

Gegenwart/Literatur

Band 3: Zeiten der Materie

Gegenwart / Literatur  
Geschichte, Theorie und Praxeologie eines Verhältnisses  
Band 3

**GEGENWART**  
/—  
**LITERATUR**

Alexander Kling, Jana Schuster (Hrsg.)

## Zeiten der Materie

Verflechtungen temporaler Existenzformen  
in Wissenschaft und Literatur (1770–1900)

Wehrhahn Verlag

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der  
Deutschen Forschungsgemeinschaft  
Graduiertenkolleg 2291



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im  
Internet über <https://portal.dnb.de> abrufbar.

1. Auflage 2021  
Wehrhahn Verlag  
[www.wehrhahn-verlag.de](http://www.wehrhahn-verlag.de)  
Layout: Wehrhahn Verlag  
Umschlaggestaltung: Frauke Schneider, Köln  
Frontcover oben: Jarkeld, Varen Gekrud (bearbeitet), Wikimedia Commons, lizenziert  
unter CreativeCommons-Lizenz by-sa-4.0  
(URL: <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>)  
Frontcover unten: Wolfgang Sauber, NMW – Ammoniten 2 (bearbeitet),  
Wikimedia Commons, lizenziert unter CreativeCommons-Lizenz by-sa-3.0  
(URL: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0>)

Druck und Bindung: Sowa, Piaseczno

Alle Rechte vorbehalten  
Printed in Europe  
© by Wehrhahn Verlag, Hannover  
ISBN 978-3-86525-867-0

## Inhaltsverzeichnis

Alexander Kling, Jana Schuster	
Zeiten der Materie. Zur wissenschaftlichen Einführung	7
Hartmut Böhme	
Zahn und Zeit	49
Johannes F. Lehmann	
Gegenwart und Ökonomie. Zur Verzeitlichung im 18. Jahrhundert und zur ›Gegenwart‹ als Erzählprinzip in Goethes <i>Lehrjahren</i>	81
Oliver Völker	
»My wind-built tent«. Wolke, Ding und Dichtung in Shelleys <i>The Cloud</i>	103
Lydia Doliva	
»Eben so ist im Zeitbegriffe die Dauer bloß relativ, wie eigentlich die Zeit selber.« Zeit in den <i>Naturphilosophischen Fragmenten</i> (1814) und <i>Gedichten</i> (1827) von Christian Friedrich Burkhart	127
Solvejg Nitzke	
Pflanzenzeit und Weltzeit. Farnlust im Schatten des <i>Systema Naturæ</i>	147
Franziska Frei Gerlach	
Zunehmend raffiniert. Vom Nachleben der Idyllen-Süße in Birnen und Zucker bei Voß, Jean Paul, Fontane und Raabe	167
Peter Schnyder	
»Repräsentant der chaotischen Zeit«. Das Riesenfaultier im Zeitalter des Fortschritts	195

Uwe C. Steiner	
Über Dinge reden. Die Zeit der Darstellung und die Zeit des Konflikts in Adalbert Stifters <i>Nachsommer</i>	219
Philipp Kohl	
Weizenkorn und Wärmetod. Exorbitante Zeiträume in Fedor Dostoevskijs Roman <i>Die Brüder Karamazov</i>	239
Adrian Robanus	
In der Weltesche verklettert. Die Konkurrenz von Bildungsnarrativ und Populärdarwinismus als ungleichzeitige Gleichzeitigkeit in Wilhelm Raabes <i>Die Akten des Vogelsangs</i>	261
Julia Mierbach	
Die Materialität des »Musterthiers«. Karl August Möbius' <i>andere</i> Begründung der Ökologie und ihrer Ästhetik	283

Alexander Kling, Jana Schuster

## Zeiten der Materie

Zur wissenschaftsgeschichtlichen Einführung

The leading idea which is present in all our researches,  
and which accompanies every fresh observation,  
the sound which to the student of Nature seems con-  
tinually echoed from every part of her works, is –  
Time! – Time! – Time!  
(George Poulett Scrope, 1827)<sup>1</sup>

[L]e grand ouvrier de la Nature est le Temps [...].  
(Georges Louis-Leclerc de Buffon, 1756)<sup>2</sup>

### I. Materialisation der Zeit, Verzeitlichung der Materie

Die Revolutionierung des Zeitdenkens, die auf der Matrix der erdgeschichtlichen Tiefenzeit um 1800 auch die geschichtsphilosophischen Konzepte von Dauer, Entwicklung und Veränderung neu tariert,<sup>3</sup> hat ihren materiell-konkreten Grund im Erdboden: in Gesteinsschichten, deren Ablagerungen und Auffaltungen Zeit materialisieren und als stratigraphisches Archiv eine von Umwälzungen geprägte Erdgeschichte dokumentieren, sowie in Fossilien, Versteinerungen organischen Lebens, und Überresten wie Muschelschalen, Knochen und Zähnen, welche die Geschichtlichkeit von Arten und Klassen beweisen. Erst der empirische Fokus auf die Materien (in) der Erde und deren offensichtliche Verwerfungen als Indizien eines kontingenten Geschichtsverlaufs befördert im Zuge der Temporalisierung (durch George Louis-Leclerc de Buffon, Georges Cuvier und Charles Lyell) auch die allmähliche Historisierung der Erdgeschichte (schon bei Jean-André de

1 George Poulett Scrope: *Memoir on the geology of central France, including the volcanic formations of Auvergne, the Velay, and the Vivarais*, London 1827, 165.

2 George Louis-Leclerc de Buffon: *Histoire naturelle générale et particulière avec la description du Cabinet du Roy*, t. 6, Paris 1756, 60.

3 Vgl. David Schulz: *Die Natur der Geschichte. Die Entdeckung der geologischen Tiefenzeit und die Geschichtskonzeptionen zwischen Aufklärung und Moderne*, Berlin/München/Boston 2020.

›Zeitlosigkeit‹ der Pflanzen schöpferische Möglichkeit zu finden. Anstatt an (menschlicher) Eigenzeit festzuhalten, besteht in der lyrischen Selbstaufgabe zumindest im Gedicht die Chance, heterotemporal, also, wenn man so will, in Pflanzenzeit zu sprechen.

### Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: *Asplenium scolopendrium*, gemeine Hirschwurde, Prof. Dr. Otto Wilhelm Thomé: Flora von Deutschland, Österreich und der Schweiz, Gera 1885.

Abb. 2: Eingerollte junge Blattwedel verschiedener Farne (*Pteridophyta*), 1895/1930, SLUB Dresden / Deutsche Fotothek / Karl Blossfeldt.

Franziska Frei Gerlach

### Zunehmend raffiniert

Vom Nachleben der Idyllen-Süße in Birnen und Zucker bei Voß,  
Jean Paul, Fontane und Raabe

»Süß« beginnt die Idyllentradition: Es ist ihr erstes Wort. Theokrit etabliert in seinem ersten *Eidyllion* (3. Jh. v. Chr.) die Süße als Wertungskriterium für die Kunstäußerung und leitet sie von Naturphänomenen her:

THYRSIS Süß ertönt, Ziegenhirt, das Flüstern jener Fichte dort bei den Quellen, süß auch spielst du auf der Flöte. Nach Pan wirst du den zweiten Preis davontragen. [...]

ZIEGENHIRTE Süßer rinnt, Hirte, herab dein Gesang als das Wasser dort hoch oben vom Felsen plätschernd herabrauscht. (I, 1–3, 7–8)<sup>1</sup>

Auditiv, mit dem Flüstern der Fichte und dem Plätschern des Wassers, führt Theokrit den Begriff *áδú* ein, welcher im Textverlauf zum Leitbegriff der Bewertung des »bukolische[n] Lied[s]« wird.<sup>2</sup> Während das Flötenspiel als Kunstäußerung dem Naturlaut gleich kommt, ist der textbasierte Hirtengesang »süßer« und wird sich, so die Zuversicht, in Zukunft als »noch süßeres Lied« (I, 145) tradieren. Die Forschung ist sich einig, dass Theokrits erstes Idyll programmatischen Charakter nicht nur für seine eigene Sammlung der *Eidyllia*, sondern die Gattungstradition insgesamt hat.<sup>3</sup> *Áδú* nimmt dafür eine stilbildende Funktion ein und führt ein

1 Mit Angabe von *Eidyllion* und Vers zitiert nach: Theokrit: Gedichte. Griechisch/Deutsch, übers. und hrsg. von Regina Hörschele, Stuttgart 2016.

2 Theokrit (Anm. 1), ab Vers 64 ist »das bukolische Lied« der Refrain dieses ersten *Eidyllion*. Arbogast Schmitt: Bukolik bei Theokrit. Über den Ursprung einer europäischen Dichtungsgattung, in: Wolfgang Düsing u.a. (Hrsg.): Traditionen der Lyrik, Tübingen 1997, 3–13, zeigt auf, dass *áδú* das regelmäßig wiederholte Grundwort ist, mit dem die Wirkung der schönen Natur wie der schönen Dichtung beschrieben wird. Schmitt übersetzt *áδú* mit »angenehm« (vgl. ebd., 13). Langenscheidts Großwörterbuch Griechisch-Deutsch, hrsg. von Hermann Menge, Berlin/München/Zürich 1967, 13, 316, verweist darauf, dass *áδú* die dorische Form von *ἡδύ* ist, neben »süß« und »angenehm« auch »lieblich«, »erfreulich« und – das die Idylle in ihrer bürgerlichen Form bezeichnende – »behaglich« bedeutet. Vom Wortstamm her birgt *ἡδύ* den Hedonismus und indiziert damit beim Gattungsbegriff explizit Sexualität, vgl. insbes. *Eidyllion 5*, welches das Vokabular von *Eidyllion 1* ironisch wendet.

3 Zur Gattungsgeschichte der Idylle vgl. Helmut J. Schneider (Hrsg.): Deutsche Idylletheorien im 18. Jahrhundert. Mit einer Einführung und Erläuterungen, Tübingen 1988; ders. (Hrsg.): Idyllen der Deutschen. Texte und Illustrationen, Frankfurt a.M. 1978; Renate Böschenstein-Schäfer: Idylle, 2. Aufl., Tübingen 1977.

reges Nachleben: als poetologischer Leitbegriff mit divergierenden Wertigkeiten, vor allem aber als süße Materie mit deren Wirkungsweisen. Idyllen erzählen traditional vom räumlich begrenzten, einfachen Leben und qualifizieren dessen Süße in Kunstäußerungen und Liebesbegegnungen, benennen aber immer auch naturgegebene Süßstoffe: Süße Früchte, Milch und Honig führen das Angenehme dieses einfachen Lebens vor Augen.

Das bürgerliche Idyllwissen, das sich um 1800 in Auseinandersetzung mit der durch Salomon Gessners *Idyllen* (1756) ausgelösten europäischen Idyllenbegeisterung als Reflexionsraum neu formiert und im 19. Jahrhundert virulent bleibt, tradiert und kommentiert diese Wertigkeiten der Idyllen-Süße unter den Bedingungen der Moderne: als Ästhetikdiskussion über pejorativ verstandene Süßlichkeit, vor allem aber als literarische Gestaltung materialer Süße im Spannungsfeld der das 19. Jahrhundert prägenden Wissens- und Wahrnehmungsformen mit ihren Ein- und Ausschlüssen: bürgerliche Gesellschaft, naturwissenschaftliche Empirie, Normzeit, Industrialisierung, Nationalisierung und Globalisierung.<sup>4</sup> Dabei rücken zwei materiale Formen von Süße ins Zentrum: die Birne mit ihrer naturgegebenen Süße und industriell gefertigter Zucker mit seinen Produktionsbedingungen. In beiden Süßträgern verdichten sich je eigene Bedeutungen und Valenzen, die mit den jeweils spezifisch materialen Qualitäten, konkret historischen Gegebenheiten und gattungstheoretischen Bedingungen interagieren und im Folgenden an signifikanten Positionen der Idyllentradition auf diese Implikationen hin analysiert werden.

