



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

Kodierungen des Weiblichen in Goethes
Romanen

Verfasserin

Sarah Rock (BA)

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 7. Oktober 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 817

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Deutsche Philologie

Betreuerin:

Univ.- Prof. Mag. Dr. Irmgard Egger

Hiermit möchte ich meiner Betreuerin Univ. Prof. Dr. Irmgard Egger herzlich für ihre wunderbare Unterstützung, ihren Zuspruch und ihre Aufmunterung sowie ihre wertvollen Anregungen bei der Festlegung meines Themas und beim Verfassen meiner Masterarbeit danken.

Ein großer Dank geht auch an meine Eltern und Geschwister für das geduldige Zuhören, die interessanten Impulse, ihr Interesse für mein Studium und insbesondere für meine Masterarbeit.

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung	7
I. Kodierungen des Weiblichen im 18. Jahrhundert	10
II. Werthers Lotte: die ideale Braut?	17
II.1. Das Beziehungsdreieck Werther-Lotte-Albert.....	17
II.1.1. Beziehungsideale.....	17
II.1.2. Das Freundschaftsverhältnis im Beziehungsdreieck.....	19
II.2. Die ideale Lotte.....	21
II.2.1. Alberts Bild.....	21
II.2.2. Lottes Bild.....	22
II.2.3. Das Eheverhältnis zwischen Albert und Lotte.....	24
II.3. Lottes Dilemma.....	27
II.3.1. Der Ehemann und der Liebhaber.....	27
II.3.2. Körperlichkeit und Koketterie.....	33
II.4. Lotte als Werthers idealisierte Braut.....	37
III. Die Wahlverwandtschaften: Otilie als fremdes Kunstwerk?	48
III.1. Die Einführung der Figur der Otilie.....	48
III.1.1. Das „liebe Kind“.....	48
III.1.2. Otilie und Luciane: zwei Kontrastfiguren.....	50
III. Körperlichkeit und Wahrnehmung.....	52
III.2.1. Otilie als Erscheinung.....	52
III.2.2. Eduards Otilie: ein Ideal?.....	55
III.3. Sublimierungsmuster.....	62
III.3.1. „Denn das Naturell der Frauen Ist so nah mit Kunst verwandt“.....	62
III.3.2. Die heilige Otilie.....	71
IV. Mignon: das androgyne Rätsel	82
IV.1. Die Einführung des fremdartigen Kindes.....	82
IV.1.1. Die schicksalhafte erste Begegnung.....	82
IV.1.2. Wilhelms Faszination und Verwirrung.....	84
IV.2. Mignon als Kontrastfigur.....	86
IV.2.1. Zwischen Mann und Frau: der Androgyniediskurs.....	86
IV.2.2. Zwischen Kind und junger Frau: Mignon und Wilhelm.....	88
IV.2.3. Zwei Frauentypen: Mignon und Philine.....	95
IV.3. Mignons Ausdrucksformen.....	97

IV.3.1. Körperlichkeit und Tanz.....	97
IV.3.2. Musik und Lieder.....	102
IV.4. Von der Mänade zum Engel.....	107
IV.4.1. Mignon als ihr eigenes Gegenbild.....	107
IV.4.2. Mignon als Kunstobjekt.....	111
Literaturverzeichnis.....	116
Primärliteratur.....	116
Sekundärliteratur.....	118
Zusammenfassung.....	122
Lebenslauf.....	124

Siglenverzeichnis

W I: Johann Wolfgang Goethe: *Die Leiden des jungen Werthers*. Erste Fassung von 1774. Hrsg. v. Waltraud Wiethölder in Zus.arb. mit Christoph Brecht. In: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Frankfurter Ausgabe. Band 8. Frankfurt am Main 1994.

W II: Johann Wolfgang Goethe: *Die Leiden des jungen Werther*. Zweite Fassung von 1787. Hrsg. v. Waltraud Wiethölder in Zus.arb. mit Christoph Brecht. In: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Frankfurter Ausgabe. Band 8. Frankfurt am Main 1994.

WV: Johann Wolfgang Goethe: *Die Wahlverwandtschaften*. Hrsg. v. Waltraud Wiethölder in Zus.arb. mit Christoph Brecht. In: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Frankfurter Ausgabe. Band 8. Frankfurt am Main 1994.

WML: Johann Wolfgang Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Hrsg. v. Wilhelm Voßkamp und Herbert Jaumann unter Mitwirkung v. Almuth Voßkamp. In: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Frankfurter Ausgabe. Band 9. Frankfurt am Main 1992.

Die Zitate werden im Folgenden nach diesen Ausgaben im Text mit Band- und Seitenzahl nachgewiesen. Die abweichende Orthographie wird beibehalten.

Vorbemerkung

Johann Wolfgang von Goethes Frauenfiguren sind geradezu beispielhafte Entwürfe für Vorstellungen des Weiblichen im 18. und frühen 19. Jahrhundert. Werthers Lotte von 1774 und 1787, Eduards Ottilie von 1809 und Wilhelms Mignon von 1795 ermöglichen je eine andere und differenzierte Darstellung der verschiedenen weiblichen Kodierungen dieser Zeit. Die Arbeit befasst sich mit der Entwicklung der Kodierungen des Weiblichen in drei Romanen von Goethe, wobei zu beachten ist, dass die Analyse bewusst keine chronologische, sondern eine thematische Gliederung aufzeigt. Lotte, Ottilie und Mignon stellen ausgewählte Frauenbilder dar, deren Konstrukte uns als historisches, kulturelles und ästhetisches System entgegentreten. Das Forschungsinteresse liegt in einer präzisen Herausarbeitung der Darstellungsformen der Weiblichkeit bei Goethe, wobei das sogenannte *close reading* als Methode und Zugang der detailgetreuen Arbeit gerecht werden kann.

Die Schwerpunkte liegen in einer genauen Untersuchung der unterschiedlichen Darstellungsformen der drei Frauenfiguren, um die jeweiligen Weiblichkeitskodierungen in einen historischen und kulturellen Bezug zu setzen und die ästhetischen Konstrukte mit einer kritischen Distanz zu hinterfragen. Dabei sind die kleinsten Details von größter Wichtigkeit: wann und wie die Frau spricht und wie die Figurenkonstellation aussieht. Es geht um Kleidung, Schminke, Blicke, Farben, Erscheinungsbilder, Körperbewegungen, Charakterzüge und Gefühlsausdruck. Zusätzlich kommen Aspekte hinzu wie Familienstand, soziale Ordnung, Passivität oder Aktivität der Frau im Text und der Handlung, sowie Idealisierungsmuster, Überhöhungsformen, Figurenvergleiche, Fremdbilder und Selbstbilder. Um dieser Vielfalt an Untersuchungskriterien, die als Zeichensystem fungieren, gerecht zu werden, bedarf es einer aufmerksamen Lektüre: das *close reading* verlangt nach einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Primärtext und einem präzisen und sensiblen Umgang mit den ausgesuchten Zitaten. Je näher man am Text bleibt, desto ergiebiger zeigen sich Goethes Frauengestalten. Während Lotte sich als idealisierte Braut zwischen der Sinnlichkeitssphäre und Werthers Überhöhungsformen ihrer eigenen Gedankenwelt Platz verschaffen will, verschwindet Ottilies weiblicher Körper hinter ästhetischen und hagiographischen Diskursen und Mignon verwirrt durch ihre knabenhafte und südländisch kodierte

Fremdartigkeit als Sinnbild des ambivalenten Androgyniediskurses nicht nur die anderen Figuren des Romans, sondern auch die Leserschaft und die Forschungswelt.

Ziel dieser Arbeit ist es, die weiblichen Kodierungen als kulturhistorisches Zeichensystem aufzuzeigen und die Differenziertheit und Vielfältigkeit dieser Projektionen und Vorstellungen an den drei Frauenfiguren exemplarisch vorzuführen. Der literatur- und kulturhistorische Kontext soll eine Situierung der imaginierten Frauenbilder und Weiblichkeitsvorstellungen ermöglichen und gleichzeitig eine Distanz und Differenzierung zu der modernen und postmodernen Genderfrage und dem heutigen Frauenbild darstellen.

I. Die Kodierungen des Weiblichen im 18. und frühen 19. Jahrhundert

Das 18. Jahrhundert ist geprägt durch den Aufstieg einer neuen gesellschaftlichen Klasse, des Bürgertums, das mit eigenen Idealen und einem gewissen Selbstbewusstsein auftritt. Dieses neue philosophische, humanitäre und publizistische Bewusstsein des autonomen und vernünftigen Bürgers bringt gleichzeitig einen literarischen Wandel. Eine neue Ordnung im sozialen Bereich verlangt eine neue Geschlechterordnung, denn mit dem Gedankengut der Aufklärung treten die Standesunterschiede zurück und die Geschlechtsunterschiede fallen verstärkt ins Auge. Jean Jacques Rousseaus pädagogisches Hauptwerk *Emile ou de l'éducation* von 1762 und sein Briefroman *Julie ou la nouvelle Héloïse* von 1761 prägen das bürgerliche und literarische Gedankengut. Nicht nur die Kodierungen der Empfindsamkeit und die als sensibel dargestellte weibliche Figur werden maßgeblich von diesen Werken geprägt: es entsteht ein Bild der Geschlechter und deren Kodifizierung in der Literatur, das die bürgerliche Ordnung der Geschlechter in der Gesellschaft widerspiegeln soll. Die Frau wird dem Bereich der Natur und des Natürlichen zugeordnet (wobei man hier zwischen dem philosophischen Naturzustand als dem wilden, unzivilisierten Zustand der Menschheit unterscheiden muss und dem, was im Gesellschaftszustand als „natürlich“ definiert wird¹), während der Mann sich als bürgerliches Subjekt definieren soll.² Die Weiblichkeit soll die Sehnsucht nach der Versöhnung mit der Natur, also dem ursprünglichen, nicht entfremdeten Dasein verkörpern. Silvia Bovenschen spricht von der weiblichen Natur als Trägerin der ideellen, männlichen Harmonie und der Sehnsucht nach Einheit, warnt aber gleichzeitig auch vor dem sich anschließenden „Gebot der Unterwerfung und des Stillhaltens“.³ Zum einen repräsentiert die Frau also den Mythos der Naturverbundenheit und der Harmonie, zum anderen entwickelt sich dadurch die Vorstellung dieser Harmonie im häuslichen, privaten Bereich, dem „harmonischen Mikrokosmos“⁴, während der Mann für den äußeren Bereich

¹ Vgl. Silvia Bovenschen: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt am Main 1979, S. 36, S. 169.

² Vgl. Bovenschen: *Die imaginierte Weiblichkeit*, S. 32.

³ Vgl. Bovenschen: *Die imaginierte Weiblichkeit*. S. 32.

⁴ Bovenschen: *Die imaginierte Weiblichkeit*, S. 33.

zuständig ist.⁵ Der Ort der Frau ist somit das Haus und ihr Bereich ist die Familie und die Unterhaltung der kleinen Wirtschaft: durch ihre natürliche Bestimmung entwickelt sie sich zu der guten Gattin, Hausfrau und Mutter und repräsentiert die „schöne, sanfte, muntere und immer thätige Frau“⁶, um es wie Goethes Werther auszudrücken. Somit ergänzen sich die Vorstellung der Frau und die des Mannes in dieser Geschlechterordnung. Die imaginierte Frau fungiert durch ihre Naturnähe und ausgeprägte Emotionalität als versöhnendes Glied zwischen der Gesellschaftsordnung und der „unentfremdeten, menschenwürdigen Existenz“⁷. Durch die weiblichen Fähigkeiten ermöglicht die imaginierte Frau die schöne, idyllische Gegenwelt zu der harten, kalten, sich entfremdenden Gesellschaft: genau das ist auch Werthers Vorstellung von seiner idealen Lotte. Hier kommen die Projektionen der Weiblichkeitsvorstellungen ins Spiel, die von dem männlichen Blick auf die Frau geprägt werden. In der imaginierten Frau vereinen sich Natur und Kunst, wobei die realen Frauen überblendet werden.⁸ Diesen wird jegliche Fähigkeit zur Kunst abgesprochen, und die gelehrten Frauen der Aufklärung werden gleichermaßen aus der männlich geprägten literarischen Landschaft verdrängt. Diese Überblendungsformen des Weiblichen sind im kulturhistorischen Bereich fest verankert und prägen die Vorstellung von Weiblichkeit bis heute: „Nicht der faktische, sondern der idealisierte gesellschaftliche Status der Frauen dient als Basis für die projektiven, auf Einheit gerichteten Imaginationen.“⁹ Diese Weiblichkeitskodierungen sind vielfältig: sie können mythologisierend, idealisierend oder auch dämonisierend sein und sind so fest verankert, dass sie nicht nur die Beziehung zwischen den Geschlechtern bestimmen, also Fremdbilder erzeugen, sondern auch das Selbstbild der Frau beeinflussen.¹⁰ Oft kommen die literarischen Frauenfiguren durch die Vielfalt ihrer Repräsentationsformen und Fremdbilder selbst nicht zu Wort. Der Dialoge

⁵ Vgl. Bovenschen: *Die imaginierte Weiblichkeit*, S. 33.

⁶ Johann Wolfgang Goethe: *Die Leiden des jungen Werther*. Zweite Fassung von 1787. Hrsg. v. Waltraud Wiethölter in Zus.arb. mit Christoph Brecht. In: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Frankfurter Ausgabe. Band 8. Frankfurt am Main 1994, S. 119f. [Seitenverweise werden im Folgenden mit der Sigle W II im laufenden Text in Klammern nachgestellt.]

⁷ Birgit Wägenbaur: *Die Pathologie der Liebe. Literarische Weiblichkeitsentwürfe um 1800*. Berlin 1996, S. 23.

⁸ Vgl. Bovenschen: *Die imaginierte Weiblichkeit*, S. 37.

⁹ Bovenschen: *Die imaginierte Weiblichkeit*, S. 38.

¹⁰ Vgl. Bovenschen: *Die imaginierte Weiblichkeit*, S. 40f.

und der Gedankenwelt, der Sprecharten und Kommunikationsformen dieser weiblichen Figuren muss deshalb eine besondere Aufmerksamkeit gelten.

Nicht nur die Vorstellung der weiblichen Natur unterliegt Überblendungsformen, sondern auch der weibliche Körper wird zum Ort der Konstrukte und Idealisierungsformen. Die Ästhetisierungsformen sind ebenfalls vor einem kulturgeschichtlichen Hintergrund zu betrachten. Die Imagination der Frau als Statue ist eine besonders oft verarbeitete Form der Ästhetisierung und wird vor allem bei Goethes Otilie zum Thema. Der Pygmalion-Mythos, in dem Pygmalions ideale Vorstellung einer Frau in Form einer Statue zum Leben erwacht, wird bei Goethe abgewandelt. Hier erwachen keine Statuen zum Leben, sondern lebendige Frauen erstarren zu marmorähnlichen Kunstwerken. Mit dem Motiv der antiken Statuen als klassischem Vorbild und Maß alles Schönen und Ideellen spielt in Bezug auf die weibliche Körperwahrnehmung im 18. und frühen 19. Jahrhundert Johann Joachim Winckelmanns klassizistische Ästhetikauffassung eine wichtige Rolle. Der Begründer der klassizistischen Ästhetik bewirkt eine wichtige, kulturhistorische und ästhetische „Umorganisation der Körperwahrnehmung“¹¹, die einen großen Einfluss auf die Repräsentation der Weiblichkeit in der Literatur der Goethezeit hat. Die Idealisierungsformen und Überblendungsstrukturen, die durch diese Körperbilder entstehen, verändern den Begriff der Schönheit: die „besondere Wertschätzung des Marmors“¹² und die „Überzeugung, die Schönheit wachse mit zunehmender Entfernung vom Fleische“¹³ prägen die Vorstellung des weiblichen Körpers. Die Sinnlichkeit und Fehlerhaftigkeit, ja die bedrohliche Sexualität, die von dem realen Körper der Frauenfiguren ausgeht und bei Lotte und Mignon, wenn auch unterschiedlich, zur Sprache kommt, werden ausgeblendet.¹⁴ Die Weiblichkeitskodierungen zeichnen sich auch in Bezug auf die Körperwahrnehmung durch kulturelle Sublimierungsformen aus und stilisieren die Frauen zu Kunstfiguren, die durch die Brille der klassizistischen Ästhetik wahrgenommen werden. Somit wird Lottes

¹¹ Christian Begemann: *Der steinerne Leib der Frau. Ein Phantasma in der europäischen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts*. In: Aurora. 59. Stuttgart 1999, S. 136.

¹² Begemann: *Der steinerne Leib der Frau*, S. 136.

¹³ Begemann: *Der steinerne Leib der Frau*, S. 136.

¹⁴ Vgl. Irmgard Egger: „Nur über ihre Leiche“. *Zur Darstellung des weiblichen Körpers in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts*. In: Sprachkunst: Beiträge zur Literaturwissenschaft, Bd. 31, N. 2 (2000), S. 284.

körperliche Sinnlichkeit zu einem Schönheitsideal konstruiert, und der sinnfällige Körper ist verhüllt in ein weißes Gewand, wobei die blassrosa Schleife um die Taille als Indiz des versteckten und überblendeten weiblichen Körpers fungiert. Ottilies makellose, aber fast körperlose Schönheit wird in Bildern beschrieben, in denen sie wahrhaftig zu einem *tableau vivant* erstarrt. Mignons extreme Körperpräsenz wird am Ende der *Lehrjahre* auf ein Minimum reduziert, bis ihr Körper nach dem Tod als schönes Kunstwerk fungiert. Wenn man wieder auf die vorhin erwähnte Geschlechterordnung der Aufklärung zurückkommt, so fällt die Doppeldeutigkeit des Weiblichkeitsdiskurses umso mehr ins Gewicht: obwohl der Frau der Bereich der Natur zugeteilt wird und ihr eine natürliche Reinheit zugeschrieben wird, blendet der männliche Betrachter den eigentlichen, natürlichen, sinnlichen und auch triebhaften Körper aus.¹⁵ Diese Art von Weiblichkeit erzeugt stattdessen Angstbilder, die bereits bei Goethes Mignon als tanzende Mänade einen Ansatz finden und später bei Kleist und den Romantikern bis zur Moderne verarbeitet werden. Die Dichotomie der *femme fragile* und der *femme fatale* bildet bis heute ein wichtiges Motiv in Kunst und Literatur, wobei der reine, fast asexuelle und sakralisierte Körper dem düsteren, erotisierenden und gefährlichen gegenüber steht.¹⁶

Die imaginierte Weiblichkeit und ihre ästhetischen Erscheinungsformen machen die Frauenfiguren zu einem erstarrten Objekt, wobei die Reziprozität zwischen Schönheit und Erstarrtheit zu einem Kunstwerk sowie dem Tod einen neuen Aspekt bilden.¹⁷ Die These, dass der schönste weibliche Körper der tote sei, ist auch bei Goethe ein Thema.¹⁸ Der tote Körper ist allerdings kein menschlicher, verwesender Leib, sondern geht in einen schlafähnlichen und friedlichen, nahezu poetischen Zustand über. Elisabeth Bronfens Analyse, unter anderem von Edgar Allan Poes Aussage, dass der Tod einer schönen Frau das poetischste Thema der Welt darstelle, verarbeitet die gefährlichen Phantasien, in denen der weibliche Körper erst im Tod den Höhepunkt an Tugendhaftigkeit und Reinheit erreichen kann.¹⁹ Der weibliche Körper, der sich oft als kränklich und schwach erweist,

¹⁵ Vgl. Begemann: *Der steinerne Leib der Frau*, S. 139.

¹⁶ Vgl. Begemann: *Der steinerne Leib der Frau*, S. 140.

¹⁷ Vgl. Elisabeth Bronfen: *Nur über meine Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. München 1994, S. 90

¹⁸ Vgl. Egger: „*Nur über ihre Leiche*“, S. 283.

¹⁹ Vgl. Bronfen: *Nur über meine Leiche*, S. 89.

wird erst im Tod zum Sinnbild von weiblicher Schönheit. Goethes Otilie, die sich zu Tode hungert, wirkt als schlafähnliche Figur im gläsernen Sarg geradezu „[ü]berirdisch“²⁰ schön, und ihr Leib wird schließlich als heilige Reliquie behandelt. Auch Mignon wird erst durch ihren Tod zu einem wahrhaft schönen und poetischen Wesen, indem die Exequien ihren Leib als Kunstwerk verewigen wollen. So schreibt auch Schiller an Goethe am 2. Juli 1796:

Besonders qualifiziert sich dieses reine und poetische Wesen so trefflich zu dem poetischen Leichenbegräbnis. In seiner isolierten Gestalt, seiner geheimnißvollen Existenz, seiner Reinheit und Unschuld repräsentiert es die Stufe des Alters auf der es steht, so rein, es kann zu der reinsten Wehmut und zu einer wahr menschlichen Trauer bewegen, weil sich nichts als die Menschheit in ihm darstellte. Was bey jedem andern Individuum unstatthaft—ja in gewißem Sinn empörend seyn würde, wird hier erhaben und edel.²¹

Die Schönheit der Frau als Bild vermittelt ein makellooses Ideal von Weiblichkeit und Harmonie: die realen Zeichen der Vergänglichkeit und der Fehlerhaftigkeit oder Sündhaftigkeit werden übergangen.²²

Die kulturell konstruierten Körperbilder stammen oft aus der christlichen Hagiographie, welche dem Körper einen so genannten „transzendentalen Verweischarakter“²³ zuspricht. Der ursprünglich sündhafte weibliche Körper entwickelt sich in den Imaginationen der Weiblichkeit zu einem *signum sacrum*: laut Egger führt dies zu einer komplexen Körpersemiotik, bei der nicht nur die Seele, sondern auch der zum Symbol gewordene Körper mit der marmorähnlichen, blassen Haut den Tod und die Vergänglichkeit überwindet. Der weibliche Körper als *signum sacrum* wird dann auch wieder zu einem ästhetischen Konstrukt. Alle Formen der Weiblichkeitsdarstellung entlarven sich als Überblendungen, Überhöhungen und Idealisierungen durch die patriarchalische Gesellschaft. Auf die weibliche Figur als kulturhistorische Projektionsfläche von Extremen treffen alte und neue, christliche und

²⁰ Johann Wolfgang Goethe: *Die Wahlverwandtschaften*. Hrsg. v. Waltraud Wiethölter in Zus.arb. mit Christoph Brecht. In: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Frankfurter Ausgabe. Band 8. Frankfurt am Main 1994, S. 524. [Seitenverweise werden im Folgenden mit der Sigle WV im laufenden Text in Klammern nachgestellt.]

²¹ Friedrich Schiller: *Briefe II* (1795–1805). Hrsg. v. Norbert Oellers. In: *Friedrich Schiller, Werke und Briefe*. Band 12. Frankfurt am Main 2002, S. 181.

²² Vgl. Bronfen: *Nur über meine Leiche*, S. 96.

²³ Egger: „*Nur über ihre Leiche*“, S. 282.

kunstphilosophische Sublimierungsmuster, hinter denen die reale Frau verschwindet und die Weiblichkeit als imaginiertes Konstrukt im Mittelpunkt der männlichen Figuren, des Künstlers und des Autors steht.

**Dem Manne, der die Welt kennt, der weiß, was er darin tun,
was er von ihr zu hoffen hat, was kann ihm erwünschter sein,
als eine Gattin zu finden, die überall mit ihm wirkt, und die
ihm alles vorzubereiten weiß, deren Tätigkeit dasjenige
aufnimmt, was die seinige liegenlassen muß, deren
Geschäftigkeit sich nach allen Seiten verbreitet, wenn die
seinige nur einen geraden Weg fortgehen darf [...].²⁴**

²⁴ Johann Wolfgang Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Hrsg. v. Wilhelm Voßkamp und Herbert Jaumann unter Mitwirkung v. Almuth Voßkamp. In: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Frankfurter Ausgabe. Band 9. Frankfurt am Main 1992, S. 844. [Seitenverweise werden im Folgenden mit der Sigle WML im laufenden Text in Klammern nachgestellt.]

II. Werthers Lotte: die ideale Braut?

II.1. Das Beziehungsdreieck Werther-Lotte-Albert

II.1.1. Beziehungsideale

Ein junges Herz hängt ganz an einem Mädchen, bringt alle Stunden seines Tages bey ihr zu, verschwendet alle seine Kräfte, all sein Vermögen, um ihr jeden Augenblick auszudrücken, daß er sich ganz ihr hingibt. Und da käme ein Philister, ein Mann, der in einem öffentlichen Amte steht, und sagte zu ihm: Feiner junger Herr! lieben ist menschlich, nur müßt Ihr menschlich lieben! Theilet eure Stunden ein, die einen zur Arbeit und die Erholungsstunden widmet euren Mädchen. [...] Folgt der Mensch, so gibt's einen brauchbaren jungen Menschen, und ich will selbst jedem Fürsten rathen, ihn in ein Collegium zu setzen; nur mit seiner Liebe ist's am Ende [...]. (W II, 29)

Gleich zu Beginn von Johann Wolfgang von Goethes Briefroman *Die Leiden des jungen Werther*, hier die zweite Fassung von 1787, spielt der Text zwei Liebesvorstellungen gegeneinander aus. Die Figurenkonstellation, genauer gesagt das sich später entwickelnde Liebesdreieck Werther-Lotte-Albert, basiert auf diesen Liebesvorstellungen und Beziehungskonzepten. Fragt man also nach der idealen Braut und deren Weiblichkeitsideal, so muss man umgekehrt auch nach dem idealen Bräutigam fragen. In diesem Sinne sollte man die Thematik auch gegen den Strich bürsten, bevor dann die Frauenfigur, die ideale Braut in der Gestalt von Lotte, in den Mittelpunkt rückt. Das zitierte Gleichnis beschreibt zwei verschiedene Vorstellungen, zwei Ideen von Liebe, Beziehung und Ideal, die im Briefroman durch die zwei männlichen Protagonisten Werther und Albert geradezu exemplifiziert werden. Der Autor lässt seine Leser die meiste Zeit über durch Werthers Augen schauen: so ist es kaum verwunderlich, dass der erste Auftritt des Nebenbuhlers durch dessen Worte vermittelt wird: „Genug, Wilhelm, der Bräutigam ist da! Ein braver lieber Mann, dem man gut seyn muß.“ (W II, 85) Ganz wie der „Philister“ aus dem Gleichnis steht auch Lottes Zukünftiger in einem öffentlichen Amte. Aber die beiden Männerfiguren kontrastieren nicht nur in öffentlicher Stellung: Werther selbst entlarvt Alberts Charakter und somit auch den großen Unterschied zu seinem eigenen: „Seine gelassene Außenseite sticht gegen die Unruhe meines Charakters sehr lebhaft ab, die sich nicht verbergen läßt.“ (W II, 85) Dieser charakterliche Gegensatz zwischen Gelassenheit und Unruhe wird Werther dann auch zum Verhängnis werden. Das Gleichnis zeigt genau auf diesen Gegensatz hin, noch bevor die anderen Figuren erst ihren Auftritt haben. Der leidenschaftliche Schwärmer und Träumer entzieht sich in

seiner Euphorie und seinem Gefühlsschwall jeglichen sozialen Pflichten und ist sogar unfähig, seinen künstlerischen Tätigkeiten nachzugehen, während Albert diese Schwärmerei und Leidenschaft als gefährlich tadelt und als unangepasst verurteilt.²⁵ Diese klare Positionierung der verschiedenen Gemüter und Mentalitäten entfaltet sich im Streitgespräch im Brief des 12. August. Der vernünftige, ruhige Albert greift Werther fast persönlich an, als er sagt: „[...] weil ein Mensch, den seine Leidenschaften hinreißen, alle Besinnungskraft verliert, und als ein Trunkener, als ein Wahnsinniger angesehen wird.“ (W II, 95) Werther entrüstet sich daraufhin:

Ach ihr vernünftigen Leute! rief ich lächelnd aus. Leidenschaft! Trunkenheit! Wahnsinn! Ihr steht so gelassen, so ohne Theilnehmung da, ihr sittlichen Menschen! scheltet den Trinker, verabscheut den Unsinnigen, geht vorbei wie der Priester und dankt Gott wie der Pharisäer, daß er euch nicht gemacht hat wie einen von diesen. Ich bin mehr als einmal trunken gewesen, meine Leidenschaften waren nie weit vom Wahnsinn, und beydes reut mich nicht: denn ich habe in meinem Maße begreifen lernen, wie man alle außerordentliche Menschen, die etwas Großes, etwas Unmöglich-scheinendes wirkten, von jeher für Trunkene und Wahnsinnige ausschreyen mußte. (W II, 95f)

Hier treffen zwei aufs Heftigste kontrastierende Gemüter aufeinander. Dieses Streitgespräch stellt außerdem einen Wendepunkt dar in Werthers Schicksal: er bezeichnet sich selbst als „trunken“ und zum ersten Mal wird seine Leidenschaftlichkeit negativ konnotiert. Der Begriff des Wahnsinns zeigt weiter auf das Pathologische in seiner Natur hin.

Werther und Albert gelten somit also nicht nur als Gegenspieler und Nebenbuhler in einer Liebesbeziehung, sondern sie personifizieren zwei gesellschaftshistorische und literatursoziologische Konzepte der Empfindsamkeit.²⁶ Werthers extreme Empfindsamkeit und Sensibilität stellt sich gegen das „kalte System der Bürokratie und Versachlichung.“²⁷ Nach Niklas Luhmanns Kodierungssystem von Liebe und Intimität ist hier das Ideal der Liebe

²⁵ Vgl. Peter Uwe Hohendahl: *Empfindsamkeit und gesellschaftliches Bewusstsein. Zur Soziologie des empfindsamen Romans am Beispiel von La Vie de Marianne, Clarissa, Fräulein von Sternheim und Werther*. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 16 (1972), S. 202, S. 204.

²⁶ Vgl. Hohendahl: *Empfindsamkeit und gesellschaftliches Bewusstsein*, S. 202.

²⁷ Hohendahl: *Empfindsamkeit und gesellschaftliches Bewusstsein*, S. 202.

und dessen Entwicklung ein Thema.²⁸ Werther und Albert als zwei Kontrastfiguren zeigen die Veränderung des Kodierungssystems der Liebe auf: solange die Liebe als Ideal gesehen wurde, war der Mensch durch die Vernunft vertreten.²⁹ Die *passion* und der *plaisir* als leidenschaftliche Liebesbeziehungen traten kaum auf, waren kontrolliert und wurden der Leidenschaft untergeordnet.³⁰ Die Vernunft ist mit gewissen Forderungen und Erwartungen verbunden und stellt einen Kontrast zu der irrationalen, impulsiven Liebe dar.³¹ Im 18. Jahrhundert erleben diese Konzepte eine Aufwertung, gerade durch ihre Differenzierung zu der Vernunft. Die „Eigenständigkeit des Gefühls“³² im Zusammenhang mit dem Wunsch nach einer sexuellen Verwirklichung spielt eine wichtige Rolle.³³ Hier kommt dann auch die Frauenfigur ins Spiel: Lotte steht genau zwischen diesen beiden Ideen bzw. zwischen diesen zwei unterschiedlichen Vorstellungen von Gesellschaft, Beziehung und Liebe.

II.1.2. Das Freundschaftsverhältnis im Beziehungsdreieck

Das sogenannte Beziehungsdreieck scheint vorerst oder zumindest oberflächlich zu funktionieren. „Gewiß Albert ist der beste Mensch unter dem Himmel.“ (W II, 93) sagt Werther. Das Freundschaftsverhältnis, das zunächst zwischen Albert und ihm entsteht, scheint ganz im Sinne des empfindsamen Freundschaftskultes zu stehen. Das „Bedürfnis, die eigene Seele anderen vertrauensvoll zu öffnen“³⁴ im Zusammenhang mit dem „Freundschaftsenthusiasmus“³⁵ ist hier also gleichermaßen in einem literaturhistorischen Kontext zu deuten. Hinzu kommt das Motiv des Freundschaftsbundes mit der Geliebten, um in deren Nähe bleiben zu können.³⁶ Kluckhohn nimmt hier allerdings hauptsächlich Bezug auf *Das Fräulein von Sternheim* und *Julie ou la nouvelle Héloïse*, obwohl das Motiv auch

²⁸ Vgl. Niklas Luhmann: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt am Main: 1982, S. 54.

²⁹ Vgl. Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 54.

³⁰ Vgl. Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 54.

³¹ Vgl. Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 120.

³² Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 54.

³³ Vgl. Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 54.

³⁴ Paul Kluckhohn: *Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik*. 3. Auflage. Tübingen 1966, S. 181.

³⁵ Paul Kluckhohn: *Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik*, S. 181.

³⁶ Vgl. Paul Kluckhohn: *Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik*, S. 183.

bei Goethes *Die Leiden des jungen Werther* verarbeitet wird. Der Protagonist sagt selbst:

[...]– dann der ehrliche Albert, der durch keine launische Unart mein Glück stört; der mich mit herzlicher Freundschaft umfaßt; dem ich nach Lotten das Liebste auf der Welt bin!– [...] es ist eine Freude uns zu hören, wenn wir spazieren gehen und uns einander von Lotten unterhalten: es ist in der Welt nichts lächerlicher erfunden worden, als dieses Verhältniß, und doch kommen mir oft darüber die Thränen in die Augen. (W II, 91)

Auch der tolerante Albert weiß Werther am Anfang zu schätzen: „Auch ist er [Albert] so ehrlich, und hat Lotten in meiner Gegenwart noch nicht ein einzigmal geküßt. Das lohn’ ihm Gott! Um des Respekts willen, den er vor dem Mädchen hat, muß ich ihn lieben. Er will mir wohl, [...].“ (W II, 85) Diese Freundschaft steht allerdings im Gegensatz zur bürgerlichen Realität und muss auch unter anderem daran scheitern: Albert kann seine Ehe nämlich nicht zugrunde gehen lassen. Das Motiv des Liebesrivalen im Bruder oder Freund ist beim jungen Goethe aufs Tragischste ausgeführt: das Beziehungsdreieck und der Freundschaftsbund werden, so Mittner, auf „ruchloseste Weise“³⁷ zerstört.³⁸ Der Protagonist hat sich nämlich nicht in eine Frau verliebt, weil sie die Schwester des Freundes ist, sondern Werther sucht die Freundschaft zu Albert, um in Lottes Nähe bleiben zu können. Von aufrichtiger, ehrlicher Freundschaft kann bei diesen Voraussetzungen keine Rede sein.³⁹ Das literarische Motiv des Mannes, der sich in die Schwester seines besten Freundes verliebt, wird somit umgekehrt und abgewandelt.⁴⁰

³⁷Ladislao Mittner: *Freundschaft und Liebe in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts*. In: *Stoffe, Formen und Strukturen. Studien zur deutschen Literatur*. Hans Dietrich Borchardt zum 75. Geburtstag. Hrsg. von A. Fuchs und H. Motekat. München 1962, S. 115.

³⁸ Vgl. Mittner: *Freundschaft und Liebe in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts*. In: *Stoffe, Formen und Strukturen*, S. 115.

³⁹ Vgl. Mittner: *Freundschaft und Liebe in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts*, S. 115.

⁴⁰ Vgl. Mittner: *Freundschaft und Liebe in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts*, S. 115.

II.2. Die ideale Lotte

II.2.1. Alberts Bild

Das Freundschaftsverhältnis kann nicht halten, weil Albert seine Ehe nicht führen kann, wenn Werther noch da ist: der brave, vernünftige Albert kann seine Ehe nicht zugrunde gehen lassen. Er braucht Lotte in der typischen Frauenrolle des 18. Jahrhunderts. Sie soll die sparsame Hausfrau, Ehefrau und Mutter sein. Das ist die Brautrolle, die sich ein Mann wie Albert, also ein arbeitender, vernünftiger und aufstrebender Bürger in einem öffentlichen Amte, wünschen muss. Genauso muss sich aber auch Lotte in ihrer Position einen Ehemann wie Albert wünschen. Insofern repräsentiert Lotte für Albert die ideale Braut, genau wie Albert für Lotte den idealen Ehemann darstellt. Dieses Bild lässt sich im nächtlichen Abschiedsgespräch im letzten Brief des ersten Teiles herausarbeiten. Wie sieht Albert seine Zukünftige? Er braucht eine „thätige“ Frau: eine, welche die Arbeit nicht scheut, das Haus führt in seiner Abwesenheit, die Verantwortung übernehmen kann und in der Mutterrolle glänzt. Im Gegensatz zum leidenschaftlichen und überschwänglich-euphorischen Werther hat Albert keine überhöhte Vorstellung von Lotte: er sieht sie so, wie er sie sehen muss, auch wenn dadurch einige Talente oder Leidenschaften seiner Frau verloren gehen und übersehen werden. Lotte ist nämlich eine gebildete Frau, hat Interesse an Literatur, ist musikalisch begabt, und als junge Frau mag sie es, zu tanzen und sich in der Gesellschaft aufzuhalten. Diese Aspekte der Frauenfigur werden jedoch untergraben durch den gesellschaftlichen Druck, dem sie standhalten muss, und durch die Pflichten einer Braut, denen sie gerecht werden muss. Interessant bleibt die Tatsache, dass Albert selbst fast nicht spricht, seine Gedanken werden dem Leser vorenthalten, und es ist Werther und später auch der Herausgeber, welche die Handlung von Albert erzählen. Dementsprechend spricht Albert durch sein Handeln, einerseits weil es zu seinem Charakter passt, und andererseits weil die literarische Gegebenheit dieser Figur keine andere Möglichkeit lässt. So erzählt Werther über Alberts Sicht auf Lotte:

Wenn er mir von ihrer rechtschaffenen Mutter erzählt: wie sie auf ihrem Todbette Lotten ihr Haus und ihre Kinder übergeben und ihm Lotten anbefohlen habe, wie seit der Zeit ein ganz anderer Geist Lotten belebt habe, wie sie, in der Sorge für ihre Wirthschaft, und in dem Ernste, eine wahre Mutter geworden, wie kein Augenblick ihrer Zeit ohne thätige Liebe, ohne Arbeit verstrichen, und dennoch ihre Munterkeit, ihr leichter Sinn sie nie dabey verlassen habe. (W II, 91)

Albert beschreibt hier das Bild der „idealen Braut“ schlechthin: Gesundheit, Heiterkeit, „thätige Liebe“ und die Mutter- und Hausfrauenrolle sind die idealen Aspekte dieser Vorstellung. So liebt Albert Lotte. Daraufhin entfaltet sich im Nachtgespräch genau dieses Bild der idealen Familienkonstellation und der Mutterrolle. Es ist dann auch Lotte selbst, die zuerst darauf zu sprechen kommt, indem sie ihrer verstorbenen Mutter gedenken will und diese als Geist über den drei jungen Menschen zu schweben scheint.

II.2.2. Lottes Bild

Wie sieht sich Lotte also selbst?

O! die Gestalt meiner Mutter schwebt immer um mich, wenn ich am stillen Abend unter ihren Kindern, unter meinen Kindern sitze, und sie um mich versammelt sind, wie sie um sie versammelt waren. Wenn ich dann mit einer sehnennden Thräne gen Himmel sehe, und wünsche, daß sie herein schauen könnte einen Augenblick, wie ich mein Wort halte, das ich ihr in der Stunde des Todes gab: die Mutter ihrer Kinder zu seyn. Mit welcher Empfindung rufe ich aus: Verzeihe mirs, Theuerste, wenn ich ihnen nicht bin was du ihnen warst. Ach! thue ich doch alles, was ich kann; sind sie doch gekleidet, genährt, ach, und was mehr ist als das alles, gepflegt und geliebt. Könntest du unsere Eintracht sehen, liebe Heilige! [...]. (W II, 119)

So wie Werther Lotte als Frau überhöht, so scheint auch Lotte hier die Mutter als Heilige zu verehren und als absolutes Vorbild zu setzen. Gleichzeitig entsteht dadurch ein wahrhaftiges Bildnis von Lotte ihre eigene Rolle betreffend: sie selbst sieht sich hauptsächlich als Mutter und Familienversorgerin. Werthers Reaktion auf Lottes Wortschwall wiederholt interessanterweise das gleiche Stichwort wie Alberts Schilderung von Lotte aus dem Brief des 10. September: „– War der Umgang dieser herrlichen Seele nicht mehr als alles? die schöne, sanfte, muntere und immer thätige Frau!“ (W II, 119f) Das Wort „thätig“ ist der Kern der Vorstellung einer idealen Braut, und obwohl alle bürgerlichen Konzepte eigentlich Werther widerstreben, scheint auch er hier diesem typischen Frauenideal zu verfallen. Dieses Frauenbild verehrt Werther aber bereits vor der Begegnung mit Lotte. Der Brief des 27. Mai und die Begegnung mit der Tochter des Schulmeisters sind dafür bezeichnend:

Ich sage dir, mein Schatz, wenn meine Sinnen gar nicht mehr halten wollen, so lindert all den Tumult der Anblick eines solchen Geschöpfs, das in glücklicher Gelassenheit den engen Kreis seines Daseyns hingeht, von einem Tage zum andern sich durchhilft, die Blätter abfallen sieht, und nichts dabey denkt, als daß der Winter kommt. (W II, 33)

Dieses Idealbild scheint er dann auf Lotte zu projizieren und steigert sich in diese Vorstellung hinein. Die Schulmeisterstochter repräsentiert das Bild der einfachen, natürlichen Frau, die mehr nach Empfindung als nach Verstand urteilt und in diese ländliche Idylle hineinpasst.⁴¹ Den Wert der stillen, häuslichen Tätigkeit sollte die doch gelehrte Amtmannstochter lernen und schätzen.

