

HANS RICHARD BRITTNACHER

ZIGEUNERINNEN, EROS UND SCHICKSAL
IN MÖRIKES *MALER NOLTEN*

Nur wenige Romane des bürgerlichen Zeitalters rafften ihr Personal so gründlich dahin wie Mörikes *Maler Nolten* – am Ende, so befand Hans Egon Holthusen in einer grimmigen Formulierung, sind »wie im *Hamlet*, alle Hauptakteure zur Strecke gebracht«. ¹ Dem schwergeprüften Titelhelden entringt sich vor seinem Tod der Stoßseufzer: »O Leben! o Tod! Räthsel aus Räthseln.« (S. 406) ² Diesem als rätselhaft apostrophierten Schicksal hat der Roman zuvor jedoch das Antlitz der Zigeunerin Elisabeth verliehen. Immer wieder wird sie beschuldigt, die Verantwortung für das Verhängnis zu tragen, dessen Opfer die Helden des Romans werden. Theobalds Vater und Theobald selbst, Agnes und Constanze, Larkens und Margot, selbst der ansonsten auffallend um Verständnis und Nachsicht bemühte Erzähler sind sich in der Schuldzuweisung an Elisabeth einig. Der Parallelismus in der Beschwörung des unergründlichen Schicksals mit der summarischen Anklage der Zigeunerin als seiner Botin deutet auf die gemeinsame projektive Leistung beider Bezeichnungen, den eigenen Anteil am Unglück gering zu veranschlagen oder ganz zu verschweigen. ³ Da der Ro-

¹ Hans Egon Holthusen, Mörike, Reinbek bei Hamburg 1971, S. 92.

² Alle Zitate aus dem Roman werden im Text in Klammern nachgewiesen und folgen dem Bd. 3 der Historisch-Kritischen Gesamtausgabe, hrsg. v. Hans-Henrik Krummacher, Herbert Meyer und Bernhard Zeller, Stuttgart 1967.

³ Zumal die ältere Mörike-Forschung hat das vom Erzähler nahegelegte Urteil unbefangen reproduziert. R. Bachert etwa erkennt in Elisabeth eine dämonische Unheilsbringerin, ein »Wesen aus fremden Sphären«. R. Bachert, *Mörikes Maler Nolten*, Leipzig 1928, S. 16; H. Reinhardt vergleicht Mörikes Roman mit jenen »romantischen Märchen und Erzählungen, in denen ein dämonisches Weib, eine Naturgewalt, den Menschen gefangen nimmt« (Heinrich Reinhardt, *Mörike und sein Roman Maler Nolten*, Zürich, Leipzig 1930, S. 90); vgl. auch Dorothea Flashar, *Bedeutung, Entwicklung und literarische Nachwirkung von Goethes Mignonsgestalt*, Berlin 1929, S. 119; Wolfgang Tabara, *Die Rolle der ›Zeit‹ und des ›Schicksals‹ in Eduard Mörikes »Maler Nolten«*, in: *Euphorion* 50, 1956, S. 405ff.; Gerhard Storz, *Maler Nolten*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 85, 1966, S. 161-209, v.a. S. 162 u. 179; Herman Meyer, *Der Sonderling in der deutschen Dichtung*, München 1963, S. 146f.; Birgit Mayer, *Eduard Mörike*, Stuttgart 1987, S. 40; selbst die besonnene Interpretation von Heidi Eilert

man Elisabeth von Beginn an – begünstigt durch das achronische Arrangement der Handlung – als Wahnsinnige präsentiert hat, gelingt es ihm, sich fast apriorisch die Zustimmung des Lesers zu seinen Unterstellungen zu erschleichen.⁴

Eine grundlegende Abneigung gegen die Fahrenden wird als Ursache für das Vorurteil von Noltens Vater namhaft gemacht: »Was? eine Kartenschlägerin? eine Landfährerin? alle Satan! eine Hexe?« (S. 200) Ein Gespräch mit der inkriminierten Zigeunerin – immerhin seiner leiblichen Nichte – bestätigt ihm ein weiteres Vorurteil. Er ist überzeugt, »daß er hier die traurige Frucht eines längst mit Stillschweigen zugedeckten Verhältnisses vor sich habe, das einst unabsehbares Ärgerniß und unsäglichen Jammer in seiner Familie angerichtet hatte.« (S. 201) Trotz der deutlichen Distanz gegenüber dem despotischen Charakter von Theobalds Vater scheint der Roman seine rassische Voreingenommenheit doch zu übernehmen. Worin das Ärgernis bestand, was den Jammer verursacht – darüber schweigt sich der Denunziant aus, und mit ihm auch der Text, der indes nicht müde wird, wie ein Mantra die Behauptung vom Fluch zu wiederholen, der mit einer Zigeunerin in Theobalds Leben getreten sei.

Aus der nachgetragenen Vorgeschichte, der in den Roman eingelegten Erzählung über die Leidenschaft von Friedrich, Theobalds Oheim, für die Zigeunerin Loskine, Elisabeths Mutter, lassen sich die Urteile des Vaters nicht erklären. Diese erzählt mit erkennbarer Faszination die Räuberpistole vom Leben in der »bunten Gesellschaft« (S. 204) der Kinder des Waldes und von der Liebe Friedrichs zu seiner schönen Zigeunerbraut. Auffallend einsilbig jedoch wird der Roman, kaum daß Friedrich Loskine »förmlich zum Weibe« (S. 213) genommen hat. Nur noch anderthalb Seiten werden auf die Mesalliance von Bürger und Zigeunerin, auf die Geburt der Tochter und auf Loskines Tod verwandt. Aber auch aus diesem Zeitraum läßt sich nichts berichten, was des Vaters üble Nachrede bekräftigen könnte. Denn ungeachtet ihrer Sehnsucht und der »bittersten Vorwürfe« (S. 23), die sie

sieht Elisabeth »ähnlich wie die Zigeunerin Carmen in der dreizehn Jahre später entstandenen Novelle Prosper Mérimées« als Verkörperung der »Fatalität der Leidenschaft«. Heidi Eilert, Nachwort, in: Eduard Mörike. Maler Nolten, Novelle in zwei Teilen, Stuttgart 1987, S. 464-487, hier S. 473. Der Vergleich mit Carmen ist durchaus angebracht, nur müßte er gegensätzlich begründet werden: Erst in der Perspektive verängstigter Männer können die beiden Frauen, obwohl doch sie die Opfer sind, als Täterinnen erscheinen.

⁴ Während der Leser detailliert an der Anamnese von Agnesens Wahn teilhaben kann, wird an keiner Stelle eine Begründung oder Erklärung für den Wahnsinn Elisabeths geliefert; vgl. dazu Marianne Behrendt, Die Figur der Elisabeth in Eduard Mörikes Werk »Maler Nolten«, in: Romantik und Moderne. Neue Beiträge aus Forschung und Lehre. Festschrift für H. Motekat, hrsg. v. Erich Huber-Thoma u. Ghemela Adler, Frankfurt/M., Bern, New York 1986, S. 55-75, hier S. 71.

sich machte, ihren Stamm verlassen zu haben, hat sich Loskine bedingungslos in die Ehe mit dem Maler gefügt. Keine Zeile des Romans kann bestätigen, was Theobalds Vater immerzu insinuiert: daß ihr Handeln Friedrich unglücklich gemacht habe. Die hartherzigen Worte des alten Nolten über die »abscheuliche Herkunft der Person« (S. 213) und seine augenscheinlich falsche Behauptung, daß »so ein Gesindel [...] das Vagieren nicht lassen« (S. 213) kann, belegen nur seine Vorbehalte gegen die eheliche Bindung des Bruders mit einer Zigeunerin, nicht aber die Behauptung einer Schuld, die sie auf sich geladen habe – im Gegenteil: auch noch, als Loskine »krank geworden vor Heimweh nach ihren Wäldern, nach ihren Freunden« (S. 213), hat das Ehepaar sich weiter »abgöttisch« (S. 213) geliebt, bis die Frau des Malers schließlich im Kindbett starb.

Die im Falle Loskines so grundlos wie erfolgreich erhobene Beschuldigung, den ihr, der Zigeunerin, Nahestehenden Unglück zu bringen, wird mit gleicher Vehemenz und ähnlicher Vagheit auch gegenüber ihrer Tochter Elisabeth laut: nicht nur Theobalds Vater stimmt sie an, auch Theobald selbst äußert sie, und der Roman scheint vorbehaltlos beider Bezichtigungen zu übernehmen. Schuld an Theobalds Unglück trage ein »Zigeunermädchen [...], welche einst verhängnißvoll genug in sein [...] Leben eingegriffen« (S. 71) habe; vom »ungeheuren Irrsal, wozu Elisabeth Veranlassung gegeben« (S. 255) raunt der Erzähler; »aus dieser Quelle«, behauptet auch Theobald, »floß mir schon ein übervolles Meer von Kummer und Verwirrung.« (S. 374) Die »schreckliche Elisabeth« (S. 246) sei ein »ungeheures Wesen« (S. 258), vor dem ihm »graut« (S. 246), dem er »teuflische Bosheit« (S. 374) unterstellt. Niemand im Roman widerspricht, wenn Zigeuner als Ursache des Unglücks namhaft gemacht werden: »Aus meinen Augen, Verderberin! verhaßtes, freches Gespinst! das mir den Fluch nachschleppt, wohin ich immer trete.« (S. 373) Als Elisabeth der Gräfin in der Kirche begegnet, war es »bei Theobald nun gar kein Zweifel mehr, daß jenes ungeheure Wesen, so wie einst bei Agnesen, so nun hier unwillkürlich ihn abermals verfolgte.« (S. 258) Selbst die zumeist verständige Margot hält nach Agnes' Verschwinden »die Vermuthung nicht zurück, daß die Zigeunerin auch dießmal die verderbliche Hand mit im Spiele habe.« (S. 403) An keiner Stelle des Romans kommt eine der Zigeunerinnen mit ihrer Sicht der Ereignisse zu Wort – über ihre angeblich so unheilvolle Präsenz wird der Leser nur aus der Perspektive von Männern unterrichtet.⁵ Glaubt man ihnen, dann sind die Zigeunerinnen rachsüchtige und be-

⁵ Vgl. Julia Bohnengel, »Der wilde Athem der Natur«. Zur Friedrich/Loskine-Episode in Mörikes »Maler Nolten«, in: »Der Sonnenblume gleich steht mein Gemüthe offen«: neue Studien zum Werk Eduard Mörikes, hrsg. v. Rainer Wild, St. Ingbert 1997, S. 45-70, hier S. 48; vgl. auch Behrend, Figur der Zigeunerin [wie Anm. 4], v.a. S. 59; vgl. auch Ulrich Kittstein,

trügerische Intrigantinnen – allenfalls Elisabeth dürfen ihres Wahnsinns wegen mildernde Umstände zugestanden werden.

