

Coup de foudre – Ich liebe dich

Diskurswandel in dramatischen Liebeserklärungen zwischen Barock und Romantik

„Ich liebe dich“ – polyseme Formel zwischen Bekenntnis und Appell

Historische Epochen sind weder in der Gesamtheit noch in deren semantischer Verarbeitung durch klare Zäsuren getrennt, sondern – so Niklas Luhmann in seiner Untersuchung der historischen Veränderung von ‚Passion‘ zu ‚Liebe‘ – durch „zentrale Momente der Sinngebung“. Er findet in der Liebessemantik Schwerpunktverschiebungen zwischen der aristokratischen Gesellschaft, die Wert darauf legt, sich „von der vulgären, gemeinen, direkten Befriedigung sinnlicher Bedürfnisse distanzieren zu können“, und die darum auf eine „Verlagerung der Liebe ins Ideale, ins Unwahrscheinliche, ins nur durch besondere Verdienste Erreichbare“ setzt, und der modernen Gesellschaft, der es um den Bezug zur Person, ihrer Leidenschaft (*amour passion*) oder ihren Fantasiewelten (*romantische Liebe*) zu tun ist und die darum Liebe und innige Freundschaft als Bausteine des Nahbereichs eines Individuums sieht. (Luhmann 1994, 50 f.)

Eines der letzten Marbacher Magazine belegt mit zahlreichen Autografen eindrucksvoll die semantische Polyvalenz der Aussage „Ich liebe dich“. In einem Gespräch versuchen der Lyriker Michael Lentz und die Romanautorin Sibylle Lewitscharoff Ordnung in diese Vielfalt zu bringen. Der Satz sei zuerst einmal eine „neue, strahlende Selbstdarstellung“, ein Sich-neu-Erfinden. Die Literatur habe dabei die Aufgabe, „Codes, Verhaltensweisen, Maßregelungen, Schemata“ zur Verfügung zu stellen, an deren Muster sich die Leute halten können, „eine große Hülle oder Stanzform für Tausende von Liebenden, die sich darin zu rechtfinden.“ (Lentz/Lewitscharoff 2011, 11)

Beide beziehen sich dabei auf Luhmanns These, Liebe sei nicht in erster Linie ein „Gefühl“, das zu allen Zeiten bei allen Menschen gleich sei und – ähnlich wie das Gerechtigkeitsgefühl – seinen Ursprung im Unterbewusstsein habe, sondern letztendlich ein Kommunikationscode, der historische Veränderungen der Liebessemantik aufnehme und der es allererst ermögliche, so etwas wie ein Gefühl der Liebe zu entwickeln und sich entsprechend zu verhalten. Seine Frage lautet: Wie bezeugt und befördert die Literatur die Entwicklung der Liebe als Kommunikation in dem sich neu konstituierenden Intimbereich des Ich? In diesem Beitrag sollen epochale Verschiebungen der Sinngebung im Intim-System zwischen Barock und Romantik dingfest gemacht werden.

Der klassizistisch-barocke Liebesdiskurs – Tragödien an den Höfen, glückliches Leben in Arkadien

Liebe ist in klassizistisch-barocken Tragödien ein Störelement in der von Menschen geschaffenen gesellschaftlichen Ordnung. Über ihre Entstehung und ihre Auswirkungen werden Mythen erzählt. Die Liebe ist göttlichen Ursprungs, aber sie beglückt die Menschen nicht immer.

Die „Phädra“ des französischen Klassikers Jean Racine (Racine 1677, übersetzt von Friedrich Schiller 1805), Gattin des Helden Theseus, ist Opfer eines Streits zwischen Göttern. Aus Rache dafür, dass Apoll das Verhältnis der Venus zu Mars ausgeplaudert hat, verfolgt Venus dessen weibliche Nachfahren. Nun liebt und begehrt Phädra, die Strahlende, ihren Stiefsohn Hippo-



© ullstein bild – The Granger Collection

Abb. 1: Phädra und Hippolytos, Kupferstich nach Guérin, 19. Jh. Pierre Narcisse Guérin stellt die Verbannung des Hippolytos durch Theseus dar, die Phädra betrieben hatte, um ihre Leidenschaft beherrschen und verheimlichen zu können, im Stil des Napoleonischen Klassizismus als heroische Szene.

lyt und fühlt sich selbst durch diese Leidenschaft erniedrigt und entwürdigt. Als sie das ihr aufoktroierte „Ich liebe dich“ so äußert, als sei es eine nachträgliche Liebeserklärung an ihren vermissten Gatten, Hippolyts Vater, wendet der so Verehrte sich voll Grausen ab, er verachtet diese blutschänderische Leidenschaft. Das verletzt Phädra ein zweites Mal. Getrieben von Liebe als „fureur“ – tötet sie sich selbst, nachdem sie den Stiefsohn der Liebe, die sie an sich selbst ohnmächtig hasst, beschuldigt hat (Abb. 1). Hippolyt wird von seinem Vater Theseus verflucht und von dem Gott Poseidon getötet. Phädra erinnert sich (aus Szene I. 3):

Mein Friede schien so sicher mir gegründet,
Mein Glück mir so gewiss, da zeigte mir
Zuerst Athenä meinen stolzen Feind.
Ich sah ihn, ich errötete, verblasste
Bei seinem Anblick, meinen Geist ergriff
Unendliche Verwirrung, finster ward's
Vor meinen Augen, mir versagte die Stimme,
Ich fühlte mich durchschauert und durchflammt,
Der Venus furchtbare Gewalt erkannt' ich,
Und alle Qualen, die sie zürnend sendet.

Dann macht sich die Raserei Luft in einem Bekenntnis, das zugleich Verzweiflung und Drohung ist (aus Szene II. 5):

Grausamer, du verstandst mich nur zu gut.
Genug sagt' ich, die Augen dir zu öffnen.
So sei es denn! So lerne Phädra kennen
Und ihre ganze Raserei. Ich liebe,
Und denke ja nicht, dass ich dies Gefühl
Vor mir entschuld'ge und mir selbst vergebe,
Dass ich mit feiger Schonung gegen mich
Das Gift *genährt*, das mich wahnsinnig macht:
Dem ganzen Zorn der Himmlischen ein Ziel,
Hass' ich mich selbst noch mehr, als du mich hassest.