Außerdem kontrastiert das Tätigkeitskonzept Werthers übrigens mit seinem eigenen Wesen. Einerseits bezeichnet er sich selbst als „Vagabund“ (W II, 57), der genau eine solch ruhige Seele als Gegenpol braucht: „So sehnt sich der unruhigste Vagabund zuletzt wieder nach seinem Vaterlande, und findet in seiner Hütte, an der Brust seiner Gattin, in dem Kreise seiner Kinder, in den Geschäften zu ihrer Erhaltung, die Wonne, die er in der weiten Welt vergebens suchte.“ (W II, 57) Das hier gezeichnete Bürgerideal eines Eheverhältnisses und einer Braut scheint also auch für Werther verlockend zu sein. Er findet in Lotte die idealisierte Vorstellung erfüllt. Andererseits repräsentiert er den passiven, gefühlsverehrenden Träumer und gerade dadurch scheint ihm die tätige Lotte noch anziehender. Werthers Reaktion ist geradezu euphorisch-dramatisch: „Lotte! rief ich aus, indem ich mich vor sie hinwarf, ihre Hand nahm und mit tausend Thränen netzte, Lotte! Der Segen Gottes ruht über dir, und der Geist deiner Mutter!“ (W II, 121) Seine Hingabe und Verehrung erreichen somit den absoluten Höhepunkt. Eigentlich entspricht hier Werthers äußerst emotionale und extreme Reaktion den literarischen Weiblichkeitskodierungen der Zeit.

Lotte zeichnet das Bild ihrer Mutter- und Familienvorstellung weiter: „– O Albert, sagte sie, ich weiß, du vergißt nicht die Abende, da wir zusammen saßen an dem kleinen runden Tischchen, wenn der Papa verreist war, und wir die Kleinen schlafen geschickt hatten.“ (W II, 119) Lotte benutzt das Bild des idealen Familienglücks nach dem Gedenken ihrer Mutter, weil es etwas Beruhigendes ausstrahlt und ihr das Gefühl von Sicherheit und Geborgenheit vermittelt. In diesem Bild ist allerdings Albert an ihrer Seite, Werther ist nur Zuhörer der Geschichte. Als Lotte dann Albert daran erinnert, wie die letzten Augenblicke vor dem Tode der Mutter abgelaufen sind, zeigt auch er eine ungewohnt gefühlsbedingte Reaktion. Lotte sagt: „Albert, du warst im Zimmer. Sie hörte jemand gehen und fragte und forderte dich zu sich, und wie sie dich ansah und

⁴¹ Vgl. Kluckhohn: *Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik*, S. 212f.

mich, mit dem getrösteten ruhigen Blicke, daß wir glücklich seyn, zusammen glücklich seyn würden.–" (W II, 121) und daraufhin: „Albert fiel ihr um den Hals und küßte sie und rief: wir sind es! wir werden es seyn! der ruhige Albert war ganz aus seiner Fassung, und ich wußte nichts von mir selber.“ (W II, 121) Diese Familienidylle scheint sogar den ruhigen Albert aus der Fassung zu bringen.

Interessant ist in diesem Zusammenhang die Reaktion von Lottes Mutter auf die Frage nach der Wahl des Ehemannes. Ihre „getrösteten ruhigen Blicke“ und ihr ruhiger, sorgenloser Sterbevorgang sind nun möglich, weil sie jetzt wegen Lottes Absicherung durch Albert Gewissheit hat. Obwohl die Begriffe „übergeben“ und „anbefehlen“ (W II, 91) darauf verweisen, dass Lotte keine Wahl hatte, ihr eigenes Schicksal zu bestimmen, ist die Tatsache, dass Albert Lotte finanzielle Sicherheit und ein gutes bürgerliches Leben bieten und die Vaterrolle übernehmen kann, das einzig Richtige und Wichtige.

Hier wird nicht nur das Bild der idealen, tätigen Braut dargestellt, sondern umgekehrt kommt auch die Frage nach dem idealen Bräutigam zur Sprache. Wieder stehen zwei verschiedene Männertypen nebeneinander und werden in diesem Gespräch gegeneinander ausgespielt. Werther als der brotlose Tagträumer, als „unruhigste[r] Vagabund“ (W II, 57) und Künstlernatur steht im Gegensatz zu dem bürgerlichen, aufstrebenden Albert. Aber sogar dieser gerät aus der Fassung beim Anblick und Anhören Lottes in diesem Nachtgespräch. Das ideale, überhöhte Bild, das Lotte verkörpert und in dem sich Lotte hier auch selbst sieht, scheint diese Idee der „thätige[n] Liebe“ geradezu zu personifizieren. Das scheint bei den unterschiedlichsten Männercharakteren einen euphorischen Gefühlsausbruch zu bewirken.

II.2.3. Das Eheverhältnis zwischen Albert und Lotte

Die Frage nach Lottes Selbstbild verweilt nicht bei dieser doch künstlichen Mutter- und Familienkomposition des ersten Teils. Inwiefern kann die junge Frau dem Bildnis entsprechen, das nicht nur die anderen, sondern auch sie selbst aufrechtzuerhalten bemüht ist? In diesem Sinne scheint der Roman strukturell eine Zäsur herzustellen: im zweiten Teil des Textes erfolgt eine Entwicklung und ausschlaggebende Veränderung in Alberts Beziehungen. Sein Verhalten gegenüber Werther und vor allem gegenüber Lotte wird zunehmend distanziert und kalt. Aus „de[m] beste[n] Mensch[en] unter dem Himmel“ (W II, 93)

entwickelt sich ein scheinbar ganz anderer Mensch und das empfindsame und scheinbar herzliche Freundschaftsverhältnis wandelt sich entschieden:

Und hat denn die Freundschaft zu mir Stich gehalten? Sieht er nicht in meiner Anhänglichkeit an Lotten schon einen Eingriff in seine Rechte, in meiner Aufmerksamkeit für sie einen stillen Vorwurf? Ich weiß es wohl, ich fühl' es, er sieht mich ungern, er wünscht meine Entfernung, meine Gegenwart ist ihm beschwerlich. (W II, 203)

Der freundschaftliche Nebenbuhler, „der durch keine launische Unart“ (W II, 91) Werthers Glück und somit seine Schwärmerei für Lotte verhindert hat, entpuppt sich nun als Rivale, mehr noch: Werther muss sich wohl oder übel seine Niederlage eingestehen:

[...] das ist der vertraute, freundliche, zärtliche an allem theilnehmende Umgang, die ruhige dauernde Treue! Sattigkeit ists und Gleichgültigkeit! Zieht ihn nicht jedes elende Geschäft mehr an als die theure köstliche Frau? Weiß er sein Glück zu schätzen? Weiß er sie zu achten wie sie es verdient? Er hat sie, nun gut, er hat sie –[...].“ (W II, 203)

Der starke Begriff „Besitz“ entlarvt auch die besitzergreifende, possessive Sicht des Mannes auf die Frau: Lotte wird hier als „Besitz“, also als Objekt bezeichnet. Sie ist Alberts Wertgegenstand, der nicht mehr herumgereicht werden kann. Abgesehen von diesem „patriarchalischen Muster“⁴², das auch im ersten Teil des Romans schon angedeutet wird, „[...] so wär's unerträglich, ihn vor meinem Angesicht im Besitz so vieler Vollkommenheiten zu sehen.– Besitz!–[...]“ (W II, 85), entlarvt diese Perspektive auch die Ohnmacht der Frau. Lotte, als „Besitz“ des bürgerlichen Albert, konnte sich in keiner Hinsicht für Werther als Ehemann und Familienoberhaupt entscheiden. Auch sie hatte von sich aus keine andere Wahl, als zum „Besitz“ Alberts zu werden: ihre Abhängigkeit und ihre frühe Bindung zu Albert sind somit kaum aus einer freien Entscheidung heraus erfolgt. Die zuvor zitierte Textpassage ist auch aus Werthers Sicht interessant: er kommentiert die scheinbare Veränderung im Umgang zwischen Lotte und Albert. Aus dem respektvollen Benehmen, das er noch im Brief des 30. Juli so gelobt hat, entwickelt sich hier die „Sattigkeit“ und „Gleichgültigkeit“ (W II, 203). Werthers Gleichnis vom Anfang, aus dem Brief des 26. Mai, scheint sich hier ironischerweise zu bewahrheiten: der verurteilenswerte, kalte „Philister“ scheint

⁴² Bernhard J. Dotzler: „*Seht doch wie ihr vor Eifer schäumet...*“. Zum männlichen Diskurs über Weiblichkeit um 1800. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 30 (1986), S. 351.

perfekt auf Alberts Einstellung zu passen, der seine Frau nicht nach den Wertmaßstäben Werthers zu behandeln weiß.

Allerdings scheint die veränderte, kalte, abwesende Art des Ehemannes nicht nur der subjektiven Sicht Werthers zu entstammen. Auch der fiktive Herausgeber schildert diese Entwicklung:

Albert fing von ihm an zu reden, er tadelte ihn, indem er ihm Gerechtigkeit widerfahren ließ. Er berührte seine unglückliche Leidenschaft und wünschte, daß es möglich seyn möchte ihn zu entfernen. Ich wünsch' es auch um unsertwillen, sagt' er, und ich bitte dich, fuhr er fort, siehe zu, seinem Betragen gegen dich eine andere Richtung zu geben, seine öftern Besuche zu vermindern. Die Leute werden aufmerksam, und ich weiß, dass man hier und da drüber gesprochen hat. (W II, 209)

Auffällig ist übrigens, dass die Figur Alberts in der zweiten Fassung positiver und freundlicher dargestellt wird. In der ersten Fassung von 1774 erscheint Albert als zynischer, gleichgültiger Charakter: Lotte fürchtet sich vor seinen Blicken, er ist „trocken“⁴³ in seinem Fragen, er stellt „spöttische Fragen“ (W I, 256) und er gibt „spitze Reden“ (W I, 222). Diese wertenden Adjektive sind in der zweiten Fassung des Romans entweder abgeflacht und verharmlost oder diese Textpassagen sind umgeschrieben und enthalten andere Formulierungen.

Albert muss also durchgreifen, scheint aber zu wissen, dass er Werther nicht ohne Lottes Entschlossenheit dazu bewegen kann. Alberts veränderte Art hängt somit genauso mit seiner öffentlichen Stellung zusammen wie auch mit seiner privaten Beziehungslage zu seiner jungen Braut. Werther stört diese Beziehung. Dass Albert seine Frau implizit darum bittet, weist auch auf Lottes Macht über Werther hin: nur sie scheint fähig zu sein, Einfluss auf Werther nehmen zu können, und sie weiß um ihre Position. Sie reagiert mit Schweigen, was zeigt, dass sie die Situation selbst einschätzen kann; andererseits hat sie sich aber so sehr „aus ihren gesellschaftlichen Beziehungen gelöst“⁴⁴, dass sie sich nicht ihrer Rolle und der weiblichen Verhaltensnorm gemäß verhält.⁴⁵ Albert

⁴³ Johann Wolfgang Goethe: *Die Leiden des jungen Werthers*. Erste Fassung von 1774. Hrsg. v. Waltraud Wiethölter in Zus.arb. mit Christoph Brecht. In: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Frankfurter Ausgabe. Band 8. Frankfurt am Main 1994, S. 256. [Seitenverweise werden im Folgenden mit der Sigle W I im laufenden Text in Klammern nachgestellt.]

⁴⁴ Dumiche, Beatrice: *Die Weiblichkeit im Jugendwerk Goethes. Die Sprachwerdung der Frau als dichterische Herausforderung*. Würzburg 2002, S. 88.

⁴⁵ Vgl. Dumiche: *Die Weiblichkeit im Jugendwerk Goethes*, S. 88.

muss sie darüber aufklären, um sie und sich selbst vor der öffentlichen Bloßstellung zu bewahren.⁴⁶ Die Situation nähert sich der tragischen Katastrophe. Alberts Distanzierung zu Lotte, seine Abwesenheit und seine Kälte kommen wegen seiner schweigsamen Art desto mehr in seinen Handlungen zum Vorschein: „[...] Albert desgleichen, der sodann seine Frau nach gewissen Aufträgen fragte, und als er hörte, sie seyen noch nicht ausgerichtet, ihr einige Worte sagte, die Werthern kalt, ja gar hart vorkamen.“ (W II, 223) Das Ausbleiben einer erfüllten und glücklichen Intimität und von gegenseitigem Zuhören verschlimmert die Situation.⁴⁷ Schweigen definiert nun mehr als zuvor das Verhältnis des Ehepaares; Lottes Schuldgefühle wegen Werthers Besuch und ihre Angst, sich Albert mitzuteilen, ihm die Wahrheit zu sagen und ihm gegenüber ehrlich und offen zu sein, verschlimmern die Lage und läuten den Weg zur Katastrophe ein.

II.3. Lottes Dilemma

II.3.1. Der Ehemann und der Liebhaber

Die zunehmende Vereinsamung Lottes lässt auch sie zum ersten Mal aufrichtig und ehrlich mit ihren Gefühlen und Gedanken umgehen:

Sie waren auf diese Weise eine Stunde neben einander gewesen und es ward immer dunkler in Lottens Gemüth. Sie fühlte, wie schwer es ihr werden würde, ihrem Mann, auch wenn er bey dem besten Humor wäre, das zu entdecken was ihr auf dem Herzen lag: sie verfiel in eine Wehmut, die ihr um desto ängstlicher ward, als sie solche zu verbergen und ihre Thränen zu verschlucken suchte. (W II, 257)

Ihre Einsamkeit und ihre unglückliche Lage zeigen Lottes Dilemma auf: sie ist alleine, weder in Gesellschaft ihrer Freundinnen oder ihrer Geschwister noch bei der Arbeit. Sie erkennt, dass sie eigentlich zwischen zwei unterschiedlichen Männern mit unterschiedlichen Auffassungen gefangen ist und dass genau dieser Gegensatz zwischen der Mentalität Werthers und der Alberts Werther für sie interessant macht. Seine Leidenschaft und Empfindsamkeit reizen sie und seine Verehrung schmeichelt ihr. Genau in diesen unglücklichen Stunden der

⁴⁶ Vgl. Dumiche: *Die Weiblichkeit im Jugendwerk Goethes*, S. 88.

⁴⁷ Vgl. David Jackson: „*Die Leiden der jungen Lotte*“. *Ironised patriarchal perspectives in Goethe's Die Leiden des jungen Werther*. In: *Bejahende Erkenntnis: Festschrift für T. J. Reed zu seiner Emeritierung am 30. September 2004*. Hrsg. von Kevin F. Hilliard, Ray Ockenden und Nigel F. Palmer. Tübingen 2004, S. 44.

Einsamkeit und Kälte Alberts verleihen ihr Werthers Schwärmerei und Hingabe das Gefühl von Einzigartigkeit, werten sie auf und steigern ihr Selbstwertgefühl.⁴⁸ Ihre Reaktion nach der Intensität und Intimität der Ossian-Lektüre gegen Ende des Romans ist dementsprechend hoch emotional:

Ein Strom von Thränen, der aus Lottens Augen brach, und ihrem gepreßten Herzen Luft machte, hemmte Werthers Gesang. [...] Sie fühlten ihr eignes Elend in dem Schicksale der Edlen, fühlten es zusammen und ihre Thränen vereinigten sie. Die Lippen und Augen Werthers glühten an Lottens Arme; ein Schauer überfiel sie; sie wollte sich entfernen und Schmerz und Antheil lagen betäubend wie Bley auf ihr. Sie athmete sich zu erholen, und bath ihn schluchzend fortzufahren, bat mit der ganzen Stimme des Himmels! Werther zitterte, sein Herz wollte bersten, er hob das Blatt auf und las halbgebrochen. [...] Ihre Sinnen verwirrten sich, sie drückte seine Hände, drückte sie wider ihre Brust, neigte sich mit einer wehmüthigen Bewegung zu ihm, und ihre glühenden Wangen berührten sich. Die Welt verging ihnen. (W II, 247)

Werthers Liebe, die auch durch die Literatur als gemeinsame Leidenschaft vermittelt wird, lässt Lotte zum ersten Mal emotional zusammenbrechen: sie weint, ist verwirrt, nimmt Werthers Hände und drückt sie gegen ihren Körper. Werthers Emotionalität wird ihrerseits erwidert und verwirrt sie gleichermaßen. Ihre später zurückgewonnene Fassung lässt sie dann wieder auf Distanz zu Werther gehen, doch ihre Gedanken spinnen die Beziehung weiter:

Sie sah sich nun mit dem Mann auf ewig verbunden, dessen Liebe und Treue sie kannte, dem sie von Herzen zu gethan war, dessen Ruhe, dessen Zuverlässigkeit recht vom Himmel dazu bestimmt zu seyn schien, dass eine wackere Frau das Glück ihres Lebens darauf gründen sollte; sie fühlte, was er ihr und ihren Kindern auf immer seyn würde. Auf der andern Seite war ihr Werther so theuer geworden, gleich von dem ersten Augenblick ihrer Bekanntschaft an hatte sich die Übereinstimmung ihrer Gemüther so schön gezeigt, der lange dauernde Umgang mit ihm, so manche durchlebte Situationen hatten einen unauslöschlichen Eindruck auf ihr Herz gemacht. (W II, 229)

Wie im oben zitierten Gleichnis am Anfang des Romans finden wir wieder eine Gegenüberstellung zweier Auffassungen vor. Obwohl Lotte Werther hier ganz klar nicht als potenziellen Ehemann ansieht, weil er ihr und ihren Kindern keine Sicherheit und keine bürgerlich abgesicherte Existenz bieten kann oder will, erkennt sie die emotionale Bindung zu ihm als eine wahrhaftige Seelenverwandtschaft. Lottes folgender Gedanke ist besonders interessant: „Alles, was sie interessantes fühlte und dachte, war sie gewohnt mit ihm zu theilen, und

⁴⁸ Vgl. Dumiche: *Die Weiblichkeit im Jugendwerk Goethes*, S. 76.

seine Entfernung drohete in ihr ganzes Wesen eine Lücke zu reißen, die nicht wieder ausgefüllt werden konnte.“ (W II, 229) Lotte braucht Werther nicht nur als Liebhaber, sondern sie erkennt, dass er in ihr auch das sieht, was Albert, dem braven, ehrgeizigen Bürger, entgangen ist. Lotte ist nicht nur Wirtschaftlerin und Mutterersatz, sondern sie liest, musiziert und tanzt. Sie äußert ihre Meinung über literarische Werke und sie versteht, ja sie fühlt die Texte. Diese Gelegenheit bietet ihr Werther: er nimmt sie als empfindende, als geistige Partnerin wahr. „Alles, was sie interessantes fühlte und dachte“ wird ihr also weggenommen, wenn sie nicht mehr danach gefragt wird und nicht in dieser Rolle ernst genommen wird, wie es im Verhältnis zu Albert der Fall ist. Ihrem Wesen wird etwas entrissen, wenn Werther geht, weil er der einzige zu sein scheint, der das auch zu schätzen weiß, mehr noch: dies als Teil einer Kommunikationsebene und eines Liebesverhältnisses betrachtet hat.

Besonders interessant ist hier auch die erste Fassung des Textes von 1774. Der Raum, der der Frauenfigur im Text zusteht, wird von der ersten auf die zweite Fassung ausgedehnt, er wird breiter. Lottes Innenwelt erhält in der zweiten Fassung eine komplexere, tiefgreifendere Wende und das Interesse an ihrer Figur scheint zu wachsen. Besonders wichtig wird die oben zitierte Textpassage über ihr Dilemma und ihre Position zu den beiden Männerfiguren im Vergleich zu der ersten Fassung. Lottes Dilemma zwischen dem braven, bürgerlichen Ehemann und dem leidenschaftlichen Seelenverwandten, der sie auch als gebildete, künstlerisch und musikalisch begabte und interessierte Frau sieht, ist in der ersten Fassung stark vereinfacht. Die Tiefe dieser Gedankenwelt in der zweiten Fassung ist in der ersten abgeflacht:

Sie saß in ihrer Einsamkeit, ihr Herz ward weich, sie sah das Vergangene, fühlte all ihren Werth, und ihre Liebe zu ihrem Manne, der nun statt des versprochenen Glücks anfieng das Elend ihres Lebens zu machen. Ihre Gedanken fielen auf Werthern. Sie schalt ihn, und konnte ihn nicht hassen. Ein geheimer Zug hatte ihr ihn vom Anfange ihrer Bekanntschaft theuer gemacht, und nun, nach so viel Zeit, nach so manchen durchlebten Situationen, musste sein Eindruck unauslöschlich in ihrem Herzen sein. (W I, 228)

Auffällig ist, dass Lotte in dieser Passage der ersten Fassung deutlich negativer über Albert spricht. Umso mehr scheint sie sich dann an Werther zu erfreuen, von dem sie bedingungslos die gesamte Aufmerksamkeit bekommt. In der zweiten Fassung jedoch ist Albert positiver dargestellt und auch Lotte spricht nur gut über

ihren Mann. Somit bekommt auch Lottes Verhältnis zu Werther eine andere, komplexere Wende.

Auch wird in der zweiten Fassung nicht nur die seelische „Einsamkeit“ betont, die aus einem enttäuschten Eheverhältnis stammt, sondern Lotte befindet sich auch „allein“, „keins von ihren Geschwistern war um sie“ und sie kann sich ihren Gedanken überlassen (W II, 229). Sie hat zum ersten Mal Zeit, sich auf ihre Gefühls- und Gedankenwelt zu konzentrieren und sich darüber klar zu werden. Darauf folgt dann auch eine Art von Erkenntnis in der Form eines Dilemmas. In der ersten Fassung dagegen bekommt der Ausdruck der Gefühle eine einfache, melancholische Note. Die konkret formulierten und direkten Überlegungen aus der zweiten Fassung haben in der ersten noch keinen Platz.

Interessant ist auch der Höhepunkt dieser Textpassage aus der zweiten Fassung. Hier gesteht Lotte sich die Wahrheit ein: „Über all diesen Betrachtungen fühlte sie erst tief, ohne sich es deutlich zu machen, daß ihr herzliches heimliches Verlangen sey, ihn für sich zu behalten, [...].“ (W II, 229) Der Leser wird eingeweiht in das heimliche, tiefe, dunkle, ja verbotene Verlangen der Frauenfigur. In der ersten Fassung fällt der Begriff „Verlangen“ nicht, sondern es bleibt bei einem „unauslöschlich[en] Eindruck“ (W I, 228). Die Ambivalenz der Konnotationen des Begriffes „Verlangen“ und die daraus folgende doppeldeutige Bedeutung bleiben in der ersten Fassung also aus.

Die scheinbar unschuldige Lotte kann Werther zwar nicht haben, aber sie kann ihn gleichzeitig auch keiner anderen Frau wünschen: „[...] daß ihr herzliches heimliches Verlangen sey, ihn für sich zu behalten und sagte sich daneben daß sie ihn nicht behalten könne, behalten dürfe; [...].“ (W II, 229) Interessant ist, dass das patriarchalische Bild des Besitzes einer Frau hier fast ironisch umgekehrt wird. Der Begriff „behalten“ zeugt von derselben Verdinglichung eines Menschen wie bei einer bereits zitierten Passage über die männliche Sicht (Werther, Albert) auf die Frauenfigur, nur dass wir hier die Perspektive einer Frau vorliegen haben. Auch wird Lottes Unschuld relativiert: Dumiche geht weiter und spricht von Lottes „Eigennutz“.⁴⁹ Werther diene als Besitz und Steigerung ihres Selbstwertgefühles.⁵⁰ Sie behauptet des Weiteren: „Ohne Werther, der die Banalität ihres Landlebens zur patriarchalischen Idylle stilisiert und ihr so

⁴⁹ Dumiche: *Die Weiblichkeit im Jugendwerk Goethes*, S. 100.

⁵⁰ Vgl. Dumiche: *Die Weiblichkeit im Jugendwerk Goethes*, S. 100.

unmittelbar die individuelle Anerkennung gewährt, die sie in der vaterländischen Literatur sucht, würde sie dem Trivialen verfallen.“⁵¹

Dieses Zitat erinnert an die Aussage Werthers im ersten Teil des Romans: „[...] denn darin sind die Weiber fein und haben Recht; wenn sie zwey Verehrer in gutem Vernehmen miteinander erhalten können, ist der Vortheil immer ihr, so selten er auch angeht.“ (W II, 85) Diese etwas trockene Bemerkung Werthers deutet bereits im ersten Teil des Romans auf das zwielichtige, doppeldeutige und komplizierte Verhältnis des scheinbar freundschaftlichen Beziehungsdreiecks hin, welches im zweiten Teil vor allem in Lottes Gedanken und Reflexionen auftaucht. Außerdem wird die Frauenfigur durch diese ironische Bemerkung für einen kurzen Moment von dieser überhöhten Idealvorstellung entfernt.

Lotte gehorcht trotz Dilemma ihrer Vernunft, weil sie es muss. Ehrlich kann sie also nicht sein, und Albert gegenüber muss sie ihre Gefühle sowie ihre Treffen mit Werther verheimlichen. Ihr schlechtes Gewissen peinigt sie, sie wird panisch:

Wie sollte sie ihrem Manne entgegen gehen? wie ihm eine Scene bekennen, die sie so gut gestehen durfte und die sie sich doch zu gestehen nicht getraute. Sie hatten so lange gegeneinander geschwiegen, und sollte sie die erste seyn, die das Stillschweigen bräche und eben zur un rechten Zeit ihrem Gatten eine so unerwartete Entdeckung machte? Schon fürchtete sie, die bloße Nachricht von Werthers Besuch werde ihm einen unangenehmen Eindruck machen, und nun gar diese unerwartete Katastrophe! Konnte sie wohl hoffen, dass ihr Mann sie ganz im rechten Lichte sehen, ganz ohne Vorurtheil aufnehmen würde? und konnte sie wünschen, daß er in ihrer Seele lesen möchte? Und doch wieder konnte sie sich verstellen gegen den Mann, vor dem sie immer wie ein krystallhelles Glas offen und frey gestanden, und dem sie keine ihrer Empfindungen jemals verheimlicht noch verheimlichen können? Eins und das andre machte ihr Sorgen und setzte sie in Verlegenheit; und immer kehrten ihre Gedanken wieder zu Werthern, der für sie verlohren war, den sie nicht lassen konnte, den sie leider! sich selbst überlassen mußte, und dem, wenn er sie verlohren hatte, nichts mehr übrig blieb. (W II, 253)

Lottes Innenwelt ist aufs Genaueste und in aller Ambivalenz überliefert. Sie begreift in diesem Zitat auch bereits im Voraus ihre Schuld an Werthers Schicksal und weiß um seinen Zustand. Interessant wird der Unterschied zu der ersten Wertherfassung, denn auch diese ausschlaggebende Textpassage ist in der zweiten Fassung stark verändert und beleuchtet die Frauenfigur wieder anders. Während wir in diesem Zitat der zweiten Fassung mehrere, aufeinanderfolgende Fragen

⁵¹ Dumiche: *Die Weiblichkeit im Jugendwerk Goethes*, S. 96.

vorfinden, so wurden diese in der ersten Fassung weggelassen. Diese stilistische Form in der zweiten Fassung ist gerade für die Figur der Lotte wichtig: es ist die Frauenfigur selbst, die ihre Gedanken preisgibt, ihre Zweifel artikuliert und ihre Position reflektiert. Der Leser nimmt Teil an ihrer Innenwelt, an ihren Überlegungen, die noch keine Handlungen hervorgebracht haben, sondern erst einen Prozess durchlaufen. Wir sind gewissermaßen Zeuge von Lottes Reflexionsprozess. Die erste Fassung hingegen stellt Lottes Dilemma einfacher dar: ihre Angst wird erklärt, aber anders vermittelt. Häufung und Steigerung der vielen verzweifelten Fragen in der zweiten Fassung scheinen also einen anderen Schwerpunkt aufzuwerfen und der Frauenfigur mehr Ausdrucksmöglichkeit zuzuteilen.

Außerdem variiert Lottes Reaktion auf Albert in dieser Textpassage von der ersten auf die zweite Fassung. Das oben gewählte Zitat der zweiten Fassung betont Lottes Angst, nicht aufrichtig zu sein, nicht ehrlich zu sein gegenüber dem braven Albert. Es geht hauptsächlich um Lottes Selbstbild und ihre ehrliche Haltung auch gegenüber sich selbst:

Konnte sie wohl hoffen daß ihr Mann sie ganz im rechten Lichte sehen, ganz ohne Vorurtheil aufnehmen würde? und konnte sie wünschen, daß er in ihrer Seele lesen möchte? Und doch wieder konnte sie sich verstellen gegen den Mann, vor dem sie immer wie ein krystallhelles Glas offen und frey gestanden, und dem sie keine ihrer Empfindungen jemals verheimlicht noch verheimlichen können. (W II, 253)

Die erste Fassung aber vermittelt Lottes Angst vor Albert als Mensch:

[...] als ihr Mann zurückkam, dessen Gegenwart ihr zum erstenmal ganz unerträglich war; denn indem sie zitterte, er würde das verweinte überwachte ihrer Augen und ihrer Gestalt entdecken, ward sie noch verwirrter, bewillkommte ihn mit einer heftigen Umarmung, die mehr Bestürzung und Reue, als eine auffahrende Freude ausdrückte, und eben dadurch machte sie die Aufmerksamkeit Albertens rege, der, [...] sie ganz trocken fragte, ob sonst nichts vorgefallen [...]. (W I, 254f)

Lotte reagiert körperlich auf Alberts Reaktion bzw. ihr schlechtes Gewissen, und ihre Angst vor ihrem Ehemann lässt sie zittern und weinen. Hier zittert Lotte aus Angst, Albert würde ihr „Geheimnis“ entdecken; in der zweiten Fassung kommt der Aspekt der aufrichtigen Haltung gegenüber Albert und sich selbst deutlicher zum Vorschein. Begriffe, wie „im rechten Lichte sehen“, „in ihrer Seele lesen“ und „wie ein kristallhelles Glas offen und frey“ (W II, 253) folgen in der Textpassage der zweiten Fassung direkt aufeinander und verstärken diese

nuancierte Lesart der Frauenfigur. Lottes Gedanken- und Gefühlswelt, ihre innere Zerrissenheit wird allgemein im zweiten Teil der zweiten Fassung tiefgründiger, vielschichtiger und somit auch wichtiger: Lottes Figur hat mehr Spielraum.

Als dann Werthers Knabe die Befürchtung Lottes durch sein Auftauchen und seinen Auftrag bestätigt, kämpft sie mit sich selbst, kann sich Albert aber nicht offenbaren:

Ihr Herz weissagte ihr alle Schrecknisse. Bald war sie im Begriffe sich zu den Füßen ihres Mannes zu werfen, ihm alles zu entdecken, die Geschichte des gestrigen Abends, ihre Schuld und ihre Ahnungen; Dann sah sie wieder keinen Ausgang des Unternehmens, am wenigsten konnte sie hoffen, ihren Mann zu einem Gange nach Werthern zu bereden. (W II, 257f)

Dieser Teufelskreis, in den sie so schnell hineingeraten ist, scheint ihr keinen Ausweg zu bieten. Die Wahrheit bereitet ihr Angst gerade deshalb, weil sie um ihre Mitschuld zu wissen scheint.

II.3.2. Körperlichkeit und Koketterie

Hiermit wird die Ambivalenz Lottes, welche die Sekundärliteratur andeutet, auch im Primärtext sichtbar. Die überhöhte, idealisierte Darstellung Lottes aus der Sicht des männlichen Protagonisten lässt die Komplexität der Frauenfigur im Roman erst auf den zweiten Blick zu. Werther selbst relativiert Lottes Unschuldsbild ganz zaghaft in einem Anflug von Eifersuchtsgefühlen bei Alberts Ankunft.⁵² Hier öffnet sich sozusagen ein „neues Feld“.⁵³ Werthers oben zitierter Satz dient hiermit, wie bereits angedeutet, als kleiner Hinweis: „[...] denn darin sind die Weiber fein und haben Recht; wenn sie zwey Verehrer in gutem Vernehmen miteinander erhalten können, ist der Vortheil immer ihr, so selten es auch angeht.“ (W II, 85) Gleich darauf nährt der liebeskranke Protagonist zwar wieder seine Idealvorstellung, doch diese Bemerkung eröffnet im Hinblick auf Lotte eine andere Interpretationsschiene. Dadurch dass Werther Lotte als Engelsgestalt verherrlicht und ein Ideal in sie hinein projiziert, gerät Lottes ambivalentes Verhalten in den Hintergrund. Werther überblendet dieses Verhalten: die Frauenfigur ist, bei näherer Betrachtung, eine wahrhaftige

⁵² Vgl. Jasmin Hermann-Huwe: „*Pathologie und Passion*“ in *Goethes Roman Die Leiden des jungen Werther*. Frankfurt am Main, Wien 1997, S. 156.

⁵³ Jackson: „*Die Leiden der jungen Lotte*“. *Ironised patriarchal perspectives in Goethe's Die Leiden des jungen Werther*, S. 36.

Komposition aus verschiedenen, fast undurchlässigen Bildfolien, die von den anderen Figuren, nicht zuletzt auch vom Erzähler, an sie herangetragen werden. Interessant wird es dann bereits in der Ballszene. Insbesondere das Tanzen stellt die Suche nach körperlicher Nähe und Integrität dar. Der Walzer verlangt das Umfassen des anderen Körpers: „Nun ging’s an! Und wir ergetzten uns eine Weile an mannichfaltigen Schlingungen der Arme. Mit welchem Reize, mit welcher Flüchtigkeit bewegte sie sich!“ (W II, 49) Der Walzer galt zu dieser Zeit als besonders sinnliche Tanzform und dieser Tanz mit Lotte treibt Werther fast wortwörtlich in den Wahnsinn: „Ich war kein Mensch mehr.“ (W II, 49) Lotte scheint mit ihm zu spielen und muss sich seiner Aufmerksamkeit bereits bewusst sein. Umso interessanter erscheint die Tanzaufforderung Lottes an Werther:

Ich bat sie um den zweyten Contretanz; sie sagte mir den dritten zu und mit der liebenswürdigsten Freymüthigkeit von der Welt versicherte sie mich, daß sie herzlich gern Deutsch tanze. – Es ist hier so Mode, fuhr sie fort, daß jedes Paar, das zusammengehört, bey’m Deutschen zusammen bleibt, und mein Chapeau walzt schlecht, und dankt mir’s wenn ich ihm die Arbeit erlasse. Ihr Frauenzimmer kann’s auch nicht, und mag nicht, und ich habe im Englischen gesehn daß Sie gut walzen; wenn Sie nun mein seyn wollen für’s Deutsche, so gehen Sie und bitten sich’s von meinem Herrn aus, und ich will zu Ihrer Dame gehen. (W II, 47)

Lotte spricht von „Paaren, die zusammengehören“ und meint damit Werther und sich selbst im Tanz: sie zeigt ihm bewusst ihre Zuneigung und lobt seinen Tanzstil.⁵⁴ Außerdem hat sie einen bestimmten Befehlston beim Sprechen. Den Tanz erlebt Werther als berauschend, das Paar scheint sich in dieser dynamischen Bewegung zu vereinen und aufzublühen. Lotte, die zu diesem Zeitpunkt bereits verlobt ist, wehrt sich nicht, im Gegenteil: die Tanzaufforderung nimmt sie an und organisiert ganz selbstbewusst die Tanzordnung und die Zusammenstellung der Paare, damit sie und Werther zusammen walzen können. Laut Werther ist sie die beste Tänzerin und sticht besonders durch viel Dynamik, Leichtigkeit und harmonische Bewegungen hervor. Es ist, als ob nicht nur er, sondern auch Lotte sich selbst und die bürgerliche, verpflichtende Realität um sie herum vergessen würde.⁵⁵ Das Tanzen ist die erste körperliche Annäherung an Lotte. Der „drohende[n] Finger“ (W II, 49) am Rande und die Nennung Alberts erscheinen

⁵⁴ Vgl. Hermann-Huwe: „*Pathologie und Passion*“ in *Goethes Roman Die Leiden des jungen Werther*, S. 138.

⁵⁵ Vgl. Hermann-Huwe: „*Pathologie und Passion*“ in *Goethes Roman Die Leiden des jungen Werther*, S. 139.

als flüchtige Erinnerungen an Lottes Wirklichkeit. Es ist Lotte, die eigentlich Albert früher hätte erwähnen müssen. Die Frage der tatsächlichen Intensität der Tanzszene stellt sich auch gerade deswegen, weil nicht nur Werther diese Berausung wahrnimmt, sondern das tanzende Paar der gesamten Gesellschaft aufgefallen ist.

Nach dieser körperlichen erfolgt dann die geistige Annäherung in der Klopstock-Szene. Betrachtet man diese Textpassage etwas genauer, so ist es wieder Lotte, die den ersten körperlichen Kontakt sucht, bevor die geistige, literarisch-empfindsame Kommunikationsebene betreten wird⁵⁶: „Sie stand auf ihren Ellenbogen gestützt; ihr Blick durchdrang die Gegend, sie sah gen Himmel und auf mich, ich sah ihr Auge thränenvoll, sie legte ihre Hand auf die meinige und sagte – Klopstock! –“ (W II, 53). Nach dem Blickaustausch erfolgt die körperliche Annäherung auch durch die Berührung der Hand, und diese Annäherung steigert sich anschließend in eine absolute, empfindsame Vereinigung der Gedanken und Gefühle. Lotte macht ihre starke Zuneigung zu Werther mehr als deutlich.⁵⁷ Ebenso lässt sie es zu, dass er sie auf der Heimfahrt in der Kutsche fragen darf, ob er sie gleich am nächsten Tag wiedersehen kann. Sie hat ihm Hoffnung gemacht und lehnt nicht ab, sondern nährt die närrische Verliebtheit Werthers. Beide sehen sich Tag für Tag: er begleitet Lotte in ihrem Alltag. Sie lässt es zu, dass er sich beständig im Kreis der Geschwister bewegt, dass er sie auf ihren Besuchen bei Bekannten begleitet, und sie setzt ihm keine konkreten Grenzen. Und doch scheut sie sich nicht ihn zurechtzuweisen, als er etwas stürmisch mit einem ihrer Schützlinge umgeht: „Sie haben übel gethan, sagte Lotte. – Ich war betroffen.“ (W II, 71) Sie wird sich langsam aber sicher ihrer mächtigen Wirkung auf Werther bewusst. Obwohl sie seine Anhänglichkeit nicht unterbindet und ihn auf ihre kokette Art gewissermaßen herausfordert, traut sie sich trotzdem, seine Euphorie zu tadeln: „Sie hat mir meine Excesse vorgeworfen!“ (W II, 179) Werthers Ausruf: „Bester, ich bin dahin!“ (W II, 181) ist somit in seiner wortwörtlichen Bedeutung zu verstehen: er leidet und Lotte weiß Bescheid. Diese Zweideutigkeit in Lottes Verhalten erreicht einen Höhepunkt im Brief vom 20. Dezember im zweiten Teil des Romans: hier ist es

⁵⁶ Vgl. Hermann-Huwe: „*Pathologie und Passion*“ in *Goethes Roman Die Leiden des jungen Werther*, S. 143.

⁵⁷ Vgl. Hermann-Huwe: „*Pathologie und Passion*“ in *Goethes Roman Die Leiden des jungen Werther*, S. 141.