Einer gegenüber den Insinuationen des Romans mißtrauischen Lektüre kann indes nicht verborgen bleiben, daß seine männlichen Helden kaum als naive Opfer abgefeimter Frauen agieren. Zwar ist die Antriebslosigkeit und Handlungsarmut der männlichen Protagonisten auffallend, die entweder – wie Larkens – an einem Verlust der Spontaneität leiden, oder an einer Überempfindlichkeit ihren eigenen Gefühlen gegenüber – wie Nolten. Aber diese Schwäche disponiert sie keineswegs zu Opfern – der im übrigen nicht minder kränklichen – Frauengestalten, sondern erklärt im Gegenteil ihren Hang zu kompensatorischen Manipulationen, dessen Opfer die Frauen werden. Larkens glaubt, durch ein Abenteuer mit einer Schauspielerin »seinen Körper zerrüttet, [...] die ursprüngliche Stärke seines Geistes für immer eingebüßt zu haben« (S. 178) und weist Beziehungen zum anderen Geschlecht, ja sentimentale Regungen überhaupt, konsequent von sich. Die Abneigung gegen jeden »Anschein von Empfindsamkeit« (S. 222), die er »beinahe bis zur Härte« (S. 222) treibt, und die Unfähigkeit intensiven Erlebens verführt Larkens, darin bereits ein Dandy *avant la lettre*, zu artifizialen Steigerungen seiner Empfindungsfähigkeit, die ihm nur noch den Genuß alterierter Reize gestattet. Von Anfällen »tiefer Hypochondrie« (S. 178) geplagt, überlässt sich Larkens Schüben manischer Aggressivität, in denen er sich »gleichsam völlig zerfetzt und vernichtet.« (S. 179) Immer wieder ist von der Forschung die psychologische Subtilität bei der Gestaltung dieses »zerrissenen« Charakters hervorgehoben worden, der nicht mehr im Zeitalter Goethes zu Hause ist und sich in der neuen Zeit nicht einzurichten vermag. Für das Stigma seiner Epigonalität hat Mörike die Metapher des früh vergreisten, lebensüberdrüssigen Jünglings gewählt: »ich habe angefangen, mich selbst zu überleben.« (S. 238) Larkens weist zurück auf Jean Pauls Selbstmörder Rocquairol und voraus auf Kierkegaards Don Juan, den haltlosen Ästheten, der seine Mitte verloren hat und deshalb mit Fleiß sich und andere zugrunderichtet.

Nolten hingegen bildet systematisch ein Vermeidungsverhalten aus, um sich apriorisch die Konsequenzen jener »tiefen Hypochondrie« (S. 178) zu ersparen, die sich aus dem Verlust unmittelbarer Empfindungen und dem damit verbundenen Selbstzweifel ergeben muß. »Du fürchtest den Schmerz der Leidenschaft, so wie das Überschwängliche in ihren Freuden«, (S. 231f.) analysiert Larkens die emotionale Lauheit seines Freundes. Der bloße Verdacht, Agnes könne Interesse an ihrem Vetter haben, also sich aus der Rolle

des ihr angedachten, sittsamen »Christengelbilds« (S. 48) entfernen, reicht Nolten hin, die Beziehung abzubrechen: »Mein Paradies, gesteh' es, Larkens, war vergiftet von diesem Augenblicke.« (S. 43) Auf Larkens' erstaunte Nachfrage »Du stelltest Sie nicht zur Rede?« (S. 44) antwortet Theobald entschieden: »Mit keiner Sylbe.« (S. 44) Das neu gewonnene Zölibat ist ihm offenbar so wichtig, daß er es durch eine mögliche Entkräftung des Verdachts nicht gefährden möchte. Wo den einen der beiden »Dioskuren«⁶ des Romans die Unfähigkeit zu wahrer Liebe bis zur Zerrissenheit quält, sieht sich der andere durch die Drohung der Leidenschaft bis zur Selbstauflösung bedroht. Die Gewalt des Eros zu parieren fehlt den Epigonen des romantischen Zeitalters die Vitalität. Dieser Erfahrung zum Ausdruck zu verhelfen ist auch einer der allegorischen Zwecke des Schattenspiels: »Denn gräulich ist verhasster Liebe Qual.« (S. 104)

Vor allem an ihrem Umgang mit Frauen werden die heroischen und sentimental Defizite der Männer des Romans deutlich: Fast nichts liegt ihnen an aufrichtigen und gleichwertigen Beziehungen zum anderen Geschlecht. Als wollten sie dem Risiko selbstbewußter und selbstgewählter Liebesbeziehungen entgehen, richten sie sich bevorzugt in Liebesbindungen zu Schwesterfiguren ein. Der Erzähler berichtet von dem »besonders innigen Verhältnis [...] zwischen Adelheid und dem nur wenig jüngeren Bruder«; (S. 189) später lebt Theobald mehr wie ein Bruder als ein Verlobter an der Seite Agnes und auch die Beziehung zu Elisabeth definiert er geschwisterlich – zu Geschwistern aber verbieten sich erotische Neigungen. Leben sie nicht an der Seite von Schwestern, verlieben sich die Männer des Romans in die Freundinnen ihrer Freunde – wie Larkens in Agnes – oder in verwitwete Frauen wie Constanze von Armond, deren gräflicher Stand ihre Unerreichbarkeit besiegelt. Auch die von Nolten eher zurückhaltend betriebene Werbung um Constanze⁷ gilt keinem Objekt leidenschaftlichen Begehrens, sondern einem Wesen, an dem »Alles nur Hauch, nur Geist« (S. 32) ist, einer sittsamen Vestalin, deren Tempel dem geplagten Künstler in einer »wunden Stimmung« (S. 26) Asyl bietet. Zumindest Constanzes gibt sich diesbezüglich keinen Illusionen hin:

⁶ Wispel ist es aufgetragen, die beiden Protagonisten des Romans so wie Goethes Wilhelm Meister und seinen Sohn Felix als »Castor und Pollux« (S. 325) zu bezeichnen und damit einmal mehr auf den wichtigsten intertextuellen Bezug des Romans, Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, zu verweisen.

⁷ Erst in einem psychischen Ausnahmezustand in der »schönen Grotte« (S. 80) kann Theobald sich zu einem Liebesbekenntnis verstehen. Zu der für diesen Ausnahmezustand charakteristischen Metaphorik von Sturz und Schwindel vgl. die ungemein ergiebige Arbeit von Herbert Bruch: *Faszination und Abwehr. Historisch-psychologische Studien zu Eduard Mörikes Roman Maler Nolten*. Stuttgart 1992, S. 368.

So mochten wir uns gerne überreden, daß eben in unserem Hause eine Zuflucht für Nolten gefunden sey, wo der Künstler das vielfach bewegte Leben seines Inneren harmlos und ruhig mit der Gesellschaft zu vermitteln imstande wäre [...] und sich mit mehr Gelassenheit alles desjenigen zu bemeistern, was sonst mit verwirrender Übermacht betäubend und niederschlagend auf ihn eindrang. (S. 79)

Die von Theobald mit schwärmerischer Rhetorik instrumentierte Liebe zu Constanze ist in Wahrheit so wohltemperiert, daß er den Bruch der Beziehung gefaßt hinnehmen kann: »Er überzeugte sich, daß sie ihn niemals geliebt haben könne. Er war traurig, allein, er wunderte sich, daß er es nicht in höherem Maße sey.« (S. 224) Später wird ihm Larkens gegen die Capricen und Calamitäten des Eros, die Theobald so quälen, die Rückkehr zu seiner Verlobten Agnes empfehlen – nicht als neue Leidenschaft, die eine ältere zu ersetzen habe, sondern als Heilmittel und Trost:

Ein gutes, natürliches Geschöpf, das dir einen Himmel voll Zärtlichkeit, voll aufopfernder Treu entgegenbringt, dir den gesunden Muth erhält [...] dich freundlich losspannt von der wühlenden Begier einer geschäftigen Einbildung [...] – was willst Du weiter. (S. 232)

Niemals geht es den männlichen Helden des Romans um die Unbedingtheit des Empfindens, um die Macht der Leidenschaft und die Gewalt des Eros, niemals wird in diesem Roman eine Frau um ihrer selbst willen geliebt – die eine wird geliebt, um Zuflucht vor der Welt, die nächste, um Zuflucht auch vor dieser Liebe zu gewähren. Das pralle Bild der Vergangenheit, das goldene Zeitalter, von dem der Roman in seinen historischen Reminiszenzen um den Räuber Marmetin schwärmt, verdankt sein ungefragtes Glück der erotischen Bedürfnislosigkeit seiner Recken: Jung Volker, der »Liebling des Glücks« war zwar eitel, »aber auf die Mädchen wenigstens ging sein Absehn nicht; diese Leidenschaft blieb ihm fremd sein ganzes Leben; [...] keine Art von Sorge kam ihm bei.« (S. 296)

