

STUDIA GERMANICA GEDANENSIA 40

STUDIA GERMANICA GEDANENSIA 40

DAS (UN-)MENSCHLICHE IM MENSCHEN

Studien zu einer anthropologischen Thematik
in der Literatur von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart

Red. / Hrsg.
Agnieszka K. Haas

WYDAWNICTWO
UNIwersytetu GDAŃSKIEGO
GDAŃSK 2019

Redaktor serii / Reihenherausgeber
Prof. dr hab. Mirosław Ossowski

Komitet Redakcyjny / Herausgeberbeirat
*Marion Brandt, Agnieszka Haas, Andrzej Kątny, Sławomir Leśniak, Danuta Olszewska,
Mirosław Ossowski, Jan Sikora*

Rada Naukowa / Wissenschaftlicher Beirat
*Anna Babka (Wien), Bernd Ulrich Biere (Koblenz), Ines Busch-Lauer (Zwickau), Marek Jaroszewski
(Warszawa), Hans-Wolf Jäger (Bremen), Ole Letnes (Agder), Peter Oliver Loew (Darmstadt), Heinz-Helmut
Lüger (Koblenz-Landau), Grażyna Łopuszańska (Gdańsk), Stefan Michael Newerkla (Wien), Alla Pasławska
(Lwów), Christoph Schatte (Poznań), Marian Szczodrowski (Gdańsk), Zenon Weigt (Łódź)*

Recenzenci / Gutachter
*Prof. Dr. Dr. h.c. Rolf Fieguth, Prof. UMK dr hab. Tomasz Waszak, Prof. Dr. Rudolf Drux, Prof. Dr. Peter
Deutschmann, Prof. Dr. Aage A. Hansen-Löve, Prof. dr hab. Lech Kolago*

Redaktorzy językowi / Sprachliche Beratung
Hannah Janis Augsburg, Agnieszka Haas, Wioleta Karwacka

Projekt okładki i stron tytułowych / Umschlag- und Titelseitengestaltung
Filip Sendal

Fotografia na okładce / Umschlagfoto
© Aneta Bitel „Szamanka“ (2010)

Adres Redakcji / Anschrift der Redaktion:
Instytut Filologii Germańskiej, ul. Wita Stwosza 51, PL-80-308 Gdańsk
E-Mail: sekger@ug.edu.pl

Skład i łamanie / DTP
PRACOWNIA

Publikację sfinansowano ze środków Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego z Programu „Wsparcie dla czasopism” oraz z funduszy Dziekana Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego / Mitfinanziert vom Ministerium für Wissenschaft und Hochschulwesen im Rahmen des Programms „Förderung für wissenschaftliche Zeitschriften“ sowie vom Dekan der Philologischen Fakultät der Universität Gdańsk

Wersją pierwotną *Studia Germanica Gedanensia* jest wersja drukowana

Copyright by Instytut Filologii Germańskiej
Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego 2019

ISSN 1230-6045

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego
ul. Armii Krajowej 119/121, 81-824 Sopot
tel./fax 58 523 11 37, tel. 725 991 206
e-mail: wydawnictwo@ug.edu.pl

www.wyd.ug.edu.pl

Inhaltsverzeichnis

<i>Vorwort (Agnieszka K. Haas)</i>	7
Andrzej Lam	
<i>Exempla aus Ovids Metamorphosen in Sebastian Brants Narrenschiff</i>	11
Joanna Godlewicz-Adamiec	
<i>Rezeptionsstrategien der deutschen Romantiker und Umwandlungen der mittelalterlichen Quellen des Stoffes am Beispiel der Literarisierung des Melusinenmythos</i>	25
Monika Rzeczycka	
<i>Mineral – Pflanze – Tier – Mensch. Die Spirale „kosmischer Evolution“ in den russischen esoterischen Schriften des frühen 20. Jahrhunderts</i>	41
Christian Zehnder	
<i>Sprachkrise, Epiphanie, Flimmern: Von Hofmannsthal zu Vvedenskij. Ein Vorschlag</i>	51
Mirta Devidi	
<i>„Eine zweideutige Mischung der Gottheit und der Tierheit“. Das (Un-)Menschliche bei Friedrich Schlegel</i>	64
Agnieszka K. Haas	
<i>Aufhebung der Weiblichkeit? Pflanzenmetaphorik und Geschlechterdarstellungen in der Literatur um 1800</i>	74
Jan Habermehl	
<i>Prinzessin Gracula. Zum Affen als Figur pädagogischer Reflexion bei Friederike Helene Unger</i>	90
Reinhard M. Möller	
<i>(Post-)Romantische Verwandlungen. Anthropologisch-zoologische und ästhetische Poiesis-Motive und metapoetische Reflexion in Wilhelm Hauffs „Märchenalmanach auf das Jahr 1827“</i>	100
Andrey Kotin	
<i>Zwischen Sinn und Wahnsinn. Die Metamorphosen des Ich im deutschen romantischen Märchen</i>	110
Svitlana Macenka	
<i>Das Übermenschliche im Menschlichen: Der anthropologische Aspekt des Gesanges in den Erzählungen von E. T. A. Hoffmann</i>	121
Agnieszka Sowa	
<i>Zu ausgewählten Aspekten des (Un-)Menschlichen im lyrischen Werk von Justinus Kerner</i>	131
Andrea Rudolph	
<i>Realistische Abrechnung mit Präexistenz und Reinkarnation. Julius von Heydens Gesprächsnovelle Das Geheimnis der Reminiszenz</i>	142

Ewelina Damps	
„ <i>Dormiunt aliquando leges, numquam moriuntur</i> “. <i>Das Phänomen des gerichtlichen und moralischen Urteils am Beispiel der Novelle Mondlicht über Masuren von Günther Tetzlaff</i>	157
Caroline Scholzen	
<i>Doppelgänger – an Ketten gelegt: Zum Einfluss von Emanuel Swedenborg und Salomon Maimon auf E. T. A. Hoffmann und Franz Kafka</i>	172
Beate Sommerfeld	
„ <i>die ganze Mensch- und Tiergemeinschaft überblicken</i> “ – <i>literarische Grenzverhandlungen des Humanen bei Franz Kafka</i>	183
Śławomir Leśniak	
„ <i>Aus der Mitte seiner Bildwelt</i> “. <i>Zwischen mimetischer und simulativer Darstellungsweise bei Franz Kafka</i>	194
Jadwiga Kita-Huber	
<i>Der (un)menschliche Wissenschaftler. Jean Pauls Dr. Katzenbergers Badereise (1809) und die Frage nach dem Menschen</i>	207
Davina Höll	
„ <i>Der Tod ist hundertfach in jedem Mundvoll Luft, den wir einatmen</i> “: <i>Unheimliche Grenzgänge zwischen Mensch und Umwelt. „Ecogothic“ in Ricarda Huchs Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren</i>	218
Tanja Angela Kunz	
<i>Zwischen Descartes und Sade und darüber hinaus: Thomas Hettches Nox und Animationen</i>	227
Über Autorinnen und Autoren des Bandes.	240

Vorwort

Was bedeutet es, ein Mensch zu sein? Ist er dualistisch veranlagt oder ist seine Natur komplizierter? Besteht er aus Leib und Seele oder ist er als eine Trias zu betrachten, in der es noch einen Geist (oder ein Gemüt!) gibt?

Die Beiträge des vorliegenden Bandes präsentieren ein Spektrum der Menschenbilder von der Antike bis zur Gegenwart, in denen das komplizierte Wesen – Mensch – sowohl Tierisches, Pflanzenhaftes, Dämonisches, Wahnsinniges, als auch Göttliches in sich trägt. Die chronologisch-literarhistorische Reihenfolge der Artikel wird aus Gründen der Übersichtlichkeit öfter durchbrochen, wenn sich Gelegenheit zu engerer thematischer Gruppierung ergibt.

Bereits Ovids *Metamorphosen* enthalten mythologische Geschichten über Verwandlungen von Menschen in Pflanzen, Tiere oder Gegenstände, die nicht selten als Folge einer Bestrafung für ein unethisches Handeln erklärt werden. In Sebastian Brants *Narrenschiff* findet Andrzej Lam zahlreiche intertextuelle Anspielungen auf Ovids Gestalten, die den Leser beispielhaft vor Schwächen, Leidenschaften und Begierden, vor Unmoral, Dummheit oder anderen Lastern warnen sollen, wobei laut Lam Ovidkenntnisse vorausgesetzt werden.

Intertextuelle Verflechtungen sind auch in vielen anderen Beiträgen dieses Bandes von zentraler Bedeutung. Der Artikel von Joanna Godlewicz-Adamiec knüpft an die umfangreichen Kenntnisse der Romantiker im Bereich der mythischen Vorstellungen im Mittelalter an. Am Beispiel des Melusine/Undine-Motivs zeigt die Autorin, wie die Epochendifferenzen und -parallelen in der Rezeption des alten Stoffes verlaufen und welche Rezeptionsstrategien in der Romantik möglich waren.

Der Einfluss von alten Ideen kann auch eine durchaus praktische Wendung nehmen, wie der Beitrag von Monika Rzczycka zeigt. Was hat zum Beispiel die zu Beginn des 18. Jahrhunderts populäre Idee der „Kette der Wesen“, die unter anderem von Leibniz und Alexander Pope verbreitet wurde, mit dem Vegetarismus im 20. Jahrhundert zu tun? Die bis in die Antike zurückreichende Idee der Wesenskette stellte alle von Gott geschaffenen Lebewesen als eine nach dem Prinzip einer prädestinierenden Harmonie gestaltete Einheit dar, in der alle Elemente voneinander abhängen und auseinander hervorgehen. Der Mensch fungierte hier als Wesen zwischen dem Körperreich der Tiere und Pflanzen und der geistigen Welt mit dem Schöpfer an ihrer Spitze. Rzczycka zeigt, auf welche Weise diese Idee unter den russischen Esoterikern zwei Jahrhunderte später Verbreitung fand und welche praktischen Folgen sie hatte. Von Rudolf Steiners Anthroposophie inspiriert, setzen manche russische Autoren und Esoteriker – wenn auch nicht unmittelbar – die Lehre von Leibniz und Pope fort, die auch von Steiner aufgegriffen wird und in der russischen Kultur eine überraschende Anwendung findet.

Einen anderen russischen Autor, Aleksandr Vvedenskij behandelt der Beitrag von Christian Zehnder. Ihm geht es vor allem um die Epiphanie, das Unausprechliche und die Sprachkrise bei Vvedenskij und Hugo von Hofmannsthal, doch zum Schluss seines Beitrags charakterisiert

er Vvedenskij's Diskurs über das Unaussprechliche, wo überraschenderweise gerade dem Tierischen (und „nicht de[m] irrende[n] Mensch[en]“) die Bestimmung „zur Epiphanie“ zugeschrieben wird.

Die Wiederentdeckung der tierischen Natur des Menschen und ihre Folgen sind bereits im ausgehenden 18. Jahrhundert mehrmals diskutiert worden. Dazu tragen Erkenntnisse der Medizin, das zunehmende Interesse an der Physiologie des menschlichen Körpers und an seiner Ähnlichkeit mit anderen Lebewesen sowie das Bedürfnis nach einer Versinnbildlichung des psychischen Lebens bei, wie es sich in der weit verbreiteten Pflanzen- und Tiermotivik der Goethezeit widerspiegelt.

An welche Züge des menschlichen Charakters erinnern manche Tiere und Pflanzen? Was symbolisieren sie in Bezug auf das typisch Menschliche? In der literarischen Imagination werden die Grenzen zwischen Mensch und Natur sehr oft verwischt. Welchem Zweck dienen solche Darstellungen? Mirta Devidi fragt, ob sich die narrative Transposition der „Gottheit“ und der „Tierheit“ als relevant für die Reflexion anthropologischer Konzepte um 1800 erweist.

Die Kategorien der ‚Mischung‘ und des ‚Wechsels‘ scheinen mit der allgemeinen Tendenz des Ausgleichs von verschiedenen Differenzen zusammenhängen, die ihre Wurzel unter anderem im Idealismus und der Alleinheitslehre hatten. Mit Hilfe des Melusinenmythos wird, wie Joanna Godlewicz-Adamiec zeigt, bereits im Mittelalter über die Geschlechter- und Eheproblematik diskutiert. Die Begriffe ‚Mischung‘ und ‚Wechsel‘ tauchen auch im Geschlechterdiskurs der Goethezeit auf und können hier als Stadien der Vervollkommnung der Menschheit gelten. Von der Wechselwirkung zwischen den Geschlechtern und ihrer Vervollkommnung schreibt bereits Wilhelm von Humboldt in seiner Abhandlung *Ueber die männliche und weibliche Form* (1795), in der er argumentiert, dass „das Charakteristische beider Geschlechter in Gedanken zusammenschmelzt und aus dem innigsten Bunde der reinen Männlichkeit und der reinen Weiblichkeit die Menschlichkeit bildet“ (Humboldt 1841: 216).¹

Der Beitrag über Pflanzenmetaphorik und Geschlechterdarstellungen in der Literatur der Frühromantik (Agnieszka Haas) befasst sich mit den Folgen des Übergangs von der Aufklärung mit ihrer Grenzziehung zwischen Körper und Geist zu der neuen Konzeption eines Verhältnisses der wechselseitigen Ergänzung. Eine Aufhebung von Grenzen ist in vielerlei Hinsicht Devise der Romantiker, die verschiedene Differenzen dynamisch, im ergänzenden Wechselverhältnis sehen wollen. Während in der Aufklärung die Ausdifferenzierung und Hierarchisierung der Geschlechter dominieren und diesen je unterschiedliche soziale Aufgaben zugeschrieben werden, hebt die romantische Literatur das Wechselverhältnis zwischen den Geschlechtern und ihre gegenseitige Ergänzung hervor. Dagegen wird in der heutigen genderorientierten Forschung der Versuch, die stereotype Geschlechterrolleneinteilung zu überwinden, als utopisch beurteilt.

Tierfiguren tauchen besonders oft in Märchen auf, wo sie nicht selten eine pädagogische Funktion besitzen. Solche Märchen werden in den Beiträgen von Jan Habermehl, Reinhard M. Möller und Andrey Kotin behandelt. Habermehl charakterisiert die pädagogische Rolle der Affenfigur am Beispiel eines Feenmärchens aus Friederike Helene Ungers Roman *Albert und*

¹ Humboldt, Wilhelm von (1841): *Ueber die männliche und weibliche Form*. In: *Wilhelm von Humboldt's gesammelte Werke*. Erster Band. Berlin: G. Reimer, 215–261.

Albertine (1804). Möller vergleicht Formen und Funktionen erzählter Verwandlungsprozesse bei Wilhelm Hauff und stellt ihre anthropologisch-zoologischen, kulturpoetisch-ethischen sowie ästhetisch-poetologischen Implikationen an der Epochenschwelle zwischen Spätromantik und Frührealismus heraus.

Andrey Kotin analysiert die literarischen Manifestationen des Individuellen in den Kunstmärchen der deutschen Romantiker Tieck und Chamisso. Von der Perspektive des subjektiven Idealismus Fichtes ausgehend, kommt er zu dem Schluss, dass die Denker der Romantik mehr mit dem Ich-Problem als mit der Definition des Menschen bzw. des Menschlichen beschäftigt sind.

Dem transzendenten Anteil am Menschlichen und dessen Literarisierung und Ästhetisierung sind die Beiträge von Svitlana Macenka, Agnieszka Sowa und Andrea Rudolph gewidmet.

Macenka wendet sich der ästhetischen Dimension des menschlichen Handelns zu und weist auf die anthropologische Rolle des Gesangs in den Erzählungen von E. T. A. Hoffmann hin. Die Singstimme betrachtet sie als körperlich-sinnliche Transzendenzenerfahrung. Agnieszka Sowa interpretiert ausgewählte lyrische Texte von Justinus Kerner, der eine Faszination für die Präsenz der Geister der Verstorbenen in der irdischen Welt hegte; zentral ist hier demzufolge die Todesmotivik. Eine ähnliche Thematik wählt Andrea Rudolph, die eine bisher wissenschaftlich kaum beachtete Gesprächsnovelle aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Kontext des Idealismus und seiner Kritik untersucht.

Mit dem moralischen, juristischen und esoterischen Aspekt des Urteils aus der jeweils unterschiedlichen Warte des Schriftstellers, des Juristen oder des Geistersehers beschäftigt sich Ewelina Damps anhand der Novelle *Mondlicht über Masuren* des aus Ostpreußen stammenden Autors Günther Tetzlaff. Die wenig bekannte Erzählung, die erst kurz vor seinem Tod am 27. Oktober 2012 in Bardowick bei Lüneburg fertiggestellt wurde, wird dadurch interessant, dass sie die Grenzüberschreitung der menschlichen Wahrnehmung thematisiert und zeigt, wie das Irrationale gesellschaftliches Urteilen beeinflussen kann.

Den bekannten Geisterschern und ihrem Einfluss auf die Literatur des 20. Jahrhunderts wendet sich Caroline Scholzen zu. Von Kant und der Leibniz-Wolffschen Philosophie aus, geht sie zur Analyse der spiritistischen Theosophie Swedenborgs über, um „die Vermischung von durchdringlichen und undurchdringlichen Substanzen“ festzustellen und zum Phänomen des Doppelgängertums zu gelangen, das bei E. T. A. Hoffmann besonders stark präsent ist. Dann macht Scholzen einen produktiven „Sprung“ zu Kafka, der aus dieser Mischung eine „semantische wie performative Kampfbewegung“ macht.

Der Autor der *Verwandlung* steht auch im Beitrag von Beate Sommerfeld im Mittelpunkt. Ihre Thematik sind die „literarischen Grenzverhandlungen des Humanen“, die literarischen Darstellungsformen der „dekonstruktiven Verunsicherung der Mensch-Tier-Grenze“ und die ästhetischen Schwellenräume zwischen Kafka und der Romantik.

Dem Prager Schriftsteller ist auch der Beitrag von Sławomir Leśniak gewidmet, in dem das fotografische Bild und die Körpermetapher in Kafkas Prosa als „simulative und mimetische Darstellungsregister“ aufgefasst werden. Die Begriffe ‚Mimesis‘ und ‚Simulation‘ werden hier mit den poetologischen Theorien Erich Auerbachs und Wolfgang Isters untermauert.

Der Beitrag von Jadwiga Kita-Huber führt auf das literarisch so wirkmächtige Phänomen der naturwissenschaftlichen und anthropologischen Entdeckungen um 1800 zurück; er ist der

Frage nach dem Menschenbild in Jean Paul später und breit rezipierter Erzählung *Dr. Katzenbergers Badereise* (1809) gewidmet. Die Verfasserin untersucht sie unter dem Gesichtspunkt von Jean Pauls Auseinandersetzung mit zeitgenössischen naturwissenschaftlichen Streitfragen und anthropologischen Entwürfen sowie in Bezug auf die *Badereise* bei Schriftstellern wie Goethe, E. T. A. Hoffmann, Tieck, Platen, J. Grimm und bei verschiedenen Naturwissenschaftlern.

Das unsichtbare Mikroleben thematisiert Davina Höll, die am Beispiel von Ricarda Huchs neuromantischem Text *Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren* zeigt, wie „spezifische[] Strategien der Literarisierung des unheimlichen Grenzgangs der Mikroben zwischen Mensch und Umwelt“ entstehen können.

Dem Körperdiskurs ist auch der Beitrag von Tanja Angela Kunz gewidmet. Am Beispiel von Thomas Hettches Romanen *Nox* und *Animationen* zeigt Kunz, wie sich die kritische Auseinandersetzung der sogenannten „Körper-Literatur“ der 1990er Jahre mit dem Körper- und Wissenschaftsbild um 1800 verbindet. Besonders interessant sind hier Bemerkungen über strukturelle Analogien von Hettches Romanen zu den Schriften des Marquis de Sade und die Bezugnahme beider auf René Descartes.

Auf dem Umschlag des Bandes ist ein Foto der Danziger Fotografin, Psychologin und Psychotherapeutin Aneta Bitel abgedruckt, eine moderne Versinnbildlichung der Komplexität menschlicher Natur und der im Menschen steckenden tierischen Kräfte, die für das Potenzial seiner inneren Entwicklung und Kreativität stehen.

Die Herausgeberin möchte sich zum Schluss bei allen Rezensenten des Bandes für ihre wertvollen Bemerkungen und Kommentare bedanken. Die Herausgeberin und die Autorinnen und Autoren des vorliegenden Bandes hoffen auf interessierte und angeregte Leserinnen und Leser.

Im Oktober 2019

Die Herausgeberin
Agnieszka K. Haas

Gdańsk 2019, Nr. 40

<https://doi.org/10.26881/sgg.2019.40.01>

Andrzej Lam

Warszawa

Exempla aus Ovids *Metamorphosen* in Sebastian Brants *Narrenschiff*¹

Unter den rund vierhundert Beispielen aus der Bibel, der Mythologie und Geschichte, die in Sebastian Brants *Das Narrenschiff* dem Unterricht und der Ermahnung dienen, stammen mehr als zwanzig aus Ovids *Metamorphosen*. Brant nimmt keinen direkten Bezug auf Ovids Werk und erwähnt den Dichter nur einmal als den Autor der *Ars amatoria* („büler kunst“), die Ovid nichts als Unglück beschert habe. Die meisten Verweise auf Ovid erscheinen im Kapitel XIII und einzelne in den Kapiteln XXVI, LIII, LX, LXIV und LXVII. Sie sind anspielend und verkürzt, sie betreffen die beklagenswerten Folgen von sündhafter oder kopfloser Liebe, Eifersucht und Hass sowie selbstverliebter und törichter Unbesonnenheit. Sie stellen Codes dar, die sich nicht entschlüsseln lassen, ohne die Quelle zu kennen. Daraus lässt sich schlussfolgern, dass Brant entweder davon ausgeht, dass der Leser über die erforderlichen Kenntnisse verfügt, oder dass er ihn auffordert, diese zu erlangen. Die Regeln des Genres, in diesem Fall der moralischen Satire, erwiesen sich bei Brant stärker als die philosophische Bedeutung der mythologischen Botschaft.

Schlüsselwörter: Ovid, Sebastian Brant, Intertextualität

Exempla from Ovid’s *Metamorphoses* and Sebastian Brant’s *The Ship of Fools*. Around four hundred examples from the Bible, mythology and history in Sebastian Brant’s *The Ship of Fools* are designed to instruct and caution; more than twenty come from Ovid’s *Metamorphoses*. Brant does not make references to Ovid’s work and he mentions the poet only once as the author of *Ars amatoria*, which brought Ovid nothing but misfortune. Most of those references appear in Chapter XIII “On Seduction” (*Von buolschaft*) and single ones in Chapters: XXVI, LIII, LX, LXIV and LXVII. They are abridged and coded allusions concerning the consequences of wicked or rash love, jealousy and hatred as well as self-loving and foolhardy imprudence. They cannot be deciphered without knowing the source. This implies that Brant either assumes the reader has sufficient knowledge or suggests they need to gain it. The conventions of the genre, in this case of moral satire, proved to be stronger than the philosophical meaning of the mythological message.

Keywords: Ovid, Sebastian Brant, intertextuality

¹ Dieser Beitrag ist eine leicht gekürzte Übersetzung des Aufsatzes *Exempla z „Metamorfoz“ Owidiusza w „Okręcie błaznów“ Sebastiana Branta*, erschienen in: Andrzej Lam (2014): *Portrety i spotkania*. Warszawa/Pułtusk: Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR/Akademia Humanistyczna im. A. Gieysztora, 147–162 [Erstdruck in: „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo”, hg. von E. Ichnatowicz u. a. (= Rocznik Wydziału Polonistyki UW 2013, Nr. 3, Teil 2, 165–175)].

Im 13. Kapitel des *Narrenschiffs* von Sebastian Brant, das mit einer Siegesrede an Venus beginnt und davor warnt, den Versuchungen der Liebesleidenschaften zu erliegen, findet sich eine lange Reihe von Konditionalsätzen, die schließlich auf ein Werk anspielen, das seinem Autor Unglück eingebracht habe: „Ovidius het des keyzers gunst/ Het er nit gelert der büler kunst“ („Ovidius hätte des Kaisers Gunst, Wenn er nicht gelehrt der Buhler Kunst“).² Dies war eine spielerische Huldigung an den Dichter, aus dessen *Metamorphosen* Brant im Folgenden reichlich schöpfte, und wenn er auch die genaue Quelle nicht preisgab, dann wohl nur deshalb, weil er einen Leser voraussetzte, dem die dort erzählten mythologischen Geschichten selbstverständlich vertraut waren. Offensichtlich gehörten sie zum gelehrten Kanon, und es genügte nur ein Hinweis, um sich die entsprechende Handlung in Erinnerung zu bringen. Anders wäre – um ein beliebiges Beispiel aus dieser Reihe zu nennen – ein lapidarer Satz wie „Tysbe ferbt nit die wissen boer“ („Es färbte nicht Thisbe die Beeren roth“) unverständlich [N 13].

Aber wie soll der Leser dies verstehen? Als Verurteilung Thisbes oder als Warnung? In der Geschichte aus dem IV. Buch der *Metamorphosen*, die von Minyade, einer der Töchter des Königs von Bötien, erzählt wird, verabreden sich zwei Liebende aus Babylon, Pyramus und Thisbe, nachts unter einem Maulbeerbaum mit weißen Früchten. Thisbe gelangt eher als Pyramus zum verabredeten Ort. Als sie im Mondlicht eine Löwin nach der Jagd mit frischem Blut am Maul erblickt, flieht sie in eine Höhle, um sich dort zu verstecken. Die Löwin findet ihren auf der Flucht verlorenen Mantel, zerreißt ihn und befleckt ihn mit Blut. Der erschrockene Pyramus glaubt nun, Thisbe habe nur deshalb ihr Leben verloren, weil er es war, der sie zum Treffen überredete und nicht als erster erschienen sei. Und um sich symbolisch mit der Geliebten zu verbinden, stößt er sich einen Dolch in die Brust. Durch das aus der Wunde aufspritzende Blut färben sich die schneeweißen („nivei“) Früchte dunkel („in atram vertuntur faciem“) und die von Blut getränkte Wurzel wird purpurrot („purpureo colore“) [M IV, 55 – 166].³ Thisbe kehrt an den vereinbarten Ort zurück und lässt sich erst durch den Anblick dunkler Früchte täuschen, doch als sie den Geliebten in einer Blutlache erblickt, folgt sie ihm in den Tod. Seitdem erinnert der Baum durch einen Zauber an die zweifache Trauer, und seine Frucht färbt sich von nun an schwarz („ater“).

Die Geschichte zeigt das Wirken des Schicksals auf, das die Ereignisse so anordnet, dass sie zum Tod der Liebenden führen. Im Erzählplan macht sich Pyramus Vorwürfe, Thisbe erscheint dagegen frei von jeglicher Schuld: In der Szene, in der sie Pyramus sucht und retten will, verkörpert sie die reine Liebe, die für das gemeinsame Schicksal zum größten Opfer bereit ist. Das Tragische dieses Mythos liegt zum einen in der Kraft der Liebe, die sich im Konflikt mit der Umwelt befindet, zum anderen auch im Zufälligen der Ereignisse. Wenn man nach einem menschlichen Anteil daran suchen wollte, liegt dieser allenfalls in Pyramus' Verspätung

² In der Übersetzung dieses Artikels wird nach der neuhochdeutschen Übersetzung von Hermann A. Junghans (1877) zitiert. Die Orthographie wird ohne Veränderungen beibehalten. Im Folgenden wird nach dem Zitat die Nummer des entsprechenden Kapitels (!), falls vom Autor nicht angegeben, direkt nach dem zitierten Fragment mit der Sigle N hinzugefügt [Anmerkung der Übersetzerin].

³ Die deutschsprachige Version von Reinhart Suchier, nach der das Werk Ovids in der Übersetzung dieses Artikels zitiert wird, entstammt der Ausgabe aus dem Jahre 1862. Im Folgenden wird nach dem Zitat von Ovid die Nummer des Buches der *Metamorphosen* und ggf. die Verse, falls vom Autor nicht angegeben, direkt nach dem zitierten Fragment mit der Sigle M hinzugefügt [Anmerkung der Übersetzerin].

und im weiteren Sinne, ohne dass dies im Text erwähnt wird, im Starrsinn der Eltern, der wohl dazu führte, dass die Kinder ihre Verabredung verheimlichen mussten. Aus moralischer Sicht kann jungen Menschen nicht vorgeworfen werden, einander zu lieben, so wie in der Geschichte von Romeo und Julia, die eineinhalbtausend Jahre später verfasst wurde. Brants Reihe von Konditionalsätzen, die nach dem Muster „etwas Bedauernswertes wäre nicht geschehen, wenn es die mächtige Kraft der Liebe nicht gegeben hätte“ gestrickt sind, oszilliert zwischen der Warnung vor den Fallen des Schicksals, die aus dieser Kraft entstehen, und der Anklage, dass man ihnen allzu leicht und sogar aus unwürdigen Absichten erliegt. Dabei fällt auf, dass Brant nur Thisbe erwähnt, und nicht Pyramus, der ja die Früchte zuerst in Blut tränkte. Ist das darauf zurückzuführen, dass sie die tragische Figur dieser Geschichte ist?

Ein weiteres Beispiel aus dieser Reihe von allusorischen Versen aus dem 13. Buch des *Narrenschiffs* ist die Nymphe Echo: „Echo nit wer ein stym gemacht“ („Zur Stimme nicht wäre Echo gemacht“ [N 13]). In der Geschichte aus dem dritten Buch der *Metamorphosen* ist die Nymphe „resonabilis Echo“ [M III, 339 – 510] nach einer Strafe durch die wütende Juno nur noch eingeschränkt in der Lage zu sprechen: Sie kann nur die zuletzt gehörten Worte aussprechen; und entsprechend verläuft ihr Dialog mit Narcissus, in den sie verliebt ist. Die unerwiderte Liebe führt dazu, dass sich der erschöpfte Körper der Nymphe in Luft auflöst, die Knochen verwandeln sich in einen Fels, und nur ihre alles wiederholende Stimme bleibt von ihr zurück. Brant setzt auch diesmal die Kenntnis der *Metamorphosen* voraus, denn ohne diese wäre die Anspielung auch buchstäblich nicht verständlich. Bei Ovid ist die Kälte des Narcissus, der nur sein eigenes Spiegelbild liebt, der Grund für dessen Ablehnung der Nymphe; sie selbst erweckt ein umso größeres Mitleid, weil ihre Möglichkeiten, Liebe zu zeigen, derart begrenzt sind. Aber selbst wenn sie nicht geliebt hätte, hätte sie keine Macht mehr über ihre Stimme gehabt.

Weitere dieser knappen Anspielungen in Versform finden sich in den nachfolgenden Stellen des 13. Buches des *Narrenschiffs*. Die humorvolle und gleichzeitig widrige Geschichte des Mars aus dem vierten Buch der *Metamorphosen* wird von Brant in folgende Formel gefasst: „Mars ouch nit jnn der ketten læg“ – („Mars læg‘ nicht in Ketten“ [N 13]). Ovid entnahm den Mythos der Odyssee, wo er ausführlicher erzählt wird: Der Sonnengott Helios beobachtet eine Liebesszene zwischen Venus und Mars und berichtet dem eifersüchtigen Ehemann Hephaistos davon, der nahezu unsichtbare Ketten aus Bronze sowie Fallen und Netze schmiedete, die so kunstvoll waren, dass sie kaum zu erkennen waren, und hängte sie im ehelichen Schlafzimmer auf. Das dort überwältigte unglückliche Liebespaar wird daraufhin von ihm den anderen Göttern vorgeführt. Bei ihrem Anblick lachten die Götter, so fügt Ovid hinzu, und noch lange Zeit danach sei dies die bekannteste Geschichte im ganzen Himmel gewesen. Das Paradoxe besteht hier darin, dass der hinkende Hephaistos die Meisterin der Liebe und den Meister der Kampfkunst überlistet. Die Tatsache, dass Venus in ihre eigene Falle geriet, schlachtet Brant hier nicht aus. Spuren des Komischen liegen dagegen in dem ungewöhnlichen Bild des Kriegsgottes, der in Fesseln gefangen liegt. Im Moment der Umarmung mit der Göttin der Liebe – was man sich selbst noch hinzufügen muss.

Im selben Buch wird das heimtückische und grausame Abenteuer des Sonnengottes Apollon erzählt. Dieser ist in Prinzessin Leukothöe verliebt und gewinnt ihr Vertrauen, indem er in Gestalt ihrer Mutter erscheint. Kurz darauf zeigt er sich ihr in seiner göttlichen Macht

und überwältigt die verängstigte Leukothöe. Die Nebenbuhlerin Klytia berichtet deren Vater davon, der seine Tochter daraufhin lebendig begraben lässt. Der machtlose Phöbos-Apollon verwandelt sie daraufhin in einen Weihrauchstrauch. Brant berichtet über diese Verwandlung nur Folgendes: „Leucothoe nit wyhrouch gbær“ („Leukothea nicht Weihrauch wär“ [N 13]). Beim Lesen dieser Textstelle könnte jemand, der die Geschichte nicht kennt, fragen: Warum eigentlich würde sie nicht so angenehm riechen?

Die spärliche Phrase: „Tereus wer ouch keyn wydhopff nit“ („Kein Wiedehopf ward Tereus je“ [N 13]), umschreibt eine der blutigsten und aufschlussreichsten Geschichten, die in den *Metamorphosen* erzählt werden (VI. Buch). Der König von Athen, Pandion, verspricht seine Tochter Prokne Tereus, dem König von Thrakien, zur Frau als Dank für dessen hilfreichen Beistand in einer Schlacht. Weder Juno, die Ehegöttin, noch Hymen und Grazie waren von dieser Beziehung sonderlich angetan. Die Eumeniden hielten geraubte Leichenfackeln und bereiteten dem Paar ein Bett, auf das sich ein Uhu setzte. Brauchte es noch deutlichere Zeichen? Nach fünf Jahren bat Prokne ihren Mann, ihre Schwester Philomela aus Athen zu holen. Der Vater ist damit kaum einverstanden und bittet sie, so schnell wie möglich zurückzukehren, weil sie sein einziger Halt ist. Als Tereus Philomela erblickt, verliebt er sich grenzenlos in sie. Auf der Reise verschleppt er das Mädchen in eine Berghöhle und vergewaltigt sie. Als sie damit droht, ihn öffentlich anzuklagen, schneidet er ihr die Zunge heraus. Zu allem Übel vergewaltigt er sie immer wieder. Nach seiner Rückkehr täuscht Tereus seiner Frau tiefe Trauer vor und behauptet, dass ihre Schwester gestorben sei. Im Kerker gefangen, stickt Philomela den Bericht ihrer Schande jedoch mit roten Fäden auf ein weißes Leintuch und schickt es ihrer Schwester zu. In der wilden Szenerie der Rhodopen stürmt Prokne während der Bacchanalien die Tore des Kerkers und plant mit Philomela die grausamste Rache: Die Schwestern töten Itys, den Sohn von Tereus und Prokne, bereiten aus seinem Fleisch eine Mahlzeit und servieren sie dem Vater. Der wütende und verzweifelte Tereus schlägt daraufhin mit seinem Schwert auf die Schwestern ein, doch durch eine göttliche Intervention werden alle Beteiligten in Vögel verwandelt. Einer von ihnen nistet sich unter dem Dach ein (Philomela, die in eine Schwalbe verwandelt wurde), die andere fliegt in den Wald (Prokne, die bekanntlich in eine Nachtigall verwandelt wurde).⁴ Tereus als Wiedehopf wird am genauesten beschrieben: Er hat eine Spitze auf dem Kopf, einen speerlangen Schnabel, und er sieht so aus, als ob er eine Rüstung trüge. Die Phrase aus dem *Narrenschiff* klingt noch eindrücklicher, weil „wydhopff“ (Wiedehopf) im Alltagsdeutsch auch die unangenehme Konnotation eines Vogels, der sein eigenes Netz beschmutzt, hervorruft.

Wer trägt in dieser schrecklichen Geschichte die größte Schuld? Das edle Attika und das wilde Thrakien stießen in ihr aufeinander. Tereus wird von Ovid als „Barbar“ und „Tyrann“ bezeichnet. Seine Leidenschaft ist so gewaltig, dass er ihr nicht widerstehen kann, daraufhin führt sein Verbrechen aus Leidenschaft in das nächste Verbrechen aus Vorsatz. In ähnlicher Weise kann auch Prokne ihr Verlangen nach der grausamsten Rache nicht bändigen, sie erwägt

⁴ Ovid erwähnte an dieser Stelle die Namen der Schwestern oder Vogelarten nicht, was zu Missverständnissen führte. Die römischen Dichter glaubten, dass es Philomela war, die zur Nachtigall wurde (vielleicht im Zusammenhang mit der Namenetymologie). So ist es auch in *Pieśń świętojańska o Sobótce* des polnischen Renaissancepoeten Jan Kochanowski (*Jungfrau IX*), in der zwar keine Namen verwendet werden, diese sich aber aus dem Inhalt erschließen lassen.

verschiedene Varianten, bis sie schließlich die physische Ähnlichkeit von Itys mit seinem Vater bemerkt und ihren Widerwillen gegen Tereus, trotz der rührenden Bitten des unschuldigen Kindes, nicht mehr unterdrücken kann. Diese bedrohliche Kette von Verbrechen wurde zwar von Tereus begonnen, doch das Verbrechen des Kindesmords übertraf alle Normen. Deshalb erwähnt Brant Prokne im Kapitel 64 *Von bösen weibern (Von bösen Weibern)* als abschreckendes Beispiel direkt zusammen mit Medea.

Es lohnt sich daneben daran zu erinnern, dass Horaz das Bild des Frühlings in den *Carmina* IV, 12 mit der aus Thrakien⁵ wehenden Brise und dem mit ihr ankommenden „unglücklichen Vogel“ verknüpft. Dieser klagt über Itys und die ewige Schande („aeternum opprobrium“) über das Geschlecht von König Kekrops (des Gründers von Athen), die dadurch verursacht wurde, dass das barbarische Verbrechen des thrakischen Königs durch Prokne gerächt wurde („male barbaras/ Regum est ultra libidines“).⁶ Prokne beklagt ihre Tat bei Horaz mit dem Gesang der Nachtigall, während sich Ovids Tereus in Gestalt eines Wiedehopfs weiterhin seiner männlichen Stärke rühmt. Brant, der weder die Verbrechen von Tereus noch die von Prokne explizit erwähnt, beruft sich erneut auf das Wissen des Lesers. Doch es ist gerade Prokne, die bei ihm zu einem getadelten Beispiel für einen irrigen weiblichen Wahn wird, während Tereus lediglich als Wiedehopf Buße tut, wobei nicht erklärt wird, wofür. Und dass er wie Prokne im Text unmittelbar nach Medea erwähnt wird, die ihre „Kinder verbrannte und den Bruder tötete“,⁷ mag ein Zufall sein. Auf jeden Fall zeugt die getrennte Erwähnung der Eheleute in zwei verschiedenen Büchern des *Narrenschriffs* davon, dass Brant den Leser nicht dazu bringen wollte, sein Gewissen danach zu befragen, wessen Schuld größer sei. Es ging um etwas anderes, nämlich darum, den Menschen bewusst zu machen, welche menschlichen Dispositionen die Verirrten (Narren) auf ihre Abwege führen. Hier gab es keinen Platz für die Dimensionen der Tragödie.

Was Medea angeht, so ist nicht zu versäumen, dass ihr von Ovid im VII. Buch der *Metamorphosen* das berühmte Geständnis zugeschrieben wird: „Video meliora proboque, deteriora sequor“; „Das Bessere seh‘ und erkenn‘ ich: Schlechterem folgt mein Herz“ [M VII, 20]. Überwältigt von der Liebe zu Jason, kämpft sie mit sich selbst, bevor sie beschließt, ihren Vater und ihr Land zu verraten. Und sie rechtfertigt sich vor ihm: „quid faciam, video: nec me ignorantia veri decipiet, sed amor“, „Wohl erkenn‘ ich mein Thun, und nicht Unkunde des Rechten, Liebe verleitet mich nur“ [M VII, 92]. Sie ist hemmungslos in der Liebe, rücksichtslos in der Rache und großartig in ihrer Macht über die Elemente. Für Jason war sie zu allem bereit. Die Rache für seinen Ehebruch wird von Ovid unpersönlich vorgetragen, als ob Medea von einer geheimen Macht geleitet wäre, die ihre Hand führt: „Sed postquam Colchis arsit nova nupta venenis,/ flagrantemque domum regis mare vidit utrumque,/ sanguine natorum perfunditur inpius ensis,/ ultaque se male iasonis effugit arma“, „Doch als colchisches Gift

⁵ Thrakien war der Sitz der bedrohlichen Boreas, doch im Frühjahr kamen vom Meer her Böen, die sich günstig auf die Vegetation ausübten, und mit ihnen die Vögel.

⁶ In der Übersetzung von Gerhard Fink lautet die Stelle wie folgt: „[...] weil sie auf üble Weise barbarisches/ Gelüsten von Königen gerächt hat“, Horatius 2002: 251 [Anmerkung der Übersetzerin].

⁷ Im Original heißt es: „[...] Medea verbrant/ Ir kind, den brüder dot mir jr handt“ (vgl. Brant 1838: 108); „[...] Medea einst verbrant/ So Kind wie Bruder mit eigner Hand“, vgl. Brant 1877: 30 [Anmerkung der Übersetzerin].

aufzehrte die neue Gemahlin/ Und das gedoppelte Meer sah lodern des Königes Hofburg,/ Netzt mit dem Blut der Söhne das Schwert die entartete Mutter;/ Grässlich gerächt dann nimmt sie die Flucht vor den Waffen Iasons“ [M VII, 394–397].

Brant, der diese Stelle folgenderweise schildert: „Und macht [die flam] das Medea verbrant/ Jr kind, den brüder dot mit jr handt“, das heißt: „die Flamme der Liebe ließ Medea ihre Kinder verbrennen, und den Bruder tötete sie mit eigener Hand“ [N 13, 39–40], verwechselte das Verbrennen des Palastes mit dem Mord an den Kindern. Der Übersetzer des *Narrenschiffs* ins Neuhochdeutsche hat das noch misslicher übersetzt: („[die Flamm‘], [...] Durch die Medea einst verbrannt/ So Kind wie Bruder mit eigener Hand“ [N 13]).⁸ Dieses zweite Verbrechen erwähnt Ovid nicht. In anderen Berichten tötet Medea ihren Bruder und wirft seine zerhackten Glieder ins Meer, um die Verfolgung durch ihren Vater, den König Aietes, hinauszuzögern.

Ein ähnliches Motiv des Verrats innerhalb der Familie wird in der Erzählung über Scylla im achten Buch der *Metamorphosen* aufgegriffen. Im Kapitel *Über die Verführung* evoziert es Brant folgenderweise: „Scylla dem vater ließ syn hor“, („Es ließe Scylla dem Vater das Haar“ [N 13, 47]). Was bedeutet das? Die Tochter von Nisus, dem König von Megara, die von Minos, dem König von Kreta, hofiert wurde, entflammte in so großer Liebe für ihn, dass sie es wagte, ihrem Vater das einzige rote Haar, das ihn vor Niederlage und Tod schützte, „mit „frevelder Hand“ („scelerataque dextra“ [M VIII, 94]) abzuschneiden und es dem fremden Herrscher mit folgenden Worten zu überreichen: „glaube: das Haupt des Erzeugers/ Geb‘ ich, das Haar nicht bloß, dir hin.“ Von dieser Tat angewidert verurteilt Minos Scylla und verschwindet, nachdem er angemessene Gesetze aufgestellt hat. Scylla verflucht den Undankbaren, fühlt abwechselnd Hass und Liebe, wirft sich ins Meer und holt das kretische Boot ein. Doch der Vater erjagt sie in Gestalt eines Seeadlers, woraufhin sie sich in den Vogel Ciris (weißer Reiher?) verwandelt. Vor dem Verrat rechtfertigt sie sich selbst damit, dass sie zu jedem Opfer bereit sei, sofern Minos, als unvermeidlicher Sieger, die Festung ihres Vaters nicht antasten würde („tantum patrias ne posceret arces“; „Nur nicht dürft‘ er die Feste des Vaters begehren.“ [M VII, 54]). Indem sie auf diese Weise zu Minos Sieg beiträgt, hofft sie, dass er gnädig gegenüber dem Besiegten sein und gleichzeitig ihre Gefühle erwidern würde. Da sie dafür jedoch ihren Vater verriet, war ihre Tat in Minos‘ Augen verwerflich. Auf diese Weise findet sich Scylla also in der Reihe all jener, deren Liebe zum Verbrechen führt.

Noch weitere Beispiele in diesem 13. Buch des *Narrenschiffs* beschreiben Verstrickungen im Gefühl der Liebe. Hinter dem scheinbar unschuldigen Satz: „Myrrha wer nit Adonis swaer“, („Myrrha fiel‘ nicht Adonis schwer“ [N 13, 57])“, verbirgt sich eine dramatische Geschichte. Myrrha, die Tochter des Kinyras, verliebte sich voller Reue in ihren Vater. Sie versuchte ihre Leidenschaft mit allen Kräften zu besiegen, wollte sogar Selbstmord begehen, doch nichts half. Ihre Amme, bewegt von Myrrhas‘ hoffnungslosem Leid, führt sie heimlich ins Schlafzimmer ihres Vaters. Als Kinyras eines Nachts in der Geliebten seine Tochter erkennt, will er sie töten. Sie entkommt jedoch und irrt neun Monate lang in der Fremde umher. Sie klagt sich vor den Göttern an, wünscht sich eine wohlverdiente Strafe. „Bange zugleich vor dem Tod und müde des Lebens“ [M X, 481] bittet sie die Götter, sie durch eine Verwandlung

⁸ Vgl. Brant 1877: 30.

aus den Reichen der Lebendigen und Verstorbenen zu entfernen, weil sie niemanden mehr durch ihre Anwesenheit beschämen will. Sie verwandelt sich in einen weinenden Baum, dessen Äste sich vor Schmerz verdrehen und der lebendige Tränen weint. Mit Hilfe von Lucina (Diana oder Junona) bringt sie Adonis zur Welt, einen Jungen, der so schön ist, dass Venus seinem Charme nicht widerstehen kann. Das rücksichtslose Schicksal führte dazu, dass Adonis durch ein von einem Speer getroffenen wütenden Wildschwein tödlich verletzt wurde. Venus, mit dem Schicksal hadernnd („questaque cum fatis“ [M X, 724]), will nicht, dass die Geschehnisse dem Urteil des Schicksals unterliegen („non tamen omnia vestri iuris erunt“ [M X, 724–725]). Sie würzt Adonis' Blut mit einem duftendem Nektar und verwandelt ihn in eine zarte Blume, die so wankelnd ist, dass sie von einem Windhauch umgestürzt werden kann (auf Griechisch ist ihr Name anemos). Es handelt sich wahrscheinlich nicht um eine Anemone, sondern um eine rote Mohnblume.

Kann das Schicksal hier im Dienst der Gerechtigkeit stehen? Als Venus Adonis vor Wildschweinen und anderen gefährlichen Tieren warnt, antwortet sie geheimnisvoll auf seine Frage nach den Gründen für ihren Rat: „veteris monstrum mirabere culpae“ [M X, 553], „und staun ob alten Vergeh'ns seltsamer Bestrafung“. Die Pappel warf einen schönen Schatten, die Göttin, „drückte das Gras und Adonis“ und „rücklings mit dem Nacken gelehnt an den Busen“ des jungen Mannes und unter Liebkosungen erzählte sie ihm die Geschichte von Atalanta: Eine Prophezeiung riet Atalanta von einer Beziehung mit einem Mann ab, denn sie würde sich sonst selbst verlieren. Atalanta war eine begnadete Läuferin und stellte für den Fall, dass jemand um ihre Hand anhalten dürfe, die Bedingung auf, dass er sie im Wettlauf besiegen müsse. Andernfalls würde sie ihn köpfen. Dann erschien Hippomenes und erweckte einen außerordentlich starken Eindruck auf die Prinzessin. Er hätte das Wettrennen mit ihr jedoch verloren, wenn nicht Venus ihm geholfen und drei Äpfel gereicht hätte, die er während des Rennens fallen ließ, womit er seine Rivalin ausbremste. Nach dem Wettlauf vergaß Hippomenes jedoch, sich bei der Göttin zu bedanken, schlimmer noch, er verführte Atalanta an einem Ort, an dem uralte Götterbilder standen. Daraufhin wurden Atalante und Hippomenes in Löwen verwandelt (auch hier nennt Ovid den Namen des Tieres nicht, sondern beschreibt es nur).

Venus hat in die Erzählung über Myrrha die Episode über Atalanta eingebettet, um Adonis vor Leichtsinn und vielleicht auch vor den Folgen von Undankbarkeit und Missachtung des Schicksals zu warnen. Im *Narrenschiff* verweist der folgende Vers darauf: „Athalanta keyn loewin wer“, sie wäre keine Löwin geworden („Atalante schüfe als Löwin nicht Noth“ [N 13, 64]). Hippomenes wird dagegen im späteren 40. Kapitel in einer vierzeiligen Narration erwähnt, in der es um die Unfähigkeit der Narren geht, aus Erfahrungen zu lernen: „Hippomenes sah manchen Gauch/ Vor sich enthaupten, wollte auch sich und sein Leben wagen ganz, Und fast war Unglück seine Schanz.“⁹

Im IX. Buch der *Metamorphosen* wird das Unglück von Byblis beschrieben, deren Herz vor Zuneigung zum Zwillingbruder Kaunos überließ. Sie war die Tochter Milets, des Apollo-ohnes und Gründers der gleichnamigen Stadt. Zwischen Hoffnung und Angst schwankend redet sie sich ein, dass auch den Göttern eine solche Liebe geschehen sei, und dass der Bruder

⁹ Vgl. Brant 1877: 74.

schließlich kein Herz aus Stein habe. Dann möchte sie genau wie Myrrha sterben. Sorgfältig wählt sie ihre Worte in einem Liebesbrief, doch dieser zeitigt andere Folgen als erwartet: Der empörte Kaunus verlässt die Stadt, die verzweifelte Byblis irrt ziellos in der Welt umher, und da sie keine Erleichterung findet, löst sie sich schließlich in Tränen auf. Barmherzige Najaden ließen aus ihren Tränen eine Quelle entspringen, die niemals versiegt. Ovid verfasst seine Geschichte, vielleicht ein wenig suggestiv als Warnung: „Byblis warnt, dass nicht Unziemliches lieben die Mädchen“ [M IX, 454]. Brant hingegen formulierte seine Warnung so einfach wie möglich: „Byblis nit jrm brüder holt“ („Byblis wär nicht ihrem Bruder hold“ [N 13, 59]).

Bei Ovid konnte sie ihm gar nicht hold sein, aber es ist schwer zu leugnen, dass nur dadurch das Leiden hätte vermieden werden können.

Nach der Rückkehr aus dem Hades und dem Gesang über die Kämpfe der Giganten beschloss Orpheus keine Frauen mehr lieben zu wollen und stimmte die Leier an: „Nunc opus est leviores lyra, puerosque canamus dilectos superis inconcessisque puellas ignibus attonitas meruisse libidine poenam“ [M X, 153 – 155]. Übersetzt: „Leichterere Weise bedarf's nunmehr, von Knaben zu singen,/ Welche die Götter geliebt, und wie von verbotener Flamme Sinnesberaubt Jungfrau sich Strafe verwirkt durch Begierde.“¹⁰ An erster Stelle dieser Gesänge steht Ganymed, gefolgt von Hyakinthos, der tödlich von einem Diskus getroffen wurde, den Apollo geworfen hatte. Als ob die von den Göttern geliebten Jünglinge nur kurz leben durften, um ihre Schönheit für immer zu bewahren. Apollo versah Hyakinthos mit einer Art von Unsterblichkeit, wie sie gleichfalls die jedes Frühjahr wieder aufblühende Blume besitzt. Auch Pygmalion wurde zu dieser Gruppe gezählt, der „durch die Fehler geschreckt, die dem weiblichen Sinne/ Zahlreich gab die Natur“ [M X, 244–245], ein Mädchen aus Elfenbein schnitzte. Als er sie zur Frau nehmen wollte, ließ Venus sie, von Pygmalion gerührt, lebendig werden. Bei Ovid folgen darauf die schon zitierten Lieder zu Myrrha, Adonis und Atalanta. Hyakinthos wurde von Brant mit folgenden Worten eingeführt: „Hyacinthus wer keyn ritter spor“ („Hyazinth wär' keine Blume fürwahr“) [N 13, 48].¹¹ Pygmalion wird von Brant in Kapitel 60 mit dem Titel *Von im selbs wolgefallen* („Von Selbstgefälligkeit“) aufgenommen, mit der Begründung: „Pygmalion gfiel syn eygen byld/ Des wart er jnn narrheit gantz wild“, „Pygmalion gefiel sein Bild. Er war in Narrheit drob ganz wild“ und zusammen mit Narziss: „Hett sich Narcissus gspyeget nit, er hett gelebt noch lange zyt“, („Und blieb Narziß vom Wasser weit,/ Er hätt' gelebt noch lange Zeit“).

Im Gegensatz zu Hyakinthos, der jedes Jahr im Frühling auf die Erde zurückkehrt, spiegelt sich Narziss immer noch in den Gewässern der Styx. Am Ort seines Todes fanden die Nymphen eine safrangelbe Blume, die rings von weißen Blütenblättern umgeben war. Für den Zweck, den sich Brant setzte, waren solche subtilen Unterscheidungen offensichtlich nicht relevant. Als gelehrter Jurist und Moralist spricht er im Duktus eines guten Vaters, der seine widerspenstigen Kinder vor Gefahren warnen will.

Im 13. Kapitel des *NarrenschiFFs*, dem an Ovid-Zitaten reichsten, wird die Liste der Charaktere aus den *Metamorphosen* vervollständigt durch Pasiphae aus dem achten Buch, die einen

¹⁰ Vgl. Ovid 1862: 150.