Werther, der einen Schlusstrich um seinetwillen ziehen will, und es ist wieder Lotte, die ihn nicht lässt und die Macht, die sie über ihn hat, ausnutzt:

Nein, Lotte, rief er aus: ich werde Sie nicht wiedersehen! Warum das? versetzte sie, Werther, Sie können, Sie müssen uns wieder sehen, nur mäßigen Sie sich, O, warum mußten Sie mit dieser Heftigkeit, dieser unbezwinglich- haftenden Leidenschaft für alles was Sie einmal anfassen, gebohren werden! Ich bitte Sie, fuhr sie fort, indem sie ihn bey der Hand nahm, mäßigen sie sich! Ihr Geist, ihre Wissenschaften, Ihre Talente, was biethen die ihnen für mannichfaltige Ergetzungen dar? Seyn Sie ein Mann! wenden Sie diese traurige Anhänglichkeit von einem Geschöpf, das nichts thun kann, als Sie bedauern. – Er knirrte mit den Zähnen und sah sie düster an. Sie hielt seine Hand: Nur einen Augenblick ruhigen Sinn, Werther! sagte sie. Fühlen Sie nicht daß Sie sich betrügen, sich mit Willen zu Grunde richten! Warum denn mich, Werther? just mich, das Eigenthum eines Andern? (W II, 221)

Wieder ist es Lotte, die ihn zu einem Wiedersehen ermuntert, obwohl sie ihm seine Besessenheit vorwirft und somit seine emotionale Lage genau kennt. Auch ist es wieder sie, die Werthers Hand ergreift. Eigentlich wirft sie ihm seine ganze Art vor und tadelt ihn: „Seyn Sie ein Mann!“ (W II, 221) Dieser implizierte Vorwurf ist eine extrem provokante Aussage.

In der Tat ist Werther eine eher weiblich kodierte Figur: „typisch weiblich“ konnotierte Reaktionen wie weinen, sich dramatisch zu Boden werfen, sich von seinen Leidenschaften und Gefühlen lenken lassen oder tränenreiche Küsse geben kann man eher bei Werther als bei Lotte entdecken. Interessant ist zudem Lottes Selbstbild als „Eigenthum eines Andern“ (W II, 221): einerseits greift sie in Bezug auf ihre Stellung und ihre Rolle wieder das patriarchalische Muster auf, andererseits hält sie dabei Werthers Hand und bewahrt den körperlichen Kontakt zu ihm.

Einen weiteren Höhepunkt in Lottes ambivalentem, kokettem Verhalten bietet die Kanarienvogelszene im Brief des 12. September, die übrigens noch nicht in der ersten Fassung des Romans von 1774 vorzufinden ist. Das erotische Interesse Lottes und das bewusste Spiel mit Werthers Leidenschaft wird hier zum Äußersten getrieben. Das von Lotte ausgehende verkappte Erotikspiel treibt Werther fast in den Wahnsinn.⁵⁸ Werther quält sich und weiß, dass Lotte ihn mit ihren sinnlichen Reizen verführen will: „Sie sollte es nicht thun! sollte nicht meine Einbildungskraft mit diesen Bildern himmlischer Unschuld und Seligkeit

⁵⁸ Vgl. Hermann-Huwe: „*Pathologie und Passion*“ in *Goethes Roman Die Leiden des jungen Werther*, S. 158.

reizen und mein Herz aus dem Schlafe, in den es manchmal die Gleichgültigkeit des Lebens wiegt, nicht wecken!" (W II, 167f) Einerseits will er Lottes verführerisch-sinnliche Art nicht wahrhaben, damit er sich nicht ganz vergisst. Andererseits weigert er sich auch, das überhöhte Bild seiner idealen Frau, des unschuldigen Engels, durch menschliche Sinnlichkeitsattribute und sexuelle Begierde zu zerstören.⁵⁹

Hier werden zwei Frauenbilder des 18. Jahrhunderts eingeführt: Lotte repräsentiert einerseits das empfindsame Ideal der Frau, die Sinn für Hauswirtschaft und Familie beweist und sich dem Ehemann willig unterordnet.⁶⁰ Andererseits kommt vor allem in dieser Szene jedoch das Frauenbild des Sturm und Drang zum Vorschein: die bedrohliche Verführerin, die um ihr kokettes Lustspiel weiß und dieses bewusst einsetzt.⁶¹ Genauso wie Werther nicht von Lotte ablassen kann, so lässt Lotte auch Werther nicht los. Die blassrote Schleife, die das verkappte Erotische in Lottes Gestalt symbolisiert, verehrt und küsst er stellvertretend für die Frau, die er nicht haben kann.⁶²

II.4. Lotte als Werthers idealisierte Braut

Gleich von Anfang an redet Werther von Lotte im Superlativ: als „eines der lebenswürdigsten Geschöpfe“ (W II, 37) bezeichnet er sie im Brief des 16. Juni. Bereits ohne Lotte zu kennen, steigert Werther sich in ein unübertreffbares Idealbild dieser Frau hinein: „Einen Engel! – Pfuy! das sagt jeder von der seinigen, nicht wahr? Und doch bin ich nicht im Stande, dir zu sagen, wie sie vollkommen ist, warum sie vollkommen ist; [...]“ (W II, 37) Bereits der simple Begriff „Engel“ wirft Fragen auf: ist Lotte somit als himmlisch-überhöhte Figur unnahbar und unerreichbar? Sollte dieser Begriff nicht Reinheit, Jungfräulichkeit und Unschuld bedeuten? In Anbetracht der Körperwahrnehmung, Körperlichkeit und Sinnlichkeit, geschweige denn der verkappten Erotik, die der Leser Werthers Beschreibungen entnehmen kann, scheint der Begriff „Engel“ als musterhaftes Überblendungswerkzeug zu fungieren. Gleich zu Anfang projiziert er sein

⁵⁹ Vgl. Hermann-Huwe: „*Pathologie und Passion*“ in *Goethes Roman Die Leiden des jungen Werther*, S. 161.

⁶⁰ Vgl. Hermann-Huwe: „*Pathologie und Passion*“ in *Goethes Roman Die Leiden des jungen Werther*, S. 161.

⁶¹ Vgl. Hermann-Huwe: „*Pathologie und Passion*“ in *Goethes Roman Die Leiden des jungen Werther*, S. 161.

⁶² Vgl. Egger: „*Nur über ihre Leiche*“, S. 284.

Idealbild einer Geliebten auf Lotte; es entsteht ein nahezu perfektes, überhöhtes Bildnis von ihr, das jegliche Ambivalenz dieser Frauenfigur überblenden soll.⁶³ „So viel Einfalt, bey so viel Verstand, so viel Güte bey so viel Festigkeit, und die Ruhe der Seele bey dem wahren Leben und der Thätigkeit.“ (W II, 37) und Lotte vereint alle idealen Weiblichkeitskodierungen in ihrer Figur. Auch das Bild der Mutterfigur inmitten ihrer Geschwister entzückt Werther: „Welch eine Wonne das für meine Seele ist, sie in dem Kreise der lieben muntern Kinder, ihrer acht Geschwister zu sehen!“ (W II, 39) Der Höhepunkt dieser ersten Begegnung stellt das „reizendste Schauspiel“ (W II, 41) dar. Schon der Begriff des „Schauspiels“ impliziert die Idee einer gestellten, fast künstlichen Szene. Genauso erscheint auch Lotte: wie eine Heilige in einem Engelsgewand steht sie inmitten des Kinderkreises und verteilt in einer zeremonienhaften Art das Abendbrot: „Sie hielt ein schwarzes Brod und schnitt ihren Kleinen rings herum jedem ein Stück nach Proportion ihres Alters und Appetits ab, gab’s jedem mit solcher Freundlichkeit und jedes rufte so ungekünstelt sein: Danke! [...]“ (W II, 41) Werther betont in diesem Zitat die „ungekünstelte“ Seligkeit, Natürlichkeit der Szene, und doch erscheint dem Leser diese als Bild, als „Schauspiel“. Interessant ist, bei aller Überhöhung und Verehrung der Frauengestalt, auch Werthers Blick. Dieser trifft nämlich zuerst Lottes Körpergestalt, genauer gesagt, ihre Taille: „In dem Vorsaaale wimmelten sechs Kinder von eilf zu zwey Jahren um ein Mädchen von schöner Gestalt, mittlerer Größe, die ein simples weißes Kleid, mit blaßrothen Schleifen an Arm und Brust, anhatte.“ (W II, 41) Das weiße Kleid passt einerseits zu dem konstruierten Unschuldsbild und der Idealisierung zur Engelsgestalt. Andererseits kommt hier aber die „blaßrothe Schleife“ ins Spiel. Die Farbe impliziert die Sinnlichkeit, die von Lottes Körper ausgeht. Außerdem geht die Schleife über die Brust und betont die weibliche Figur und Gestalt. Trotz Überhöhung und Idealisierung zur Heiligenfigur geht von Anfang an eine erotische Konnotation mit Lottes Erscheinung einher. Die Doppeldeutigkeit der Frauenfigur und somit auch der weiblichen Kodierungen verläuft also einerseits über das Verhalten und Handeln der Figuren, andererseits auch über die scheinbar idealisierten Beschreibungen Werthers. Die Schleife wird in diesem Sinne für Werther später

⁶³ Vgl. Hermann-Huwe: „*Pathologie und Passion*“ in *Goethes Roman Die Leiden des jungen Werther*, S. 136, S. 143.

zu einem wahrhaftigen „Fetisch“⁶⁴. Egger formuliert es wie folgt: „Auf diese Weise wird Werther die blassrote Schleife von Lottes weißem Kleid zum Ersatz für den unerreichbaren Körper der Geliebten [...].“⁶⁵ Dieser „unerreichbare[n] Körper“ wird von Werther öfters beschrieben: Körperlichkeit, Sinnlichkeit und erotische Anziehungskraft sind Aspekte, die uns ausschließlich aus der Sicht des leidenden Verliebten, nicht aber aus der Sicht Alberts vermittelt werden. Werther versinkt geradezu in seinen Betrachtungen und Bewunderungen von Lottes Aussehen und Eggers Aspekt, dass der empfindsame Körper auf sprechende „partes pro toto“⁶⁶ reduziert wird, finden wir in diesem Text bestätigt:

Wie ich mich unter dem Gespräche in den schwarzen Augen weidete! wie die lebendigen Lippen und die frischen muntern Wangen meine ganze Seele anzogen! wie ich, in den herrlichen Sinn ihrer Rede ganz versunken, oft gar die Worte nicht hörte, mit denen sie sich ausdrückte! (W II, 45f)

Körperlichkeit und Sinnlichkeit geraten hier ganz deutlich in den Vordergrund. Immer wieder werden die schwarzen Augen, symbolisch für den Spiegel der Seele, Werther anziehen. Die „lebendigen Lippen“ stehen für die Sinnlichkeit der Frau und die „frischen muntern Wangen“ verweisen auf Lottes Gesundheit, Lebenslust und Jugend. Sie vereint in ihrer Figur und in ihrem Erscheinungsbild die idealen Attribute von Weiblichkeit und Jugend. Sie erscheint sogar in ihrer sinnlichen Art noch als unschuldiger „Engel“.

Außerdem verbindet sie „sinnvolles und zugleich sinnliches Handeln“ in ihrem bürgerlichen Weiblichkeitsideal: sie ist nicht nur die große Schwester in einer Mutterrolle und Hauswirtschafterin, sondern die Tanzszene zeigt Lotte in dynamisch–eleganter Bewegung, in sinnlicher Annäherung und gefühlvoller Ergriffenheit. Sie weiß, wie sie ihr Unschuldsbild gleichzeitig mit weiblicher Verführungskunst verbinden kann. Werther verehrt ihre Bewegungsart: „Tanzen muß man sie sehen! Siehst du, sie ist so mit ganzem Herzen und mit ganzer Seele dabey, ihr ganzer Körper Eine Harmonie, so sorglos, so unbefangen, als wenn das eigentlich alles wäre, als wenn sie sonst nichts dächte, nichts empfände; und in dem Augenblicke gewiß schwindet alles andere vor ihr.“ (W II, 47) Der Tanz an sich koppelt gesellschaftliche Ordnung an sinnliche Ergriffenheit und

⁶⁴ Egger: „Nur über ihre Leiche“, S. 284.

⁶⁵ Egger: „Nur über ihre Leiche“, S. 284.

⁶⁶ Egger: „Nur über ihre Leiche“, S. 284.

Leidenschaft, und diese Vereinigung von Gegensätzen, zwischen denen Lotte sich bewegt, treiben Werther in den Wahnsinn. Goethe selbst beschreibt in *Nachlese zu Aristoteles' Poetik* diese neue Tanzart des Walzers im späten 18. Jahrhunderts als Tanzform, „die sämtliche Jugend zu bacchischem Wahnsinn hinreißt.“⁶⁷ Die Tanzszene und die als ungewöhnlich stürmisch beschriebene Tanzart von Lotte und Werther durch die „mannichfaltigen Schlingungen der Arme“ (W II, 49) und das „bunte Durcheinander“ (W II, 49) fallen auf. Werthers Blick auf Lotte lenkt den Blick des Lesers. Dabei entwickelt sich der Blick weiter von dem fast unnatürlich statuarisch komponierten Bildkonstrukt der ersten Begegnung mit Lotte. Hier ist die ideale Braut keine Ersatzmutter, keine Scheinmadonna, die in ihrem weißen Kleid und ihrer unschuldigen Art Brot teilt und ihre Kinderschar ergötzt. Hier ist Lotte eine scheinbar selbstbewusste, junge Frau, die auf Werther zugeht, die gerne tanzt und keine körperliche Nähe scheut. Abgesehen von der harmonischen Bewegungsform, die Werther beschreibt, ist der Text durchsetzt mit Begriffen, die wilde Rhythmen und stürmische Bewegungen ausdrücken. Der Blick fällt auf die Bewegungsart, nicht auf eine ruhende Bildkomposition. Auch der Text gibt ein gewisses Tempo vor:

Nun ging's an! und wir ergetzten uns eine Weile an den mannichfaltigen Schlingungen der Arme. Mit welchem Reize, mit welcher Flüchtigkeit bewegte sie sich! und da wir nun gar an's Walzen kamen und wie die Sphären um einander herumrollten, ging's freylich anfangs, weil's die wenigsten können, ein bißchen bunt durcheinander. Wir waren klug und ließen sie austoben, [...]. Nie ist mir's so leicht vom Flecke gegangen [...]. (W II, 49)

Interessant ist somit nicht nur Friedrich Kittlers Ansatz über den Walzer als „neue Sexualität“⁶⁸ im *Die Leiden des jungen Werther* und den, in diesem Zusammenhang von Kittler zitierten Alfred de Musset: „Alle anderen Tänze sind dagegen nur fade Konventionen oder Vorwände für die gehaltloseste Konversation. Aber beim Walzer für eine halbe Stunde eine Frau in Armen halten

⁶⁷ Johann Wolfgang Goethe: *Über Kunst und Altertum, Band VI, Heft 1*. Hrsg. v. Anne Bohnenkamp. In: *Sämtliche Werke, Tagebücher und Gespräche*. Band 22. Frankfurt am Main 1999, S. 337.

⁶⁸ Vgl. Friedrich Kittler: *Autorschaft und Liebe*. In: Ders. Hrsg.: *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften. Programme des Poststrukturalismus*. Paderborn 1980, S. 147.

heißt wahrhaftig: sie besitzen.“⁶⁹ Werthers Bemerkung hat fast wörtliche Ähnlichkeit mit dieser Aussage:

Das liebenswürdigste Geschöpf in den Armen zu haben und mit ihr herum zu fliegen wie Wetter, daß alles rings umher verging, und – Wilhelm, um ehrlich zu seyn, that ich aber doch den Schwur, daß das Mädchen, das ich liebte, auf das ich Ansprüche hätte, mir nie mit einem andern walzen sollte als mit mir, [...]. (W II, 49)

Die Idee der körperlichen Nähe und auch die Idee des Anspruchs auf eine Frau und deren Besitz spricht Werther an.

Die Gewitterszene beleuchtet die Frauenfigur dann wieder von ihrer empfindsamen Seite. Lotte schafft es trotz Gewitter, die Ballgesellschaft zu beruhigen. Die Reaktionen der anderen Frauen auf der Gesellschaft passen auf das an sich stereotypisch erwartete weibliche Muster der sogenannten „weibliche[n] Zustände.“⁷⁰ Lotte aber ergreift die Initiative, beweist Mut und dynamisches Handeln: sie weiß die Gesellschaft abzulenken, zu unterhalten und sozusagen zu ihrem eigenen Schutz zu beschäftigen. Sie scheint eine beruhigende Wirkung auszuüben. Dass sie trotzdem eine der „furchtsamsten“ (W II, 53) war, gibt sie dann später zu: „Ich war, fuhr sie fort, eine der furchtsamsten, und indem ich mich herzhafte stellte, um den andern Muth zu geben, bin ich muthig geworden.“ (W II, 53) Dumiche deutet dieses Verhalten aber nicht nur als verantwortungsvolles, tapferes Handeln, sondern als ambivalentes Benehmen:

Sie kokettiert dabei nämlich mit ihrer weiblichen Schwäche, die sie zur Grundlage ihrer intimen Beziehung zu machen sucht, indem sie die in der Gesellschaft ihrer Zeit männlich codierte Charaktereigenschaft des Mutes, die sie sich angeeignet hat, ihm gegenüber sofort wieder als oberflächliche Täuschung, als Einbildung aus der unbewussten Angst heraus zurücknimmt, sie könne ihr als Usurpation der patriarchalischen Autorität vorgehalten werden.⁷¹

Gleich darauf wird das bedrohliche Gewitter zum „herrliche[n] Regen“ (W II, 53) und das Kommunizieren über ein empfindsames Ideal in Verbindung mit der Natur lässt die Gemüter von Werther und Lotte in Einklang kommen. Die Unmittelbarkeit und Spontaneität der Empfindungen und die dadurch entstehende unmittelbare und emotionale Kommunikationsform machen aus den beiden

⁶⁹ De Musset, Alfred: *La Confession d'un enfant du siècle, II 4. Oeuvres complètes*. Hrsg. von Ph. von Tieghem. Paris 1963, S. 583. Zit. nach Friedrich Kittler: *Autorschaft und Liebe*, S. 147.

⁷⁰ Egger: „Nur über ihre Leiche“, S. 285.

⁷¹ Dumiche: *Die Weiblichkeit im Jugendwerk Goethes*, S. 66f.

Seelenverwandte. In diesem Sinne geht Werthers Blick nach Lottes Augen, die auch hier wieder als Spiegelbild der seelischen Vorgänge stehen: „Und sah nach ihrem Auge wieder – Edler! hättest du deine Vergötterung in diesem Blicke gesehen, und möchte ich nun deinen so oft entweihten Namen nie wieder nennen hören!“ (W II, 55)

Erotische Erregtheit und engelhafte Idealisierung gehen in Werthers Beschreibung zusammen. Trotz überhöhter Darstellung als Heilige ist die weibliche Sinnlichkeit ein Magnet, und Werther kann nicht umhin, sie auch deswegen zu bewundern. Zumal der Brief des 16. Juli zielt auf die Beschreibung und die Wirkung von Lottes Körperlichkeit und Verführungskraft:

Ach wie mir das durch alle Adern läuft, wenn mein Finger unversehens den ihrigen berührt, wenn unsere Füße sich unter dem Tische begegnen; Ich ziehe zurück wie vom Feuer, und eine geheime Kraft zieht mich wieder vorwärts – mir wird's schwindelig vor allen Sinnen. [...] Wenn sie gar im Gespräch ihre Hand auf die meinige legt, und im Interesse der Unterredung näher zu mir rückt, daß der himmlische Athem ihres Mundes meine Lippen erreichen kann: – Ich glaube zu versinken, wie vom Wetter gerührt. (W II, 79)

Die erotisch-sinnliche Spannung ist hier nicht zu übersehen: sie raubt ihm wahrhaftig den Verstand. Sinnlichkeit und Verführungskraft werden hier in Berührungen und Körperteile zergliedert: die zaghaften Berührungen von Fingern, Füßen, Händen und die Berührung ihres Atems versinnbildlichen die verkappte Sexualität. Fraglich bleibt, ob Lotte sich ihrer Wirkung dermaßen bewusst ist, obwohl sie sich gut in Szene zu setzen weiß. Werther jedenfalls scheint jegliche Zweideutigkeit zu überblenden: „O! und ihre Unschuld, ihre unbefangne Seele fühlt nicht, wie sehr mich die kleinen Vertraulichkeiten peinigen!“ (W II, 79) Diese Aussage ist eine der wenigen, welche die fast schon zwanghafte Idealisierung dieser Frauenfigur zu entlarven wagen. Er gibt zu, dass die ihn quält, ihn leiden lässt und betont dennoch Lottes Unschuld. Er verehrt sie: „Sie ist mir heilig.“ (W II, 79) Daraufhin gelingt es Werther auch nicht, ein Porträt von ihr anzufertigen. Wie soll er eine Heilige, ein überhöhtes Ideal darstellen? Und wie soll er Lottes Unschuld mit ihrer doch sinnlichen Weiblichkeit verbinden? Es ist Werther unmöglich, die wahre Lotte in einer konkreten, künstlerischen Darstellung zu treffen: er kann sich die überhöhte Wirklichkeit nicht eingestehen. Ein naturgetreues Porträt und die idealisierte Lotte als Bildfolie scheinen nicht übereinander zu passen. Betont wird auch die Einfachheit, die sie gleichzeitig

ausstrahlt und die ihre Natürlichkeit hervorheben soll. Die unschuldige Natürlichkeit soll über die Kleidung vermittelt werden: das weiße Kleid aus der ersten Begegnung und aus der letzten Szene des ersten Teiles, dem nächtlichen Abschiedsgespräch, dient als Symbol schlechthin für Unschuld, Simplizität und Natürlichkeit. In diesem weißen Kleid erscheint Lotte in der ersten Begegnung als madonnen-ähnliche Figur, welche die Kinder schützt und versorgt; in der Szene des nächtlichen Abschiedsgesprächs schwebt sie dann engelhaft, schimmernd davon. (Vgl. W II, 123)

Zudem verliebt sich Werther in die Einfachheit ihres Klavierspieles und Gesanges. Lottes Melodie zieht sich genau wie die blassrote Schleife leitmotivisch durch den Text, und Werther spricht von der „Zauberkraft“ der Musik: „Sie hat eine Melodie, die sie auf dem Claviere spielt mit der Kraft eines Engels, so simpel und so geistvoll!“ (W II, 79)

Trotz des „Verderben[s]“ (W II, 79), das Werther in seiner Besessenheit mit Lotte erkennt, wird das Mädchen zu einer wahrhaftigen Lebensquelle für den passiven Träumer. Genauso wie sie dem alten Kranken Trost spendet und Lebenskraft vermittelt, so verleiht sie Werther einen Lebenssinn. Er stilisiert sie zu einer heiligen Heilkraft:

Du hättest sie sehen sollen, wie sie den Alten beschäftigte, wie sie ihre Stimme erhob, um seinen halb tauben Ohren vernehmlich zu werden, wie sie ihm von jungen robusten Leuten erzählte, die unvermuthet gestorben wären, von der Vortrefflichkeit des Karlsbades, und wie sie seinen Entschluss lobte, künftigen Sommer hinzugehen, wie sie fand, daß er viel besser aussähe, viel munterer sey als das letztmal, da sie ihn gesehen. (W II, 63)

Werther bemerkt: [...] da er [der Kranke] Lotten sah, ward er wie neu belebt, [...].“ (W II, 61) Es ist eben diese belebende Kraft, die Lotte auch auf Werther ausübt. Interessant ist hier die intensive, ja fast religiöse Wortwahl, die Werther auch weiterhin benutzt. Genauso wird sie für den Liebeskranken ein Licht am Ende des Tunnels: „Ich werde sie sehen! [...] Alles, alles verschlingt sich in dieser Aussicht.“ (W II, 81) Sie stellt seinen einzigen Lebenssinn dar: „– O der Engel! Um deinetwillen muß ich leben!“ (W II, 71); sie entpuppt sich als Werthers Existenzberechtigung und Lebenskraft. Dabei idealisiert er Lottes Figur zu einer anbetungswürdigen Heiligenfigur: wie Christus schenkt sie Hoffnung und Lebensmut und wie Christus hat sie eine heilende Kraft. Der Höhepunkt der Heiligenstilisierung finden wir im Brief des 6. Juli, als Lotte das Kind in der

Quelle abwäscht. Werther beobachtet die Szene und ist entzückt: „Ich sage dir Wilhelm, ich habe mit mehr Respect nie einer Taufhandlung beygewohnt – und als Lotte herauf kam, hätte ich mich gern vor ihr niedergeworfen wie vor einem Propheten der die Schulden einer Nation weggeweicht hat.“ (W II, 73) Ein banales Schauspiel wird zu einem religiös-heiligen Akt stilisiert. Er befindet sich in Bezug auf Lotte fernab jeglicher Realität.

Mit der Ankunft Alberts verändert sich Werthers optimistische Verliebtheit, und gleichzeitig wandelt sich auch Lotte von einer Quelle der Hoffnung und Kraft zur Ursache seiner Schwermut: „Mußte denn das so seyn, daß das, was des Menschen Glückseligkeit macht, wieder die Quelle seines Elends würde?“ (W II, 105) Das Schwelgen in der überhöhten Darstellung seiner Geliebten wird ihm jetzt zum Verhängnis: „Das volle warme Gefühl meines Herzens an der lebendigen Natur, das mich mit so vieler Wonne überströmte, das rings umher die Welt mir zu einem Paradiese schuf, wird mir jetzt zu einem unerträglichen Peiniger, zu einem quälenden Geist, der mich auf allen Wegen verfolgt.“ (W II, 105) Werthers idealisiertes Bild von Lotte hatte in ihm eine Hoffnung geweckt, die er jetzt jedoch aufgeben muss: „[...]der Schauplatz des unendlichen Lebens verwandelt sich vor mir in den Abgrund des ewigoffenen Grabes.“ (W II, 107) Somit wird bereits im ersten Teil des Romans der tödliche Ausgang prophezeit. So wie Lotte ihm vorhin Kraft, Energie und Lebenssinn gegeben hat, raubt sie ihm jetzt sogar das, was ihn noch hätte trösten können: seine Freude an Literatur, Kunst und Natur: „Ich habe keine Vorstellungskraft, kein Gefühl an der Natur und die Bücher eckeln mich an.“ (W II, 109)

Die Ossian-Lektüre zum Schluss des zweiten Teiles greift die Kommunikationsform durch gemeinsam empfundene Literatur wieder auf. Im Gegensatz zu der emotionalen Klopstock-Szene, welche die Leidenschaft Werthers endgültig entfacht und ihm Hoffnung schenkt, macht die Lektüre hier nicht nur Werther, sondern auch Lotte die Unerfüllbarkeit ihrer Beziehung und Seelenverwandtschaft klar. Lottes Reaktion ist hierbei typisch weiblich kodiert, genauso wie auch Werthers Reaktion:

Ein Strom von Thränen, der aus Lottens Augen brach, und ihrem gepreßten Herz Luft machte, hemmte Werthers Gesang. Er warf das Papier hin, faßte ihre Hand und weinte die bittersten Thränen. Lotte ruhte auf der andern und verbarg ihre Augen in's Schnupftuch. Die Bewegung beyder war fürchterlich. Sie fühlten ihr eignes Elend in dem Schicksale der Edlen, fühlten es zusammen und ihre Thränen vereinigten sie. Die Lippen und

Augen Werthers glühten an Lottens Arme; ein Schauer überfiel sie; sie wollte sich entfernen und Schmerz und Antheil lagen betäubend wie Bley auf ihr. Sie athmete sich zu erholen, und bath ihn schluchzend fortzufahren, bat mit der ganzen Stimme des Himmels! Werther zitterte, sein Herz wollte bersten, [...]. (W II, 245)

Geistige Verbindung und körperliche Annäherung finden auch hier wieder statt als unmittelbare Reaktion auf die gemeinsam empfundene Lektüre. Lotte macht ihren Gefühlen Luft. Werthers Reaktion ist allerdings kaum mehr überraschend: alle typisch weiblichen Kodierungsmuster passen auch genau auf die empfindsame Männerfigur. Aber hier weint auch Lotte; sie zeigt offen ihre Schwäche und hält ihre Emotionen nicht mehr zurück. Dann aber fängt sie sich und schützt sich vor Werthers leidenschaftlichem Gefühlsausbruch mit „wüthenden Küssen“ (W II, 247). Werther verbleibt im weiblichen Kodierungsmuster: er wirft sich „unsinnig vor sie hin“ (W II, 247) und liegt schlussendlich „an der Erde.“ (W II, 247). Lottes „zitternde[n], stammelnde[n] Lippen“ (W II, 247) fassen sich und, wenn auch nur mit „schwacher Hand“ (W II, 247), drückt sie Werther von sich. Dann wird sie bestimmter: „Werther! rief sie mit dem gefaßten Tone des edelsten Gefühles.“ (W II, 247) Die „Schwächlichkeit“, die sogenannten „weibliche[n] Zustände“⁷² treffen bei genauerer Beobachtung öfters auf Werther zu als auf die Frauenfigur. Trotzdem liegt der Fokus am Ende des Romans auch auf Lottes Reaktion auf Werthers Selbstmord. Bereits beim Auftritt von Werthers Knaben, der Alberts Pistole abholt, verfällt auch sie in ein weiblich kodiertes Raster: „[...] sie schwankte aufzustehen, sie wußte nicht, wie ihr geschah. Langsam ging sie nach der Wand, zitternd nahm sie das Gewehr herunter, putzte den Staub ab und zauderte und hätte noch lange gezögert, wenn nicht Albert durch einen fragenden Blick sie gedrängt hätte.“ (W II, 257) Ihr gesundheitlicher Zustand hat sich gegen Ende des Romans geändert: die Frische und muntere, fröhliche Dynamik und Gesundheit ist in Schwächlichkeit und Kränklichkeit umgeschlagen. Das Dilemma ist nicht spurlos an ihr vorbeigegangen, bis sie schließlich „ohnmächtig vor Alberten“ (W II, 265) niedersinkt und man um ihre Gesundheit und ihr Leben bangt.

Lotte ist eine äußerst ambivalente Figur: einerseits erscheint sie als heiligenähnliche, von Werther idealisierte und mit seinen Vorstellungen überblendete Figur. Andererseits können ihre Reaktionen auf Werthers Freitod

⁷² Egger: „Nur über ihre Leiche“, S. 285.

auch als Folge ihres Schuldbewusstseins gedeutet werden. Der Schluss des Briefromans bietet zumal in der Fassung von 1787 einen guten Einblick in Lottes Gedankenwelt und ermöglicht es, die Gefühle der Frauenfigur zu verstehen. Lotte wird im zweiten Teil, und das vor allem gegen Schluss, ohne, dass sie durch Werthers Sublimierungsstrategien betrachtet wird, eine sehr interessante Figur; sie denkt selbstständig, sie kann ihre Gefühle in ihren Gedanken klar artikulieren und ist fähig, sich ihre Situation zwischen Albert und Werther einzugestehen. Ihre Ängste und Schuldgefühle werden nicht über Werther oder über Albert vermittelt. Die Tatsache, dass Lotte Albert wählt, zeigt, dass sie keine andere Möglichkeit hat, vielmehr den Rollenbildern der Zeit und der Gesellschaft ausgeliefert ist. So sieht sie instinktiv nur Albert als potenziellen Ehemann und Vater ihrer Kinder, während Werther ihr auf eine andere Weise ans Herz gewachsen ist. Dass sie ihn „für sich behalten“ möchte, zeigt, dass die Vorstellung des Ehepartners als Eigentum nicht nur aus der patriarchalischen, männlichen Sicht heraus geschildert wird, sondern auch umgekehrt gelten kann. Das Unschuldsbildnis der Frauenfigur wird relativiert, die Vorstellung der idealen Braut wird in Goethes frühem Briefroman, vor allem in der zweiten Fassung vielschichtiger dargestellt.

**Find ich die Fülle der Locken an meinem Busen! Das Köpfchen
Ruhet und drucket den Arm, der sich dem Halse bequemt.
Welch ein freudig Erwachen! Erhieltet ihr, ruhige Stunden,
Mir als Denkmal der Lust, die in den Schlaf uns gewiegt! –
Sie bewegt sich im Schlummer und sinkt auf die Breite des Lagers
Weggewendet und doch läßt sie mir Hand noch in Hand.
Herzliche Liebe verbindet uns immer und treues Verlangen,
Und den Wechsel behielt nur die Begierde sich vor.
Einen Druck der Hand, ich sehe die himmlischen Augen
Wieder offen. – O nein! Laßt auf der Bildung mich ruhn!
Bleibt geschlossen! Ihr macht mich verwirrt und trunken, ihr raubet
Mir den stillen Genuß reiner Betrachtung zu früh.
Diese Formen wie groß! wie edel gewendet die Glieder! [...]
(Dreizehnte Römische Elegie)⁷³**

⁷³ Johann Wolfgang Goethe: *Das nachitalienische Jahrzehnt. Römische Elegien. Gedichte*. Hrsg. v. Karl Eibl. In: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Band 1. Frankfurt am Main 1987, S. 417.

III. Die Wahlverwandtschaften: Otilie als fremdes Kunstwerk?

III.1. Die Einführung der Otilie

III.1.1. Das „liebe Kind“

„Nun sollst du also erfahren, sagte Charlotte, daß es mir mit Otilien geht, wie dir mit dem Hauptmann. Höchst ungerne weiß ich das liebe Kind in der Pension, wo sie sich in sehr drückenden Verhältnissen befindet.“ (WV, 280): so erfährt der Leser von Otilie in Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften* von 1809. Es ist Charlotte, die diese junge Frau in den Text einführt und sie zum Gegenstand der Rede macht, ohne dass die Figur selbst bereits erschienen wäre. Otilie wird als Vorstellung, als Bild eingeführt, sie selbst tritt erst später in die Handlung. Interessant sind dabei die verschiedenen Stimmen und Sichtweisen. Charlotte sieht Otilie einerseits als schutzbedürftiges Mädchen, als „Kind“. Die Bezeichnung „liebes Kind“ wird den gesamten Roman durchziehen. Den Aspekt des noch zu erziehenden Mädchens spinnt Charlotte weiter: „[...] deren Tochter ich gewiß, wenn ich Erzieherin oder Aufseherin sein könnte, zu einem herrlichen Geschöpf heraufbilden wollte.“ (WV, 281) Otilie ist andererseits jedoch kein eigentliches Kleinkind, sondern eine junge, heranwachsende Frau mit Vorzügen, die noch auszubilden sind, damit sie in der Gesellschaft ihren Platz als Frau finden kann. Charlotte braucht Otilie für die Arbeit im Haushalt, in der Wirtschaft, also für den „Innenbereich“⁷⁴ Die Frau als Repräsentantin des Hauses und der Erziehung ist eine immer wiederkehrende Weiblichkeitskodierung. Schon Werthers Lotte übernimmt die Rolle der Hausfrau und Wirtschaftlerin von ihrer Mutter: sie ernährt und erzieht die Kinder und soll Albert, den braven und aufstrebenden Bürger als Gattin und Hausfrau unterstützen. Durch eine gute Erziehung sind die Aufgaben der Geschlechter klar und streng verteilt. Dieses Motiv taucht auch in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* auf: „[...] indessen herrscht eine vernünftige Hausfrau im Innern wirklich, und macht einer ganzen Familie jede Tätigkeit, jede Zufriedenheit möglich.“ (WML, 829) Goethes Frauen verhalten sich nach dem bürgerlichen Ideal der Zeit.

Außerdem ist Otilie ein Mädchen mit „Vorzügen“ (WV, 282), eine junge Erwachsene, die eine Wirkung auf das andere Geschlecht hat und ins heiratsfähige Alter kommt. Es sind diese gesellschaftlichen Aspekte, welche dann etwas später,

⁷⁴ Irmgard Egger: *Diätetik und Askese. Zur Dialektik der Aufklärung in Goethes Romanen*. München 2001, S. 57.

bei Otilies Ankunft auf dem Gut, in Frage gestellt werden. Vor allem wird bei dieser Vorstellung am Anfang Otilies Jugend und Schutzbedürftigkeit betont.

Das „liebe Kind“ (WV, 311) tritt dann endlich, nach langer Einführung, selbst in Erscheinung. Otilies Verhalten und Bewegungen gegenüber Charlotte stechen besonders heraus: „[...] das liebe Kind eilte sich ihr zu nähern, warf sich ihr zu Füßen und umfaßte ihre Knie.“ (WV, 311) Dieser Kniefall vor Charlotte ist ein in der Forschungsliteratur häufig erwähnter Aspekt zur Untersuchung der Otilie. Während etwa Egger dieses Verhalten als Unterwerfung deutet und somit als Zeichen einer „klassischen Überfüllungsstrategie der Verunsicherten und Depressiven“⁷⁵, kann man dieses Verhalten jedoch auch anders deuten. Der Ansatz von Schelling–Schär scheint hier, in Bezug auf die Erscheinung der Frauenfiguren, besonders interessant. Charlotte, die Otilie zwar als Schützling annimmt und sie als „liebes Kind“ bezeichnet, muss das Mädchen als junge, heranwachsende Frau sehen, die sie als Haushaltshilfe braucht und ausbilden soll.⁷⁶ Sie sollte eigentlich kein Kind mehr sein, weil sie einen anderen Platz in der Gesellschaft einnimmt.⁷⁷ Otilie hingegen wirft sich vor Charlotte, der erwachsenen Frau nieder und umarmt demütig ihre Beine: das ist keine Begrüßung, die sich eine heranwachsende, ihrer Rolle und ihrer gesellschaftlichen Position bewusste, junge Frau erlauben darf. Es ist eine kindliche Unterwerfungsgeste. Sie versetzt Charlotte gleichzeitig in eine unangenehme Lage: „Wozu die Demütigung! sagte Charlotte, die einigermaßen verlegen war und sie aufheben wollte.“ (WV, 311) Sie braucht Otilie als Gesellschafterin und Haushälterin, nicht als junges Kind. „Es ist so demütig nicht gemeint, versetzte Otilie, die in ihrer vorigen Stellung blieb. Ich mag mich nur so gern jener Zeit erinnern, da ich noch nicht höher reichte als bis an Ihre Knie und Ihrer Liebe schon so gewiß war.“ (WV, 311f), entgegnet dann Otilie und spricht somit zum ersten Mal selbst. Sie gibt zu, dass dieses Verhalten auf einer starken Erinnerung gründet, die sie fast noch als Gegenwart ansieht: das Verhalten eines Kindes zu einem liebenden und beschützenden Erwachsenen. Charlotte scheint aus der Sicht von Otilie eine mütterliche Funktion zu haben. Das Verhältnis von Otilie zu Charlotte ist also anfangs nicht geklärt: es stoßen zwei Sichtweisen

⁷⁵ Egger: *Diätetik und Askese*, S.58.

⁷⁶ Esther Schelling–Schär: *Die Gestalt der Otilie. Zu Goethes „Wahlverwandtschaften“*. Zürich 1969 (Zürcher Beiträge zur deutschen Literatur- und Geistesgeschichte; 36), S. 40.

⁷⁷ Vgl. Schelling–Schär: *Die Gestalt der Otilie*, S. 41.

aufeinander, wobei Charlottes Sicht auf Otilie scheinbar eine Überblendung der Situation war und diese Begrüßungssituation eine gewisse Rollenunsicherheit vorausschickt.

Auch andere Stimmen führen die junge Frau in den Text ein. Dabei erscheinen die Briefe aus dem Mädchenpensionat interessant, besonders die zwei verschiedenen Sichtweisen der Vorsteherin und des Gehilfen. Die Vorsteherin isoliert Otilie von den anderen: sie beschreibt Otilie als Sorgenkind, das sich selbst von den anderen abgrenzt und eine ungewöhnliche Dienstbarkeit zeigt. Als junge Frau sollte sie auch mehr auf ihre Kleider und auf ihr äußeres Erscheinungsbild achten: ihre Bescheidenheit betrifft also sowohl ihr Verhalten als auch ihr Auftreten. Auch die „Mäßigkeit im Essen und Trinken“ (WV, 293) scheint der eines Kindes gleichzukommen. Die typische Entwicklung, die eine heranwachsende Frau durchlaufen sollte, scheint bei Otilie noch nicht eingetreten zu sein. Die Briefbeilage des Gehilfen beschreibt Otilie anders: sehr wohl grenzt sie sich ab und ihr Verhalten unterscheidet sich von dem anderer junger Frauen, und doch bezeichnet er sie als entwicklungsfähig: „[...] aber es gibt auch verschlossene Früchte, die erst die rechten kernhaften sind, und die sich früher oder später zu einem schönen Leben entwickeln.“ (WV, 294) Die Entwicklung von Otilie sticht besonders heraus, wenn sie als Gegensatz zu der geradezu exemplarisch „blühenden Frucht“, zu Luciane, auftritt.