Während die Höflinge Ludwigs XIV. sich in arkadischen Gefilden eine „natürliche“ und „ursprüngliche“ erotische Freiheit erträumten, ließen sie sich vom tragischen Verlauf der Leidenschaftsexzesse antiker Heldinnen erschüttern. Wichtig war dabei, dass diese Liebesleidenschaft das Maß des „Natürlichen“ überschritt und der von der Liebe Geschlagene in seinem tiefen Fall als heroisches Opfer gesehen werden konnte.

Aussichtslose und immerwährende Verehrung der unerreichbaren Geliebten in der Lyrik des barocken Petrarkismus¹ und Vernichtung des oder der Geliebten in der Tragödie sind zwei Kehrseiten derselben Medaille. Die Liebeserfahrung ist ein das Leben bestimmender Blitzschlag, eine Faszination, die andere das Ich konstituierende Kräfte, z. B. den Verstand, ausschaltet. In beiden Fällen ist die Liebe als eine psychische Energie außerhalb des Ichs gedacht, die in es eingreift, sei es als Amors Pfeil, als Fluch der Venus oder aber als unzivilisierte Natur. Die Katharsis der Tragödie ist gleichbedeutend mit der wiederhergestellten Ordnung. Interessant für heutige Leser ist auch, worüber nichts gesagt wird: über die Nachhaltigkeit der Liebesleidenschaft, über deren Unverträglichkeit mit anderen Regelungen des Nahbereichs, zum Beispiel über Freundschaft oder Ehe.

Von der barocken Tragödie wissen wir, dass die tragischen Helden hoch stehen, damit sie tief fallen und die Zuschauer über diesen tiefen Fall erschrecken. In Daniel Casper von Lohensteins „Cleopatra. Ein Trauer-Spiel“ (1661) sind es die ägyptische Königin Cleopatra und ihr Geliebter, der römische Feldherr Marcus Antonius, die dieses Schicksal erleiden. Die Liebe zwischen ihnen ist einer der Auslöser der ‚Staatsaktion‘. Antonius hat die Seeschlacht gegen seinen ehemaligen Verbündeten Octavian, den späteren Kaiser Augustus, verloren. Er ist in Alexandria eingeschlossen, erhält das Angebot freien Abzugs, wenn er Cleopatra ausliefert. Mit seinen Räten überlegt er (in der ‚ersten Abhandlung‘), was zu tun sei.

Zinober quillt auß Milch / Blut auß den
Marmel-Ballen /
Der Augen schwartze Nacht läßt tausend
Blitze fallen /
Di kein behertzter Geist nicht ohne Brand
empfind’t.
[...]
Sosius. Gedult / Vernunft und Zeit schaff’t
endlich Heil und Rath.
Antonius. Nicht / wo Vernunft und Zeit kein
Regiment nicht hat.
Di Libe läß’t ihr Reich durch Klugheit nicht
verwirren;
Der Vogel siht den Leim und läßt sich dennoch
kirren /
Di Mutte schaut das Licht / in dem sie sich
versängt /
Das schnelle Reh das Garn in welchem es
sich fängt [...]²

Puder, Schminke, Spiegel, Insignien der Schönheitspflege, verkehren – nach Ansicht der Männer – die Liebe in Geilheit, die „goldgestickten Purpur-Betten in Mordgruben und knecht’sche Ketten“. Die Liebe ist in dieser Umgebung eine „Mißgeburth“, die das „Liebes-Oel verknippfter Seelen“ Schiffbruch erleiden lässt. Liebe regelt im barocken Trauerspiel nicht den Intimbereich der Individuen Cleopatra und Antonius, sondern sie ist Teil von deren öffentlicher Existenz und somit eine politische Angelegenheit. Nur Hirtinnen und Hirten in einem utopischen Arcadien, das als idyllisches Gegenbild zur höfischen Welt in einem Zwischenspiel (Ende des vierten Akts) vorgestellt wird, kennen so etwas wie die Harmonie zweier Seelen (Abb. 2).

Sosius. Das schönste Weib der Welt ist keines
Zepters wehrt. [...]
Antonius. Was habt ihr? daß der Neid auch
tadeln kan an ihr?
Canidius. Anton / daß minste nicht. Di holden
Wangen lachen /
Auf denen Schnee und Glutt zusammen
Hochzeit machen /
Ihr Himmlisch Antlitz ist ein Paradiß der Lust /
Der Adern blauer Türcks durch flicht di zarte Brust /

1. SATZ DER SCHÄFER

Wie selig sind / die den Schmaragd der Auen /
Für der Paläste Gold erwehln!
Die nicht auf’s Eiß der glatten Ehrsucht
bauen / Und sich mit eig’nen Lastern quäl’n!
Die in den Kummer-freien Wiesen /
Umb einen Kristallinen Fluß /
Die Hürden für den Thron erkiesen /
Ein frey Gemütte für Verdruß;
Die ausser schönen Schäferinnen /
Sonst keine Ab-gott libgewinnen.

(1) Vgl. den Beitrag von Meinolf Schumacher in diesem Heft.

(2) Dieser Textauszug wurde in der originalen Schreibweise belassen, um einen Eindruck vom Abstand der Texte zum heutigen Stand der Sprache und der Mentalität anschaulich zu machen.



© ullstein bild - Heritage Images/Art Media

Abb. 2: Nicolas Poussin: Et in Arcadia Ego, um 1638. Hier entziffern Hirten und Hirtinnen gemeinsam eine antike Grabinschrift (in Arcadia Ego). Das Motiv des natürlichen und glücklichen Lebens ist mit dem barocken des Memento mori verknüpft.

1. GEGEN-SATZ DER SCHÄFERINNEN

Ja! Seelig sind di reine Tugend lieben!
Die aller Heuchelei sind feind!

