

PETER-ANDRÉ ALT

DAS FLUIDE ICH
TRÄNEN IN GOETHE'S *DIE LEIDEN DES JUNGEN WERTHERS* (1774)
UND JACOBIS *WOLDEMAR* (1779)

Für Wolfgang Riedel zum 70. Geburtstag

Abstracts:

Ausgehend von einem kurzen Abriss der zeitgenössischen Untersuchungen zum Tränenfluss in Medizin und Popularphilosophie, analysiert der Beitrag die poetische, im weiteren Sinne psychologische Funktion, die das Weinen im empfindsamen Roman des 18. Jahrhunderts spielt. In Goethes *Werther* werden die Tränen dem Protagonisten zur Form einer Selbstkonstitution, die ihrerseits als emotionale Regung der sprachlichen Wirklichkeitswahrnehmung folgt. In Jacobis *Woldemar* wiederum gerät der Tränenfluss zum eigentlichen Medium der Ich-Setzung. In beiden Romanen ist das weinende Ich instabil und anmaßend, schwach und doch omnipotent. Es nimmt damit das romantische Ich vorweg, das sich über Akte der autonomen Selbstsetzung zum Medium einer hybriden Subjektivität erklärt.

Departing from a brief survey of enlightened studies on medical and anthropological functions of tears, the essay tackles the poetic and psychological aspects in which German novels of the late 18th century are depicting crying heroes and their affective economies. Goethe's *Werther* is showing a main character whose tears as a form of emotional comment are following the verbal apperception of reality. In Jacobi's *Woldemar* the stream of tears turns into the major medium of self constitution. The novels characterize an ambiguous ego, both unstable and presumptuous, weak and powerful. They prelude the romantic ego and its autonomous constitution by acts of self-imposition as a medium of hybrid subjectivity.

1. Einleitung

Eine ›Philosophie der Tränen‹ werde an unseren Schulen nicht unterrichtet, beklagt Edward Young 1742 in seinen *Night Thoughts*.¹ Schack Hermann Ewald

1 Edward Young, *The Complaints: Or, Night Thoughts on Life, Death & Immortality*, London 1743 (recte: 1742), S. 137 f. (Night The Fifth): »Lorenzo! hast thou ever weigh'd a sigh? Or study'd the Philosophy of Tears? (A Science, yet, unlectur'd in our Schools!)«

bemerkt mehr als vierzig Jahre später, dass, wer sich mit menschlichen Leidenschaften aller Art befasse, noch immer ein Außenseiter auf dem Feld der Gelehrsamkeit bleibe.² Solche Befunde mochten für die rationalistische Schulwissenschaft, aber längst nicht mehr für das breite Spektrum zeitgenössischer Veröffentlichungen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zutreffen. Vor allem Popularphilosophie, Anthropologie und Erfahrungsseelenkunde beschäftigten sich gründlich mit der Welt menschlicher Gefühle und Empfindungen. Niemals zuvor fand die Sprache der Affekte in ihrer Phänomenologie, Ätiologie und Pathologie derart große Aufmerksamkeit wie zur Zeit der Spätaufklärung.³ Das gilt für Fragen der Leidenschaften und psychischen Erkrankungen, für mentale Haltungen wie Melancholie, Trauer, Enthusiasmus oder Schwärmerie; aber auch für die körperlichen Zeichen der Affekte, das Erbleichen und Erröten, die Ohnmacht und, nicht zuletzt, das Weinen – Vorgänge, die man als unwillkürliche Reaktionen auf Gefühlseindrücke verschiedenster Art deuten darf. Georg Friedrich Meier nennt 1744 die Zergliederung der menschlichen »Gemüthsbewegungen« eine eigene »Wissenschaft«, die einem systematischen Anspruch folge.⁴ Vor allem die *perceptiones obscurae*, die dunklen Vorstellungsarten, haben die spätaufklärerische Philosophie fasziniert, weil sie an ihnen das selbst wiederum rational begriffene Zusammenwirken von Geist und Körper exemplarisch untersuchen konnte.⁵

Mustergültig schlägt sich diese Tendenz seit der Mitte des 18. Jahrhunderts im breitenwirksamen Diskurs über die Affektökonomie des Weinens nieder. Vornehmlich die aufgeklärte Popularwissenschaft mit ihrer starken Affinität zu Fragen der Psychologie und Anthropologie erörtert das Thema.⁶ In Zedlers *Universal-Lexicon* (1731–1754) umfasst der 1745 publizierte Artikel zur »Thräne«

- 2 Schack [Jacques] Hermann Ewald, Ueber das menschliche Herz; ein Beytrag zur Charakteristik der Menschheit, Erfurt 1784, Vorrede, Bl. 5(v): »Nach dem gemeinen Sprachgebrauch« sei der Begriff des Herzens, so heißt es, »ein Fremdling, der im Gebiete der Philosophie gewöhnlich uebel hauset.«
- 3 Vgl. hier Steffen Martus, Aufklärung. Das deutsche 18. Jahrhundert. Ein Epochenbild, Berlin 2015, S. 554 ff., ferner am konkreten Beispiel Wolfgang Riedel, Erkennen und Empfinden. Anthropologische Achsendrehung und Wende zur Ästhetik bei Johann Georg Sulzer, in: Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert. DFG-Symposium 1992, hg. von Hans-Jürgen Schings, Stuttgart und Weimar, S. 410–439.
- 4 Georg Friedrich Meier, Theoretische Lehre von den Gemüthsbewegungen überhaupt, Halle 1744, S. 3.
- 5 Vgl. hier Wolfgang Riedel, Die Aufklärung und das Unbewußte. Die Inversionen des Franz Moor, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 37 (1993), S. 198–220.
- 6 Vgl. Irmgard Müller, Dakryologia: Physiologie und Pathologie der Tränen aus medizin-historischer Sicht, in: Tränen, hg. von Geraldine Spiekermann und Beate Söntgen, Paderborn 2008, S. 75–92.

21 engbedruckte Spalten, der zum »Weinen« – aus dem Jahr 1747 – immerhin noch neun.⁷ Der Eintrag zur »Träne« erschließt das Thema zunächst über eine physiologische Dimension und geht sodann zur Ursachenforschung über.⁸ In seinem allgemeinen Teil nimmt er eine cartesianische Perspektive ein, indem er Körper und Geist als zwei harmonisch aufeinander bezogene »Uhrwerke« bestimmt.⁹ Dieser Blickwinkel macht verständlich, weshalb jeder Affekt »mit gewissen Veränderungen und Bewegungen im Körper verbunden« ist.¹⁰ Das Weinen bildet die physische Antwort auf geistig-seelische Erregungszustände. Das Uhrwerk des Körpers folgt dem Rhythmus der psychischen Impulse, sodass eines eng mit dem anderen verknüpft bleibt. Durch die Fähigkeit zum Weinen, die Tiere nicht besitzen, zeichnet sich der Mensch zuallererst als gesellschaftliches Wesen aus. Mit seinen Tränen bewirkt er jenes Mitleid, das eine seiner wichtigsten altruistischen Begabungen bildet und ihn mit seinesgleichen in einer Gefühlsgemeinschaft eigener Art vergemeinschaftet. Das cartesianisch gedachte Zusammenspiel von Leib und Seele findet sein Pendant in der »Socialität« von Leiden und Mitleiden, die durch die Zeichensprache der Tränen konstituiert wird.¹¹

Zur cartesianischen Rahmenkonstruktion dieses Beschreibungsmusters gesellt sich eine Deutung in der Traditionslinie der im 18. Jahrhundert medizinisch noch unangefochtenen, aus der Antike stammenden Humoralpathologie,

7 [Johann Heinrich Zedler,] Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste, welche bißhero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden [...], 64 Bde. und 4 Supplement-Bde., Halle und Leipzig 1732–1750; 1751–1754, Bd. 43, Sp. 1737–1759 (»Thräne«); Bd. 54, Sp. 702–711 (»Weinen«).

8 Noch Thomas Manns Roman *Der Zauberberg* (1924) bietet 180 Jahre später eine lexikonartige Definition des Themas, die sich wie eine Variante des Zedler-Eintrags liest: »[...] dies klare Naß, so reichlich-bitterlich fließend überall in der Welt und zu jeder Stunde, daß man das Tal der Erden poetisch nach ihm benannt hat; dies alkalisch-salzige Drüsenprodukt, das die Nervenerschütterung durchdringenden Schmerzes, physischen wie seelischen Schmerzes, unserem Körper entpreßt. Er wußte, es sei auch etwas Muzin und Eiweiß darin.« (Thomas Mann, *Der Zauberberg*, Frankfurt a. M. 1959, S. 744.)

9 [Zedler,] Grosses vollständiges Universal-Lexicon, Bd. 43, Sp. 1743 und Sp. 1747.

10 Ebd.

11 Ebd., Bd. 54, Sp. 703. Zum philosophischen Kontext des Mitleidsgedankens im 18. Jahrhundert – befremdlicherweise jedoch ohne jeden Bezug auf den hier einschlägigen Lessing – vgl. Henning Ritter, *Nahes und fernes Unglück. Versuch über das Mitleid*, München 2004, insb. S. 178 ff. Für eine kulturgeschichtliche Perspektive (allerdings mit unzuverlässigen Quellenangaben und in der Darstellung sehr assoziativ) vgl. Tom Lutz, *Tränen vergießen. Über die Kunst zu weinen. Aus dem Amerikanischen von Diane von Weltzien*, Hamburg und Wien 2000 (= *Crying – The Natural and Cultural History of Tears*), insb. S. 77 ff. (zur »Geschichte des Tränenflusses«).

die das Weinen als Indikator für das Entweichen körpereigener Säfte betrachtet. Tränen bilden sich durch eine Erregung der Leidenschaften, die das Blut erhitzen und damit eine verstärkte Produktion von Flüssigkeit in der Tränendrüse auslösen.¹² Sie lassen den wässrigen Anteil des im Kopf zirkulierenden Blutes austreten und sorgen damit für einen Druckabbau, der seinerseits Erleichterung bewirkt.¹³ So wie der Cartesianismus einen Gleichklang der Uhrwerke von Körper und Geist verlangt, zielt das Modell der seit Hippokrates und Galen kaum veränderten Humoralpathologie auf eine Balance der Säfteflüsse.¹⁴ Die Tränen gewährleisten, dass es zu keinerlei Überdruck bei den Körperflüssigkeiten kommt, indem sie für einen Abgang überschüssiger Humores sorgen. Der Artikel stellt an diesem Punkt einen Zusammenhang zwischen dem Tränenstrom und der Ebene der Sexualität her:

Es ist was besonders, daß einige Gemüths=Effecten bey einigen Menschen dem Körper großen Schaden zufügen, wenn nicht gleich auf dieselben ein oder anderer Abfluß erfolgt; welcher im Gegentheil so wohl den zu befürchtenden Schaden abzuwenden, als auch selbst den ganzen Gemüths=Affect zu stillen vermögend ist. Z.E die Geilheit ist einer der gewaltsamsten Affecten, die den Körper in verschiedenste Umstände setzen kann. Sobald dabey der Abfluss des Saamens, auf welche Art es wolle geschehen, legt sich alles zur Ruhe, so lange aber dieser Abfluß aufgehalten und verhindert wird, währt es sehr lange, ehe so wohl die im Gemüthe dabey erregten Veränderungen als die im Körper hervor gebrachten Bewegungen zu ihrer natürlichen Ordnung wieder geraten können.¹⁵

Der Tränenfluss löst eine Spannung aus und ist darin der Ejakulation vergleichbar. Umgekehrt bewirken die Stauung der Tränen im Auge und das Zurückhalten des Samens körperinternen Druck, der zu ›Schaden‹ führen kann. Beides lässt sich mithilfe des cartesianischen Dualismus von Leib und Seele

12 [Zedler,] Grosses vollständiges Universal-Lexicon, Bd. 43, Sp. 1748. Vgl. mit Blick v. a. auf Galen Christopher Gill, Die antike medizinische Tradition. Die körperliche Basis emotionaler Dispositionen, in: Klassische Emotionstheorie. Von Platon bis Wittgenstein, hg. von Hilge Landweer und Ursula Renz, Berlin und New York 2008, S. 97–117. Zur cartesianischen Basis vgl. Lutz, Tränen vergießen, S. 79 f.

13 [Zedler,] Grosses vollständiges Universal-Lexicon, Bd. 43, Sp. 1751; vgl. auch die Ausführungen zum »Weinen«, Bd. 54, Sp. 701 f.

14 Dazu auch Elsbeth Dangel-Pelloquin, Strömende und stockende Wasserwerke. Jean Pauls Tränenregungskunst, in: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 46 (2011), S. 29–50, hier S. 33 ff.