### I. Idylle als Wissensordnung, Materialgedächtnis Süße

Ihre transhistorische Konvergenz verdanken die Gattung Idylle und die Qualifikation der Süße einer wohl anthropologisch zu nennenden, individuell wie kollektiv stets von neuem nachvollziehbaren, angenehmen Erfahrung. Jedenfalls bilanzieren die Kulturgeschichte der Macht der Süße<sup>5</sup> wie die der Idylle – aktuelle

4 Zu den Signaturen des langen 19. Jahrhunderts vgl. grundlegend: Jürgen Osterhammel: Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts, München 2009.

5 Vgl. Sidney W. Mintz: Die süße Macht. Kulturgeschichte des Zuckers, aus dem Amerikanischen von Hanne Herkommer, Frankfurt a.M./New York 1987; Institut für Populärkultur und Kinderkultur der Universität Bremen (Hrsg.): Süßhunger. Zur Kulturgeschichte des Süßen, Bremen 1990.

Versionen heißen *Cottagecore* und nutzen Instagram oder aber arbeiten gerade die Ausschlussbedingungen des *Promise of Happiness*<sup>6</sup> heraus – eine jeweils so stupende Wirkmächtigkeit, die sich anthropologisch erklären ließe. Gattungen fungieren über ihr Formwissen in der jeweiligen literarischen Performanz als Beobachtungs- und Reflexionsinstanz kultureller Wahrnehmungs- und Bewertungszusammenhänge.<sup>7</sup> Diese Funktion potenziert sich, wenn es sich um das – mit Aby Warburg – »Nachleben« einer Gattung handelt.<sup>8</sup> In dieser Situation ist die Idylle im 19. Jahrhundert: In ihrer traditionellen Form ist sie obsolet geworden, doch transformiert überlebt ihr Formwissen nicht nur, es proliferiert bis in die hintersten Erzählpunkte der realistischen Prosa, so dass diese nachgerade als Narrativierung des idyllischen Paradigmas lesbar wird.<sup>9</sup>

Diese Transformation dokumentiert Jean Paul in seiner *Vorschule der Ästhetik* (2. Fassung, 1813): Seine Fassung der idyllischen Parameter – ubiquitär einsetzbares und erlebbares, als »Kunsthimmel« ausgewiesenes »Vollglück[k] in der Beschränkung« (HKA V/II,155)<sup>10</sup> – weist dem Gattungswissen den Weg in die realistische Prosa, gleichsam als Verpflichtung zur »Aufsuchung der

6 Vgl. die feministische Kulturkritik von Sarah Ahmed: *The Promise of Happiness*, Durham 2010.

7 Vgl. zum Gattungskonzept als Wissensordnung und Reflexionsraum: Sabine Schneider: Formprobleme in der Prosa der Verhältnisse. Gattungswissen im realistischen Roman (Gottfried Keller, *Der grüne Heinrich. Erste Fassung*), in: Inka Müller-Bach, Jens Kersten und Martin Zimmermann (Hrsg.): *Prosa schreiben. Literatur – Geschichte – Recht*, Paderborn 2019, 289–307; Werner Michler: *Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext 1750–1950*, Göttingen 2015; Gunhild Berg (Hrsg.): *Wissenstexturen. Literarische Gattungen als Organisationsformen von Wissen*, Frankfurt a.M. 2014; Barbara Thums: *Wissen vom (Un)Reinen: zum diskursiven Zusammenspiel von Idylle und Moderne*, in: ebd., 145–164; Michael Bies, Michael Gamper und Ingrid Kleeberg (Hrsg.): *Gattungs-Wissen. Wissenspoetologie und literarische Form*, Göttingen 2013; Marion Gymnich, Birgit Neumann: *Vorschläge für eine Relationierung verschiedener Aspekte und Dimensionen des Gattungskonzepts. Der Kompaktbegriff Gattung*, in: dies., Ansgar Nünning (Hrsg.): *Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*, Trier 2007, 31–52.

8 Das »Nachleben« gilt gemäß Georges Didi-Huberman als »Schlüsselwort« von Warburgs Forschungsansatz; Georges Didi-Huberman: *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*, aus dem Französischen von Michael Bischoff, Berlin 2010, 57.

9 So eine der zentralen Thesen des Projektes *Welt im Winkel. Idylle als Denkraum in der Prosa des Realismus*, welches ich gemeinsam mit Sabine Schneider verantwortete und in dessen Rahmen der vorliegende Aufsatz entstanden ist, vgl. <https://www.ds.uzh.ch/de/weltimwinkel> [konsultiert am 4.6.2021].

10 Mit Sigle HKA im Text zitiert nach: Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik* nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit, in: ders.: *Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. V/II, hrsg. von Florian Bambeck, Berlin 2015.

grünen Stellen mitten in der eingetretenen Prosa«, wie es Friedrich Theodor Vischer 1857 in seiner Ästhetik mit Rückgriff auf Hegel als Aufgabe des Romans formuliert.<sup>11</sup> Dabei hatte gerade Hegel die Idylle in der ausdifferenzierten Moderne für obsolet erklärt und ob ihrer Anachronismen verspottet, auch fristen explizit als Idyllen ausgewiesene Texte im 19. Jahrhundert ein marginales Dasein als epigonale Gebrauchsdichtung. Doch die Gattungsparameter sind – mit Raabe gesprochen – »nicht totzukriegen«.<sup>12</sup> Sie überleben als Figuren des Wissens, als affektive Energie und als Formwissen in Erzählungen und Romanen des 19. Jahrhunderts und nehmen darin eine wichtige Systemstelle ein: Sie eröffnen einen Reflexionsraum, in dem Hoffnungen, vor allem aber Hinter- und Untergründe der Etablierung der bürgerlichen Moderne lesbar werden.<sup>13</sup> Die kleine Gattung der Idylle bietet sich mit ihrem Formwissen für solche Explorationen an, weil ihre Parameter der räumlichen, zeitlichen, personalen und handlungslogischen Beschränkung sowie die zugehörige Affektpoetik des Glücksversprechens einen überschaubaren und vertrauten – mit Aby Warburg – »Umriß« bieten, worin Ängste distanziert, Zuschreibungen verhandelt und in der Rezeption nachempfunden werden können.<sup>14</sup>

Aby Warburgs kulturwissenschaftliche Methode liefert der vorliegenden Analyse ihre Begrifflichkeiten. Warburg untersucht das Nachleben der Antike in formalen Speichermedien und das Nacherleben dieser gespeicherten Energie: Zutiefst phobisch ist diese Energie für Warburg und die Kunst eine Möglichkeit, diese Angst in Formen zu bannen und zu distanzieren. In der Warburg-Forschung hat sich der produktionsästhetische Systembegriff »Nachleben« mit seiner konkreten Materialität und komplexen Temporalität als der dominante etabliert, Warburgs eigene Arbeiten privilegieren das rezeptionsästhetische

- 11 Friedrich Theodor Vischer: Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen, Bd. 3, Stuttgart 1857, 1305.
- 12 So der rekurrente Leitspruch in Raabes Idyllen-Bearbeitung *Fabian und Sebastian*; Wilhelm Raabe: Fabian und Sebastian, in: ders.: Sämtliche Werke. Braunschweiger Ausgabe, hrsg. von Karl Hoppe u.a., Göttingen 1951–1994, Bd. 15, 2. Aufl. 1979, 5–190, hier: u.a. 10, 12, 125.
- 13 Vgl. wegweisend Wolfgang Preisendanz: Spuren der Idylle im Zeitalter des Realismus, in: Horst Sund, Manfred Timmermann (Hrsg.): Auf den Weg gebracht. Idee und Wirklichkeit der Gründung der Universität Konstanz, Konstanz 1979, 419–431.
- 14 Zum Konzept einer Affektpoetik vgl. Burkhard Meyer-Sickendiek: Affektpoetik. Eine Kulturgeschichte literarischer Emotionen, Würzburg 2005, hier: 9, 335–376. Aby Warburg: Werke in einem Band, auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare hrsg. und kommentiert von Martin Treml, Sigrid Weigel und Perdita Ladwig, Frankfurt a.M. 2010, 109.

Nacherleben.<sup>15</sup> Letztlich geht es um deren Interaktion, und diese fasst Warburg als eine Pendelbewegung zwischen zwei Polen. Diese Denkfigur speist sich neben der Physik auch aus Jean Pauls Ästhetik, genauer aus dessen Bild für die Wirkung der Idylle.<sup>16</sup>

Aber was ist denn das, fragt ihr, was in Theokrits und Vossens Idyllen, bei einem so mäßigen Aufwand von Geist und Herz der Spieler uns so froh bewegt und zwar nicht hinreißt, doch schaukelt? Die Antwort liegt fast in dem letzten Bilde von der körperlichen Schaukel; auf dieser wiegt ihr euch in kleinen Bogen auf und nieder – ohne Mühe fliegend und fallend – ohne Stöße Luft vor euch, mit Luft hinter euch tauschend. (HKA V/II, 157)

Diese Idyllen-Schaukel weist Jean Paul als eine Zeit- und Affekt-Figur aus. Sie führt verschiedene kulturhistorische Zeiten und analog dazu unterschiedlich weit entwickelte individuelle Kompetenzen – »kindlich[e]« respektive »sinnlich eng[e]« und »höher[e] poetisch[e] Ansicht« – eng und erzielt so eine Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, pomologisch gefasst als ein Zugleich von »weiche[r] Apfelblüte und [...] feste[r] Apfelfrucht« (HKA V/II, 159). Darüber hinaus ist das Schaukeln präzise als ein Affekt definiert, der kollektiv erfahren wird und autoenergetisch funktioniert: Denn »ohne Mühe« und »ohne Stöße« machen Idyllen »uns so froh bewegt«.

Mit einer solchen affektiv besetzten Zeit-Schaukel führt der Jean Paul-Leser Aby Warburg in sein Konzept des »Denkraums« ein und beschreibt in der Einleitung zu seinem Bilderatlas *Mnemosyne* (1929) das Nachleben und Nacherleben antiken Formenwissens als ein »Einschwingen in die Materie und Ausschwingen zur Sophrosyne«, zur Besonnenheit.<sup>17</sup> Zeitspezifisch ist der Denkraum ahistorisch gedacht, er ist in seinem zeitenverknüpfenden Schwanken zeitlos und funktioniert wie Jean Pauls Idyllen-Schaukel autoenergetisch: Immer wieder von neuem wird das Formwissen aufgerufen und nacherlebt, bekommt so eine anthropologische Dimension.

- 15 Zur phobischen Grundlage von Warburgs Denken vgl. Hartmut Böhme: Aby Warburg, in: Axel Michaels (Hrsg.): Klassiker der Religionswissenschaft von Friedrich Schleiermacher bis Mircea Eliade, München 1997, 133–156. Zu Warburgs komplexem Zeitdenken vgl. Didi-Huberman (Anm. 8). Zum Sprachgebrauch von Nachleben und Nacherleben vgl. Franziska Frei Gerlach: Idyllen-Schaukel als Denkraum. Jean Paul und Aby Warburg, in: JJP 55 (2020), 1–33, hier: 4.
- 16 Diese Zusammenhänge sind detailliert ausgeführt in: Frei Gerlach, Idyllen-Schaukel (Anm. 15).
- 17 Warburg (Anm. 14), 629.

Die von der Idylle mobilisierte Zeitfigur wird auf dieser Basis im Folgenden nicht als zyklisch wiederkehrende reflexionsfreie Naivität verstanden,<sup>18</sup> sondern als eine Schwingungsfigur, welche aus der jeweiligen Schreib- und Lesegegenwart in die tradierte Materie ein- und zur Reflexionsleistung ausschwingt, performativ, iterativ und die jeweiligen konkreten materialästhetischen Implikationen realisierend, neu konfigurierend und so als Nachleben und im Nacherleben tradierend.

