

ELSBETH DANGEL-PELLOQUIN

»HERZWASSERSUCHT«. TRÄNEN IN DER LITERATUR DES ACHTZEHNTE JAHRHUNDERTS

Die Literatur ist ein einziges großes Tränenreservoir. Das ist sie wohl immer gewesen, aber in der deutschsprachigen Literatur des späten achtzehnten Jahrhunderts, der Literatur der sogenannten Empfindsamkeit, ist das Reservoir entschieden übergeflossen.¹ Wie im Märchen vom *Tränenkrüglein* (aus der Sammlung von Bechstein),² in dem das verstorbene Kind wegen des unablässigen Weinens der Mutter im Jenseits keine Ruhe finden kann, so droht das Tränenkrüglein ständig überzulaufen; die Literatur dieser Zeit kennt keinerlei Ökonomie im Weinen. Jean Paul spricht 1804 im Hinblick auf das gerade vergangene »weinende Saeculum« von der »Herzwassersucht«, durch die es viele nasse Bücher gegeben habe: »Wir haben aus jenen weinerlichen Zeiten, wo jedes Herz eine Herzwassersucht haben sollte, ganze nasse Bände, worin wie vor schlechtem Wetter Phöbus in einem fort Wasser zieht.«³ Er selbst hat allerdings in seinen frühen Romanen erheblich dazu beigetragen.

Das Weinen wird von Gefühlen ausgelöst, die sehr heterogen sein können: Trauer, Kummer, Rührung und Wonne. Doch nicht von diesen Gefühlen soll hier die Rede sein, denn das Weinen in der empfindsamen Literatur gibt ohnehin kaum Aufschluss über den spezifischen emotionalen Wert, sondern von einer Ausdrucksform dieser Gefühle, von den Tränen, genauer von Tränen aus Sprache.

- 1 Mit Recht heißt ein Band über die Tränen in der Literatur des achtzehnten Jahrhunderts: *Das weinende Saeculum. Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert. Gesamthochschule Wuppertal, Universität Münster, Schloss Dyck vom 7.–9. Oktober 1981, Heidelberg 1983*. Eine beliebte Metapher der Zeit, die »Tränenströme« (so wiederholt im *Werther*), gibt eine Vorstellung von der Maßlosigkeit des Weinens.
- 2 In variiert Form taucht das Märchen auch in der Sammlung der Brüder Grimm auf unter dem Titel *Das Totenhemdchen*. Dort ist das Totenhemd des Kindes immer durchnässt von den Tränen der Mutter.
- 3 Jean Paul, *Kleine Nachschule zur ästhetischen Vorschule*, in: ders., *Werke*, hg. von Norbert Müller und Wilhelm Schmidt-Biggemann, München und Wien 1987 (4./5. Auflage, die mit früheren Auflagen nicht immer seitenidentisch ist), Bd. I/5, S. 478. Die Abteilung I (Werke) und II (Jugendwerke und vermischte Schriften) werden mit römischen, die einzelnen Bände mit arabischen Ziffern zitiert.

Die Konzentration auf dieses flüchtige Element erlaubt es – nach einem Plädoyer Walter Benjamins –, die kulturellen Konstruktionen der Zeit an den »kleinsten [...] Baugliedern« zu erkennen. Tränen sind zwar keine Bauglieder, sie haben im Gegenteil eine auflösende Kraft. Aber sie sind doch kennzeichnende Elemente in den kulturellen und literarischen Entwürfen der Zeit. An den Tränen als einem »Kristall des Totalgeschehens« lässt sich eine »gesteigerte Anschaulichkeit« für die kulturellen Zeichenprozesse gewinnen.⁴

Tränen sind – im wörtlichen Sinn – Ausdruck. Mit ihnen drückt ein Gefühl, eine Erregung nach außen. In seiner 1941 erstmals erschienenen Studie *Lachen und Weinen* versteht der Anthropologe Helmut Plessner Tränen als Ausdrucksgebärden, die die Körperoberfläche zum Schauplatz innerer Regungen machen. Sie haben – wegen der Heterogenität der Weinanlässe – zwar eine uneindeutige Semantik, aber gehen einher mit einer eindeutigen Mimik und Körperhaltung, in denen sich die Erschütterung des Weinens ausdrückt. Die Tränen sind nach Plessner einem Kontrollverlust geschuldet, sie sind ein »Akt des-Sich-besiegt-Gebens«,⁵ eine Kapitulation des Ichs vor einer Situation, die unbeantwortbar und doch zugleich unausweichlich ist. In dieser Pattsituation verselbständigt sich der Körper, er entzieht sich dem beherrschenden Zugriff der Person und antwortet an ihrer Stelle. Weinen dokumentiert eine »unübersehbare Emanzipiertheit des körperlichen Geschehens von der Person«, dabei »verliert die menschliche Person ihre Beherrschung, doch sie bleibt Person, indem der Körper gewissermaßen für sie die Antwort übernimmt.« Der Mensch »läßt sich fallen – ins Weinen«.⁶

Der Zusammenbruch der Ordnung der Väter

Heinrich von Kleist: Die Marquise von O... (1808)

Heinrich von Kleists Erzählung *Die Marquise von O...* gehört mit ihrem Erscheinungsdatum schon nicht mehr zur Literatur des »weinenden Saeculums«, aber sie ist eine genaue literarische Entsprechung des von Plessner theoretisch ausformulierten Zusammenbruchs beim Weinen. Der Tränenstrom wird in dieser Erzählung in Körperhaltungen überführt, die den »Fall ins Weinen« choreographieren.

4 Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, hg. von Rolf Tiedemann, Bd. 1, Frankfurt 1983, S. 575.

5 Helmut Plessner, *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens*, Bern 1950, S. 68–73, hier S. 157, vgl. auch S. 177: Das Weinen bedinge einen »Akt der inneren Preisgabe«. Zu Plessner vgl. Christiane Voss, *Das Leib-Seele-Verhältnis beim Lachen und Weinen: Philosophische Anthropologie aus ästhetischer Sicht*, in: Tränen, hg. von Beate Söntgen und Geraldine Spiekermann, Paderborn 2008, S. 171–184.

6 Helmut Plessner, *Lachen und Weinen*, hier S. 42, S. 43 und S. 40.

Der Kommandant, ein rechtschaffener Kriegermann und Vater der Marquise von O..., hat seine Tochter wegen ihrer unerklärlichen Schwangerschaft verstoßen. Er muss jedoch später einsehen, dass sie unschuldig ist und versöhnt sich mit ihr. Dabei wird der Kommandant so vom Weinen geschüttelt und beherrscht, dass es sogar zum prägenden Kennzeichen seiner Fortbewegungsart wird; man hört ihn »von weitem heranschluhen«. Mit der Preisgabe an das Weinen ist auch der aufrechte Gang dahin:

Der Kommandant beugte sich ganz krumm, und heulte, daß die Wände erschallten. [...] [E]r antwortete nicht; er war nicht von der Stelle zu bringen; er setzte sich auch nicht, und stand bloß, das Gesicht tief zur Erde gebeugt, und weinte.⁷

Alle Ichfunktionen sind außer Kraft gesetzt, Sprachfähigkeit und Mobilität sind blockiert, die Person ist vollständig ins Weinen gefallen. Das Maßlose der Szene wird erzeugt durch die akustischen Signale – »daß die Wände erschallten« – und vor allem durch die Körperkrümmung, wodurch sich die Kapitulation des vernunftbestimmten Ichs ins Leibliche überträgt. Dieser Kommandant hat nichts mehr zu kommandieren. Nicht ein Ich agiert hier, sondern das Weinen selbst: »Es weint«.⁸

Diesem exzessiven Weinen des Kommandanten gehen indessen andere Tränen voraus: die der Mutter. Als die Schwangerschaft der Tochter unübersehbar wird, schickt der Vater – in guter Manier und Tradition aller Väter des achtzehnten Jahrhunderts – seiner Tochter einen Brief, der sie des Hauses verweist. Geschrieben hat ihn die Mutter, die mit dem unerbittlichen Verstoß der Tochter durch den Vater nicht einverstanden ist. »Der Brief«, so heißt es, »war inzwischen von Tränen benetzt; und in einem Winkel stand ein verwischtes Wort: diktiert.«⁹

Die väterliche Schrift des Gesetzes, das starre Nein des Vaters, ist durch die mütterlichen Tränen aufgeweicht, das Wort »diktiert« selbst, das in seiner lateinischen Bedeutung den väterlichen Befehl ausdrückt (*dictare* – befehlen), ist verwischt. Diese Auflösung der Schrift und des Befehls wird durch die subversive Kraft der mütterlichen Tränentropfen bewirkt. Auch der Tochter stürzt »der Schmerz aus den Augen«, wie überhaupt die weiblichen Tränen in der Erzählung

7 Heinrich von Kleist, Die Marquise von O..., in: ders., Sämtliche Werke und Briefe, hg. von Helmut Sembdner, München 1984, Bd. 2, S. 137.

8 Die Körperhaltung des Kommandanten entspricht genau der Engel-Zeichnung Paul Klees *Es weint* von 1939, 959 (ZZ 19). 29,5;21,0 cm. Bleistift auf Konzeptpapier. Paul-Klee-Stiftung, Inv.-Nr.: Z. 1930, Kunstmuseum Bern. Quelle: Glaesemer 1979 (a.), S. 273, Abb. 705, S. 440.