Wo reiner Schertz ohn Argwohn wird
getrieben / Wo man den schimpft /
ders übel meint.

Auch libt der nicht / der todte Steine liebet /
Der sich nur zu erhöhn begehrt /

Durch falsche Gunst / di nicht Vergnügen
giebet./ Di Seelen sind nur Liebens werth:

Nicht aber die geschmückten Gaben /
Di keine Gegen-Liebe haben.

Der aufklärerische Diskurs: Liebe ist ein Wagnis des Ich. Selbstfindung erlangt es durch Selbstkontrolle

Der Aufklärung ist das Erotische als Eingriff der Götter ein Ärgernis. Liebe ist für sie ein Humanum in dem Sinne, dass Geist und Verstand im Spiel sind, auch wenn es um Emotionen geht. Die Sitte garantiert auch dem Liebenden Freiheit. Setzt sich jemand der Liebe aus, so geht er das Risiko ein, getäuscht oder verlassen zu werden, weil das Hauptproblem der Liebe ihre Unbeständigkeit ist. Verzicht und ‚Entsagung‘

kann literarisch zur Identifikation angeboten werden. ‚Heroisch‘ und bewundernswert ist dann nicht die Liebe als Leidenschaft, sondern deren gesellschaftliche Zählung. In diesem Sinne äußert sich Georg Christoph Lichtenberg 1777 in seinem Essay „Über die Macht der Liebe“ (Lichtenberg 1967, 363). Der Satz, die Macht der Liebe sei unwiderstehlich, der von vielen mit tiefster Überzeugung geäußert werde, sei pure Ideologie:

Die unwiderstehliche Gewalt der Liebe, uns durch einen Gegenstand entweder höchst glücklich oder höchst unglücklich zu machen, ist poetische Fäselei junger Leute, bei denen der Kopf noch im Wachsen begriffen ist, die im Rat der Menschen über Wahrheit noch keine Stimme haben und meistens so beschaffen sind, dass sie keine bekommen können.

Schon zwei Generationen zuvor hatte der Leipziger Poetik-Professor Johann Christoph Gottsched (Abb. 3) diesen Leitsatz aufgeklärten Denkens in seinem Drama „Der sterbende Cato“ (1732) poetisch vorformuliert: Die Tochter Arsene/Portia des Repu-

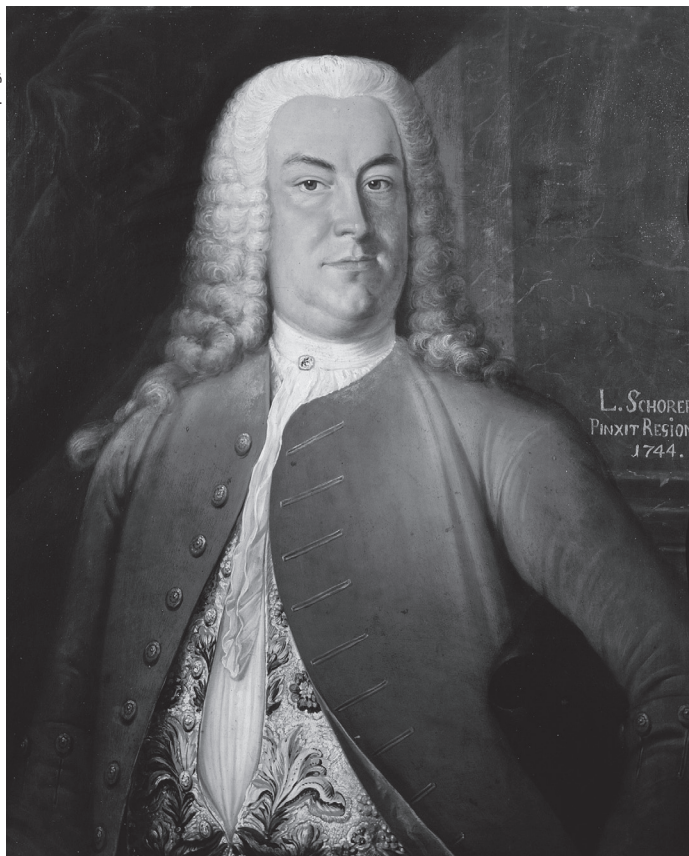


Abb. 3: Leonhard Schorer: Bildnis des Theater- und Sprachreformers Johann Christoph Gottsched, 1744. Gottsched war Professor für Poetik, Logik und Metaphysik in Leipzig. Sein Drama „Der sterbende Cato“ verstand er als Muster für deren praktische ‚Anwendung‘.

blikaners Cato hat sich, ohne ihn zu kennen, in Cäsar verliebt, der die Kaiserwürde in Rom anstrebt, also Cato als seinen Feind bekämpft. Liebe und politisches Konzept geraten in Konflikt. Gottscheds Prinzip, dass die Literatur vorbildhaftes Verhalten und den Sieg der Ratio über das Begehren zeigen soll, hört sich in den Dramendialogen so an. Arsene bekennt ihrer Vertrauten Phenice (Szene I.1):

Arsene: Ich habe freilich mich bisher vor dir verstecket /
Und meine Schwachheit noch kein einzig Mal entdecket [...] /
Wie grausam pflegt man nicht mit Fürsten umzugehn! /
Man ist in Wahrheit nicht sein eigener Herr zu nennen. /
Ein unschuldvoller Trieb, davon die Herzen brennen, /
Muß ein Verbrechen sein. Man opfert uns dem Staat, /
Und wer aus Sehnsucht liebt, begeht den Hochverrat.

Cato verdammt die Liebe seiner Tochter zu einem Feind der Republik (Szene IV.2):

Cato: Ich bin dein Vater nicht, wo Cäsars Liebe noch /
In deiner Seelen brennt. Ersticke solche Flammen!
Portia: [...] Sagt, muss ein Römer denn, um Rom
getreu zu scheinen,
In seiner Seelen gar die Menschlichkeit verneinen /
Und unempfindlich sein?
Cato (aus tiefen Gedanken erwachend):
Was sagst du? Rede nun! /
Sprich, soll denn die Natur der Tugend Eintrag tun?
Portia (beweglich): Und muß die Tugend denn Natur
und Trieb ersticken?

