

LITERATURA

WISSENSCHAFTLICHE BEITRÄGE ZUR MODERNE
UND IHRER GESCHICHTE

herausgegeben
von

Walter Gebhard, Heinz Gockel, Günter Hess, Jürgen Lehmann,
Peter Horst Neumann, Helmut Pfothhauer, Walter Schmitz,
Wulf Segebrecht

BAND 1

Historismus und Moderne

ERGON VERLAG

HISTORISMUS UND MODERNE

herausgegeben
von

Harald Tausch

ERGON VERLAG

Gedruckt mit Unterstützung der Sparkassen-Stiftung
für die Stadt Würzburg

K

96A 7366



Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Historismus und Moderne / hrsg. von Harald Tausch . -
Würzburg : ERGON-Verl., 1996
(Literatur. Wissenschaftliche Beiträge zur Moderne und ihrer
Geschichte ; Bd. 1)
ISBN 3-928034-89-8
NE: Tausch, Harald [Hrsg.]; GT

© 1996 ERGON Verlag · Dr.H.-J. Dietrich, 97080 Würzburg
Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb des Urheberrechtsgesetzes bedarf der Zustimmung des Verlages.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen jeder Art, Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und für Einspeicherungen in elektronische Systeme.
Umschlaggestaltung : Jan von Hugo
Druck : Rosch Buch, Hallstadt
Satz : Ergon Verlag, Würzburg

Printed in Germany

ISBN 3-928034-89-8

Inhalt

Einleitung.....	7
<i>Sabine M. Schneider</i>	
Das Ornament als Reflexionsfigur einer Kunsttheorie am Beginn der Moderne Karl Philipp Moritz' 'Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente'	19
<i>Harald Tausch</i>	
Sentimentalische Antike und produktive Einbildungskraft Asmus Jakob Carstens und die Krise der Historienmalerei im späten Klassizismus.....	41
<i>Heike Gfrereis</i>	
Der Leser als rückwärts gekehrter Autor Sentimentalische Lektüren um 1800	67
<i>Angelika Jacobs</i>	
Frühe Formen des ästhetischen ²¹ Historismus in Goethes Renaissance-Rezeption Zur ästhetisch-historischen Genese moderner Subjektivität	81
<i>Ulrike Müller</i>	
Die Blume als Schöpfungssymbol und als künstlerisches Prinzip Überlegungen zu Philipp Otto Runge's 'Kleiner Morgen' (1808) und Paul Klees 'Blumenmythos' (1918).....	99
<i>Uwe Heckmann</i>	
"Um dem Geschmack zu erstatten, was der Frömmigkeit entrissen wurde" Die Sammlung Boisserée und ihre Konzeption zwischen sichtbarer Kunstgeschichte und neuem Er-Lebensraum	117
<i>Daniel Fulda</i>	
"Wunder auf Erden sind ja Natur im Himmel" Das Unglaubliche im Modus des Ästhetischen als Signum der geschichtswissenschaftlichen Moderne	143

<i>Frauke Berndt</i>	
'Das Meretlein'	
Zur Ikonographie der Novelle in Gottfried Kellers	
'Der grüne Heinrich'	161
<i>Dirk Niefanger</i>	
Historische und historistische Textverfahren	
Skizzenhaftes zu Paul Ernst und Hugo von Hofmannsthal	
im Kontext einer 'historistischen' Moderne.....	181
<i>Uwe C. Steiner</i>	
Das unglückliche Bewußtsein im Historismus	
Die Zeit der Schrift und die Emblemik des Verschwin-	
dens in Hofmannsthals 'Das Glück am Weg'	191
<i>Catharina Berents</i>	
Historismen in der Epoche der Moderne (1918-1933)	
Zwei Möglichkeiten, vom Königsweg der Architekturge-	
schichte abzukommen	211
Abbildungsverzeichnis	225
Abbildungsteil.....	229

Einleitung

Den Beginn der Moderne in die Zeit um 1800 zu verlegen, ist keine neue Einsicht. Durchaus in Übereinstimmung mit Michel Foucaults Annahme einer impliziten Epochenschwelle zwischen der räumlich strukturierten Episteme des klassischen Zeitalters und dem verzeitlichten Wissen der Moderne haben die unterschiedlichsten akademischen Disziplinen Argumente dafür beigebracht, daß im ausgehenden 18. Jahrhundert Ursprünge von sozialhistorischen Entwicklungen und von Diskursformationen auszumachen seien, die Bestand bis weit ins 20. Jahrhundert hatten oder gerade an der Wende zum 20. Jahrhundert wiederkehren sollten, um noch in der Debatte zwischen Moderne und Postmoderne eine Rolle zu spielen. Insbesondere aus sozialgeschichtlicher Sicht hat sich erwiesen, daß der zwischen 1750 und 1800 anzuesiedelnde Umbruch von weitreichenderen Konsequenzen war, als jene rein am politischen Geschehen orientierten, früheren Epocheneinteilungen der 'Neuzeit' glauben machen wollten. Reinhart Koselleck prägte für die Wende am Ausgang des 18. Jahrhunderts den Begriff einer 'Sattelzeit' der Moderne. In jüngerer Zeit mehrten sich auch aus literatur- und kunstgeschichtlicher Sicht Untersuchungen, die diesen Befund stützen.¹ Läßt sich damit als 'Moderne' einerseits ein geschichtlich einzugrenzender Zeitraum zwischen dem Ende des 18. Jahrhunderts und dem Anfang des 20. Jahrhunderts betrachten, so zeigt doch gerade der Versuch, *eine* Konstante dieses Zeitraumes im Phänomen eines weit gefaßten 'Historismus' - im Sinne einer Historisierung allen Wissens - zu beschreiben, daß es kaum möglich ist, 'Anfang und Ende' einer Epoche der Moderne präzise zu bezeichnen oder gar deren 'Verlauf' nachzuzeichnen; 'die Moderne' erscheint vielmehr als gerade hinsichtlich ihres unbestreitbaren und unbestrittenen historistischen Anteils als äußerst diskontinuierliches, von vielfältigen Brüchen und Ambivalenzen geprägtes Phänomen. Dennoch konnte die Tagung, die im Rahmen der Forschungskolloquien der Studienstiftung stattfand und deren Ergebnisse hier vorgelegt werden, weitgehend Konsens darüber herstellen, den Historismus der Moderne nicht als Bruch mit der Aufklärung,

¹ Vgl. Reinhart Koselleck, *Das achtzehnte Jahrhundert als Beginn der Neuzeit*, in: Epochenschwelle und Epochenbewußtsein, hrsg. von Reinhart Herzog und Reinhart Koselleck, München 1987 (= Poetik und Hermeneutik 12), S. 269-282, sowie ders., *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt/M. 1979. Im Bereich der Kunstgeschichte etwa liegt mit der Monographie von Werner Busch, *Das sentimentalische Bild*, München 1993, der Versuch vor, die Geburt der modernen Kunst im späten 18. Jahrhundert auszumachen. Silvio Viettas literaturgeschichtliche Untersuchung *Die literarische Moderne*, Stuttgart 1992, versucht, einen mit der Romantik beginnenden Langzeitzusammenhang der Moderne jenseits traditioneller stilgeschichtlicher Epocheneinteilungen aufzuspüren und an der Konstanz bestimmter thematischer Komplexe festzumachen, vgl. hier insbesondere S. 17-37 zu Fragen einer Historisierung der Moderne.

'Das Meretlein'

Zur Ikonographie der Novelle in Gottfried Kellers 'Der grüne Heinrich'

Frauke Berndt

*Man nennet sie Historia,
Mythologia, Fabula.*

Goethe, 'Hans Sachsens poetische Sendung'

I.

Um eines der Gräber auf dem Kirchof seines Heimatdorfes, erinnert sich der grüne Heinrich aus gegebenem Anlaß, ranken sich "allerlei abenteuerliche und fabelhafte Geschichten" und verdichten sich zur "Sage" des "Hexenkindes" (89).¹ Bei seinem ersten Besuch findet er dort, im Pfarrhaus seines Onkels, auch "wirklich ein altes dunkles Ölgemälde, das Bildnis dieses merkwürdigen Kindes enthaltend", mit welchem diese Legenden plötzlich Gestalt annehmen (90). Darüber hinaus fällt Heinrich dort auch "ein altes vergilbtes 'diarium'" in die Hände (91). Es handelt sich um die Notizen eines "gottesfürchtige[n] und strenge[n] Mann[es]", welcher "dazumal" in diesem Hause gewohnt haben soll (89). Sie verzeichnen das traurige Schicksal eines siebenjährigen, aus einer "adeligen, stolzen und höchst orthodoxen Familie" abstammenden Mädchens (90), das jenem "berühmten Pfarrherrn" anvertraut worden ist (91), damit er Stolz und Eigensinn des Kindes brechen und es "von seiner Gottlosigkeit und ungreiflich frühzeitigen Hexerei" heilen möge (89). In dieser Chronik aus den Jahren vor 1713 liest Heinrich und lesen mit ihm die internen und externen Leser seiner "eigenen Erinnerungen" die "eigentliche Geschichte" des kleinen Meretleins (90 f.), welche der Autor der Jugendgeschichte der ersten Romanfassung (1853/55) bzw. der fiktive Autobiograph der zweiten Romanfassung (1879/80)² als genuin historistisches Element seinen "Blättern einverleib[t]" hat

¹ Die Seitenzahlen im Text beziehen sich auf Gottfried Keller, *Der grüne Heinrich. Erste Fassung*, in: *Sämtliche Werke in sieben Bänden*, Bd. 2, hrsg. v. Thomas Böning und Gerhard Kaiser, Frankfurt/M. 1985.

² Der Novellentext der Zweitfassung zeigt gegenüber der Erstfassung nur wenige, unbedeutende Veränderungen, vgl. die Synopse beider Fassungen bei Gottfried Keller, *Der grüne Heinrich*, in: *Sämtliche Werke und ausgewählte Briefe in drei Bänden*, hrsg. v. Clemens Heselhaus, Bd. 1, 4. Aufl. München 1978.