9 Heinrich von Kleist, Die Marquise von O..., S. 125.

lange vor denen des starrsinnigen Kommandanten fließen, was auch die größere Flexibilität der Frauen im Umgang mit dem unerklärlichen Ereignis illustriert.¹⁰ Erst später bereut auch der Kommandant seine Härte und ergibt sich weinend dem unbeantwortbaren und doch unausweichlichen Rätsel der Schwangerschaft seiner Tochter. Sein heftiges Weinen und die symbolische Körperkrümmung bedeuten nichts weniger als den Zusammenbruch seiner bisherigen aufrechten (Welt-)Ordnung, deren Unzulänglichkeit er nun anerkennen muss. Daraus erfolgt eine Regression in einen fast infantilen Status, der sich im zusammengekrümmten Körper anzeigt und sich fortsetzt in der mehr oralen als ödipalen Liebesszene mit der eigenen Tochter¹¹ sowie in der mütterlichen Fürsorge, mit der ihm seine Frau schließlich das Bett wärmt, um ihn wie ein Kleinkind »sogleich hineinzulegen«. Die Folgen des Zusammenbruchs sind eine neue Instabilität der Regeln des menschlichen Zusammenlebens: »um der gebrechlichen Einrichtung der Welt willen« verzeiht der Kommandant schließlich sogar dem Vergewaltiger seiner Tochter.¹²

Gotthold Ephraim Lessing: Miss Sara Sampson (1755)

Das konvulsivische Weinen des Kommandanten mag eine Ausnahme in der literarischen Darstellung männlichen Weinens bilden, es steht gleichwohl in einer Tradition väterlicher Tränen über die Vergehen einer Tochter. Fünfzig Jahre früher, am anderen Ende des hier untersuchten zeitlichen Rahmens, liefert Lessing dazu den Modelltext, in dem zwar weniger exzessiv, dafür umso kontinuierlicher geweint wird. Sein Trauerspiel *Miss Sara Sampson* von 1755 gestaltet ein Vater-Tochter-Drama, in dem es diesmal wirklich um ein sexuelles Fehlverhalten der Tochter geht.

Lessings Trauerspiel steht ganz im Modus der Tränen, sie sind bereits der Auslöser für die Produktion des Stücks, sie rhythmisieren das Drama selbst und sie beherrschen die zeitgenössische Rezeption. Dem Trauerspiel voraus geht eine Anekdote: Es sei keine Kunst, soll Lessing Mendelssohn gegenüber geäußert haben, »alte weiber zum heulen zu bringen«, er werde ein solches Stück in sechs Wochen schreiben.¹³

10 Ebd.

11 Vgl. dazu Joachim Pfeiffer, Die wiedergefundene Ordnung. Literaturpsychologische Anmerkungen zu Kleists ›Die Marquise von O...‹, in: Jahrbuch für internationale Germanistik XIX/1 (1987), S. 36–49, hier S. 47.

12 Heinrich von Kleist, Die Marquise von O..., hier S. 138 und S. 143.

13 Richard Daunicht, Lessing im Gespräch, München 1971, S. 82. Vgl. auch Wilfried Barner, Zu viel Thränen – nur Keime von Thränen. Über ›Miß Sara Sampson‹ und ›Emilia Galotti‹ beim zeitgenössischen Publikum, in: Das weinende Saeculum, S. 89–105, hier S. 91.

Das Drama ist eine Tränenpartitur mit Variationen.¹⁴ Tränen intonieren den Beginn: Ein weinender Vater tritt auf in einem »elenden Wirtshause«, wo er seine mit einem Verführer entlaufene Tochter sucht, um ihr zu vergeben und den Verführer als Schwiegersohn zu akzeptieren. Mit diesem Verhalten schlägt er ein ganz neues Kapitel der Vater-Tochter-Beziehung auf. Noch zehn Jahre zuvor wurde in Samuel Richardsons *Clarissa* die mit einem Verführer entflozene Tochter von ihrem Vater verflucht,¹⁵ und auch der Vater der *Marquise von O...* muss noch fünfzig Jahre später die neue Lektion mühsam erlernen. Hier dagegen ist der Vater von allem Anfang an erweicht:

WAITWELL. [...] Ach, Sie weinen schon wieder, schon wieder, Sir! – Sir!

SIR WILLIAM. Laß mich weinen, alter ehrlicher Diener. Oder verdient sie etwa meine Tränen nicht?

WAITWELL. Ach! sie verdient sie, und wenn es blutige Tränen wären.

Sir Williams Weinen wird vom treuen Diener Waitwell klagend variiert, während der neugierige Wirt, eine komische Figur im Trauerspiel, für die Durch- und Weiterführung der Tränen sorgt. Nach dem musikalischen Kompositionsprinzip der Fuge übernehmen die Stimmen das Thema des Weinens voneinander:

DER WIRT. [...] Das gute Weibchen, oder was sie ist! sie bleibt den ganzen Tag in ihrer Stube eingeschlossen und weint.

SIR WILLIAM. Und weint?

DER WIRT. Ja, und weint – – Aber, gnädiger Herr, warum weinen Sie? Das Frauenzimmer muß Ihnen sehr nahe gehen. Sie sind doch wohl nicht –¹⁶

Das anaphorische Weiterströmen der Tränen von einer Dramenfigur zur andern bestimmt auch die nächsten Szenen. Sara, die Tochter, hat die Nacht in ständigem Weinen verbracht, ihre Tränen gelten dem verlassenen Vater und der verlorenen Tugend. Das überträgt sich auf ihre Dienerin Betty, die ihren ersten Auftritt »*schluchzend*« absolviert; Betty wiederum steckt damit sogar den Verführer Mellefont an, der, ausgelöst durch Bettys Schluchzen und im Gedanken an die »unwiderstehliche[n] Tränen« Saras, selbst gerührt wird. Er erklingt in diesem großen Tränenchor als herausragende Solostimme:

14 Von »dramatischer Melodie« spricht auch Dieter Hildebrandt, *Die Dramaturgie der Träne*, in: *Das weinende Saeculum*, S. 85.

15 Samuel Richardson, *Clarissa Harlowe or the history of a young lady*, London 1748.

16 Gotthold Ephraim Lessing, *Miss Sara Sampson*, in: *ders., Werke*, hg. von Herbert G. Göpfert, München 1971, Zweiter Band, S. 11 und S. 13.

MELLEFONT: Sieh, da läuft die erste Träne, die ich seit meiner Kindheit geweinet, die Wange herunter! –¹⁷

Die Träne, die ganz unwillkürlich kommt und ihn selbst überrascht, gibt davon Zeugnis, dass auch ein routinierter Libertin, einmal mit der tugendhaften Moral in Berührung gekommen, unvermeidlich von der dazugehörigen Gefühls- und Tränenkultur angesteckt wird. Aber noch eine weitere Dramenfigur versucht sich in Tränen: Mellefont's ehemalige Geliebte, die intrigante Marwood, die dann am Schluss für die Katastrophe sorgt. Doch so groß ihre Verstellungskünste auch sind, ins empfindsame Heiligtum der Tränen kann sie nicht vordringen:

MARWOOD. [...] Hier rollen sie, diese Kinder der süßesten Wollust! – Aber ach, verlorne Tränen! seine Hand trocknet euch nicht ab.

MELLEFONT. Marwood, die Zeit ist vorbei, da mich solche Reden bezaubert hätten. Sie müssen itzt in einem andern Tone mit mir sprechen.¹⁸

Diese Sätze benennen exakt den Registerwechsel von einer galanten zur empfindsamen Liebessprache, die hier ganz neu angestimmt wird. Das rhetorisch-metaphorische Tränenspiel hat ausgedient, zumal wenn es sich selbst durch das Reizwort »Wollust« diskreditiert. Es gilt nun der »andere Ton« der wahrhaftigen Tränensprache, die von Herzen kommt. Der Verführer ist dabei, sie zu lernen, er spricht bereits von den »Ausdrückungen [s]eines gerührten Herzens«.¹⁹

Höhepunkt der Tränen-Komposition ist dann die Szene, in der der Vater seinen Diener mit der Botschaft seiner Verzeihung zu Sara schickt. Für diese ist das kaum fassbar, wie ihre beschwörenden Wiederholungen deutlich machen:

SARA. [...] Tränen koste ich ihm? Tränen? Und es sind andre Tränen, als Tränen der Freude? – Widerspruch mir doch, Waitwell! Aufs höchste hat er einige leichte Regungen des Bluts für mich gefühlet; einige von den geschwind überhin gehenden Regungen, welche die kleinste Anstrengung der Vernunft besänftiget. Zu Tränen hat er es nicht kommen lassen. Nicht wahr, Waitwell, zu Tränen hat er es nicht kommen lassen?

WAITWELL *indem er sich die Augen wischt*. Nein, Miß, dazu hat er es nicht kommen lassen.²⁰

17 Ebd., S. 15 und S. 16.

18 Ebd., S. 29.

19 Ebd., S. 63.

20 Ebd., S. 48f.

Waitwells Tränen stehen im performativen Widerspruch zu seiner Rede; sie, nicht die Worte sprechen die Wahrheit. Der Vater *hat* es zu Tränen kommen lassen, keine Vernunft konnte die »Regungen des Bluts« besänftigen. Damit gefährdet er jedoch eine Familienordnung der *patria potestas*, in der die »Vernunft der Väter« und nicht das empfindsame Gefühl den Ton angab.²¹ Die unermüdlich wiederholte Bezeichnung »zärtlicher Vater«, im zeitgenössischen Verständnis schon fast eine *contradictio in adiecto*, ein Widerspruch in sich, kündigt vom Anfang eines empfindsam-intimen Familienmodells: Der von Tränen erweichte Vater steigt vom zürnenden Richterstuhl und vergibt. Er begibt sich damit aber seiner Autorität. Wie labil diese neue Intimität ist, zeigt in Lessings Drama die bedingungslose und skandalöse Abhängigkeit des Vaters von der Liebe seiner Tochter:

SIR WILLIAM. [...] Doch ich fühle es, Waitwell, ich fühle es; wenn diese Vergehungen auch wahre Verbrechen, wenn es auch vorsätzliche Laster wären: ach! ich würde ihr doch vergeben. Ich würde doch lieber von einer lasterhaften Tochter, als von keiner, geliebt sein wollen.²²

Dieser zu allem bereite Vater ist nicht mehr bei Troste,²³ im wörtlichen, wie im übertragenen Sinn. Die zärtliche Vaterschaft geht ihm über die Gebote der Vernunft und über die Regeln des sozialen und sittlichen Zusammenlebens. Umso trostloser steht er am Ende am Sterbebett seiner Tochter und reißt sie mit seinen Tränen noch aus ihrer Seelenruhe: »Wem fließen diese Tränen, mein Vater? Sie fallen als feurige Tropfen auf mein Herz.«²⁴ Als Überlebender muss er die ganze Last des tragischen Ausgangs auf sich nehmen.