In diesem Sinn geht es nun um die ›Süße‹ als Teil von Idyllenwissen, welche in ihren stilbildenden Formulierungen in der Antike und um 1800 als ästhetische Kategorie und materiale Gestalt fokussiert und in ihrem Nachleben in der Prosa des Realismus untersucht wird. Dabei wird sich zeigen, dass die literarische Bearbeitung von Idyllen-Süße im 19. Jahrhundert Verfahren der Raffinierung materialer Süßträger in mehrfacher Hinsicht geltend macht. So wird der jeweilige wirtschaftshistorische Stand von Zuckergewinnung, -verarbeitung und -konsum zum Materialspeicher, von dem her Idyllenschreibweisen ästhetisch klassifiziert sowie damit verbundene Bedingungen und Hintergründe erzählerisch sichtbar gemacht werden: Die Kulturgeschichte des Zuckers von einem Luxusprodukt, dessen Besitz und Grad an Raffinierung soziales Kapital sowie nationale Zuschreibung indiziert, zu einem Massenprodukt, das schnell und billig Kalorien liefert und für dessen Dominanz im Weltmarkt keine humanitären und ökologischen Kosten zu groß scheinen, liefert so den Vergleichsraum für die Gattungspoetologie.<sup>19</sup>

Für diese ästhetische Situierung von Idyllen-Süße kommt Jean Paul eine wichtige Scharnierstelle zu: Nicht nur bilanziert er die Süßlichkeitsdiskussion im Kontext der französischen und deutschen Gessner-Rezeption, er macht sie auch material lesbar und qualitativ differenzierbar als eine Taxonomie von Zuckerarten, vom natürlichen »Sennen-Milchzucker« bis zur feinsten Raffinierung im *sucre* »soupperfin« (HKA V/II, 159). Jean Pauls Idyllen-Paragraph ist darum ein konkreter Ausgangsort für Raabes gattungspoetologische Arbeit an der Verfassung von Zuckerproduktion und Idyllenwissen (*Fabian und Sebastian, Pfisters Mühle, Stopfkuchen*).

18 Als »Entwurf einer rein statischen Dichtung« und »Versuch, die Zeit aus der menschlichen Existenz auszuschließen«, hat Böschstein-Schäfer (Anm. 3), 9, in der wohl am häufigsten zitierten Stelle aus ihrem Standardwerk die Idylle beschrieben. Auch Bachtin attestiert dem idyllischen Chronotopos in seinem iterativen, zyklischen Zeitvollzug, dass er darauf zielt, Zeit vergessen zu machen. Vgl. Michael M. Bachtin: Chronotopos, aus dem Russischen von Michael Dewey, Frankfurt a.M. 2008.

19 Zur Kultur- und Gewaltgeschichte des Zuckers vgl. Mintz (Anm. 5).

Darüber hinaus wird im Folgenden die These erprobt, dass die Birne sich als von Theokrit installiertes Materialgedächtnis der Idyllen-Süße im ausgehenden 18. Jahrhundert in der Spezies *Gute Luise* verdichtet und sich die Szenographie ›Unterm Birnbaum‹ ausgehend von *Herrmann und Dorothea* (1797) als eine indexikalische etabliert, welche die Idylle als »Mordgeschichte« lesbar macht.<sup>20</sup> Indizien, Spuren und Details sorgen in Fontanes *Unterm Birnbaum* (1885) und Raabes *Stopfkuchen* (1891) dafür, dass das komplex gewordene Materialgedächtnis von Birnen und Idyllen-Süße in kleinste Einzelteile zerlegt und ausgeleuchtet wird. Diese Zerlegung und Evaluation der Birnensüße setzt das Verfahren der Raffinierung als Raffinesse poetologisch ein: als – mit Fontane – »tausend Finessen«, welche dem Text als Fundstücke eingeschrieben sind und in der Lektüre wieder gefunden werden sollen.<sup>21</sup>

## II. Gute Luise, unter Birnbäumen: Voß, Goethe, Fontane

Am 7. September 1796, ein Jahr nach Erscheinen von Johann Heinrich Voß' Buchausgabe seiner stilbildenden *Luise. Ein ländliches Gedicht in drei Idyllen* (1795) und vier Tage vor dem in Goethes Tagebuch dokumentierten »Anfang« seines idyllischen Epos *Herrmann und Dorothea*,<sup>22</sup> wird in der *Allgemeinen Literatur-Zeitung*, zu deren Autorenteam Goethe gehört, ein weiterer Band des *Teutschen Obstgärtners* mit Hinweis auf eine spezifische Birnensorte angekündigt: die *Gute Luise*. Das vom Pfarrer und Obstspezialisten Johann Volkmar Sickler seit 1794 im Weimarer Comptoir-Verlag herausgegebene *Gemeinnützige Magazin des Obstbaus in Teutschland* wird von der einflussreichen *Literatur-Zeitung* nicht nur publizistisch begleitet, sie macht auch eine Neuerung publik, mit der Sickler die Anschaulichkeit der »pomologische[n] Nomenclatur« auf eine neue Ebene heben wird: exakt nach der Natur gebildete Schaustücke aus Wachs, die ein »vollständiges pomologisches Cabinet« ergeben sollen und vom

20 *Eine See- und Mordgeschichte* nennt Raabe seinen *Stopfkuchen* (1891) im Untertitel.

21 Theodor Fontane: *Sämtliche Romane, Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes*, hrsg. von Walter Keitel und Helmuth Nürnberger, Lizenzausgabe der WBG, Darmstadt 2002, Bd. II, 918. Die Aussage entstammt einem Brief an Emil Dominik vom 14. Juli 1887 über *Irrungen, Wirrungen*.

22 »Anfang die Idylle zu versificiren«, Goethes Tagebuch, 11. September 1796, zitiert nach: Johann Wolfgang Goethe mit Schiller. Briefe, Tagebücher und Gespräche vom 24. Juni 1794 bis zum 9. Mai 1805, Teil I, hrsg. von Volker C. Dörr und Norbert Oellers, Bd. 4 (= Abt. II, Bd. 31 der Frankfurter Ausgabe), Frankfurt a.M. 1998, 238.





Abb. 1: Illustration ›Gute Luise‹ im Teutschen Obstgärtner, Bd. 5, 1796, 198.

und häufig gelesenen periodischen Schrift«<sup>25</sup> – offenbar rasch, die *Vollständige Pomologie* von Johann Ludwig Christ behandelt sie 1809 als eine »berühmte, gute Birne [...] voll zuckersüßen Safts«.<sup>26</sup>

- 23 Vgl. für die Ankündigung das *Intelligenzblatt der Allgemeinen Literatur-Zeitung*, Nr. 121, 7. September 1796, 1026; rezensiert wird das Magazin in der *Allgemeinen Literatur-Zeitung*, Nr. 135, 19. April 1794, 207–208; Nr. 359, 16. November 1796, 409–412; das pomologische Cabinet wird im zugehörigen *Intelligenzblatt*, Nr. 129, 11. November 1795, 1034, angekündigt. Vgl. zum Cabinet: Karl-Ludwig Ostertag-Henning: Modellfrüchte. Wächserne Kostbarkeiten der Pomologen, in: *Zandera* 15/2 (2000), 55–65, die Zitate Sicklers finden sich ebd., 63.
- 24 Johann Volkmar Sickler: Der teutsche Obstgärtner. Fünften Bandes Erstes Stück, Weimar 1796, 108–113, hier: 108f.; ebd., 113, wird eine solche Zuschreibung – »einer Dame in Poitou zu Gefallen« – bei Georg Friedrich Möller, *Beschreibung der besten Arten von Kernobst* (1759), 60, referiert. Es handelt sich bei dieser *Guten Luise* nicht um die in späteren Sortenlisten beschriebene *Louise bonne d'Avranches*, welche 1776 als Zufalls sämmling entdeckt wurde.
- 25 So die *Allgemeine Literatur-Zeitung* über den *Obstgärtner*, Nr. 359, 16.11.1796, 409–412, hier: 410.
- 26 Johann Ludwig Christ: *Vollständige Pomologie und zugleich systematisches, richtig und ausführlich beschreibendes Verzeichnis der vornehmsten Sorten des Kern- und Steinobstes, Schalen- und Beerenobstes der Christ'schen Baumschulen zu Kronberg*, Bd. 1, das Kernobst, Frankfurt a.M. 1809, 481.

Landes-Industrie-Comptoir in Weimar ab 1796 vertrieben werden.<sup>23</sup>

Der Anspruch des *Teutschen Obstgärtners* ist hoch: Präzise und empiriebasiert werden Phänomenologie, Herkunft, Wachstumsbedingungen, Geschmack und Haltbarkeit der einzelnen Sorten dargestellt und zur bisherigen pomologischen Literatur in Beziehung gesetzt. Die 1796 auf sechs Seiten beschriebene *Gute Luise* respektive *Louise bonne* ist demnach eine »bekannte gute Winterbirn, und hat vielleicht ihren Namen einer gutmüthigen Dame zu danken«. Ihr »Fleisch ist an Farbe grünlich, weiß, zart und buttrig« und enthält einen »zuckersüßen vortrefflichen Saft am Geschmacke« (Abb. 1).<sup>24</sup> Der Bekanntheitsgrad der *Guten Luise* steigt – befördert durch ihre Beschreibung »in einer so populären

Wie zu zeigen sein wird, hat diese Berühmtheit die *Gute Luise* dafür prädestiniert, als eine Art Materialgedächtnis von Idyllenwissen zu fungieren. Gereift ist dieses Materialgedächtnis im Umfeld einer Popularisierung von pomologischem Wissen, das dafür auch auf zeitenüberdauernde Attrappen setzt. Mit Stephen Greenblatt gesprochen zirkuliert es als kulturelle Energie zwischen den beiden stilbildenden bürgerlichen Idyllen, Voß' *Luise* und Goethes *Herrmann und Dorothea*. Diese Energie manifestiert sich produktionsästhetisch in der Wahl eines Birnbaums als zentralem Idyllenmarker bei Goethe und als selbstreflexive Pointe in der Überarbeitung der *Luise*. Rezeptionsästhetisch verfestigen nicht nur Lektüren dieser beiden im 19. Jahrhundert unhintergehbaren Texte die Stellung der Idyllenbirne, sondern auch mediale Umsetzungen davon. So haben namentlich Illustrationen die Szene ›Unterm Birnbaum‹ als eine indexikalische etabliert (Abb. 2), die in der realistischen Prosa – bei Fontane und Raabe – als eine Szenographie lesbar wird, welche die Idylle als eine ›Mordgeschichte‹ erweist.<sup>27</sup>

Die materiale Basis der Idyllen-Süße findet sich bei Theokrit, entscheidend ist hier wiederum das *1. Eidyllion*. Während Milch als Hauptprodukt des Hirtendaseins ebenso wie Honig über eine reiche ikonographische Tradition verfügt und schon bei Theokrit intertextuell auf ein sorgloses Dasein und die Dichtkunst verweist, etabliert das *1. Eidyllion* intratextuell die Birne als materialen Effekt des bukolischen Lieds: Vom Tod des Hirten Daphnis handelt es, welcher in der Binnendiegese an der durch nichts aufzuhaltenden, zerstörenden



Abb. 2: Postkarte, Illustration von Arthur von Ramberg zu *Herrmann und Dorothea*, Verlag: Stengel & Co., Reproduktion um 1900.

- 27 Zur Illustrationsgeschichte von *Herrmann und Dorothea* vgl. <http://www.goethezeitportal.de/wissen/illustrationen/johann-wolfgang-von-goethe/hermann-und-dorothea.html> [konsultiert am 4.6.2021]. Dabei zeigt sich, dass neben der oft zu findenden Brunnen-Szene diejenige ›Unterm Birnbaum‹ nie fehlt. Besonders bekannt war im 19. Jahrhundert die Postkartenserie nach Vorlagen von Arthur von Ramberg, welcher auch an der Illustration der Prachtausgabe von Voß' *Luise* (1893) mitwirkte; relevant für die Tradierung ist auch ein Ölgemälde von Eugen Napoleon Neureuther von 1864.

