



JULIA BERTSCHIK

**„Sinnliche Zeichen“ - Dichtungssymbolik
bei Goethe und Caroline de la Motte Fouqué**

Vorblatt

Publikation

Erstpublikation: Jahrbuch der Fouqué-Gesellschaft Berlin-Brandenburg 2004

Zweitpublikation im Goethezeitportal

Vorlage: Datei des Autors

URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/bertschik_zeichen.pdf>

Eingestellt am 12.01.2004

Autor

PD Dr. Julia Bertschik

Freie Universität Berlin

Institut für Deutsche und Niederländische Philologie

Habelschwerdter Allee 45

14195 Berlin

Telefon: +49 30 838-54432

Emailadresse: <bertschik@germanistik.fu-berlin.de>

Homepage: <http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/scripte/ps/ps_read.cgi?personalseite=bertschik>

Empfohlene Zitierweise

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben:

Julia Bertschik: „Sinnliche Zeichen“ - Dichtungssymbolik bei Goethe und Caroline de la Motte Fouqué (12.01.2004). In: Goethezeitportal. URL:

<http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/bertschik_zeichen.pdf>

(Datum Ihres letzten Besuches).

JULIA BERTSCHIK

**„Sinnliche Zeichen“ - Dichtungssymbolik
bei Goethe und Caroline de la Motte Fouqué**

1772, zwei Jahre vor der Entstehung seines *Werther*, schreibt Goethe in einem Brief an Johann Christian Kestner, den Verlobten von Charlotte Buff:

Gestern Abend lieber Kestner unterhielt ich mich eine Stunde mit Lotten und euch in der Dämmerung darüber wards Nacht, ich wollte zur thür hinaustappen, und kam einen Schritt zuweit rechts, tappte Papier - es war Lottens Silhouette, es war doch eine angenehme Empfindung; ich gab ihr den besten Abend und ging.¹

Angeregt durch diese „angenehme Empfindung“ einer nächtlichen Begegnung mit dem weiblichen Schattenriß Charlottes, dem Vorbild für Werthers Lotte, bittet Goethe daher Kestner im selben Brief um einen Kamm von dessen Verlobter. Goethe tut dies mit Worten, die ebensogut seinem späteren Briefroman entlehnt sein könnten:

[I]ch schreib euch keine Sylbe biss ich den Kamm habe. Denn wir sind arme sinnliche Menschen, ich möchte gern wieder was für sie, was von ihr in Händen haben, ein sinnliches Zeichen [...]²

„Sinnliche Zeichen“ als kultisch aufgeladene Stellvertreter der abwesenden geliebten Person - dafür eignete sich, entlang der von Albrecht Koschorke aufgezeigten semiotischen Substitution realer Leiblichkeit im Verlauf des 18. Jahrhunderts,³ eben nicht nur die zeitgenössische Mode des Silhouettierens. Zu „sinnlichen Zeichen“ zählten, wie Goethes Brief es dokumentiert, gerade auch Kleidungsaccessoires und Schmuckkämme mit ihrer engen, gleichzeitig aber auch distanzierten Beziehung zum menschlichen Körper. Und Goethes Kultroman zelebriert dies am Beispiel der zu kleidermodischen Erscheinungen a-

¹ Goethe an Kestner [15. 12. 1772]. In: Der junge Goethe. Neu bearbeitete Ausgabe in fünf Bänden. Hg. v. Hanna Fischer-Lamberg. Bd. 3, Berlin 1966, S. 13.

² Ebd.

³ Albrecht Koschorke: Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts, München 1999, v. a. S. 307-321.

vancierten Trachten von Werther und Lotte ja in geradezu fetischistischer Weise.

Als literarisches Konzept der zeichenhaften Vergegenwärtigung, das primär am bildlichen Sehen orientiert ist und die intuitive Wahrnehmung betont, erweitert sich die poetische Funktion von Kleidung und deren Accessoires als gängiges Charakterisierungsmittel fiktiver Figuren am Ende des 18. Jahrhunderts indes um poetologische, dichtungssymbolische Aspekte. Das betrifft den Goetheschen Symbolbegriff ebenso wie die von Herder 1776 in einer Rezension über Lavaters *Physiognomische Fragmente* aufgestellte Forderung nach einer adäquaten Korrespondenz von Körperausdruck und Sprache im Sinne einer poetisch-anschaulichen, ‚physiognomischen Sprache‘.⁴ Dies geschieht gleichzeitig vor dem Hintergrund eines lebenspraktischen Umgangs mit einer ‚toilette parlante‘, das heißt, einer symbolischen Bedeutung tatsächlich getragener Kleidung. So hat August von Sternberg es in seinen Erinnerungen über die modische Bedeutung ‚sprechender‘ Kleidungsaccessoires bei geselligen Ereignissen im klassischen Weimar genannt.⁵ Denn die distinktive Kleidungsfunktion höfischer Etikette vervielfältigt sich im Zuge der Abschaffung von Standeskleidung durch die Französische Revolution nun vermehrt um psychologisch-emotionale Aspekte.

Auch die zeitgenössische Schriftstellerin und Modeexpertin Caroline de la Motte Fouqué, Verfasserin einer *Geschichte der Moden, vom Jahre 1785 bis 1829*,⁶ ist davon nicht unbeeinflusst geblieben. Inwieweit sie diese dichtungssymbolischen Tendenzen aus Empfindsamkeit, Klassik und Romantik in ihre Werke einbringt und umdeutet, soll daher im folgenden mein Thema sein. Doch zunächst noch einmal zurück zu Goethe.

⁴ Vgl. hierzu *Andreas Käuser*: Die anthropologische Theorie des Körperausdrucks im 18. Jahrhundert. Zum wissenschaftshistorischen Status der Physiognomik. In: *Leib-Zeichen. Körperbilder, Rhetorik und Anthropologie im 18. Jahrhundert*. Hg. v. Rudolf Behrens u. Roland Galle, Würzburg 1993, S. 41-60.