Aber sein trostloses Weinen steckte das zeitgenössische Publikum an, und zwar nicht nur die alten Weiber, die Lessings anfängliche Produktionsabsicht zum Heulen bringen wollte. Das Stück war ein ungeheurer Weinerfolg, der das gesamte Publikum erfasste, quer durch die sozialen Schichten und die Geschlechter. Offensichtlich hatte diese Erweichung des Vaters den Nerv der Zeit getroffen. Karl Wilhelm Ramler schrieb darüber an seinen Freund Gleim: Die Zuschauer hätten »drey und eine halbe Stunde zugehört, stille geseßen wie die Statuen, und geweint.«²⁵ Die Sympathie mit einer zärtlich-schwachen Vaterfigur erregte bei

21 Vgl. den gleichnamigen Titel von Rainer Wild: Die Vernunft der Väter. Zur Psychographie von Bürgerlichkeit und Aufklärung in Deutschland am Beispiel ihrer Literatur für Kinder, Stuttgart 1987; siehe auch Bengt Algot Soerensen, Herrschaft und Zärtlichkeit. Der Patriarchalismus und das Drama im 18. Jahrhundert, München 1984.

22 Gotthold Ephraim Lessing, Miss Sara Sampson, S. 12.

23 So Dieter Hildebrand, Die Dramaturgie der Träne, S. 87.

24 Gotthold Ephraim Lessing, Miss Sara Sampson, S. 99.

25 Richard Daunicht, Lessing im Gespräch, S. 88.

den Zuschauern das Mitleid, das im Zentrum von Lessings Wirkungspoetik steht und die neue Gefühlskultur der Mitmenschlichkeit begründet. Pointiert heißt es dazu im *Briefwechsel über das Trauerspiel*: »Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch, zu allen gesellschaftlichen Tugenden, zu allen Arten der Großmut der aufgelegteste.«²⁶ Lessings »Tränenerregungskunst« mit ihrer raffinierten Inszenierung der Rührung scheint diese Wirkung in gelungener Weise provoziert zu haben.²⁷

Die Signaturen der Tränenschrift in der Literatur der Empfindsamkeit

In beiden fünfzig Jahre auseinanderliegenden literarischen Beispielen geraten die festgegründete Ordnung der Väter ins Wanken und mit ihr die sittlichen und als vernünftig anerkannten Normen der Gesellschaft, woran das flüchtige Nass der Tränen, so schwach es scheinen mag, einen bedeutenden Anteil hat. Beide Texte stecken den zeitlichen Rahmen der Tränenliteratur des späten achtzehnten Jahrhunderts ab, beide lassen Züge der Tränensignatur in der deutschen Literatur zwischen 1750 und 1800 erkennen, die im Folgenden genauer skizziert werden sollen.

Tränen als Ausdruck des Körpers

Im Weinen – so wurde eingangs mit Plessner ausgeführt – verselbständigt sich der Körper und übernimmt die Antwort auf die Situation. Auf diese Dominanz des Körpers konzentrieren sich die Bilder und die Herleitungen für die Tränenproduktion. Dabei operiert die Literatur der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts an den Grenzen verschiedener Körperkonzepte. Zum einen lehnt sich die Metaphorik noch stark an den vormodernen humoralen Gefäßleib an, der zwar bereits obsolet war, aber in seiner Bildlichkeit immer noch ein starkes Fortleben hatte. Zum andern reagieren die Tränenbilder auf modernere Körperkonzepte.

Die Vorstellungen des humoralen Gefäßleibes basieren auf der Tradition der humoralpathologischen Viersäftelehre, nach welcher der menschliche Körper wie ein hydraulisches Säftesystem funktioniert.²⁸ Im inneren Säftehaushalt

26 Gotthold Ephraim Lessing, *Briefwechsel über das Trauerspiel*, Vierter Bd., S. 163 (Brief vom November 1756).

27 Der Begriff stammt von Wilfried Barner, *Zu viel Thränen – nur Keime von Thränen*, S. 91.

28 Vgl. zum Folgenden: Irmgard Müller, *Dakryologia: Physiologie und Pathologie der Tränen aus medizinhistorischer Sicht*, in: *Tränen*, S. 75–92; Albrecht Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München 1999, S. 87 ff.; Christian Soboth, *Tränen des Auges, Tränen des Herzens. Anatomien des Weinens in Pietismus, Aufklärung*

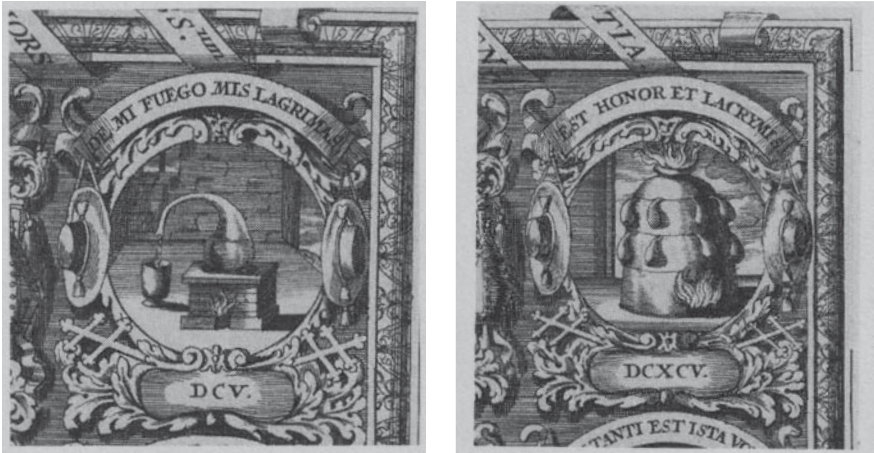


Abb. 1 und Abb. 2: Jacobus Boschius, *Symbolographia*. Augsburg und Dillingen 1701, Classis I, No. 338 und No. 605 (abgebildet bei Müller, »Dakryologia«, S. 85)

wurden die Körperflüssigkeiten als verwandt und interkonvertibel gedacht, und der Körper als ein nach außen und zum andern Menschen hin offenes, poröses System vorgestellt. Die wechselseitige Substitution der Körpersäfte untereinander und die Vermeidung des Überdrucks im Innern durch den Abfluss einer Flüssigkeit nach außen, sind die regulativen Mechanismen des humoralen Gefäßleibes. Tränen sind in diesem Gedankengebäude eine Körperflüssigkeit und -ausscheidung unter anderen, verwandt mit und verwandelbar in Blut, Samenflüssigkeit und Urin.²⁹ Zur Erklärung der Tränenproduktion verwendet die humorale Tradition anschauliche Bilder von Vorgängen im Körperinnern, etwa Destillationsver-

und Empfindsamkeit, in: *Anatomie. Sektionen einer medizinischen Wissenschaft im 18. Jahrhundert*, hg. von Jürgen Helm und Karin Stukenbrock, Stuttgart 2003, S. 293–315, bes. 301 ff.; Natalie Binczek, Tränenflüsse. Eine empfindsame Mitteilungsform und ihre Verhandlungen in Literatur, Religion und Medizin, in: *Pietismus und Neuzeit* 34 (2008), S. 199–217; Ralf Simon, Der ganze Mensch. Medizingeschichtliche Modelle und ihre literarische Umsetzung in der deutschen Literatur um 1800, in: *Primary Care* 24 (2005; 5), S. 550–555.

29 Vgl. den Artikel zur »Thräne« in *Zedlers Universal-Lexicon*, Bd. 43, Sp. 1754: »Man hat ferner Exempel, daß bei einigen, die eine hartnäckige Verstopfung oder Verhaltung des Urin erlitten, statt dessen eine häufige Thränenfluth zum Vorschein gekommen; wobey die Thränen am Geruche und Geschmacke dem Urin vollkommen gleich gewesen, und wo man folglich durch die Augen gepinckelt hat. [...] Man sollte sie nur weinen lassen, denn was man wegweinet, dürfte man nicht wegpissen«. Partiiell zitiert auch bei Koschorke, Körperströme und Schriftverkehr, S. 93.

fahren, bei denen, durch ein heftiges inneres Feuer der Erregung, Dämpfe aufsteigen, sich zur Flüssigkeit kondensieren und als Tränen wieder abfließen.³⁰

Wichtiger für die Bildlichkeit des achtzehnten Jahrhunderts sind kardiozentrische Modelle, die das Herz als Umschlagplatz der Entmischung der Säfte ansehen, weil durch die tiefen Seufzer der wässrige Teil des Blutes ausgezogen und durch bitteren Dampf in die Augen geleitet wird.³¹ Tränen sind in diesem Modell eine andere Aggregatsform des Blutes.

Diese seit der Antike tradierten Körpervorstellungen waren im achtzehnten Jahrhundert den modernen Einsichten in den geschlossenen Blutkreislauf gewichen, der als zirkuläres System den Körper in seinem Innern zur autonomen Selbstregulierung befähigt und weder Abfuhr noch Säfteaustausch braucht. Der menschliche Körper wird nun als »autoreferentielle Ganzheit«³² verstanden, die nach außen und damit auch zu den anderen Menschen hin abgeschlossen ist. Die paradoxe Folge dieser zwischenmenschlichen Isolation ist eine verstärkte Kommunikation, aber vor allem eine über die Schrift – und über Tränen. Die Wege zum andern werden gleichsam umgeleitet. Tinte und Tränen sind die großen zusammenwirkenden und zugleich rivalisierenden Kommunikationsmaterialien des späten achtzehnten Jahrhunderts.

Das Herz als Sitz der Tränenproduktion

Auch wenn die Vorstellungen der Säfteentmischung im Herzen vom Wissensstand der Zeit überholt waren: Die Tränenbilder der Literatur bleiben kardiozentrisch orientiert. Die enge metaphorische und semantische Verbindung von Herz und Tränen ist überwältigend. Tränen sammeln sich um das Herz, das Herz schwimmt in Tränen, das Herz ist voll und die Tränen steigen ins Auge.³³ Das Herz ist das Organ der Tränenproduktion, die Quelle, aus der sie fließen. »Wes das Herz voll ist, des geht das Auge über«, so ließe sich in Abwandlung des biblischen Topos die zeitgenössische Herzmetaphorik beschreiben. Auch die Engführung von Blut und Tränen klingt häufig an, so in den »blutigen Tränen«, die Sir William in Lessings *Miss Sara Sampson* um seine Tochter vergießt, oder in Jean Pauls Tränenorgien, bei denen »blutige Tropfen« aus den Augen rinnen.³⁴

30 Irmgard Müller, *Dakryologia*, S. 82f.: z. B. »Pfanne des Magens«, »Hirnschale« und andere Bilder aus dem Haushalt.

31 Vgl. ebd., S. 77 f. zum kardiozentrischen Modell der Hildegard von Bingen.

32 Albrecht Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr*, S. 65; vgl. auch Barbara Duden, *Geschichte unter der Haut. Ein Eisenacher Arzt und seine Patientinnen um 1730*, Stuttgart 1987.