Macht des Eros zu Grunde geht. Umso potenter erweist sich die performative Kraft des bukolischen Lieds selbst, als Kunstäußerung formuliert es den Anspruch, dass sich angesichts des Todes Daphnis' »alles [...] in sein Gegenteil verkehren« möge. Dazu greift es präzise die Eingangskonstellation auf und überführt die Süße der flüsternden Fichte in einen materialen Effekt: »und Birnen trage die Fichte« (I, 134). Damit steht Theokrits Birne nicht nur für die Potenz des bukolischen Lieds zur Gegenbildlichkeit und erinnert die Macht des Eros, sondern integriert von Anfang an auch den Tod darin.<sup>28</sup>

Ihre Herkunft hat die Birne als Signum von Idyllenwissen bei Theokrit, ihre Wirksamkeit aber verdankt sie ihren materialen Eigenschaften, die stets von neuem erfahren werden können. Birnen sind – gerade im Unterschied zu ihrem sprichwörtlichen Vergleichspartner Apfel – süßer. Diese Süße motiviert dazu, veredelt zu werden: Der Birnbaum ist ein Kulturzeichen und wird in Vergils *Erster Ekloge* (41 v. Chr.), welche in Korrespondenz zu Theokrits *Eidyllia* steht, in diesem Sinn aufgerufen: »Pfpöpfe nun Birnbäume, Meliboeus [...]!«<sup>29</sup> Darüber hinaus ist die Birne kapriziöser als der Apfel: Sie ist schnell überreif, erfordert besondere Sorgfalt in Haltung und Lagerung. Doch sind Birnbäume besonders langlebig, werden größer als Apfelbäume und sind darum dafür prädestiniert, an den in der Idyllenwelt zentralen Platz des einzelnen, schattenspendenden Baums einzurücken. Es sind denn auch diese Merkmale, welche die Birnbäume bei Voß und Goethe charakterisieren. Die Frage der Haltbarkeit tritt dagegen in den Hintergrund respektive wird durch die Sortenwahl *Gute Luise*, eine lagerfähige »Winterbirn«,<sup>30</sup> sowie durch ihre mediale Tradierung gelöst.

Vor allem durch seine Größe punktet der Birnbaum bei Voß wie Goethe: Als »gewaltig[r] Riese« (L 1795, II 95; 1823, II 154)<sup>31</sup> überragt er im

28 Die erotische Konnotation der Birne wird deutlicher noch im ebenfalls programmatischen *Eidyllion 7*, Vers 115–120. Zur Todessignatur von Arkadien vgl. stilbildend Erwin Panofsky: *Et in Arcadia ego: Poussin und die Elegische Tradition* (1955), übers. von Florens Felten, in: Klaus Garber (Hrsg.): *Europäische Bukolik und Georgik*, Darmstadt 1976, 271–305.

29 Zitiert nach Vergil: *Bucolica*. Hirtengedichte, Studienausgabe, Lateinisch/Deutsch, übers. von Michael von Albrecht, Stuttgart 2001, Vers 74. Dabei bleibt offen, ob die Rede des Kriegsflüchtlings Meliboeus kulturkritisch oder optimistisch ist. Vgl. zum Rätselcharakter von Vergils *Erster Ekloge* und der Korrespondenz zu Theokrit den Kommentar von Michael von Albrecht, ebd., 95–105.

30 Sickler (Anm. 24), 108.

31 Johann Heinrich Voß: *Luise*. Ein ländliches Gedicht in drei Idyllen, Königsberg 1795. Diese erste Buchausgabe wird in der Argumentation jeweils kontrastiert durch die *Auswahl der letzten Hand*, Königsberg 1823. Zitate im Laufertext in Klammern mit Sigle L, Nennung von Fassung, Idyllen-Teil, Vers. Vgl. auch den blühenden Birnbaum als mögliche Laube, L 1795, II 246; 1823, II 432, 448f.

Grünau'schen Pfarrgarten alle anderen Bäume. In Goethes Topographie steht er alleine auf dem Feld, weit und breit sichtbar, und bildet die Grenz- und Wegmarke zwischen Idyllenraum und Flüchtlingselend (vgl. HD IV, 290f.).<sup>32</sup> In beiden Texten ist er auch eine Zeitfigur: Während Goethes Birnbaum in eine Zeit vor dem historischen »Wissen« zurückreicht (vgl. HD IV, 55), ist der Voß'sche ein Idyllenbaum im Lauf der Jahreszeiten, mit dem signifikanten Blütenmeer im Frühling und reicher Ernte im Herbst. Im globalisierten Angebot der Voß'schen Tafeln – spanische Erdbeeren, holländischer Käse, englisches Besteck – fällt kaum auf, dass die gereichten Birnen französischer Provenienz sind (vgl. L 1795, III 32; 1823 III/1, 46). In einer gattungstheoretischen Perspektive aber verweist die Birne als Materialgedächtnis der Idylle auf die in der deutschen Ästhetikdiskussion als süßlich abqualifizierte französische Idyllentradition.<sup>33</sup> In der Diegese hingegen sind nationale Zuschreibungen weitgehend positiv besetzt, die Erzeugnisse des globalen Warenhandels unterstützen im aufgeklärten, weltbürgerlich ausgerichteten Pfarrhaus die Behaglichkeit.<sup>34</sup> Importsignale werden gar verstärkt, so wird der in der idyllischen Geselligkeit unverzichtbare Kaffee in der dritten Fassung von 1823 explizit mit »köstlichem

32 Nachweise mit Sigle HD, Nennung von Gesang und Vers nach der Frankfurter Ausgabe in Klammern im Text. Johann Wolfgang Goethe: *Herrmann und Dorothea*, in: ders.: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Abt. I, Bd. 8, hrsg. von Waltraud Wiethölter und Christoph Brecht, Frankfurt a.M. 1994, 807–883.

33 Vgl. Jan Gerstner: »Naïveté« und »Süßlichkeit«. Geßner-Rezeption und Idyllentheorie als deutsch-französisches Spannungsfeld, in: *Jahrbuch für internationale Germanistik XLV/1* (2013), 23–40.

34 Ausgenommen davon ist das paradigmatische Idyllenzeichen Erdbeere. Balsamisch süße heimische »Felderdbeern« (L 1795, I, 137) werden gegen spanische Importware aufgerechnet, letztere werden in der späten Fassung gar zu »Prahlerdbeeren« (L 1823, I, 182). Beim in doppelter Notation geführten »arbeitslosen Erdbeersammeln« werden die Gestehungskosten der Idylle bei Voß doch noch transparent: Was den einen Zeitvertreib, ist dem anderen Existenzsicherung. Die Erdbeere gehört zwar schon bei Ovid zur Nahrung im goldenen Zeitalter, wird jedoch vor allem im Kontext christlicher Rezeption zum Idyllenzeichen (Ikonographie *Paradiesgärtlein*, Begleitpflanze Marias). Durch ihre Morphologie, die weiße Blüte und rote Frucht zugleich zeigt, verkörpert sie jenes Zusammenfallen von Frühling und Herbst, naiver Kindheit und reflektierender Reife, das Jean Paul in der *Vorschule* als wesentliche Zeiterfahrung der Idylle ausweist, in seinem an Apfelblüte und Apfelfrucht gewonnenen Beispiel aber ganz der Einbildungskraft überantworten muss. Vgl. zum Idyllenzeichen Erdbeere: Franziska Frei Gerlach: *Jeremias Gotthelf auf der Spur der Jean-Paul'schen Doppelschreibweise: »Erdbeeri«-Idylle gegen »Zeitgeist«-Satire*, in: Sabine Schneider, Marie Drath (Hrsg.): *Prekäre Idyllen in der Erzählliteratur des deutschsprachigen Realismus*, Stuttgart 2017, 98–117; und zur Erdbeerökonomie bei Voß: Philipp Theisoß: *Erdbeeren. Ökonomie und Mediologie der Idylle in Voß' »Luise« (1795) und Storms »Immensee« (1849)*, in: ebd., 167–181.

Tranke des Auslands« (L 1823, I 523) benannt, zu dem Zucker notwendig dazugehört. Weder Hegels Verweis auf die Produktionsbedingungen von »Kaffee und Zucker« in »fremdartige[r] Welt und deren mannigfache Vermittlungen des Handels, der Fabriken, überhaupt der modernen Industrie« noch auf Goethe als autochthones Gegenbeispiel, ein Zuprosten mit »heimische[m] Gewächs«, hat verhindern können, dass Inbegriff deutscher Idylle im 19. Jahrhundert die Kaffee-trinkende Familie wird.<sup>35</sup> In diesem Sinn notiert sich Aby Warburg im Nachgang zu seiner Dissertation für den zeitgenössischen Umgang mit der Antike, dass am »Feuertar im stillen Hain« ein Zettel zu kleben habe: »Hier können Familien Kaffee kochen.«<sup>36</sup>

In der Frage nationaler Zuschreibungen verfährt *Herrmann und Dorothea* bekanntlich anders, ist es doch Goethes expliziteste Auseinandersetzung mit der Französischen Revolution und den Napoleonischen Kriegen. Die hier verfolgte gattungspoetologische Lesart beschränkt sich auf den Hinweis, dass die Thematisierung von französischem Irrweg und deutscher Lösung auch als Selbstthematisierung von Gattungsformen lesbar ist. Wenn Dorothea mit den beiden Verlobungsringen französische Vergangenheit und deutsche Gegenwart »neben einander« (HD IX, 297) an ihren Finger steckt, werden Kontiguitäten in der Gattungsgeschichte vergegenwärtigt, mit Herrmanns pathetischem Schlusswort wird hingegen eine rein deutsche Zukunft auch kunsttheoretisch projiziert – jedenfalls ist es zeitgenössisch so verstanden worden.<sup>37</sup>

Im Zug der durch *Herrmann und Dorothea* beförderten Gattungsdiskussion gewinnt auch Voß' *Luise* an Bedeutung und legt Gewicht zu: Von Überarbeitung zu Überarbeitung werden es mehr Hexameter.<sup>38</sup> Deutlichen Zugewinn erfährt dabei der pomologische Subtext, der schon in der ersten Fassung eine viel genutzte Basis für Gleichnisse ist (vgl. L 1823 II 224, 525). Diese Isotopie wird in der letzten Überarbeitung durch einen selbstreflexiven Hinweis auf

35 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke in zwanzig Bänden, Bd. 13, Vorlesungen über die Ästhetik I, hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a. M. 1986, 339f.

36 Warburg (Anm. 14), 114.

37 Vgl. Dirk Oschmann: Das Epos in Zeiten des Romans. Goethes *Herrmann und Dorothea*, in: Michael Gamper, Helmut Hühn (Hrsg.): Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft, Hannover 2014, 167–188, hier: 169f.

38 Einwirkungen finden sich auch umgekehrt, bei der Überarbeitung für die Werkausgabe von 1808 orientiert sich Goethe an Johann Heinrich Voß' neuesten Formanalysen und zieht dessen Sohn als Korrektor bei, vgl. Yahya A. Elsayegh: Herrmann und Dorothea, in: Bernd Witte u.a. (Hrsg.): Goethe-Handbuch, Bd. 1, Stuttgart/Weimar 1996, 519–537, hier: 522.

die pomologische Namensvetterin der »gute[n] Luise« ergänzt (L 1795 III, 81; 1823 III/1, 111). So jedenfalls lässt sich jener seltsame »Spaß« erklären, der in die Ausgabe letzter Hand, welche die Tradierung im 19. Jahrhundert besorgt, eingefügt ist (L 1823 III/2, 628). Bei den Vorbereitungen für die vorgezogene Hochzeitsnacht, welche auf die spontane Trauung folgt, bereitet Luises Mama zusammen mit der Magd Susanna nicht nur sorgfältig »das Brautbett«, bringt Schlafrock und »hochzeitliche grüne Pantoffeln« (L 1795, III, 851, 874; 1823, III/2, 581, 614), sondern legt neu auch ein Buch auf den Nachttisch: »Auch zur Belustigung noch dies Buch von Garten- und Baumzucht, / Aufgeklappt, das der Vater dem Eidam schenkte zum Hausbuch.« (L 1823, III/2, 625f.)<sup>39</sup>