⁵ Wiedergeg. bei *Jochen Klauss*: *Alltag im ‚klassischen‘ Weimar 1750-1850*, Weimar 1990, S. 32-38, hier: S. 37.

⁶ Vgl. hierzu bereits *Julia Bertschik*: „Geschichte(n) der Moden“. Zur Bedeutung der Kleidung bei Caroline de la Motte Fouqué. In: *Friedrich und Caroline de la Motte Fouqué. Wissenschaftliches Colloquium zum 220. Geburtstag des Dichters am 15. Februar 1997 an der FH Brandenburg*. Hg. v. Tilmann[!] Spreckelsen. 1. Auflage [Brandenburg/H.] 1998, S. 85-105.

Als Dichtungssymbol *par excellence* bediente er sich bekanntlich des Schleiers. Dessen spezielle Eigenschaft der verbergenden Transparenz entsprach dem Natürlichkeitspostulat klassizistischer Mode wie dem damit verknüpften, neuen Verständnis bürgerlicher Kleidungsphysiognomik. Gerade diese Dialektik zwischen Durchsichtigkeit und Opazität nutzte Goethe in seinem 1784 entstandenen Gedicht *Zueignung* jetzt als dichtungssymbolischen Ausdruck eines „verbergenden Enthüllens“.⁷ In programmatischer Absicht stellte er dieses Gedicht drei Jahre später der achtbändigen Gesamtausgabe seiner Werke voran. Aus dem Morgennebel erscheint dem lyrischen Ich hier mit der Sonne zugleich eine Göttin. Ihre Gestalt ist durch den Nebel in der Form eines Schleiers verhüllt. Diesen Schleier überreicht sie schließlich als Geschenk an den werdenden Autor mit den Worten:

Aus Morgenduft gewebt und Sonnenklarheit,
Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit.⁸

Über die Dialektik von getrübter Sicht und Erleuchtung entsteht die poetische Rede also aus einem Produkt der göttlich beseelten Natur. Durch die Vermittlung von subjektiver und objektiver Sichtweise wird Dichtung damit zugleich ein Anspruch auf Wahrheit zugeschrieben. Das wiederum dialektische Verhältnis der Wahrheit zwischen Erkenntnisbegehren und Verweigerung ist dabei gleichfalls mitangespielt. Kurze Zeit später wird dieser Aspekt ja auch über die Gestalt der verschleierte Isis zu Sais in Schillers Gedicht *Das verschleierte Bild zu Sais* (1795) und in veränderter Form in Novalis' Roman *Die Lehrlinge zu Sais* (1798/99) zum Thema. In seiner charakteristischen Doppelheit von Verhüllen und Offenbaren macht der Schleier darüber hinaus die paradoxe Struktur des Symbols an sich in seiner neuen Bedeutung für die selbstreferenzielle Kunstautonomie der Klassik und Frühromantik sichtbar: nämlich als ein

⁷ Vgl. Werner Keller: *Goethes dichterische Bildlichkeit. Eine Grundlegung*, München 1972, S. 24f. und Ulrike Landfester: *Der Dichtung Schleier. Zur poetischen Funktion von Kleidung in Goethes Frühwerk*, Freiburg/Br. 1995, S. 297-312 sowie zur Beziehung zwischen Schleier-Rhetorik und zeitgenössischer Modeentwicklung Heiner Weidmann: *Kleidermoden, Moden der Gestik. Ein Versuch zur praktischen Erinnerung*. In: *Colloquium Helveticum* 27 (1999), S. 129-162, hier: S. 131f.

⁸ *Johann Wolfgang Goethe: Zueignung*. In: *ders.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe. Bd. 2.1. Hg. v. Hartmut Reinhardt, München 1987, S. 93-96, hier: S. 96.

motiviertes, aber intransitives Zeichen; das heißt, als ein Zeichen, das zugleich ist und bedeutet.⁹

Eine ähnliche Funktion erhalten bei Caroline Fouqué die Kleidungsaccessoires der Bänder. Sie sind dem Schäferspiel des Rokoko entlehnt. Innerhalb des empfindsamen Freundschaftskults avancierten sie zur regelrechten Modeerscheinung. Denn sie können als Liebesgaben ausgetauscht, in einer Kontrast- und Symbolfarbe oder auch passend zum Kleid gewählt, selbst gewebt, bemalt oder bestickt werden, um dann im Haar, als Strumpf- oder Hutband, als Ärmel- oder Ausschnittbesatz getragen oder einfach nur um Hals oder Handgelenk geschlungen zu werden. Als Metapher für die Bindung und als Symbol der Treue vertritt das Band in der Lebens- wie der Literaturpraxis des 18. Jahrhunderts bis in die Zeit des Biedermeier hinein gleichzeitig den abwesenden Körper der oder des Geliebten.¹⁰ Und selbst in unserer Zeit existieren dafür Beispiele. Greift doch der Kult um die Vielzahl der Freundschaftsarmbänder, die der Schlagersänger Wolfgang Petry von seinen Fans erhalten und bis vor kurzem noch demonstrativ bei seinen Auftritten getragen hatte, auf eben diese Tradition zurück.

In diesem relativ eindeutigen Sinn setzt Caroline Fouqué Freundschafts- und Liebesbänder beispielsweise in ihren Romanen *Vergangenheit und Gegenwart*, *Die Herzogin von Montmorenci* und *Resignation* ein. Dabei wird jedesmal sowohl die indizierende wie die metaphorische Bedeutung der Bänder bewußt ausgestellt und damit ihre symbolische Funktion reflektiert. So fungiert das Band zum Beispiel nach einem, natürlich „wegen Damen“ geführten Duell

⁹ Ulrich Holbein knüpft im Jahr 2000 bewußt wieder an diesen Kontext an. Denn sein postmoderner Roman „Isis entschleiert“ ist allein aus zu entschlüsselnden Zitaten und „Schleier-Notizen“ komponiert. Das Buch entwirft somit die Illusion, als schreibe es sich gewissermaßen selbst. Vgl. *ders.*: Isis entschleiert. Roman. 1. Auflage, Heidelberg 2000, v. a. S. 288-297.