¹¹ Eigentlich geht es hier um den Rittersporn. In der neuhochdeutschen Übersetzung wird der eigentliche Pflanzennamen durch „Blume“ ersetzt.

Stier ihrem Ehemann Minos vorzog, der wiederum in Scyllas Monolog angeklagt wird; der Zentaur Nessus, der von Herkules mit einem vergifteten Pfeil als Strafe für die Entführung von Dejanira getötet wurde; Danae, die „durch Gold empfing“, und im vierten Buch von Ovid kurz genannt wird; Niktymene, die im zweiten Buch erwähnte Prinzessin, die, des inzestuösen Verkehrs mit ihrem Vater beschuldigt, in eine Eule verwandelt wurde, welche sich in der Dunkelheit der Nacht versteckt; Hippolytos aus dem 15. Buch, den die Stiefmutter Phaedra (die Tochter von Pasiphae) vor seinem Vater Theseus zu Unrecht der versuchten Vergewaltigung beschuldigte; Prokris aus dem VII. Buch der *Metamorphosen*, die von ihrem Ehemann Kephalos versehentlich durch einen Speer getötet wurde, als sie sich von Eifersucht gequält in einem Dickicht versteckte und Kephalos vom raschelnden Laub alarmiert war. Brant formuliert es ebenso rätselhaft wie humorvoll: „Procris der hecken sich verwäg“, („Und fern wäre Procris der Hecke geblieben“ [N 13, 52]). Diese berührende Geschichte der ehelichen Liebe, die in den *Metamorphosen* von Kephalos erzählt wird, warnt zwar eher vor unvernünftigem Misstrauen als vor einer unvernünftigen Liebe. Doch Brant lässt in diesem Kapitel 13 die ursprünglichen Motive aus und konzentriert sich auf das verkürzte Verfahren der Anspielung als Grundlage für die Identifizierung der Figuren.

Während im *Narrenschiff* die Liebeslust von „Frau Venus“ verkörpert wird, die eine triumphale Selbstcharakterisierung vorträgt, wird im 53. Kapitel die Figur des Neids (Invidia, Nyd) eingeführt und anhand der Parabel von Aglauros, der Tochter des Kekrops aus dem zweiten Buch der *Metamorphosen* beschrieben, in welchem Minerva Invidia aufsucht und diese durch die halb geöffnete Tür ihres trostlosen Hauses erblickt. Selten findet sich bei Brant eine solch gründliche Lektüre. Die Attribute des Neids sind die blassen Lippen („hat sie eyn bleichen mundt“ [N 53, 15], „pallor in ore sedet“ [M II, 775]), Dünnhheit („dürr, mager, sie ist wie eyn hund“ [N 53, 16], „macies in corpore toto“ [M II, 775]; der Hund ist hier aus Reimgründen hinzugefügt); die nicht direkt fokussierenden Augen („ir ougen rott und sicht nyeman mitt ganzten vollen ougen an“ [N 53, 17–18], „nusquam recta acies“ [M II, 776]; die rote Farbe ist eine Amplifikation. Weitere von Ovid genannte Attribute wie faule Zähne („livent robigine dentes“), von Galle grün gefärbte Brust („pectora felle virent“), ihre mit giftigem Geifer bedeckte Zunge („lingua est suffusa veneno“) und ihr gehässiges Lachen, wenn sie jemanden leiden sieht [M II, 775–780], wurden dabei ausgelassen. Diese Figur der Invidia wird bei Ovid nun von der Göttin angewiesen, Aglauros, welche neidisch auf das Glück ihrer Schwester Herse ist, von ihrem Gift zu verabreichen, damit sich ihre Qualen noch verstärken. Als Aglauros derart von Neid gequält eines Abends versucht, Merkur den Zugang zum Gemach ihrer Schwester zu verweigern, verwandelt der Gott sie schließlich in eine steinerne, blutentleerte sitzende Gestalt aus Stein. Wie in jeder Metamorphose verbleibt im Verwandelten eine Spur der ursprünglichen Figur. Und so wie Aglauros von ihrem neidischen Geisteszustand infiziert war, verliert entsprechend der Marmor seine weiße Farbe („nec lapis albus erat: sua mens infecerat illam“ [M II, 832]).

Im 64. Kapitel über die „bösen Weiber“ zeigt sich Brants Galanterie durch einen Ansatz zur Rechtfertigung: So schreibt er, bereits im Vorwort habe er festgestellt, dass er die edlen Damen nicht „mit Arg bedenken“ wolle. Zwar gebe es von den „bösen Weibern“ nicht viele, dennoch wolle er hier hauptsächlich über diese schreiben. Es ist sogar verständlich, dass in Brants Reihe von Narrengestalten eine Apologie der weiblichen Tugenden erst an einer

späten Stelle folgt, obwohl dies nichts an der Tatsache ändert, dass es bei Brant gerade Frauenfiguren sind, die als außergewöhnlich abnorm und falsch dargestellt werden. Seine Beispiele entnimmt er hauptsächlich der Bibel und der Geschichte. Medea und Prokne wurden hier bereits erwähnt. Das fünfte Buch der *Metamorphosen* erzählt von den Pieriden, den Töchtern des Pieros, einst wunderschön singenden Mädchen, die nach einem verlorenen Wettbewerb mit den Musen in Elstern verwandelt wurden, bei denen die Redegewandtheit, die schrille Geschwätzigkeit und das unbändige Bedürfnis zu sprechen erhalten geblieben sind.¹² Von den Charakteren aus dem sechsten Buch, die ihrer Hybris, einem arrogantern Stolz, erlegen sind und die Gottheiten mit unangemessenen Prahlerien herausforderten, fehlt in Brants Werk die am lautesten prahlende und am grausamsten bestrafte Figur: Niobe. Der Leser soll stattdessen mit ihrem Ehemann Amphion Mitleid empfinden, der aufgrund der Prahlerien seiner Frau den Tod seiner Söhne mit ansehen musste. Erinnernte sich Brant an den subversiven Sinn von Ovids Erwähnung, wonach das Volk Niobe hasste, und einzig ihr Bruder Pelops um sie trauerte? Als alle Söhne getötet waren, nahm sich Amphion das Leben, und auch seine sechs Töchter kamen um. Dann rief Niobe Apollos Mutter an: Lass mir als einzige die Jüngste! Doch die unbarmherzige Latona tötete auch das letzte Kind.

Im 40. Kapitel des *Narrenschißs* fallen die Exempla von Phaeton aus dem zweiten Buch und von Ikaros aus dem achten Buch der *Metamorphosen* auf, die die Warnungen ihrer Väter missachteten und starben. Für Brant handelt es sich dabei um paränetische Gleichnisse. In Ovids Werk evoziert Phaethons kühner Ritt nicht nur Entsetzen, sondern erweckt auch Bewunderung für seinen unvergleichlichen Mut im Angesicht der Unermesslichkeit des Himmels. Es war Ikaros' kindliche Freude, etwas Unbekanntes zu erleben, die ihn die Gefahr vergessen ließ. Darum bemüht, jede Episode von verschiedenen Seiten zu zeigen, porträtiert Ovid Daidalos als mutigen Erfinder, als verzweifelten Vater und als grausamen Erzieher, der seinen begabten Schüler tötete, indem er ihn vom Felsen stieß. Als Daidalos Ikaros begräbt, schlägt das von Minerva in ein Rebhuhn verwandelte Opfer dieses Mordes aus Freude darüber, dass das vergangene Verbrechen nun gerächt worden sei, mit den Flügeln.

In solchen Widersprüchen war das Tragische organisch eingeschrieben. Obwohl Horaz sich der Tatsache bewusst war, dass das Schicksal des Daidalos eine Bestrafung der Götter für dessen Kühnheit bei der Überschreitung von Grenzen darstellte, platziert er Daidalos neben Herkules, der in den Acheron durchbrach. In der berühmten Ode II, 20 übertrifft der Dichter Ikaros in einem überragenden Ruhmesflug. Als er das Mädchen davor warnt, sich zu hohe Ziele zu setzen, führt er hierfür zwei ermahnde Beispiele an: das des Bellerophon, eines sterblichen Reiters, der auf dem geplanten Weg zum Olymp den unsterblichen Pegasus reitet (3, 12), und des durch die Sonne verbrannten Phaethon (4, 11). In einem anderen Lied (3, 7) soll Bellerophon, der von einer treulosen Frau zu Unrecht beschuldigt wurde und der Rache ihres Mannes zum Opfer fiel, dem Mädchen das Risiko von Intrigen bewusst machen, die aus Liebe entstehen. Einem didaktischen Ziel folgte auch Brant, der Bellerophon neben Hippolytos und dem biblischen Joseph, die ebenfalls zum Opfer falscher Anschuldigungen wurden, in Kapitel 13 anführt. Dieses didaktische Bedürfnis nach Eindeutigkeit stand im Widerspruch zu einer mehrdimensionalen Sicht auf die Welt.

¹² „Facundia prisca remansit raucaque garrulitas studiumque inmane loquendi“ [M V, 677].

Noch eine weitere Herausforderung für Götter stellt das Duell zwischen Marsyas und Apollo im sechsten Buch der *Metamorphosen* dar. Nur das beklagenswerte Ende wird präsentiert: die Häutung des Satyrs durch Apollo und das bewegende Weinen von Göttern, Hirten und der Natur: „illum ruricolae, silvarum numina, fauni/ et satyri fratres et tunc quoque carus Olympus/ et nymphae flerunt, et quisquis montibus illis/ lanigerosque greges armen-taque bucera pavit./ fertilis inaduit madefactaque terra caducas/ concepit lacrimas ac venis perbibit imis;/ quas ubi fecit aquam, vacuas emisit in auras./ inde petens rapidus ripis decli-vibus aequor/ Marya nomen haben, Phrygiae liquidissimus amnis“; „Tränen vergossen des Hains Gottheiten, die ländlichen Faune,/ Satyrn, die Brüder, um ihn und der schon ruhmreiche Olympos/ Samt dem Nymphengeschlecht, und wer nur dort im Gebirge/ Weidete wolliges Vieh und hörnergewaffnete Rinder./ Aber das fruchtbare Land ward feucht, und die fallenden Tränen/ Sog es hinab und schlürfte sie ein in die untersten Adern./ Dort ward Wasser daraus; das quoll an die offenen Lüfte;/ Dann zu dem stürmischen Meer hinstrebend in hangenden Ufern/ Heißt es der Marsyasfluss, von den phrygischen Strömen der klarste“ [M VI, 392–400]. Für Brant war Marsyas ein Trottel, der Dudelsack spielte und dabei nicht einmal begriff, dass er zum Gespött geworden war. Dem Mythos zufolge spielte er den von Athena erfundenen, aber von ihr abgelehnten Aulos und verteidigte sich gegen eine schreckliche Bestrafung, vor Schmerzen konnte er seinen Satz kaum aussprechen: „a! piget, a! non est, clamabat, tibia tanti“ („Ach, mich gereut’s. Soviel ist ja nicht an der Flöte gelegen.“ [M VI, 385–386]). Der Künstler, der den dazu passenden Holzschnitt im *Narrenschiff* anfertigte, kannte wahrscheinlich nur Brants Text und platzierte den Märtyrer nach seiner eigenen Vorstellung mit einem Dudelsack auf einer Folterbank, ausgeliefert den finsternen Folterern und Zuschauern.

Im 26. Kapitel des *Narrenschiffs*, das dem „unnützen Wünschen“ gewidmet ist, erscheint Midas als der erste Held. Der König von Phrygien ist weithin dafür bekannt, dass sich alles, was er berührt, infolge seines versehentlich geäußerten Wunsches in Gold verwandelt. In dieser Rolle taucht er auch in Brants Werk auf. Er wird auch hier mit den kräftigen Eselsohren versehen, für die er bekannt ist, doch Apollo hatte sie ihm aus einem ganz anderen Grund verpasst als der Text vermuten lässt. Midas bat Bacchus nämlich bald, ihn von dem Fluch zu befreien. Es wird selten daran erinnert, dass der phrygische König von Orpheus die bacchischen Riten erlernt hatte, dass er sich um den verirrtten Silen kümmerte und, als er schließlich seinen Reichtum aufgab, Wälder und Felder anbetete. Ovid schreibt über ihn: „pingue sed ingenium mansit, nocituraque, ut ante, rursus erant domino stultae [praecordia] mentis“ („Aber es blieb sein träger Verstand, und schaden wie vormals/ Sollte der törichte Sinn zum anderen Mal dem Besitzer“ [M XI 48–49]), und man ahnt bereits, dass er in äsopischer Sprache eine allgemein verbreitete Meinung ausdrückt, die jedoch nicht unbedingt die ganze Wahrheit widerspiegelt.

Im Buch XI [85–193] erzählt Ovid davon, wie Silen¹³ von phrygischem Landvolk gefangen genommen (*cepere*), mit Kränzen gefesselt und zu Midas geführt wurde. Anderen Überlieferungen zufolge war Midas (der Sohn der Kybele) selbst ein Silen, was dessen Ehrfurcht gegenüber dem trunksüchtigen Weisen erklärt. Man stellte den schlafenden Silen nicht

¹³ In der vorliegenden Übersetzung wird die Namenversion des Waldgottes Silen verwendet, die auch von Nietzsche gebraucht wird. Im unten angeführten Zitat wird die Originalversion ‚Silenos‘ beibehalten [Anmerkung der Übersetzerin].

im Walde, sondern im berühmten königlichen Rosengarten dar.¹⁴ Um Midas, der für seine orgiastischen Feiern bekannt war, kreisten zahlreiche Geschichten, die mit der Zeit trivialisiert wurden. Silen wurde dabei oft mit Satyr verwechselt, der sich über die langen Ohren des Midas lustig machte. König Midas mischte nun laut Ovid das Brunnenwasser mit Wein und ließ Silen daraus trinken. Die unterschiedlichen Darstellungen davon, wie eigentlich Silen gefangen genommen und zur Enthüllung seines Weisheitsspruchs gezwungen wurde (während eines üppigen Festes oder unter Zwang) sind für den Sinn dieser Geschichte nicht ohne Bedeutung.

Plutarch führt ein Fragment des verschollenen aristotelischen Dialogs *Eudemos oder über die Seele* an, in dem erzählt wird, dass König Midas den weisen Waldgott auf der Rückkehr von der Jagd gefangen nahm, um ihn danach zu fragen, was das höchste Gut für den Menschen sei. Silen schwieg lange, um Midas von dieser Wahrheit zu verschonen, und schließlich zu einer Antwort gezwungen, bemerkte er, dass es besser sei, die Wahrheit nicht zu erfahren, denn ohne dieses Wissen sei das Leben weniger schmerzhaft und beschwerlich.¹⁵ Das Beste für den Menschen sei, gar nicht erst geboren zu werden, und wenn er schon lebe, dann bald zu sterben. Nirgendwo ist überliefert, dass der König danach in Zorn geraten sei. Angesichts des Respekts, den Midas für Silen hegte, ist es unwahrscheinlich, dass er ihm Leid zufügen wollte; vielleicht hat er es mit dem Wein etwas übertrieben. Die Bilder von der Gefangennahme des Silen entwickelten sich indes immer weiter, bis aus einer dieser Versionen eine Geschichte von Gewalt und Folter entsteht. Nietzsche, der in seiner *Geburt der Tragödie* schreibt, dass Silen im Wald verfolgt und dann zum Reden gezwungen wurde, schöpft wahrscheinlich aus einer dieser Überlieferungen. Seine Parabel schließt er mit einer nachdenklichen Bemerkung: „Wie verhält sich zu dieser Volksweisheit die olympische Götterwelt? Wie die entzückungsreiche Vision des gefolterten Märtyrers zu seinen Peinigungen. [...] Der Grieche kannte und empfand die Schrecken und Entsetzlichkeiten des Daseins: um überhaupt leben zu können, musste er vor sie hin die glänzende Traumgeburt der Olympischen stellen“ (Nietzsche 1988: 35). Diese Schlussfolgerung passte sehr gut zum Kontext von Nietzsches Erörterungen, in denen Silen nicht nur zu einem Gefangenen, sondern auch zum tragischen Opfer seiner eigenen Wahrhaftigkeit wurde.¹⁶

Eine andere Geschichte erzählt davon, wie Midas während einer Wanderung auf einen übermütigen Pan traf, der ein Lied auf einem mit Wachs überzogenen Schilfrohr spielte und gerade dabei war, Apollos Gesang zu verspotten. Diese Geschichte bildete eine Variante

¹⁴ „Die drei Brüder aber gelangten in eine andere Gegend Makedoniens und wohnten nicht weit von den sogenannten Midasgärten. Midas war der Sohn des Gordias. In diesen Gärten wachsen wilde Rosen, von denen jede 60 Blätter hat und an Duft die anderen Rosen weit übertrifft. In diesen Gärten wurde auch Silenos gefangen, wie die Makedonen erzählen“ (Herodot, *Historien*, VII, 138, 2–3). Wahrscheinlich hat er sich wegen ihres berauschenden Geruchs unter den Rosen versteckt.

¹⁵ Plutarch, *Consolatio ad Apollonium*, 115 D–E. Aristoteles hat den Pessimismus dieser Feststellung eingeschränkt, indem er behauptet, dass das Erkennen der traurigsten Wahrheiten erträglich werde, soweit sie Anlass zum Philosophieren werden. Auf dieser Grundlage entstanden zwei Versionen des Trostopos: Trost entspringt aus der Bewusstmachung des Elends im Leben und aus dem Philosophieren.

¹⁶ In *Przypowieść o królu Midasie* (Das Gleichnis vom König Midas) ließ sich Zbigniew Herbert wahrscheinlich von Nietzsche inspirieren und hat die Grausamkeit des Königs betont: nachdem Midas Silen gefangen hat, schlug er ihn mit der Faust zwischen die Augen, dann meckerte er über das „in Wein gedämpfte“ Herz des klugen Silen (Herbert 1982: 44). Wie sich das zum Gedicht *Apollo i Marsjasz* (Apollo und Marsyas) bezieht, ist schwer zu sagen, da Midas doch die Flöte und nicht die Zither bevorzugte.

des Mythos von Marsyas: Es kam zu einem musikalischen Wettbewerb, bei dem der Gott des Tmolos-Gebirges der Preisrichter war (im Midas-Mythos waren dagegen die Musen die Richter). Das Spiel des Pan auf der gebundenen Pfeife begeisterte den einfältigen Midas, und obwohl klar war, dass nur Apollos Lyraspiel den Gewinn davontragen konnte, kritisierte König Midas dieses Urteil lautstark. Dafür verpasste ihm Apollo die Eselsohren. In diesem Wettbewerb wurde eine starke Differenz der Ansichten über das Wesen der Kunst und ihre Ausübung zum Ausdruck gebracht. Die göttliche Lyra erwies sich vor den Richtern als vollkommener, aber wenn man sich daran erinnert, wie viel Begeisterung Marsyas' Spiel auslöste und wie viele Tränen nach seinem Tod vergossen wurden, könnte man in den Eselsohren auch ein Zeichen der Aufrichtigkeit und des Mutes erkennen. So auch bei Brant, der sich selbst einen Narrenhut aufsetzte.

Obwohl Midas seine neuen Ohren sorgfältig bedeckte, blieb sein Geheimnis seinem Barbier nicht verborgen, der die Kunde von seiner Entdeckung in ein kleines Erdloch am Fluss am Schilfsaum flüsterte. Das Schilf hatte mitgehört und nach einem Jahr verbreiteten die frischen Schilfrohre flüsternd die Nachricht vom königlichen Makel. Brant schrieb über die Eselsohren, „die dar noch wüchsen jn dem rohr“ („das ihm gewachsen drauf im Rohr“ [N 26, 11]), und es ist nicht verwunderlich, dass er vom Illustrator abgebildet wurde: Der König versteckt sich in flehender Haltung im Rohr, damit seine Ohren nicht mehr erkennbar sind.

Handelte es sich bei Brants Formeln um eine gewitzte Abbreviation oder um fehlerhafte Zitate? Wollte er, dass Midas noch dümmer wirkte, als er war? Wusste er, dass Leser, die sich besser an die mythologische Geschichte erinnern, ein zusätzliches Vergnügen an der Rezeption haben würden? Stellen die Zitate, wie alle anderen aus seinen knappen und geistreichen Versen, ein Testrätsel, eine Art Gesellschaftsspiel oder eine kulturelle Prüfung dar? Zu seiner Zeit wurden zahlreiche Verkürzungen und Abänderungen der *Metamorphosen* veröffentlicht, die ebenfalls didaktischen Zwecken dienten, und die Frage nach der Kenntnis von Ovids Dichtung bei den verschiedenen Rezipienten des *Narrenschiffs* zu beantworten, ist nicht ganz einfach. Was aber klar wird, ist, dass dieses Werk nur mit Kenntnis des Werkes von Ovid gewinnbringend gelesen werden kann, und der weise Brant deutete selbst an, dass, wer die Bedeutung begriffen habe, sich rühmen könne, dagegen wer sie nicht verstehe, sie so bald wie möglich begreifen solle. Denn es führe nur zum Guten, alles zu wissen.

Aus dem Polnischen übersetzt und mit einer Bibliographie versehen von Agnieszka K. Haas

Literatur

- Brant, Sebastian (1839): *Das Narrenschiff*. Neue Ausgabe nach der Original-Ausgabe besorgt von Adam Walther Strobel. Quedlinburg: Gottfried Basse.
- Brant, Sebastian (1877): *Das Narrenschiff*. Übersetzt von Hermann A. Junghans. Leipzig: Philipp Reclam jun.
- Herbert, Zbigniew (1982): *Wiersze zebrane*. Warszawa: Czytelnik.
- Herodot (2000): *Historien*. Griechisch/Deutsch. Herausgegeben von Josef Felix. Tusculum Sammlung. Zürich/Düsseldorf: Artemis & Winkler.

- Horatius Flaccus, Quintus (2002): *Oden und Epoden: Lateinisch/Deutsch*. Herausgegeben und übersetzt von Gerhard Fink. Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler.
- Nietzsche, Friedrich (1988): Die Geburt der Tragödie. In: Ders.: *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I–IV. Nachgelassene Schriften 1870–1873. Kritische Studienausgabe*. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Aufl. 2. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 9–156.
- [Ovidius Naso, Publius] (1862): *Ovids Metamorphosen*. 2. mehrfach berichtigte Auflage. Übersetzt und erläutert von Reinhart Suchier [*Ovid's ausgewählte Werke: Metamorphosen. Festkalender. Klagelieder. Briefe aus Pontus. Halientica und Ibis*]. Übersetzt von Suchier, Klußman und Berg]. Bd. 1. Teil 1–3. Stuttgart: Kraiss & Hoffmann.
- [Ovidius Naso, Publius] (1862a): *Die Metamorphosen des P. Ovidius Naso* [Latein]. Erklärt von Moritz Haupt. Bd.1. 3. Aufl. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.

Gdańsk 2019, Nr. 40

<https://doi.org/10.26881/sgg.2019.40.02>**Joanna Godlewicz-Adamiec**

Warschauer Universität / Uniwersytet Warszawski

<https://orcid.org/0000-0003-3025-6413>

Rezeptionsstrategien der deutschen Romantiker und Umwandlungen der mittelalterlichen Quellen des Stoffes am Beispiel der Literarisierung des Melusinenmythos

Geschichten von Feen und Meerjungfrauen zählen zu den poetischen Universalien. Der hier vorliegende Beitrag will die Forschungen zum Melusine/Undine-Motiv erweitern und einen neuen Akzent setzen. Der Fokus wird auf die Epochendifferenz im Hinblick auf die Mischwesen und ihre Funktion in der Narration gelegt. Ziel des interdisziplinär konzipierten Beitrags ist es, Differenzen und Konvergenzen in der Literarisierung des Melusinenstoffes im Mittelalter und in der Romantik darzustellen. Die Analyse wird auf den Zusammenhang zwischen den Texten und auf epochentypische Facetten eingehen. Gesucht wird sowohl nach unabhängigen Parallelen als auch nach möglichen Rezeptionsstrategien.

Schlüsselwörter: Melusine/Undine-Motiv, Mittelalter, Romantik, Rezeptionsstrategien

Reception strategies of the German Romanticists and transformation of the medieval source of inspiration using the example of the presentation of the Melusine myth. Histories of fairies and mermaids are among the poetic universals. The article aims to expand the research on the Melusine/Undine-motif and present it from a new perspective. The emphasis is placed on how the mythical creatures are presented in various literary and cultural periods. The interdisciplinary contribution aims to present differences and convergences in the presentation of the Melusine motif in the Middle Ages and the Romantic period. The analysis in the article will deal with the context of the texts and features for the two cultural periods. It is looking for independent parallels as well as possible reception strategies.

Keywords: Melusine/Undine-motif, Middle Ages, Romanticism, reception strategies

Geschichten von Feen und Meerjungfrauen zählen zu den poetischen Universalien: Sie sind weltweit und aus unterschiedlicher Zeit bekannt (Quast 2004: 83). Um die Mitte des 15. Jahrhunderts bezeugt der Prosaroman *Melusine* Thüring von Ringoltingens die Existenz einer hybriden Protagonistin, der Melusine, und stellt die Geschichte des Adelsgeschlechts Lusignan dar. Im erstmals 1853 publizierten Märchen *Das Stuttgarter Hutzelmännlein* von Eduard Mörike – der Geschichte einer Wassernixe, die im Blautopf lebt (Mörike 1918: 129) – erscheint eine ganze Fülle von Motiven, die für die Romantik wichtig sind.

Vor allem ist die Geschichte im Mittelalter angesiedelt, wobei das Mittelalterbild in Mörikes Erzählung nicht viel mit dem idealisierten und verklärten Mittelalterbild der (Früh-)Romantik gemein hat, das in Novalis' Schrift *Die Christenheit oder Europa* aus dem Jahre 1799 zum Ausdruck kommt (Novalis 2013: 499). Bei Mörike fungiert das Mittelalter nicht als Zeichen einer „Goldenen Vorzeit“ (Vögele 2005: 90–91). Darüber hinaus wird im Märchen die Farbe Blau häufig verwendet, es wird in der Tiefe gesucht (in diesem Fall in einem See statt in einem Bergwerk), und es handelt sich um eine Geschichte einer Wasserfrau, in der das Melusine-/Undine-Motiv einen zentralen Platz einnimmt (Vögele 2005: 87–88).

In der Forschung zum Melusine/Undine-Motiv werden verschiedene Aspekte der Geschichte hervorgehoben. In der ästhetisch-monastischen Tradition wurzeln all diejenigen Auslegungen, die in den Sirenen fisch- und vogelähnlichen Mischwesen – den Teufel, den verderblichen Einfluss der Frau, die Verlockungen des Reichtums und des Wohlstands oder die als Satansknechte dargestellten Spielleute und Gaukler sehen. Im Umkreis der entstehenden ritterlich-höfischen Kultur konnten sie jedoch auch als aktuelle Anklagen gegen den neuen Gesellschafts- und Lebensstils des Adels verstanden werden (Neumeyer 1997: 24). Vertreter der Annales-Schule wie z. B. Jacques Le Goff betrachten die an der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert entstandenen französischen Melusinenromane als Dokumente volkstümlicher Imaginationen und verstanden den narrativen „Kern“ als Baustein einer kollektiven Mentalität (Steinkämper 2007: 47). Viele heutige Analysen des Stoffes orientieren sich an den jüngsten feministischen Forschungsergebnissen, während oft vergessen wird, dass das mittelalterliche normativ-rechtliche Verständnis des Geschlechterverhältnisses dem späteren diametral entgegengesetzt ist (ebd.: 88). Die Versuche, die moderne Liebes- und Geschlechterproblematik, die für die Gestaltungen des Melusinenstoffes im 19. und 20. Jahrhundert zentral ist,¹ in den vormodernen Variationen der Melusinengeschichte wiederzufinden, können eher als eine ahistorische „Rückprojektion“ späterer Interpretationen betrachtet werden (ebd.: 63).

Der Melusinenstoff wurde sowohl im Mittelalter als auch in der Romantik gern literarisiert, was zum Beispiel die mittelalterliche *Melusine* Thüring von Ringoltingens (1456), das bereits genannte Märchen *Das Stuttgarter Hutzelmännlein* von Eduard Mörike (1863), Ludwig Tiecks *Sehr wunderbare Historie von der Melusina* (1800)² oder die prominente romantische Wasserfrauen-Erzählung von Friedrich de la Motte Fouqué *Undine* (1811) zeigen. Ihre Bedeutung für die Literarisierung des Stoffes ist relevant, da sich alle späteren Bearbeitungen mit den von Fouqué vorgenommenen Motivveränderungen in der einen oder anderen Weise konfrontieren³ (Stuby 1992: 93). Der vorliegende Beitrag verweist auf unterschiedliche

¹ Zu feministischen Diskursen um Melusinen- und Undinengestalten in der Literatur des 20. Jahrhunderts siehe u. a. die Studie von Nina Nowara-Matusik (Nowara-Matusik 2018: 9–29).

² Die *Sehr wunderbare Historie von der Melusina* knüpft an die „Magelone“ an. Tieck war von diesen Stoffen eingenommen, was weitere Fragment gebliebene Texte beweisen (*Prolog zur Magelone, Melusine-Fragment, Das Donauweib*) (Paulin 1987: 57).

³ Das Thema scheint universal und transdisziplinär zu sein. De la Motte Fouqué war nicht nur Autor des Märchens, sondern auch des Librettos der romantischen „Zauberoper“ *Undine*, der sechsten und gleichzeitig letzten Oper E. T. A. Hoffmanns. Den Stoff zu seinem romantischen Kunstmärchen wie auch zum fünf Jahre später verfassten Libretto entnahm de la Motte Fouqué wahrscheinlich der Legende über die Wassergöttin aus Paracelsus *Liber*

Aspekte der Melusine/Undine-Geschichte, die für das Mittelalter essenziell waren, sowie auf die Bedeutung der mittelalterlichen Texte als Quelle für die romantische Literatur. Zugleich stellt er einen Versuch dar, am Beispiel der ausgewählten romantischen Texte zu zeigen, wie diese besprochenen Motive umgestaltet und neu verwendet werden. Die Analyse wird auf die Relation der Texte und epochentypische Facetten eingehen. Der Fokus wird sowohl auf unabhängige Parallelen als auch auf mögliche Rezeptionsstrategien gelegt.

1. Feen, Werwölfe, Mandragoren – Mischwesen im Mittelalter

Das Mittelalter besaß ein anderes Verständnis vom Tier als die Neuzeit, da im Mittelalter auch Fabelwesen zu den Tieren gezählt wurden (Obermaier 2009: 1). Die Grenze zwischen einheimischen, exotischen und fantastischen Tieren wurde in dieser Zeit oft verwischt: Im mittelalterlichen Europa galten Kreaturen wie Drachen, Basilisken und Greifen als exotisch oder selten, aber realistisch, während Tiere in Bestiarien oft fantastische Merkmale oder ein ungewöhnliches Aussehen aufwiesen. Im *Physiologus*, einer frühchristlichen Naturlehre und allegorischen Auslegung einzelner Tiere, deren erste Überlieferungen aus dem 2. bis 4. Jahrhundert stammen, werden Eigenschaften von Tieren geschildert, die bis heute als typisch gelten (Szyrocki 1982: 16). Übernatürliche Wesen und Monster waren in der imaginären und ikonographischen Sphäre des Mittelalters allgegenwärtig, und ihre Herkunft war vielfältig. Einige – wie der Leviathan – stammten aus der Bibel, andere – wie die Hydra – aus der griechisch-römischen Mythologie, während viele weitere dem Osten entlehnt wurden (Le Goff/Truong 2006: 128).

In den Mythen vieler Völker findet man das Motiv der Schlacht der Drachen (Heinzle 1994: 23). Monster haben ihren Platz schon um 700 v. Chr. gefunden. In der *Theogonie* von Hesiod brachte Echidna – halb Schlange, halb Nymphe – einen höllischen Cerberus, eine vielköpfige Hydra und eine gefährliche Sphinx zur Welt. Bald erschienen zwar in der imaginären Sphäre Helden, die diese Bestien besiegen sollten, Monster nahmen aber zweifellos die menschliche Vorstellungskraft in Besitz. Bereits in Ägypten und Mesopotamien wurde die Existenz von Monstern als Tatsache angenommen, und es kann davon ausgegangen werden, dass Menschen damals indirekt an ihre Realität glaubten. Im Alten Testament lassen sich ebenfalls Beschreibungen von übernatürlichen Wesen finden – von Behemoth (Hi 40, 15) und Leviathan (Hi 41, 1–34). Die apokalyptische Beschreibung einer siebenköpfigen Bestie,

de Nymphis, Sylphis, Pygmaeis et Salamandris et de caeteris spiritibus. Mehr dazu siehe: Borkowska-Rychlewska 2007: 27–29. Auf die Version de la Motte Fouqués bezogen sich auch Bildende Künstler. So schuf der Schweizer Johann Heinrich Füssli zwischen 1819 und 1821 auf der Grundlage der Erzählung de la Motte Fouqués einen Undinen-Zyklus, der sieben Zeichnungen und ein Ölbild umfasste. 150 Jahre später knüpft Ingeborg Bachmann in ihrer Erzählung *Undine geht* an Fouqués Text an, die emanzipatorisches Potential enthält und in der feministischen Forschung der 1980er Jahre als (nicht explizite) Frauenliteratur interpretiert wurde. Einen Wandel des narrativen Paradigmas in dieser Erzählung, in der die weibliche Figur das Wort hat und die Geschichte aus ihrer Perspektive erzählt wird, analysiert Nina Nowara-Matusik 2018: 13–14. Bei Thüring ist Melusine zwar keine stille Gestalt, doch wird nur indirekt über ihre Äußerungen gesprochen (Thüring von Ringoltingen 1979: 18).

die aus dem Meer steigt, wird beispielsweise in der *Bamberger Apokalypse* dargestellt. Die Miniatur der Handschrift (Bamberg, Staatsbibliothek, MS A. II. 42) stellt auf Folio 32v Johannes als Halbfigur hinter einem Wassersegment dar, dem eine riesige, pantherähnliche Bestie mit Löwenkopf und Bärenatzen entsteigt. Im Nacken des Monsters hängt der vordere von sechs kleinen Drachenköpfchen (Godlewicz-Adamiec 2017: 193–207). Monster erscheinen auch in der Beschreibung des Kampfes des hl. Gregors gegen den Drachen und in der über die hl. Marta, die den Drachen Taraska zähmt (Dell 2012: 6–8).

Wahrscheinlich hat keine andere Epoche Tiere so oft dargestellt wie das Mittelalter, in dem sie als bedeutendes Dekorationselement in Kirchen dienten und von Klerus und Gläubigen täglich betrachtet werden konnten (Pastoureau 2006: 32). Elemente der vorchristlichen Mythologie bilden dabei Verweise auf die alte Idee der Kontinuität zwischen Mensch und Tier. So lassen sich an den Fassaden mittelalterlicher Kirchen auch hybride Tierkreaturen wie z. B. die Fee Melusine finden, die halb als Frau, halb als Schlange dargestellt wird. Im 13. und 14. Jahrhundert verschmilzt die Melusine-Sage mit der Legende über die Anfänge der Familie Lusignan (Krzywy 2015: 11) und Zweige dieser Luxemburger Familie stellten am Ende des Mittelalters ein Juwel her, das Melusine als geflügelten Drachen im Badetrog darstellt (Pastoureau 2006: 269).

Aus den obigen Beispielen ergibt sich, dass die Grenzen zwischen Mensch und Tier im Mittelalter verwischt und nicht ganz fest waren; von Bedeutung waren hierbei auch Transformationen von Menschen in Tiere (Friedrich 2009: 125). Unter den fantastischen Kreaturen ist die Gruppe der Hybriden interessant, die sich aus Teilen verschiedener Lebensformen (Tieren, Pflanzen, Menschen) zusammensetzen (Duszyński 2012: 64). Hybride sind als Mischwesen bzw. Mischungen des Menschlichen und Animalischen zu verstehen, also als Gestalten, die unterschiedliche tierische Merkmale von symbolischer oder metaphorischer Bedeutung aufweisen können. Dabei kombinieren Chimären menschliche und tierische Elemente, während sich viele weitere Lebewesen aus Teilen verschiedener Tiere zusammensetzen, wobei deren menschliche Eigenschaften dann nur auf den Geist beschränkt sind (Dell 2012: 7).

2. Wasserfrauen in der Kultur – der Sirenenmythos und die weibliche Gespaltenheit

Chimären sind also meist als Kreuzung verschiedener Arten entstanden: Es handelt sich um Menschen mit Tierköpfen oder Tiere mit menschlichen Köpfen oder Torsi um Meerjungfrauen, Sphinx, Zentauren oder speziell die Gestalt der Melusine als Frau mit einem Schlangen- oder Fischschwanz, den sie versteckt, um eine eheliche, mütterliche und soziale Rolle zu spielen (Le Goff/Truong 2006: 129). Der Sirenenmythos bildet eine zentrale motivische Konstante der abendländischen Kultur. Die Sirenen erscheinen schon in der antiken Literatur (Homers *Odyssee*) und Kunst.⁴ In der griechischen Mythologie war die Sirene ein weibliches

⁴ Siehe das Vasenbild mit einer Darstellung des Odysseus und der Sirenen (ca. 475–450 v. Chr.). Eine Abbildung ist u. a. im Buch *Griechische Vasenmalerei: Auswahl hervorragender Vasenbilder* zu finden (Furtwängler/Reichhold/Huber 1924:Tafel 9).

Fabelwesen, ein Mischwesen, das ursprünglich aus einer Frau und einem Vogel, später aus einer Frau und einem Fisch, bestand und durch seinen betörenden Gesang die vorbeifahrenden Schiffer anlockte, um sie zu töten. Was über die Begegnung des Odysseus mit den Sirenen bei Homer ungesagt bleibt, ruft – wie Ann Maria Stuby treffend beobachtet – dazu auf, den Raum mit eigenen Vorstellungen über den Kampf und die Liebe zwischen den Geschlechtern auszufüllen (Stuby 1992: 9). Im Sirenenstoff von Bedeutung sind die Sehnsucht nach Auflösung der Ich-Grenzen und die konstante Faszination des Wassers. In dieser Geschichte wird auch nach den sozialen, ideologischen und psychologischen Ursprüngen und Konsequenzen weiblicher Gespaltenheit gefragt. Untrennbar bleiben hierbei die Aspekte des Positiv-Sorgenden (Undine) und des Negativ-Zerstörerischen (Melusine) (ebd.: 1992: 13).

In den mittelalterlichen Texten kam es generell im Vergleich zur griechischen Mythologie, in der sich Psyche mit dem Gott Amor verbindet, generell zu einer Umkehrung des Geschlechterverhältnisses (Lundt 1991: 30–31). In der theologischen und naturkundlichen Traktat-, Exempel- und Predigtliteratur des 12. und 13. Jahrhunderts finden sich zahlreiche Erzählungen, denen das Motiv der „gestörten Mahrtenehe“⁵ als Erzähl- bzw. Strukturschema zugrunde liegt, und die sich als Variationen des Melusinenstoffes auffassen lassen, auch wenn die Protagonistinnen noch nicht die Bezeichnung Melusine tragen. Sie werden als „Vor-Melusinensagen“ signiert (Steinkämper 2007: 64). Von der Popularität des Motivs im Mittelalter zeugt, dass dessen Verarbeitungen nicht nur aus dem 12./13. Jahrhundert bekannt sind, sondern dass sich eine weitere Welle von Texten in der späteren Phase der Epoche nachweisen lässt. Erst im Spätmittelalter erhält dieses weibliche Wesen den Namen „Melusine“. Im Laufe der Jahrhunderte erfährt das Motiv der gestörten Mahrtenehe eine sichtbare Umgestaltung: Der unkomplizierte Optimismus der Liebesphantasien des 12. Jahrhunderts weicht komplizierten Problemen, die eine unbefangene Zweisamkeit erschweren. Wie Bea Lundt aufweist, verstärkt die Christianisierung Ängste und führt zur Abwehr weiblicher Sinnlichkeit durch deren Dämonisierung und Verteufelung (Lundt 1991: 31–32). Auf die Bedrohung durch Sirenen weist beispielsweise der *Physiologus Bis* aus dem 13. Jahrhundert hin (Fizjolog BIs 2005). Nach dieser Quelle ist bei diesen Wesen nur der Nabel menschlich, der Rest des Körpers und das Aussehen bis hin zu den Füßen gleichen einem Vogel. Ihr Gesang sei so schön, dass sie durch die „hörbare Süße der Stimme“ Menschen anlocken und anziehen, die aus der Ferne herbeiströmen. Die außergewöhnliche Freude am Gesang bezaubert subtil ihre Ohren und Sinne, so dass sie einschlafen (Fizjolog BIs 2005: 48).⁶ Ein interessanter Übergang in den Darstellungen der Sirenen lässt sich am Beispiel des illustrierten *Physiologus Bernensis* (Bern, Burgerbibliothek, Cod. 318) aus dem 9. Jahrhundert beobachten. Dort erscheint die Sirene

⁵ Der Terminus der Mahrtenehe, der eine Verbindung eines Sterblichen mit einem überirdischen Wesen bedeutet, deren Dauer an die Beachtung eines Verbotes gebunden ist (Lecoutex 1980: 59), wurde erst Anfang des 20. Jahrhunderts definiert. Der Ursprung der Definition lässt sich mit dem mittelhochdeutschen Wort Mahrte (das die weibliche Form Mahr einnimmt) in Verbindung setzen. Zu den ersten Feengeschichten überhaupt gehören Lais von Marie de France (Lundt 1991: 41). Dem Mahrtenehe-Motiv bei de la Motte Fouqué hinsichtlich des Themas Christentum und Heidentum, aber auch dem Problem der Seele, ist eine interessante Studie von Andrey Kotin gewidmet (Kotin 2016: 71–82).

⁶ Die Gefahr, die mit dem Gesang verbunden ist, kommt im Werk *Die Lorelei* zum Ausdruck (Heine 1975: 207–208).

(fol. 13v–14r) vergleichbar mit dem *Physiologus*, in einem Kapitel zusammengefasst mit den Zentauren. Im Text werden die Sirenen als im Meer angesiedelte und todbringende Wesen dargestellt. Sie halten die Vorüberfahrenden durch ihren Gesang auf und bewirken, dass sie ins Meer stürzen. Als Mischwesen besitzen sie nur einen menschlichen Oberkörper. Eine genauere Untersuchung zeigt, dass der Unterkörper der Sirenen aus dem geringelten Schwanz eines Reptils oder Fisches entsteht, was eine Abweichung von der Textvorlage bedeutet, in der die Sirene als Mischwesen mit menschlichem Oberkörper und dem Unterkörper eines Vogels beschrieben wird (Lund 1997: 65).



Abb. 1: *Physiologus Bernensis*, Bern, Burgerbibliothek, Cod. 318, <https://www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/bbb/0318>, fol. 13v.

Das Spätmittelalter widmet sich dem Motiv der Melusine in verschiedenen Varianten (Lundt 1991: 32). Der Perspektivenwandel, der den meisten Bearbeitungen des Stoffes im 19. Jahrhundert zugrunde liegt, wurde von Paracelsus' Aufspaltung des Weiblichen in die Aspekte des Positiv-Sorgenden (Undine) und des Negativ-Zerstörerischen (Melusine) eingeleitet. Diese Aspekte vermischen sich in der Ikonographie der Sirenen, Najaden und Nixen von der Antike bis ins Mittelalter. Von den deutschen Romantikern wurde die Melusinensage der Nachdichtung im Volksbuch des Thüring von Ringoltingen entnommen, während der Undine-Mythos der Staufenbergsage entstammt, die zu Beginn des 14. Jahrhunderts von Egenolf von Staufenberg in Verse gefasst wurde (Stuby 1992: 75). Das Melusinienmotiv wurde nicht nur in der

Literatur (Friedrich de la Motte Fouqué, Ludwig Tieck, Eduard Mörike), sondern auch in den bildenden Künsten des 19. Jahrhunderts rezipiert, wie in der Darstellung der Melusine von Julius Hübner (*Die schöne Melusine*, 1844) oder in der Bilderreihe von Moritz von Schwind (*Die schöne Melusine*, 1869), einem der populärsten deutschen Spät-Romantiker mit seinen Gemälden zu Themen aus deutschen Sagen und Märchen.

3. Die romantischen Varianten des Stoffes und ihre mittelalterlichen Quellen

Der Erzählkern der Melusinengeschichten verbindet sich mit neuen Motiven, die etwas „über das Verhältnis des Autors zu den gesellschaftlich nicht integrierten oder integrierbaren Bestandteilen weiblicher Existenz und über männliche Wunschträume und Beziehungsphantasien seiner Zeit“ (Lundt 1991: 115) aussagen. Die Verbindung eines Menschen mit einem jenseitshalbtierischen Wesen behandelte im 14. Jahrhundert der nordfranzösische Verfasser Jean d'Arras in seinem Prosaroman *La noble histoire de Mélusine*, dessen anderer Titel *Le Roman de Mélusine en prose* lautet. Um 1400 schrieb Couldrette einen Melusinenversroman mit dem Titel *Le Roman de Mélusine ou Histoire de Lusignan*. Thüring von Ringoltingens Prosaroman *Melusine* ist nach Couldrettes Vorlage verfasst (Quast 2004: 84; Steinkämper 2007: 73–74). Thüring von Ringoltingen mag es vorrangig darum gegangen sein, den Glanz und Vorbildcharakter französischer Lebens- und Hofkultur dem eigenen Kulturkreis einzuschreiben (vgl. dazu Dittenbass 2009: 62). Für diese Gruppe von längeren Erzähltexten in Prosa aus dem 15. und 16. Jahrhundert war in der Romantik der Begriff „Volksbuch“ geprägt worden. Der Begriff ist jedoch irreführend hinsichtlich der im 15. und 16. Jahrhundert bestehenden literatursoziologischen Position der Texte, da für die *Melusine* sowohl der Autor als auch das Publikum nicht „volkstümlich“ sind. In der neueren Forschung ist deshalb der Terminus „Prosaroman“ – in Abgrenzung zum höfischen Versroman des Hoch- und Spätmittelalters – üblich geworden (Steinkämper 2007: 81–82).

Thüring gestaltete eine neue Variante der Geschichte, die zur Grundlage für die Tradition der Melusine wird (Lundt 1991: 143). Die *Melusine* Thüring von Ringoltingens erzählt die Geschichte des Adelsgeschlechts Lusignan. Es ist eine Geschichte von Lügen, Geheimnissen, von Schuld und Verrat, von Liebe, Macht und Gewalt (Ziep 2006: 235). Gegenüber der Melusinenversion des Jean d'Arras treten in Thürings Bearbeitung die zauberischen und magischen Elemente stark zurück. Thüring nimmt an Melusine vor allem ihr Herausgehobenheit und ihre Außergewöhnlichkeit gegenüber anderen Wesen wahr (Steinkämper 2007: 101). Bei der Entdeckung ihres Geheimnisses stellt sich heraus, dass Melusine ein Mischwesen ist:

Raimund sahe nun durch das Loch hinein und sahe, daß sein Weib und Gemahl in einem Bad nacket saß, und sie war von dem Nabel auf aus der Maßen und unaussprechlich ein schön weiblich Bilde, von Leib und von Angesicht unsäglichen schön. Aber von dem Nabel hinab, da war sie ein großer, langer, feindlicher Wurmesschwanz von blauer Lazur mit weißer silbern Farbe und darunter silbern Tröpflein gesprengt untereinander, als denn ein Schlang gemeiniglich gestalt ist. (Thüring von Ringoltingen 1979: 71)⁷

⁷ In allen zitierten Passagen aus Thürings *Melusine* wird die originale Schreibweise beibehalten.

3.1. Die Gestalt der Melusine – Innere Wandlung und Selbstfindung

In der Kultur spiegelt sich in den Tiergestalten das schwierige Verhältnis zum Körper und zur Geschlechtlichkeit der Frau (Lundt 1991: 31). Die *Melusine* zeigt eine Frau, die in vielen Bereichen des Lebens dominant ist (beispielsweise ihrem Mann Ratschläge gibt), das gewöhnliche Verhältnis der Geschlechter wird verkehrt, was nur deswegen möglich ist, weil sie keine gewöhnliche Frau, sondern ein übernatürliches Wesen ist (Steinkämper 2007: 122).⁸ Das Wasser als Element der Feen ist durch seine Ruhelosigkeit und Beweglichkeit geeignet, die Stimmung des inneren Aufbruchs zu neuen Ufern zu symbolisieren (Lundt 1991: 117–118).

Die deutschen Romantiker rezipieren die Melusinesage im Allgemeinen über ihre Nachdichtung der Version des Thüring von Ringoltingen, und den Undine-Mythos entnehmen sie der oben erwähnten Staufensage (*Der Ritter von Staufenberg*, 1310) (Stuby 1992: 75). Peter von Staufenberg muss seinen Ausflug in die Feenwelt mit dem Leben bezahlen; der spielerische Umgang mit dem Motiv schlägt hier in bitteren Ernst um (Lundt 1991: 119). Mit dem Ritter von Staufenberg wird das Motiv der Mahrtenehe für die Narration einer Familien-Genealogie herangezogen (ebd.: 125).

Um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert erlebte das Motiv der Melusine eine regelrechte Renaissance, wenn es nicht sogar zu einer literarischen Mode wurde. Die Hinwendung der Romantiker zu Elementargeistern (zu denen in der Vier-Elemente-Lehre neben Erd-, Luft- und Feuergeistern auch Wassergeister oder Undinen gehörten), insbesondere zu Wasserfrauen, hatte freilich vielfältige Ursachen und Gründe. In den Erzählungen über die Wasserfrauen kommt der Zauber eines magischen Naturverständnisses, einer Belebung der Elemente zum Ausdruck, verbunden mit Vorstellungen von einer übermächtigen oder dämonischen Weiblichkeit und weiblicher Naturverbundenheit. Mit dem Wasserfrauen-Motiv wird das Fremde und Bedrohliche, das Triebhafte sowie Abgründige und zugleich die innige Verbundenheit mit dem Elementaren verknüpft (Vögele 2005: 91–92).

In Ludwig Tiecks *Sehr wunderbare Historie von der Melusine*, die mit deutlicher Akzentverschiebung an die *Magelone* anknüpft und in die *Romantischen Dichtungen* aufgenommen wurde, mischt sich dem naiven Volkston auch eine Ebene der Erotik bei (Paulin 1987: 56–57). Tieck war in der Lage, eine altbekannte Figur wie die der mittelalterlichen Fee wiederzubeleben und sie neben elementare Geister, Goblins und allerlei fantastische Kreaturen zu stellen, die die Literatur dieser Zeit bewohnten. Tiecks Melusine lässt sie eher einer Wasserfrau als einer mittelalterlichen Fee ähneln.

⁸ Das Thema der Beziehung zwischen den Geschlechtern befand sich durchaus im Fokus der mittelalterlichen Verfasser. Konrad von Würzburg zeigt in seinem Werk *Partonopier und Meliur* (1277) die Zauberin Meliur nicht als gefährliche Hexe oder lockende Nixe, nicht einmal als Waldfee, sondern als Frau mit besonderen Fähigkeiten, die sich einen Freiraum für spielerische Experimente mit dem anderen Geschlecht schafft. Konrad thematisiert die Reifezeit der Protagonisten. Die Trennung der Geliebten stellt die Liebesbeziehung nicht in Frage, Partonopiers Mutter vertritt traditionelle Vorstellungen von der Partnerwahl. Ein Gegenmodell antizipiert eine Unabhängigkeit und die Privatheit der Verhältnisse. Die Versöhnung der Geliebten hängt von Meliurs Entscheidung und Partonopiers Entwicklung ab. Konrad von Würzburg gestaltet die persönlich-individuelle Entwicklung sowohl der männlichen als auch der weiblichen Psyche als Voraussetzung für eine reife und funktionierende Liebesbeziehung (Lundt 1991: 101–112).

Paracelsus' Lehre von den elementaren Geistern bildete die Hauptinspirationsquelle jener Autoren der Romantik, die dieses Thema aufgegriffen haben (Saporiti 2013: 69). In den Erzählungen der Romantik wird die Natur als Triebgrund und zugleich als sittliches Prinzip stilisiert. Dem Wasserfrauen-Motiv wird somit ein Spannungsverhältnis eingeschrieben, das zwei Pole „natürlich-unschuldig“ und „fremdartig-bedrohlich“ umfasst.

Diese Verknüpfungen sind auch in der romantischen Erzählung *Undine* de la Motte Fouqués (1811) zu finden, die in zwei Teile zerfällt: Im ersten Teil steht die Liebesbegegnung zwischen Ritter Huldbrand und der Wasserfee Undine, dazwischen liegen die Trauung und vor allem die Hochzeitsnacht (de la Motte Fouqué 1849: 59–76), die Undines Wesen und den Fortgang der Erzählung verändern (Stuby 1992: 79).

Das seelenlose Naturwesen Undine erlangt durch die Heirat mit dem Ritter eine unsterbliche Seele. Nach der Heirat vollzieht sich eine innere Wandlung Undines, und aus dem launenhaften Naturgeschöpf wird eine liebende und leidende Frau. In dieser Metamorphose vollzieht sich der Sündenfall der unbewussten Natur in die bewusste menschliche Existenz. Der Preis für die Seele ist das irdische Leid, weswegen Undines Geschichte unter den Menschen zu einer Leidensgeschichte wird. Undine bleibt eine Fremde, ihr gelingt nicht die Integration in die höfisch-kulturelle Welt (Vögele 2005: 92). De la Motte Fouqué erkennt gefühlsmäßig das Geschlechterdilemma seiner Zeit, den Widerspruch zwischen dem weiblichem Streben und den Verordnungen gesellschaftlicher Fremdbestimmung. Bei Fouqué ist der Wandel der Melusine zur empfindlichen und verletzbaren Frau als Mutter vollzogen, wobei auch in den nachfolgenden Adaptionen des Stoffes gerade diese Seite der Protagonistin hervorgehoben wird. Zu einer weiteren Motivverschiebung bei Fouqué gehört, dass Undines Wunsch nach einer Seele ein fremdbestimmter Wunsch ist. Wie Stuby beobachtet, geht es nicht um eine allgemein-menschliche Seele, sondern um eine spezifisch weibliche (Stuby 1992: 91–93). De la Motte Fouqué drückt die Sehnsucht nach Versöhnung der Geschlechter, nach einer glückhaften, wechselseitigen Liebe aus. Diese Utopie wird jedoch im Fortgang der Erzählung enttäuscht (ebd.: 85).

