

Claudia Nitschke

## Liebe und Körperlichkeit in L. Achim von Arnims »Gräfin Dolores« und in Goethes »Wahlverwandtschaften«

»Wie werden Gefühle zu Literatur?«<sup>1</sup> Anknüpfend an Martin Hubers Überlegungen zur narrativen Theatralität der Emotionen soll genau dieser Frage nach der textlichen »Inszenierung« von Gefühlen bei Goethe und Arnim mit besonderem Blick auf ihre Körperlichkeit nachgegangen werden. Im Abgleich mit Goethes *Die Wahlverwandtschaften* dient dabei L. Achim von Arnims Roman *Armut und Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores* als Ausgangspunkt: Arnims Roman erweist sich nicht nur mit Blick auf die bereits oft untersuchte intertextuelle Verbindung zu Goethe (die konzeptuelle Verschiebungen auch mit Blick auf den emotiven Diskurs greifbar macht) als besonders aufschlussreich, sondern bietet sich überdies – in seiner exzessiv praktizierten Gattungsmischung (vor allem die Inszenierung und die narrativ beobachtete Rezeption der dramatischen Einschlüsse im Text) – für eine Erkundung des emotionalen Terrains an.

Insofern L. Achim von Arnims Roman *Armut und Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores* in seiner spezifischen textlichen »Verwilderung« fraglos eine hermeneutische und ästhetische Herausforderung ist, soll es im Folgenden vor allem um die Frage gehen, wie Emotionen im Kontext von einer modern konzipierten Paarliebe – gerade auch in der Nachfolge von Goethes *Die Wahlverwandtschaften* – in Arnims Text beschrieben und bewertet werden. Handelt es sich bei Goethes Roman noch um die Geschichte eines virtuellen Ehebruchs, so findet sich bei Arnim die gleiche Transgression als de facto realisierte, physische Entgleisung. Bei Goethe manifestieren sich Aspekte eines »romantischen« Liebeskonzepts in körperlichen Zeichen, mit denen die Beziehung zwischen Eduard und Ottilie als ontologisch unbestreitbar eingeführt, gleichzeitig aber (im gesellschaftlichen Kontext) in ihrer Legitimität zur Debatte gestellt wird.<sup>2</sup> Die körperlichen Indizien der Zugehörigkeit bei Goethe reichen von komplementärem Kopfweh, das Eduard und Ottilie jeweils rechts- bzw. linksseitig befällt, bis hin zum völligen graphologischen Gleichklang, wenn Ottilie in Eduards Handschrift zu schreiben beginnt. Arnim extrahiert aus dieser auf der Ebene des Textes insinuierten, vorgängigen Übereinstimmung der Protagonisten ein anderes Element und prangert es in *Die Gräfin Dolores* nachdrücklich an: Aus der textlich-objektiven, körperlichen Komplementarität wird bei ihm in einer realistisch-psychologischen Adaption physische Attraktion, Lust, deren

---

<sup>1</sup> Huber: *Der Text als Bühne*, S. 9.

<sup>2</sup> Vgl. dazu genauer: Nitschke: *Corporeality and Emotion in Goethe's Die Wahlverwandtschaften*.

*vorbehaltlose* Freisetzung auch in der ultimativen Entgleisung, im Ehebruch enden kann.

Um diese intertextuelle Evaluation Arnims zu verstehen, lohnt ein kurzer Blick auf das Konzept ‚Liebe‘ um 1800: Die Verschiebungen im Liebesdiskurs zu dieser Zeit sind auffällig, kommt es doch zu diskursiven Überlagerungen, die ältere Konzepte (wie etwa Liebe als Passion, aber auch als idolatrisierende Bewunderung) mit einschließen und die verschiedenen, zum Teil paradoxen Aspekte zudem auf Dauer auszurichten beginnen: ‚Liebe‘ als zeitgenössischer Diskurs erfüllt dabei zunehmend die Aufgabe, Individualität zu kommunizieren, und bezeichnet einen Code, »nach dessen Regeln man Gefühle ausdrücken, bilden, simulieren, anderen unterstellen, leugnen und sich mit all dem auf die Konsequenzen einstellen kann, die es hat, wenn entsprechende Kommunikation realisiert wird.«<sup>3</sup> Die romantische Liebe zielt auf Permanenz, wodurch die Liebe (im Idealverlauf) als Grundlage der Ehe denkbar wird; in der Ehe könnte dementsprechend die Individualitätskonzeption des Einzelnen – auch in ihrem dynamischen Wesen – perpetuiert werden. Diese Überlegungen basieren auf der Exklusivität des Liebesverhältnisses zwischen den Partnern und schließen dabei zwangsläufig auch körperliche Passion mit ein. Je mehr aber die moderne Form der Liebe zur Grundlage des bürgerlichen Familienkonzepts wird, desto stärker kollidiert die Frage der Körperlichkeit mit der Frage nach Sittlichkeit im Sinne eines bürgerlich ge-genderten Moralverständnis: Das »Tabu der Sexualität«<sup>4</sup> erweist sich als omnipräsent. Dies sorgt für nachhaltige Probleme, die Texte um 1800 verschiedenartig thematisieren, problematisieren oder zu entparadoxieren versuchen.

In die neue Vorstellung von der Ehe schreiben sich also indirekt Sinnlichkeitsansprüche ein,<sup>5</sup> die für die Frau die paradoxe erotische Aktivierung bedeuten und doch besonders von ihr die Konvergenz von Sinnlichkeit und Sittlichkeit einfordern: In Kleists *Marquise von O.* wird nach 1800 dieses Paradox sehr deutlich, wenn die Marquise einer sinnlich-spontanen Vereinigung durch eine Ohnmacht zugleich gemäß der romantischen Einzigartigkeit und Kommunikationslosigkeit der romantischen Liebe beiwohnen und sich ihr durch »Bewusstlosigkeit« gemäß der weiblichen Tugendlogik entziehen kann. Begehren und »reine Liebe« werden zum Kontrast<sup>6</sup> und gleichzeitig zu Komplementen.<sup>7</sup> Als Übergangstransformationen lassen sich diese Phänomene nur bedingt auflösen. Deutlich wird aber auch, daß gerade vor dem Hintergrund einer sich selbst bewusst werdenden Körperlichkeit

<sup>3</sup> Luhmann: Liebe als Passion, S. 23.

<sup>4</sup> Maurer: Biographie des Bürgers, S. 239. Vgl. dazu sein gleichnamiges Kapitel ebenda, S. 239–246.

<sup>5</sup> Vgl. dazu auch Wuthenow: Die gebändigte Flamme.

<sup>6</sup> Vgl. dazu etwa repräsentativ Johann Georg Sulzer: »Liebe in rohen, oder durch Wollust verwilderten Menschen, die bloß auf eine wilde Befriedigung des körperlichen Bedürfnisses abzielt, kann nach Beschaffenheit der Umstände in eine höchst gefährliche Leidenschaft ausbrechen und höchst verderbliche Folgen nach sich ziehen. [...] Deswegen ist die Liebe, in so fern sie bloß thierische Wollust ist, kein Gegenstand der Künste [...]«. Sulzer: Liebe – Sulzer: Allgemeine Theorie der schönen Künste, Bd. 2, S. 710. Vgl. dazu auch insgesamt Schindler: Eingebildete Körper. Phantasierte Sexualität in der Goethezeit, S. 29–84.