(91). Die bewährte Strategie der Quellenfiktion begründet die formale Unabhängigkeit der Chroniknovelle,³ welche - je nach Blickwinkel - die Romankomposition entweder zu sprengen droht oder aber einen "eminente[n] Überschuß [...] kompositorischer Bedeutung" in sich birgt.⁴

Die Quellenfrage stellt in der Rezeption der Novelle zugleich Anfang und Ende ihrer hermeneutischen Durchdringung dar. "Über die stoffliche Grundlage des 'Meretlein' ist nicht viel mehr bekannt", zitiert Menninghaus in seinem grundlegenden Essay zur poetischen Motivation der Novelle im 'Grünen Heinrich' Lepplas historische Recherchen zu Text und Bild, "als daß der junge Keller auf dem Dachboden des Hauses eines Jugendspiels das mit der Jahreszahl 1623 versehene Bildnis eines kleinen Mädchens gesehen hat".⁵ Dieses vermeintlich weibliche Porträt ist mittlerweile als Konterfei eines dreijährigen Sprößlings der alten Zürcher Familie Werdmüller identifiziert worden (Abb. 1).⁶ Es hat bis auf den Schädel und die rote Nelke tatsächlich wenig mit dem "alte[n], dunkle[n] Ölgemälde" gemein, welches der grüne Heinrich im Elternhaus der Mutter vorfindet. Denn dieses ebenso wie die Chronik vor Merets Todesjahr 1713 datierte "Bildnis" zeigt

ein außerordentlich zart gebautes Mädchen in einem blaßgrünen Damastkleide, dessen Saum in einem weiten Kreis starre und die Füßchen nicht sehen ließ. Um den schlanken feinen Leib war eine goldene Kette geschlungen und hing vorn bis auf den Boden herab. Auf dem Haupte trug es einen kronenartigen Kopfsputz aus flimmernden Gold- und Silberblättchen, von seidenen Schnüren und Perlen durchflochten. In seinen Händen hielt das Kind den Totenschädel eines andern Kindes und eine weiße Rose. (90)

Trotz ihrer exponierten Position stehen weder die poetische noch die poetologische Funktion dieser Bildbeschreibung, ihrer Beziehung zu jenem Ölgemälde von 1623 und ihrer Interaktion mit den Legenden ernsthaft zur Diskussion. "Zumal gegenüber literarischen Vorbildern im engeren Sinn ist 'die stoffliche Unabhängigkeit des 'Meretlein' [...] wohl unbestreitbar'", bestätigt Menninghaus.⁷ Lediglich die stilkritisch objektivierbaren literarischen Vorbilder im weiteren Sinn - Wilhelm Meinolds selbst historische, das literarische Form-

repertoire und den Sprachgestus des 17. Jahrhunderts beerbende chronikalische Erzählung 'Die Bernsteinhexe' (1843, 2. Aufl. 1846) und sein Roman 'Sindonia von Bork, die Klosterhexe' (1848) - schränken die Autonomie der Novelle etwas ein.

Ausgehend von den "Realien und Darstellungsdetails", fordert Menninghaus daher eine "immanente Interpretation" der Novelle⁸ und rekonstruiert vor der heuristischen Folie der frühromantischen Novellentheorie sowie der "noch heute vorbildliche[n] 'praktisch'-interpretative[n] 'Kritik' poetischer Reflexionsstrukturen von Roman und eingefügter Novelle" in Benjamins Essay über 'Die Wahlverwandtschaften' (1924)⁹ auf beeindruckende Weise den "übergreifende[n] Verweisungscharakter der Novelle".¹⁰ Eine erneute, ähnlich immanent verfahrenende Lektüre zeigt jedoch insbesondere mit Blick auf die Frauenfiguren des Romans, daß die "Isotopie" aller Beziehungsnetze zu ihrer "Schaltstelle", dem Meretlein, wenn schon von literarischen, so doch nicht von *ikonographischen Vorbildern* unabhängig ist.¹¹ Eine solche Lektüre führt also, wenn auch unter anderen methodischen Prämissen, geradewegs zum Ausgangspunkt der Auseinandersetzung mit der Novelle zurück. Im folgenden steht daher nicht etwa die direkte Einwirkung eines oder mehrerer real existierender Vorbilder zur Diskussion, sondern vielmehr die Einwirkung derjenigen *ikonographischen Topoi*, die diesen historischen Bildern, ihrem epochenspezifischen Stil sowie den jeweiligen - ebenso bildbewahrenden wie bildschöpferischen - Bearbeitungen der Topoi übergeordnet sind, aber von ihnen transportiert werden. Im virtuellen Modell des kollektiven Gedächtnisses sind diese Bilder ihrer ursprünglichen, vertikalen Ordnung entrissen und stehen nun nebeneinander, auf horizontaler Ebene, der literarischen Einbildungskraft ohne Rücksicht auf historische oder ideologische Verbindlichkeiten zur Transformation des einen in das andere Medium zur freien Verfügung.¹²

Diese Topoi verbinden das Glatzfelder Ölgemälde von 1623, wenn auch vielfach vermittelt, mit dem 'realen' Gemälde der Novelle. Die Vermittlung leisten im Falle des 'Meretleins' insbesondere solche konkreten Bilder, die innerhalb eines abgegrenzten kulturellen Kontextes die Topoi zur Repräsentation des Weiblichen bereithalten. Denn mit Merets feenhafter Erscheinung, ihrer Zartheit und Feinheit, ihrer Schönheit und Verführungskraft, mit stereo-

³ Zum Vergleich des 'Meretleins' mit Theodor Storms Novellentechnik vgl. Klaus Jeziorkowski, *Literarität und Historismus. Beobachtungen zu ihrer Erscheinungsform im 19. Jahrhundert am Beispiel Gottfried Kellers*, Heidelberg 1979, S. 125-132.

⁴ Winfried Menninghaus, 'Das Meretlein'. Eine Novelle im Roman: Strukturen poetischer Reflexion, in: Artistische Schrift. Studien zur Kompositionskunst Gottfried Kellers, Frankfurt/M. 1982, S. 61-90, hier S. 64; vgl. Thomas Meurer, *Das 'Meretlein'. Anmerkungen zu einem vernachlässigten Problem in Gottfried Kellers 'Grünem Heinrich'*, in: *Wirkendes Wort* 44 (1994), S. 40-46. Vgl. dagegen Ruprecht Leppla, *Das Vorbild für die Form von Gottfried Kellers 'Meretlein'*, in: *Euphorion* 29 (1928), S. 133-138, bes. S. 134.

⁵ Menninghaus (Anm. 4), S. 62. Vgl. Leppla (Anm. 4), S. 134; Emil Ermatinger, *Gottfried Kellers Leben*, 3 Bde., Stuttgart und Berlin 1918, Bd. 1, S. 16 f.

⁶ Walter Baumann, *Gottfried Keller. Leben · Werk · Zeit*, Zürich und München 1986, S. 21.

⁷ Menninghaus (Anm. 4), S. 63. Vgl. Leppla (Anm. 4), S. 135. Zu den mündlichen Überlieferungen vgl. F. Hunziker, *Glatzfelder und G. Kellers 'Grüner Heinrich'*, Zürich und Leipzig 1911.

⁸ Menninghaus (Anm. 4), S. 63 f.

⁹ Ebda., S. 61.

¹⁰ Ebda., S. 64.

¹¹ Ebda., S. 84.

¹² Der dieser Studie zugrundeliegende Kulturbegriff steht im Kontext der gegenwärtigen Intertextualitäts- und Anthropologieforschung. Vgl. Renate Lachmann, *Gedächtnis und Literatur. Studien zur Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt/M. 1990; *Memoria. Vergessen und Erinnern*, hrsg. von Anselm Haverkamp und Renate Lachmann, München 1993 (Poetik und Hermeneutik XV).

typen Prädikaten wie Hexe, Teufel und Kobold memoriert die Novelle, ausgehend von dem "altertümliche[n] Bild [...] jenes seltsamen Kindes", das an der Wand von Heinrichs ländlichem Schlafzimmer hängt (218), diese Topoi und kompiliert sie zu den bemerkenswertesten Synkretismen. 'Das Meretlein' ist ohne Zweifel sowohl in der Erst- als auch in der Zweitfassung die ikonisch dichteste Stelle des 'Grünen Heinrich'. Der kurze Text fungiert als Bildspeicher, als ikonisches Konzentrat der Romane, die ihren memorativen Charakter hinter der individualpsychologischen Fassade der Jugendgeschichte bzw. der fiktiven Autobiographie verbergen.

Vor dem Hintergrund dieses generativen Kultur- und Textmodells kann es höchstens noch das Bedürfnis nach Anekdotischem befriedigen, daß Keller vor seinem Aufenthalt im München des großen Kunstmäzens Ludwig I. und dann dort, an der Königlichen Akademie der bildenden Künste, selbst eine mehr oder weniger profunde Künstlerausbildung genossen hat. Als berühmter Kunstkritiker und Kenner der Kunstgeschichte(n) wird er mit einigen der folgenden Bilder oder thematisch verwandten Bildern aus eigener Anschauung sowohl als Besucher der Münchner Alten Pinakothek, des Berliner Alten Museums sowie wechselnder Ausstellungen in diesen (Kunst-)Hauptstädten als auch im Rahmen ihrer Verbreitung und Popularisierung durch die allenthalben kursierenden Reproduktionsgraphiken vertraut gewesen sein.¹³ Doch unabhängig davon sind ihm - und das nicht zuletzt durch ihre literarische Vermittlung - die Topoi der italienischen Renaissance von "Raffael und Michelangelo" bis zu den "Venetianer[n]" (549) sicherlich ebenso geläufig gewesen wie die Topoi der im 'Grünen Heinrich' mit dem Künstlerfest geehrten "alt-deutschen Maler" (13) und der flämischen Meister von "Van Eyck[]" (533) bis "Van Dyck" (551). Bei ihnen bedient sich Keller für die Romane vom 'Grünen Heinrich' nicht weniger großzügig als bekanntermaßen bei den im Kontext der histor(ist)ischen Eckdaten der Novelle 1623 und 1713 besonders relevanten Topoi der europäischen Vanitasdarstellungen und Stilleben des 17. Jahrhunderts.¹⁴

"Prinzipielle Skrupel" gegenüber "Rokoko- und Chronikalformen" macht Keller am 13. August 1878 anlässlich der Lektüre der Novelle 'Renate' (1878) gegenüber ihrem Autor Storm geltend: "Fast jeder hat in dieser Weise schon das eine und andere geliefert durch die Schreibarten der letzten Jahrhunderte zurück bis zum sechzehnten". Er selbst bedient sich dieses historistischen Gen-

res, um mit seinem eigenen spätbarocken "Kabinettsstücklein"¹⁵ den wohlkalkulierten Offenbarungseid des im 'Grünen Heinrich' unter dem Stichwort Goethe verhandelten klassizistischen Paradigmas autonomer bzw. selbstreferentieller Kunst zu leisten. 'Das Meretlein' erhebt den permanenten Transformationsprozeß von Text zu Bild und von Bild zu Text, der unter mühsamer Überwindung der (kunst-)historisch vorgegebenen Grenzen die materielle Bildlichkeit der Chronik generiert, zum novellistischen Gegenstand. Den Auftakt gibt der Künstler Heinrich Lee mit der oben zitierten Bildbeschreibung. Ihr schließen sich in der Novelle die Bildbeschreibungen des Pfarrherrn an. In seinem Tagebuch protokolliert dieser nämlich nicht nur die Verfertigung jenes ersten Gemäldes, sondern er memoriert mit seinen scheinbar so realistischen, die alltäglichen Ereignisse notierenden Tagebucheinträgen eine Reihe weiterer, von diesem Bild und seinen Legenden vermittelter Bilder. Die Bilder entfalten die Semantik des Initialgemäldes und vereinen sich mit diesem zu einem wahren Vexierbild des Meretleins. Neben ihrer *poetischen Funktion* als Bildgedächtnis des Romans kommt der Novelle daher also auch eine genuin *poetologische Funktion* zu. Sie besteht darin, das semiotische Paradigma der Kellerschen Romane vom 'Grünen Heinrich' zwischen 1850 und 1880, wenn nicht gar das semiotische Paradigma des literarischen Realismus in Szene zu setzen.