Portia stellt die Liebe als Naturtrieb und Herzbrennen vor. Aber die Liebe ist der Idee von Pflicht, Familienrücksicht und politischer Gesinnung wie selbstverständlich untergeordnet. Der *coup de foudre* muss diszipliniert werden. Der Rigorismus, mit dem diese Position vertreten wird, ist Indiz für den Rigorismus, mit dem im Menschenbild der frühen Aufklärung die Identität einer Person als *animal rationale* festgestellt wurde. Die Liebesempfindungen gehören, wie die Elternliebe, zu den Trieben, und diese sind – in einer moralisch gedachten Weltordnung – der Ratio unter- und nachgeordnet. Die ‚heroische‘ Entscheidung der Tochter ist Gehorsam aus Überzeugung.

Emotionsbetonte Aufklärung: Erotikliebe und Empfindungsliebe im Diskurswettbewerb

In Lessings erstem Bürgerlichen Trauerspiel „Miss Sara Sampson“ (1755) dominiert nicht mehr der Verstand das Verhalten der Person, sondern deren emotionale Grundstruktur. Die ist nicht genetisch festgelegt, sondern entwickelt sich in Abhängigkeit von der geschlechtsspezifischen Erziehung, von Vorbildern oder Verführern. Lessing macht diese Problematik zum Gegenstand öffentlicher Reflexion und theatralischer Belehrung. Er nutzt den Appell an das moralische Gewissen der Zuschauer als Mittel der Sympathie lenkung. Geworben wird für die auf Korrespondenz der Gefühle und für eine auf Dauer hin angelegte Liebe. Die junge und schwärmerische Sara Sampson hat sich in Mellefont verliebt, ist mit ihm ‚durchgebrannt‘. Sie hofft darauf, dass Mellefont ihr sein Eheversprechen einlöst.

Das Paar wird von Marwood (Abb. 4), der ehemaligen Geliebten Mellefont, in einem Gasthof nahe der Grenze gefunden. Marwood will Mellefont zurückgewinnen und glaubt, das könne sie am besten erreichen, wenn sie Sara über Mellefont's Charakter aufklärt. Die empfindsame Sara hält das für tückisch, sie ist überzeugt, dass ihre ‚wahre‘ Liebe Mellefont auf ewig an sie binden wird. Sie schließt auch die Tochter, die Mellefont mit der Marwood hat, in diese Liebe ein. Denn ihr Ideal ist die auf Liebe gegründete Kleinfamilie. Ihr Verhalten ist das provozierend Innovative im Liebesdiskurs: Sara Sampson geht ein Liebesverhältnis auf ‚Vorschuss‘ ein, weil der Blitzschlag, der sie getroffen hat, sie die Familienregeln, denen sie als tugendhafte Tochter unterliegt, negieren ließ (Abb. 5). Ihr Wunsch ist, ihre Liebe durch die Ehe vor ihrem Vater und vor Gott zu legitimieren. Als die Vertreterin des überkommenen Erotikdiskurses Marwood erkennt, dass Mellefont nun ganz auf Saras Empfindungsliebe eingeschworen ist, vergiftet sie Sara. Mellefont verabscheut sie und tötet sich. Das ist ein programmatisches Ende: Die empfindsam und ganz aus dem Gefühl heraus liebende Sara ist das Opfer, dem die Sympathie des Autors und des Publikums gehört, Marwood muss am Ende als Vertreterin einer unmoralischen Liebesauffassung abtreten. Marwood und Mellefont sprechen sich aus (Szene II.3):

Marwood (vertraulich): Höre nur, mein lieber Mellefont; ich merke wohl, wie es itzt mit dir steht. Deine Begierden und dein Geschmack sind itzt deine Tyrannen. Lass es gut sein; man muss sie austoben lassen. Sich ihnen widersetzen, ist Torheit. Sie werden am sichersten eingeschläfert und endlich gar überwunden, wenn man ihnen freies Feld lässt. [...]

Mellefont: Marwood, Sie reden vollkommen Ihrem Charakter gemäß, dessen Hässlichkeit ich nie so gekannt habe, als seitdem ich in dem Umgange mit einer tugendhaften Freundin die Liebe von der Wollust unterscheiden gelernt.

Die Rede der Marwood verfängt weder beim Adressaten, der die empfindsame Liebe kennengelernt hat, noch beim Publikum,



© ulstein bild – Roger-Viollet

Abb. 4: Porträt der Madame de Pompadour nach Maurice Quentin de La Tour, um 1740. Mme de Pompadour, die Mätresse des französischen Königs Ludwig XV., galt als Musterbeispiel der einflussreichen, eleganten Hofdame der Rokokogesellschaft.

das den „Unterschied von Liebe und Wollust“ als Maßstab nimmt.

Mellefont's Selbstanalyse (Szene IV.2):

Mellefont (nachdem er einigemal tiefsinnig auf und nieder gegangen). Was für ein Rätsel bin ich mir selbst! Wofür soll ich mich halten? Für einen Toren? oder für einen Bösewicht? – oder für beides? – [...] Warum muss ich eingeschmiedet werden und auch sogar den elenden Schatten der Freiheit entbehren? – Eingeschmiedet? Nichts anders! – Sara Sampson, meine Geliebte! Wieviel Seligkeiten liegen in diesen Worten! Sara Sampson, meine Ehegattin! – Die Hälfte dieser Seligkeiten ist verschwunden! und die andre Hälfte – wird verschwinden. – Ich Ungeheuer!