¹⁰ Vgl. *Landfester*: Der Dichtung Schleier (wie Anm. 7), S. 72-101 sowie *Cettina Rapisarda*: „Wandernde Zeichen“. Freundschaft und Liebe in Gedichten Annette von Droste-Hülshoffs. In: Freundschaft im Gespräch. Hg. v. Sabine Eickenrodt u. C. R., Stuttgart u. Weimar 1998 (*Querelles* Bd. 3), S. 228-247, hier: S. 230 und *Christine Lehmann*: Weibliche Erinnerungskultur zwischen Individualität und Standardisierung: Freundschaftsbeteuerungen in Frauenstambüchern aus dem 18. und 19. Jahrhundert. In: ebd., S. 266-280.

in Fouqués Briefroman *Vergangenheit und Gegenwart*.¹¹ Die ehemalige Hofdame Sophie erinnert die Wirkung ihrer Bandschleife hierbei folgendermaßen:

Ich verlor absichtlich eine *Bandschleife* um sie ihm [dem damaligen Geliebten; J. B.] als *Verband* zu geben, und ich *verband* mich ihm mit diesem *Bande*.¹²

Das Band dient also sowohl als realer Gegenstand, als provisorischer Verband, wie als Indiz der Liebesverbindung zum verletzten Geliebten, wodurch der metaphorische Gehalt freigesetzt wird.

Gleichzeitig demonstriert die scheinbar beliebige Austauschbarkeit der Bandzeichen, durch die im Schäferspiel des Rokoko gerade die galanten Liebesverwirrungen in Gang gesetzt wurden, aber auch die Arbitrarität, die Willkür der Zeichen und ihre unterschiedliche Interpretationsmöglichkeit. Das kann bis zur Umdeutung des ursprünglichen Gehalts führen. So etwas passiert beispielsweise Marie von Montmorenci und Guido von Laval in Caroline Fouqués historischem Roman *Die Herzogin von Montmorenci* (1822). Er spielt zur Zeit der Hugenottenkriege. Marie und Guido sehen sich gezwungen, die ursprüngliche, an gemeinsame Erinnerungen anknüpfende Farbe ihres Liebesbandes zu wechseln, welches hier zugleich die negative Bedeutung der Fesselung an eine durch die Glaubensspaltung aussichtslos gewordene Jugendliebe impliziert. Denn der königliche Nebenbuhler hat sich des grünen Bandes als Turniertrophäe und damit automatisch als ein Liebesanrecht auf Marie bemächtigt.¹³

In Fouqués Briefroman *Resignation* wechselt Graf Hugos blaues Halsband zudem seine Bedeutung vom Liebes- zum Todeszeichen. Denn es soll nicht nur die Liebe dieses eigentlich bindungslos-unbeständigen Protagonisten zur bereits verheirateten Elise demonstrieren. Es signalisiert schließlich auch den Selbstmord des Grafen aus Verzweiflung darüber, nicht wirklich lieben und leben zu können. Nachdem die Kinder eines befreundeten Zimmermanns

¹¹ *Caroline de la Motte Fouqué: Vergangenheit und Gegenwart. Ein Roman in Briefen*, Berlin 1822, S. 100.

¹² Ebd., S. 113 (Hervorh. v. mir).

¹³ *Dies.: Die Herzogin von Montmorenci. Ein Roman. 3 Teile*, Leipzig 1822, T. 1, S. 208 u. S. 239; T. 2, S. 129 u. S. 215-223; T. 3, S. 164.

Hugos Halsband beim Spielen am Fluß gefunden haben, lautet daher der Kommentar ihrer Mutter zu diesem regelrecht ‚sprechenden‘ Band:

Leider *sagt* das Band, daß der Graf hier war, und daß er von hier nicht wieder zurück ging.¹⁴

Eine mehrdeutige und selbstreferentiell-poetologische Ausweitung der Bandsymbolik gelingt Caroline Fouqué darüber hinaus in ihrer Erzählung *Das schwarze Zeichen* von 1827. Schon durch den Titel wird auf die Zeichenfunktion der schwarzen Bänder verwiesen. Sie strukturieren leitmotivisch den kurzen Text um ein katholisches Geschwisterpaar namens Anna und Georg. Nach dem Tod der Eltern kehren die beiden auf das Familienanwesen in Irland zurück. Doch nur auf den ersten Blick erfüllen die Bänder dabei die konventionelle Symbolik der Trauer um die toten Angehörigen - so, wie Annas schwarze Strohhutbänder zu Beginn oder wie der schwarze Bindfaden, der die Uniformandenken ihres verstorbenen Großonkels zusammenhält.¹⁵ Diese versinnbildlichen zugleich die Niederlage der katholischen Iren gegen das protestantische England. Dazu heißt es aus der Sicht von Annas Tante:

[...] als jene[] [Uniformandenken; J. B.] [...] aus den königlichen Gemächern in St. Germain getragen wurde[n], da lagen unsre Hoffnungen mit der zusammengefallenen, eingetrockneten Leiche des Englischen Königs unter den glänzenden Decken, von denen die Troddeln hier ein prächtiges Ueberbleibsel sind.¹⁶

Die Bedeutung des schwarzen Seidenbandes, das Anna hingegen am Ende zur Verwunderung aller am rechten Handgelenk trägt, geht nicht mehr allein als bildhafte Trauergeste um den inzwischen auf Reisen verstorbenen Bruder auf. Da „zu einfach für eine Zierde und zu auffallend für eine bloße Grille“,¹⁷ ver-

¹⁴ *Dies.*: Resignation. Ein Roman. 2 Teile, Frankfurt/M. 1829, T. 2, S. 355 u. S. 359-361, hier: S. 360 (Hervorh. v. mir). - Analog dazu formulierte bereits *Gellert* in seinem Schäferspiel „Das Band“ von 1744: „Und dieses Band *redt* wahr!“; vgl. *Christian Fürchtegott Gellert*: Das Band. Ein Schäferspiel in einem Aufzuge. In: *ders.*: Gesammelte Schriften. Kritische, kommentierte Ausgabe. Bd. 3. Hg. v. Bernd Witte [u. a.], Berlin u. New York 1988, S. 1-27, hier: S. 27 (Hervorh. v. mir).