In Eduard Mörikes *Historie von der schönen Lau* (im Stuttgarter *Hutzelmännlein*) finden wir eine Binnen- und Rahmenhandlung, in der die Geschichte einer Selbstfindung erzählt wird (Vögele 2005: 88). Die Titelfigur hält sich am Anfang der Binnenerzählung im Blautopf auf (Mörrike 1918: 129), der einen Naturraum repräsentiert. Die Wasserfrau bewegt sich vom Grund des Blautopfs in den Brunnen des Nonnenhofs, es ist die erste Exkursion der Lau aus der „Unterwelt“. Sie hat sich demgemäß an den Rand des Kulturraums vorgewagt. Die Aufwärtsbewegung, die sie vollzieht, ist durch einen Dreischritt gekennzeichnet. Die Stationen der Lau auf ihrem Weg nach oben bilden: Blautopf, Kellerbrunnen und Wohnräume (Vögele 2005: 67–69).

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass diese Geschichten – von Thüring, Tieck, de la Motte Fouqué und Mörike – auf unterschiedliche Art und Weise das Verhältnis der Natur und der höfisch-kulturellen Welt und der Angehörigkeit der Melusine zu diesen Sphären thematisieren. Sie bilden unterschiedliche Varianten der Geschichte der Zugehörigkeit der Melusine zur höfischen Welt und der Selbstfindung der weiblichen Figur. Während in den mittelalterlichen Geschichten das Außergewöhnliche der Melusine in der dynastischen Darstellung der Familiengeschichte platziert ist, spiegeln die Geschichten der Romantik die Belebung

der Figur wider, drücken den Wunsch nach einer Versöhnung der Geschlechter aus und zeigen die innerliche Umwandlung und Aufwärtsbewegung der weiblichen Figur auf.

3.2. Die Figur des Ehemanns von Melusine – Tabu- und Eidbruch

Viele Erzählungen bringen die enge Verbindung von Menschen mit Tieren oder halbtierischen Wesen zur Sprache. Die wahre Identität der Undinen muss verborgen bleiben, da deren Aufdeckung regelmäßig in eine Katastrophe mündet. Das Hochmittelalter kennt eine ungebrochene Begeisterung für diesen Erzähltypus. Gervasius von Tilbury erzählt in den *Otia imperialia* (1209/1214) die Geschichte einer Frau, die regelmäßig zu spät in die Kirche kam, und als ihr Gemahl sie mit Gewalt in der Kirche zurückhielt, flog sie als Drachenfrau davon. Es lässt sich dabei eine Parallele zur Darstellung der Melusine in der Buchillustration ziehen, die auf dem Bild mit einem Nixenschwanz und mit Flügeln durch das Fenster des Schlosses flieht. In der Regel haftet solchen Gestalten etwas Dämonisches an (Quast 2004: 83–84) (s. Abb. 2).

Bei Thüring von Ringoltingen wird das Tabu der Melusine, der Fluch der samstäglischen Verwandlung, nicht, wie häufig in Melusinengeschichten, einfach als gegeben hingenommen, sondern familiengeschichtlich als Bestrafung durch die Mutter plausibilisiert (Quast 2004: 95). Melusine ist in dieser Version weder Ehebrecherin noch Monster, weil Raimund diesen Zusammenhang nicht herstellt bzw. nicht herstellen kann. Der Schrecken ist eher Ausdruck der Unmöglichkeit einer Erkenntnis, denn was Raimund im Bad sieht, kann er nicht begreifen. Er muss das Gesehene und Geschehene erst (ein)ordnen (Ziep 2006: 249–250). Thürings Erzählbericht bezeugt die Existenz seiner hybriden Protagonistin Melusine und ihrer Eigenschaft als Stammutter mächtiger Geschlechter. Ein solches Projekt, die Konstruktion der mythischen Abstammung einer adligen Familie, ist für mittelalterliche genealogische Entwürfe nicht ungewöhnlich. Die Eheschließung eines menschlichen Vorfahren mit einem andersweltlichen Mahr bewirkte dort die Konstituierung von Herrschaft und die Machtentfaltung des Geschlechts. Während die lateinischen Texte am theologisch-dämonologischen und naturkundlichen Diskurs und an der strikten Grenzziehung zwischen Menschen- und Dämonenwelt festhalten, zeigt sich in den oben erwähnten spätmittelalterlichen Romanfassungen eine grundlegende Verschiebung. In diesen Versionen wurde der genealogisch-dynastische Diskurs dominant (Steinkämper 2007: 50).

Bei d'Arras und Couldrette sieht sich die andersweltliche Fee um ihre Hoffnung und Erlösung doppelt betrogen, weil der Ehemann das gegen ihn errichtete Verbot zweimal missachtet, zunächst visuell und dann verbal (ebd.: 75). Die Bedrohung durch den Eid- und Tabubruch folgt daraus, dass Melusine einen Mann finden muss, der bereit ist, ihre Abwesenheit am Samstag zu akzeptieren, was damals eine erhebliche Beschränkung der ehelichen Gewalt des Mannes über die Frau bedeutete (ebd.: 95). Der Ritter war sich jedoch der Bedrohung seiner familiären Position nicht bewusst, und als Repräsentant der höfischen Welt trägt ihm erst der Bruder die entsprechenden Gerüchte zu (ebd.: 111):



Abb. 2: Thüring von Ringoltingen, Melusine. Von einer frowen genant Melusina [Übersetzung und Neubearbeitung des Versromanes von Couldrette, ca. 1473/74], ULB Darmstadt, Inc IV 94, fol. 62v. Quelle: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/inc-iv-94/0126>

Etliche sprechen, es sei ein Gespenst und ein Ungeheuerwesen um sie. Dies sag ich Euch als meinem lieben Bruder und rat Euch, daß Ihr gedenket zu wissen, was ihr Gewerb sei, daß Ihr nit zu einem Toren gemacht werdet und Ihr von ihr nit geöffet werdet. (Thüring von Ringoltingen 1979: 70)

Als Raimund „diese greusenliche und fremde Geschöpf an seinem Gemahl gesahe“ (ebd.: 72), gab es in seinem Herzen „großen Jammer und Herzensleid“ (ebd.: 73). Die Koppelung von Sicht- und Redeverbot, die erst zusammentreten müssen, um die Zerstörung der Beziehung zwischen Mensch und Mahr zu bewirken, scheint auf die hochmittelalterliche theologische

Vorstellung zurückzugehen, nach der Dämonen nicht in den Menschen hineinsehen können. Thüring zeigte, dass Raimunds verbotener Blick auf die badende Melusine nicht genügte, da der Mann das Gesehene erst laut aussprechen musste, damit die Trennung unvermeidlich wurde. Es soll dabei betont werden, dass dieser Zusammenhang schon im 16. Jahrhundert nicht mehr verstanden wurde (ebd.: 119). Die Tabuverletzungen enden nicht mit der Bestrafung des Verletzenden, sondern mit der Entmachtung der tabuierten Person. Auf diese Art und Weise hat Raimunds unerlaubter Blick das dominante Feenwesen zur gewöhnlichen Ehefrau reduziert (ebd.: 115). Als er seine Frau im Bad überrascht und ihren Schlangenleib entdeckt, wird ihr Geheimnis endgültig enthüllt. Die Szene dieses Tabubruches wird nicht nur im Text, sondern auch in den ihm hinzugefügten Illustrationen reichlich geschildert.⁹

Für die Verarbeitung des Undine-Stoffes in der Romantik war die Verlagerung des Motivs kennzeichnend. Der Tabubruch des Ritters, der Undines Verschwinden aus der Menschenwelt zur Folge hatte, wurde nicht mehr durch eine zügellose Neugier motiviert, wie es in der mittelalterlichen *Melusine* der Ringoltingen-Sage noch der Fall war (die Frage, die die Handlung konfliktreich enden ließ, lautete: Was macht die Melusine samstags allein im Bade?), sondern von einer inneren Zerrissenheit des Ritters, die aus seiner aufkeimenden Liebe zu der Figur Bertalda erwächst. Naturkind Undine und Menschenfrau Bertalda stellen zwei Pole dar: die weiblich beseelte Naturhaftigkeit und die verbildete Weiblichkeit der Hofdamen. Das Epochenpaar der Romantik, Ritter und Wasser- bzw. Elementarwesen, muss also, um die vorzeitige Erlösung der Lebenden zu unterbinden, seine Liebe durch Treulosigkeit, Verrat und Tod beenden (Otto 2001: 68), was einen erheblichen Unterschied zu mittelalterlichen Geschichten in der Motivierung des Handlung und der Beziehungen zwischen den Figuren bildet.

Von dieser für die Romantik typischen Motivverlagerung bei der Aneignung des Undine- oder Melusine-Stoffes ist der zweite Teil der Erzählung de la Motte Fouqués gekennzeichnet: Bei ihm wird der Tabubruch des Ritters Huldbrand nicht wie in den mittelalterlichen Textvorlagen mit der unbezähmbaren Neugier des Ehemannes, mit seinem Bedürfnis, ihr Geheimnis zu lüften und damit die Kontrolle auszuweiten, motiviert, sondern mit einer psychischen Verstrickung, die ihn als Opfer erscheinen lässt. Der Grund seines Misstrauens ist hier eher in der Neigung zu einer anderen Frau, Bertalda, zu suchen. Nicht ohne Bedeutung scheint es, dass die Protagonistinnen dieser Dreiecksbeziehung oppositionelle Züge tragen. Während der mittelalterliche Raimund Angst hatte, durch die wilde Naturhaftigkeit der Melusine um seine ritterliche Männlichkeit gebracht zu werden, ist der romantische Huldbrand zwischen zwei Welten und zwei Frauen zerrissen (Stuby 1992: 79–80). Nach Stuby war de la Motte Fouqué der erste romantische Autor, der in den komplexen Motivverknüpfungen „ein elementares Bedürfnis seiner Epoche verspürte, das er in eine geeignete, ästhetische Form gießen wollte“ (ebd.: 81).

Die romantischen Varianten des Stoffes und ihre mittelalterlichen Quellen unterscheiden sich hinsichtlich der Motivation der Figuren, was besonders deutlich in der Tabu- und Eidbruchszene zum Ausdruck kommt. Man kann die Behauptung wagen, dass einige Motivationsgründe, die im Mittelalter relevant waren, in der neuzeitlichen Version unverständlich

⁹ *Le Roman de Mélusine*. Eins von sechzehn Bildern des Guillebert de Mets, circa 1410, Bibliothèque nationale de France.

blieben. Hingegen versuchten die Autoren der Romantik, ihre Figuren um andere Motivationen zu bereichern.

4. Resümee

Die Erzählungen von eigenartigen Chimären haben sich seit Jahrtausenden verbreitet und tradiert. Einer der Gründe für ihre Existenz mag sein, dass diese Wesen das tiefe menschliche Bedürfnis nach dem Übernatürlichen befriedigen. Der Kampf zwischen Ordnung und Chaos sowie zwischen Gut und Böse wurde in den Götterkämpfen mit Chimären deutlich (Dell 2012: 7). Sie existieren, damit sich die Menschen ihnen stellen können, sie ermöglichen die innere Entwicklung und den Kampf mit den eigenen Schwächen (ebd.: 10). Die Anwesenheit von Chimären in der Welt der menschlichen Phantasie weist auf Ängste und Wünsche hin, ist Ausdruck ihrer komplexen Natur und ihrer inneren Dilemmata. Sie können Tabu-Grenzen und zwischenmenschliche Reaktionen reflektieren. Ihre Existenz und Besonderheiten berühren Fragen von universalem Charakter. Einen markanten Bereich der Kontakte des Menschen mit ihnen bilden die Mahtenehen, mit deren Hilfe verschiedene Aspekte der Beziehungen zwischen Geschlechtern sowie unterschiedliche Ängste und Tabusphären thematisiert werden. Sowohl das Mittelalter als auch die Romantik haben ihre eigene spezifische Haltung zu Mischwesen gefunden, was sich am Beispiel der Literarisierung des Melusinenmythos zeigt. Der Stoff erhält in der Romantik neue Impulse und erfährt Perspektivverlagerungen.

Während die proto-melusinischen Erzählungen in der lateinischen Tradition als Beispiele für die Gefährlichkeit von Verbindungen mit Feenwesen fungierten, welche die Menschen durch Versprechungen an sich zu binden versuchten, entstanden fast 200 Jahre danach Romane, in denen die unheilvoll endende Liebesgeschichte zwischen einem Mann und einem andersweltlichen Mahr zu einer sich über mehrere Generationen erstreckenden Familiengeschichte wird (Steinkämper 2007: 73). Melusinas Schlangenschwanz erscheint in der mittelalterlichen Version nicht als Stigma, das sie für ihren Vätermord trägt, sondern als Zeichen, das sie mit ihrer Außergewöhnlichkeit zur Begründerin eines neuen Adelsgeschlechts, des Hauses Lusignan, prädestiniert.

Bei Thüring ist der Schlangenschwanz nicht Zeichen des Bösen, sondern eine von Gott erhaltene Besonderheit, die Melusine von anderen Wesen unterscheidet. Auf diese Weise wurde die andersweltliche Frau nicht mehr wie in den lateinischen proto-melusinischen Erzählungen des 12. Jahrhunderts als Dämon entlarvt und stigmatisiert, sondern in ihrer Seltsamkeit und Andersartigkeit bestaunt (Steinkämper 2007: 102–104).

Bei Thüring war die Meerfee von vornherein eine in die christliche Heilsgeschichte integrierte Figur, und das Dämonische war christlich absorbiert (Quast 2004: 90). Die Geschichte des Melusinen-Motivs zeigt, dass die Figur sogar mit dem Heiligtum assoziiert werden kann, was eines der Gemälde des Moritz von Schwind beweist.¹⁰ Wenn die Quellen der romantischen Versionen berücksichtigt werden, stellt sich heraus, dass Mischwesen und Mahtenehen

¹⁰ Moritz von Schwind, Die schöne Melusine: V: Das Heiligtum (1869), Aquarell auf Karton, 78 × 133 cm, <https://digital.belvedere.at/objects/12525/die-schone-melusine-ii-am-waldbrunnen/related/25/-1>. Letzter Zugriff: 4.11.2019.

ein universales Thema der Kultur bilden. Der Fokus wird in diesen Versionen freilich auf ganz andere Aspekte gelegt. Die Romantiker greifen nach dem Stoff, der sich im Mittelalter großer Beliebtheit erfreute, nutzen aber das darin steckende Potential, um andere menschliche Ängste, Hindernisse und Herausforderungen wie das Geschlechterdilemma, Misstrauen, Treulosigkeit, Zerrissenheit (zwischen zwei Welten/zwei Frauen) und Verrat zu thematisieren.

Abbildungsverzeichnis

1. Physiologus Bernensis, Burgerbibliothek Bern, Cod. 318, fol. 13v; <https://www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/bbb/0318> [Foto: Codices Electronici AG, www.e-codices.ch].
2. Thüring von Ringoltingen, Melusine. Von einer frowen genant Melusina [Übersetzung und Neubearbeitung des Versromanes von Couldrette, ca. 1473/74], ULB Darmstadt, Inc IV 94, fol. 62v.; <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/inc-iv-94/0126>

Literatur

- Borkowska-Rychlewska, Alina (2007): „Ondyna“ Hoffmanna – u źródeł romantycznej opery i dramatu [Hoffmanns „Undine“. An der Quelle der romantischen Oper und des Dramas]. In: *Pamiętnik Literacki*, XCVIII (2), 27–41.
- Dell, Christopher (2012): *Potwory. Bestiariusz przedziwnych stworzeń* [Monster. Bestiarium fremder Kreaturen]. Warszawa: Wydawnictwo Albatros.
- Dittenbass, Caterine (2009): Die „Melusine“ des Thüring von Ringoltingen. Bezaubernde Worte – Gefährliches Schweigen. Zur Ambivalenz des Dialogs zwischen Reymond und Melusine in der Quellenszene. In: Barbara Fleith, René Wetzels (Hgg.): *Kulturtopographie des deutschsprachigen Südwestens im späteren Mittelalter. Studien und Texte* (= Kulturtopographie des alemannischen Raums, 1). Berlin: De Gruyter, 61–82.
- Duszyński, Henryk (2012): Gryfy, harpie, syreny i inne stwory – o hybrydach w narracyjnych grach fabularnych [Griffe, Harpyien, Meerjungfrauen und andere Kreaturen – über Hybriden in narrativen Rollenspielen]. In: *Homo Ludens*. 1(4), 63–86.
- Fizjolog BIs (2005). In: Stanisław Kobieliński (Hg.): *Fizjologi i Aviarium*. Średniowieczne traktaty o symbolice zwierząt [Physiologie und Aviarium. Mittelalterliche Traktate über die Symbolik der Tiere]. Kraków: Wydawnictwo Benedyktynów Tyniec.
- Fouqué, Friedrich de la Motte (1849): *Undine. Eine Erzählung*. Berlin: Ferd. Dümmler's Buchhandlung.
- Friedrich, Udo (2009): *Menschentier und Tiermensch. Diskurse der Grenzziehung und Grenzüberschreitung im Mittelalter*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Furtwängler, Adolf / Reichhold, Karl / Huber, Alois (1924): *Griechische Vasenmalerei: Auswahl hervorragender Vasenbilder*. München: F. Bruckmann.
- Godlewicz-Adamiec, Joanna (2017): Monstra w literaturze i dekoracjach średniowiecznych katedr [Monster in der Literatur und den Dekorationen mittelalterlicher Kathedralen]. In: Miron Wolny, Małgorzata Chudzikowska-Wołoszyn (Hgg.): *Paradoksologia w starożytności i średniowieczu*

- [Paradoxologie in der Antike und im Mittelalter]. Olsztyn: Instytut Historii i Stosunków Międzynarodowych UWM, 193–207.
- Heine, Heinrich (1975): Buch der Lieder. Heimkehr. In: Ders., *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*. Hg. von Manfred Widfuhr. Bd. 1.1. Hamburg: Hoffmann und Campe.
- Heinzle, Joachim (1994): *Das Nibelungenlied. Eine Einführung*. Frankfurt a. M.: Artemis.
- Kotin, Andrey (2016): Die vertauschten Geschwister – Christenheit und Heidentum in Friedrich de la Motte Fouqués „Undine“. In: *Studia Germanica Gedanensia* (34), 71–82.
- Krzywy, Roman (2015): Wstęp. In: *Historia o szlachetnej a pięknej Meluzynie* [Geschichte über die edle und schöne Melusine], bearb. von Roman Krzywy. Warszawa: Sub Lupa, 5–33.
- Lecoutex, Claude (1980): Das Motiv der gestörten Mahrtehe als Widerspiegelung der menschlichen Psyche. In: Jürgen Janning u. a. (Hgg.): *Vom Menschenbild im Märchen*. Kassel: Röth, 59–71.
- Le Goff, Jacques / Truong, Nicolas (2006): *Historia ciała w średniowieczu* [Orig.: *Une histoire du corps au Moyen Age*]. Aus dem Französischen übersetzt von Ireneusz Kania. Warszawa: Aletheia.
- Lund, Cornelia (1997): Bild und Text in mittelalterlichen Bestiarien. In: Gisela Fabel, Georg Maag (Hgg.): *Bestiarien im Spannungsfeld zwischen Mittelalter und Moderne*. Tübingen: Narr, 62–74.
- Lundt, Bea (1991): *Melusine und Merlin im Mittelalter. Entwürfe und Modelle weiblicher Existenz im Beziehungs-Diskurs der Geschlechter. Ein Beitrag zur Historischen Erzählforschung*. München: Fink.
- Mörike, Eduard (1918): Das Stuttgarter Hutzelmännlein. In: Ders., *Gesammelte Werke*. Bd. 3: Novellen und Märchen; Vermischte Schriften; Dramatisches. Hg. von Franz Deibel. Leipzig: Tempel Verlag.
- Neumeyer, Martina (1997): Bestiaires – Überlieferung in neuerer Aktualität. In: Gisela Fabel, Georg Maag (Hgg.): *Bestiarien im Spannungsfeld zwischen Mittelalter und Moderne*. Tübingen: Narr, 15–28.
- Novalis (2013): *Werke*. München: C. H. Beck.
- Nowara-Matusik, Nina (2018): Ondyny i meluzyny we współczesnej niemieckojęzycznej literaturze kobiet (Bachmann, Neuwirth, Frischmuth) [Undinen und Melusinen in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart (Bachmann, Neuwirth, Frischmuth)]. In: *Wortfolge/Szyk słów* (2), 9–29.
- Obermaier, Sabine (2009): Tiere und Fabelwesen im Mittelalter. Einführung und Überblick. In: Dies. (Hg.): *Tiere und Fabelwesen im Mittelalter*. Berlin/New York: De Gruyter, 1–25.
- Otto, Beate (2001): *Unterwasser-Literatur. Von Wasserfrauen und Wassermännern*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Pastoureau, Michel (2006): *Średniowieczna gra symboli* [Orig. *Histoire symbolique du Moyen Âge occidental*]. Aus dem Französischen übersetzt von Hanna Igalson-Tygielska. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Paulin, Roger (1987): *Ludwig Tieck*. Stuttgart: Springer.
- Quast, Bruno (2004): „Diß kommt von gelückes zuovalle“. Entzauberung und Remythisierung in der Melusine des Thüring von Ringoltingen. In: Ders., Udo Friedrich (Hgg.): *Präsenz des Mythos: Konfigurationen einer Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit* (= Trends in medieval philology, 2). Berlin/New York: De Gruyter, 83–98.
- Saporiti, Sonia (2013): *Myth as Symbol. A Psychoanalytic Study in Contemporary German Literature*. Cambridge: Cambridge Scholar Publishing.
- Steinkämper, Claudia (2007): *Melusine – vom Schlangenweib zur ‚Beauté mit dem Fischeschwanz‘. Geschichte einer literarischen Aneignung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Stuby, Ann Maria (1992), *Liebe, Tod und Wasserfrau: Mythen des Weiblichen in der Literatur*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.

- Szyrocki, Marian (1982): Literatura niemieckiego obszaru językowego [Literatur des deutschen Sprachraums]. In: Władysław Floryan (Hg.): *Dzieje literatur europejskich* [Geschichte der europäischen Literaturen], Bd. 2. Warszawa: PWN, 11–235.
- Thüring von Ringoltingen (1979): *Die Historie von der schönen Melusina*. Leipzig: Insel.
- Tieck, Ludwig (1799–1800): Sehr wunderbare Historie von der Melusina. In drei Abteilungen. In: Ders., *Romantische Dichtungen*, Bd. 2. Jena: Friedrich Frommann, 331–464.
- Vögele, Frank (2005): *Leben als Hochseilakt. Studien zu Eduard Mörikes Erzählung „Das Stuttgarter Hutzelmännlein“* (= Mannheimer Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft, 36). St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag.
- Ziep, Franziska (2006): Geschlecht und Herkunft: Zur narrativen Struktur von Männlichkeit in der „Melusine“ des Thüring von Ringoltingen. In: Johannes Keller, Michael Mecklenburg (Hgg.): *Das Abenteuer der Genealogie. Vater-Sohn-Beziehungen im Mittelalter* (= Aventure, 2). Göttingen: V & R unipress, 235–262.

Gdańsk 2019, Nr. 40

<https://doi.org/10.26881/sgg.2019.40.03>**Monika Rzczycka**Universität Gdańsk, Philologische Fakultät /
Uniwersytet Gdański, Wydział Filologiczny<https://orcid.org/0000-0001-6179-1422>

Mineral – Pflanze – Tier – Mensch. Die Spirale „kosmischer Evolution“ in den russischen esoterischen Schriften des frühen 20. Jahrhunderts¹

Der Artikel widmet sich der esoterischen Konzeption der „kosmischen Evolution“ und der Theorie des „neuen Menschen“. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts, als die okkulte Philosophie in Europa populär wurde, gewann diese Theorie viele Anhänger, die beschlossen, ihren Bewusstseinszustand zu einem „kosmischen Bewusstsein“ zu entwickeln und ihre Ernährung radikal zu ändern. Die Popularität des Vegetarismus förderte die Gründung zahlreicher vegetarischer Restaurants. Vor der Revolution im Jahre 1917 gab es über 50 von ihnen in Russland. Die Gründer und Kunden der beliebtesten dieser Orte waren Vertreter der Philosophie Lev Tolstojs sowie russische Theosophen und Posttheosophen. Der von der Esoterik inspirierte Vegetarismus war auch bei der zweiten Generation russischer Symbolisten sehr beliebt (u. a. Andrej Belyj, Maksimilian Vološin, Lev Kobylinskij-Ellis, Boris Leman-Diks, Nikolaj Belocvetov, Margarita Sabašnikova, Klavdija Bugaeva).

Schlüsselworte: Theosophie, Geschichte des Vegetarismus, Kosmische Evolution, New Age

Mineral – plant – animal – man. The spiral of “cosmic evolution” in the Russian esoteric writings at the beginning of the 20th century. The article deals with the esoteric conception of “cosmic evolution” and the theory of “new man”. At the beginning of the 20th century, when occult philosophy was very popular in Europe, this theory won many followers who decided to develop in themselves a “cosmic consciousness” and to change their diet radically. The popularity of vegetarianism led to the creation of numerous vegetarian restaurants. Before the revolutions in 1917, there were over 50 of them in Russia. The founders and clients of the most popular of these places were advocates of Leo Tolstoi’s philosophy, as well as Russian theosophists and posttheosophist. Vegetarianism inspired by esotericism was very popular among the second generation of Russian symbolists (i. a. Andrei Belyi, Maximilian Voloshin, Leo Kobylinsky-Ellis, Boris Leman-Diks, Nikolai Belocvetov, Margarita Sabashnikova, Klavdia Bugaeva).

Keywords: theosophy, history of vegetarianism, cosmic evolution, New Age

¹ Dieses Kapitel ist eine Übersetzung des Beitrags *Mineral – roślina – zwierzę – człowiek. Spirala kosmicznej ewolucji w rosyjskim piśmiennictwie ezoterycznym początku XX wieku*, erschienen in *Człowiek w relacji do zwierząt, roślin i maszyn w kulturze*, Bd. 2: *Od humanizmu do posthumanizmu*, herausgegeben von Justyna Tymieniecka-Suchanek (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2014, 62–71).

Im Kontext von Untersuchungen über die Beziehung des Menschen zu anderen Lebewesen lohnt es sich, auf eine der wichtigsten Quellen des heutigen post- und transhumanistischen Denkens aufmerksam zu machen. Der Beginn des Interesses an einer weit verstandenen Ökologie wird üblicherweise auf die 1960er Jahre datiert und als Trend mit der Geburt der Hippie-Gegenkultur verbunden. Das ist zwar ein passender Hinweis, doch fanden die wichtigsten Gründungsakte der ökologischen Bewegung in der Tat viel früher statt und waren mit Denkströmungen verbunden, die viele heutige Ökologie-Anhänger in Erstaunen versetzen könnten.

Vor mehr als einhundert Jahren, um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, etablierte sich eine kulturelle Strömung, die man heute als New-Age-Bewegung bezeichnen kann. Die damalige Populärkultur nahm Ideen auf, die innerhalb von Initiationsgesellschaften verbreitet waren, vor allem galt das für esoterische Gruppierungen, die aus freimaurerischen Organisationen hervorgingen.² Obwohl es viele solcher Gruppen gab, die sich wiederum in verschiedene Fraktionen aufspalteten, teilten sie gemeinsame Ansichten über das Wesen und den Sinn des Lebens. Diese Überzeugungen können ganz allgemein als monistische Theorie bezeichnet werden, die von einer Einheit und Ewigkeit des Universums ausgeht, die sich hinter der unerschöpflichen Mannigfaltigkeit von Formen verbirgt. Derartige Ideen waren nicht neu (erwähnenswert sind in diesem Kontext die Worte von William Blake: „die Welt in einem Sandkorn sehen“). Sie gehen aus einer alten hermetischen Tradition hervor, die jedoch jahrhundertlang nur einer kleinen Gruppe von Eingeweihten bekannt war.

Der Beginn der massenhaften Verbreitung hermetischer Ideen, die sich im Rahmen der New-Age-Strömungen entwickelten, ist Helena Blavatsky zuzuschreiben, einer Russin, die 1875 eine internationale Organisation unter dem Namen „Theosophische Gesellschaft“ gründete.³ Die Theosophie war eine eklektische Strömung, die, inspiriert von verschiedenen, auf den ersten Blick sehr disparaten religiösen und philosophischen Systemen, die Vision eines lebendigen Kosmos entwickelte, der aus vielen Arten von Energien und Wesen zusammengesetzt sei. Die Wesen, die den Kosmos bewohnen, würden verschiedene Funktionen und Hierarchien innerhalb des Ganzen einnehmen. Sie seien jedoch alle gleichermaßen wichtige Elemente eines unsichtbaren, aber unzerstörbaren Netzwerks von Wechselbeziehungen. Diese Ganzheit einer kosmischen Leiter, oder vielmehr Spirale, die sich als eine sich in der Zeit entwickelnde helikoide Fläche vorstellen lässt, unterliege dabei einer Evolution. Die kosmische Evolution, wie Esoteriker ihr Konzept nannten, um es von dem der Darwinisten zu unterscheiden, ging von einer Entwicklung aller Wesen aus: von den niedrigsten Mineralien, die aus „dicker“ Materie bestehe, bis hin zu spirituellen Wesenheiten, die in der Hierarchie noch weit höher als der Mensch stünden.

Der komplizierte Prozess der Entwicklung des Universums, in dem die großen und kleinen Epochen eine Schlüsselrolle spielten, die durch Blütezeiten und Niedergänge von Rassen und Zivilisationen geprägt waren, ist – in aller Kürze – eine theosophische Vision der

² Mehr zu diesem Thema schreibe ich im Buch: *Wtajemniczenie. Ezoteryczna proza rosyjska końca XIX–początku XX wieku* [Initiation. Russische esoterische Prosa des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts]. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2010.

³ Zur Theosophischen Gesellschaft vgl. Carlson 1993.

Dynamik des Lebens in Bezug auf alles und jeden. Es ist schwierig, diese Theorie hier detailliert darzustellen, da die Schriften von Blavatsky selbst (geschweige denn die ihrer Nachfolger) viele umfangreiche Bände umfassen, die von Kritikern nicht ohne Grund als eine nicht besonders geschickte, jedoch äußerst absorptive Zusammenstellung vieler Sekundärquellen zur Religionsgeschichte und Mythologie sowie von verschiedenen Motiven und Ideen aus okkulten Romanen des 19. Jahrhunderts eingeschätzt wird. Daher lohnt es sich, sich auf jene Aspekte des theosophischen und posttheosophischen Denkens zu konzentrieren, die das Problem der Stellung und der Rolle des Menschen in der Hierarchie der Wesen betreffen.

Der Mensch durchlaufe, wie alle andere Wesen, die das Universum bewohnen, eine kosmische Entwicklung und nehme an der „ewigen Prozession des Lebens“ teil, wie dies die Esoteriker der Jahrhundertwende pathetisch beschrieben. Die Theosophen betonten den göttlichen Sinn dieses Prozesses, der sich einem aufmerksamen Beobachter stets und überall offenbare. Das Leben konnte kein Werk des Zufalls sein, denn es unterliege der Regel der Parallelität. „Wie oben, so auch unten ...“. Dieses hermetische Prinzip, das der Smaragd-Tafel, einer antiken Quelle unklarer Herkunft entnommen war, die von großer Bedeutung für die Entwicklung des europäischen Denkens wurde, wies auf die Existenz eines universalen Musters hin, das im gesamten Kosmos gültig sei.⁴ Jedes Phänomen habe sein Gegenstück in anderen, niedrigeren und höheren Wesenssphären, und jedes Wesen wiederhole den Weg seiner Vorgänger und Brüder. Die Beobachtung verschiedener Lebensformen auf der Erde, die sich auf die Suche nach Analogien zwischen entfernten Phänomenen konzentrierte, ermöglichte es den Anhängern der New-Age-Philosophie zu behaupten, dass alles eine gemeinsame Quelle habe und ein kosmisches Ziel verfolge.

Die Neue Ära, deren Beginn die Theosophen vor einhundert Jahren proklamierten, sollte ein Zeitalter der Geburt eines neuen menschlichen Bewusstseins sein. Sie verfolge das Ziel, das wissenschaftliche Paradigma und das religiöse Bewusstsein (das unorthodox verstanden wurde und sich auf verschiedene Traditionen bezog)⁵ zu einem kohärenten Ganzen zu verknüpfen und – was wichtig war: Sie sollte nicht nur einen ausgewählten Kreis von Eingeweihten betreffen, sondern eine gemeinsame Erfahrung der gesamten Menschheit sein.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts, als das Konzept des „neuen Menschen“ gerade entwickelt wurde, übernahmen die Anführer und Mitglieder der oben erwähnten esoterischen Vereinigungen eine führende Rolle auf dem schwierigen Weg der Transformation. Sie schlugen Übungsmethoden vor, die sich in erster Linie an den Praktiken der östlichen Initiationschulen orientierten.⁶ Die Aufgabe des Trainings bestand darin, ein höheres Bewusstseinsniveau und letztendlich den Status eines übermenschlichen Wesens zu erreichen, d. h. eines Wesens, das seine Grenzen überwindet, indem es die Materie zugunsten der Eigenschaften des Geistes zu beherrschen beginnt.⁷

⁴ Vgl. Faivre 2000.

⁵ Vgl. Blavatsky 1998 und dies. (1999). 1945 versuchte Aldous Huxley diese gemeinsame Erfahrung zu definieren und zu beschreiben. Vgl. A. Huxley 1989.

⁶ Damals gingen verschiedene Arten von Yogatechniken erstmals in die europäische Kultur ein.

⁷ Es sei an dieser Stelle erwähnt, dass sich die Idee einer Vervollkommnung des Menschen und der Menschheit, die sowohl in der russischen als auch in der deutschen Esoterik entwickelt wurde, als sehr attraktiv für die totalitären Regime des 20. Jahrhunderts erwies. Vgl. dazu: Goodrick-Clarke N. (1992): *The Occult Roots*

Dabei wurde nicht verhehlt, dass der Übergang zu dieser neuen Dimension der Existenz kein einfacher Prozess sei, sondern Entsagungen und Opfer erheische. Eine radikale Veränderung des Lebensstils, einschließlich der basalen täglichen Gewohnheiten, beispielsweise der Essgewohnheiten, sollte zur Erreichung des Ziels beitragen: zuerst zur Entstehung einer besonderen Avantgarde neuer Menschen und dann einer gänzlich neuen Rasse, einer Ökumene, die die tierische Natur bewusst übersteigt, um eine Gemeinschaft von Wesen einer höheren Ordnung zu werden.

„Tierische Natur versus kosmisches Bewusstsein“ scheint das Leitmotiv der esoterischen Schriften dieser Zeit zu sein. Slogans wie: „das Tier in sich bewältigen“, „das innere Biest besiegen“ finden wir in den Schriften von Blavatsky, Anna Besant, Charles Leadbeater, Rudolf Steiner und in Russland in den Texten von Anna Kamenskaja, Nikolaj und Elena Roerich, Piotr Uspenskij und vielen anderen. In den westlichen und russischen okkulten Magazinen wie „The Theosophist“, „Lucifer“, „Rebus“, „Izida“, „Vestnik teosofii“, „Okkultizm i ioga“ wurden Artikel publiziert, die ihre Leser von einem neuen Lebensstil überzeugen sollten. In diesen Texten entstand ein neues Paradigma des Denkens, bei dem das Problem der Stellung des Menschen zu anderen (Lebe-)Wesen eine zentrale Rolle spielte. Vorrangig dabei war die Beziehung zwischen Mensch und Tier, da diese am offensichtlichsten war und die größten Veränderungen erforderte. Die Esoteriker argumentierten, dass es nötig war, Tiere nicht mehr als Gegenstände zu behandeln, wenn der gegenwärtige Status des Menschen überwunden und das Niveau eines höheren Wesens erreicht werden sollte. Wie alle höheren Wesen im Universum sollte der Mensch für niedere Wesen Verantwortung übernehmen. Der Egoismus des Individuums und der Spezies waren nur bis zu einem bestimmten Stadium der kosmischen Evolution legitim. Und laut den Esoterikern des frühen 20. Jahrhunderts ging diese Phase gerade zu Ende.

Im Jahre 1910 schrieb Anna Kamenskaja:

Was den wilden Kannibalen anbetrifft, war es ein großer Fortschritt, wenn er aufgehört hat, seine Brüder aufzuessen. Er trat einen Schritt nach vorn, indem er Tiere tötete, um sich zu ernähren. Aber für einen Menschen, der umfassend entwickelt ist und nach spirituellem Leben strebt, ist das Töten von Tieren böse, weil er bereits ein solches Entwicklungsstadium erreicht hat, in dem er nicht bewusst zum Leiden beitragen und Leben nehmen darf. Eine tierfreie Ernährung ist der kategorische Imperativ eines höheren Bewusstseins, das die Liebe als das Gesetz seines Lebens anerkennt.⁸

of Nazism: Secret Aryan Cults and Their Influence on Nazi Ideology, New York; Rosenthal, B. G. (Hg.) (1997): *The Occult in Russian and Soviet Culture*. Cornell University Press, Ithaca; Maydell R. v. (2005): *Vor dem Thore. Ein Vierteljahrhundert Anthroposophie in Russland*. Bochum/Freiburg; N. Radulović (2018): *Esotericism, Literature and Culture and Eastern Europe*, CEENASWE 2 (Second Conference of Central and Eastern European Network for the Academic Study of Western Esotericism), Belgrade.

⁸ Siehe: Alba 1910: 5–12.

Sofern nicht anders angegeben, sind alle Zitate aus fremdsprachigen Texten nach eigenen Übersetzungen der Autorin dieses Artikels ins Deutsche übersetzt worden.

In demselben Artikel fügte Kamenskaja hinzu: „Vergessen wir nicht, dass sich das Leben auf zwei Ebenen entwickelt: Bewusstsein und Form. Die Form entsteht durch Kampf, aber der Geist wächst, indem er etwas von sich gibt und ein Opfer bringt. Solange der Mensch dem Weg der spontanen Evolution folgt, nimmt er von allen und von jedem, sonst könnte er sich nicht entwickeln. Jedoch die Zeit der bewussten (spirituellen) Evolution naht sich und auf diesem Weg beginnt der Mensch zu geben. Und je mehr er Opfer bringt und verschenkt, desto mehr entwickelt er sich – das ist das Gesetz der geistigen Entwicklung. Das gesamte geistige Leben des Menschen verwandelt sich allmählich in eine ununterbrochene Aufopferung [...], [das ist] ein freudiges und freies Opfer,

Im Buch *Bruderschaft* (engl. *Brotherhood*) schrieben wiederum Elena und Nikolaj Roerich wie folgt:

Jede bluthaltige Nahrung ist für die Entwicklung der feinstofflichen Energie schädlich. Würde sich die Menschheit doch des Verschlingens von Kadavern enthalten, die Evolution könnte beschleunigt werden.⁹

Tiere als Brüder zu behandeln – niedere Wesen in der Hierarchie des Seins, die jedoch auf derselben Spirale der kosmischen Evolution mit uns verbunden sind – war nicht nur ein theoretisches Postulat, sondern es erforderte auch eine praktische Umsetzung. Das Thema Töten und Verzehren von Tieren rückte in den Vordergrund. Nicht ohne Grund begann sich die Idee des Vegetarismus in Europa Anfang des 20. Jahrhunderts zu verbreiten. In vielen Ländern entstanden vegetarische Gesellschaften. Restaurants und Lokale mit fleischlosen Gerichten wurden eröffnet. Besonders großer Beliebtheit erfreuten sie sich in Metropolen und Kurorten, wo sie die größte Gunst der Kundschaft gewannen. Vegetarische Restaurants in den Städten waren günstig und standen daher einer Vielzahl von Kunden offen. Zu ihren Stammgästen zählten Theosophen, Anthroposophen, Esperantisten und Anhänger der New-Age-Bewegung. Aus den Dokumenten vegetarischer Gesellschaften ergibt sich, dass die Dienste dieser Restaurants auch von Studenten und Arbeitern in Anspruch genommen wurden.¹⁰ Besonders beliebt war in Russland das erste vegetarische Restaurant, das von Anhängern Leo Tolstoj's eröffnet wurde. In der von Pavel Birjukow verwalteten Moskauer Villa der Fürsten Šachovskoj,¹¹ wurde die Küche von einer „Dorffrau“ geführt, einer Köchin, die in vegetarischer Küche ausgebildet worden war. Das Menü und die Zubereitung der Gerichte sowie die besonders günstige Preise lösten große Begeisterung aus. In der Tat war die große Auswahl an Gerichten erstaunlich.¹²

Im Russischen Imperium gab es vor der Revolution von 1917 etwa fünfzig Restaurants dieser Art.¹³ Ab 1901 war in St. Petersburg eine Vegetarische Gesellschaft tätig. Es erschienen Zeitschriften wie „Vegetarianskij vestnik“, „Vegetarianskoe obozrenie“, „Esestvennaja žizn“, „Vegetarianstvo“ und die von Tolstoj herausgegebene Zeitschrift „Edinenie“. In ihnen wurden Artikel veröffentlicht, die für einen neuen Lebensstil eintraten. Unabhängig von

weil es ein bewusster Akt der Liebe ist, die in die Welt überfließt. [...] Es gibt kein Du und Ich, es gibt keine Welt und mich, und es gibt nur ein Leben Gottes, das in allen Formen verborgen ist. Im Menschen, im Tier, in der Pflanze und im Stein pulsiert dieses Leben Gottes, der einen Teil von sich selbst gab, damit sich das Universum manifestieren konnte, und wir verneigen uns dankbar vor diesem Leben, das die Emanation des Einen ist, aus dem die Welten geboren wurden und zu dem und wir werden zurückkommen, um unseren Weg zu beenden.“

⁹ Roerich/Roerich 1937 [Zugriffsdatum: 12.08.2019].

¹⁰ Ein reichhaltiges Archiv der vegetarischen Bewegung in Russland (Rossija vegetarianskaja) wird vom Portal des russischen Zentrums für den Schutz der Tierrechte VITA bereitgestellt. Man findet dort Kopien von äußerst interessanten Gründungsdokumenten, Berichten und Nachdrucken aus russischen vorrevolutionären Zeitschriften, die sich dem Vegetarismus widmen. Vgl. <http://www.vita.org.ru/veg/veg-history.htm> [Zugriffsdatum: 20.10.2019].

¹¹ Das Restaurant von Tolstoj-Anhängern wurde ab 1906 im Stadtzentrum, in der Gaziennyj-Gasse in der Nähe der Twerskaja-Straße geführt.

¹² Die Speisekarte bewunderte u. a. Il'ja Repin. Vgl. Repin 1912 (<http://www.vita.org.ru/veg/veg-literature/veg-viewing1912/05.htm> [Zugriffsdatum: 20.10.2019]).

¹³ Vgl. dazu Rzczycka 2011: 327–338.

der organisatorischen Zugehörigkeit der Autoren trat der Slogan „neues Bewusstsein“ und „neuer Mensch“ in den Vordergrund. Sowohl Tolstojaner und Marxisten als auch Theosophen und Anthroposophen schrieben zu diesen Themen. Bemerkenswert sind die in diesen Magazinen enthaltenen Nachdrucke ausländischer Artikel über fleischlose Ernährung neben den russischen Texten, darunter Gedanken über den Vegetarismus von berühmten Persönlichkeiten wie Richard Wagner, Lev Tolstoj, Il'ja Riepin, Scholem Alejchem und anderen.

Es ist erwähnenswert, dass Theosophen, die sich für eine vegetarische Ernährung aussprachen, in den meisten Fällen dieselben Argumente anführten, die auch der Vegetarismus von heute propagiert. Die Autoren schrieben einer ethischen Ernährung, die ohne Tötung auskommt, einen positiven Effekt auf die Gesundheit zu. Eine leichte Pflanzendiät führe zu einer Verkürzung der Nahrungskette und bringe positive wirtschaftliche Auswirkungen mit sich. Es begann eine Debatte über das Elend, das sich tagtäglich in den Schlachthöfen ereignete, über das sinnlos vergossene Blut, über das inakzeptable Leiden der Tiere, das in Kauf genommen wurde, um die niederen Bedürfnisse der Menschen zu befriedigen.

Bereits 1887 schrieb Blavatsky in einem Artikel, der sich ganz dem Schicksal der Tiere und der sinnlosen Grausamkeit der Menschen widmete:

Es gibt viele „religiöse Vorurteile“ des Ostens, die westliche Gesellschaften oft und gedankenlos verachten. Nichts kann jedoch mit dem Spott und der Verachtung des Respekts der Ostvölker für das Tierleben verglichen werden. Fleischliebhaber können nicht mit denen sympathisieren, die es vollständig entbehren. Wir Europäer sind eine Nation zivilisierter Barbaren; nur wenige tausend Jahre trennen uns von unseren Vorfahren, die in Höhlen lebten und aus rohen Knochen Blut und Knochenmark saugten. Daher ist es ganz natürlich, dass diejenigen, die menschliches Leben geringschätzen und häufige und ungerechte Kriege führen, nicht auf die Qual der Tiere und das tägliche Opfer von Millionen unschuldiger Menschen achten. Wir sind jedoch zu sehr Epikuräer, als das wir geröstete Tiger- oder Krokodilkoteletts verschlingen, aber wir sehnen uns nach zarten Lämmern und Fasanen mit goldenen Flügeln. Das ist alles, was wir von unserer Ära der Krupp-Kanone und der wissenschaftlichen Vivisektionen erwarten können. Und es ist nicht verwunderlich, dass der erfolgreiche Europäer über einen subtilen Inder lacht, der bei dem Gedanken schaudert, eine Kuh zu töten, oder über den Buddhisten oder Jaina, der das Leben jedes Lebewesens respektiert, vom Elefanten bis zur Mücke.

Wenn aber das Fleisch als lebenswichtige Notwendigkeit für die [...] westlichen Völker gelten kann; wenn in jeder Stadt, jedem Dorf und jeder Stadt der zivilisierten Welt tagtäglich Opfer in den Tempeln der Gottheit dargebracht werden, die der Hl. Paulus verurteilte, und von deren Anhängern er sagt, ihr Gott sei ihr eigener Magen – und wenn all dies und viele andere Dinge in unserer „Eisenzeit“ nicht zu vermeiden sind, wer wird ähnliche Argumente für die Verteidigung der Sportjagd vorbringen? Sportfischen und Jagen – die attraktivsten „Genüsse“ des zivilisierten Lebens – sind natürlich aus Sicht der okkulten Philosophie die verwerflichsten und in den Augen des Hinduismus und Buddhismus die [...] sündigsten. Gibt es für die Anhänger dieser beiden ältesten Religionen überhaupt eine Grundlage, Vertreter der Tierwelt – vom riesigen Vierbeiner bis zum winzigen Insekt – als ihre „jüngeren Brüder“ zu betrachten, egal wie lächerlich diese Idee für die Europäer sein mag?¹⁴

In den esoterischen Schriften, die den Vegetarismus fördern, kamen auch heute selten angeführte Argumente zum Tragen wie etwa Kommentare darüber, wie unethisch es für den zivilisierten Menschen sei, andere dazu zu zwingen, Tiere für ihn zu töten. (Metzger wurden von den Okkultisten mit Mitleid bedacht, da ihre Tätigkeit als geistige Erniedrigung

¹⁴ Blavatsky 1886: Zit. nach: <http://www.vita.org.ru/veg/religion/blavatskaya.htm> [Zugriffsdatum: 20.10.2019].

verstanden wurde.) Die Theosophen sagten voraus, dass sich der Mensch unter dem Einfluss der neuen Ernährung physisch und psychisch radikal verändern werde, weil er auf diese Weise neue geistige Organe entwickeln würde, dank denen sich Fähigkeiten entwickeln könnten, die Fleischessern unbekannt seien. Der physische Körper werde verfeinert, aber auch die unsichtbaren, spirituellen Aspekte unseres Seins würden eine neue Form annehmen. Nur ein derart vorbereiteter Organismus sei in der Lage, frühere Beschränkungen zu überwinden und sich um seine Weiterentwicklung zu bemühen. Weit verbreitet war die Überzeugung, dass das „Opfer seines inneren Biestes“ notwendig sei, damit eine Transformation in ein neues Wesen möglich werde.

Pflanzen sind zu einem wichtigen Reflexionspunkt für Esoteriker geworden. Es sei darauf aufmerksam gemacht, dass in der hier dargestellten Weltansicht auch sie ein wesentlicher Bestandteil der kosmischen Evolution waren. Es wurde angenommen, dass sie mit Menschen und Tieren in Verbindung standen, so wie diese ihrerseits mit ihnen verbunden waren. Die Grundlagen der biodynamischen Landwirtschaft in den 1920er Jahren geht auf Rudolf Steiner zurück, den Gründer der Anthroposophischen Gesellschaft. Dabei handelt es sich um ein Konzept mit definitiv esoterischen (hermetischen) Quellen, obgleich diese heute selten erinnert werden. (Hier sei darauf hingewiesen, dass der biodynamische Anbau heute einen bedeutenden Teil der Landwirtschaft in Deutschland ausmacht und auch in anderen europäischen Ländern einen wichtigen Platz einnimmt).

Dem von mittelalterlichen Hermetikern (einschließlich Paracelsus) vorgezeichneten Weg folgend, schrieb und sprach Steiner nicht nur über das verborgene Leben von Pflanzen und von ihren Wirkungen auf den Menschen oder über Energien, die sich auf einzelne Pflanzenteile und die damit verbundenen inneren Organe konzentrierten, sondern er schlug neue Perspektiven auf die Landwirtschaft vor.¹⁵ Die Aussaattermine seien abhängig von den Mondphasen und der Tageszeit. Er schlug vor, den Anbau bestimmter Arten zu kombinieren (ihre gegenseitige Nähe sollte das Pflanzenwachstum fördern, vor Eindringlingen und Krankheiten schützen und die Gesundheit der künftigen Verbraucher positiv beeinflussen). Er wies auf die Notwendigkeit hin, nur natürliche Düngemittel zu verwenden, die – richtig ausgewählt – die energetischen Kräfte der Pflanzen stärkten. Die Pflanzenkost, angereichert mit neutralen, d. h. nicht von der Schlachtzucht stammenden, tierischen Produkten wie Milch und Käse, sollte die körperliche Gesundheit und das seelische Gleichgewicht gewährleisten sowie die Entwicklung der angestrebten neuen geistigen Fähigkeiten fördern. Steiner zufolge sei der Mensch, der sich für diese Ernährungsform entscheidet, weniger auf sein eigenes Ego konzentriert (was seiner Meinung nach ein mentales Problem der Fleischanhänger war) und mehr an sozialen Themen interessiert. Die pflanzliche Massenernährung sollte ein unverzichtbares Element des Trainings sein, das zu einem neuen, höheren Bewusstsein führen wollte.

Es wäre natürlich eine Vereinfachung, wollte man das Problem der Gestaltung eines höheren Bewusstseins auf die Ernährungsform reduzieren. Es gibt eine ganze Reihe von Praktiken, sogenannte spirituelle Übungen (Meditation, Imagination usw.), die die Anthroposophen

¹⁵ Vgl. z. B. Steiner 2003a und 2003b.

(einschließlich russischer Künstler aus symbolistischen Kreisen unter Steiners Einfluss)¹⁶ nach den Anweisungen ihres Lehrers durchführten, doch es besteht kein Zweifel, dass die richtige Ernährung zu dieser Zeit in den esoterischen Kreisen einen Sonderstatus als „Beschleuniger der spirituellen Evolution“ erhielt.

Abschließend sei noch auf die Elemente und Mineralien hingewiesen, die – wie die Okkultisten argumentierten – in der kosmischen Hierarchie der Wesen die niedrigsten Stellung aufwiesen, jedoch keineswegs weniger wichtig waren als Pflanzen, Tiere oder Menschen. Die Monisten der Jahrhundertwende (einschließlich des schwedischen Dramatikers August Strindberg, der sich für hermetischen Ideen begeisterte) konstatierten,¹⁷ dass diese Elemente der kosmischen Spirale ebenfalls lebendig seien, obwohl ihr Leben vor den (noch) unvollkommenen menschlichen Sinnen verborgen ist. Die physischen Körper der Mineralien seien bewegungslos, während ihre unsichtbaren Körper ein reiches Leben aufwiesen und wie alle anderen Organismen des Universums in einem charakteristischen Rhythmus pulsierten. Manifestationen dieses Lebens seien für Adepten sichtbar geworden, die durch verschiedene Übungen die Barriere der „traditionellen“ sinnlichen Wahrnehmung überschritten hätten. Nach Ansicht der Theosophen und Posttheosophen war der Einfluss von Metallen und Mineralien (sowohl von „gewöhnlichen“ als auch von Edelsteinen, Planeten und anderen Himmelskörpern) auf den Menschen enorm. Es gebe keine passiven Objekte. Alle Entitäten bildeten ein hierarchisches Netzwerk von Wechselbeziehungen, in dem jedes Objekt lebe, mit anderen interagiere und von diesen beeinflusst werde. Das höhere Bewusstsein, das der Mensch erreichen solle, werde es ihm ermöglichen, die Entwicklung der gesamten Struktur angemessen zu beeinflussen und (zusammen mit anderen höheren Wesen) über das Schicksal des Universums mitzuentcheiden.