33 Die Beispiele stammen aus: Jean Paul, *Hesperus*; Bach, *Matthäuspassion* (Sopran-Rezitativ, Nr. 12: »Wiewohl mein Herz in Tränen schwimmt«); Goethe, *Werther*.

34 Jean Paul, *Hesperus* oder 45 Hundposttage, in: ders., *Werke*, I/1, S. 1157. Unzählige weitere Stellen dort illustrieren die Verbindung von Blut und Tränen, etwa: »dann quollen end-

Tränen als Brücke zwischen Innen und Außen und ihr Anspruch auf Authentizität

Als nach außen sichtbare Tropfen aus dem Herzen haben Tränen eine Brückenfunktion: Sie überspülen die Schwelle von Innen und Außen. Etwas überspitzt formuliert könnte man sie als zeichenhaftes *Commercium mentis et corporis* bezeichnen, als Verbindung von Leib und Seele, über die das achtzehnte Jahrhundert so intensiv gegrübelt hat. Das transparente und farblose Nass der Tränen ist ja kaum materialisiert, es ist ein flüchtiger Aggregatzustand eines immateriellen Gefühls, ein »Grundwasser der Seele«,³⁵ das an der ausgedehnten materiellen und an der geistigen Substanz teilhat. Durch diese Dignität des veräußerten Inneren garantieren Tränen Authentizität. Als Preisgabe des Ichs versprechen sie, unverfälschte Zeichen zu sein, die von keiner strategischen Manipulation gefälscht oder imitiert werden können. Der antirhetorische Impuls der Empfindsamkeit gilt – wie das Beispiel Marwood in Lessings *Miss Sara Sampson* gezeigt hat – auch für die Tränensemantik. Spiel, Inszenierung und Verstellung ist dieser Tränenkultur fremd, Tränen gelten als eine natürliche Körpersprache, in der Referenz und Referent in nicht arbiträrer Weise zusammenhängen.³⁶ Sie sind unmittelbar und unwillkürlich. So werden Tränen in der empfindsamen Anthropologie zum Differenzkriterium von Tugend und Laster. In Jean Pauls *Hesperus* etwa wird ein junger Mann gefragt: »O Julius, [...] bist du heute gut gewesen?« Er gibt zur Antwort: »Ich habe nichts getan, außer geweint.«³⁷ Wer weint, ist gut. In Sophie von La Roches *Geschichte des Fräuleins von Sternheim*, in Goethes *Werther*, in Millers *Siegwart* und auch noch – als einem Spätling der Empfindsamkeit – in Jean Pauls *Hesperus* fließt keine einzige Träne, die sich nicht einer echten Rührung verdankt.

Tränen als Kommunikationsform und als Erkennungszeichen der Liebe

Die Tränenspuren bahnen den Königsweg zum andern Menschen. Durch ihre Authentizität übertreffen sie alle anderen Kommunikationsformen. Ein schönes Gesicht, Blicke, Gesten, Handlungen können täuschen, Worte und Schrift bleiben immer zweideutig. Die Aufgabe, den andern in seinem Charakter und in seinen Absichten zu erkennen, findet an den Tränen ein untrügliches Indiz, das sogar dem in der Zeit so hoch geschätzten physiognomischen Ausdrucksverstehen

lich, wie Lebensblut aus dem geschwollenen Herzen, große Wonnetränen aus den liebenden Augen in die geliebten über« (I/1, S. 1058f.).

- 35 Christoph Benke, *Die Gabe der Tränen. Zur Tradition und Theologie eines vergessenen Kapitels der Glaubensgeschichte*, Würzburg 2002, S. 28.
- 36 Vgl. dazu Ursula Geitner, *Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 1992, S. 249, die diesen Zusammenhang für den Lavater'schen Ausdrucksbegriff konstatiert.
- 37 Jean Paul, *Hesperus*, in: ders., *Werke I/1*, S. 889.

überlegen ist. Damit eignet der Tränenzirkulation der Epoche ein eminent soziales Element, sie ist ein Distinktionsmerkmal in der mitmenschlichen und bürgerlichen Selbstvergewisserung. Die Wahrheit der Tränenschrift tritt in ein spannungsvolles Verhältnis zur Wortsprache, zur gesprochenen Rede und zur Schrift. Roland Barthes hat im Hinblick auf *Werther* die Tränen die ›wahrste aller Botschaften‹ genannt: »le plus ›vrai‹ des messages, celui de mon corps, non celui de ma langue«. ³⁸ Doch das Verhältnis ist ambivalenter. Lektüre, Sprache und Schrift sind zwar wirkmächtige Tränenstimulantien, aber zugleich auch deren Gegenspieler: Tränen behindern das Sprechen, verhindern das Lesen und verwischen die Schrift.

Als derart privilegiertes Kommunikationsmedium sind Tränen ein wichtiges Erkennungszeichen der Liebe. Mehr als Worte, Gesten und Handlungen, mehr als die unendlich vielen Briefe, übermittelt das weinende Herz die Liebe. Die zurückhaltende Körperlichkeit findet in den kaum körperlichen Tränen ein Ventil. Tränen der Rührung überwinden die Vereinzelung, die Tränenflüsse bedeuten in paradoxer Weise die Abhilfe von dem, was sie beweinen: die Distanz zwischen den Menschen und die Trennung der Körper.

»Ja, wenn man Tränen schreiben könnte«: Tränenschrift – Schreibschrift

In einem Brief klagt Heinrich von Kleist: »Ja, wenn man *Tränen* schreiben könnte – doch so – «. ³⁹ Die Schrift als ein Medium der Distanz kann sie nicht schreiben, nur beschreiben, sie bestätigen oder ihnen widersprechen. Es wird sich indessen erweisen, dass sich die Tränen selbst schreiben und dadurch die Schrift ersetzen.

Die Signaturen der Tränenschrift als Liebesschrift und ihre Konkurrenz zur Schreibschrift soll an vier weiteren Beispielen verfolgt werden. Sie handeln alle von unglücklicher Liebe, sie thematisieren Tränen als Überwältigung des Subjekts und als authentische Herzenssprache. Sie akzentuieren jedoch das prekäre Verhältnis der Tränenschrift zur Schreibschrift je verschieden. Die Reihenfolge der Beispiele, die zwischen 1761 und 1784 entstanden sind, erfolgt nicht in chronologischer Ordnung, sondern danach, in welcher Schärfe sie das Konkurrenzverhältnis von Tränen und Schrift zur Darstellung bringen. Im Beispiel von Sophie von La Roches kleinem Roman *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* darf eine Träne eine flüchtige Abweichung vom Schrift gewordenen Vernunft-

38 Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris 1977, S. 215.

39 Heinrich von Kleist an Karl Freiherrn von Stein zum Altenstein, Brief vom 4. August 1806, in: ders., *Sämtliche Werke und Briefe*, S. 766 f.

diskurs markieren, in einer Leseszene in Goethes *Werther* stimulieren sich Träne und Schrift gegenseitig, in Schillers Drama *Kabale und Liebe* treten sie in einen scharfen Gegensatz, schließlich erzeugen Tränen in den Briefen der Karschin an Gleim ein doppeltes, sowohl unterstützendes wie konkurrierendes Verhältnis zur Schrift und sind ihr als authentisches Beweismaterial überlegen.

Sophie von La Roche: Geschichte des Fräuleins von Sternheim (1771)

Sophie von La Roches *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* von 1771 ist ein Briefroman und damit das geeignete Genre, das Herz sprechen zu lassen. Wie in allen weniger komplexen Texten treten in diesem damals sehr beliebten Roman die kulturellen Muster besonders deutlich hervor. Die Tränen fließen reichlich, aber von allen verdient eine einzelne besondere Beachtung. Sie fließt ganz am Schluss und dokumentiert eine Szene von exklusiver Intimität. Es ist die Szene eines Heiratsantrags. Doch nicht der Bewerber selbst, ein ungestümer junger Mann, hält um die Hand seiner Auserwählten an, sondern sein würdiger älterer Bruder, der in allem die Aura edler Männlichkeit ausstrahlt und den sprechenden Namen Rich trägt. Er ist schon dadurch nobilitiert, dass alle seine Charakterzüge genau mit den Koordinaten des verstorbenen Vaters des Fräuleins übereinstimmen. Ihm, und nicht dem Bruder, sind im ganzen Roman intensive Begegnungen mit dem Fräulein von Sternheim vergönnt. Auch er liebt das Fräulein tiefinnig, verzichtet indessen als gefestigter Charakter in »großmütiger Aufopferung« zugunsten des labileren Bruders. Wen das Fräulein selbst liebt, wird trotz aller in pietistischer Manier gehaltener Selbstbefragung nie deutlich. Es spielt auch keine Rolle, denn ohnehin macht der Text überdeutlich, dass hier eine Art Doppelleihe geschlossen wird, eine – allerdings hochanständige – *ménage à trois*, bei der der entsagende Bruder das zweite Kind zur Adoption erhält.⁴⁰ Möglich ist dies im Modus einer Zärtlichkeit, die nicht zwischen Liebe und Freundschaft unterscheidet und die Sexualität und Erotik ganz ausspart. Einzig eine kleine Träne darf davon künden.

Er sah mich hier sehr aufmerksam an, und hielt inne. Mit einem halb erstickten Seufzer sagte ich: »O Lord Rich!« – und er fuhr mit einem männlich freundlichen Tone fort: »Sie haben die Gewalt, einen edlen jungen Mann in der Marter einer verworfenen Liebe vergehen zu machen; wenden Sie, beste weibliche Seele, diese Gewalt zu dem Glück einer ganzen Familie an! Sie können meiner Mutter, einer würdigen Frau, den Kummer abnehmen, ihre

40 Sophie von La Roche, *Geschichte des Fräuleins von Sternheim*, hg. von Barbara Beker-Cantarino, Stuttgart 1983, S. 347 f. Das Kind trägt die Züge der Mutter. Rich und Sophie haben einige ganz intime Szenen, wie sie Seymour nie zugestanden werden, vgl. S. 291–298.