Es charakterisiert die fast panische Angst der männlichen Protagonisten, der Erfahrung der Liebe schutzlos preisgegeben zu sein, daß sie lügen und verschweigen, betrügen und manipulieren. Sie fälschen Briefe, fädeln Intrigen ein und sind zur Wahrheit, auch sich selbst gegenüber, nicht fähig. Bei keinem Protagonisten zeigt sich diese Tendenz so ausgeprägt wie bei Larkens: Er scheut keine Intrige, um die Entfremdung zwischen Theobald und Agnes zu »hintertreiben« (S. 40) und seiner Verbindung zur Gräfin »vorzubeugen« (S. 164). Der Erzkomödiant, der in Tiecks *Der Gestiefelte Kater*, der romantischen Paradekomödie über den Fall der Grenzen von Leben und Kunst, seinen großen Auftritt hatte, bleibt auch im Leben der

Theatervirtuose, der seine Theatererfahrung und seine mimische Begabung nutzt, »ehrlichen Leuten ihre Züge abzustehlen,« (S. 48) seine »Maschinen« (S. 48) in Bewegung zu setzen, mit fingierten Rollen und verstellter Handschrift seine »Maskenkorrespondenz« (S. 48) zu betreiben und auf einen »Kapitalstreich« (S. 93) zu sinnen. Einer der Höhepunkt im Spiel der Verwechslungen und Täuschungen ist erreicht, wenn Constanze in einer Tasche Larkens, die noch die Initialen Theobalds trägt, Liebesbriefe von Agnes findet, in denen sie Briefe Theobalds beantwortete, die tatsächlich Larkens geschrieben hatte. Seiner »Sucht«, sich als Meister der »Erfindung und Durchführung fein angelegter Intriguen zu zeigen« (S. 178), kann Larkens sich umso unbekümmerter überlassen, da er es gewohnt ist, »sich wie ein Aal aus der Klemme zu winden« (S. 173).

Nicht einmal das Risiko, bei diesen Operationen auch seine Identität einzubüßen, »ganz und gar zum anderen Nolten« (S. 48) werden, kann ihn in seinem Eifer bremsen. So kommt er sich schließlich vor »wie ein gedoppeltes Wesen«, (S. 90) das selbst jene sentimental Neigungen verspürt, zu denen er doch Nolten bewegen will: »und nicht selten kostete es ihn Mühe, sein Ich von der Teilhabe an diesem zärtlichen Verhältnis auszuschließen.« (S. 90) Gelegentlich freilich muß er sich eingestehen, daß der altruistische Freundschaftsdienst ein Vorwand für die Sehnsucht nach absoluter Herrschaft ist, für den Wunsch, sich heimlich der Seele eines anderen zu bemächtigen: »Mitunter hat es mich ergötzt, von der innersten Seele dieses lieblichen Wesens gleichsam Besitz zu nehmen, und umso größer war mein Glück, je mehr ich's unerkant und wie ein Dieb genießen konnte.« (S. 235) Sogar noch, als er selbst seinen Schwindel auffliegen läßt, rät er Theobald, damit fortzufahren: »Es steht bei Dir, ob der gute Tropf [Agnes] das Intermezzo erfahren soll oder nicht; bevor ein paar Jahre vorüber, würd' ich kaum dazu rathen.« (S. 240)

Wenn Agnes nach Theobalds Geständnis zusammenbricht, so nicht, weil sie die Untreue Theobalds nicht verkraftet,⁸ sondern weil ihr die Vorstellung, eine Marionette in den Händen anderer gewesen zu sein, den Verstand rauben muß. Der kindliche Wahn, getäuscht und zum Besten gehalten zu werden, wird Wirklichkeit; mit ihrer angeblich so »sonderbaren Personen-Verwechslung« (S. 383), bei der Nolten und Larkens »zu Einer Person« (S. 383) verschmelzen, reagiert Agnes mit einer konsequenten Verwirrung auf das double bind von Larkens Intrigenspiel. Die Semantik ihrer Paranoia charakterisiert nicht nur die Ängste eines Kindes, das sich betrogen wähnt, sondern auch die konspirative Überheblichkeit Larkens', der Gott spielen will:

⁸ Eilert, Nachwort, [wie Anm. 3], S. 478f.

es läuft darauf hinaus, daß sie sich als Mittelpunkt und Zweck einer großen Erziehungsanstalt betrachtete, die (...) allerlei lebhaftere Ideen in des Kindes Kopfe habe in Umlauf setzen und seinen Gesichtskreis durch eine Täuschung erweitern wollen (...). Sie vermuthete, man wisse überall, wohin sie komme, wer ihr da und dort begegnen werde, und da seyen alle Worte abgekartet, Alles aufs sorgfältigste hinterlegt, damit sie auf keinen Widerspruch stoße. (S. 281)

Selbst der Erzähler, dem es nicht an entschuldigenden Worten für das vorgeblich so gutgemeinte Intrigenspiel Larkens' fehlt,⁹ muß schließlich doch besorgt eine bedenkliche Entwicklung der Kabalen konstatieren, wenn sein Mitgefühl auch den Hauptschuldigen entlastet, indem es alle anderen, sogar seine Opfer, zu Mittätern erklärt: »Auf diese Weise standen die Personen eine geraume Zeit in der wunderlichsten Situation gegeneinander, indem eines das andere mit mehr oder weniger Falschheit zu hintergehen bemüht war.« (S. 67) Die vom Erzähler zu Larkens Lob vorgebrachten Epitheta reproduzieren die Wertschätzung und das Vertrauen der von ihm Getäuschten; auch er spricht vom »besten, einzigen Larkens«, (S. 45) dessen Intention immerzu »die lauterste, brüderlichste« (S. 179) sei, dessen gelegentliche Missgriffe »zu entschuldigen« (S. 153), dem man »redlichen Willen« (S. 171) nicht absprechen, kurz, dem man nichts »verargen« (S. 179) dürfe.¹⁰ Auch noch als sich Larkens im zweiten Teil des Romans scheinbar aus der Welt der Bohème und Intrige zurückgezogen hat, kann er das Schauspielern nicht lassen. In seiner neuen Rolle als »Joseph der Tischler« (S. 318) versichert er sich des biblischen Vorbilds treuherziger männlicher Entsagung, um seine Absage an die Weiblichkeit pathetisch zu kaschieren.

Die Haltung der Verstellung, die fast alle männlichen Protagonisten des Romans charakterisiert, findet einen Höhepunkt in der Entscheidung des Hofrats, todegeglaubt und unerkant in der Nähe Theobalds zu leben. Zwar spielt er brieflich »auf ein besonderes Verhältnis [...], das längst zwischen ihnen Beiden bestünde«, (S. 239) an, aber zu einem Bekenntnis ringt er sich erst durch, als Theobald bereits gestorben ist. Der »beste, einzige Larkens« (S. 45) zieht sich, als ihm in den von ihm angezettelten Intrigen

⁹ Daß nicht von Intrige gesprochen werden könne, weil Larkens nicht um des eigenen Vorteils willen handle, ist also nicht richtig. Vgl. Monika Hahn, Doppelte und dreifache Missverständnisse. Subjektive Befangenheit und trügerische Zeichen in Eduard Mörikes *Maler Nolten*, in: »Spielende Vertiefung ins Menschliche«. Festschrift für Ingrid Mittenzwei, hrsg. v. Monika Hahn, Heidelberg 2002, S. 33–64, hier S. 47.

¹⁰ Es liegt nahe, darin die Ironie des Erzählers zu sehen, nicht ein außerordentliches Bemühen um erzählerische Objektivität, wie M. Hahn vermutet: Doppelte und dreifache Missverständnisse [wie Anm. 9], S. 55.

mulmig wird, aus Theobalds Umkreis zurück und hinterlässt ihm sein schicksalsschweres »Vermächtniß«. (239)¹¹ Zwar ersehnen Larkens und Theobald die Intensität des Empfindens, doch zugleich fürchten sie nichts so sehr wie die Erfahrung von Intensität – das macht sie zu Epigonen und repräsentativen Protagonisten des Lebensgefühls der »Zerrissenheit«, so sehr auch ihren Autor diese Diagnose bekanntlich traumatisiert hat.¹² Daß die Männer des Romans lügen und sich verstellen, aber dies, anders als etwa die verruchten Aristokraten des galanten französischen Romans,¹³ ohne jede frivole Lust tun, vielmehr mit der immerzu erklärten Absicht, nur das Beste ihrer Freunde im Sinn zu haben, zeigt eine desaströse Bereitschaft des gesamten Personals zu einer histrionischen Entstellung ihrer Gefühls- und Liebeskultur. Als Theobald sich endlich entschlossen hat, Agnes ohne jedes »Verschweigen und Verhehlen« (S. 367) über Larkens' Intrige aufzuklären, spart er doch wieder wesentliche Einzelheiten aus: »Alles ist herausgesagt, nur die Zigeunerin, ist er so klug, völlig zu übergehen.« (S. 368) Die Gouvernante, die bei Constanze vermitteln soll, wird mit einer anonymisierten Geschichte nur zur Hälfte eingeweiht und nur mit halben Wahrheiten auf ihre Mission geschickt: »und namentlich ward jene Nachschrift zu Larkens's Brief mit schonendem Bedacht zurückgehalten.« (S. 258)

Wenn Agnes dennoch über Theobalds Beichte in Wahnsinn fällt, wenn Constanze über der Entdeckung von Noltens Verlöbniß mit Agnes jede Façon verliert, etabliert der Roman die Angst vor der Wahrheit als berechtigte Sensibilität und behauptet das Verschweigen und die Lüge im Umgang miteinander als das prinzipiell humanere Verhalten. Als Agnes das Thema der Treue anschneidet und Theobald sich rhetorisch geschickt aus der Affäre zieht, kann er auf das Verständnis des Erzählers rechnen: »mehr konnte Theobald, mehr durfte er nicht sagen.« (S. 288)

Charakteristisch für diese grundsätzliche Unaufrichtigkeit zumal Frauen gegenüber ist die Vorliebe der Männer für Bilder – für wirkliche Bilder und für solche ihrer Phantasie. Im Falle von Larkens entspricht die Nei-

¹¹ Vgl. Bruch, *Faszination*, [wie Anm. 7], S. 344.