II.

"Diese ganze Woche habe ich einen Maler im Hause *tractiret*", räsoniert der Verfasser des Tagebuches, "damit er das *Portrait* der kleinen Fräulein anfertige". Zu diesem Zwecke wird Merets "verwahrte *Habit* und Sonntagstaat herfürgehohlt und angeleget" und das Kind mit einer Reihe wohlfeiler, heilsgeschichtlicher Requisiten ausgestattet. Der Pfarrherr wählt "Schapell" und "Gürtelen" (93),¹⁶ und der Maler setzt in Betracht der "Kunst-*Regula*" gerade noch durch, daß Meret statt des von der Mama bestimmten Schädels ein "kleine[r] leichte[r] Kindsschedel" in die Hand gedrückt wird. In die andere Hand hat er ihr selbst, bemerkt der Pfarrherr und Pädagoge zufrieden, "ein weißes Röslein dazugesteckt", was er "wohl leiden mochte, weil es als ein gutes *Symbolum* gelten kann" (94). Die Symbolsprache dieses Arrangements ist im 19. ebenso wie im 17. Jahrhundert wohlbekannt und zeigt im Gegensatz zu Heinrichs Bildbeschreibung tatsächlich einige Ähnlichkeit mit dem Glattfelder Ölgemälde von 1623 (Abb. 1). Der Bildtypus 'Frau mit Schädel' ist an Legende und

¹⁵ Gottfried Keller, *Gesammelte Briefe*, hrsg. v. Carl Helbling, 4 Bde., Bern 1950-54, Bd. 3/1, S. 428 f.

¹⁶ "Weiblicher Kopfschmuck [...] (von altfranz. chapel 'Hut, Kopfbedeckung')", *Der Grüne Heinrich*, Stellenkommentar (Anm. 1), S. 1087.

¹³ Vgl. Volker Plagemann, *Das deutsche Kunstmuseum 1790-1870*, München 1967; Sabine Schulze, *Bildprogramme in deutschen Kunstmuseen des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt/M. 1984.

¹⁴ Vgl. *Der Grüne Heinrich*, Paralipomena (Anm. 1), S. 912. Zu Vanitas-Symbolik und Stilleben-tradition vgl. Gerhard Kaiser, *Gottfried Keller. Das gedichtete Leben*, Frankfurt/M. 1981, bes. S. 17 f.; Gerhart von Graevenitz, *Mythologie des Festes - Bilder des Todes. Bildformeln der französischen Revolution und ihre literarische Umsetzung*, in: *Das Fest*, hrsg. v. Walter Haug und Rainer Warning, München 1989 (Poetik und Hermeneutik XIV), S. 526-559; 563-565.

Ikonomie der Maria Magdalena gebunden, die als Heilige *und* Sünderin von alters her die Gemüter erhitzt hat. Dieses durch Betonung bzw. Unterdrückung mal der einen, mal der anderen Kehrseite der *einen* Medaille vielfach variierbare Sinnbild der Buße ist einer der weitestverbreiteten Topoi der europäischen Kunst überhaupt.

Obwohl dem Arrangement des Pfarrherrn keine als solche ausgewiesene Magdalenenarstellung unmittelbar entspricht, vereinigt die Novelle doch gewissermaßen die ikonographischen Darstellungskonventionen der Büsserin. In diesem Sinne ist bereits Merets "verwahrte *Habit*" (93) nicht nur eine Variante ihrer "Bußkleidung" (92), in welcher sie in die Novelle eingeführt wird, sondern das Arrangement tritt ikonographisch an die Stelle ihrer "ernsthaft[e] Buße" (94). Denn das Meretlein, das "eine hartnäckige Abneigung gegen Gebet und Gottesdienst jeder Art zeigt[]" (90), ist weit davon entfernt, den Bußgestus freiwillig anzunehmen. Sie will den Schädel, jenes bis ins 19. Jahrhundert wichtigste Attribut der Magdalena, "*partout* nicht nemen" und hält ihn "hernachmalen weinend und zitternd in der Hand" (93). Auch das traditionelle Attribut der Geißel findet in Form "einer neuen Ruthen", mit welcher der "dumpfe, harte Mann" sein "nackent auf die Bank" gelegtes Meretlein "nicht ohne *Lamentiren* und Seufzen" vom rechten Glauben überzeugen will, in das erzwungene Bußarrangement Aufnahme (91). Nur auf das Buch, Insignium der *Vita contemplativa*, muß der Pfarrherr nicht zuletzt deshalb verzichten, weil Meret "Gebetbücher" eher zerreißen würde, als sie zum Zeichen ihres moralischen Sinneswandels zur Schau zu stellen (90).¹⁷ Schließlich ist das gegürtete, lange Kleid und Merets bedeckter Kopf eine Reminiszenz an die sittenbildlichen Genredarstellungen der deutschen und niederländischen Kunst des 16. Jahrhunderts, in welchen so wie bei Cranach d. Ä. (1525) für die Darstellung der 'Maria Magdalena' eine modische Tracht bevorzugt wird (Abb. 3). Kurz: Merets "wie um Hülfe flehenden" Augen antizipieren gewissermaßen die Erfüllung des pädagogischen Auftrages (90), aus der Sünderin eine Büsserin zu machen, bei dem sich der Pfarrherr an einem der beinahe unzähligen unter dem Zeichen der Gegenreformation stehenden Vorbilder aus der ersten Hälfte

¹⁷ Weitere Attribute sind Salbgefäß, Weihrauchgefäß, Teufelsköpfe bzw. Laster - Hinweise auf die Überwindung des Sündenlebens -, Palmzweig und Krone - Hinweise auf Magdalenas durch Buße zur Heiligkeit gewandeltes Leben -, Gebetschnur bzw. Rosenkranz, Dornenkrone, Kreuzifix, Blütenzweig, Spiegel und Musikinstrumente - Sinnbilder der Vanitas, vgl. *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Sonderausgabe in 8 Bdn., Freiburg 1974, Art. Maria Magdalena, Sp. 516-541. Menninghaus weist, ohne Merets Patin benennen zu können, darauf hin, daß bereits "im Namen 'der kleinen Meret (Emerentia)'" beide Aspekte der Magdalena verschränkt sind: "lat.: *merens* bedeutet ebenso 'schuld'ig' wie 'würdig', *meret*(r) ebenso 'eine Strafe verdienen' wie 'etwas Positives (Geld, Lob usw.) verdienen'". Menninghaus (Anm. 4), S. 66.

des 17. Jahrhunderts wie beispielsweise de Champaignes züchtiger 'Büssenden Magdalena' (1651) orientiert haben mag (Abb. 4).¹⁸

Doch damit ist die Magdalenenikonographie der Novelle noch lange nicht erschöpft. Auge in Auge mit diesem Modell einer Buß-Ikone produziert der Maler ein ganz erstaunliches Bild. Er ergänzt, glaubt man Heinrichs Bildbeschreibung, die diskreten Symbole¹⁹ - Gürtel und Kopfschmuck - durch die "goldene Kette" um den "schlanken feinen Leib" des Mädchens, ihren "kronenartigen Kopfputz", die "seidenen Schnüre[] und Perlen" und die Betonung der grünen Farbe des Kleides zu einer profanen Darstellung der Venus (Aphrodite). Schon der grüne Heinrich hebt das "Frühreife[] und Frauenhafte[]" an dem "Bildnis" hervor, das "in dem Beschauenden eine unwillkürliche Sehnsucht" erregt, "das lebendige Kind zu sehen, ihm schmeicheln und es küssen zu dürfen" (90). Auch geht ja die Mär vom Meretlein, es habe "erwachsene Mannspersonen verführt und es ihnen angetan, wenn es sie nur angeblickt, daß selbe sich sterblich in das kleine Kind verliebt" hätten. Der Pfarrherr selbst ergänzt dieses Bild noch um zwei weitere Attribute der Liebesgöttin, indem er in Meret die Herrin der lusternen "Tauben" (89) und "Spatzen" erblickt (96).²⁰ Dieser Blick enthüllt in ganz "weltlicher Weise" Meret als *Venus vulgaris* (92), als natürliche Venus, "Tochter von Zeus und Dione (d.h. Jupiter und Juno)", noch bevor vom Auftrag an den Maler und der Bestimmung des Kindes zur himmlischen Büsserin überhaupt nur die Rede ist. Er setzt sie im nächsten Moment mit dem Bildtypus der *Venus coelestis* gleich, "die auf wunderbare Weise ins Leben trat, als die Zeugungsorgane des Himmelsgottes Uranos ins Meer geschleudert wurden",²¹ ohne jedoch in *beiden* Augenblicken mehr als

¹⁸ Vgl. A. Pigler, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen der Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, 3 Bde., 2. Aufl. Budapest 1974, Bd. 1, S. 450-466; Bd. 2, S. 603-607. Bardou unterscheidet zwei grundsätzliche Typen in der Ikonographie der Büsserin im 17. Jahrhundert: "un style ouvert, mouvementé, pathétique, un style fermé, statique, retenu, le premier baroque, le second classique" (S. 275). Der klassische Stil verbindet die Melancholie mit der Vanitassymbolik, "qui exprime proprement le mouvement de la pénitence, c'est à dire du retour à soi et de la concentration sur les motifs de mort, de péché et de douleur" (S. 278). Dieser Ikonographie können sowohl de Champaignes Bild als auch das Bußarrangement zugeordnet werden. Françoise Bardou, *Le thème de la Madeleine pénitente au XVIIe siècle en France*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 31 (1968), S. 274-306.