III.1.2. Otilie und Luciane: zwei Kontrastfiguren

Die Multi-Perspektivität, die bei der Einführung von Otilie festzustellen ist, hat einen gemeinsamen Hintergrund: den starken Gegensatz zwischen Otilie und Charlottes Tochter Luciane. Charlotte bemerkt selbst den starken Unterschied in Entwicklung, Verhalten und Charakter:

Wenn Luciane, meine Tochter, für die Welt geboren ist, sich dort für die Welt bildet, wenn sie Sprachen, Geschichtliches und was sonst von Kenntnissen ihr mitgeteilt wird, so wie ihre Noten und Variationen vom Blatte wegspielt; wenn bei einer lebhaften Natur und bei einem glücklichen Gedächtnis sie, man möchte wohl sagen, alles vergißt und im Augenblicke sich an alles erinnert; wenn sie durch Freiheit des Betragens, Anmut im Tanze, schickliche Bequemlichkeit des Gesprächs sich vor allen auszeichnet, und durch ein angebornes herrschendes Wesen sich zur Königin des kleinen Kreises macht; wenn die Vorsteherin dieser Anstalt sie als eine kleine Gottheit ansieht, die nun erst unter ihren Händen recht gedeiht, die ihr Ehre machen, Zutrauen erwerben und einen Zufluß von andern jungen Personen verschaffen wird; wenn die ersten Seiten ihrer

Briefe und Monatsberichte immer nur Hymnen sind über die Vortrefflichkeit eines solchen Kindes, sie ich dann recht gut in meine Prose zu übersetzen weiß: so ist dagegen, was sie schließlich von Ottilien erwähnt, nur immer Entschuldigung, daß ein übrigens so schön heranwachsendes Mädchen sich nicht entwickeln, keine Fähigkeiten und keine Fertigkeiten zeigen wolle. (WV, 280)

Dieses Zitat verdeutlicht, dass der Begriff „liebes Kind“ auf Ottilie, nicht aber auf Luciane passt: dieser Ausdruck vermittelt stattdessen ein Bildnis, eine Vorstellung von Ottilie, die sich bereits im Vorfeld von der gleichaltrigen Luciane stark abgrenzt. Der zweite Brief der Vorsteherin, besonders die Beilage des Gehilfen, geht genauer auf Ottilies Verhalten ein. Es scheint der Vorsteherin, die mit der Erziehung von sich musterhaft entwickelnden jungen Frauen, wie Luciane, vertraut ist, unmöglich, weiter über Ottilie zu schreiben: „Von Ottilien läßt mich unsre ehrwürdige Vorsteherin schreiben, teils weil es ihr, nach ihrer Art zu denken, peinlich wäre dasjenige was zu melden ist zu melden, teils auch weil sie selbst einer Entschuldigung bedarf, die sie lieber mir in den Mund legen mag.“ (WV, 308) Es ist also der Gehilfe, der Ottilie beschreiben soll, während die Vorsteherin über die schöne Entwicklung von Luciane gerne selbst schreibt. Wieder wird Ottilie abgegrenzt, diesmal aber allgemein gegenüber allen anderen Mädchen des Pensionats: „Im Schreiben hatten andere kaum so wohlgeformte Buchstaben, doch viel freiere Züge; im Rechnen waren alle schneller, [...]. Im Französischen überparlierten und überexponierten sie manche; [...].“ (WV, 308) Von Anfang an wird von Ottilie ein extrem differenziertes Fremdbild aus verschiedenen Perspektiven vermittelt.

Der Kontrast zu Luciane, die als eine in der Gesellschaft bestens eingelebte und extrovertierte Frauenfigur beschrieben wird, verstärkt sich dann im zweiten Teil des Romans: Luciane kommt zu Besuch auf das Gut, und nun wird der bisher ausschließlich von anderen Figuren beschriebene Kontrast zu Ottilie greifbar, konkret. Die ruhige, zurückgezogene Ottilie wird wahrhaftig überfallen, „als der Sturm auf einmal über das Schloß und Ottilien hereinbrach.“ (WV, 411). Schon die Wortwahl des Erzählers bringt den Unterschied der Frauengemüter bestens zur Geltung: „Diesem ungestümen Treiben begegnete Ottilie mit gleichmütiger Tätigkeit, ja ihr heiteres Geschick erschien im schönsten Glanze [...].“ (WV, 412) Luciane ist wie ein „brennender Kometkern“ (WV, 413), der vorbeirauscht, der die anderen aufhetzt und ein unruhiges, ungestümes Wesen hat. Ihr „wilde[s] wunderliche[s] Wesen“ (WV, 413) verursacht eine wahrhaftige

Unruhe auf dem Schloss, die im Gegensatz zu Otilies beruhigender, in sich ruhender Ausstrahlung steht. Aussagen wie „So peitschte Luciane den Lebensrausch im geselligen Strudel immer vor sich her.“ (WV, 420), „ungestüme[s] Treiben“, oder „brennender Kometkern“ haben Auswirkungen auf die Atmosphäre im Text. Die Handlungen um Otilie haben einen langsamen, ruhigen, überlegten Gang, während die Figur der Luciane eine fast negativ ausgelegte Schnelligkeit, ja Hektik mit sich bringt. Dieser Gegensatz der Charaktere erreicht dann im Verhalten Lucianes zu Otilies einen Höhepunkt : „[...] aber eine wahrhafte Bitterkeit hatte sich in ihrem Verhältnis zu Otilien erzeugt. Auf die ruhige ununterbrochene Tätigkeit des lieben Kindes, die von Jedermann bemerkt und gepriesen wurde, sah sie mit Verachtung herab [...].“ (WV, 423) Der Kontrast der Charaktere artet aus zu einer persönlichen Rivalität, in die Otilie hineingezogen wird: „Eben so wenig gönnte sie Otilien die Ruhe des häuslichen Ganges, worin sie sich mit Bequemlichkeit fortbewegte.“ (WV, 423) Lucianes Wesen und ihr Verhalten sind eine wahre Qual für die „zarte“ (WV, 423) Otilie; die beiden Figuren befinden sich auf dem Höhepunkt ihrer Gegensätzlichkeit. Im gesamten Text scheint Otilies Wesen sich nicht mehr abzugrenzen als von dieser Frauenfigur. Otilie als „zartes Kind“ oder „gutes Kind“ zu bezeichnen und im Zusammenhang mit Luciane stattdessen Ausdrücke wie „wilde[s] wunderliche[s] Wesen“, „brennender Komet“, „ungestüme[s] Treiben“ oder „peitsch[en]“ zu verwenden, ist zweifellos ein Angelpunkt in der Darstellung Otilies.

III. Körperlichkeit und Wahrnehmung

III.2.1. Otilie als Erscheinung

Tatsächlich ist Otilie in ihrer äußeren Erscheinung nicht konkret greifbar. Im Vergleich zu anderen Figuren, wie etwa Luciane, wird Otilies Körper kaum als Frauenkörper beschrieben. Bei der Beschreibung von Lucianes Körperlichkeit fällt dann umso mehr auf, dass Otilies Körper gleichzeitig zu verschwinden scheint. Beschreibungen wie: „Ihr schöner Wuchs, ihre volle Gestalt, ihr regelmäßiges und doch bedeutendes Gesicht, ihre lichtbraunen Haarflechten, ihr schlanker Hals, [...].“ (WV, 427) sind in Bezug auf Otilie kaum zu entdecken. Otilies Schönheit wird allerdings bereits im Vorfeld, vor ihrem eigentlichen Auftritt, gelobt: „Hübsch ist sie, das ist wahr, und ich erinnere mich, daß der Hauptmann mich auf sie aufmerksam machte. [...] Hübsch ist sie, besonders hat sie schöne Augen [...].“

(WV, 282) Es ist Eduard, der zum ersten Mal ihre Schönheit als Anziehungskraft beschreibt: seine Erinnerung an die zurückhaltende Ottilie verläuft über die äußere Erscheinung. Während Charlotte ihre Schönheit als Vorteil für gesellschaftliche Verbindungen und eine mögliche gute Partie sieht, „ein Mädchen von Ottiliens Vorzügen“ (WV, 282), so ist die Sicht der Männerfiguren zuerst auf die körperliche Schönheit bezogen. Die Augen fallen bei der Beschreibung der Ottilienfigur besonders ins Gewicht, vor allem, weil fast ausschließlich die Augen als konkretes körperliches Attribut im Text beschrieben werden. Interessant wird es dann im sechsten Kapitel des ersten Teiles: Ottilies Ankunft und erstes Auftreten im Text geht eigentlich einher mit der Erwartung einer Körperbeschreibung, zumal ihre Schönheit bereits erwähnt wurde und sie, in Bezug auf die Männer, mit ihren Vorzügen zu begeistern weiß. Stattdessen wird die Wirkung beschrieben, die sie auf die Gesellschaft ausübt: „Sie ward den Männern vorgestellt und gleich mit besonderer Achtung als Gast behandelt. Schönheit ist überall ein gar willkommener Gast.“ (WV, 312) Es werden weder Körperteile oder Gestalt beschrieben, noch werden Kleidung oder Haare erwähnt. Auch Farben oder Formen werden außen vor gelassen: die Schönheit der Gestalt bleibt im Allgemeinen, im Abstrakten und scheint sich hauptsächlich durch den Eindruck auf das Umfeld bemerkbar zu machen: Charlotte empfindet sie als „liebe Gesellschafterin“ (WV, 313), als zukünftige „zuverlässige Freundin“ (WV, 313), und der Begriff der Tätigkeit scheint auch auf die liebe, schöne Ottilie zuzutreffen: sie ist von Anfang an das „gute tätige Kind“ (WV, 313) im Haushalt und in der Wirtschaft. Interessant ist hier vor allem der Begriff der „Tätigkeit“, weil er an Werthers Lotte erinnert: genau wie bei Lotte wird auch bei Ottilie das tätige Wirken in Verbindung gesetzt mit der Haushaltsführung und wird als ideale, weiblich kodierte Eigenschaft geschätzt.

Auch die männliche Sicht auf Ottilie als Frau scheint im Abstrakten zu bleiben. Im Gegensatz zu Werthers Beschreibung von Lottes Gestalt, Kleidung, Augen, Lippen und Wangen ist Ottilies Körperlichkeit für den Leser kaum greifbar. Nur Ottilies Wirkung scheint wunderliche Folgen zu haben. Nachdem ihre Schweigsamkeit und Zurückhaltung betont wurde: „Sie schien aufmerksam auf das Gespräch, ohne daß sie daran Teil genommen hätte.“ (WV, 312), folgt anschließend ein kleiner, widersprüchlicher Wortwechsel zwischen Eduard und Charlotte über Ottilie: „Den andern Morgen sagte Eduard zu Charlotten: es ist ein

angenehmes unterhaltendes Mädchen. Unterhaltend? versetzte Charlotte mit Lächeln: sie hat ja den Mund noch nicht aufgetan. So? erwiderte Eduard, indem er sich zu besinnen schien: das wäre doch wunderbar!“ (WV, 312) Die Bewunderung Eduards scheint Otilie gleich zu Beginn zu einer Projektionsfläche seiner Wünsche und Idealvorstellungen zu gestalten: die stille Zurückhaltung der Frauenfigur deutet er um in eine wünschenswerte, „wunderbar[e]“ Unterhaltungsform, so, wie es ihm gefällt.

Zudem hat Otilie als junge heiratsfähige Frau keinen Bezug zu Kleidung. Charlotte muss sie erst darauf aufmerksam machen: „Charlotte verlangte von Otilien, sie solle in Kleidern reicher und mehr ausgesucht erscheinen. Sogleich schnitt das gute tätige Kind die ihr früher geschenkten Stoffe selbst zu und wußte sie sich, mit geringer Beihülfe anderer, schnell und höchst zierlich anzupassen.“ (WV, 313) Otilie muss wie ein Kind darauf hingewiesen werden, wie sie sich in Gesellschaft kleiden soll, was für eine junge Frau des 18. und 19. Jahrhunderts ungewöhnlich ist. Noch interessanter erscheint der Erzählerkommentar: „[...] denn indem das Angenehme einer Person sich auch über ihre Hülle verbreitet, so glaubt man sie immer wieder von neuem und anmutiger zu sehen, wenn sie ihre Eigenschaften einer neuen Umgebung mitteilt.“ (WV, 313) Die Beschreibung der Kleidung als „Hülle“ scheint besonders bei Otilie zutreffend zu sein. Die Kleidung wird hier nicht mehr als gesellschaftlich oder weiblich kodierte Anpassungsform und Schicklichkeitsart beschrieben, sondern als Material zur vorteilhaften Erscheinung einer Gestalt. Kleidung kann das Angenehme einer Person unterstützen, betonen und ihr Eleganz verleihen, aber die wahre angenehme Schönheit ist hinter der „Hülle“, ist eine innere Schönheit. An dieser Stelle bedarf es keiner konkreten oder gar sinnlich weiblichen Schönheitskodierungen, sondern die Schönheit ist auf das Wesen der Figur ausgerichtet. So ist Otilie nicht nur schön, sondern auch gut, und beide Eigenschaften scheinen in dieser Figur eins zu werden. Hörisch spricht in diesem Zusammenhang von einer Körperdarstellung, die dem herkömmlichen Zeichensystem entzogen wird, also einem „fleischlosen Signifikanten“.⁷⁸

⁷⁸ Jochen Hörisch: „Die Himmelfahrt der bösen Lust“ in Goethes „Wahlverwandtschaften“. Versuch über Otiliens Anorexie. In: Goethes Wahlverwandtschaften: kritische Modelle und Diskursanalysen zum Mythos Literatur. Hrsg. von Norbert Bolz. Hildesheim 1981, S. 318.

Brandstädter geht noch weiter und spricht von einer „ethischen Schönheit“⁷⁹. Die Frage nach der Greifbarkeit der Ottilienfigur reicht also über eine Körperlichkeitswahrnehmung hinaus: wir finden stattdessen eine, um es mit Goethes Worten zu sagen, „Mannigfaltigkeit“ von Bildern vor, die von Ottilies Figur ausgehen: Stimmungsbilder, Bildkonstrukte, Bildvergleiche und Scheinbilder.

III.2.2. Eduards Ottilie: ein Ideal

Für Eduard stellt Ottilie ein Absolutes dar: sie wird für ihn zu einer wahrhaften Projektionsfläche. Das bereits erwähnte Zitat über die seltsam unterhaltsame Wirkung der eigentlich schweigsamen Ottilie scheint nur der Anfang einer Reihe von Projektionen und Vorstellungen zu sein. Er stilisiert sie zu seinem vollkommenen Gegenpart, angefangen bei den Kopfschmerzen, bei Ottilie auf der linken, bei Eduard auf der rechten Seite. Eduard legt sein Wunschdenken in Ottilies Handlungen hinein:

Gegen Jedermann war sie dienstfertig und zuvorkommend; daß sie es gegen ihn am meisten sei, das wollte seiner Selbstliebe scheinen. [...] Was er wünschte, suchte sie zu befördern, was ihn ungeduldig machen konnte, zu verhüten, dergestalt, daß sie in kurzem wie ein freundlicher Schutzgeist ihm unentbehrlich ward und er anfing ihre Abwesenheit schon peinlich zu empfinden. (WV, 320)

Das Wunschdenken Eduards steigert sich, seine Idealvorstellungen projiziert er auf Ottilie und er vertieft sich in dieses Ideal. Die Frage ist, was mit Ottilie passiert und inwiefern sich die Sicht auf die Frauenfigur dadurch verändert. Ähnlich wie bei Werthers Blick auf Lotte, begegnen wir auch hier der Darstellung eines Frauenideals, einer Sublimierungsform. Während bei Werthers Beschreibung von Lotte auch die Sinnlichkeit ihrer Gestalt und ihrer Bewegungen eine Rolle spielt, werden bei Ottilies Körperbeschreibung aus der Sicht Eduards andere Akzente gesetzt. Besonders deutlich wird dies im Spaziergang im siebten Kapitel:

[...] und wenn er nun in die Höhe sah, und Ottilie leicht schreitend, ohne Furcht und Ängstlichkeit, im schönsten Gleichgewicht von Stein zu Stein ihm folgte, glaubte er ein himmlisches Wesen zu sehen, das über ihm schwebte. Und wenn sie nun manchmal an unsicherer Stelle seine ausgestreckte Hand ergriff, ja sich auf seine Schulter stützte, dann konnte er sich nicht verleugnen, daß es das zarteste weibliche Wesen sei, das ihn berührte. Fast hätte er gewünscht, sie möchte straucheln, gleiten, daß er sie

⁷⁹ Heike Brandstädter: *Der Einfall des Bildes. Ottilie in den Wahlverwandtschaften*. Würzburg 2000, S. 140.

in seine Arme auffangen, sie an sein Herz drücken könnte. Doch dies hätte er unter keiner Bedingung getan, aus mehr als einer Ursache: er fürchtete sie zu beleidigen, sie zu beschädigen. (WV, 322)

Ottolie wird durch ihre Bewegungsart beschrieben: sie ist „leicht schreitend“, „im schönsten Gleichgewicht“ und er sieht sie „schweb[en]“. Ihr Fortschreiten stellt eine Reihe von eleganten, leichten, zarten Bewegungen dar, als ob sie schwebte und nicht von dieser Welt, eben ein „himmlisches Wesen“ sei. Die Superlative, „schönsten“, „zarteste“ betonen dieses Schauspiel. Interessant ist die Stelle, wo ein möglicher Körperkontakt, eine körperliche Annäherung suggeriert wird. Eduard wünscht sich einerseits genau das, andererseits „fürchtete er sie zu beleidigen, sie zu beschädigen.“ (WV, 322). Einerseits scheint Ottolie so himmlisch, so schwebend und zart, dass er sie in dieser idealen, höchsten Reinheit nicht zu berühren wagt. Sie scheint unnahbar, unantastbar und eigentlich mehr „Geschöpf“ oder „Wesen“ als eigentliche Frau. Gleichzeitig scheint das Verb „beschädigen“ vorerst nicht recht in diesen Kontext zu passen, denn es geht um die Sicht Eduards auf Ottolie als lebendes Wesen, nicht als Objekt oder Besitz. Betrachtet man das Zitat genauer, so kommt der Gedanke an eine klassizistische, harmonische Skulptur. Eduards bewundernder Blick für den sich bewegenden Körper ist vergleichbar dem Blick eines Künstlers oder Kunstliebhabers. Die Frauenfigur wird zu einem „himmlische[n] Wesen“ (WV, 322) stilisiert, das Gleichgewicht, in dem sie sich bewegt, strahlt gleichzeitig die Harmonie und perfekte Proportionalität einer klassizistischen Statue aus. Es scheint, als ob Ottolie die klassizistische, einheitliche Gewichtsverlagerung einer Statue und deren körperliche Harmonie in ihrer Bewegung geradezu exemplarisch vorführen würde. Allerdings handelt es sich um Eduards ideelle Sicht auf Ottolie, wir haben nur seinen Blickwinkel in dieser Textpassage.

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch Begemanns Sicht auf den Körper der Frau im 19. Jahrhundert. Der Diskurs über den Blick und die Beschreibung der Körperlichkeit der Frau erfährt eine Wende, die eng mit dem kunsthistorischen Blick des Klassizismus verbunden ist.⁸⁰ Zunehmend treten Frauenfiguren als erstarrte Körper auf, als komponierte Kunstobjekte und Statuen. Die Literatur wendet sich ab von der sinnlich kodierten, weiblichen Körperlichkeit

⁸⁰ Vgl. Begemann: *Der steinerne Leib der Frau*, S. 136.

und überblendet den natürlichen Körper.⁸¹ Das führt zu einer hochgradigen Künstlichkeit der Frauenfiguren. Während bei der Beschreibung von Lotte aus der Sicht Werthers bereits hochgradige Idealisierungsformen und Überblendungsstrategien die Sicht auf die Frauenfigur bestimmen, so bekommt die Idealisierung von Ottilie aus Eduards Sicht eine andere Ebene. Werther beschreibt Lottes Körper, er tanzt mit ihr und bewundert den jungen, gesunden, sich dynamisch bewegenden Körper: beide suchen den Körperkontakt. Ottilie hingegen bewegt sich kaum, ihre wenigen Bewegungsabfolgen verlaufen still, ruhig, gesetzt: sie exemplifiziert den Begriff der Reinheit und inneren Ruhe. Alles andere wäre „beleidigend“, „beschädigend“. Genauso legt Ottilie auch ihr Medaillon ab: „[...] ohne Übereilung und ohne Zaudern, mit einem Blick mehr gen Himmel als auf Eduard gewendet, löste sie die Kette, zog das Bild hervor, drückte es gegen ihre Stirn und reichte es dem Freunde hin [...].“ (WV, 322) Sie bewegt sich mit Andacht, Sicherheit und Eleganz, und ihr Blick, der auf den Himmel gerichtet ist statt bewusst auf Eduard, erinnert an dessen Eindruck, ein „himmlische[s] Wesen“ vor sich zu haben.

Begemanns Aspekt scheint sich zu also bewahrheiten:

Werden [...] Frauen wie Statuen betrachtet, so werden sie kraft des männlichen Blicks in gewisser Weise neu erschaffen und aus dem Bereich der Natur in die männlich konnotierte Sphäre der Kunst gerückt, die sich als eine andere, vergeistigte und veredelte Natur begreift. Zur Statue geworden, weist die prekäre Natur des weiblichen Körpers die Züge ihrer kulturellen Sublimierung durch den Mann auf.⁸²

Maßstäbe für die Kodierungen des Weiblichen erfahren bei der Figur der Ottilie eine Entwicklung und eine Abwandlung, genauso wie die Ebene der Sublimierungsmuster eine Steigerung in diesem Text zeigt. Ottilie bleibt Projektionsfläche für Eduards Vorstellungen und Idealisierungen. „Eduard hörte mit Entzücken, daß Ottilie noch schreibe. Sie beschäftigt sich für mich! dachte er triumphierend.“ (WV, 351): hier scheint Eduards Wunschvorstellung Wirklichkeit zu werden, und er sieht es als Triumph, als gelungene Eroberung an. Genau wie in *Die Leiden des jungen Werther* wird auch in den *Wahlverwandtschaften* die erotisch-sinnliche Ebene nicht ausgespart, wenn auch anders vorbereitet. Die Form der indirekten erotischen Annäherung, die in der Kanarienvogelszene bei Werther geradezu exemplarisch thematisiert wird, findet auch ihren Raum in diesem Text.

⁸¹ Vgl. Begemann: *Der steinerne Leib der Frau*, S. 137.

⁸² Begemann: *Der steinerne Leib der Frau*, S. 140.

Die Übernachtungsszene von Charlotte und Eduard stellt eine etwas seltsame Situation dar, denn in der Tat: Eduard hielt nur Ottilien in seinen Armen [...].“ (WV, 353). Die Ausblendung von Körperkontakt und die Überblendung der körperlichen Anziehungskraft scheinen sich in Eduards Gedankenwelt zu kompensieren. Körperkontakt erfolgt nur langsam, zaghaft. Die Passage, in welcher Ottilie Eduard ihr Medaillon übergibt, ist eine erste Annäherung: „[...] er faßte ihre Hand und drückte sie an seine Augen. Es waren vielleicht die zwei schönsten Hände, die sich jemals zusammenschlossen.“ (WV, 323) Diese körperliche Annäherung geht einher mit einer zaghaften, unauffälligen Erwähnung von Ottilies Händen. Augen und Hände sind bisher die einzigen Körpermerkmale, die mit Ottilie in Verbindung gebracht werden können. Trotzdem wird immer nur das Adjektiv „schön“ verwendet; keine Farbe, keine Form und keine Größe werden Ottilies Körperwahrnehmung beigelegt. Die Augen spielen wieder eine Rolle in Kapitel zwölf. Eduards Entzücken über Ottilies Handschrift löst eine ungewöhnliche Euphorie aus: nicht nur hat sich Ottilie Eduard so sehr angepasst, dass sie seine Eigenschaften übernimmt, hier blicken sich beide auch zum ersten Mal unmittelbar in die Augen: „Ottilie schwieg, aber sie blickte ihm mit der größten Zufriedenheit in die Augen.“ (WV, 355) Der Unterschied zu der Blickführung der Medaillonszene ist erstaunlich: Ottilie blickt nicht mehr zum Himmel, sondern Eduard direkt in die Augen. Dem Blickkontakt folgt dann auch der Körperkontakt: „Eduard hob seine Arme empor: Du liebst mich! rief er aus: Ottilie du liebst mich! und sie hielten einander umfaßt. Wer das andere zuerst ergriffen, wäre nicht zu unterscheiden gewesen. [...] Sie standen voreinander, er hielt ihre Hände, sie sahen einander in die Augen, im Begriff sich wieder zu umarmen.“ (WV, 356) Der Erzähler schließt nicht aus, dass diese Annäherung auch von Ottilie ausgeht. Auf jeden Fall ist Ottilie in dieser kurzen Textpassage keine kunstähnliche Statue, kein überhöhtes, himmlisches Geschöpf: der Annäherungsversuch blendet die Überhöhungsformen und die Unnahbarkeit für kurze Zeit aus.

Ähnlich wie in *Die Leiden des jungen Werther* das Küssen der blassrosa Schleife von Lotte funktioniert in Kapitel dreizehn der Umgang mit der Abschrift des Dokumentes und Ottilies Handschrift. Ein Teil von ihr ist in dieser Arbeit enthalten, und die körperliche Annäherung an Ottilie wird durch das Küssen dieses Dokumentes ersetzt: „Die Abschrift des Dokuments küßt er tausendmal, den

Anfang von Ottiliens kindlich schüchterner Hand [...].“ (WV, 359) Für Eduard stellt Ottilie die perfekte Partnerin dar: sie vervollkommnet seine Schwächen und ergänzt seine Leidenschaften. Das reicht von dem Kopfweh auf der rechten bzw. linken Seite über das harmonische Vorlesen und Musizieren der beiden bis zu der Angleichung der Handschriften. Eduard sieht Ottilie als das absolute, harmonische Gleichgewicht zu seiner eigenen Figur. Aber genau wie bei Werther und Lotte bleibt auch die Wunschbeziehung zwischen Eduard und Ottilie nur eine Vorstellung: weder wird Lotte zu Werthers Braut, noch wird Ottilie zu Eduards Frau.

Interessant sind die Parallelen zu *Die Leiden des jungen Werther*, die in diesem späteren Roman Goethes auftreten. Nicht nur die Überhebungsstrukturen und Idealisierungsmuster kann man wiedererkennen, auch Eduards Euphorie und Schwärmerei für seine ideale Braut offenbart manche Ähnlichkeit:

In Eduards Gesinnungen, wie in seinen Handlungen ist kein Maß mehr. Das Bewußtsein zu lieben und geliebt zu werden treibt ihn ins Unendliche. Wie verändert ist ihm die Ansicht von allen Zimmern, von allen Umgebungen! Er findet sich in seinem eigenen Hause nicht mehr. Ottiliens Gegenwart verschlingt ihm alles: er ist ganz in ihr versunken; keine andre Betrachtung steigt vor ihm auf, kein Gewissen spricht ihm zu; alles was in seiner Natur gebändigt war bricht los, sein ganzes Wesen strömt gegen Ottilien. (WV, 360)

Nicht nur die „Trunkenheit“ des Charakters und die Stimmungslage erinnern an Werthers Liebeswahn, sondern auch die Begriffe zur Beschreibung von Eduards Lage haben starke Ähnlichkeit zu jenen Textpassagen aus dem früheren Briefroman.

Zwischen den zahlreichen Textpassagen, in welchen Eduard Ottilie aus seiner Sicht beschreibt und idealisiert, sie mit seinem Blick der Euphorie und liebeskranken Leidenschaft betrachtet und sie als Projektionsfläche für sein Wunschdenken und seine Idealvorstellungen ansieht, stellt sich die Frage nach Ottilies Reaktion. Mit dem Bild dieser schönen, guten, „himmlischen“ Frauenfigur vor Augen, die sich unterdessen selbst kaum in Dialogen bemerkbar gemacht oder deren Gedankenwelt bisher kaum Platz im Text gefunden hat, erscheint Ottilies Bemerkung zu Charlotte und dem Hauptmann auf den ersten Blick belanglos.:

Als Eduard sich einst gegen Ottilien über den letzteren [den Hauptmann] beklagte, daß er als Freund und in einem solchen Verhältnisse nicht ganz aufrichtig handle, versetzte Ottilie unbedachtsam: Es hat mir schon früher mißfallen, daß er nicht ganz redlich gegen Sie ist. Ich hörte ihn einmal zu Charlotten sagen, wenn uns nur Eduard mit seiner Flötendudelei

verschonte: es kann daraus nichts werden und ist für die Zuhörer so lästig. Sie können denken, wie mich das geschmerzt hat, da ich Sie so gern akkompagniere. (WV, 362)

Auffällig ist dann aber, dass Ottilie sich zum ersten Mal aufrichtig zu etwas äußert und ihre Meinung kundtut. Der Inhalt dieser Bemerkung erscheint dann auch etwas ungewöhnlich für Ottilie, denn sie spricht ungehalten negativ vom Hauptmann und dessen Beziehung zu Charlotte. Das eigentlich Erstaunliche ist dabei das Adverb „unbedachtsam“: eine Beschreibung, die keineswegs in den Kontext dessen passt, was von Ottilie als Frauenfigur vermittelt wird. Es scheint, als ob diese kleine Textstelle eine etwas ambivalente Seite von Ottilie zum Vorschein bringen könnte. Ihre eigene Reaktion darauf bestätigt sozusagen diese Vermutung: „Kaum hatte sie es gesagt, als ihr schon der Geist zuflüsterte, daß sie hätte schweigen sollen; aber es war heraus.“ (WV, 362) Dieser unüberlegte Kommentar in dem leicht feindseligen Unterton veranlasst dazu, das idealisierte Bild von Ottilie zu hinterfragen, und zeigt gleichzeitig, inwiefern die Frauenfigur im Text bisher durch Fremdbilder vermittelt wurde und fast ausschließlich als Konstrukt von Überblendungen funktioniert. So als ob nach dieser Aussage Ottilies gleich wieder ihre Reinheit hervorgehoben werden müsste, wird am Ende dieses Kapitels wieder vom Gefühl der unschuldigen Liebe des „guten Kindes“ gesprochen: „Ottilie getragen durch das Gefühl ihrer Unschuld, auf dem Wege zu dem erwünschtesten Glück, lebt nur für Eduard. Durch die Liebe zu ihm in allem Guten gestärkt, um seinetwillen freudiger in ihrem Tun, aufgeschlossener gegen andre, findet sie sich in einem Himmel auf Erden.“ (WV, 364) Am Ende ihrer Geburtstagsfeier sieht sich Eduard einmal mehr bestärkt in seiner Vorstellung von Ottilies Liebesbekenntnis. Was für Ottilie das schutzbedürftige Suchen von körperlicher Nähe aufgrund eines Angstzustands ist, deutet Eduard nach seiner Vorstellung um: „Ottiliens zartem, aufgeregtem Gemüt war dieses rauschende blitzende Entstehen und Verschwinden eher ängstlich als angenehm. Sie lehnte sich schüchtern an Eduard, dem diese Annäherung, dieses Zutrauen das volle Gefühl gab, daß sie ihm ganz angehöre.“ (WV, 371)

Ein Höhepunkt in Eduards Wunschdenken entsteht, als er, nach seiner Abreise, sich selbst Briefe in Ottilies Namen schreibt. Er gestaltet sich seine eigene Frauenfigur, und aus Vorstellung wird für ihn Wirklichkeit:

O ich wüßte nicht, wie ich meine Zeit angenehmer zubringen sollte! Immer bin ich mit ihr beschäftigt, immer in ihrer Nähe. Ich habe den unschätzbaren Vorteil mir denken zu können, wo sich Ottilie befindet, wo sie geht, wo sie steht, wo sie ausruht. Ich sehe sie vor mir tun und handeln wie gewöhnlich, schaffen und vornehmen, freilich immer das, was mir am meisten schmeichelt. [...] Nun arbeitet meine Phantasie durch, was Ottilie tun sollte sich mir zu nähern. Ich schreibe süße zutrauliche Briefe in ihrem Namen an mich; ich antworte ihr und verwahre die Blätter zusammen: [...]. (WV, 386f)

Eduard hat bisher Vorstellungen in Ottilie hineingelegt, jetzt erscheint sie ihm als tatsächliches Bild:

[...] jetzt erst erscheint mir ihr Bild im Traum, als wenn sie mir sagen wollte: siehe nur hin und her! du findest doch nichts schöneres und lieberes als mich. Und so mischt sich ihr Bild in jedem meiner Träume. Alles was mir mit ihr begegnet, schiebt sich durch- und übereinander. Bald unterschreiben wir einen Kontrakt; da ist ihre Hand und die meinige, ihr Name und der meinige, beide löschen einander aus, beide verschlingen sich. (WV, 387)

Ottilie existiert hier nur noch als „Gaukelei[en] der Phantasie“ (WV, 387), als Bildkonstrukt. Eduards Vorstellungen legen sich übereinander wie Bildfolien und verwirren ihn: es treffen Bilder, Phantasien, Überblendungen aufeinander, die kein einheitliches, geschweige denn ein wirkliches Bild von Ottilie geben können. Die Überblendungsstrukturen von Eduard auf Ottilie sind in Traumbilder, „Gaukeleien“ gesteigert, und Ottilie selbst verschwindet hinter diesen Vorstellungen: „Auch Eduard konfundiert seine Bedürfnisse mit der Gabe seiner Liebe und überkodiert Ottiliens Wunsch mit seinem Willen.“⁸³ Somit bleibt auch der reale Körper ausgeblendet: sowie Werther in der blassroten Schleife von Lottes Kleid einen Ersatz für den unerreichbaren Körper der idealen Braut findet, so verweilt Ottilies Schmuck und Kleidung fest verschlossen in einem kleinen Koffer und wird, zumindest zu Lebzeiten, nicht angelegt. Laut Egger treten die verschlossene Kleidung und der Schmuck an die Stelle eines verfehlten Brautstandes.⁸⁴ „Musselin, Battist, Seide, Shawls und Spitzen wetteiferten an Feinheit, Zierlichkeit und Kostbarkeit. Auch war der Schmuck nicht vergessen. Sie begriff wohl die Absicht, sie mehr als einmal von Kopf bis auf den Fuß zu kleiden: es war aber alles so kostbar und fremd, daß sie sich's in Gedanken nicht zuzueignen getraute.“ (WV, 372f) Erst zuletzt, als sie stirbt und zu Grabe getragen

⁸³ Hörisch: *„Die Himmelfahrt der bösen Lust“*, S. 316.

⁸⁴ Egger: *„Nur über ihre Leiche“*, S. 284.

wird, zieht man ihr den Schmuck an, „den sie sich selbst vorbereitet hatte“ (WV, 523), der wertvolle Brautschmuck wird zu Lebzeiten nie von Otilie getragen und verbleibt als Symbol in dem verschlossenen Köfferchen.

III.3. Sublimierungsmuster

III.3.1. „Denn das Naturell der Frauen| Ist so nah mit Kunst verwandt“⁸⁵

Otilie erscheint als Bildkonstrukt im Text und wird fast ausschließlich bildhaft dargestellt, obwohl wir von einer kaum vorhandenen, konkret fassbaren Körperwahrnehmung sprechen können. So erscheint sie bereits im Vorfeld als Erscheinung, und der erste Teil des Romans beschreibt sie dann vor allem aus Eduards Blickwinkel. Otilies Art, Ablehnung auszudrücken, betont ihre bildhafte Form der Kommunikation. Der Gehilfe erwähnt Otilies „Gebärde“ in einem seiner Briefe an Charlotte:

[...] ich habe nie gesehen, daß Otilie etwas verlangt, oder gar um etwas dringend gebeten hätte. Dagegen kommen Fälle, wiewohl selten, daß sie etwas abzulehnen sucht, was man von ihr fordert. Sie tut das mit einer Gebärde, die für den der den Sinn davon gefaßt hat unwiderstehlich ist. Sie drückt die flachen Hände, die sie in die Höhe hebt, zusammen und führt sie gegen die Brust, indem sie sich nur wenig vorwärts neigt und den dringend Fordernden mit einem solchen Blick ansieht, daß er gern von allem absteht was er verlangen oder wünschen möchte. (WV, 310)

Der Bewegungsablauf von Otilies Gebärde erfolgt langsam, ruhig und nahezu andächtig. Händebewegung, allgemeine Körperhaltung und Blick vermitteln wieder ein Bild, wobei eine konkrete Körperbeschreibung ausgelassen wird: wieder liegt die Betonung auf Wirkung und Aussage dieser Bewegung. Wie eine belebte Statue erscheint Otilie dem Leser hier bereits im Vorfeld, ohne dass sie ihren ersten Auftritt hatte.

Diese bildhafte Darstellungsform entwickelt sich dann im zweiten Teil weiter zu einer wahrhaft künstlerischen Sublimierungsform, die nicht mehr ausschließlich von der subjektiven Beschreibungseuphorie Eduards ausgeht. Otilies Schönheit und ihre künstlerisch harmonischen Bewegungsabläufe werden im zweiten Teil vertieft. Was Eduard beim ersten Spaziergang als Otilies bildhaftes, statuarisches Wesen gesehen hat, erreicht einen Höhepunkt in der Darstellung der *tableaux vivants*. Diese Bezeichnung scheint Otilies

⁸⁵ Johann Wolfgang Goethe: *Faust II*. Hrsg. v. Albrecht Schöne und Hendrik Birus. In: *Sämtliche Werke, Tagebücher und Gespräche*. Band 7. Frankfurt am Main 1994, S. 219.

Erscheinungsbild und ihre Darstellung widerzuspiegeln: sie wandelt als lebendes Kunstobjekt, als schönes Bild auf Erden. Was Werther bei seiner ersten Begegnung mit Lotte noch als natürliches, „reizendes Schauspiel“ bezeichnet, wird hier in einer hochgradig künstlichen und künstlerischen Inszenierung vorgeführt. Ottilie funktioniert nicht nur als bildhafte Figur im Text, sondern wird hier zum Bild. Sie selbst sieht sich als Bild, als Madonna: sie wird zu ihrer eigenen Projektionsfläche:

Ottiliens Gestalt, Gebärde, Miene, Blick übertraf aber alles was je ein Maler dargestellt hat. Der gefühlvolle Kenner, der diese Erscheinung gesehen hätte, wäre in Furcht geraten, es möge sich nur irgend etwas bewegen, er wäre in Sorge gestanden, ob ihm jemals etwas wieder so gefallen könne. Unglücklicherweise war Niemand da, der diese ganze Wirkung aufzufassen vermocht hätte [...] Und wer beschreibt auch die Miene der neugeschaffenen Himmelskönigin? Die reinste Demut, das lebenswürdigste Gefühl von Bescheidenheit bei einer großen, unverdient erhaltenen Ehre, einem unbegreiflich unermesslichen Glück, bildete sich in ihren Zügen, sowohl indem ihre eigene Empfindung, als indem sich die Vorstellung ausdrückte, die sie sich von dem machen konnte was sie spielte. (WV, 439f)

Die Vorstellung Ottilies als *tableau vivant* mit ihrer Miene, mit ihrem Blick, ihrer Haltung und Eleganz bleibt wieder im Abstrakten und wird mehr durch ihre Wirkung beschrieben als durch eine sinnliche Form der Körperlichkeit. Es werden weder Formen noch Farben erwähnt, was man bei einer typischen Kunstbeschreibung erwarten könnte.