¹² Friedrich Theodor Vischer erzählt in einem Brief, daß Mörike es mit allen Zeichen des Entsetzens ablehnte, Ungern-Sternbergs Roman *Die Zerrissenen* zu lesen. Vgl. dazu Siegbert S. Prawer, *Mignons Genugtuung. Eine Studie über Mörikes Maler Noltens*, in: *Interpretationen 3. Deutsche Romane von Grimmelshausen bis Musil*, hrsg. v. Jost Schillemeit, Frankfurt/M., Hamburg 1966, S. 164-181, hier S. 167; Heidi Eilert, Nachwort, [wie Anm. 3], S. 483. Zum biographischen Hintergrund vgl. Paul Corrodi, *Das Urbild von Mörikes Peregrina*, Kirchheim/Teck 1976; Mathias Mayer, *Mörike und Peregrina. Geheimnis einer Liebe*, München 2004.

¹³ Im Unterschied also zur raffinierten Kultur der Verstellung, Intrige und Verführung etwa in Choderlos de Laclos' *Les liaisons dangereuses*.

gung zum Bild seiner eigentümlich selbstreflexiven Art der Verzweiflung: Unfähig zu empfinden beobachtet er sich bei Empfindungen zweiter Ordnung.¹⁴ So stimmt es ihn, wenn er im Namen Noltens Briefe an Agnes schreibt, glücklich, daß er »als ein viel versuchter Abenteurer sich dennoch mit unschuldiger Innigkeit an der eingebildeten Liebe eines engelsreinen Wesens erfreuen konnte, eines Mädchens, das er nie mit Augen gesehen und an dessen Besitz er niemals gedacht hatte.« (S. 179f.)¹⁵ Dieser Drang zu Abbildern, die an die Stelle ihre Urbilder getreten sind, charakterisiert eine Strategie, die sich konsequent der Konfrontation mit der Alterität der Frauen entzieht: So wie Larkens sich nicht wirklich in Agnes verliebt, sondern in eine imaginäre Figur, die von seiner glühenden Briefprosa erst geschaffene Empfängerin seiner Postillen, so ist sogar Friedrichs Interesse an Loskine, wie sehr er auch vorgibt, sie zu lieben, nie frei vom professionellen Blick des Malers auf das Modell.¹⁶ Die stilisierte Wahrnehmung erlaubt ihm, sich über ein Gelingen der Flucht Loskines zu freuen, aber auch deren Scheitern noch für sich als ästhetischen Gewinn zu verbuchen:

Um wie viel bedeutender – dieß schwebte im Hintergrund meiner Seele – um wie viel glänzender wird nachher die Erfüllung deiner Erwartungen seyn! Aber auch selbst in ihrem Fehlschlagen sah ich einen für mich reizenden Schmerz und eine schöne Entsagung voraus. (S. 211)

Deutlicher könnte die Asymmetrie zwischen der unbedingten Liebe des »Naturkindes« und der instrumentellen Liebe des Malers kaum ausfallen – hier die Äußerung der Liebe bis an den Rand der Selbstaufopferung – »Da bin ich! da bin ich Unglückliche! beginne mit mir, was du willst!« (S. 212) –, dort die Ermäßigung der Liebe zu einem elegischen Sujet der Kunst.

Wie sehr die Erfahrung der Leidenschaft sogar perhorresziert wird, zeigt sich an der Energie, mit der alles, was an sie erinnert, beseitigt wird. Nachdem Loskine verstorben und Friedrich verschollen ist, verbannen die Angehörigen Friedrichs das Porträt der Zigeunerin, dessen »dämonische

¹⁴ Darin ist Larkens der typische Romantiker, vergleichbar dem reflektiert genießenden Helden in Schlegels *Lucinde*: »Ich genoß nicht blind, sondern ich fühlte und genoß auch den Genuß.« Vgl. dazu Prawer, *Mignons Genugtuung*, [wie Anm. 12], S. 168.

¹⁵ Larkens realisiert damit, darauf hat Prawer hingewiesen, eine vertrackte Äußerungsform der Wahrheit, auf die Nietzsche aufmerksam gemacht hat: »Ein solcher Verborgener, der aus Instinkt das Reden zum Schweigen und Verschweigen braucht und unerschöpflich ist in der Ausflucht vor Mitteilung, will es und fördert es, daß eine Maske von ihm an seiner Statt in den Herzen und Köpfen seiner Freunde herumwandelt«; vgl. Prawer, *Mignons Genugtuung*, [wie Anm. 12], S. 169.

¹⁶ Ausdrücklich rechtfertigt er sich für das offenbar selbst in seinen Augen legitimierungsbedürftige Verhalten, zeitweilig unter den Zigeunern zu leben, mit dem professionellen Interesse des Künstlers an interessanten Physiognomien.

Schönheit« (S. 214f.) Theobalds Vater fürchtet, aus ihren Augen – wie die Wahnsinnige im viktorianischen Roman, die Schande der Familie,¹⁷ wird das irritierende Bildnis, als könne es Schaden anrichten, in der »Dachkammer« (S. 214) versteckt. Aber eben durch diese Strategie der Vermeidung erhält das Bild tatsächlich die ihm zugeschriebene magische Gewalt. Denn dort findet es der junge Theobald und ist von der Schönheit des Porträts so befangen, daß ihn die Begegnung mit dem vermeintlichen Vorbild überwältigt. Für den Erzähler unterliegt es keinen Zweifel, daß die Betrachtung dieses »unwiderstehlichen Bildes« (S. 217), das der junge Theobald auf dem Dachboden aufgestöbert hat, nicht ohne Folgen bleiben kann: denn der hinreißende Eindruck des Porträts führt dazu, daß sich aus der unschuldigen Bewunderung des Knaben für das Bild »allmählig ein schwärmerisch religiöser Umgang wie mit dem geliebten Idol eines Schutzgeistes entspannt«. (S. 217) Unter den Bedingungen einer solchen idolatrischen Obsession nimmt die Begegnung mit dem vermeintlichen Urbild den Charakter einer Epiphanie an. Der Moment, schreibt der Erzähler, »worin das Wunderbild ihm lebendig gegenübertrat, [mußte] ein ungeheurer und unauslöschlicher seyn.« (S. 217)¹⁸ Wie übermächtig die Bedeutung des Bildes für die Psyche Theobalds war, ist noch am Spott Larkens' erkennbar, der präzise beschreibt, wie sich der einst tröstliche ›Schutzgeist‹ seinem Schützling zu einem unerträglichen Quälgeist verwandelt hat: »Du [...] glaubst dich gegängelt von einem wunderlichen SPIRITUS FAMILIARIS, der in deines Vaters Rumpelkammer spuckt.« (S. 229)

Die erotische Epiphanie in der Dachkammer reproduziert die erotische Initiation von Theobalds Oheims in den böhmischen Wäldern. Diese vollzog sich gleichfalls als Offenbarung, aber begleitet vom Aufruhr der Elemente, als naturmagische Vision: »beim jähen Licht eines starken Blitzes« erblickte Friedrich

ein weibliches Gesicht [...], das freilich derselbe Moment, welcher es mir gezeigt, wieder in die vorige Nacht verschlang. Aber noch stand ich geblendet wie in einem Meer von Feuer und vor meinem inneren Sinne blieb jenes Gesicht mit bestimmter Zeichnung wie eine feste Maske

¹⁷ Vgl. Charlotte Brontë, *Jane Eyre*. Es liegt in der inneren Logik des Motivs, daß auch Dorian Gray in Oscar Wildes gleichnamigen Roman sein Porträt, auf dessen Zügen sich die Erfahrung der erotischen Verausgabung als physischer Verfall abzeichnet, auf die Dachkammer verbannt.

¹⁸ Das Motiv der bildmagischen erotischen Verzauberung männlicher Protagonisten verwenden auch Lessings *Emilia Galotti*, Schillers *Der Geisterseher* und Matthew Gregory Lewis' *The Monk*, das Motiv des Bildkultes, der an die Stelle erotischer Praxis tritt, findet sich – mit geschlechtsspezifischer Rollenvertauschung – in Kleists Novelle *Der Findling*.

hingebannt [...] Nichts in meinem Leben hat einen solchen Eindruck auf mich gemacht als die Erscheinung dieses Nu. (S. 205)

Die religiöse Grundierung des Eros, der Vergleich der geliebten Frau mit dem ›Nu‹ der Mystiker, und der unauslöschliche Eindruck ihrer Erscheinung wiederholen sich bei Theobald in nur noch abgeleiteter, ästhetisierter Form: Der lebendigen Frau steht das tote Bild gegenüber, der elementaren religiösen Erfahrung deren Zeremonialisierung, der vitalen Leidenschaft die kniende Andacht, an die Stelle der vitalen Bemächtigung der Geliebten tritt die Hörigkeit einem Bildfetisch gegenüber.