15 [Zedler,] Grosses vollständiges Universal-Lexicon, Bd. 43, Sp. 1752.

ebenso gut verstehen wie durch die Humorapathologie. Die Uhrwerke müssen zusammenstimmen, damit kein Ungleichgewicht zwischen Körper und Geist entsteht, und die Säfte dürfen sich nicht stauen, weil es sonst zu einer gefährlichen Erhitzung des Leibes mit Fieber und Schmerzen kommt. Der Hallenser Medizinprofessor Ernst Anton Nicolai übernimmt diese Perspektive in seinen *Gedancken von Thraenen und Weinen* (1748), die das Thema unter Hinblick auf physiologische Voraussetzungen, seelische Wirkungen und körperliche Aspekte mit detaillierter Akribie behandeln. Das Weinen gilt als Möglichkeit der Befreiung vom Druck in den Gefäßen und als Mittel der Entschlackung des Körpers; zumindest bei Personen ohne zu starke innere Hitze.¹⁶ Ähnliche Abflussfunktionen beschreibt im Hinblick auf die Tränenproduktion auch Johann August Unzer in seiner *Physiologie der eigentlichen thierischen Natur thierischer Körper* (1771).¹⁷

Ein regelmäßiger Tränenstrom sorgt nach den Prinzipien der Humoralpathologie für eine Druckerleichterung im Säftehaushalt. Weder kann so das Blut überhitzt werden noch der Urin sich stauen, wie es im Zedler-Artikel heißt.¹⁸ Das Weinen bietet also ein Ventil, das vor allem physische Erleichterung gewährt. Dass es nach dem zeitgenössischen Verständnis auch blutigen Tränenfluss gibt – bei Frauen als Ersatz für ausbleibende Menstruation –, ist gemäß humoralpathologischer Auffassung nur folgerichtig, weil die körperinternen Flüssigkeiten jederzeit gemeinsam in natürlicher Verbindung ausgeschieden werden können.¹⁹ Der Mediziner Nicolai erklärt ganz in diesem Sinne, das Tränensekret enthalte Elemente des Blutes, die mit dem Weinen austreten; noch William Wordsworth wird in seinem ersten publizierten Gedicht aus dem Jahr 1787 die Verbindung von Tränen und Blut als ›violette Flut‹ beschwören.²⁰ Für das Urinieren wiederum gilt, dass ein verstärkter Tränenfluss dem Blasendruck Erleichterung verschafft, weil er für eine generelle Flüssigkeitsabfuhr sorgt. Eine

16 Ernst Anton Nicolai, *Gedancken von Thraenen und Weinen*, Halle 1748, S. 43 f.

17 Johann August Unzer, *Erste Gründe einer Physiologie der eigentlichen thierischen Natur thierischer Körper*, Leipzig 1771, S. 473.

18 [Zedler,] *Grosses vollständiges Universal-Lexicon*, Bd. 43, Sp. 1753.

19 Ebd., Sp. 1754. Ausdrücklich betont der Artikel, dass es sich hier um eine physiologische Substitution der ausbleibenden Monatsblutung handle.

20 Ernst Anton Nicolai, *Gedancken von Thraenen und Weinen*, S. 46 ff.; William Wordsworth, *On Seeing Miss Helen Maria Williams Weep at a Tale of Distress* (1787): »SHE wept. – Life's purple tide began to flow / In languid streams through every thrilling vein; / Dim were my swimming eyes – my pulse beat slow, / And my full heart was swell'd to dear delicious pain.« (William Wordsworth, *On Seeing Miss Helen Maria Williams Weep at a Tale of Distress*, in: *European Magazine* 40 (1787), S. 202.)

»Redensart«, die man gern »zum Trost der Weinenden vorzubringen pflegt«, lautet: »Man sollte sie nur weinen lassen, denn was man weg weinete, dürffte man nicht wegpiessen.«²¹ Die humoralpathologische Erklärung hat universellen Charakter, insofern sie das Zusammenwirken aller Körperflüssigkeiten hervorhebt. Demgemäß muss das Weinen als Mittel zur Herstellung der inneren Balance wie zur Gewinnung des Gleichgewichts zwischen Leib und Seele gelten.

Der Mediziner Johann Friedrich Zückert beschreibt in seiner Abhandlung *Von den Leidenschaften* (1764) denselben Mechanismus der emotionalen Entspannung: »Aber so bald der Thränenfluß erfolgt, so wird ein Theil der Traurigkeit gleichsam mit weggeschwemmet.«²² Auch Zückert argumentiert auf der Basis der Humoralpathologie, wenn er Menschen mit größerer körperinterner »Feuchtigkeit« eine stärkere Affinität zum Weinen zuschreibt.²³ Der Tränenfluss bietet damit ein Beispiel für die gelegentlich heilsame Wirkung affektiver Reaktionen, denen Zückert sonst den Kampf ansagt. Ziel seiner Schrift ist es, den »Schaden des Körpers, aber auch den, welchen die Seele von den Leidenschaften hat, deutlich zu zeigen.«²⁴ Ein Mechanismus wie der Tränenfluss bildet die Ausnahme im Spektrum der Affektwirkungen, die Leib und Psyche durchschreiten können. Denn durch ihn dürfen die Emotionen gleichsam ablaufen, ohne dass sie dauerhafte Folgen im psychophysischen Apparat auslösen. Die Träne sei, so schreibt Jean Paul, »nur der körperliche Nilmesser des Austretens irgendeines Gefühls«, das sie anzeige und sichtbar mache.²⁵ Der Leib, der sich im Prozess der Zivilisation seit der Aufklärung verschlossen hat und schicklich versperrt sein muss, lässt sich durch den Tränenstrom für einen Augenblick der Freude oder Trauer öffnen.²⁶ Die Literatur der Zeit wird uns allerdings vorführen, dass Psyche und Körper im Moment des Weinens weitaus komplexeren Interaktionsprozessen unterliegen, die von der Wissenschaft theoretisch nicht annähernd erfasst worden sind.

Tränen gehören zu den hervorragenden Leitmotiven der ab 1750 aufkommenden empfindsamen Romane, aber auch des bürgerlichen Trauerspiels. Lesing konstatiert diesbezüglich im November 1756 in einem Brief an seinen Freund Friedrich Nicolai, dass das Weinen »aus einer Vermischung der Traurig-

21 [Zedler,] Grosses vollständiges Universal-Lexicon, Bd. 43, Sp. 1754.

22 Johann Friedrich Zückert, *Von den Leidenschaften*. Zweyte sehr vermehrte und verbesserte Auflage, Berlin 1768 [1764], S. 63.

23 Ebd., S. 6.

24 Ebd.

25 Jean Paul, *Kleine Nachschule zur ästhetischen Vorschule* (1825), in: Ders., *Sämtliche Werke*, hg. von Norbert Miller, München 1959–1987, Bd. I.5, S. 457–514, hier S. 477.

26 Vgl. Dangel-Pelloquin, *Strömende und stockende Wasserwerke*, S. 36.

keit und Freude« entstehe.²⁷ Genau diese Kombination von hellen und dunklen Affekten, die sich in den Tränen manifestiert, bildet für die literarische Gefühlskultur der Zeit einen besonderen Reiz. Am Motiv des Weinens zeigt schon die religiöse Erbauungspoesie des 16. und 17. Jahrhunderts – etwa Robert Southwells Prosastück über die weinende Maria Magdalena (1591) – unterschiedlichste Gemütszustände in diversen Abstufungen und Verbindungen auf.²⁸ Im aufgeklärten Kontext repräsentiert es nun jene komplexe Affektstruktur der gemischten Gefühle, wie sie die Popularphilosophie – exemplarisch Michael Ignaz Schmidts *Geschichte des Selbstgefühls* (1772) – als generelles Merkmal der menschlichen Seelenverfassung beschreibt.²⁹ Tränen werden zu einem Signalement der empfindsamen Psyche, das in keinem Roman der Epoche fehlen darf. Texte wie Jean-Jacques Rousseaus *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761), Lawrence Sternes *Sentimental Journey* (1769) oder Henry Mackenzies *Man of Feeling* (1771), dessen von Karl Gotthelf Lessing besorgte deutsche Übersetzung 1774 erscheint, führen weinende Heldinnen und Helden in großer Zahl vor.³⁰ Nicht ausbleiben konnte dabei die Tendenz zur Trivialisierung und Abnutzung des Topos, die Jean Paul Jahrzehnte später im kritischen Rückblick hervorhebt: »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, uns aber damit nur desto mehr austrocknet.«³¹ Robert Southwell hatte in seiner Prosarede über Maria Magdalenas Trauer am Grab Christi davon gesprochen, dass die Tränen »mächtige Redner« seien, die jeden Richter besänftigen könnten.³² Mit Jean Pauls Befund erscheinen sie nun, nach einer erschöpfenden Phase empfindsamer Beanspruchung, als leere Zeichen ohne echtes affektives Wirkungspotential.

27 Gotthold Ephraim Lessing, Briefwechsel über das Trauerspiel, in: Ders., Werke, Bd. IV, hg. von Herbert G. Göpfert, München 1973, S. 153–228, hier S. 163 (Brief an Friedrich Nicolai, November 1756).

28 Robert Southwell, Mary Magdalene's Funeral Tears; The Triumph over Death; and An Epistle on Comfort; etc., etc. From the Edition of 1593, London 1828, S. 10–84, hier S. 38.

29 [Michael Ignaz Schmidt,] Geschichte des Selbstgefühls, Frankfurt a. M. und Leipzig 1772, S. 9 (mit dem Hinweis, dass derselbe Eindruck beim einen Lachen, beim anderen Weinen auslösen könne).

30 Vgl. Manfred Pfister, Die bitteren süßen Tränen des Lawrence Sterne, in: »So muß ich weinen bitterlich«. Zur Kulturgeschichte der Tränen, hg. von Renate Möhrmann, Stuttgart 2015, S. 111–136.

31 Jean Paul, Kleine Nachschule zur ästhetischen Vorschule (1825), S. 478.

32 Southwell, Mary Magdalene's Funeral Tears; The Triumph over Death; and An Epistle on Comfort; etc., etc., S. 68.

Für den deutschsprachigen Roman des 18. Jahrhunderts spielt das Weinen nicht nur im engeren Kontext der vom Pietismus geprägten Empfindsamkeit sowie der direkten Nachahmung europäischer Vorbilder von Prévost über Richardson und Fielding bis zu Sterne, Rousseau und Mackenzie eine zentrale Rolle.³³ Wie stark es mit jenen sexuellen Aspekten konnotiert ist, die auch der Zedler-Artikel anspricht, zeigt das folgende, besonders einleuchtende Beispiel aus Wielands *Geschichte des Agathon* (1766–1767).³⁴ Es geht um einen Traum, von dem das sechste Buch des Romans im vierten Kapitel berichtet. Der Held hat soeben die Hetäre Danae kennengelernt, die seinen moralisch strengen Platonismus auf die Probe stellt. Nach einer aufreizenden Tanzvorführung im Hause des Hippias begibt er sich im Landgut der Danae mit »einer Verwirrung von uneinigen Gedanken und Gemüthsbewegungen« zu Bett.³⁵ Agathons Traum beginnt damit, dass ihm Danae eine Schale »voll Nektars« reicht und zu einem wilden Tanz verführt.³⁶ Plötzlich ist Agathon allein und hat den Eindruck, er sei erwacht. Er befindet sich »an der Spitze eines jähren Felsen, unter welchem ein reissender Strom seine beschäumten Wellen fortwälzte.«³⁷ Am anderen Ufer steht seine Jugendliebe Psyche, die er zu erreichen versucht. Sie zeigt ihm einen Tempel in der Ferne, der ihn an die heilige Stätte von Delphi erinnert. Dieses Bild löst eine heftige emotionale Bewegung in ihm aus: »Thränen stürzten bey diesem Anblick über seine Wangen herab.«³⁸ Psyche flieht vor ihm und läuft zu einer »Bilsäule der Tugend«, er möchte ihr naheilen, versinkt jedoch plötzlich in tiefem Schlamm.³⁹ In diesem Moment erwacht er, und die emotionale Erschütterung, die ihn beherrscht, äußert sich in einem Tränenstrom:

Er weinte so lange und so heftig, daß sein Hauptküssen ganz davon durchnetzt wurde. Ach, Psyche! Psyche rief er von Zeit zu Zeit aus, indem er seine gerungenen Arme wie nach ihrem Bilde ausstreckte; und dann brach eine neue Flut aus seinen schwellenden Augen.⁴⁰

33 Vgl. Gerhard Sauder, *Empfindsame Tränen*, in: »So muß ich weinen bitterlich«, S. 137–175.

34 Christoph Martin Wieland, *Geschichte des Agathon* (1766/67), *Sämtliche Werke*, Leipzig 1794–1811. Faksimile-Neudruck, Bd. I, Hamburg 1984, S. 302 ff.

35 Ebd., S. 302.

36 Ebd., S. 303.

37 Ebd.

38 Ebd., S. 304.

39 Ebd.

40 Ebd., S. 305.

Die Metaphorik spricht hier eine klare Sprache; sie beschreibt einen sexuellen Akt, der das eigentliche Bedeutungszentrum von Agathons Traum bildet. Auf einer oberflächlichen Ebene handelt er vom Ringen um eine moralische Grundentscheidung, die ihn die reine Geliebte anstelle der verführerischen Hätäre wählen lässt. Doch der metaphorische Subtext verweist auf den kontinuierlichen Sinn des Sexuellen, wie er durch die Bilder des Tanzes und des reißenden Stroms bezeichnet wird. Nicht nur der Danae-Teil des Traums, sondern auch die Psyche-Sequenz ist sinnlich gefärbt. Psyche verweist ihn zwar auf den Tempel und die Säule der Tugend, wird aber unter den Blicken des Helden zum Objekt einer erotischen Projektion. Mit dem eigentlichen Erwachen erfüllt sich diese Projektion, denn die Tränen, die nun wirklich aus Agathons »schwellenden Augen« fließen, stehen für eine geschlechtliche Dimension, die sie hier kaum verhüllt veranschaulichen. Was im Traum nur imaginär bleibt, ist nach dem Erwachen metaphorisch evident – das sexuelle Entladungsgeschehen wird durch die Tränen manifest.

Albrecht Koschorke hat gezeigt, dass das Weinen im Rahmen der bürgerlichen Affektkontrolle des 18. Jahrhunderts die einzig erlaubte Form der Gefühlsäußerung aufgrund einer emotionalen – zumeist sexuellen – Anspannung bildet.⁴¹ Weinen ist, wie er formuliert, eine den Trieb abbauende »Katharsis durch Flüssigkeitenmetamorphose«, die es ermöglicht, Spannungen zu überwinden, ohne konventionelle Grenzen zu überschreiten.⁴² Anstelle der Flüssigkeiten des sexuellen Aktes zirkulieren hier die Tränen der Partner, die sich als erotische Surrogate vermischen. Im Folgenden soll gezeigt werden, dass sich diese aufgeklärte Form der körperlichen Interaktion durch einen Verkehr der Tränen in prominenten Texten der 1770er Jahre nochmals umgestaltet. Nur kurz nach Wielands *Agathon* präsentieren Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* (1774) und Jacobis *Woldemar* (1779) eine neue, empfindsam gesteigerte Psychoökonomie des Weinens, die bisher unbekannte Bedeutungsnuancen umfasst. Beide Romane gehören nach Jean Paul zur »italienischen Schule«, die »ein Erhöhen über die gemeinen Lebens-Tiefen« anstrebt.⁴³ Sie stützen sich auf ähnliche Formen einer erotisierten Konzeption des Tränenstroms, wie wir ihnen bei

41 Albrecht Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München 1999, S. 87 ff.

42 Ebd., S. 136.

43 Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik* (1804), in: *Sämtliche Werke*, Bd. I.5, S. 7–456, hier S. 254. Zu dieser Gruppe, deren Typologie die Grenzen der konventionellen Gattungspoetik überschreitet, gehören nach Meinung des Verfassers auch Heines *Ardinghello* (1786), Schillers *Geisterseher* (1789) und sein eigener *Titan*-Roman (1800–1803).