Es sei angemerkt, dass der esoterische Diskurs, der sich in der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert entwickelte, nicht nur mit dem Konzept der Hierarchie operierte, sondern dieses sogar zu seiner Grundlage machte. Zwar wurde der Mensch nicht mehr als höchstes Wesen angesehen, strebte er doch gerade nach einem höheren Sein, doch handelte es sich bei dieser Strömung immer noch um eine Form des Anthropozentrismus. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden erst die Grundlagen eines neuen Denkens geschaffen, aus denen später Strömungen wie der Post- oder Transhumanismus hervorgingen. Einer der Vorboten dieser Revolution war zweifellos die öffentliche Diskussion des bisher wenig beachteten Themas des Umgangs mit den „kleineren Brüdern“. Tiere wurden allmählich als Lebewesen wahrgenommen, und das Leiden, das ihnen durch den so genannten zivilisierten Menschen zugefügt wurde, wurde als ein inakzeptables Übel verstanden. Diese wegweisende Perspektive

¹⁶ Zu diesem Kreis gehörten: Andrej Belyj, Maksimilian Alexandrovič Wološin, Lev Kobylinskij, Margarita Wasil'jevna Wološina-Sabašnikova, Anna Rudol'fovna Minclova, Kleopatra Christoforova, Elizaveta Vasil'eva, Klawdija Nikolaevna Bugaewa, Nikolaj Nikolaevič Belocvetov, Boris Leman. Zum Einfluss der nicht dogmatischen Spiritualität auf die Kultur des vorrevolutionären Russlands vgl. Bände aus der Reihe: Światło i ciemność. *Motywy ezoteryczne w rosyjskiej kulturze przełomu XIX i XX wieku* [Licht und Finsternis. Esoterische Motive in der russischen Kultur der Jahrhundertwende]. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego. Alle Bände erschienen in diesem Verlag: Bd. 1. (2001), E. Biernat (Hgg.); Bd. 2. (2006), E. Biernat, M. Rzczycka (Hgg.); Bd. 3. (2009), D. Oboleńska, M. Rzczycka (Hgg.); Bd. 4. (2011), K. Rutecka, M. Rzczycka (Hgg.).

¹⁷ Vgl. dazu: Balbierz 2008.

führte unter anderem zu radikalen Veränderungen der Essgewohnheiten, die bei den Anhängern der neuen Philosophie zur Norm wurden. Diese Perspektive war zwar noch weit von den heutigen Konzepten entfernt, die eine anthropozentrische Position in Frage stellen, aber sie stellte zweifellos einen wichtigen Schritt in diese Richtung dar.

Aus dem Polnischen übersetzt und mit einer Bibliographie versehen von Agnieszka K. Haas

Literatur

- Alba [Kamenskaja, Anna] (1910): Teosofija i vegetarianstvo [Theosophie und Vegetarismus]. *Vegetarianskoe Obozrenie* (1), Kiev 5–12.
- Balbierz, Jan (2008): *Nowy kosmos. Strindberg, nauka i znaki* [Der neue Kosmos. Strindberg, Wissenschaft und Zeichen]. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Blavatsky, Helena Petrovna (1886): Est' li duša u životnych? [Haben Tiere eine Seele?]. *The Theosophist*, January. Zit. nach: <http://www.vita.org.ru/veg/religion/blavatskaya.htm> [Zugriffsdatum: 20.10.2019].
- Blavatsky, Helena Petrovna (1998): *Tajna doktrina* [Russisch][Orig.: The Secret Doctrine, the Synthesis of Science, Religion and Philosophy (1888)]. Bd. 1: Kosmogogenesis. Bd. 2: Antropogenesis. Übersetzt von E. Roerich. Sankt-Petersburg: Korona print.
- Blavatsky, Helena Petrovna (1999): *Razoblaščennaja Izida: ključ k tajnam drevnej i sovremennoj nauki i teosofii* [Russisch] [Orig.: *Isis Unveiled. A Master-Key to the Mysteries of Ancient and Modern Science and Theology* (1877)]. Bd. 1: Nauka. Bd. 2: Teologija. Übersetzt von K. Leonov und O. Kolesnikov. Moskau: ACT.
- Carlson, Maria (1993): *No Religion Higher than Truth. A History of the Theosophical Movement in Russia, 1875–1922*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Faivre, Antoine (2000): *Theosophy, Imagination, Tradition. Studies in Western Esotericism*. Transl. by Ch. Rhone. New York: Suny Press.
- Huxley, Aldous (1989): *Filozofia wieczysta* [Die ewige Philosophie]. Polnische Übersetzung von J. Prokopiuk, K. Środa. Warszawa: Pusty Obłok.
- Repin, Il'ja (1912): Moskovskaja vegetarianskaja stolovaja [Moskauer vegetarische Kantine]. *Vegetarianskoe Obozrenie*, (1). Kiev. <http://www.vita.org.ru/veg/veg-literature/veg-viewing1912/05.htm> [Zugriffsdatum: 20.10.2019].
- Roerich, Elena / Roerich, Nikolaj (1937): *Agni Yoga. Bratstvo*, § 21. Riga. Deutsche Übersetzung zit. nach: http://agni-yoga-forum.de/emrism/AY_text/Bruderschaft.htm [Zugriffsdatum: 12.08.2019].
- Rzeczycka, Monika (2010): *Wtajemniczenie. Ezoteryczna proza rosyjska końca XIX–początku XX wieku* [Initiation. Russische esoterische Prosa des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts]. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Rzeczycka, Monika (2011): *Ezoteryczna koncepcja ciała i ewolucji człowieka. Dieta wegetariańska jako droga wtajemniczenia w Rosji Srebrnego Wieku* [Esoterisches Konzept des Körpers und der menschlichen Evolution. Vegetarische Ernährung als Einstieg in Silbernes Zeitalter in Russland].

- In: A. Matusiak u. a. (Hgg.): *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich [Große Themen der Kultur in den slawischen Literaturen]*. Bd. 9: *Ciało [Der Körper]*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 327–338.
- Steiner, Rudolf (2003a): *Prirodnyje osnovy pitanija* [Russisch] [Orig. *Naturgrundlagen der Ernährung*]. Russische Übersetzung von N. V. Malova. Kaluga: Duchowoje Poznanije.
- Steiner, Rudolf (2003b): *Pitanie i soznanie* [Orig.: *Ernährung und Bewusstsein*]. Russische Übersetzung von N. V. Malova. Kaluga: Duchovoe Poznanie.

Gdańsk 2019, Nr. 40

<https://doi.org/10.26881/sgg.2019.40.04>**Christian Zehnder**

Université de Fribourg / Uniwersytet we Fryburgu

<https://orcid.org/0000-0003-4442-0093>

Sprachkrise, Epiphanie, Flimmern: Von Hofmannsthal zu Vvedenskij. Ein Vorschlag

Das Schreiben des russischen Dichters Aleksandr Vvedenskij (1904–1941) ist eminent sprachkritisch und kulminiert im „ästhetischen Schein“ erratischer Symbole. Dennoch lässt es sich nicht als Wechselspiel von Krise und Epiphanie beschreiben, wie eine Gegenüberstellung von Vvedenskij's *Grauem Heft* (1932/33) mit Hugo von Hofmannsthal's *Ein Brief* (1902) zeigt. Die „Unverbundenheit der Welt“, so die These des Artikels, ist bei Vvedenskij der Sprachkrise vorgeordnet. Von der stummen Phänomenalität der Dinge her ist daher anders als bei Hofmannsthal keine noch so momenthafte neue Sinnstiftung möglich. Auf der anderen Seite kann nach Vvedenskij selbst eine radikal-avantgardistische Demonstration der Sprachinsuffizienz dem „Zerfall“ der Welt nicht gerecht werden. Statt nur von einer sprachspielerischen oder epiphanischen könnte man insofern von einer katastrophalen Moderne sprechen.

Schlüsselwörter: Moderne, Sprachkrise, Epiphanie, Plötzlichkeit, Absurdismus, Hugo von Hofmannsthal, Aleksandr Vvedenskij

Language Crisis, Epiphany, Flicker: From Hofmannsthal to Vvedensky. A Suggestion. The writing of the Russian poet Aleksandr Vvedensky (1904–1941) is deeply critical of language and it culminates in the “aesthetic appearance” of erratic symbols. Nevertheless, it cannot be described as a typical high modernist interplay of crisis and epiphany, as a juxtaposition of Vvedensky's *Grey Notebook* (1932/33) with Hugo von Hofmannsthal's *A Letter* (1902) shows. The “disconnectedness of the world,” this essay argues, is for Vvedensky prior to the language crisis. In contrast to Hofmannsthal, the mute phenomenality of things, therefore, does not allow for even a momentary new integration. On the other hand, even a radical Avant-garde enactment of the insufficiency of language cannot do justice to that disintegration of the world. With regard to Vvedensky, one could speak, then, of a catastrophic than linguistic or epiphanic Modernism.

Keywords: Modernism, language crisis, epiphany, suddenness, absurdism, Hugo von Hofmannsthal, Alexandr Vvedensky

Das Paradigma der modernen ‚Sprachkrise‘ beschreibt ein Auseinanderfallen von Welt und Sprache: Die Destabilisierung kohärenter Weltbilder (philosophischer, wissenschaftlicher, religiöser) stellte die Möglichkeit einer sprachlichen Erfassung der Wirklichkeit überhaupt in Frage. Die Durchtrennung des vertrauenswürdigen Bands zwischen Welt und Sprache

wurde so zum Signum der literarischen Moderne schlechthin. Das heißt aber auch: Das Problem der Wirklichkeitsdarstellung blieb aktuell, es verschob sich nur auf eine andere Ebene. Dem alten Mimesisproblem erwuchs ein neuer, negativer Bezug. Es ging der Literatur seit dem späten 19. Jahrhundert nicht mehr darum, eine adäquate Sprache für die Wirklichkeit zu finden, sondern für die Krise ihrer Sagbarkeit. Wenn die Literatur in der Moderne in manchen Fällen eminent selbstbezüglich ist, so bedeutet dies grundsätzlich keine Abkapselung von der ‚Außenwelt‘, sondern gerade umgekehrt eine verschärfte Konfrontation mit ihr, oder eben: mit dem Verlust dieser Außenwelt als einem geordneten, vor-bildlichen Gefüge. Bezeichnenderweise schrieben sich die europäischen Avantgarden, so sehr sie sich – falls es denn noch nötig war – der Austreibung des 19. Jahrhunderts annahmen, nicht Anti-Realismus, Phantastik und dergleichen mehr auf die Fahnen, sondern einen höheren, realeren, „supremen“ Realismus.¹

Als Urszene und gültiger Ausdruck der Sprachkrise galt im deutschsprachigen Raum lange Zeit und in mancher Hinsicht bis heute Hugo von Hoffmannsthal's *Ein Brief* (1902), jenes auf den 22. August 1603 datierte Bekenntnisschreiben des fiktiven Lord Chandos an Francis Bacon über das Verstummen.² „Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen“, schreibt Lord Chandos, „über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen“ (Hoffmannsthal 1991a: 48). Und es folgt die immer wieder zitierte Stelle: „[...] die abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß, um irgendwelches Urteil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze“ (Hoffmannsthal 1991a: 48–49). Wie mit der Zeit ins Bewusstsein rückte, beschreibt dieser Satz zwar eine Krise der Sprache, ist von ihr aber selbst offensichtlich nicht betroffen. Die Bildung von abstracta funktioniert klaglos und namentlich das, was man als ‚metaphorische Rationalität‘ bezeichnen könnte, behauptet sich unversehrt: Kann man sich eine treffendere, eine kohärentere Metapher als jene der „modrigen Pilze“ vorstellen? Nicht zu Unrecht bezeichnete Joachim Kühn (1975, 24, 29; zit. nach Merger 1995, 15, Fußnote 47) Hoffmannsthal's Text als „sprachlich virtuose Darstellung von Sprachzerfall“ und las ihn gegen den Strich gar als Parodie der Sprachskepsis Fritz Mauthners mit ihrem Pathos des Verstummens. Günter Saße (1977; zit. nach Merger 1995, 16–18) hat die Sprachkrise in ihrer Fin-de-siècle-Ausprägung als „sprachtraditionell“ bezeichnet: Hier wird eine Sprache für die Krise gefunden, mehr noch: das Benennen der Dysfunktionalität wird geradezu zum Medium eines Triumphs der Sprache. Die Krisendiagnostik ist insofern eine Strategie der Entautomatisierung, eine Art Verpuppung, aus der die poetische Sprache am Ende wie ein frisch geschlüpfter Schmetterling hervorgeht. Von der „sprachtraditionellen“ unterscheidet Saße eine „sprachdemonstrative“ Auffassung der Krise, wie er sie erst für spät- und neo-avantgardistische Poetiken in Anschlag bringt. Der Umstand, dass Sprachzerfall qua intakte Sprache nicht darstellbar ist, ja streng genommen unbeweisbar bleibt, wird hier performativ umgesetzt, d. h. die fehlgehende Äußerung wird auch als Defekt präsentiert. Für die derart zur permanenten Krise entfaltete Sprachskepsis – als Defekt

¹ Zum Verhältnis von Abstraktion und Realismus in der Avantgarde s. ausführlich Zimmermann 2007.

² Für die Zwecke der vorliegenden Gegenüberstellung beschränke ich mich auf einige ausgewählte Positionen aus der kaum überschaubaren Fülle an Literatur zu Hoffmannsthal's *Brief*. Für eine umfassende Relektüre s. Günther 2004, für eine neue komparatistische Perspektive Majewski 2018.

Selbstdesillusionierung von Sinnstiftung – steht idealtypisch das Werk von Samuel Beckett (s. Merger 1995).

Das so verstandene Paradigma der Sprachkrise bezieht sich jeweils auf einen Sprecher, der in seinen Mitteilungsversuchen scheitert. Es wird also eine Norm gelingender Kommunikation supponiert, aus welcher der moderne Künstler in seiner Kondition der ‚metaphysischen Obdachlosigkeit‘ herausfällt, herausfallen muss. Der Rede von der Sprachkrise liegen insofern spezifisch logisch-positivistische Prämissen zugrunde, denn im Zentrum steht die Unterscheidung, was unter welcher Voraussetzung als ‚sagbar‘ oder ‚unsagbar‘ gelten kann. Eine solche Unterscheidung ist zunächst durchaus im Sinne von Hofmannsthals *Brief*: Lord Chandos stellt sich auf die Seite der Unsagbarkeit, und dies gegenüber Francis Bacon, dem Begründer der neuzeitlich-empirischen Naturwissenschaften, der die Haltung verkörpert, dass die Welt – einschließlich mythischer Überlieferungen – auf Grund ihrer Daten grundsätzlich les- und aufschließbar sei.³ Der springende Punkt ist jedoch, dass Hofmannsthals Text bei dieser Unterscheidung nicht stehen bleibt, und auch nicht beim Selbstwiderspruch des eloquenten Sprechens über den Verlust der Fähigkeit zu sprechen. Vielmehr führt die Sprachkrise des Lord Chandos zu einer neuen Sicht der Welt, die man am treffendsten als epiphanisch beschreiben kann. Die Krise von Hofmannsthals Briefschreiber auf eine sprachliche zu reduzieren heißt, die ihn nun überwältigende phänomenale Evidenz von Dingen und Alltagshandlungen auszublenken. Darauf hat Karl Heinz Bohrer hingewiesen.⁴ Stabil-kontinuierliche Weltkonstruktionen werden von einem Augenblickserleben abgelöst, durch welches zwar keine Sinn Ganzheit wiedergewonnen wird, aber sehr wohl die Möglichkeit von Partizipation an einer gesteigerten Intensität: an einer „überschwellenden Flut höheren Lebens“ (Hofmannsthal 1991a: 50). Keiner der ihn umgebenden Menschen, schreibt Lord Chandos, bemerke,

daß mein Auge lange an den häßlichen jungen Hunden hängt oder an der Katze, die geschmeidig zwischen Blumenscherben durchkriecht, und daß es unter allen den ärmlichen und plumpen Gegenständen einer bäurischen Lebensweise nach jenem einen sucht, dessen unscheinbare Form, dessen von niemand beachtetes Daliegen oder -lehnen, dessen stumme Wesenheit zur Quelle jenes rätselhaften, wortlosen, schrankenlosen Entzückens werden kann. (Hofmannsthal 1991a: 53)

Lord Chandos sucht die Epiphanie – das Aufscheinen des Unscheinbaren –, und doch bleibt sie notwendig unvorhersehbar, sie ereignet sich „in irgend einem Moment, den herbeizuführen auf keine Weise in meiner Gewalt steht“ (Hofmannsthal 1991a: 50). Er schreibt vom Schweigen, um für die eminent ausdruckslosen Dinge Raum zu schaffen und ihrer Sprachlosigkeit gerecht zu werden. Dass dieses Schweigen aber noch einmal ein Modus der Sprache ist, einer neuen Bildlichkeit, versteht sich gewissermaßen von selbst. Logische Schranken, wie sie etwa die von Wittgenstein geprägte Neoavantgarde der 1960er Jahre umtreiben werden, spielen hier keine signifikante Rolle.

³ Die Referenzen an Bacon im *Brief* untersuchte Schultz 1961. Zur „Interpretation bestimmter antiker Mythen als Metaphern abstrakter Begriffe“ in Bacons *The Wisdom of the Ancients* (1609) vgl. die Erläuterungen in Hofmannsthal 1991: 279–280.

⁴ Bohrer 1998 [1981]: 55–63, bes. 58. Bohrer bespricht hier narrative Realisierungen des epiphanischen Augenblicks in Erzählungen des frühen Hofmannsthal.

Ryszard Nycz spricht treffend und mit ausdrücklichem Bezug auf Hofmannsthal vom Übergang „einer Ästhetik des Unausprechlichen zu einem epiphanischen Werkbegriff“⁵ in der europäischen Moderne. Paul de Man (1960: 75–76) wies bereits für die vermeintlich objektlose, ausschließlich auf die eigene Struktur bezogene *poésie pure* Stéphane Mallarmés – eines zentralen Autors für die Genese der Sprachkrise – einen Drang zum „natürlichen Objekt“ und letztlich eine „Suprematie des natürlichen Seins“ nach. Um seine These zu belegen, verweist de Man (1960: 76) auf die Naturbilder, wie sie in Mallarmés Lyrik quasi seriell auftreten – Meer, Vogel, Flügel, die Jahreszeiten, Nacht, Sonne –, und er führt aus:

So körperlos diese Bilder wirken und obwohl sie idealisiert und universalisiert erscheinen, sind sie doch nie nur ideales und universelles Bild des Wirklichen und des Singulären. Das Meer, der Vogel, das Sternbild treiben und ziehen die Lyrik Mallarmés an wie ein Meer, ein Vogel und ein Sternbild, von der Erde aus betrachtet: Das Meer verschlingt uns, der Vogel verführt uns durch die Leichtigkeit seines Flugs, das Sternbild durch seine unveränderliche Ordnung.

Nun ist offensichtlich, dass Mallarmés Naturbilder, so wie de Man sie liest, keine epiphanischen in Hofmannsthals Sinne sind. Dafür sind sie zu wenig unmittelbar, zu distanziert, und es geht ihnen die *Unverhältnismäßigkeit* ab, die charakteristisch ist für die Faszination der Blumenscherben und so vieler anderer alltäglich unbemerkter Dinge im *Brief* des Lord Chandos. Die moderne Epiphanie ist immer auch eine Vergrößerung, eine sich aufdrängende Überhöhung von Lapidarem zu einer Vision, zu einer profanen ‚Erleuchtung‘ („alles dies kann das Gefäß meiner Offenbarung werden“; Hofmannsthal 1991a: 50). Mallarmés Naturbilder sind dagegen grundsätzlich noch klassisch-romantisch aufgeladen, wenn auch ihre Entrücktheit sie als neutralisiert, erkaltet erscheinen lässt.

De Mans „terrestrische“ Lesart Mallarmés legt nahe, dass es einen Umgang mit der Sprachkrise gibt, der weder ‚sprachphilosophisch‘ noch epiphanisch wäre. Ich meine, dass ein solches Weder-Noch kennzeichnend ist für das Werk des spätavantgardistischen russischen Dichters Aleksandr Vvedenskij (1904–1941). Vvedenskij kann mit seinem schmalen Werk zweifellos als einer der radikalsten Vertreter der sprachkritischen Moderne gelten, und zugleich entzieht er sich auf merkwürdige Weise dem etablierten literaturwissenschaftlichen Paradigma der Sprachkrise.⁶ Abgesehen von seinen teilweise noch futuristischen Anfängen ist Vvedenskij nicht sprach-zerstörerisch und nicht ikonoklastisch, ja er greift zurück auf ein Repertoire relativ weniger stehender, auratisch wirkender Symbole – u. a. Meer, Fluss, Vogel, wildes Tier –, das mit jenem Mallarmés teilweise identisch ist. Was Vvedenskij's „Hieroglyphen“⁷ mit Mallarmés Naturbildern tatsächlich (typologisch) verbindet, ist der Umstand, dass sie scheinbar keine subjektive Färbung haben und eine ausgesprochen starke Anziehungskraft ausüben, zu der es aber keinen erlebnismäßigen Zugang gibt.⁸ Vvedenskij's Hieroglyphe ist

⁵ Nycz 2001: 41–47. Alle Übersetzungen stammen von mir – Ch. Z.

⁶ Für einen knappen Überblick zu Vvedenskij auf Deutsch s. Zehnder 2013.

⁷ Vgl. zu dem von Leonid Lipavskij eingeführten Begriff der absurdistischen Hieroglyphe Gerasimova 2011: 19–24.

⁸ Eine Art ungeerdeter *poésie pure* unterstellte dem frühen Vvedenskij der weniger radikale Nikolaj Zabolockij (2011 [1926]: 395): „Ihre Verse stehen nicht auf der Erde. [...] Funkelnde Steine fliegen hier umher und seltsame Klänge sind zu hören – aus der Leere; eine Widerspiegelung nichtexistierender Welten.“

wesentlich und von vornherein unentzifferbar (anders als jene Hofmannsthal's, auf die ich noch zu sprechen kommen werde). Sie interagiert sinn-los mit anderen, ihr benachbarten Hieroglyphen.

Im Folgenden werde ich Vvedenskij's sprachkritische Stellung anhand seines *Grauen Hefts* (*Seraja tetrad'*, 1932/33), eines Fragments, bestehend aus Gedicht- und Prosateilen, herausarbeiten und in paralleler Lektüre mit Hofmannsthal's *Brief* diskutieren. Wenn ich den russischen Symbolismus als Bezugsgröße so quasi überspringe, soll damit keineswegs gesagt sein, dass eine Parallelektüre mit solchen Autoren wie Innokentij Annenskij, Valerij Brjusov oder noch Aleksandr Blok nicht angezeigt wäre.⁹ Im Gegenteil; in jüngerer Zeit ist die Grenze zwischen dem Symbolismus und der Avantgarde zunehmend als fließend beschrieben worden. Oleg Kling (1999) hat von einer „latenten Existenz“ des Symbolismus nach seinem Ende gesprochen und rief so im Grunde eine literaturgeschichtliche Selbstverständlichkeit in Erinnerung, die eher aus Gründen institutioneller Akzentsetzungen teilweise aus dem Blick geraten war.¹⁰ Mir geht es bei der Parallelektüre von Vvedenskij's *Grauem Heft* mit Hofmannsthal's *Brief* freilich nicht um Nuancen der Periodisierung zwischen Symbolismus und Avantgarde. Vielmehr möchte ich anhand dieses eng eingegrenzten Korpus die Frage nach dem Verhältnis der sprachkritischen zur epiphanischen und schließlich zu einer nicht-mehr-epiphanischen Moderne thematisieren. Mein Vorschlag ist also, das Phänomen der radikalen Sprachkrise bei Vvedenskij durch die Folie von Hofmannsthal's ‚klassisch-modernem‘ *Brief* aus einem vornehmlich russischen Kontext herauszulösen und stattdessen in eine transnationale Konstellation zu bringen.

Zur Verbreitung von Vvedenskij's Werk im Westen ist vorauszuschicken: Zwar liegen Übersetzungen Vvedenskij's in mehrere Sprachen vor¹¹, doch ist er in den westlichen Literaturwissenschaften, auch in der Slavistik, als eigenständiger Autor bis heute wenig bekannt. Als Teil der absurdistischen Spätavantgarde bzw. in Bezug auf das „Ende der russischen Avantgarde“ (Jean-Philippe Jaccard) ist Vvedenskij dagegen in jüngerer Zeit vermehrt Gegenstand der Forschung geworden.¹² In Russland bleibt er ein *poet's poet* – vielleicht der einflussreichste überhaupt neben Velimir Chlebnikov (welchem Majakovskij (1959 [1922]: 23) diesen Ehrentitel zugewiesen hatte: *poët dlja proizvoditelja*: „Dichter für den Produzenten“).¹³ Anders als Chlebnikov's utopische „Sternensprache“ (*zvezdnyj jazyk*) ist Vvedenskij's „Stern der Sinnlosigkeit“ (*zvezda bessmyslity*)¹⁴ allerdings in der russischen Philologie auch eher sporadisch, jedenfalls in einem stark spezialistischen Diskurs untersucht geworden.¹⁵

⁹ Eine umfassende Darstellung der Motive des Schweigens, Verstummens und der Sprachlosigkeit im frühen, „diabolischen“ russischen Symbolismus gibt Hansen-Löve 1989.

¹⁰ S. vor allem auch den Sammelband Kovalenko 2003 über „Symbolismus in der Avantgarde“.

¹¹ U. a. Urban 1992a; Urban 1992b; Abril 2012; Ostashevsky 2006; Vvedenskij 2013b.

¹² Erwähnt werden können etwa Müller 1978; Jaccard 1991; Hansen-Löve 1994; Hansen-Löve 1998; Sauerwald 2010; Schloßberger-Oberhammer 2018.

¹³ Neuere Beispiele für den ‚Vvedenskij der Dichter‘ sind Martynova 2019 [2008], Barskova 2011 und Skidan 2013.

¹⁴ Vgl. Jakov Druskins (2000 [1973]) bis heute prägende Vvedenskij-Lektüre *Zvezda bessmyslity*.

¹⁵ S. etwa den Sammelband Ič'in/Kudrjavcev 2006 und die großangelegte Untersuchung Valieva 2007. Eine weit größere Leserschaft in Russland wie im Westen, akademisch wie nicht-akademisch, hat Vvedens-

In den von Leonid Lipavskij aufgezeichneten *Gesprächen* (*Razgovory*, 1933/34) der absurdistischen Dichtervereinigung Obëriu (*Ob"edinenie real'nogo iskusstva* – Vereinigung für Reale Kunst¹⁶) verlaublich Vvedenskij programmatisch:

Ich verübte einen Übergriff auf Begriffe, auf ihre basalen Verallgemeinerungen, was vor mir noch keiner getan hatte. So führte ich gleichsam eine poetische Kritik der Vernunft durch – eine grundlegendere als jene, abstrakte. Ich zog in Zweifel, dass beispielsweise Haus, Datscha und Turm durch den Begriff „Gebäude“ verbunden sind. Womöglich muss Schulter mit Vier verbunden werden. Ich tat dies in der Praxis, in der Poesie, und bewies es so. Ich überzeugte mich von der Verlogenheit der bisherigen Verbindungen, aber ich kann nicht sagen, welche neuen an ihre Stelle treten sollen. Ich weiß nicht einmal, ob es ein System von Verbindungen geben sollte oder mehrere. Und ich habe ein Grundgefühl von der Unverbundenheit der Welt und der Fragmentiertheit der Zeit. Da dies aber der Vernunft widerspricht, heißt das: die Vernunft hat kein Verständnis von der Welt.¹⁷

Man sieht unschwer, wie nah Vvedenskij hier Hofmannsthal (dessen Werk er aller Wahrscheinlichkeit nach nicht kannte und zu dem sein Schreiben keinerlei direkte Verbindungen aufweist) in der Sache kommt. Im *Brief* des Lord Chandos heißt es:

Es gelang mir nicht mehr, sie [Menschen und Handlungen] mit dem vereinfachenden Blick der Gewohnheit zu erfassen. Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen. Die einzelnen Worte schwammen um mich; sie gerannen zu Augen, die mich anstarrten und in die ich wieder hineinstarren muß: Wirbel sind sie, in die hinabzusehen mich schwindelt, die sich unaufhaltsam drehen und durch die hindurch man ins Leere kommt. (Hofmannsthal 1991a: 49)

In beiden Fällen verliert die Sprache ihr routinemäßiges Vermögen, Konzepte über mehrere Phänomene zu präzisieren, d. h. diese klassifizierend zu „verbinden“ (Vvedenskij) bzw. zu „umspannen“ (Hofmannsthal). Was ist geschehen? Lord Chandos beschreibt in seiner Selbstdiagnose einen Verlust jeglicher Distanznahme gegenüber der Welt; die Wörter und Dinge hätten sich ihm vereinzelt dadurch, dass er sie je nur noch in einer „unheimlichen Nähe“ wahrnehmen konnte, als würden sie sich in geradezu obszöner Vergrößerung zeigen, wie unter einer Lupe. Interessanterweise ist der Moment der Distanzlosigkeit – hier als Krankheitsbild dargestellt – aber auch schon Teil der Lösung. Denn in Form unmittelbaren Erlebens wird Nähe gegen Ende des *Briefs* zur zentralen Qualität der Epiphanie (oder „Offenbarung“, wie Chandos schreibt). Ebenso kehren die „Wirbel“, zunächst Krisenzeichen, in den epiphanischen Augenblicken positiviert wieder:

Und das Ganze ist eine Art fieberisches Denken, aber Denken in einem Material, das unmittelbarer, flüssiger, glühender ist als Worte. Es sind gleichfalls Wirbel, aber solche, die nicht wie die Wirbel der Sprache ins Bodenlose zu führen scheinen, sondern irgendwie in mich selber, und in den tiefsten Schoß des Friedens. (Hofmannsthal 1991a: 54)

kij's Mitstreiter Daniil Charms. Charms ist auch bereits Gegenstand komparatistischer Arbeiten geworden; so wurde er ausführlich mit Beckett oder mit Kafka verglichen (s. Tokarev 2002 und Lehmann 2013).

¹⁶ Obëriu wurde 1927 von Vvedenskij und Charms ausgerufen. Dem Kreis gehörten nebst den bisherigen Činari – den Schulfreunden Aleksandr Vvedenskij, Jakov Druskin und Leonid Lipavskij – u. a. die Dichter Konstantin Vaginov und Nikolaj Zabolockij an.

¹⁷ Lipavskij 2000 [1933/34]: 186. S. Peter Urbans (1992a: 110–118) Übersetzung (von der meine an einigen Stellen deutlich abweicht).

Die Krise enthält in diesem Sinne bei Hofmannsthal schon die Heilung. Aus seinem distanzierten Weltverständnis, das er mit Francis Bacon teilte, verfällt Chandos zunächst in ein krankhaftes Nähe-Verhältnis zur Welt. Zu „schweigen“ wird für ihn aber in einem zweiten Schritt bedeuten, sich mit der Nähe zu versöhnen. Was heißt das? Hilfreich ist in diesem Zusammenhang das Bild vom Vergrößerungsglas: Was die neue, verwandelte Nähe von der pathologischen unterscheidet, ist der Wegfall instrumenteller, manipulativer ‚Skalierung‘. Auf die Epiphanie muss Lord Chandos zwar durchaus entbehrungsreich warten, am Ende stellt sie sich aber – falls sie sich denn einstellt – selbst ein, sie bringt ihm Fülle.

Wenn Aleksandr Vvedenskij's Irwerden an Verallgemeinerungen ein ganz anderes ist, so hat dies offenbar damit zu tun, dass sein Schreiben keinen emphatischen Begriff von Unmittelbarkeit, keine transformierte, keine erfüllte Nähe zur Welt kennt. Doch bereits der Ursprung der Krise ist ein anderer: Während Hofmannsthal sie erleidet, behauptet Vvedenskij, die Krise bewusst herbeigeführt zu haben. Interessanterweise setzt die Krise des Lord Chandos ein mit dem Plan, im Geiste von Francis Bacons *Wisdom of the Ancients* „die Fabeln und mythischen Erzählungen [...] auf[zu]schließen als die Hieroglyphen einer geheimen, unerschöpflichen Weisheit“ (Hofmannsthal 1991a: 46–47). Sein Anspruch auf entzifferndes Verstehen lässt den Lord Chandos zuallererst taumeln und ins Leere laufen. Vvedenskij unternimmt einen solchen Versuch des Entzifferns von Hieroglyphen geradezu demonstrativ gar nicht erst. Er stellt seine Hieroglyphen vielmehr mit „transgressiver Geste“ (Podoroga (1993: 149) über Obëriu) in den Raum. Konsequenterweise kennt Vvedenskij auch kein Pathos des Verstummens. Er gibt sich in seiner Geste vielmehr betont selbstbewusst. Begriffsklassen habe er poetisch auseinandergehauen.

Der Satz „Womöglich muss Schulter mit Vier verbunden werden“ ist eine Kurzformel für seine Poetik, in der die vereinzelt Wörter neu reagieren und interferieren. Im *Grauen Heft* heißt es etwa: „Haus Wald Himmel, als wären sie Mongolen, / wurden auf einmal von der Zeit in Freiheit gesetzt.“¹⁸ Die Verbindung von „Schulter“ und „Vier“ steht als apodiktische Behauptung eines unerschrockenen Pioniers der poetischen „Praxis“ im Raum. Und doch ist der Modus seiner prophetischen Rede das „womöglich“. Die Kunst kann beweisen, dass es neue Verbindungen braucht, und Vvedenskij hat den Beweis, wie er sagt, mit seiner Poesie erbracht. Doch wie weit reicht die Autorität dieser „poetischen Kritik der Vernunft“? Besonders wichtig scheint mir folgende Bemerkung Vvedenskij's in den *Gesprächen*: „Wie jammerschade, sie [die Kunst] ist subjektiv. Die Poesie stellt bloß Wortwunder her, keine echten. Ja, und wie man die Welt wieder zusammensetzen soll, ist nicht bekannt“ (Lipavskij 2000 [1933/34]: 186). In seinen poetischen Taten, im „praktischen“ Nachweis der Ungültigkeit sprachlich sanktionierter Logik sieht Vvedenskij demnach kein echtes Wunder. Die Krise der Welt und die Krise der Sprache sind hier anders als etwa bei Fritz Mauthner (s. Merger 1995: 20) nicht symmetrisch, sie sind nicht komplementär einander zugeordnet. Dem Auseinanderfallen der Welt steht bei Vvedenskij nicht homolog das sprachliche Krisenereignis gegenüber. Vielmehr muss hier die Logik aktiv aus dem Weg geräumt werden, sie muss „die Kontrolle über die Welt verlieren“ (Podoroga 1993: 147), damit ein offener Blick auf die Unverbundenheit quasi nackt: katastrophal möglich wird.

¹⁸ Vvedenskij 1993a: 77. S. Urbans (1992a: 26–33) Übersetzung (von der meine wiederum abweicht).

Eine Rekonfiguration kann also von der poetischen Sprache geleistet werden, aber sie bleibt dabei notwendig ein „Wortwunder“. Das Warten auf ein „echtes Wunder“ dauert an. Das heißt: Letztlich führt bei Vvedenskij kein Weg zu den Epiphanien. Moderne Epiphanien sind, so viel Verlorenes, Verschüttetes, Entzaubertes sie auch bezeugen, noch immer kompensatorische Sinn-stiftungen (exakt so lautet die Ökonomie in Hofmannsthals *Brief*; für sein dumpfes Vor-sich-hin-Existieren wird Lord Chandos mit Lichtblicken entschädigt). Eine solche Integration der Epiphanie in das System, scheint es, wäre nun geradezu ein Frevel am „Stern der Sinnlosigkeit“¹⁹. Das Bemerkenswerte an den Obériuten gegenüber dem ‚hohen‘ Modernismus eines Hugo von Hofmannsthal – oder auch gegenüber den poetischen Sophiologien des russischen Silbernen Zeitalters – liegt darin, dass sie keine säkularisierten Erleuchtungen benötigen. Vvedenskij und Charms kommen ohne Kompensationslogik aus. Andererseits kennen sie auch keine ‚Lust‘ an der Dekomposition der alten Welt wie die frühen, analytischen Avantgarden. Was ihnen vorschwebt, ist eine reale Bezeugung der Dekomposition der Welt und damit ein Aufweis ihrer Erlösungsbedürftigkeit. (In Daniil Charms‘ Tagebuch werden scheinbar nihilistische und nicht selten libertine Notizen immer wieder von Gebeten und Sprüngen in den Glauben unterbrochen.)

Das fragmentarische *Graue Heft* bietet eine schillernde Philosophie der Zeit, und ihr Einsatz erinnert stark an Henri Bergson. Vvedenskij geht es darum, ein reduktiv räumlich-gegenständliches Wirklichkeitsverständnis zu widerlegen. Jedes Absehen von der Zeitlichkeit bedeute ein Verfehlen der Wirklichkeit überhaupt, da gerade die Zeit die Wirklichkeit ausmache. Hier setzt auch Vvedenskij Sprachkritik an: Die Sprache könne nur Starr-Raumgreifendes ausdrücken („die Härte des Steins / überzeugt mich von nichts mehr“, „alles alles hat Länge, / hat Breite“; Vvedenskij 1993d: 76), daher „entspricht“ (*sootvetstvuet*) sie der Zeit nicht (Vvedenskij 1993d: 79). Die Sprache ist in diesem Sinne unrealistisch, oder vielleicht adäquater ausgedrückt: irreal. Nur die Zeit gibt es. Genau deshalb ist sie nicht sprachlich objektivierbar. Das Werk der Zeit ist jenes der Annullierung des Seienden:

Die Zeit ist das einzige, was außerhalb von uns nicht existiert. Sie verschluckt alles Seiende außerhalb von uns. Eine Nacht der Vernunft stellt sich ein. Die Zeit geht über uns auf wie ein Stern. Werfen wir unsere Denkköpfe ab, d. h. unsere Vernünfte. Schaut sie wurde sichtbar. Sie geht über uns auf wie die Null. Sie verwandelt alles in Null. (Vvedenskij 1993d: 78–79)

Ist die Zeit Gott? Oder ist sie eher das, was die Ankunft Gottes ‚aufhält‘? Wenn es weiter heißt (Vvedenskij 1993d: 82): „Wilde Tiere die Zeit sitzt über euch. Die Zeit denkt an euch, und Gott [denkt an euch]“, scheinen Zeit und Gott geradezu zusammenzufallen. Doch anschließend an die Passage zur alles verschluckenden Zeit heißt es (Vvedenskij 1993d: 79): „(Die letzte Hoffnung – Christus ist auferstanden.) / Christus ist auferstanden – die letzte Hoffnung.“ Die Auferstehung markiert nun eine Gegenperspektive zur „aufgehenden Zeit“. Dabei wäre die Auferstehung gerade kein die Zeit unterbrechendes epiphanisches Geschehen. Die Zeit ist zu mächtig, als dass sie von einer subjektiven Gewissheit suspendiert

¹⁹ Vgl. folgende Stelle aus *Ringsum ist womöglich Gott* (*Krugom vozmožno Bog*, 1931; Vvedenskij 1993a: 152), auf die sich die oben (Fußnote 14) erwähnte Arbeit Jakov Druskins bezieht: „Es leuchtet der Sinnlosigkeit Stern [*bessmyslicy zvezda*], / sie allein ist ohne Boden [*bez dna*]“

werden könnte, und sei es für einen Augenblick. „Christus ist auferstanden“ indiziert vielmehr die Hoffnung auf eine fundamental andere Zeit.²⁰ So aber lässt sie das Empfinden der sich ausbreitenden „Null“ hier und jetzt nur noch nackter zur Geltung kommen.

Ganz bergsonistisch bemerkt Vvedenskij (1993d: 81): „[...] Du hast Bewegung und Zeit mit Raum verwechselt. Du hast sie irrtümlicherweise übereinander gelegt [...]“. Solange man im Lauf einer Maus lediglich ihre Fortbewegung durch den Raum sehe, verfehle man das Wesen der Zeit. Erst wenn sich der zielgerichtete Laufschrift der Maus vor unseren Augen zu fragmentieren beginne, werde – im rasenden Stillstand der Null – die Zeit sichtbar als „Flimmern“ (*mercanie*): „Die Maus beginnt zu flimmern. Siehe: die Welt flimmert (wie eine Maus)“. (Vvedenskij 1993d: 81) Die Zeit wäre also ein schwingender „Punkt“ (*točka*), der „stille Rumpf“ (*tichoe tulovišče*) der Dinge, das eigentlich Reale an ihnen. Anders als bei Bergson (s. Kołakowski 2008: 26–28) ist die Zeit bei Vvedenskij gerade kein quasi melodioses Kontinuum. Denn: Ihr Sitz ist nicht das Gedächtnis. Die Zeit ist hier, in deutlicher Abweichung von dem Mnemoniker Bergson, gedächtnislos: „Ich vertraue nicht dem Gedächtnis, ich glaube nicht der Vorstellung“ (Vvedenskij 1993d: 78). Dieser unbergsonistische Bergsonismus ist für das Schreiben einer ‚katastrophalen Moderne‘ in höchstem Maße bezeichnend.

Vvedenskij gibt im *Grauen Heft* an, die Zeit erstmals „gefühl“ zu haben, als er im Gefängnis war (er wurde 1931 wegen „konterrevolutionärer Gesinnung“ festgenommen und 1932 von Leningrad nach Kursk verbannt; 1941 kam er nach neuerlicher Festnahme bei einem Zugtransport ums Leben). Die im Gefängnis ohne äußere Ereignisse ‚rein‘ erlebte Zeit befreie von den Umrissen der objektivierten Wirklichkeit. Doch zugleich bestraft sie ihren Neophyten („Die Bestrafung erhielt ich auch in Form von Zeit“; Vvedenskij 1993d: 83) mit „wildem Nicht-Verstehen“ (*dikoe neponimanie*). „[...] diesem Nicht-Verstehen“, lesen wir (Vvedenskij 1993d: 79), „wird niemand jemals etwas Klares gegenüberstellen können.“

Die Epiphanie müsste letztlich ein Moment der Klarsicht sein. So bestätigt sich noch einmal, dass es für Vvedenskij eben keine solche Klarsicht gibt, durch die das Nicht-Verstehen im Sinne epiphanischer Plötzlichkeit aufgewogen werden könnte. Die Auferstehung, d. h. die Hoffnung auf eine radikal andere Zeit, eine wahrhaft „neue Sekunde“ (Vvedenskij 1993d: 83), steht auf einem anderen Blatt als alles, was literarische Epiphanien zu leisten vermögen.

Wenn wir nun einen Schritt von diesen zeitphilosophischen Ausführungen machen und an Vvedenskij's Gedichte und Kurzdramen denken, so stellt sich die Frage: Ist seine poetische Praxis denn nicht eigentlich durch und durch – epiphanisch? Ist sein Schreiben nicht geradezu ein Schreiben des reinen Scheins? Was wenn nicht ein reines Erscheinen zeigen Passagen wie diese aus *Ringsum ist womöglich Gott* (*Krugom vozmožno Bog*, 1931):

Herr, wie ist die Welt wundervoll,
wie ist in der Welt alles gut,
Ich halte Andacht für die Götter,
ich werde zerrieben zu Pulver

²⁰ Vgl. Ilja Kukujs (2008: 83) Ausführungen zum „Tod Gottes“ bei Vvedenskij, der am ehesten „diesseitig“ zu verstehen sei. Als schlechthin „seiender“, dadurch aber ganz und gar jenseitiger ist Gott in Vvedenskij's poetischer Welt keineswegs „tot“; vgl. die Aussage am Ende von *Ringsum ist womöglich Gott* (Vvedenskij 1993a: 152): „Sein kann nur Gott“ (*Byt' možet tol'ko Bog*).

angesichts so machtvoller,
 so geheimniserfüllter Dinge,
 die vorbeiziehn auf den Wolken
 im Bild einer Packung Kerzen.
 Mein Gott, alles in der Welt ist üppig,
 Prachtvoll und geistreich.
 Zu Gott beten unhörbar
 Meer, Elch, Krug, Tenne,
 Kerze, Reiter, Mensch,
 Löffel und Chadschi-Abrek.
 (Vvedenskij 1993a: 130)

Tatsächlich, es geht hier nicht um die Substanzialität des Erscheinenden. Man kann im (Sprach-) Geschehen dieser Verse durchaus einen „Augenblick des ästhetischen Scheins“ (Bohrer) sehen, der den Sprechenden zu einer Rhetorik des Götterlobs regelrecht zwingt. Ob die Götter dabei eine Metapher darstellen wie etwa – nach Bohrer (1998 [1981]: 263) – in Hölderlins Oden, ist nicht entscheidend, denn selbst falls sie es sind, könnte kaum näher gesagt werden, wofür die Metapher steht. Entscheidend ist vielmehr die evidente Wahllosigkeit oder genauer: die Inkompetenz des Lobes. Wer ist der Sprecher? Es ist ein Sperling, „die Körnchen der Freude pickend“, während sich Menschen zum Spektakel einer Hinrichtung zusammenfinden (Vvedenskij 1993a: 130). Das Tier (*zver'*) hat bei Vvedenskij eine privilegierte Stellung. „Es tut mir leid, dass ich kein Tier bin“²¹, „Mit Neid schaue ich auf das Tier“²², „Tiere ihr seid Glocken“ (Vvedenskij 1993d: 82), lauten nur einige seiner einschlägig ‚animalischen‘ Verse. Vom Sperlingsgebet in *Ringsum ist womöglich Gott* her argumentierend, ließe sich sagen: Das wilde Tier – und gerade nicht der irrende Mensch – ist in Vvedenskij's poetischer Welt als zur Epiphanie hin offen bestimmt.²³ Im Fall des betenden Spatzen ist dabei ein stark sarkastischer Beiklang nicht zu überhören. Und doch spricht der Vogel, zwar exaltiert oder gar ins Lächerliche gewendet, Vvedenskij's poetisches Idiom, so dass man in seinem Gebet noch immer einen Ausdruck des übergeordneten „alles wird unverständlich“ (Vvedenskij 1993d: 83) sehen muss – kaum jedoch einen Moment subjektiver Aufhellung.

Wenn in der ‚klassischen‘ epiphanischen Moderne sich mitten in der Sprachkrise eine neue Weltaneignung und ein neuer Vorstoß zu verborgenen Strukturen abzeichnen (wie in Hofmannsthals Brief), so zieht sich die Welt in der nicht-mehr-epiphanischen Poetik Vvedenskij's vollständig ins Verborgene zurück. Aber ihre Verborgene liegt offen zu Tage.

²¹ Vvedenskij 1993b [1934]. Für eine deutsche Übersetzung s. Urban 1992a: 20–22.

²² Vvedenskij 1993c [1940]: 68. Für eine deutsche Übersetzung s. Vvedenskij 2013a.

²³ An der Figur des ‚Tieres‘ könnte noch einmal Vvedenskij's typologische Nähe und Distanz zu Hofmannsthal aufgewiesen werden: Im *Gespräch über Gedichte* (1904) bemerkt einer der Dialogpartner, Tiere seien „die eigentlichen Hieroglyphen, [...] lebendige geheimnisvolle Chiffren, mit denen Gott unaussprechliche Dinge in die Welt geschrieben hat“ (Hofmannsthal 1991b: 79).

Literatur

- Abril, Henri (Hg.) (2012): *La baignoire d'Archimède. Anthologie poétique de l'Obériou*. Belval: Circé.
- Barskova, Polina (2011): Vvedenskij i „my“ [Vvedenskij und „wir“]. In: *Novoe literaturnoe obozrenie* (2), 222–224.
- Bohrer, Karl Heinz (1998 [1981]): *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*. Mit einem neuen Nachwort von 1998. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- de Man, Paul (1960): Structure intentionnelle de l'Image romantique. In: *Revue internationale de Philosophie* (14/51,1), 68–84.
- Druskin, Jakov (2000 [1973]): Zvezda bessmyslycy. In: Valerij Sažin (Hg.): *Sborišče družej, ostavlennyh sud'boju*. „Činari“ v tekstach, dokumentach i issledovanijach v dvuch tomach [Eine Ansammlung Freunde, die vom Schicksal verlassen wurden. Die „Činari“ in Texten, Dokumenten und Untersuchungen in zwei Bänden]. Bd. 1. Moskva: Ladomir, 323–416.
- Gerasimova, Anna (2011): Ob Aleksandre Vvedenskom [Über Aleksandr Vvedenskij]. In: Aleksandr Vvedenskij, *Vsë* [Alles]. Hg. Anna Gerasimova. Moskva: OGI, 7–24.
- Günther, Timo (2004): *Hofmannsthal: Ein Brief*. München: Fink.
- Hansen-Löve, Aage A. (1989): *Der Russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive*. Bd. 1: *Diabolischer Symbolismus*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaft.
- Hansen-Löve, Aage A. (1994): Konzepte des Nichts im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden (Obériu). In: *Poetica* 26 (3/4), 308–373.
- Hansen-Löve, Aage A. (1998): „Scribo quia absurdum“. Die Religionen der russischen Dichter des Absurden (Obériu). In: Maria Deppermann (Hg.): *Russisches Denken im europäischen Dialog*. Innsbruck: Studien Verlag, 160–203.
- Hofmannsthal, Hugo von (1991): *Sämtliche Werke*. Bd. XXXI. *Erfundene Gespräche und Briefe*. Hg. Ellen Ritter. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Hofmannsthal, Hugo von (1991a): Ein Brief. In: Hofmannsthal 1991: 45–55.
- Hofmannsthal, Hugo von (1991b): Das Gespräch über Gedichte. In: Hofmannsthal 1991: 74–86.
- Ičin, Kornelija / Kudrjavcev, Sergej (Hgg.) (2006): *Poët Aleksandr Vvedenskij*. Sbornik materialov [Der Dichter Aleksandr Vvedenskij. Sammelband]. Belgrad: Gileja.
- Jean-Philippe Jaccard (1991): *Daniil Harms et la fin de l'avant-garde russe*. Bern etc.: Peter Lang.
- Kling, Oleg (1999): Èvoljucija i „latentnoe“ suščestvovanie simvolizma posle Oktjabrja [Die Evolution und „latente“ Existenz des Symbolismus nach der Oktoberrevolution]. In: *Voprosy literatury* 4, 37–64.
- Kovalenko, Georgij (Hg.) (2003): *Simvolizm v avangarde* [Symbolismus in der Avantgarde]. Moskva: Nauka.
- Kořakowski, Leszek (2008): *Bergson*. Kraków: Universitas.
- Kukuj, Il'ja (2008): Kto molča udaljaet vremja? (Zametki ob odnom personaže Aleksandra Vvedenskogo) [Wer entfernt schweigend die Zeit? Anmerkungen zu einer Figur bei Aleksandr Vvedenskij]. In: *Russica Romana* 15, 73–84.
- Kühn, Joachim (1975): *Gescheiterte Sprachkritik. Fritz Mauthners Leben und Werk*. Berlin/New York: De Gruyter.
- Lehmann, Gudrun (2013): Franz Kafka und Daniil Charms. Versuch einer Annäherung. In: *Zeitschrift für Slawistik* 58(3), 276–296.

- Lipavskij, Leonid (2000 [1933/34]): Razgovory. In: Valerij Sažin (Hg.): *Sborišče družej, ostavlennyx sud'boju*. „Činari“ v tekstach, dokumentach i issledovanijach v *dvuch tomach* [Eine Ansammlung Freunde, die vom Schicksal verlassen wurden. Die „Činari“ in Texten, Dokumenten und Untersuchungen in zwei Bänden]. Bd. 1. Moskva: Ladomir, 174–254.
- Majakovskij, Vladimir (1959 [1922]): V. V. Chlebnikov. In: Ders.: *Polnoe sobranie sočinenij v trinadcati tomach* [Gesamtausgabe in 13 Bänden]. Bd. 12. Moskva: Chudožestvennaja literatura, 23–28.
- Majewski, Paweł (2018): *Dwie próby o literaturze: Słowacki i Hofmannsthal* [Zwei Versuche über Literatur: Slowacki und Hofmannsthal]. Warszawa: Convivo.
- Martynova, Ol'ga (2019 [2008]): Oda na užas [Ode auf den Schrecken]. In: Oleg Jur'ev (Hg.): *Leningradskaja chrestomatija (ot pereimenovanija do pereimenovanija). Malen'kaja antologija velikich leningradskich stichov*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Ivana Limbacha (im Erscheinen).
- Merger, Andrea (1995): *Becketts Rhetorik des Sprachmißbrauchs*. Heidelberg: Winter.
- Müller, Bertram (1978): *Absurde Literatur in Russland*. München: Sagner.
- Nycz, Ryszard (2001): *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej* [Literatur als Trope der Wirklichkeit. Epiphanische Poetik in der modernen polnischen Literatur]. Kraków: Universitas.
- Ostashevsky, Eugene (Hg.) (2006): *Oberiu: An Anthology of Russian Absurdism*. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Podoroga, Valerij (1993): Beseda s V. Podorogoj. K voprosu o mercanii mira [Gespräch mit V. Podoroga. Zur Frage des Flimmerns der Welt]. In: *Logos* 4, 139–150.
- Saße, Günter (1977): *Sprache und Kritik. Untersuchungen zur Sprachkritik der Moderne*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Sauerwald, Lisanne (2010): *Mystisch-hermetische Aspekte im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden*. Würzburg: Ergon.
- Sažin, Valerij (Hg.) (2000): *Sborišče družej, ostavlennyx sud'boju*. „Činari“ v tekstach, dokumentach i issledovanijach v *dvuch tomach* [Eine Ansammlung Freunde, die vom Schicksal verlassen wurden. Die „Činari“ in Texten, Dokumenten und Untersuchungen in zwei Bänden]. Bd. I. Moskva: Ladomir.
- Schloßberger-Oberhammer, Anja (2018): *Leonid Lipavskij's Gedankenwelten. Zum paradoxalen Denken der russischen Dichter des Absurden* [Wiener Slavistischer Almanach – Sonderband 95]. Berlin: Peter Lang.
- Schultz, H. Stefan (1961): Hofmannsthal and Bacon: The Sources of the Chandos Letter. In: *Comparative Literature* (13/1), 1–15.
- Skidan, Aleksandr (2013): Pre-vraščenie: Poëtičeskie mašiny Aleksandra Vvedenskogo [Umkehrung: Aleksandr Vvedenskij's poetische Maschinen]. In: Žan-Filipp Žakkar, Violen Fridli, Jens Cherl't (Hgg.): „*Vtoraja kul'tura*“. *Neoficial'naja poëzija Leningrada v 1970–1980-e gody*. Sankt-Peterburg: Rostok, 53–73.
- Tokarev, Dmitrij (2002): *Kurs na chudšee. Absurd kak kategorija teksta u Daniila Charmsa i Šemjuelja Bekketa* [Kurs aufs Schlimmste. Das Absurde als Textkategorie bei Daniil Charms und Samuel Beckett]. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.
- Urban, Peter (Hg.) (1992a): „Oberiu – Vereinigung der realen Kunst. Topographie einer literarischen Landschaft [Teil I]“. In: *Schreibheft* 39.