Obwohl Theobald also nicht das ahnungslose Opfer einer Betrügerin wird, sondern seines eigenen Unvermögens, zwischen realen Objekten des Verlangens und ihren Abbildern zu unterscheiden, bleibt der Roman dabei, die fatale Macht des Eros allein den Urbildern zuzusprechen. Der von der Begegnung mit Elisabeth, dem vermeintlichen Konterfei eines Kultbildes, das doch tatsächlich Loskine darstellt, überwältigte Theobald setzt seine Betroffenheit seinerseits um in die Produktion eines weiteren Bildes. Es ist verblüffend, daß noch keine Deutung auf den doch keineswegs selbstverständlichen Sachverhalt hingewiesen hat, daß ein junger Maler das Objekt seiner Sehnsucht als Abgeschiedene in einer Totenlandschaft darstellt. Denn das ominöse Bild der Orgelspielerin, die dem verliebten Maler entstiegene Vision, zeigt »eine nächtliche Versammlung musikliebender Gespenster« (S. 14) und in ihrem Zentrum Elisabeth als eine gespenstische, »anziehende Organistin« (S. 15) mit einem »schwarzen, seelenvollen Auge« und einem »wehmütigen Lächeln.« (S. 15) Daß Theobald den schwärmerischen, religiösen Eindruck, den er von seiner Freundin empfangen hat, in die Produktion eines Totentanzbildes umsetzt, weist ihn als einen Künstler aus, der auf die Erfahrung einer diffusen erotischen Neigung mit mortifizierenden Impulsen reagiert.

Theobalds im Roman mehrfach kontrovers diskutiertes ästhetisches Glaubensbekenntnis, eine Verbindung christlicher und antik-heidnischer Bildinhalte, schlägt sich in seinen Bildern keineswegs nieder. Denn hier handelt es sich entweder um schwermütige mythische Allegorien oder um Fantasien in grotesker Manier. Beide verraten viel über die gequälte Psyche des Malers, nichts aber über die in den Kunstgesprächen des Romans in Aussicht gestellte Versöhnung der *querelle des anciens et des modernes*. In einem exemplarisch zu Beginn des Romans beschriebenen und kommentierten Gemälde führt ein Satyr einen unschuldigen Knaben einer liebreizenden Nymphe zu. In dem Satyr ist unschwer der Kuppler Larkens zu erkennen, der mit selbstquälerischem Genuß zusieht, wie ihm aufkeimende erotische Empfindungen die Freude am erfolgreichen Vermittlungsdienst verderben:

Eine stumme Leidenschaft spricht aus seinen Zügen, denn obgleich er der Nymphe durch den Raum und die Herbeischaffung des herrlichen Lieblings einen Dienst erweisen wollte, so straft ihn jetzt seine heftige Liebe zu ihr mit unverhoffter Eifersucht. Er möchte sich lieber mit Wuth von dieser Scene abkehren, allein er zwingt sich zu ruhiger Betrachtung, er sucht einen bitteren Genuß darin. (S. 14)

Die Skizze der Orgelspielerin, eine Federzeichnung, folgt keineswegs den Vorgaben von Lessings *Wie die Alten den Tod gebildet*. Eher könnte sie der Phantasie Goyas entstammen, denn wenn auch Baron Jassberg darin »selten etwas Grasses, noch seltener das geschälte hässliche Todtenbein« (S. 15) entdecken will, fehlt es keineswegs an genretypischen Details: »Ein Knabengerippe im leichten Scharlachmäntelchen sitzt da und wollte sich gern den Schuh ausziehen lassen, aber das Bein bis zum Knie ging mit und der ungeschickte Bursche will sich zu Tode lachen.« (S. 16) Auch dieses Bild, der *danse macabre* Noltens, in dem eine Zigeunerin als Organistin zum Totentanz aufspielt, antizipiert das Schicksal des Künstlers, wie es sich am Ende des Romans in der Vision des blinden Henni erfüllen wird: »An der Orgel lehnt ein schlummertrunkener Jüngling mit geschlossenen Augen und leidenden Zügen, eine brennende Fackel haltend« (S. 15) Der bei der Begegnung mit der Zigeunerin so »unwiderstehlich« (S. 217) empfangene »Trieb zu bilden und zu malen« (S. 217) geht, weil sein »mysteriöser Charakter« (S. 217) nur »in der Idee des Christlichen eine analoge Befriedigung fand« (S. 217), auf Enthaltbarkeit, Leiden und Tod. Die »Wehmuth« (S. 217) nach der fernen Elisabeth und der vermutete »traurige Verlust« (S. 26) von Agnes beeinträchtigen daher keineswegs die Produktivität des Künstlers, sondern helfen »nicht wenig, seinen Eifer für die Kunst [zu] beleben.« (S. 26) Der Hofrath, der in seiner Jugend als Maler Friedrich dem Ruf des Eros folgte, empört sich denn auch über die ästhetischen Präferenzen des Neffen, die den Eros, den sie kultivieren wollen, zur Todesdrohung entstellen: »eine trübe Welt voll Gespenstern, Zauberern, Elfen und dergleichen Fratzen, das ist's, was er kultiviert! Er ist recht verliebt in das Abgeschmackte« (28). Deutlich genug klingen in den Worten des Hofrats die bekannten Invektiven Goethes gegen die vermeintlich pathologische Imagination der Romantiker nach.¹⁹ Wenn man also im *Maler Nolten* eine »Künstlerberufungsnovelle«²⁰ erkennen will, wäre ihr Thema die Berufung zu einer Kunst, die der Roman zugleich mit allen Zeichen des Abscheus von sich weist.²¹

¹⁹ Vgl. Bruch, Faszination und Abwehr, [wie Anm. 7], S. 344.

²⁰ Adolf Beck, Forschungsbericht. Peregrina, in: *Euphorion* 47, 1953, S. 216.

²¹ Auch in Kellers *Grünen Heinrich*, darauf hat L. B. Jennings hingewiesen, steht die Karriere des Malers zu Beginn im Zeichen des Grotesken. Heinrich Lee aber läßt dieses ästheti-

Mit grotesker Phantasie und makabrer Staffage inszeniert der Maler einen Eros, der zum Fürchten ist. Daß er mit dem Bild der toten Organistin auch den Betrachtern heillose Angst einjagen kann, deutet auf die sonderbare Bereitwilligkeit seiner Freunde und Geliebten, sich von derart abgründigen Inszenierungen des Erotischen gefangen nehmen zu lassen, und charakterisiert eine Gesellschaft, die offenbar bereitwillig dem Maler in seiner Ansicht folgt, daß Entäußerungen des Eros buchstäblich des Todes sind. Selbst der Bildhauer Leopold gerät beim Anblick von Theobalds Organistin »fast von Sinnen.« (S. 184) Wenn Constanze im Traum die gespenstische Orgelspielerin aus dem Bild heraustreten sieht und seither mit »heimlichen Gedanken an den Tod umgehe« (S. 258), bestätigt sich der Verdacht des Lesers, daß in diesem Roman schon das Aufkeimen eines erotischen Verlangens den Tod nach sich zieht. Daß zumal die Frauen des Romans als krank oder wahnsinnig dargestellt werden, identifiziert sie als bevorzugte Überträgerinnen der erotischen Infektion.²²

Das Gegenbild ungezügelter Erotik entwirft der Roman in der Gestalt der Zigeunerin, die auf Pferde einschlägt: »Mit Zittern seh ich zu [...] wenn sie sich auf den Rücken eines am Boden ruhenden Pferdes wirft und es durch Schläge zum plötzlichen Aufstehen zwingt.« (S. 207) Ein solcher ungebändigter Eros kann nach Überzeugung des Romans seinen Platz nur unter den Zigeunern, den »wilden Leuten« (S. 206) des Waldes haben, wo Männer wie Marvin ihren Anspruch auf Frauen mit dem Messer in der Hand anmelden. In der zivilisierten Welt der biedermeierlichen Idylle wird die Erfahrung der Erotik als ein allein von Frauen übertragenes tödliches Verhängnis dargestellt, während die erotische Rivalität zwischen Männern friedlich beigelegt wird: Als Otto um Agnes wirbt, stößt Theobald zwar einige markige Verwünschungen aus, gibt dann aber rasch klein bei.

Die Halbzigeunerin Elisabeth, die erst bei ihrem Vater und dann bei den Zigeunern lebte, pendelt zwischen den beiden Ordnungen der Seßhaften und Vaganten und paßt die ungezähmte Erotik der Zigeuner der nekrotopen Codierung der zivilisierten Welt an: Ihre Liebe tötet. Der Eros, alles das, »was dem Biedermeier als gefährdend, bedrohlich, als ›krankhaft‹, ›wahnsinnig‹ und ›verdorben‹ erschien,«²³ wird im *Maler Nolten* verdrängt und kehrt in Gestalt der Zigeunerin zurück. Wenn Elisabeth leibhaftig in der Kirche erscheint, glaubt Constanze, daß die Prophezeiung der Zigeune-

sche Evangelium hinter sich, Nolten hingegen nicht. Vgl. Lee B. Jennings, Das Groteske bei Mörike. Ein nachromantisches Phänomen, in: Eduard Mörike, hrsg. v. V.G. Doerksen, Darmstadt 1975, S. 161-185, hier S. 162 A.

²² Vgl. Bohnengel, »Der wilde Atem ...«, [wie Anm. 5], S. 64.

²³ Claudia Liebrand, Identität und Authentizität in Mörikes *Maler Nolten*, in: Aurora 51, 1991, S. 105-119, hier S. 108.

rin aus ihrem Traum Realität geworden ist. Auch in Hennis Vision ist Elisabeth aus dem Bild heraus- und in die Welt des Romans eingetreten, um Theobald ins Reich des Todes zu geleiten. Damit wird, wie Claudia Liebrand gezeigt hat, in einer Umkehrung des Pygmalion-Motivs der Künstler zum Opfer seiner eigenen Figur²⁴ – aber auch zum Märtyrer seiner Epoche, die sich den Eros vom Leibe zu halten suchte und sich der ihm damit verliehenen Macht auslieferte.