Nun ist das kein Wink mit dem Zaunpfahl, sich in Garten- und Baumzucht grundsätzlich einzulesen, denn Walter tauscht sich mit dem Pfarrer von Grünau nicht nur fachmännisch über Gartenwissen aus, sondern ist in seiner Pfarrei so sehr um Baumzucht besorgt, dass er dafür eigens eine Lehrkraft engagiert hat (vgl. L 1823, II 545). Der »Spaß« ist »seltsam« und fordert explizit zur Deutungsarbeit heraus (L 1823 III/2, 628). Als Folie dafür bietet sich die Floriographie an, welche die Grünau'sche Familie Blum schon in ihrem Familiennamen indiziert. Dass es um den Namen geht, zeigt Mamas Erinnerung »des schicksalkeimenden Abends, / Da ihr eigener Nam' hinschwand in den Namen des Mannes / Voll wehmüthiger Freud'« (L 1823 III/2, 637–9). Offensichtlich verweist ein »Buch von Garten- und Baumzucht« auf dem Nachttisch des Bräutigams auf die bevorstehende Defloration der Jungfrau Blum. Doch versteht man auch Luise als Pflanzennamen, dann wird hier die traditionale Analogie von Pflanze und Frauenfigur neu positioniert: Sie folgt nicht dem geschlechterdifferenten Topos von rankendem Efeu und fester Eiche, statt dessen repräsentiert ein stattlicher Birnbaum die Frauenfigur. Der allegorische Prätext hat Luise dafür schon in der ersten Fassung als blühenden Apfelbaum eingeführt (vgl. L 1795 III, 210–221; 1823 III/1, 263–274), so dass die Allegorie nun mit der Birne verfeinert werden kann, deren Materi-

39 Der in Idylle II (1795 II, 144; 1823 II, 225) vom Papa angekündigte »Lüder«, *Briefe über die Bestellung eines Küchengartens* (1778, mit diversen späteren Erweiterungen), enthält nichts über Baumzucht – Mama legt also gezielt darum erweitertes Wissen auf den Nachttisch. Die umfangreichere Anmerkung der Fassung von 1823, 332, nennt »Lueders Briefe vom Küchengarten« explizit. Doch auch wenn Franz Hermann Heinrich Lüder Pfarrer war, verweist die Dimension der »Verbesserungen der Landwirtschaft« durch »geistliche Haushalter« eher auf Sickler, der nach den 22 Bänden des *Teutschen Obstgärtners* das Folgemagazin *Allgemeines Teutsches Gartenmagazin* (1804–1810) herausgab und für seine Baumschulen berühmt war.

aleigenschaft die Braut zugleich von einer »süße[n]« (L 1795 III, 234) zur »süßeste[n]« (L 1823 III/1, 289) macht. Vorausgesetzt, die richtige Seite im »Hausbuch« ist »[a]ufgeklappt«, kann Walter sich das nötige pomologische Wissen über das optimale Gedeihen der *Guten Luise* aneignen und auf das gegründete Haus anwenden, auf dass es Früchte »voll zuckersüßen Safts« trage. Selbstreflexiv gewendet sorgt die pomologische Namensvetterin so für die materiale Tradierung der Idyllen-Süße.

Namenlos zwar ist der Birnbaum in *Herrmann und Dorothea*, aber »berühmt die Früchte des Baumes« (HD IV, 56) – die, so darf vermutet werden, Luise »ihren Namen [...] zu danken« haben könnten.<sup>40</sup> Der Birnbaum selbst jedenfalls wird im 4. Gesang, *Mutter und Sohn*, als Idyllengedächtnis installiert. Auf der Suche nach ihrem Sohn schreitet die Mutter den Fußpfad ab:

Hatte den Birnbaum im Auge, den großen, der auf dem Hügel  
Stand, die Grenze der Felder, die ihrem Hause gehörten.  
Wer ihn gepflanzt, man konnt' es nicht wissen. Er war in der Gegend  
Weit und breit gesehn, und berühmt die Früchte des Baumes.  
Unter ihm pflügten die Schnitter des Mahls sich zu freuen am Mittag,  
Und die Hirten des Viehs in seinem Schatten zu warten;  
Bänke fanden sich da von rohen Steinen und Rasen. (HD IV, 53–59)

»Unter dem Birnbaum hier« (HD IV, 70) findet die Mutter ihren Sohn in großer emotionaler Aufregung, er entdeckt ihr seine Gefühle und Wünsche, welche, befördert durch mütterliche Vermittlungskünste, »in dem Schatten [...] des herrlichen Baums, am Orte, der ihm so lieb war« (HD VIII, 57f.), ihrer Erfüllung in Dorothea harren. Mit einer ganzen Motivreihe wird auf antikes Gattungswissen Bezug genommen: im Baumschatten ruhende Hirten, geteiltes Essen und geteilte Freude, die Wechselrede über Liebesbegehren. Der Kontext – Bürgerkrieg und Flüchtlinge dort, das schützende Daheim hier – stellt nicht nur aus, dass Idylle und Krise gegenseitig aufeinander verweisen, er referiert auch die ikonographische Situation, welche Vergils *Erste Ekloge* entwirft, in der ein Flüchtling für eine Nacht Schutz unter dem Dach von Tityrus' Buche findet. An die Stelle der Buche – bei Voß als »Familienbuche« alludiert (1795, I, 250; 1823, I, 302) – rückt der Birnbaum ein und die Szenographie »Unter dem Birnbaum« verfestigt sich in der Rezeption als Teil des Gattungswissens, das in der realistischen Prosa auf seine Hinter- und Untergründe ausgeleuchtet wird. Das Formwissen, welches das »Darunter« und »Dahinter« indiziert, transportiert auch eine signifikante Transformation innerfamiliärer Dynamik: Die heiteren

40 Sickler (Anm. 24), 108.

Neckereien und gegenseitigen Rücksichtnahmen auf die jeweiligen Schrullen und Unvollkommenheiten im Grünau'schen ganzen Haus haben in *Herrmann und Dorothea* einer angstbesetzten Familien- und Nachbarschaftskonstellation Platz gemacht, welche von enttäuschten Erwartungen, gegenseitigem Fehl-Verstehen und Finten zur Zielerreichung geprägt ist.

Das ist das Materialgedächtnis, welches Theodor Fontane auffindet und dessen Formwissen er in seiner 1885 in neun Nummern der populären Familienzeitschrift *Die Gartenlaube* publizierten »Kriminal-Novelle« *Unterm Birnbaum* weitertreibt. So dass die titelgebende Szenographie bei Fontane – so die These – als »Finesse« zum Indiz für das Nachleben der Idylle wird.<sup>41</sup>

Fontanes *Unterm Birnbaum* ist ein Text über Indizien, welche in der Lektüre geordnet werden, wie die Forschung einhellig im Hinblick auf den Kriminalfall ausführt und darüber hinaus als metarealistische Selbstreflexion geltend macht.<sup>42</sup> Doch die Indizien lassen sich auch für eine gattungspoetologische Lektüre in Anschlag bringen. Es beginnt mit dem Publikationsort *Gartenlaube*, deren mediale Strategie auf mehreren Ebenen auf das idyllische Paradigma setzt, führt über den räumlich, personal und handlungslogisch klar begrenzten Raum sowie die – mit Jean Paul – »hellsten örtlichen Farben« (HKA V/II, 159) für das Lokale und wird in der narratologisch herausragenden Stellung

41 Eine »Kriminal-Novelle« nennt Fontane seinen Text im Brief vom 18.8.1884 an Georg Friedländer, vgl. Fontane (Anm. 21), I, 945. Zitate aus *Unterm Birnbaum* in der Folge nach dieser Ausgabe mit Sigle UB im Text. Zu Fontanes »Finessen«-Stil vgl. u.a. Elisabeth Strowick: »Schließlich ist alles blos Verdacht.« Zur Kunst des Findens in Fontanes *Unterm Birnbaum*, in: Stephan Braese, Anne-Kathrin Reulecke (Hrsg.): *Realien des Realismus. Wissenschaft – Technik – Medien in Theodor Fontanes Erzählprosa*, Berlin 2010, 157–181, bes. 173–178.

42 Diese jüngsten, kriminal-poetologisch verfahrenen Arbeiten sind zusammengestellt bei Christine Hehle: *Von Täuschung und Selbsttäuschung. Zu Theodor Fontanes Kriminalnovelle Unterm Birnbaum*, in: Ortsvereinigung Hamburg der Goethegesellschaft in Weimar e.V. (Hrsg.): *Literatur und Verbrechen*, o.O. 2017, 75–91, hier: 75f. Als »metarealistische Selbstreflexion« geltend machen *Unterm Birnbaum*: Christian Begemann: *Gespenster des Realismus: Fontanes Unterm Birnbaum*, in: Dirk Götsche, Nicholas Saul (Hrsg.): *Realismus und Romantik in der deutschsprachigen Literatur*, Bielefeld 2013, 229–259, hier: 250; und Strowick (Anm. 41). Die im Kontext der Idyllenforschung der 1970er Jahre stehende Untersuchung von Cordula Kahrmann: *Idyll im Roman: Theodor Fontane*, München 1973, 62–68, arbeitet eine Reihe von Idyllen-Motiven in *Unterm Birnbaum* heraus, zählt die Birnen selbst aber nicht dazu. Mit barockem Erzählen einen neuen Intertext hat jüngst eingebracht: Julia Bohnengel: *Warum die Leiche unterm Birnbaum liegt oder: Der lange Atem barocker Erzählkunst – Fontane und Harsdörffer*, in: *Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge* XXVII 2/2018, 341–361.

des titelgebenden Birnbaums und der zugehörigen Affektpoetik fokussiert: Allenthalben wird auf Idyllenwissen zurückgegriffen in dieser Kriminal-Novelle, die in ihren Leseanweisungen auch den Status der Idylle selbst einer kriminologischen Lesart aussetzt und dabei offenbart, dass es mehr als eine Leiche braucht, um den Anschein einer Idylle aufrechtzuerhalten.<sup>43</sup>

*Unterm Birnbaum* realisiert die sprichwörtliche ›Leiche im Keller‹ als vielschichtige Täuschungs- und Verweisstruktur, welche auf »Geklätsch« und »Verdacht« basiert und durch Spukerscheinungen auf sich aufmerksam macht, eine finale Klärung aber schuldig bleibt (UB 461, 552). Dreh- und Angelpunkt dafür ist jene zweite Leiche, welche unter dem Birnbaum liegt. In der hier verfolgten Perspektive wird diese im Textverlauf wiederholt aus- und wieder eingegrabene Franzosenleiche als Gattungsgeschichte lesbar: Die verscharrten Leichen, welche unter Idyllen liegen, werden nicht nur manifest, sondern als Produktionsbedingung offenbart: »Am meisten aber tat der alte Birnbaum, der sich mehr als seit Jahren anstrengte. ›Dar's de Franzos‹ [...]« (UB 521) Gattungsgeschichtlich indiziert diese Überschussproduktion durch die Umbenennung der »Malvasieren«, welche auf griechischen Süßwein und damit die Antike verweisen, in »Franzosenbirnen« die französische Idyllenproduktion des 18. Jahrhunderts, welche nun als verwesene Leiche die Gegenwart – in der Diegese sind es die frühen 1830er Jahre – düngt und als unheimliche Spukerscheinung »grappscht« (UB 521, 537).<sup>44</sup>

Immer wieder wird in dieser Novelle unter dem Birnbaum gegraben, das Umgraben genau dieser Stelle ist in der Diegese divers motiviert, poetologisch aber als Bearbeitung der Szenographie ›unterm Birnbaum‹ lesbar. Zuständig dafür ist Abel Hradtschek, der Tatverdächtige der Erzählung. Für ihn ist das »Graben« eine »Lust, und die mit dem Spaten in der Hand verbrachten Stunden waren eigentlich seine glücklichsten« (UB 460). Für den Leitaffekt der Idylle, das Glück, unternimmt Hradtschek alles und sucht es in vielfältigen Aussageformen

43 Die medienästhetischen Interdependenzen von Novelle und Publikationsort *Gartenlaube* analysiert in seinem großen Fontane-Buch Gerhart von Graevenitz: Theodor Fontane: ängstliche Moderne. Über das Imaginäre, Konstanz 2014, 394–456. Die Idylle als mediale Strategie der *Gartenlaube* zeigt jüngst Christine Brunner: Arabeske als Artikulation der Idylle. Korrespondenzen von Gattung, Medium und Gender bei E. Marlitt, in: Nils Jablonski, Solvejg Nitzke (Hrsg.): Paradigmen des Idyllischen. Ökonomie – Ökologie – Artikulation – Gemeinschaft (erscheint 2021).