Noch ist Mellefont nicht so weit, dass er empfindsame Liebe und Ehe zusammenbringen kann. Und das wird von ihm selbst



Abb. 5: Porträt von Caroline Schelling-Schlegel, Kupferstich nach Johann Friedrich August Tischbein, um 1798. Caroline Schelling-Schlegel (1763–1809) war das Muster einer gebildeten, emanzipierten, empfindungsstarken jungen Frau. Sie hat den ‚coup de foudre‘ mehrfach erfahren. Caroline wurde ihrer selbstbestimmten Lebensweise wegen von ihren Zeitgenossen teils geschätzt (Goethe), teils gemieden (Schiller). An ihrer Biografie lässt sich der Übergang von der Generation der empfindsamen zur romantischen Frau erkennen.

und auch von dem Publikum als Charakterfehler empfunden. Mit dem Heiligenschein der Tugendhaften versehen wird hingegen die empfindsam Liebende. Merkmale dieser Verbindung von Geschlechter- und Familienliebe ist das Verzeihen und die Fürsorge für Mellefont und Marwoods Tochter Arabella. Eros geht eine Allianz mit Caritas ein. Lessings Trauerspiel lässt keinen Zweifel daran: Sara, ihre Bemühung um eine Verbindung von empfindsamer Liebe und Ehe, ist die literarische Kodierung eines Ideals. Die Wirklichkeit der bürgerlichen Familie bleibt zunächst davon unberührt. Es bleiben die selbstzerstörerischen Schuldgefühle, wenn der *coup de foudre* Familienregeln verletzt. Bürgerliches Trauerspiel kann hier übersetzt werden als ‚Trauerspiel des uner-

reichbaren bürgerlichen Ideals der Liebe als Familienfundament‘.

Liebesdiskurs im Sturm und Drang – Missverhältnisse zwischen Begeisterung und Empfindung

In Friedrich Schillers: „Kabale und Liebe“ (1784) sehen und lieben Ferdinand, adeliger Offizier, und Luise, Tochter einer kleinbürgerlichen Familie, einander. Sie werden Opfer einer Intrige, die darauf setzt, dass Ferdinand Eifersucht empfindet, wenn er die Exklusivität seiner Liebesbeziehung infrage gestellt sieht. Ferdinands „Ich liebe dich“ schlägt um in den Gedanken „Ich hasse dich“, weil er, blind durch Argwohn, nicht ertragen kann, dass seine leidenschaftliche Liebe ein zu schwaches Echo bei seiner Partnerin erzeugt habe.

Luises Liebe wird dem Zuschauer zuerst als ein gesteigertes Lebensgefühl vorgeführt. Die Sprache, die das bürgerliche Mädchen dazu benutzt, ist die des angelesenen Enthusiasmus.

Liebesenthusiasmus weiblich (Szene I.3):

Luise: Dies bisschen Leben – dürft’ ich es hinhauchen in ein leises, schmeichelndes Lüftchen, sein Gesicht abzukühlen. – Dies Blümchen Jugend – wär’ es ein Veilchen, und *er* träte drauf, und es dürfte bescheiden unter ihm sterben! – Damit genügte mir, Vater! Wenn die Mücke in ihren Strahlen sich sonnt – kann sie das strafen, die stolze majestätische Sonne?

Der Vater ist skeptisch. Er billigt diese Liebe nicht. Das stimuliert eine weitere Überzeugungsrede. Diese ist eine empfindsame Rede über den von Gott gesandten *coup de foudre*:

Luise: Nein! er meint es anders, der gute Vater. Er wird nicht wissen, dass Ferdinand mein ist, mir geschaffen, mir zur Freude vom Vater der Liebenden. (*Sie steht nachdenkend.*) Als ich ihn das erste Mal sah – (*rascher*) und mir das Blut in die Wangen stieg, froher jagten alle Pulse, jede Wallung sprach, jeder Atem lispelte: Er ist’s! – und mein Herz den Immermangelnden erkannte, bekräftigte: Er ist’s! und wie das widerklang

durch die ganze mitfreuende Welt! Damals – o damals ging in meiner Seele der erste Morgen auf. Tausend junge Gefühle schossen aus meinem Herzen, wie die Blumen aus dem Erdreich, wenn's Frühling wird. Ich sah keine Welt mehr, und doch besinn' ich mich, dass sie niemals so schön war. Ich wusste von keinem Gott mehr, und doch hatt' ich ihn nie so geliebt.

Die männliche Liebesbegeisterung artikuliert sich anders. Das zeigt sich eine Szene später (I.4), als Ferdinand auftritt. Die Liebe ist hier nicht mit Opfer-, sondern mit Herrschaftsdenken verbunden. Der Liebende verfügt, dank seiner Leidenschaft, über die Partnerin:

Ferdinand: Du bist blass, Luise?

Luise (steht auf und fällt ihm um den Hals): Es ist nichts! nichts! Du bist ja da. Es ist vorüber.

Ferdinand (ihre Hand nehmend und zum Munde führend): Und liebt mich meine Luise noch? Mein Herz ist das gestrige, ist's auch das deine noch? Ich fliege nur her, will sehen, ob du heiter bist, und gehn und es auch sein – Du bist's nicht. [...]

Wärest du ganz nur Liebe für mich, wann hättest du Zeit gehabt, eine Vergleichung zu machen? Wenn ich bei dir bin, zerschmilzt meine Vernunft in einen Blick – in einen Traum von dir, wenn ich weg bin, und du hast noch eine Klugheit neben deiner Liebe? – Schäme dich! Jeder Augenblick, den du an diesen Kummer verlorst, war deinem Jüngling gestohlen.

Für Luise ist die Rede Ferdinands adelige Liebes-Rhetorik, für ihn selbst ist sie Bekenntnis: *amor vincit omnia*. Das hat Auswirkungen auf ihre Einschätzung der Lebenswirklichkeit:

Luise: O wie sehr fürcht' ich ihn – diesen Vater!

Ferdinand: Ich fürchte nichts – nichts – als die Grenzen deiner Liebe. Lass auch Hindernisse wie Gebirge zwischen uns treten, ich will sie für Treppen nehmen und drüber

hin in Luisens Arme fliegen. Die Stürme des widrigen Schicksals sollen meine Empfindung emporblasen, *Gefahren* werden meine Luise nur reizender machen.