Söhne unverheuratet zu sehen [sic. E.D.]. Ihre schwesterliche Liebe wird mich glücklich machen, und Sie werden alle Ihre Tugenden in einem großen wirksamen Kreis gesetzt sehen!« – [...]. Mit tränenden Augen sah der würdige Mann mich an; eine Zähre der meinigen fiel ihm auf seine Hand; er betrachtete sie mit inniger Rührung; als aber das anfangende Zittern seiner Hände sie bewegte, so küßte er sie hinweg, und seine Blicke blieben einige Minuten auf die Erde geheftet. Ich nahm das Original meiner Briefe und des Tagebuchs, und reichte es ihm mit der Anrede: »Nehmen Sie dieses, würdigster Mann, was Sie das Urbild meiner Seele nennen, zum Unterpfand der zärtlichen und reinen Freundschaft!« –⁴¹

Die kleine Akteurin, die Träne, wird hier quasi in einer Großaufnahme in Szene gesetzt und bewirkt Großes mit ihrem Wechsel von einem zum andern. Sie erlaubt einen Moment von heikler Destabilisierung, vom Einbruch der Leidenschaft in die vernunftgeleiteten Subjekte. Dem Zittern der Hand folgt das erotische Wegküssen der Träne, eine Art Einverleibung der Geliebten, und dann der Blick zur Erde, der in der Tränenpantomime immer die Gebärde der Fassungslosigkeit ist. Erst die Übergabe der Schrift des Tagebuchs rückt die Vernunft wieder in ihre Rechte ein, zumal die beiden Schlüsselwörter des Romans, ›Zärtlichkeit‹ und ›Freundschaft‹, ihr zum Nachdruck verhelfen. Die Szene trägt in ihrem zeremoniellen Bewegungsablauf Züge eines Trauaktes: Mit der Schrift übergibt das Fräulein zugleich sich selbst. Der Bruder wird die Hand des Fräuleins, und damit ihren Körper erhalten, der Lord erhält den seelischen Part. Aber für einen Moment, im Einschlürfen der Träne, ist ihm auch etwas von ihrem Körper geschenkt worden, und der Roman hat kurz sein braves Tugendkorsett gelockert.

Johann Wolfgang Goethe: Die Leiden des jungen Werthers (1774)

In Goethes *Werther* ist die Erotik nicht ausgeblendet wie in *Sophie von La Roches* Roman, doch sie hat in der verlobten und später verheirateten Lotte ein unerreichbares Objekt. Von Anfang an ist Werther in Tränen gebadet, das reicht von den »wonnevollsten« zu den »bittersten« Tränen, jeweils im Superlativ. Werther bewegt sich im wässrigen Milieu, die Metaphorik des Strömens und Versinkens ist ubiquitär, vor allem in der berühmten Gewitterszene am Fenster, in der das Strömen des Regens in kosmischer Entsprechung die ersten Tränen der Liebe begleitet. In der großen Tränenszene am Schluss zwischen Lotte und Werther entspringen die Tränen direkt aus der gemeinsamen Lektüre Ossians, der selbst bereits ein tränennasser Text ist. Die Tränen im gelesenen Text lösen ein sympa-

41 Ebd., S. 342. Auch Sophie spricht von den Brüdern nur im Doppel: »(sagen Seymour und Rich)« (S. 346).

thetisches Weinen aus, das dann wiederum das Weiterlesen unmöglich macht: Weinen und Lesen schließen sich aus.

Ein Strom von Tränen, der aus Lottens Augen brach und ihrem gepreßten Herzen Luft machte, hemmte Werthers Gesang. Er warf das Papier hin, faßte ihre Hand und weinte die bittersten Tränen. Lotte ruhte auf der andern und verbarg ihre Augen ins Schnupftuch. Die Bewegung beider war fürchterlich. Sie fühlten ihr eigenes Elend in dem Schicksale der Edlen, fühlten es zusammen, und ihre Tränen vereinigten sich. Die Lippen und Augen Werthers glühten an Lottens Arme; ein Schauer überfiel sie; sie wollte sich entfernen, und Schmerz und Anteil lagen betäubend wie Blei auf ihr. Sie atmete, sich zu erholen, und bat ihn schluchzend fortzufahren, bat mit der ganzen Stimme des Himmels! Werther zitterte, sein Herz wollte bersten [...].

Die ganze Gewalt dieser Worte fiel über den Unglücklichen. Er warf sich vor Lotten nieder in der vollen Verzweiflung, faßte ihre Hände, drückte sie in seine Augen, wider seine Stirn, und ihr schien eine Ahnung seines schrecklichen Vorhabens durch die Seele zu fliegen. Ihre Sinne verwirrten sich, sie drückte seine Hände, drückte sie wider ihre Brust, neigte sich mit einer wehmütigen Bewegung zu ihm, und ihre glühenden Wangen berührten sich. Die Welt verging ihnen. Er schlang seine Arme um sie her, preßte sie an seine Brust und deckte ihre zitternden, stammelnden Lippen mit wütenden Küssen.⁴²

Die Choreographie der Szene kombiniert sämtliche Charakteristika des empfindsamen Weinens. Alles ist da: Das gepresste und das berstende Herz, aus dem die Tränenströme brechen, die Blockierung der Willensakte und die fast bewusstlose Preisgabe an den Körper, der sich niederwirft und abwärts neigt. Werther und Lotte lassen sich fallen ins Weinen, von der »Gewalt der Worte« erschüttert und

42 Johann Wolfgang Goethe, Die Leiden des jungen Werthers, in: ders., Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hg. von Erich Trunz, München 1996, Bd. 6, S. 115. Ganz ähnlich ist die Kombination von Lese- und Weinszene in Johann Martin Millers *Siegwart. Eine Kloster-geschichte* gestaltet. Dort steht ein Paar vor der Trennung, während draußen ein Gewitter tobt: »Sie setzten sich wieder an den Tisch; Therese stützte ihr Gesicht auf ihre Hand, und neigte sich über den Messias her. Ihre Seele ward nun auf Einmal heftiger bestürmt; der Gedanke an die immer näher rückende Trennung faste sie ganz; ihr Busen schlug heftiger; ein Seufzer folgte dem andern, und Kronhelm hörte die Thränentropfen auf das Buch fallen. Er ergriff ihre Hand; sie führte die seinige auf das Buch, und er fühlte, daß es naß war. Da that er in seinem Herzen einen Schwur, ihr ewig treu zu seyn! Und der Schwur war ihm so heilig als ob er ihn über dem Evangelio geschworen hätte. Der Donner ward immer stärker, und der Regen heftiger. –« (Leipzig 1776, Erster Theil, S. 422).

niedergedrückt. Die Tränenerschütterung bringt die Wahrheit zum Vorschein; die bisher ungewisse Zuneigung Lottes ist sichtbar in die Körperhaltung übersetzt: sie »neigte sich [...] zu ihm«. Der Ausnahmezustand beider wird durch die gegenstrebige Verbindung von Glühen und (Tränen-)wasser angezeigt, bevor die glühenden Wangen sich berühren, vereinigen sich die Tränen.⁴³ Es ist gleichsam ein vorgeschobenes gemeinsames Tränenopfer, das die gesellschaftlichen Regeln aufweicht, die Ordnung der Welt vergehen lässt, und den illegitimen Kuss erlaubt.

Aber damit nicht genug. Der Tränenkreislauf schwappt über den Roman hinaus. Die Tränen im *Werther*, die sich der Lektüre verdanken, stimulieren in einer Art Perpetuum Mobile wiederum die Lesertränen bei der Lektüre des *Werther*. Ein Leser, Christian Friedrich Daniel Schubart, demonstriert diese Kettenreaktion am 5. Dezember 1774 in seiner Zeitschrift *Teutsche Chronik*:

Da sitz ich mit zerflossnem Herzen, mit klopfender Brust und mit Augen, aus welchen wollüstiger Schmerz tröpfelt, und sag dir, Leser, dass ich eben *Die Leiden des jungen Werthers* von meinem lieben Goethe – gelesen? – nein, verschlungen habe.⁴⁴

Das orale Einverleiben des Buches (verschlingen) und das anschließende Auströpfeln (fast möchte man sagen: die Inkontinenz)⁴⁵ des Herzens imaginiert den Vorgang des Lesens in der physiologischen Metaphorik der alten Humoralpathologie. Zugleich stellt die direkte Leseranrede und die vertrauliche Bezeichnung »mein lieber Goethe« eine *unmittelbare* Kommunikation in dieser Autor-Lesergemeinschaft her, deren verbindendes Abzeichen die Träne ist.

Friedrich Schiller: Kabale und Liebe (1784)

In Schillers Trauerspiel *Kabale und Liebe* treten Schrift und Träne in einen scharfen Gegensatz, aus dem die Katastrophe entspringt. Zunächst gilt für das Drama die empfindsame Liebessprache der Träne, ihre Dignität ist unbezweifelt, sie erweist sich geradezu als Maßstab des Absoluten. Diesen Maßstab setzt Luise zu

43 Die Literatur kennt viele ältere Vorbilder des durch die Lektüre stimulierten verbotenen Kusses, so bei Dante in der Szene von Francesca und Paolo, die ihrerseits wieder auf Lancelot und die Königin zurückweist (Dante Alighieri, *Die göttliche Komödie*. Ins Deutsche übertragen von Ida und Walther von Wartburg, Zürich 1963, hier: Inferno, im zweiten Kreis der Hölle, 5. Gesang, Verse 73–142). Aber dort kommt es nie zuvor zu Tränen, allenfalls danach. Hier indessen dürfen die Körper erst zusammenkommen, nachdem sich die Tränen vereinigt haben.

44 Zit. n. Gerhard Sauder, *Der empfindsame Leser*, in: *Das weinende Saeculum*, S. 15 f.

45 Der Begriff stammt von Christian Soboth, *Tränen des Auges, Tränen des Herzens*, S. 309.

Beginn, indem sie ihren irdischen Verzicht auf den adeligen Ferdinand mit einem Ausblick in die Ewigkeit verbindet, wo die hindernden Standesgrenzen zwischen ihnen hinfällig würden:

LUISE. [...] Ich werde dann reich sein. Dort rechnet man Tränen für Triumphe, und schöne Gedanken für Ahnen an.⁴⁶

Auch Ferdinand greift über die irdische Lebenszeit hinaus, wenn er in seiner hyperbolischen Rhetorik die Träne zum Unergründlichsten und Höchsten stilisiert:

FERDINAND. [...] – Ein Lächeln meiner Luise ist Stoff für Jahrhunderte, und der Traum des Lebens ist aus, bis ich diese Träne ergründe.⁴⁷

Diese höchste Würdigung der Träne macht – immer in der gleichen hyperbolischen Metaphorik – der tiefsten Verurteilung Platz, als Ferdinand den vermeintlichen Liebesbrief Luises an den Hofmarschall zugespielt bekommt und sich von ihr betrogen glaubt.