44 Zur erzählten Zeit vgl. Fontane (Anm. 21), I, 943. Die vorgeschlagene (gattungs-)historische Lesart unterstützt ebd., 537. Die Konstellation des aus einer Leiche wachsenden Birnbaums liegt auch Fontanes Gedicht *Herr von Ribbeck* zu Grunde.

zu gewinnen, wie der Text vorführt und metareflexiv benennt: »Was sollte dies ewige Reden von Glück und wieder Glück?« (UB 461)<sup>45</sup>

Schon dessen erste Nennung verdeutlicht, dass dabei auf das Formwissen der Idylle zurückgegriffen wird: »[E]in Bild von Glück und Frieden. Und das alles war sein! Aber wie lange noch?« (UB 455) Aufgerufen wird der Formbegriff von der Idylle als ›kleinem Bild‹, der zwar auf einer Fehl-Etymologie beruht, im 19. Jahrhundert aber diskursbestimmend ist.<sup>46</sup> Diese Bildvorstellung ist bedrohlich terminiert – »wie lange noch?« – und wird folgerichtig gestört: Hradtschek wird aus »seinem Sinnen« aufgeschreckt, weil er »eine große, durch ihre Schwere und Reife sich von selbst ablösende Malvasierbirne mit eigentümlich dumpfem Ton aufklatschen« hört. Es ist »nu Tied«, wie die vom Text als Wissensinstanz mit Beziehungen zum Übersinnlichen eingesetzte Mutter Jeschke kommentiert und die überreife Birne ihrerseits material indiziert (UB 455). Die Birne ist hier vom Zeichen der Gegenbildlichkeit der Idylle zu ihrer Störung invertiert, was sich auch im Innern des Hauses zeigt: So liegt »die Birne vor« dem besorgniserregenden »Kontobuch«, und »lange birnenförmige Bumeln« in den Ohringen der Dame des Hauses »störten mehr, als sie schmückten« (UB 456, 463). Die evozierte Idylle ist von Anfang an eine prekäre – es ist dies die für das 19. Jahrhundert maßgebliche Idyllenform.<sup>47</sup> Hier führen alle Idyllenanstrengungen mit großer Präzision auf die titelgebende Stelle unterm Birnbaum zurück. Für die Lösung des gestellten Kriminalrätsels ist diese Stelle irrelevant,<sup>48</sup> gattungspoetologisch und narratologisch ist sie hoch relevant.

Denn topologisch wird versucht, das Materialgedächtnis umzuschreiben. So vermag Hradtschek, seines Zeichens »Dorfmaterialis[t]« (UB 456), die »wieder zugeschüttete Stelle neben dem Birnbaum« (UB 468) »nicht bloß zur Wiederherstellung, sondern sogar zu glänzender Aufbesserung seiner Reputation zu benutzen« (UB 514). Und der Text führt vor, wie das geht: Für den Umbau seines Hauses nutzt er »das alte Dach, die nämlichen alten Steine« und umgrenzt die Stelle unterm Birnbaum wie ein Grab (UB 516). Poetologisch gelesen wird hier das vorgefundene Material neu arrangiert und die prekäre Stelle unterm Birnbaum, welche den Toten birgt, durch einen – mit Warburg – ›Umriß‹ begrenzt und distanziert.

45 Das Glück erscheint in so unterschiedlichen Formen wie Birnen-Glück, Glück, dass die Kinder tot sind, fehlendes Spielglück, Glückszeichen oder Glückskind, vgl. Fontane (Anm. 21), I, 456, 458, 459, 470.

46 Vgl. Böschstein-Schäfer (Anm. 3), 2–4.

47 Vgl. Schneider/Drath (Hrsg.), Prekäre Idyllen (Anm. 34); Preisendanz (Anm. 13).

48 So pointiert Strowick (Anm. 41), 170.

An der Umschrift des nun aufgedeckten Materialgedächtnisses arbeitet die ganze Erzählgemeinschaft des Dorfes mit. »Allerlei Geschichten werden ausgesponnen«, um den kollektiven Mord am Franzosen, den die »Besserwissenden« sehr wohl erinnern, aus einer »Prosageschichte« in eine »Liebesgeschicht[e]« umzuerzählen (UB 513). Auch wenn die Idyllenpoesie hierfür die Folie und mit der Umbenennung in Franzosenbirnen auch das Etikett liefert, eine süßliche Franzosen-Idylle lässt sich nicht restituieren: Der Mord am Franzosen bleibt Baustein auch der Neuschreibungen. In diesem Sinn tauchen »Landpartien [...] dazu saure Milch mit Schwarzbrot [...] und Gesang« (UB 538) nur als Projektionen aus der Berliner Hauptstadt auf, welche mit der tiefgründigen Szenographie in HradscHECKS Garten nicht in Einklang zu bringen sind. Dass sie aufgerufen werden, arbeitet aber der Idylle als – mit Carlo Ginzburg – Indizienparadigma von *Unterm Birnbaum* zu. Ebenso wie die zentrale Rolle, welche das Kaffeetrinken bei der Indiziensicherung hat. Diese Verbindung von Kriminalfall und Idyllenwissen zeigt sich schon in den ersten Überlegungen Fontanes zum gefundenen Stoff gut zehn Jahre vor Schreibbeginn: Ein »Schäferknecht« ist Fontanes erste Wahl, um die »Erfindungskraft« über die Hintergründe einer gefundenen Franzosenleiche zu delegieren, von der ihm seine Schwester Elise berichtet hat, welcher er am 12. Oktober 1873 zurückmeldet: »Ich selbst kann und darf nichts erfinden [...]«. <sup>49</sup>

In diesem Sinn als Fundstück des Idyllen-Subtextes lässt sich die letzte Einordnung der alten Jeschke lesen. Nachdem mit HradscHECK selbst neben dem Mordopfer der Diegese eine zweite Leiche im Keller liegt, kommentiert sie: »Joa, joa. De oll Voß! Nu kümmt he nich wedder rut.« (UB 553) Als Fontane'sche Finesse lexematisch gelesen, wird damit gattungspoetologisch eine Auferstehung des »alten« Johann Heinrich Voß respektive der mit seinem Namen verbundenen Idyllentradition für unmöglich erklärt. <sup>50</sup> Die Pointe dabei ist, dass gerade Jeschke über die Phänomene des Wiedergängertums am besten Bescheid weiß.

Und so trägt das tradierte Materialgedächtnis auch weiter Früchte. »Unter dem Birnbaum [...] dort« <sup>51</sup> steht in Raabes *Stopfkuchen* der Titelheld und mar-

49 Fontane an seine Schwester Elise, 12. Oktober 1873, in: ders.: Werke, Schriften und Briefe, hrsg. von Walter Keitel und Helmuth Nürnberger, Abt. IV, Bd. 2, München 1979, 441f., hier: 442.

50 Die Bedeutung des plattdeutschen »Voß« ist Fuchs, vgl. Fontane (Anm. 21), I, 553. Doch auch im *Stechlin* nutzt Fontane mit »Wutz« die doppelte Signatur von örtlicher Bezeichnung und literarischer Tradition zur Idyllen-Bearbeitung.

51 *Stopfkuchen* wird zitiert nach der Braunschweiger Ausgabe, Raabe (Anm. 12), Bd. 18, hier: 89.

kiert an dieser hoch signifikanten Stelle die intertextuellen Referenzen. Wie bei Fontane wird auch hier eine Mordgeschichte im Erzählen nur scheinbar gelöst, spielen dabei Indizien, das Ausgraben alter Knochen, »Geklätsch« und Süßes ihre Rollen. Einer Resteverwertung von Süßkram verdankt Stopfkuchen seinen Namen und dem Zucker sein Vermögen: Die Verpachtung seiner Felder an die örtliche Rübenzuckerfabrik ermöglicht ihm, seine »jetzigen süßen Daseinsbedingungen« so zu gestalten, dass sie exklusiv für ihn »Idylle« bedeuten. <sup>52</sup> Diese intrikate Verbindung von Zucker und Idylle ist nun zum Schluss Thema – vorab in ihrer Genese und dann bei Raabe.

### III. Taxonomie der Zuckerarten, Überzuckerung: Jean Paul, Gessner, Raabe

Jean Pauls Idyllen-Paragraph bilanziert die ästhetische Süßlichkeitsdiskussion um 1800 und macht die »süße Empfindung ohne Namen« als Zucker lesbar: in der Zeitfigur des Zugleichs von »weiche[r] Apfelblüte und [...] feste[r] Apfelfrucht«, als Materialgedächtnis der »Schweizer-Idylle« im »guten frischen Sennen-Milchzucker« und als den »Franzosen schmackhaft[e]« starke Raffinierung von »Fontanelles idyllischen souperfin« (HKA V/II, 153, 159). Naturwissenschaftlich erweist er sich auf der Höhe seiner Zeit, wenn er Lactose und Saccharose als Zuckerformen, die Fructose aber nur implizit als Zeitfigur der Idyllen-Schaukel nennt, denn letztere ist 1813 chemisch noch nicht isoliert. <sup>53</sup> Mit seiner Taxonomie der Zuckerarten differenziert Jean Paul verschiedene chemische Vorkommensweisen, nationale Zuschreibungen und Raffinierungsformen und mobilisiert sie als Figuren des Wissens in der Idyllendiskussion. Der pejorativ besetzte französische Puderzucker alludiert so die Raffinesse des gepuderten Rokoko und impliziert die an allen europäischen Höfen praktizierte Zuckerkunst in skulpturalen Schaustücken, meint aber auch die Kolonialmacht Frankreich, welche um 1800 gemeinsam mit England und den Niederlanden den Zuckermarkt beherrscht. <sup>54</sup> Theokrits

52 Ebd. 111, 95 und passim.

53 Die heute geltenden Benennungen auch der zuvor schon chemisch isolierten Zuckerarten hingegen stammen alle aus dem späteren 19. Jahrhundert, vgl. die Artikel Fructose, Glucose, Lactose und Saccharose, in: Rudolf Werner Soukup: Chemiegeschichtliche Daten organischer Naturstoffe, Perchtoldsdorf 2015, 106, 114, 146f., 209f.

54 Zum Ende des 18. Jahrhunderts aufgekommenen *sucre superfin* vgl. Henri-Louis Duhamel du Monceau: Art de raffiner le sucre, o.O. 1764, 61f. Zur Bedeutung der Zuckerschaustücke, insbesondere den englischen *subtles*, vgl. Mintz (Anm. 5), 119ff., Abb. davon im Bildteil zwischen S. 160 und 161; Institut für Popularkultur (Anm. 5), 25.

ästhetische Süße ist bei Jean Paul zur französischen Süßlichkeit geworden. Und Gessner, obwohl den Schweizer »Alpen« und »Sennenhütten« nah, wird dieser französischen Tradition subsumiert: Schließlich ist er nicht nur »ins Französische« übersetzt worden, sondern hat auch wie Jean Pauls Intimfeind Bernard le Bovier de Fontenelle<sup>55</sup> und konkret mit Denis Diderot zusammen einer europäischen Idyllenbegeisterung zugearbeitet (HKA V/II, 159).

Doch wieviel Süße findet sich bei Gessner? Die programmatische Eingangsformulierung in Gessners Vorrede, diese »Idyllen« seien in einer »der angenehmsten Verfassungen« der »Einbildungs-Kraft« entstanden und »die Früchte einiger [s]einer vergnügtesten Stunden«, nimmt Theokrits ἄδύ auf und lässt die Fructose anklingen.<sup>56</sup> Ein Leitbegriff ist die Süße in Gessners *Idyllen* von 1756 aber nicht, als Adjektiv qualifiziert sie jeweils die erotische Anziehung und folgt darin einem literarhistorischen Topos. Die *Neuen Idyllen* von 1772 hingegen zeigen einen anderen Einsatz von Süße: Zwar kommt – kulturhistorisch adäquat für eine ahistorische, aber gräzisierte kleine Gemeinschaft – kein raffinierter Zucker vor, doch zuckersüß ist nun Vieles und der Begriff fällt mit hoher Frequenz. Das lässt die französische Signatur, welche die zeitgenössischen deutschen Literaten an Gessners *Idyllen* so stark kritisiert haben, präziser als Diskursangleichung des eigenen Schreibens an die französische Diskussion erscheinen.