Ottilie weiß, dass sie eine Inszenierung ist, dass sie eine Rolle spielt, und doch blüht sie darin auf und sie ist es, die sich darin gerne sieht und sehen möchte. Es geht nicht nur um das Kunstwerk an sich, sondern um Ottilies Darstellung und ihr eigenes Gefühl dabei, also ihr eigenes Ideal. Perfektion und Eleganz der Inszenierung Ottilies als Mutter, als „Himmelskönigin“, erfahren zugleich eine Ernüchterung, und das nahezu vollkommene *tableau vivant* scheint Risse zu entlarven. In der Tat ist alles nur Inszenierung: dies wird nicht zuletzt deutlich bei der Reaktion Charlottes, die im Gegensatz zu der „scheinbaren Mutter“ (WV, 439) Ottilie, richtige Mutterfreuden ausdrücken kann: „Charlotte erfreute das schöne Gebilde, doch wirkte hauptsächlich das Kind auf sie. Ihre Augen strömten von Tränen und sie stellte sich auf das lebhafteste vor, daß sie ein ähnliches liebes Geschöpf bald auf ihrem Schoße zu hoffen habe.“ (WV, 440) Ottilies Inszenierung ist nichts Natürliches, sondern eine mühsame künstlerische Komposition. Sie stellt eine „Himmelskönigin“, eine Madonna dar, aber das Kind ist nur Attribut,

Requisite: „Glücklicherweise war das Kind in der anmutigsten Stellung eingeschlafen, so daß nichts die Betrachtung störte, wenn der Blick auf der scheinbaren Mutter verweilte, die mit unendlicher Anmut einen Schleier aufgehoben hatte, um den verborgenen Schatz zu offenbaren.“ (WV, 439) Realität und Inszenierung liegen für einen Moment dicht beieinander, der Schein wird aber entlarvt, zuerst durch den Erzähler:

In diesem Augenblick schien das Bild festgehalten und erstarrt zu sein. Physisch geblendet, geistig überrascht, schien das umgebende Volk sich eben bewegt zu haben, um die getroffenen Augen wegzuwenden, neugierig erfreut wieder hinzublinsen und mehr Verwunderung und Lust, als Bewunderung und Verehrung anzuzeigen; obgleich diese auch nicht vergessen und einigen ältern Figuren der Ausdruck derselben übertragen war. (WV, 439)

Das Bild „erstarrt“, es ist unnatürlich, nur Schein, der über die Realität hinweg täuschen soll: „Otiliens Gestalt, Gebärde, Miene, Blick übertraf alles, was je ein Maler dargestellt hat.“ (WV, 439) Obwohl sie in ihrer Rolle aufgeht und sie nachfühlt, ist diese Inszenierung nicht nur eine Projektion der anderen, zum Beispiel des Architekten, sondern von ihr selbst. Die Superlative „reinste“, „liebenswerteste“ und Begriffe wie „unbegreiflich“, „unermeßlich[en]“ drücken nicht nur ein ideales Fremdbild aus, sondern Otilie überhöht sich selbst in der Rolle der „neugeschaffenen Himmelsgöttin“. Außerdem zeigt die Opposition von „Empfindung“ und „Vorstellung“, „[...] indem sich ihre eigene Empfindung, als indem sich die Vorstellung ausdrückte, die sie sich von dem machen konnte was sie spielte.“ (WV, 440), die Vermischung von Inszenierung, Ideal und Wirklichkeit in Otilies Gedanken. Im Endeffekt „spielt“ sie eine Rolle, eine Vorstellung, hält ein fremdes Kind auf dem Arm und „erstarrt“ als ideale Vorstellung, als Bild. Hier handelt es sich nicht mehr nur um Fremdbilder und Idealvorstellungen, sondern um die Konstruktion eines überhöhten Selbstbildes. Die wahre Ernüchterung kommt mit der Ankunft des Gehilfen: „Und wie wenig wert bist du unter dieser heiligen Gestalt vor ihm zu erscheinen, und wie seltsam muß es ihm vorkommen, dich die er nur natürlich gesehen, als Maske zu erblicken?“ (WV, 441) Hier wird also nicht mehr von Schein gesprochen, sondern Otilie selbst entlarvt die Inszenierung als „Maske“, als Schauspiel, als Täuschung. Der Höhepunkt der Ernüchterung wirkt wie ein Zusammenfall des Bildes:

Mit einer Schnelligkeit die keines gleichen hat, wirkten Gefühl und Betrachtung in ihr gegeneinander. Ihr Herz war befangen, ihre Augen füllten sich mit Tränen, indem sie sich zwang immerfort als ein starres

Bild zu erscheinen; und wie froh war sie, als der Knabe sich zu regen anfang, und der Künstler sich genötigt sah, das Zeichen zu geben, daß der Vorhang wieder fallen sollte. (WV, 441)

Die zuvor „neugeschaffene[n] Himmelskönigin“ (WV, 439), die in dem höchsten Glücksgefühl aufblühte bei der Vorstellung, sich selbst so zu sehen, wird sich der überhöhten Inszenierung bewusst. Nicht zuletzt zeigen die Bewegungen des Kindes, dass dieses *tableau vivant* nur noch eine zwanghaft eingehaltene und erstarrte, unnatürliche Maskerade ist. Otilie wird ihr eigenes Ideal plötzlich unerträglich.

Der zweite Teil des Romans zeigt eine Veränderung im Bezug zu Otilies Bildwerdung: während der erste Teil Otilie vor allem aus dem Blickwinkel Eduards gezeigt hat, zeigt der zweite Teil Projektionen des Erzählers und von Otilie selbst. Ausgangspunkt ist meist das Bild der idealen Mutterfigur. Otilie projiziert ihre Liebe zu Eduard auf dessen Kind Otto: „Sie hatte vorzüglich die Sorge für das Kind übernommen [...]“ (WV, 461) Das Bild der „scheinbaren Mutter“ (WV, 439) des *tableau vivant* überträgt Otilie auf die Wirklichkeit, auf ihre Wirklichkeit:

Durch diese sonderbare Verwandtschaft und vielleicht noch mehr durch das schöne Gefühl der Frauen geleitet, welche das Kind eines geliebten Mannes auch von einer Andern mit zärtlicher Neigung umfassen, ward Otilie dem heranwachsenden Geschöpf so viel als eine Mutter, oder vielmehr eine andre Art von Mutter. Entfernte sich Charlotte, so blieb Otilie mit dem Kinde und der Wärterin allein. [...] Otilie fuhr fort, das Kind in die freie Luft zu tragen, und gewöhnte sich an immer weitere Spaziergänge. Sie hatte das Milchfläschchen bei sich, um dem Kinde, wenn es nötig, seine Nahrung zu reichen. Selten unterließ sie dabei ein Buch mitzunehmen, und so bildete sie, das Kind auf dem Arm, lesend und wandelnd, eine gar anmutige Penserosa. (WV, 482)

Hier fallen zwei Bilder, zwei Überblendungen der Otiliendarstellung zusammen. Das Bild der Mutterfigur, der Scheinmadonna wird hier fortgeführt: Otilie ist „so viel als eine Mutter“, also immer noch eine scheinbare Mutter. Doch wie anfangs im *tableau vivant* blüht Otilie auch hier in dieser Scheinrolle auf und nimmt die Projektion für die Wirklichkeit. Es handelt sich wieder um eine eigene Überblendungsform der Wirklichkeit.

Außerdem komponiert der Erzähler in dieser Textpassage ein wahrhaftiges Bild der „gar anmutige[n] Penserosa“, wobei die Frau als Kunstfigur aufgebaut wird. Otilies Haltung „bildet[e]“ ein Bild, ein Kunstwerk. Kind, Buch und Milchfläschchen erscheinen dabei als Requisite, als Attribute und sie bleibt in ihrer

Gestalt und Haltung der Mittelpunkt des Kunstkenners. Außerdem ist das Milchfläschchen ein geradezu exemplarisches Indiz der Künstlichkeit dieser Inszenierung: Otilie *tableau vivant* der Madonna füttert das Kind mit der Flasche, während die echte Madonna ihren Säugling stillt. Otilie ist „lesend und wandelnd“, wenn sie sich bewegt, sind die Gesten gesetzt, ruhig und anmutig, geradezu statuesk. Diese harmonische Einfalt erinnert an die gleichermaßen ruhigen, symmetrischen Bewegungen des Spaziergangs mit Eduard im ersten Teil. Interessant bei diesem Vergleich ist, dass diese Kunstüberblendung nicht aus Eduards Sicht, sondern aus der Erzählersicht gezeigt wird. Somit erweitert sich der Raum der subjektiven Wahrnehmung auf die Erzählebene. Interessant ist auch die Analyse der Vorlage des Kunstobjekts: der „Il Penseroso“ als Sinnbild der Melancholie.⁸⁶ Das Buch als Attribut des Melancholikers, wie auch hier bei Otilie, ist ein Merkmal in der Bildtradition.⁸⁷ Dass das Bild des Melancholikers in *Die Wahlverwandtschaften* gerade auf eine weibliche Figur übertragen wird, erweitert das Repertoire an künstlerischen Überblendungsformen. Die Kodierung der Sehnsucht scheint sich mit den Bildfolien und Überhöhungsstrategien für die Frauenfigur in dieser Passage zu vermischen.

Das Bild von Otilie mit Kind und Buch zieht sich durch den Schluss des Romans. Die Überblendungsstrategie von der Frau als Bildkomposition verstärkt sich durch die Art des Textes: wie in einer Bildbeschreibung erscheint Otilie als Kunstobjekt im Auge des Betrachters. Nachdem sie, mit Kind und Buch im Arm, sich nach dem Spaziergang niederlässt, fließen hier auch Farbe und Lichtverhältnis in die Beschreibung ein: „[...] aber sie saß versenkt in ihr Buch, in sich selbst, so liebenswürdig anzusehen, daß die Bäume, die Sträucher rings umher hätten belebt, mit Augen begabt sein sollen, um sie zu bewundern und sich an ihr zu erfreuen. Und eben fiel ein rötliches Streiflicht der sinkenden Sonne hinter ihr her und vergoldete Wange und Schulter.“ (WV, 491) Otilie wird von der Natur, vom Licht und von der Farbe in Szene gesetzt, und diese Darstellung, diese Komposition der Figur gefällt dem Betrachter: sie ist „liebenswürdig anzusehen“, man sollte sie „bewundern“ und sich an ihr „erfreuen“. Die Farben Rot und Gold sind edle, feierliche Farben und betonen die Anmut des Kunstobjekts, des Bildes. Es ist Otilies Anblick, ihre wohl unbewusste Selbstinszenierung, ihre Gestaltung, die

⁸⁶ Vgl. Brandstädter: *Der Einfall des Bildes*, S. 167.

⁸⁷ Vgl. Brandstädter: *Der Einfall des Bildes*, S. 167.

durch die Textbeschreibung zur künstlerischen Bildfolie für den Leser wird. Es ist, als ob hier nicht mehr ausgesuchte Requisiten eines *tableau vivant*, sondern die Sonne und die natürliche Landschaft ihre Inszenierung gestalten würden. Es wird zudem vom Erfreuen an einer reinen Erscheinung gesprochen: die Frauenfigur wird über ihre weibliche Körperlichkeit und Körperwahrnehmung hinausgehoben und so idealisiert, dass sie nur noch als Kunstkonstrukt wahrgenommen werden kann. Obwohl hier Wange und Schulter als konkrete Körpermerkmale erwähnt werden, kann wieder kein körperliches Gesamtbild der Frauenfigur entstehen. Es geht wiederum um die Wirkung und die Inszenierungsart: die Abendsonne vergoldet, verziert und überblendet die menschliche Wange und Schulter.

Die Idee der als Kunstfigur inszenierten Frauenfigur findet ihren Höhepunkt mit dem Tod des Kindes Otto. Interessanterweise ist diese tragische Textpassage die erste in dem gesamten Roman, die Otilies Körper genauer zu umreißen versucht: „Sie reißt ihren Busen auf und zeigt ihn zum erstenmal dem freien Himmel; zum erstenmal drückt sie ein Lebendiges an ihre reine nackte Brust, ach! und kein Lebendiges. Die kalten Glieder des unglücklichen Geschöpfes verkälten ihren Busen bis ins innerste Herz.“ (WV, 494) Aber weiter geht es nicht: die weibliche, sinnliche Körperlichkeit wird geradezu ins Groteske gezogen und ins Gegenteil gekehrt: der „scheinbaren Mutter“ (WV, 439) kann es nicht gelingen, das Kind an ihrer Brust zu erwärmen und zu retten. Wärme, Weiblichkeit, Mütterlichkeit und Leben entpuppen sich als Schein und sind wie erstarrt: „Unendliche Tränen entquellen ihren Augen und erteilen der Oberfläche des Erstarrten einen Schein von Wärm’ und Leben. Sie läßt nicht nach, sie überhüllt es mit ihrem Shawl, und durch Streicheln, Andrücken, Anhauchen, Küssen, Tränen glaubt sie jene Hilfsmittel zu ersetzen, die ihr in dieser Abgeschnittenheit versagt sind.“ (WV, 494f) Ihre Bemühungen bleiben an der „Oberfläche des Erstarrten“ und können nicht weiter dringen. Ein Kontrast von Wärme und Kälte, von Leben und Erstarrtem und Totem durchzieht diese Passage, wobei Wärme und Leben nur noch Schein sind und Otilie das Kind nicht rettet. Alles, was Otilie noch vermitteln kann mit ihren Bemühungen, ist ein „Schein von Wärm’ und Leben“. Die inszenierte Kunstfigur Otilie, die Scheinmutter, wird als Überblendung, als vorgetäushtes Ideal entlarvt: „Kniend sinkt sie in dem Kahne nieder und hebt das erstarrte Kind mit beiden Armen über ihre unschuldige Brust, die an Weiße und leider auch an Kälte dem Marmor gleicht.“ (WV, 495) Otilies schöne, weiße, aber

kalte Brust kann kein Leben, keine Mutterschaft geben: das Schönheitsideal, das Otilies Darstellung bestimmt hat, wird auf tragische Weise entlarvt. Das Wort „leider“ gibt in der Tat eine klare Wertung des Erzählers preis, und somit ist die Passage, die Otilies Körperlichkeit konkreter ausführt, negativ konnotiert. Nicht Wärme und nicht Mütterlichkeit oder Leben strahlt der eigentlich sinnliche Körper der Frauenfigur aus, sondern er kann dem „Erstarrten“ nur einen „Schein von Wärm’ und Leben“ vermitteln. Die Kunstfigur Otilie wird degradiert. Das Erstarren in der Darstellung der Madonna endet hier in einem plötzlichen und tragischen Scheitern eines kalten Kunstwesens und literarischen Überblendungsmusters. Der Diskurs der Forschungsliteratur zu der Idee der Frau als Statue scheint dieser Textpassage zu Otilie besondere Aufmerksamkeit zu schenken. Laut Egger stellt das Zitat über Otilies Körperlichkeit und körperliche Beschaffenheit, „ihre unschuldige Brust, die an Weiße und leider auch an Kälte dem Marmor gleicht“ (WV, 495), einen klaren Verweis „auf die klassische Statue“⁸⁸ dar, was hier „nichts Gutes“⁸⁹ bedeutet.⁹⁰ Otilies Körper ist ein „mehr der Kunst als dem Leben zugehörnde[r] Körper“⁹¹, der so weiß und schön wie Marmor ist: ihre Körperbeschaffenheit wird mit einem Stein verglichen, was zweifellos ästhetisch ist, aber scheinbar nicht natürlich und nicht lebendig.⁹² Die Dekonstruktion der Idee der Frau als Statue, die Goethe schrittweise mit den *tableaux vivants* anklingen lässt, erfährt bezeichnenderweise bei Ottos Unfall und Otilies Scheitern einen Höhepunkt. Der literar- und kunsthistorische Diskurs der Frau als Statue, der vor dem Hintergrund von Winckelmanns Ästhetikauffassung zu betrachten ist, scheint hier dekonstruiert zu werden. Vorbild für den Körper der Frau war das Ideal der griechischen Klassik und der Leitsatz der „edlen Einfalt und stillen Größe“⁹³:

Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdrucke. So wie die Tiefe des Meers allezeit ruhig bleibt, die

⁸⁸ Egger: „Nur über ihre Leiche“, S. 285.

⁸⁹ Egger: „Nur über ihre Leiche“, S. 285.

⁹⁰ Vgl. Egger: „Nur über ihre Leiche“, S. 285.

⁹¹ Egger: „Nur über ihre Leiche“, 285.

⁹² Vgl. Egger: *Diätetik und Askese*, S. 155.

⁹³ Vgl. Johann Joachim Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*.(1756) Stuttgart 2007, S. 20.

Oberfläche mag noch so wüten, ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele.⁹⁴

Daraufhin lässt sich Otilies seltsame Gesichtsfärbung erklären: „Otilie schien gelassen für jeden andern, nur nicht für mich. Eine innre unangenehme lebhaftige Bewegung, der sie widersteht, zeigt sich durch eine ungleiche Farbe des Gesichts. Die linke Wange wird auf einen Augenblick rot, indem die rechte bleich wird.“ (WV, 310) Heftige, starke Emotionen, Druck oder Konflikte sind unnatürlich, ja ungesund für Otilies Wesen. Die edle Einfalt und die stille Größe scheinen nämlich ins Wanken zu kommen, was sich dann durch diese unnatürliche und ungleichmäßige, asymmetrische Gesichtsfärbung bemerkbar macht.

Die Formen der Sublimierung durch Kunstvorlagen und die idealistischen Überblendungsstrategien für die Otilienfigur lassen sich somit auf ein kunst- und literaturhistorisches Muster zurückführen. Die literarischen Figuren erscheinen als Kunstkonstrukte, die, nach dem Vorbild des Künstlers, noch „mehr als Natur“⁹⁵ sehen lassen wollen. Insbesondere für die Darstellung der Frauenfiguren und die Konzipierung der Kodierungen des Weiblichen im 18. und frühen 19. Jahrhundert ist Winckelmanns Körperästhetik, wie bereits erwähnt wurde, ein wichtiger Grundsatz⁹⁶:

Das Gesetz aber, „die Persona ähnlich und zu gleicher Zeit schöner zu machen“, war allezeit das höchste Gesetz, welches die griechischen Künstler über sich erkannten, und setzet notwendig eine Absicht des Meisters auf eine schönere und vollkommeneren Natur voraus. [...] Die sinnliche Schönheit gab dem Künstler die schöne Natur; die idealische Schönheit; die erhabenen Züge: von jener nahm er das Menschliche, von dieser das Göttliche.⁹⁷

Im Sinne der Idealisierung und Ästhetisierung des weiblichen Körpers ist auch Otilies Leichenzug zu sehen. Der tote Körper wird verehrt und hergerichtet: „Otilie sollte nicht aus dem Schlosse gebracht, sie sollte gewartet, gepflegt, als eine Lebende behandelt werden [...].“ (WV, 522f) So wie ihr lebender Körper in der Form eines *tableau vivant* statuenhaft erstarrte, so wird ihr toter Körper nun als

⁹⁴ Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, S. 20.

⁹⁵ Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, S. 5.

⁹⁶ Vgl. Begemann: *Der steinerne Leib der Frau*. S. 136.

⁹⁷ Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, S. 11.

lebender behandelt und gewürdigt. Ihre Leiche wird inszeniert in einem offenen Sarg mit Glasdeckel und soll dauerhaft hell beleuchtet werden. (Vgl. WV, 523) Der Körper wird verschönert, umhüllt und veredelt durch Schmuck und Kleidung: „Man kleidete den holden Körper in jenen Schmuck den sie sich selbst vorbereitet hatte; man setzte ihr einen Kranz von Asterblumen auf das Haupt, die wie traurige Gestirne ahnungsvoll glänzten.“ (WV, 523) Es scheint so, als ob die Kleidung für Otilies Körper hier wichtiger wäre als vorher: sie hat als Frau kaum Wert auf Kleidung und Schmuck gelegt.

Wieder erinnert die Inszenierung an eine Verkleidung, eine Maske, wie es schon bei dem *tableau vivant* der Fall war, nur dass in diesem Fall die Darstellungsform keine Dekonstruktion erfährt, sondern im Gegenteil eine Steigerung. In ihrem scheinbaren Tiefschlaf, also noch den Lebenden ähnlich, erscheint Otilie schöner als zuvor: die Sonne „rötete nochmals das himmlische Gesicht“ (WV, 523), sie ist „deutlicher, vollständiger, schöner als alle“ (WV, 524), ja „[ü]berirdisch, wie auf Wolken oder Wogen getragen.“ (WV, 424). Die Komparative schaffen eine gewisse Distanz zwischen Otilie und den anderen Figuren und betonen das Besondere, Unverwechselbare, „Überirdische“ ihrer Erscheinung. Ihre Leiche wird von der Sonne und von künstlichem Licht in Szene gesetzt, ihr geschmückter Körper wird in der Form einer Zeremonie sichtbar gemacht. Somit wird Otilies verklärter, aber toter Körper „wirklicher und schöner als die Lebenden.“⁹⁸ Wie eine Prinzessin wird Otilie hinausgetragen und ihre Schönheit soll zur Schau gestellt werden. Nicht wenige haben in der Forschungsliteratur die Parallele gesehen zu *Schneewittchen*, der Märchenfigur aus der Sammlung der Gebrüder Grimm von 1819-1822:

So lag Schneewittchen lange, lange Zeit in dem Sarg und verweste nicht, war noch so weiß als Schnee und so roth als Blut, und wenns die Aeuglein hätte können aufthun, wären sie so schwarz gewesen wie Ebenholz, denn es lag da, als wenn es schlief. Einmal kam ein junger Prinz zu dem Zwergenhaus und wollte darin übernachten, und wie er in die Stube kam und Schneewittchen in dem Glassarg liegen sah, auf das die sieben Lichtlein so recht ihren Schein warfen, konnt er sich nicht satt an seiner Schönheit sehen, [...]. [...], der Prinz ließ ihn [den Sarg] in sein Schloss tragen, [...] und konnte die Augen nicht abwenden [...].⁹⁹

⁹⁸ Egger: „Nur über ihre Leiche“, S. 281.

⁹⁹ *Schneewittchen*. In: *Die Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm (1819-1822)*, Hrsg. von Friedrich Panzer. 1. Auflage. St. Goar 2008, S. 202.

Wie die Königstochter aus dem Märchen ist das „himmlische Kind“ nur halbtot, schlafähnlich, wunderschön und bewundernswert, hergerichtet und in einem Sarg hinaus in die Öffentlichkeit getragen, wo die Menschen nicht genug von dem toten Körper kriegen können. Die Ästhetisierungsstrategie der Frauenfigur findet ihren Höhepunkt im eigentlichen, natürlichen Vergänglichkeitsprozess. Die Figur der Otilie ist bis zu ihrem Tode hin überblendet und idealisiert: sie funktioniert als Schablone, Bildfolie für die Figuren, den Erzähler und selbst für den Autor. Otilie ist ein Konstrukt.

III.3.2. Die heilige Otilie

Otilie ist eine Figur, deren Körper hinter zahlreichen, multiperspektivischen Sublimierungsmustern verschwindet. Körperlichkeit und Körperwahrnehmung werden in der Forschungsliteratur nicht selten auf den Diskurs der Abmagerung und der Askese hin betrachtet. Abgesehen von dieser Debatte, ist die wahrhaftige „Fleischlosigkeit“¹⁰⁰, wie Hörisch es ausdrückt, auch metaphorisch zu lesen. Wie bereits erläutert wurde, ist Otilie, aus der Sicht Charlottes, ein Kind, das erwachsen wird, sich in die Gesellschaft einleben und im Haushalt die Führung übernehmen soll. Für Eduard wird sie zu der idealisierten, makellosen Geliebten, und der Erzähler sieht diese Frauenfigur unter dem Aspekt eines Kunstwerks, einer künstlerischen Nachahmung. Otilie selbst kommt dabei wenig zur Sprache, im zweiten Teil wird schließlich der Begriff der „scheinbaren Mutter“ (WV, 439) zum Hinweis eines Selbstbildes unter zahlreichen Fremdbildern. Die Frau wird in einer breit gefächerten Vielfalt von Inszenierungsmöglichkeiten und Perspektiven geschildert, so dass diese Variationen für den Leser zu einem Bild von Otilie zusammenfließen. Der verschlossene Mund Otilies, der sowohl in Bezug auf ihre Wortkargheit als auch auf ihre Essensverweigerung steht, kann in diesem Sinne noch weiter gedeutet werden.¹⁰¹ Der Mund als Weiblichkeitsattribut und Sinnlichkeitssymbol bleibt verschlossen, verweigert Sinnlichkeit, Genuss und typisierte Weiblichkeitskodierungen von Körperlichkeit. Sie scheint über dieser irdischen Dynamik und Lebhaftigkeit zu stehen, die Werther in Lotte so bewundert hatte oder die Luciane im zweiten Teil des Romans bewusst zur Schau stellt. Trotzdem hat Otilie eine Wirkung auf das männliche Geschlecht, nur anders. Dass

¹⁰⁰ Vgl. Hörisch: „*Die Himmelfahrt der bösen Lust*“, S. 318.

¹⁰¹ Vgl. Hörisch: „*Die Himmelfahrt der bösen Lust*“, S. 310.

die körperliche Wahrnehmung in der Beschreibung dieser Frauenfigur fast komplett ausgelassen wird, hat einen Grund: das Augenmerk soll, im wahrsten Sinne des Wortes, auf die „ethische Schönheit“¹⁰² gerichtet werden. Die Kodierungen von Schönheit, die oft mit Weiblichkeit und deren besonderen Reizen zusammenfallen, erhalten in *Die Wahlverwandtschaften* eine neue, allgemeine und von der bloßen Körperlichkeit losgelöste, abstraktere Bedeutung. Wie schon gesagt wurde, ist Otilies natürlicher Körper kaum greifbar, dafür aber ihre Wirkung auf das Umfeld. Das schöne Wesen von Otilie ist nicht nur ästhetisch zu deuten, sondern auch moralisch-ethisch. Die Begriffe „schön“ und „gut“ liegen nah beieinander.¹⁰³ Diese Koppelung wird bereits am Anfang des Buches angedeutet: Eduard beschreibt Otilie noch vor ihrer Ankunft, ausgehend von einer Erinnerung an ihr Erscheinen und ihre Wirkung auf ihn. Er kann keine körperlichen Beschreibungen geben, nur das Wort „hübsch“ bringt er gleich in Verbindung mit der jungen Frau. Einerseits kann man sagen, dass Eduard, durch die anschließende Hervorhebung von Otilies schönen Augen, von der körperlichen Erscheinung im Allgemeinen spricht. Der männliche Blick auf Otilie beruht hier auf einer bloßen Erinnerung ihres Erscheinungsbildes: „Hübsch ist sie, das ist wahr, und ich erinnere mich, daß der Hauptmann mich auf sie aufmerksam machte, [...]. Hübsch ist sie, besonders hat sie schöne Augen [...].“ (WV, 282) Interessant wird dieses Zitat aber auch unter Beachtung von Brandstädters Erklärung des Adjektivs „hübsch“ bei Betrachtung der mittelhochdeutschen und mittelalterlichen Bedeutung. Otilie wäre somit nicht nur schön, sondern auch gebildet, tugendhaft, höfisch.¹⁰⁴ Diese Interpretation scheint sich im Folgenden zu bewahrheiten; Otilies innere Schönheit übt eine ähnliche Anziehungskraft auf das männliche Umfeld aus wie die der äußeren, sinnlichen Reize. Die Frauenfigur in Goethes Werk scheint die äußere, künstlerische, griechisch-klassische Harmonie auch im Inneren zu tragen. In diesem Sinn erfahren die Sublimierungsmuster, wie sie bis hierhin gedeutet wurden, eine zusätzliche Ebene: sie reichen von subjektiver Schwärmerei und Träumerei über die Inszenierung als Kunstfigur bis zur wahrhaftigen Darstellung einer Heiligenfigur. Otilies literarische Entwicklung hat die höchste Ebene der Idealisierung erreicht. So begeistert die junge Frau die Männer, indem sie ihr „wahrer Augentrost“ (WV, 313) ist:

¹⁰² Brandstädter: *Der Einfall des Bildes*, S. 140.

¹⁰³ Vgl. Egger: *Diätetik und Askese*, S. 142.

¹⁰⁴ Vgl. Brandstädter: *Der Einfall des Bildes*, S. 134.

Dadurch ward sie den Männern, wie von Anfang so immer mehr, daß wir es nur mit dem rechten Namen nennen, ein wahrer Augentrost. Denn wenn der Smaragd durch seine herrliche Farbe dem Gesicht wohltut, ja sogar einige Heilkraft an diesem edlen Sinn ausübt; so wirkt die menschliche Schönheit noch mit weit größerer Gewalt auf den äußern und inneren Sinn. Wer sie erblickt, den kann nichts übles anwehen; er fühlt sich mit sich selbst und mit der Welt in Übereinstimmung. (WV, 313)

Ihre Wirkung wird hier zugleich in Zusammenhang gebracht mit einer „Heilkraft“, die gesund macht und Trost spendet. Außerdem bewirkt ihre Ausstrahlung eine Art von friedvollem Gleichgewicht, zumindest bei der Ankunft, und wird mit einem Edelstein und dessen Heilkraft verglichen.

Im zweiten Teil des Romans kehrt dieses Motiv in gesteigerter Form zurück. Auch in Gegenwart der weiblich reizvollen, dynamischen, lebhaften Luciane fällt die ruhige Ottilie auf ihre eigene Art auf:

Das zarte Kind litt nicht wenig darunter, aber Luciane gewann nichts dabei: denn obgleich Ottilie sehr einfach gekleidet ging, so war sie doch, oder so schien es wenigstens immer den Männern die schönste. Ein sanftes Anziehen versammelte alle Männer um sie her, sie mochte sich in den großen Räumen am ersten oder am letzten Platze befinden, ja der Bräutigam Lucianes selbst unterhielt sich oft mit ihr, und zwar um so mehr, als er in einer Angelegenheit die ihn beschäftigte, ihren Rat, ihre Mitwirkung verlangte. (WV, 423)

Diese Anziehungskraft, die von Ottilie ausgeht, ist nicht zuletzt auf ihre Augen zurückzuführen. Jenes Augenmotiv kommt immer wieder vor. Außerdem ist die Erwähnung der Augen das einzig wirklich Körperliche, das mit Ottilie in Verbindung gebracht werden kann. Der Leser wird bereits vor Ottilies Auftritt auf die Augen aufmerksam gemacht: wieder ist es Eduard, dem die besonders schönen Augen als reizvoll und angenehm in Erinnerung geblieben sind. Ottilies Blick und Anschauen wird zu einem Motiv, sie ist nicht nur ein „Augentrost“ (WV, 313), sondern ihre Präsenz, geleitet durch ihren Blick, ihre Wahrnehmung, scheint eine besondere Kraft auszuüben. Ottilies Augen scheinen das Umfeld, vor allem die Männer, geradezu einzufangen: „[...] es ward ihm so schwer, dieses Haus, diese Familie zu verlassen, ja es schien ihm [dem Architekten] unmöglich von Ottiliens Augen zu scheiden, von deren ruhig freundlich gewogenen Blicken er die letzte Zeit fast ganz allein gelebt hatte.“ (WV, 438) Ihre Blicke haben etwas Heilsames, Beruhigendes, Angenehmes und gleichzeitig Faszinierendes und Reizvolles an sich. Interessant wird das Augenmotiv vor allem, weil es etwas Körperliches ist und eine Form der Weiblichkeitskodierung darstellt. In der Tat spielen die Augen

eine zentrale Rolle in den Beschreibungen der Frauenfiguren. Gleichzeitig wird dieses Motiv bei Ottilie jedoch erweitert: ihre Gestalt und ihre Wirkung werden mithilfe ihrer Blicke beschrieben: die Augen sollen gewissermaßen das einzige Körpermerkmal darstellen, welches diese Frauenfigur greifbar machen kann.¹⁰⁵ Erst gegen Ende des Romans wird die Farbe von Ottilies Augen beschrieben, allerdings aus zweiter Hand, denn sie hat die gleichen Augen wie das Kind Otto: „[...] und in dem Augenblick schlug das Kind die Augen auf, zwei große, schwarze, durchdringende Augen, tief und freundlich.“ (WV, 492) Genau wie auch Werthers Lotte hat sie große, tiefe, dunkle Augen. Der Blick und die Anschauung der Augen spiegeln die schöne Seele, das schöne Wesen: Ästhetik und Ethik liegen auch hier nah beieinander.

Was die anderen Figuren in Ottilie sehen und welches Bild durch die verschiedenen Anschauungen und Perspektiven entsteht, erfährt im zweiten Teil noch eine Steigerung. Sehen und Darstellen bedeutet immer, verschiedene Inszenierungsformen und Bildfolien wahrzunehmen. Das Ausmalen der Kapelle durch den Architekten rückt hier in den Mittelpunkt. Als Inbegriff von Idealisierungs- und Sublimierungsmuster gelten die Malereien in der Kapelle:

Der Greis mit dem kahlen Scheitel, der reichlockige Knabe, der muntere Jüngling, der ernste Mann, der verklärte Heilige, der schwebende Engel, alle schienen selig in einem unschuldigen Genügen, in einem frommen Erwarten. Das gemeinste was geschah hatte einen Zug von himmlischem Leben, und eine gottesdienstliche Handlung schien ganz jeder Natur angemessen. (WV, 402)

Es ist der Blick des Erzählers, der auf Ottilie aufmerksam macht: „Nach einer solchen Region blicken wohl die meisten wie nach einem verschwundenen goldenen Zeitalter, nach einem verlorenen Paradiese hin. Nur vielleicht Ottilie war in dem Fall sich unter ihres Gleichen zu fühlen.“ (WV, 402) Sie wird hier gleichgestellt mit himmlischen Geschöpfen. Bisher wurde ihre Schönheit bzw. ihre Wirkung fast ausschließlich in Bezug auf Männer, vor allem auf Eduard, beschrieben und beobachtet, und sie wurde als himmlisches Geschöpf, als idealisierte Frauenfigur dargestellt. Hier nun bekommt diese Überhöhung eine neue Bedeutung. Ottilie wird als Frau zum ersten Mal konkret in Verbindung gebracht mit Heiligenfiguren, also mit fast überirdischen Wesen. Außerdem wird ihre Figur abgegrenzt zu den andern, „d[en] meisten“ (WV, 402), die sich nicht zu

¹⁰⁵ Vgl. Brandstädter: *Der Einfall des Bildes*, S. 136.

diesen Himmelsfiguren zählen dürfen und nur mit Ehrfurcht zu diesen hinaufblicken können. Otilie wird gewissermaßen über die Figurenkonstellation hinausgehoben. Sie wird nicht mehr als Frau, sondern als eine Art Heilige betrachtet: ein neuer Maßstab der Kodierungen fließt in den Text ein.

Fast wortwörtlich kommt Otilie in der Tat dann zu ihresgleichen. Als der Architekt die Kapelle ausmalt und den Himmelsfiguren eine Gestalt geben will, gleicht er die Engelsgesichter Otilies Gesichtszügen an:

Auch die Gesichter, welche dem Architekten zu malen allein überlassen war, zeigten nach und nach eine ganz besondere Eigenschaft: sie fingen sämtlich an Otilien zu gleichen. Die Nähe des schönen Kindes mußte wohl in die Seele des jungen Mannes, der noch keine natürliche oder künstlerische Physiognomie vorgefaßt hatte, einen so lebhaften Eindruck machen, daß ihm nach und nach, auf dem Wege vom Auge zur Hand, nichts verloren ging, ja daß beide zuletzt ganz gleichstimmig arbeiteten. Genug, eines der letzten Gesichtchen glückte vollkommen, so daß es schien als wenn Otilie selbst aus den himmlischen Räumen heruntersähe. (WV, 406)

Das Porträtmotiv, das bereits viel früher bei Goethes *Werther* thematisiert wird, wird 1809 umgekehrt. Werther kann Lotte nicht malen: alle Porträtierungsversuche misslingen ihm, weil er Lottes wahre Gestalt nicht fassen, nicht greifen kann. Werthers Idealisierung von der schönen, nahezu perfekten Lotte lassen ihn an einer konkreten, naturgetreuen Darstellung scheitern. Seine Überblendungen und Bildfolien sind in seinem Kopf. Hier aber tut der Architekt, wenn auch unbewusst, das Gegenteil. In der Tat wollte er gar nicht Otilie malen, doch die Tatsache, dass die Engel wie Otilie aussehen, ist das Ergebnis eines scheinbar natürlichen Prozesses. Und in diesem Prozess stellt sich die Frage einer natürlichen Darstellung nicht mehr: Otilie ist bei den Engeln, bei „ihres Gleichen.“ (WV, 402) Die Engelsgesichter stellen eine Form von Porträt dar, das gelungen ist, nicht trotz, sondern mithilfe von Idealisierungsmustern. Goethe schreibt diese Thematik weiter, indem er sie mit der Otilienfigur umkehrt. Sie wird zur Inkarnation von Reinheit, Unschuld und auch, so scheint es, von einer höheren Bestimmung. Mehr als zuvor steht die Frauenfigur in Kontrast zu den restlichen Figuren im Roman.

Schelling–Schär stellt einen interessanten Zusammenhang in Bezug zu der Kapellenpassage her:

In der Darstellung Otiliens durch den Architekten begegnen sich der mittelalterliche Wunsch, im Göttlichen das Weibliche zu verehren, und die Goethe eigene Tendenz, das Weibliche zum Göttlichen zu erhöhen. In

diesem Sinne erinnern wir an die von Riemer als merkwürdig bezeichnete Reflexion Goethes über sich selbst, des Inhalts, daß er das Ideelle unter einer weiblichen Form konzipierte.¹⁰⁶

Das „Göttliche“ als Idealisierung stellt ein Muster dar, das Goethe allgemein auf seine Frauenfiguren anwendet, wenn auch in unterschiedlicher Form. Lotte, Otilie und auch Wilhelm Meisters Schützling Mignon sind die besten Beispiele. Das Motiv der Erhöhung des Weiblichen zum Göttlichen durchzieht Goethes Romane.

Auch die Inszenierung Otilies als Madonna zeigt eine weitere Stufe im Prozess zur Heiligeninkarnation. Es kann von einer wahrhaftigen Ikonisierung in dieser Krippendarstellung gesprochen werden.¹⁰⁷ Der Architekt ist von dieser Idee begeistert: „Der junge Mann hatte sie in seinem Sinne zur Mutter Gottes erhoben, und wenn sie es abschlug, so war bei ihm keine Frage, daß das Unternehmen fallen müsse.“ (WV, 438) Hier ist es noch die Idee des Architekten, der in dieser Darstellung sein persönliches Bild von Otilie entstehen lässt und greifbar macht. Allerdings ist es nur eine Idee, denn abgesehen von dem bereits erläuterten, ernüchternden Ausgang dieses *tableau vivant*-Spektakels, distanziert sich Otilie noch vor der eigentlichen Darstellung in gewisser Weise von ihrem Schauspiel. Sie lehnt es voller Ehrfurcht vor dieser gewaltigen Rolle ab, die Mutter Gottes zu spielen, und fragt um Erlaubnis: „Otilie, halb verlegen über seinen Antrag wies ihn mit seiner Bitte an Charlotten. Diese erteilte ihm gern die Erlaubnis, und auch durch sie ward die Scheu Otiliens, sich jener heiligen Gestalt anzumaßen, auf eine freundliche Weise überwunden.“ (WV, 438) Der Gedanke schmeichelt ihr, aber noch ist es nur ein Vergleich: denn auf dem Höhepunkt der Darstellung, auf dem Höhepunkt der Einfühlung, des Einswerdens mit der Madonnenfigur, folgt gleich eine radikale Ernüchterung. Zunächst blüht Otilie in der Rolle der Heiligeninkarnation vollkommen auf, im nächsten Moment wird dann nicht nur ihr selbst, sondern auch dem Leser klar, dass es nur eine Idee, eine Rolle ist.

Zur wahrhaftigen Inkarnation einer Heiligenfigur kommt es dann aber gegen Ende des Romans. Otilies Entsagung und Verweigerung von irdischen Verlangen wie Essen, Trinken, Reden oder gar der Liebe zu Eduard werden zur Nebensache. Das Leiden hat sie als ihren Lebensweg akzeptiert, die Bezeichnung „liebes Kind“ scheint nicht mehr auf ihr Verhalten zu passen. Ihre Handlungen strahlen eine innere Ruhe und eine feste Überzeugung aus, sie ist nicht mehr das

¹⁰⁶ Schelling-Schär: *Die Gestalt der Otilie*, S. 112.

¹⁰⁷ Vgl. Brandstädter: *Der Einfall des Bildes*, S. 155f.

kleine Mädchen, das vor Charlotte niederkniet und eine Mutterfigur, ein Vorbild sucht. Ihre Entschlossenheit macht sie reifer, älter: sie redet über ihr Entsagen und ihr Schicksal mit Charlotte: sie erkennt sich selbst, bittet nicht um Erlaubnis. In diesen Textpassagen hat Otilie zum ersten Mal viel Text und wird als ernsthafte Dialogpartnerin Charlottes, aber auch des Lesers wahrgenommen. Bezeichnenderweise beendet sie ihr Gespräch mit Charlotte in vollem Ernst und mit absoluter Entschlossenheit: „[...] sucht mich nicht zu bewegen, nicht zu hintergehen! In dem Augenblick, in dem ich erfahre: du [Charlotte] habest in die Scheidung gewilligt, büße ich in demselbigen See meine Vergehen, meine Verbrechen.“ (WV, 499f)

Nach dem Tod des Kindes im See beginnt Otilie eigentlich richtig zu sprechen und an Dialogen teilzunehmen, wenn auch nicht für lange. Die Entwicklung zum dramatischen Schluss hin wird hier eingeleitet: „[...] denn sogleich richtete Otilie sich auf, ihre Freundin mit großen Augen anblickend. Erst erhob sie sich von dem Schoße, dann von der Erde und stand vor Charlotten.“ (WV, 499) Ironischerweise folgt gleich darauf ihr Schweigegelübde, das sie bis zu ihrem Tod streng einhält. Ihre Nachricht: „[...] aber mein Innres überlaßt mir selbst.“ (WV, 515) ist nicht nur eine Aufforderung, sondern auch ein Zeugnis ihrer Reife und einer gewissen Erhabenheit. Ihr Leidensweg und ihr Entsagen als Mittel der Buße lassen sie der Vorstellung einer Heiligenfigur immer näher kommen. Interessant ist, dass hier weder der Erzähler noch Charlotte oder Eduard Otilies Handeln oder Wirken überblenden können: Otilie hat ihre Rolle gefunden. Wie schon angedeutet wurde, scheinen wir von den typisierten Weiblichkeitskodierungen abzukommen und zu den Kodierungen einer Heiligenfigur zu gelangen. Andererseits erfüllt sich hier Goethes Absicht, das Ideelle in der Figur einer Frau darzustellen und das Weibliche ins Absolute zu erhöhen, also zum Göttlichen zu erheben, wie er es in einem Gespräch mit Friedrich Wilhelm Riemer 1809 ausdrückt.¹⁰⁸

Im Sinne einer Heiligenvita ist auch Otilies Sterben ein Prozess, der in eine Zeremonie eingebettet ist. Ihr Einschlafen stellt eine feierliche Abschiedsszene dar:

¹⁰⁸ Johann Wolfgang Goethe: *Napoleonische Zeit. Briefe, Tagebücher und Gespräche vom 10. Mai 1805 bis 6. Juni 1816*. In: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Band 6. Frankfurt am Main 1993, S. 512.