Ferdinand allein, den Brief durchfliegend, bald erstarrend, bald wütend herumstürzend

Es ist nicht möglich. Nicht möglich. Diese himmlische Hülle versteckt kein so teuflisches Herz – – Und doch! doch! Wenn alle Engel herunterstiegen, für ihre Unschuld bürgten – wenn Himmel und Erde, wenn Schöpfung und Schöpfer zusammenträten, für ihre Unschuld bürgten – es ist ihre *Hand* – ein unerhörter, ungeheurer Betrug, wie die Menschheit noch keinen erlebte! – [...] – Mich zu berechnen in einer Träne – Auf jeden gähen Gipfel der Leidenschaft mich zu begleiten, mir zu begegnen vor jedem schwindelnden Absturz – Gott! Gott! und alles das nichts als *Grimasse?* – Grimasse? – O wenn die Lüge eine so haltbare Farbe hat, wie ging es zu, daß sich kein Teufel noch in das Himmelreich hineinlog?⁴⁸

Berechnende Tränen, so macht diese Passage deutlich, sind verworfen und entsetzlich. Und wenn es gar die süßen und so aufrichtig wirkenden Tränen Luises sind, gibt es keinerlei mitmenschliche Verlässlichkeit mehr. Himmel und Hölle

46 Friedrich Schiller, *Kabale und Liebe*, in: ders., *Sämtliche Werke*, hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, München 1984. S. 765.

47 Ebd., S. 808.

48 Ebd., S. 817 f.

werden in Ferdinands Rede durcheinandergewirbelt, Teufel können sich ins Himmelreich lügen, wenn der Königsweg menschlicher Kommunikation pervertiert wird. Sogar die ganze Schöpfungsgeschichte wird durch diesen einzigen vermuteten Betrug widerrufen. Nicht die soziale und juristische Ordnung, wie bei Lessing, ist hier erschüttert, sondern die göttliche Weltordnung selbst. Dass Ferdinand indessen der Handschrift Luises und nicht ihrer Träne Glauben schenkt, erweist sich im empfindsamen Kontext als Irrtum, ja als charakterliches Versagen, das tödliche Folgen hat. Die Schrift markiert Distanz; die Gefühle und die schreibende Hand können strikt getrennt sein, die Abwesenheit der sich mitteilenden Person, das Fehlen der unmittelbaren Präsenz lassen keine sicheren Rückschlüsse auf die Wahrheit des Geschriebenen zu. Zudem ist Täuschung von außen möglich, was Ferdinand in seinem Furor nicht in Erwägung zieht. Der Brief wurde Luise gegen ihren Willen diktiert, nur dass hier nicht wie in Kleists *Marquise von O...* die Schrift von Tränen verwischt ist und kein verräterisches »diktiert« dem ungläubigen Leser Ferdinand einen heimlichen Hinweis gibt. So müsste er dem Eindruck der Tränen in Luises Augen vertrauen. Diese aber sind – in der Logik dieses Stücks und der aller Texte der Empfindsamkeit – von unbedingter Evidenz gegen allen äußeren Schein, auch gegen die Evidenz der Schrift. Die »wahrste aller Botschaften«⁴⁹ ist auch hier wahr, und Ferdinands mangelndes Vertrauen in ihre unverstellte Beweiskraft macht ihn zum Mitschuldigen am tragischen Handlungsverlauf.

Anna Louisa Karsch: Brief an Johann Wilhelm Ludwig Gleim (1761)

Die Liebesbriefe der Dichterin Anna Louisa Karsch an Johann Wilhelm Ludwig Gleim von 1761 sind in dieser Reihe die ältesten Textdokumente. Sie bilden gleichwohl den Schluss, denn ihr Umgang mit Schrift und Tränen steigert noch einmal die bisherigen Konstellationen, indem sie sowohl eine gegenseitige Stimulation als auch ein Konkurrenzverhältnis aufzeigen. Vor allem handelt es sich bei Anna Louisa Karsch um vorgeblich reale Tränen, das »zerfloßne Herz« ergießt sich nicht nur in Worten aufs Papier, sondern auch mittels Tränenflüssigkeit. Dadurch geraten die Tränen jedoch – wie schon im Beispiel der von Tränen verwischten Schrift in der *Marquise von O...* – in einen Wettstreit mit der Schrift, die sie auslöschen könnten. Tränenspuren auf den Briefen beanspruchen einen weit höheren Grad an Echtheit, als es eine schriftliche Formulierung vermag.⁵⁰ Denn die Kör-

49 Vgl. Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, S. 215 (Anm. 38).

50 Wolfgang Bunzel, *Schreib-/Leseszene*, in: *Der Brief – Ereignis & Objekt. Katalog der Ausstellung im Freien Deutschen Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum*, hg. von Anne Bohnenkamp und Waltraud Wiethölter, Frankfurt am Main 2008, zur Karschin S. 239.

perlichkeit des Schreibenden drückt sich gleichsam unmittelbar aufs Papier und ersetzt die Schrift durch die leibliche Präsenz.

Die Briefe der Karschin an Gleim sind als unerwiderte Liebesbriefe besonders zur Tränengabe prädestiniert. Die ohne Punkte dahinströmende Syntax gleicht selbst schon Ergießungen, aufgehalten wird sie indessen vom Tränenwasser, das dem Briefftext die Pausen und Haltepunkte aufzwingt.

[...] keimahl soll die Sonne untergehen ohne daß ich mit Ihnen geredet ohne daß diese Hand wenigstens Einem Vers niederschreibt Für den der mir untter den Sterblichen Ein ---- ist, ach laß es unausgesprochen daß Wort sage du es o mein ihm nachwallendes Herz, und / du iezt niederFallende Thräne, du gehe hinn und sag Ihm daß ich den ganzen Wehrt Seiner Freundschaft fühle, zürnen Sie nicht mein vortrefflicher freund daß ich Ihnen diese Thränen nachkomen laße, es sind Kinder meiner Liebe die mein Herz unterdrüken muste, o diese Liebe wie rein, wie unschuldig ist Sie, zu schön alß daß die Welt Sie kennen sollte, Ihnen nur Ihnen mein [Träne] Allerliebster soll Sie sich nennen es muß nie[Träne] mahls ein thebanischer Jüngling den andern uneigennütziger geliebt haben als ich sie liebe, o ich würde Ihnen hundertmahl küssen ohne [Träne] andre [Träne] als diese Empfindung zu haben, [Träne] [...].⁵¹

Zumindest der Behauptung der Schreiberin nach imprägniert das »nachwallende Herz« (also gleich das ganze Organ) die Schrift mit dem natürlichen Sekret des Körpers und übernimmt die Botschaft, wo die Sprache versagt. Ob die Tropfen auf dem Papier nun von echten Tränen herrühren oder sie nur vortäuschen, ist allerdings fraglich, denn die Schrift ist nirgends verwischt und die Tränen sind säuberlich in eine wie dafür vorgesehene Lücke eingepasst. Wie auch immer, die echten oder imitierten Tränen sollen eine doppelte Funktion übernehmen: Zum einen unterstützen sie nachdrücklich in einem andern Medium, was das Wort, wenn auch nur andeutend, zu sagen versucht, zum andern setzen sie sich selbst an seine Stelle, weil sie beredter und überzeugender zu sein scheinen als dieses. Tränen auf dem Papier sollen als Zeugen eine Wahrheit beglaubigen, die jenseits der Schrift und jenseits der Sprache ist. Die Tränen haben »gleichsam das letzte Wort«.⁵²

51 »Mein Bruder in Apoll«. Briefwechsel zwischen Anna Louisa Karsch und Johann Wilhelm Ludwig Gleim, hg. von Regina Nörtemann, Bd. 1, Göttingen 1996, S. 18.

52 Ute Pott, Der Brief – Ereignis & Objekt, S. 249.

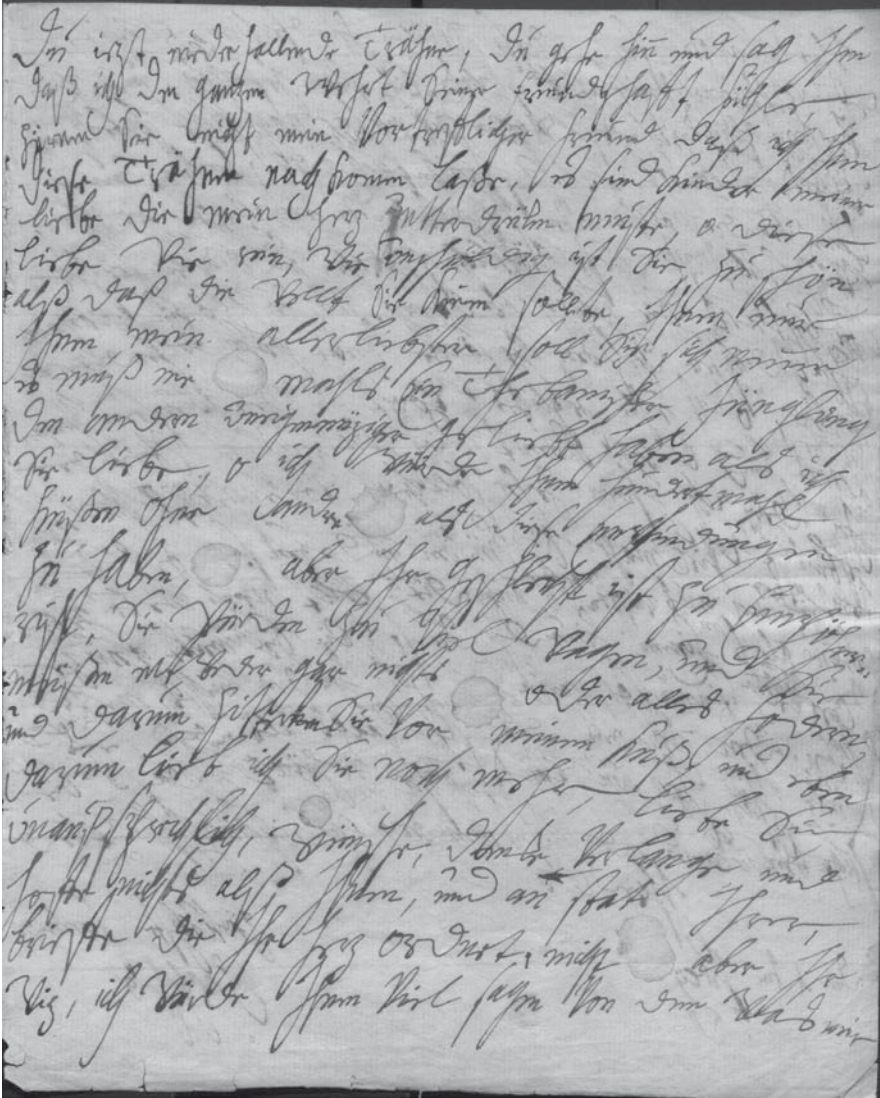


Abb. 3: Anna Luisa Karsch an Johann Wilhelm Ludwig Gleim, Brief vom 1. Juli 1761, Seite 3. Gleimhaus Halberstadt, Signatur: Hs. A 6559 (Karsch 36)