Es treffen zwei Liebeskonzepte aufeinander. Ferdinand berauscht sich am eigenen Gefühlsüberschwang. Seine Liebe fordert die Planungen seines Vaters in die Schranken. Aber sein Liebes-Enthusiasmus hat eine schwache Seite: Liebe und Eifersucht gehören im Diskurs über Leidenschafts-Liebe eng zusammen. Der Liebende kann nie sicher sein, dass das, was er fühlt, das Echo, auf das er bei seiner Partnerin hofft, findet. Verzweiflung entsteht aus Unsicherheit. „Ich liebe dich“ ist die Holophrase,³ die in einer Beziehung alles sagt, aber uneindeutig bleibt. Für Luise bedeutet ‚ich liebe dich‘ Hingabe und Opferbereitschaft, für Ferdinand ist die gleiche Aussage ein Appell ‚liebe mich, wie ich dich‘.

Luises Liebe ist die der Sara Sampson verwandte Empfindungs-Liebe. Luise hält sie für stark, aber nicht berechtigt und in der Lage, gesellschaftliche Widerstände zu brechen. Neben der Liebe zu Ferdinand kennt sie die Liebe zu ihrer Familie, vor allen zu ihrem Vater, und die Liebe zu Gott. Sie stellt sich die Liebesbeziehung zu Ferdinand als innig und ewig vor, aber auch als vereinbar mit der Liebe zum Vater. Selbst im Jenseits, denkt sie, wird sie fortbestehen, weil sie ja göttliches Geschenk ist. Auch das ist ein Traum, der der Realität nicht Stand hält. Luisen Wirklichkeit ist geprägt durch diskursive Widersprüche. In der Welt Ferdinands, sieht sie, gelten die Standesregeln, die Erotik und Familienbindung auseinanderhalten, in ihrer eigenen Welt die Regeln der empfindsamen Kleinfamilie (mit der besonderen Bindung der Tochter an den Vater).

Die Liebessemantik hat sich verschoben. Nicht Leidenschaft und Verführung, sondern Enthusiasmus und zärtliche Anhänglichkeit sind Trumpf. Luisen Tragik ist, dass ihre eigene Liebe keinen Platz in der Welt findet zwischen dem Liebesanspruch Ferdinands einerseits und der besitzergreifenden Liebe der Familie andererseits.

(3) Holophrase: eine Formel (Folge von Wörtern), die wie ein Wort verwendet wird. Der Ausdruck wird durch diesen Begriff auf die Ebene des frühkindlichen Spracherwerbs gestellt.

Klassik: Leidenschaft – gedämpft durch Pflicht und Sitte

In den klassischen Werken geht es im Sinne Lichtenbergs um einen Kompromiss zwischen Liebe als Leidenschaft und freier Entscheidung als konstitutiver Struktur der Person. Die ‚klassische Dämpfung‘ exzessiver Leidenschaft, der Prozess der Sublimierung durch Selbstkontrolle, macht aus den klassisch Liebenden reflektierende Personen. In Schillers Romantischer Tragödie „Die Jungfrau von Orleans“ (1801) erlebt Johanna den Blitzschlag der Liebe als Verrat an ihrer Sendung. Schiller versteckt ihn in einer Regieanmerkung. Johanna, die ihren englischen Gegner Lionel im Zweikampf besiegt hat, holt zum Todesstoß aus (Szene III.10):

Johanna: Erleide, was du suchtest. /
Die heilige Jungfrau opfert dich durch mich!
(*In diesem Augenblicke sieht sie ihm ins Gesicht, sein Anblick ergreift sie, sie bleibt unbeweglich stehen und lässt dann langsam den Arm sinken*)
Lionel: Was zauderst du und hemmst den Todesstreich? /
Nimm mir das Leben auch, du nahmst den Ruhm, /
Ich bin in deiner Hand, ich will nicht Schonung.
(*Sie gibt ihm ein Zeichen mit der Hand, sich zu entfernen*)
Entfliehen soll ich? *Dir* soll ich mein Leben /
Verdanken? – Eher sterben!
Johanna (mit abgewandtem Gesicht): Rette dich!
Ich will nichts davon wissen, dass dein Leben /
In meine Macht gegeben war.

Später nennt Johanna ihre Erfahrung „Mein Unglück, meine Schande, mein Entsetzen“. Da ihre Mission, Frankreich zu retten, göttlich ist, kann der *coup de foudre*, der die Tötung des Engländers Lionel verhinderte, nur ein Werk des Versuchers sein. Sie klagt sich in einem Monolog (Szene IV.1) an: „Arglistig Herz! Du lügst dem ewgen Licht“. Gleichzeitig wird von den Figuren um Johanna herum die Liebe als ein Humanum und die Haltung der Johanna als unweiblich und befremdlich empfunden. Sorel, die Geliebte des französischen Königs, sagt (Szene IV.2):

O könntest du ein Weib sein und empfinden! /
Leg diese Rüstung ab, kein Krieg ist mehr,
Bekenne dich zum sanfteren Geschlechte! /
Mein liebend Herz flieht scheu vor dir zurück,
So lange du der strengen Pallas gleichst.
Johanna. Was foderst du von mir!
Sorel. Entwaffne dich!
Leg diese Rüstung ab, die Liebe fürchtet, /
Sich dieser stahlbedeckten Brust zu nahn. /
O sei ein Weib und du wirst Liebe fühlen!

Das heißt, in diesem Diskurs wird spontanes Liebesempfinden der weiblichen ‚Natur‘ zugesprochen, deren Unterdrückung im Dienste einer ‚Aufgabe‘ oder ‚Sendung‘ ist heroisch und ‚unnatürlich‘ zugleich. Die Unterordnung einer Emotion unter ein geistiges Prinzip indes ist für Schiller Zeichen der geistigen Freiheit, also – im Sinne der Aufklärungstradition – ein Humanum.