Wieland begegnet sind, gehen aber eigene Wege, wo die Modellierung des Individuums in den Blick rückt. Durch die Zeichensprache der Tränen offenbaren sie ein zunächst leeres, bedeutungsoffenes Ich, das über das Weinen als fluides Subjekt mit veränderlicher Struktur sichtbar wird.

2. Goethes *Werther* (1774): Tränen als Zeichensprache eines unfesten Ich

Im *Journal des Luxus und der Moden* bemerkt der Magdeburger Superintendent Karl August Ragotzky Ende 1792 kritisch über Goethes zu diesem Zeitpunkt achtzehn Jahre alten Debütroman: »Ich glaube nicht zuviel zu behaupten, wenn ich sage, daß über den geschriebenen Werther mehr Thränen als je um einen wirklichen Werther floßen.«⁴⁴ Empfindsame Literatur beschreibt Tränenflüsse, die wiederum ihre Leserinnen und Leser zum Weinen bringen. Die besondere Qualität des *Werther*-Romans besteht allerdings darin, dass er das direkte Reiz-Reaktionsschema, das sich hier offenbart, weitaus komplexer gestaltet. Die traurige Liebesgeschichte, die er erzählt, beschränkt sich nicht nur auf äußere Stationen einer Leidenshistorie, sondern stützt sich wesentlich auf die Funktion der Einbildungskraft.

Wenn Werther weint, dann bezieht sich das zumeist auf eine Form der Selbstwahrnehmung, also eine Emotion zweiter Stufe. Nicht eine unmittelbare Erfahrung oder Anschauung, sondern Ich-Beobachtung, Erinnerungen und Lektüreindrücke verursachen bei ihm zumeist den Tränenfluss. So heißt es über die Reminiszenz an einen verstorbenen Grafen, der einen Garten auf einem der Hügel in ländlicher Umgebung in einem kleinen Dorf unweit der Residenzstadt besitzt: »Schon manche Träne habe ich dem Abgeschiedenen in dem verfallnen Cabinetgen geweint, das sein Lieblingsplätzgen war, und auch meins ist.«⁴⁵ Werthers Affekte werden zwar primär durch das Außen stimuliert, vor allem durch die Natur und deren Anschauung, entstehen aber nur in Verbindung mit Akten der Wahrnehmungsreflexion. Die besondere Dynamik des Naturgeschehens, die sich über Prozesse des Fließens und Wachsens, des Blü-

44 Karl August Ragotzky, Über Mode-Epoken in der Teutschen Lektüre, in: *Journal des Luxus und der Moden*, November 1792, S. 549–556, hier S. 551. Zit. nach Empfindsamkeit. Theoretische und kritische Texte, hg. von Wolfgang Doktor und Gerhard Sauder, Stuttgart 1976, S. 119.

45 Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchener Ausgabe. 21 in 33 Bänden, hg. von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert u. a., München 1985–1998 [abgekürzt: MA], Bd. 1.2, S. 198.

hens und Vergehens manifestiert, spiegelt dabei die Veränderlichkeit des Ich wider. Das Flüssige der Natur steht für eine besondere geistige Wandelbarkeit; vom »Strom des Genies«, der die »staunende Seele erschüttert«, ist dann auch die Rede.⁴⁶ In zeitgenössischen Abhandlungen steht dieser organische Bildbereich für die Tätigkeit des psychischen Lebens, wie in Sulzers *Theorie der angenehmen und unangenehmen Empfindungen* (1762), wo es heißt: »Die Seele gleicht einem Flusse, der so lange stetig fortfließt, als sein Licht nicht aufgehaltent wird; der aber aufschwellt und wütend wird, so bald man seinem Strom einen Damm entgegen setzt.«⁴⁷ Bereits Ernst Anton Nicolais *Gedancken von Thraenen und Weinen* (1748) vergleichen die bewegte Seele mit einem Meer, dessen Wellen unruhig emporsteigen; dasselbe Bild benutzt der katholische Pfarrer Michael Ignaz Schmidt in seiner *Geschichte des Selbstgefühls* (1772).⁴⁸

Tränen löse, so schreibt Karl Philipp Moritz einige Jahre später in seinen *Beiträgen zur Philosophie des Lebens* (1780), vor allem der Anblick einer »fernen Gegend« aus, wenn die Weite der Landschaft alle Konturen verschwimmen lässt.⁴⁹ Der Erfahrungsseelenkundler Carl Friedrich Pockels bezeichnet ein »zu lebhaftes und verstimmtes Gefühl für Naturscenen« als Merkmal der empfindsamen Disposition.⁵⁰ Wesentlich für den Tränenfluss bleibt im *Werther* die Kombination aus Fremdwahrnehmung im Blick auf die Natur und Selbstwahrnehmung des fühlenden Ich. Exemplarisch wird dieser Zusammenhang in der berühmten Ball-Sequenz des Goethe'schen Romans, wo Werther und Lotte zunächst in einem Walzerrausch dahingleiten, der den Tanz als Naturereignis erscheinen lässt, und schließlich Zeugen eines aufziehenden Gewitters werden.⁵¹ Vom geöffneten Fenster schauen beide auf den prasselnden Sommerregen und durchleben eine Affektkaskade, die nicht direkt durch die Natur, sondern durch

46 Ebd., S. 206, vgl. auch S. 199.

47 Johann George Sulzer, *Theorie der angenehmen und unangenehmen Empfindungen*, Berlin 1762, S. 19.

48 Ernst Anton Nicolai, *Gedancken von Thraenen und Weinen*, S. 98; [Schmidt,] *Geschichte des Selbstgefühls*, S. 105.

49 Karl Philipp Moritz, *Beiträge zur Philosophie des Lebens* (1780), in: Ders., *Werke*, Bd. 3, hg. von Horst Günther, 2. Aufl., Frankfurt a.M. 1993 [1981], S. 7–83, hier S. 21.

50 Carl Friedrich Pockels, *Fragmente zur Kenntniß und Belehrung des menschlichen Herzens*. Erste Sammlung, Hannover 1788, S. 137.

51 Die Paare drehen sich beim Walzer wie die Gestirne am Firmament – von »Sphären«, die »um einander herumrollen«, ist bei Goethe die Rede (vgl. MA 1.2, S. 213). Während das Menuett gleichsam *more geometrico* auf einem imaginären Schachbrett getanzt wird und die Menschen zu Marionetten verwandelt, nähert sich das Walzer-Paar in seiner Bewegungsform der Rhythmik der Natur an.

eine literarische Reminiszenz ausgelöst wird. Hier die prominente Szene im Wortlaut aus Werthers brieflichem Bericht an seinen Freund Wilhelm:

Sie stand auf ihrem Ellenbogen gestützt und ihr Blick durchdrang die Gegend, sie sah gen Himmel und auf mich, ich sah ihr Auge tränenvoll, sie legte ihre Hand auf die meinige und sagte – Klopstock! Ich versank in dem Strome von Empfindungen, den sie in dieser Losung über mich ausgoß. Ich ertrug nicht, neigte mich auf ihre Hand und küßte sie unter den wonnevollsten Tränen.⁵²

Das eigentliche Gefühl für die bewegte Natur, das beider Tränen freisetzt, wird durch die spontane Erinnerung an die Gewitterschilderung in Klopstocks Ode *Frühlingsfeyer* (1759/1771) geweckt. Das berühmteste Naturgedicht der deutschen Aufklärung liefert den für das zeitgenössische Publikum eingängigen Kommentar zu dieser Szene. Klopstocks grandiose Beschreibung eines Frühlingsgewitters erfüllt eine religiöse Bedeutung als Lob Gottes und der von ihm geschaffenen Natur. Im Roman verliert sich dieser Bezug, denn festgehalten wird hier einzig der emotionale Effekt, den die erhabene Darstellung der Ode freisetzt. Die Literatur gerät zum Transportmedium, das Emotionen vermittelt und direkten Gefühlsausdruck provoziert; »häufige Romanlectüre« macht auch Pockels für gesteigerte Empfindsamkeit verantwortlich.⁵³ Werther erlebt die Natur nur, wenn er sich selbst in ihr spiegelt oder ihre Wirkung durch die Erinnerung an literarische Texte wie durch ein Brennglas verstärkt. Literatur ist für ihn Lebensbegleiter und, oft genug, Lebensersatz, insofern sie Leidenschaften erzeugt, die es ohne sie nicht gibt. Für Werther gewinnen die Texte Homers und Ossians besondere Bedeutung, weil sie seine Stimmungen erst konstituieren. Die Homer-Lektüre steht im Zeichen des sommerlichen Liebesglücks, wohingegen der gälische Barde Ossian – dessen Werk vorwiegend eine Fälschung seines Herausgebers James MacPherson bildete – den Helden in der Periode der Enttäuschung während des düsteren Herbstes begleitet. Erst durch die Lektüre erhalten dessen Emotionen ihre eigene Evidenz; sie sind nicht authentisch im Wortsinn, sondern mediale Produkte der litera-

52 MA 1.2, S. 215. Die gemeinsamen Tränen erzeugen eine Gefühlsverbindung, wie sie Lotte auch später beschwört, wenn sie erklärt, dass Gott sie, die um ihre verstorbene Mutter weint, durch ihre Tränen der Betrauten gleichmache (vgl. ebd., S. 245).

53 Pockels, Fragmente zur Kenntniß und Belehrung des menschlichen Herzens, S. 138. Detaillierter beschreibt Pockels den ganzen Prozess so: »Die Anhänglichkeit mehrerer Herzen aneinander, die geschilderte Sympathie derselben schmeichelt unserer Eigenliebe; wir suchen wie unsere Romanhelden Eroberungen zu machen, und ehe man sichs versieht, sind wir selbst empfindsame Narren geworden« (ebd., S. 139).

risch vermittelten Selbstbeobachtung, wie sie die Gewitter-Sequenz exemplarisch aufzeigt.⁵⁴

In Johann Martin Millers *Siegwart* (1776), der vielfach ein gemäß *Dichtung und Wahrheit* mit »lauter Punkten und in kurtzen Sätzen« verfasstes *Werther*-Imitat darstellt, wird eine ähnliche Szene beschrieben.⁵⁵ Zwar fehlt das Gewitter, und den Bezugspunkt liefert nicht Klopstocks *Frühlingsfeyer*, sondern sein *Messias*-Epos, aber das Arrangement ist vergleichbar. Therese und Kronhelm, in Millers Roman die (zunächst) nicht zueinander findenden Liebenden, verbinden sich über die literarische Erfahrung zu einer Gefühlsgemeinschaft, die Tränen der Rührung produziert. Deutlich auf die *Werther*-Situation bezogen, heißt es:

Sie setzten sich, und lasen im *Messias*. Er legte seine Hand in die ihrige. Lesen Sie doch wieder die Stelle von Semida und Eidli! sagte sie; sie ist gar zu rührend, und ich liebe das Wehmüthige so sehr. Er las sie. Therese lehnte ihren Kopf an den Stuhl zurück, und sah zum Himmel. Als er ausgelesen hatte, nahm er eben diese Stellung an, und betrachtete sie seitwärts. Sie weinte, und kehrte zuweilen ihr Gesicht langsam zu ihm hinüber.⁵⁶

Während bei Miller der Literaturgenuss auf direktem Wege Tränen auslöst, operiert Goethes Roman ungleich komplexer. Im *Werther* erzeugt der Anblick der Natur die poetische Assoziation und mit ihr die empfindsame Wirkung. Das Weinen resultiert nicht aus der direkten Erfahrung, sondern aus einem Erleben zweiter Ordnung, das den literarischen Text qua Imagination verfügbar macht. Die wesentliche Schaltstelle, die diesen Transfer ermöglicht, bildet die Selbstwahrnehmung des kontemplativen Ich. Es beobachtet sich gleichsam von außen in seiner affektiven Reaktion und verstärkt deren Intensität, indessen es sich wie ein fremdes Objekt registriert. Die Natur löst die literarische Reminiszenz, diese die Rührung aus; das Ich erfasst den gesamten Prozess aus der Distanz und erfährt sich selbst als empfindsames Subjekt, was den Tränenfluss nochmals steigert. Der poetische Text ist nicht einfach »Veredler« der Gefühle, wie die zeitgenössischen Schweizer Kritiker Johann Jacob Hottinger und

54 Vgl. zum Hintergrund Louis-Gonthier Fink, *Lektüre der Romanhelden im empfindsamen europäischen Roman (1731–1774)*, in: *Geselligkeit und Bibliothek. Lesekultur im 18. Jahrhundert*, hg. von Wolfgang Adam und Markus Fauser, Göttingen 2005, S. 59–114.

55 Johann Wolfgang Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, in: *MA 16*, S. 133. Ebenfalls: Ralph-Rainer Wuthenow, *Im Buch der Bücher oder der Held als Leser*, Frankfurt a. M. 1980, S. 67.

56 Johann Martin Miller, *Siegwart. Eine Klostergeschichte*. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1776. Mit einem Nachwort von Alain Faure, Bd. 1, Stuttgart 1971, S. 358.

