Nike Wagner

Vom Künstler und seiner Gräfin*

Zur Typologie des Hohen Paares

1795

Von Räubern verwundet liegt ein junger Mann im Schoß einer Schauspielerin. Da erscheint, auf einem Schimmel reitend, eine schöne Amazone. Sie hat einen Wundarzt bei der Hand, der das Notwendige tut, das Wunderbare vollzieht sie selbst: sie legt ihm, mit einem »heilsamen Blick« in den Augen, den eigenen Mantel sanft über den Körper. Wie von Lichtstrahlen scheint ihm ihr Haupt umflossen, es glänzt ihre Gestalt, eine »Heilige« steht vor ihm. Doch er verliert das Bewußtsein, sie verschwindet, und er wird sie mit der Seele und auf vielen Wegen suchen müssen, bis er von der Amazone, die eine Gräfin ist, durch Heirat in den Adelsstand erhoben werden wird.

1830

Ein schönes, hochmütiges Mädchen aus der besten Pariser Gesellschaft, Tochter eines Marquis, verliebt sich in den Sohn eines Zimmermanns aus der französischen Provinz, der bei ihrem Vater in Sekretärsdiensten steht und als ein »Mann von Geist« gilt. Sie setzt die Eheschließung durch, aus Furcht vor dem Skandal nobiliert der Marquis den Sekretär und setzt ihm eine Rente aus, da führen die Enthüllungen einer früheren Geliebten aus dem Provinzadel ein anderes Ende herbei. Der junge Mann, der sein Lebensziel gefährdet sieht, schießt auf seine Ex-Geliebte, wird inhaftiert und guillotiniert.

1928

Der Glanz mystisch verklärter Sexualität, die göttliche Unschuld des großen Pan fällt auf ein anderes ungleiches Paar und scheint sie, nach Überwindung vieler gesellschaftlicher und privater Schwierigkeiten, in eine glückliche Ehe führen zu wollen: die englische Lady und den Waldhüter, Sohn eines Bergbauarbeiters aus dem häßlichsten Kohlenrevier der englischen Midlands.

Diese Geschichten von Liebe und Tod, Karriere und Ehe entstammen der Weltliteratur: Goethes *Wilhelm Meister,* Stendhals *Rot und Schwarz,* und D.H. Lawrence' *Lady Chatterley.* Was aber haben diese Geschichten

*Vortrag bei den Römerbad-Colloquien zum Thema »Hoffart und Würde der Eliten« im Februar 1985.

mit dem Begriff der Elite zu tun, den wir hier untersuchen wollen? Sie haben sehr viel damit zu tun, wenn man den Begriff der Elite mit dem Begriff des Adels, der Aristokratie, in Zusammenhang bringt. Hören Sie eine berühmt gewordene Definition dieser gesellschaftlichen Schicht:

»Dreimal glücklich sind diejenigen zu preisen, die ihre Geburt sogleich über die unteren Stufen der Menschheit hinaushebt, die durch jene Verhältnisse, in welchen sich manche gute Menschen die ganze Zeit ihres Lebens abängstigen, nicht durchzugehen ... brauchen. Allgemein und richtig muß ihr Blick auf dem höheren Standpunkt werden, leicht ein jeder Schritt ihres Lebens! Sie sind von Geburt an gleichsam in ein Schiff gesetzt, um bei der Überfahrt, die wir alle machen müssen, sich des günstigen Windes zu bedienen und den widrigen abzuwarten, anstatt daß andere nur für ihre Person schwimmende, sich abarbeiten, vom günstigen Winde wenig Vorteil genießen und im Sturme mit bald erschöpften Kräften untergehen.« Das ist Goethe, *Wilhelm Meister,* ausgehendes 18. Jahrhundert. Die dreimal Glücklichen sind die Aristokraten. An diesen Aristokratiebegriff möchte ich anknüpfen - die Aristokratie einmal als diejenige Klasse gesehen, die spätestens seit dem ritterlichen Mittelalter die Ideale einer Elite für sich in Anspruch genommen hat und sie immerhin so weit verwirklicht zu haben scheint, daß ihr ein Nimbus von Elite auch nach ihrer faktischen Auflösung nach zwei Weltkriegen geblieben ist.

Lassen wir jedoch den jungen Wilhelm Meister weiter räsonnieren, diesmal über den Unterschied zwischen Adligen und Bürgerlichen. Der Edelmann dürfe überall vorwärts dringen, meint er, »anstatt daß dem Bürger nichts besser ansteht, als das reine stille Gefühl der Grenzlinie, die ihm gezogen ist. Er darf nicht fragen: Was bist du? sondern nur: was hast du? welche Einsicht, welche Kenntnis, welche Fähigkeiten, wieviel Vermögen? Wenn der Edelmann durch die Darstellung der Person alles gibt, so gibt der Bürger durch seine Persönlichkeit nichts und soll nichts geben. Jener soll tun und wirken, dieser soll leisten und schaffen; er soll einzelne Fähigkeiten ausbilden, um brauchbar zu werden, und es wird schon vorausgesetzt, daß in seinem Wesen keine Harmonie sei, noch sein dürfe, weil er, um sich auf *eine* Weise brauchbar zu machen, alles übrige vernachlässigen muß. »Nach Goethe scheinen die Unterschiede zwischen den Ständen fast naturgesetzlich unüberbrückbar: Sein, Durch-sich-selber-Wirken, prästabilierte Harmonie der Persönlichkeit in den Palästen, Tun und Arbeit in den Hütten, ohne Aussicht auf Selbstwertgewinn, und überdies soll der Bürger verurteilt sein zum menschlich Unvollkommenen, zum unausgeglichenen Charakter, bestenfalls zum Fachmann. Es schwant Wilhelm, daß an diesen Zuständen die »Verfassung der Gesellschaft« schuld sein könnte, doch ob oder wie sich etwas daran ändern ließe, kümmert ihn nicht. Daß sich bereits zu Goethes Zeiten etwas zu ändern begonnen hatte, daß das aufstrebende

Bürgertum eine Umwertung vornimmt und die eigenen, die bürgerlichen Werte als vorbildhaft setzt, verändert in der Folge den Begriff von Elite. Tugend und Leistung werden als »erworbener« Elite-Status betrachtet und ausgespielt gegen den »zugeschriebenen« Elite-Status der Aristokratie. Sozialphilosophisch gesehen, gibt es seither einen bürgerlichen Elite-Begriff, der sich auf die *Funktion* und auf die *Qualifikation,* und einen aristokratischen, der sich auf *Wert* und *Substanzberuft.* Daneben existierte immer ein dritter, in dem ein utopisches Element enthalten ist. Als Vorstellung von einer »Herrschaft der Besten« durchzieht der Elite-Gedanke die Philosophie von Platon bis Nietzsche.