- Urban, Peter (Hg.) (1992b): „Oberiu – Vereinigung der realen Kunst. Topographie einer literarischen Landschaft [Teil II]“. In: *Schreibheft* 40.
- Valieva, Julija (2007): *Igra v bessmyslicu. Poëtičeskij mir Aleksandra Vvedenskogo* [Spiel mit der Sinnlosigkeit. Die poetische Welt Aleksandr Vvedenskij]. Sankt-Peterburg: Dmitrij Bulanin.
- Vvedenskij, Aleksandr (1993): *Polnoe sobranie proizvedenij v dvuch tomach* [Gesamtausgabe in zwei Bänden]. Hg. M. Mejlach. Moskva: Gileja.
- Vvedenskij, Aleksandr (1993a): Krugom vozmožno Bog [Ringsum ist womöglich Gott]. In: *Polnoe sobranie proizvedenij v dvuch tomach* [Gesamtausgabe in zwei Bänden]. Hg. Michail Mejlach. Bd. 1. Moskva: Gileja, 127–152.
- Vvedenskij, Aleksandr (1993b): Mne žalko chto ja ne zver'... [Es tut mir leid, dass ich kein Tier bin...] In: *Polnoe sobranie proizvedenij v dvuch tomach* [Gesamtausgabe in zwei Bänden]. Hg. Michail Mejlach. Bd. 2. Moskva: Gileja, 183–185.
- Vvedenskij, Aleksandr (1993c): Èlegija [Elegie]. In: *Polnoe sobranie proizvedenij v dvuch tomach* [Gesamtausgabe in zwei Bänden]. Hg. Michail Mejlach. Bd. 2. Moskva: Gileja, 68–69.
- Vvedenskij, Aleksandr (1993d): Seraja tetrad' [Das graue Heft]. In: *Polnoe sobranie proizvedenij v dvuch tomach* [Gesamtausgabe in zwei Bänden]. Hg. Michail Mejlach. Bd. 2. Moskva: Gileja, 75–85.
- Vvedenskij, Aleksandr (2011): *Všë* [Alles]. Hg. Anna Gerasimova. Moskva: OGI.
- Vvedenskij, Aleksandr (2013a): Elegie. In: *Akzente* (60/4), 344–346.
- Vvedenskij, Aleksandr (2013b): *An Invitation for Me to Think*. Hg. und übers. Eugene Ostashevsky. New York: New York Review Books.
- Zabolockij, Nikolaj (2011 [1926]): Moi vozraženija A. I. Vvedenskomu, avtoritetu bessmyslicy [Meine Einwände gegen A.I Vvedenskij, Autorität der Sinnlosigkeit]. In: Aleksandr Vvedenskij: *Všë* [Alles]. Hg. Anna Gerasimova. Moskva: OGI, 393–395.
- Zehnder, Christian (2013): Aleksandr Vvedenskij: Schreckliche Schönheit. In: *Akzente* (60/4), 347–349.
- Zimmermann, Tanja (2007): *Abstraktion und Realismus im Literatur- und Kunstdiskurs der russischen Avantgarde* [Wiener Slawistischer Almanach – Sonderband 68]. Wien/München: Sagner.

Gdańsk 2019, Nr. 40

<https://doi.org/10.26881/sgg.2019.40.05>

Mirta Devidi

Università degli Studi di Padova / Uniwersytet Padewski
Johannes Gutenberg-Universität Mainz / Uniwersytet Johannesa Gutenberga w Moguncji

<https://orcid.org/0000-0003-4300-5066>

„Eine zweideutige Mischung der Gottheit und der Tierheit“. Das (Un-)Menschliche bei Friedrich Schlegel

Im Vergleich zu seinen früheren Aufsätzen versucht Friedrich Schlegel in seinem Roman *Lucinde* (1799) das, was zuvor als „unendlich Entgegengesetztes“ konzipiert wurde – d. h. die in der Menschheit auffindbare Mischung von „Gottheit“ und „Tierheit“ – als „harmonische Zusammensetzung“ darzustellen (KFSa 1: 230). Der vorliegende Beitrag geht der Frage nach, inwiefern sich Friedrich Schlegels narrative Transponierung der „Gottheit“ und der „Tierheit“ als relevant für die Reflexion anthropologischer Konzepte von 1800 bis heute erweist.

Schlüsselwörter: Friedrich Schlegel, *Lucinde*, Gottheit, Tierheit, Mischung

“A suggestive Mix of Divinity and Bestiality”. Friedrich Schlegel’s Concept of the (Un)Human. The mix of “divinity” and “bestiality” as the embodiment of mankind conceived as “infinitely opposed” in Friedrich Schlegel’s (1772–1829) earlier essays has eventually been represented as a “harmonious composition” (KFSa 1: 230) in his novel *Lucinde* (1799). The present paper investigates the extent to which Friedrich Schlegel’s narrative transposition of “divinity” and “bestiality” proves itself as relevant for the reflection upon anthropological concepts around 1800 as well as its continuities.

Keywords: Friedrich Schlegel, *Lucinde*, divinity, bestiality, mix

1. Anthropologie, oder die Grundlage der ästhetischen Wissenschaften

Nachdem Friedrich Schlegel (1772–1829) in seiner ältesten überlieferten Fassung zu den Altertumsstudien *Vom Wert des Studiums der Griechen und Römer* (1795) schrieb, dass „es [...] keine Geschichte der menschlichen Gattung [gibt], welche den Namen einer Wissenschaft verdienen könnte“ (KFSa 1: 628),¹ postulierte er ein Jahr später in den als Versuch einer „Wissenschaft vom Schönen“ entstandenen Fragmenten *Von der Schönheit in der Dichtkunst*

¹ Die Sigle KFSa steht für die Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Siehe hier „Literatur“.

(1795/96), dass die „Grundlage aller ästhetischen Wissenschaften die Anthropologie“ sei (KFSa 16: 14 (56)).² Der vorliegende Beitrag zielt zum einen darauf ab, die Frage zu beantworten, welche Rolle die Anthropologie in Friedrich Schlegels Frühwerk spielt, und zum anderen zu erläutern, dass und inwiefern sich diese Problematik in seinem Roman *Lucinde* (1799) als Gegenentwurf und Antwort auf die jeweiligen Debatten niederschlägt. Es folgt zunächst ein erster einleitender Teil, in welchem die für den historisch-philosophischen Hintergrund relevanten Stationen im Frühwerk Friedrich Schlegels anhand von Belegen und Textauszügen näher beleuchtet werden. Im zweiten Teil wird sich die Frage beantworten lassen, ob und inwiefern Schlegels anthropologischer Ansatz Konsequenzen für seine Ästhetik und Poetik hatte.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts entsteht ein neues Bild vom Menschen und mit ihm eine ‚Wissenschaft‘ vom Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen, die mit dem Terminus ‚Anthropologie‘ oder „philosophia anthropologica“ bzw. „menschliche Philosophie“ belegt wurde (Schings/Böhme 1991: 198). Diese neue Wissenschaft nimmt Tendenzen der Aufklärung auf, unter welchen der „Naturalisierung des Menschen“ und der „Rehabilitation der Sinnlichkeit“ besondere Aufmerksamkeit gewidmet wird (ebd.: 198). Der junge Friedrich Schlegel geht in diesem Zusammenhang zunächst mit Kant von einer dualistischen Anthropologie aus: Während Kant den Menschen als ein Individuum zweier geschiedener Welten auffasst – d. h. der *phänomenalen* und der *noumenalen* – so spricht Schlegel in seinem *Wert*-Aufsatz vom Menschen als von einem „zusammengesetzten“ Wesen – genauer gesagt, der Mensch sei Schlegels Ansicht nach „das zusammengesetzte Resultat der Freiheit und der Natur“ (KFSa 1: 627). Unter „Anthropologie“ ist demzufolge bei ihm eine Zusammensetzung aus Physiologie und Psychologie zu verstehen, deren wichtigsten Bestandteil die „Bildungslehre“ oder die „Historie“ ausmacht (KFSa 8: LXXVI). Friedrich Schlegel unterscheidet zwischen einer „reinen“ und einer „angewandten“ Anthropologie, deren erster Begriff ‚Menschheit‘ ist. Erst durch diese Unterscheidung werden aus der „allgemeine[n] praktische[n] Grundwissenschaft“ auch die „besondern Theile“ – d. h. Ästhetik, Moral bzw. Ethik, Politik und Logik – abgeleitet (Schlegel 1935 [1795/96]: 386–387).³ Der Rekurs auf die Anthropologie bereitet bei Friedrich Schlegel den Ausgang in die Geschichte, die zugleich in Form der „Bestimmung des Menschen“ die Vereinigung von Natur und Freiheit in der Geschichte der Menschheit verortet (KFSa 1: 627). Daraus lässt sich u. a. schlussfolgern, dass Friedrich Schlegel die Möglichkeit einer „Deduktion der Kunst aus der Natur des Menschen“ ins Spiel bringt (KFSa 16: 9), wobei es sich bei den Begriffen „Natur“ und „Freiheit“ um anthropologische Konzepte handelt, welche – gemäß seiner geschichtsphilosophischen Konstruktion – nicht folgenlos für Schlegels Ästhetik und Poetik bleiben (Erlinghagen 2012: 556–557).

² „14“ bezieht sich auf die Seitennummer und „56“ in runden Klammern auf die genaue Textpassage im Text *Von der Schönheit in der Dichtkunst III*. vgl. KFSa 16: 3–14.

³ Es handelt sich hier um *Von der Schönheit in der Dichtkunst* (1795/96) bzw. eine Reihe von drei Heften, in denen Materialien für die „Wissenschaft vom Schönen“ gesammelt wurden. Vgl. KFSa 16: XII.

2. Der erste Schritt: Von der anthropologischen Bestimmung zur Kunstanschauung

In Friedrich Schlegels universalhistorischen Konstruktionen zerfallen die Geschichte und die Anthropologie in zwei verschiedene Teile: Während die *N a t u r* ein „System des Kreislaufs“ bewirkt, setzt die Freiheit ein „System der unendlichen Fortschreitung“ in Gang (KFSa 1: 631). Diese zweifache Konstruktion wird in seinem *Studium*-Aufsatz (1795/97) nicht nur auf die Unterscheidung zwischen der natürlichen und künstlichen Bildung übertragen, sondern auch auf die der antiken und modernen Poesie (Behler 1982: 13–128). Während der Gipfel schöner Poesie bei den Griechen auf dem höchsten Punkt ihrer natürlichen Bildung fixiert wird, setzt die Herrschaft moderner Poesie unter der künstlichen Bildung ein. Anders ausgedrückt, wenn – in der Antike – der Mensch und die Natur eine „vollkommene Harmonie“ bildeten, kann sich Schlegels Ansicht nach – aus der Moderne – kein „Ganzes“ mehr ergeben, sondern nur eine bruchartige Zerspaltung zwischen tierischer Natur und menschlicher Absicht (KFSa 1: 293).⁴

Mit dieser ersten anthropologischen Bestimmung bezieht Friedrich Schlegel in seiner Abhandlung Stellung gegenüber der Kunstanschauung der jeweiligen Epoche, die „noch kein Ziel erreicht“ hat, da weder ihr Streben noch ihre Bildung eine bestimmte Richtung eingeschlagen haben (KFSa 1: 217; 287; 290). Wenn das Kennzeichen der Antike Freiheit und Einheit von Individualität und Allgemeinheit ist, so ist das des modernen ‚prosaischen‘ Weltzustands die „Unfreiheit“, in welcher der Mensch als ein zwischen Freiheit und Naturzwang oszillierendes und folglich „zerrissenes Wesen“ auftritt (KFSa 1: 37). Im Unterschied zur natürlichen wird in der künstlichen Bildung der Moderne die Freiheit in „ihrer Entwicklung gehemmt und die Richtung der Natur verrückt“, so dass das als die Befriedigung des Triebes verstandene Schöne nicht mehr durch „unmittelbaren Genuss“ erfasst werden kann (KFSa 1: 636–37).

Wie es auch in der zwei Jahre später entstandenen *Vorrede* (1797) seiner ersten buchförmigen Publikation zu lesen ist, ging es Friedrich Schlegel damals nicht nur „um den Versuch den langen Streit der einseitigen Freunde der alten und der neuen Dichter zu schlichten“ (KFSa 1: 137), sondern vor allem „im Gebiet des Schönen durch eine scharfe Grenzbestimmung die Eintracht zwischen der natürlichen und der künstlichen Bildung wiederherzustellen“ (KFSa 1: 207). Im Anschluss daran postuliert Schlegel in seinem *Studium*-Aufsatz, dass nur durch den Eintritt einer „moralischen Revolution“ der Punkt erreicht werden kann, an dem die Freiheit „ein entschiedenes Übergewicht über die Natur bekommt“ und zur „unendlichen Perfektibilität“ aufbricht (KFSa 1: 634). Davon geht auch seine berühmte Bestimmung der „ästhetischen Revolution“ aus, die für die Wiederherstellung der Objektivität von grundlegender Bedeutung wird (KFSa 1: 262):

Eine vollkommene ästhetische Gesetzgebung würde das erste Organ der ästhetischen Revolution sein. Ihre Bestimmung wäre es, die blinde Kraft zu lenken, das Streitende in Gleichgewicht zu setzen, das Gesetzlose zur Harmonie zu ordnen; der ästhetischen Bildung eine feste Grundlage, eine sichere Richtung und eine gesetzmäßige Stimmung zu erteilen. (KFSa 1: 262)

⁴ In der klassischen Ästhetik stimmt die Definition der „Harmonie“ mit der des „Schönen“ überein. Mehr dazu: Belaval 1974: 1001.

Die „Wiederherstellung“ einer objektiven Kunst aus der Krise der Moderne wird in demselben Aufsatz nicht zufällig mit den Begriffen wie „glückliche Revolution“ und „Wiedergeburt“ zusammengebracht (Behrens 1984: 23; Bräutigam 1986: 57). Anhand von Beispielen bzw. Textpassagen aus dem *Studium*-Aufsatz sowie aus den *Charakteristiken* lässt sich erkennen, dass und inwiefern Friedrich Schlegels anthropologisch-geschichtsphilosophischer Ansatz auf seine ästhetisch-poetologische Bestimmung durchschlägt. Das im *Studium*-Aufsatz als Provisorium krisenhafter Moderne bestimmte Hässliche wird bei ihm zum Ausdruck der bereits im *Wert*-Aufsatz skizzierten ‚anthropologischen Zerrissenheit‘. So heißt es beispielsweise in seiner *Woldemar*-Charakteristik (1796), dass „die gänzliche Trennung und Vereinzelung der menschlichen Kräfte, welche doch nur in freier Vereinigung gesund bleiben können, [...] die eigentliche Erbsünde der modernen Bildung“ ausmachen (KFSA 2: 58). Friedrich Schlegels Zeitdiagnose artikuliert sich am deutlichsten in seiner *Hamlet*-Charakteristik, die eine in vielfacher Weise deutliche Kritik gegenüber der „unauflösl[ic]h[e] Disharmonie“ „der denkenden und der tätigen Kraft“ beinhaltet (KFSA 1: 248). Das, was Schlegels Ansicht nach in der sogenannten „philosophischen Tragödie“ als ‚erhaben Hässliches‘ gilt, wird in seinem *Studium*-Aufsatz zum bedeutendsten Zug moderner literarischer Werke aufgewertet (KFSA 1: 247). Indem das erhaben Hässliche bei ihm als psychologisches Problem des Bewusstseins gegenüber der geschichtlichen Realität erklärt wird, wird in seiner Anwendung auch seine Aufhebung anvisiert (Oesterle 1977: 254).⁵

Während die literarische Darstellung des Hässlichen mit dem tierischen Schmerz übereinstimmt, nimmt die Freude bei Schlegel die Gestalt einer „höhere[n] Natur des Menschen“ ein – bzw. der Göttlichkeit (KFSA 1: 21). Insofern als die Freude eine durch Freiheit erreichbare Bildung voraussetzt, wird der Mensch bei Schlegel als ein aus Freiheit und Natur zusammengesetztes Resultat verstanden:

Die Griechen hielten die Freude für heilig, wie die Lebenskraft; nach ihrem Glauben liebten auch die Götter den Scherz [...]. Die Freude ist an sich gut, auch die sinnlichste enthält einen unmittelbaren Genuß höhern menschlichen Daseins. Sie ist der eigentümlich, natürliche und ursprüngliche Zustand der höhern Natur des Menschen; [...].

[...] Sie [die Freude] verkündigt nicht bloß Leben, sondern auch Seele. [...] Nur der Schmerz trennt und vereinzelt; in der Freude verlieren sich alle Grenzen. [...] – Der Schmerz kann ein höchst wirksames Medium des Schönen sein; aber die Freude ist schon an sich schön. (KFSA 1: 21–22)

Bereits im Jahr 1794 veröffentlicht Schlegel die Abhandlung *Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie*, in welcher dafür plädiert wird, dass die Komik – verstanden als Gegenmodell zum „Verlach-Konzept“ – über einen ästhetischen Eigenwert verfügt und das Lachen – verstanden als Form einer „reinen Freude“ – zum Gegenentwurf sarkastischer Verspottung wird (Kraft 2012: 70).⁶ Im Unterschied zu dem mit dem Hässlichen übereinstimmenden tierischen Schmerz entspricht die in den Jenaer Vorlesungen (1800–1801) zum „Symbol der Liebe“

⁵ Das Hässliche wird bei Schlegel sowohl als praktisch anwendbar als auch als historisch aufhebbar bestimmt. Ausführlicher hierzu Mirta Devidi (2020): *Der Diskurs des Hässlichen bei Friedrich Schlegel* [in Erscheinung].

⁶ Bekanntermaßen wird das Lächerliche als ein mit Hässlichkeit verbundener „Fehler“ verstanden, der weder Schmerz noch Verderben verursacht. Vgl. Mahler 2001: Sp. 662.

erhobene „göttliche Freude“ der Schönheit: „Die göttliche Freude ist das Symbol der Liebe (sie entspricht der Schönheit)“ (KFSa 12: 66). Es ist kein Zufall, dass genau zur Zeit der Veröffentlichung von Schlegels ersten und einzigen Roman *Lucinde* (1799) die Komödie in seinen Aufzeichnungen ein wiederkehrendes Thema darstellt. Damals schien sich Schlegel tatsächlich auf die Suche nach einem Modell begeben zu haben, welches in der Lage wäre, deren Qualität auf eine neue Weise hervortreten zu lassen. War im *Komödien*-Aufsatz noch die ‚reine Freude‘ die bedeutendste Komponente, auf die die neue Gattung hinauslaufen sollte, so sind nun der Witz, die Ironie und die *Parekbasis* die notwendigen Elemente, die in Schlegels Roman die beanspruchte „ästhetische Revolution“ bewirken sollen (KFSa 1: 272).⁷ In diesem Sinne wird beispielsweise der Übergang von Handlung in Erzählung von selbstreflexiven Überlegungen des Erzählers in Form von Eingriffen des vorgeschobenen Autors begleitet, die beim jungen Schlegel im Zusammenhang mit der griechischen Komödie bestimmt worden sind (KFSa 2: 206 (244)).

Im Folgenden wird der Versuch unternommen, Friedrich Schlegels zweiten Schritt genauer zu beleuchten, im Zuge dessen sich die narrative Transponierung des mit seinem anthropologischen Programm korrespondierenden Bildes eines aus „Gottheit und Tierheit“ zusammengesetzten Menschen genauer klären lässt (KFSa 1: 230).

3. Der zweite Schritt: Von der Kunstanschauung zur Poetik und deren narrativer Transponierung

Die zur „ganzen Menschheit“ erhobene „Allegorie auf die Vollendung des Männlichen und Weiblichen“ nimmt in der *Lucinde* nicht einfach die Form des bereits in der Anthropologie der Aufklärung formulierten Protestes gegen die Trennung von Geist und Körper des Menschen an (KFSa 5: 13). Wie anhand von Belegen und Textauszügen im Folgenden deutlich gemacht wird, lässt sich die „aus Gottheit und Tierheit zusammengesetzte Mischung“ bei Schlegel sowohl auf der thematischen als auch auf der (para)textuellen Ebene des Romans erkennen (KFSa 1: 230).⁸ Während der im *Studium*-Aufsatz adoptierte Begriff „heterogene[r] Mischung“ als Mittel galt, um die moderne Poesie gegenüber der griechischen negativ zu bestimmen, sind die im Roman adoptierten Aspekte auf die Bestimmung des Begriffs der Revolution zurückführbar (Kapitza 1968: 14). Bekanntermaßen wurde in der Fachliteratur zu Schlegels Zeit das Produkt einer Mischung als „neu gegenüber seinen Faktoren“ bezeichnet und galt als „Inbegriff der chemischen Wissenschaft“ (KFSa 16: 248): „Durch die Mischung werden ungleichartige Teile zu einem neuen Körper vereinigt, der ganz neue Eigenschaften besitzt, als jeder der einzelnen, welche diese Verbindung zusammensetzten“ (Scherer 1800: 33). Insofern als er die unterschiedlichsten Gattungen in sich vereinigt, gilt der Roman für Friedrich Schlegel als eine durch verschiedene Elemente zusammengesetzte Mischung.

⁷ Mit „Parekbasis“ ist eine Rede gemeint, die in der Mitte des Stückes vom Chor im Namen des Dichters an das Volk gehalten wird (KFSa 11: 88).

⁸ Mehr zur Paratextforschung vgl. Breuer 2013: 227.

Zu den in der *Lucinde* um den Begriff der Mischung gravitierenden Konzepten zählen vor allem Begriffe wie ‚Liebe‘ und ‚Harmonie‘ sowie Verben wie ‚wechseln‘ und ‚verschmelzen‘. Bei einer sorgfältigeren Betrachtung lässt sich außerdem erkennen, dass dazu Wendungen wie „wunderbare Mischung und Harmonie aller Sinne“ (*Allegorie von der Frechheit*) (KFSa 5: 21; 55; 60), „reine Mischung“ (*Lehrjahre der Männlichkeit*) (KFSa 5: 55) sowie „Mischung [...] vom Sterblichen zum Unsterblichen“ (*Metamorphosen*) (KFSa 5: 60) gehören.⁹ In seinem im *Athenäum* erschienen Aufsatz *Über die Philosophie. An Dorothea* (1799) wird dazu noch postuliert, dass „in der weiblichen Gestalt“, „wie in der Menschheit selbst“, Göttlichkeit und Tierheit „ganz verschmolzen“ seien (KFSa 8: 46). Unter „Menschheit“ wird daher bei Schlegel das Ideal der Menschlichkeit oder der Menschheit als ein für jeden Einzelnen erreichbares Ziel verstanden.¹⁰ Wie es auch in Schlegels *Ideen zu einem Roman von 1794* zu lesen ist, tritt der Begriff „Beimischung“ in seiner Skizze zum Roman im Zusammenhang mit dem vielfach problematisierten Terminus der *Hybris* [ὑβρις] hervor:

Der Stoff des Romans zwei Charaktere – als ein Ganzes – die an sich schön – das höchste Schöne sind – alles übrige aus diesen zu folgen, und aus d[er] gegebenen Form des Romans. Der Charakter d[es] Helden – ein Mann, durchgängig gebildet, und bestimmt durch d[en] Enth[usiasmus] d[es] Guten aus reiner Natur. Die äußere Lage die günstigste für d[ie] Entwicklung dieses Charakters. Er könnte d[en] Schein der Einfalt und der Raserei haben. Zuversicht – Unbewußtsein – Reinheit – Unbefangenheit. [...] Diese Idee könnte sichtbar gemacht werden in einem jugend[lichen] Charakter, oder im Uebergang von Jugend zur Männlichkeit durch Liebe, Freundschaft und Weltkenntniß*, und dieses wäre dann zugl.[eich] das Innere d[er] Handlung d[es] Romans. Dieser Uebergang wäre so – Schwelgerischer Genuß der Jugend, eine zarte Beimischung ὑβρις – Fall, Unglück, Leiden – eigne Erhebung, Festigkeit, Gleichheit, Männlichkeit. – In seinem Charakter eine Reizbarkeit zu Zorn und Indignation, aber nur aus moralischer Veranlassung. –
Der Charakter der *Heldin* Enth[usiasmus] hohe Bildung, ohne Zerstörung der Weiblichkeit. (KFSa 16: 252)

Die in Schlegels Poetik mündende Mischung stimmt sowohl mit seinem anthropologisch-geschichtsphilosophischen als auch ästhetisch-poetologischen Ansatz überein. In ihr wird eine Heterogenität umgesetzt, aus der sich die ‚unauflöbliche Mischung entgegengesetzter Kräfte‘ – d. h. „Freiheit und Natur“, „Schön und Hässlich“, „Freude und Schmerz“, „Gottheit und Tierheit“ – ergibt (Horstmann/Lanczkowski 1974: 836). Wie den *Athenäum*-Fragmenten zu entnehmen ist, wird der Verbindung heterogener Qualitäten eine bestimmte literarische Form vorbehalten, welche den wiederholten Forderungen einer Gattungsmischung in vielfacher Hinsicht entspricht: „Wie ein gebildeter Mensch nicht bloß Zweck, sondern auch Mittel ist für sich und für andre, so sollten auch im gebildeten Gedicht alle zugleich Mittel und Zweck sein“ (KFSa 2: 183 (118)). Diese literarische Form soll nicht zuletzt zu einer ‚Ganzheit‘ führen, die sich gemäß den „anthropologischen Universalien“

⁹ *Allegorie von der Frechheit, Lehrjahre der Männlichkeit* und *Metamorphosen* sind nur drei der insgesamt dreizehn Abschnitte des Romans. Wenn nicht anders angegeben, beziehen sich die Seitennummern auf die Ausgabe des Romans in KFSa 5.

¹⁰ In ähnlicher Weise wird in der Renaissance der Mensch zum „Wesen, das sich selbst um ein Unendliches übersteigt“, das „der Verbesserung fähig ist, und in sich selbst das Prinzip des Fortschritts trägt“. Mehr dazu: Grawe/Hügli 1980: 1074.

des Erzählens sowie des Verstehens im narrativen Erfahrungsmodell und dessen Rezeption vollkommen ausdrückt (Mellmann 2017: 308). In Schlegels *Lucinde* wird über die erzählerische Perspektive des Protagonisten-Erzählers nicht nur (selbst-)reflektiert, sondern der Rezeptions- bzw. Wahrnehmungsprozess wird in seine eigene Sprache übersetzt bzw. transponiert. Indem die ihm innewohnende ‚romaneske‘ Struktur (selbst-)demontiert wird, wird das unbewusste bzw. vordiskursive Verfahren der Imagination – verstanden als Potenzial literarischen „(Hetero)Topoi“ – in vielfacher Weise problematisiert (Foucault 1984: 48). Dies lässt sich sowohl anhand von Beispielen bezüglich der thematischen als auch der (para)textuellen Ebene des Romans plausibilisieren. Während auf der thematischen Ebene der Protagonist-Erzähler aus seiner ‚Imagination‘ nicht herauszukommen scheint, weist zum anderen die Narration auf der textuellen Ebene bestimmte Natur- und Menschenbilder auf, die einen ‚räumlich (u-)topischen‘ bzw. (vor)bewussten – d. h. noch zu überwindenden Zustand verkörpern. Mit der Verdoppelung der Erzählperspektive wird die Gestaltung einer Wirklichkeit aufgedeckt, welche zum einen durch Überbietung und zum anderen durch ironische Perspektivierung relativiert wird. Da die Auslösung solcher Affektprozesse weit über rhetorische Figuren hinausgeht, wird die Narration von vornherein unter Verdacht gestellt. Wie der folgenden Passage zu entnehmen ist, wird der von der Intensität sinnlicher Anschauung und visueller Wahrnehmung gefesselte Erzähler-Protagonist Julius zu einem Pygmalion, der in seiner eigenen Schrift das Wunschbild eines „(Liebes)Objektes“ entstehen lässt (Behrens 1994: 571):

Wenn er sie im Zauberschein einer milden Dämmerung hingegossen sah, konnte er nicht aufhören, die schwellenden Umrisse schmeichelnd zu berühren, und durch die zarte Hülle der ebenen Haut die warmen Ströme des feinsten Lebens zu fühlen. Sein Auge indessen berauschte sich an der Farbe die sich durch die Wirkung der Schatten vielfach zu verändern schien und doch immer eine und dieselbe blieb. Eine reine Mischung, wo nirgends Weiß oder Braun oder Rot allein abstach oder sich roh zeigte. Das alles war verschleiert und verschmolzen zu einem einzigen harmonischen Glanz von sanftem Leben. (KFSa 5: 55)

„[S]chwellende Umrisse“, „zarte Hülle der ebenen Haut“ und „warme Ströme“ des „feinsten Lebens“ sind erotische Zeichen, die den anvisierten Körper metonymisch vertreten und im Text eine bestimmte Verweisungsfunktion einnehmen. Die Vergegenwärtigung körperlicher Präsenz setzt insofern eine Gegenwirklichkeit in Szene, als durch sie die übliche Körperfunktionalisierung durchbrochen wird. Sobald der menschliche Körper davon entbunden wird, als Zeichen innerhalb eines „sozialen Systems“ dargestellt zu werden, nimmt seine Präsenz eine ‚außer‘-, ‚nicht‘-, ‚mehr als‘, oder kurz ‚(un)menschliche‘ Dimension ein (Galle 1994: 599).¹¹ Während mit der Durchbrechung festgeschriebener Codes ein Raum eröffnet wird, der keiner sozialen Zuordnung mehr zu unterliegen scheint, bringt der im Roman (selbst-)thematisierte Akt des (Brief)Schreibens – wie im Text durch den Pronomen- und Tempuswechsel signalisiert – eine Mediatisierungsform hervor, welche eine zeitliche, räumliche und nicht zuletzt eine selbst-, (um)welt- sowie sozialbewusste Dimension wiederherstellt (Hepp 2014: 190):

¹¹ Zur „Mensch-Nichtmensch“-Relation siehe auch Dingler 2005: 29–52, hier 49.

Ich verstehe jetzt deine Vorliebe fürs Landleben, ich liebe sie an dir, und ich fühle wie du. Ich mag sie gar nicht mehr sehn, diese unbeholfnen Klumpen von allem was verderbt und krank ist in der Menschheit; und wenn ich sie im allgemeinen denken will, erscheinen sie mir wie wilde Tiere an der Kette, die nicht einmal frei wüten können. Auf dem Lande können die Menschen doch noch beisammen sein, ohne sich häßlich zu drängen. Da könnten, wenn alles wäre wie es sollte, schöne Wohnungen und liebliche Hütten wie frische Gewächse und Blumen den grünen Boden schmücken und einen würdigen Garten der Gottheit bilden. (KFSa 5: 62–3)

Am Beispiel dieses Abschnitts lässt sich nicht nur verdeutlichen, dass und inwiefern sich die beiden Dimensionen im Roman – d. h. die körperlich (prä)soziale und die persönlichsozial vermittelte – mit den bereits in Traktat-Form entworfenen Gegensatzpaaren decken. „Freiheit und Natur“, „Schön und Hässlich“, „Freude und Schmerz“ sowie „Gottheit und Tierheit“ stimmen in Schlegels *Lucinde* mit dem in seinem anthropologischen Programm problematisierten Bild eines aus „Gottheit und Tierheit“ zusammengesetzten Menschen überein (KFSa 1: 230). Dieses Bild tritt im Roman auf verschiedenen Ebenen hervor. Während die im ersten Textauszug vergegenwärtigte Präsenz als ‚vergöttlicht‘ dargestellt wird – aber gleichzeitig die ‚bloße‘ Körperbeschreibung nicht überschreitet – eröffnet die im zweiten Textauszug als (auto)biographisch dargestellte Episode eine erweiterte Dimension, die sich – nicht ohne (Selbst)Hinterfragung ‚(un)menschlicher‘ Lebens- bzw. Handlungsweisen – durch die Mediatisierung der Sprache vollzieht. Dass die sprachliche Mediatisierung nicht einfach durch visuelle Eindrücke vergegenwärtigter Natur- und Menschenbilder erfolgt, sondern die ganze narrative Struktur des Romans sowie seine Rezeption mitbestimmt, zeigt sich am deutlichsten an den im Übergang von Handlung in Erzählung auftauchenden Überlegungen des Protagonisten-Erzählers über die eigene Narration, die bereits beim jungen Schlegel im Zusammenhang mit der griechischen Komödie als *Parekbase* bestimmt wurden (KFSa 23: 162). Diese Überlegungen bewirken eine zwischen der erzählten Geschichte und dem narrativen Diskurs rekurrende Dissonanz, die nicht nur zu „narrativer Anachronie“ führt, sondern gleichzeitig im Leser ein Paradox produziert (Genette 1998: 83). Die sich daraus ergebende Divergenz zwischen dem Erzählzeitpunkt und dem erzählten Geschehen mündet in Schlegels *Lucinde* in eine Konvergenz, welche von dem vertretenen Anspruch einer Vermischung heterogener Bestandteile – d. h. einer sozial-räumlichen sowie textuellen Hybridisierungsform – nicht abkommt.

4. Schluss: Das (Un-)Menschliche (um)denken

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die im Roman eingesetzte Selbstreflexivität insofern auf anthropologischen Prämissen basiert, als sie eine verdoppelte Gegenwirklichkeit in Gang setzt, die sich einerseits auf die Vergöttlichung des beschriebenen Körpers und andererseits auf das in Szene gesetzte Mediatisierungsverfahren stützt. Statt lediglich auf den Vorgang des selbstreflexiven Schreibens eingeschränkt zu bleiben, stellt der Umgang mit körperlich erotisierter Wirklichkeit die Wahrnehmung eines ‚räumlich (u-)topischen‘ bzw. (vor)bewussten Zustands dar, der sich letztlich im narrativen Erfahrungsmodell und dessen Rezeption – d. h. als Resultat materieller und diskursiver Prozesse – überwinden lässt.

Da sich Schlegels narrative Transponierung des problematisierten Menschen- und Naturverständnis im interaktiven Leseprozess (re)aktualisieren lässt, besteht das Potenzial seines Romans darin, sich von den Zwängen einer mechanisch-chronologischen Reihenfolge der erzählten Geschichte zu befreien und die Entstehung neuer Denk- bzw. Erfahrungsmodelle in Gang zu setzen.

Literatur

- Behler, Ernst (1982): Friedrich Schlegels Studium-Aufsatz und der Ursprung der romantischen Literaturtheorie. In: Ders. (Hg.): *Friedrich Schlegel: Über das Studium der Griechischen Poesie 1795–1797*. Paderborn u. a.: Schöningh, 3–128.
- Behrens, Klaus (1984): *Friedrich Schlegels Geschichtsphilosophie (1794–1808). Ein Beitrag zur politischen Romantik*. Tübingen: Niemeyer.
- Behrens, Rudolf (1994): „Die Spur des Körpers“. In: Hans-Jürgen Schings u. a. (Hgg.): *Der ganze Mensch: Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*. Stuttgart: Metzler, 561–583.
- Belaval, Yvon (1974): Harmonie [Artikel]. In: Joachim Ritter u. a. (Hgg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 3. Basel: Schwabe, Sp. 1001–1003.
- Bräutigam, Bernd (1986): *Leben wie im Roman. Untersuchungen zum ästhetischen Imperativ im Frühwerk Friedrich Schlegels (1794/1800)*. Paderborn: Schöningh.
- Breuer, Ulrich (2013): Paratexte der Romantik. In: *Zeitschrift des Verbandes Polnischer Germanisten* (2), 227–234.
- Dierauer, Urs / Eckart, Wolfgang U. (1998): Tier [Artikel]. In: Joachim Ritter u. a. (Hgg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 10. Basel: Schwabe, Sp. 1195–1217.
- Dingler, Johannes (2005): Natur als Text. In: Catrin Gersdorf, Sylvia Mayer (Hgg.): *Natur – Kultur – Text*. Heidelberg: Winter, 29–52.
- Erlinghagen, Armin (2012): *Das Universum der Poesie. Prolegomena zu Friedrich Schlegels Poetik*. Paderborn, München u. a.: Schöningh.
- Foucault, Michel (1984): Des Espace Autres. In: *Architecture, Mouvement, Continuité* (5), 46–49.
- Galle, Roland (1994): Bilder des Körpers im Roman der Aufklärung. In: Hans-Jürgen Schings u. a. (Hgg.): *Der ganze Mensch: Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*. Stuttgart: Metzler, 584–604.
- Genette, Gérard (1998): *Die Erzählung*. Üb. v. Andreas Knop. 2. Aufl. München: Wilhelm Fink.
- Grawe, Christian / Hügli, Anton u. a. (1980): Mensch [Artikel]. In: Joachim Ritter u. a. (Hgg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 5. Basel: Schwabe, Sp. 1059–1105.
- Hepp, Andreas (2014): Mediatisierung/Medialisierung [Artikel]. In: Jens Schröter (Hg.): *Handbuch Medienwissenschaft*. Stuttgart: Metzler, 191–196.
- Horstmann, Axel / Lanczkowski, Günter (1974): Gottheit [Artikel]. In: Joachim Ritter u. a. (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 3. Basel: Schwabe, Sp. 836–840.
- Kapitza, Peter (1968): *Die frühromantische Theorie der Mischung. Über den Zusammenhang von romantischer Dichtungstheorie und zeitgenössischer Chemie*. München: M. Hueber.
- Kraft, Stephan (2012): Eine Theorie der Romantik aus dem Geist der Komödie. In: *Athenäum. Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft* (22). Paderborn: Schöningh, 65–102.

-
- Mahler, Andreas (2001): Lustspiel/Komödie [Artikel]. In: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 5. Tübingen: Niemeyer, Sp. 661–674.
- Mellmann, Katja (2017): Anthropologie des Erzählens. In: Matías Martínez (Hg.): *Erzählen: ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler, 308–315.
- Oesterle, Günter (1977): Entwurf einer Monographie des ästhetisch Häßlichen – Die Geschichte einer ästhetischen Kategorie von Friedrich Schlegels *Studium*-Aufsatz bis zu Karl Rosenkranz' „Ästhetik des Häßlichen“ als Suche nach dem Ursprung der Moderne. In: Dieter Bänsch (Hg.): *Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaft. Zur Modernität der Romantik*. Bd. 8. Stuttgart: Metzler, 217–297.
- Scherer, Alexander Nicolaus (1800): *Grundriß der Chemie: für akademische Vorlesungen entworfen*. Tübingen: Cotta.
- Schings, Hans-Jürgen / Böhme, Hartmut u. a. (1991): Ankündigung eines Symposions zum Thema: „Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert“. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* (65), 198–202.
- Schlegel, Friedrich (1935): *Neue philosophische Schriften*. Hg. v. Josef Körner. Frankfurt a. M.: Schulte-Bulmke.
- Schlegel, Friedrich (1958): *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Hg. v. Ernst Behler unter Mitwirkung v. Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. 35 Bde. Paderborn u. a.: Schöningh.

Gdańsk 2019, Nr. 40

<https://doi.org/10.26881/sgg.2019.40.06>

Agnieszka K. Haas

Universität Gdańsk, Philologische Fakultät /
Uniwersytet Gdański, Wydział Filologiczny

<https://orcid.org/0000-0002-2768-5981>

Aufhebung der Weiblichkeit? Pflanzenmetaphorik und Geschlechterdarstellungen in der Literatur um 1800

Im vorliegenden Beitrag gilt die Aufmerksamkeit der Pflanzenmetaphorik und ihrem Zusammenhang mit der Geschlechterproblematik in der deutschen Frühromantik. Im Artikel wird hervorgehoben, dass der Pflanzentopos auf die Geschlechterdifferenzen hinweist und mit dem religiös-mystischen Topos der Suche nach dem vollkommenen Menschen verbunden ist. Im Symbol der Pflanze werden beide Geschlechter metaphorisch aufgehoben und versöhnt.

Schlüsselwörter: Anthropologie, Geschlecht, Pflanze, blaue Blume, Frühromantik, Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg (Novalis), Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel, Johann Wolfgang von Goethe

Transcending of Femininity? Plant Metaphors and Gender Representations in German Literature around 1800. This article discusses the metaphors of plants and their relationship to the gender issue in the early German Romanticism. The article emphasizes that the topos of plant points to differences between man and woman and is linked to the religious-mystical topos of searching for the perfect human being. In the plant symbol, both sexes are metaphorically suspended and reconciled.

Keywords: anthropology, Gender, plant, Blue Flower, Early Romanticism, Georg Philipp Friedrich von Hardenberg (Novalis), Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel, Johann Wolfgang von Goethe

Welchem Zweck dient die Suche nach den Affinitäten zwischen Mensch, Pflanze und Tier? Anhand von ihnen versuchte man in der Aufklärung die bisherige Stellung des Menschen im System der Natur mit Hilfe von neuen wissenschaftlichen Entdeckungen zu verifizieren. Die polarisierte Auffassung des Menschen mit seiner Gliederung in Leib und Seele, die auf den Dualismus von Platon zurückgeht, erinnert an eine Pflanze, die sich mit ihren Wurzeln an den Boden hält und ihre Blüte (wie die Seele) gegen den Himmel richtet (Volkmann 2002: 11).

Im naturphilosophischen Gedicht *Tier und Pflanze* (1802) von Friedrich Wilhelm Joseph Schelling wird der Mensch als geteiltes Wesen gezeigt, dessen „Zeugungskraft“ tierisch,

das heißt männlich ist und dessen geistige Natur einer Pflanze ähnlich ist, die das Weibliche vertritt:

[...] Pflanze, [...]
 Dich verknüpft der Sonn und dem Reiche des Lichts das Geschlecht nur;
 Anders verhält sich das Thier, anders verhält sich der Mensch,
 Welcher, sonnengeboren, nur durch das Geschlecht in der Erde
 Wurzelnd, den Himmel dadurch zaubert zur Erde herab. (Schelling 1861: 439)

Johann Gottfried Herder, der den Menschen „als Thier und Pflanze“, als „vollkommenste animalische Pflanze“ (zit. nach Albus 2001: 301) bezeichnete, hob die privilegierte Stellung des Menschen in der Kette der Wesen hervor, in der die Seele allerdings unberücksichtigt war. Herder stellte zwar die Unsterblichkeit der Seele nicht in Frage, betonte aber oft die Rolle des Körpers, den die Aufklärer nicht mehr cartesianisch behandelten.

Die Pflanzensymbolik des ausgehenden 18. Jahrhunderts entwickelt sich im Schatten der Auseinandersetzung mit der Körperlichkeit und Sinnlichkeit, die ausformuliert werden (Zimmermann 1997: 194). Als unbeherrschbar und „tierisch“ gilt dabei die Sinnlichkeit (des Mannes) (Bergengruen/Borgards/Lehmann 2001: 9), für „pflanzenhaft“ (passiv) wird die Frauennatur gehalten (Balmer 2009: 207).

Während Herder die Pflanze für das Bild des Menschen im Allgemeinen hält und zwischen zwei Geschlechtern nicht unterscheidet, stellt sie Schelling als Symbol der Weiblichkeit und der Geistigkeit dar. Durch das Oxymoron „animalische Pflanze“ misst Herder dem Menschen aktive und passive Merkmale bei: Der Pflanze kommt das Attribut der Ganzheit zu, ohne dass ihr eine religiöse Färbung verliehen wird. Die Differenzen in Schellings Gedicht ergeben sich aus seiner polarisierten naturphilosophischen Auffassung der vergeistigten Natur, die sich nach Paul Kluckhohn in die „Dreiteilung der Potenzen des Lebens“ verwandelt (Kluckhohn 1961: 26). Dieses polare Ordnungsprinzip betrifft auch beide Geschlechter:

[...] lebendige Einheit in der Zweiheit, [...] sieht Schelling in der ganzen Natur [...], in dem kosmischen Gegensatz von Licht und Schwere sowie auch in dem Gegensatz der Geschlechter, [...] den er auch in dem Gegensatz von Tier als männlich und Pflanze als weiblich wiedererkennen will. (Kluckhohn 1961: 25–26)

Analoge Vergleiche¹ werden in der Poesie und Philosophie angestellt. Nicht selten werden in sie die Entdeckungen der Naturwissenschaften eingebettet. Erkenntnisse der Botanik, Physik, Chemie zusammen mit naturphilosophischen und mystisch-alchemistischen Überzeugungen werden zu metaphorischen Bildern der *conditio humana* in den literarischen Texten von Goethe, Schlegel oder Novalis. Die traditionelle Pflanzen- und Blumensymbolik, in der die Blüte, Früchte, Stängel, Blätter und Wurzeln für verschiedene Bereiche des menschlichen Handelns stehen, wird in der Romantik mit wissenschaftlichen und naturphilosophischen Inhalten zusammengefügt.

Die vorliegende Skizze hat zum Ziel, die frühromantische Pflanzenmetaphorik in Bezug auf das Menschenbild, den Geschlechterdiskurs und die Kategorie der wechselwirkenden

¹ Vgl. dazu. Frevert 1988; Frevert 1995: 13–60.

Einheit zu analysieren und sie anhand der ausgewählten Romanfragmente von Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel (1772–1829) und Georg Philipp Friedrich von Hardenberg (Novalis, 1772–1801) mit den botanischen Erkenntnissen zu konfrontieren sowie mit erotischen und religiösen Bedeutungen der Pflanzenmetapher im Kontext der All-Einheitslehre darzustellen.

Die All-Einheitslehre und ihre Folgen

In der philosophischen Anthropologie funktionieren verschiedene Modelle des Menschenbildes, die um 1800 relevant sind: 1) das dualistische Konzept der Einteilung in Körper und Geist und der Gliederung der Welt in zwei Bereiche (Pleger 2013: 14), 2) die monistische Überzeugung von der Einheit und dem „Verhältnis des [menschlichen] Teils zum Ganzen“ (ebd.) und 3) das Stufenmodell in drei Varianten. ‚Stufen‘, ‚Schichten‘ und ‚Kette der Wesen‘ (ebd.) sind keine Synonyme, denn der geistige Charakter des Kette-Konzepts schließt seine Kompatibilität mit der Evolution aus.

Die romantisch-idealistische Einheitslehre, die auf die Antike und die Frühe Neuzeit zurückgeht, führt zu Versuchen, Differenzen verschiedener Art auszugleichen. Die ihr nah stehende Idee von der ewigen Wiederkehr wird in der Gnosis als eine Triade dargestellt: Einem „anfängliche[n] Zusammensein“ folgt die Trennung, die mit dem „Wiederzusammenfügen“ des Getrennten enden soll (andere Begriffe – „Ganzheit, Chiasma, Rekurs“ – kommen ebenso in Frage, vgl. Aurnhammer 1994: 172). Die Triade wird im Symbol der Pflanze, die sich im Lebenszyklus immer wieder erneuert und eine harmonische Entwicklung durchläuft, auf verschiedene Art und Weise realisiert.

Die Pflanzenmetapher kommt auch im Kontext der Lehre von der einstigen Einheit und ihrer Wiederherstellung vor und beeinflusst in dem Maße den Geschlechterdiskurs um 1800, in dem die gegenseitige soziale Ergänzung der Geschlechter und ihre humanitäre Vervollkommnung an Bedeutung gewinnen. Die heilsgeschichtliche Dimension, die in der Frühromantik populär wird, mythologisiert die Vereinigung von „Weiblichkeit“ und „Männlichkeit“ und lässt sie im Kontext der alchemistischen und naturphilosophischen Tradition in ein neues Licht rücken. Das Komplementärverhältnis zwischen den Geschlechtern wird allerdings nicht eindeutig verstanden. In der (metaphorischen oder postulierten) Aufhebung der Geschlechterpolaritäten kommt der Frau eine untergeordnete Stellung zu. Beim Einsatz des Symbols der Pflanze, die im Gegensatz zum Tier als Etikett der (weiblichen) Passivität gilt, ist die starke Differenzierung besonders sichtbar.

Die Botanik um 1800

Einfluss auf die vegetabile Symbolik um 1800 hatten unter anderem die Botanik und anthropomorphisierte Schilderungen der Physiologie der Pflanzen, die seit der Aufklärung nicht mehr für seelenlose Maschinen gehalten wurden. Ihre Physiologie war allerdings mit irrationalen Überzeugungen aufgeladen. Man schrieb ihnen Empfindungen, Gefühle und Leidenschaften

zu.² In der Schrift *Von den Hochzeiten der Pflanzen* (1746) spekulierte Carl von Linné, dass sie Liebeslust empfinden. Früher, in *Systema naturae* (1735), verglich er das Pflanzenleben mit dem menschlichen Sexualleben und wurde daher der Verunglimpfung „des sittlichen Gefühls“ angeklagt (Viotor 2001: 313). Auch in Novalis' Gedicht *Astralis*, das die Geburt des Astralleibes eines Künstlers darstellt, wird erotisch-botanische Pflanzensemantik eingesetzt.

Versunken lag ich ganz in Honigkelchen.
Ich duftete, die Blume schwankte still
In goldner Morgenluft. (Novalis 1969: 259)

Andere Bezeichnungen wie Narbe, Staubgefäße oder die Vorstellung von der Befruchtungsfuchtigkeit hat Novalis den botanischen Schriften entnommen (Viotor 2001: 313). Der Bestäubungsprozess der Blüte verläuft hier nach den damaligen botanischen Vorstellungen und dem Konzept Goethes im Lehrgedicht *Metamorphose der Pflanzen* (Viotor 2001: 314). Die botanischen Prozesse der Geburt werden auf das Leben einer „synthetischen Person“, des „Makroanthropos“, übertragen (ebd.: 15).

Die botanischen Ordnungssysteme, die seit der Frühen Neuzeit aufkommen, werden im 17. Jahrhundert auf wissenschaftliche Grundlagen gestellt, was die Botanik jedoch nicht von mythischen und anthropomorphen Darstellungen befreite. Noch in der Hochromantik wird E. T. A. Hoffmann sie in seinen Prosawerken wie *Goldner Topf* oder *Meister Floh* gern in Anspruch nehmen.

Die Theorie von der ungeschlechtlichen Vermehrung der Pflanzen fand ihre Anhänger, obwohl R. C. Camerarius im Jahre 1694 bereits das Gegenteil nachgewiesen hatte (Mägdefrau 1992: 136).³ Die Überzeugung trug bereits früher zur Entstehung des pflanzlichen Keuschheitssymbols bei, dem die „Bastardbefruchtung im Pflanzenreich“ widersprach (Mägdefrau 1992: 135). Wichtiger scheint die Entdeckung der Monözie, pflanzlicher Zweigeschlechtigkeit, denn sie beeinflusste die romantische Naturphilosophie und wurde auf das literarische Bild des (androgynen) Menschen übertragen (Aurnhammer 1994: 179). Sowohl Goethe als auch Schlegel und Novalis setzen sich mit diesem Phänomen – jeder auf seine Art – auseinander.

Goethe: Metamorphose der Pflanzen

Epochengeschichtlich gesehen gehört weder Herders noch Goethes Schaffen zur Romantik. Goethes Konzept der Urpflanze ist erwähnenswert, denn seine Abhandlung *Versuch*

² In *Politia naturae* (1760) schreibt ihnen Linné ein Auffassungsvermögen zu (vgl. Ingensiep 1994: 69). Ähnliche Versuche werden von Johann A. Unzer, *Schreiben an Mademoiselle R. vom Gefühle der Pflanzen* (1766) und Johann Gottlob Krügers *Träume* (1785) durchgeführt (ebd.).

³ Ch.K. Sprengel hat in seinem Werk *Das entdeckte Geheimnis der Natur im Bau und der Befruchtung der Blumen* (1793) die Geschlechtlichkeit der Pflanzen empirisch bewiesen (Mägdefrau 1992: 139–141). Diese Erkenntnis wurde aber mehrmals aus philosophischen Gründen geleugnet. Von solchen irreführenden Erkenntnissen der Botaniker wie F. J. Schelver (1812–23), A. W. Henschel (1820) hat sich sogar Goethe überzeugen lassen. Erst dank der Arbeiten von Carl Friedrich Gärtner, der bis Ende der 40er Jahre des 19. Jahrhunderts publizierte, „hat die Diskussion über die Sexualität der Pflanzen ihren Abschluß gefunden“ (Mägdefrau 1992: 138).

die *Metamorphose der Pflanzen zu erklären* (1790) und ihre dichterische Version (*Metamorphose der Pflanzen*, 1799) fanden großen Widerklang bei den Frühromantikern.

Das Urpflanze-Modell diente Goethe zur Erklärung des Urphänomen-Konzepts und der Bildungsgesetze der Natur, die er auf einen parallelen Umwandlungsprozess „auf einer geistigen Leiter“ übertrug,⁴ womit er die religiös-mystische Naturauffassung mit dem Evolutionsmodell (Viator 2001: 314) vereinen wollte.

In der Elegie *Die Metamorphose der Pflanzen* (1798) übertrug er den vegetabilen Entfaltungsmechanismus auf das menschliche Leben; der pflanzliche Lebenszyklus wurde repräsentativ für die geistigen Naturgesetze: „Jede Pflanze verkündet dir nun die ewigen Gesetze“ (Goethe 1873: 463). Den Naturgesetzen sollte wiederum die Vervollkommnung im gesellschaftlichen Handeln entsprechen. Alle Evolutionsstufen der Natur waren in der *Metamorphose der Pflanzen* (und Tiere) sichtbar und auf andere Lebensbereiche, insbesondere auf die Bildung übertragbar. Die wichtigste Rolle in dieser Hierarchie kommt der Liebe zu, die sich ebenfalls stufenweise entwickelt. Die Bekanntschaft und Freundschaft führen zur Liebe, und diese gilt als mythisches Vervollkommnungszeichen.