Johann Rudolf Sulzer mit Blick auf Klopstocks Wirkung schreiben, sondern ein sehr direkter Auslöser zentraler Affekte.⁵⁷

Werther erscheint als Heros der Imagination, und die Tränen, die er vergießt, werden nicht selten durch Prozesse der Phantasie jenseits der direkten Erfahrung ausgelöst. So wie die Leserinnen und Leser durch ihre Einbildungskraft, die sie aufbringen müssen, um sich Werthers Liebesunglück vorstellen zu können, zum Weinen kommen, so weint der Protagonist des Romans aufgrund seiner stark entwickelten Imagination. Der Held und sein Publikum bilden eine Affektfamilie, die einer vergleichbaren Ökonomie der Leidenschaften und ihrer ästhetischen Produktion gehorcht. Ernst Anton Nicolai betont 1748, dass die Vorstellung eines Gefühls dieselbe Intensität wie seine direkte Wahrnehmung aufweisen könne: »Wenn einer phantasiret, so sind seine Einbildungen, die er wachend hat, so lebhaft, daß er sie für Empfindungen hält.«⁵⁸ Carl Friedrich Pockels bemerkt vierzig Jahre später in vergleichbarem Sinne, eine »lebhaft[e] Einbildungskraft« sei »die Mutter der Empfindsamkeit«; von einer »zaumlosen Imagination« spricht der protestantische Kritiker Leonhard Meister in seiner polemischen Studie über die Schwärmerei.⁵⁹ Auf einen ähnlichen Mechanismus setzt bereits Lessings Poetik des Trauerspiels, wie er sie 1756 im Briefwechsel mit Moses Mendelssohn und Friedrich Nicolai erarbeitet; jedoch betrachtet er die Fähigkeit der Empathie als Transportmittel, das den Menschen moralisch besser machen soll, während wir es im Kontext des empfindsamen Romans mit einer Affektkultur zu tun haben, die vor allem dem Sich-selbst-Fühlen dient.⁶⁰

Löst die Literatur bei Werther in Verbindung mit der Selbstwahrnehmung den emotionalen Effekt der Naturanschauung aus, so sind die Tränen primäre Zeichen, denen das eigentliche Gefühlserleben häufig erst nachfolgt. In einer

57 Johann Jacob Hottinger und Johann Rudolf Sulzer, *Breloken an's Allerley der Groß- und Kleinmänner*, Leipzig 1778, Nr. 18, S. 34. Zit. nach *Empfindsamkeit. Theoretische und kritische Texte*, S. 33.

58 Ernst Anton Nicolai, *Gedancken von Thraenen und Weinen*, S. 119.

59 Carl Friedrich Pockels, *Über die Verschiedenheit und Mischung der Charaktere*, in: *Beiträge zur Beförderung der Menschenkenntniß, besonders in Rücksicht unserer moralischen Natur*. 1. Stück, hg. von dems., Berlin 1788, S. 35 f.; Leonhard Meister, *Ueber die Schwermerei. Eine Vorlesung*, Bern 1775, S. 108: »Hohe Selbstsucht und Zaumlose Imagination sind es, welche sich gleichermaßen bald in Dithyrambischer Minnewuth und Wonnegluth, bald in religiösen Liebesformen und Schwingungen, bald mit herkulischer Traum- und Wundersucht zu Verhoehnung der bescheidenen Vernunft und Tugend verschworen.«

60 Lessing, *Briefwechsel über das Trauerspiel*, S. 163 f. (Brief an Friedrich Nicolai, November 1756). Vgl. zu den Formen der hier relevanten Emotionen und deren sprachlicher Darstellung Antje Arnold, *Rhetorik der Empfindsamkeit. Unterhaltungskunst im 17. und 18. Jahrhundert*, Berlin und Boston 2012, insb. S. 39.

anderen Sequenz des Romans heißt es über das Gespräch mit einem gleichfalls von Werther angeschwärmten jungen Mädchen: »[...] eine Träne in Friederikens Auge spornte mich, fortzufahren.«⁶¹ Der monologisierende Werther muss im nächsten Moment gleichfalls weinen, während er über das Glück und das Unglück des Menschen spricht: »Mein ganzes Herz war voll in diesem Augenblicke, die Erinnerung so manches Vergangenen drängte sich an meine Seele, und die Tränen kamen mir in die Augen.«⁶² Das Gefühl formt sich erst dort, wo es durch die Sprache zum Ausdruck kommt. Die Tränen folgen diesem Akt der Versprachlichung, so dass eine sehr ungewöhnliche Zeichensequenz entsteht. Das erste Zeichen ist das Wort, das ein stummes Zeichen nach sich zieht. Das Weinen verstärkt das Wort, nicht umgekehrt, wie es auch in diesem Beispiel geschieht: »Lotte, sagte ich, indem ich ihr die Hand reichte und mir die Augen voll Tränen wurden.«⁶³ Sobald Werther den Namen Lottes nennt, erfasst ihn eine Woge der Emotionen, die ihrerseits Tränen auslöst. Dem Weinen und der Selbstwahrnehmung ist die Sprache vorgeschaltet, die erst die Affekte leben lässt, indem sie ihnen eine zeichenhafte Struktur verleiht.⁶⁴ Nicht die Unbedingtheit des Gefühls, deren Darstellung Friedrich von Blanckenburgs im selben Jahr wie Goethes Text erschienener *Versuch über den Roman* für eine unerfreuliche Tendenz neuerer Erzählkunst hält, sondern diese paradoxe Grundverfassung bildet das besondere Merkmal von Werthers Leidenschaft.⁶⁵ Dass die Zeichen den Emotionen vorausgehen, verdeutlicht die spezifisch kulturelle Disposition der Gefühle, ihre Abhängigkeit von den Prozessen der sinnlichen und kognitiven Wahrnehmung.⁶⁶ Den ungewöhnlichen Charakter dieser konsekutiven Logik bestätigt ein Blick in die zeitgenössischen Lehrbücher der Psychologie, die, wie Johann Gottlob Krügers *Versuch einer Experimental=Seelen-*

61 MA I.2, S. 222.

62 Ebd.

63 Ebd., S. 244.

64 Daraus ergibt sich wiederum eine neue Funktion der Sprache als Medium des Affekts; vgl. Verena Ehrich-Haefeli, Die Syntax des Begehrens. Zum Sprachwandel am Beginn der bürgerlichen Moderne. Sophie von La Roche: *Geschichte des Fräuleins von Sternheim*, Goethe: *Die Leiden des jungen Werther*, in: Sprachkontakt, Sprachvergleich, Sprachvariation, hg. von Kirsten Adamzik und Helen Christen, Tübingen 2001, S. 139–169.

65 Friedrich von Blanckenburg, *Versuch über den Roman*. Faksimiledruck der Originalausgabe von 1774, mit einem Nachwort hg. von Eberhard Lämmert, Stuttgart 1965, S. 479 ff. Dazu Nikolas Immer, Friedrich von Blanckenburg und der Roman der Spätaufklärung, in: *Aufklärung. Epoche – Werke – Autoren*, hg. von Michael Hofmann, Darmstadt 2013, S. 169–190.

66 Vgl. Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr*, S. 158 ff., der zeigt, dass gerade die Prozesse des Schreibens und Lesens genuine Medien der Empfindungskonstitution sind.

lehre (1756), die Tränen noch selbstverständlich als Zeichen der Niedergeschlagenheit, nicht aber als deren Auslöser definieren.⁶⁷

Dem *Werther*-Roman vergleichbare Befunde im Hinblick auf die imaginär produzierte Ökonomie der Affekte liefert ein Trauerspiel, das ohne Goethes Text kaum entstanden wäre. Leisewitz' *Julius von Tarent* (1776) zeigt gleichfalls eine »Liebe als Form der Selbstzerstörung«, wie sie im *Werther* begegnet.⁶⁸ Auch Julius, Leisewitz' Titelheld, agiert als Held der Einbildungskraft, der an seiner imaginierten Leidenschaft – seiner »Phantasei« – scheitert.⁶⁹ Dass es nicht nur um den Grad der Affektintensität, sondern auch um deren Objektbezug geht, beweist dann ein Roman wie Wilhelm Heineses *Ardinghello* (1786). Hier werden gleichfalls zahlreiche Tränen vergossen und Liebesempfindungen unterschiedlichster Art beschrieben, aber der emotionale Aufwand bleibt stets bezogen auf eine konkrete Situation oder Person. So reichhaltig die Phänomenologie der Leidenschaften bei Heinse ist, so nüchtern-rational wirkt ihre Begründung aus bestimmten Anlässen. Dagegen sind Werther oder auch Leisewitz' Julius weit- aus stärker von ihrer Einbildungskraft beherrscht, die dann das Affektgeschehen regelt. Von Goethes Helden sagt Roland Barthes zurecht, dass er letztthin nur ›sich selbst verbunden‹ sei.⁷⁰

Werthers Liebe zu Lotte muß unbefriedigt bleiben, weil die Heldin einem anderen versprochen ist. Hinter der einfachen äußeren Konfliktkonstellation des Romans steht jedoch eine Gefühlsdynamik, die Goethe subtil darstellt. Gerade weil die Liebe Werthers Lebenslust steigert, treibt sie ihn in eine tückische Abhängigkeit. Die »Welt ohne Liebe«, so weiß er, ist wie eine »Zauberlaterne [...] ohne Licht«.⁷¹ Gleich einem Süchtigen begehrt der Held immer neue Aufwallungen der Leidenschaft. Seine Tragödie ist nur oberflächlich betrachtet – wie es eine kritische Anmerkung Lichtenbergs nahelegt – die Tragödie des zurückgesetzten Liebhabers, der dem Nebenbuhler weichen muss, weil dieser die

67 Johann Gottlob Krüger, Versuch einer Experimental=Seelenlehre, Halle und Helmstädt 1756, S. 284: »Niedergeschlagene Augen, ein blaßes Gesicht, zitternde Glieder, Klagen und Weinen, nebst einer Liebe zur Einsamkeit, sind Zeichen, woran wir die Traurigkeit erkennen, Zeichen eines Affectes, deßen Bild das Bild des Elends und des Todes ist.« Hier folgen eindeutig die ›Zeichen‹ den affektiven Grundformen, die sie veranschaulichen und sichtbar machen.

68 Gert Mattenklott, Melancholie in der Dramatik des Sturm und Drang. Erweiterte und durchgesehene Ausgabe, Kronberg i.Ts. 1985 [1968], S. 91.

69 Johann Anton Leisewitz, Julius von Tarent (1776), hg. von Werner Keller, Stuttgart 1965, S. 5 (I,1).

70 Roland Barthes, Fragmente einer Sprache der Liebe, übers. von Hans-Horst Henschen, Frankfurt a. M. 1988 (= Fragments d'un discours amoureux, 1977), S. 33.

71 MA 1.2, S. 227.

älteren Rechte hat.⁷² Werther liebt weniger Lotte als das Gefühl, verliebt zu sein; und die Tränen, die er in diesem Zusammenhang vergießt, sind ein Zeichen für den Akt seiner Selbstwahrnehmung: Indikatoren eines eigentlich egozentrischen, autoerotischen Vorgangs. Niklas Luhmann hat ein theoretisches Erklärungsangebot für die Beschreibung der im Prozess der Neuzeit wechselnden sozialen Funktionen der Liebe geliefert, das sich auch auf Goethes Roman übertragen lässt. Luhmann geht bekanntlich davon aus, daß Liebe kein Gefühl, sondern ein »Kommunikationscode« sei.⁷³ Damit gehört die Liebe zum sozialen System der Gesellschaft, in dem sie auf der Grundlage von Leitdifferenzen, die historisch variieren, ihre eigenen Semantiken, Verhaltensmodelle und Symbole erzeugt. Werther nun befindet sich an einer Schnittstelle zwischen unterschiedlichen Liebesdiskursen, die graduell voneinander abweichen. Empfindsam geprägt ist die Modellierung des Gefühls im Medium des Briefes, die er vollzieht; seine gesamte epistolare Rhetorik bezieht ihre Bedeutungsenergie aus dem Repertoire hier einschlägiger Darstellungsmodi von der affektiven Aufladung des vermeintlich Nebensächlichen über den Klagetopos bis zur enthusiastischen Steigerung. Zugleich aber radikalisiert Werther diese Form der Selbstinszenierung, indem er den ihr eigentümlichen Rahmen der Schrift überschreitet. Wenn er sich mit dem Wesen der Liebe, von der er schreibt, gleichsetzt, bindet er sich an einen neuen, den romantischen Code, dessen Besonderheit darin liegt, dass er das Ich ausschließlich über das Gefühl der Liebe definiert. Die radikale Subjektivität ist das Merkmal der romantischen Semantik des Affekts, an der Werther zugrunde geht, weil sie ausschließlich selbstreferentiell bleibt: die Liebe liebt sich und ihre eigene soziale Symbolik.⁷⁴ Roland Barthes unterstreicht diese Haltung, indem er daran erinnert, dass Lotte für Werther meist abwesend bleibt und nicht zufällig genau dann, wenn er sie nicht sieht, von ihm idealisiert wird.⁷⁵ Die Liebe ist sich selbst der primäre Gegenstand, und sie steigert sich in dem Maße, indem der Liebende sie beobachtet.⁷⁶

72 Georg Christoph Lichtenberg, *Über die Macht der Liebe* (1777), in: Ders., *Schriften und Briefe*, Bd. II, hg. von Franz H. Mautner, Frankfurt a. M. und Leipzig 1993, S. 80–88, hier S. 86.

73 Niklas Luhmann, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt a. M. 1994 [1982], S. 23.

74 Vgl. zu diesem selbstreferentiellen Charakter ebd., S. 178 f. Ähnlich bereits die 1969 entstandene, postum veröffentlichte Studie: Niklas Luhmann, *Liebe. Eine Übung*, hg. von André Kieserling, Frankfurt a. M. 2008, S. 38 (»Liebe wird zum reflexiven Mechanismus und auch in dieser Hinsicht zu einer voraussetzungsvollen, riskierten und störanfälligen Institution.«).