¹⁹ Der Begriff des Symbols wird hier und im folgenden im allgemeinen Sinne als Zeichen verwendet.

²⁰ Sperlinge - mhd.: Spatzen - gehören in der Alten Welt zu den Werbevögeln. Vgl. *Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike in fünf Bänden*, München 1979, Art. Aphrodite, Sp. 425-431, hier Sp. 430. Die italisch-römische Göttin Venus wird "spätestens im 4. Jh. v. Chr. mit Aphrodite" identifiziert, vgl. ebda., Art. Venus, Sp. 1173-1180, hier Sp. 1173. Auf Bildbeispiele muß an dieser Stelle aus Platzgründen verzichtet werden.

²¹ Erwin Panofsky, *Die Renaissance der europäischen Kunst*, übers. v. Horst Günther, Frankfurt/M. 1990, S. 203. Zur Deutung der Venusikonographie vor dem Hintergrund des Neuplatonismus vgl. Ernst H. Gombrich, *Die mythologischen Gemälde Botticellis. Über die neuplatonische*

die rohe Natur *seines* Begehrens erkennen zu können. Meret, notiert das Tagebuch, sei "in das Holz gelaufen" und habe "allda gebadet im Holzweiher". Den Augen des Pfarrherrn bietet sich nun das Bild der "nacket[en]" Meret, wie sie nebst ihrer "Gespanen" dem Wasser entstiegen ist (92). Vor dem Hintergrund der Venusikonographie der Novelle verweist dieser Anblick auf eines der Bilder, welche wie Botticellis berühmte 'Geburt der Venus' (um 1486) die Geburtssage der *Anadyomene* (Abb. 5), der Emporgetauchten, darstellen und sie mit ihrem Gefolge in einem (Myrten-)Hain zeigen. Auch die zweite Vision des Pfarrherrn ist, diesmal nach der Anfertigung ihres "*Conterfey[s]*" (94), in diesem buchstäblichen Sinne eine Enthüllung:

Vorgestern ist uns die kleine Meret *desertiret* und haben wir große Angst empfunden, bis daß sie heute Mittag um 12 Uhr zu obrist auf dem Buchberge aufgespüret wurde, wo sie entkleidet auf ihrem Bußhabit an der Sonne saß und sich baß wärmte. Sie hatte ihr Haar ganz aufgeflochten und ein Kränzlein von Buchenlaub darauß gesetzt, so wie ein *dito* Scherpen um den Leib gehenkt, auch ein *Quantum* schöner Erdbeeren vor sich liegen gehabt, von denen sie ganz voll und rundlich gegessen war. (94 f.)

Die zweite Vision vertieft nicht nur die erotische Aura des Meretleins, das den Gepflogenheiten der Renaissancemalerei entsprechend als Venus mit offenem Haar und zarten Rundungen dargestellt wird, sie betont vor allem die enge Verbindung der "Schenkerin vegetarischen und animalischen Lebens" zur Pflanzenwelt.²² Dieser Aspekt dominiert auch Correggios Gemälde 'Venus, Satyr und Cupido' (1524/25), auf der mit dem Grün des Tuches der ruhenden Göttin dieses Farbattribut dem traditionellen Rot vorgezogen wird (Abb. 6). Zwar trägt Correggios Venus keinen Laubkranz in den Haaren, dafür hält der Satyr - in der Position des heimlichen Beobachters dem Pfarrherrn durchaus vergleichbar - einen belaubten Zweig über das Haupt der Schlafenden.

Die Visionen sind aber nicht das antithetische Gegenstück zum 'realen' Gemälde der Novelle, sondern sie treten mit diesem bzw. seiner Beschreibung in eine semantische Interaktion. So erkennt man plötzlich nicht nur in dem "blaßgrünen Damastkleide" eine der Venus durchaus angemessene Hülle (90),²³ man kann auch die weiteren Symbole des Gemäldes - Rose, Gürtel und Krone - in der Venusikonographie verorten. Ebenso wie das Farbattribut Grün ist die "weiße Rose" ein Attribut der Liebesgöttin, das ikonographisch häufig zusammen mit der traditionellen roten Rose dargestellt wird (90). Der Topos des golden umgürteten, schlanken Leibes aktiviert aus dem Archiv der dafür bereitgehaltenen Bilder Gemälde wie Cranachs d. J. 'Venus und Cupido' (um

sche Symbolik seines Kreises, in: Das symbolische Bild. Zur Kunst der Renaissance II, übers. v. Lisbeth Gombrich, Stuttgart 1986, S. 42-100.

²² Vgl. *Der Kleine Pauly* (Anm. 20), Art. Aphrodite, Sp. 429.

²³ Auf seinem Gemälde 'Astarte Syriaca' (1877) porträtiert Dante Gabriel Rossetti Jane Morris tatsächlich in einem grünen Kleid mit goldenem, auf den Boden herabhängenden Gürtel als *Venus Astarte*.

1540). Die mädchenhafte Gestalt dieses Bildes trägt den goldenen Gürtel als Wahrzeichen der Liebesgöttin um die Mitte ihres entblößten Körpers (Abb. 7). Auch Merets "Schapell" (93), ihr "kronenartige[r] Kopfputz" (90), verweist auf eine einschlägige ikonographische Tradition. Im Zusammenhang mit ihrem "*Plaisir*" bei der Ankleidezeremonie (93) erinnert dieser Kopfschmuck an den von Tizian und in seiner Nachfolge vielfach erprobten Bildtypus der 'Toilette der Venus' (1552/55). Denn diese Venus hat nicht nur Perlen und Bänder kronenartig ins Haar geflochten (Abb. 8), ein Cupido hält ihr zusätzlich noch einen Myrtenkranz über den Kopf, der in Merets "Bildnis" aus "flimmernden Gold- und Silberblättchen" besteht (90).

Diese ikonographische Engführung der Büsserin mit der heidnischen Liebesgöttin in den Visionen des Pfarrherrn ist kein Zufall. Sie ist auch kein im Rahmen des traditionellen Beichtmediums, des chronikalischen Tagebuches, erfolgreiches öffentliches Bekenntnis seiner erotischen Wünsche. Vielmehr muß die Verführerin als Kehrseite der Heiligen angesehen werden. Die Ursache für diese Rolle liegt, der Legende folgend, im Weltleben der Maria Magdalena, das im 'Meretlein' getreu der Darstellungskonvention mit der Ankleide- und Tanzszene (vgl. 93) und Heinrichs Beschreibung ihres wertvollen Schmuckes anklingt (vgl. 90).²⁴ Daher spricht Malvern kurzerhand von der Büsserin als einer Venus im Sacktuch - eine Titulierung, der nicht zuletzt deshalb große Aufmerksamkeit zuteil werden muß, weil der Pfarrherr sein Meretlein in ein eben solches "Röcklein von grobem Sacktuch" steckt (92), unter dem sich seinen Blicken, wann immer Meret sich des verhaßten "Bußhabit[s]" entledigt (95), die Venus offenbart.²⁵

Aufgrund der irritierenden Ambivalenz von Sünderin und Heiliger kann es nicht verwundern, "wenn sich in dem Bild der Magdalena die Venus spiegelt", bemerkt Ingenhoff-Danhäuser mit Blick auf die ikonographisch nachweisbare typologische Quellenverbindung.²⁶ Die Magdalena-Venus-Konstellation ist daher kein novellistischer Spezialfall, sondern sie wird in der italienischen Renaissance insbesondere von Tizians Gemälde 'Die büßende Magdalena' (1530/35) geprägt (Abb. 9). Tizian greift hier auf die ikonographische Darstel-

²⁴ Vgl. *Lexikon der christlichen Ikonographie* (Anm. 17), Art. Maria Magdalena, Sp. 532; vgl. Marga Anstett-Janßen, *Maria Magdalena in der abendländischen Kunst. Ikonographie der Heiligen von den Anfängen bis ins 16. Jahrhundert*, Diss. Freiburg 1961, Kap. II. Zur Geschichte der Vita und Verehrung Maria Magdalenas, S. 21-68.

²⁵ Vgl. Majorie M. Malvern, *The Magdalen's Link with an Ancient Goddess of Love*, in: *Venus in Sackcloth. The Magdalen's Origin and Metamorphoses*, London and Amsterdam 1975, S. 57-70.

²⁶ Monika Ingenhoff-Danhäuser, *Maria Magdalena. Heilige und Sünderin in der italienischen Renaissance. Studien zur Ikonographie der Heiligen von Leonardo bis Tizian*, Tübingen 1988, S. 51. Zum Phänomen dieser Quellenverbindung sowie der Venus-Maria-Konstellation vgl. Edgar Wind, *Heidnische Mysterien in der Renaissance*, übers. v. Christa Münstermann, Frankfurt/M. 1981, S. 36.

lungskonvention der unbekleideten Büsserin im Haarkleid zurück, die seit dem 13. Jahrhundert die Magdalenenikonographie bestimmt hat, modifiziert sie aber entscheidend. Seine Maria Magdalena, die wie die zweite Vision vom Meretlein das lange, offene Haar der Heiligen betont, führt nämlich den Bildtypus der nackten Büsserin mit dem der Sünderin eng. Das Bild zeigt Magdalena in demselben klassischen Venusgestus, den sowohl Botticellis oben angeführte 'Geburt der Venus': oder - seitenverkehrt - Tizians 'Toilette der Venus' aufweisen. "Gegenüber den nordalpinen Darstellungen Magdalenas, die ihr Weltleben charakterisieren, und gegenüber der Darstellung der Büsserin in der Kunst Italiens hat sich seit Leonardo", verallgemeinert Inghoff-Danhäuser den Wandel der Magdalenenikonographie, "eine neue Entwicklung des Magdalenenbildes angebahnt. Die Vorstellung der *Verführerin* und die der *büßenden Sünderin* sind zu einem neuen Bild verschmolzen, dem Bild der 'schönen nackten Sünderin'". Dadurch wird nun die christliche Heilige "einer heidnischen Göttin wie Venus" als "pofaniertes Heiligenbild [...] gleichrangig zur Seite gestellt,²⁷ dessen Semantik in einer spannungsvollen Schwebe zwischen den beiden Extremen gehalten wird.