Zur Entstehungsgeschichte der Romanfragmente von Schlegel (*Lucinde*) und Novalis (*Heinrich von Ofterdingen*)

Im Romanfragment *Lucinde* (1799), das den Untertitel *Bekenntnisse eines Ungeschickten* trägt, steht die Liebesbeziehung von Julius und Lucinde im Mittelpunkt. Aus der Vielfalt der Formen wie Briefe, Dialoge, Aphorismen, Tagebucheinträge, die im Roman auftauchen, ergibt sich eine arabeske Struktur des Textes, der über sich reflektiert. Hudgins (1976: 312) zufolge entspricht diese Struktur dem Konzept romantischer Ironie und dem Konstrukt der Urpflanze, das Schlegel von Goethe übernahm. In den im Roman verstreuten Erörterungen zur Geschlechtsproblematik bedient sich Schlegel der Pflanzenmetaphorik, die trotz der Erklärungen im Text nicht eindeutig ist. Seine Metaphern der Sinnlichkeit durchbrachen ein Tabu und sorgten damit für die Kritik an der Unsittlichkeit.

In *Lucinde* fungiert die Pflanze als Metapher der Frau, der Weiblichkeit im Allgemeinen, der Männlichkeit (!), des Liebespaares, der Menschheit und der Welt. Ansonsten ist das semantische Feld „Pflanze“ in vielerlei Hinsicht mit verschiedenen Ausdrücken besetzt, in denen andere Pflanzenteile (Blätter, Blüten, Früchte, Stängel usw.) oder die ihre Physiologie darstellenden Verben vorkommen.

Schlegels *Lucinde* und Goethes Metamorphosenlehre wurden von Hardenberg rezipiert, der in seinem Romanfragment *Heinrich von Ofterdingen* (1802) den Entwicklungsweg des Dichters und damit die Vervollkommnung des Menschengeschlechts thematisierte. Die Pflanzenmetaphorik (allem voran die blaue Blume) wird in Bezug auf die Weiblichkeit, Liebe und Dichtung in Anspruch genommen und in einen heilsgeschichtlichen Kontext gestellt, der die Sphäre der

⁴ Franz Biet überprüft Goethes Metamorphosenlehre in Bezug auf die Erkenntnisse der Naturwissenschaften des 21. Jahrhunderts (vgl. Biet 2018: 99–135). Biet weist auf die Ähnlichkeiten zwischen dem Modell der Urpflanze und der Struktur der Nukleinsäure hin.

Sinnlichkeit und Erotik nicht ausschließt. Für das Konzept des Romans und das Geschlechterverständnis waren Schriften von Böhme und Fichte von Bedeutung, die Novalis während des Studiums an der Freiburger Bergakademie las (Furness 1965: 60). In den theoretischen Abhandlungen – im Enzyklopädie-Projekt, im *Allgemeinen Brouillon* (1798/99) – den Romanfragmenten *Die Lehrlinge zu Sais* (1798/99) und *Heinrich von Ofterdingen*, äußert er sich zum männlichen und weiblichen Geschlechtscharakter, den er heilsgeschichtlich wahrnimmt.

Schlegel und Novalis bauen ihre theoretischen Ansätze in die Struktur ihrer Romane ein. Schlegel, der sich mit der Geschlechterproblematik in seinen Abhandlungen *Über die weiblichen Charaktere in den griechischen Dichtern* und *Über die Philosophie. An Dorothea* zwischen 1794 und 1799 befasst, bezieht sie auch in das Romanfragment *Lucinde* ein.⁵

Bereits in der Schrift *Über die Diotima* (1795) schlug Schlegel eine Komplementarität der Geschlechter und ihr Wechselverhältnis (im engen Sinne der Wortes) vor, indem er eine „selbständige Weiblichkeit“ und „sanfte Männlichkeit“ für möglich hielt (zit. nach Landfester 1997: 100).

Für Novalis' Weiblichkeitsauffassung kann auch eine biographische Begebenheit von Belang sein, nämlich die Begegnung mit der zwölfjährigen Christiane Wilhelmine Sophie von Kühn am 17. November 1794, mit der er sich im März des darauffolgenden Jahres verlobte, die kurz danach erkrankte und zwei Jahre später verstarb. Diese Erlebnisse haben womöglich zur Idealisierung der Weiblichkeit beigetragen, die Novalis seither mit Liebe und Tod konnotierte. Zur Herausbildung der Metapher der blauen Blume, über deren Interpretationsmöglichkeiten Herbert Uerlings ausführlich berichtet,⁶ haben mehrere Faktoren beigetragen. Aus Platzgründen wird ihre Analyse auf einige Aspekte eingeschränkt.

Lucinde und Mathilde als Weiblichkeitsideale

Zur Gleichsetzung des Heiligen mit der Weiblichkeit kommt es im Kapitel *Allegorie von der Frechheit*, wo der Ich-Erzähler auf die Systematik der Pflanzen anspielt und ihr Lucindes Einmaligkeit gegenüberstellt. Was aus der Frau eine Eingeweihte macht, ist – wie bei Goethe – die Liebe. Die Kritik am aufklärerischen Stufenmodell und an Linnés Systematik sowie an Goethes Bildungsbegriff liegen auf der Hand:

Darum gibt es in der weiblichen Liebe keine Grade und Stufen der Bildung, überhaupt nichts allgemeines [...]. Kein Linné kann uns alle diese schönen Gewächse und Pflanzen im großen Garten des Lebens klassifizieren und verderben; und nur der eingeweihte Liebhaber der Götter versteht ihre wunderbare Botanik. (Schlegel 1799: 66)

In *Lucinde* sieht der Erzähler ein Frauenideal, das die blühende Pflanze verbildlicht. Im Kapitel *Allegorie von der Frechheit* wird wiederum zwischen der Blume als Zeichen der Weiblichkeit und der Pflanze als Symbol der ganzen Menschheit unterschieden:

⁵ Mit der „Utopie“ der Aufhebung der Geschlechterdifferenzen u. a. in Schlegels *Lucinde* setzt sich Ulrike Landfester (1997: 101) auseinander, die feststellt, dass der „Geschlechtertausch auf der Ebene der Liebeshandlung [...] nur im Rahmen exklusiver Intimität auf der Bühne des Liebesspiels“ zugelassen wird (ebd.: 101).

⁶ Vgl. dazu Schuth 1995: 133, Schulz 2011: 184, Uerlings 1991: 407–418.

Laß mich's bekennen, ich liebe nicht dich allein, ich liebe die Weiblichkeit selbst. Ich liebe sie nicht bloß, ich bete sie an, weil ich die Menschheit anbe, und weil die Blume der Gipfel der Pflanze und ihrer natürlichen Schönheit und Bildung ist. (Schlegel 1799: 70)

Ähnlich betrachtete Goethe die Natureinheit, die von einer paradoxen Dialektik beherrscht wird: „Alle Gestalten sind ähnlich und keine gleicht der andern“ (Goethe 1873: 461).

Nach Inge Stephan ist Lucinde „die Summe all der Eigenschaften, die [...] Julius [...] kennen gelernt hat“ (Stephan 2001: 206). Ist Lucindes Entsprechung, Mathilde aus Novalis' Roman, auch eine Mannesprojektion?

Vegetabile Metaphern wie die Blume werden in der Kultur des Abendlandes grundsätzlich für eine Chiffre des Weiblichen gehalten. Die Polysemie der Blumensymbolik weist sowohl auf den geliebten Menschen, das weibliche Geschlecht, als auch auf die Vergänglichkeit des Lebens hin. Für die Symbolbildung sind die Schönheit, ihr Aufblühen, die Zartheit und Kurzlebigkeit und ihre relative Seltenheit relevant (Grosse Wiesmann 2012: 56–58). All diese Aspekte scheint Mathilde zu repräsentieren.

Aus der Struktur der beiden Romane ergibt sich, dass die Blume (eigentlich die Blüte) in erster Linie auf die Frauen verweist. Mathilde, aber auch andere Frauen- und Männerfiguren im Roman werden mit der Blumenmetaphorik verknüpft.

Heinrich erblickt die Blume im Traum, nachdem er von einem Fremden davon erzählt bekommen hat:

Endlich wollte er sich ihr nähern, als sie auf einmal, sich zu bewegen und zu verändern anfang; die Blätter wurden glänzender und schmiegt sich an den wachsenden Stängel, die Blume neigte sich nach ihm zu, und die Blütenblätter zeigten einen blauen ausgebreiteten Kragen, in welchem ein zartes Gesicht schwebte. (Novalis 1969: 132)

Als er Mathilde kennen lernt und beschreiben will, konzentriert er sich auf ihr Gesicht, ihre Augen und die blauen Adern, für die er farbige Parallelen unter den Gestirnen (Sterne, Sonne) findet. Mathilde selbst vergleicht sich mit einer welkenden Rose, die ihren Tod zu erahnen scheint: „Ach! Heinrich, du weißt das Schicksal der Rosen; wirst du auch die welken Lippen, die bleichen Wangen mit Zärtlichkeit an deine Lippen drücken? Werden die Spuren des Alters nicht die Spuren der vorübergegangenen Liebe sein?“ (Novalis 1969: 230).

Der anthropomorphe Charakter der Blume und ihre blaue Farbe könnten an das kränkliche Mädchen Sophie mit seinem blassen, bläulichen Teint erinnern. Sie stehen auch für die unerreichbare, religiös-mystisch gefärbte Sehnsucht. Dietmar Schuth hält die blaue Farbe für „höchst androgyn[]“ (Schuth 1995: 18). Bereits Giese (1919) schreibt der Blume die Androgynität zu, in der sich die Aufhebung der Gegensätze vollzieht, die das Ziel verfolgt, die künftige Vervollkommnung des Menschen (im goldenen Zeitalter) zu erlangen.

Vereint die Blume das männliche und weibliche Prinzip? Erfüllt Novalis dabei den Wunsch, der in *Lucinde* ausgedrückt wird? „Oder soll es etwa statt dieser bunten Fülle nur eine vollkommene Blume geben, welche alle Schönheiten der übrigen vereint und ihr Dasein überflüssig macht?“ (Schlegel 1799: 271).

Aus der Haltung der blauen Blume in der ersten Traumvision geht hervor, dass sie neben der Blüte „Blätter“ und „Stängel“ hat, die sich bewegen. Für das Weibliche steht ihre Blüte,

die sich in ein Gesicht verwandelt. Das Vorhandensein von anderen Organen legt nahe, dass der männliche Aspekt in der Blume vertreten ist. Diese Züge kommen während ihrer Bewegung ans Licht. Dass sich die romantische Pflanzenmetaphorik ansonsten auf die Männlichkeit im Allgemeinen beziehen kann, bezeugt das folgende Fragment aus Schlegels *Lucinde*: „Die männliche Ungeschicktheit ist ein mannigfaltiges Wesen und reich an Blüten und Früchten jeder Art“ (Schlegel 1799: 270–271).

In Novalis' Blume wird die Weiblichkeit (wie die Männlichkeit) zugunsten einer metaphysischen Synthese von Realität und Traum aufgehoben. Die Vereinigung von Dichtung, Liebe und Natur soll ein Zeichen dieses Zustands sein, der im *Astralis*-Gedicht zum Ausdruck kommt:

Eins in allem und alles im Einen
 Gottes Bild auf Kräutern und Steinen
 Gottes Geist in Menschen und Tieren,
 Dies muß man sich zu Gemüte führen.
 Keine Ordnung mehr nach Raum und Zeit
 Hier Zukunft in der Vergangenheit. (Novalis 1969: 260)

Die Jenaer Romantiker haben den Androgynie-Mythos unter anderem in der Pflanzenmetapher wiederbelebt, in der die Geschlechterproblematik im gleichen Ausmaß zum Tragen kommt. Aurnhammer (1994: 178) zufolge findet das Androgynie-Motiv Bestätigung in den Wissenschaften (unter anderem in der Botanik) und wird von Novalis zugleich von „heilsgeschichtliche[n] Projektionen“ begleitet (ebd.: 179).⁷

Liebesakt als Pflanzenbild

Aurnhammer (1994: 180) zufolge verbildlicht Julius „seine mannweibliche Einheit mit Lucinde [...] in der Monözie“. Im Gegensatz zu Schlegels Roman, in dem die Einheit als Ziel der Beziehung (und der vereinigten Menschheit) angesehen wird, schildert Goethe in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* die zweigeschlechtliche Pflanze als Allegorie des Anfangs von einem inzestuösen Verhältnis:

Seht die Lilien an: entspringt nicht Gatte und Gattin auf Einem Stengel? Verbindet beide nicht die Blume, die beide gebar, und ist die Lilie nicht das Bild der Unschuld, und ihre geschwisterliche Vereinigung nicht fruchtbar? (zit. nach Aurnhammer 1994: 179)

Geistige Verwandtschaft zwischen den Liebenden ist die Voraussetzung der körperlichen Vereinigung, die im Bild der Pflanze auftaucht. Das Paar wird als pflanzlicher Organismus angesehen:

⁷ Das Androgynie-Motiv kommt bereits in Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* vor, der im gleichen Maße Schlegels Roman *Lucinde* geprägt hat. Die Androgynie-Motivik ist jedoch bei Goethe „nicht mit den traditionellen mythologischen Argumenten, sondern mit einer botanischen Erklärung“ (Aurnhammer 1994: 179) fundiert.

Weißt du noch, wie der erste Keim dieses Gedankens vor dir in meiner Seele aufsproßte und auch gleich in der deinigen Wurzel faßte? – So schlingt die Religion der Liebe unsre Liebe immer inniger und stärker zusammen [...]. (Schlegel 1799: 25–26)

Schlegel greift den Topos der miteinander verwachsenen Pflanzen auf, die eine ewige, über das Grab hinausgehende Liebe bedeuten. Das einander liebende Paar steht für die Vollendung der Menschlichkeit, in der die Sinnlichkeit und Geistigkeit im Einklang stehen: „Ich sehe hier eine wunderbare sinnreich bedeutende Allegorie auf die Vollendung des Männlichen und Weiblichen zur vollen ganzen Menschheit“ (Schlegel 1799: 28). Die Pflanzenmetaphorik betrifft nicht nur das Pflanzenbild als vereinigtes Paar. Die Physiologie und Metamorphose der Pflanzen werden auf den Gedankengang der Protagonisten übertragen („der erste Keim“, „aufsprossen“, „Wurzel fassen“).

Die Dithyrambische Fantasie über die schönste Situation in Schlegels *Lucinde* stellt die Wechselwirkung zwischen Mann und Frau in einem Liebesakt auf ähnliche Weise dar. In den Mittelpunkt rückt die geistige Bindung und das Frauenbild, die insgesamt in einer Anamnesis angeschaut werden, in der platonischen Erinnerung an die Vergangenheit, aber auch an die Zukunft. Bei dieser Anschauung müssen alle Zeit- und Raumeinschränkungen verschwinden:

Wir beide werden noch einst in Einem Geiste anschauen, daß wir Blüten Einer Pflanze oder Blätter Einer Blume sind, und mit Lächeln werden wir dann wissen, daß was wir jetzt nur Hoffnung nennen, eigentlich Erinnerung war. (Schlegel 1799: 25)

Die Elemente der Pflanze oder der Blume (Blüten, Blätter) stellen eine organische Ganzheit dar, die im Bewusstseinszustand rezipiert wird und die „Hoffnung“ und „Erinnerung“ als gleichbedeutende Faktoren der Wirklichkeit, nämlich Zukunft und Vergangenheit, sehen lässt. Die Zeitgrenze wird aufgehoben. Das Gesehene kann sich sowohl auf einen zeitlosen Bewusstseinsprozess als auch auf einen idealen (künftigen?) Zustand beziehen. Einen ähnlichen Gedanken der Alleinheit finden wir im zitierten Fragment des *Astralis*-Gedichts.

Das von *Lucinde* repräsentierte Weiblichkeitsideal ist mit Harmonie- und Einheitsvorstellungen verbunden, in denen die Physiologie der Pflanzen ebenso vorkommt:

Aber die volle Harmonie fand er [...] allein in *Lucindens* Seele, wo die Keime alles Herrlichen und alles Heiligen nur auf den Strahl seines Geistes warteten, um sich zur schönsten Religion zu entfalten. (Schlegel 1799: 210)

Führt der Bezug auf die Religion und die *unio mystica* zur Idealisierung der beiden Geschlechter, wenn die sakrale Bedeutung mit der Körperlichkeit verknüpft wird? Diese Synthese wird durch das Zusammenfügen von Licht- und Pflanzenmetaphorik erreicht, in der die Wechselwirkung zwischen *Lucinde* und *Julius* zustande kommt. Botanische Begriffe („Keime“, „entfalten“) werden auf den Anfang „alles Heiligen“ übertragen, der einen mystifizierten (und mystischen) Liebesakt darstellt. Die Passivität des weiblichen Prinzips wird allerdings beibehalten, das wiederum vom (männlichen) Licht „bestrahlt“ werden muss. Es liegt auf der Hand, dass im Gegensatz zu Schelling das geistige (Licht-)Prinzip eindeutig dem Mann zugeschrieben wird. Andererseits trägt *Lucinde* einen Namen, dessen Etymologie auf das Licht

(lat. lux, lucis) verweist. Damit wird die Differenz zwischen ihnen metaphorisch aufgehoben. Nicht zufälligerweise kommt das im Akt des Sprechens bzw. Schreibens zustande, der die Unterschiede auf die Diskursebene übertragen lässt.

Durch die religiösen Anspielungen im Kontext des Liebesaktes scheint die Sinnlichkeit einen transzendenten Charakter zu bekommen. Gleich aber verliert sie ihn. Im Gegensatz zum Begriff der Liebe bei Platon, nach dessen Auffassung diese einen „Aufstieg von der Körperwelt zu den Ideen“ darstellte, spiegelt sich bei Schlegel die „Transzendenz in die Immanenz“ (Dehrmann 2017: 177) zurück. Im Liebesakt wird die Sehnsucht aufgehoben, und weil sie „in der Welt ihre Erfüllung“ (Dehrmann 2017: 177) findet, werden dadurch die beiden Geschlechter sowie die Körperlichkeit im Allgemeinen vergeistigt.

Auch bei Goethe, der die Pflanzen und ihren Entwicklungsprozess anthropomorphisiert und mythologisiert, unterliegt die Liebe als mythisch-mystische Kraft einem geistigen Prozess. Die Blüte wird zur Krönung der pflanzlichen Entfaltung und somit zum Symbol der Vollkommenheit, deren höchste Stufe die Liebesvereinigung ist:

die heilige Liebe
 Strebt zu der höchsten Frucht gleicher Gesinnungen auf,
 Gleicher Ansicht der Dinge, damit in harmonischem Anschau
 Sich verbinde das Paar, finde die höhere Welt. (Goethe 1873: 463)

Die Liebe als Höhepunkt der Humanität erinnert an das gnostische Konzept der himmlischen Hochzeit (*hieros gamos*), die im alchemistischen Prozess eine Vervollkommnung der Menschheit darstellt, in der die Grenzen aufgehoben werden:

Traulich stehen sie nun, die holden Paare, beisammen,
 Zahlreich reihen sie sich um den geweihten Altar. (Goethe 1873: 462)

Erotische Anziehungskraft der blauen Blume

Dass die Bewegungen der Pflanze in *Heinrich Ofterdingen* einen erotischen Charakter haben, kommt in der Traumvision, in der der Titelprotagonist in einer unterirdischen Felsenhöhle badet, zum Tragen. Astrid Herbold (2004: 106–107) hebt die Erotik der „Selbstumarmung“ hervor, die sie für ein Sinnbild der Selbstreflexivität des gesamten Romans hält (ebd.: 106) und die sie mit der Umarmung der Mutter nach dem Erwachen verknüpft, die ein „Teil der Blume und der Geliebten“ sei (ebd.).⁸

Die erotische Anziehungskraft der (androgynen) Blume lässt sich im Erlebnis des Fremden bemerken, es handelt sich nämlich um eine „seltsame[] Leidenschaft“: „[...] in der Welt, in der ich sonst lebte, wer hätte da sich um Blumen bekümmert, und gar von einer so seltsamen Leidenschaft für eine Blume hab‘ ich damals nie gehört“ (Novalis 1969: 130).

⁸ Die Selbstumarmung der Blume kann mit der Selbstbefruchtung im Gedicht *Astralis* und dem von Novalis transzendental betrachteten Akt der Selbstliebe zusammenhängen (Viotor 2001: 316). Harald Neumeyer (2001: 95) ist der Meinung, dass die blaue Blume autoreferentiell, als „Sehnsucht nach Onanie“ zu verstehen ist.

Im Klingsohr-Märchen wird die Erotik in verschiedenen Formen stärker akzentuiert und allegorisiert. Der Zusammenhang zwischen Erotik und Poesie, der in Schlegels *Lucinde* gleichwohl vorkommt, stellt einen semantischen Höhepunkt im Roman von Novalis dar. Das Motiv der Umarmung, das sowohl als Geste des Androgynen wie auch als Aufhebung der Grenze zwischen einzelnen Wesen verstanden werden kann, kommt im Märchen ebenfalls vor:

Ein Lilienblatt bog sich über den Kelch der schwimmenden Blume; die kleine Fabel saß auf demselben, und sang zur Harfe die süßesten Lieder. In dem Kelche lag Eros selbst, über ein schönes schlummerndes Mädchen hergebeugt, die ihn fest umschlungen hielt. Eine kleinere Blüte schloß sich um beide her, so daß sie von den Hüften an in *eine* Blume verwandelt zu sein schienen. (Novalis 1969: 242)

Die Liebesvereinigung kann mit der religiös gefärbten Dialektik gleichgesetzt werden, denn „im Akt der Vereinigung [...] sind Vereinzelung und Fremdsein aufgehoben. Darin wächst der Mensch über sich hinaus und empfindet, sei es auch nur als momentan Mögliches, Befreiung und Unendlichkeit“ (Schulz 2011: 184). Es ist nicht wegzuleugnen, dass die blaue Blume sowohl die geistig-seelische als auch die erotische Sphäre repräsentiert, die sich nicht ausschließen, sondern eine Einheit anstreben.

Bereits die Erotisierung der ersten Szene führt zur Dimension des Unbewussten, in dem sich Unterschiede aufheben. Die Verbindung zwischen dem Traum und der Dichtung als höchster Handlung führt zur Ästhetisierung der Erlebnisse. Der Wachzustand und Traumzustand, zwischen denen Heinrich balanciert, sind nicht als Gegensätze aufzufassen, sondern als Bestandteile des Ganzen.

Diese Interpretation kann durch das folgende Fragment aus Hardenbergs *Fragmente und Studien 1797–1798* bestätigt werden: „[...] Streben nach Einheit – Streben nach Mannigfaltigkeit – durch wechselseitige Bestimmung beider durch einander – wird jene höhere Synthesis der Einheit und Mannigfaltigkeit selbst hervorgebracht – durch die Eins in Allem und Alles in Einem ist“ (Novalis 1969: 401–401).

Die dreiteilige Struktur der Märchen-Geschichte, die die Zustände der Harmonie, des Todes und der Flut bis zum vollkommenen mythischen goldenen Zeitalter schildert, entspricht der gnostischen Triade, die oben erwähnt wurde. Die Synthese betrifft das männliche und weibliche Prinzip, das in einem erwarteten und wiederkehrenden mythischen Zeitalter vereint werden soll. Schlegel – wie erwähnt – projiziert diese geistig-körperliche Einheit auf den Akt der Liebe, der in der Gegenwart zustande kommt.

Bewusstseinsprojektionen als Verbildlichung der All-Einheit

Lässt sich der androgyne Charakter der blauen Blume mit den Projektionen des Bewusstseins vereinen? Die Ähnlichkeit zwischen Mathildes „schwebendem“ Kopf und der Bewegung der Blume lässt sie in einer dynamischen Wechselwirkung erscheinen, die im Bewusstsein des sie betrachtenden Heinrich zustande kommt:

Auf einem lichthimmelblauen Grunde lag der milde Glanz der braunen Sterne. Stirn und Nase senkten sich zierlich um sie her. Eine nach der aufgehenden Sonne geneigte Lilie war ihr Gesicht, und von dem schlanken, weißen Halse schlängelten sich blaue Adern in reizenden Windungen um die zarten

Wangen. Ihre Stimme war wie ein fernes Echo, und das braune lockige Köpfchen schien über der leichten Gestalt nur zu schweben. (Novalis 1969: 211)

Diese Wechselwirkung wird durch den Gebrauch von synonymen oder bedeutungsverwandten Verben erreicht. Den Verben aus der Traumvision („sich bewegen“, „verändern“, „sich schmiegen“, „sich zuneigen“, „schweben“), entsprechen Verbformen wie „sich senken“, „neigen“, „sich schlängeln“, „schweben“. Die Analogie wird deutlicher, als Heinrich nach der Bedeutung seines Traumes zu fragen beginnt: „Welcher sonderbare Zusammenhang ist zwischen Mathilden und dieser Blume? Jenes Gesicht, das aus dem Kelche sich mir entgegenneigt, es war Mathildens himmlisches Gesicht“ (Novalis 1969: 218).

Die wichtigste Projektion des Weiblichkeitsideals und der Dichtung ist Mathilde. Als Tochter des Dichters Klingsohr scheint sie zwei Aspekte von Heinrichs Entwicklung – Dichtung und Liebe – in sich zu vereinen. Aber andere Frauenfiguren sind mit der Symbolik der blauen Blume und mit Mathilde ebenso verbunden: die Mutter, Zulima, Veronica, Ginnistan und die Fabel bilden eine Synthese des Weiblichen und der Dichtung, des Realen und des Mythischen.

Diese Harmonie wird polarisiert, indem zum Beispiel Mathilde der lebenslustigen Veronica gegenübergestellt wird, deren lockere Verhaltensweise im Widerspruch zu ihrer Zurückhaltung steht. Es ist kein Zufall, dass Veronica ein Pflanzennamen ist und an das Vergissmeinich (die blaue Blume) erinnert. Mathildes Tod bedeutet ihre Transzendierung zum Ideal des Weiblichen und der Dichtung. Eine Parallele zu ihrem Tod bildet der Tod der Mutter im Klingsohr-Märchen, deren Asche und kannibalische Verzehrung durch alle wiederum eine Synthese durch den Tod bedeutet. In der Asche sind außerdem keine Differenzierungen mehr sichtbar.

Es scheint, dass sowohl Hardenberg als auch Schlegel die Weiblichkeit synthetisch auf das subjektive Bewusstsein beziehen. In *Lucinde* wird nämlich „Weiblichkeit auf einmal [...] gesehen“, sie wird „mit dem Auge“ des Geistes gesehen: „die Eine ewig und einzig Geliebte in vielen Gestalten, bald als kindliches Mädchen, bald als Frau in der vollen Blüte [...] und der Weiblichkeit, und dann als würdige Mutter [...]“ (Schlegel 1799: 6).

Durch die Vielheit der Gestalten wird bei Novalis das Prinzip der Poetisierung der Welt realisiert. Sind in dieser Synthese auch männliche Figuren des Romans inbegriffen? Silke Horstkotte zufolge repräsentieren die Frauen das, woran es Heinrich mangelt (2004: 224). Damit werden sie „auf die Funktion eines Anderen des männlichen Subjekts beschränkt“ (ebd.). Die männlichen Protagonisten stehen im gleichen Maße dafür, woran es dem zukünftigen Dichter mangelt. Die Vereinigung mit dem Weiblichen ist ein poetischer Akt; „ein Androgyn-Werden“ beschränkt sich auf den „männlichen Dichter“ und seinen eventuellen Narzissmus (ebd.). Es sei betont, dass ein Androgyn-Werden bereits in die Symbolik der blauen Blume eingeschrieben wird, die als Pflanze „männliche“ Elemente besitzt.

Die Hybride von menschlichen und pflanzenhaften Zügen stellt die Idee des Ganzen, der Aufhebung der Grenzen und der ersehnten All-Einheit dar. Sie wird zugleich auf die Geschlechterdifferenzen projiziert, die in der ideellen Welt verschwinden sollen. Die Blume hat eine doppelte Identität, in der Gegensätze sich ergänzen und aufgehoben werden. Das gilt auch für die Geschlechter, die sie repräsentiert. Der Zustand, in dem die gewünschte Vollkommenheit

der Ganzheit und Einheit möglich ist, wird von Novalis vor allem auf das Bewusstsein übertragen. Nicht zufälligerweise sieht Heinrich das im Kragen der Blume schwebende Gesicht im Traum, der ein todesähnlicher Bewusstseinszustand ist, in dem Gegensätze verschwinden und das Reale mit dem Unrealen verknüpft wird.

Geistige und ethische Vervollkommnung der Menschheit

Die Pflanze betrachtet Schlegel als Höhepunkt der geistigen Entwicklung:

[...] je göttlicher ein Mensch oder ein Werk des Menschen ist, je ähnlicher werden sie der Pflanze; diese ist unter allen Formen der Natur die sittlichste, und die schönste. Und also wäre ja das höchste vollendetste Leben nichts als ein reines Vegetieren. (Schlegel 1799: 87; hervorgeh. von dem Autor)

Vietor zufolge könnte diese Stelle Novalis veranlasst haben, „die Idee der Poesie im Bild der ‚blauen Blume‘ darzustellen“ (Vietor 2001: 314). Im *Allgemeinen Brouillon* hat Hardenberg die Blüte als „Symbol des Geheimnisses unseres Geistes“ (Vietor 2001: 315) beschrieben und sich „die geistige Generation nach dem Modell der pflanzlichen Metamorphose“ vorgestellt.

Bei Schlegel und Novalis ist das pflanzlich-weibliche Idealmodell religiös besetzt (Brauers 1996: 159) und in eine universale Erlösungsphantasie integriert: „Die Welt im Ganzen und ursprünglich ist eine Pflanze und soll auch wieder ganz Pflanze werden“ (zit. nach Brauers 1996: 159). Sie ist der Höhepunkt der geistigen Entwicklung: „Ich sehe hier eine wunderbare sinnreich bedeutende Allegorie auf die Vollendung des Männlichen und Weiblichen zur vollen ganzen Menschheit“ (Schlegel 1799: 28).

Der vegetabile Charakter der einzelnen Frau und der Frauen im Allgemeinen wird vor allem in der Liebe und der biologischen Reifung offenbar, die mit den pflanzlichen Geschlechtsorganen verglichen werden:

Auch das Mädchen weiß [...] schon alles, noch ehe der Blitz der Liebe in ihrem zarten Schoß gezündet, und die verschlossene Knospe zum vollen Blumenkelch der Lust entfaltet hat. Und wenn eine Knospe Gefühl hätte, würde nicht das Vorgefühl der Blume deutlicher in ihr sein, als das Bewußtsein ihrer selbst? (Schlegel 1799: 66)

Als Basis für Schlegels Geschlechterverständnis diene ihm, wie erwähnt, die Philosophie von Platon, die auf einem Bezugssystem basierte, in dem die „Ergänzung der Geschlechter“ und der Androgynie-Mythos eine bedeutende Rolle spielen (vgl. dazu Sotzek 2014: 77). Die Geschlechterfrage ist bei ihm in botanische und naturphilosophische Erkenntnis eingebunden. Aus diesem Grunde ist der Rollenwechsel der Geschlechter, den Schlegel in *Lucinde* vorschlug, im Kontext der platonischen Lehre zu verstehen. Laut Ulrike Landfester sei er utopisch, denn er sei „auf der Ebene der Liebeshandlung [...] nur im Rahmen exklusiver Intimität auf der Bühne des Liebesspiels“ möglich (Landfester 1997: 102). Die Aufhebung der Geschlechterdifferenzen wäre also nur „im Akt sexueller Vereinigung“ (ebd.) möglich. Landfester schreibt in diesem Kontext von einer Variante des Rollentausches und einem „Paradox gegenseitiger Aneignung und Abgrenzung“ (ebd.: 103). Es sei hinzugefügt, dass diese Aufhebung in der Gegenwart paradoxerweise nur als vorübergehender Zustand gelten

sollte, denn das Erreichen vollkommener Harmonie konnte für Romantiker nur eine Annäherung (an das Absolute) sein.

Es soll auch nicht vergessen werden, dass für die religiös-mythischen Vorstellungen der Geschlechterdifferenz bei Schlegel und Novalis neben Platons *Gastmahl* auch die Böhme-Rezeption und die mit ihr zusammenhängende gnostisch-alchemistische Lehre der Frühen Neuzeit von Bedeutung waren (Furness 1965: 58).

Die Gnosis von Böhme, die Alleinheitslehre und das Androgynie-Motiv werden von Novalis miteinander verknüpft:

In Novalis, who studied Boehme and alchemy extensively, the craving for fusion of world and imagination, self and Sophie, is strongly reminiscent of the desire for androgyny; the yearning for self-identity of subject and object rejects the dichotomy inherent in Fichte's metaphysics and finds the transfiguration of the world in a movement of the heart prompted by all-embracing love. (Furness 1965: 60)

Ruben Zimmermann bemerkt, dass die Untergliederung des Androgynie-Mythos nach Claude Lévi-Strauss die folgenden Kernbegriffe aufweist: „die Einheit, Trennung oder Sehnsucht“ (Zimmermann 2000: 272), wobei „die Beziehung der Menschen zu den Göttern“ eng in den Mythos verwoben ist (ebd.). In Frage kommt hier auch die gnostische Triade Einheit-Trennung-Wiederzusammenfügen (Aurnhammer 1994: 172), die auch bei Novalis wegen ihrer heilsgeschichtlichen Bedeutung relevant ist.

Furness zufolge ist die Androgynität ein perfekter Zustand der Harmonie, in dem alle Gegensätze aufgehoben werden (Furness 1965: 58). Die Auffassung der Geschlechter hat bei Schlegel und Novalis einen religiösen, vielleicht auch gnostischen Charakter, der eine genderorientierte Interpretation erschweren kann (vgl. Landfester 1997), denn der Einfluss der Gnosis und der Alchimie trägt zur Metaphorisierung aller Dimensionen des Lebens bei: „for the alchemists sulphur and mercury that is, the male and female principles, was looked upon as being an important step towards the final purification of the material world“ (Furness 1965: 60).

Aus den angeführten Beispielen ergibt sich, dass der Androgynie-Mythos, der in die Pflanzenmetaphern eingebettet ist, nicht auf dem ersten Zustand der Triade („Einheit“) basiert, sondern auf die letzte Etappe („Rekurs“) ausgerichtet ist, die sowohl die Zukunft, das goldene Zeitalter, als auch einen Bewusstseinszustand bedeuten kann. Infolge dessen wird die Pflanzenmetapher mit der religiös-ethischen Bedeutung aufgeladen, die dem Mythos ursprünglich fehlte, und in deren Mittelpunkt die Vervollkommnung der Menschheit – durch die (geistige und körperliche) Liebe – rückt.

Literatur

- Albus, Vanessa (2001): *Weltbild und Metapher. Untersuchungen zur Philosophie im 18. Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Aurnhammer, Achim (1994): Die eins waren, eins sind oder eins sein mochten. In: Hartmut Meesmann (Hg.): *Androgyn: jeder Mensch in sich ein Paar!?* Weinheim: Dt. Studien-Verlag, 171–184.
- Balmer, Susanne (2009): Der weibliche Entwicklungsroman als widerspenstiges Narrativ – Pflanzenmetaphorik und bürgerliche Geschlechterdichotomie in „Jülchen Grünthal“ und „Christa

- Ruland⁴. In: Christa Binswanger u. a. (Hgg.): *Gender Scripts. Widerspenstige Aneignungen von Geschlechternormen*. Frankfurt: Campus, 205–225.
- Bergengruen, Maximilian / Borgards, Roland / Lehmann, Johannes Friedrich (2001): Die Grenzen des Menschen. Anthropologie und Ästhetik um 1800. Einleitung. In: Dies. (Hgg.): *Die Grenzen des Menschen. Anthropologie und Ästhetik um 1800*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 7–14.
- Biet, Franz (2018): *Goethe – Aufklärer oder Esoteriker? Wie modern ist Goethe? Studien zu seiner fort-dauernden Aktualität*. Innsbruck: Studienverlag.
- Brauers, Claudia (1996): *Perspektiven des Unendlichen: Friedrich Schlegels ästhetische Vermittlungstheorie*. Berlin: Erich Schmidt.
- Breidbach, Olaf (2001): Transformation statt Reihung – Naturdetail und Naturganzes in Goethes Metamorphosenlehre. In: Ders., Paul Ziche (Hgg.): *Naturwissenschaften um 1800. Wissenschaftskultur in Jena-Weimar*. Weimar: Böhlau.
- Bühler, Benjamin (2013): Botanik. In: Roland Borgards u. a. (Hgg.): *Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler, 64–69.
- Butzer, Günter / Jacob, Joachim (2012): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, 2. Aufl., Stuttgart: Metzler.
- Dehrmann, Mark-Georg (2017): Lucinde. In: Johannes Endres (Hg.), *Friedrich Schlegel-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler, 171–178.
- Frevert, Ute (1988): Bürgerliche Meisterdenker und das Geschlechterverhältnis. Konzepte, Erfahrungen, Visionen an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert. In: Dies. (Hg.), *Bürgerinnen und Bürger. Geschlechterverhältnisse im 19. Jahrhundert. Zwölf Beiträge*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 17–48.
- Frevert, Ute (1995): „Mann und Weib, und Weib und Mann“. *Geschlechter-Differenzen in der Moderne*. München: C. H. Beck.
- Furness, Raymond (1965): The Androgynous Ideal. Its Significance in German Literature. In: *The Modern Language Review*, 60 (1), 58–64.
- Giese, Fritz (1919): *Der romantische Charakter*. Bd. 1: *Die Entwicklung des Androgynenproblems in der Frühromantik*. Langensalza: Wendt und Klauwell.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1873): *Gedichte von Goethe*. 3. Aufl. Berlin: Grote.
- Grosse Wiesmann, Hanna (2012), Blume [Artikel]. In: Günter Butzer, Joachim Jacob (Hgg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. 2. Aufl. Stuttgart: Metzler, 56–58.
- Herbold, Astrid (2004): *Eingesaugt & Rausgepresst: Verschriftlichungen des Körpers und Verkörperungen der Schrift*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Horstkotte, Silke (2004): Die Poetik der Androgynie in Novalis' „Heinrich von Ofterdingen“. In: Herbert Uerlings (Hg.), *Novalis. Poesie und Poetik*. Tübingen: Niemeyer, 221–240.
- Hudgins, Esther (1976): Das Geheimnis der Lucinde-Struktur. Goethes *Die Metamorphose der Pflanzen*. In: *The German Quarterly*, 49 (3), 295–311.
- Ingensiep, Hans, Werner (1994): Der Mensch im Spiegel der Tier- und Pflanzenseele. Zur Anthropomorphologie der Naturwahrnehmung im 18. Jahrhundert. In: Hans-Jürgen Schings (Hg.): *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*. Stuttgart: Metzler, 54–79.
- Kluckhohn, Paul (1961): *Das Ideengut der deutschen Romantik*. 4. unveränderte Auflage. Tübingen: Niemeyer.

- Landfester, Ulrike (1997): „Sie und kein anderer war Romeo“. Anmaßung und Freiheit der Frau in Männerkleidung in der Literatur der Kunstperiode. In: Walter Hinderer u. a. (Hgg.): *Codierungen von Liebe in der Kunstperiode*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 85–112.
- Mägdefrau, Karl (1992): *Geschichte der Botanik. Leben und Leistung großer Forscher*. 2. Aufl., Unveränderter Nachdruck 2013. Berlin: Springer.
- Neumeyer, Harald (2001): „Ich bin einer von denjenigen Unglückseligen [...]“. Rückkopplungen und Autoreferenzen. Zur Onaniedebatte im 18. Jahrhundert. In: Maximilian Bergengruen u. a. (Hgg.): *Die Grenzen des Menschen. Anthropologie und Ästhetik um 1800*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 65–95.
- Novalis (1969) *Werke*. Herausgegeben und kommentiert von Gerhard Schulz. München: C. H. Beck.
- Pleger, Wolfgang (2013): *Handbuch der Anthropologie. Die wichtigsten Konzepte von Homer bis Sartre*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von (1861): *Friedrich Wilhelm Joseph von Schellings sämtliche Werke*. 1. Abt., Bd. 10. Stuttgart: Cotta.
- Schlegel, Friedrich von (1799): *Lucinde. Ein Roman. Erster Theil*. Berlin: Frölich.
- Schulz, Gerhard (2011): *Novalis: Leben und Werk Friedrich von Hardenbergs*. München: C. H. Beck.
- Schuth, Dietmar (1995): *Die Farbe Blau: Versuch einer Charakteristik*. Münster: LIT.
- Sotzek, Nicole (2014): *Geschlecht als Methode: Androgynie-Konzepte im frühromantischen Geschlechterdiskurs bei Friedrich Schlegel und Friedrich von Hardenberg*. Dissertation. Zürich.
- URL: <https://www.zora.uzh.ch/id/eprint/152967/1/152967.pdf> [Zugriffsdatum: 19.07.2019].
- Stephan, Inge (2001): Kunstepoche. In: Wolfgang Beutin u. a. (Hgg.): *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 6. Aufl. Stuttgart: Metzler, 182–230.
- Uerlings, Herbert (1991): *Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis. Werk und Forschung*. Stuttgart: Metzler.
- Vietor, Sophia (2001): *Astralis von Novalis: Handschrift – Text – Werk*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Volkman, Helga (2002): *Märchenpflanzen, Mythenfrüchte, Zauberkräuter. Grüne Wegbegleiter in Literatur und Kultur*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Zimmermann, Harro (1997): Das Projekt Mündigkeit. Kleines Plädoyer für mehr Aufklärung unter Aufklärern. In: *Das achtzehnte Jahrhundert. Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts*, 21 (2). Wolfenbüttel: Wallstein, 189–201.
- Zimmermann, Ruben (2000): Struktur und Kontextualität des Androgynie-Mythos. Zur Mythenhermeneutik von Claude Lévi-Strauss. In: Richard Grathoff, Bernhard Waldenfels (Hgg.): *Bildersprache verstehen. Zur Hermeneutik der Metapher und anderer bildlicher Sprachformen. Mit einem Geleitwort von H.-G. Gadamer* [Reihe: Übergänge. Texte und Studien zu Handlung, Sprache und Lebenswelt, Bd. 38]. München: Fink, 259–292.

Gdańsk 2019, Nr. 40

<https://doi.org/10.26881/sgg.2019.40.07>**Jan Habermehl**

Goethe-Universität Frankfurt am Main / Uniwersytet we Frankfurcie nad Menem

Prinzessin Gräcula. Zum Affen als Figur pädagogischer Reflexion bei Friederike Helene Unger

Der Beitrag widmet sich Friederike Helene Ungers kaum bekanntem Feenmärchen *Prinzessin Gräcula*, das vom gleichnamigen Protagonisten ihres 1804 erschienenen Romans *Albert und Albertine* erzählt wird. Anhand einer mehrfach verwandelten Affenfigur werden dort zeitgenössische Diskurse angemessener Mädchenerziehung reflektiert. Von der germanistischen Forschung wurde der durchaus produktiven Rezeption der aus der französischen Erzähltradition des 17. Jahrhunderts stammenden weiblichen ‚Märchenaffen‘ in der deutschsprachigen Literatur um 1800 bislang nur wenig Aufmerksamkeit geschenkt.

Schlüsselwörter: Unger, Friederike Helene, *Prinzessin Gräcula*, Feenmärchen, Mädchenerziehung, Affen als Reflexionsfiguren

Prinzessin Gräcula. On the Monkey as Figure of Pedagogic Reflection in Friederike Helene Unger. This article discusses the little-known fairy-tale *Prinzessin Gräcula* by Friederike Helene Unger, which is narrated by the eponymous protagonist of her 1804 novel *Albert und Albertine*. The tale reflects contemporary discourses on appropriate female education through a transformed and retransformed she-monkey character. Up to now, German Studies have paid little attention to the French 17th-century narrative tradition of the female ‘fairy-tale monkeys’ and its reception in the German literature around 1800.

Keywords: Unger, Friederike Helene, *Prinzessin Gräcula*, German fairy-tales, Girls’ education, apes and monkeys as reflexive figures

1.

Seit der Antike wird in kulturellen Praktiken die Grenze zwischen Mensch und Tier, Natur und Kultur, Zivilisation und Wildnis und damit jene für die Erfüllung des menschlichen Bedürfnisses nach einer stabilen Identität unverzichtbare Trennung zwischen dem Eigenen und dem Anderen bevorzugt unter Bezug auf die Figur des Affen als menschenähnlichem Wesen im Raum des Nicht-Menschlichen gesetzt und immer wieder neu justiert. Entsprechend ausführlich wurde das Potential des Affen als Reflexionsfigur anthropologischer und ästhetischer Diskurse bereits aus textwissenschaftlicher und kulturgeschichtlicher Perspektive untersucht, wobei das Hauptaugenmerk auf Affenbilder der Vormoderne oder des 19. Jahrhunderts gelegt wurde (vgl. Janson 1952; Borgards 2009 sowie Griem 2010, weitere Literatur ebd.: 397–427). Das 18. Jahrhundert, in dem Primaten aus Afrika und Asien in großer

Zahl nach Europa kommen, rückte jedoch bislang nur selten ins Blickfeld. Vor allem dem Nebeneinander zahlreicher populärwissenschaftlicher, zoologischer, anthropologischer, philosophischer, pädagogischer und im engeren Sinne literarischer ‚Affentexte‘, die das recht ungewisse Verhältnis dieser Geschöpfe zum Menschen zu ergründen versuchen, wurde, sieht man von der Vielzahl der Arbeiten zu Rousseaus einschlägigem *Discours sur l'inégalité* einmal ab, von der Forschung bisher nur wenig Aufmerksamkeit gewidmet.

Die folgenden Ausführungen werden dementsprechend nicht zum wiederholten Male die enge Verbindung diverser zeitgenössischer Erziehungslehren mit anthropologischen Konzepten rekapitulieren, sondern sich auf die literaturwissenschaftliche Analyse eines deutschsprachigen Feenmärchens beschränken, in dem der Erziehungs- und Initiationsprozess der Protagonistin anhand einer mehrfach verwandelten Affenfigur erzählt wird. Gezeigt werden soll einerseits, wie sich literarische Texte zur Illustration solcher Prozesse an Affenvorstellungen der Zeit bedienen und diese gleichzeitig aus- und mitgestalten, während andererseits die literarhistorische Darstellung der Rezeption der französischen Märchentradition um 1700 in der deutschen Literatur um 1800 um ein bisher unbeachtet gebliebenes Rezeptionszeugnis ergänzt werden soll.

Vorge stellt wird das Märchen *Prinzessin Gräcula* von Friederike Helene Unger, das vom gleichnamigen Protagonisten ihres Romans *Albert und Albertine* im Rahmen eines dilettierenden ‚Literaturclubs‘ an drei Abenden erzählt wird (Unger 1804: 63–124). Auf eine erste Kontextualisierung des Textes und seiner Verfasserin in der deutschsprachigen Literatur des frühen 19. Jahrhunderts und eine kurze Zusammenfassung der bisherigen Forschungsperspektiven folgen eine Skizzierung des Märchenplots sowie die Analyse der titelgebenden Äffin Gräcula, insbesondere im Hinblick auf ihre französische Vorgängerin, die Äffin Babiöle aus Madame d’Aulnoys gleichnamigem Feenmärchen aus dem Jahr 1698.¹

2.

Zunächst soll allerdings eine knappe Rekapitulation der Affenbilder der abendländischen Kulturgeschichte die Konzeption der Affenfigur in Ungers Märchen verdeutlichen. Es lassen sich *grosso modo* drei Traditionslinien nachzeichnen. Zum einen wirkt die aus dem *Physiologus* stammende Auffassung des Affen als *figura diaboli* noch bis ins 19. Jahrhundert nach. Der Teufel gilt als erfolgloser Nachäffer Gottes, und in ein ähnliches Verhältnis, nun eben zum Menschen, wird auch der Affe gerückt, dessen Mimikry nur eine oberflächliche ist. Da den Tieren neben dem Hang zur Völlerei auch eine ausschweifende, monströse, gewissermaßen teuflisch entfesselte Sexualität unterstellt wird, bilden sie die Kontrastfigur zur christlichen Tugendlehre.

Daneben existiert seit der Antike auch noch eine satirische, auf den unterstellten Nachahmungstrieb anspielende Interpretation des Tieres, aus der sich im späten Mittelalter der

¹ Greifbar ist der französische Text in einer jüngeren Gesamtausgabe: Madame d’Aulnoy (2004: 507–533). *Babiöle* wurde in jüngerer Zeit ausschließlich im angelsächsischen Raum in den Blick genommen: Hoffman (2005) erläutert den Zusammenhang des Märchens mit realen ‚Affenmädchen‘ des 17. Jahrhunderts und die Bedeutung von ‚Wundern‘ für höfische Reputation und Repräsentation, während Birberick (2011) den Text aus Perspektive der Gender Studies analysiert und Seifert (2011) sich in ähnlicher Herangehensweise auf die Unterschiede zwischen männlicher und weiblicher Mensch-Tier-Hybridität konzentriert.

Topos des gelehrten Affen herausbildet. Diese Figur karikiert einen ‚nährischen‘ und wenig originellen Intellektuellen, der seinen Lehrern zwar nachzueifern versucht, ohne aber über die bloße Nachahmung hinausgehen zu können. Indem jedoch in der Frühen Neuzeit unter dem Schlagwort *ars simia naturae* der die Natur ‚nachäffende‘ Künstler mit dem Tier in Verbindung gebracht wird, wird der Topos des gelehrten, dichtenden Affen in ein positives Licht gerückt. Das Tier wird zur *figura poetae* schlechthin. Diese Aufwertung führt dazu, dass der schreibende Affe seitdem nicht mehr nur als Figuration akademischer ‚Narrheit‘ auftritt, sondern nun selbst Kritik an gesellschaftlichen Verhältnissen üben kann.²

Eine dritte und für Ungers Märchen leitende Figuration des Affen ließe sich als *figura educandi* bezeichnen, die auf die bereits angesprochene viel diskutierte Frage nach der Möglichkeit einer menschlichen Erziehung von Affen Bezug nimmt. Exemplarisch dienen Jean-Jacques Rousseau und der prominente Naturkundler Leclerc de Buffon als Vertreter einander entgegengesetzter Positionen, die auf die unterschiedliche taxonomische Verortung jener schwanzlosen Geschöpfe, die heutzutage als Menschenaffen bezeichnet werden, zurückzuführen ist. Einig sind sich beide in der Auffassung, dass Affen mit Schwanz, also Meerkatzen und andere kleinere Primaten, den Tieren zuzurechnen sind, was auf das antike Konzept der *scala naturae* alludiert. Rousseau und Buffon geht es letztlich um den Orang-Utan, der in der zeitgenössischen Theoriebildung entweder als Tier, als Monster im Sinne einer Chimäre aus Mensch und Tier oder als ‚unvollkommener‘ Mensch, als ‚l’homme sauvage‘ begriffen werden kann (Borgards 2009: 294–295). Buffon postuliert in seiner *Naturgeschichte der vierfüßigen Thiere* eine unüberbrückbare Distanz zwischen Affe und Mensch: „Es ist also der Affe [...] in der Wahrheit nur ein bloßes Thier, das äußerlich die Maske der menschlichen Figur an sich trägt, dem aber innerlich der Gedanke fehlt, dem alles fehlt, was den Menschen macht“ (Buffon 1791: 168). Erziehung im Sinne einer fortwährenden Vervollkommnung der Sprach- und damit der Vernunftfähigkeit sei beim Affen daher unmöglich, so Buffon.

Rousseau nähert sich in seinem *Discours* der Beantwortung der Frage nach der Erziehung von Menschenaffen nicht, wie zu erwarten wäre, über ein pädagogisches Experiment, das womöglich die Fähigkeit zur Perfektibilität bei Orang-Utans aufzeigte, sondern über ein zoologisches Kreuzungsexperiment:

Es gäbe jedoch ein Mittel, durch das sich, falls der Orang-Utan oder andere der menschlichen Art zugehörten, die krudesten Beobachter sogar anhand eines augenfälligen Nachweises hierüber Gewissheit verschaffen könnten; aber abgesehen davon, dass eine einzige Generation für dieses Experiment nicht ausreichte, weil das, was nur eine Annahme ist, als wahr nachgewiesen sein müsste, bevor der Versuch, der die Tatsachen bestätigen sollte, frei von Schuld gewagt werden könnte. (Rousseau 1997: 333)

Die Schlussaporie der Undurchführbarkeit des Versuchs, der das Kreuzungs- zu einem reinen Gedankenexperiment macht, öffne, so Roland Borgards, einen fiktionalen Raum (2009: 298). Die Grenze zwischen Tier und Mensch lässt sich nicht eindeutig bestimmen, es bleibt nur der Raum des Experiments, in dem sie potentiell verlaufen könnte. Literarische Affentexte, darunter Ungers Märchen, situieren sich in diesem Raum.

² Erinert sei beispielsweise an die ‚Affenbriefe‘ von Rétif de la Bretonne, E. T. A. Hoffmann oder Franz Kafka.

3.