¹⁵ *Caroline de la Motte Fouqué*: Das schwarze Zeichen. In: Mitternachtblatt für gebildete Stände (1827) No. 90f., 93f., 97-99 u. 101f.; S. 357-364, S. 369-376, S. 385-396 u. S. 401-406, hier: S. 357 u. S. 370f.

¹⁶ Ebd., S. 370.

¹⁷ Ebd., S. 403.

deckt *und* offenbart es jetzt zugleich etwas anderes. Es handelt sich um ein darunterliegendes, zweites schwarzes Zeichen:

Als hätten sich zwei glühende Eisen um die zarten Knöchel gelegt und diese zu Kohle geschwärzt, so zog sich ein dunkler Ring um das feine Gelenk.¹⁸

Es ist dies ein Mal, das als mahnendes, „bleibendes Wahrzeichen“ von der letzten, geisterhaften Begegnung und Berührung zwischen Anna und Georg zeugt.¹⁹ Mal und Band demonstrieren damit die starke Verbindung der Geschwister über den Tod hinaus sowie die durch den letzten Besuch des Bruders ausgelöste Abkehr Annas von einem dekadent-luxuriösen, unchristlichen Lebensstil. In dieser Ambivalenz des Zeigens und Verbergens deckt das schwarze Armband darüber hinaus die symbolische Struktur des Zeichens auf, dessen Paradoxie hier aber auch auf Annas widersprüchlichen Charakter verweist.

Die besondere Betonung einer Verbindung von Gegenstand und Sprache im Symbol sowie die selbstreflexive Thematisierung seiner hermeneutischen Deutungsmöglichkeiten führt Caroline Fouqué schließlich zu einer rezeptionsästhetischen Vorstellung von der Materialität der Buchstaben. ‚Sprechende‘ Bänder und Perlen, die als Kette das Alphabet einer lesbaren, „geheimen[n] wunderbare[n] Schrift“ bilden,²⁰ verwirklichen bei ihr im Sinne einer „toilette parlante“ und gemäß dem empfindsamen Postulat der Anschaulichkeit dabei die von Goethe und Herder in den 1770er Jahren aufgestellte, sprachkritische Forderung nach den ‚sinnlichen Zeichen‘ einer ‚physiognomischen Sprache‘. Denn gerade die auch von Fouqué dafür gewählten *kleidungsspezifischen* Dingsymbole stehen ja in einem nahen, gleichzeitig aber auch abständig bleibenden Verhältnis zum menschlichen Körper. Ein solch literarisches Konzept der zeichenhaften Vergegenwärtigung, das primär visuell orientiert ist und im Unterschied zur Allegorie die intuitive statt rationale Wahrnehmung betont,

18 Ebd.

19 Ebd., S. 404. - Zur flottierenden Bedeutung eines gleichfalls titelgebenden, grünen Bandes zwischen Liebe, Treue, Hoffnung sowie Verzweiflung, Haß und Rache vgl. auch *Ludwig Tiecks* Erzählung um zwei Freunde, die dieselbe Frau lieben: *Ludwig Tieck: Das grüne Band. Eine Erzählung* (1792). In: *Ludwig Tieck's Schriften*. Bd. 8, Berlin 1828, S. 279-345.

20 Vgl. zum Bild der Perlenkette hier *Caroline de la Motte Fouqué: Das Heldenmädchen aus der Vendée. Ein Roman*. 2 Teile, Leipzig 1816, T. 2, S. 138.

wirkte aber ja selbst noch im Schleierbild des Goetheschen Symbolbegriffs fort.²¹

Über Goethes symbolreflexives Bild des weiblichen Schleiers wird die unmittelbare Repräsentationsfunktion der poetischen Sprache ferner mit dem Weiblichen als einem rätselhaften Medium durch sie verkörperter, vorgeblich ‚wahrer Natur‘ analogisiert. Die damit verbundene Vorstellung von der Frau als einer gleichfalls im Imaginären verankerten und über sich hinausweisenden Weiblichkeit hat dazu geführt, im Schleier mit seinen dualen Signifikationen des verhüllenden Enthüllens wie des Abwesend-Anwesendseins über das 18. Jahrhundert hinaus eine zentrale Metapher des Weiblichen zu sehen.²² Für Rousseau und seine Zeitgenossen war damit allerdings in erster Linie der textfunktionale Effekt tugendhafter weiblicher Keuschheit und Schamhaftigkeit gemeint und gerade *keine* aktive literarische Beteiligung von Frauen intendiert.

Demgegenüber instrumentalisiert Caroline Fouqué diese Imago weiblicher Idealität jetzt zur Legitimierung weiblicher Autorschaft. Fouqué schreibt dadurch gleichzeitig aber auch an einem solchen Weiblichkeitsmythos weiter fort. Sie nutzt dafür jedoch weniger den Schleier selbst, der bei ihr - wie zum Beispiel in ihrem mesmeristischen Roman *Magie der Natur* - eher in der Funktion eines fatalen, sexuell codierten Requisites der verfolgten Unschuld, der sogenannten *maiden in flight*, aus der Tradition der englischen *Gothic Novels* Verwendung findet.²³ Sondern Fouqué verknüpft dies mit dem damit verbundenen Strukturelement des stofflichen Geflechts. Damit knüpft die Autorin metapoetisch an den ursächlichen Zusammenhang zwischen Text und (texti-

21 Vgl. zur Abgrenzung von Allegorie und Symbol Ende des 18. Jahrhunderts: Allegorie und Symbol. Texte zur Theorie des dichterischen Bildes im 18. und frühen 19. Jahrhundert. Ausgew., komm. u. mit einem Nachwort vers. v. Bengt Algot Sörensen, Frankfurt/M. 1972, S. 261-266.