Von der Magdalena-Venus-Konstellation ist es daher nur ein kleiner Schritt (zurück) zu einer weiteren typologischen Quellenverbindung, die in der zweiten Vision des Pfarrherrn angelegt ist. Im Bildzentrum steht in rätselhafter Weise "ein *Quantum* schöner Erdbeeren" (95), an dem sich die kleine Heidin schadlos hält. Erdbeeren symbolisieren aber in der christlichen Ikonographie die Verlockungen des Fleisches,²⁸ so daß der Pfarrherr in seinem schönen Schützling nicht nur *seine* Venus, sondern im gleichen Moment die Erlösungsbedürftige schlechthin erkennt. Insofern wundert es nicht, wenn den Pfarrherrn angesichts Merets "unheilvolle[r] infernalische[r] Erscheinung, welcher mit aller Kraft entgegentreten sei" (91), ein unbestimmtes Grauen überkommt. Aufgrund seiner heimlichen Lust an dieser Erscheinung fühlt er sich dazu bemüßigt, in Meret "Hexe" und "Teufel" zu erblicken (93) und diese vage Attributierung mit der nächsten und dritten Vision in kulturell bewährter Weise zu konkretisieren:

Das Meretlein hat sich in Mitten des Bohnenplatz ein kleinen *Salon arrangiret*, so man entdeckt, und hat dorten artliche *Visiten acceptiret* von denen Bauernkindern, welche ihm Obst und andere *Victualia* zugeschleppt, so sie gar zierlich vergraben und in Vorrath gehalten hat. Dasselbst hat man auch jenen kleinen Kindsschedel begraben gefunden, welcher

²⁷ Inghoff-Danhäuser (Anm. 26), S. 65. Die Autorin betont in diesem Zusammenhang die enge Verbindung von Magdalenen- und Kurtisanenikonographie. Vgl. Kap. V. Wandel der Magdalenenikonographie bei Tizian, S. 52-79.

²⁸ Die berühmteste Darstellung der Erdbeeren findet sich ohne Zweifel auf Hieronymus Boschs Triptychon 'Garten der Lüste' (um 1500). Darüber hinaus ist die Erdbeere - diese Konnotation ist im Kontext der Novelle sicherlich relevant - die Speise der Seligen und früh verstorbenen Kinder und erscheint in diesem Sinne als Paradiespflanze. Vgl. *Lexikon der christlichen Ikonographie* (Anm. 17), Art. Erdbeere, Sp. 656-657.

längst abhanden gekommen und daher dem *Custos* nicht *restituirt* werden konnte. Dergleichen auch die Spatzen und andere Vögel herbeygezogen und zahm gemacht, daß sie den Bohnen viel Abbruch gethan und ich jedoch nicht mehr in die Bohnenstauden schießen können, von wegen der kleinen Insaß. *Item* hat sie mit einer giftigen Schlangen ihr Spiel gehabt, welche durch den Hag gebrochen und sich bei ihr eingenistet. (95 f.)

Die Vision variiert die erotische Aura des Meretleins durch das Attribut der Schlange und erklärt den Fall Meret kurzerhand zur Wiederholung des biblischen Sündenfalls. Die kindliche Nacktheit der Venus mutiert unter christlichem Blick zur weiblichen Inkarnation bedrohlicher Sexualität, mutiert zur verführerischen Eva mit dem Teufelstier - die Erwähnung des "Apfelblust[es]" folgt wenig später (96). Durch die Betonung von Obst und "*Victualia*" - erinnert sei an die Erdbeeren - rückt die Szene in unmittelbare Nähe zu de Clercks und van Alsloots Gemälde 'Das Paradies' (undatiert) (Abb. 15).

Aber auch die dritte Vision des Pfarrherrn folgt nur der Logik des mit dem Topos der Büsserin eingeführten Diskurses. Dieser verleitet den Pfarrherrn nicht nur zu der traditionellen typologischen Gleichsetzung Evas mit Venus, sondern zur Magdalena-Eva-Konstellation, welche die "patristische Auffassung der Frau schlechthin" spiegelt, "nämlich die der Verführung und der Fleischeslust".²⁹ Der Pfarrherr stellt Merets "Leben buchstäblich unter das Zeichen der Erbsünde, wenn er darauf hinweist, "daß sich die Sünden des Herren Großpapa väterlicher Seits, welche[r] ein gottloser Wüterich und schlimmer *Cavalier* ware, an diesem armen Geschöpflein vermerken lassen und rechnen" (92). Die Erwähnung des Schädels sorgt dafür, daß sich im Anblick der Eva sowohl das Bild der Maria Magdalena als auch implizit das Bild der Venus spiegelt, wie Cousin d. Ä. auf seinem Kurtisanenbild (sic!) 'Eva Prima Pandora' (um 1550) vorführt (Abb. 10). Das Gemälde überblendet Venus, Eva und Maria Magdalena im Zitat der wohl bekanntesten Darstellungskonvention der Liebesgöttin, welche auf Giorgiones 'Schlummernde Venus' (um 1510) zurückgeht (Abb. 11), und beschwört mit der Bildüberschrift die Erweiterung der Quellenverbindung um den Pandora-Mythos. So spiegelt sich auch im Meretlein die mit großen Reizen ausgestattete Epiklese der Erdgöttin Gaia als Personifikation des 'Bösen',³⁰ welches der Pfarrherr hofft, in seinem Tagebuch für immer zu verschliessen. Doch diese Hoffnung ist trügerisch. Die alte Chronik hält so wie die sprichwörtlich gewordene Büchse der Pandora alle "Schreckmännchen" bereit (89), die, sobald ein *Leser* und allen voran der Leser Heinrich Lee nur daran rührt, ihm Unheil und Verderben bringen.

Unter diesen Bildern des Grauens und der Lust schimmert nur noch blaß das christliche Ideal göttlicher Liebe durch, zu dem die heilige Maria Magdalena gefunden hat. Tatsächlich überschneidet sich die Magdalenenikonographie

²⁹ Inghoff-Danhäuser (Anm. 26), S. 43.

³⁰ Vgl. *Der Kleine Pauly* (Anm. 20), Art. Pandora, Sp. 453-454.

allenthalben - von den Attributen des Buches und der Krone bis hin zur Himmelfahrt - mit der Marienikonographie, so daß man wie Correggio mit seiner 'Madonna von Albinea' (1517/19) von einer dialogischen Beziehung Maria Magdalenas mit der 'besseren' Maria ausgehen muß (Abb. 12). Dieser Dialog ist im Kontext der latenten Marienikonographie der Novelle ebenso wichtig, wenn auch weit weniger spektakulär, wie der Dialog mit Venus und Eva. Erinnerung man sich daran, daß dem Mann Gottes das "weiße Röslein" seines jungfräulichen Modells "als ein gutes *Symbolum*" gegolten hat (94), daß er Meret "Schapell" und "Gürtelen" sicher in lauterer Absicht hat anlegen lassen (93), so leuchtet unverhofft die der Venus typologisch entgegengesetzte Eigentümerin dieser Rose vor dem Bildhintergrund auf, die andere Trägerin von Gürtel und Krone, in deren Kontext diese Attribute ebenso wie die Taube zu Symbolen ihrer Unschuld avancieren.³¹ Selbst der einstige Venusgarten ist jederzeit dazu bereit, sich in einen *Hortus conclusus* zu verwandeln, in welchem Erdbeeren, Rosen und Vögel ihren angestammten Platz haben, ja sogar Merets "Obst und andere *Viktualia*" noch dazu angetan sein können (96), die himmlische Königin zu glorifizieren, wie es Brueghel und van Avont mit dem Bild 'Heilige Familie in einem Blumen- und Früchtekranz' (um 1620) vorführen (Abb. 14). Zum krönenden Abschluß seiner fehlgeschlagenen Versuche, die christliche Semantik in den Bildbeschreibungen zu stabilisieren bzw. Meret zur Buße zu bekehren, erkennt der Pfarrer für einen kurzen Augenblick in ihr nicht nur das "Feyen- oder Koboltskind" (98), sondern auch die Erscheinung seines moralischen Ideals: die von der Erbsünde ausgenommene Maria. "Und wie im selbigen Moment die Sonne seltsam und stechend durch die Wolken gedrungen, so hat es in seinem gelblichen Brokat und mit dem glitzrigen Krönlein" ausgesehen wie eine *Maria immaculata*, deren Verbindung zur Magdalena di Cosimos 'Maria der unbefleckten Empfängnis mit Heiligen' (um 1505) ins Bildzentrum stellt (Abb. 13).

Was nun aber die Novelle als Magdalena-Maria-Konstellation bebildert und der verführerischen Allianz gegenüberstellt, vereint die Magdalenenikonographie seit dem 16. Jahrhundert in *einem* Bild, im Bild der Maria Magdalena als Venus. "Es sieht so aus," perspektiviert Inghoff-Danhäuser dieses Phänomen vor dem Hintergrund der komplexen Venusikonographie neuplatonischer Provenienz, "als ob unsere Vermutung zutrifft, wonach eine Heilige wie Magdalena dieselben Konflikte zwischen irdischen und himmlischen Trieben in sich austrägt wie ihre heidnische Schwester Venus".³² Diese Quellenverbin-

dung führt vor allem im 17. Jahrhundert zur erotischen Aufladung Maria Magdalenas. "In die Darstellung des Nackten bei der Heiligen", beschreibt Inghoff-Danhäuser diese Tendenz im Barock, hat sich "mehr und mehr das Erotisch-Sinnliche ein[geschlichen]. Einer Heiligen wie Magdalena droht nun tatsächlich deren gänzliche Verweltlichung".³³ So verkommt auch im 'Meretlein' der Dialog zwischen irdischer und himmlischer Liebe unter dem christlichen Blick des Pfarrherrn kurz nach der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert zu einem Konflikt zwischen bloßem Trieb (Venus/Eva) und reiner Tugend (Maria).