Aus dem weiten Feld der Elite Theorien möchte ich eine Konstellation herausschneiden, in der die drei genannten Elemente des Elite-Begriffs, das ideelle, das substanzmäßige und das funktionelle zusammenspielen; es handelt sich um die Symbiose von Geistes- und Geburtsadel, personifiziert im Zusammenschluß von Künstler und Gräfin. Ich verstehe sie als soziales Modell einerseits, an dem sich eine Typologie von sozialen Situationen aufzeigen läßt, und als literarischen Topos andererseits. Weil die Literatur meines Erachtens die beste Gesellschaftswissenschaft ist, möchte ich die Schicksals-Bedingungen und Schicksals-Varianten unseres Modellpaares anhand der schon skizzierten literarischen Beispiele weiter ausführen und damit gleichzeitig die Etappen ihrer Entwicklung beschreiben. Wenn ich Sie dann an verschiedene historische Beispiele erinnere, so geschieht das, um ein gewisses Maß an Wirklichkeit in die Sozialtheorie und Literatur zu bringen.

Vorweg jedoch noch einige Bemerkungen zum mythischen, sozialen und psychologischen Hintergrund, vor dem der Künstler und seine Gräfm agieren werden. Ernst Bloch hat einmal ausgeführt, wie jede Paar-Konstellation, jedes »erotisch fixierte Zwei« von einem unbewußten oder präexistenten Ideal, vom Mythos des hohen Paares angerührt scheint. Es ist das Ideal der Ebenbürtigkeit, der leitbildartigen Union zweier Menschen. Die astralmythischen Religionen haben in der Hochzeit von Mondgöttin und Sonnengott, von Tamit und Baal, diesen Mythos begründet, Perikles und Aspasia sind die Verkörperungen in der Antike, und die Königin von Saba und Salomo in der Bibel. Im Faust-Helena-Stoff lebt das hohe Paar ebenso weiter, wie in der Union von Tamino und Pamina. Die Astralmythen sind zwar erloschen, doch das Bild hat sich erhalten und hat das Wunschbild von der Ehe geschaffen, in dem die Partner aufverschiedener, aber gleich hoher Stufe der ästhetisch-moralischen Vollendung stehen - sie die Anmut und Schönheit, er die Kraft und die Güte. Dieses Wunschbild, diese Utopie nährte fortan die erotisch-sozialen Phantasien von Märchen und Sprichwort bis zum heutigen Boulevardblatt: Gleich und gleich gesellt sich gern, Prinz heiratet Prinzessin, der Räuber kriegt die Räuberbraut. Die Stärke des

Gefühls fur den Paar-Mythos erkennt man daran, daß seine Verletzung, daß eine ungleiche oder falsche Kombination von Mann und Frau als Ordnungs- und Stilbruch empfunden wird, als eine Irritation, als Mesalliance.

Meine Vermutung aber geht dahin, daß die soziale Welt es ab einem bestimmten historischen Moment eher verhindert als befördert, daß ein hohes, d.h. ebenbürtiges Paar aus derselben sozialen Schicht entstehen kann. Dazu hätten die jeweiligen Klassen ihren eigenen Aufträgen standhalten müssen, die Aristokratie dem »noblesse oblige« und der Bürger dem Ideal des Citoyen. Wenn man davon ausgeht, daß ein hohes Paar nur aus Trägern unkorrumpierter Werte konstituiert werden kann, muß es sich in den sozialen Querverbindungen suchen, in den sog. Mesalliancen. Die Mesalliance muß dem Anspruch auf die »wahre« Allianz gerecht werden als der Einheit der Besten. Weil beide Partner aber Deserteure aus ihrer Welt sind, ist ihr Ort immer ein Draußen - die Reise z. B. ist eine solche Form des »Draußen« - daher die äußere und innere Gefährdung dieser Union, daher aber auch ihe Affinität zum Außerzeitlichen, zum Mythischen.

Die utopisch-mythische Dimension gibt dem Modell-Paar die Tiefendimension. Vordergründig bestimmend aber ist die Ebene des Sozialen. Wichtig ist immer das soziale Gefälle zwischen dem männlichen und dem weiblichen Pol, ohne dieses kann kein Spannungsfeld aufgebaut werden, können die gegenseitigen Projektionen und Verheißungen nicht in Bewegung geraten. D. h., je ausgeprägter die gesellschaftlichen Schranken und Trennungen zwischen Aristokratie und Bürgertum sind, desto reicher die Spielmöglichkeiten, desto gefährdeter aber auch ein möglicher Zusammenhalt des Liebesbundes. Die Gräfin und der Künstler sind Figuren innerhalb einer Elite-Theorie, die an ein Gesellschaftsmodell gebunden ist, in dem die Grundkategorien von »oben« und »unten« intakt sind, im hierarchischen Sinne wie im Sinne einer Wertzuweisung. Nur dann ist die Möglichkeit eines »Abstiegs« der einen und eines »Aufstiegs« der anderen möglich, jene Zirkulation von Eliten, die zur Voraussetzung unseres Modells gehört. Diese Bedingungen stecken auch den zeitlichen Rahmen meiner Untersuchung so ziemlich ab: waren in der Feudalordnung des Mittelalters die ständischen Schranken so streng gezogen, daß der Minnesänger die hohe Frau nur besingen, aber nicht berühren durfte, so sind in der pluralistischen Gesellschaft nach dem II. Weltkrieg die Standesunterschiede so weit aufgehoben, daß jeder Künstler sich seine Gräfin auf einer Stehparty holen kann. Ich beziehe mich deshalb auf die Zeit vom Ende des 18. Jahrhunderts bis zur Zwischenkriegszeit, auf Zeiten, in denen die Klassenstrukturen noch fest genug sind, um Differenzen zu gewährleisten, andererseits so weit erweicht, daB eine Zirkulation zwischen den Bereichen möglich ist. Mit Blick auf die Rolle des Künstlers sieht eine grobe Skizze der historischen Abschnitte etwa so aus:

In der Zeit der Restauration beherrscht die Adelswelt, nostalgisch dem Ancien Régime zugewendet und gestützt auf ihre soziale und wirtschaftliche Macht auch kulturell die Szene in einem Maße, daß Goethe behaupten konnte, daß es damals »kaum jemandem eingefallen war, diese ungeheure privilegierte Masse zu beneiden oder ihr die glücklichen Weltvorzüge zu mißgönnen«. Der Dichter ist immer noch Domestik. In der Romantik gelingt es dem Künstler allmählich, Gegenposition zu beziehen, Autonomie zu entwickeln und einen eigenen attraktiven Sakral-Raum für die Kunst zu etablieren. Der Künstler will nicht mehr Fürstendiener sein, vom ungebildeten Publikum fühlt er sich aber auch nicht verstanden. Nach Revolutionen und Restaurationen, wobei die Restauration immer weniger die Revolution einholen kann, tritt gegen Jahrhundertende die Relativität der Kategorien von oben und unten derart kraß ins Bewußtsein des Künstlers, daß er Beobachter und Kritiker wird. Seiner Abscheu vor der Welt des häßlich gewordenen Bürgers entspricht der trunkene Blick nach der einen Sphäre, in der man unberührt einem ästhetischen Lebensstil nachgeht, der aristokratischen. Der Künstler will kein Bürger sein. Mit dem I. Weltkrieg bricht die ökonomische und politische Macht des Adels zusammen. Dessen unangefochten behält er seine soziale und ideelle Höherwertigkeit. Der Jammer der Kunst bezieht sich auf die Schäden, die Industrie und Zivilisation angerichtet haben, auf den Fortschritt und die zunehmende Mechanisierung der Welt. Der Künstler wird Künder neuer, naturmythischer Ideale: fast scheint er solidarisch mit dem verarmten Adeligen, der sich weigert, seinen Schloßpark in ein Industriegelände zu verwandeln.