Editionsphilologische Digression

Die Wiedergabe der Tränentropfen der Karschin, ob sie nun echt sind oder inszeniert, durch das lapidare Wort [Träne] ist unbefriedigend. Die materielle Spur wird wieder in ein Sprachzeichen zurückgeholt, das sie doch gerade ersetzen soll. Die faksimilierte Form der Edition dagegen zeigt die Unterbrechung der Schrift durch die Träne als Fleck, beziehungsweise als Leerstelle der Schrift. Solche Faksimilierungen werden bei einem derartigen Befund in neuen digitalisierten Editionen zur Norm. Sie werden aber auch schon im neunzehnten Jahrhundert als die bestmögliche Wiedergabe eines Briefwechsels vorgeschlagen, allerdings geschieht es dort in satirischer Absicht, wodurch erst die semantische Zweideutigkeit der Wiedergabe evident wird. In Gottfried Kellers Erzählung *Die mißbrauchten Liebesbriefe* zwingt der zweifelhafte Literat Viggi Störteler mit der Absicht einer künftigen Edition seine Frau zu einem Liebesbriefwechsel. Die dazu wenig aufgelegte Gattin benützt für ihre Antwort an den Mann die Liebesbriefe, die ein in sie verliebter Schulmeister ihr geschrieben hat. Bei deren Abschrift ist sie zu Tränen gerührt. Der über die Tränenspuren erfreute Gatte schreibt ihr:

In einer Nachschrift bemerkte Viggi: ›Ich habe mit Vergnügen gesehen, daß Spuren von vergossenen Tränen zwischen Deinen Zeilen zu sehen sind (wenn Du nicht etwa den Schnupfen hattest!). Aber gleichviel, ich trage mich jetzt mit dem Gedanken, ob solche Tränen zwischen den Zeilen bei einer allfälligen Herausgabe im Druck nicht durch einen zarten Tondruck könnten angedeutet werden? Freilich, fällt mir ein, müßte dann wohl die ganze Sammlung faksimiliert werden, was sich indessen überlegen läßt.⁵³

Keller nimmt die modernen Editionsmethoden vorweg und macht sich zugleich, wie über das ganze Literatenwesen seines Protagonisten, darüber lustig. Doch gerade damit legt er den Finger auf den wunden Punkt. Die künstlich hergestellte Natürlichkeit, also die ›Aura‹ des gefälschten Briefwechsels, ist fragwürdig, vor allem dann, wenn die Echtheit verbürgenden Tropfen auf dem Papier plötzlich selbst ins Licht der Fälschung geraten, weil sie ganz nüchtern auch von einem Schnupfen stammen könnten.

Damit steht nicht nur der hohe Wahrheitsanspruch der Träne unter Verdacht, sondern die Editionsphilologie vor der schwierigen Aufgabe der Authentizitätsprüfung. Kellers Satire auf den gefälschten Liebesbriefwechsel führt vor Augen, dass auch die physische Materialität des Briefes noch keine Garantie der

53 Gottfried Keller, *Die Missbrauchten Liebesbriefe*, in: ders., *Sämtliche Werke und ausgewählte Briefe*, hg. von Clemens Heselhaus, Bd. 2, München und Wien⁴ 1979, S. 346.

Echtheit geben kann.⁵⁴ Der authentische Ausdruck ist nicht einfach durch den Befund gegeben, sondern der Befund bedarf selbst der Interpretation. Vielleicht ließe sich, um Kellers Satire weiter zu treiben, in diesem Zusammenhang sogar – analog zur Narratologie – von ›unreliable tears‹, von ›unzuverlässigen Tränen‹ sprechen.⁵⁵

Jean Paul: Die Überwindung der »Herzwassersucht«. *Flegeljahre* (1804/1805)

Gegen Ende des Jahrhunderts nimmt die Tränenflut in der deutschen Literatur deutlich ab und auch ihre Wertschätzung verkehrt sich ins Gegenteil. Kant und in seinem Gefolge Schiller verwarfen die tränende Rührung als eine an die Sinne gebundene Erregung. »Rührung, eine Empfindung, wo Annehmlichkeiten nur vermitteltst augenblicklicher Hemmung und darauf erfolgreicher stärkerer Ergießung der Lebenskraft gewirkt wird, gehört gar nicht zur Schönheit« – so verbannt Kant die Tränenkultur des ›weinenden Saeculums‹ aus dem Reich der Kunst in seiner *Kritik der ästhetischen Urteilskraft*.⁵⁶ Schillers Verdikt über die Tränen spricht ihnen gar jede geistige-sittliche Kraft und jede verbessernde Wirkung ab und sieht in ihnen nur rein sinnliche, auf die Triebe beschränkte Äußerungen. Die der Träne geltende empfindsame Literatur bewirke »bloß Ausleerungen des Thränensacks und eine wollüstige Erleichterung der Gefäße; aber der Geist geht leer aus, und die edlere Kraft im Menschen wird ganz und gar nicht dadurch gestärkt.« Das klare Wasser, einst Ausdruck der Wahrheit und der Authentizität, gehört nun ins Reich der Sinne und lässt den geistigen Menschen tief sinken:

Ein bis ins Tierische gehender Ausdruck der Sinnlichkeit erscheint dann gewöhnlich auf allen Gesichtern, die trunkenen Augen schwimmen, der offene Mund ist ganz Begierde, ein wollüstiges Zittern ergreift den ganzen Körper, der Atem ist schnell und schwach, kurz alle Symptome der Berausung stellen sich ein: zum deutlichen Beweise, daß die Sinne schwelgen, der Geist aber oder das Prinzip der Freiheit im Menschen der Gewalt des sinnlichen Eindrucks zum Raube wird. Alle diese Rührungen, sage ich, sind

54 Vgl. zur Materialität des Briefes: Lothar Müller, Das doppelte Register. Über den Brief und das Briefpapier, in: Fontanes Briefe ediert. Internationale wissenschaftliche Tagung des Theodor Fontane-Archivs, hg. von Hanna Delf von Wolzogen und Rainer Falk, Potsdam, 18.–20. September 2013, Würzburg 2014, S. 39–57.

55 Der Begriff des »unreliable narrator« stammt von Wayne Booth, *Rhetoric of fiction*.

56 Immanuel Kant, *Kritik der ästhetischen Urteilskraft*, § 13, in: ders., *Werke in sechs Bänden*, hg. von Wilhelm Weischedel, Bd. 5, Darmstadt 1983, S. 306.

durch einen edeln und männlichen Geschmack von der Kunst ausgeschlossen, weil sie bloß allein dem *Sinne* gefallen, mit dem die Kunst nichts zu verkehren hat.⁵⁷

Als ein Kapitulieren des vernunftgeleiteten Subjekts und als ein Versinken ins Körperliche, wie es später Plessner – wenn auch mit unterschiedlicher Wertung – konstatiert hat,⁵⁸ versteht auch Schiller das Weinen, nur dass es bei ihm eine gänzlich negative Beurteilung und eine Vertreibung aus den hohen Hallen der Literatur erfährt.

Ein Autor allerdings, ein Tränenvirtuose der deutschen Literatur, ließ weiterhin ungehemmt die Tränen in seinen Romanen fließen, auch über die Jahrhundertwende hinaus, um den Tränenfluss dann umso rigorosier zu stoppen. Jean Paul hat alle Tränenvariationen ins Extrem gesteigert. Sein Roman *Hesperus* von 1895 ist – neben Millers *Sieglwart. Eine Klostersgeschichte* – ein äußerst tränennasses Buch und übertrifft seinen Konkurrenten bei weitem an Virtuosität und Komplexität der Tränenkompositionen.⁵⁹ Und Jean Paul leistet auch den Umschlag in der Tränenbewertung. Die Bewältigung der Träne, die Schiller theoretisch einfordert, hat Jean Paul literarisch gestaltet.

Er lässt die heiligen Tränen ins Komische kippen, und zwar in seinem Roman *Flegeljahre*, der 1804 unvollendet erschienen ist. Der Roman beginnt mit einer Testamentseröffnung des verstorbenen Herrn van der Kabel vor sieben »weitläufige[n] Anverwandten«. Die Kapitelüberschrift »das Weinhaus« ist zweideutig und assoziiert weniger ein Haus, in dem geweint wird, als eine feuchtföhliche Trinkrunde der »lachenden Erben«.