Blendet man daher die beiden großen Visionen des Meretleins übereinander, so fällt es nicht mehr schwer, in diesem "*Tableau*" eine der jungen, schönen, nackten Frauen zu erkennen (94), die im Sinne einer reziproken Evokation gewissermaßen die Bußfigur des 17. Jahrhunderts infiziert bzw. provoziert haben und die dadurch nicht nur zu einem der wichtigsten Sinnbilder christlicher Moral, sondern im Kontext heilsgeschichtlicher Spekulationen zur Verkörperung der Vanitas schlechthin werden konnten.³⁴ Daher ist das eigentliche Vorbild der Novelle eine jener profanen Allegorien der Heiligen, die - fast als wäre dieses und nicht das Ölgemälde von 1623 (Abb. 1) tatsächlich das Vorbild zur Novelle gewesen - mit Cagnaccis 'Allegorie der 'Vanitas' und der Buße' (undatiert) eine mögliche Gestalt annimmt (Abb. 2). Das Bild zeigt eine kindliche Maria Magdalena, die ebenso wie das Meretlein - wenn auch seitenverkehrt - in der einen Hand den Schädel, in der anderen die Rose hält.

Angesichts der semantischen Explosion des Gemäldes durch seine 'Realien' und ihrem Eigenleben in den Bildbeschreibungen wird aber nicht nur die poetische Dimension der Novelle für die Romane vom 'Grünen Heinrich' erahnbar, sondern vor allem ihre poetologische Dimension. In diesem Sinne hat schon der Maler im 'Gemäldegespräch' gegenüber dem Pfarrherrn auf der Überflüssigkeit des "Todtenschedel[s]" bestanden. Und tatsächlich hätte er diesen für die Vollendung seines "Werkes ebensowenig benötigt wie Rose, "Schapell" und "Gürtelen", die allesamt "zu denen allerersten *Elementen* seiner Kunst" gehören. Diese Elemente sind dem Maler, ob er will oder nicht, zur Hand, und er kann bzw. er *muß* sie "außwendig malen", so wie sie auch dem Pfarrherrn für die Diskursivierung seines Begehrens sofort zur Hand sind (93). In der Konfrontation mit dem Gegenstand dieses Begehrens entladen die Topoi ihr semantisches Potential und substituieren ihn im Moment der Berührung vollständig. Konsequenterweise erweist sich die Novelle hinsichtlich ihres

³¹ Vgl. *Lexikon der christlichen Ikonographie* (Anm. 17), Art. Maria, Marienbild, Sp. 154-210; vgl. Gertrud Schiller, *Ikonographie*, Bd. 4.2: Maria, Gütersloh 1980. Auch an dieser Stelle muß aus Platzgründen auf Bildbeispiele verzichtet werden.

³² Inghoff-Danhäuser (Anm. 26), S. 78. Zum Konzept jener die bloße Leidenschaft des *Amor ferinus* in Richtung auf einen *Amor divinus* überwindenden sinnlichen *Amor humanus*, das vor allem den ikonographischen Dialog auf Tizians berühmtem Gemälde 'Die himmlische und die

irdische Liebe' (um 1515) bestimmt, vgl. Panofsky (Anm. 21), Kap. Renaissance der Antike. Das 15. Jahrhundert, S. 167-215, bes. S. 188-193.

³³ Ebda. (Anm. 26), S. 78.

³⁴ Zwischen dem Erscheinen der beiden Kellerschen Romane folgt beispielsweise Arnold Böcklins 'Die Büßerin' (1873) dieser ikonographischen Darstellungskonvention.

eigentlichen Gegenstandes, des Meretleins, daher auch als völlig 'substanzlos'. Die "große] Schönheit des Kindes", der Maler, Müllerhans, Schulmeister, "Chirurg" und Pfarrer gleichermaßen verfallen sein sollen (93), ist zu keiner Zeit der Gegenstand unmittelbarer Anschauung - ja nicht einmal das 'reale' Bild wird in der Novelle beschrieben -, sondern jederzeit das flüchtige Produkt legendärer Vermittlungen. Daher ist das Schicksal des Meretleins an und für sich untragisch. So paradox es zunächst auch klingen mag: Die eigentlichen Opfer des 'Meretleins' sind diejenigen Figuren, die so wie der Maler, vor allem aber der Autor des Tagebuches, schließlich von der fatalen Eigendynamik der aufgerufenen Diskurse überwältigt werden. Denn im Prozeß der Niederschrift der assoziationslogisch miteinander verbundenen Bildbeschreibungen gerät der Pfarrer unweigerlich in den Sog dieser Bilder - seien sie durch das 'reale' Gemälde vermittelt, seien sie unbekannt oder "nach der Hand erfahren" (98).

Dieser Sog macht keineswegs bei den großen Topoi weiblicher Sexualität halt, sondern vertieft sie im wahrsten Sinne des Wortes. So verweist vor allem die dritte Vision des Pfarrers auf die Abgründe seiner erotischen Phantasien. In ihrem "Salon" inmitten der Bohnen zelebriert Meret einen wahren Kultus (95), der an eine der 'Allegorien der Fruchtbarkeit' (1617) denken läßt, die etwa Jordaens in Serie dargestellt hat (Abb. 16).³⁵ Die überdeutliche Betonung des Obstes und verschiedener "Viktualia" sowie Merets umfängliche Vorratswirtschaft stellen die Verbindung dieser ganz dem Bereich weiblicher Sexualität zugeordneten Figur mit einem weiteren einschlägigen Vorbild her (96). Gemeint ist die Göttin der Feldfrucht Ceres (Demeter), welche die tellurische mit der menschlichen Fruchtbarkeit verknüpft³⁶ und aufgrund dieser Komplexität nicht auf den agrarischen Aspekt reduziert werden kann. "Richtiger wird man in ihr" eine "Sonderform der Erdgottheit sehen" - erinnert sei an die Pandora-Gaia-Konstellation -, "die deshalb aus dem Kreis der chthonischen Götter nicht gelöst werden darf".³⁷ Diese "mit Schlangen und Ähren dem Boden entsteigende" Erdmutter, die sich in ein Pferd verwandelt, ist dem 19. Jahrhundert längst als einer neben anderen Topoi weiblich-mütterlicher Sexualität zur Hand.³⁸ Gleichzeitig bezeugt Rubens Variante der 'Büßenden Maria Magda-

lena' (1635/38) mit Schädel und Schlange die latente Magdalena-Demeter-Konstellation (Abb. 17).³⁹ Im Kontext der Magdalenenikonographie ist aber vor allem die Nähe der Vegetations- und Fruchtbarkeitsgöttin zur chthonischen "Allgöttin" Venus relevant. Diese mütterliche Göttin stellt ebenfalls eine "Synthese von Liebes- und Todesgöttin" dar, welche auf "die Idee der Einheit von Fruchtbarkeit und Grab" verweist.⁴⁰ Die Engführung erklärt sowohl die problematische ikonographische Identifikation der beiden mythologischen Figuren im allgemeinen als auch den Synkretismus des 'Meretleins' im besonderen. Mit Fug und Recht wird beispielsweise auf van Everdingens Darstellung 'Bacchus mit zwei Nymphen und Amor' (1650/60) die blonde Venusfigur auch mit der weizenblonden Ceres gleichgesetzt und können - unter Ausblendung der augenfälligen Venusattribute dieser Figur -⁴¹ vor allem der Fruchtkorb und das grüne Tuch als Attribute der Ceres gelesen werden (Abb. 18).

Die Novelle objektiviert die chthonische Konnotation des Meretleins, welches so wie die großen Göttinnen zwischen Leben und Tod wandert, mit ihrer Kreisstruktur. 'Das Meretlein' ist bei näherem Hinsehen keine gewöhnliche Chronik; es schildert einen zyklischen Auf- und Abstieg, der auf dem Friedhof beginnt und dort wieder endet. Heinrich findet "in einer Ecke der Kirchhofmauer [...] eine kleine steinerne Tafel eingelassen" (89) und läßt Meret für die Dauer der Tagebuchlektüre aus ihrem Grab emporsteigen. In ein "Grüblein, so sie in den Erdboden hineingewöhlet", legt sich Meret dann auf dem Höhepunkt des ihr angetanen Leides zur Ruhe, "als ob sie" wieder in die Erde "hineinchlüpfen wollte" (96). Am Ende ihrer Wanderung ist sie in aller Stille "mit Hinterlassung einer Steintafel, worein Nichts als das Familienwappen und Jahreszahl gehauen ist" (98), in jenem Grab beigesetzt worden, aus dem Heinrich sie zu Beginn hat auferstehen lassen. "Die Leute", so geht seitdem die Sage, "nannten diesen Platz das Grab des Hexenkindes" (89). Die mütterliche Konnotation der mit dem Meretlein verbundenen Sexualität gipfelt am Ende der Novelle in den semantischen Komplex Alp-Hexe-Kobold-Tod, mit dem die Visionen des Tagebuches ihren Höhepunkt erreichen. Das "Tödlein" rich-

³⁵ Gemeint sind die Bilder 'Allegorie der Fruchtbarkeit. Huldigung an Pomona' (1623) und 'Huldigung an Ceres' (1623/25). Vgl. Roger-Adolf d'Hust, *Jacob Jordaens*, übers. v. Karl Jacobs, Stuttgart 1982, S. 106 ff.

³⁶ Zur Identifikation der Ceres mit Demeter sowie zur Spezialisierung der Göttin auf Getreidebau und -einfuhr vgl. *Der Kleine Pauly* (Anm. 20), Art. Ceres, Sp. 113-115.

³⁷ Dieser grundsätzlich chthonische Bezug der Göttin ergibt sich im Dual der Göttinnen Demeter und Kore. Kore (später: Persephone) - Tochter der Demeter - ist die Göttin der Unterwelt und Gemahlin des Hades, deren Namensvarianten ein komplexes Beziehungsgefüge zu anderen chthonischen Göttinnen, vor allem zu Aphrodite belegen. Vgl. *Der Kleine Pauly* (Anm. 20), Art. Persephone, Sp. 647-49.

³⁸ Vgl. *Der Kleine Pauly* (Anm. 20), Art. Demeter, Sp. 1459-64, hier Sp. 1460-61. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung des Pferdes als Sexualsymbol vgl. C. G. Jung, *Heros und Mutterarche-*

typ. Symbole der Wandlung 2, in: Grundwerk, Bd. 8, 2. Aufl. Olten 1987, Kap. Symbole der Mutter und der Wiedergeburt, S. 47-126, bes. S. 98 f. u. S. 325.

³⁹ Vgl. Gerhard von Mutius, *Die büßende Magdalena*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 25 (1941), S. 61-63.