<sup>7</sup> Vgl. dazu auch Marx: Das Begehren der Unschuld, S. 16–18.

Sexualität (die immer ein gewisses Maß an potentieller Deregulierung in sich birgt) einer umso stärkere Regulierung bedarf.

Die Frage nach dem Zusammenhang von Macht und Körper, nach physisch-psychischen Disziplinierungstechniken und ihrer Dialektik wurde von der Forschung – gerade im Kontext der Überlegungen von Michel Foucault – umfassend thematisiert und in ihrer Komplexität umrissen: Für das Folgende ist vor allem entscheidend, daß den zeitgenössischen Diskursen und literarischen Texten zufolge den Emotionen per se eine spezifische Körperlichkeit eingeschrieben war. Zwischen *Die Wahlverwandtschaften* und *Gräfin Dolores* findet sich jedoch eine wichtige Verschiebung, die Körperlichkeit anders markiert und verortet. Zunächst gilt zu zeigen, daß beide Romane dabei die neue körperliche Evidenz in der Liebe anerkennen, beide Texte dies jedoch zugleich als Bedrohung und potentielle Destabilisierung präsentieren.

Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften* buchstabiert dabei das Paradox aus und hält es gleichzeitig in der Schwebel. Körperlichkeit, d. h. körperlich lesbar gemachte Emotionen, verbürgen Authentizität und die Fähigkeit emotional zu kommunizieren, gleichzeitig werden sie als sinnliche Körperlichkeit moralisch zweideutig. Die Liebes- und Ehe-Geschichten in *Die Wahlverwandtschaften* formulieren somit auch die Frage nach der Legitimität (oder eben auch Illegitimität) der körperlichen Anziehung, die der Text in vielfachen Variationen durchspielt. Goethes Roman dokumentiert die Ambivalenz des Körperlichen auf einer ontologischen (aber eben nicht immer eindeutig lesbaren) Ebene. In *Die Wahlverwandtschaften* werden physische Phänomene mit einer erstaunlichen Konsistenz zurückgebunden an emotionale Befindlichkeiten. Dies geschieht wohl am auffälligsten in der Physiognomie Ottos, die den gedanklichen Ehebruch physisch zu realisieren scheint, insofern das Kind von Eduard und Charlotte sowohl die Züge des Hauptmanns als auch die Augen Ottilies besitzt. Auch wenn diese textlich produzierten Zeichen nicht immer eine klare Deutung erlauben, wird ihre Bedeutsamkeit nichtsdestoweniger nahegelegt. Dabei erweisen sich die körperlichen Signale, die eine psychologische Befindlichkeit augenfällig offenlegen, als potentiell entkoppelt von gesellschaftlich-moralischen Konventionen. Wie anhand der chemischen Grundkonstellation, den Wahlverwandtschaften, verdeutlicht wird, scheint mit Blick auf die Liebe körperliche Wahrheit als »Natur«-Phänomen präsentiert:<sup>8</sup> Auf der einen Seite knüpft *Die Wahlverwandtschaften* also deutlich an aufklärerische Konzepte von authentischen Emotionen und ihrer moralischen Wurzel an und legitimiert sie auf der Basis des Natürlichen und Evidenten; auf der anderen Seite ist eine solchermaßen plausibilisierte und valorisierte »Wahlverwandtschaft« moralisch anders zu bewerten. Eduard und Ottilie erscheinen über psycho-physische Indizien als zentrales Liebespaar, aber zugleich auch über die physischen Dimensionen ihrer Beziehung als potentiell moralisch dekonstruierbar. Erst im Tod der beiden Protagonisten, im Zuge der offensichtlich körperlich gewährleisteten, moralischen Purifikation Ottilies wird diese nunmehr als vollständig körperlose Verbindung wiederher-

---

<sup>8</sup> Vgl. zu dem chemischen Anachronismus, dessen sich Goethe hier bedient, vor allem: Adler: »Eine fast magische Anziehungskraft«.

gestellt, indem beide zusammen in einem Mausoleum ihre ewige Ruhe finden. Die physische Lesbarkeit, die Ottilie und Eduard so deutlich einander zugeordnet hatte, kollidiert in diesem Sinne wiederum mit der zunehmend unlesbaren moralischen Legitimität ihrer Beziehung. Mit dieser unaufgelösten Mehrdeutigkeit präsentiert der Roman ein Dilemma, das sich aus der konzeptuellen Einbeziehung körperlicher Emotionen in den Bereich von Liebe und Ehe ergibt. Der Text motiviert romantische Liebe zum einen (quasi) transzendent, erkennt aber zum anderen die potentiell destabilisierenden, physischen Aspekte an (dies gilt zumindest dann, wenn die konkrete gesellschaftliche Situation der romantischen Liebe widerspricht wie in *Die Wahlverwandschaften*). Vor dem Hintergrund dieser gesellschaftlichen Kontextualisierung demonstriert Ottilie nun Entsagung und Sublimierung und bannt damit gewissermaßen die implizierte Gefahr des sozialen Zerfalls. Nichtsdestoweniger bleibt der Verweis auf die Existenz einer körperlich implementierten Form der Liebe als Befund bei Goethe erhalten. Damit gelingt ihm eine Momentaufnahme, in der die zeitgenössische Moral in ihren vielen Valenzen eingefangen wird, ohne daß die beschriebenen Paradoxe dabei final aufgelöst würden.

Arnims *Gräfin Dolores* ersetzt in deutlicher Bezugnahme auf Goethes *Wahlverwandschaften* deren ausgewogene Ästhetik und Struktur durch ostentative Strukturlosigkeit, wird aber gleichzeitig eindeutiger in den expliziten moralischen Zuweisungen des Textes. Die körperliche Seite der Liebe ist in *Gräfin Dolores* deutlicher als bei Goethe als Gefahr markiert, die bereits auf den ersten Seiten in der vielfach diskutierten Kontrastierung von altem Schloss und modernen Palast<sup>9</sup> aufgegriffen und negativ gekennzeichnet wird: Die genaue Beschreibung der beiden Gebäude und des dem Palast zugehörigen Lustgartens spiegelt dabei Arnims gewohnt traditionsaffine Weltsicht wider; das alte Schloss ist in diesem Sinne »wohl-erhalten und dauerhaft« und erweckt im Betrachtenden nur angenehme, ja explizit »romantische« Gefühle; der Palast dagegen präsentiert sich als ästhetisch willkürliches Ärgernis, als »leere fremdartige Zauberei«:<sup>10</sup>

Der Reisende sieht ärgerlich davon weg und nach dem Lustgarten, der den Palast umschließt und hinter demselben zu einer prachtvollen Anhöhe sich erhebt. Alles grünt da, alles singt, alles ist wild verwachsen, das Auge unterscheidet nicht, ob das halb eingestürzte Haus auf dem Gipfel des Berges eine absichtliche oder zufällige Ruine; [...] in den öden großen Baumgängen springen wilde Kaninchen schnell verschwindend umher, sie treiben da ungestört ihren kleinen Bergbau [...] ich [wendete] mich schmerzlich von einem Kreise lumpiger Barbarenkinder fort, die dort im Lustgarten des gräflichen Palastes an einem schönen Amor in Marmor, der schlafend unter einer Rosenlaube ruhte, die schändliche Art von Geißelung wiederholten, die ihnen in roher Erziehung zu einer scherzhaften Strafe geworden.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Exemplarisch sei hier genannt: Fuhrmann: Achim von Arnims Gräfin Dolores, S. 244. Vgl. auch Offermanns: Der universale romantische Gegenwartsroman. Achim von Arnims *Die Gräfin Dolores* und zuletzt auch Pape: »Nur eine Wirkung von der Herrlichkeit dieses Baues«: Burgen, Schlösser und Paläste als poetologische Wirklichkeit – In: Pape (Hrsg.): Raumfigurationen in der Romantik, S. 144–150.