Doch es kommt anders. Das Testament beginnt mit einer rhetorischen Pointe, welche die Erwartung der Erben, die umständlich mit all ihren Titeln in ihrer ganzen bürgerlichen Wohlgesetztheit zitiert werden, anspannt, hinhält und dann – entsprechend der Kant'schen Definition der Komik⁶⁰ – buchstäblich in Nichts fallen lässt:

Demzufolge vermach' ich denn dem Herrn Kirchenrat *Glanz*, dem Herrn Hofiskal *Knoll*, dem Herrn Hofagent Peter *Neupeter*, dem Herrn Polizei-Inspektor

57 Friedrich Schiller, Über das Pathetische, in: ders., Sämtliche Werke, Bd. 5, S. 516.

58 Helmuth Plessner, Weinen und Lachen, S. 40–43.

59 Vgl. zu den Tränen in Jean Pauls Romanen, insbesondere zum *Hesperus* und zu den *Flegeljahren*: Elsbeth Dangel-Pelloquin, Strömende und stockende Wasserwerke. Jean Pauls Tränenregungskunst, in: Jahrbuch der Jean Paul-Gesellschaft 46 (2011), S. 29–50.

60 »Das Lachen ist ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts« (Kant, Kritik der ästhetischen Urteilskraft, § 54, S. 437).

Harprecht, dem Herrn Frühprediger *Flachs* und dem Herrn Hofbuchhändler *Paßvogel* und Herrn *Flitten* vor der Hand nichts [...].⁶¹

Die Erben erfahren somit, dass sie keine sind. Dies mit der scheinheiligen Begründung des Erbonkels: »weil ich aus ihrem eigenen Munde weiß, daß sie meine geringe Person lieber haben als mein großes Vermögen, bei welcher ich sie denn lasse, so wenig auch an ihr zu holen ist«. ⁶²

Bis auf eine kleine Ausnahme. Der Verstorbene bestimmt denjenigen der sieben »Herren Anverwandten« zum Erben seines Hauses,

welcher in einer halben Stunde (von der Vorlesung der Klausel an gerechnet) früher als die übrigen sechs Nebenbuhler eine oder ein paar Tränen über mich, seinen dahingegangenen Onkel, vergießen kann vor einem löblichen Magistrate, der es protokolliert.⁶³

Diese Romaneröffnung ist durch ihren pervertierten Träneneinsatz bizarr und komisch zugleich. Das findet auch der Erzähler selbst, denn in scheinbar bescheidener und zugleich superlativischer Litotes bemerkt er:

– Daß es, solange die Erde geht und steht, je auf ihr einen betäubern und krausern Kongreß gegeben als diesen von sieben gleichsam zum Weinen vereinigten trocknen Provinzen, kann wohl ohne Parteilichkeit nicht angenommen werden.⁶⁴

Die sprichwörtlich lachenden Erben müssen also zu weinenden werden. Dieses paradoxe Meisterstückchen bannt all die Tränenfluten der empfindsamen Literatur in eine strenge Ökonomie zurück und verfolgt die Produktion von einer Träne wie mit der Lupe. Die Minimalerzeugung gilt angeblich der Trauer um den Onkel, einem bedeutenden Weinanlass also. Aber das Wort »Nebenbuhler« macht klar, dass es sich bei dieser Demonstration der Trauer um eine kompetitive Angelegenheit handelt. Tränen, der Ausdruck des Kontrollverlustes, sollen der restlosen Kontrolle unterworfen werden, die Kapitulation des Ichs soll durch manipulative Selbstbeherrschung produziert werden, und die zweckfreien edlen Tropfen sollen einem auf Berechnung basierenden Zweck dienen. Das Skandalon der Szene ist diese Kombination von Tränen mit einem berechnenden Kalkül und einem mer-

61 Jean Paul, *Flegeljahre*, in: ders., *Werke I/2*, S. 583.

62 Ebd.

63 Ebd., S. 584.

64 Ebd.

kantilen Zweck. Die eine geforderte Träne ist nur noch im wörtlichen, das heißt im merkantilen Sinn kostbar, doch kaum im übertragenen, sie bemisst sich am Tauschwert des Hauses.

Jean Paul benutzt den Tränenwettbewerb der enterbten Erben zu einer kleinen Geschichte des Tränenflusses. Sie spielt ironisch mit der humoralpathologischen Tradition der Körperflüsse und zitiert parodierend die empfindsame Tränensemantik. Fünf der Probanden versuchen, auf rein physiologischem Weg das begehrte Nass hervorzureizen, wodurch sie zu tierischen Physiognomien mutieren und – zumindest bildlich – alle anderen Körperausscheidungen aktivieren, um über einen Flüssigkeitstransfer die Tränensäfte mitzustimulieren. So sieht einer »wie eine kranke Lerche aus, die man [...] klystiert«, ein anderer wie ein Hund, der ein Brechmittel »ableckt«. Ein Dritter versucht, »durch Gelächter [...] die begehrten Tropfen zu erpressen und sich diebisch mit diesem Fensterschweiß zu beschlagen«, während der Vierte sich dadurch »etwas Passendes in die Augen zu treiben« sucht, daß er mit ihnen »sehr starr und weit offen« blickt.⁶⁵

Diese Versuche, die Tränen mittels Säftesubstitution, Kondensationsverfahren und mechanischer Reizung herauszupressen, schlagen fehl. Aber auch der empfindsame Weg führt nicht zum Erfolg. Ihn beschreitet der Kirchenrat Glanz, der »Erweichungs-Reden« aus seinen eigenen »Neujahrs- und Leichenpredigten« hält und Tränen als »heilige Zeichen« bezeichnet, die sein Herz bereits heimlich um den Verstorbenen vergossen habe. Als er – in schöner paradoxer Fügung – fast schon »vor Freude über nahe Trauertränen« weint, kommt ihm der letzte Erbe, der Frühprediger Flachs, zuvor. Dieser hat ebenfalls das Mitleid aktiviert, aber er muss seiner Phantasie reichlich zusätzlich Nahrung geben durch literarische und historische Stimulanzien aller Art, »den Lazarus mit seinen Hunden [...], ferner das Köpfe so mancher Menschen, Werthers Leiden, ein kleines Schlachtfeld«. ⁶⁶ Mit dem bunt zusammengewürfelten Vorstellungsensemble macht er evident, dass einzig die Imaginationskraft der Phantasie aus diesem absurden Tränenwettbewerb siegreich hervorgehen kann. Die Ankündigung der erfolgreichen Tränen vermischt dann die flüssige und trockene Sphäre humoristisch ineinander:

»Ich glaube, meine verehrtesten Herren,« – sagte Flachs, betrübt aufstehend und überfließend umhersehend, »ich weine« – setzte sich darauf nieder und ließ es vergnügter laufen; er war nun auf dem Trocknen [...].⁶⁷

65 Ebd., S. 585 f.

66 Ebd., S. 586 f.

67 Ebd., S. 587.

Die witzige Szene bedeutet den Zusammenbruch aller Zeichenordnungen der empfindsamen Tränenliteratur und damit einen schweren Karriereknick der Träne am Übergang zum neunzehnten Jahrhundert. Im Unterschied zu Schillers moralisch-theoretischer Verwerfung der Träne aus Vernunftgründen, lässt Jean Paul ihre prominente Position im literarischen Medium und mit komischen Mitteln zusammenbrechen. Die physiologische Metaphorik mit ihren humoral-pathologischen Residuen wird ins Lächerliche gezogen, die physiognomischen Erkennungszeichen in ein Bestiarium verwandelt, der empfindsame Tränenkreislauf, der hier ohnehin nur als dünnes Rinnsal läuft, wird gekappt und alle seine Privilegien durchgestrichen. Tränen sind kein Ausfluss des Herzens und keine kostbaren Zeichen, sondern nur abstraktes Wertäquivalent für den Tauschwert des Hauses. Kurz: Die Träne ist in Jean Pauls Romananfang zu einem Requisit im humoristischen Repertoire geworden.

Das anfängliche Spiel mit den Tränen lässt sich im Roman *Flegeljahre* weiterverfolgen. Thematisiert und in Szene gesetzt wird das Zeichendeuten der Tränenzeichen oder – in ironisch-witziger Potenzierung – sogar das Deuten der Zeichen der Zeichen. Der empfindsame und naive Gottwalt, unrühmlicher Held des Romans und vorgesehener Erbe des am Romananfang nachgelassenen Vermögens, sitzt in einem Konzert und hofft, Tränen der Rührung in den Augen der vornehmen Damen zu sehen, »weil er sich [...] schönere *Vergrößerungslinsen* des Herzens nie zu denken vermocht«. Dieser Wunsch ist ganz im empfindsamen Register formuliert: Die Träne gibt den Durchblick auf das wahrhaftige Herz. Aber die für das Konzert herausgeputzten Frauen weinen nicht, um ihren Putz nicht zu beschädigen, und so sieht er, »–weil Mädchen schwer im Putze weinen – nichts als die ausgehangenen *Weinzeichen*, die Tücher. Indes für den Notar war ein Schnupftuch schon eine Zähre und er ganz zufrieden.«⁶⁸

Die Tränen glänzen durch Abwesenheit. Sie werden durch das Schnupftuch repräsentiert, dem im ganzen Roman die erzählerische Energie mehr gilt als den Tränen: Es wird als »Schminkklappen des Gefühls« und »Flughaut der Phantasie« intituliert⁶⁹ und stellt damit zur Schau, dass das Sprachspiel an die Stelle der Authentizitätsfrage getreten ist. Die abwesenden Tränen reflektieren den Stellvertretermodus von Zeichen überhaupt, wie er kardinales Thema der *Flegeljahre* ist.

Jean Pauls witzige Attacken auf die Tränen bedeutet keine generelle Diskreditierung, sie fließen, wenn auch behutsamer, in seinen Werken weiter. Aber er entbindet sie von ihrer Authentizitätsverpflichtung, ihrem Beglaubigungsstatus, ihrer Letztbegründung. So kann beides nebeneinander bestehen, die große Trä-

68 Ebd., S. 761.

69 Ebd., S. 850.

nenschrift der empfindsamen Literatur, die Schrift und Sprache wegschwemmt, und die kleine komische Träne der *Flegeljahre*. Die literarischen Tränen haben wieder mit der Phantasie und dem Sprachspiel zu tun, sie sind, wie jeder menschliche Ausdruck, Zeichen, die mehrdeutig sein können und die – um mit Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* zu reden – nie absolut, sondern immer interpretationsbedürftig sind.⁷⁰

70 Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, in: *Werke*. I/5, S. 182f.: »So wie es kein absolutes Zeichen gibt – denn jedes ist auch eine Sache –, so gibt es im Endlichen keine absolute Sache, sondern jede bedeutet und bezeichnet; wie im Menschen das göttliche Ebenbild, so in der Natur das menschliche.«