Auffallend an dieser Skizze ist die verschiedene Dynamik der Bereiche. Der Adel bleibt relativ ruhig und statisch im Wechsel der Zeit, der Künstler ändert seine Rolle. Das hat mit seiner Zugehörigkeit zur bürgerlichen Schicht zu tun, deren wechselnde ökonomische und ideologische Positionen und Probleme er zu einem gewissen Grad immer mitmacht. Trotz Goethes harmonisierender Deutung des Verhältnisses Adel und Bürgertum ist der Bürger seit der Epoche des Merkantilismus aggressiv in Bewegung, er will aufsteigen. Aufsteigen kann man nur in eine Region, die oben ist, doch dort thront bekanntermaßen mit dem ganzen Gewicht von Tradition und Macht, Reichtum und Herrschaft, Prestige und Lebensstil und einer gesicherten Identität die Aristokratie. Wie kommt er da hinauf? Der Adel will ihn nicht, er ist der Klassenfeind, der Adel ist repulsiv, man heiratet unter sich. Die Geschichte des sozialen Aufstiegs in diese besetzte Welt macht die Geschichte der bürgerlichen Gesellschaft aus, der Bourgeoisie. Die frühbürgerlich-revolutionären Ansätze zu einem eigenen, demokratisch-ethisch inspirierten Selbstbewußtsein versagen im Laufe der ökonomischen Etablierung dieser Bourgeoisie. Doch auch mit dem Geld kann der Bürger nur ein Parvenu, ein nouveau riche, ein Snob werden. Verunsichert

in seiner Identitätsbestimmung, bedroht von einem anderen »unten«, dem dritten Stand, verstärkt er seine Orientierung nach oben. Der Adel verklärt sich für ihn zur Elite, auch als dieser keiner ökonomischen Realität mehr entspricht. In der Imitation adliger Sitten und Gebräuche versucht er die Assimilation nach oben - in einer Weise, daß man bis zum I. Weltkrieg von einer Feudalisierung des Bürgertums sprechen kann. Dies gilt vor allem für Deutschland, wo das Bürgertum seine Revolution immer noch schuldig geblieben ist, aber auch für das postrevolutionäre Frankreich, in dem sich eine Geldelite von 200 Familien nach aristokratischem Modell gebildet hat.

Der Künstler macht die bürgerliche Dynamik des Aufsteigen-Wollens mit, will aber gleichzeitig vor der bürgerlichen Norm ausgezeichnet sein und sich seine Sonderform wahren. Thomas Mann läßt in der *Königlichen Hoheit* durchblicken, daß dies nur »im erhabenen oder anrüchigen Sinn« geschehen kann. Letzteres ist dem Künstler meist lieber als der Konformismus: als Aussteiger aber ist der Künstler Außenseiter. Und als Außenseiter muß er Doppeltes leisten: sich selbst als Instanz setzen, durchsetzen, kraft der Kunst anders, integrer aufsteigen als der Handelsmann oder Bankier. Der Außenseiter im »erhabenen Sinn« ist der Künstler, der es geschafft hat, der die Nobilitierung zum Dichterfürsten oder zum Aristokraten des Geistes von der Gesellschaft erzwungen hat, der den Aufstieg zumindest so weit verwirklicht hat, als er »wertmäßig« mehr ist als der Bürger. Obwohl er deshalb noch lange kein Adliger ist, würde der Künstler als die abweichlerische Sonderform des Bürgers sich der existentiellen Sonderform des Adligen am meisten nähern.

Aber eben nur nähern. In seinem »Exkurs über den Adel« von 1908 beschreibt der Kultursoziologe Georg Simmel wie der Künstler letztlich doch, nicht viel anders als der Bürger, auf seinen eben nur funktionalen, auf seinen Leistungs-Wert zurückgeworfen wird. Denn das Tun und Bewußtsein des Aristokraten, so Simmel, ruhe auf jener überlieferten Substanz der Familie und des Standes, die in ihm nur eine individuelle Form gefunden hat, während das Tun und der Wert des Künstlers ausschließlich aus dem »rätselhaften Einzigartigkeitspunkte seiner Individualität« fließen, hinter dem keine weitere Instanz, die ihn trüge, auffindbar ist. In anderen Worten: Gemeinsamkeit, Substanz hier, Einsamkeit, Haltlosigkeit dort. Nimmt man etwas Goldglanz weg von der »rätselhaften Einzigartigkeit des Künstlers«, so wird die Grausamkeit des Fehlens einer »tragenden Instanz« offenbar. Was fehlt, wird gesucht werden. Die Instanz kann viele Namen haben, Posten oder Institution, Mäzen oder Clique, Gräfm oder reiche Erbin. Mit der Wahl einer tragenden Instanz aber spinnen sich Abhängigkeitsverhältnisse an.

Der Weg über die Frau, über die Liebe, scheint der am wenigsten kompromittierende zu sein. Ob sie nun die mütterlich-materielle Schirmherr-

schaft über sein Talent übernehmen soll, ob sie zu einer gemeinsamen romantisch-erotischen Selbstverwirklichung führt oder als die ferne Geliebte ihre schaffensanregenden Strahlen aussendet - der Weg über die Mittlerin aus der als »oben« empfundenen Sphäre ist derjenige, der die spezifisch künstlerischen Aufstiegsträume am besten erfüllt. Die Gräfin erfüllt seinen Anspruch auf Idealität in der Realität, sie hat das Schloß, das er braucht, um unbehelligt, unbelästigt seinem Schaffen nachgehen zu können, doch weit darüber hinaus, bedeutet ihre Komplizenschaft die Anerkennung seiner Ebenbürtigkeit in einem märchenhaften Sinne, auf der phantasmatischen Ebene: Die Prinzessin erkennt im Schweinehirten den Prinzen, in der dürftigen Gestalt den hohen Gehalt. Damit hat er den Bürgern wieder ein Schnippchen geschlagen, er hat ihnen bewiesen, daß er besserer, höherer Abkunft ist, »eigentlich« auch ein Prinz. In der Psychoanalyse, bei Freud, gibt es eine Theorie für dergleichen Wunschvorstellungen, die Theorie des Familienromans. Dieser entsprechend gehört es zu den Größenphantasien des Knaben, die eigenen durch andere, sozial höhere Eltern zu ersetzen. Da die Mutter »semper certa« ist, könnte das nur über einen anderen, einen »idealen« Vater geschehen sein. Er imaginiert sich als illegitimen Abkömmling eines aristokratischen Fehltritts der Mutter. Durch seine spätere, reale Erwählung durch die Gräfin, findet das Geheimnis, das er immer geahnt hat, seine Bestätigung. Von solchen Seelenmechanismen haben die großen Romanautoren etwas verstanden, wir werden dem »Familienroman« in den Literaturbeispielen noch begegnen.