75 Barthes, *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 27.

76 Barthes formuliert die Frage: »Weint in Werther der Liebende oder der Romantiker?« Sie ist angesichts dieser Diagnose falsch gestellt, weil der Liebende hier stets sein Ge-

Goethes Protagonist, den der amerikanische Literaturkritiker Tom Lutz im besten *common sense* einen »der verwirrtesten Sentimentalisten aller Zeiten« nennt, wird von einer sich absolut setzenden Subjektivität regiert.⁷⁷ Sie erklärt er zum ausschließlichen Maßstab der Erfahrung, zugleich aber leidet er unter ihrer inneren Leere. Das Subjekt Werther ist ein Hohlraum, der mit Eindrücken, Gefühlen, Stimmungen und Phantasien angefüllt werden muss.⁷⁸ Daher bleibt der Held auf die Außenwelt in besonderer Weise angewiesen, weil allein sie ihm das Material für die subjektiven Vorstellungen bietet, denen er sich bevorzugt hingibt. Seine Beobachtung, die »Blüten des Lebens« seien »nur Erscheinungen«, gewinnt allein vor diesem Hintergrund ihre prekäre Bedeutung.⁷⁹ Schiller hat das Dilemma des Selbstbezugs ohne Substanz hellsichtig analysiert, wenn er in seiner Abhandlung *Ueber naive und sentimentalische Dichtkunst* (1795/96) bemerkt: »Ein fortgesetzter Hang zu dieser Empfindungsweise muß zuletzt nothwendig den Charakter entnerven und in einen Zustand der Passivität versenken, aus welchem gar keine Realität, weder für das äußere noch innere Leben, hervorgehen kann.«⁸⁰ Werther sucht sich über wechselnde Stimmungen in einem oszillierenden Prozess permanent neu zu entwerfen und verhüllt damit den Umstand, dass ihm ein festes Ich eigentlich fehlt. Er ist weniger ein »gekreuzigter Prometheus«, wie ihn Goethes Jugendfreund Lenz pathetisch genannt hat, als – mit einer von Adorno auf Kafka gemünzten Formel – ein »Solipsist ohne ipse«.⁸¹

Gegen Ende des Sommers muss Werther erkennen, dass er Lotte niemals wird gewinnen können und ihre Ehe mit Albert unausweichlich ist. An seinen Freund Wilhelm schreibt er: »Und wenn nicht manchmal die Wehmut das

fühl liebt, also der Spirale romantischer Selbstreflexion folgt (Barthes, *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 251).

77 Lutz, *Tränen vergießen*, S. 35.

78 Zur Anatomie der bei Goethe schon im psychopathologischen Stadium vorgeführten Affekte immer noch informativ Gerhard Sauder, *Empfindsamkeit. Voraussetzungen und Elemente*, Stuttgart 1974, S. 133 ff., ebenso Reinhart Meyer-Kalkus, *Werthers Krankheit zum Tode. Pathologie und Familie in der Empfindsamkeit*, in: »Wie froh bin ich, daß ich weg bin!« Goethes Roman *Die Leiden des jungen Werther* in literaturpsychologischer Sicht, hg. von Helmut Schmiedt, Würzburg 1989, S. 85–146.

79 MA 1.2, S. 241.

80 Schillers Werke. Nationalausgabe, begründet von Julius Petersen, fortgeführt von Lieselotte Blumenthal und Benno von Wiese, hg. im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik und des Schiller-Nationalmuseums Marbach von Norbert Oellers, Weimar 1943 ff., Bd. 20, S. 460.

81 Jakob Michael Reinhold Lenz, *Briefe über die Moralität der Leiden des jungen Werthers*, in: Ders., *Werke und Briefe in drei Bänden*, Bd. 2, hg. von Sigrid Damm, München und Wien 1987, S. 673–690, hier S. 685; Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt a. M. 1981 [1951], S. 299.

Übergewicht nimmt, und Lotte mir den elenden Trost erlaubt, auf ihrer Hand meine Beklemmung auszuweinen, so muß ich fort!«⁸² Mit dem Herbst beginnt für Werther die Phase des Abschiednehmens. Nach der Abreise in die Residenzstadt deutet er Wilhelm an, dass er den damit verbundenen Schmerz überwunden habe: »Meine Tränen sind getrocknet. Ich bin zerstreut.«⁸³ Gerade das Ausbleiben der Tränen erweist sich jedoch als Indiz für einen Zustand der Erstarrung, der eine schwere Krise anzeigt. Gemäß den Befunden der Humoralpathologie ist die Austrocknung der Säfte ein Zeichen für die melancholische Gemütsverfassung. Werther schreibt an Wilhelm: »Und das Herz ist jetzo tot, aus ihm fließen keine Entzückungen mehr, meine Augen sind trocken, und meine Sinnen, die nicht mehr von erquickenden Tränen gelabt werden, ziehen ängstlich meine Stirne zusammen.«⁸⁴ Wenig später heißt es: »Ich habe mich so oft auf den Boden geworfen und Gott um Tränen gebeten, wie ein Ackermann um Regen, wenn der Himmel ehern über ihm ist, und um ihn die Erde verdürstet.«⁸⁵ So wie die Natur verdorrt, weil es keinen Regen gibt, so trocknet der Leib des Melancholikers unter dem Einfluss der schwarzen Galle, die seinen Säftefluss verlangsamt, auf dramatische Weise aus. Wenn Werther nicht mehr weint, dann markiert das die generelle Verödung seines Gefühlslebens.⁸⁶ Goethes Hymne *Harzreise im Winter*, Ende 1777 nach einer abenteuerlichen Brockenbesteigung entstanden, hat diesen Effekt, den auch Jakob Friedrich Abels anonym veröffentlichter Briefroman *Beitrag zur Geschichte der Liebe* (1777) schildert, nochmals eindrücklich beschrieben:

Ach wer heilet die Schmerzen
 Des, dem Balsam zu Gift ward?
 Der sich Menschenhaß
 Aus der Fülle der Liebe trank,
 Erst verachtet, nun ein Verächter,
 Zehrt er heimlich auf
 Seinen eignen Wert
 In ungnügender Selbstsucht.⁸⁷

82 MA 1.2, S. 242.

83 Ebd., S. 261.

84 Ebd., S. 266.

85 Ebd., S. 267.

86 Vgl. dazu bereits Hans-Jürgen Schings, *Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1977, S. 273 f.

87 MA 2.1, S. 38. Vgl. [Jacob Friedrich Abel,] *Beitrag zur Geschichte der Liebe*, in: *Eine Quellenedition zum Philosophieunterricht an der Stuttgarter Karlsschule (1773–*

Erst am Ende, kurz vor der eigentlichen Katastrophe, findet Werther erneut zum Weinen. Gemäß dem Prinzip der Wiederholung durchläuft der Roman mehrere Stationen seines ersten Teils nochmals. Beim Anblick der kleinen Schwester Lottes überfällt ihn, vermutlich in der Erinnerung an die erste Begegnung, da sie ihren kleinen Geschwistern das Brot schnitt, heftige Traurigkeit: »Mir kamen die Tränen in die Augen.«⁸⁸ Und wenig später heißt es: »Schon acht Tage habe ich keine Besinnungskraft, meine Augen sind voll Tränen.«⁸⁹ In Tränen bricht Werther auch aus, nachdem ihn Lotte bei seiner Visite zehn Tage vor Weihnachten gebeten hat, sie nur noch in großen Abständen zu besuchen, weil sie sonst ihre Gemütsruhe nicht wahren könne. Es handelt sich nach einer Formulierung von Roland Barthes um eine »elektrische Szene«, insofern die jeweilige emotionale Aufladung eine massive Spannung zwischen den Partnern erzeugt.⁹⁰ Lotte zeigt sich betreten, während sich Werther in größter Erregung befindet; erneut fehlt die Balance zwischen beiden, und wieder geraten die Emotionen nicht in einen Gleichklang. Die Harmonie des Walzerrausches im Sommer ist durch die winterliche Erstarrung verdrängt worden.

Kulminieren muss diese dissonante Entwicklung in Werthers letztem Besuch bei Lotte, den er gegen ihren ausdrücklichen Wunsch nur wenige Tage später unternimmt. Um die peinliche Note der Situation zu verdecken, liest er ihr selbstübersetzte Passagen aus dem Ossian vor. Die Szene ist mit ausführlichen Textpartien aus dem Epos selbst gewürzt und wiederholt die Klopstock-Reminiszenz angesichts des Gewitters während des Balls. Wie damals fließen auch jetzt Lottes Tränen, die nun allerdings nicht durch das Bild der Natur, sondern durch das emotionale Hochamt der pathetischen Rezitation stimuliert werden. Lotte weint den ständig weinenden Helden des Ossian in einem Akt der körperlich manifesten Empathie nach:

Ein Strom von Tränen, der aus Lottens Augen brach und ihrem gepressten Herzen Luft machte, hemmte Werthers Gesang, er warf das Papier hin, und 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 Schicksal der Edlen, fühlten es zusammen, und ihre Tränen vereinigten sie.⁹¹

1782). Mit Einleitung, Übersetzung, Kommentar und Bibliographie hg. von Wolfgang Riedel, Würzburg 1995, S. 293–329.

88 MA I.2, S. 272.

89 Ebd., S. 275

90 Vgl. Barthes, *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 208.

91 MA I.2, S. 290.

Die erotische Konnotation dieser Passage ist offenkundig; die Vereinigung der Tränen legt eine sexuelle Intimität nahe, die im Fortgang der Szene aber demontiert wird. Werther reißt die von der Lesung sichtbar erregte Lotte an sich, küsst sie und wirft sich ihr zu Füßen. Sie reagiert, wie es zu dieser Zeit von einer gebundenen Frau verlangt wird: Sie verlässt ihn auf der Stelle, wobei der Kommentar des Erzählers auf die Ambivalenz ihrer Haltung verweist, wenn er sie als »bebend zwischen Liebe und Zorn« charakterisiert.⁹² Die Tränen sind kein Vorbote der sexuellen Intimität, sondern besiegen, wie so oft im empfindsamen Roman, das Ende einer unerfüllbaren Liebesbeziehung. Dass Goethe hier die affektiven Nuancen sehr subtil setzt, offenbart ein Vergleich mit Christian Heinrich Spieß' spröden Fallgeschichten in den *Biographien der Selbstmörder* (1785–1789). Auch bei Spieß geht es um Beispiele unerfüllter Liebe, doch folgt der Autor stets derselben nüchtern-registrierenden Diktion; die seelischen Ambivalenzen, die Goethes literarische Psychopathographie ihrem nervösen Helden zugesteht, fehlen hier vollkommen.

Am Ende der Romanerzählung kehrt die Ökonomie der Affekte wieder in die gewohnte Ordnung zurück. Nach Werthers Selbstmord wird ein letztes Mal geweint: »Der alte Amtmann kam auf die Nachricht hereingesprengt, er küßte den Sterbenden unter den heißesten Tränen.«⁹³ Zugleich schließt sich hier ein Kreis zur Vorrede, in der an die Leserinnen und Leser appelliert wird:

Was ich von der Geschichte des armen Werthers habe auffinden können, habe ich mit Fleiß gesammelt, und leg es euch hier vor, und weiß, daß ihr mir's danken werdet. Ihr könnt seinem Geist und seinem Charakter eure Bewunderung und Liebe, und seinem Schicksale eure Tränen nicht versagen.⁹⁴

Der Amtmann lebt gleichsam vor, was der fiktive Herausgeber vom Publikum erwartet: ein Mitleiden, das sich im Weinen äußert. Die Schlusszene des Romans, die dem sonst als Vorlage dienenden Bericht Johann Christian Kestners über den Selbstmord Karl Wilhelm Jerusalems hinzugefügt ist, bildet die Kontrafaktur zu jenen Sequenzen, in denen die Tränen als primäre Zeichen im Zustand literarischer oder psychischer Selbstbeobachtung erst das eigentliche Gefühl auslösen.⁹⁵ Am Ende nämlich reagiert der Mitleidende unmittelbar auf

92 Ebd., S. 291.

93 Ebd., S. 299.

94 Ebd., S. 197. Zur programmatischen Nivellierung der Grenze zwischen Literatur und Leben in Goethes Roman vgl. Sandra Richter, *Eine Weltgeschichte der deutschsprachigen Literatur*, Berlin 2017, S. 128 ff.

95 Abdruck von Kestners stellenweise wortgleichem Bericht aus seinem Brief an Goethe vom 2. November 1772, der Jerusalems Selbstmord beschreibt, in: MA 1.2, S. 778 ff., insb. S. 784 f.

ein Ereignis, indem er weint. Nicht der pathetische Text und auch nicht die Ich-Observation des schwärmerischen Naturfreunds erzeugt die Emotion, sondern die Einsicht in die Macht des Todes. Sie bewirkt ein unableitbares, ein im Wortsinn endgültiges Gefühl, das von Tränen gefolgt wird. Werthers Sterben stellt damit die gewöhnliche Reihe von Bezeichnetem und Zeichen wieder her; die Tränen sind nicht selbstreferentiell, vielmehr ein Produkt des Affekts, womit sich auch Goethes Roman in die Ordnung der Dinge einfügt, die er in den Exzessen des weinenden Ich aufgelöst hatte.