<sup>10</sup> Arnim: Gräfin Dolores – Werke in sechs Bänden, Bd. 1, S. 104.

<sup>11</sup> Ebenda, S. 104–106.

Von den Kaninchen als klassischen Venus-Symbolen, die den Boden ungestört unterhöhlen, bis hin zum primitiven physischen Übergriff auf den »schönen Amor«, der als Begleiter der Venus diesem Bildbereich grundsätzlich angehört, indiziert alles im Kontext des modischen Palastes eine negative Sinnlichkeit und Körperlichkeit: Die für Arnim typische Zeitkritik weist dies als modernes Zeichen des Verfalls aus.

In dieses Szenario fügt sich auch die hartnäckig sinnliche Dolores ein, die gleich zu Beginn der entsetzten Klelia ihre Prioritäten verdeutlicht:

Aber sieh einmal den hübschen Bauerburschen mit der roten Weste sieht [...] wahrhaftig ich möchte lieber solch einen Burschen zum Manne haben, als gar keinen. – Schäme dich, sagte Klelia, auch im Scherze muß man nicht so reden; ich hätte nichts dagegen, wenn du dich in einen armen Jüngling, den du zufällig kennen lernst, verliebt hättest; ich würde dich bedauern, aber nicht verdammen, wenn du dieser Leidenschaft die alte Sitte und Ehre unsres Hauses durch eine Mißheirat aufopfertest, aber so im allgemeinen von den Männern, vom Heiraten reden, das geziemt keinem ehrlichen Mädchen. – Ei, sagte Dolores, und sang lustig: Will ich mit schönen Knaben reden, / Die neigen sich in Demut gleich, / Und merken nicht, wie gern ich jedem / Den roten Mund zum Kusse reich.<sup>12</sup>

Dolores' geradezu aufdringlich artikulierte Heiratswilligkeit, die ein darunter liegendes erotisches Interesse mehr ausstellt als verbirgt, ist ein wiederkehrendes, auffällig repetitives Moment des Textes. Diese unbefangene Sinnlichkeit erscheint als problematisch, weil sie, wie Klelia ausführt, nicht individualisiert ist, sondern sich potentiell für alle attraktiven Männer aufgeschlossen erklärt. Sie wird als Aspekt greifbar, der sich von ihrer Liebesbeziehung mit dem Grafen ablösen kann: »die Zärtlichkeit, die der Graf in ihr erweckt hatte, überraschte sie jetzt in der Nähe jedes liebenswürdigen Mannes«.<sup>13</sup>

Sinnlichkeit verstärkt die Exklusivität des Liebesanspruchs hier nicht, sondern unterminiert sie ähnlich, wie die Kaninchen den Lustgarten unterhöhlen. Die zukünftige Ehe zwischen dem Grafen und Dolores befindet sich also hier bereits a priori in einer Schiefelage; Karl bleibt davon nicht ausgenommen: Er scheint in diesem Sinne seinen sinnlichen Instinkten zu trauen und muss später immer wieder das Scheitern des Versuches eingestehen, seine instantane physische Reaktion auf Dolores in eine elaborierte, geistige Verbindung umzudeuten.

Die erste Begegnung von Angesicht zu Angesicht findet noch unter dem zunächst fiktiven Vorwand statt, dass der Graf das Schloss kaufen will, wobei ihm bereits beim Eintreten in erstaunlich einschlägiger Terminologie klar wird, »daß es doch ganz unwürdig sei, mit der erlogenen *Kauflust* die *Begierde* nach der Bekanntschaft der Mädchen zu bemänteln«.<sup>14</sup> Die Faszination, die ihn dann doch für das Kaufobjekt überwältigt, wird in einem architektonisch-ästhetischen Synergieeffekt Dolores' Äußerem zugeschrieben:

<sup>12</sup> Ebenda, S. 114.

<sup>13</sup> Ebenda, S. 146.

<sup>14</sup> Ebenda, S. 130, Hervorhebungen von mir.

Der Graf hatte nie etwas so Prächtiges gesehen; ohne alle Kauflust war er eingetreten, jetzt aber dachte er sich's als das höchste Glück in den schönen Verhältnissen dieser Zimmer sein Leben zu führen; unbemerkt, hoffte er, müsse dies alles Widersprechende, Ungleiche in ihm ordnen; noch gestand er sich nicht, daß ihm zur Seite auch solche frische Lebensgöttin, von so schönem Verhältnisse wie Dolores gehen müsse, ihm war es, als sei ihre Schönheit, die Wölbung ihrer Augenbraunen, das schöne Verhältnis ihrer Zähne, woran die edelste Säulenordnung zu erläutern, nur eine Wirkung von der Herrlichkeit dieses Baues, oder sie selbst sei die Baugöttin, so ganz erbaut war er von ihr, von ihrer Rede, von jeder ihrer Bewegungen.<sup>15</sup>

Eine weitere Textstelle mit ähnlichem Fokus findet sich auch, als der Graf die (nur noch bedingt unschuldig) mit anderen Männern Fangen spielende Dolores beobachtet und wiederum von ihrem schönen Ebenmaß gebannt ist: »er freute sich an ihren zierlichen Bewegungen, und als er sich an der Mauer möglichst genähert hatte, lief sie einmal wild suchend so schnell nach der Gegend, daß der Luftstrom das feine weiße Kleid so dicht anwehete, daß der ganze Umriß ihres schönen Wuchses deutlicher, als er ihn je gesehen, ihm entgegentrat: welche Fülle im schönsten Ebenmaße!«<sup>16</sup>

Nach den verschiedenen verstörenden Missverständnissen zwischen den Eheleuten allerdings räumen Erzähler und Graf unisono ein, daß »in den meisten Liebchaften [...] die geistige Verwandtschaft von dem Verlangen der Natur ganz geschieden [ist], und [...] sich nur in Täuschungen zu verbinden«<sup>17</sup> sucht. Und weiter und deutlicher mit Blick auf die reduktive Kraft der körperlichen Attraktion heißt es:

Nichts ist törichter, als eine Heirat um eines ausgezeichneten Talenten willen: eigentlich der schändlichste Eigennutz; was der Welt gehört, möchte man sich zueignen; dabei der fürchtbarste Aberwitz, den Geist im Körper sich anzueignen, und doch ist dies eine der gewöhnlichsten Verirrungen unsrer Gedanken und keine bestraft sich so schnell. [...] Welche Qual in einem geliebten Wesen ewig etwas Hohes zu ahnden, was sich in jedem Augenblicke verleugnet.<sup>18</sup>

Während also Goethes Text die Liebe auf der intrinsischen Durchdrängung von physisch-psychischer Attraktion gründet, ist die körperliche Dimension der Liebe in *Gräfin Dolores* zunächst als Irritation, ja auch als Irreführung und Gefahr greifbar, die es einzudämmen gilt. Eingedenk der vielen Erzählerkommentare, die diese Einsicht formulieren und auktorial eine Evaluierung der Ereignisse bereitstellen, funktioniert die Inszenierung der Gefühle vor diesem moralischen Hintergrund der *Gräfin Dolores* vollständig anders als bei Goethe: Insofern der Ehebruch bei Arnim gemäß aller zeitgenössisch und textlich etablierten moralischen Bezugsgrößen als ungeheure Aberration verstanden werden muss, bewegt sich die Evokationstechnik von Körperlichkeit und Anziehung von vornherein in einem anders und klarer kodierten Wertennetz. Während bei Goethe eine körperliche Evidenz in ihrer gesamten Ambivalenz aufgerufen, inszeniert und in einen zunehmend komplexeren Liebescode eingeschmolzen wird, so erweist sich *Die Gräfin Dolores* diesbezüglich als betont realistisch-dekonstruierend.