Daß einer sozial aufsteigen will, sollte eigentlich nicht Wunder nehmen. Was aber könnte eine dazu motivieren, abzusteigen? Ein Blick auf die Sozialgeschichte der Gräfin mag das klären helfen.

Analog zur bürgerlichen Feudalisierung geht eine gegenläufige Entwicklung, die der Verbürgerlichung des Adels. Sie beginnt relativ früh, schon unter Napoleon. Der bourgeoise Aufstiegsterror ist an den Mitgliedern dieser Kaste nicht spurlos vorübergegangen. Von den selbstverständlichen Platzhaltern des sozialen Oben sind sie im Laufe von zwei Jahrhunderten zu obstinaten Verteidigern alter, historisch antiquierter Positionen und Privilegien geworden. Die aristokratischen Damen, als alte Duchessen einst die Hüterinnen der Tradition oder als schöne Gräfinnen die Zentren einer Salon-Kultur, reagierten auf ihre Weise auf die Embourgeoisierung ihrer Männer. In Ehen, die aus dynastischen Gründen geschlossen wurden, gelangweilt und enttäuscht, von ihren Männern mit Schauspielerinnen und Tänzerinnen betrogen, sind sie doch so weit musisch erzogen worden, so weit mit Literatur und Musik aufgewachsen, um sich vom Glück, vor allem Liebesglück, eine andere Vorstellung zu machen. Das ist ihre Form der Verbürgerlichung: über privates Glück nachzudenken. Wie man festgestellt hat, daß die aristokratische Ideologie seit der Romantik im Bürger virulent

wird, so nistet sich, ebenfalls seit der Romantik, in den Gräfmnen die bourgeoise Künstler-Idee ein. Und in dem Maße, wie sie sich von ihren Männern verlassen und einsam fühlen und nicht selber künstlerisch tätig sind, suchen sie sich im Künstler ihren Seelenverwandten, den Verbündeten ihrer Sehnsüchte. Der Künstler ist die Chance ihrer Emanzipation aus Standesfesseln, ein Helfer auf dem Weg zum verschütteten Ich, er ist Agent ihrer Freiheit und Menschlichkeit.

Mit dem Künstler suchen die Gräfinnen auch das Abenteuer. Anders aber als bei der anderen und berühmteren Variante einer Vereinigung von oben und unten, von Prinz und Tänzerin, von Graf und armem Mädel - sind die Abenteuer der Gräfin unverzeihlich, irreversibel, begründen eine echte Wahl: In Extremfällen, wie dem der Fanny von Reventlow, wird sie zur echten Absteigerin.

Sozialgeschichtlich, aber auch literaturgeschichtlich markiert unser Paar den Punkt, wo sich im Prozeß der Zirkulation der Eliten Aufsteiger und Absteiger begegnen, oder, unserer Terminologie entsprechend, Repräsentanten der Substanz- oder Wert-Elite mit denen der Funktions- und Qualifikationselite. Das erotische Moment, das durch die männlich-weiblichen Rollenbesetzungen hereinkommt, ermöglicht dabei mehr als ein Bündnis, es ermöglicht eine Verbindung, die zur Utopie hin offen ist, zu einer Liebesutopie, in deren privater Konstellation sich die größeren Konturen des hohen Paar-Mythos spiegeln. Als gesellschaftliches Modell gesehen, stiftet die Begegnung der beiden Elite-Abkömmlinge einen Moment der Gleichheit im Sinne der individuellen Ebenbürtigkeit. Sie steht im Gegensatz zu einem sozialistischen Egalitarismus und läßt das Projekt einer Zukunftsgesellschaft spüren, in dem Individualismus und Sozialismus einander nicht ausschließen.

Doch kommen wir nach soviel Theorie zur literarischen Praxis. Daß die Zukunft bei den Künstlern sei, dieser Traum ist keineswegs die Meinung, die der Autor des größten deutschen Bildungsromans vertritt, Goethe. Sein *Wilhelm Meister,* konzipiert als Theaterroman, als Künstlerroman, endet in der großen Absage an die Idee, daß die Welt der Kunst, das Theater und die Dichtung, dem Bürger den Zugang zum Höheren vermitteln können. Mit dem Helden, mit Wilhelm, wird der Leser, dessen Entwicklungsgang folgend und seine Irrtümer verfolgend, belehrt, daß der Drang zur »harmonischen Ausbildung der Natur, die die Geburt versagt hat«, nur von der aristokratischen Daseinsform befriedigt werden könne. Dieses Bildungs-Ziel stand jedoch am Anfang keineswegs fest. Wilhelm, von väterlicher Seite zur Kaufmannslaufbahn bestimmt, scheint echte Neigung, echte Talente fürs Theater zu haben, und die bunte Künstlerwelt, der er sich anschließt, mit der poetischen Figur Mignon und der lockeren Gespielin Philine, ist so offensichtlich lebenssprühender als die auf Erwerb

und Geschäfte ausgerichtete des Bürgers. Außerdem verspricht das Theater dem Bürger eine ähnliche Persönlichkeitsausbildung, wie sie sonst nur die Aristokratie bietet. Wilhelm: »Auf den Brettern scheint der gebildete Mensch so gut persönlich in seinem Glanz als in den oberen Klassen.« Auch die ersten Begegnungen von Wilhelm und seiner Schauspielertruppe mit dem Adel zeigen diesen nicht so fleckenlos, als daß eine plötzliche Meinungsänderung in Wilhelm sich vollziehen müßte. Wilhelm wird zwar bevorzugt behandelt, insgesamt ist diese Adelswelt jedoch eine müßige, eine auf Befriedigung ihrer Launen und Gelüste gerichtete, keineswegs Vorbild. Als er z. B. zur Gräfin gerufen wird, um seine »geistreichen und empfindungsvollen Stücke« vorzulesen, verhindern die Zeremonien des Levers, der Friseur, der hereingelassene Galanteriehändler, das Besprechen der Diner-Ordnung den ungeduldigen Künstler am Vortrag. Er wird für sein vergebliches Warten mit einem zugesteckten Portefeuille und einer gestickten Weste, die der Mohr der Gräfin ihm nachträgt, abgelohnt.