Irritation im romantischen Diskurs: Kosmische Herrschaft der Liebe

Die heroische Aufopferung der Liebe auf dem ‚Altar der Sendung‘ widerstreitet fundamental der romantischen Sicht. Der romantische Liebesdiskurs greift auf Konzepte der neuplatonischen Liebeslehre zurück. Liebe wurzelt in einem numinosen Untergrund der Welt, vereinzelt sich in den Liebenden, die streben zurück zur Einheit miteinander und mit dem Urgrund der Welt. Eros ist das kosmisch schöpferische Prinzip. Das romantische Ego ist über Eros mit einem zweiten Individuum verbunden. Es ist ganz es selbst, wenn es sich mit seiner Leidenschaft, die es zu Alter hinzieht, identifiziert. Dabei muss Liebe zwischen einzelnen menschlichen Individuen nicht nur ihrem jeweiligen Selbst entsprechend und also beglückend, sie kann auch ‚oktroziert‘ sein. Das ist dann der Fall, wenn der *coup de foudre* in Desorientierung, etwa in einen wahnhaften Zustand führt oder in das Gegenteil, in blinden Hass, umschlägt (Abb. 6). In Heinrich von Kleists „Penthesilea“

(4) Kleist hatte die achte von Schuberts Vorlesungen „Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft“ in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift Phöbus (1. Jg. 4/5. Stück 1808, 67 f.) abgedruckt. Von der menschlichen Seele heißt es dort, in ihr seien geistige und sinnliche Regungen miteinander zu einem „gefährvollen und unsicheren Gemisch“ gebracht.

(1808) hatte die Heldin schon bei der ersten Begegnung mit Achill ihre Selbstkontrolle verloren. Odysseus beobachtet, wie sie errötet, „als schließe ringsum ihr / Die Welt in hellen Flammenlohen auf“. Sie selbst sagt (15. Auftritt), wie ihre Gedanken um Achill kreisen,

Den Lieben, Wilden, Süßen, Schrecklichen./
Den Überwinder Hektors! O Pelide!
Mein ewiger Gedanke, wenn ich wachte,
Mein ew'ger Traum warst du!

Auch das Bild des Blitzschlags verwendet Kleist in ihrer Rede:

Geblendet stand ich, als du jetzt entwichen,
Von der Erscheinung da – wie wenn zur
Nachtzeit
Der Blitz vor einen Wanderer fällt, die Pforten
Elisiums, des glanzerfüllten, rasselnd,
Vor einem Geist sich öffnen und verschließen.
Im Augenblick, Pelid', errieth ich es,
Von wo mir das Gefühl zum Busen rauschte;
Der Gott der Liebe hatte mich ereilt.

Im Verlaufe des Dramas wird klar, dass der Status der Amazonenkönigin durch die Liebesleidenschaft für den Feind Achill das gesamte System des Amazonenstaates bedroht. Auch Penthesilea Selbstkonzept steht auf dem Spiel. Sie formuliert ihrer „Seele Donnersturz“ nach Achills Tod in ihren letzten Worten (23. Auftritt):

Prothoe: Gib her.
Penthesilea: Denn jetzt steig ich in meinen
Busen nieder /
Gleich einem Schacht und grabe,
kalt wie Erz,
Mir ein vernichtendes Gefühl hervor.
Dies Erz, dies läutr' ich in der Glut
des Jammers /
Hart mir zu Stahl, tränk es mit Gift sodann,
Heißätzendem, der Reue, durch und durch;
Trag es der Hoffnung ew'gem Amboss zu,
Und schärf und spitz es mir zu einem Dolch;
Und diesem Dolch jetzt reich ich meine Brust;
So! So! So! So! und wieder! – Nun ist's gut.
(*Sie fällt und stirbt*)

Eros ist hier ganz eng mit Thanatos verbunden. Das „vernichtende Gefühl“ selbst ist sprachlos, einer elektrischen Ladung



Abb. 6: Achilleus tötet Penthesilea. Halsamphora des Exekias, späarchaisch um 530 v. Chr. Die Vasenmalerei zeigt die bei Homer erzählte Geschichte. Danach tötet Achilleus die Amazone im Zweikampf, nimmt ihr den Helm ab, und der ‚coup de foudre‘ trifft ihn beim vollen Anblick der Toten.

vergleichbar. Wie in einem Mesmer'schen Experiment, in dem Anziehung und Abstoßung in der Seele als Naturkräfte wirken, ist diese Hassliebe ebenso elementar wie „unerhört“ (Daiber 2005, 59). Sie reißt die Liebenden aus den bisherigen Bindungen und negiert deren bislang gültige Ich-Konzepte. Penthesilea kann das sie überfallende Befremdliche ihres verwirrenden Zustandes nur in einer metaphorischen Beschreibung erfassen. Sie vergleicht ihr Ich mit einem Erzbergwerk. In den untersten Schichten liegt das vernichtende kosmische Gefühl des Eros als das Erz; es wird durch die Begegnung mit Achill geschürft und ge-

fördert, in der Esse des Jammers (gemeint sein kann die Erfahrung des *coup de foudre* als Verlust ihrer Entscheidungsfreiheit) geschmolzen, durch Reue (gemeint sind offenbar ihre Reaktion auf die Konflikte mit den Regeln der Amazonengesellschaft) gehärtet und auf dem Amboss der Hoffnung (dass Gegenliebe zu einer ‚Lösung‘ im Sinne der Amazonenregeln führen könne) geschmiedet, zu einem Dolch verarbeitet, mit dem sie sich nun selbst töten wird. Die metaphorische Umschreibung der Liebe als Stationen der Metallverarbeitung, bezogen auf Kernbegriffe aus der christlichen Lehre von Seele und Ewigkeit (Jammer, Reue, Hoffnung), betont nicht nur das Gewaltsame des psychischen Vorgangs, sie belegt auch, dass in einer solchen Verschmelzung physischer und psychischer Vorgänge Liebe nichts Persönliches ist. Eros gehört in eine Reihe mit religiösen und kosmischen Kräften.⁴ Penthesileas ‚ich liebe dich‘ heißt weder ‚ich begehre dich‘ noch ‚ich empfinde innige Freundschaft für dich‘, sondern ‚deine und meine Seelen sind auf Gedeih und Verderb aneinander gekettet‘. Demnach kann Penthesileas Selbsttötung auch als ein Akt der Befreiung des Ich aus den Fesseln der kosmischen Leidenschaft gesehen werden. Das Paradox besteht darin, dass das (rohe) Erz des Gefühls ausgerechnet zu einem Werkzeug geschmiedet wird, mit dem das Ich in einem Akt der Entscheidung sich selbst vernichtet.