Das bleiche himmlische Kind saß, sich selbst bewusst wie es schien, in der Ecke des Sofas. Man bittet sie sich niederzulegen; sie verweigert's, winkt aber daß man das Kofferchen herbeibringe. Sie setzt ihre Füße darauf und findet sich in einer halb liegenden bequemen Stellung. Sie scheint Abschied nehmen zu wollen, ihre Gebärden drücken den Umstehenden die zarteste Anhänglichkeit aus, Liebe, Dankbarkeit, Abbitte und das herzlichste Lebewohl. (WV, 522)

Ihre Körperhaltung strahlt Anmut und Erhabenheit aus, und das Oxymoron „bleich“ und „himmlisch“ überblendet ihr zweifellos krankes Aussehen. Ihr Abschied von Eduard folgt gleich darauf: „Sie drückt ihm kräftig die Hand, sie blickt ihn lebevoll und liebevoll an, und nach einem tiefen Atemzug, nach einer himmlischen, stummen Bewegung der Lippen: Versprich mir zu leben! ruft sie aus, mit holder zärtlicher Anstrengung, doch gleich sinkt sie zurück.“ (WV, 522) Das Zitat erinnert an Werthers Beschreibung von Lotte: Blick, Atem und besonders die Lippenbewegungen werden als Anhaltspunkte für dieses Bild benutzt. In Werthers Beschreibung geht es allerdings um sinnlich kodierte Weiblichkeitsattribute: „die lebendigen Lippen“ (W II, 45), „Nie habe ich ihre Lippen so reizend gesehen; es war als ob sie sich lechzend öffneten [...]“ (W II, 185), „Die Lippen und Augen Werthers glühten an Lottens Arme; [...]“ (W II, 245), „[...] daß der himmlische Athem ihres Mundes meine Lippen erreichen kann [...]“ (W II, 79). Diese Merkmale werden stattdessen bei Otilie im Hinblick auf eine fast andächtige, verklärte Position des Körpers vor dem Hintergrund des Abschiedsprozesses erwähnt. Die Lippen verkünden einen Abschied und werden dem Bereich der sinnlichen Weiblichkeitsmotive enthoben. Der Kontext macht aus ursprünglich körperlich-sinnlich konnotierten Attributen das verklärende, anmutige Bild einer Sterbenden.

Der Sterbeprozess entwickelt sich zu einer wahrhaften Zeremonie. Abgesehen vom ästhetischen Aspekt und dem Schmücken des scheinbar schlafenden Körpers, entwickelt sich Otilies Erscheinung hier weiter zu einer wahrhaftigen Inkarnation einer Heiligenfigur. Es geht nicht mehr um einen Vergleich von Otilies Wesen mit etwas anderem, um ihre Wirkung greifbar zu machen: sie wird zu der Heiligen. Sie ist „[ü]berirdisch, wie auf Wolken oder Wogen getragen, [...]“ (WV, 524), sie ist nicht nur wortwörtlich, sondern auch metaphorisch gesehen nicht mehr von dieser Welt. Mit dem Adjektiv „überirdisch“ wird die Frauenfigur endgültig auf die höchste Ebene der Idealisierung gehoben. Die Erscheinung des toten Körpers als Heiligenfigur wird nicht nur durch die

fromm „gefaltete[n] Hände“ (WV, 524) symbolisiert, sondern das wahrhaft „Überirdische“ nimmt seinen Lauf:

[...] als das Mädchen [Nanny] aufsprang, Arme und Augen zuerst gen Himmel erhob, dann auf die Knie vor dem Sarge niederstürzte und andächtig entzückt zu der Herrin hinauf staunte. Endlich sprang sie wie begeistert auf und rief mit heiliger Freude: Ja, sie hat mir vergeben! Was mir kein Mensch, was ich mir selbst nicht vergeben konnte, vergibt mir Gott durch ihren Blick, ihre Gebärde, ihren Mund. (WV, 524)

Der letzte Satz zeigt, wie Ottilie nun auf die Menschen wirkt: es geht nicht mehr um die Ästhetisierung des Frauenkörpers als Bild oder Statue, Licht- oder Farbverhältnis verlieren ihre Bedeutung und in den Mittelpunkt rückt Ottilies Stilisierung zu einer Heiligenfigur. Blick, Gebärde und Mund sind nicht mehr Mittel zum Zweck einer Darstellung bzw. einer Inszenierung, sondern exemplifizieren die göttliche Botschaft. Die Frauenfigur verschwindet hinter der Heiligenstilisierung, und Ottilies Lebensweg wird ausschließlich als Leidensweg beschrieben: „[...] sie hat das Ihrige getan und gelitten, und kann nicht mehr unter uns wohnen.“ (WV, 525) Der Vergleich mit der Christusfigur liegt auf der Hand. Der Körper von Ottilie entwickelt sich zu einer Reliquie, deren Berührung „Erquickung und Erleichterung“ (WV, 527) bringen soll, und aus dem Kunstkörper wird ein „fromme[r]“ (WV, 527) Körper. So sehr Ottilies Leib im Text verschwunden war und überblendet wurde, so wird er hier zu einem zentralen Motiv:

Die vor den Augen aller Welt zerschmetterte Nanny war durch Berührung des frommen Körpers wieder gesund geworden: warum sollte nicht auch ein ähnliches Glück hier andern bereitet werden? Zärtliche Mütter brachten zuerst heimlich ihre Kinder, die von irgend einem Übel behaftet waren, und sie glaubten eine plötzliche Besserung zu spüren. Das Zutrauen vermehrte sich, und zuletzt war Niemand so alt und so schwach, der sich nicht an dieser Stelle eine Erquickung und Erleichterung gesucht hätte. (WV, 527)

Ottilies Körper rückt tatsächlich in den Mittelpunkt der Pilger, aber er ist trotzdem nur als Ganzes erwähnt. Körperwahrnehmung und Körperlichkeit sind auch hier Nebensache. Ihr Körper, der zu Lebzeiten bereits über die Ebene der sinnlichen Wahrnehmung gehoben, als Kunstobjekt gesehen und inszeniert wurde, wird hier, als toter Körper, zu einem göttlichen Symbol. Interessant ist in diesem Zusammenhang die Bemerkung des Erzählers: „Die Bewohner und Anwohner wollten sie noch sehen, und Jeder mochte gern aus Nanny’ s Munde das Unglaubliche hören; manche um darüber zu spotten, die meisten um daran zu

zweifeln, und wenige um sich glaubend dagegen zu verhalten.“ (WV, 527) Es ist Nanny, die den Glauben an den Prozess der Wunderheilung initiiert hat, die anderen folgen ihr und suchen Beweise. Es wird unterdessen auch in der Tat nur vom Glauben an die heilende Wirkung von Otilies Körper gesprochen. Wieder entsteht eine Überblendungsform, eine Bildfolie, die noch über Otilies toten Körper gelegt wird. Der Charakter des „Scheins“ wird im Text betont, indem Erzähler und auch Autor Distanz zu diesem wundersamen Phänomen nehmen. In der Tat „glaubten“ (WV, 527) die Leute, dass Otilie sie heilen kann. Es wird von „Zutrauen“ (WV, 527) gesprochen und „jeder mochte gern aus Nanny’s Munde das Unglaubliche hören“ (WV, 527) aber, ob Otilie die Menschen wirklich heilt, bleibt offen. Sogar als Heiligeninkarnation im Tod kommt dem Begriff des „Scheins“ wieder Bedeutung zu. Sie wird bis zum Schluss als Heiligenfigur gesehen, und es ist ausgerechnet Eduard, der „in Gedanken an die Heilige“ (WV, 529) friedlich stirbt. Durch den Vergleich Otilies mit einer Heiligenfigur erreichen die unterschiedlichen Überblendungsmuster einen eindeutigen Höhepunkt.

**[...] Alles ist Glied, und alles Gelenk, und alles gefällig,
Alles nach Maßen gebaut, alles nach Willkür bewegt;
Vieles kannt ich, Menschen und Tiere und Vögel und Fische,
Kannte manches Gewürm, Wunder der großen Natur;
Und doch staun ich dich an, Bettine, liebliches Wunder,
Denn du bist alles zugleich, und bist ein Engel dazu.
(Venezianische Epigramme, 37)¹⁰⁹**

¹⁰⁹ Johann Wolfgang Goethe: *Das nachitalienische Jahrzehnt. Venezianische Epigramme*. Hrsg. v. Karl Eibl. In: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Band 1. Frankfurt am Main 1987, S. 451.

IV. Mignon: das androgyne Rätsel

IV.1. Die Einführung des fremdartigen Kindes

IV.1.1. Die schicksalhafte erste Begegnung

Eine andere Art von Weiblichkeitsdarstellung finden wir in Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* von 1795 vor. Der erste Auftritt Mignons findet statt inmitten einer Gauklergesellschaft: „Seiltänzer, Springer und Gaukler“ (WML, 433) bilden das lebhafteste und extravagante Umfeld der ersten Begegnung. Mignon springt Wilhelm, dem männlichen Protagonisten, wortwörtlich entgegen; ihre wilde, ungestüme und dynamische Art lassen Wilhelm bereits am Anfang des Romans nicht los. Diese Faszination für das Wesen Mignons zieht sich dann als Motiv durch den gesamten Text. Unmittelbar und ohne Vorwarnung steht die Figur vor ihm: „[...] als ein junges Geschöpf ihm entgensprang, das seine Aufmerksamkeit auf sich zog.“ (WML, 443). Ganz anders als bei der Einführung von Lotte oder Ottilie, ist der Leser nicht auf dieses wilde Kind vorbereitet und wird genauso überrascht wie Wilhelm. Die Jugend dieses „Geschöpfes“ (WML, 443) wird betont, es handelt sich noch nicht, wie bei Ottilie oder Lotte, um eine junge Frau, sondern um ein Kind. Der Protagonist beobachtet Mignon aufs Genaueste:

Ein kurzes, seidnes Westchen mit geschlitzten spanischen Ärmeln, knappe, lange Beinkleider mit Puffen standen dem Kinde gar artig. Lange schwarze Haare waren in Locken und Zöpfen um den Kopf gekräuselt und gewunden. Er sah die Gestalt mit Verwunderung an, und konnte nicht mit sich einig werden, ob er sie für einen Knaben oder für ein Mädchen erklären sollte. (WML, 444)

Mignon wird als Außenseiter eingeleitet: sie gehört dem Zigeunerwesen an und ist aus diesem Grunde bereits als gesellschaftliche Randfigur zu betrachten. Ihre Kleidung unterstreicht die Extravaganz ihrer Künstlernatur. Interessanter wird es hier bei der Geschlechterzuordnung: Art und Kleidung scheinen Wilhelm bei der Beantwortung dieser Frage zu verwirren. Diese eindeutigste und einfachste Bestimmung bei der ersten Begegnung mit einem Unbekannten wird in Frage gestellt: „Männlich oder weiblich ist die erste Unterscheidung, die Sie machen, wenn Sie mit einem anderen menschlichen Wesen zusammentreffen, und Sie sind gewöhnt, diese Unterscheidung mit unbedenklicher Sicherheit zu machen.“¹¹⁰

¹¹⁰ Sigmund Freud: *Die Weiblichkeit*. Vorlesung XXXIII. Gesammelte Werke. *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. Bd. 15. 3. Auflage. Frankfurt am Main 1961, S. 120.

Wilhelm erkennt das „Geschöpf“ dann aber als weiblich an. Hier stellt sich die Frage nach den bisherigen Weiblichkeitskodierungen, denn dieses „Glied der springenden und tanzenden Gesellschaft“ (WML, 444) trägt nicht nur extravagante, zigeunerhafte Kleidung, sondern die Beinkleider sind auch eindeutig männlich kodiert. Und doch gewinnt Mignon unmittelbar die Aufmerksamkeit des männlichen Betrachters. Anfangs ist es durchaus die Neugierde, die Wilhelms Blicke lenkt, doch er muss sich eine gewisse Faszination vor dem androgynen Mädchen eingestehen. Bei Lotte und Otilie fiel der männliche Blick bei der ersten Begegnung auf die Schönheit der jungen Frau und war geknüpft an Bewunderung und Verehrung dieser Schönheit. Trotz der Jugend der beiden Frauenfiguren wurden beide vom ersten Augenblick an als Frau gesehen und behandelt. Mignon stiftet stattdessen zuerst Verwirrung. Die Weiblichkeitsmerkmale scheinen mit dieser Figur einen Wendepunkt zu erfahren.

Sie macht einen wilden Eindruck, nicht zuletzt durch ihre Haare, die im Laufe des Romans immer wieder als Motiv auftauchen. Sie hat lange schwarze, lockige Haare, die ungeordnet um den Kopf gedreht sind. Die Farbe schwarz scheint außerdem vorerst an die Beschreibung der Mignon-Figur gebunden zu sein: das Schwarze und Dunkle sind nicht nur in Bezug auf ihr Äußeres zu verstehen, sondern ihr Gemüt und vor allem ihre Art, ihr Wesen werden als düster beschrieben: „Mit einem scharfen, schwarzen Seitenblick sah sie ihn [Wilhelm] an, indem sie sich von ihm losmachte, und in die Küche lief, ohne zu antworten.“ (WML, 444). Die „junge, schwarzköpfige, düstere Gestalt“ (WML, 445) wird also gleich mit einer Farbe und einer Stimmung verbunden.

„Hier ist das Rätsel“ (WML, 451), so wird Mignon dann offiziell durch Philine in die Handlung eingeführt. Wie ein scheues Tier steht Mignon an der Tür, „als wenn es gleich wieder hinaus schlüpfen wollte“ (WML, 451), und Wilhelm befragt die Unsichere mit fast wissenschaftlichem Interesse. Ihr gebrochenes Deutsch lässt auf eine fremde Herkunft und ausländische Wurzeln schließen, was später dann bestätigt wird. Die knappen und zurückhaltenden Aussagen von Mignon werfen viele Fragen auf: „Mignon“ scheint nicht ihr wirklicher Name zu sein, denn sie distanziert sich eindeutig von ihrem Rufnamen: „Sie heißen mich Mignon“ (WML, 451). Der Name stammt aus dem burgundischen Hofwesen, genauer gesagt aus dem „Mignonkult“: junge Hofnarren sollten sich als

Doppelgänger des Königs kleiden zu dessen Vergnügen.¹¹¹ Der Name ist in der männlichen Form des französischen Adjektivs *mignon*, was süß, lieb, niedlich bedeutet. In diesem Sinne heißt der Name Mignon, auch vor dem historischen Hintergrund der französischen Hofkultur, „Marionette“, „Herzchen“ oder Liebling“.¹¹² Diese Bedeutung ist besonders interessant im Hinblick auf die Kleidung: ihre „Beinkleider mit Puffen“ (WML, 444) erinnern an Elemente des Grotesken oder Burlesken.¹¹³ Mit der Figur der Mignon betreten wir nicht nur ein anderes, fremdartiges Umfeld, sondern sie bringt mit ihrer Art neue Spielregeln in die Analyse der Weiblichkeitskonstrukte mit.

IV.1.2. Wilhelms Faszination und Verwirrung

Wie ein scheues, ängstliches Tier präsentiert Philine Mignon. Die detailgetreue und aufmerksame Beschreibung von Mignons Aussehen und Wirkung aus der Sicht Wilhelms zeugt von fast wissenschaftlicher Neugierde und gleichzeitig einer subjektiven Faszination und Bewunderung vor dieser Einzigartigkeit:

Wilhelm konnte sie nicht genug ansehen. Seine Augen und sein Herz wurden unwiderstehlich von dem geheimnisvollen Zustande dieses Wesens angezogen. Er schätzte sie zwölf bis dreizehn Jahre; ihr Körper war gut gebaut, nur daß ihre Glieder einen stärkern Wuchs versprachen, oder einen zurückgehaltenen ankündigten. Ihre Bildung war nicht regelmäßig aber auffallend; ihre Stirne geheimnisvoll, ihre Nase außerordentlich schön, und der Mund, ob er schon für ihr Alter zu sehr geschlossen schien, und sie manchmal mit den Lippen nach einer Seite zuckte, noch immer treuherzig und reizend genug. Ihre bräunliche Gesichtsfarbe konnte man durch die Schminke kaum erkennen. Diese Gestalt prägte sich Wilhelm sehr tief ein; er sah sie noch immer an, schwieg und vergaß der Gegenwärtigen über seinen Betrachtungen. Philine weckte ihn aus seinem Halbtraume, [...] (WML, 451)

Mignon scheint hier greifbarer als Ottilie, deren Körperlichkeit kaum ausgeführt wird, und als Lotte, deren Gestalt meistens mit sinnlichen Kodierungen und überhöhten Schönheitsformen in Verbindung gebracht wird. Wilhelm ist es auch, der Mignon in den Roman einführt und der Figur eine Bedeutung zuschreibt: er

¹¹¹ Vgl. Achim Aurnhammer: *Androgynie. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur*. Köln, Wien 1986, S. 166

¹¹² Vgl. Aurnhammer: *Androgynie*, S. 166.

¹¹³ Vgl. Michael Wetzels: *Mignon. Kindsbraut als Phantasma der Goethezeit*. München 1999, S. 214.

macht sie erst fassbar.¹¹⁴ Er macht eine ausführliche und systematische Analyse: vom geschätzten Alter, zwischen Kindheit und Pubertät, zum allgemeinen Körperbau und dem Eindruck ihrer Gestalt. Interessant ist der unregelmäßige Wuchs des Mädchens: ihre Gliedmaßen erscheinen seltsam unregelmäßig und versprechen, laut Wetzels, ein Wachstum, wie das eines Mädchens, das am Anfang der Pubertät steht.¹¹⁵ Mignons Körper ist also noch nicht vollständig entwickelt. Anschließend geht Wilhelm zum Gesicht über: Stirn, Nase, Mund und Lippen werden erwähnt. Die Gesichtsfarbe spielt außerdem bei Mignon eine Rolle, denn zu ihrer scheinbar düsteren Natur scheint die dunklere Farbe zu passen; außerdem unterstreicht der dunkle Teint die südländische Herkunft des Kindes. Trotz des asymmetrischen Körperbaus schwingt Bewunderung für dieses Mädchen mit, und der männliche Blick lässt keine Zweifel: Mignon ist: „geheimnisvoll“, „außerordentlich schön“ und „treuherzig und reizend“ (WML, 451). Mignon bleibt weiterhin ein „Rätsel“. Der verschlossene Mund allerdings ist ein Motiv, das Goethe auch bei Ottilie mit einfließen lässt: bei Mignon zeigt diese Verschlussheit auf ihr Wesen, ihr Verhalten hin, später wird das Motiv des verschlossenen Mundes zum Zeichen der Entsagung.

Wildheit, Fremdartigkeit und die dadurch verursachte Verwirrung wandeln sich um in Bewunderung, ja Träumerei: Philine muss Wilhelm, der sich scheinbar nicht satt sehen kann an diesem geheimnisvollen „Wesen“, wieder aus seinem „Halbtraume“ (WML, 451) zurückholen. Wird das „Wesen“, die „Kreatur“, die Wilhelm bei der ersten Begegnung nicht einmal einem Geschlecht zuordnen konnte, hier bereits zu einem Reizobjekt? Auf jeden Fall erscheint Mignon bei dieser zweiten Begegnung bereits weiblicher. Sie entwickelt sich von der düsteren Gestalt zu dem androgynen Kind mit der „schöne[n] braune[n] Gesichtsfarbe“ (WML, 451) und sie erscheint sanfter: „[i]ndessen war ihm Mignons Gestalt und Wesen immer reizender geworden.“ (WML, 463) Die androgyne, knabenhafte Körperlichkeit hat somit auch sinnliche Reize.

¹¹⁴ Vgl. Hellmut Ammerlahn: *Wilhelm Meisters Mignon – ein offenbares Rätsel. Name, Gestalt, Symbol, Wesen und Werden*. In: DVJS 42/1968, S. 90.

¹¹⁵ Vgl. Wetzels: *Mignon*, S. 165.

IV.2. Mignon als Kontrastfigur

IV.2.1. Zwischen Mann und Frau: der Androgyniediskurs

Mignon wird durchgehend „Kind“ genannt, oft ist sie das „wunderbare Kind“ (WML, 451) oder das „interessante Kind“ (WML, 456). Begriffe wie „Geschöpf“, „Wesen“ oder „Gestalt“ werden auch zu ihrer Bezeichnung benutzt. Sie ist nicht nur eine Figur, die zwischen dem Kindsein und dem Erwachsenwerden steht, sondern die bereits angedeutete Frage des Geschlechts wird im Text auf verschiedene Arten hinterfragt. Mignon ist selten eindeutig weiblich kodiert, sondern ihre Pronominalisierung wankt zwischen „es“ und „sie“, wie unter anderem in der vorherigen Beschreibung deutlich wird.¹¹⁶ Die Unsicherheit, die mit dem Geschlecht dieser „Kreatur“ einhergeht, scheint mit Wilhelms Festlegung nicht ganz aufgehoben, denn der Text lässt die abwechselnde Pronominalisierung bis zu den Exequien am Ende des Romans einfließen.¹¹⁷ Auch in diesem Sinne bleibt Mignon ein „Rätsel“. Sie selbst zieht sich an wie ein Junge und wehrt jegliche Bemühungen der Theatergesellschaft ab, ihr Frauenkleider anzuziehen. Als Wilhelm ihr ein neues Kleid verspricht, will Mignon stattdessen einen knabenhaften Aufzug: „Sie brachte graues Tuch und blauen Taffet, und erklärte nach ihrer Art, daß sie ein neues Westchen und Schifferhosen, wie sie solche an den Knaben der Stadt gesehen, mit blauen Aufschlägen und Bändern haben wollte.“ (WML, 470) Auch später, wenn Aurelie sich darum bemüht, Mignon nach dem Brand und der Zerstörung der gesamten Garderobe weiblicher zu kleiden, beharrt diese auf ihrer eigenen Kleidung: „Nun gar nicht! rief Mignon aus und bestand mit großer Lebhaftigkeit auf ihrer alten Tracht, worin man ihr denn auch willfahren musste.“ (WML, 705) Ihre Beteuerung: „ich bin ein Knabe, ich will kein Mädchen sein!“ (WML, 568f) genau wie ihr Kleidungsstil stiften nicht nur Verwirrung bei Wilhelm, sondern auch bei den anderen Figuren, wie beim Chirurgus, der sie dann als Knabe sieht. Das hingegen flößt Mignon Angst ein: „[...] daß sie sich vor dem Chirurgus gescheut, der sie bisher immer für einen Knaben gehalten hatte.“ (WML, 599) Auch der Harfner erkennt Mignon erst später als Mädchen und Jarno schimpft auf sie als „albernes zwitterhaftes

¹¹⁶ Vgl. Silke Horstkotte: *Androgyne Autorschaft. Poesie und Geschlecht im Prosawerk Clemens Brentanos*. Tübingen 2004, S. 37.

¹¹⁷ Vgl. Inge Stephan: *Inszenierte Weiblichkeit. Codierungen der Geschlechter in der Literatur des 18. Jahrhunderts*. Köln, Weimar, Wien 2004, S. 174.

Geschöpf“ (WML, 553). Mignon wird bis zum Schluss kaum als wahrhaftige Frau wahrgenommen.

Das Umfeld des Theaters und das damit verbundene Motiv des Verkleidens und der Maskerade ist allerdings im Roman keine Seltenheit. Nicht zuletzt stellt die Verkleidung als männliche Figuren die gesellschaftliche Ordnung in Frage.¹¹⁸ Marianne ist als „junger Offizier“ (WML, 359) verkleidet und will diesen Aufzug nicht ausziehen: Realität und Theaterkostüme, Männlichkeit und Weiblichkeit gehen ineinander über: so umschlingt Wilhelm mit „Entzücken [...] die rote Uniform“ (WML, 361) und drückt „das weiße Atlaswestchen an seine Brust“ (WML, 361). Abgesehen davon, dass die Forschungsliteratur eindeutig auf die Vorliebe Wilhelms für das Androgyne und Knabenhafte eingeht, bleiben die verkleideten Frauenfiguren doch zweifellos als Frauen erkennbar. Es gibt keine Zweifel, dass der weibliche Offizier Marianne, die als Jägerbursche verkleidete Therese oder Natalie, die Amazone im langen, weiten Überrock, schöne und weiblich kodierte Figuren sind. Sie legen ihre Kleidung dann auch ab: Marianne folgt der Aufforderung Barbaras, die Theaterverkleidung auszuziehen, Therese entschuldigt sich bei Wilhelm für ihre „Maskerade“ (WML, 822), obwohl sie von Jarno als „wahre Amazone“ (WML, 816) im Vergleich zu den „nur als artige Hermaphroditen in dieser zweideutigen Kleidung“ (WML, 816) angezogenen Frauen bewundert wird, und Natalie, die schöne Amazone schlechthin, erntet grenzenlose Verehrung, sobald sie den Überrock auszieht und ihre „schöne[n] Gestalt“ (WML, 590) zum Vorschein kommt. Bei Mignon ist es anders: sie wehrt sich gegen jede Art von Theater oder Maskerade, sogar die Schminke trägt sie nicht gerne:

Sie stellte sich oft an ein Gefäß mit Wasser, und wusch ihr Gesicht mit so großer Emsigkeit und Heftigkeit, daß sie sich fast die Backen aufrieb, und Laertes erfuhr durch Fragen und Necken, daß sie die Schminke von ihren Wangen auf alle Weise los zu werden suche, und über dem Eifer, womit sie es tat, die Röte, die sie durchs Reiben hervorgebracht hatte, für die hartnäckigste Schminke halte. (WML, 460)

Sie trägt ihre Kleidung nicht als Maskerade, auch wenn sie aus der Welt des Scheins der Bühne stammt.¹¹⁹ Genauso weigert sie sich auch, ihre Talente der Theatertruppe zur Verfügung zu stellen. Noch kann sie ihrer Vorliebe zwanglos

¹¹⁸ Vgl. Gertrud Lehnert: *Wenn Frauen Männerkleider tragen. Geschlecht und Maskerade in Literatur und Geschichte*. München 1997, S. 14.

¹¹⁹ Vgl. Wetzel: *Mignon*, S. 210.

nachgehen: schon als kleines Kind, so wird in der nachgetragenen Kindheitserinnerung über Mignon berichtet, „liebte sie, mit den Knaben die Kleider zu wechseln, und ob es gleich von ihren Pflegeeltern höchst unanständig und unzulässig gehalten wurde, so ließen wir ihr doch so viel als möglich nachsehen.“ (WML, 969). Ihren Bewegungsdrang konnte sie dadurch besser ausleben. Knabenhaftigkeit, Weiblichkeit und Kleidung sind bei Mignon anders zu deuten, weil diese Elemente und Motive sich anders äußern. Sie wird zu einer Projektionsfigur, in welche die anderen Figuren ein passendes Geschlecht hineininterpretieren wollen.¹²⁰ Laut Aurnhammer hat Goethe dem unbestimmten Zwischenzustand Mignons in der „anamorphotischen Sexualität des Kindes Ausdruck verliehen, dessen Geschlechtszuordnung von der Perspektive des Betrachters abhängt.“¹²¹ Inge Stephan und Achim Aurnhammer führen diesen Aspekt auf Johann Joachim Winckelmanns Ästhetikauffassung des androgynen Modells zurück.¹²² Winckelmanns Statuenaneignung ist gekennzeichnet durch eine gewisse Unbestimmtheit und etwas Geheimnisvolles, was den Kunstbetrachter zu verschiedenen Bestimmungsversuchen veranlasst. So verwendet Goethe Winckelmanns Ästhetik in Bezug auf den Diskurs des Androgynen und Hermaphroditischen für Mignon.¹²³ Es ist ein Modell, das eng an den erotischen Diskurs gebunden ist, und es ist diese Zweideutigkeit, also das Junge, Androgyne und Knabenhafte einerseits und das Begehren und die erotische Faszination andererseits, welche auch in diesem Text zum Motiv wird.¹²⁴

IV.2.2. Zwischen Kind und junger Frau: Mignon und Wilhelm

Obwohl Mignon im Gegensatz zu Marianne, Therese oder Natalie im Text als Kind vermittelt wird und die Unsicherheit bezüglich ihres Geschlechts immer wieder auftaucht, zieht sie die Aufmerksamkeit Wilhelms auf sich. Die Ambivalenz im Verhalten zwischen Mignon und Wilhelm erscheint somit als exemplarisch für die enge Verknüpfung des Androgynie- und Erotikdiskurses. Wie steht Wilhelm zu dem Knabenmädchen? „Schön“ und „reizvoll“ ist ihr

¹²⁰ Vgl. Aurnhammer: *Androgynie*, S. 168.

¹²¹ Aurnhammer: *Androgynie*, S. 168.

¹²² Vgl. Stephan: *Inszenierte Weiblichkeit* S. 173; vgl. Aurnhammer: *Androgynie*, S. 167.

¹²³ Vgl. Aurnhammer: *Androgynie*, S. 166f.

¹²⁴ Vgl. Stephan: *Inszenierte Weiblichkeit*, S. 165.

Aussehen in der Tat, und die bedingungslose, auch körperliche Anhänglichkeit Mignons und ihre unterwürfige Haltung werfen einige Fragen auf. Mit dem Ausruf „Ich will dienen“ (WML, 459) drückt sie nicht nur ihre Dankbarkeit Wilhelm gegenüber aus, als dieser sie beschützt und vor der Misshandlung durch Gaukler bewahrt, sondern sie sucht auch den körperlichen Kontakt zu ihrem Retter. Nach dem Eiertanz, den Mignon ausschließlich für Wilhelm vorführt, kommt es zu einem zärtlichen Körperkontakt: „Er streichelte sie [...].“ (WML, 470). Ihre Anhänglichkeit Wilhelm gegenüber drückt sie ebenfalls mit körperlicher Nähe aus. Der Text spricht in der Tat von einer Form von Liebe, lässt aber offen, ob es reine Vaterliebe ist, die Wilhelm zu Mignon hegt, oder ob sexuell-erotische Motive mit hineinspielen. Auch Wetzels spricht von einem ambivalenten Muster: der sexuelle Aspekt und die deklarierte Vaterrolle vermischen sich.¹²⁵ Horstkotte spricht davon, dass Wilhelms Entscheidung, Mignon als weibliche Figur zu betrachten, sie gleichzeitig zu einer potenziellen Sexualpartnerin macht.¹²⁶

Nichts ist rührender, als wenn eine Liebe, die sich im stillen genährt, eine Treue, die sich im verborgenen befestigt hat, endlich dem, der ihrer bisher nicht wert gewesen, zur rechten Stunde nahe kommt, und ihm offenbar wird. Die lange und streng verschlossene Knospe war reif, und Wilhelms Herz konnte nicht empfänglicher sein. (WML, 497)

Mignon wird mit einer Knospe verglichen, die jetzt aufblühen kann. Mit dieser Metapher soll der Reifeprozess des Mädchens angedeutet werden: als geschlossene Knospe, also als Kind steht Mignon im sexuellen Tabu. Als aufblühende, sich lösende Knospe jedoch steht sie als heranwachsende junge Frau vor Wilhelm.¹²⁷ Mignons anschließender Ausbruch kann somit als ambivalente Reaktion verstanden werden, genau wie Wilhelms Reaktion darauf. Die Forschungsliteratur spricht oft von einer sexuellen Ebene in dieser Szene.¹²⁸ Der starke, körperliche Ausbruch Mignons erfolgt nach Wilhelms Wunsch, die Truppe zu verlassen. Die erste, unmittelbare Ebene der Lektüre zeigt Mignons extreme Trauer, die sich in einem Anfall äußert:

¹²⁵ Vgl. Wetzels: *Mignon*, S. 36.

¹²⁶ Vgl. Horstkotte: *Androgyne Autorschaft*, S. 47.

¹²⁷ Vgl. Wetzels: *Mignon*, S. 173f.

¹²⁸ Vgl. Wetzels: *Mignon*, S. 166;
vgl. Horstkotte: *Androgyne Autorschaft*, S. 48f.

Sie hielt ihr Herz fest, und auf einmal tat sie einen Schrei, der mit krampfartigen Bewegungen des Körpers begleitet war. Sie fuhr auf, und fiel auch sogleich wie an allen Gelenken gebrochen vor ihm nieder. Es war ein gräßlicher Anblick! – Mein Kind! rief er aus, indem er sie aufhob und fest umarmte, mein Kind, was ist dir? – Die Zuckung dauerte fort, die vom Herzen sich den schlotternden Gliedern mitteilte; sie hing nur in seinen Armen. Er schloß sie an sein Herz und benetzte sie mit seinen Tränen. Auf einmal schien sie wieder angespannt, wie eins, das den höchsten körperlichen Schmerz erträgt; und bald, mit einer neuen Heftigkeit wurden alle ihre Glieder wieder lebendig, und sie warf sich ihm, wie ein Ressor, das zuschlägt, um den Hals, indem in ihrem Innersten wie ein gewaltiger Riß geschah, und in dem Augenblicke floß ein Strom von Tränen aus ihren geschlossenen Augen in seinen Busen. Er hielt sie fest. Sie weinte, und keine Zunge spricht die Gewalt dieser Tränen aus. Ihre langen Haare waren aufgegangen, und hingen von der Weinenden nieder, und ihr ganzes Wesen schien in einen Bach von Tränen unaufhaltsam dahin zu schmelzen. Ihre starren Glieder wurden gelinde, es ergoß sich ihr Innerstes, und in der Verirrung des Augenblickes fürchtete Wilhelm, sie werde ihm in seinen Armen zerschmelzen [...]. (WML, 498)

Die Kodierungen der Emotionalität und eine extreme körperliche Reaktion spielen hier zusammen. Der Krampf und die darauf folgende Lösung in Tränen bis zum Zerschmelzen können als Stufen der sexuellen Erregung gedeutet werden.¹²⁹ Andere sprechen außerdem von der Metaphorik der Defloration.¹³⁰ Abgesehen von dieser Interpretationsmöglichkeit ist Mignons Körperlichkeit während des Ausbruchs besonders ausdrucksvoll und intensiv. Die Beschreibung reicht von starken, abrupten Zuckungen zu einem langen Fluss der absoluten Auflösung. Die einzelnen Bewegungen ihres Körpers und die verschiedenen Zuckungen der Gliedmaßen werden genau geschildert und erlebt. Auffällig ist auch die Lösung der Haarknoten: nicht nur die Emotionen lösen sich, sondern auch das lange Haar, das als weiblicher Reiz in die Beschreibung einfließt. Die extreme Emotionalität, von Mignon wie von Wilhelm, erinnert stark an die Intensität der Beziehung zwischen Werther und Lotte. Andererseits ist Mignon, wie im Verlauf des Romans noch deutlicher wird, eine Italienerin und somit in der literarischen und künstlerischen Tradition einer besonders starken Emotionalität der Südländer festgeschrieben. Sie ist nicht nur eine Figur der Kontraste, sondern auch der Extreme. Die Intensität ihrer Gefühlswelt vermittelt sie durch ihre Körpersprache,

¹²⁹ Vgl. Wetzel, *Mignon*, S. 166.

¹³⁰ Vgl. Meri Disoski: *Von „weiblichen Offizierchen“, „schönen Amazonen“ und „zwitterhaften Geschöpfen“*. *Weiblichkeit/en in Johann Wolfgang von Goethes Wilhelm Meisters Lehrjahre*. In: *Inszenierung von Weiblichkeit. Zur Konstruktion von Körperbildern in der Kunst*. Hrsg. v. Christine Ehardt. Wien, 2011, S. 56.

die fast groteske Formen annimmt. Die Beschreibung ihres Ausbruchs verknüpft die körperlichen Bewegungen mit der starken Emotionalität. Mignon redet kein Wort: alles Innere verläuft über die körperliche Möglichkeit des Ausdrucks, der Anschauung und zeichnet sich deshalb durch eine intensive Unmittelbarkeit des ausgedrückten Leidens aus.

Wilhelm erkennt daraufhin seine Verantwortung für Mignon an, und die Beziehung zwischen den beiden Figuren wird am Ende des letzten Kapitels im zweiten Buch festgeschrieben: „Mein Kind! rief er aus, mein Kind! Du bist ja mein! [...] Ich werde dich behalten, dich nicht verlassen!“ (WML, 498), und auch Mignon stimmt in diese Beziehung mit ein: „Mein Vater! rief sie, du willst mich nicht verlassen! willst mein Vater sein! – Ich bin dein Kind.“ (WML, 498) Die ambivalente Beziehung, die trotz dieser neuen Familienkonstellation weiter besteht, scheint in diesem Moment überblendet zu werden.

Die Klimax „Geliebter“, „Beschützer“, „Vater“ (WML, 503) in Mignons Italienlied lässt darauf schließen, dass die Beziehung zwischen den beiden Figuren durch diese Zweideutigkeit bestehen bleibt und keine Differenzierung kennt. Die Suche nach Körperkontakt wird immer intensiver: „Mignon hatte sich ihm unter diesen Worten genähert, schlang seine zarten Arme um ihn, und blieb mit dem Köpfchen an seine Brust gelehnt stehen. Er legte die Hand auf des Kindes Haupt [...].“ (WML, 574) Hier ist sie eindeutig als Kind kodiert, das seine Anhänglichkeit kundtut; das „Köpfchen“, auf welches Wilhelm dann beruhigend und beschützerisch die Hand legt, zeichnet eindeutig ein Bild eines Vaters mit seinem Kind.

Die Beziehung wird intensiver und Mignon würde ihrerseits alles tun, um Wilhelm zu beschützen. Die Situation dreht sich um: bei dem Räuberüberfall rettet sie Wilhelm. Das Bild, das hier von Mignon gezeichnet wird, zeugt von absoluter Ergebenheit und grenzenloser Freundschaft. Tatsächlich wird Wilhelm, der meistens als „Herr“, „Meister“ oder „Vater“ kodiert ist, hier als „Freund“ dargestellt:

Mignon kniete mit zerstreuten blutigen Haaren an seinen Füßen, und umfaßte sie mit vielen Tränen. [...]. Um ihn zu beruhigen, erzählte Philine: dieses gutherzige Geschöpf, da es seinen Freund verwundet gesehen, habe sich in der Geschwindigkeit auf nichts besonnen, um das Blut zu stillen, es habe seine eigenen Haare, die um den Kopf geflogen, genommen, um die Wunden zu stopfen, und habe aber bald von dem vergeblichen Unternehmen abstehen müssen. (WML, 587)

Das wilde Bild von Mignon, das hier gezeichnet wird, erscheint als Kontrast zu dem vorherigen, wo sie ihr unschuldiges „Köpfchen“ an ihren Vater lehnen konnte.

In welcher Beziehung Mignon zu Wilhelm steht, wird im Laufe des Romans immer zweideutiger. Philine erscheint mehr als zuvor als Konkurrentin, die Mignons Platz einzunehmen droht und sie abweist:

Seitdem jene leichtfertige Schöne in ihren freundlichen Bemühungen den Verwundeten umgab, hatte sich die Kleine nach und nach zurückgezogen, und war stille für sich geblieben; nun aber da sie wieder freies Feld gewann, trat sie mit Aufmerksamkeit und Liebe hervor, war eifrig, ihm zu dienen, und munter ihn zu unterhalten. (WML, 601)

Im Vergleich zu der jungen Frau erscheint Mignon deutlich als Kind, das nach Aufmerksamkeit sucht und ihr „freies Feld“ zurückgewinnen will. Sie will „dienen“ und „unterhalten“. Mignons Absichten bei Wilhelm erscheinen naiv, spielerisch und kindlich, obwohl die unangenehme Konkurrenz zwischen der „leichtfertigen Schönen“ und ihr angedeutet wird.