Dennoch bilden die Standesunterschiede für Goethe unantastbare Grenzen, die auch auf spielerisch-illusionäre Weise nicht überschritten werden dürfen. Als Wilhelm von seiner Freundin Philine dazu überredet wird, in die Kleider des Grafen zu schlüpfen, um mit der Gräfin eine Weile den Ehemann zu mimen, findet diese Komödie des Quidproquo ein tragisches Ende: der eintretende Graf, der im Halbdunkel sein Ebenbild erblickt, wird darüber geistesgestört. Die Kritik Goethes an dem frivolen Platzwechsel als an einem Unreife-Stadium Wilhelms, ist über der spaßigen Darstellung nicht zu verkennen. Er muß sich über »Lehrjahre« hinweg den Einstieg in die Adelswelt erst verdienen. Doch ohne daß eine Gräfin ihm die Hand gereicht hätte, und ohne daß dahinter die aristokratische »Gesellschaft vom Turm« stünde, die das Schicksal Wilhelms beobachtete und lenkte, wäre das nicht geglückt. Der Roman endet mit den bescheidenen Worten Wilhelms, daß er ein Königreich erlangt habe, das er nicht verdiene. Seine Ehe mit der Gräfin - sie heißt Natalie - hat dennoch alle Voraussetzungen, um glücklich zu werden. Schiller freilich, der das Werk reich kommentiert hat, meldete Bedenken an: wie sollte Wilhelm qualifiziert sein, in diesem Verhältnis seine volle Freiheit zu behaupten? Nataliens doppelte Würde des Standes und des Herzens würden ihn immer in einer gewissen Inferiorität erhalten.

Zirka 35 Jahre später, 1830, in einem anderen großen Gesellschaftsroman, in Stendhals *Rot und Schwarz*, ist die Katastrophe da, und sie resultiert nicht zuletzt aus dieser »gewissen Inferiorität«, die der über adlige Frauengunst aufsteigende bürgerliche Held nie los wird. Stendhals entblößender Blick erlaubt keine prästabilierte Harmonie der Seelen und Charaktere mehr; sein Paar überbrückt die sozialen Diskrepanzen durch leidenschaftlich aufeinander projizierte Wunscherfüllungen. Ihre Liebe ist ein kriege-

risches Gewirr aus Taktiken und Strategien, ein grausames Macht-Spiel, in dem die Partner sich nach den sozialen und emotionellen Vorteilen hin auspokern. Und dennoch sind sie einander »promesse de bonheur«: denn sie, die »beneidetste Erbin des Pariser Faubourg«, Mathilde de la Mole, ist das, was Goethe als romantischen Charakter empfunden hat, sie ist überspannt, suchend, zum Abenteuer bereit, unsterblich gelangweilt von ihren sicheren Zukunftsaussichten an der Seite einer ihrer konventionellen gräflichen Verehrer; sie träumt von großen Gefühlen, großen Taten, heroischen Leidenschaften. Ihre Idole sind der eigene Vorfahr, Bonifaz de la Mole, der in mittelalterlichen Zeiten auf dem Schafott starb, für die Königin Margarete, die den Kopf ihres geschlachteten Liebhabers küßte. Weil ihr Geliebter, der Schreinerssohn, Priesterseminarist und Sekretär Julien Sorel anders ist als ihr steriles, erstarrtes Milieu, weil er stolz ist und ihr durch seinen »Geist« imponiert, sieht sie in ihm den großen Helden, der ihr den Ausbruch ermöglicht, das Mittel zum Zweck, ihre Phantasien zu verwirklichen. Der gesellschaftliche Affront, den ihre Verbindung mit dem Bediensteten ihres Vaters darstellt, reizt sie eher, als daß er sie abschreckt. Außerdem hat sie in Gedanken bereits Juliens eigentlichen Adel erkannt: »Sein Auge glüht von düstrem Feuer, er sieht aus wie ein verkappter Prinz«, findet sie. Damit definiert sie nur, was dieser selbst immer geargwöhnt hatte. Als der Marquis de la Mole sich gezwungen sieht, den Ehemann seiner Tochter in den Ritterstand zu erheben, um die Schande der Mesalliance zu vertuschen, sieht Julien darin eine Bestätigung seiner alten Familienroman-Phantasien: »Wäre es wohl möglich, dachte er bei sich, daß ich der natürliche Sohn eines großen Herren bin, den der schreckliche Napoleon in unsere Berge verbannt hat? Diese Idee kam ihm jeden Augenblick weniger unmöglich vor ... Mein Haß gegen meinen Vater wäre ein Beweis dafür. Ich wäre kein Ungeheuer mehr ...«. Was Julien Sorel in die Arme der Gräfin treibt, ist ein aus Ehrgeiz und Verzweiflung gemischter Aufstiegswille. Er sieht das Unverhältnis zwischen seiner Armut, seinen geistigen Fähigkeiten und seinem Ruhmbedürfnis. Doch über seine Eigenschaften als Emporkömmling hinaus, vereinen ihn mit Mathilde romantische Züge, ein maßloses Ungenügen an seinem Zeitalter, das ihm versagt, Soldat und Held zu werden und ihn dazu verurteilt, die Soutane zu nehmen. Das ungleiche Paar trifft sich in seinen Träumen von Heroismus und Größe. Für ihn sind sie schließlich nur im Tod zu verwirklichen, ein eheliches Leben mit Mathilde hätte die Irrealität, die Egozentrik ihrer an Hindernissen aller Art hochgeputschten Leidenschaft zutage gebracht. Er provoziert seine Hinrichtung, es ist öffentlicher Selbstmord. In den Tagen davor ist Julien ruhig und fast glücklich, ein Held. Mit diesem Heldentod erfüllt er auch Mathildes Liebesbedingungen: sie küßt den Kopf des toten Geliebten; d. h. er ermöglicht ihr damit jene Selbsterfüllung in einer den großen Ahnen nachgelebten Vita, von der sie immer geträumt hatte.

Von der Spätromantik bis Ende des 19. Jahrhunderts findet dann eine Dämonisierung jener Komponente der Liebe statt, die in den bisherigen Standestransgressionen immer nur mittelbar sichtbar wurde: der Sexualität. Von allen Varianten tragisch überhöhter Liebestode geht das bis zur höllisch angeleuchteten Demaskierung des Triebverhältnisses - z. B. in Strindbergs »Fräulein Julie« von 1888. Dort gilt: Wer sexuell unterliegt, unterliegt sozial. Die Grafentochter hebt den Diener nicht mehr empor, sondern *er* zieht *sie* hinunter; der rücksichtslose élan vital der Unteren siegt über die bereits fallsüchtig gewordenen Oberen. Im 20. Jahrhundert dagegen findet eine Rehabilitierung des Sexus statt: anstatt die Paare zu vergiften, führt er sie zusammen. Die Sexualität wird zum Fluchtpunkt, zum Ort unschuldig ursprünglicher Gemeinschaft, zum Hort des Lebens und der Menschlichkeit. D.H. Lawrence' »Lady Chatterley« ist kein - wie so oft mißverstanden - pornographischer, sondern ein großer zivilisationskritischer Roman. Ausdruck für des Dichters Protest an der lebensfeindlichen Industriewelt sind die Protagonisten, die Lady hier und der Waldhüter Oliver Mellors dort, Angestellter ihres Mannes und Sohn eines Kohlenkumpels. Zwischen dem ungleichen Liebespaar steht der adlige Ehemann. Symbolisch für die Abgelebtheit seiner Klasse gibt Lawrence ihm einen gelähmten Unterkörper. Wohlerzogen und kaltherzig sitzt er im Rollstuhl, tyrannisch und zugleich regressiv kindlich. Daß er auch der Herr der Kohlengruben ist und sich immer mehr fürs Profitmachen interessiert, macht ihn zum Bindeglied zu der anderen, ebenfalls abgelehnten Welt des proletarischen und ästhetischen Elends, der Welt, aus der der Waldhüter geflohen ist. In der »Lady Chatterley« sind alle sozialen und individuellen Bedingungen so aufeinander abgestimmt, daß eine Kombination der Besten möglich und wirklich werden kann. Zwei Menschen verlassen ihre Klassen, um dem seelischen und sozialen Tod zu entgehen, um dem eigenen Werte-Gefühl gerecht zu werden. Von verschiedenen Richtungen aufeinander zugehend, realisieren die Lady und der Arbeitersohn ihr Ideal einer neuen Liebeswelt, einer »Demokratie der Herzen«.