3. Jacobi's *Woldemar* (1779): Tränen der Entgrenzung

Jacobi's Roman entspricht dem *Werther* formal durch die Mischung aus heterodiegetischer Darstellung und Brief erzählung, die es erlaubt, dass sich nüchterne Beschreibung und subjektiver Ton abwechseln. Der kurze Text bietet ein breites Spektrum von Affekten, das die empfindsame Gefühlskultur facettenreich erfasst; in der auf die Erstausgabe von 1779 folgenden zweiten Edition aus dem Jahr 1796 hat Jacobi nicht nur philosophische Exkurse eingebaut, sondern auch die affektpsychologische Ebene zurückgedrängt.⁹⁶ Der Titelheld Woldemar präsentiert sich im Erstdruck als schwieriger Charakter, geprägt von Unsicherheit, Eigenliebe und Unruhe. Anders als sein empfindsamer Bruder Biederthal und dessen Freund Dorenburg ist er nicht Herr seiner selbst. Auch in ihm steckt die Unstetheit Werthers, die Ausdruck eines turbulenten Affekthaushalts ist. Woldemar kehrt nach längerem Aufenthalt in der Fremde, ähnlich wie Werther, in ein kleines Städtchen zurück, wo sein Bruder lebt. Er befreundet sich mit der tugendhaften Henriette, deren Schwestern Caroline und Luise mit Dorenburg und Biederthal verheiratet sind. Henriette hegt den Wunsch, dass Woldemar ihre Freundin Allwina heiraten möge. Obgleich die Auserkorene schön, klug und gebildet, obendrein eine vermögende Erbin ist,

⁹⁶ Jacobi hat seinen Roman mehrfach überarbeitet. 1777 entstand eine erste Vorform als Erzählung (*Freundschaft und Liebe. Eine wahre Geschichte*), 1779 folgte eine Buchausgabe unter dem Titel *Woldemar. Eine Seltenheit aus der Naturgeschichte*. Die erweiterte Ausgabe von 1796 integriert wiederum einen philosophischen Exkurs, der seit Ende der 1770er Jahre in zwei Fassungen veröffentlicht worden war (*Ein Stück Philosophie des Lebens*, 1779; *Der Kunstgarten. Ein philosophisches Gespräch*, 1781), und fügt eine Reihe zusätzlicher philosophischer Abhandlungen ein. Vgl. Cornelia Ortlieb, Friedrich Heinrich Jacobi und die Philosophie als Schreibart, München 2010, S. 95 ff. – Hier wird die Fassung von 1779 zugrunde gelegt, weil sie die stärksten Berührungen mit dem empfindsamen Diskurs aufweist.

meidet Woldemar zunächst jede Annäherung, weil er glaubt, er sei nicht reif für die Ehe.

Allmählich finden die beiden gleichwohl zueinander, die Hochzeit erfolgt in aller Stille, und es scheint so, als ob auch Henriette glücklich über die Verbindung sei. Bald jedoch erkennt Woldemar, dass Henriette ihn liebt und er selbst nicht nur freundschaftliche Gefühle für sie hegt. Woldemar gerät in eine gravierende Lebenskrise, da er seine wachsende Neigung zu ihr spürt. Er sucht sich von Henriette fernzuhalten, kommt mit ihr dennoch in einer intimen Situation zusammen und verfällt danach in tiefe Melancholie, weil er die Unmöglichkeit einer Verbindung erkennt. Während er selbst durch die Ehe mit Allwina gebunden ist, hat Henriette ihrem Vater an seinem Sterbebett gelobt, sich niemals an einen Mann zu binden. Friedrich Schlegel spricht mit einem ›außerordentlichen Wort‹ für eine ›außerordentliche Sache‹ von »gegenseitiger Unheiratbarkeit«. ⁹⁷ Zu Woldemars Schwermut gesellen sich bald krampfartige Anfälle – Paroxysmen –, bei denen er das Bewusstsein verliert. Der Held findet kein Glück mehr, er zieht sich zurück, gesundet zwar körperlich, aber kaum seelisch. Der Schluss des kurzen Romans ist offen gehalten, denn es wird nur angedeutet, dass die Geschichte zwischen Woldemar und Henriette sich noch fortsetzen könnte. Friedrich Schlegel, dessen Rezension bereits der erweiterten, um diverse philosophische Gespräche und einige Nebenfiguren ergänzten Fassung von 1796 gilt, bilanziert kritisch: »Die Erzählung endigt mit einer unaufgelösten Dissonanz.« ⁹⁸

Woldemars komplexer Charakter ähnelt dem Werthers, insofern er zu wahren Empfindungen nur über Umwege in der Lage ist. Schlegel hat das treffend charakterisiert, wenn er schreibt: »Mühsam muß er erst das Tote um sich her beleben, um durch eine künstliche Täuschung seine Empfindungen hervorzulocken, die doch nur trübe und tropfenweise rinnen.« ⁹⁹ Woldemars Affekte sind das Produkt einer chemischen Reaktion, die durch die Anschauung der Natur ausgelöst wird. Sie erst erweckt die Gefühle, von denen Jacobis Roman handelt: Liebe und Selbstliebe, Leidenschaft und Trauer, Sehnsucht und Begehren. Keine dieser Emotionen existiert ohne den Katalysator der Natur, deren

97 Friedrich Schlegel, Werke. Kritische Ausgabe, unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner hg. von Ernst Behler, Paderborn, München und Wien 1958 ff. [abgekürzt: KA], Bd. II, S. 64.

98 Ebd., S. 61.

99 Ebd., S. 67. – Merkwürdig allerdings, dass Schlegel diesen Befund als Zeichen der literarischen Schwäche Jacobis deutet und dagegen Werthers ungleich erfülltere Naturempfindung als Indiz für Goethes größere Könnerschaft setzt. Die Verwandtschaft beider Protagonisten, die gleichermaßen ein Außen als Projektionsfläche für ihr verödetes Inneres benötigen, übersieht Schlegel ganz.

Aktivität allein das Empfindungsvermögen des Helden in Gang setzt. Eine wesentliche Rolle spielen dabei die Tränenausbrüche, die der Text reichlich schildert. Sie verschaffen dem Weinenden ein Gefühl für das eigene Ich und seinen jeweiligen Zustand.

Dass die Konsequenz dieser für den Genietypus der Zeit so charakteristischen Selbstreflexion in einer Entleerung des Gefühls bestehen kann, hat Jacobi bereits drei Jahre vor dem *Woldemar* in seinem psychologischen Roman *Eduard Allwills Briefsammlung* (1776) dargestellt, dessen Titelheld ein Porträt des jungen Goethe sein soll.¹⁰⁰ Hier bemerkt die Protagonistin Sylli über den Typus des schwärmerischen Eskapisten, wie ihn Allwill verkörpert:

Man kann aber ohne Gefahr annehmen bey dieser Gattung, daß wo der hellere Kopf ist, auch ein höherer Grad der Ruchlosigkeit sich einstellen werde. Bey der Helle des Kopfs wird der Uebergang von der Empfindung zur Reflexion; zur Beschauung und Wiederbeschauung – mit Beyhülfe des Gedächtnisses – immer schneller, mannigfaltiger, gegenseitiger, durchgreifender, umfassender [...].¹⁰¹

Was Sylli hier beschreibt, entspricht aufs genaueste der psychischen Disposition Woldemars. Sie kulminiert später in einem inneren Erstarrungsprozess, der, ausgelöst vom Hang zur Selbstbeobachtung, über die dauernde ›Beschauung‹ der eigenen Gefühle und deren Simulation in der Lektüreerfahrung schließlich zum völligen Weltüberdruß, zu Langeweile und Lebenskel führt.

100 An Wieland schreibt Jacobi am 27. August 1774: »Je mehr ich's überdenke, je lebhafter empfinde ich die Unmöglichkeit, dem, der Göthe nicht gesehn noch gehört hat, etwas Begreifliches über dieses außerordentliche Geschöpf Gottes zu schreiben. Göthe ist, nach Heine's Ausdruck, Genie vom Scheitel bis zur Fußsohle; ein Besessener, füge ich hinzu, dem fast in keinem Falle gestattet ist, willkürlich zu handeln. Man braucht nur eine Stunde bei ihm zu seyn, um es im höchsten Grade lächerlich zu finden, von ihm zu begehren, daß er anders denken und handeln soll, als er wirklich denkt und handelt.« (Friedrich Heinrich Jacobis auserlesener Briefwechsel in zwei Bänden, Bd. I, Leipzig 1825, S. 178 f.)

101 Friedrich Heinrich Jacobi, *Eduard Allwills Briefsammlung* (1776), in: Ders., *Werke*, Bd. 1, hg. von Friedrich Roth und Friedrich Köppen, Darmstadt 1968, S. 1–226, hier S. 178. Zu Jacobis Affektdarstellung im Verhältnis zu Goethes *Werther*-Roman vgl. Nikolaus Wegmann, *Diskurse der Empfindsamkeit. Zur Geschichte eines Gefühls in der Literatur des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1988, S. 105 ff.; Hans-Edwin Friedrich, »Ewig lieben«, aber zugleich »menschlich lieben«. Zur Reflexion der empfindsamen Liebeskonzeption von Gellert und Klopstock zu Goethe und Jacobi, in: *Aufklärung. Interdisziplinäres Jahrbuch zur Erforschung des 18. Jahrhunderts und seiner Wirkungsgeschichte. Themenschwerpunkt Empfindsamkeit*, Bd. 13, hg. von Karl Eibl, Hamburg 2001, S. 148–189, insb. S. 183 ff.

Weil jede Leidenschaft tausendfach in der Reflexion und Introspektion durchlebt worden ist, leert sie sich am Ende aus. Über das Werther-Psychogramm und seinen eigenen *Allwill*-Roman geht Jacobi im *Woldemar* jedoch hinaus, indem er uns eine zunehmende Komplexität ambivalenter Ich-Versionen bietet, wie sich an diversen Szenen des Weinen aufzeigen lässt.

Ein Beispiel für das Weinen als primäres Zeichen, das erst die eigentliche Affektkaskade in Gang setzt, bietet der folgende Passus, in dem Woldemar seine Situation nach dem Aufbruch in G* beschreibt: »Endlich brachen die Thränen los – und du, Lieber! – Du standest vor meiner Seele. Ich fühlte das: *hin zu ihm, zu meinem Biederthal!* – Aber ich weinte doch noch lange – weine noch heut Bedenk, Lieber, ich war nun sechs Jahre zu G* [...].«¹⁰² Erst durch seine Tränen wird Woldemar der Verlust klar, den er durch seinen Abschied erleidet. Die Fahrt in der Kutsche löst über die physische auch die seelische Bewegung aus, die sich im Tränenstrom bekundet. Der Empfindsamkeitskritiker Pockels zählt neben Naturansichten, Romanlektüre und Liebesneigungen auch die »Veränderung der Luft« durch das Reisen zu den Ursachen einer verstärkten Reizung der »Fasern« im Nervensystem.¹⁰³ Johann August Eberhard spricht in seiner erstmals 1781 publizierten *Sittenlehre der Vernunft* davon, dass »wehmütiges Andenken« ein Mittel sei, aktuelles Glück zu intensivieren.¹⁰⁴ Bei Jacobi liegt die Inversion dieses Befundes vor, denn Woldemars Reminiszenz dient der gesteigerten Wahrnehmung des Verlusts, den er durch seine Abreise erfährt.

Weinen erzeugt emotionale Authentizität durch Differenzierung, wie auch der folgende Abschnitt offenbart: »Die Thränen, die ihr zuweilen aus den Augen flossen, ihre Farbe die sich öfter veränderte, und die Blässe, die endlich auf ihrem Angesichte ruhen blieb, machte nach und nach jedweden aufmerksam auf sie.«¹⁰⁵ Die Tränen markieren das Subjekt, insofern sie es in seiner affektiven Lage hervorstellen. Henriette verspürt Mitleid mit Woldemar, obwohl sie ihn noch nicht persönlich kennt. Die Lektüre seines Briefes erregt ihre Empfindungen, und durch das Weinen konstituiert sie sich für ihre Umwelt als emotionales Individuum. Die Tränen distinguieren, indem sie ein fühlendes Subjekt erschaffen. Dessen Charakter definiert sich nicht über einen festen Körper oder

102 Friedrich Heinrich Jacobi, *Woldemar. Eine Seltenheit aus der Naturgeschichte* (1779). Vollständiger, durchgesehener Neusatz mit einer Biographie des Autors bearbeitet und eingerichtet von Michael Holzinger, Berlin 2013, S. 8. Herv. im Orig.

103 Pockels, *Fragmente zur Kenntniß und Belehrung des menschlichen Herzens*, S. 133.

104 Johann August Eberhard, *Sittenlehre der Vernunft. Zum Gebrauch seiner Vorlesungen. Verbesserte Auflage*, Berlin 1786 [1781], S. 207.

105 Jacobi, *Woldemar*, S. 12.

über ein äußerlich ungreifbares Bewusstsein, sondern über das Flüssige der Tränen, die physiologisch materiell sind und zugleich etwas Immaterielles anzeigen.¹⁰⁶

Der kritisch gegen die zeitgenössische Empfindsamkeit argumentierende Theologe Ragotzky tadelt in seinem Aufsatz von 1792, dass beschriebenes Unglück vielfach mehr Mitleiden auslöse als tatsächlich erlittenes. Die mit allem »sympathisierende Empfindsamkeit« bleibe jedoch ohne hilfreiche Wirkung, weil sie sich selbst gefalle, ohne tatkräftiges Handeln auszulösen.¹⁰⁷ Tränen signalisieren dem fühlenden Subjekt erst, dass es empfindet, wie auch der folgende Passus aus einem Brief Woldemars an seinen Bruder zeigt:

Lieber, mir rollen die Thränen herunter, vom Andenken meiner einsamen Wehmuth! – Jede Lust machte mich betrübt, weil sie nur Staub war vom Winde aufgeregt; dahin fuhr mit dem Lichtstrahl, mit dem Schall, mit dem Wallen des Blutes. Ich wollte Raum machen in meiner Seele; erretten wenigstens für mein Theil, was an *mir* war: aber, ach! dann erwachte mein *Herz*, und ich fühlte zehnfaches Leiden.¹⁰⁸

Woldemar ist, gemäß einer Formulierung Jacobis aus einem Brief an Wilhelm von Humboldt vom 2. September 1794, ein »Selbstpeiniger«, dessen »Zerrüttung« aus dem Wechsel zwischen Trieb und Vernunftkontrolle resultiert.¹⁰⁹ Wie Werther begibt er sich, sobald er leidet, in die Natur, die erneut als Katalysator für das Hervortreiben der Empfindungen fungiert. Die Tränen bezeugen ein Moment des Sich-selbst-Fühlens, das der Held nicht ohne äußeren Anstoß herstellen kann.¹¹⁰ In einer konsequenten Linie wird diese Affektökonomie einige Jahre später von Ludwig Tiecks Roman *Geschichte des Herrn William Lovell* (1795–1796) fortgesetzt, dessen Titelheld ein egozentrischer

106 Zum ideengeschichtlichen Hintergrund Kurt Christ, F. H. Jacobi – Rousseaus deutscher Adept. Rousseauismus in Leben und Frühwerk Friedrich Heinrich Jacobis, Würzburg 1998, S. 11 ff.