22 Für das 18. Jahrhundert vgl. hier besonders *Dorothea E. von Mücke: Virtue and the Veil of Illusion. Generic Innovation and the Pedagogical Project in Eighteenth-Century Literature*, Stanford 1991 sowie zur kritischen Darstellung des Schleiers als Metapher für Weiblichkeit aus philosophischer (Nietzsche, Georg Simmel), psychoanalytischer (Lacan), dekonstruktivistischer (Derrida) und feministischer Sicht (Luce Irigaray, Gayatri Spivak): *Emily Apter: Demaskierung der Maskerade: Fetischismus und Weiblichkeit von den Brüdern Goncourt bis Joan Riviere*. Übers. v. Ursula Rieth. In: *Weiblichkeit als Maskerade*. Hg. v. Liliane Weissberg, Frankfurt/M. 1994, S. 177-216, hier: S. 198f.; S. 210 u. S. 213.

23 Vgl. zu Analogien und Unterschieden *Silke Arnold-de Simine: Leichen im Keller. Zu Fragen des Gender in Angstinszenierungen der Schauer- und Kriminalliteratur (1790-1830)*, St. Ingbert 2000, S. 384 u. S. 379f.

lem) Gewebe an, wie er durch den lateinischen Ursprung von ‚texere / weben‘ naheliegt.²⁴ Durch eine solche, wiederum kleidungsspezifisch orientierte Fokussierung auf den Aspekt des Stofflichen rückt bei Fouqué außerdem der Anteil aktiver statt passiver weiblicher Teilhabe am künstlerischen Produkt verstärkt in den Vordergrund. Denn dadurch wird bei ihr der Aspekt des künstlich Hergestellten statt des Naturgegebenen betont - letzteres dominierte dagegen ja noch in Goethes Symbolik des göttlichen Nebelschleiers.

Caroline Fouqué verfährt am Ende ihres 1812 dezidiert für Frauen zusammengestellten Abriß der griechischen Mythologie mit dem Titel *Briefe über die griechische Mythologie, für Frauen* hingegen folgendermaßen: Die Bedeutung der allegorischen Figur einer verschleierten Naturmutter, die Liebe und Weisheit verkörpert, wird hier zugleich mit deren Fähigkeit verbunden, selbst bedeutsam Fäden zu spinnen und zu weben. Mit diesen bereits in der antiken Mythologie den weiblichen Figuren der Moiren und Parzen zugeschriebenen, sogenannten ‚typisch weiblichen‘ Fertigkeiten schließt sich hier der Kreis zur Einbindung *aller* Frauen als „bewußtlose[n] Priesterin[nen] der Allmutter“ in die mythische Vermittlungskunst von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.²⁵ Dies ist bei Fouqué zugleich die Erkenntnis, die sich hinter dem Schleier der Muttergöttin verbirgt. Im Sinne der Frühromantik liegt in der Mythologie aber der Kern von Geschichte und Poesie begründet, woran hier also vor allem Frauen aktiv beteiligt werden sollen. Das verdeutlichte Caroline Fouqué schon 1811 sinnbildlich an ihrer Protagonistin Kunigunde aus der Erzählung *Das Fräulein vom Thurme*. Denn sie spinnt sich selbst in ein Schleiergewebe ihrer Phantasie und damit ihres Dichtertums ein:

So spann [Kunigunde] den Faden ihrer Träume immer emsiger und sich selbst immer dichter hinein.²⁶

²⁴ Vgl. zur literaturtheoretischen Verwendung dieses wortgeschichtlichen Bezugs Roland Barthes: *Le plaisir du texte*, Paris 1973, S. 100f.

²⁵ *Caroline de la Motte Fouqué*: *Briefe über die griechische Mythologie, für Frauen*, Berlin 1812, S. 355-358, hier: S. 357.

²⁶ *Dies.*: *Das Fräulein vom Thurme*. In: [*Caroline de la Motte Fouqué*] *Kleine Erzählungen von der Verfasserin des Rodrich, der Frau des Falkensteins, der Briefe über weibliche Bildung u.s.w.*, Berlin 1811 (Kleine Romanenbibliothek von und für Damen. Dritte Lieferung), S. 141-180, hier: S. 152.

Insofern verwundert es nicht, daß die Textilmotaphorik des Gewebes, des Lebens- und Ariadnefadens auch Fouqués übriges Erzählwerk durchzieht.

Eine solch universale Ausweitung des weiblichen Einflußbereichs über den matriarchal zugespitzten, pantheistischen Naturbegriff der Romantik liegt zudem zwei weiteren Bildungsschriften Caroline Fouqués zugrunde: nämlich den im selben Jahr erschienenen *Briefen über Zweck und Richtung weiblicher Bildung* sowie einer 1818 für Kinder geschriebenen Einführung in Bibel und antiken Mythos mit dem Titel *Die früheste Geschichte der Welt*. Letztere ist wiederum speziell dem weiblichen Geschlecht, nämlich der eigenen Tochter Marie und deren Freundinnen gewidmet.²⁷ Mit einem solchen Erziehungsprogramm wird allerdings auch die zeittypische, ‚geschlechtscharakteristische‘ Polarisierung bestätigt und der eigene Machtzuwachs unter der Hand wieder eingeschränkt. Ebenfalls 1818 beschreibt Caroline Fouqué ihre Position als Schriftstellerin in einem Brief an Prinzessin Marianne von Hessen-Homburg nämlich deutlich pessimistischer. Bezeichnenderweise bemüht Fouqué dazu wieder den Vergleich mit der eigentlich ja als spezifisch weiblich definierten Tätigkeit des unermüdlichen, aber unbeachtet bleibenden Nähens und Stickens:

Doch die Feder in einer deutschen Frauenhand bleibt den Meisten, und ist auch vielleicht wirklich nur eine andre Art von Spielwerk, wie die Nadel, vergängliche Bilder zu schaffen, die das Auge wohl einmal sieht aber auch übersieht.²⁸

Damit widerspricht Caroline Fouqué nahezu wortwörtlich ihrem eigenen, noch im Vorwort der *Briefe über die griechische Mythologie, für Frauen* selbstbewußt vorgetragenen Credo. Es lautete:

²⁷ Vgl. *dies.*: *Die früheste Geschichte der Welt. Ein Geschenk für Kinder*. 3 Teile, Leipzig 1818, T. 1, S. 1; T. 2, S. 7f.; T. 3, S. 271 sowie in diesem Sinne zu Fouqués weiblichen Bildungsbriefen von 1811 bereits *Birgit Wägenbaur*: *Die Pathologie der Liebe. Literarische Weiblichkeitsentwürfe um 1800*, Berlin 1996, S. 68-73.

²⁸ Vgl. Brief *Carolines* an Marianne [vor dem 9.] 12. [1818]: Hessisches Staatsarchiv Darmstadt D 22, zit. nach *Petra Kabus*: *Caroline Fouqué - geschlechtsspezifisch motivierte Ausgrenzungsmechanismen der literarischen Kritik am Beispiel von Arno Schmidts Fouqué-Biographie*. In: Friedrich u. Caroline de la Motte Fouqué (wie Anm. 6), S. 72-84, hier: S. 72 sowie zur prekären Verwendung der Textilmotaphorik von schreibenden Frauen Anfang des 19. Jahrhunderts auch *Elaine Hedges*: *The Needle or the Pen: The Literary Rediscovery of Women's Textile Work*. In: *Tradition and the Talents of Women*. Hg. v. Florence Howe, Urbana u. Chicago 1991, S. 338-364, hier: S. 340-346.

Denn einmal tritt man nicht in die Welt um übersehen zu werden, sonst bliebe man zu Haus.²⁹

Dieses Credo stimmt mit ihrem Plädoyer für eine öffentliche Wirksamkeit von Frauen aus der späten weiblichen Bildungsschrift von 1826 überein. Sie trägt den bezeichnenden Titel *Die Frauen in der großen Welt*. Während Fouqué ein solches Bekenntnis hier jedoch mit den kleidungsspezifischen Modellen bürgerlich überformter, *höfischer* Repräsentation verbindet, verweist sie mit ihrer Textilmetaphorik dagegen auf den bürgerlichen Weiblichkeitsentwurf der im privaten Bereich für andere praktisch tätigen Hausfrau. Denn als deren pädagogische Stützpfiler galten seit Ende des 18. Jahrhunderts gerade Formen fürsorglich-mechanischer und ablenkend-disziplinierender Handarbeit.³⁰ Und selbst deren mythische Überhöhung kann den damit intendierten Ausschluß von Frauen aus öffentlichen Funktionen und Diskursen, wie zum Beispiel denen der Schriftstellerei, an dieser Stelle daher auch nicht negieren. Bestätigen solche Strategien doch lediglich einmal mehr die geschlechtsspezifischen Konsequenzen des Strukturwandels der Öffentlichkeit, wie er sich im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts vollzieht. Denn bei der Herausbildung des neuen sozialen Gebildes der bürgerlichen Kleinfamilie wird das Männliche jetzt ausschließlich der Sphäre der erwerbstätigen Öffentlichkeit, das Weibliche hingegen zunehmend dem privaten Bereich innerhalb der Familie zugeordnet.³¹

In Caroline Fouqués Umdeutungsversuchen des kleidungsspezifisch-überzeitlichen Potentials aus dem zeitgenössischen Poetikinventar von Klassik und Romantik, deren Kanon sie sich insbesondere in ihren frühen Werken durch die zeittypische Verehrung für Goethe verpflichtet fühlte, liegt daher auch wenig innovatives Potential begründet. Anders verhält es sich hingegen mit Fouqués späteren Exkursen über den jeweils aktuell-zeitgebundenen

²⁹ Fouqué: Briefe über die griechische Mythologie, für Frauen (wie Anm. 25), S. II.

³⁰ Vgl. hierzu Pia Schmid: Zur Durchsetzung des bürgerlichen Weiblichkeitsentwurfs. In: Differenz und Gleichheit. Menschenrechte haben (k)ein Geschlecht. Hg. v. Ute Gerhard [u. a.], Frankfurt/M. 1990, S. 260-265 und Hildegard Westhoff-Krummacker: Als die Frauen noch sanft und engelsgleich waren. Die Sicht der Frau in der Zeit der Aufklärung und des Biedermeier [Katalog zur Ausstellung des Westfälischen Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte Münster v. 19. 11. 1995 - 11. 2. 1996], Münster 1995, S. 139-181.

³¹ Vgl. Karin Hausen: Überlegungen zum geschlechtsspezifischen Strukturwandel der Öffentlichkeit. In: Differenz u. Gleichheit (wie Anm. 30), S. 268-282.