Lady Chatterley führte ein Leben der Leere, ein verschwommenes Gutsherrinnenleben in Langeweile, Frustration, Beziehungslosigkeit. Ihre Zugehörigkeit zum Adel gibt ihr nichts: »Es machte keine Freude, lediglich einen Standort zu wahren und zu fühlen, daß man der herrschenden Schicht angehörte. Was für ein Sinn lag darin, wenn selbst die feinsten Aristokraten im Grunde nichts positiv Eigenes zu wahren hatten und ihre Herrschaft nur eine Farce war und durchaus keine Herrschaft? Was für ein Sinn lag darin? Kalter Unsinn war das alles«, denkt Lady Connie. Ein erstes Anzeichen ihrer Rebellion ist die kurze Affäre mit dem gesellschaftlichen Aufsteiger, einem smarten Stückeschreiber. Es war der Falsche, ein Rohling. Erst der Waldhüter erfiüllt die Bedingungen des Richtigen: denn er ist

ihr auf gewisse Weise ebenbürtig. Mehrfach wird darauf hingewiesen, daß er »angeborene Noblesse« besitzt, literarisch gebildet, ein »Herr« ist, vornehmen Gang habe. Dazu kommen quasi-künstlerische Qualitäten: seine Einsamkeit, seine grübelnde Art, seine »tiefere Erfahrung«, seine Sensitivität, seine Abscheu vor der »männlichen Welt«. Und er steht äußerlich - wie sie innerlich - zwischen den sozialen Klassen, ist klassenfremd. Als Offizier hatte er die Oberschicht kennengelernt, und das hat ihm den Geschmack am »Aufsteigen« verdorben. In der eigenen Klasse findet er auch nichts Attraktives, nur Kleinlichkeiten und Lohngezänk. Er lebt wirklich »draußen« in der Natur. In dieses Draußen kommt sie, die soziale Mittlerschaft übernehmen die Körper. Wieder ist es die Adlige, wieder ist es die »Gräfin«, die die aktive, drängende, mutige Rolle übernimmt. »Ich habe nichts zu verlieren,« sagt sie, die eine ästhetische Heimat zu verlieren hat, Besitz und Sicherheit. Ihr »neues Ich« will durch. Er dagegen, der nur zu gewinnen hat, ist realistisch-skeptisch, er fürchtet die soziale Dimension, ihr Geld, ihre Stellung. Die typischen exotischen Fluchtpläne tauchen auf, Afrika? Australien? Doch sie riskieren die Probe auf die Liebe: die Ehe. Ob sie glücklich wird, wissen wir nicht, hier bricht der Roman ab. Doch das Kind, das unterwegs ist, könnte als symbolisches Zeichen für die Zukunftsträchtigkeit dieser Mesalliance gelten.

Betrachtet man die Biographien hoher Paare, so ist die legale Ehe nur *eine* Form der Symbiose von Geistes- und Geburtsadel, typischer sind Verbindungen, die den Alltag nur begrenzt hereinlassen. Einander »Verheißung« zu bleiben und »Erfüllung« zu sein, verlangt oft genug nach Distanz. Die kann extrem imaginative Formen annehmen wie bei Kaiserin Elisabeth von Österreich und Heinrich Heine, sie kann eine Symbiose auf höchster politischer Ebene sein, wie die Verbindung der Queen of England mit dem Romancier Benjamin Disraeli oder sie kann eine so hindernisreiche Liebe sein, wie die zwischen dem Sozialistenführer Ferdinand Lassalle und der Gräfin Hatzfeld - oder eben die Realität einer Ehe auf sich nehmen - glücklicher bei Karl Marx und der preußischen Adligen Jenny von Westphalen, unglücklicher bei der preußischen Generalstochter Lilly von Kretschman, die mit dem Sozialisten Heinrich Braun verheiratet war.

Als Modellbeispiele fir die Typologie Künstler und Gräfin möchte ich jedoch auf folgende hohe Paare eingehen: auf das romantische Ur-Bild Marie D'Agoult und Franz Liszt, das seine Fortsetzung fand in der Verbindung Fürstin Sayn-Wittgenstein-Franz Liszt, auf die Symbiose von Rainer Maria Rilke mit der Fürstin Marie von Thum und Taxis, auf die eigentümliche Liebesbeziehung von Karl Kraus mit der Baronesse Sidonie von Nâdherný und auf das außerordentliche Ehe-Paar D. H. Lawrence und Frieda von Richthofen.