Wegen dieser Brisanz der Erotik flüchten die Helden des Romans in Vorstellungen unnahbarer, von Standesgrenzen oder dem Inzesttabu geschützter Bindungen, in den sonderbaren Kult mit Abbildern, in Leben und Empfindungen aus zweiter Hand²⁵ – und werden dabei doch die Angst nicht los, daß die tödliche Gewalt des erotischen Verlangens sogar die Grenzen der ästhetischen Mediatisierung überwindet und aus den Bildern heraus auf die Betrachter übergreift. So gesehen bringen also nicht die Zigeunerinnen mit mythischer Gewalt Unheil über die männlichen Protagonisten, vielmehr handeln diese selbst nach Maßgabe eines mythischen Weltbildes: Sie haben ihren Ängsten die Gestalt eines blind Objektiven gegeben und fürchten in ihm eine dunkle Macht, die rücksichtslos über sie gebietet, wo es doch erst ihre Vermeidungsstrategie war, die ihm allererst Gewalt über sie verliehen hat.

Obwohl Theobald selbst der *artifex* seiner magischen Bilder eines tödlichen Eros ist, beharrt er darauf, daß »ein Zigeunermädchen [...] einst verhängnißvoll genug in sein eigenes Leben eingegriffen hat.« (S. 71) Die Vorgeschichte dieses von Theobald behaupteten Verhängnisses war ein Treubruch des Knaben, dessen genaue Umstände der Roman jedoch explizit verschweigt: »Niemand war Zeuge von dem seltsamen Bündnis, welches der Knabe in einer Art von Verzückung mit seiner angebeteten Freundin dort unter den Ruinen schloß, aber nach dem, was er Adelheid darüber zu verstehen gab, sollte man glauben, daß ein gegenseitiges Gelübde der geistigen Liebe statt gefunden« (S. 217). Daß es sich um kein konventionelles Versprechen ewiger Liebe zwischen der erwachsenen Elisabeth und dem eben erst »sechzehnjährigen« (S. 189) Knaben gehandelt haben kann – zumal dieser, wie er selbst gesteht, nur die seelische Reife eines »Eilfjährigen« (S. 277) besaß –, legt Theobalds Verhalten nahe: Er definiert im Nachhinein auch die Beziehung zu Elisabeth als »schwesterliche Neigung« (S. 374). In einem ungewöhnlichen motivgeschichtlichen Detail findet Theobalds Mißverständnis eine relative Bekräftigung. Denn einer literarischen Konvention zufolge sind Zigeunerinnen blutjung oder uralt: Die

²⁴ Ebd., S. 107.

²⁵ Vgl. Praver, Mignons Genugtuung, [wie Anm. 12], S. 170.

Preziosa des Cervantes, die Isabella Arnims oder Brentanos Mitidika sind allenfalls fünfzehn oder sechzehn, und ihnen stehen hässliche und hexenhafte Frauen im Großmutteralter zur Seite. In der jungen Zigeunerin nimmt das Phantasma reizvoller Alterität die Gestalt von Liebreiz und Eros an, in der Imago der Alten folgt ihm die Strafe auf dem Fuße.²⁶ Zigeunerinnen im mittleren Alter treten erst in der Literatur und Bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts in Erscheinung – das an die binäre Opposition von Laster und Verderben gefesselte Klischee des 19. Jahrhunderts ist mit der Idee fürsorglicher Weiblichkeit nicht in Übereinstimmung zu bringen. Wenn Elisabeth im Roman mehrfach als eine Frau »gesetzten Alters« (S. 51) und als »nicht mehr ganz jung« (S. 185) beschrieben wird, nimmt sie eine in der Geschichte des Zigeunerstereotyps offengelassene Position ein: zu jung, um Theobald eine gleichaltrige oder gar jüngere Geliebte zu sein, aber auch zu alt, um ihm die fehlende Mutter zu ersetzen, kann Theobald auf Elisabeth mühehelos die Imago der älteren, so innig wie keusch geliebten Schwester übertragen.²⁷ Deshalb empfindet er die Liaison mit der Gräfin durchaus als Verrat an Agnes, während er in seiner Verlobung mit Agnes keinen Bruch eines mit Elisabeth geschlossenen Treuebündnisses erblicken kann.²⁸ Daß Theobald sich der interpretativen Verkürzung seiner Beziehung zu Elisabeth zumindest in Ansätzen bewußt ist, zeigt die große Begegnungsszene am Ende des Romans. Elisabeths vorwurfsvolle Worte, Theobald sei ihr sehr viel mehr noch als Agnes untreu gewesen, »fielen dem Maler wie Donner aufs Herz.« (S. 375)²⁹

Verhängnisvolle Wirkungen werden den Zigeunerinnen des Romans zugesprochen, lange bevor Elisabeth mit ihrer Agnes so verstörenden Prophezeiung tatsächlich aktiv in den Lauf der Handlung eingreift: »Was Eueren jetzigen Verlobten anbelangt, so wär' es grausam Unrecht Euch zu verbergen, daß ihr auch allerdings nicht geboren seydt für einander.« (S. 52) Die skeptische Diagnose der Zigeunerin hat Agnes jedoch nur »eine früher

²⁶ Vgl. dazu Hans Richard Brittnacher, *Femme fatale in Lumpen. Zur Darstellung der Zigeunerinnen in der Literatur*, in: *Lügen und ihre Widersacher*, hrsg. v. Hartmut Eggert u. Janusz Golec, Würzburg 2004, S. 109–121.

²⁷ Vgl. Bruch, *Faszination*, [wie Anm. 7], S. 375; außerdem zur Deutung Elisabeths als Mutter-Imago: Bernhard Dieterle, *Erzählte Bilder. Zum narrativen Umgang mit Gemälden*, Marburg 1988, S. 113; Eilert, *Nachwort*, [wie Anm. 3], S. 256; vgl. auch Irene Schüpfer, »Es war, als könnte man gar nicht reden«. Die Kommunikation als Spiegel von Zeit- und Kulturgeschichte in Eduard Mörikes *Maler Nolten*, Frankfurt/M. 1996, S. 178. Außer dem durchaus anders interpretierbaren Bild der über den kleinen Theobald gebeugten Frau (vgl. weiter unten) liefert der Text für die Deutung Elisabeths als Mutter keine Anhaltspunkte.

²⁸ Vgl. dazu auch Bruch, *Faszination* [wie Anm. 7], S. 374.

²⁹ Daß Theobald so betroffen sei, weil der Vorwurf ihn unschuldig treffe, kann nicht überzeugen. Vgl. Kittstein, *Zivilisation und Kunst*, [wie Anm. 5], S. 150.

gefühlte Wahrheit auf's wunderbarste« (S. 54) bestätigt. Plausibel wird im Kontext eines gegenüber dem Eros so idiosynkratischen Romans die Denunziation Elisabeths als »Verderberin« (S. 373) jedoch unter dem Gesichtspunkt, daß sich in Elisabeth auch dann, wenn sie nicht handelt, fünf Facetten einer sozial bedrohlichen Brisanz zugleich zur Geltung bringen. Da ist zunächst das beängstigende Bild einer von Konventionen befreiten Weiblichkeit, die im ganz unweiblichen, gebieterischem Verlangen nach dem Mann anschaulich wird: »Ich bin die Erwählte! Mein ist dieser Mann. [...] Laßt uns allein« (S. 373). An zweiter Stelle steht das Sprechen und Handeln einer entrückten, jenseits der Vernunft argumentierenden Wahnsinnigen, die wie ein Schemen kommt und geht und Unbegreifliches artikuliert. Sie stößt Verwünschungen aus und sie lacht, sie zückt ein Messer und wirft sich in den Staub. Drittens bindet die zigeunerische Herkunft der »Tochter des Waldes« (S. 195) die Vorstellungen von Wahnsinn und Sinnlichkeit an das dunkle Bild einer fremden Ethnie und damit an die Vorstellung nicht integrierbarer, pittoresker Alterität, in der weibliche Gestalten mit blitzenden Zähnen Männer verhexen: »und ihr Blick sprühte in den meinigen sein schwarzes Feuer.« (S. 208f.) Viertens verfügt Elisabeth auch über die ihrer Ethnie gerne nachgesagte mantische Begabung; sie prophezeit die Zukunft, vermittelt zwischen dieser und jenseitiger Welt und scheint sogar vertraut mit der Methode magnetischen Bestreichens, mit der sie Theobald bei der ersten Begegnung in einen tiefen Schlaf versetzt.³⁰ Verstörender als alles andere aber wirkt fünftens die Ebenbildhaftigkeit von Mutter und Tochter, mit der Mörike bereits Nietzsches »abgründigsten Gedanken«, die Idee der ewigen Wiederkehr, aufbietet. Diese Konstellation alarmierender Besonderheiten begründet den Horror der Protagonisten, die in Elisabeth die Allegorie des kreisenden Schicksals in entfesselter, weiblicher und wahnsinniger Gestalt zu erkennen glauben. Deshalb kann Theobalds Vater bereits in der bloßen Existenz des von der bürgerlichen Familie ungewollten Kindes, der Halbzigeunerin, ein Ärgernis erblicken. Daß Elisabeth »eine unglaubliche Ähnlichkeit mit der Mutter zeigte,« (S. 224) erscheint in dieser Perspektive bereits als Frevel: Er besagt, daß die Vergangenheit nicht abgeschlossen ist, daß sie sich wiederholt wie die Natur, daß ein Handeln mit historischer Perspektive, in der Hoffnung auf Veränderung der Gegenwart, hinfällig ist: »Vergangenheit wird wiederbelebt und ist von vornherein zum Scheitern verurteilt.«³¹

³⁰ Vgl. dazu Hans Richard Brittnacher, Traumwissen und Prophezeiung. Zigeunerinnen als Hüter mantischer Weisheit, in: Traumdiskurse der Romantik, hrsg. v. Peter-André Alt u. Christine Leiteritz, Berlin 2005, S. 256-279.