⁴⁰ Der mythische Ausdruck der "urtümlichen Verknüpfung mit Weltwerden und -schicksal" ist die Bestimmung der Venus als "älteste der Moiren". *Der Kleine Pauly* (Anm. 20), Art. Aphrodite, Sp. 429-30. Der mütterliche Aspekt der Venus ist ein ikonographisch weit verbreiteter Topos. So stellt Sandro Boticelli auf dem berühmten Bild 'Der Frühling' (1477/78), wenn auch mit anderem ideologischen Hintergrund, eine schwangere Venus dar. Vgl. Panofsky (Anm. 21), S. 200.

⁴¹ Aus ikonographischer Sicht liegt aufgrund der Attribute - Rose, Muschel (Perlen), Früchte - und der Befügung eines Cupidos die Identifikation dieser Frauenfigur mit Venus nahe. Zur kontroversen Diskussion dieses Bildes vgl. Angelo Walter, *Von Göttern, Nymphen und Heroen. Die Mythen der Antike in der bildenden Kunst*, Leipzig 1993, S. 72.

tet sich zum allgemeinen "Entsetzen" bei seinem Begräbnis noch einmal "als lebendig" auf und kommt "ganz behende aus dem Gräblein gekrochen". In dieser Schreckensgestalt vereinen sich in den Augen des Pfarrherrn - als Reflex nunmehr tabuisierten Begehrens - Tod und mütterlich konnotierte Sexualität zur Bildformel "Katz"/"Kobolt[]" (98). Als Symbol dämonisch-mütterlicher Weiblichkeit haben die Katze und der Kobold so wie das Pferd (Demeter) nicht zuletzt durch eine der Varianten des berühmten Bildes 'Der Nachtmahr' des Schweizer Füssli (1790/91) oder eine von dessen zahlreichen Karikaturen ihren festen ikonographischen Ort längst gefunden (Abb. 19).⁴²

Die ikonographische Überdeterminierung des Meretleins deutet darauf hin, daß das Formzitat christlicher (Selbst-)Beobachtung von der Novelle allein deshalb in Anspruch genommen wird, um dem *Leser* der Novelle und Autor seiner Jugendgeschichte bzw. dem fiktiven Autobiographen unter der Hand die Topoi eines ganz anderen Diskurses an die Hand zu geben: Das 'Meretlein' hat nämlich nichts weniger als ein regelgerechtes Initiationstableau entworfen.⁴³ Diese These ist umso zwingender, wenn man die Inszenierung des Novellenendes weiter verfolgt. Merets Tod erscheint dann weniger als Folge ihrer "gottlosen Halsstarrigkeit" (89), wie der Pfarrherr sich und anderen weismachen will, er erscheint vielmehr als (ikono-)logische Folge aus der Überlagerung zweier im Falle des Pfarrherrn nicht - im Sinne einer gelungenen Initiation - miteinander ausgesöhnter und deshalb antinomischer 'Wertesysteme'. Dieser Tod wird nun nach allen Mitteln der Kunst in Szene gesetzt. Mit den unbarmherzigen "Maßregeln", "Verfahren" und "*Correction[en]*" (91), die dazu führen, daß das unglückliche Geschöpf "irr- oder blödsinnig" wird (95), opfert der Pfarrherr *sein* Meretlein - sein im bildlichen Bereich tabuisierter weiblich-mütterlicher Sexualität angesiedeltes Begehren. Durch diese Opferung, welche

⁴² Füsslis Bild erweist sich aus etymologisch-assoziativer Perspektive im Kontext der Novelle als besonders hintergründig: "Das Zusammensein von Mar und Pferd scheint auf den ersten Blick auch etymologisch vorzuliegen - nightmare und mare (engl.). Der indogermanische Stamm zu Mähre ist aber mark. Mähre ist das Pferd, engl. mare, althochdeutsch, marah (männliches Pferd) und meriha (weibliches Pferd), altnordisch merr (mara = Alp), angelsächsisch myre (maira). Französisch cauchemar kommt von calcare = treten [...], wird auch vom Hahn gesagt, der die Henne 'betritt' (Hahnentritt). Diese Bewegung ist ebenfalls typisch für den Mar [...]. Ein Synonym für Alp oder Mar ist der Troll oder 'Treter'. [...] Der gemein-arische Stamm mar heißt sterben, daher 'mara', der, die 'Tote', oder der Tod. Daraus ergeben sich mors, móros = Schicksal (ebenso *moira?*)" und der Bezug zu den Moiren. "Zu der Etymologie des Mar ist hinzuzufügen, daß im französischen mère eine starke lautliche Annäherung stattfindet zwischen Mutter und Mahr [...]. Im Slawischen heißt mara Hexe, polnisch mora = Alp", usw. Jung (Anm. 38), S. 99 ff. Vgl. Peter Tomory, *Heinrich Füssli. Leben und Werk*, übers. v. Peter Hahlbrock, Berlin 1974.

⁴³ Dieser Befund legt die erneute Überprüfung der intertextuellen Verschränkung des 'Grünen Heinrich' mit Eichendorffs Novelle 'Das Marmorbild' (1819) nahe; vgl. Waltraud Wiethölter, *Die Schule der Venus. Ein diskursanalytischer Versuch zu Eichendorffs 'Marmorbild'*, in: Eichendorffs Modernität. Akten des internationalen, interdisziplinären Eichendorff-Symposiums 6.-8. Oktober 1988, hrsg. v. Michael Kessler und Helmut Koopmann, Stuttgart 1989, S. 171-201.

keineswegs die Aussöhnung des Konfliktpotentials, sondern vielmehr ein Scheitern an demselben darstellt, rückt das Schicksal des Meretleins in die Nähe des Passionsgeschehens:

Endlich habe ich den grünen Schinken braten lassen, so meine Frau vor acht Tagen in Essig geleet, und hat der Jakob drei Stück von denen zahmen Forellen gefangen, welche noch hin und wieder an den Garten kommen, obgleich man die selige Meret (!) nicht mehr zum Wasser hinauß gelassen. (96 f.)

Die Bildersprache des Leichenschmauses ist integraler Bestandteil der "*melankolischen*", die Bildformeln des 17. Jahrhunderts beerbenden "Reden" des pfarrherrlichen Tagebuches (97). Dēr rohe Schinken steht im Kanon der heilsgeschichtlichen Symbolsprache der Markt- und Küchenstücke sowie der aus diesem Genre entwickelten Bankettstücke für die *Voluptas carnis*, das weltliche und fleischliche Verlangen. Diese Zeichen-Sprache ist aufs engste mit der Fastenthematik verbunden,⁴⁴ so daß die *Voluptas carnis* nicht einfach - hierzu würden sich die oben entwickelten erotischen Topoi durchaus anbieten - als Verführung dargestellt wird.⁴⁵ Die Antithetik von Fisch und Fleisch arrangiert, analog zu den symbolträchtigen "Speißen" in der Novelle (97), beispielsweise van der Plas zusammen mit den eucharistischen Symbolen Brot und Wein in seinem Fastenstillleben 'Essenstafel' (um 1610) (Abb. 22). So lockt den tugendhaften Pfarrherrn noch im Anblick des Schinkens Merets überwältigende Sinnlichkeit und gefährdet sein Seelenheil, während er im selben Moment in *ihren* Fischen (vgl. 89) das metaphorische Substitut Christi erblickt. Die Fische begründen die diskrete Meret-Christus-Konstellation, die - hier kann der Bogen wieder zurück zur Magdalenenikonographie geschlagen werden - von der wichtigen Rolle Maria Magdalenas im Passionsgeschehen präfiguriert wird.⁴⁶ Vor dem Hintergrund des Gastmahls im Pfarrhause entpuppt sich die Novelle daher zu guter Letzt als Passionsgeschichte eines göttlichen Kindes.

Doch an die poetische Dimension dieser Bilder von Tod und Gewalt ist so wie an die poetische Dimension der Bilder von Lust und Begehren wiederum

⁴⁴ Stuart George Hall und Joseph H. Crehan, *Fasten/Fasttage*, in: Theologische Realenzyklopädie, Bd. 11, Berlin und New York 1983, S. 41-59.

⁴⁵ Vgl. J. A. Emmens, "*Eins aber ist nötig*" - Zu Inhalt und Bedeutung von Markt- und Küchenzeilen des 16. Jahrhunderts, in: Album Amicorum J. G. Gelder, Den Haag 1973, S. 93-101, bes. S. 95 f.; Claus Grimm, *Stilleben. Die niederländischen und deutschen Meister*, Stuttgart und Zürich 1988, bes. S. 81-84; ders.: *Küchenstücke - Marktbilder - Fischstilleben*, in: *Stilleben in Europa, Münster und Baden-Baden 1979*, S. 352-378; Ingvar Bergström, *Dutch Still-Life Painting in Seventeenth Century*, London 1956, Kap. II. Painters of the Later Breakfast-Piece, S. 112-153.

⁴⁶ Fisch, griech.: ICHTHYS (Jesús Christós Theou Hyios Sotér = Jesus Christus, Sohn Gottes, Erlöser), vgl. Norbert Schneider, *Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge. Die Stillebenmalerei der frühen Neuzeit*, Köln 1989, S. 206, Anm. 108. Die Meret-Christus-Parallele ist vor allem vor dem Hintergrund der im Kontext dieses Vorhabens leider ausgeblendeten Spiegelung des grünen Heinrichs im Meretlein von großer Relevanz.

eine genuin poetologische Dimension gebunden. Denn die Novelle setzt Merets Passion ebenso wie eingangs ihre Buße mit dem Mal- bzw. Schreibakt, mit ihrer 'realen' und ihrer visionären Substitution durch Bild und Text in eins, die sich unter poetischem Gesichtspunkt in dem Anschein von "Schwermut", "tiefe[r] Trauer", "schwere[m] Leiden" und "lächelnde[r] Bitterkeit" des Kindesporträts niederschlägt (90). Dieses entgegen der erzwungenen Vanitas-Allegorie des Pfarrherrn so entschieden kontemplative Moment des 'realen' Gemäldes entspricht jener Nobilitierung, welche die Magdalena unter ganz anderem Vorzeichen durch ihre Engführung mit der *Melancholia generosa* erfahren hat und dessen berühmtestes Beispiel Fettis sowohl unter diesem als auch unter dem Titel 'Meditation' gehandeltes Gemälde ist (um 1614) (Abb. 20). Merets Zuordnung zum Element der Erde, ihre "*fatale*] *Disposition* des Bluts und Gehirns" und die "großen Gaben des Kindes" stecken die topischen Eckpeiler des Melancholiediskurses ab (97), in welchem sowohl die im Falle des Meretleins so virulenten Mutterimagines als auch seine beispielsweise in Cesare Ripas einschlägiger 'Iconologia' (1611) katalogisierten Sperlinge (vgl. 96) - unter diesem Gesichtspunkt Symbol melancholischer Einsamkeitsliebe - ihren festen Ort haben.⁴⁷ Merets "Verwandlung ins Bild" stellt aber vor allem unter poetologischem Gesichtspunkt eine "tendenzielle Mortifikation" des Gegenstandes dar.⁴⁸ Die gesamte, an sich so melancholieträchtige Vanitassymbolik der novellistischen Bilderspekulation erklärt die pfarrherrlichen Reden letztendlich zu nichts anderem als zu "Todesbetrachtungen" (97). Sie offenbaren in ihrer Fülle sowohl die Aggression als auch die Melancholie ihres Urhebers, die daher rühren, daß er vom Gegenstand seines Begehrens im Spiegel seines Textes nicht mehr als dessen materielles - ebenso sinnträchtiges wie wertloses - Vexierbild zu fassen vermag.