»Sie sind für mich der wahrhafte Typus der phantastischen, künstleri-

schen, liebenswürdigen Prinzessin, vornehm in Benehmen, Rede und Kleidung«, schrieb George Sand an Marie D'Agoult, geb. de Flavigny, die einen glänzenden Salon im romantischen Paris führte, die die prominentesten und elegantesten Kreise um sich versammelte. 1834 führt Berlioz den 22jährigen Franz Liszt in ihren Salon, nicht ohne eindrückliche Warnung vor den Verführungskünsten der Gastgeberin. Prompt entspinnt sich zwischen der in unglücklich-kalter Standesehe lebenden schöngeistigen Gräfin und dem Sohn des esterhazyischen Hofbeamten und einer Krämerstochter, dem pianistischen Wunderkind und strahlend auratischen Künstler eine Leidenschaft. Sie sind einander die Erfüllung eines ästhetisch-geistig-erotischen Ideals. Für die Pariser Gesellschaft bedeutete es einen Skandal, als Marie D'Agoult - statt eines tolerierten, heimlichen Verhältnisses - den offenen Bruch wagt, Mann und Kind zurückläßt und zu dem Künstler in die Schweizer Berge flieht, um ganz der Liebe zu leben. Das exemplarische Paar hat für eine Weile die Idylle. Dann tritt die Wirklichkeit wieder heran, und mit den sozialen Komplikationen kommt die sog. Unvereinbarkeit der Charaktere zum Vorschein. Ihn drängt es zurück in die Welt, er ist mindestens so leidenschaftlich Musiker wie Liebhaber, er will Erfolg, Arbeit, Abenteuer, Zukunft. Sie will die Ausschließlichkeit der Liebe, will ihn ganz für sich, ist eifersüchtig und allzu stolz. Das Paar ist ständig auf Reisen. Nach fünf Jahren sind beide von der Notwendigkeit einer Trennung überzeugt. Marie kehrt aus dem gesellschaftlichen Niemandsland der Liebe zurück nach Paris, kittet allmählich ihr Verhältnis zum alten Milieu, führt wieder Salon, emanzipiert sich, wird Schriftstellerin. Doch Franz Liszt bleibt derjenige, der ihr, wie sie schreibt, »die einzig schönen Gefühle« eingeflößt hatte, die sie in ihrem Leben je gekannt. Liszt, Inbegriff des genialen, aber heimat- und ruhelosen Künstlers konzertiert in der Welt herum, bis ihn eine seiner Verehrerinnen auf ihr Schloß bei Kiew einlädt: die Fürstin Carolyne zu Sayn-Wittgenstein. Daraus entsteht keine leidenschaftliche, sondern eine eher geistig-religiöse Liebe. Im Unterschied zu Marie ist Carolyne ziemlich häßlich, aber mindestens so herrschsüchtig, intelligent und ebenso unglücklich verheiratet. Auch sie verläßt für Liszt ihre Heimat, ihre Ehe, flieht zu ihm nach Weimar. Die Scheidung wird die katholische Carolyne nie durchsetzen; das Paar lebt frei zusammen in der Altenburg, die sie ihm zum Domizil gestaltet. Die Fürstin, eine höchst arbeitsmoralische strenge Natur, bestimmt fortan über Liszts Leben, seine Beziehungen, sein Schaffen, drängt ihn schließlich in die Arme der Kirche. Im musikalischen Genie Liszts findet sie die Kompensation für alle Unbill ihres Lebens, doch waren auch seine Bedürfnisse so auf sie abgestimmt, daß er sagen konnte: »Wenn Sie nicht da sind, kann ich wirklich nichts Rechtes tun ... Ich brauche Sie unbedingt, um zu denken und zu atmen.«

Die drei anderen Paar-Konstellationen beginnen alle etwa zur gleichen

Zeit: Rilke begegnet seiner Fürstin Ende 1909, 1912 geht Frieda von Richthofen mit Lawrence auf und davon, 1913 lernt Kraus seine Baronesse kennen.

Anders als bei Liszt ist es bei Rilke nicht die Frau, die er braucht, um dichten zu können, sondern, in seinen Worten, ein Stück »geschütztes Alleinsein«. Fragil, von weiblich-fließender, einfühlsamer Psyche, entwickelt Rilke doch ein außerordentlich praktisches Geschick, um sich diese Bedingungen immer wieder zu verschaffen, d. h. den Status des Gastfreundes auf luxuriösen Schlössern, die von alten Parks und geschichts-gesättigten Mauern umschlossen sind. Als »Schloßpoet« ist Rilke fast verschrieen. Doch die Form adliger Geselligkeit, die eine übertriebene Intimität ablehnt, andererseits aber zwanglose Gemeinsamkeit bietet, ist genau die soziale Zwischenform, die die Vereinsamungs-Tendenzen des Dichters unterbindet, ohne ihm deshalb die notwendige, die schöpferische Einsamkeit zu stören. Die Ehe, die er mit Clara Westhoff geschlossen hatte, keine bürgerliche Ehe, konnte solch diffizilen Bedürfnissen gerecht werden, Rilke entflieht ihren materiellen und personellen Anforderungen. Er lebt ein Reise-Leben und manchmal ist es ein Prinz, der dem »Fahrenden«, wie er sich pathetisch nennt, Aufenthalt gewährt. Öfter jedoch übernimmt eine Gräfin die Mittlerrolle zum ästhetischen Refugium, denn die Gräfin fühlt sich als Frau von Rilke verstanden und »erfühlt«. Die ideale Gefährtin, Freundin, Mäzenin und Nothelferin findet er schließlich in der kosmopolitischen Österreicherin Marie von Thum und Taxis, einer grande dame von großer geistiger und menschlicher Souveränität, die die kränkelnde Empfindsamkeit Rilkes oft genug mit Humor auszugleichen weiß. Und die Gefahr einer freiheitsberaubenden erotischen Bindung ist angenehm vermieden: Marie ist gut verheiratet, die Balance zwischen Ferne und Nähe ist gewahrt. »Ihre Wege sind einsame Wege« schrieb ihm die Fürstin einmal, »Ich kann nur zuschauen und Ihnen sagen: wenn Sie mich brauchen, rufen Sie mich!« Er ruft sie oft genug, ist häufiger Gast auf ihrem böhmischen Schloß und in Duino. Was sie ihm ist, gibt er jedoch auf seine Weise zurück. Wieder behütet eine Fürstin ein Genie. Rilke vertieft, bereichert poetisiert ihr Leben, immer wieder lesen sie gemeinsam, reisen sie, verleben sie »unvergeßliche Tage«. Man kann die folgende Szene der Namensgebung, der Neu Taufe auch symbolisch ansehen fur die ungestörte Mutter-Sohn-Beziehung dieses Paares; es ist ein mystisch-nobilitierender Schöpfungsakt ihrerseits und ein Eintausch höchster Herkunft seinerseits: Der Name »Rilke«, meint die Fürstin, sei zu kurz und keinesfalls sein wahrer Name. »Rainer Maria« war ihr nicht respektvoll genug. »Doktor Seraphicus«! nennt sie ihn fortan und er erschauert. »Vielleicht ist es wirklich *mein* Name - der geheimnisvolle Name, der mir gehört.« In den Engeln der Duineser Elegien erhält die Fürstin dann die poetische Bestätigung ihres Schöpfungs-

auftrags. Rilke und die Fürstin stellen zweifellos die sublimste - die sublimierteste - Symbiose von Geistes- und Geburtsadel dar.