³¹ Behrend, Die Figur der Elisabeth, [wie Anm. 4], S. 64.

Wenn sich in Theobalds Geschichte die seines Oheims und in Elisabeths Geschichte die ihrer Mutter wiederholen, stehen Grundüberzeugungen von der Identität und der geschichtlichen Existenz des Menschen auf dem Spiel. »Das unaufhörliche Walten, für das sie [Elisabeth] steht, ist der Zusammenhang von Gegenwärtigem mit Vergangenen, das Weiterwirken des Abgelebten im werdenden.«³² Wenn die Natur in Gestalt von wiederkehrenden Chimären Illusionen produziert, wird der Gedanke der Geschichte illusorisch. Claudia Liebrand hat darauf hingewiesen, mit welcher Energie der Roman Figuren und Bildern der Verdopplung entwirft, Masken- und Schattenspiele, Spiegelbilder, Doppel- und Wiedergänger, Larven und Verhüllungen, die das Personal des Romans und den Leser verwirren.³³ Diese Obsession hält den bedrohlichen Gedanken einer Belanglosigkeit der Identität beständig im Text präsent. In der Existenz des gehaßten Halbzigeunermädchens, das die Existenz der gehaßten Zigeunermutter wiederholt, nimmt die Klage Kollmers aus dem phantasmagorischen Zwischenspiel, »daß die Natur in einem Sterblichen | Sich um Jahrhunderte selbst überlebt« (S. 103) schreckliche Gestalt an. Der Gedanke einer unveränderlichen Zeit hat für Theobald in der Zigeunerin Elisabeth sein Bild gefunden: es ist »eine Zeit | So langsam, als man sagt, daß Steine wachsen.« (S. 113)

Liest man, einem Vorschlag Julia Bohnengels folgend, Theobalds Liebesbeziehungen als Stationen seiner Entwicklung, so spiegelt sich in »seinem sozialen Aufstieg von der Verbindung mit der Fahrenen Elisabeth über die Verlobung mit der Förstertochter bis hin zum Liebesgeständnis gegenüber der Gräfin Constanze«³⁴ auch die Geschichte des Zivilisationsprozesses wieder. Daß zuletzt jedoch Elisabeth siegt, revoziert den Gedanken der Kulturentwicklung. Im Triumph der Natur lösen sich freilich auch die antrainierten Selbstzwänge auf, Theobald kann sich ungehindert seiner »Todes-Wollust« (S. 313) überlassen. Sein sonderbares Liebesbekenntnis, als er dem leibhaftigen Ebenbild des Dachkammerporträts gegenübersteht, ist deshalb zugleich die abgründige Evokation des Schicksalsgedankens, in dem ihm die Geliebte in der Gestalt einer von seiner Phantasie zu ewigem Leben ermächtigten Weiblichkeit an allen Stationen seines Lebens erwartet:

als ich Euch ansah, da war es, als versänk ich tief in mich selbst, wie in einem Abgrund, als schwindelte ich, von Tiefe zu Tiefe stürzend, durch alle die Nächte hindurch, wo ich Euch in hundert Träumen gesehen habe, so, wie Ihr da vor mir stehet; ich flog im Wirbel herunter durch

³² Storz, Maler Nolten, [wie Anm. 3], S. 180.

³³ Liebrand, Identität und Authentizität, [wie Anm. 23], S. 107.

³⁴ Bohnengel, »Der wilde Athem ...«, [wie Anm. 5], S. 52.

alle Zeiträume meines Lebens und sah mich als Knaben und sah mich als Kind neben eurer Gestalt, so wie sie jetzt wieder vor mir aufgerichtet ist; ja, ich kam bis an die Dunkelheit, wo meine Wiege stand, und sah Euch den Schleier halten, welcher mich bedeckte; da verging das Bewußtseyn mir, ich habe vielleicht lange geschlafen, aber wie sich meine Augen aufhoben von selber, schaut ich in die Eurigen, als in einen unendlichen Brunnen, darin das Räthsel meines Lebens lag. (S. 195)

Das Bild der Mutter, die sich über die Wiege beugt, das Bild der Gefährtin seiner kindlichen Spiele, das Traumbild der Geliebten und schließlich die ihm als erwachsene Vagantin wiederbegegnende Elisabeth verschmelzen in Theobalds Wahrnehmung zur Gestalt der Frau schlechthin, die zur Nemesis des Mannes wird, weil er ihrem Eros nicht entkommen kann. Herbert Bruch hat in seiner Interpretation dieser Szene auf die Vertauschung der Kategorien der Zeit und selbst der Raumkategorien von ›oben‹ und ›unten‹ hingewiesen, die dem Vorgang einer existenziellen und paradoxalen Erschütterung entsprechen: »Das Déja-vu löst eine durch die Aufhebung von Raum und Zeit als mystisch gekennzeichnete Erfahrung aus, einen ekstatischen Zustand, der Theobald aus der Welt entrückt«. ³⁵

Theobalds Schicksal allerdings ist nach dem Willen des Romans nicht die private Niederlage eines treubruchigen Geliebten, sondern das Abbild des Fluchs, der auf dem Geschlecht des Mannes liegt; deshalb erblickt ihn der Seher des Romans, der blinde Henni, in seiner Vision auch nicht als den vom Schicksal schließlich Besiegten, der sich heroisch in die Niederlage schickt, sondern als einen Tantaliden, der mit »einem Auge voll Elend« (S. 411) den Weg in die Ewigkeit antritt, der »wie gezwungen [...] und traurig« (S. 411) dem Schatten Elisabeths folgt. Eine dramatischere Inszenierung von Weiblichkeit als unablässiger und rachsüchtiger Nemesis dürfte sich in der Literatur des 19. Jahrhunderts selten finden. ³⁶

Wie sehr es der Gedanke einer zuletzt unantastbaren Hoheit der Natur über die Geschichte ist, wird auch darin deutlich, daß die Festungshaft, zu der Nolten und Larkens –nach Auskunft des Romans doch zu Unrecht, nicht weil sie politischen Aufruhr predigten, sondern weil sie mit ihrem

³⁵ Bruch, Faszination und Abwehr, [wie Anm. 7], S. 368.

³⁶ Daß mit der verhängnisvollen Fabel von der liebeshungrigen, rächenden Zigeunerin sich Mörike eigene Ängste von der Seele schreibt, liegt nahe, auch daß diese über die unmittelbare biographische Bewältigung der Episode mit Maria Meyer hinausgehen und die bedrohliche Intensität des romantischen Subjektivismus still stellen sollen: Mörike hoffte, wie er im Brief an Mährlen vom 7. 5. 1829 ausführte, sich mit dem Maler Nolten »für immer mit dieser subjectiven Masse quitt zu machen, deren Grillenhaftigkeit und gelegentlichen Hypochondrie sich eine allgemeine und reizend gemischte Wahrheit abscheiden lassen muß.« Zit. n. Praver, Mignons Genugtuung, [wie Anm. 12], S. 19.

Pasquill eher beiläufig an eine peinliche Liaison des verstorbenen Regenten Nikolaus erinnerten – verurteilt werden, nicht energisch als Willkür angeklagt wird.³⁷ Weder die Protagonisten noch der Erzähler verstehen sich zu einer solchen politischen Stellungnahme. Eher formuliert der Roman unausdrücklich das Credo des Fatalismus. Denn wer immer sich hier das Recht auf Selbstbestimmung anmaßt, hat nach der Auskunft des Romans das Schlimmste zu befürchten. Alle Versuche, das Schicksal zu manipulieren, beschleunigen es, statt es zu vermeiden. Da keine Figur im kulturellen Repertoire der Zeit sich so gut als Metapher für die Erfahrung der Geschichtsleere, geradezu als Ikone für das Bild der wiederkehrender Natur eignet wie die Zigeunerin, kann der Roman nicht nur in Übereinstimmung mit der von ihm entwickelten Fabel, sondern auch mit dem Bewußtsein der Restaurationsepoche behaupten, daß »eine Zigeunerin [...] das Original zum Bild des weiblichen Gespenstes« (S. 257) sei. Daß die Exekution der Nemesis einer Zigeunerin anvertraut wird, verweist auf eine dem 19. Jahrhundert selbstverständliche Gleichsetzung ungezähmter Erotik mit der Weiblichkeit einer Zigeunerin und dieser wiederum mit einer unausweichlichen Schicksalsmacht.³⁸ Dieses Gespenst des verdrängten und wiederkehrenden Eros sucht, unterstellt der Roman, unweigerlich den auf, der sich zum Herrn seines Schicksals ermächtigt. Es paßt zu dieser durch eine gespenstische Zigeunerin vermittelten Lektion, daß Theobald sich, nach Entlassung aus der Festungshaft, als Geläuterten begreifen will, der hinfort allein seiner Kunst leben will.

Wenn Mörikes *Maler Nolten* die Imago der Zigeunerin mit Wahnsinn, Eros und dem abgründigen Gedanken der Wiederkehr verbindet, skandalisiert er auch den Gedanken einer Integration des Ausgegrenzten: Was so getrennt ist wie die Kultur des bürgerlichen Lebens und die Welt der Fahrenden, kann unmöglich friedlich nebeneinander bestehen. Mit der Geburt einer geisteskranken Tochter rächt die Natur den Frevel der Mesalliance zwischen Bürger und Zigeunerin. Als Rationalisierung xenophobischer Phantasien erzählt *Maler Nolten* im Widerspruch zu seinen Angstphantasien über die ungezähmte Erotik der Zigeunerin die seit Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* populäre Geschichte vom Verkümmern des Naturgeschöpfes in der prosaischen Welt modernen Lebens. Loskine verzehrt

³⁷ Von »einer scharfen Satire auf die strengen Zensurbestimmungen und willkürlichen Justizpraktiken der Zeit nach den Karlsbader Beschlüssen« (Eilert, Nachwort, [wie Anm. 3], S. 484) kann nun wahrlich nicht die Rede sein.