Diese komplexe Verschränkung poetischer und poetologischer Implikationen führt die Novelle in ihrer letzten 'großen' Bildeinstellung zusammen. Auf dem Buchberge - Merets Schädelstätte (sic!) (vgl. 95 f.) - findet das göttliche Kind in der Gesellschaft seiner Jünger, die den mißhandelten, Schlägen und Blicken gleichermaßen ausgesetzten Leib streicheln, einen angemessenen Ort zum Sterben. "Und war auch der Himmel", notiert dazu des Kindes Peiniger getreu den Evangelien, "ganz dunkel und schwül" (97). Für Merets und seiner Chronik Ende ruft er schließlich aus dem kulturellen Bilderbe mit dem Topos der *Pietà* den Trauergestus schlechthin auf, an dem das Meretlein, der ikonographischen Logik der Novelle folgend, gleich zwei Positionen beanspruchen könnte: Zum einen Seite an Seite mit Maria, als kontemplativ in die Leiden

⁴⁷ Vgl. Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl, *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, übers. v. Christa Buschendorf, Frankfurt/M. 1992, S. 540-544, bes. Anm. 39-40.

⁴⁸ Menninghaus (Anm. 4), S. 68.

Christi versenkte Magdalena, wie auf Bruyns d. Ä. Tafelbild 'Die Beweinung Christi' (um 1532); zum anderen, so von der Novelle bevorzugt, an Christi Statt (Abb. 21): "Der *Medicus* sitzt aber bey" dem Mädchen, lauten die letzten Worte des Pfarrherrn, wie die trauernde Muttergottes bei ihrem toten Sohn gegessen haben mag, "und meint nun, es sey endlich zur Ruh gekommen" (98).

III.

Überblickt man die im Bann psychoanalytischer Interpretation stehende Rezeption des Romans, dann hat Keller in seiner autobiographischen Skizze von 1876 wohl vergeblich darauf hingewiesen, daß dem grünen Heinrich vor allem mit seinem Liebesschicksal weniger "wahr[e]" als vielmehr "poetisch[e]" Schicksale zuwachsen. "Namentlich die beiden Frauenfiguren" Judith und Anna sind "gedichtete Bilder der Gegensätze", welche die Novelle konzentriert und die Romane memorieren.⁴⁹ Es kann hier nicht der Ort sein, die "virtuell unendliche Reihe fortsetzender, ablenkender, kontrastierender 'Spiegelungen'" von Novellen- und Romanpersonal aus ikonographischer Perspektive zu durchleuchten und in ihrer Komplexität zu entfalten.⁵⁰ Zusammenfassend muß eine ikonographische Lektüre der Romane vom 'Grünen Heinrich' aber von folgendem ausgehen: Die Romane sind, was die Frauenfiguren und vor allem was die Mutterfigur angeht, imaginäre, von "Erinnerungen" an die "kurze[n] und wechselnde[n] Bilder" der Novelle gespeiste Museen (122). Im Gegensatz zu Menninghaus' Ansicht, "die psychologisch motivierte Konstellation des Romans reflektier[e] sich in einer wesentlich nicht-psychologisch motivierten Novellen-Konstellation", kann man mit Sicherheit annehmen, daß sowohl die erste als auch die zweite Fassung des 'Grünen Heinrich' alles andere als psychologisch sind.⁵¹ Die Romane unterscheiden sich weder 1853/55 noch 1879/80 qualitativ von der sie spiegelnden Novelle und ihrem amimetischen Formprinzip.

In den Romanen vom 'Grünen Heinrich' verlieren die mythologische und die christliche Ikonographie ihren qualitativen Status als psychologische Deutungsmuster oder gar Archetypen. Sie verlieren auch ihren Status als allgemeine Symbolsprache romantischer Provenienz. Unter dem Zeichen des Historismus erfährt der Mythos einen entscheidenden ästhetischen Qualitätswandel. 'Das Meretlein' führt mit seiner 'substanzlosen' Rede keinen anderen als einen rein rhetorischen Umgang mit den exklusiven Topoi vor, so daß erst diese poetologische die poetische Motivation der Novelle, nämlich den Romanen

⁴⁹ *Der Grüne Heinrich*, Entstehung (Anm. 1), S. 912.

⁵⁰ Menninghaus (Anm. 4), S. 73.

⁵¹ Ebd., S. 65.

ihre Bilder und mithin immense 'Sinnangebote' an die Hand zu geben, ins rechte Licht rückt. Keller zeige in seinem Umgang mit dem Material das "literarische[] Bewußtsein eines *Poeta doctus*", perspektiviert Anton diesen genuin modernen Gestus, dessen semiotisches Paradigma er im Dialog mit Benjamins 'Ursprung des deutschen Trauerspiels' (1928) allegorisch nennt.⁵² Dieser 'andere' Historismus, dem alle Bildarchive unabhängig von ihrer Herkunft gleichwertig sind, manifestiert sich in einer Semiotik der grenzenlosen Kombinatorik der Versatzstücke, der gewagten Synkretismen und damit einhergehend des notwendigen, unbeherrschbaren Bedeutungsüberschusses, dessen Sinnvarianz nun die *Lektüre* zum exklusiven (Bildungs-)Erlebnis erhebt. Das semiotische Paradigma der Kellerschen Romane zwischen 1850 und 1880 ist dasjenige ursprungsloser, reduplizierter Vermittlung. Die Moderne, heißt es bei von Graevenitz mit Blick auf den 'Grünen Heinrich' (1879/80) ist "ein Museum aller 'Epochen'": "Bei Keller ist der Synkretismus, das 'Ineinanderweben der Zeiten' Befund der Moderne. [...] Diese Moderne ist Gegenwart aller Zeiten, sie hat 'Erinnerung' an alle Epochen, besitzt aber keine 'Zukunft'".⁵³

Historische und historistische Textverfahren

Skizzenhaftes zu Paul Ernst und Hugo von Hofmannsthal im Kontext einer 'historistischen' Moderne

Dirk Niefanger

Die Literatur der Klassischen Moderne (1890-1930) kann, wird der Blick auf ihre Textverfahren¹ gerichtet, keineswegs als "Kampfansage an den Historismus"² oder als "Überwindung des Historismus"³ gelesen werden. Im Gegenteil: die hier sich entwickelnden modernen, ja, avantgardistischen Schreibweisen sind ohne den historistischen Kontext nicht zu analysieren. *Die Literatur der Moderne* zeigt sich in spezifischer Weise als eine *Literatur des Historismus*. Daß dieser im Sinne der entsprechenden literarischen Diskurse adaptiert wird, daß er ästhetisch gewandelt erscheint, gar produktiv⁴ weitergedacht wird, versteht sich freilich von selbst.

Wird die literarische Moderne im Kontext des Historismus begriffen, müssen allerdings einige terminologische Abgrenzungen zu einem strikt geschichtswissenschaftlichen Historismus-Begriff in Erinnerung gerufen werden.⁵

Allgemein bezeichnet Historismus "in verschiedenen semantischen Nuancierungen eine grundsätzliche Bedeutung der Geschichte und des historischen Denkens"⁶ für die jeweilige Gegenwart. Aber: "Historismus ist ein umstrittener Begriff."⁷ Zumindest zwei Verwendungsweisen dominieren in der Forschung, eine engere und eine weitere.

¹ Die vorliegende Skizze stützt sich hierbei auf folgende ausführliche Studie: Moritz Baßler, Christoph Brecht, Dirk Niefanger, Gotthart Wunberg, *Historismus und literarische Moderne*, Tübingen 1996.

² Helmut Bachmaier, *Einleitung*, in: *Paradigmen der Moderne (Viennese Heritage. Wiener Erbe, Bd. 3)*, hrsg. von Helmut Bachmaier, Amsterdam, Philadelphia 1990, S. xxii.

³ Lothar Köhn, *Überwindung des Historismus. Zu Problemen einer Geschichte der deutschen Literatur zwischen 1918 und 1933*, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 48 (1974), S. 704-766, 49 (1975), S. 94-165.

⁴ Vgl. Verf., *Produktiver Historismus. Raum und Landschaft in der Wiener Moderne*, Tübingen 1993.

⁵ Vgl. dazu Verf., *Historismus*, in: *Historisches Wörterbuch zur Rhetorik*, hrsg. von Gert Ueding, Tübingen 1992 ff., Bd. 3 (erscheint 1996), Annette Wittkau, *Historismus. Zur Geschichte des Begriffs und des Problems*, Göttingen 1992, Herbert Schnädelbach, *Philosophie in Deutschland 1831-1933*, Frankfurt 1983, S. 49-87.

⁶ Jörn Rüsen, *Konfigurationen des Historismus. Studien zur deutschen Wissenschaftskultur*, Frankfurt 1993, S. 17.

⁷ Rüsen (Anm. 6), S. 17.

⁵² Anton wendet in Auseinandersetzung mit Preisendanz' Humorbegriff frühromantische Kategorien (Allegorie, Ironie) auf Kellers poetisches Formprinzip an. Vgl. Herbert Anton, *Mythologische Erotik in Kellers 'Sieben Legenden' und im 'Sinngedicht'*, Stuttgart 1970, S. 20; Wolfgang Preisendanz, *Gottfried Keller*, in: *Humor als dichterische Einbildungskraft*, München 1976, S. 143-213.

⁵³ von Graevenitz (Anm. 14), S. 551.