107 Ragotzky, Über Mode-Epoken in der Teutschen Lektüre, S. 552. Zit. nach Empfindsamkeit. Theoretische und kritische Texte, S. 120. Dass mit dem Argument, das Mitleid schließe praktische Hilfe aus, ein Topos vorliegt, der bis zur Kritischen Theorie Adornos und Horkheimers nachwirkt, zeigt Hans-Jürgen Schings, Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner. Zweite, durchgesehene Ausgabe, Würzburg 2012 [1980], S. 16 ff.

108 Jacobi, Woldemar, S. 35. Herv. im Orig. Vgl. zu den sprachlichen Elementen der hier dokumentierten Affektkultur Antje Arnold, Rhetorik der Empfindsamkeit, S. 53 ff. sowie Wegmann, Diskurse der Empfindsamkeit, S. 81 ff.

109 Friedrich Heinrich Jacobis auserlesener Briefwechsel in zwei Bänden, Bd. II, Leipzig 1827, S. 178 und S. 176.

110 Vgl. auch Jacobi, Woldemar, S. 20.

Verführer mit der Unfähigkeit zu dauerhaften Gefühlen ist. Er bedarf des ständigen Wechsels sinnlicher Reize, weil er sonst innerlich erkaltet. Die Grundzüge dieses Typus sind bereits in der Woldemar-Figur Jacobis vorgebildet, auch wenn ihr die amoralische Schärfe Lovells fehlt.¹¹¹

Die Sprache des Tränenstroms bezeichnet die Öffnung des Subjekts durch affektive Teilhabe und gesteigerte, im menschlichen oder naturhaften Gegenüber gespiegelte Selbstwahrnehmung. Das Leiden vermag das Ich erst zu spüren, wenn es weint. Damit ist die physiologisch korrekte Reihenfolge erneut umgekehrt; am Anfang steht nicht das Gefühl, sondern die Gefühlsreaktion, und ihr folgt die Produktion des Affekts. Wie im *Werther* gehen bei Jacobi die Zeichen dem, was sie anzeigen, voraus. Zeitgenössische Kritiker der Empfindsamkeit, so Pockels, haben das als Indiz für ›Überspanntheit‹ und ›Verzärtelung‹ in der »Siegwartischen Epoche« gedeutet.¹¹² Der Pädagoge Joachim Heinrich Campe wiederum unterscheidet in einer Abhandlung, die im selben Jahr wie der *Woldemar* erscheint, zwischen »Empfindsamkeit« und »Empfindelei«, wobei der erste Typus einer natürlichen Sensibilität, der zweite einer gekünstelten Gefühlsprävention entspricht.¹¹³ Die bei Jacobi dargestellte Komplexität der Verschiebung vom sekundären zum primären Zeichen, die sich im Tränenfluss als Gefühlsauslöser paradox vollzieht, wird damit jedoch nicht ausreichend erfasst. Denn die Priorität der Tränen signalisiert weder eine Überreizung der Sinne noch eine bloß zur Schau gestellte Affektsuggestion, sondern eine Verwandlung der Wirkung zur Ursache, die das Zeichen ins Zentrum stellt und das, was es anzeigt, auf eine nachrangige Position rückt. Jacobis Roman ist hier in der Schilderung einer vielschichtigen Affektlage weitaus präziser als die zeitgenössische Wissenschaft zum Thema, etwa die Anthropologie, wie sie durch Ernst Platner programmatisch begründet wurde.¹¹⁴

- 111 Tiecks Held repräsentiert damit eine durch die Kultur der Empfindsamkeit geprägte Variante des klassischen Verführertypus, wie ihn auch Lovelace in Richardsons *Clarissa* (1748) verkörpert. Eine Zwischenstufe auf dem Weg dorthin zeigt uns Sophia von La Roche in der Figur des Lord Seymour aus ihrem Roman *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* (1771), den Egozentrik, Rücksichtslosigkeit und melancholische Verletzlichkeit gleichermaßen kennzeichnen.
- 112 Pockels, Über die Verschiedenheit und Mischung der Charaktere, S. 39. In den *Fragmenten zur Kenntniß und Belehrung des menschlichen Herzens* erklärt Pockels: »Die Empfindsamkeit ist eine der schädlichsten Krankheiten der menschlichen Seele.« (S. 131 f.)
- 113 Joachim Heinrich Campe, Ueber Empfindsamkeit und Empfindelei in pädagogischer Hinsicht, Hamburg 1779, S. 5 ff.
- 114 Ernst Platner, Anthropologie für Aerzte und Weltweise. Erster Theil, Leipzig 1772, insb. S. 178 ff. (über die Wirkungen der Einbildungskraft auf das Gemüt). Vgl. zu

Die zweite zentrale Bedeutungsebene, auf der sich die Zeichensprache der Tränen in Jacobis Roman ansiedelt, ist die sexuelle. Sie entstammt nach einer von Roland Barthes für den *Werther* vorgeschlagenen Formulierung der ›rauschhaften Energie‹, die »man das Imaginäre nennt«. ¹¹⁵ Auch sie schafft die Möglichkeit zu einer fluiden Konstitution des Subjekts, das sie, wie in einer zentralen Sequenz des Textes sichtbar wird, paradoxerweise erst über Akte der Entgrenzung konstituiert. Allwina muss sich auf eine Reise begeben, verabschiedet sich von Woldemar und bittet Henriette, in ihrer Abwesenheit gleichsam ihre Rolle zu übernehmen. Sie stehe nun, heißt es, für beide, für sich selbst und die Ehefrau. Diese Aussage wird durch das erotisch geprägte Tableau veranschaulicht, das Allwina arrangiert:

Damit ergriff sie, in liebevollem Auffahren, mit dem einen Arm die Freundin, mit dem andern den Mann, und herzte sie gegen einander, und drückte sie an sich aus allen Kräften; und indem sie nachließ, zerfloß in englisches Lächeln ihr Gesicht; und an ihm herab sah man – wie wenn eine sonnichte Wolke sanft und schnell sich ergießt – Thränen der Zärtlichkeit und der Freude rinnen. ¹¹⁶

Die Ehefrau vereinigt in einer symbolkräftigen Bewegung ihren Mann und ihre Freundin, die hier ersatzweise vermählt werden. Indem sie beide küsst und an sich drückt, löst sie eine deutlich sexuelle Reaktion aus, wie sie im ›sanften und schnellen‹ Erguss der Tränen angezeigt ist. Aus dem symbolischen wird damit, metaphorisch illustriert, ein erotischer Akt, der das, was bevorsteht, schon ahnen lässt. Die triadische Konstellation verbleibt nicht auf der Stufe der hier beschwörten ›Zärtlichkeit‹, sondern gewinnt jene sexuelle Dimension, die auch die erotischen Dreieckslagen in de Laclos' wenig später publiziertem Roman *Liaisons dangereuses* (1782) aufweisen werden.

Jacobis Roman erzählt zunächst vom Scheitern erotischer Annäherung aufgrund asymmetrischer Erwartungen. Denn nachdem Allwina abgereist ist, entsteht die von Woldemar und Henriette gewünschte Intimität nicht:

Die Rede kam von seinem Befinden, auf den gestrigen Abend – und Henriette ließ ihrem Herzen freyen Lauf. Es war so voll wahrer warmer Zärtlichkeit, und ergoß so lieblich gegen ihn die schöne Fülle, daß er davon ent-

Jacobi die knappe Analyse bei Carmen Götz, Friedrich Heinrich Jacobi im Kontext der Aufklärung. Diskurse zwischen Philosophie, Medizin und Literatur, Hamburg 2008, S. 93 und 235 ff.

115 Barthes, Fragmente einer Sprache der Liebe, S. 102.

116 Jacobi, Woldemar, S. 54.

weder in gleiche Rührung, oder in die äußerste Verstockung gerathen mußte. – Das letztere geschah. – Kaltes freundliches Lächeln war seine ganze Erwiderung, und er griff nach jeder Nebensache, um die Unterhaltung gleichgültiger zu machen; besonders wenn dem armen Mädchen Thränen hervordrangen, die es mit Noth wieder einsog und darüber die Sprache verlor; – dann, sag ich, kam er unfehlbar mit einer Unterbrechung, und führte wohl gar einen Scherz herbey. – Aber Henriette beschirmte ihre Brust, daß alle diese Dolchstöße nur daran her streiften – viel *Blut* machten und wenig Wunde. *Ich komm!* rief sie plötzlich hell auf, als ob ihr jemand wiederholt gerufen hätte, und stürzte zur Thür hinaus. Woldemar war erschrocken. Er blieb noch einige Augenblicke stehen – lächelte noch einmahl, und gieng in sein Cabinet.¹¹⁷

Die Szene, die wie eine Vorwegnahme Jean Paul'scher Intimtableaus wirkt, ist von tiefgreifender Dissonanz geprägt. Henriette zeigt durch ihre Tränen und das »Ergießen« von »Zärtlichkeit« jene weiche Seite, die zur empfindsamen Intimität und ihrer »Sprache der Liebe« gehört.¹¹⁸ Woldemar dagegen zieht sich in die »Verstockung« zurück und unterbricht den Fluss der Gefühle durch witzige Bemerkungen, die wie Dolchstöße geführt werden. Gegen diese Angriffe schützt sich Henriette, indem sie ihre Haltung verändert; der Öffnung durch Tränenstrom und Zärtlichkeit folgt die Schutzreaktion, wenn sie ihre Brust zu »beschrmen« sucht. Konsequenter stürzt sie durch die Tür davon, indessen Woldemar starr zurückbleibt.

An der Empfindsamkeit rühmen Zeitgenossen wie Jakob Michael Reinhold Lenz gerade die »Proportion und Harmonie« der in ihr transportierten Gefühle.¹¹⁹ Jacobis Szene zeigt dazu das Gegenstück: Aus der fluiden Konstellation ist nun ein Standbild geworden, aus dem Miteinander die Vereinzelung; anstelle erotischer Nähe herrscht kalte Distanz. Christian Garve forderte 1770 in einem Essay vom zeitgenössischen Erzähler, dass er eine Analyse der Affekte und Triebe liefern müsse, die den Menschen beherrschen:

Zu denjenigen Dingen, deren Kenntniß nicht bloß Empfindung, sondern auch Zergliederung des Empfundnen verlangt, gehört die Entstehung

117 Ebd., S. 61. Herv. im Orig. Vergleichbare Romanszenen der gescheiterten Annäherung, bei denen dann die Tränen ersatzweise fließen, untersucht Koschorke, Körperströme und Schriftverkehr, S. 88 ff. und S. 140 ff.

118 So Michael Ringeltaube, *Von der Zärtlichkeit*, Breslau und Leipzig 1765, S. 93: »Als denn ist die Sprache der Zärtlichkeit die einnehmende Sprache der Liebe.«

119 Jakob Michael Reinhold Lenz, *Meinungen eines Laien den Geistlichen zugeeignet* (1773), in: Ders., *Werke und Briefe in drei Bänden*, Bd. 2, S. 526–564, hier S. 527.

und die Abwechslung der Begierden; aber noch weit mehr die Art der Erzeugung und der Entwicklung der Ideen selbst, der Mechanismus nach welchem die Seele bey ihren Operationen verfährt, die Triebwerke und die Gesetze ihrer Bewegungen.¹²⁰

Genau diese von Garve postulierte ›Zergliederung der Empfindungen‹, die das psychische Geschehen sezziert, bietet *Woldemar* in den Szenen der gescheiterten Intimität, wie sie seinen Schluss bestimmen. Dem fluiden Körper der unerfüllten sexuellen Wünsche kontrastiert hier der steife Körper im Zeichen eines ›erstarrenden Herzens‹, unter dem auch Allwill in Jacobis erstem Roman leidet. Auf die Tränen als Chiffre für das Verfließende des Eros antwortet der geschlossene und konsequent distanzierte Leib Woldemars mit den Zeichen der Verweigerung. Hinter der Charakterisierung des erstarrten Körpers, die wiederum an Werthers ›Austrocknung‹ nach dem Abschied von Lotte erinnert, verbirgt sich nicht zuletzt eine medizinische Anspielung, die informierte Leserinnen und Leser leicht durchschauen konnten. Gemäß der zeitgenössischen Forschung über die Masturbation, wie sie sich in Tissots Onanie-Studie von 1758 beziehungsweise 1760 bündig zusammengefasst findet, galt es als sicher, dass häufige Selbstbefriedigung zu Starrsucht, Paroxysmen und Lähmungen führen musste. Tissot berichtet von mehreren Fällen, in denen männliche Patienten, die sich exzessiv der Onanie hingeeben hatten, ihre Beine nicht mehr bewegen konnten und eine »völlige Steifigkeit des ganzen Körpers« aufwiesen.¹²¹ Die Lähmung erstreckte sich dabei vorwiegend auf die Extremitäten, zuweilen auch auf den Verdauungsapparat. Im humoralpathologischen Kontext liegt diese Befundsituation nahe, weil die Masturbation – ähnlich wie der promiskuoöse sexuelle Exzess – nach ärztlicher Überzeugung eine Austrocknung der Säfte und damit eine Einschränkung der Beweglichkeit erzeugt. Woldemars Symptomatik verweist also gemäß Tissots Diagnostik auf die Ersatzhandlungen, zu denen er angesichts seiner unerfüllten Liebe Zuflucht ge-

120 Christian Garve, Betrachtung einiger Verschiedenheiten in den Werken der ältesten und neuern Schriftsteller, insbesondere der Dichter, in: Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste 10 (1770), 1. Stück, S. 9–11; 2. Stück, S. 189–193, hier S. 190.