<sup>15</sup> Ebenda, S. 131.

<sup>16</sup> Ebenda, S. 150.

<sup>17</sup> Ebenda, S. 222.

<sup>18</sup> Ebenda, S. 352.

Dabei trennt Arnims Text nachdrücklich ein ernstzunehmendes, emotionales Liebeskonzept von einer literarischen »Gefühlsfabrik« (etwa mit Blick auf Wallers theatralische Selbstinszenierung). Zugleich ironisiert der Text wirklichkeitsfremde, »romantische« Konzepte von Liebe als modisches Phänomen, etwa gerade mit Blick auf eine Gesprächsrunde mit einer jungen Frau namens »Lila« (unter Umständen wiederum im direkten Rückverweis auf Goethes Singspiel *Lila*) und deren verfehlte Suche nach einer literarisch postulierten »wahren Liebe«. Zu diesen Irrläufern ist auch der Selbstmordversuch des Grafen zu rechnen, der als *Imitatio* der textimmanenten Werther-Adaption (der Erzähleinlage über *Hollin's Liebeleben*) eine ebenfalls literarisch übersteigerte, theatralische Reaktion auf den Treubruch darstellt.

Unter diese Liebesdeformationen fällt jede primär zweckorientierte oder eben durch physische Attraktion etablierte Beziehung: Sehr dezidiert wird immer wieder, wie oben ausgeführt, die bei Goethe sorgfältig integrierte physische Komponente als Lust ausgestellt und gebrandmarkt. Damit wird die Ambivalenz in *Die Wahlverwandtschaften* zwar durchaus aufgegriffen, aber vollständig anders bewertet. Das machen insbesondere die Schlusskonstellationen beider Texte deutlich, wenn Ottilie sich (in einer religiös konnotierten, paradoxerweise zugleich physischen und entkörperlichten Heiligkeit) in ihre eigene Auto-Ikone verwandelt, während Dolores lediglich als architektonisches, versteinertes Symbol, nämlich als übergroßer Tugend-Leuchtturm, Führung und Leitung offeriert.

Wie eingangs erwähnt, zielt in dieser Hinsicht die plurale Vielstimmigkeit des Arnim'schen Textes vor allem auf eine *moralische* Eindeutigkeit, wobei letztere unter einem im Folgenden noch näher zu erläuternden, realistischen Vorbehalt erfolgt. In jedem Fall werden bei Arnim polyphone Situationen und Fehllektüren, inkongruente Erzählebenen ersetzt durch passgenaue Verdopplungen in Binnenerzählungen, Gedichten und Dramen, anhand derer die situativen Probleme der umschließenden Rahmenerzählung präzise expliziert und vor allem axiologisch verortet werden können. Auf Goethes Gefühlsinszenierung kontert Arnims Text mit einer dezidierten Gefühlsverdopplung und damit auch -objektivierung mithilfe einer intertextuellen Intarsientechnik. Die Gefühlsdisposition Liebe wird dabei in vielfältigen Figurationen im Roman durchgespielt, so daß sich *Gräfin Dolores* – wie *Die Wahlverwandtschaften* – in vielerlei Hinsicht als Kompendium zum Thema Liebe/Ehe liest.

In diesem Sinne wird »Liebe« in einer Episode bei dem vermutlich an Gottfried Christoph Beireis angelehnten »wunderbaren Doktor« mit einer für Arnim typischen, sezierenden Qualitätsanalyse in ihren verschiedenen Anteilen erschlossen: Der Graf begegnet dem Mädchen Arnica Montana, allerdings zunächst nur in Form ihrer bezaubernden Stimme. Gleich zu Beginn wird dabei Arnica mit Dolores verglichen, ähnelt doch ihre Stimme der treulosen Gattin Karls:<sup>19</sup> Die physische Manifestation der körperlosen Arnica, nämlich ihre Stimme, evoziert bei Karl eine körperliche Erinnerung an die daheimgebliebene Frau. Auch ihre Lebens- und Liebes-

<sup>19</sup> Ebenda, S. 408: »[...] erst hier entdeckte er, was ihn bei der Arnica Montana so verweilt hatte, es war eine Ähnlichkeit in der Stimme mit seiner Dolores, die ihn liebenswürdiger, als je, in der Nacht umschwebte.«

geschichte korrespondiert in Aspekten mit der Ehe und Ehekrise zwischen dem Grafen und Dolores. Die Wendung von Arnicas Geschichte dagegen ist eine dezidiert andere: Arnica Montana ist zwar ihrerseits dem Flötenspieler Florio in bedingungsloser Liebe ergeben; dieser allerdings fühlt sich gleichzeitig zu ihrer Stimme *und* zu ihrer schönen (aber dummen) Schwester Divina hingezogen: »es war die Stimme, die er liebte, aber nicht die Gestalt [Arnicas], [...] und wäre sie schöner gewesen, es war nicht Divina.«<sup>20</sup>

Diese Dichotomie wird im Text als Geist und Körper-Opposition ausgelegt, unter deren antinomischer Struktur auch Florios Liebe zu Divina leidet, insofern die Äußerungen der »dumme[n] Divina« Florio dazu bringen, sich die Ohren zu reiben, »ob es ihm drinnen nur brause, als sie ihm zärtlich zusprach, und so verschwand das, was ihn zweifelnd zwischen beide gestellt; die Schönheit schien ihm eine falsche Schminke, doch ließ sich ihre Lust nicht übertragen.«<sup>21</sup> Insofern Stimme und Gesinnung in dieser Episode Hand in Hand zu gehen scheinen, bleibt Florios duale Affinität in einem merkwürdigen Körper-Geist-Kontrast befangen. Arnica resümiert so:

Mein werter Freund [...], warum müssen sich doch oft Geist und Körper, deren Zusammenhang mit einander den Weisesten selbst unbegreiflich, im Leben so oft getrennt sehen und nach einander schmachten; mit welcher Sehnsucht betrachtete ich oft die schönen Züge unsrer Divina und soll ich aufrichtig sein, ich hätte gern aufgehört, geistreich zu sein, hätte ich recht schön dadurch werden können.«<sup>22</sup>

Wenn der Graf daraufhin sehr »ernsthaft« betont, »daß er es für frevelhaft halte, bei einer angenehmen Bildung nach Schönheit zu verlangen«,<sup>23</sup> etabliert er eine Hierarchie, der er selbst nicht zu folgen scheint. Sowohl Klelia als auch die abgewägende Fürstin, der er im Verlauf des Textes begegnet, entsprechen seinem Naturell und seinen Ansichten eher als die zunächst spröde, verwöhnte und launische Dolores. Florios Gesang befremdet den Grafen so keineswegs zufällig, wenn der Flötist die Transformation seines stummes Idealbilds in eine »schreiende« Schöne beklagt:

»Ich liebte sie,  
Verschlossen war sie, stille;  
Und ihrer Schönheit Fülle  
Versiegte nie.  
[...]  
Du liebe Zeit,  
Da fängt sie an zu sprechen,  
Will mir das Herze brechen,  
Ach, wie sie schreit;  
Ich fühl' mich arm,  
Nun sie sich reicher fühlet,  
Wie ist mein Herz erkühlet,  
Was einst so warm.«<sup>24</sup>

<sup>20</sup> Ebenda, S. 416.