Wie Zucker als Materialdepot Idyllenenergie freisetzt, führt nun aber Jean Paul selbst vor. So lässt er seinen empfindsamen Helden Walt in den *Flegeljahren* (1804–05) als Autor auftreten, der Orangenzucker nutzt, um das idyllische Wahrnehmungsdispositiv zu erzielen: In der Binnenerzählung *Das Glück eines schwedischen Pfarrers*, mit dem Walt sich »selber« meint, kann selbiger in der schwedischen Polarnacht »etwas Orangenzucker dazu beißen, um das schöne Welschland mit seinen Gärten auf die Zunge und vor alle Sinne zu bekommen« (SW I/2, 598, 600), sich idyllisch erhellen und wärmen. Die geographische Situierung sorgt für eine Maximierung des Effekts. Doch Walts kleine Idylle steht nur für einen Ausschnitt aus Jean Pauls Textuniversum. Die idyllische

55 »[W]ie eine Idylle von Fontenelle« (SW I/1, 327) qualifiziert in Jean Pauls *Unsichtbarer Loge* (1793) den Tiefpunkt schriftstellerischer Erfindungsgabe, entpuppt sich aber zugleich als Plot des eigenen Romanerstlings; vgl. dazu Franziska Frei Gerlach: *Geschwister*. Ein Dispositiv bei Jean Paul und um 1800, Berlin 2012, 192–200. Jean Pauls noch nicht in der HKA erschienenen Texte werden mit Sigle SW; Nennung von Abteilung, Band und Seitenzahl zitiert nach: Jean Paul: *Sämtliche Werke*, hrsg. von Norbert Miller, Lizenzausgabe der WBG, Darmstadt 1996.

56 Salomon Geßner: *Idyllen*. Kritische Ausgabe, hrsg. von E. Theodor Voss, 3. Aufl., Stuttgart 1988, 15.

Orangenzucker-Süße wird konsequent kontrastiert durch die »satirisch[e] Essigfabrik« (SW I/1, 15), wie Jean Paul die andere Seite seines Doppel-Stils rückblickend nennt. In den *Flegeljahren* ist dies figural im Zwillingbrüderpaar Walt und Vult umgesetzt, welche spiegelverkehrt konzipiert und damit beschäftigt sind, schreibend ihre Differenzen als Einheit zu gestalten.<sup>57</sup> Materiale Pointe dabei ist, dass die um 1800 aufkommenden Rübenzuckerfabriken dafür Modell stehen könnten: Sie haben neben Zucker auch Essig in ihrer Produktpalette.<sup>58</sup>

1747 gelingt dem deutschen Chemiker Andreas Sigismund Marggraf der Nachweis und später seinem Schüler Franz Carl Achard die Extraktion von Zucker aus der Runkelrübe, womit die Grundlagen für die deutsche Zuckerindustrie gelegt sind. Bisher waren deutsche Unternehmen vor allem über die Raffinierung von importiertem Rohzucker am kolonialen Zuckermarkt beteiligt gewesen, das ändert sich nun: 1801 entsteht die erste Rübenzuckerfabrik in Schlesien, weitere folgen, befördert auch durch das Importverbot von Rohzucker der napoleonischen Kontinentalsperre. Diese rasante nationale Industrialisierung hat weitreichende ökologische und ökonomische Folgen und verändert die Zuschreibung von Zucker, wie sich in einer Vielzahl von Publikationen zum Thema Rübenzucker zeigt.<sup>59</sup> Zu Beginn des 19. Jahrhunderts erhält Zucker neue Implikationen, welche auch seinen Stellenwert im Formwissen der Idylle neu austarieren: Zwischen Schweizer Sennen-Milchzucker und französischen Puderzucker kommt nun deutscher Rübenzucker (Abb. 3).

Davon wissen Raabes Texte zu erzählen. *Pfisters Mühle* und *Stopfkuchen* führen die stinkenden ökologischen, deprivierenden sozialen und kapitalen ökonomischen Konsequenzen der Industrialisierung anhand der Zuckerfabriken vor Augen. Sie verbinden dies explizit mit dem Gattungswissen der Idylle und machen über die Interdependenzen von Zucker- und Idyllenfabrikation deren jeweilige Kosten lesbar. Insbesondere *Stopfkuchen* spiegelt diese lokalen Gestehungskosten mit dem »koloniale[n] Zusammenhang der Dinge«. Das ist in der Forschung schon wiederholt dargestellt worden.<sup>60</sup>

57 Vgl. Frei Gerlach, *Geschwister* (Anm. 55), 299–305, 355–364.

58 Vgl. Die europäische Zuckerfabrikation aus Runkelrüben, in Verbindung mit der Bereitung des Brandweins, des Rums, des Essigs und eines Coffee-Surrogats aus ihren Abfällen, beschrieben und mit Kupfern erläutert durch ihren Urheber Franz Carl Achard, Leipzig 1809.

59 Vgl. Institut für Populärkultur (Anm. 5), 24f.

60 Dirk Götttsche: Der koloniale »Zusammenhang der Dinge« in der deutschen Provinz. Wilhelm Raabe in postkolonialer Sicht, in: *JbRG* 2005, 53–73. Vgl. aus der umfangreichen Raabe-Forschung zur Idylle: Patrick Eiden-Offe: Errata in der Idylle. Ein Erzählmodell Wilhelm Raabes, am Beispiel von *Horacker*, in: *JbRG* 2017, 23–36; Karin

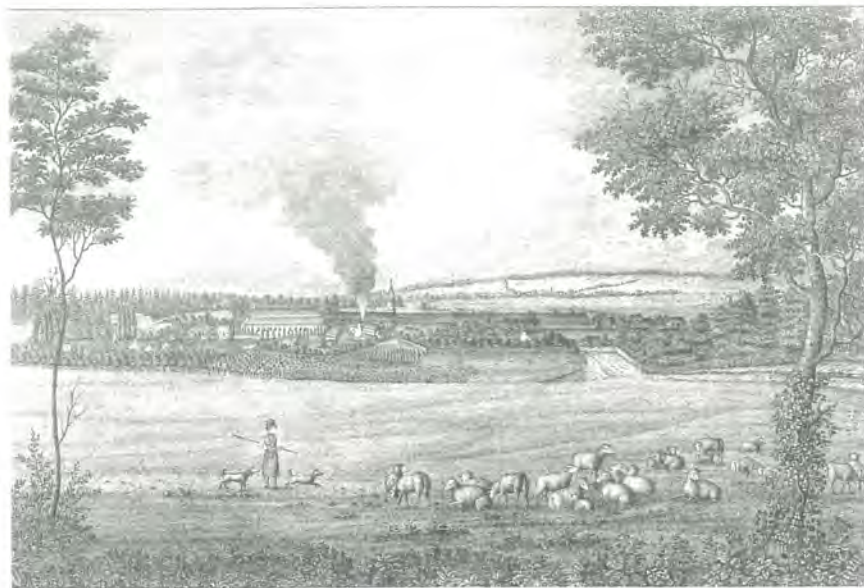


Abb. 3: Idyllenwissen und Zuckerfabrikation zueinander in Bezug setzt dieser Kupfersich der Gewerbeanstalten Nathusius um 1835 von Werner Ries, in: Ulrich Hauer: Haldensleber Porzellangeschichte(n), 2012, 53.

Doch diese beiden viel diskutierten Raabe-Texte haben einen vernachlässigten Vorgänger: *Fabian und Sebastian*, 1882 in *Westermanns Monatsheften* erschienen. Diese Raabe'sche Zuckerproduktion kommt in der Rezeption nicht gut weg. Schon Fontane, der den Text noch im selben Jahr pseudonym rezensiert, ist er in vielerlei Hinsicht »zu viel«. <sup>61</sup> Gemäß Dirk Göttische blendet die

Kluger: »Der letzte Augenblick der hübschen Idylle«. Die Problematisierung der Idylle bei Wilhelm Raabe, New York 2001. *Pfisters Mühle* ist als erster deutscher Umweltroman wichtiges Thema in Arbeiten aus der Sicht des *Ecocriticism*. Spezifisch zur Idylle vgl. Alexander Honold: Wilhelm Raabe, *Pfisters Mühle*. Das Idyll als Zirkulationsort ungleichzeitiger Gegenwart, in: Sabine Schneider, Heinz Brüggemann (Hrsg.): Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Formen und Funktionen von Pluralität in der ästhetischen Moderne, München 2011, 7–35. *Stopfkuchen*, Raabes Lieblingsarbeit, ist sein meist erforschter Text und bleibt dies mit neuen Beiträgen zum »Dicken Erzählen« in der jüngsten Publikation: Moritz Baßler, Hubert Winkels (Hrsg.): Raabe und heute. Wie Literatur und Wissenschaft Wilhelm Raabe neu entdecken, Braunschweig 2019.

<sup>61</sup> Theodor Fontane (alias Adolf Hermes): Fabian und Sebastian. Eine Erzählung von Wilhelm Raabe, Braunschweig 1882, in: Das Magazin für die Literatur des In- und Auslandes, Nr. 25, Leipzig, den 17. Juni 1882, 339.

»exotistische Projektion der deutschen Figuren« und die »idyllisierend[e] Kindheitserinnerung« der aus Sumatra in die deutsche Provinz gelangten Konstanze Pelzmann die »koloniale Dimension des Sujets [...] in geradezu erstaunlicher Weise« aus. <sup>62</sup> Und Eva Geulen macht kein Hehl aus ihren Vorbehalten dem »Blondinchen aus dem Mohrenlande« (FS 56) <sup>63</sup> gegenüber, welches »hart an der Grenze zum Kitsch oder Schlimmerem« wandelt und als Artefakt nur im Text ist, um die dunkle »Gegengeschichte« der »gnadenlos« verworfenen Schäfertochter Marianne erzählbar zu machen. <sup>64</sup>

In der Tat ist *Fabian und Sebastian* extrem in jeder Hinsicht. Ich möchte hier nun eine Lesart vorstellen, die diese Süß-Geschichte als realismustheoretische Versuchsanordnung versteht, bei der nicht Verklärung, sondern Verzuckerung als Verfahren eingesetzt und wofür das Materialdepot der Idylle geplündert wird. Dabei trägt Raabe dick auf, so dass es nicht nur in der Diegese zur Überzuckerung kommt: Auch für die Buchseite gilt analog zur »Zuckerseite« der Schokoladen- und Konfitürenfabrik Pelzmann und Kompanie, dass »die Fülle des Süßen so überwältigend wirkt, daß der Erwachsene anfängt, beim bloßen Anblick an Magensäure und Sodbrennen zu leiden und [...] sich an den Begriff »Rhabarber« wie an einen rettenden Felsen in einem klebrigen Meer von breiigem Zuckerschaum [...] anzuklammern« (FS 24).

Während Zucker im späten 19. Jahrhundert zu einem Massenprodukt und einer billigen Kalorienzufuhr geworden ist, welcher die schnellere Taktung von Arbeitsleistung in den Fabriken ermöglicht, hat die importierte Schokolade noch einen gewissen Exklusivitätsstatus. <sup>65</sup> In der Firma Pelzmann & Co. wird beides nicht nur zu Massenkonfekt, sondern auch zu Zuckerkunstwerken verarbeitet, wofür Fabian, der sogenannte »Attrappenonkel« (FS 12 und passim), zuständig ist, ein »Künstler [...] nur in Zucker und Schokolade« (FS 142). (Abb. 4)

<sup>62</sup> Göttische (Anm. 60), 59.

<sup>63</sup> Zitate aus *Fabian und Sebastian* nach Raabe (Anm. 12) mit Sigle FS und Seitenzahl im Text.

<sup>64</sup> Eva Geulen: Der Attrappenonkel in seinem Element. Zu *Fabian und Sebastian*, in: Baßler/Winkels (Anm. 60), 211–225, hier: 214, 221. Dass es zu *Fabian und Sebastian* »praktisch keine Forschungsliteratur« gibt, konstatiert Moritz Baßler in seinem Beitrag in: Dirk Göttische, Florian Krobb und Rolf Parr (Hrsg.): Raabe-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2016, 196–198, hier: 196.

<sup>65</sup> Mintz (Anm. 5), zeigt für England, dass der zeitsparende Konsum von gesüßtem Tee ein wesentlicher Faktor der voranschreitenden Industrialisierung ist. Auch Raabe benennt in *Fabian und Sebastian* die »kurz[e] Freistunde« des »Arbeitervolk[s]« (FS 137).