Penthesilea sei ein „Produkt einer umfassenden Phantasie“, sagt Friedrich Schlegel. Er meint damit, dass diese Kunstfigur den Eros als Liebesraserei in seiner Widersprüchlichkeit zeigt. Diese Verkettung einander widerstreitender Facetten des Gefühls scheint an der Oberfläche der „fureur“ der Phädra zu gleichen. Der Epochenumbruch manifestiert sich in der Variation des Musters: Nicht die Göttin Venus schickt eine verderbliche Leidenschaft, die sich dann wie eine Infektion im Bewusstsein der herausgehobenen menschlichen Figur einnistet, sondern Penthesileas Seele ist, wie die Erzgrube, Teil des alles umfassenden tellurischen Eros. Penthesilea entwickelt dann selbst – unter dem Einfluss psychisch wirksamer Normen – ihre elementare Leidenschaft zu dem Instrument, das ihr physisches Leben zerstört. Kommuniziert wird

in doppeldeutiger und rätselhafter poetischer Sprache, dass das Lebensprinzip Eros in diesem Kontext kein glückverheißendes, humanes, sondern ein kosmisches ist. Und als solches über den Glücksanspruch des einzelnen Menschen hinweggeht.

Fazit

Wie ist es möglich, dass Dramenfiguren dem Publikum Liebesempfindungen so kommunizieren, dass sie verstanden werden? Wir haben es „schlicht gesellschaftlich gelernt“, sagt Luhmann. (Luhmann 1994, 76 ff.) Das Modell, nach dem Phädra in Racines oder Antonius in Lohensteins Tragödie agieren, besagt: Liebe ist ein von den Göttern verhängtes Begehren. Sie wird seit Lessings und Schillers bürgerlichen Trauerspielen mit dem Glauben verbunden, dass sie – als ‚wahre‘ Liebe – dauerhaft ist, auch dann, wenn man weiß, dass das für die Leidenschaft nicht gilt. Liebe ist Enthusiasmus und Hingabe, insofern paradox, als sie die ganze Person erfüllt und fordert, dass es bei dem Geliebten ebenso sei, ohne sicher zu sein, ob es wirklich so ist. In den Liebesauffassungen, die in die Aufklärungstradition einzuordnen sind, besteht die Paradoxie darin, dass eine Werthierarchie zur Disziplinierung der Leidenschaft existiert. Es kann eine Sendung, ein Auftrag, eine moralische Norm sein, die die Liebe konterkariert. Erst in der Romantik entstehen die Fantasien eines das gesamte Ich elementar desorientierenden Eros, der nicht von außen in das Ich eingreift, sondern aus dessen Inneren herausbricht bzw. die individuelle Erfahrung mit dem Ganzen des Weltprozesses verknüpft. ■

Quellen

- Gottsched, Johann Christoph (1966) [1732]: Sterbender Cato. Ein Trauerspiel. Hg. von Horst Steinmetz. Stuttgart.
- Kleist, Heinrich von (1964) [1808]: Penthesilea. In: Ders.: Sämtl. Werke und Briefe. Hg. von Helmut Sembdner. 3. Aufl. München. Bd. 1, 321–428.
- Lessing, Gotthold Ephraim (o.J.) [1755]: Miss Sara Sampson. In: Ders.: Miss Sara Sampson. Stuttgart.
- Lichtenberg, Georg Christoph (1967) [1777]: Über die Macht der Liebe. In: Ders.: Wer-

- ke in einem Band. Hg. von Peter Plett. Hamburg, 363–367.
- Lohenstein, Daniel Casper von (1965) [1661]: Cleopatra. Trauerspiel. Hg. von Ilse-Marie Barth. Stuttgart.
- Schiller, Friedrich von (o.J.) [1784]: Kabale und Liebe. Stuttgart.
- Schiller, Friedrich von (o.J.) [1801]: Die Jungfrau von Orleans. Stuttgart.
- Schiller, Friedrich von (1996) [1805]: Phädra. Trauerspiel von Racine (1677). In: Schiller-Nationalausgabe, Bd. 15.II [Übers. aus dem Französischen]. Hg. von W. Hirdt. Weimar, 274–387.
- Literatur**
- Böhm, Elisabeth (2011): Sollbruchstelle Romanistik? Ein wissenschaftsgeschichtlicher Blick auf die Leistungsfähigkeit der Systemtheorie für die Literaturgeschichtsschreibung. In: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 58, H. 4, 387–398.
- Daiber, Jürgen (2005): „Nichts Drittes ... in der Natur?“ Kleists Dichtung im Spiegel romantischer Selbstexperimentation. In: Kleist-Jahrbuch 2005, 45–66.
- Firges, Jean (2008): Jean Racine. Phèdre. Die Dämonie der Liebe. Exemplarische Reihe Literatur und Philosophie 23. Annweiler.
- Lentz, Michael/Lewitscharoff, Sibylle (2011): Gespräch mit Heike Gfreis über „Ich liebe dich!“. In: Deutsche Schillergesellschaft (Hg.): Ich liebe dich! Marbacher Magazin 136.
- Luhmann, Niklas (1982): Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität. Frankfurt am Main.
- Reinhardt-Becker, Elke (2004): Liebe als Roman? Skizzen zu ihrer Semantikgeschichte im 19. und 20. Jahrhundert. In: Frank Becker (Hg.): Geschichte und Systemtheorie. Exemplarische Fallstudien. Frankfurt am Main, 246–277.
- Schubert, Gotthilf Heinrich (1808): Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft. Dresden [www.archive.org/details/ansichten-vonder01schugoog]