<sup>21</sup> Ebenda, S. 417.

<sup>22</sup> Ebenda, S. 414.

<sup>23</sup> Ebenda.

<sup>24</sup> Ebenda, S. 417.



Im Kontext dieses »oft« gesungenen Liedes schwört Florio Arnica dementsprechend konsequent »eine ungeteilte Liebe«. Beim Grafen jedoch erregt das Lied Ärger, weil er sich dadurch an seine eigene, ähnliche Gefühlslage erinnert fühlt: »ihm fiel glühend heiß in den Sinn, daß er bei ähnlicher Veranlassung, als er Dolores wiedergesehen, von einem gleichen Eindrucke ergriffen worden sei.«<sup>25</sup> Sofort leuchtet ihm ein, was ihm »selbst alles fehle, und er seufzte: die Menschen sind nur schön und herrlich und vollkommen in den Gedanken anderer, darum sei unser Streben, in andere gut zu leben.«<sup>26</sup> Ein entlarvender Missklang bleibt mit Blick auf Dolores zurück; sie rückt in beklemmende Nähe zur fehlbaren Divina, deren physischer Attraktivität sich Florio nicht entziehen kann. Nichtsdestoweniger erweist Florios Dilemma, bei dem ihn die Aufspaltung in Geist und Körper zur Verzweiflung treibt, keineswegs als identisch mit der Situation des Grafen, sondern macht vielmehr wichtige Nuancen erkennbar. Zwei Aspekte werden dabei offensichtlich anders akzentuiert: Zum einen bleibt trotz der explizit eingestandenen intellektuellen Enttäuschung die betonte stimmliche Ähnlichkeit der Gräfin zur körperlosen Arnica bestehen – insofern in dieser Episode die Stimme als Quintessenz des Wesens und des Geistes gedeutet wird, scheint die spätere Läuterung der Gräfin genau in dieser spezifischen Körperlosigkeit antizipiert; aber als noch bedeutsamer erscheint zum anderen, dass sich Florio nicht eindeutig für die inkarnierte Geistigkeit entscheiden kann – die physische Affinität zu Divina lässt sich nicht eliminieren, sondern bleibt Bestandteil seiner aufgesplitterten Liebe. Erst beide Anteile, so insinuiert der Text, machen letztlich die holistische Liebe aus, die der Graf schließlich in seiner bekehrten und charakterlich gestärkten Dolores findet. Die starke physische Komponente, die den Grafen an sie fesselt, ist in diesem Fall auch eine Anweisung auf Wahrheit.

Das wird noch deutlicher mit Blick auf die beiden Frauen, die sich als Rivalinnen von Dolores verstehen lassen: zunächst Dolores' Schwester Klelia und später (mit schwerwiegenden Folgen) die Fürstin. Klelias Nähe zu Karl wird dabei geschwisterlich verbrämt; als die körperlich weniger Attraktive findet sich Klelia selbstverständlich in die Rolle der platonischen Freundin, bei der ihr Verständnis für Karl dafür umso deutlicher gegen die unbesonnene Einstellung der Schwester abgegrenzt wird. Ihr wohlwütiges Wirken in Sizilien erfolgt entsprechend als ausgewiesene Imitation des bewunderten Schwagers: »das alles, schrieb sie, kommt nicht aus mir, sondern ist Nachahmung meines lieben Schwagers, dessen Freundschaft mich noch hier zu manchem Guten aufmuntert, worauf ich sonst nicht verfallen wäre.«<sup>27</sup> Diese Bemerkung bleibt nicht ohne Wirkung auf die Gräfin, führt allerdings keine nachhaltige Veränderung ihres kapriziösen Verhaltens herbei: »Der Brief beschämte etwas die Gräfin, die immer auf des Grafen Beschäftigungen mit einem eignen geistreichen Hochmüte hingeblickt; sie war ihm den Tag außerordentlich gewogen und wie liebevoll sie sein konnte, wenn sie es wollte, das wissen alle

---

<sup>25</sup> Ebenda.

<sup>26</sup> Ebenda.

<sup>27</sup> Ebenda, S. 367.

Engel, die ihr dann aus den Augen blickten.«<sup>28</sup> Das auf Gefallen angelegte Wohlverhalten könnte nicht deutlicher gegen Klelias genuines Einvernehmen mit dem Schwager abgegrenzt werden. Dieser Thematik ist auch die intertextuelle Referenz auf Otilies Tagebuch zuzurechnen, das in *Die Gräfin Dolores* bezeichnenderweise von Klelia geführt wird. Die lakonischen Vermerke spiegeln die fromme, entsagende und altruistische Haltung Klelias in einer fast schon persiflierenden Überspitzen<sup>29</sup> von Goethes Entsagungskonzepten; entscheidend ist hier, daß das Tagebuch als Form der täglich dokumentierten Selbstverleugnung nicht der charakterlichen Nobilitierung von Dolores dient, sondern vielmehr der ihrer als Gegenbild entworfenen Schwester: Analog zu Florios Verzweiflung über die eigentümliche Körper-Geist-Trennung in Divina und Arnica scheinen sich auch in Klelia und Dolores unvereinbare Aspekte aufgespalten zu haben, die unterschiedliche Bedürfnisse des Grafen ansprechen und befriedigen; nichtsdestoweniger fällt dem Grafen die Wahl im Gegensatz zu Florio nicht schwer: Letztlich fühlt er sich Dolores zugehörig, auch wenn er während der Ehekrise vorübergehend an dieser vorgängigen Hingabe zweifelt: »es muß doch etwas anderes in ihr sein [...] was ich nie geliebt habe.«<sup>30</sup> Gerade anhand von Klelias Beispiel wird deutlich, daß Freundschaft und Liebe nach anderen Regeln funktionieren. Diese Erkenntnis wird noch klarer in Karls Beziehung zur Fürstin profiliert, bei der sich Karl selbst fragt, ob seine Gefühle Liebe seien, dann aber klar dagegen votiert und schließlich sogar die jeweils verschiedenen Prämissen und Zielsetzungen der damit distinkt trennbaren Emotionen formulieren kann: »es ist doch ein wesentlicher Unterschied zwischen Freundschaft und Liebe, daß uns in dieser alle kleinen Uneinigkeiten verhaßt sind, während uns dort selbst der Streit willkommen ist, weil er uns zu einem gemeinschaftlich Höheren zwingt: die Liebe ist in sich zufrieden, die Freundschaft will immer mehr.«<sup>31</sup> Das Lied *Morgengruß*, das die verliebte Fürstin anschließend an diese Episode dichtet

<sup>28</sup> Ebenda.