³⁸ Die Selbstverständlichkeit dieser Gleichsetzung belegt etwa der Sachverhalt, daß eine 1866 nachgedruckte Ausgabe von Justinus Kerners *Die Seherin von Prevorst* (Stuttgart: Cammerer) auf seinem Vorsatzblatt die schwäbische Pietistin Friederike Haufe als Zigeunerin abbildet. Diesen Hinweis verdanke ich Bettina Gruber.

sich vor »Heimweh nach ihren Wäldern, nach ihren Freunden« (S. 213), und auch der Versuch, Elisabeth in »einer geordneten Familie unterzubringen« (S. 414) scheitert:

sie fing, ihrer gewohnten Freiheit beraubt, wie ehemals ihre Mutter, augenscheinlich zu welken an, sie ergriff zu wiederholten Malen die Flucht mit großer List und da überdieß ihr melancholisches Wesen, mit der Muttermilch eingesogen, durchaus unheilbar schien, so gab man sich zuletzt nicht Mühe mehr, sie einzufangen. (S. 416)

Ob der Roman das Angstbild der Zigeunerin als Todesdämonin beschwört, die an den Scheidewegen des Mannes auftaucht, oder das Mitleidsbild vom Naturkind beklagt, das in der Obhut des (zivilisierten) Mannes verkümmern muß – die Konsequenzen für den Integrationsgedanken sind die gleichen: Bürger und Zigeuner gehören nicht zusammen. Theobalds Vater behält also, so sehr der Roman auch Temperament und Wortwahl des Choralikers verurteilen mag, das letzte Wort.

Wenn Elisabeth tatsächlich aktiv die Rolle der Intrigantin übernimmt, für die sie in effigie längst angeklagt und moralisch verurteilt wurde, tritt sie nicht allein als Wiedergängerin ihrer Mutter Loskine in Erscheinung, sondern als Revenant all jener Frauengestalten, die mit der Mignon aus Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* das Schicksal teilten, an der Seite von Männern zugrunde zu gehen, die vorgegeben hatten, sie zu lieben und zu schützen. Elisabeth ist nicht länger eine passiv duldende Mignon,³⁹ sondern nimmt Rache an denen, die sich ihrer, kaum daß sie der Schwierigkeiten der kulturellen Asymmetrie gewahr wurden, entledigten. Die ihrer Andersartigkeit wegen so heiß begehrten Zigeunerinnen, die sich in der Zuneigung zu ihren bürgerlichen Liebhabern bis an die Grenze der Selbstaufgabe assimiliert hatten, finden in Elisabeth ihren Racheengel. »Mignons Genugtuung«, so der Titel von Siegbert S. Prawers wichtigem Aufsatz, besteht nicht nur in der Rache an der bürgerlichen Welt, die ihr verschlossen blieb, sondern an deren männlichen Protagonisten.⁴⁰ Der von Elisabeth verkörperte Determinismus revoziert das so tröstliche wie integrative Muster des Bildungsromans, das eine Möglichkeit der Bemeisterung des Schicksals behauptete. Wilhelm Meister hat in Mignon die aufopferungsvolle Seite des exotischen Eros der Vaganten kennen gelernt, Elisabeth

³⁹ Die Nähe zur Mignongestalt ist offensichtlich und hat in der Gestalt des Eros aus Platons *Symposion* den gemeinsamen Bezugspunkt. Eros, der Sohn der Penia, des Mangels, ist »rauh, ansehnlich, unbeschuht, ohne Behausung, auf dem Boden immer umherliegend und unbedeckt, schläft vor den Türen und auf den Straßen ...«. Zit. N. Heidi Eilert, Nachwort, [wie Anm. 3], S. 473f.

⁴⁰ Praver, Mignons Genugtuung, [wie Anm. 12].

macht Theobald nun mit seiner dunklen Seite bekannt. Dieses mal fügt sich der dunkle Eros nicht, sondern vollzieht an seinen Liebhabern die Initiation in den Tod, mit der sie leichtfertig spielen zu können glaubten.

Diese Version bedingungsloser Liebe, die sich nicht länger opfert, sondern den männlichen Geliebten das Leben abverlangt, erscheint in der Perspektive des Romans, der die des bürgerlichen Bewußtseins wiederholt, als Wahnsinn. Larkens sieht ein, »daß eben dieses unbegreifliche Wesen, das an Agnesens Verrückung schuld war, selbst ein trauriges Opfer des Wahnsinns sey.« (S. 92) An diesem Wahnsinn aber haften noch die Spuren der Verführung. Von einem nicht »sündhaften«, sondern von einem »schönen [...] Wahnsinn« (S. 363) ist im Peregrina-Zyklus die Rede, der mit lyrischem Imprimatur von dem Reiz des Eros sprechen kann, dessen Darstellung der Prosa verboten bleibt.

Die Unmöglichkeit, den Eros ins Korsett der bürgerlichen Ordnung zu zwängen, mißt den leidenschaftlich Liebenden des Romans die bunte Tracht verwahrloster Vagabunden an: Ungeliebt, obwohl doch sie selbst so sehr lieben, irren sie halbnackt und bloßfüßig umher, und werden schließlich, zum schrecklichen Exempel, »entseelt auf öffentlicher Straße gefunden«. (S. 414) In dem Maße, in dem die Protagonisten allen Warnungen zum Trotz, »nie die Bahn heilsamer Ordnung« (S. 215) zu verlassen, doch der Versuchung nachgeben, nehmen auch sie das Aussehen der Zigeunerin an: Der vom Schmerz überwältigte Theobald kehrt nach seinen »Streiferein in unbekanntem Gegenden« (S. 404) als ein der Zivilisation entfremdeter Nomade, »verwildert« und sonnverbrannt« (S. 405) zurück; auch die in ihrem Wahn hellsichtige Agnes erkennt in Theobald nicht mehr den empfindsamen Geliebten, sondern einen gefährlichen Vaganten, einen »Höllensbrand« (S. 382) und »Heideläufer« (S. 384). Theobalds Metamorphose zum Zigeuner reproduziert das Leiden der nach Liebe suchenden Elisabeth: »Schau an, diese blutenden Sohlen! [...] Im gelben Sonnenbrand, durch Nacht und Ungewitter, durch Dorn und Sumpf keucht sehnnende Liebe« (S. 374). An Agnes zeigen sich die ersten Spuren der seelischen Verwirrung schon an der Eindunkelung ihrer von Natur aus blonden Haare. Wenn sie schließlich den grünen Spenser – zuvor hieß es, »daß sie diese muntere Farbe in der Regel nicht, und nur sehr sparsam an sich leiden mochte« (S. 271) – zu einem weißen Kleid anlegt, sich bunte Blumen ins Haar steckt und zur Mandoline greift (vgl. S. 284), wird das Genrebild einer musizierenden Zigeunerin zitiert. Vollendet wird die Entfremdung zur Zigeunerin, wenn Agnes mit aufgelösten Haaren erscheint, wirr und unverständlich spricht und wie der Eros und wie Elisabeth einherschreitet: »sie geht baarfuß«. (S. 382)

Aber nicht nur äußerlich übernimmt sie das Erscheinungsbild der Zigeunerin, auch in ihrem Wahnsinn folgt sie Elisabeth. In dem Maße, in

dem die Protagonisten des Romans den Boden unter den Füßen verlieren und aus der Ordnung der Vernunft herausfallen, werden sie dem ähnlich, was sie bislang so panisch gefürchtet hatten. Daß diese Panik des bürgerlichen Denkens sein bevorzugtes Phantombild in Gestalt einer Zigeunerin findet, erlaubt es daher nicht, diese auf eine bloße Textfunktion zu reduzieren, deren Bedeutung nicht mimetisch auf die Realität, sondern nur auf eine Verrückung der symbolischen Ordnung innerhalb des Textes verweise.⁴¹ Daß Elisabeth geradezu »geisterhaft«⁴² an verschiedenen Stellen des Romans auftaucht, daß sie mit bloßen Füßen durch die Welt zieht, daß sie Prophezeiungen ausspricht und unverständliche Zeichen schreibt, daß sie leidenschaftlich liebt und verstoßen wird, daß sie auf der Suche nach einer Heimat umherirrt, die sie gar nicht kennt – all das sind die unvermeidlichen Stereotype des Zigeuners, die, intertextuell vermittelt – v.a. durch Cervantes Erzählung vom Zigeunermädchen, Goethes *Götz* und vor allem durch die Mignon der *Lehrjahre* – sich dem kulturellen Bewußtsein des 19. Jahrhunderts als Passepartout für die Gestaltung eines so verlockenden wie verbotenen Eros eingepreßt haben. Um von der Not einer Zeit zu erzählen, die der Poesie den Atem nahm und der Liebe die Leidenschaft, sah Mörike wohl keine andere Möglichkeit, als das Phantasma von der so schönen wie gefährlichen Zigeunerin fortzuschreiben. Damit partizipiert auch der *Maler Nolten* an der Tradition, die der eigenen Seele entstiegene Bilder eines ungezähmten Eros unbedenklich einer rechtlosen Ethnie am Rande der Gesellschaft zuzuweisen.

⁴¹ So Liebrand, *Identität und Authentizität*, [wie Anm. 23], S. 116; Ähnlich auch Behrend, *Figur der Zigeunerin* [wie Anm. 4], S. 60: »Elisabeth ist mehr als eine handelnde Rahmengestalt, sie verkörpert ein Symbol, ein Prinzip.« Vgl. auch ebd., S. 65.

⁴² Vgl. Behrend, *Figur der Zigeunerin*, [wie Anm. 4], S. 60.