Zur Leipziger Ostermesse des Jahres 1804 erscheint beim einflussreichen und von hochrangigen Zeitgenossen geschätzten Berliner Verleger Johann Friedrich Unger der anonyme Roman *Albert und Albertine*. Der Roman stammt, wie wir heute wissen, aus der Feder von Ungers Ehefrau Friederike Helene (vgl. zu Person und Werk v.a. Lehmstedt 1996 und Giesler 2003). Vermutlich 1741 in Berlin geboren, ist sie ab 1782 als Schriftstellerin und Herausgeberin von Almanachen und literarischen Journalen für ein dezidiert weibliches Lesepublikum sowie als Übersetzerin aus dem Englischen und dem Französischen tätig. Insbesondere als Übersetzerin von Rousseau tritt Unger hervor. Einige ihrer teilweise recht erfolgreichen und zum Teil sehr lobend rezensierten Texte publiziert sie unter eigenem Namen, anderes erscheint anonym. Nach dem Tod ihres Mannes im Jahr 1805 übernimmt sie das zwar prosperierende, aber hoch verschuldete Verlagshaus, kann dessen Niedergang in den Jahren der französischen Besatzung jedoch nicht mehr abwenden. Verarmt und weitestgehend vergessen stirbt sie im folgenden Jahr im Berlin.

Ungers ‚einsames Ende‘ steht in starkem Kontrast zu ihrer herausragenden Stellung in der kulturellen Landschaft um 1800. Ob sie, wie es in der noch übersichtlichen Forschung hin und wieder kolportiert wird, als Initiatorin eines literarischen Salons nach französischem Vorbild bezeichnet werden kann, ist der derzeitigen Quellenlage nach nicht mit Gewissheit festzustellen. Zumindest die Autoren des Verlagshauses versammelt Unger um sich, unter denen sich auch – in Person von Ludwig Tieck und den Schlegel-Brüdern – die ‚shooting stars‘ der Frühromantik befinden. Zudem steht sie in regem Briefkontakt mit anderen Verlegern, Gelehrten, Künstlern und Schauspielern und ist mit den zeitgenössischen ästhetischen Diskursen sowie aktuellen philosophischen und pädagogischen Diskussionen gut vertraut. In geistesgeschichtlicher Hinsicht befindet sich Friederike Helene Unger gewissermaßen ‚auf der Höhe der Zeit‘. Dennoch ist sie keine Avantgardistin. Ihr eigenes poetologisches Programm verbindet rationalistisch-didaktische, klassizistisch-formstrenge und sozialkritisch-satirische Momente und rückt sie so in eine Position zwischen Aufklärung, Weimarer Klassik und Frühromantik, wobei sie die ästhetische Radikalität eines Friedrich Schlegel etwa strikt ablehnt. Als Beispiel des für Unger charakteristischen ‚Dazwischen‘ ließe sich der Roman *Albert und Albertine* anführen, den die Herausgeberin des Nachdrucks Susanne Zantop als „literarisches Zwitterwesen – halb Liebesroman, halb Literatursatire“ (Zantop 1996: 323) bezeichnet. Satirisch ist der Text insbesondere in Hinblick auf die Frühromantiker, wird doch hier eine literarische Gesellschaft inszeniert, deren dilettierende Mitglieder und ihre schwärmerisch-sentimentale Kunstreligion vom Erzähler verspottet werden.

Zwar ist die Verfasserin über ihren Tod hinaus in bio-bibliographischen Verzeichnissen des 19. Jahrhunderts präsent, in die im engeren Sinne literaturwissenschaftliche Diskussion wurde sie allerdings erst am Beginn des 20. Jahrhunderts von Christine Touaillon eingebracht:

Heute besitzen ihre Romane nur mehr literarhistorischen und kulturgeschichtlichen Wert; letzteren namentlich durch die lebhaften und gegenständlichen Schilderungen der Frauenerziehung im 18. Jahrhundert. Zu ihrer Zeit galt sie für eine wichtige Erscheinung [...]. (Touaillon 1919: 261)

Dieses Urteil bleibt zunächst bestehen, und der Name Friederike Helene Unger verschwindet beinahe vollständig aus einschlägigen Lexika. Erst im Zuge der feministischen Germanistik der achtziger Jahre wird sie gewissermaßen wiederentdeckt, einige Nachdrucke und erste überblicksartige Arbeiten erscheinen (vgl. Giesler 2003). Geprägt sind die Forschungsbeiträge von einem Aufwertungsnarrativ, das Touaillons Einschätzung zu relativieren versucht, indem beispielsweise in engmaschigen Analysen der zahlreichen intertextuellen Verknüpfungen einzelner Bestandteile des Œuvres dessen außergewöhnliche Literarizität belegt werden soll. Hinzu kommen an jüngeren Perspektiven der Queer Studies orientierte Lektüren, die Unger eine ungeahnte (Post-)Modernität in Genderfragen zuschreiben und sie zu einer die heteronormativen Geschlechterordnungen der sogenannten Goethezeit kritisch hinterfragenden Feministin *avant la lettre* stilisieren (Giesler 2009). Unger wird zunehmend zu einem Paradebeispiel ‚weiblicher‘ Kreativität um 1800, wobei sich die Untersuchungen jedoch meist auf einige wenige Texte wie etwa ihren Debütroman *Julchen Grünthal. Eine Pensionsgeschichte* aus dem Jahr 1784 beschränken.

Prinzessin Gräcula wurde bislang meist recht pauschal als Gegenstück zu Ungers ‚Bildungsromansatire‘ *Prinz Bimbam*, die die Erziehung einer männlichen Märchenfigur erzählt, charakterisiert (vgl. Giesler 2015). Die Affenfigur selbst stieß bislang noch auf kein Interesse der Forschung. Zunächst zum Plot:

Im „weiten Gebiete der Phantasie“ (Unger 1804: 63) liegt das Königreich des kinderlosen Herrscherpaares Fricando, einem ausschließlich an leiblichen Genüssen interessierten „moralischen Krüppel“ (ebd.), und Sentimentale, vom Erzähler als präziöse Ästhetin beschrieben. Um ihrer Kinderlosigkeit ein Ende zu bereiten, beschließt Sentimentale, den Genius Frivolo aufzusuchen, von dem, wie es heißt, „kein einsames Weib [...] einsam“ (ebd.) zurückgekehrt sei. Auf der Rückreise vom erfolgreichen Aufenthalt – die Vaterschaft ist freilich ungeklärt – stößt das Paar auf eine Waldhütte, in der „die erstgebohrne Tochter der Zeit: die Erfahrung“ (ebd.: 76) lebt, die von Sentimentale direkt in ein Gespräch über ihren etwaigen Erben verwickelt wird, worauf die Erfahrung ihr prophezeit: „Deine Tochter wird wunderschön, wunderklug seyn. Machst du sie aber nicht auch wundergut, so wirst du das Orakel, das zu deinen Wünschen Ja! sprach, in die Tiefen des Orkus wünschen“ (ebd.: 76–77). Auf die verlegene Nachfrage der Königin, wie das zu bewerkstelligen sei, erhält sie die Antwort: „Sei es selbst! Lass sie nicht sich in den Irrgarten der Sophisten verirren! Bewahre ihren Fuß vor den Rosengebüschen der Wollust“ (ebd.: 77). Kurz nach der Rückkehr kursieren Gerüchte im Volk, „das Orakel habe der Königin einen leibhaften Affen zum Thronerben gewährt“ (ebd.: 78). Gräcula, so der Name der Erbin, wird geboren und mit allem beschenkt, „was die Schönheit glänzend machen und den Verstand erweitern kann; doch keine dachte an der Gaben schönste: an ein schönes, weibliches Herz, an ein Gemüth, das die Schönheit einzig schön macht, das den Verstand einzig zur schönen Gabe erhöht“ (ebd.: 81–82). An der Stelle des Herzens befindet sich nur ein kalter Kieselstein. Die Prinzessin wird gewissermaßen à la mode erzogen und hört tagtäglich Oden, Elegien oder tiefsinnige Gespräche über philosophische Spitzfindigkeiten, bis sich im Alter von fünfzehn Jahren die Schwestern Wollust und Üppigkeit als Repräsentantinnen Frivolos bei ihr melden, nachdem sie zuvor eine ihr vorgeschlagene Inobhutnahme durch die Erfahrung strikt abgelehnt hatte. Regelmäßige Treffen mit den Schwestern folgen. Nach übermäßigem Alkoholgenuß sinkt Gräcula eines Tages weit entfernt vom elterlichen Schloss in die Arme des Tänzers Salto, mit dem sie kurz darauf entflieht und durch die Lande irrt. Zufällig stoßen beide auf die Waldhütte der Fee Erfahrung, die die Türe öffnet und sie verwandelt: „So werde und sei denn, was du durch dich selbst werden konntest: ein thörichter Affe“ (ebd.: 99–101). Gräcula und Salto werden daraufhin von einer fliegenden Holzkiste auf eine Insel gebracht, die von weiteren in Tiere verwandelten Mitgliedern der höfischen Gesellschaft bevölkert wird, die reihum die Geschichte ihrer Metamorphose berichten. Ihrer Funktion als übernatürliche Lenkerfigur entsprechend wacht die Fee Erfahrung weiterhin über

Gräcula, die im weiteren Verlauf des Märchens mehrere Tugendproben zu bestehen hat, die dazu führen, dass sie mehrfach ihr äußeres Erscheinungsbild wechselt (Meerkatze, Äffin, Marmorstatue) und unter anderem ihr Kieselsteinherz verliert, ehe sie zum Schluss unter dem neuen Namen Sophia „an der Hand der Erfahrung, der Weisheit und Freundschaft ihre Staaten zu den glücklichsten [macht], welche je die Sonne beschien“ (ebd.: 123–124).

Der Handlungsverlauf folgt recht eng dem Muster der preziös-galanten Feenmärchen französischer Manier, die im 18. Jahrhundert auch im deutschsprachigen Raum von einem breiten Publikum rezipiert werden (vgl. einführend Dammann 1981 und Baader 1986 sowie zur Rezeptionsgeschichte Blamires 2006). Im Zentrum der auf den ersten Blick recht homogenen Textgruppe steht vor allem der Erziehungs- und Bildungsprozess der Protagonistinnen und Protagonisten von der Geburt bis zur Übernahme der Herrschaft. Die zahlreichen erzählten Anthropomorphisierungen von Tierfiguren sowie Transformationen von menschlichen Figuren in hybride Tierwesen sind größtenteils von autoritären Instanzen wie Feen und Zauberern arrangierte und gelenkte Initiationen, die als Prozesse einer Identitätsetablierung verstanden werden können, und die ihren Abschluss in der Übereinkunft von Individualstreben und Gesellschaftstreben finden. Tugendproben unterschiedlicher Art und meist auch das Scheitern einer Liebesbeziehung zu einem äußerst verführerischen, aber freilich nicht gesellschaftsfähigen Partner komplettieren das gängige Motivarsenal.

Ungers hochartifizielles Märchen steckt erwartungsgemäß voller intertextueller Referenzen und Anspielungen auf zeitgenössische Philosopheme, von denen hier einige kurz vorgestellt werden sollen. Der Name der Protagonistin verweist zwar zweifellos auf den antikisierenden Zeitgeist um 1800, was von der Fee Erfahrung im Dialog mit Sentimentale spöttisch kommentiert wird: „Nun, so weihe denn dein Kind schon durch den Namen zur Thorheit des Zeitalters ein; meineten!“ (Unger 1804: 81). Darüber hinaus lässt sich ein Bezug zu Plinius herstellen, der im 21. Buch seiner *Naturgeschichte* von einer Rose gleichen Namens berichtet, deren Blätter sich erst öffnen, so sie von menschlicher Hand berührt werden:

Es gibt auch eine andere, sogenannte kleine griechische Rose mit zusammengerollten Blätterbüscheln, die nur mit der Hand gezwungen aufbricht, immer gerade erst aufzusprießen scheint und sehr breite Blätter hat [...]. (Plinius 1999: 29)

Man könnte schließen, dass zur ‚Vervollkommnung‘ der inneren Anlagen dieser Blume ein äußeres Zutun erforderlich sei; Parallelen zu pädagogischen Strömungen der Zeit scheinen unverkennbar.

Gräculas erste Laute sind Mozart-Kantilenen, die jedoch im Laufe der ‚Stillen Post‘ vom Hof zu den Vorstädten für Arien aus Karl Friedrich Henslers und Ferdinand Kainers Wiener Singspiel *Das Donauweibchen* gehalten werden, und ihre ersten Worte, die sie schon kurz nach der Geburt von sich gibt, lauten in bester fichteanischer Manier: „Mama – ich – nicht ich“ (Unger 1804: 85). Die Erziehungsbücher, die ihre Mutter konsultiert, stammen von Rousseau und von Campe, und „zum Noth- und Hülfsbüchlein wird mir auch noch die Frau le Prince de Beaumont zur Hand gehen“ (ebd.: 83), so Sentimentales Überlegungen. Auch ‚im weiten Gebiete der Phantasie‘ werden offensichtlich Feenmärchen als pädagogische

Literatur rezipiert.³ Das Schwesternpaar Üppigkeit und Wollust empfiehlt Gräcula hingegen als Adoleszenzlektüre den mehrbändigen ehekritischen Roman *Das Paradies der Liebe* des Briten James Lawrence, der erst 1801 ausgerechnet im Verlagshaus Unger erschienen war. Belesen und kulturaffin erscheinen auch die Verwandelten der Insel, die etwa Verse Ewald Christian von Kleists singen und von den Neuangekommenen sofort wissen wollen, „ob der neue Musenalmanach schon erschienen wäre? welche Philosophie jetzt die neuste Mode sei? ob der vierte Theil der Donau-Nymphe schon gegeben worden? [...] ob Wallenstein noch nicht travestirt sei?“ (ebd.: 108).

Der ausschlaggebende intertextuelle Verweis, der das gesamte Märchen als Rezeptionsergebnis des bereits erwähnten französischen Vorgängers ausweist, liegt in einem der Namen, die Gräcula von der Fee Erfahrung erhält: Babiole. Bevor die literarhistorischen Hintergründe dieser Namensgebung erhellt werden können, muss zunächst Gräculas ‚(Un)menschlichkeit‘ präzisiert werden.

Indem der Erzähler Albert den intradiegetischen, größtenteils weiblichen Zuhörern und damit auch dem Leser jegliche Aussagen über das körperliche Erscheinungsbild der Prinzessin ausschließlich in Form von Gerüchten präsentiert, hält er es gezielt offen, ob Sentimentale nun tatsächlich einen wie auch immer gearteten Affen geboren hat. Selbst unter der Voraussetzung, dass Gräcula kein Affe ist, ist ihre Erziehung trotzdem ausschließlich auf ‚äffisches‘ Nachahmen ‚vernünftigen‘ Verhaltens und Rasonierens ihrer männlichen Lehrer konditioniert. In diesem Fall lassen sich die Gerüchte rund um ihre Geburt nachträglich als zukunftsweisende Prolepsen lesen. Die Unklarheit, ob die Prinzessin ein gelehrter Affe im ‚klassischen Sinn‘ ist, bleibt bestehen. Sicher ist bloß, dass weibliche Erziehung ohne Herausbildung des ‚Wunderguten‘ scheitern muss, weswegen es – feenmärchentypisch – eines verwandelten Zustands bedarf, aus dem heraus die Entwicklung Gräculas zur angestrebten Trias aus ‚Wunderschönem‘, ‚Wunderklugem‘ und ‚Wundergutem‘ angegangen und vollendet werden kann. Ihre Rückverwandlung erfolgt stufenweise. Sie wird von der Fee zur Strafe für ihre Uneinsichtigkeit zunächst in eine Meerkatze verwandelt. Die Erfahrung rät ihr dennoch: „Verzweifle nicht! Siehe! Beobachte! Lerne! Jeder Grad von Veredlung und Selbsterkenntniß wird dir zugerechnet“ (ebd.: 102). Gräcula beschließt, der Stimme zu folgen und „aus einer scheußlichen Meerkatze wurde sie ein zierliches Äffchen. Die Stimme rief: ‚Wohl dir, Babiole! du siehst, ich halte Wort!‘“ (ebd.). Der erste Schritt zur Vollkommenheit ist also Selbsterkenntnis und führt von der Meerkatze der *scala naturae* entsprechend zunächst zum schwanzlosen Affen.

Bei Madame d’Aulnoy wird, um die intertextuelle ‚Reichweite‘ des Namenswechsels zu betonen, ebenfalls ein meerkatzenähnliches Schwellenwesen namens Babiole geboren, das jedoch über ein menschliches Herz und eine menschliche Vernunft verfügt, vom Hof allerdings dezidiert als Tier, wenn auch als besonders außergewöhnliches, behandelt wird. Das Märchen schildert im Verlauf der Handlung zwei unterschiedliche Prozesse. Auf der einen Seite stehen der Prozess der Zivilisierung eines angeblichen Affen zum gelehrten, vernünftigen Lebewesen, und damit gleichzeitig der Erziehungsprozess eines als Affe erzogenen verwandelten Mädchens. Die Gegenbewegung zu dieser doppelten Entwicklung ist die stufenweise

³ Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (1711–1780) ist heutzutage noch am ehesten als Verfasserin einer prominenten Fassung des Märchens *Die Schöne und das Biest* in Erinnerung geblieben.

Selbsterkenntnis und Selbsterfahrung Babioles, die zum gesellschaftskonformen Eheleben führen muss und die in ähnlicher Form auch bei Unger begegnet. Gräcula/Babirole gedenkt auf der Insel ihrer Eltern und spürt an Stelle des kalten Kiesels sofort ein lebendiges Herz in ihrer Brust. Auf der Tierinsel entwickelt sie ihre ‚gesunde Vernunft‘ (ebd.: 113), die die ‚nachgeklapperten‘ philosophischen Maximen ablöst. Weder ein gesteigerter Ästhetizismus, dem Gräculas Mutter anhängt, noch eine reine Vernunfttätigkeit im Sinne Kants – als Kind gibt Gräcula etwa den Kategorischen Imperativ ‚als selbsterfunden‘ (ebd.: 91) aus – können die sich rein aus ‚natürlicher Erfahrung‘ speisende ‚gesunde Vernunft‘ ersetzen, die für die Erziehung hin zur weiblichen Vollkommenheit allein von Bedeutung sei.⁴

Während des weiteren Aufenthalts auf der Insel erläutert die Fee Erfahrung Babirole ihre Absicht, sie bei menschlicher Sprachfähigkeit in eine Marmorstatue zu verwandeln und zum Schweigen zu verdammen, damit sie lerne, zu dulden: „Höre! Dulde! Schweige! Ein einziger Laut verwandelt dich in kalten Marmor, der du zu seyn scheinst“ (ebd.: 116). Die Prinzessin verliert ihren Affennamen Babirole und wird vom Erzähler wieder Gräcula genannt. Als Marmorbildnis steht sie nun im elterlichen Palast und muss sich zuerst den Beurteilungen der Kunstkritiker stellen. Nachdem eine Hofbedienstete die verblüffende Ähnlichkeit der Statue mit der vormaligen Prinzessin erkennt, muss Gräcula anschließend auch noch die Schmähungen des Hofes erdulden. Ein Zuschauer fragt, wer denn an all dem Schuld habe und beantwortet sich die Frage selbst: „[...] die gelehrte Närrin, ihre Mutter, die durchaus ein kleines Wunder haben wollte! Zu der Zeit der Geburt raunte man sich seltsame Dinge zu“ (ebd.: 118–119). Die beleidigenden Gespräche rund um ihre Person werden weitergeführt, ein Zuschauer bemerkt allerdings: „[...] die arme Prinzessin wurde zu viel erzogen. Die schwerfälligste Schmeichelei umgab schon ihre Wiege. Sie hat nie durch die Gelehrsamkeit bis zum Menschen durchdringen können“ (ebd.: 120). Irgendwann verliert sich das Interesse an der Statue, und die Erfahrung erscheint eines Tages, Gräcula zu erlösen. Sie sagt: „Sophia, deine Klugheit macht dich fortan dieses Namens, womit ich dich beehre, werth. – Sophia, du hast nun in kurzer Frist ein Leben voll Erfahrung gewonnen“ (ebd.: 121). Ein Donner endet die Metamorphose, und die nun weise Sophia wird schlagartig zur Königin.

Der Erzähler des Märchens, Albert, stellt hier einen stark von männlichen Vorurteilen gegenüber gebildeten Frauen geprägten Erziehungsprozess dar. Letztlich ist das Dulden und Schweigen die für die erfolgreiche Eingliederung in die Gesellschaft entscheidende Prüfung, während weibliche Gelehrsamkeit und die Beschäftigung mit Philosophie gezielt als eitles Nachäffen der Gedanken männlicher Lehrer diskreditiert und die Bildung des Verstandes der Bildung des Herzens untergeordnet wird. Dementsprechend reserviert reagieren seine Zuhörerinnen im abendlichen Literaturzirkel, was im folgenden Kapitel des Romans geschildert wird. Doch Albert präsentiert sich selbst, möglicherweise unbeabsichtigt, ebenfalls als ein Erzähler, der nur der simplen Anspielung fähig ist, denn seine vielen philosophischen, pädagogischen und kulturgeschichtlichen Referenzen haben oftmals auch nur den Zweck des bloßen Scheins oberflächlicher Gelehrsamkeit. Das von ihm in Märchenform Kritisierte muss er sich letztlich selbst vorwerfen lassen.

⁴ Kammler (1992: 95) verweist auf den Kant-Kritiker Johann Georg Schlosser als möglichen Bezugspunkt für den Erfahrungsbegriff in Ungers Märchen.

Literatur

- d'Aulnoy, Marie-Catherine (2004): Babiole. In: Nadine Jasmin (Hg.): *Contes des Fées suivis des Contes nouveaux ou Les Fées à la Mode*. Paris: Champion, 507–533.
- Baader, Renate (1986): *Dames de lettres. Autorinnen des präziösen, hocharistokratischen und „modernen“ Salons (1649–1698): Mlle de Scudéry – Mlle de Montpensier – Mme d'Aulnoy*. Stuttgart: Metzler.
- Birberick, Anne L. (2011): Gendering Metamorphosis in d'Aulnoy's "Babiole". In: *Seventeenth Century French Studies* (33/2), 93–102.
- Blamires, David (2006): Die deutsche Rezeption der Märchen von Marie-Catherine d'Aulnoy. In: Konrad Feilchenfeldt (Hg.): *Zwischen Aufklärung und Romantik. Neue Perspektiven der Forschung. Festschrift für Roger Paulin*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 138–149.
- Borgards, Roland (2009): Affenmenschen/Menschenaffen. Kreuzungsversuche bei Rousseau und Bretonne. In: Michael Gamper (Hg.): *„Es ist nun einmal zum Versuch gekommen.“ Experiment und Literatur 1580–1790*. Göttingen: Wallstein, 293–308.
- Buffon, Georges-Louis Leclerc de (1791): *Herrn von Buffons Naturgeschichte der vierfüßigen Thiere*. Aus dem Französischen übersetzt, mit Anmerkungen, Zusätzen und Kupfern vermehrt, durch Bernhard Christian Otto. Bd. 17. Berlin: Pauli.
- Dammann, Günter (1981): Conte de(s) fées. In: Rolf Wilhelm Brednich (Hg.): *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*. Bd. 3. Berlin: De Gruyter, Sp. 131–149.
- Giesler, Birte (2003): *Literat(ur)sprünge. Das erzählerische Werk von Friederike Helene Unger*. Göttingen: Wallstein.
- Giesler, Birte (2009): Social Satire, Literary Parody, and Gender Critique in French and German Fairy Tales of the Enlightenment: Jean-Jacques Rousseau and Friederike Helene Unger. In: Andreas Böhn, Gaby Pailer (Hg.): *Gender and Laughter. Comic Affirmation and Subversion in Traditional and Modern Media*. Amsterdam: Rodopi, 233–250.
- Giesler, Birte (2015): „... nie gerieth ein Mann, den nicht ein geliebtes Weib bildete.“ Weibliche literarische Kreativität als Kritik am Bildungsroman in Friederike Helene Ungers *Prinz Bimbam*. In: Linda Dietrick, Birte Giesler (Hg.): *Weibliche Kreativität um 1800. Women's Creativity around 1800*. Hannover: Wehrhahn, 99–123.
- Griem, Julika (2010): *Monkey Business. Affen als Figur anthropologischer und ästhetischer Reflexion 1800–2000*. Berlin: trafo.
- Hoffman, Kathryn (2005): Of Monkey Girls and a Hog-Faced Gentlewoman: Marvel in Fairy Tales, Fairgrounds, and Cabinets of Curiosities. In: *Marvels & Tales: Journal of Fairy-Tale Studies* (19/1), 67–85.
- Janson, Horst (1952): *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*. London: The Warburg Institute at the University of London.
- Kammler, Eva (1992): *Zwischen Professionalisierung und Dilettantismus. Romane und ihre Autorinnen um 1800*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Lehmstedt, Mark (1996): „Ich bin nun vollends zur Kaufmannsfrau verdorben.“ Zur Rolle der Frau in der Geschichte des Buchwesens am Beispiel von Friederike Helene Unger (1751–1813). In: *Leipziger Jahrbuch zur Buchgeschichte* (6), 81–154.

-
- Plinius Secundus, Gaius (1999): *Naturkunde*. Lateinisch–Deutsch. Bücher XXI/XXII. Hg. und übersetzt von Roderich König und Gerhard Winkler. Zürich/Düsseldorf: Artemis & Winkler.
- Rousseau, Jean-Jacques (1997): *Diskurs über die Ungleichheit. Discours sur l'inégalité*. Kritische Ausgabe des integralen Textes. Mit sämtlichen Fragmenten und ergänzenden Materialien nach den Originalausgaben und den Handschriften neu ediert, übersetzt und kommentiert von Heinrich Meier. Paderborn: Schöningh.
- Seifert, Lewis C. (2011): Animal-Human Hybridity in d'Aulnoy's *Babiole* and *Prince Wild Boar*. In: *Marvels & Tales: Journal of Fairy-Tale Studies* (25/2), 244–260.
- Unger, Friederike Helene (1804): *Albert und Albertine*. Berlin: Unger.
- Zantop, Susanne (Hg.) (1996): Friederike Helene Unger: *Albert und Albertine*. Mit einem Nachwort von Susanne Zantop. Hildesheim: Olms.

Gdańsk 2019, Nr. 40

<https://doi.org/10.26881/sgg.2019.40.08>**Reinhard M. Möller**Goethe-Universität Frankfurt am Main / Uniwersytet Goethego we Frankfurcie
nad Menem<https://orcid.org/0000-0001-7263-748X>

(Post-)Romantische Verwandlungen. Anthropologisch-zoologische und ästhetische Poiesis-Motive und metapoetische Reflexion in Wilhelm Hauffs „Märchenalmanach auf das Jahr 1827“

Mein Beitrag vergleicht die Formen und Funktionen von erzählten Prozessen der Verwandlung in drei aufeinanderfolgenden ‚Kernerzählungen‘ aus Wilhelm Hauffs „Märchen-Almanach“ von 1827 und ihre anthropologisch-zoologischen, kulturpoetisch-ethischen sowie ästhetisch-poetologischen Implikationen an der Epochenschwelle zwischen Spätromantik und Frührealismus: Im *Zwerg Nase*-Märchen werden menschliche Figuren durch magische Sprechakte in Tiere und ‚Zwerge‘ verwandelt, in *Der Affe als Mensch* verwandelt sich eine tierische Figur durch ein Erziehungs- und Bildungsprogramm in einen Menschen. Im *Abner*-Märchen schließlich ‚verwandelt‘ sich der Protagonist metaphorisch in einen Erzähler, sodass diese dritte Erzählung wie ein verbindender metapoetischer Kommentar zu den anderen fungiert, indem sie die subversive Kraft improvisatorischen, situationsinadäquaten Erzählens thematisiert.

Schlüsselwörter: Märchen, Verwandlung, Anthropologie, Zoologie, narrative Poetik

(Post-)Romantic Transformations. Anthropological, Zoological, and Aesthetic Motifs of Transformation and Metapoetic Reflection in Wilhelm Hauff’s 1827 „Fairy Tale Almanac“. My contribution analyses and compares the forms and functions of narrative themes of ‘mutation’ in three key tales of Wilhelm Hauff’s 1827 “Fairy Tale Almanac”, as well as their anthropological, zoological, ethical, and poetological implications, which are characteristic of the threshold between late Romanticism and early Realism: In *Nose*, *The Dwarf*, human characters are transformed into animals and ‘dwarfs’ through speech acts of magic, whereas *The Ape as Human* stages the transformation of an animal character into a human being through training and education. The *Abner* tale finally presents the (self-)transformation of its protagonist into an improvisatory narrator and functions as a metapoetic commentary on the subversive potential of ‘inappropriate’ narration.

Keywords: magic tale, transformation, anthropology, zoology, narrative poetics

Die Erzählungen *Der Zwerg Nase*, *Abner*, *der Jude, der nichts gesehen hat* und *Der Affe als Mensch*, die den Kern von Wilhelm Hauffs „Märchen-Almanach auf das Jahr 1827 für Söhne und Töchter gebildeter Stände“ bilden, entwerfen verschiedene Figuren der Verwandlung und

Verfremdung des Vertrauten, die sich als Verhandlung von verschiedenen Aspekten der anthropologischen und transanthropologischen, kulturellen und auch ästhetisch-poetologischen Poiesis lesen lassen.

Der Protagonist der ersten und wohl bekanntesten Erzählung, der Schustersohn Jakob, wird von der „böse[n] Fee Kräuterweis“ (Hauff 2003: 149) zunächst durch den Genuss einer Suppe in einen siebenjährigen Traumzustand versetzt und in ein Eichhörnchen verwandelt. Nach sieben Jahren wird der Protagonist dann als „häßliche[r] Zwerg“ mit übergroßer Nase und einem insgesamt devianten, „mißgestalteten“ (Hauff 2003: 151) Aussehen freigelassen, zunächst von seinen eigenen Eltern verkannt und am Ende einer Anstellung als „Unterküchenmeister“ des „Herzog[s] in Frankenland“ (Hauff 2003: 159) mit Hilfe des (analog zu Jakobs Schicksal in eine Gans verwandelten) Mädchens Mimi und des gemeinsam gefundenen Zauberkräutleins „Nießmitlust“ (Hauff 2003: 165) endlich in einem ‚happy end‘ vom ‚Verwandlungsfluch‘ der bösen Fee befreit. Bemerkenswert ist der extradiegetisch rahmende, didaktisch ausgerichtete Kommentar des erzählenden Sklaven des „Scheik[s] von Alessandria“, der am Schluss des Märchens erklärt: „So führen oft die kleinsten Ursachen zu großen Folgen“ (Hauff 2003: 170) – mit Blick auf die zentrale Verwandlungsthematik wird hier eine Denkfigur der Erklärung ‚großer‘ Transformationen aus scheinbar marginalen Details erkennbar, die sich *mutatis mutandis* gerade auch auf *Abner* und auch auf *Der Affe als Mensch* übertragen lässt.

Die Erzählung *Der Affe als Mensch*, angelehnt an die *Nachricht von einem gebildeten jungen Mann* aus E. T. A. Hoffmanns *Kreiskleriana* (1814), stellt als Travestie-, Verkleidungs- und Verwechslungsgeschichte über Fremdheit gewissermaßen das motivisch-poetologische Gegenstück zum klassischen Märchen *Zwerg Nase* dar. Im Zentrum des Plots steht hier ebenfalls eine Verwandlungsgeschichte, aber eine von deutlich anderer Struktur und Gestalt: In das Städtchen Grünwiesel in Deutschland, woher auch der am Erzählort Alexandria fremde Erzähler stammt, zieht ein Fremder zu, der einer durchreisenden Zirkustruppe einen Orang-Utan abkauft und diesen in menschlicher Kleidung und mit einer straffen „Halsbinde“ schrittweise zu einem sozial akzeptierten Mitglied der Kleinstadtgesellschaft macht, obwohl er noch „nicht einmal seinen Namen schreiben konnte“ (Hauff 2003: 201). Nachdem dieser „Neffe des fremden Herrn“ unter anderem als begehrter Tänzer auf den „Grünwieseler Bälle[n]“ (ebd.) Furore gemacht hat, wird er bei einem Konzert nach der Entfernung seines Halstuchs, ohne das er „gar nicht mehr aussah wie ein Mensch“ (Hauff 2003: 208), schließlich von einem „gelehrte[n] Herr[n] aus der Nachbarschaft“ enttarnt und sogleich zurück in zoologische Kategorien eingeordnet: „Mein Gott, verehrte Herren und Damen“, erklärt hier der Gelehrte, „wie bringen Sie nur dies Tier in honette Gesellschaft, das ist ja ein Affe, der Homo Troglodytes Linnaei, ich gebe sogleich sechs Taler für ihn, wenn Sie mir ihn ablassen, und bälge ihn aus für mein Cabinet“ (ebd.). Anders also als Jakob, der ein ‚normales‘ Menschenkind war und zunächst in einen nicht-menschlichen, dann absonderlich menschlichen Fremden verwandelt wird, geht hier ein Affe als regulärer menschlicher Fremder, nämlich als ein Engländer in Deutschland, durch, worin sich eine Überkreuzung zweier Identitätswechsellotive erkennen lässt. Inszeniert wird eine anthropologisch-kulturtheoretische Unentscheidbarkeit, bei der die Überschreitung der zoologischen Abgrenzung zwischen Mensch und Tier zeitweilig von derjenigen der ‚binnenanthropologischen‘ Abgrenzung zwischen Einheimischen

und Ausländern überlagert wird. Der Erzähler kritisiert hierbei dann auch den Übergang von der Ablehnung zur Imitation der ‚exotischen‘ Verhaltensweisen des jungen Mannes in klassisch kosmopolitismuskritischer Weise: „[...] Es war ein Jammer, wie durch das böse Beispiel des Neffen die Sitten und guten Gewohnheiten in Grünwiesel völlig untergingen“ (Hauff 2003: 204). Durch eine solche Übernahme der exotischen, vermeintlich ‚englischen‘ Sitten durch die Grünwieseler erreicht der Integrationsprozess des Affen zum Menschen seinen Höhepunkt, während er dann spätestens durch die Einordnung in das zoologische „Cabinet“ des Gelehrten nahezu vollständig zurückgenommen wird. Der letztere, nie ganz abzuweisende und am Ende bestätigte Erklärungshorizont bringt eine Grenzüberschreitung ins Spiel, die im Sinne einer Verwandlung vom Tier zum Menschen je nach Perspektive als ‚phantastisch‘ interpretiert werden kann – wenn sie am Ende bestätigt wird, wird sie allerdings gerade als eine zumindest semi-realistische Erklärung beglaubigt: Tatsächlich erkennen der Bürgermeister und der Oberpfarrer zunächst in dem Pergament, das im Halstuch des jungen Mannes steckt und den aus populären Bestiarien bekannten Merkspruch¹ „Der . Affe . sehr . possierlich . ist . / Zumal . wann . er . vom . Apfel . frißt“ (Hauff 2003: 209) enthält, eine Art magisches Verwandlungsinstrument, durch die ein „teuflischer Spuk“ über sie gekommen sei. Tatsächlich fungiert das Tuch, in dem nach Einschätzung der Grünwieseler „der ganze Zauber [steckte]“ (ebd.), aber, anders als das Zauberkraut im *Zwerg Nase*, nicht als eigentliches Zaubersymbol, sondern eher als ein symbolträchtiges domestizierendes Kontrollinstrument, durch welche die Verkleidung des Affen als Mensch gleichsam durch eine semiotische Verknüpfung ‚zusammengehalten‘ wird.

Spätestens wenn der fremde Herr somit im abschließenden Brief an die Grünwieseler den Vorgang als soziales Experiment, „einen jungen Orangoutang“ zu erziehen, „den ihr, als meinen Stellvertreter, so liebgewonnen habt“ (Hauff 2003: 210), statt als magischen Akt auflöst, wird klar, dass der Übergang vom Tier zum vermeintlichen Menschen, der hier durch den „Stellvertreter“-Begriff noch einmal bekräftigt wird, nicht auf einer Verwandlung, sondern auf disziplinierendem Training und der Fähigkeit zur Nachahmung basiert – und insofern handelt es sich strenggenommen eher um eine speziesübergreifende Hochstaplergeschichte als um eine märchentypische Verwandlungsgeschichte.

Während das *Zwerg Nase*-Märchen noch durchaus als eine typisch romantische Erzählung gelesen werden kann, positioniert sich *Der Affe als Mensch* bereits auf der Seite realistischer Erzählmodelle: Etwas erscheint als wundersam, dann stellt sich aber heraus, dass sich alles nach ‚natürlichen Gesetzen‘ erklären lässt – auch und gerade wenn, wie Roland Borgards ausführlich gezeigt hat, die anthropologisch-zoologischen Erklärungskontexte, die die Erzählung ins Spiel bringt, bereits untereinander höchste Ambiguität aufweisen und so vor allem die ‚poetische‘ Gemachtheit zoologischer Ordnungskategorien ausstellen (so Borgards 2012: 20–32).

¹ Dass es sich hierbei aber vielmehr um ein Symbol der Bildungsfähigkeit handelt, das die vermeintliche Verwandlung vom Affen zum Menschen eher zeichenhaft repräsentiert als magisch steuert, wird auch durch einen intertextuellen Bezug zu Jean Pauls Roman *Leben Fibels* von 1812 nahegelegt: Hier findet sich der zitierte Reim im 18. *Judas-Kapitel* ebenfalls in Fibels „Abecedarium“ als „Der Affe gar possierlich ist [...]“ (Jean Paul 1963: 458); in Textvorstufen hierzu erscheint eine abweichende Version, in welcher der erste Teilvers „Der *Adam* sehr possierlich ist [...]“ lautet (Pfortenhauer 2000: 132).

Das von einem Sklaven aus „Mogador“, dem heutigen Essaouira, erzählte *Abner*-Märchen steht innerhalb der Rahmenhandlung des Almanachs, in der verschiedene Sklaven und Untertanen des „Scheik[s] von Alessandria“, Ali Banu, reihum Märchenerzählungen präsentieren, zwischen *Zwerg Nase* und *Der Affe als Mensch*. Als Umschreibung von Prätexten aus der Stofftradition der *Drei Prinzen von Serendip* wie etwa Voltaires *Zadig*-Novelle, und als poetologisches ‚Meta-Märchen‘ entspricht die *Abner*-Erzählung dem von Stefan Neuhaus in Bezug auf Hauff vorgeschlagenen Modell der zwar durchaus auf ‚populäre‘ Wirkungs- und Leserlenkungseffekte hin orientierten, aber metapoetisch dennoch erstaunlich komplexen, gattungshybriden „Märchennovelle“ (vgl. Neuhaus 2002: 93–95).²

Entsprechend der (vermeintlichen) Herkunft ihres Erzählers spielt das Märchen zur Zeit der Herrschaft des „größmächtigste[n] Kaiser[s] Muley Jsmael über Fetz und Marokko“ (Hauff 2003: 172), also im späten 17. beziehungsweise frühen 18. Jahrhundert.³ Die Hauptfigur Abner ist Jude und somit im Reich des Muley Angehöriger einer geduldeten, aber ausgegrenzten und bei sich bietender Gelegenheit immer wieder diskriminierten Minderheit. Das Märchen wird mit einem Erzählerkommentar, der gleich mehrere topische antisemitische Stereotype bündelt, als beleghafte Einzelfallgeschichte angekündigt, die vorgeblich dazu dienen soll, zu illustrieren, dass Juden „überall Juden [seien]: pffiffig, mit Falkenaugen für den kleinsten Vortheil begabt, verschlagen, desto verschlagener, je mehr sie mißhandelt werden, ihrer Verschlagenheit sich bewußt, und sich etwas darauf einbildend“ (Hauff 2003: 172)⁴,

² Neuhaus' Vorschlag des Begriffs „Märchennovelle“ für Hauffs Almanach-Texte, dem ich mich grundsätzlich anschließen möchte, zielt auf den Versuch ab, die ästhetisch-poetologische und intertextuelle Komplexität dieser Texte verstärkt anzuerkennen – traditionell wurden in der Hauff-Forschung gerade die Almanach-Märchen für ihre mangelnde Originalität sowie für den strategischen Einsatz wirkungsethetischer Mittel kritisiert. So erklärt etwa Ewers exemplarisch Hauffs Kunstmärchen gegenüber den Vorbildtexten romantischer ‚Klassiker‘ für niederrangig. Hierbei geht er offensichtlich von autonomieästhetisch geprägten Kriterien aus, wenn er etwa „Hauffs Märchensammlung“ ein „unverwechselbares, individuelles Gepräge“ abspricht und bemängelt, „[d]aß hinter den Hauffschen Märchen“ noch „keine ausgereifte Dichterpersönlichkeit zu greifen war“ (Ewers 2003: 451–452).

³ Dadurch, dass die *Abner*-Erzählung erstens die Themenkomplexe von Fremdheit und Diaspora aufruft und somit die folgende *Exil-Geschichte Almansors* (vgl. Hauff 2003: 220–235) präfiguriert, und dadurch, dass sie zweitens eine starke metapoetische Komponente enthält, die in unmittelbar folgenden poetologischen Debatten der Rahmenerzählung übergeht, kommt ihr eine wichtige Bedeutung in der „zyklischen“ Grundstruktur des Almanachs zu (hierzu Beckmann 1976).

⁴ Die Hauff-Forschung hat den *Abner*-Text bislang insgesamt vernachlässigt – und dies eben trotz seiner kompositorisch bedeutsamen Stellung im „Märchenalmanach“ 1827, aus dem benachbarte Erzählungen wie eben *Der Zwerg Nase* oder *Der Affe als Mensch* ein deutlich regeres Forschungsinteresse gefunden haben. Thematisiert wurde neben den antisemitischen Topoi, die in der Erzählung aufgerufen werden und insofern einen Vergleich mit einschlägig berüchtigten Texten Hauffs wie *Jud Süß* oder *Mitteilungen aus den Memoiren des Satan* nahelegen, meist vor allem der intertextuelle Bezug zu Voltaires *Zadig*-Erzählung, sodass die zentrale Spurenlese-Szene als „freie Übertragung einer Episode aus Voltaires Erzählung“ beschrieben wird (so Kittstein 2002: 17) oder lediglich, so bei Neuhaus (2002: 117) und auch Düsterberg (2000: 203), eine nicht näher bestimmte „Erzählung Voltaires“ zur „Quelle“ des *Abner*-Textes erklärt wird. Der sehr viel weiterreichende intertextuelle Horizont des Stoffes der *Drei Prinzen von Serendip* (Wetzel [Armeno] 1896), in dem sowohl Voltaires als auch Hauffs Text stehen, wird in der Regel nicht für die Interpretation fruchtbar gemacht. Ebenso wenig wurden bisher die metapoetischen Implikationen von *Abner* als Erzählerfigur in den Fokus von Interpretationen des Textes gerückt.

wobei der Erzähler zugleich einen Beleg für die These ankündigt, „daß aber doch zuweilen ein Jude durch seine Pfiffe zu Schaden kommt“ (ebd.). Hierdurch lässt sich die Erzählung einerseits durchaus zu denjenigen hochproblematischen Texten Hauffs zählen, in denen jüdische Figuren durch explizite Figuren- oder Erzählerkommentare und antisemitische Motivklischees zu Diskriminierungs- und „Verlachobjekten“ gemacht werden (siehe hierzu Düsterberg 2002; Steinlein 2009); andererseits funktioniert sie dann aber nicht als eine einfache beleghafte Darstellung negativer Stereotype, sondern konterkariert diese gleichzeitig. Der Begriff des „Pfiff[s]“, der auf das im zeitgenössischen Kontext etwa von Jean Paul entfaltete Kreativitätstheoretische Modell von poetischem „Witz“ (Jean Paul 1962: 169–207) im Sinne des englischen *wit* oder des französischen *esprit* bezogen werden kann, ist für eine solche Differenzierung offenbar von entscheidender Bedeutung. Er wird hier vom Rahmenerzähler eindeutig als antisemitischer Topos eingeführt, tatsächlich präsentiert die folgende Binnenerzählung dann jedoch einen hiervon abweichenden, eher positiv konnotierten Aspekt, denn die Figur Abner repräsentiert die spezifische ‚Pfiffigkeit‘ eines kreativen Erzählers und Erfinders von Fiktionen.

Die abschließende These, die dem Protagonisten Abner eine ständige „Begierde, etwas zu erspähen, womit etwas zu machen wäre“ zuschreibt, leitet zur eigentlichen Binnenerzählung über, welche diese Behauptung dann implizit gerade dementiert:

Eben war er auf seinem Spaziergang aus einem kleinen Gehölz von Palmen und Datteln getreten, da hörte er lautes Geschrei herbeilaufender Menschen hinter sich; es war ein Haufe kaiserlicher Stallknechte, den Oberstallmeister an der Spitze, die nach allen Seiten unruhige Blicke umherwarfen, wie Menschen, die etwas Verlorenes eifrig suchen.

„Philister“, rief ihm keuchend der Oberstallmeister zu, hast Du nicht ein kaiserlich Pferd mit Sattel und Zeug vorüberrennen sehen?

Abner antwortete: „Der beste Galoppläufer, den es gibt; zierlich klein ist sein Huf, seine Hufeisen sind von vierzehnlöthigem Silber, sein Haar leuchtet golden, gleich dem großen Sabbatleuchter in der Schule, fünfzehn Fauste ist er hoch, sein Schweif ist drei und einen halben Fuß lang, und die Stangen seines Gebisses sind von dreiundzwanzig karatigem Golde.“

„Er ist’s!“ rief der Oberstallmeister. [...] „Es ist der Emir“, rief ein alter Bereiter, [...] – Aber schnell, wohinzu ist er gelaufen?“ (Hauff 2003: 173–174)

In dieser Szene erzeugt der Detailliertheitsgrad von Abners spontaner Beschreibung einen starken „*effet de réel*“ (Barthes 1968) gerade dadurch, dass eine so hohe narrative Genauigkeit in der konkreten Situation hier erstens nicht zu erwarten und zweitens eben eigentlich nicht gefragt ist, weil sie für das Suchen und Wiederfinden eines Tieres nicht unbedingt erforderlich wäre. Folgt man Roland Barthes’ Theorie des Realitätseffekts, der diesen gerade in ‚überflüssigen‘ Beschreibungselementen fiktionaler Welten verortet, beglaubigt Abner auf diese Weise seine möglicherweise frei fingierten Beobachtungen besonders überzeugend; wie die Reaktion seiner Gesprächspartner zeigt, wirkt sich der Realismuseffekt von Abners ‚pfiffiger‘ Beschreibung auf der Plotebene für ihn allerdings nicht positiv aus, da es den Stallknechten um die pragmatische Wiedergewinnung des Pferdes, also um realistische Informationen, und nicht um eine überzeugende sprachliche Vergegenwärtigung „Emirs“ im Sinne rhetorischer *energeia* geht.

Kurz darauf wiederholt sich die erste Szene spiegelbildlich, wenn Abner auch die „durch einen sonderbaren Zufall“ ebenfalls gerade entlaufene kaiserliche „Leibschooßh[ündin]“ Aline auf Nachfrage ähnlich wie zuvor das Pferd sehr präzise als einen „kleine[n] Wachtelhund“ beschreibt, „[...] der vor Kurzem Junge geworfen, langes Behänge, Federschwanz [besitzt]“ (Hauff 2003: 174) und „auf dem rechten vordern Bein [hinkt]“ (ebd.). Dabei gibt er allerdings auf die gewissermaßen falsch adressierte Frage des Hofeunuchen „Aline, wo bist du?“ wiederum an, das betreffende Tier weder gesehen zu haben, noch zu wissen, ob „meine Kaiserin, welche Gott erhalte, einen Wachtelhund besitzt“ (ebd.). Hier präsentiert der Protagonist seine scheinbar aus Beobachtungen abgeleiteten, eigentlich durchaus spektakulären Schlussfolgerungen nur noch im Telegramm- oder auch Steckbriefstil als eine elliptische Aufzählung ‚besonderer Kennzeichen‘, deren Kenntnis wiederum ja eigentlich alles andere als selbstverständlich ist. In beiden Fällen perspektiviert Abner die entlaufenen Tiere aber anders als der Stallmeister und der Eunuch durchaus als Subjekte mit eigener ‚agency‘, nicht nur als Objekte und Mittel menschlicher Zwecke. Er solidarisiert sich so implizit mit nicht-menschlichen Akteuren, die durch die staatlichen Autoritäten in ähnlicher Weise wie er selbst marginalisiert werden, aber in seinen Erzählungen – gerade aufgrund ihrer Abwesenheit in der erzählten Welt ‚erster Ordnung‘ – zentrale Dreh- und Angelpunkte bilden.

Einen im Kontext des kurzen Märchens recht umfangreichen textuellen Raum nimmt Abners Verteidigungsrede gegenüber Muley Ismael ein, nachdem er, aufgrund realistischer ‚Täterwissens‘ als Entführer Alines unter Verdacht geraten, angeklagt und gefoltert wird, um die Rückgabe des Galopphengstes und der Hündin zu erzwingen, die kurz darauf eigenständig zurückkehren. Abner markiert den Kontext seiner Entdeckungen nun zunächst explizit als einen Kontext des entspannten ziellosen Müßiggangs (Hauff 2003: 176: „Ich spazierte, um mich von des Tages Last und Arbeit zu erholen, nichts denkend, in dem kleinen Gehölze [...]“) und rückt die beschriebene Situation somit wiederum deutlich in die Nähe ästhetischer Zweckentbundenheit. Seine folgende Beschreibung verschiedener Rückschlüsse von zufällig vorgefundenen Spuren auf Gestalt und Verhalten der Tiere, welche diese hinterlassen haben, wirkt zwar zunächst, wie im folgenden Beispiel, wie die Beschreibung einer verlässlichen ‚quasi-forensischen‘ Methode des exakten Schlussfolgerns, die einen epistemologischen Anspruch auf Wahrheit und Glaubwürdigkeit erheben könnte: „[D]a gewahrte ich im feinen Sande zwischen den Palmen die Spuren eines Tieres; ich, dem die Spuren der Tiere überaus gut bekannt sind, erkenne sie alsbald für die Fußstapfen eines kleinen Hundes; feine langgezogene Furchen liefen über die kleinen Unebenheiten des Sandbodens zwischen diesen Spuren hin; es ist eine Hündin, sprach ich zu mir selbst, und sie hat hängende Zitzen, und sie hat Junge geworfen vor soundso langer Zeit [...]“ (ebd.). Wie sich im weiteren Verlauf der Rede jedoch immer deutlicher zeigt, verliert sich Abner zunehmend in narrativen Details, sodass der Fokus nicht auf der Demonstration zuverlässiger Methodik, sondern vielmehr auf der Konstruktion eines fiktionalen, ästhetisch reizvollen Erzählenszenarios liegt, das im Situationskontext aber nur missverstanden werden kann:

„Eben trat ich aus dem Gebüsch, da fiel an einer Felswand ein Goldstrich in mein Auge; diesen Strich solltest du kennen, sprach ich, und was war’s? Ein Proberstein war eingesprenzt in dem Gestein, und

ein haarfeiner Goldstrich darauf, wie ihn das Männchen mit dem Pfeilbündel auf den Füchsen der sieben vereinigten Provinzen von Holland nicht feiner, nicht reiner ziehen kann. Der Strich mußte von den Gebißstangen des flüchtigen Rosses rühren, die es im Vorbeispringen gegen das Gestein gerieben [...], weiß man ja doch, daß sich das geringste deiner Rosse schämen würde, auf einen andern als einen goldenen Zaum zu beißen. [...]' (Hauff 2003: 177–178)

Die amplifizierend-ausschweifende Struktur dieser Spurenlese-Erzählung, die zugleich mit der vermeintlichen Fähigkeit zum Erkennen von Gold ein antisemitisches Stereotyp ironisiert, bildet einen Kontrast zur stark verknüpften Beschreibung, die Abner zuvor gegenüber dem Hofmeister präsentiert hatte: Gemeinsamer Nenner ist aber die ‚poietische‘, also auf die Veränderung von gegebenen Normen und Verhältnissen bezogene Verweigerung eines situationsadäquaten erzählerischen Handelns. Der Muley missversteht die genauen Ausführungen Abners, die wohl viel eher das Ergebnis einer kreativen Disposition zur Imagination und zum erzählerischen Fingieren sind, dann auch konsequent als Ausdruck eines „unge-
meinen Scharfsinnes“ der „Augen“ (Hauff 2003: 178), also eines Vermögens der genauen realitätsgetreuen Beobachtung, das ihn in den Augen des Muley als kaiserlichen „Scher-
gen und Aufpasser“ qualifizieren würde: „Das heiße ich Augen; solche Augen könnten dir nicht schaden, Oberjägermeister, sie würden dir eine Kuppel Schweißhunde ersparen [...]“ (ebd.). In einer folgenden Szene wird Abner folglich von den Vertretern der Staatsgewalt herangezogen, um erneut anhand einer Fußspurenlese den Fluchtweg eines entkommenen Sklaven zu ermitteln bzw. zu erzählen, was er jedoch – aus Solidarität, Furcht, mangelnder Inspiration oder Unlust – verweigert und hierauf nicht nur antisemitisch beleidigt, sondern auch misshandelt wird.

Was Abner als Hauptfigur hier vorführt, ist eine Neigung und Fähigkeit zur spiele-
risch-improvisatorischen Poetisierung oder eben auch ‚Romantisierung‘ alltäglicher Situa-
tionen aufgrund unbeabsichtigter, nicht gesuchter Gelegenheiten, die auf ein Modell der Abwehr
von Zwängen durch situationsinadäquates, anti-effizientes Verhalten verweist: Er wird in der
Antwortszene gegenüber dem Stallmeister gewissermaßen spontan in einen Erzähler verwan-
delt, kann seine okkasionelle sprachlich-erzählerische Kreativität aber offenbar nicht anlasslos
und autonom, sondern nur unter dem Zwang von Drucksituationen in Form bedingt freier
Improvisationen entwickeln. Die erzählerischen ‚Verwandlungen‘ des Protagonisten erweisen
sich somit auf mehreren Ebenen als widerständig, nämlich sowohl in pragmatisch-performa-
tiver als auch inhaltlicher Hinsicht: Auch wenn das *Abner*-Märchen im Unterschied zu den
anderen diskutierten Texten für den Protagonisten kein glückliches Ende aufweist, behauptet
dieser im Unterschied zum *Zwerg Nase* und auch zum „jungen Engländer“ seine Autonomie
gerade dadurch, dass er sich als Erzähler den Disziplinierungsversuchen und Forderungen
überlegener Machtinstanzen entzieht.