<sup>29</sup> Vgl. Wingertzahn: Ambiguität und Ambivalenz im erzählerischen Werk Achim von Arnims. Der Text ist natürlich durchsetzt mit Verweisen auf *Die Wahlverwandschaften*, die ironisch zu lesen sind, gleichzeitig aber über die humoristisch deutbare Referenz immer auch eine wichtige charakterisierende Funktion im Text erfüllen: Ein prominentes Beispiel wäre hier die Bemerkung des Prediger Franks: »wo ich glückliche Ehen sehe, die der Kinder ermangeln, da blicke ich die Frauen an und erfülle sie mit guter Hoffnung; diese Wirkung ist in mir ohne alle sündliche Neigung; ja meist mir ganz unbewußt geschieht diese geistige Durchdringung. Lachen sie nicht gnädige Gräfin, wer weiß ob sie selbst mir nicht Zeugnis ablegen müssen.« Der indirekten Erwähnung der »lachenden«, d. h. goutierenden Gräfin folgt konsequent die explizite Kontrastierung der beiden Eheleute: »Der Graf fand den Scherz nicht ganz angenehm; die Gräfin dagegen ließ sich in lustige Betrachtungen über die wunderlichen Verwandschaften ein, die aus solchen geistigen Blicken entstünden; sie erklärte Leidenschaften und Freundschaften, die oft eben so plötzlich als überraschend sind, aus solcher geistigen Verwandschaft.« (Arnim: Gräfin Dolores – Werke in sechs Bänden, Bd. 1, S. 221) Der geistige, »befruchtende« Blick, der auf die Zeugungssituation von Otto in *Die Wahlverwandschaften* zurückdeutet, wird hier spielerisch-anzüglich ausgeführt; gleichzeitig bietet er die Folie für das eigentliche Geschehen, nämlich die intertextuell markierte Referenz auf die Erotik, die das Unbehagen des Grafen auslöst, zudem wird die Leichtfertigkeit der Gräfin auf diesem Terrain beleuchtet.

<sup>30</sup> Arnim: Gräfin Dolores – Werke in sechs Bänden, Bd. 1, S. 384–385.

<sup>31</sup> Ebenda, S. 547.

(nicht zuletzt, weil sie mit dieser allzu klaren Differenzierung unzufrieden ist), um Karl mit diesem geschickt inszenierten Strategem zu einem Liebesgeständnis zu bewegen, schlägt in einem bezeichnenden Sinne fehl: Während des zärtlichen Duetts kann der Graf zwar dazu bewogen werden, eine Singstimme zu übernehmen, allerdings wird ihm das Wort »nicht zu Fleisch«<sup>32</sup>. Die körperliche Realisierung der evozierten Gefühle dagegen findet einen anderen, nicht ganz unerwarteten Gegenstand:

ganz mit der Dichtung und dem Gesange beschäftigt lernte er alles ganz eifrig, und kaum hatte er beide Stimmen sich einstudiert, so beurlaubte er sich, um das Lied seiner Frau vorzusingen, und die Fürstin stieß mit dem Fuße gegen den Boden. Dolores fand es ungemein reizend, ihr Blick war verlangend und der Graf verstand ihn. Die Fürstin sah ärgerlich nach dem Átna, als der Graf so lange ausblieb. Ihre Gedanken gönnten ihr alle die Zärtlichkeiten, die er ihr versagte«.<sup>33</sup>

Der intellektuelle Kontrast zwischen beiden Frauen bleibt dabei (genau wie die sittliche Dichotomie zwischen den Schwestern) erhalten: Das Wenige, was Dolores einst über Musik und Kunst wusste, »hatte sie über das ABC lernender Kinder ganz vergessen«.<sup>34</sup> Dagegen bereitet es dem Grafen Freude, von der Fürstin »über politische Ereignisse das wahre Gediogene zu hören«<sup>35</sup>. Innerhalb weniger Zeilen wird gleich eingangs die geistig unvorteilhafte maternale Rolle Dolores' gegen die geistige Brillanz der Freundin abgegrenzt, ein Hintergrund, vor dem das klare Bekenntnis zur Ehefrau auffallen muss. Zwei Aspekte werden in diesen Konstellationen greifbar: zum einen strebt der Text die Entzauberung einer überfrachteten Liebeskonzeption an, der etwa Florio zum Opfer fällt; zum anderen bedarf auch diese realistisch modifizierte Ehe offensichtlich einer körperlichen Komponente, die sich deutlich von den starken Gefühlen des Grafen für seine beiden schwesterlichen Freundinnen unterscheidet.

Beschäftigt sich der erste Teil des Romans vor dem Ehebruch vor allem mit der als Gefahr markierten Körperlichkeit von Attraktion, so scheint der Text nach Dolores' Entgleisung mit eben solcher Beharrlichkeit eine Valorisierung des Körperlichen zu leisten. Diese nachträgliche Konzession erfolgt allerdings wiederum vor dem Hintergrund der Entgleisung: Insofern die Gräfin die im Text klar bezeichneten Grenzen überschritten hat, stirbt sie, indem sie sich selbst »entleibt«: Wiederum in einem deutlichen Kontrast zu Ottilie greift sie, als sie dem Grafen Untreue unterstellen zu müssen glaubt, zu Gift, um sich ihrer irdischen Existenz zu entledigen. Die Entkörperlichung scheint einem recht trivialen Quidproquo zu folgen, bezeichnet allerdings mit dieser simplen Zuweisung auch die initiale Störstelle der Beziehung, nämlich den Körper. In einer für den Text typischen, objektivierenden Koinzidenz fällt der Todestag der Gräfin genau auf den Tag ihres originären »Sündenfalls« – dass es sich dabei in einem merkwürdigen Zufall zudem um den 14. Juli handelt, bezieht den individuellen Fehler überdies auf das Ereignis der Französi-

<sup>32</sup> Ebenda, S. 548.

<sup>33</sup> Ebenda.

<sup>34</sup> Ebenda, S. 545.

<sup>35</sup> Ebenda.

schen Revolution, die für Arnim eine geschichtliche Katastrophe, eine Entgleisung epochalen Ausmaßes darstellte.