Modewandel und die weiblichen Repräsentationsmöglichkeiten in der Öffentlichkeit.³² Die damit verbundene, allerdings noch vorrevolutionär geprägte Artifizialität in Kleidung und Geselligkeitsformen analogisiert Fouqué in ihrer bereits erwähnten Bildungsschrift *Die Frauen in der großen Welt* schließlich sogar mit dem künstlichen Scheincharakter von Literatur. Dazu unterscheidet sie hier zwischen ‚echter‘ und ‚künstlicher‘ Artifizialität, zwischen bloß oberflächlicher Unterhaltung und regelrecht poetischer Konversationskunst.³³

Damit greift Caroline Fouqué Positionen auf, die Friedrich Schleiermacher schon 1799 in seinem anonym publizierten *Versuch einer Theorie des geselligen Betragens* unter besonderer Berücksichtigung der Rolle von Frauen formuliert hatte. Sein, im Unterschied zu Fouqué dezidiert antiabsolutistisches Ideal einer „freien Geselligkeit“ sollte wie das autonome Kunstwerk ihren Zweck in sich selbst tragen und dafür die engen Grenzen beruflichen *wie* häuslichen Lebens überschreiten.³⁴ In der Bewertung bürgerlicher Geschlechterpolarität seiner Zeit gelangt Schleiermacher dabei zu einem interessanten Umkehrschluß, was die Stiftung der besseren Geselligkeit in seinem Sinne betrifft:

Ich kann mich hiebei der Bemerkung nicht enthalten, ob nicht, wenn es anders wahr ist, daß die bessere Geselligkeit sich bei uns zuerst unter den Augen und auf Betrieb der Frauen bildet, dieses, wie so vieles andere Vortreffliche, in den menschlichen Dingen ein Werk der Noth ist? Die Frauen nämlich sind, wenn sie der hier getadelten Maxime folgen, weit übler daran, als die Männer, und ihre auf diese Art organisirten Gesellschaften müssen nothwendig die schlechtesten und gemeinsten seyn. Denn wenn der Mann auch von seinem Beruf spricht, so fühlt er sich doch von einer Seite noch frei, nämlich von der häuslichen; dagegen die Frauen, bei denen beides zusammenfällt, bei einer solchen Un-

³² Vgl. hierzu bereits *Julia Bertschik*: „People will make for themselves an artificial existence“: Gender and Fashion in the Works of Caroline de la Motte Fouqué (1775-1831). Übers. v. Michael Tikhomirov u. Kirstin Plow. In: *Women in German Yearbook* 17 (2001), S. 103-120.

³³ *Caroline de la Motte Fouqué*: *Die Frauen in der großen Welt*. Bildungsbuch bei'm Eintritt in das gesellige Leben, Berlin 1826, S. 30f. u. S. 129f.

³⁴ Vgl. *Friedrich Schleiermacher*: *Versuch einer Theorie des geselligen Betragens* [1799], abgedr. in: *Rahel Varnhagen*: *Gesammelte Werke*. Hg. v. Konrad Feilchenfeldt, Uwe Schweikert u. Rahel E. Steiner. Bd. 10, München 1983, S. 253-279, hier: S. 253f. sowie *Clemens Menze*: *Aspekte der humanistischen Geselligkeitslehre und die kommunikative Pädagogik*. In: *Die Erziehungswissenschaft und die Pluralität ihrer Konzepte*. Festschrift für Wilhelm Flitner zum 90. Geburtstag. Hg. v. Hermann Röhrs, Wiesbaden 1979, S. 147-162 und *Sabine Eickenrodt*: *Ungeheure Sympathie*. Zur romantischen Umwertung des Freundschaftsideals. In: *Jahrbuch der Fouqué-Gesellschaft Berlin-Brandenburg* 2000. Hg. v. Julia Bertschik. 1. Auflage, Berlin 2000, S. 87-105, hier: S. 88.

terhaltung alle ihre Fesseln fühlen. Dies treibt sie dann weg unter die Männer, bei denen sie denn, weil sie mit dem bürgerlichen Leben nichts zu thun haben, und die Verhältnisse der Staaten sie nicht interessieren, jener Maxime nicht mehr folgen können, und eben dadurch, daß sie mit ihnen keinen Stand gemein haben, als den der gebildeten Menschen, die Stifter der besseren Gesellschaft werden.³⁵

Die Form der geselligen Salon-Konversation vertritt Caroline Fouqué hingegen nicht nur als weibliches Bildungsprogramm, sondern auch als eigenständige Literaturform. Das demonstriert ihr ungewöhnlicher Dialogtext *Fragmente aus dem Leben der heutigen Welt* von 1820.

Elisa Müller-Adams hat an dieser Stelle bereits die thematisch-inhaltlichen Konstituenzen dieses Fouqué-Textes dargestellt,³⁶ so daß ich mich hier auf ein paar abschließende formalästhetische und literarhistorische Aspekte beschränken kann. Zur Erinnerung: Caroline Fouqué wählt zur kaleidoskopischen Präsentation großstädtischen Lebens im Berlin der Restaurationszeit eine gattungsübergreifende Gesprächsform. Sie wechselt zwischen dramentypisch angelegten, dialogischen Szenen und erzählender Prosa.

In der Art ausführlicher Regieanweisungen informieren die narrativen Passagen dabei über die wechselnden Orte - Straßen, Plätze, Parkanlagen und Gewächshäuser, Restaurants, Buchhandlungen, Künstlerateliers und Abendgesellschaften - sowie über das auf diesen Schauplätzen agierende Personal. In den Dialogszenen diskutiert dieses ebenso über zeitgenössische Erscheinungen der Kunst in Theater, Literatur, Architektur oder Plastik wie über gesellschaftlich relevante Themen, so zum Beispiel über Zeitschriftenzensur, Burschenschaften, Ehrfanatismus oder Duellpraxis. Aber auch Gesellschaftsklatsch, Liebesverwicklungen und kleidermodische Entwicklungen stehen auf dem Programm der zumeist noch jungen Diskutanten. In ihrem Cliques-Zentrum stehen die Jugendfreunde Irene und der aus den antinapoleonischen Kriegen zurückgekehrte Julian.

³⁵ *Schleiermacher*: Versuch einer Theorie des geselligen Betragens (wie Anm. 34), S. 270f.