Mignons Lebhaftigkeit und intensive Suche nach Körperkontakt wird immer stärker:

Wir müssen, da wir gegenwärtig von ihr sprechen, auch der Verlegenheit gedenken, in die sie seit einiger Zeit unsern Freund öfters versetzte. Wenn sie kam oder ging, guten Morgen oder gute Nacht sagte, schloß sie ihn so fest in ihre Arme, und küßte ihn mit solcher Inbrunst, daß ihn die Heftigkeit dieser aufkeimenden Natur oft angst und bange machte. Die zuckende Lebhaftigkeit schien sich in ihrem Betragen täglich zu vermehren, und ihr ganzes Wesen bewegte sich in einer rastlosen Stille. (WML, 626)

Genau wie Otilie spricht Mignon kaum, allerdings sind ihre Körperkontaktaufnahmen zu Wilhelm leidenschaftlich, energisch, ja fast nervös und bedrohlich. Sie küsst ihn, sie drückt ihn an sich, und ihr Verhalten wird als „aufkeimende Natur“ mit „zuckender Lebhaftigkeit“ in „rastloser Stille“ beschrieben. Diese Textpassage erinnert an die des plötzlichen Ausbruchs von Mignons Gefühlen: ihre extreme Körperlichkeit und die Intensität in ihrem Verhalten zu Wilhelm bringt diesen nicht nur in Verlegenheit, sondern sie wirkt bedrohlich macht ihm „angst und bange“. Die „aufkeimende Natur“ erinnert an die Metapher der reifen „Knospe“ (WML, 497): Mignon wird nicht mehr als unschuldiges Kind kodiert, sondern es scheint, als ob ihre wachsende, reifende

Weiblichkeit bedrohlich und unkontrollierbar werde. Sie wirkt zügellos.¹³¹ Gleich darauf folgt wieder ein Kontrastbild, das Mignon erneut in einem anderen Licht erscheinen lässt: der kleine Felix wird zu ihrem Spielkameraden und gleichzeitig auch zu ihrem Ruhepol. Tatsächlich „war die Nähe des kleinen Felix, mit dem sie sich artig abzugeben wußte“ (WML, 626), beruhigend. Bei ihm ist sie wieder Kind. Die Ambivalenz Mignons in ihrer Beziehung zu Wilhelm entsteht nicht nur durch ihr Verhalten und durch den Ausdruck ihrer Körperlichkeit, sondern auch durch die gezeichneten Bilder und Konstellationen Mignons im Text: sie ist eine „aufkeimende Natur“, die gleichzeitig wie ein Kind die Treppen hinunter springt, die wie ein scheues Tier die Erwachsenen meidet, sich versteckt und mit dem kleinen Felix spielt. Die Figur Mignons zeichnet sich aus durch ihre Kontrastbilder und ihr extremes Verhalten. Anders als Ottilie, die ebenfalls als Kind bezeichnet wird, demzufolge bei Charlotte einen gewissen mütterlichen Schutz sucht und trotzdem von Anfang an als junge Frau kodiert ist, vermischen sich die Kodierungen stattdessen bei Mignon. Die Unsicherheit der anderen Figuren im Umgang mit dem androgynen Kind spiegelt sich in den wechselnden Bildern von Mignon, einmal als Kind und dann als junge Frau. Sie steht zwischen zwei Geschlechtern, zwischen dem Kindsein und dem Erwachsenwerden und zwischen kindlicher Unschuld und der heranwachsenden, „reifenden“ Sexualität und Weiblichkeit. Die Frage stellt sich, ob Mignon tatsächlich zum Schluss als heranwachsende Frau wahrgenommen wird. Die Engelsgestalt im langen weißen Gewand, zu der sie sich wandelt, wird noch besprochen werden. Aber obwohl Mignon sich in Zurückhaltung und Maß, vor allem in der Turmgesellschaft, üben muss, wird sie eigentlich bis zum Schluss als Kind aufgefasst: als heiratsfähige Frau, wie Therese und Natalie, kommt die „Kleine“ nie in Betracht.¹³²

Dass die „zuckende Lebhaftigkeit“ (WML, 626) gleich wieder zur Ruhe kommt, wenn sie in Begleitung des kleinen Felix ist, kann als Überblendungsstrategie gedeutet werden: die fast bedrohliche Intensität von Mignons Natur wird im Text dadurch gestillt, dass sie gleich wieder als Kind angesehen wird. Diesem widerstrebenden Kind können Wilhelm und Aurelie folglich auch den Befehl erteilen, sich zu entfernen. Die „Kleine[n]“ (WML, 626) wird hier ganz eindeutig aus der Erwachsenenwelt ausgeschlossen:

¹³¹ Vgl. Wetzel: *Mignon*, S. 107.

¹³² Vgl. Julia König: *Das Leben als Kunstwerk. Studien zu Goethes Mignon und ihrer Rezeption*. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris 1991, S. 61.

Aurelie, die nach einiger Ruhe gestimmt war, sich mit ihrem Freunde über einen Gegenstand, der ihr so sehr am Herzen lag, endlich zu erklären, ward über die Beharrlichkeit der Kleinen diesmal ungeduldig, und gab ihr zu verstehen, daß sie sich weggeben sollte, und man mußte sie endlich, da alles nicht helfen wollte, ausdrücklich und wider ihren Willen fortschicken. (WML, 626)

Der ambivalente Höhepunkt in der Gestaltung der Mignonfigur ist die Passage des geheimnisvollen Bettbesuches. Wie sich herausstellen wird, ist Philine Mignons Plan, Wilhelm einen nächtlichen Besuch in seiner Kammer abzustatten, zuvorgekommen. Mignons Verhalten am nächsten Morgen ist wie verwandelt:

Wilhelm erstaunte über den Anblick des Kindes, ja man kann sagen er erschrak. Sie schien diese Nacht größer geworden zu sein; sie trat mit einem hohen edlen Anstand vor ihn hin und sah ihm ernsthaft in die Augen, so daß er den Blick nicht ertragen konnte. Sie rührte ihn nicht an wie sonst, da sie gewöhnlich ihm die Hand drückte, seine Wange, seinen Mund, seinen Arm oder seine Schulter küßte, sondern ging, nachdem sie seine Sachen in Ordnung gebracht, stillschweigend wieder fort. (WML, 697)

Mignons Benehmen und ihr Aussehen scheinen sich plötzlich verändert zu haben: sie übt sich in Zurückhaltung und vermeidet Körperkontakt, ja sogar ihre Körperhaltung voller Anmut und „edlen Anstand“ läßt sie größer und erwachsener wirken. Sie wird hier ganz anders beschrieben. Ab diesem Zeitpunkt scheint Mignon ihre wilde, zügellose Art zurückzustellen. Ihr Wesen und ihr Benehmen haben bisher oft Erstaunen und Verwirren, ja auch Erschrecken verursacht, aber diese Reaktionen haben sich nie auf eine Erscheinung von Anmut, Eleganz und Zurückhaltung bezogen. Im Gegenteil haben ihre androgyne und zigeunerhafte Wildheit, ihre bedrohlich „aufkeimende[n] Natur“ (WML, 626) und ihre körperlichen Ausdrücke und Verrenkungen für Verwunderung gesorgt. Obwohl sie noch keine Frauenkleidung tragen will, scheint ihr Verhalten verändert. So drückt sie Wilhelm, den sie jetzt „Meister“ nennt, „einen treuherzigen und lebhaften Kuß, doch ohne Zärtlichkeit, auf die Lippen“ (WML, 726).

IV.2.3. Zwei Frauentypen: Mignon und Philine

Mignon wird parallel zu Philine in den Roman eingeführt, und der Kontrast zwischen den beiden Frauenfiguren könnte nicht deutlicher sein. Beide gelten als sehr jung, auch Philine hat eine noch kindlich-heitere Art in ihrem Verhalten. Im Vergleich zu Mignon ist sie allerdings von Anfang an und eindeutig auf der Ebene des Erotischen und Sexuellen angesiedelt.¹³³ Sie ist aufreizend und kokettiert sofort mit Wilhelm, der von dem Verhalten des „wohlgebildete[n] Frauzimmer[s]“ (WML, 443) geschmeichelt ist: „Er konnte ohngeachtet der Entfernung bemerken, daß eine angenehme Heiterkeit ihr Gesicht belebte.“ (WML, 443) Der direkte Kontrast wird deutlich bei der ersten Begegnung mit Mignon, die Wilhelm nicht einmal gleich als weiblich erkennen kann und die ihm einen „scharfen, schwarzen Seitenblick“ (WML, 444) zuwirft. Nicht nur die Gesichtszüge sind unterschiedlich wie Tag und Nacht, sondern auch das Aussehen: Philines blonde Haare „fielen nachlässig aufgelöst um ihren Nacken“ (WML, 443), während Mignons „lange, schwarze Haare“ in „Locken und Zöpfen um den Kopf gekräuselt und gewunden“ (WML, 444) sind. Das Motiv des aufgelösten Haares als Zeichen der weiblichen Sinnlichkeit wird dann, wie bereits erläutert, auch bei Mignon auftauchen: wenn sie nach ihrem Anfall in Wilhelms Armen liegt, sind ihre Haare offen: „Ihre langen Haare waren aufgegangen, und hingen von der Weinenden nieder, [...]“ (WML, 498). Allerdings ist die weiblich-sinnliche Kodierung dieses Motivs bei Mignon weniger auffällig und fließt in die lange Passage des Gefühlsausbruches ein, während Philines offene, blonde Haare den wichtigsten Aspekt in ihrer Beschreibung markieren sollen. Die beiden Frauenfiguren bilden eindeutig Gegenpole: Philine ist blond, hell, wahrscheinlich eher ein nordischer Typus; sie spielt mit ihren sinnlichen Reizen und lässt ihr Haar aufreizend in den Nacken fallen.¹³⁴ Mignon hingegen ist die düstere, geheimnisvolle, verschlossene Gestalt mit dem schwarzen Haar und der braunen Gesichtsfarbe, die auch dann später im Roman eindeutig als südländisch gedeutet wird.¹³⁵ Während Philine Sinnlichkeit und Koketterie darstellt, verkörpert Mignon die Sehnsucht. In dieser Hinsicht ist es auch besonders interessant, dass Philine Mignon vorstellt und in den Roman einführt. Mignons geheimnisvolles Wesen kommt unter diesem Aspekt noch besser zum Vorschein. Philine spielt eindeutig

¹³³ Vgl. Wetzel: *Mignon*, S. 70.

¹³⁴ Vgl. Wetzel: *Mignon*, S. 247f.

¹³⁵ Vgl. Wetzel: *Mignon*, S. 247f.

die Überlegene und behandelt Mignon wie ein Kleinkind: sie fertig sie auf eine schroffe Art ab und schickt sie weg, nachdem diese für Wilhelms neugierige Betrachtungen artig stillhalten musste. Philine gibt „dem Kinde etwas übriggebliebenes Zuckerwerk“ (WML, 451) und bedeutet ihr, sich zu entfernen. Der Kontrast der Kodierungen könnte nicht größer sein: trotz ihrer Jugend sind die beiden Figuren nicht auf derselben Ebene.

Auch Philines Kleidung entspricht den Erwartungen einer reizvollen, sinnlichen Aufmachung:

Das Frauenzimmer kam ihnen auf ein paar leichten Pantöffelchen mit hohen Absätzen aus der Stube entgegen getreten. Sie hatte eine schwarze Mantille über ein weißes Negligé geworfen, das, eben weil es nicht ganz reinlich war, ihr ein häusliches und bequemes Ansehn gab; ihr kurzes Röckchen ließ die niedrigsten Füße von der Welt sehen. (WML, 445)

Mignons Knabenkleidung wird stattdessen als befremdend und seltsam aufgefasst. Somit stellt die „leichtfertige Schöne“ (WML, 601) mit ihren „frevelfhaften Reize[n]“ (WML, 460) ein ausgeprägtes Kontrastbild zu der „geheimnisvolle[n] Gegenwart des Kindes“ (WML, 460) dar. Im Gegensatz zu dem androgynen, knabenhaften Kind erscheint Philine, so Laertes, als „die wahre Eva“ (WML, 452), die „das Geschlecht so rein darstellt“ (WML, 452). Philine ist leicht einzuordnen.¹³⁶ Ihre Beschreibung bedarf keiner Details mehr: sie ist kein „Rätsel“, sondern stellt einen Typus dar und symbolisiert die sinnliche, verführerische Weiblichkeit an sich.¹³⁷ Mignons Beschreibung allerdings ist nötig, um das Geheimnisvolle und Unbekannte der Figur auf irgendeine Weise greifbar zu machen, sowohl für Wilhelm als auch für die Vermittlung an den Leser.

Das Spiel mit dem Hell-Dunkel-Kontrast gilt nicht nur im Vergleich mit Philine, auch Therese und Natalie bilden einen ausgeprägten Gegensatz zu Mignon. Die schöne Amazone erscheint Wilhelm als Lichtgestalt, der er „auf einem Schimmel reitend“ (WML, 588) begegnet. Er glaubt „noch nie etwas edleres“ (WML, 589) gesehen zu haben. Die „schöne[n] Gestalt“ (WML, 590) ist eine wahrhaftige Erscheinung, deren Haupt Wilhelm „mit Strahlen umgeben“ (WML, 590) sieht und deren „glänzendes Licht“ (WML, 590) ihre gesamte Figur einholt, so dass sie ihm als „Heilige“ (WML, 591) in Erinnerung bleibt. Auch

¹³⁶ Vgl. Sabine Brandenburg-Frank: *Mignon und Meret. Schwellenkinder Goethes und Gottfried Kellers*. Würzburg 2002, S. 74.

¹³⁷ Vgl. Disoski: *Von „weiblichen Offizierchen“, „schönen Amazonen“ und „zwitterhaften Geschöpfen“*, S 53.

Therese ist eine „helle Erscheinung“ (WML, 840) mit Augen „klar wie Kristall“ (WML, 820). Philine hingegen war Wilhelm nie eine „Erscheinung“, sondern eher ein „artige[s] Abenteuer“ (WML, 443), und auch Mignon kann erst zum Schluss, im weißen, hellen Engelsgewand und nach Natalies Worten, zur „Erscheinung“ werden. Wilhelm hingegen sieht Mignon nie als Lichtgestalt an, sondern ihre Veränderung löst in ihm den Gedanken an einen „abgeschiedne[n] Geist“ (WML, 905) aus. Mignons extreme, intensive Körperlichkeit und Emotionalität kontrastiert auch mit Thereses und vor allem Natalies kaltem Wesen. Körperlichkeit oder genauere Beschreibungen ihrer Gestalten bleiben aus; Therese und Natalie bleiben in der Tradition der Abstraktheit der schönen Seele, während Mignons Körperwahrnehmung ein Hauptmotiv in der Figurenuntersuchung darstellt.¹³⁸

IV.3. Mignons Ausdrucksformen

IV.3.1. Körperlichkeit und Tanz

Das androgyne Knabenmädchen fasziniert nicht nur durch Kleidung und Aussehen, sondern auch durch den Gebrauch des Körpers als Medium für Handlung und Ausdruck.¹³⁹ Sogar Mignons Begrüßungsart besteht aus reiner Körperhaltung und sie hat sich für jeden eine andere Bewegungsabfolge einfallen lassen: „Auch hatte Wilhelm bemerkt, daß es für jeden eine besondere Art von Gruß hatte. Ihn grüßte sie, [...], mit über die Brust geschlagenen Armen.“ (WML, 463) Auch die alltäglichen Bewegungsabläufe werden bei ihr zu extremeren und besonders ausgeprägten Handlungen: „In allem seinem Tun und Lassen hatte das Kind etwas sonderbares. Es ging die Treppe weder auf noch ab, sondern es sprang; es stieg auf den Geländern der Gänge weg, und eh man sich's versah, saß es oben auf dem Schranke, und blieb eine Weile ruhig.“ (WML, 463)

Außerdem sind ihre Gefühlsausbrüche ein Zeugnis extremer, körperlicher Expressivität: alles Innere verläuft über die Bewegungen der Gliedmaßen, die Gesichtszüge und die Haltung. Besonders eindrucksvoll ist Mignons Eiertanz. Da sie „der springenden und tanzenden Gesellschaft“ (WML, 444) angehört, hat sie dementsprechend eine besondere Art der Körperlichkeit und

¹³⁸ Vgl. Sabine Groß: *Diskursregelung und Weiblichkeit: Mignon und ihre Schwestern*. In: *Goethes Mignon und ihre Schwestern. Interpretationen und Rezeption*. Hrsg. v. Gerhart Hoffmeister. New York, Wien 1993, S. 94.

¹³⁹ Vgl. Brandenburg-Frank: *Mignon und Meret*, S. 80.

Körperwahrnehmung. Der Text bereitet uns darauf vor, indem das Umfeld Mignons eingeführt wird:

Einige Kinder, deren Körper die seltsamsten Verrenkungen darstellten, erregten bald Verwunderung, bald Grausen, und Wilhelm konnte sich des tiefen Mitleidens nicht enthalten, als er das Kind, an dem er beim ersten Augenblicke Teil genommen, mit einiger Mühe die sonderbaren Stellungen hervorbringen sah. (WML, 449)

Hier finden wir eine andere Art von Tanz, Bewegung und Körperlichkeit vor, als wir es in der bürgerlichen Gesellschaft bei Werther und Lotte gesehen haben. Obwohl das Paar mit dem Walzer auch eine wilde Szene geboten hat, wenden wir uns hier von jeglichen Vorstellungen eines Gesellschaftstanzes ab und tauchen in die Welt des Zigeunerwesens ein. Mignon ist eine junge Akrobatin. Ihr dynamischer Auftritt entspricht deshalb ganz ihrem Wesen: sie springt ins Bild und landet direkt vor Wilhelm, während Werther Lotte zum ersten Mal inmitten einer Kinderschar sieht und die Begegnung als „Schauspiel“ (W II, 41), als Bild beschreibt. Otilie, die durch Briefe, also auf indirekte und passive Weise, in den Roman eingeführt wird und deren Wesen fernab jeder Körperlichkeit zu situieren ist, scheint im Vergleich zu Mignon als Statue zu erstarren. Der strake Bewegungsdrang lässt Mignon bis zuletzt nicht los.

Sie will Wilhelm mit einem Kunststück überraschen. Es folgt der berühmte Eiertanz zur Melodie von Violine und Kastagnetten, typische Instrumente der Zigeuner. Interessant ist die Art der extremen Bewegungen, die Mignons Körper wie automatisch ausführt:

[...] sie verband sich die Augen, gab das Zeichen, und fing zugleich mit der Musik, wie ein aufgezoogenes Räderwerk, ihre Bewegungen an, indem sie Takt und Melodie mit dem Schläge der Kastagnetten begleitete. Behende, leicht, rasch genau führte sie den Tanz. Sie trat so scharf und so sicher zwischen die Eier hinein, bei den Eiern nieder, daß man jeden Augenblick dachte, sie müsse eins zertreten, oder bei schnellen Wendungen das andre fortschleudern. Mit nichten! Sie berührte keines, ob sie gleich mit allen Arten von Schritten, engen und weiten, ja sogar mit Sprüngen, und zuletzt halb kniend sich durch die Reihen durchwand. (WML, 469)

Betont werden Dynamik, Geschicklichkeit, Präzision und Schnelligkeit: sie ist bestimmt und streng, macht keine Fehler. Ihre genaue Ausführung erscheint fast unmöglich und sie nimmt sich und ihr Kunstwerk sehr ernst. Es handelt sich nicht um einen unterhaltsamen Spaß, sondern Mignon drückt sich aus: laut Stephan zeigt sie auf diese Weise Wilhelm ihre Wünsche und sogar den Versuch einer

erotischen Annäherung.¹⁴⁰ Ihre Gliedmaßen bewegen sich, als ob sie gesteuert wären: sie erinnert an eine Marionette, deren Bewegungen von fremder Hand geführt werden. Mechanisch, wie ein „aufgezogenes Räderwerk“ (WML, 469) tanzt sie vor Wilhelm. Sie scheint sich in einem mechanisch-puppenhaften Zustand zu befinden, in dem sie sich ihrer selbst nicht mehr bewusst zu sein scheint.¹⁴¹ Heinrich von Kleists *Über das Marionettentheater*, erschienen 1810, greift das Thema der tanzenden Marionette dann später auch auf. Besser, geschickter und präziser als der menschliche Tänzer erreicht die Puppe den Höhepunkt an Grazie und Eleganz und die Bewegungen „vollziehen sich mit einer Ruhe, Leichtigkeit und Anmut, die jedes denkende Gemüt in Erstaunen“¹⁴² versetzen kann. Mignon scheint wie die beschriebenen Marionetten zu tanzen, die „den Boden nur, wie die Elfen“¹⁴³ brauchen, nämlich „um ihn zu streifen, und den Schwung der Glieder, durch die augenblickliche Hemmung neu zu beleben.“¹⁴⁴ Als Puppe hat Mignon auch etwas Erstarrtes und Künstliches: König nennt sie sogar gefühllos.¹⁴⁵

Dieses Puppenhafte wirft erneut ein zweideutiges Licht auf Mignon: einerseits hat sie etwas Kindliches an sich und ihre Art, sich mittels ihres Kunststückes auszudrücken, kann als naiv und einfach betrachtet werden. Andererseits wendet sich das Motiv der puppenhaften Frau in der Literatur hin zum Unheimlichen, zum Bedrohlichen und auch Trügerischen. Ihr Kunststück entwickelt sich außerdem zu einem wahrhaftigen Rausch:

Unaufhaltsam, wie ein Uhrwerk, lief sie ihren Weg, und die sonderbare Musik gab dem immer wieder von vorne anfangenden und losrauschenden Tanze bei jeder Wiederholung einen neuen Stoß. Wilhelm war von dem sonderbaren Schauspiele ganz hingerissen, er vergaß seiner Sorgen, folgte jeder Bewegung der geliebten Kreatur, und war verwundert, wie in diesem Tanze sich ihr Charakter vorzüglich entwickelte. Streng, scharf, trocken, heftig, und in sanften Stellungen mehr feierlich als angenehm, zeigte sie sich. (WML, 469)

¹⁴⁰ Vgl. Stephan: *Inszenierte Weiblichkeit*, S. 176.

¹⁴¹ Vgl. Horstkotte: *Androgyne Autorschaft*, S. 44.

¹⁴² Heinrich von Kleist: *Über das Marionettentheater. Kleinere Texte für die „Berliner Abendblätter“*. Hrsg. v. Klaus Müller-Salget. In: Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*. Frankfurter Ausgabe. Band 3. Frankfurt am Main 1990, S. 558.

¹⁴³ Kleist, *Über das Marionettentheater*, S. 559.

¹⁴⁴ Kleist, *Über das Marionettentheater*, S. 559f.

¹⁴⁵ Vgl. König: *Das Leben als Kunstwerk*, S. 82.

Flink und schnell wie ein Wirbelwind fegt Mignon an Wilhelm vorbei. Sie erscheint als fast unmenschlich wirkende „Kreatur“.¹⁴⁶ Sie scheint so in ihren Rausch der Bewegungen vertieft, dass sie, „[u]naufhaltsam, wie ein Uhrwerk“ es schafft, einerseits „streng, scharf, trocken“ und „heftig“ zu sein und andererseits die „sanften Stellungen“ mit Anmut und mit einer „feierlich[en]“ Art zu beenden. Dies rundet die Strenge und das präzise, aber doch wilde Spektakel ab und lässt die Tänzerin wieder etwas ruhiger und weiblicher, vielleicht auch sinnlicher erscheinen. Der Rausch, der allgemein durch einen Tanz entsteht, hat hier etwas Fremdartiges: während Werther und Lotte sich beim Walzen im Rausch der Sinnlichkeit befinden, zeigt diese Form des Rausches stattdessen die Faszination Wilhelms für das Unbekannte, das Verwirrende und doch Bewundernswerte.

Den Aspekt des Bedrohlichen und Unheimlichen schreibt der Roman weiter: die Wildheit des androgynen Geschöpfs findet ihren Höhepunkt bei der Feier nach der Hamlet-Aufführung. Was als ausgelassenes Tanzen beginnt, endet in einem dionysischen Rausch. Die Strenge des „Räderwerk[s]“ (WML, 469) scheint Mignon hier hinter sich gelassen zu haben und auch die feierliche Sanftheit fehlt dieser Art von Tanz.

Sie schlug das Tambourin mit aller möglichen Zierlichkeit und Lebhaftigkeit, indem sie bald mit druckendem Finger auf dem Felle schnell hin und her schnurrte, bald mit dem Rücken der Hand bald mit den Knöcheln drauf pochte, ja mit abwechselnden Rhythmen das Pergament bald wider die Knie bald wider den Kopf schlug, bald schüttelnd die Schellen allein klingen ließ, und so aus dem einfachsten Instrumente gar verschiedene Töne hervorlockte. (WML, 649)

Ihre Bewegungen verschmelzen zusehends mit dem Instrument und der Musik: alle Gliedmaßen, von Kopf bis Fuß, nützt sie zum wilden Musizieren und, obwohl die Bewegungen und das Schlagen des Tambourins willkürlich wirken, so ergeben sich trotzdem zusammenhängende Rhythmen. Das Spektakel steigert sich allerdings: die Ausgelassenheit wandelt sich um in wahrhaftige, „lustige Wut“:

Mignon ward bis zur Wut lustig, und die Gesellschaft, so sehr sie Anfangs über den Scherz gelacht hatte, mußte zuletzt Einhalt tun. Aber wenig half das Zureden, denn nun sprang sie auf und raste, die Schellentrommel in der Hand, um den Tisch herum. Ihre Haare flogen, und indem sie den Kopf zurück und alle ihre Glieder gleichsam in die Luft warf, schien sie einer Mänade ähnlich, deren wilde und beinah unmögliche Stellungen uns auf alten Monumenten noch oft in Erstaunen setzen. (WML, 695)

¹⁴⁶ Vgl. Brandenburg-Frank: *Mignon und Meret*, S. 77.

Wie eine Furie erleben die Umstehenden die kleine Mignon. Ihre Schnelligkeit wurde zur Raserei und ihr Tanzen zum wilden Toben, indem sie Kopf und Arme in die Luft wirft, springt und ihre schwarzen, langen Haare mit den Bewegungen mitgerissen werden. Der Aspekt des Wilden und Zügellosen bekommt etwas Unheimliches, Bedrohliches. Die Vorstellung Mignons als strenges, mechanisches „Uhrwerk“ entwickelt sich hier zur „Mänade“, dem Sinnbild der wilden, zügellosen, ja gefährlichen Tänzerin. Fast wie später in Kleists *Penthesilea* von 1808 entsteht hier das Bild einer bedrohlichen, fast grotesken Figur. Tatsächlich findet man einige Parallelen in den Beschreibungen von Mignon und der Amazonenkönigin: „die Locken dann| Entrüstet um entflammte Wangen schüttelnd“¹⁴⁷ wirft auch Penthesilea ihre Haare durch die Luft, „gleich einer Rasenden“¹⁴⁸, ja „[w]ahnsinnig“¹⁴⁹ und „der Mänade gleich“¹⁵⁰ verliert auch diese Frauenfigur die Kontrolle und tötet ihren Geliebten. Seinen absoluten Höhepunkt erreicht dieser Rausch, als Mignon Wilhelm, wie ein wildes Tier, in den Arm beißt: „In dem Augenblicke fühlte er sich am linken Arme ergriffen und zugleich einen sehr heftigen Schmerz. Mignon hatte sich versteckt gehabt, hatte ihn angefaßt und ihn in den Arm gebissen.“ (WML, 696) Genau wie in Kleists Stück scheinen sich hier „Küsse“ und „Bisse“ zu „reimen“.¹⁵¹ Diesen Vergleich macht auch Stephan, wobei er folgende These aufstellt:

[...]Kleist phantasiert das in Mignon angelegte, aber gleich wieder stillgestellte erotische Potential auf der Figurenebene seines Dramas aus. Penthesilea ist die ‚erwachsene‘ Mignon. Aus der kleinen „Mänade“ Mignon, die den Geliebten in den Arm beißt, ist die „rasende Megäre“ Penthesilea geworden, die den Geliebten Achill wirklich auffrißt.¹⁵²

Als „Mänade“ ist Mignon hier ebenfalls eindeutig weiblich kodiert, auch wenn sie als zügellose, unkontrollierte Kreatur beschrieben wird.

¹⁴⁷ Heinrich von Kleist: *Penthesilea*. Hrsg. v. Ilse-Marie Barth und Hinrich C. Seeba. Unter Mitwirkung von Hans Rudolf Barth. In: Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*. Frankfurter Ausgabe. Band 2. Frankfurt am Main 1987, S. 15f.

¹⁴⁸ Kleist, *Penthesilea*, S. 20.

¹⁴⁹ Kleist, *Penthesilea*, S. 85.

¹⁵⁰ Kleist, *Penthesilea*, S. 90.

¹⁵¹ Vgl. Kleist, *Penthesilea*, S. 105.

¹⁵² Stephan: *Inszenierte Weiblichkeit*, S. 180.

IV.3.2. Musik und Lieder

Das rätselhafte Knabenmädchen spricht selbst nicht viel und nicht oft: stattdessen wird eher über sie gesprochen, wobei meist ihre geheimnisvolle Art erwähnt wird. Die Figur selbst ist kaum an Dialogen beteiligt. Ihre Ausdrucksform ist das Singen, oft begleitet von der Zither und in Gegenwart des Harfners. Ihre Lieder ziehen sich durch den Roman und tauchen an überraschenden Stellen auf. Mignons Rätselhaftigkeit erscheint dann für kurze Zeit in einem anderen Licht, bevor sie sich schließlich wieder zurückzieht. In den Liedern scheint sie ihr Inneres offenbaren zu wollen und thematisiert selbst ihre besondere und verschlossene Art, doch sie bleibt ein Geheimnis. Dem körperlichen Ausdruck folgt also nun der musikalische.

Das Italienlied,

Kennst d das Land? wo die Zitronen blühn,
Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glühn,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht.
Kennst du es wohl?

Dahin! Dahin!

Mögt ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn.

Kennst du das Haus? auf Säulen ruht sein Dach,
Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach,
Und Marmorbilder stehn und sehn mich an:
Was hat an dir, du armes Kind, getan?
Kennst du es wohl?

Dahin! Dahin!

Mögt ich mit dir, o mein Beschützer, ziehn.

Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg?
Das Maultier sucht im Nebel seinen Weg,
In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut,
Es stürzt der Fels und über ihn die Flut.
Kennst du es wohl?

Dahin! Dahin!

Geht unser Weg! o Vater, laß uns ziehn! (WML, 503),

ist der erste, richtige Text, den wir von Mignon hören. Es kommt unerwartet und er erscheint als „Fremdkörper“¹⁵³ im Roman. Sie artikuliert ihre tiefe Sehnsucht

¹⁵³ Julia Brettenschneider: *Herzsprung. Die Geschichte des Herzens und dessen Dekonstruktion am Beispiel Mignon*. In: *Margarete, Ottilie, Mignon. Goethe-Lektüren*. Hrsg. v. Heike Brandstädter u. Katharina Jeorgakopulos. 1. Auflage. Hamburg, Berlin 1999, S. 91.

nach Italien, nach dem Süden. Sie erzeugt ein wahrhaftiges Bild, das Realität, Wunsch und Traum miteinander verbindet.¹⁵⁴ Kodierungen der Sehnsucht und Emotionalität fließen hier zusammen. Ihre Figur wird ab diesem Moment zur Inkarnation von Sehnsucht und Melancholie, und Italien, ihre Heimat, zum Sinnbild des südländischen Traums. Interessant ist vor allem Wilhelms Beschreibung von Mignon und seine Reaktion:

Melodie und Ausdruck gefielen unserm Freunde besonders, ob er gleich die Worte nicht alle verstehen konnte. Er ließ sich die Strophen wiederholen und erklären, schrieb sie auf und übersetzte sie ins Deutsche. Aber die Originalität der Wendungen konnte er nur von ferne nachahmen. Die kindliche Unschuld des Ausdrucks verschwand, indem die gebrochene Sprache übereinstimmend, und das Unzusammenhängende verbunden ward. Auch konnte der Reiz der Melodie mit nichts verglichen werden. (WML, 504)

Wilhelm macht uns ihre einzigartige Ausdrucksform also erst zugänglich. Ihr gebrochenes Deutsch mit südländischem Einfluss und ihre Fremdsprachigkeit machen somit selbst Mignons Sprache zu einem Rätsel. Wilhelms Übersetzung nimmt aber, wie er sich selbst eingestehen muss, die Unmittelbarkeit des Gefühlsausdruckes und der originalen Musikalität des Wortklangs. Mignon kann also nicht vollständig erfasst werden: sie bleibt selbst in der eigentlichen Unmittelbarkeit und Natürlichkeit ihrer Ausdrucksformen nicht nur ein Geheimnis, sondern auch ein Kunstcharakter. Warum drückt Mignon sich in Liedern aus? Auf den ersten Augenblick scheint das Augenmerk auf die Natürlichkeit und Ursprünglichkeit ihres Ausdruckes gelenkt zu werden. Sie scheint das Medium der Sprache nicht zu brauchen, sie benutzt Körper und Stimme, um ihre Gefühle, Wünsche und Fragen zu artikulieren. Allerdings bedürfen die Lieder Mignons einer Auslegung. Erstens ist ihr gebrochenes Deutsch ein Grund dafür, dass manche Stellen des Textes unverständlich bleiben und ihre Übersetzung nur einen Teil der Aussage wiedergeben kann. Zweitens geht durch die Verschriftlichung des Vortrags das Wesentliche von Mignons Ausdrucksmittel verloren. Ihre Lieder werden zu einem formalen Konstrukt, wobei die Lieder selbst von Anfang an bereits einer gewissen Form unterliegen. Reim, Refrain und Strophenform deuten trotz Ursprünglichkeit und Unmittelbarkeit dieser gewählten Ausdrucksform auf einen Kunstcharakter und gewissen Grad der Künstlichkeit hin.

¹⁵⁴ Vgl. Brettenschneider: *Herzsprung*, S. 94

Mignons Singen ist oft mit einem Vortrag verbunden: sie deklamiert ihre Lieder und rezitiert sogar Oden, die sie gelernt hat. Der Grad der Künstlichkeit in ihrer Ausdrucksform steigert sich im Laufe des Romans. Wilhelm ist erstaunt über die Art ihres Vortrags:

Sie fing jeden Vers feierlich und prächtig an, als ob sie auf etwas sonderbares aufmerksam machen, als ob sie etwas wichtiges vortragen wollte. Bei der dritten Zeile ward der Gesang dumpfer und düsterer, das *kennst du es wohl?* drückte sie geheimnisvoll und bedächtig aus, in dem *dahin! dahin!* lag eine unwiderstehliche Sehnsucht, und ihr *Laß uns ziehn!* wußte sie, bei jeder Wiederholung dergestalt zu modifizieren, daß es bald bittend und dringend, bald treibend und vielversprechend war. (WML, 504)

„Feierlich“ und mit besonderen Betonungen trägt sie das Lied vor, als ob sie die Aussage noch verstärken wollte, und so ist das natürliche, ursprüngliche Singen mit einer Art Theatralik verbunden. Die ursprüngliche Mignon bleibt unergründlich.¹⁵⁵

Interessant ist die „kindliche Unschuld des Ausdrucks“ (WML, 504), die Wilhelm zufolge durch seine Verschriftlichung und Übersetzung verloren geht. Er sieht Mignon bei ihrem Vortrag deutlich als Kind; die einfache, naive Ausdrucksform eines Liedes stimmt mit Wilhelms Eindruck überein. Die Figur unterliegt hier also nicht nur den Kodierungen der Sehnsucht, Melancholie und Emotionalität, sondern auch der kindlichen Einfachheit. Allerdings ist diese Kindlichkeit und Einfachheit durch den Ausdruck in Liedern kein seltenes Motiv bei Goethe: auch Gretchen, die weibliche Figur im *Faust*, singt vor allem Volkslieder und einfache Gebetstexte, wenn sie ihre Ängste und ihre Gefühle artikulieren will. Lienhard zieht in diesem Kontext sogar eine Parallele zwischen Gretchens „Meine Ruh’ ist hin, [...]“¹⁵⁶ und Mignons Lied „Nur wer die Sehnsucht kennt“ (WML, 603). Die Wiederholungen von ganzen Zeilen, zum Beispiel „Nur wer die Sehnsucht kennt,| Weiß, was ich leide!“ (WML, 603) markieren die Einfachheit und Einprägsamkeit des Textes.¹⁵⁷

¹⁵⁵ Vgl. Brettenschneider: *Herzsprung*, S. 94, S. 107.

¹⁵⁶ Johann Wolfgang Goethe: *Faust I*. Hrsg. v. Albrecht Schöne und Hendrik Birus. In: *Sämtliche Werke, Tagebücher und Gespräche*. Band 7. Frankfurt am Main 1994, S. 146.

¹⁵⁷ Vgl. Johanna Lienhard: *Mignon und ihre Lieder, gespiegelt in den Wilhelm-Meister-Romanen*. Zürich, München 1978, S. 53.

Während das Italienlied als das Sehnsuchtsmotiv schlechthin kodiert ist, kommt der Begriff der Sehnsucht darin nicht vor. Allerdings wird das Konzept der Sehnsucht und mehr noch, der Melancholie, zum Thema von Mignons Lied im elften Kapitel des vierten Buches. Dass sie leidet, kann sie scheinbar nur in Form von Liedern und Gedichten ausdrücken. Mit den Zeilen

Nur wer die Sehnsucht kennt,
Weiß, was ich leide!
Allein und abgetrennt
Von aller Freude,
Seh ich ans Firmament
Nach jener Seite.
Ach! der mich liebt und kennt,
Ist in der Weite.
Es schwindelt mir, es brennt
Mein Eingeweide.
Nur wer die Sehnsucht kennt,
Weiß, was ich leide!“ (WML, 603f)

zeigt Mignon, dass sie niemand wirklich verstehen kann. Nur derjenige, der ihre Sehnsucht mitempfinden kann, vermag ihr Leiden zu verstehen. Diesem „unregelmäßige[n] Duett“ (WML, 603) folgt weder eine Erklärung noch ein Deutungsversuch: das Gedicht ragt aus der Handlung des Romans heraus, genau wie Mignon sich nicht als Figur in ihr Umfeld einfügen kann. Stattdessen bildet sie mit dem Harfner, der anderen Randfigur, gemeinsam ein „Duett“. Mignons Wesen kommt in diesem Gedicht sehr gut zum Vorschein und der Kommentar des Arztes am Ende des Romans über ihre Natur ergänzt die Vermutungen und Deutungsansätze, die die Lieder suggerieren:

Die sonderbare Natur des guten Kindes, von dem jetzt die Rede ist, besteht beinah nur aus tiefer Sehnsucht; das Verlangen, ihr Vaterland wieder zu sehen, und das Verlangen nach Ihnen [Wilhelm], mein Freund, ist, möchte ich fast sagen, das einzige Irdische an ihr, beides greift nur in eine unendliche Ferne, beide Gegenstände liegen unerreichbar vor diesem einzigen Gemüt. (WML, 902)

Kodierungen der Melancholie überlagern die Figur der Mignon.

Vom einfachen Singen geht Mignon zum Rezitieren über: sie lernt die Texte auswendig und trägt sie dann auf „ernste[n] und feierliche[n] Art, oft unvermutet wie aus dem Stegreif“ (WML, 650) vor oder deklamiert sie. So rezitiert sie auch den Text

Heiß mich nicht reden, heiß mich schweigen
Denn mein Geheimnis ist mit Pflicht;
Ich mögte dir mein ganzes Innre zeigen,
Allein das Schicksal will es nicht.

Zur rechten Zeit vertreibt der Sonne Lauf
Die finstre Nacht, und sie muß sich erhellen,
Der harte Fels schließt seinen Busen auf
Mißgönnt der Erde nicht die tiefverborgnen Quellen.

Ein jeder sucht im Arm des Freundes Ruh,
Dort kann die Brust in Klagen sich ergießen;
Allein ein Schwur drückt mir die Lippen zu
Und nur ein Gott vermag sie aufzuschließen. (WML, 726),

der ebenfalls ohne Erklärung oder Situierung in der Romanhandlung sich vom Text abhebt. Nur der Erzählkommentar gibt preis, dass es sich um ein Gedicht handelt, „das Mignon mit großem Ausdruck einigemal rezitiert hatte.“ (WML, 726). Laut Lienhard stellt der Erzählkommentar eine Zäsur dar, die dann von der Unterbrechung der Romanhandlung mit dem Buch *Bekenntnisse einer schönen Seele* fortgesetzt wird. Das Gedicht allerdings stellt wieder eine Verbindung her zum Ende des Romans und zur Entwicklung von Mignon nach der Wiederaufnahme der Handlung.¹⁵⁸ „Denn mein Geheimnis ist mir Pflicht“ (WML, 726) und „Allein ein Schwur drückt mir meine Lippen zu“ (WML, 727) betonen die Verslossenheit dieser jungen Frauenfigur. „Ich möchte dir mein ganzes Innre zeigen,| Allein das Schicksal will es nicht.“ (WML, 726) verweist auf Mignons Verinnerlichung der Emotionen und ihre dadurch verursachte Einsamkeit. Dadurch dass sie nur in Form von Gedichten und Liedern sowie mithilfe ihres Körpers ausdrücken kann, wird ihr Wesen nie in konkrete Worte gefasst. Alles, was wir im Romantext über Mignon finden, sind Deutungsversuche und Ansätze. Sie vermittelt sich durch Kodierungen der Emotionalität und durch Sehnsuchtsgefühle: sie wird als Figur anders erfasst. Während Ottilie durch ihre abwesende Körperlichkeit zu einer abstrakten Figur, ja zu einer Vorstellung und einem Konstrukt von Überblendungen wird, erscheint es unmöglich, Mignons Innerstes zu erfassen.