Dolores endet damit schließlich, wie erwähnt, als ihr eigenes Denkmal: Die Bedeutsamkeit des Arnim'schen Schlussbildes, die damit betriebene Bereinigung des Textes von der Anfälligkeit für körperliche Störfelder und die Überführung in eine klare Tugendbotschaft wird im Abgleich mit den *Tableaux vivants* in *Die Wahlverwandtschaften* besonders deutlich. Ähnlich wie Klelia für Dolores die keusche Kontrastfolie darstellt, begegnen wir in *Die Wahlverwandtschaften* Luciane als pointiert stilisierter Gegenfigur zu Ottilie: In den vom Roman umfänglich beschriebenen *Tableaux Vivants* wird der Gegensatz zwischen beiden auf den ersten Blick nochmals überdeutlich hervorgehoben; gleichzeitig ergeben sich durch die Kontrastierung von Lucianes Auftritt bei den *Tableaus* und Ottilies Marien-Darstellung auch unerwartete Kongruenzen, die eine moralisch weniger eindeutige Ebene andeuten. Goethes merkwürdiger Rekurs auf die zeitgenössisch beliebte Form der Unterhaltung, die *Tableaus*, überrascht angesichts der Ausführlichkeit, die er den Episoden zu Teil werden lässt. Es lohnt hier ein kurzer Blick auf Diderot,<sup>36</sup> in dessen *Salon de 1785* die Bildvorlagen für die ersten Lebenden Bilder in *Die Wahlverwandtschaften* auch namentlich erwähnt werden:<sup>37</sup> Während der Darbietung der beiden jungen Mädchen wird nämlich ein ästhetisches Konzept zitiert, das Diderot mit dem bekannten Ausspruch über die Vierte Wand als Element der Detheatralisierung<sup>38</sup> der Wahrnehmung benannt hat. In *Discours de la poésie* fordert Diderot mit Blick auf das Drama somit:

Si l'on avait conçu que, quoiqu'un ouvrage dramatique ait été fait pour être représenté, il fallait cependant que l'auteur et l'acteur oubliassent le spectateur, et que tout l'intérêt fût relatif aux personnages, on ne lirait pas si souvent dans les poétiques: Si vous faites ceci ou cela, vous affecterez ainsi ou autrement votre spectateur. On y lirait au contraire: Si vous faites ceci ou cela, voici ce qui en résultera parmi vos personnages.<sup>39</sup>

Und weiter: »Imaginez, sur le bord du théâtre, un grand mur qui vous sépare du parterre; jouez comme si la toile ne se levait pas.«<sup>40</sup> Ganz im Kontext dieser Absorptionslogik verweist Diderot überdies auf den Unterschied zwischen »une femme qu'on voit et [...] une femme qui se montre« (»la différence du décent et de l'indécent«)<sup>41</sup>. Mit Blick auf einen italienischen Maler und die Darstellung der Susanna im Bade betont Diderot die entlastende Funktion dieser Darstellungstechnik, indem er in den *Pensées détachées* erklärt, daß Susanna auf dem Bild sich gegen die Alten mit Schleiern zu schützen versucht; sie bleibe damit trotz ihre

<sup>36</sup> Vgl. zur Beziehung Goethes zu Diderot Leonhard: Goethe, Diderot und die Romantik.

<sup>37</sup> Vgl. zu den Bildern und ihrer Reihenfolge u. a. Nils Reschke: Die Wirklichkeit als Bild. Die *Tableaux vivants* der *Wahlverwandtschaften* – In: Brandstetter (Hrsg.): Erzählen und Wissen, S. 137–167. Vgl. auch Jooss: Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit, S. 91–93.

<sup>38</sup> Vgl. zu diesem Konzept allgemein Fried: Absorption and Theatricality, hier besonders auch S. 171–173 zu *Die Wahlverwandtschaften*.

<sup>39</sup> Diderot: *Discours de la poésie dramatique*, S. 230.

<sup>40</sup> Ebenda, S. 231.

<sup>41</sup> Diderot: *Salons III*, S. 94.

Nacktheit und Exponiertheit keusch, ebenso wie der Maler, da keiner von beiden um die Anwesenheit des Betrachters wisse: »La toile renferme tout l'espace, et il n'y a personne au-delà. Lorsque Suzanne s'expose nue à mes regards, en opposant aux regards des vieillards tous les voiles qui l'enveloppaient, Suzanne est chaste et le peintre aussi; ni l'un ni l'autre ne me savaient là.«<sup>42</sup>

Mit dieser Forderung nach totaler Absorption (als Gebot der *décence*) kann man Diderots Position unmittelbar auf Lucianes Verhalten zurückbeziehen, die sich im dritten Bild eine scheinbar häusliche Szene von ter Borch ausgewählt hat, bei der sie als Tochter vom Vater ermahnt wird (*Instruction paternelle*, wie der Stich von Johann Georg Wille betitelt ist). Sie präsentiert sich dabei von hinten, bis ein Zuschauer im intermedial-ironischen Rekurs auf das Medium des Buches fordert »Tournez-s'il vous plait«:

Bei dieser Gelegenheit nun sollte Luciane in ihrem höchsten Glanze erscheinen. Ihre Zöpfe, die Form ihres Kopfes, Hals und Nacken, waren über alle Begriffe schön, und die Taille, von der bei den modernen antikisirenden Bekleidungen der Frauenzimmer wenig sichtbar wird, höchst zierlich, schlank und leicht, zeigte sich an ihr in dem älteren Costüm äußerst vortheilhaft; und der Architect hatte gesorgt, die reichen Falten des weißen Atlases mit der künstlichsten Natur zu legen, so daß ganz ohne Frage diese lebendige Nachbildung weit über jenes Originalbildniß hinausreichte und ein allgemeines Entzücken erregte. Man konnte mit dem Wiederverlangen nicht endigen, und der ganz natürliche Wunsch, einem so schönen Wesen, das man genugsam von der Rückseite gesehen, auch in's Angesicht zu schauen, nahm dergestalt überhand, daß ein lustiger ungeduldiger Vogel die Worte, die man manchmal an das Ende einer Seite zu schreiben pflegt: *tournez s'il vous plait* laut ausrief und eine allgemeine Beistimmung erregte. Die Darstellenden aber kannten ihren Vortheil zu gut, und hatten den Sinn dieser Kunststücke zu wohl gefaßt, als daß sie dem allgemeinen Ruf hätten nachgeben sollen.<sup>43</sup>

Diese offensichtliche Ingebrauchnahme der Ausgangsfiktion (nämlich daß eben die Absorption eine unschuldige Darstellung ermöglicht), die der Zwischenrufer indirekt offen legt, lässt den hemmungslosen und einvernehmlichen Genuss von Lucianes kokett ausgestellter Schönheit zu. Der Fokus auf den Körper als eigentlichen Gegenstand der Darstellung könnte hier nicht deutlicher akzentuiert werden. Ter Borchs Original, das Wille als *Väterliche Ermahnung* adaptiert, wurde später oft als Bordellszene gedeutet – eine implizite Dimension, die vom Erzähler durch die missbilligende Zusammenfassung der folgenden Tableaus zusätzlich akzentuiert wird:<sup>44</sup> »Was sollen wir noch viel von kleinen Nachstücken sagen, wozu man niederländische Wirthshaus- und Jahrmarktsscenen gewählt hatte?«<sup>45</sup>

<sup>42</sup> Diderot: *Pensées Détachées*, S. 792.

<sup>43</sup> Goethe: *Werke* (Weimarer Ausgabe) Abt. I, Bd. 20, S. 254.

<sup>44</sup> Vgl. Maierhofer: *Vier Bilder und vielfältige Bezüge. Die sogenannte »Väterliche Ermahnung«* und die Figuren in den Wahlverwandschaften, S. 363–382. Maierhofer beschreibt sehr genau die Differenz zwischen Willes Stich, der hier zugrunde liegt und dem eigentlich Gemälde, von dem Goethe eine Kopie gesehen haben könnte. Die Gleichaltrigkeit der Protagonisten auf ter Borchs Bild scheint die galante Deutung zu favorisieren, während Willes Adaption (insofern der die beiden »Eltern« hier tatsächlich als älter erscheinen) seinem eigenen Titel, nämlich *Väterlichen Ermahnung*, entspricht.