³⁶ *Elisa Müller-Adams*: „Wie das Leben so in lauter kleine Welten zerfällt“. Caroline de la Motte Fouqués „Fragmente aus dem Leben der heutigen Welt“ (1820). In: Jahrbuch der Fouqué-Gesellschaft Berlin-Brandenburg 2001/2002. Hg. v. Tobias Witt. 1. Auflage, Berlin 2002, S. 75-93.

Diese feuilletonistische, parallel angeordnete Struktur von Caroline Fouqués mehrperspektivischer Dialogprosa entspricht dabei dem Thema vielfältigen und schnellebigen urbanen Lebens. Die zeitkritisch eingesetzte Kleidungsphysiognomik und die dafür notwendigen Modebeschreibungen der Figuren konturieren dabei in ihrem, ja auch aus Fouqués Modeschrift bekanntem, bildhaften Detailrealismus „eine Wirklichkeit als Text“³⁷. Damit weisen Fouqués *Fragmente aus dem Leben der heutigen Welt* aber sowohl über irrationalistisch wie über idyllisch orientierte literarische Muster aus Spätromantik und Biedermeier hinaus. Die Richtung eines realistischen Erzählens, die so zugleich eingeschlagen wird,³⁸ steht vor allem durch die kleidungscharakteristisch markante Darstellung zeitgenössischen gesellschaftlichen Lebens in der Großstadt allerdings eher dem französischen als dem deutschen Realismus nahe.

Trotz allen nationalen Engagements, wie es insbesondere Caroline Fouqués patriotische Kampfschrift *Ruf an die deutschen Frauen* von 1813 bezeugt, scheint sich Fouqué damit nicht vollständig Romantikern wie Friedrich Schlegel und ihrer für Deutschland folgenreichen Opposition zwischen deutscher und französischer Kultur angeschlossen zu haben. Statt wie dieser mit der Künstlichkeit und Wechselhaftigkeit der (Pariser) Mode zugleich das großstädtisch Moderne zu verwerfen,³⁹ eröffnet Caroline Fouqué so eine andere Perspektive moderner, europäischer Kunstentwicklung. Denn als modeinteressierte, publizistische Salonnière hat Caroline Fouqué bereits an der in Deutschland sich jetzt ausbildenden, dynamischen Kulturpoetik des modernen Feuilletons teil. Als „Seismograph der eigenen Zeit“ simuliert dieses journalistische Medi-

³⁷ So Hans Vilmar Geppert: *Der realistische Weg. Formen pragmatischen Erzählens bei Balzac, Dickens, Hardy, Keller, Raabe und anderen Autoren des 19. Jahrhunderts*, Tübingen 1994, S. 8.

³⁸ Auf eine, allerdings im wesentlichen inhaltlich ausgerichtete Verbindung zwischen romantischen Motiven und realistischer Gesellschaftskritik im Werk Caroline Fouqués hat dabei als erste hingewiesen Jean T. Wilde: *The Romantic Realist. Caroline de la Motte Fouqué*, New York 1955.

³⁹ Vgl. hierzu Ingrid Oesterle: *Paris, die Mode und das Moderne*. In: *Nachmärz. Der Ursprung der ästhetischen Moderne in einer nachrevolutionären Konstellation. Symposium zum 60. Geburtstag von Klaus Briegleb*. Hg. v. Thomas Koebner u. Sigrid Weigel, Opladen 1996, S. 156-174, hier: S. 163-167.

um das gesellig-urbane Salon-Gespräch in verschriftlichter Form.⁴⁰ Dabei trägt es zu einer Enthierarchisierung und Universalisierung der Themen im Sinne eines kollektiven Gedächtnisraums der Alltagskultur bei. Dieser besteht aus einem „Bündnis aus ‚habituellem‘ und ‚narrativ-episodischem‘ Gedächtnis“, und unterläuft gerade mit seiner spezifischen „Kombination von Internationalität und Lokalität [...] die alte, im achtzehnten Jahrhundert ausgebildete binäre Opposition von Nationalismus und Kosmopolitismus“.⁴¹

Gleichzeitig unterläuft Caroline Fouqué mit ihrer Feuilletonprosa eine zweite, diesmal literarhistorisch relevante Oppositionsbildung: die zu ihrer Zeit vollzogene Dichotomisierung von Autonomieästhetik und Unterhaltungsliteratur. Denn trotz ihrer eigenen Eingebundenheit in solche Schemata ästhetischer Normierung - das belegten nicht zuletzt ja Fouqués dichtungssymbolische Anleihen bei Goethe und anderen - hat Caroline Fouqué zumindest mit den ‚sinnlichen Zeichen‘ ihres Textes *Fragmente aus dem Leben der heutigen Welt* den Weg zu einer anderen, mit dieser Polarisierung unvereinbaren Literaturform aufzeigen können. Diese bezeichnet keine ‚mittlere‘, also *zwischen* Autonomieästhetik und Trivialliteratur positionierte Sphäre, wie Christa Bürger sie als Ort den schreibenden Frauen in Klassik und Romantik zugewiesen hat.⁴² Sondern eine solche ‚Gebrauchs-Ästhetik‘ skizziert ein Gebiet, das *jenseits* dieser institutionalisierten Bereiche anzusiedeln wäre und somit auch zu einer kritischen Reflexion literarischer Wertungsmuster überhaupt anregen könnte.

⁴⁰ Günter Oesterle: „Unter dem Strich“. Skizze einer Kulturpoetik des Feuilletons im neunzehnten Jahrhundert. In: Das schwierige neunzehnte Jahrhundert. Germanistische Tagung zum 65. Geburtstag von Eda Sagarra im August 1998. Hg. v. Jürgen Barkhoff, Gilbert Carr u. Roger Paulin, Tübingen 2000, S. 229-250, hier: S. 233 u. S. 238.

⁴¹ Ebd., S. 242 u. S. 246.

⁴² Christa Bürger: *Leben Schreiben. Die Klassik, die Romantik und der Ort der Frauen*, Stuttgart 1990, S. 19-31.