Gar nicht seraphisch ist die Figur und das Werk des Satirikers Karl Kraus. Und doch steckt in seiner Liebesbeziehung zu Sidonie von Nâdhernÿ ein Körnchen Rilke - seines zeitweiligen Nebenbuhlers in der Gunst der schönen Baronesse. Dieses Körnchen ist mit dem Titel einer seiner Polemiken bezeichnet: »Sehnsucht nach aristokratischem Umgang«. Darin heißt es: »Ich weiß und bekenne ... daß die Erhaltung der Mauer eines Schloßparks, der zwischen einer 500jährigen Pappel und einer heute erblühten Glockenblume alle Wunder der Schöpfung aus einer zerstörten Welt hebt, im Namen des Geistes wichtiger ist, als der Betrieb aller intellektuellen Schändlichkeit, die Gott den Atem verlegt!« Kraus meint den Park von Janowitz, der zum Schlosse Sidonies gehört. Wie immer er diesen Park mit Worten und Versen heiligsprechen wird, er braucht ihn, im Unterschied zu Rilke, nicht als den realen Wall, der seine Geisteskräfte zugleich behaust und erregt - er braucht ihn als Gegenwelt zu Wien. Aus der Spannung, die zwischen diesen Welten besteht, bezieht er seine Kreativität, bezieht er die Fruchtbarkeit seines Hasses hier und seiner Liebe dort. Gegen die Wiener Welt der bürgerlichen Gesellschaft, die für ihn aus korrupten Journalisten und Ästheten, Politikern und Psychoanalytikern, aus Handelsjuden und Börsenjobbern besteht, deren Geld- und Erfolgsstreben, deren Lügen und Intrigen ihn zum Fackel-Anzünden zwingt, erscheint ihm die aristokratische Welt nicht nur als Inbegriff der Erlösung von dieser Reinigungsarbeit, sondern auch als ästhetische Utopie, als die irdische Verwirklichung einer ursprünglich einmal intakten Harmonie von Natur und Kultur. In der Gestalt der Schloßherrin verdichtet sich diese Utopie, wird real, erotisch, zur Frau, die er die zweite Hälfte seines Lebens leidenschaftlich lieben und umwerben wird. Seinem exorbitanten Ansturm freilich ist die Baronesse nur halbwegs gewachsen: ohne starken eigenen Schwerpunkt und am liebsten auf Reisen, unterliegt sie den Forderungen ihres Milieus einerseits – die eine standesgemäße Ehe vorschreiben -, verlangt aber zugleich nach dem größeren Reiz, der vom geistig überlegenen Künstler ausgeht; nur er kann die Suchende definieren, erkennen. »Denn ich will die echte Versuchung«, schreibt Sidonie in ihr Tagebuch, »will tief erschüttert werden, um zu wissen, wie ich erlöst werden kann ... K.K. (Karl Kraus) hat mir ein neues Reich eröffnet, neue Möglichkeiten. Wie wunderbar hat er das getan!« Sidonies Liebe zu Kraus besteht aus halbem Gewähren, halbem Verweigern, weder entscheidet sie sich für ihn, noch verläßt sie ihn ganz. Das aber erhält ihn in genau der Spannung, die seine Leidenschaft anfeuert: seine Liebesbedingungen sind psychologisch identisch mit seinen Arbeitsbedingungen. Für beides gilt, was er in einem Aphorismus behauptet: »An einem Ideal sollte nichts erreichbar sein als ein Martyrium«. Dieser Zustand

einer schaurig-schönen Unmöglichkeit erlaubt es dem Künstler aber, das versagte Glück anders zu genießen: in der utopisch-mythischen Dimension, im Bild des »ersten Menschenpaares«, das er sich und seiner Geliebten immer wieder tröstend und beschwörend vor Augen stellt.

War das Beibehalten der Standesschranken noch konstitutiv für das Paar-System Kraus-Sidonie und damit gewissermaßen antiquiert für die Epoche der 20-30er Jahre, so demonstriert das Paar Lawrence-Frieda von Richthofen das explosive Niederreißen dieser letzten Klassenbastion. Daraus entsteht kein Martyrium, sondern die Geschichte einer turbulenten, aber sehr glücklichen Liebes-Ehe. Damit diese Ehe zustande kam, waren zwei Erfahrungen ihrerseits Voraussetzung: die verarmte Baronesse steckte in einer trostlos langweiligen Frühehe mit einem englischen und sehr viktorianischen Collegelehrer in dem mittelenglischen Nottingham; sie hatte drei Kinder. »Ich lebte damals wie eine Schlafwandlerin in einem konventionell festgelegten Leben«, meinte Frieda rückblickend. Aber sie hatte auch eine erste Etappe der Befreiung aus dieser erstickenden Enge hinter sich: ihre Liebesaffäre mit dem verrücktesten Menschen der damaligen Schwabinger Boheme, dem Anarchisten, Freud-Schüler, Mutterrechts-Vorkämpfer Otto Groß, einem sensitiven Künstlertyp, der die sexuelle Revolution predigte und auch lebte. Durch ihn kommt sie zum Bewußtsein ihrer eigenen Natur, ihres mystisch-sexuellen Charismas, das unter den patriarchalischen Moralgesetzen dahinkümmerte. Frieda ist reif zum Ausbruch, als der Bergarbeitersohn und ehemalige Schüler ihres Mannes, als D.H. Lawrence auftritt. Lawrence, selber in ungelösten Mutter- und halbgaren Frauen-Bindungen steckend, ist voller Protest gegen alles, was männlich-starre Wert- und Rollenvorstellungen anbetrifft, doch noch darin verkrampft. Die starke, lebenslustige Frieda wirkte auf den schwachbrüstigen Walliser ebenso befreiend wie er auf sie, im Erotischen wie im Geistigen. Frieda personifiziert für ihn echte Aristokratie, nicht durch Geburt, sondern durch ihren Lebensmut, sie ist Weltanschauung für ihn, Magna Mater und femme inspiratrice. Ihr Einfluß auf sein Werk ist beträchtlich. »Mir war es gegeben, ihn zum Blühen zu bringen«, schreibt sie nach seinem Tod und Lawrence hat es zu Lebzeiten bestätigt. »Die Arbeit ist von uns beiden«, sagte er von dem Roman »Söhne und Liebhaber« und das gilt für sein weiteres literarisches Schaffen; von Frieda stammt auch die Körper-Religion der *Lady Chatterley.* Unter vielen Opfern - ihre Kinder blieben bei ihrem ersten Mann - realisierte die preußische Freiherrntochter mit dem Dichter eine abenteuerliche, mutige Vagabunden-Ehe, die sie achtzehn Jahre lang durch die verschiedensten Kontinente führte und die schließlich in einem realen, außerzivilisatorischen »Draußen«, in der Künstlerkolonie Taos, Neumexico, ihr Ende findet. Im gemeinsamen Protest gegen Gesellschaft und Zivilisation verwirklichten hier der Künstler und seine Gräfm in origineller Ebenbürtigkeit ihr ero-

tisch-mystisch-künstlerisches Kultur-Ideal - ein wunderbares, gegen alle Striche gebürstetes hohes Paar.

Es war ein weiter Weg von Wilhelm und Natalie zu dem Waldhüter und der Lady, von Franz Liszt und seinen Gräfinnen zu dem Lawrence-Paar. Es war auch ein Weg, der die Auflösung von Distanz in Nähe beschreibt, die Auflösung sozialer Kategorien der Stände und Klassen in die Naturkategorien von Mann und Frau. Ich wage es nicht zu entscheiden, ob damit Idee und Wirklichkeit der Paar-Elite abgeschafft sind oder nur entschärft, oder vielleicht »aufgehoben« - ?