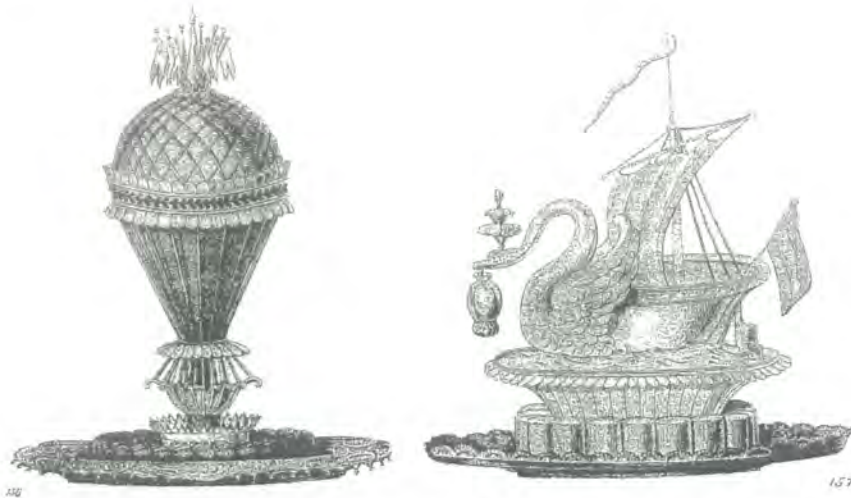


Abb. 4: Anleitung zur Herstellung von Zuckerschaustücken, in: Urbain Dubois, Émile Bernard: *La cuisine classique*, 1856, 610: *Ballon en sucre filé* und *Gondole en pastillage*.

Daneben kümmert sich dessen jüngerer Bruder Sebastian um die ökonomischen Belange, versteht es also, »sich der Welt Nichtsnutzigkeit in Zucker einzumachen« (FS 40), während der jüngste, Lorenz, nach Übersee geschickt worden ist, nicht »wo der Pfeffer wächst«, sondern der »Kakao« (FS 11), um die »Faktoreien und Plantagen« auch mit »Soldaten gegen die wilden Menschen aus den Bergen« zu »beschützen« (FS 137). Drei Brüder, welche so wenig wie möglich miteinander zu tun haben wollen, in ihrer »erkaufte[n] Behaglichkeit« (FS 33). Grund dafür ist ihr jeweiliger Anteil an der Missbrauchsgeschichte der Schäferstochter Marianne, welche mit einer Zuckerpuppe beginnt.

Die hübsche, aber sozial randständige Schäferstochter Marianne Erdener aus dem Dorf Schielau wird 16-jährig als schlüpfriges Idyllenmodell mit einem »kurz rosenrot Röckchen« und »Maskeradenschäferhut« (FS 142) ausstaffiert, um so in Zucker modelliert zu werden und alle begehrliehen Blicke auf sich zu ziehen. Mit der Doppelung von »Wunderkunststück« im Schaufenster der Schokoladenfabrik und »der lebendigen Kreatur« (FS 142) daneben nimmt Raabe ein Argument des Idyllendiskurses des 18. Jahrhunderts auf, welcher die Differenz einer ästhetisierten Schäferwelt und der poetisch unbrauchbaren, »armseligen« Realität der Schäferinnen und Schäfer nicht genug betonen konnte.<sup>66</sup> Doch Raabes

66 Vgl. u.a. Geßner (Anm. 56), 16.

»heimtückisch[e] Zuckerpuppenfabrikation« (FS 98) weist auch ins 20. Jahrhundert voraus, in dem sich französische Zuckerkunst in der pornografischen Darbietung einer »lebensgroße[n] Nackte[n] aus Schokolade« mit »Haar aus gesponnenem Zucker« auf »einem Bett aus 600 Zuckerrosen« zeigt.<sup>67</sup>

Nachdem sich bei Raabe das »Wunderkind« (FS 143) als Objekt der Begehrliehkeiten aller drei »Pelzmänner« (FS 11) verbraucht hat, wird Marianne schwanger sitzengelassen und verrotet seither als Kindsmörderin im örtlichen Zuchthaus, »mehr als zwanzig Jahr[e]« (FS 143) ist das nun her. Daraus eine verdrängte »Schuld« (FS 187) des Hauses Pelzmann abzuleiten – wie es Mariannes Gegenbild Konstanze, das »Märchen-, Gold- und Sonnenkind« (FS 171) zum Schluss stellvertretend formuliert –, hält Fontane in seiner Rezension für übertrieben, was »auf Sebastian last[e]«, sei »mehr ein ›Malhör‹ als ein Crimen.«<sup>68</sup> Damit geht er einig mit der Perspektive aller, die mit Marianne die Diegese teilen, an allem ist »im letzten Grunde die Schielauer Hexe schuld gewesen; denn sie allein war es doch zuletzt« (FS 144): Mit drastischer Radikalität werden hier die perfiden Mechanismen sozialer Verwerfung offengelegt. Erzählt wird dies mit einer Fülle von Idyllen-Referenzen, allgemeinen wie Weihnachten und Kinderfreude, spezifischen wie dem Gessner-Verweis auf »ein hölzern Bein« (FS 13).<sup>69</sup> Insbesondere aber wird die Schielauer Schäferwelt durch das nachgerückte Wunderkind Konstanze perspektiviert als *locus amoenus* mit plätscherndem Bach: In ebendiesem hatte Marianne ihr Kind ertränkt (vgl. FS 63, 80, 108, 147).

Anlass, dass diese »gar nicht süß[e]« Geschichte nun erinnert wird, ist Konstanze, die aus Sumatra heimgekehrte verwaiste Nichte, welche überall wie gerufen zur Stelle und – bis auf Marianne – allen ein Trost ist (FS 40). Anders nun als seinerzeit Marianne ist Konstanze aber »[g]ar nicht zu brauchen in Schokolade und Zucker«, sie ist »[g]anz ohne allen Fond für [...] Erfindungen« des Hauses Pelzmann. Denn sie hat – so das ästhetische Argument – wie alle »in der Familie die Schönheit nicht mit Löffeln gefressen« und kommt auch nicht nach ihrer »hübschen holländisch-kreolischen Mutter« (FS 55f.). Vor allem aber kann sie nicht Modell für eine Attrappe sein, weil dies schon ihr epistemologischer Status ist, wie der Text in Französisch expliziert: »quelle attrape!« (FS 153) Als solche ist sie »Täuschung und [...] Wahrheit« (FS 150) zugleich und

67 Vgl. die Abb. und Bildlegende bei Mintz (Anm. 5), Bildteil zwischen S. 160 und 161.

68 Fontane, Fabian und Sebastian (Anm. 61), 339.

69 Vgl. die in der Gessner-Rezeption wiederholt aus dem allgemeinen Verdikt ausgenommene letzte seiner *Neuen Idyllen: Das hölzerne Bein. Eine Schweizer Idylle*.

wird zur Projektionsfläche nicht nur aller Wünsche um Trost, sondern auch aller exotistischen Zuschreibungen, welche sie mit ihrem Wissen von gutherzigen Elefanten »zwischen den Rabatten« der Gärten und unangenehmen Rhinozerosen »im Zuckerrohr« speist (FS 77). So »schlüpft sie dahin durch diese Blätter« (FS 56) und wird poetologisch lesbar als das Schreibverfahren selbst: Idyllisierung als Verzuckerung, welche um »tote Menschen an den Wegen« (FS 118) weiß, aber unverdrossen »langsam und ruhig hin durch dies Buch« geht (FS 56). Über die homologe Form des »erste[n] Schnee[s]« (FS 182), der alles mit seiner weißen pudrigen Schicht überdeckt, wird das »wundervoll Wunder« (FS 186) von einzelnen Schauplätzen auf die ganze Gegend und Weltumgang als Überzuckerung ins Kollektive erweitert: mit einer Schicht überdecken und den Zustand darunter belassen.

Es gibt auf dem Weg dieser Geschichte drastische Abgründe, eine ganze Zahl an Leichen – unter anderem sterben Sebastian und Marianne – und viele Verstimmungen, nicht nur des Magens. Doch die mit der Idyllenfabrikation analog geführte Maschinerie von Zuckerproduktion, -distribution und -konsumation ist »nicht totzukriegen« (FS 12 und passim). Der rekurrente Leitspruch des Medizinalrats und Hofmedikus' Baumsteiger lässt sich als poetologische Kernbotschaft und seine Behandlungsmethode als sozialer Umgang lesen: So wie die aus einer Überzuckerung resultierenden Magenverstimmungen stets auf der Ebene der Symptome und nicht der Ursachen angegangen werden (vgl. FS 45, 124), so wird auch im sozialen Miteinander den Verwerfungen nicht auf den Grund gegangen. Hinter- und Untergründe werden zwar manifest, sie werden aber nicht bearbeitet oder versöhnt, sondern überzuckert: Das – mit Moritz Baßler – obligate »Rettungsteam aus Sonderlingsfiguren« bleibt hilflos und die evozierte »tätig[e] Mitmenschlichkeit«<sup>70</sup> beschränkt sich auf »Taschen voll Süßigkeiten« (FS 164). »Nicht totzukriegen« also ist – gattungspoetologisch gewendet – das Nachleben und Nacherleben von Idyllen-Süße.

Die realistische Literatur zitiert und kommentiert Idyllen als vergangene, unzeitgemäße Form, reflektiert damit aber zugleich eigene, gegenwärtige Wünsche und Vorstellungen und weist sie als Teil eines wohl anthropologisch zu verstehenden Imaginären aus: als Formwissen, auf das zurückgegriffen werden kann und das seine Geltung als Nachleben und im kollektiv teilbaren, individuell realisierbaren Nacherleben von Süße stets neu bekräftigt. Dieses Formwissen verspricht Orientierung, wenn die Probleme einer globalisierten Welt

und ausdifferenzierten Moderne unüberschaubar geworden sind. Präsentiert sich die Ausgangslage aber so divers, wie es die »Prosa der Verhältnisse« sind, dann intensivieren sich die Anstrengungen der Herstellung von Idyllen-Süße, steigern sich gar ins Groteske, erweisen sich aber bei Fontane wie Raabe letztlich als vergeblich. Hat schon Jean Paul die Gestehungskosten der Idyllenarbeit aufgezeigt, dann gräbt der Realismus auch die Leichen aus, welche die Süßproduktion in der Welt wie im Winkel tragen, und zeigt zugleich materialiter und im übertragenen Sinn, wie die Zuckerfabrikation proliferiert und Verfahren der Ver- und Überzuckerung »nicht totzukriegen« sind.

### Abbildungsverzeichnis:

Abb. 1: Illustration »Die gute Luise«, in: Johann Volkmar Sickler: Der teutsche Obstgärtner. Fünften Bandes Erstes Stück, Weimar 1796, 198 [Digitalisat der Bayrischen Staatsbibliothek].

Abb. 2: Postkarte, Illustration von Arthur von Ramberg zu *Herrmann und Dorothea*, Verlag: Stengel & Co., Reproduktion um 1900, Zugriff über [http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/Images/db/wiss/bildende\\_kunst/illustrationen/ramberg\\_herrmann\\_dorothea/Ramberg\\_Hermann\\_3\\_\\_500x783\\_.jpg](http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/Images/db/wiss/bildende_kunst/illustrationen/ramberg_herrmann_dorothea/Ramberg_Hermann_3__500x783_.jpg) [konsultiert am 4.6.2021].

Abb. 3: Kupferstich der Gewerbeanstalten Nathusius um 1835 von Werner Ries, in: Ulrich Hauer: Haldensleber Porzellangeschichte(n). 1. Teil: Die Nathusius Porzellan- und Steingutfabrik in Althaldensleben, KULTUR-Landschaft Haldensleben-Hundisburg e.V. und Museum Haldensleben, Haldensleben-Hundisburg 2012, 53.

Abb. 4: *Ballon en sucre filé* und *Gondole en pastillage*, in: Urbain Dubois, Émile Bernard: La cuisine classique. Études pratiques, raisonnées et démonstratives de l'école française appliquée au service à la Russe, Paris 1856, 610 [Source gallica. bnf.fr/BnF].

70 Baßler (Anm. 64), 197; Göttsche (Anm. 60), 59.