¹⁵⁸ Vgl, Brandenburg-Frank: *Mignon und Meret*, S. 147.

IV.4. Von der Mänade zum Engel

IV.4.1. Mignon als ihr eigenes Gegenbild?

„Eine sonderbare Veränderung, fuhr Natalie fort, werden Sie an ihr finden, sie geht nunmehr in Frauenkleidern, vor denen sie sonst einen so großen Abscheu zu haben schien.“ (WML, 893): Natalie als Repräsentantin der Turmgesellschaft veranlasst Mignon dazu, ihr Erscheinungsbild zu verändern. Diejenige, die sich so rigoros und bestimmt gegen jegliche Form von Frauenkleidung gewehrt hat, erscheint jetzt als Engelsfigur mit einem langen Frauenkleid. Zunächst soll Mignon eine einfache Rolle spielen: sie soll als Engel vor den anderen Kindern auftreten: „Ich hatte mir Mignon zu dieser Rolle ausgesucht, und sie ward an dem bestimmten Tage in ein langes, leichtes, weißes Gewand anständig gekleidet.“ (WML, 894) Dieses Kleid steht im Kontrast zu ihrer farbigen Knabenkleidung: das Gewand ist lang, elegant, weiß, so wie auch Lotte und Ottilie ihr Gewand tragen, und vor allem „anständig“, also nach den gesellschaftlichen Maßstäben passend für eine junge Frau. Dabei bleibt es allerdings nicht: sie soll als Engel auftreten und erhält die entsprechenden Requisiten:

Es fehlte nicht an einem goldenen Gürtel um die Brust, und an einem gleichen Diadem in den Haaren. Anfangs wollte sie die Flügel weglassen, doch bestanden die Frauenzimmer, die sie anputzten, auf ein Paar große goldne Schwingen, an denen sie recht ihre Kunst zeigen wollten. So trat, mit einer Lilie in der einen Hand, und mit einem Körbchen in der andern, die wundersame Erscheinung in die Mitte der Mädchen, und überraschte mich selbst. (WML, 894)

Mignon wird von den Frauen der Turmgesellschaft hergerichtet und verkleidet und wird wie eine Puppe geschmückt. Der Unterschied zwischen der Realität und der Rolle scheint klar. Diese Form der bewussten Überblendung erinnert an die Szene der *tableaux vivants* in den *Wahlverwandtschaften*. Allerdings war Ottilies Säugling nicht ihr eigener und das Bild der Madonnendarstellung wird schnell unterbrochen, indem Ottilie selbst ihre Inszenierung als Maskerade entlarvt. Im Hinblick auf das Umfeld des Wilhelm Meister, eine Welt der Verkleideten und der Kostümierten, scheint es besonders interessant, dass Mignon in der Engelsrolle verbleibt: sie zieht weder das Kleid noch die Flügel aus. Sie wird zu einer „wundersame[n] Erscheinung“ (WML, 894) und einem „wundersamen Bilde“ (WML, 894), in sich gekehrt und eine innere Ruhe ausstrahlend. Die Engelsausstattung wird zu ihrer Kleidung, was ihr, wie selbst Natalie zugeben muss: „einen ganz andern Ausdruck“ (WML, 895) verleiht. Die Farben Weiß und

Gold verleihen Mignon eine unglaubliche „Anmut“ (WML, 894) und Eleganz. Ihr Lied „So laßt mich scheinen, bis ich werde“ (WML, 895) ergänzt diesen sonderbaren Auftritt. Mignon erklärt sich selbst:

So laßt mich scheinen, bis ich werde,
Zieht mir das weiße Kleid nicht aus!
Ich eile, von der schönen Erde
Hinab in jenes feste Haus.
Dort ruh ich eine kleine Stille,
Dann öffnet sich der frische Blick,
Ich lasse dann die reine Hülle,
Den Gürtel und den Kranz zurück.
Und jene himmlische Gestalten
Sie fragen nicht nach Mann und Weib,
Und keine Kleider, keine Falten
Umgeben den verklärten Leib.
Zwar lebt' ich ohne Sorg und Mühe,
Doch fühlt' ich tiefen Schmerz genug.
Vor Kummer altert ich zu frühe,
Macht mich auf ewig wieder jung! (WML, 895)

Ihre Kleidung ist nur eine Hülle und nur als Überblendung zu betrachten. Ihre Erlösung wird darin bestehen, das Kleid, den goldenen Gürtel und den Kranz abzulegen und trotzdem von ihrem Umfeld angenommen zu werden: „Und jene himmlische Gestalten| Sie fragen nicht nach Mann und Weib,| Und keine Kleider, keine Falten| Umgeben den verklärten Leib.“ (WML, 895) Die Haltung Mignons als verklärter, in sich ruhender Engel könnte kein größeres Kontrastbild zu ihrem Auftritt als wilde Mänade im rauschenden Tanz darstellen. Mignon wird zum Bild: „War der körperliche Ausdruck der tanzenden Mignon unmittelbare Präsenz des Inneren bzw. der elementaren Kräfte, die sich in ihr verkörperten, so ist ihr Ausdruck im Engelskleid Repräsentation im Sinne des Gegenwärtigseinlassens eines Abwesenden.“¹⁵⁹ Sie wird in diesem Engelskleid zu einem künstlich hervorgebrachten Bild.¹⁶⁰

Die Annahme der Frauenrolle in Frauenkleidern führt zu ihrem tragischen Ende.¹⁶¹ Ihre Androgynie und ihr fremdartiges Wesen wurden von der Turmgesellschaft umgeformt und neuen, pädagogischen Maßnahmen angepasst. Mignon weiß, dass sie noch eine Entwicklung vor sich hat: „So laßt mich scheinen, bis ich werde“, und diese Entwicklung kann sie nur erreichen, wenn sie

¹⁵⁹ Brandenburg-Frank: *Mignon und Meret*, S. 87.

¹⁶⁰ Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. 4. Auflage. Tübingen 1975, S. 140ff.

¹⁶¹ Vgl. Stephan: *Inszenierte Weiblichkeit*, S. 178.

ihren gegenwärtigen Zustand, die „reine Hülle“ ablegen kann.¹⁶² Igel sieht Mignons wahres Sein als Engel jenseits des Irdischen, das heißt nach der Ablegung ihrer Kleidung als weltliche Hülle in einem unbeschwerten Zustand ohne die gesellschaftliche Kategorisierung der Geschlechter.¹⁶³ Interessant im Hinblick auf Mignons Geschlechterfrage ist ihre eigene Aussage: „Sie fragen nicht nach Mann und Weib“. Die Turmgesellschaft zwingt sie eine Rolle zu spielen, also sich ihrem eigenen Wesen zu widersetzen. Sie kann aber keine Rolle spielen, deshalb verinnerlicht sie die Rolle des Engels, dem christlichen Urbild der Androgynievorstellung.¹⁶⁴ Sie erstarrt wahrhaftig zu einem Engelsbild, das trotz weiblicher Anmut nicht überzeugen kann:

Mignon im langen weißen Frauengewande, teils mit lockigen, teils mit aufgebundenen, reichen, braunen Haaren, saß, hatte Felix auf dem Schoße und drückte ihn an ihr Herz, sie sah völlig aus wie ein abgeschiedner Geist, und der Knabe wie das Leben selbst, es schien als wenn Himmel und Erde sich umarmten. (WML, 905)

Mignon sitzt still mit dem kleinen Felix auf ihrem Schoß. Sie kann nicht mehr mit ihrem ehemaligen Spielgefährten herumspringen, weil sie das lange Frauengewand stört. Sie erscheint so anders, dass Wilhelm sie als „abgeschiedne[n] Geist“ wahrnimmt, so als wäre ihr früherer Geist gestorben, ganz im Gegensatz zu dem energischen Felix. Sogar ihre Haare sind heller: sie sind nicht mehr schwarz, sondern braun. Bei den Exequien, nach Mignons Tod, wird sogar von der „weißen Haut“ (WML, 959) gesprochen, die den südländischen, bräunlichen Ton verloren zu haben scheint. Mignon ist erstarrt zu dem statischen Bildnis eines Engels, der mehr Geist als Leben darstellt. Ihre extrem ausgeprägte Körperlichkeit scheint sie zu unterdrücken, und ihr geschwächerter Zustand erlaubt es ihr kaum, sich wie früher an ihrer Bewegungsfreiheit zu erfreuen. „Von ihrem Körper ist, so überhaupt, nur mehr von einem geschwächten, einem leidenden die Rede.“¹⁶⁵ Ihre stark körperliche Präsenz im Roman scheint hier durch den beinahe verklärten Körper ersetzt und durch die Hülle des langen Gewands versteckt zu werden. Ihre Gestalt wird

¹⁶² Vgl. Stephan: *Inszenierte Weiblichkeit*, S. 540.

¹⁶³ Vgl. Igel: *Wilhelm Meisters Lehrjahre im Kontext des hohen Romans*, S. 120.

¹⁶⁴ Vgl. Stephan: *Inszenierte Weiblichkeit*, S. 178.

¹⁶⁵ Egger: „*Nur über ihre Leiche*“, S. 287.

immer abstrakter.¹⁶⁶ Sie wird am Ende zu ihrem eigenen Kontrast: von der Mänade zum Engel und Geist, von dem knabenhaften, flinken Kind zur erstarrten und kranken jungen Frau und von der Spielgefährtin zur Mutterfigur.¹⁶⁷ In der Tat ist Felix deutlich als Kind kodiert, während Mignon, die viel erwachsener scheint, ihn auf dem Schoß hat und zu Wilhelm sagt: „Ich danke Dir, daß Du mir das Kind wieder bringst; sie hatten ihn, Gott weiß wie entführt, und ich konnte nicht leben zeither.“ (WML, 905) Sie spricht nicht mehr von „ihrem Felix“, sondern von „dem Kind“; sie scheint sich von Felix zu distanzieren und eine andere Form von Beziehung zu ihm aufgebaut zu haben. Als Spielgefährtin schien er vor der Ankunft bei der Turmgesellschaft schon jünger als Mignon gewesen zu sein: sie spielt nicht nur mit ihm, sondern passt auch auf ihn auf. Ihre Kindhaftigkeit wird aber zunehmend verdrängt, je mehr die Turmgesellschaft in ihre Bildung und ihre Entwicklung eingreift.¹⁶⁸ In dieser Textpassage ist von dem Kind Mignon nichts mehr übrig geblieben.

Sie wird zusehends mit Überblendungsformen inszeniert: als Frau, als Engel und als Kunstwerk. „Alles mit Maß und Ziel!“ (905) lautet die Devise der Turmgesellschaft und steht somit im absoluten Gegensatz zu ihrem Wesen und ihren Ausdrucksformen. Musik, Gesang, Poesie und Tanz waren Mignons Medium der Kommunikation und fest in ihrer Lebensart verankert. Hier wird sie allerdings den eiskalten Frauen der Turmgesellschaft, Therese und Natalie, überlassen und durch deren pädagogische Projektionen und Überblendungen zu einem fremden Wesen. Mit ihrer Aussage „– ich bin gebildet genug [...] um zu lieben und zu trauern“ (WML, 866) widerstrebt sie allen Ambitionen der Turmgesellschaft genau wie ihre Auffassung, dass „[d]ie Vernunft [...] grausam“ und „das Herz[...] besser“ (WML, 867) sei, von dieser nicht verstanden werden kann. Indem sie immer auf ihr Herz gehört hat, waren ihre Reaktionen dementsprechend emotional und intensiv. Die Mäßigung von Natalie soll dies unterbinden. Mignon passt nicht zu dem ästhetischen und moralischen Bildungskonzept, stattdessen lebt sie nach der ursprünglichen Form des Ausdruckes.¹⁶⁹ Zusätzlich bestimmt die Turmgesellschaft für Mignon weiblich

¹⁶⁶ Vgl. Groß: *Diskursregelung und Weiblichkeit: Mignon und ihre Schwestern*, S. 94.

¹⁶⁷ Vgl. Egger: „*Nur über ihre Leiche*“, S. 287.

¹⁶⁸ Vgl. König: *Das Leben als Kunstwerk*, S. 76.

¹⁶⁹ Vgl. Wetzel: *Mignon*, S. 189.

kodierte Erziehungsmaßnahmen zu einem mündigen und vernünftigen Verhalten. Ihre Emotionalität und ihr melancholisches Wesen kann die Turmgemeinschaft jedoch nicht ganz überblenden:

Nun, sagte sie, Mignon klettert und springt nicht mehr, und doch fühlt er noch immer die Begierde, über die Gipfel der Berge wegzuspazieren, von einem Hause aufs andere, von einem Baume auf den andern zu schreiten. Wie beneidenswert sind die Vögel, besonders wenn sie so artig und vertraulich ihre Nester bauen. (WML, 908)

Das intensive Sehnsuchtsgefühl, das die frühere Mignon in ihren Liedern und Gedichten vermittelt hat, kommt hier durch die Metapher der frei fliegenden Vögel zum Ausdruck. Hier artikuliert sie ihre Sehnsucht in einem Dialog, auch wenn sie eine Metapher, also ebenfalls eine Art poetische Verschlüsselung gebraucht, um sich auszudrücken. Ihre „Begierde“, also der starke Wunsch nach der Freiheit, die ihr früher eigentlich mit Wilhelms Unterstützung gegönnt wurde, ist noch immer vorhanden, obwohl der Schein der Überblendungen ihr Wesen verbirgt. Nicht zuletzt verwirrt das Zusammenfallen des männlichen und weiblichen Personalpronomens –er/sie– in dieser Aussage von und über Mignon. Der Erzähler mag Mignon als „sie“ bezeichnen, wobei das Kind über sich selbst dann in der männlichen Form spricht: „[...] und doch fühlt *er* noch immer die Begierde [...].“ (WML, 908). Die Verwendung von männlichen und weiblichen Pronomen für Mignon durchzieht den Roman bis zu den Exequien, obwohl die weiblichen Kodierungen, wie die weibliche Kleidung und die zunehmend sanfte Art des Kindes, die Unsicherheit bezüglich des Geschlechts vergessen lassen. Mignons Geschlecht wird immer wieder auf verschiedene Art in Frage gestellt; der Text wird dementsprechend keine endgültige Antwort liefern können.

IV.4.2. Mignon als Kunstobjekt

Mignons Tod, so vorbereitet er ist, wirkt sehr gewaltig und tief, ja so tief, daß es manchen vorkommen wird, Sie verlaßen denselben zu schnell. [...] Mignon hat gerade vor dieser Catastrophe angefangen weiblicher, weicher zu erscheinen und dadurch mehr durch sich selbst zu interessieren; die abstoßende Fremdartigkeit dieser Natur hatte nachgelaßen, mit der nachlassenden Kraft hatte sich jene Heftigkeit in etwas verloren, die von ihr zurückschreckte. Besonders schmelzte das letzte Lied das Herz zu der tiefsten Rührung. Es fällt daher auf, wenn unmittelbar nach dem angreifenden Auftritt ihres Todes der Arzt eine Speculation auf ihren Leichnam macht, und das lebendige Wesen, die Person so schnell

vergeßen kann, um sie nur als Werkzeug eines artistischen Versuches zu betrachten; [...]¹⁷⁰

Interessant ist Friedrich Schillers Einschätzung zu Mignons Figur in seinem Brief an Goethe am 2. Juli 1796. Das „Weiche“, also gerade das Veränderte in Mignon scheint er als angenehm zu empfinden. Dass er dem Begriff „weiblicher“ diese positive Bedeutung zumisst und dies der „abstoßende[n] Fremdartigkeit“ vom Anfang gegenüberstellt, lässt die Figur in Bezug auf die Weiblichkeitskodierungen in einem anderen Licht erscheinen. Die Weiblichkeit Mignons wäre somit nicht mit ihrem Anderssein, mit ihrer „düstere[n] Gestalt“ (WML, 445) vereinbar. Die Beschreibung des Kontrastes in der Entwicklung Mignons wird von Schiller in eine andere Richtung gedeutet. Auffällig ist allerdings die Interpretation von Mignons Kommunikationsform, also ihren Liedern: das Poetische an dieser Figur trägt zu der Kodierung des Weiblichen, also des Sanfteren und Gefühlvolleren bei und rundet ihre „Fremdartigkeit“ ab. Auch Schiller wertet den Auftritt des Arztes beim Umgang mit Mignons Körper: die unaufhaltsame Bildwerdung erreicht ihren Höhepunkt nach ihrem Tod. Die Figur fungiert nur noch als Kunstobjekt und Wissenschaftsexperiment. Wilhelm kann das Ende von Mignon nicht wahrhaben: während er noch von ihr als seinem „abgeschiedenen Engel“ (WML, 926) redet, beansprucht der Chirurgus der Turmgesellschaft bereits die Leiche für sich. Er degradiert die tote Mignon zu einem Objekt für seine Zwecke:

Halten Sie sich von diesem traurigen Gegenstande entfernt, und erlauben Sie mir, daß ich den Resten dieses sonderbaren Wesens, soviel meine Kunst vermag, einige Dauer gebe. Ich will die schöne Kunst, einen Körper nicht allein zu balsamieren, sondern ihm auch ein lebendiges Ansehn zu erhalten, bei diesem geliebten Geschöpfe sogleich anwenden. (WML, 926)

Die Figur, die im Roman Ursprünglichkeit und Lebendigkeit im wahrsten Sinne des Wortes verkörpert hat, wird hier als medizinisches und ästhetisches Experiment missbraucht. Der Chirurgus will ein Bild erzeugen, das durch seine „Kunst“ der toten Figur ein „lebendiges Ansehn“ verschaffen soll. Die Unnatürlichkeit dieses Prozesses widerstrebt Mignons Wesen vollkommen und erzeugt von ihr ein Bild, eine Vorstellung, die so verfremdet ist, dass von ihr selbst nichts mehr bleibt. Der junge Frauenkörper soll einbalsamiert werden, um

¹⁷⁰ Friedrich Schiller: *Briefe II* (1795–1805). Hrsg. v. Norbert Oellers. In: *Friedrich Schiller, Werke und Briefe*. Band 12. Frankfurt am Main 2002, S. 180.

Leben, Jugend und Anmut selbst im Tod zu bewahren. Dieser Prozess spiegelt den höchsten Grad der Künstlichkeit wider und verleiht Mignon nur einen Schein von Lebendigkeit. Gleichzeitig scheint ihr Geschlecht ignoriert zu werden, und es geht wieder die Rede von dem „sonderbaren Wesen“. Mignon wird somit nicht nur als Kunstobjekt vergegenständlicht, sondern, wie am Anfang, keinem Geschlecht zugeordnet und als fremdartiges Wesen bezeichnet. Der Verfremdungsprozess umfasst Mignons ganze Natur. Ihr Körper wird zur Projektionsfläche des Chirurges, der den Tod durch die künstliche Erzeugung eines „lebendige[n] Ansehn[s]“ überblenden will. Somit ist „[d]er Tod der Figur [...] die Geburt des Bildes“.¹⁷¹

Die Exequien Mignons sind gleichermaßen als Inszenierung des Kunstwerkes, der neuen ästhetischen Schöpfung dargestellt.¹⁷² Ihr mumifizierter Körper als Symbol der künstlichen Erzeugung von Leben und Schönheit erscheint als Museumsstück im Saal der Vergangenheit.¹⁷³ Laut Horstkotte wird Mignon, als die fremdartige, bedrohliche Kreatur durch den Prozess der Tötung und Mumifizierung zu einem gefahrlosen und von der Turmgesellschaft verarbeiteten Kunstwerk und Bild.¹⁷⁴ Die Inszenierung ihres toten Körpers stellt die höchste Form der Überblendung dar und wird gleichzeitig als wissenschaftlicher Vorgang gekennzeichnet:

Aber wenn die Kunst den scheidenden Geist nicht zu fesseln vermochte; so hat sie alle ihre Mittel angewandt, den Körper zu erhalten und ihn der Vergänglichkeit zu entziehen. Eine balsamische Masse ist durch alle Adern gedrungen, und färbt nun an der Stelle des Bluts die so früh verblichenen Wangen. Treten Sie näher, meine Freunde, und sehen Sie das Wunder der Kunst und Sorgfalt! (WML, 958)

Mignons Körper wird als Triumph der ärztlichen Kunst vorgeführt. Während Ottilies Tod und Heiligenstilisierung geradezu als ihre natürliche Entwicklung gesehen wird und ihr Körper als Reliquie einem Wunder gleichkommt, wird hier die Künstlichkeit der Inszenierung und das fremde Eingreifen in Mignons Entwicklung bewusst betont.¹⁷⁵ Medizin und Pädagogik haben das nach ihrer Sicht Fremdartige der Figur umgeformt und für ihre Zwecke benutzt. Wilhelms

¹⁷¹ Stephan: *Inszenierte Weiblichkeit*, S. 180.

¹⁷² Vgl. Horstkotte: *Androgyne Autorschaft*, S. 54.

¹⁷³ Vgl. Horstkotte: *Androgyne Autorschaft*, S. 54.

¹⁷⁴ Vgl. Horstkotte: *Androgyne Autorschaft*, S. 54.

¹⁷⁵ Vgl. Egger: „Nur über ihre Leiche“, S. 287.

Reaktion entlarvt die Künstlichkeit dieser Darstellung, als Mignon, wie ein Kunstwerk, ihrem Umfeld präsentiert wird und der Schleier, wie ein Vorhang, das Kunstobjekt enthüllt:

Er hub den Schleier auf, und das Kind lag in seinen Engelskleidern, wie schlafend, in der angenehmsten Stellung. Alle traten herbei, und bewunderten diesen Schein des Lebens. Nur Wilhelm blieb in seinem Sessel sitzen, er konnte sich nicht fassen; was er empfand durfte er nicht denken, und jeder Gedanke schien seine Empfindung zerstören zu wollen. (WML, 958)

Die Motive der schlafenden Toten und vom „Schein des Lebens“ erinnern an die Beschreibung der toten Ottilie. Auch sie wurde in einem Glassarg ihrem Umfeld präsentiert und ihre Beisetzung wurde als wahrhaftiges Trauerspektakel gefeiert. Vor allem im Tod erscheint Ottilie außergewöhnlich schön: sie wird zur unnahbaren, scheinbar noch lebenden Heiligenfigur stilisiert. Mignon wird ebenfalls als Engel dargestellt, ihre Kleidung und die Requisiten, die sie sich schon vorher angeeignet hat, werden eins mit ihrem toten Körper. Sie wird als „Figur, die auf dem Sarkophag“ (WML, 956) liegt, in ihre Beisetzung eingeführt und als Königin, umgeben mit „breiten Fächern von Straußenfedern“ (WML, 956) feierlich präsentiert. Die Inszenierung der toten Mignon als ideale Engelsgestalt überblendet außerdem ihre mänadenähnlichen Auftritte und ihre vormals „düstere Gestalt“ (WML, 445): „Seht die mächtigen Flügel doch an! seht das leichte, reine Gewand! wie blinkt die goldene Binde vom Haupt! seht die schöne, die würdige Ruh’!“ (WML, 956) Mignon wird bewundert und zur Heiligenfigur stilisiert, deren „goldene Binde“ einem Heiligenschein ähnlich sieht. Die strahlenden und hellen Farben Weiß und Gold überlagern die Vorstellung der Szene und überdecken die vorher dominierende Farbe Schwarz. Ihr „scharfe[r], schwarze[r] Seitenblick“ (WML, 444) vom Anfang kontrastiert hier mit dem „holden und freundlichen Blick“ (Vgl. WML, 956) für ihre Mitmenschen.

Während Ottilie allerdings als Marienfigur dargestellt wird und somit eindeutig weiblich kodiert ist, sehen wir Mignon als Engel, also dem christlichen Symbol der Geschlechtsneutralität. Nachdem Mignon zunehmend weiblich kodiert wurde, erfährt ihre Geschlechtsdarstellung in den Exequien wiederum eine Wendung. Nicht nur die Pronominalisierung, sondern auch die Bezeichnungen für Mignon sind unterschiedlich und zeichnen sich durch einen Genuswechsel aus. Der Chor und die Knaben erzählen von ihr als einem „müden Gespielen“ (WML, 956), dem „Erstling der Jugend“ (WML, 956) und dem „liebe[n] Kind“ (WML,

956). „Ach! wie ungern brachten wir *ihn* her! Ach! und *er* soll hier bleiben!“ (WML, 956) wechseln sich ab mit: „[...] als wir mit Rosen kränzten *ihr* Haupt, blickte *sie* hold und freundlich nach uns.“ (WML, 956). Unsicherheit und Unbestimmtheit in Bezug auf Mignons Geschlecht und auf ihre gesellschaftliche Einstufung als Kind, beziehungsweise als junge Frau, kehren wieder als Motiv zurück. Es scheint, als ob die weiblichen Kodierungsversuche, die mehr als Überblendungsmuster und Idealisierungsstrategien funktioniert haben, sowie die Ansätze einer Kategorisierung dieser geheimnisvollen Figur wieder in Frage gestellt würden. Das „schöne Gebild der Vergangenheit“ (WML, 959), das „im Marmor [...] unverzehrt“ (WML, 959) ruhen soll, bleibt bis zum Schluss ein „Rätsel“, allerdings bedarf der zum Engel verklärte Körper Mignons, nachdem er alles Irdische hinter sich lassen kann, keiner Kategorisierung in Geschlechter mehr. Was zuletzt als Erinnerung an die wilde, energische und unbestimmbare Mignon bleibt, ist allerdings ein erstarrtes, idealisiertes Bild, das „der rationalistischen Mentalität wie der klassizistischen Ästhetik und schließlich dem hagiographischen Zitat zum Opfer“¹⁷⁶ fällt und „im Tode zum perfekten Fetisch des Zeitgeistes, zur Auto-Ikone als selbstreferentielle[s] Ausstellungsstück[es]“¹⁷⁷ wird.

¹⁷⁶ Egger: „Nur über ihre Leiche“, S. 287.

¹⁷⁷ Egger: „Nur über ihre Leiche“, S. 287.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Johann Wolfgang Goethe

Goethe, Johann Wolfgang: *Die Wahlverwandtschaften*. Hrsg. v. Waltraud Wiethölter in Zus.arb. mit Christoph Brecht. In: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Frankfurter Ausgabe. Band 8. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1994.

Goethe, Johann Wolfgang: *Die Leiden des jungen Werthers*. Erste Fassung von 1774. Hrsg. v. Waltraud Wiethölter in Zus.arb. mit Christoph Brecht. In: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Frankfurter Ausgabe. Band 8. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1994.

Goethe, Johann Wolfgang: *Die Leiden des jungen Werther*. Zweite Fassung von 1787. Hrsg. v. Waltraud Wiethölter in Zus.arb. mit Christoph Brecht. In: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Frankfurter Ausgabe. Band 8. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1994.

Goethe, Johann Wolfgang: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Hrsg. v. Wilhelm Voßkamp und Herbert Jaumann unter Mitwirkung v. Almuth Voßkamp. In: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Frankfurter Ausgabe. Band 9. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1992.

Goethe, Johann Wolfgang: *Faust I*. Hrsg. v. Albrecht Schöne und Hendrik Birus. In: *Sämtliche Werke, Tagebücher und Gespräche*. Band 7. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1994.

Goethe, Johann Wolfgang: *Faust II*. Hrsg. v. Albrecht Schöne und Hendrik Birus. In: *Sämtliche Werke, Tagebücher und Gespräche*. Band 7. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1994.

Goethe, Johann Wolfgang: *Das nachitalienische Jahrzehnt. Römische Elegien*. Hrsg. v. Karl Eibl. In: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Frankfurter Ausgabe. Band 1. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1987.

Goethe, Johann Wolfgang: *Das nachitalienische Jahrzehnt. Venezianische Epigramme*. Hrsg. v. Karl Eibl. In: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Band 1. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1987.

Goethe, Johann Wolfgang: *Napoleonische Zeit. Briefe, Tagebücher und Gespräche vom 10. Mai 1805 bis 6. Juni 1816*. In: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Band 6. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1993.

Goethe, Johann Wolfgang: *Über Kunst und Altertum, Band VI, Heft 1*. Hrsg. v. Anne Bohnenkamp. In: *Sämtliche Werke, Tagebücher und Gespräche*. Band 22. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1999.

Andere Autoren

Schiller, Friedrich: *Briefe II (1795–1805)*. Hrsg. v. Norbert Oellers. In: *Friedrich Schiller, Werke und Briefe*. Frankfurter Ausgabe. Band 12. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 2002.

Schneewittchen. Die Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Hrsg. v. Friedrich Panzer. 1. Auflage. St. Goar 2008, S. 196-203.

Kleist, Heinrich von: *Über das Marionettentheater. Kleinere Texte für die „Berliner Abendblätter“*. Hrsg. v. Klaus Müller Salget. In: *Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe*. Frankfurter Ausgabe. Band 3. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1990.

Kleist, Heinrich von: *Penthesilea*. Hrsg. v. Ilse–Marie Barth und Hinrich C. Seeba. Unter Mitwirkung von Hans Rudolf Barth. In: *Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe*. Frankfurter Ausgabe. Band 2. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1987.

Wickelmann, Johann Joachim: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. (1756) Stuttgart: 2007.

Sekundärliteratur

Ammerlahn, Hellmut: *Wilhelm Meisters Mignon–ein offenes Rätsel. Name, Gestalt, Symbol, Wesen und Werden*. In: DVJS 42/1968, S. 89-116.

Aurnhammer, Achim: *Androgynie. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur*. Köln, Wien 1986.

Begemann, Christian: *Der steinerne Leib der Frau. Ein Phantasma in der europäischen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts*. In: *Aurora*. 59. Stuttgart 1999, S. 135-159.

Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt a. M. 1979.

Brandenburg-Frank, Sabine: *Mignon und Meret. Schwellenkinder Goethes und Gottfried Kellers*. Würzburg 2002.

Brandstädter, Heike: *Der Einfall des Bildes. Otilie in den Wahlverwandtschaften*. Würzburg 2000.

Brettenschneider, Julia: *Herzprung. Die Geschichte des Herzens und dessen Dekonstruktion am Beispiel Mignon*. In: *Margarete, Otilie, Mignon. Goethe-Lektüren*. Hrsg. v. Heike Brandstädter u. Katharina Jeorgakopulos. 1. Auflage. Hamburg, Berlin 1999, S. 77-108.

Brockmeyer Rainer: *Geschichte des deutschen Briefes von Gottsched bis zum Sturm und Drang*. Diss. Münster 1961.

Bronfen, Elisabeth: *Nur über meine Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. München 1994.

Disoski, Meri: *Von „weiblichen Offizierchen“, „schönen Amazonen“ und „zwitterhaften Geschöpfen“*. *Weiblichkeit/en in Johann Wolfgang von Goethes Wilhelm Meisters Lehrjahre*. In: *Inszenierung von Weiblichkeit. Zur Konstruktion von Körperbildern in der Kunst*. Hrsg. v. Christine Ehardt. Wien, 2011, S. 47-62.

Dotzler, Bernhard J.: *„Seht doch wie ihr vor Eifer schäumet...“*. *Zum männlichen Diskurs über Weiblichkeit um 1800*. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 30 (1986), S. 339-382.

Dumiche, Beatrice: *Die Weiblichkeit im Jugendwerk Goethes. Die Sprachwerdung der Frau als dichterische Herausforderung*. Würzburg 2002.

Egger, Irmgard: *Diätetik und Askese. Zur Dialektik der Aufklärung in Goethes Romanen*. München 2001.

Egger, Irmgard: *„Nur über ihre Leiche“*. *Zur Darstellung des weiblichen Körpers in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts*. In: *Sprachkunst: Beiträge zur Literaturwissenschaft*, Bd. 31, N. 2 (2000), S. 281-288.

Freud, Sigmund: *Die Weiblichkeit*. Vorlesung XXXIII. *Gesammelte Werke. Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. Bd. 15. 3. Auflage. Frankfurt am Main 1961.

Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. 4. Auflage. Tübingen 1975.

Groß, Sabine: *Diskursregelung und Weiblichkeit: Mignon und ihre Schwestern*. In: *Goethes Mignon und ihre Schwestern. Interpretationen und Rezeption*. Hrsg. v. Gerhart Hoffmeister. New York, Wien 1993.

Hermann-Huwe, Jasmin: *„Pathologie und Passion“ in Goethes Roman Die Leiden des jungen Werther*. Frankfurt am Main, Wien 1997.

Hörisch, Jochen: *„Die Himmelfahrt der bösen Lust“ in Goethes „Wahlverwandtschaften“*. Versuch über Ottiliens Anorexie. In: *Goethes Wahlverwandtschaften: kritische Modelle und Diskursanalysen zum Mythos Literatur*. Hrsg. v. Norbert Bolz. Hildesheim 1981, S. 308-321.

Hohendahl, Peter Uwe: *Empfindsamkeit und gesellschaftliches Bewusstsein. Zur Soziologie des empfindsamen Romans am Beispiel von La Vie de Marianne, Clarissa, Fräulein von Sternheim und Werther*. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 16 (1972), S. 176-207.

Horstkotte, Silke: *Androgyne Autorschaft. Poesie und Geschlecht im Prosawerk Clemens Brentanos*. Tübingen 2004.

Igel, Felicitas: *Wilhelm Meisters Lehrjahre im Kontext des hohen Romans*. Würzburg 2007.

Jackson, David: *„Die Leiden der jungen Lotte“*. *Ironised patriarchal perspectives in Goethe's Die Leiden des jungen Werther*. In: *Bejahende Erkenntnis: Festschrift für T. J. Rede zu seiner Emeritierung am 30. September 2004*. Hrsg. v. Kevin F. Hilliard, Ray Ockenden und Nigel F. Palmer. Tübingen 2004, S. 29-47.

Kittler, Friedrich A.: *Autorschaft und Liebe*. In: Ders. Hrsg.: *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften. Programme des Poststrukturalismus*. Paderborn 1980, S. 142-175.

Kluckhohn, Paul: *Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik*. 3. Auflage. Tübingen 1966.

König, Julia: *Das Leben als Kunstwerk. Studien zu Goethes Mignon und ihrer Rezeption*. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris 1991.

Lehnert, Gertrud: *Wenn Frauen Männerkleider tragen. Geschlecht und Maskerade in Literatur und Geschichte*. München 1997.

Lienhard, Johanna: *Mignon und ihre Lieder, gespiegelt in den Wilhelm-Meister-Romanen*. Zürich, München 1978.

Luhmann, Niklas: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. 1. Auflage. Frankfurt a. M. 1982.

Mittner, Ladislao: *Freundschaft und Liebe in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts*. In: *Stoffe, Formen und Strukturen. Studien zur deutschen Literatur*. Hans Dietrich Borhardt zum 75. Geburtstag. Hrsg. v. A. Fuchs und H. Motekat. München 1962, S. 97-138.

Schelling-Schär, Esther: *Die Gestalt der Ottilie. Zu Goethes „Wahlverwandtschaften“*. Zürich 1969. (Zürcher Beiträge zur deutschen Literatur- und Geistesgeschichte; 36)

Stephan, Inge: *Inszenierte Weiblichkeit. Codierungen der Geschlechter in der Literatur des 18. Jahrhunderts*. Köln, Weimar, Wien 2004.

Wägenbaur, Birgit: *Die Pathologie der Liebe. Literarische Weiblichkeitsentwürfe um 1800*. Berlin 1996.

Wetzel, Michael: *Mignon. Kindsbraut als Phantasma der Goethezeit*. München 1999.

Zusammenfassung

Diese Arbeit untersucht die Kodierungen des Weiblichen sowie die Bilder und Konstrukte der Weiblichkeit, die in der Literatur des 18. und frühen 19. Jahrhunderts entstanden sind. Goethes Romane *Die Leiden des jungen Werther*, *Die Wahlverwandtschaften* und *Wilhelm Meisters Lehrjahre* sowie die Darstellung der Frauenfiguren Lotte, Ottilie und Mignon dienen mir als Beispiel für die Analyse der verschiedenen Weiblichkeitsvorstellungen. Die Untersuchungsaspekte für die Imagination von Weiblichkeit in Geschichte, Kunst und Literatur bei Silvia Bovenschen, Irmgard Egger und Elisabeth Bronfen werden in einer theoretischen Einleitung zusammengebracht und bereiten auf eine konkretere Analyse anhand der drei Figuren aus Goethes Texten vor. Das Theorieplateau bietet einen Überblick und Einstieg in dieses breite Untersuchungsfeld aus Literatur, Geschichte und Kunst. Da das Weibliche in der Literatur hauptsächlich über Kodierungen erkennbar wird, war eine genaue und aufmerksame Auseinandersetzung mit den Primärtexten wichtig, um die Vielfalt der Konstrukte, Sublimierungsmuster und Bildprojektionen beschreiben zu können und die Schwerpunkte in Goethes Frauendarstellung herauszufiltern. Dabei ist die Arbeit in drei große Teile gegliedert, um die Verschiedenheit der weiblichen Bilder der drei Frauenfiguren gegeneinander abzugrenzen, sie unabhängig voneinander untersuchen und die Parallelen und Gegensätze besser herausarbeiten zu können. Kleidung, Sprache, Körperlichkeit, Ausdrucksformen, Bewegungen und Figurenkonstellationen: verschiedene Untersuchungsaspekte haben einheitliche Bilder zusammengeführt und eine Zugangsform zu den Frauenfiguren bereiten können. Lotte steht somit zwischen der Verkörperung der idealen Braut und der Idealisierung Werthers, während Goethe ihr dann selbst Platz für die Artikulierung der eigenen Gedanken und Ängste bietet im zweiten Teil des Briefromans. Ottilie erscheint dagegen als die fast körperlose und statuenhafte Schönheit, die als *tableau vivant* bewundert wird und dann als sterbende Heiligenfigur lebendiger und schöner scheint als zuvor. Mignon wiederum bietet einen anderen Einstieg in das Thema der Weiblichkeitsdarstellungen: das Thema der Androgynie und der Hermaphroditen trifft hier auf die Welt der Seiltänzer und tanzenden Zigeunerwesen. Obwohl die knabenhafte Mignon sich zu Beginn in der Arbeit abgrenzt von den anderen Frauenfiguren, erscheint sie am Ende des Romans als Kontrast zu sich selbst: sie

wird in ihrem Tod zum schwebenden schönen Engel in einem weißen Gewand. Somit schließt sich der Kreis, indem die Darstellungsform der Mignonfigur hier wieder Parallelen zu den Beschreibungen von Ottilie und Lotte aufzeigt. Die Beschäftigung mit der breit gefächerten Theorie über die Weiblichkeitskodierungen machte es erforderlich, konkrete Beispiele zu finden, sie zu analysieren und die unterschiedlichen Untersuchungsaspekte zu beschreiben. Die weiblichen Kodierungen fungieren also sowohl bei dem jungen als bei dem älteren Johann Wolfgang von Goethe als kulturhistorisches Zeichensystem, in dem die Darstellungsformen der Frauenfiguren sich gegeneinander abgrenzen oder sich wiederholen. Die intensive Beschäftigung mit der Darstellung von Lotte, Ottilie und Mignon gibt eine konkrete Vorstellung der fest verankerten kulturellen Weiblichkeitskodierungen in der Kunst und Literatur des 18. und frühen 19. Jahrhunderts.

Persönliche Daten

Name:	Sarah Rock
Geboren am:	08.07.1989 in Luxemburg
Staatsangehörigkeit:	Luxemburg
Sprachen:	Luxemburgisch, Deutsch, Französisch, Englisch, Spanisch

Universitärer Werdegang

03/2012 – 03/2015 (Universität Wien)	Master Deutsche Philologie
10/2008 – 03/2012 (Universität Wien)	Bachelor Deutsche Philologie EC Philosophie – Ethik und Ästhetik EC Geschichte

Schulausbildung

09/2001 – 06/2008	Lycée Aline Mayrisch, Luxemburg Ausbildung auf der <i>section littéraire classique</i> in den Hauptfächern deutsche, französische, englische und spanische Literatur und Sprache. Reifeprüfung mit sehr gutem Erfolg.
07/2006	Abschluss: Kleines Latinum
09/1995 – 07/2001	Grundschule Strassen, Luxemburg