121 Samuel Auguste Tissot, Die Onanie, oder Abhandlung über die Krankheiten, die von der Selbstbefleckung herrühren. Nach der dritten, beträchtlich vermehrten Ausgabe aus dem Französischen neu übersetzt, Eisenach 1770, S. 45 (= L'onanisme. Dissertation sur les maladies produites par la masturbation, 1760; editio princeps 1758 in lateinischer Sprache: »Tentamen de morbis ex manusturbatione«).

nommen hat.¹²² Dass vor allem bei empfindsamen Charakteren – beiderlei Geschlechts – eine gesteigerte Neigung zur Masturbation vorliege, behauptet im übrigen Pockels in der ersten Sammlung seiner *Fragmente zur Kenntniß und Belehrung des menschlichen Herzens* (1788).¹²³

In der physischen Erstarrung, die auf die seelische Spannung reagiert, vollzieht sich die Aufhebung des fluiden Ich. Humoralpathologisch betrachtet resultiert die Austrocknung, wie sie zurückhaltender auch schon bei Werther diagnostiziert wird, aus dem übermäßigen Abfluss der Körpersäfte, der im Tränenstrom und in der Masturbation erfolgt.¹²⁴ An den Platz des verflüssigten, offenen, grenzüberschreitenden Subjekts tritt nun ein fester, unbeweglicher, gänzlich erstarrter Mensch:

Er saß, den Kopf umgedreht, nach der Wand, gegen die er das Gesicht gequetscht hatte, wie aus Begierde sie mit den Zähnen zu fassen; die Arme vorwärts steif ausgestreckt, und die Hände los gefalten; die Beine hiengen, gezuckt, längst dem Sessel, so daß sie nur mit der Spitze den Boden berührten.¹²⁵

Hier zeigt sich, wie schon in den Momenten der gescheiterten Annäherung, das erstarrte Ich, das die Grenze zwischen den Körpern, anders als das fluide Subjekt, nicht überwindet und sein Gegenüber auch durch Empfindung qua Imagination nicht mehr wahrnehmen kann. In seinem großen *Titan*-Roman (1800–1803), der von Jacobi beeinflusst ist, wird auch Jean Paul mit dieser Opposition zwischen dem fluiden Ich der Tränen und der Erstarrung des Paroxismus arbeiten.¹²⁶ An Jacobi schreibt Jean Paul am 3. Dezember 1798, während der Arbeit am ersten *Titan*-Band, sein Titelheld sei durch »genialische Parzia-

122 Vgl. zu den Fallbeschreibungen ebd., S. 46 ff.

123 Pockels, *Fragmente zur Kenntniß und Belehrung des menschlichen Herzens*, S. 131 f. (»Ich möchte beynahe behaupten, unerachtet ich kein Arzt bin, daß die meisten empfindsamen Leute Onanisten geworden sind, oder noch sind, und daß sonderlich dies der Fall bey dem weiblichen Geschlecht ist.«)

124 Man mag sich hier auch an Werthers Unfähigkeit zum Weinen nach dem Abschied von Lotte erinnern; in der damaligen Medizin betrachtete man trockene Augen als Anzeichen für Masturbation. Vgl. Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr*, S. 94.

125 Jacobi, *Woldemar*, S. 66.

126 Für die fluide Subjektivität steht der Held Albano, für das starre, kalte Element sein Ziehvater Gaspard. Vgl. Jean Paul, *Titan*, in: *Sämtliche Werke*, Bd. I.3, S. 7–830, hier S. 37. Dazu aus stärker philosophischer Vergleichsperspektive Oliver Koch, *Individualität als Fundamentalgefühl. Zur Metaphysik der Person bei Jacobi und Jean Paul*, Hamburg 2013, S. 297 ff.

lität« geprägt – eine Haltung der autistisch-selektiven Selbstwahrnehmung, die vergleichbar bei Woldemar auftritt.¹²⁷

Am Ende kommt es doch noch zu einem intimen Ereignis, das durch eine aufschlussreiche Perspektivänderung angezeigt wird:

Er stürzte sich von neuem auf den Boden – ›Beste, Beste auf Erden – habe Mitleiden – verlaß mich nicht!‹ – verbarg sein Gesicht in Henriettens Schoos, und brach in eine Fluth von Thränen aus. – Woldemar! sagte Henriette mit gebrochener Stimme – dich verlassen? *Dich*, für den ich alles verließ? – ... ›Ach!‹ sagte Woldemar, indem er sein Gesicht wieder in die Höhe richtete – ich wollte daß ich mein Herz fassen könnte, wie ein Weib ihre Brust, und Dich nöthigen es zu trinken – damit Dir alles zu Theil würde, Dir nur alles zu gut käme von mir, eh es dahin ist; – damit nur dies unaussprechliche *Gefühl hier*, gerechtfertiget würde – und *Bleiben* erhielt – und dereinst gen Himmel stieg! *O das* nur: die Erfüllung meines Glaubens, die Rettung meiner Liebe, der Liebe – die ich fühle – und die ich *wähnte*; *der*, ein *Wesen*, eine sichere Stätte auf ewig; – und ich will, ohne Klage, vergehen, will verloren seyn!‹ – Er senkte sich wieder. Und Henriette ...¹²⁸

Erstmals ist es Woldemar, der im Zusammensein mit Henriette Tränen vergießt. Die sexuelle Explizitheit der hier beschriebenen Bewegungen des Hebens und Senkens in Verbindung mit dem im »Schoos« vergossenen Tränenstrom verraten den zeitgenössischen Leserinnen und Lesern, dass es sich um eine nicht nur im empfindsamen Sinn intime Szene handelt. Wie provokant die explizite Erwähnung des weiblichen Unterleibes im späten 18. Jahrhundert noch ist, zeigt der Umstand, dass Goethe diesbezüglich Selbstzensur übt; während Gretchen im frühen, unpublizierten *Faust* (1773–1775) ausruft: »Mein Schoos! Gott! Drängt / Sich nach ihm hin«, wird daraus in der publizierten Fragment-Version von 1790: »Mein Busen drängt / Sich nach ihm hin.«¹²⁹ Wenn Jacobis Erzähler erklärt, er hätte sich mit der »Beschreibung« seines »Auftritts« besser »gar nicht versündigt«, so offenbart das den sexuellen Subtext endgültig.¹³⁰ Beendet wird der Abschnitt durch die ominösen drei Punkte,

127 [Jean Paul Friedrich Richter (Jean Paul),] Jean Pauls Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Im Auftrag der Preußischen Akademie der Wissenschaften begründet von Eduard Berend, Weimar 1927 ff., Bd. III.3, S. 129.

128 Jacobi, Woldemar, S. 67. Herv. im Orig.

129 MA 1.2, S. 172 (V. 1099 f.); MA 3.1, S. 575 (V. 1709 f.). Vgl. zum ›Schoos‹ auch Jacobi, Woldemar, S. 62.

130 Jacobi, Woldemar, S. 67.

die auf das »Und Henriette« folgen und den Vollzug des Liebesaktes andeuten. Nicht erst Kleist versteht durch seine Interpunktionspraxis moralisch unerlaubte Aussagen zu lancieren.

Zum wahren Glück führt diese späte Liebesszene nicht. Woldemar, der verheiratet ist, muss fortan auf Henriette verzichten. Die Erstarrung, die zuvor das fluide Ich aufhielt, um es an der Erfüllung seiner erotischen Wünsche zu hindern, wird am Ende aufgelöst. Das Finale des Romans, das eher einer Dissonanz als einer wirklichen Lösung gleicht, wie Schlegel schon monierte, zeigt uns einen beruhigten Helden. Woldemar ist von seinen konvulsivischen Tränenflüssen und vom ihnen folgenden Paroxysmus befreit. Die Opposition zwischen flüssigem und starrem Ich scheint überwunden: »Bis auf den folgenden Tag läuterte sich sein Zustand; die fieberhaften Bewegungen hörten auf: er schwebte nicht mehr in Entzückungen; aber Beruhigung, stille Zufriedenheit traten an seine Stelle.«¹³¹ Wie es zu diesem Umschwung kommt, wird nicht näher beschrieben. Ob hier eine medizinische Kur gegen sinnliche Exzesse im Sinne der Empfehlungen Tissots stattfand, bleibt offen. Definitiv auszuschließen wäre jenes Rezept einer verfeinerten Sensibilisierung, zu der hinzuführen nach Auffassung der Apologeten empfindsamer Pädagogik die Literatur berufen ist. Dieses Verfahren, wie es der Dessauer Schulmann Johann Jakob Mochel in einem Loblied auf Goethes *Stella* (1775) beschreibt, findet bei Jacobi keine Anwendung.¹³² Denn Woldemar gelangt geradezu bruchlos, ohne präzeptorale Unterweisung oder Selbstbildung, vom empfindsamen Schwärmer zum Entsagenden. Dass der Glaube eine wesentliche Rolle spielt, wo aus sinnlicher Liebe bloße Freundschaft wird, lässt der Roman mit seiner quietistischen Schlusswendung zumindest ahnen.¹³³ Nach Schlegels kritischer Einschätzung, die sich allerdings schon auf die philosophisch aufgerüstete Fassung von 1796 bezieht, wagt Jacobis Text als ein ›theologisches Kunstwerk‹ am Ende einen »Salto mortale in den Abgrund der göttlichen Barmherzigkeit«.¹³⁴ Wer ihn übersteht, weint nicht mehr, weil er die Freuden und Leiden der Affekte überwunden hat.

131 Ebd., S. 67 f.

132 [Johann Jakob Mochel,] Johann Jakob Mochels Reliquien verschiedener philosophischen, pädagogischen, poetischen und anderer Aufsätze, gesammelt von Christian Schmohl, Halle 1780, S. 150 ff. Wiederabdruck in: Empfindsamkeit. Theoretische und kritische Texte, hier S. 126–132.

133 Jacobi, Woldemar, S. 68. Der offene Schluss, der auf die »schrecklichsten Folgen« (ebd.) künftig sich auswirkender vergangener Verwicklungen verweist, lässt allerdings ahnen, dass die innere Beruhigung, die Henriette und Woldemar erfahren, nicht dauerhaft bleiben wird.

134 KA II, S. 77.

4. Fazit

Die Träne fungiert im empfindsamen Roman als paradoxer Ausdruck der Konstitution des Subjekts im Moment seiner emotionalen Entgrenzung. Der flüssige Charakter der Träne erzeugt ein fluides Subjekt, das teilhat an externen Energien: denen der Literatur, der Natur oder der Gefühle und Körper anderer. Die Träne zeigt ein Ich, das sich komplementär zur rationalen Selbstorganisation nicht auf Konzentration durch eigene Begrenzung, vielmehr auf fluide Entäußerung gründet. Indem es sich in Natur und Literatur hinein fühlt oder in externe Lebenszusammenhänge imaginär vorarbeitet, hebt es die strenge Grenze auf, die es vom Außen trennt. Es wird selbst zu einem verflüssigten Ich, dessen Tränen nicht nur Ausdruck der Teilhabe am Anderen, sondern Indiz für seine unfeste Beschaffenheit sind. Das Ich konstituiert sich im Grunde erst über die Tränen, die als primäre Zeichen einen nachträglich wahrnehmbaren affektiven Zustand anzeigen. Ihn kann das Subjekt einzig erfahren, wenn er im Weinen manifest geworden ist. Als Zeichen sind die Tränen kein Indiz für ein vorab vorhandenes Gefühl, sondern dessen Produzenten. Die sexuelle Nebenbedeutung des Tränenstroms unterliegt dabei derselben Ökonomie wie die Selbstwahrnehmung im tränenreichen Affekt. Sie produziert ein a priori leeres Subjekt, das über temporäre Affekte eine jeweils momentane fluide Identität gewinnt. »Wer ist dieses ›ich‹, das Tränen in den Augen hat?«, fragt Roland Barthes in seinen *Fragmente einer Sprache der Liebe* (1977).¹³⁵ Bezogen auf die beiden empfindsamen Romane der vorliegenden Untersuchung lautet die Antwort: Das weinende Ich gleicht selbst den Tränen, die es vergießt, indem es sich in einen flüssigen Zustand der unfesten Identität begibt.

Der empfindsamen Diskurs bringt damit ein ähnlich formelles, unsubstantielles, für Projektionsleistungen offenes Ich hervor, wie es um 1800 auch die Frühromantik in ihren Texten beleuchten wird. An genau diesem Ich-Begriff arbeitet sich später die Kritik der Romantik ab, die über Hegel, Heine und Kierkegaard bis zu Carl Schmitt führt.¹³⁶ Jean Paul nennt die Vertreter des radi-

135 Barthes, *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 252.

136 Festgemacht wird diese Kritik zumeist an der romantischen Ironie und deren aus Fichtes *Wissenschaftslehre* (1794/95) abgeleitetem Subjektbegriff: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* (1816 ff.), in: Ders., *Werke*, Bd. 13, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a. M. 1986, S. 96 f.; Sören Kierkegaard, *Über den Begriff der Ironie. Mit ständiger Rücksicht auf Sokrates* (1841). Unter Mitarbeit von Rose Hirsch übers. von Emanuel Hirsch, Frankfurt

kalen Subjektivismus 1804 in seiner *Vorschule der Ästhetik* die »ausgeleerten Selbstlinge jetziger Zeit«, die »Beispiele ruchloser Geistes-Gegenwart« lieferten.¹³⁷ Das bezieht sich polemisch auf die Generation der romantischen Autoren und ihren Hang zu solipsistischen Charakteren ohne Moral, lässt sich aber auch auf das fluide Ich jener weinenden Helden anwenden, die im empfindsamen Roman der 1770er Jahre auftreten.

a. M. 1976, S. 275 ff.; Heinrich Heine, *Die romantische Schule* (1835), in: Ders., *Sämtliche Schriften*, hg. von Klaus Briegleb, München 1968–1976, Bd. 3, S. 357–504, hier S. 374 f.; Carl Schmitt, *Politische Romantik*, München und Leipzig 1919, S. 24 f. – Dazu auch Karl Heinz Bohrer, *Die Kritik der Romantik*, Frankfurt a. M. 1988, S. 62 ff., S. 97 ff., S. 138 ff. und S. 284 ff.

137 Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik* (1804), S. 59.