<sup>45</sup> Goethe: *Werke* (Weimarer Ausgabe) Abt. I, Bd. 20, S. 256.

Im textlichen Gegenstück zu Lucianes unbefangener Zurschaustellung ihrer körperlichen Vorzüge, nämlich bei Otilies Darstellung der heiligen Jungfrau Maria in einer Krippenszene (Präsepe), die zunächst in denkbar größter Abweichung von Lucianes frivoler Selbstdarstellung erfolgt, treten nun überraschender Weise ganz ähnliche Inkonsistenzen zu Tage wie bei Luciane:

Der Vorhang ging auf, für die Zuschauenden ein überraschender Anblick: das ganze Bild war alles Licht, und statt des völlig aufgehobenen Schattens blieben nur die Farben übrig, die bei der klugen Auswahl eine liebliche Mäßigung hervorbrachten. Unter ihren langen Augenwimpern hervorblickend bemerkte Otilie eine Mannsperson neben Charlotten sitzend. Sie erkannte ihn nicht, aber sie glaubte die Stimme des Gehülfen aus der Pension zu hören. Eine wunderbare Empfindung ergriff sie. Wie vieles war begegnet, seitdem sie die Stimme dieses treuen Lehrers nicht vernommen! Wie im zackigen Blitz fuhr die Reihe ihrer Freuden und Leiden schnell vor ihrer Seele vorbei und regte die Frage auf: darfst du ihm alles bekennen und gestehen? Und wie wenig werth 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?<sup>46</sup>

Durch den plötzlichen Verlust der absorptiv-unschuldigen Versunkenheit und der Selbstbewusstwerdung verweist die Szene auf Lucianes körperbewusste Selbstdarstellung zurück; die Kontrast-Achse verschiebt sich damit von der Dichotomie von Luciane/Otilie hin zur Opposition von Otilie/Maria, wobei der plötzlich greifbare Fokus eben auf die *körperliche* Repräsentation Marias, also auf Otilies Körper gerichtet ist. Die hier einsetzende, jäh moralische Selbsteinsicht wird von Otilie später dementsprechend unnachgiebig als *physische* Purifikation umgesetzt: Sie verweigert sowohl Sprache als auch Nahrung, bis sie schließlich stirbt. Als wunderheilende Tote<sup>47</sup> wird sie dann auffällig zu einem Körper, zu einem vollständig gereinigten, ja geheiligten Körper, der keinerlei Verfallserscheinungen aufweist. Mit diesem Läuterungsprozess setzt Otilie verzögert das in der Präsepe-Darstellung antizipierte Versprechen auf Heiligkeit und Unschuld um. Dieser Zustand ermöglicht schließlich auch die Vereinigung der beiden Geliebten. Eduard findet seine letzte Ruhe in ihrer unmittelbaren Nachbarschaft. Körperliche Nähe wird hier also unter dem Vorbehalt einer vollständigen entkörperlichten Beziehung denkbar.

In diesem Sinne wird Eduards und Otilies Liebesbeziehung (auch in ihrer Körperlichkeit) in der eigentümlichen Schlusskonstruktion paradoxerweise gleichzeitig legitimiert und in Frage gestellt. Das finale Bild in *Die Gräfin Dolores* dagegen merzt den Körper als Körper auffällig aus: Dolores wird nach ihrem Tode ersetzt und über-

<sup>46</sup> Ebenda, S. 274.

<sup>47</sup> Otilies Körper verwest nicht, sondern bleibt – korrespondierend mit den Topoi in Heiligenviten – intakt; die wundertätigen Eigenschaften lässt der Text allerdings ironisch in der Schwebe: »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 sein? Zärtliche Mütter brachten zuerst heimlich ihre Kinder, die von irgendeinem 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. Der Zudrang wuchs, und man sah sich genöthigt, die Kapelle, ja außer den Stunden des Gottesdienstes die Kirche zu verschließen.« Ebenda, S. 413–414, Hervorhebung von mir.

hört durch ihr eigenes Denkmal, jene bereits erwähnte übergroße Bildsäule, bei der die tote Gräfin allerdings als physisch-reale Referenzgröße verloren geht:

[...] ehe ein Jahr vergangen, erblickten die Seefahrer mit frommem Danke die übergroße Bildsäule der Gräfin, wie sie mit der einen aufgehobenen Hand warnend, mit der andern ausgestreckten, segnend, von ihren zwölf Kindern umringt, auf der Spitze einer gefährlichen Klippenreihe, die bis dahin der Untergang mancher Hoffnung und manches Lebens geworden, milde aus dem Himmel herableuchtend ihnen erscheint. Ihre Augen und ihre gräfliche Krone, und die Augen und Kronen ihrer Kinder werden jede Nacht durch eine kunstreiche Einrichtung wie ein neues wunderbares Sternbild erleuchtet, das noch hellglänzt, während alle am Himmel hinter Wolken erloschen; die Seeleute nennen diesen Leuchtturm das heilige Feuer der Gräfin, oder auch das heilige Feuer der Mutter.<sup>48</sup>

Mit dem Tod, der Dolores als tragisch verzögerte Nemesis ereilt, büßt sie ihre Physis für die unilgbare Sünde der Überschreitung konsequent ein: Ihre Mutterschaft bietet gleichzeitig ein Alternativmodell, bei dem die moralisch zulässige Sexualität notwendigerweise in eine reproduktive transformiert wird. Dolores besteht also fort, gerade eben nicht wie Ottilie in einer unvergänglichen Körperlichkeit, sondern durch ihre Kinder. Statt als Geliebte bzw. Ehefrau überdauert sie also mit »heiligem Feuer« ausgestattete »Mutter«.

Indirekt ist Arnims *Dolores* gerade in ihrer klaren Bestandsaufnahme auch für Goethe aufschlussreich, insofern Arnim das Problem der Sinnlichkeit als moralisches Dilemma benennt und mit Blick auf die Bedürfnisse seiner Zeit postulativ löst, indem er es funktional auf die größeren Verhältnisse umlenkt: Bei Dolores' Denkmal handelt sich nicht umsonst um einen Leuchtturm; das Monument erfüllt somit eine praktische, »wegweisende« Funktion für die Gemeinschaft. Abgesehen von diesem appellativen Ende liefert Arnim aber überdies eine realistisch-nüchterne Phänomenologie der Liebe, die Körperlichkeit zwar, deutlicher als Goethe, als Prämisse benennt und anerkennt, ihre strenge Regulierung jedoch anhand von Dolores' mahndem Beispiel nachdrücklich einfordert.

<sup>48</sup> Arnim: Gräfin Dolores – Werke in sechs Bänden, Bd. 1, S. 674. Es fällt dabei auf, daß in unmittelbarer Nähe zu der Erwähnung des steinernen Leuchtturms auch eine Balsamierung zur Erhaltung des Körpers durchgeführt wird: Der Leichnam der Fürstin »wurde in einem halben Jahre von den morgenländischen Balsamen, womit ihn die Ärzte gegen Verwesung schützten, hinlänglich durchdrungen, um die warme Luft ertragen zu können.« Ebenda, S. 673. Im Zusammenhang mit dieser wahllosen Referenz erweist sich die körperlose Denkmalqualität der Gräfin als noch deutlicher hervorgehoben.