Durch den Auftritt des Protagonisten als spontaner Improvisator schließt die Erzählung
somit einerseits deutlich an Ideale der romantischen Poetik und Ästhetik an (siehe hierzu
allgemein Esterhammer 2008). Andererseits aber enthält sich Abner in seinem Erzählen
typisch romantischer Motive phantastischer Verwandlung, die hier auch durchaus erwartbar
wären. Vielmehr bietet er in seinen Erzählimprovisationen ungewöhnliche, aber realisti-
sche Narrative an, die im übertragenen Sinn eine Verwandlung der gegebenen Wirklich-
keit durch Defamiliarisierung eröffnen und insofern eher der *Affe als Mensch*-Erzählung

nahestehen. Hierbei verweisen Abners Versuche einer Poetisierung des Alltags auf ästhetische Modelle der klassischen Moderne wie die Nutzung eigentlich ästhetikferner Impulse als readymades, die sich, da sie durch Aline und den „Emir“ geliefert werden, indirekt auch als Formen einer menschlich-tierischen ‚Symposie‘ auffassen lassen. Abners Verhaltensweisen sind ästhetisch produktiv, indem sie im Sinne überraschender Zufallskreativität das prosaische „Alltägliche“ situativ und spontan „poetisch erschl[ießen]“ (Stockinger 2005: 62). Innerhalb der erzählten Welt stellen sie aber eben gerade keine strategisch klugen, eigennützigen Reaktionen auf pragmatische Drucksituationen dar, die der antisemitische Kommentar des Rahmenerzählers Abner ja einleitend als typische Charakterdisposition unterstellt hatte – diese wird somit zwar nicht eigentlich dementiert, aber doch immerhin nicht direkt bestätigt, sondern implizit unterlaufen.

Beim Wechsel zurück auf die Rahmenebene wird die Erzählung noch einmal ausdrücklich in einen erweiterten, nämlich poetologischen Deutungsrahmen gestellt, der wie ein Kommentar zur *Abner*-Erzählung fungiert. Der „gelehrte alte Derwisch Mustapha“, der hier das Wort ergreift, meint offenbar romantische (Kunst-)Märchen wie etwa auch *Zwerg Nase*, wenn er von Erzählungen spricht, „die von dem gewöhnlichen Gang des Lebens abschweif[en]“ (Hauff 2003: 185). Indem hier „fremde Mächte, wie Feen und Zauberer, Genien und Geisterfürsten“ in den Handlungsverlauf eingriffen, gewinne die „Erzählung [...] eine außergewöhnliche, wunderbare Gestalt [...]“, „wie die Gewebe unserer Teppiche, oder viele Gemälde unserer besten Meister, welche die Franken Arabesken nennen“ (ebd.). Im Gegensatz zu solchen „fabelhaften“ Fiktionen, die durch den Begriff der „Arabesken“ sehr deutlich mit der Poetik der (Früh-)Romantik verknüpft werden, wirbt Mustapha im Folgenden für eine Form von „Erzählungen, die man im gemeinen Leben *Geschichten* nennt“, und in denen man unschwer Aspekte einer (früh)realistischen Fiktionstheorie und Poetik erkennen kann. Diese „Geschichten“ sollen sich zunächst durch alltäglichen Wirklichkeitsbezug und erzählerische ‚Bodenständigkeit‘ abheben: Sie „bleiben ganz ordentlich auf der Erde, tragen sich im gewöhnlichen Leben zu“ (Hauff 2003: 186), folgen also gewissermaßen einem poetologischen Imperativ der „Entsagung“ gegenüber transgressiver Fiktionalität: Unter dieser Perspektive ließen sich gerade auch Abners Spurenleseerzählungen und das *Abner*-Märchen selbst als ‚bodenständig‘ einordnen, da sie auf jegliche Phantastik verzichten und ihre Überraschungseffekte durch ungewöhnliche, aber realistische Fiktionen erzielen.

Die zweite von Mustapha formulierte Forderung an realistische „Geschichten“, nämlich die didaktische Vermittlung von Einsichten in „natürliche[] Gesetze“, durch die sich ein „sonderbare[r] Vorfall“, obschon er sich „auf überraschende, ungewöhnliche Weise“ ereignet haben mag, „nachher ganz natürlich auflöst“ (Hauff 2003: 187), passt allerdings nicht auf Abners ‚interesselose‘ Mikronarrative, und auch die Erzählung insgesamt hinterfragt letztlich eher vermeintlich natürliche Gesetzmäßigkeiten, wie sie etwa die zitierten antisemitischen Stereotype oder gewohnte Mensch-Tier-Unterscheidungen postulieren, als diese zu illustrieren. Eine solche didaktische Funktion erfüllt viel eher das folgende Märchen *Der Affe als Mensch*, das als Desillusionierungsgeschichte die Vergänglichkeit von Moden, aber auch die Arbitrarität der Mensch-Tier-Unterscheidung vorführt – Abners Erzählentwürfe hingegen führen erst einmal zu keiner klaren Aussage, sondern repräsentieren Prozesse anlass- und zielloser und deshalb subversiver erzählerischer Poiesis. Gerade deshalb kann man diese

Erzählung nicht einfach, wie Kittstein dies für *Zwerg Nase* und *Der Affe als Mensch* vorschlägt, als klar zielgerichtete Satire auf „restaurative Monarchen“ oder leichtgläubige bürgerliche „Kleinstädter[]“ (vgl. Kittstein 2002: 29) kategorisieren. Man sollte sie aber ebenso wenig, wie Steinlein vorschlägt, als flache antisemitische Typengeschichte eines „unsympathischen [...] Individuums“ einordnen, „[...] versehen mit allen negativen Eigenschaften, die Juden zugesprochen werden“ (so Steinlein 2009: 349), sondern kann sie vor allem auch als eine satirische Repräsentation situationsinadäquater Kreativität wie auch typischer Reaktionen auf diese und damit als metapoetische Erzählung auffassen.

Die von der Hauff-Forschung tendenziell vernachlässigte Abner-Erzählung erscheint im Hinblick auf zeitgenössische Epochenparadigmen als ‚unentschieden‘ und damit zugleich als die ‚modernste‘ Erzählung des Almanachs, indem sie die Reflexionsfigur einer anthropologisch und ästhetisch relevanten Poetisierung standardisierter Erfahrung durch plötzliche Verfremdung in den Fokus stellt. Durch Abners Erzählexperimente werden eine Selbstverwandlung des Protagonisten und eine gleichzeitige Perspektivierung von Tierfiguren als Individuen und als (semi-)autonome Subjekte, also eine reflexive und imaginative Überschreitung von anthropologischen Stereotypen und Klischeebildern ebenso wie von Mensch-Tier-Abgrenzungen in den Blickpunkt gerückt. Hierdurch wird das Vermögen zur fiktiven Verwandlung von Gegebenem als anthropologisch, kulturpoetisch und ästhetisch wirksames und tendenziell widerständiges Verfremdungsverfahren affirmiert. Während Verwandlungsmotive im *Zwerg Nase* durch magische Sprechakte und in *Der Affe als Mensch* durch ein Trainings- und Entwicklungsnarrativ inszeniert werden und hierbei an den Kontext der Unterwerfung und Domestizierung gebunden bleiben, stellt die *Abner*-Erzählung entsprechende Motive noch deutlicher in denjenigen metapoetischen Kontext, auf den sie auch in den beiden anderen Erzählungen bereits implizit verweisen, und zeigt anhand der Verwandlung eines Individuums in einen improvisierenden Erzähler, der alltäglich-banale Situationen durch unvorhersehbare kreative Prozesse transformiert und verfremdet, Perspektiven ästhetischer Opposition auf.

Literatur

- Barthes, Roland (1968): L'Effet de Réel. In: *Communications* (11/1), 84–89.
- Beckmann, Sabine (1976): *Wilhelm Hauff. Seine Märchenalmanache als zyklische Kompositionen*. Bonn: Bouvier.
- Borgards, Roland (2012): Der Affe als Mensch und der Europäer als Ureinwohner. Ethnozoographie um 1800 (Cornelis de Pauw, Wilhelm Hauff, Friedrich Tiedemann). In: David E. Wellbery u. a. (Hgg.): *Kultur-Schreiben als romantisches Projekt. Romantische Ethnographie im Spannungsfeld zwischen Imagination und Wissenschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 17–42.
- Düsterberg, Rolf (2000): Wilhelm Hauffs ‚opportunistische‘ Judenfeindschaft. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* (119/2), 190–212.
- Esterhammer, Angela (2008): *Romanticism and Improvisation 1750–1850*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ewers, Hans-Heino (2003): Nachwort. In: Ders. (Hg.): *Wilhelm Hauff: Sämtliche Märchen*. Mit den Illustrationen der Erstdrucke. Stuttgart: Reclam, 445–463.

- Hauff, Wilhelm (2003): *Sämtliche Märchen*. Mit den Illustrationen der Erstdrucke hg. von Hans-Heino Ewers. Stuttgart: Reclam 2003.
- Jean Paul (1962): Vorschule der Ästhetik. In: Ders.: *Werke*. Bd. 5. Hg. von Norbert Miller. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 7–456.
- Jean Paul (1963): Leben Fibels, des Verfassers der Bienrodischen Fibel. In: Ders.: *Werke*. Bd. 6. Hg. von Norbert Miller. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 365–562.
- Kittstein, Ulrich (2002): Das literarische Werk Wilhelm Hauffs. In: Ders. (Hg.): *Wilhelm Hauff. Aufsätze zu seinem poetischen Werk mit einer Bibliographie der Forschungsliteratur*. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag (= Mannheimer Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft 28), 9–43.
- Neuhaus, Stefan (2002): *Das Spiel mit dem Leser. Wilhelm Hauff: Werk und Wirkung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Pfotenhauer, Helmut (2000): Bild – Schriftbild – Schrift: Jean Paul. In: Ders.: *Sprachbilder. Untersuchungen zur Literatur seit dem achtzehnten Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 123–136.
- Steinlein, Rüdiger (2009): Judenschädigung und -verfolgung als literarischer Lachanlass. Anmerkungen zu einigen Aspekten ihrer komischen Inszenierung in Texten der deutschen Literatur des frühen 19. Jahrhunderts und um 1960 (Brentano – Grimm – Hauff – Bobrowski – Lind). In: Ders.: *Erkundungen. Aufsätze zur deutschen Literatur (1975 – 2008)*. Heidelberg: Winter, 335–355.
- Stockinger, Claudia (2005): Verkehrungen der Romantik. Hauffs Erzählungen im Kontext frührealistischer Verfahren. In: Andrea Polaschegg, Ernst Osterkamp, Erhard Schütz (Hgg.): *Wilhelm Hauff oder Die Virtuosität der Einbildungskraft*. Göttingen: Wallstein, 52–82.
- Wetzel, Johann (1896 [1583]): *Die Reise der Söhne Giaffers. Aus dem Italienischen des Christoforo Armeno übersetzt*. Hg. von Hermann Fischer und Johannes Bolte. Tübingen: Literarischer Verein Stuttgart.

Gdańsk 2019, Nr. 40

<https://doi.org/10.26881/sgg.2019.40.09>

Andrey Kotin

Universität Zielona Góra / Uniwersytet Zielonogórski

<https://orcid.org/0000-0003-1742-2421>

Zwischen Sinn und Wahnsinn. Die Metamorphosen des Ich im deutschen romantischen Märchen

Im vorliegenden Beitrag wird der absolut-generalisierende Menschenbegriff auf das subjektiv-figurative Konzept des Individuums begrenzt. Im Unterschied zu der anthropologischen Philosophie früherer Epochen beschäftigten sich die Denker der Romantik viel intensiver mit dem Ich-Problem als mit der Definition des Menschen bzw. des Menschlichen. Die theoretischen Grundlagen dieser eifrigen Ich-Zentriertheit können besonders gut am Beispiel von Johann Gottlieb Fichtes subjektiven Idealismus beobachtet werden. Davon ausgehend werden die literarischen Manifestationen des Individuellen in den Kunstmärchen deutscher Romantiker (Ludwig Tieck, Adelbert von Chamisso) analysiert.

Schlüsselwörter: Ich-Kategorie, Romantik, Mensch, Wahnsinn, Individuum

Between Sense and Madness –The I-Metamorphosis in German Romantic Fairy-Tales. The first aim of this article is to reduce the absolute-generalising concept of “human” to the subjective-figurative concept of “individual”. In contrast to the anthropological philosophers of the previous epochs, the Romantic thinkers were concerned rather with the I-Problem than with the definition of “human” or “humanity”. The theoretical basis of such an impassioned I-focus can be well observed in Johann Gottlieb Fichte’s “Subjective Idealism”. I am going to follow his principles and analyse the literary manifestations of the individual in the fairy tales and fantastic stories of the German Romantics (Ludwig Tieck, Adelbert von Chamisso).

Keywords: I-category, Romanticism, human, madness, individual

Der Mensch und das Ich – Zur Einführung

Es mag etwas überraschend oder gar unangebracht erscheinen, Überlegungen zum Individuum-Konzept in der deutschen Romantik mit einem Zitat aus dem Buch unter dem Titel *Philosophie des Zen-Buddhismus* zu beginnen. Der vermeintliche Widerspruch täuscht jedoch, liest man sich in folgende Worte des japanischen Sprach- und Kulturphilosophen Toshihiko Izutsu aufmerksam hinein:

Es kann behauptet werden, daß der Buddhismus von Anfang an mit dem Problem des Menschen [...] beschäftigt war. [...] Anstatt die Frage über den Menschen in aristotelischer Form zu stellen: „Was ist der Mensch?“, beginnt der Zen-Buddhist direkt mit: „Wer bin ich?“ Die Frage bezieht sich nicht etwa auf das klassische Problem der allgemeinen Natur des „Menschen“, sondern auf ein viel persönlicheres und innigeres, nämlich *wer* dieses menschliche Ich sei, das [...] die Frage über sich selbst stellt. (Izutsu 1986: 11–12, kursiv von Izutsu)

Für die klassische abendländische Philosophie ist eine derartige Denkperspektive eher untypisch. Das Ich bzw. Selbstbewusstsein sei einfach da und bedürfe daher keiner weiteren Reflexion, wogegen der Begriff des Menschen sich für das eigentliche Philosophieren durchaus eigne. Es gab aber in der Geschichte der deutschen Philosophie einen Ausnahmeautor, für den die Begriffe ‚Mensch‘ und ‚Ich‘, ähnlich wie im Buddhismus, unzertrennlich miteinander verbunden waren. Die Rede ist von Johann Gottlieb Fichte, der in seinem Hauptwerk *Die Bestimmung des Menschen* bereits im ersten Kapitel folgende sinnstiftende Zweifel zum Ausdruck bringt:

So wohl glaube ich nunmehr einen guten Teil der Welt, die mich umgibt, zu kennen; [...] ich habe die verschiedenen Erscheinungen unter einander verglichen; und nur, nachdem ich ihren genauen Zusammenhang einsah, [...] habe ich mich beruhigt. Aber, – was bin ich selbst, und was ist meine Bestimmung? (Fichte 2003: 7)

Diese ins Zentrum gestellte Frage nach dem eigentlichen Inhalt bzw. Wesen der Ich-Kategorie wird von Fichte auf eine ziemlich verwickelte und trotzdem kohärente Art und Weise beantwortet. Fichte, der ein großer Verehrer und in gewissen Aspekten Nachfolger von Kants Philosophie war, unterscheidet sich von seinem großen Lehrer im Verständnis des Ich-Begriffs. Letzterer wird vom Mitbegründer des deutschen Idealismus nicht etwa substanzuell und griffbereit, sondern eher operativ, als Produkt eines Denkvorgangs konzipiert. Fichte betrachtet das Ich als gewisse Einheitlichkeit des Selbstbewusstseins. Unter Selbstbewusstsein sollte wiederum diejenige Denkopration verstanden werden, welche, so Piatigorsky (Piatigorsky 2015: 230), den Ich-Begriff erst entstehen lässt. Um es mit Rüdiger Safranski auf den Punkt zu bringen: „Kant sei, lehrt Fichte, von dem ‚Ich denke‘ als von etwas Gegebenem ausgegangen; das dürfte man aber nicht, sondern man müsse einmal beobachten, was in uns vorgeht, wenn wir das ‚Ich denke‘ denken“ (Safranski 2015: 75). Gerade deshalb eignet sich die Ich-Kategorie auch besonders gut zur philosophischen Untersuchung. Das Bewusstsein geht hier nämlich auto-referenziell vor, indem es stets mit sich selbst arbeitet. Das Ich als Individuum kann, nach Fichte, über das Ich als Kategorie reflektieren, weil beide miteinander aufs Engste verbunden (obschon keineswegs identisch) sind. Diese Haltung sollte jedoch weder mit der solipsistischen Überzeugung, die Welt sei nur eine bunte Mischung menschlicher Empfindungen, noch mit christlichem Personalismus verwechselt werden. Fichte postuliert zwar eine unzertrennliche Zusammengehörigkeit des abstrakten und des konkreten ‚Ichs‘. Daraus folgt aber nicht, dass der Mensch ontologisch selbstgenügend ist, denn: „Ich selbst [...] bin ein Glied in dieser Kette der strengen Naturnotwendigkeit. [...] Ich bin nicht durch mich selbst entstanden. [...] Ich bin durch eine andere Kraft außer mir wirklich worden“ (Fichte 2003: 19). Jene unumgängliche Notwendigkeit verleiht Fichtes Metaphysik einen nahezu naturwissenschaftlichen Hauch, denke man nur an die frühneuzeitliche Idee der „großen Kette der Wesen“ (Herz-Feuerstein

2007). Der allmächtige, allwissende und in Christus personifizierte Welt- und Menschen-schöpfer der abendländischen Theologie wird in Fichtes philosophischen Betrachtungen mal durch eine abstrakte „Menschenbildende Kraft“ (Fichte 2003: 21), mal durch eine pantheistisch anmutende „Menschenbildende Naturkraft“ (Fichte 2003: 22) ersetzt. Diese Kraft könnte man *mutatis mutandis* mit dem Hegelschen „Weltgeist“ vergleichen, der im Laufe der Geschichte sich selbst immer wieder aufs Neue erkennt, und zwar stets im Sinne einer individuellen Aktualisierung. Nicht zufällig lautet Hegels Definition: „Der Weltgeist ist der Geist der Welt, wie er sich im menschlichen Bewußtsein expliziert“ (zit. nach: Fulda 1986: 67). Bei Fichte wird der Mensch als die höchste Stufe der sich selbst erkennenden Naturkraft konzipiert, was eine gewisse Hierarchie der Schöpfung voraussetzt: „Es ist die Naturbestimmung der Pflanze, sich regelmäßig auszubilden, die des Tiers, sich zweckmäßig zu bewegen, die des Menschen, zu denken“ (Fichte 2003: 20). Die Bestimmung des gesamten Seins ist also nicht nur von einer transindividuellen Kraft festgelegt, sondern auch zwischen allen Lebewesen sorgfältig aufgeteilt, wobei für den Menschen – als Krönung der Schöpfung – die würdigste Rolle in jenem mystischen Erkenntnispiel vorgesehen wurde. Der Mensch sei nach Fichte geschaffen worden, um zu denken. Denken heißt wiederum, sich selbst unaufhörlich neu zu kreieren. Am Ende des Buches erklingt diese Idee nochmals mit einer besonders expliziten Ausdruckskraft und im typisch romantischen Pathos: „Der Mensch ist nicht Erzeugnis der Sinnenwelt [...]. Seine Bestimmung geht über Zeit, und Raum, und alles Sinnliche hinaus. Was er ist, das muß er wissen [...]. Er muß es sollen [...]“ (Fichte 2003: 20). Der letzte Satz erinnert an Heideggers paradoxe Neologismen und zeigt zugleich, wie hoch die Anforderungen sind, die von Fichte an den Menschen gestellt werden. Allerdings löst die Einführung des Ich-Begriffes in den philosophischen Menschendiskurs nicht den Konflikt zwischen Verallgemeinerung und Individualisierung zugunsten des Anthropozentrismus. Genauso wie es einen einzelnen, konkreten Menschen und den Menschen als Oberbegriff gibt, gibt es auch ein individuelles Ich sowie das absolute, abstrakte Ich bzw. die allgemeine Ich-Idee, welche mit keiner ihrer ‚greifbaren‘ Verkörperungen verwechselt werden darf. Daher ist auch die Bestimmung des Menschen einerseits ‚von oben herab‘ reglementiert, andererseits verfügt sie in jedem Einzelfall über andere, individuelle Merkmale.

Verstand vs. Unschuld – Das Janusgesicht der Selbsterkenntnis

In ihrer Romantikstudie über *Die dunkle Seite der Romantik* weist Simone Stölzel am Beispiel von August Klingemann darauf hin, dass „Fichtes Idealismus, der einen so großen Einfluß auf die Frühromantik ausgeübt hat“, in der spätrromantischen Phase „nur noch als Teil des absurden Spiels menschlicher Eitelkeit und Selbstüberschätzung“ (Stölzel 2013: 354) wirke. Man könnte diese These erweitern und auch auf die frühromantischen Texte übertragen. Schon in Ludwig Tiecks Schauermärchen *Der blonde Eckbert*, das Detlef Kremer als „zentrales Archiv der romantischen Literatur“ (Kremer 2005: 55) bezeichnet, trifft man auf extrem ausgeprägten Individualismus – und gleichzeitig auf eine alptraumhafte, paranoide Atmosphäre, die ihresgleichen sucht. Sinnstiftend für die Geschichte ist das Motiv der Einsamkeit, deren Überwindung zu sämtlichen katastrophalen Begebenheiten im Leben beider Hauptfiguren

führt. Ritter Eckbert wohnt auf einer abgelegenen Burg mit seiner Frau Bertha und pflegt nahezu keine Kontakte zu anderen Menschen. Dass eine solche Lebensweise sowohl für Eckbert und Bertha selbsterwählt und beglückend ist, wird vom auktorialen Erzähler bereits im einleitenden Absatz bestätigt:

In einer Gegend des Harzes wohnte ein Ritter, den man gewöhnlich nur den blonden Eckbert nannte. Er war ohnehin vierzig Jahre alt, kaum von mittlerer Größe, und kurze hellblonde Haare lagen schlicht und dicht an seinem blassen Gesichte. Er lebte sehr ruhig für sich [...], auch sah man ihn nur selten außerhalb den Ringmauern seines kleinen Schlosses. Sein Weib liebte die Einsamkeit ebenso sehr, und beide schienen sich von Herzen zu lieben [...]. (Tieck 2003: 9)

Schon am Anfang demontiert Tieck das übliche Märchenschema, indem der Handlungsraum der Rahmengeschichte geographisch konkretisiert wird. Statt des traditionellen Auftakts – „Es war einmal“ oder „Hinter den sieben Bergen, bei den sieben Zwergen“ – wird der Leser gleich informiert, der Protagonist bewohne das Harzgebirge. Die zweite Hälfte des Anfangssatzes ist dagegen typisch märchenhaft konzipiert: Man erfährt nicht den eigentlichen Namen des Ritters, es wird nur gesagt, wie er gewöhnlich genannt wurde. Schon im nächsten Satz bekommt man jedoch eine keineswegs märchentypische, präzise äußere Beschreibung der Hauptfigur. Tieck geht aber noch einen Schritt weiter und bereichert seinen Erzählbeginn um ein kurzes, aber sehr deutliches psychologisches Porträt des Ehepaares. „Eckbert war alsdann heiter und aufgeräumt, nur wenn er allein war, bemerkte man an ihm eine gewisse Verslossenheit, eine stille zurückhaltende Melancholie“ (Tieck 2003: 9). Nicht zufällig akzentuiert Achim Höller in einem scharfsinnigen Artikel über die „Eckbert“-Rezeption das Modernisierungspotenzial des Textes, dessen Autor sich eher an eine kommende denn zeitgenössische Leserschaft wende (Höller 2005: 80–81). Jenem zukünftigen bzw. implizierten, textimmanenten Rezipienten schlage Tieck „das selbstreferentielle Spiel des Texts, der seinen Leser verschluckt“ (Höller 2005: 80), vor. Weitere spezifische Merkmale eines derart modernisierten Märchens sind „die im Vergleich mit Fabeln und Exempeln unbedeutende Rolle des belehrenden Elements und das Miteinander von Wirklichkeit und Nichtwirklichkeit“ (Lüthi 1979: 3).

Auch auf der Ebene der Figurenkonstellation revolutioniert der „König der Romantik“ (Gerhard 1997) die gewohnten Schablonen der Volksmärchen. Traditionelle Märchenfiguren verkörpern zwar bestimmte Eigenschaften wie etwa Mut, List oder Hilfsbereitschaft. Eine Vorliebe für Einsamkeit passt aber nicht in diese Reihe – gerade deshalb, weil diese Neigung *per definitionem* ausgesprochen individuelle, ja individualistische Züge trägt. Intentionelle Einsamkeit bezieht sich weder auf eine Gruppe noch auf ein beliebiges Wir-Prinzip, sondern einzig auf das konkrete Ich. Interessanterweise wurde dies durch die rasche Popularität romantischer Ideen zum Teil verändert. Es geht dabei um die Entstehung des „romantischen Typus“ – eines geheimnisvollen, in sich selbst zerrissenen, einsamen Einzelgängers. Obwohl in einer stark verallgemeinerten und vereinfachten Form, entspricht dieses Bild nichtsdestoweniger einer gewissen neuen Tendenz in der Schilderung von Protagonisten, die bereits in der Sturm-und-Drang-Literatur ihre Anfänge findet und in der Romantik ihren eindeutigen Höhepunkt erreicht. Umso berechtigter ist der Versuch, diesen Höhepunkt unter die Lupe zu nehmen und auf die endgültige Selbstrealisierung des romantisch konzipierten Individuums

hin zu prüfen, zumal sich schließlich herausstellt, dass Selbstrealisierung im romantischen Kontext erstaunlich viel mit Selbstzerstörung gemeinsam hat. Letztere beginnt bemerkenswerterweise mit Eckberts Entscheidung, die hermetische Zweisamkeit des abgeschiedenen Lebens mit Bertha zu überwinden und ihre Kindheitsgeschichte mit Walther zu teilen:

Es gibt Stunden, in denen es den Menschen ängstigt, wenn er von seinem Freunde ein Geheimnis haben soll, [...] die Seele fühlt dann einen unwiderstehlichen Trieb, sich ganz mitzuteilen, dem Freunde auch das Innerste aufzuschließen [...]. In diesen Augenblicken geben sich die zarten Seelen einander zu erkennen, und zuweilen geschieht es wohl auch, daß einer vor der Bekanntschaft des andern zurück schreckt. (Tieck 2003: 9)

Der scheinbar sanfte, vertrauliche Erzählton erweist sich im weiteren Handlungsverlauf als irreführend, denn der vermeintliche „Freund“ ist nur eine der täuschenden Masken einer rachsüchtigen Waldhexe, bei der Eckberts Gattin vom vierten bis achten Lebensjahr gelebt hatte. Eben diese Geschichte wird zur zentralen Binnenerzählung des Märchens, die „metaleptisch den Rahmen sprengt, um in ihn einzudringen, und die Unmöglichkeit des Denkens in Innen-Außen-Gegensätzen [...] demonstriert“ (Höller 2005: 71). Die erwachsene Bertha, die ihre Geschichte erzählt, wundert sich, dass sie bei der Alten vier Jahre verbrachte, ohne jeweils ihre Hütte zu verlassen oder sich dabei einsam und unglücklich zu fühlen:

Die Erinnerung an meine damalige Lebensart ist mir noch bis jetzt immer seltsam: von keinem menschlichen Geschöpfe besucht, nur in einem so kleinen Familienzirkel einheimisch [...]. Der Mensch wäre vielleicht recht glücklich, wenn er so ungestört sein Leben bis ans Ende fortführen könnte. (Tieck 1994: 87)

Die kleine Bertha empfindet ihr abgekapseltes Dasein durchaus positiv, was von der Alten auch entsprechend gelobt wird: „Du bist brav, mein Kind! [...] wenn du so fort fährst, wird es dir auch immer gut gehn: aber nie gedeiht es, wenn man von der rechten Bahn abweicht, die Strafe folgt nach, wenn auch noch so spät“ (Tieck 1994: 88). Was ist nun hier jene „rechte Bahn“, von der man nie abweichen sollte? Die Antwort darauf gibt Bertha selbst, indem sie gestehen muss:

Ich war jetzt vierzehn Jahre alt, und es ist ein Unglück für den Menschen, daß er seinen Verstand nur darum bekommt, um die Unschuld seiner Seele zu verlieren. Ich begriff nämlich wohl, daß es nur auf mich ankomme, [...] die Welt, von der ich gelesen hatte, aufzusuchen. (Tieck 1994: 89)

Verstand vs. Unschuld – so sieht das im Text formulierte Gegensatzpaar aus. Achim Höller bemerkt zu Recht, dass „der Sündenfall Berthas durch Lektüre angestiftet wird“ (Höller 2005: 78). Das Lesen erweckt in ihr den Wunsch, das Erträumte zu realisieren (auch Flauberts Emma Bovary empfand einen vergleichbaren Antrieb), und so flieht Bertha aus jener verschlossenen, aber geborgenen und sorglosen „Waldeinsamkeit“, die in dem Lied des Vogels dreimal besungen wird, jeweils mit einem veränderten Text: „O wie mich freut/Waldeinsamkeit“ (Tieck 2003: 15); „O dich gereut Einst mit der Zeit“ (Tieck 2003: 22); und schließlich: „Von neuem mich freut Waldeinsamkeit“ (ebd.: 29) – im Finale des Märchens, als Bertha schon längst gestorben ist und der verwitwete Eckbert das Lied bei einer Wanderung um sich herum vernimmt. Danach heißt es im Text:

Jetzt war es [...] um die Sinne Eckberts geschehn; er konnte sich nicht aus dem Rätsel heraus finden, ob er jetzt träume, oder ehemals von einem Weibe Bertha geträumt habe [...]. Eine krummgebückte Alte schlich [...] den Hügel heran. [...] Siehe, das Unrecht bestraft sich selbst: Niemand als ich war dein Freund Walther [...]. Und Bertha war deine Schwester. [...] Warum verließ sie mich tückisch? Sonst hätte sich alles gut und schön geendet, ihre Probezeit war ja schon vorüber. Sie war die Tochter eines Ritters, die er bei einem Hirten erziehn ließ, die Tochter deines Vaters. (Tieck 2003: 29–30)

Worin besteht also das von der Waldhexe erwähnte „Unrecht“? Gewiss, verhielt sich Bertha gegenüber der Alten sehr undankbar. Was hat aber Eckbert falsch gemacht? Wofür wird er eigentlich bestraft? Zwar meinte Novalis, im Märchen herrsche „echte Naturanarchie“ (zit. nach: Hanack/Andreeva-Popova 1994: 120). In den *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm bzw. in anderen Volksmärchensammlungen (z. B. *Pentameron*) finden sich aber keine eindeutigen Beweise dafür. Es gibt natürlich zahlreiche wundersame Geschehnisse, Mensch-Tier-Metamorphosen usw. All dies wird jedoch ganz konkreten Daseins- bzw. Jenseitsgesetzen, einer universellen, kosmischen Weltordnung unterworfen, welche genauso wenig anarchisch funktioniert, wie eben die Natur selbst. Daher wird der Wahnsinn als Geisteszustand in traditionellen Märchentexten nur selten thematisiert. Ausnahmsweise geschieht dies z. B. in *Die kluge Else* aus den *Kinder- und Hausmärchen* (Grimm 2009: 182). Das Verrücktwerden der Titelfigur hat aber mehr mit ihrer ursprünglichen Unvernünftigkeit zu tun als mit psychischer Störung in der modernen Auffassung dieses Begriffs. Die Thematisierung des Wahnsinns wird dagegen zur Domäne postaufklärerischer Schreibkunst: „Was seit der Neuzeit als ‚Literatur‘ verstanden wird, lässt den Wahnsinn explizites Thema ihrer Darstellungen werden“ (von Bogen/Mayer u. a. 2015: 7). Genauso verhält es sich mit Eckbert, der seine Sinne – und somit auch sein Selbst – wortwörtlich verliert. Das schreckliche Schicksal, das ihm schließlich widerfährt, ist keine Vergeltung für eine bestimmte Missetat, sondern unvermeidliche Konsequenz des durchaus verständlichen Wunsches, ein altes Geheimnis mit dem engsten Freund zu teilen. Eckberts einziger Fehltritt läge somit daran, dass er Walther zu sich einlädt und Bertha bittet, ihm ihre Kindheitsgeschichte zu erzählen. Dieselbe Bestrebung führt auch im düster-erotischen Märchen *Der Runenberg* den psychischen Verfall des Protagonisten herbei: „Christians Gemüt ward immer trübseliger, [...] es dünkte ihm so einsam und er sehnte sich nach Menschen“ (Tieck 1994: 133). Eben diese Sehnsucht bringt Christian zur dämonischen ‚Femme fatale‘, die „nicht den Sterblichen anzugehören schien“ (Tieck 1994: 138) und die dem jungen Jäger seine Sinne raubt: „[...] dann löste sie das Gewand des Busens, und der Jüngling vergaß sich und die Welt im Anschauen der überirdischen Schönheit“ (Tieck 1994: 139). Christians Versuch, ein normales Familienleben zu führen, scheitert. Er verlässt seine Frau und seine Tochter, um zur bedrohlich-anziehenden Waldfrau zurückzukehren. Man könnte dies als eine Art Selbstverwirklichung interpretieren, lautete nicht der letzte Satz des Märchens: „Der Unglückliche ward [...] seitdem nicht wieder gesehen“ (Tieck 1994: 156).

Die romantische Sensibilität, die innige Verbundenheit von Ich und Natur sowie die „Steigerung des Selbstgefühls“ (Safranski 2015: 93) zeigen in den Märchen von Tieck ihre dunkle Kehrseite, die Wiktor Schirmunski in seinem 1913 verfassten Werk *Deutsche Romantik und moderne Mystik* hervorhebt (Schirmunski 1996: 44). Darin spricht der Autor von Tiecks intensivem Gespür für diejenigen chaotischen Naturkräfte, welche den Menschen

stets umkreisen und immer dazu bereit sind, das brüchige Bewusstsein anzugreifen (ebd.: 44–45). Schirmunski bringt diese ‚Dämonisierung der Natur‘ in Tiecks Werken mit den frühen Geisteszuständen des Dichters in Verbindung, bei denen es dem jungen Tieck schien, die Welt werde durch das Böse regiert (ebd.: 44). Jedenfalls führt das Streben nach der Überwindung des abgeschlossenen Ich-Raumes in *Der blonde Eckbert* zur existenziellen Katastrophe und nicht etwa zu der von Fichte angedeuteten Verschmelzung mit der schöpferischen Naturkraft. Dass jener Ich-Raum im Fall von Tiecks Horrormärchen aus zwei Figuren besteht – Eckbert und Bertha – ändert nichts an der Kernproblematik, denn erstens sind die vermeintlichen Ehepartner, wie sich herausstellt, Bruder und Schwester, und zweitens fragt sich ja Eckbert in der oben angeführten Passage, ob seine Bekanntschaft und Ehe mit Bertha vielleicht ein Traum gewesen sei, aus dem er erst jetzt mühsam erwacht, ähnlich wie sich William Lovell aus dem gleichnamigen Debütroman von Tieck, „in einer heillosen Vervielfältigung seines Ichs [verwirrt]“ (Safranski 2015: 93). Die „Ununterscheidbarkeit von Traum und Wirklichkeit und die Auflösung der Figurenidentitäten“ (Kremer 2005: 56) sowie die „Implantation eines radikalen Zweifels an den Kategorien der eigenen Weltwahrnehmung, des eigenen Verstandes und der Definition des eigenen Ich“ (Höller 2015: 75) prägen die Gesamtatmosphäre und vor allem den Ausklang des Märchens. Weder das eigenwillige Verlassen der Phantasiewelt (Berthas Hauptsünde) noch das Heraustreten aus dem ‚Schneckenhaus‘ des eigenen Ich (Eckberts Fehltritt) enden für den/die Protagonisten mit der ersehnten Integration in die Außenwelt; stattdessen offenbart sich dem fassungslosen Individuum ein schockierend-schlagartiges Wissen über seine eigene Natur. Jenes Wissen ist aber so unerträglich, dass es im Innenraum der menschlichen Psyche kaum festgehalten werden kann, ohne diesen bis auf die Grundmauern der Vernunft zu zerstören.

Ich vs. Wir – Der romantische Individualismus

Adelbert von Chamisso's abenteuerliches Märchen über den glück- und schattenlosen Peter Schlemihl bleibt sowohl auf der narrativen als auch auf der strukturellen Ebene dem traditionellen Muster sentimentaler Unterhaltungsliteratur verpflichtet. Davon zeugt allein schon die emotionale Aufladung der Geschichte. Nach meiner Zählung wird im Märchen über zwanzigmal geweint, so dass beinahe alle zentralen Figuren aus diversesten Gründen hin und wieder Tränen vergießen. Hier nur einige Beispielpassagen:

Er [Bendel, Schlemihls Diener – A. K.] brach, heiß weinend, in die bittersten Vorwürfe gegen sich. (Chamisso 1981: 40)

Sie aber war [...] in einen Tränenquell gewandelt, der beim Klang meiner Stimme häufiger floß und bei meinem Namen stürmisch aufbrauste. (Chamisso 1981: 67)

[...] da brach mir das Herz, und ich fing bitterlich zu weinen an. [...] Meine Tränen brachen mit erneuter Kraft hervor [...]. (Chamisso 1981: 74)

Das Weinen scheint im narrativen Prozess eine so immense Rolle zu spielen, dass der Erzähler im sechsten Kapitel sogar zu einer Art ‚Tränentypologie‘ ansetzt: „Heftig klopfte mir das Herz, und Tränen einer andern Art, als die ich bis dahin vergossen, traten mir in die Augen [...]“ (Chamisso 1981: 81). Jener endlose „Tränenquell“ nimmt den Anfang gleich nachdem dem Protagonisten klar wird, dass der scheinbar günstige Pakt, kraft dessen er seinen Schatten für einen magischen Gelbeutel eintauschte, in Wirklichkeit ein fürchterlicher Fehler gewesen sei. Interessanterweise kann die Hauptfigur die katastrophalen Konsequenzen dieses Tauschs kaum vorhersehen. Erst das „Geschrei der sämtlichen [...] Straßenjugend“ (Chamisso 1981: 32) verdeutlicht es ihm: „Ordentliche Leute pflegten ihre Schatten mit sich zu nehmen, wenn sie in die Sonne gingen.“ (Chamisso 1981: 32). Er selbst misst dem eigenen Schatten keinerlei Bedeutung bei und geht daher ohne Zögern auf den Vorschlag des Unbekannten ein. Anders als die meisten frühromantischen Protagonisten (Lovell, Sternbald, Offerdingen) ist Peter Schlemihl nämlich kein permanent reflektierendes Wesen, sondern vielmehr eine fühlende und agierende Figur, ein sensibler Handlungsmensch. In diesem Kontext ist sein Geständnis im achten Kapitel äußerst kennzeichnend:

Du weißt, mein Freund, daß ich deutlich erkannt habe, [...] daß ich zur philosophischen Spekulation keineswegs berufen bin [...]. [...] ich habe seither vieles auf sich beruhen lassen [...] und bin, wie du es mir selber geraten, meinem geraden Sinn vertrauend, der Stimme in mir [...] auf dem eignen Wege gefolgt. (Chamisso 1981: 94–95)

Man erkennt in Schlemihl also einen ziemlich typischen Aufklärungsvertreter, der kurzerhand bereit ist, seinen Schatten für Geld, das Zwecklose also für das Nützliche einzutauschen, während aus der romantischen Perspektive eines August Schlegel gerade das Unnütze den höchsten Wert ausmache (Schlegel 2003: 26–27). Und doch wird Peter schließlich zum romantischen Einzelgänger, allerdings nicht intentional, sondern eher wider Willen. Derjenige Schlemihl, der sich am Ende des Märchens an Chamisso wendet, unterscheidet sich gewaltig von dem sorg- und reflexionslosen Jüngling, der am Anfang des Textes die Gartenparty bei Herrn Thomas John besucht. Damit lässt sich erklären, dass einige Forscher, wie z. B. Vardoulakis, in Chamissos Text das Doppelgänger-Motiv entdecken (Vardoulakis 2010: 230). Auch in Uwe Dursts *Theorie der phantastischen Literatur* liest man über literarische Doppelgänger: „Der Held teilt sich in zwei Persönlichkeiten auf, um die Zweistufigkeit materiell zu motivieren, so in einigen Texten Hoffmans und in Stevensons Jekyll und Hyde [...] und Chamissos *Peter Schlemihl*“ (Durst 2010: 266). *Peter Schlemihls wundersame Reise* passt jedoch nicht in eine Reihe mit Hoffmans oder Stevensons Texten, bei denen Doppelgänger eindeutig thematisiert werden. Es sei denn, man betrachtet den Schatten des Menschen als dessen Doppelgänger, wie es einige expressionistische Stummfilmemacher praktizierten.¹ Dies wäre aber – im Fall von Chamisso – eine etwas zu weit gehende Interpretation. Was allerdings stimmt, ist die Tatsache, dass sich in Peter – wenigstens ab einem gewissen Zeitpunkt – eine Art Doppeldasein entwickelt. Der erste Schlemihl bleibt an seinem früheren Leben sowie an seiner nächsten Umgebung hängen. Die Schattenlosigkeit und das Außenseiterdasein belasten ihn schwer.

¹ Vgl. Lommel, Michael: *Peter Schlemihl und die Medien des Schattens*. <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/6541/lommel.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [Zugriffsdatum: 07.11.2018].

Beim zweiten Schlemihl, der den ersten letztendlich dominiert, wandelt sich hingegen das Existentielle ins Intentionale um. Generell gibt es im Text zwei signifikante Entscheidungen, die von der Hauptfigur als Individuum getroffen werden: Erstens, die Absage, den verlorenen Schatten für seine Seele zurückzutauschen; zweitens, der Abschied von Mina und Bendel. Die zweite Entscheidung geht mit der Wahl einer einsamen Existenz jenseits sämtlicher Gesellschaftskreise einher.

Schlemihl verleiht im letzten Abschnitt des Märchens dem Kommentar zu seiner Entscheidung eine nahezu belehrende Funktion. Sich an Chamisso wendend, postuliert er: „Du aber, mein Freund, willst du unter den Menschen leben, so lerne verehren zuvörderst den Schatten, sodann das Geld. Willst du nur dir und deinem bessern Selbst leben, o so brauchst du keinen Rat“ (Chamisso 1981: 122). Folgende Hierarchie wird somit aufgebaut: An höchster Stelle stehe die soziale Anerkennung; erst danach das materielle Gut. Dies alles gilt aber nur für diejenigen Menschen, denen daran liegt, sich mit einer bestimmten sozialen Schicht zu identifizieren und im Rahmen dieser Schicht zu funktionieren. Einen romantisch gesinnten Individualisten, der einzig um sein „besseres Selbst“ besorgt ist, betrifft die von Chamissos Protagonisten formulierte Allgemeinregel kaum. Ein solcher Mensch kann sogar seinen Schatten an den Teufel verkaufen (nicht aber seine Seele – hierin unterscheidet sich Schlemihl von Faust und die Romantik von der Aufklärung) und damit letzten Endes glücklich sein. Denn Glück bedeutet in diesem Fall Selbstverwirklichung.

Ich und Gott – Zum Abschluss

Eines der bedenklichsten Paradoxe der Romantik besteht wohl darin, dass die romantische Ich-Zentriertheit nicht nur als Gegensatz zum aufklärerischen Anthropozentrismus verstanden werden sollte, sondern eher als dessen logisches Ergebnis. Schon 1740 behauptete Gottfried Wilhelm Leibniz, „daß der Mensch [...] entweder übernatürlich wirken; oder daß er eine bloße Maschine, dergleichen eine Uhr ist, seyn müsse“ (Leibniz 1740: 253). Denn der Mensch wirkt nicht, so Leibniz „auf eine übernatürliche Art. Sein Körper ist in der That eine Maschine [...]: seine Seele aber bleibet, dessen ohngeachtet, ein nach der Freiheit wirkendes Wesen“ (ebd.). Dem von Leibniz betonten Dualismus könnten auch die Romantiker, trotz ihrer synthetischen Denk- und Empfindungsart, zustimmen. Beide Elemente menschlicher Natur – sowohl das Mechanisch-Automatische als auch das Seelisch-Geistige – werden in ihren Werken als beständige, miteinander aufs Engste verwobene Teile menschlicher Natur dargestellt. Zwar führte die romantische Forderung nach Beseitigung jeglicher Grenzen zwischen Kunst und Leben (bzw. Fiktion und Wirklichkeit) oft zur Wahnverherrlichung, aber erst dank der Hauptansätze der Aufklärung wurde ein derartiges Denken überhaupt möglich. Dies bringt Stölzel exakt auf den Punkt, indem sie behauptet, jene wahnhaften Züge seien keine genuinen Merkmale romantischer Literatur (Stölzel 2013: 222). Die romantische Ersetzung des „Menschen“ durch das „Ich“ wäre ohne die vorherige aufklärerische Ersetzung des theozentrischen Weltbildes durch das anthropozentrische undenkbar. Ideengeschichtlich gesehen kann man somit folgende hierarchische Entwicklung beobachten:

MITTELALTER	AUFKLÄRUNG	ROMANTIK
Gott	Mensch	Ich

Diese Schlussfolgerung fällt nicht zuletzt deshalb so unerwartet aus, weil die Romantiker sich selbst als feurige Anhänger des Mittelalters positionierten. In Wirklichkeit war aber ihre Abwendung vom abstrakten aufklärerischen Menschenbegriff zugunsten des konkreten individuellen Ichs ein weiterer Schritt in dieselbe säkularisierende Richtung. Wie lässt sich dann der durchaus authentische romantische Hang zur mittelalterlichen synthetischen Mensch- und Lebensauffassung erklären? Sollte man im Lichte erwähnter Konklusionen die Ansichten von Tieck, Novalis oder Chamisso in Frage stellen und die Glaubwürdigkeit ihrer Bestrebungen anzweifeln? Nicht im Geringsten. Die endgültige Zersplitterung der Gottesidee führt nämlich überraschenderweise zurück zum Ausgangspunkt. Das theozentrische Weltbild, ersetzt durch das anthropozentrische, zerfällt dann in individualistische Bruchstücke, wobei die romantische Sehnsucht nach dem Ganzen die ursprüngliche Hierarchie schließlich wiederbelebt, obschon in einer wesentlich modifizierten Form. Die beinahe Hegelsche Triade ‚Gott–Mensch–Ich‘, bei der jeder Bestandteil den bevorstehenden konsequent negiert, findet ihre letztendliche Synthese im individuellen Gotteserlebnis, das von Friedrich Schleiermacher folgenderweise zusammengefasst wird: „Der Glaube ist die unbefriedigte Sehnsucht der Vernunft nach der Fantasie“ (Schleiermacher 1994: 117). Oder wie es der Metropolit Antonij von Sourozh (Andrei Borissowitsch Blum), einer der bekanntesten orthodoxen Prediger des 20. Jahrhunderts, ausdrückte: Der Mensch sei so unermesslich, so unendlich tief, dass jene Tiefe nur mit Gott ausgefüllt werden könne.²

Literatur

- Ajouri, Philip (2017): Lovejoy und die Folgen. In: *Idee. Zeitschrift für Ideengeschichte* (1/2), 116–122.
- Bloom, Antoni: U nas est' čto skazat' o čeloveke [Wir haben etwas zu sagen über den Menschen]. http://www.mitras.ru/sretenie/sret_chel.htm [Zugriffsdatum: 01.11.2018].
- Bogen von, Helene / Mayer, Therese / Meyer, Shirin / Schierke, Daniel / Schnorr, Simon (Hgg.) (2015): *Literatur und Wahnsinn*. Berlin: Frank & Timme.
- Chamisso, Adelbert von (1981): *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*. Frankfurt a. M.: Insel.
- Durst, Uwe (2010): *Theorie der phantastischen Literatur*. 2. Aufl. Berlin: LIT.
- Fichte, Johann Gottlieb (2003): *Die Bestimmung des Menschen*. Stuttgart: Reclam.
- Fulda, Hans Friedrich (1986): Geschichte, Weltgeist und Weltgeschichte bei Hegel. In: *Annalen der internationalen Gesellschaft für dialektische Philosophie Societas Hegeliana*. Köln: Pahl-Rugenstein, 58–105.
- Gebhardt, Armin (1997): *Ludwig Tieck. Leben und Gesamtwerk des „Königs der Romantik“*. Marburg: Tectum.
- Gillespie, Gerald (Hg.) (1994): *Romantic Drama*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

² Vgl. http://www.mitras.ru/sretenie/sret_chel.htm [Zugriffsdatum: 01.11.2018].

- Grimm, Jacob / Grimm, Wilhelm (2009): *Grimms Märchen. Vollständige Ausgabe*. Köln: Anaconda.
- Hanak, Miroslav / Andreeva-Popova, Nadezhda (1994): Folklore and Romantic Drama. In: Gerald Gillespie (Hg.): *Romantic Drama*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 115–139.
- Herz-Feuerstein, Petra (2007): „Die große Kette der Wesen“: *Ordnungen in der Naturgeschichte der Frühen Neuzeit*. Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek, Bd. 88.
- Höller, Achim (2005): Über Weichen geschickt und im Kreis gejagt. Wie Tiecks „Blonder Eckbert“ den modernen Leser kreiert. In: Detlef Kremer (Hg.): *Die Prosa Ludwig Tiecks*. Bielefeld: Aisthesis.
- Izutsu, Toshihiko (1986): *Philosophie des Zen-Buddhismus*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Kremer, Detlef (Hg.) (2005): *Die Prosa Ludwig Tiecks*. Bielefeld: Aisthesis.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm (1740): *Kleinere philosophische Schriften*. Jena: Mayer.
- Lommel, Michael: Peter Schlemihl und die Medien des Schattens. <https://edoc.huberlin.de/bitstream/handle/18452/6541/lommel.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [Zugriffsdatum: 7.11.2018].
- Lüthi, Max (1979): *Märchen*. 7. Aufl. Stuttgart: Metzler.
- Piatigorsky, Alexander (2015): Svobodnyj filosof Piatigorsky [*Der freie Philosoph Piatigorsky*]. Sankt-Petersburg: Ivan Limbach Verlag.
- Safranski, Rüdiger (2015): *Romantik. Eine deutsche Affäre*. 6. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch.
- Schirmunski, Wiktor (1996): *Nemeckij romantizm i sovremennaja mistika* [Deutsche Romantik und moderne Mystik]. Sankt Peterburg: Axioma.
- Schlegel, August Wilhelm (2003): Kritik an der Aufklärung. In: Hans-Jürgen Schmitt (Hg.): *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung. Romantik I*. Stuttgart: Reclam, 25–57.
- Schleiermacher, Friedrich (1994): *Bruchstücke der unendlichen Menschheit*. Berlin: Union.
- Stölzel, Simone (2013): *Nachtmeerfahrten. Die dunkle Seite der Romantik*. Berlin: Die Andere Bibliothek.
- Tieck, Ludwig (1994): *Die Schildbürger. Märchen*. Kehl: SWAN Buch-Vertrieb.
- Tieck, Ludwig (2003): *Die schönsten Märchen*. Frankfurt a. M.: Insel.
- Schmitt, Hans-Jürgen (Hg.) (2003): *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung. Romantik I*. Stuttgart: Reclam.
- Vardoulakis, Dimitris (2010): *The Doppelgänger: Literature's Philosophy*. New York: Fordham University Press.

Gdańsk 2019, Nr. 40

<https://doi.org/10.26881/sgg.2019.40.10>

Svitlana Macenka

Lwiwer-Iwan-Franko-Universität / Uniwersytet Lwowski

<https://orcid.org/0000-0003-1373-2887>

Das Übermenschliche im Menschlichen: Der anthropologische Aspekt des Gesanges in den Erzählungen von E. T. A. Hoffmann

Dank seiner Natürlichkeit, Einfachheit, Authentizität, Unmittelbarkeit, Reinheit, Sinnlichkeit und Naturverbundenheit spielt der Gesang in der Literatur der Romantik eine besondere Rolle. In den Erzählungen von E. T. A. Hoffmann wird er als ein musikalisches Geschehen betrachtet, das durch die Singstimme körperlich-sinnlich die Transzendenz erfahrung wiedergibt. Ihm wird deswegen die Funktion eines Mediums zugesprochen, welches die Resonanz des Übermenschlichen (des Unausprechlichen – Göttlichen oder Dämonischen) im Inneren eines Menschen schafft.

Schlüsselwörter: romantisches Menschenbild, romantischer Gesang, Gesangsstimme, E. T. A. Hoffmann

Superhuman in Human: Anthropological Aspect of Singing in E. T. A. Hoffmann's Short Stories. Due to its naturalness, simplicity, authenticity, ingenuousness, pureness, sensuality and connection to nature, singing plays a special role in the literature of Romanticism. In E. T. A. Hoffmann's short stories, singing is seen as a musical event, where singing voice helps convey transcendent experience through physical and sensory sensations. This is why singing is endowed with the function of a medium which creates the resonance of superhuman (*indescribable* – divine or demonic) in the inner world of a person.

Keywords: romantic conception of human, romantic singing, singing voice, E. T. A. Hoffmann

Der romantische Gesang, dessen besonderen ästhetischen Status Roland Barthes hervorgehoben hat (*Der romantische Gesang*, 1976), ist, wie man insbesondere den Werken von E. T. A. Hoffmann entnimmt, auch als ein aufschlussreiches literarisches Phänomen zu betrachten. Durch die Gefühlsintensität, Konzentration auf das subjektive Erlebnis, den Schwebestand, der das Wunderbare erahnen lässt, veranschaulicht das Gesangs geschehen die Leitgedanken der romantischen Ästhetik. Auch der romantische Erkenntnisweg der Einfühlung wird durch den Gesang verdeutlicht, wobei das Innere des Menschen zum Schauplatz der Ereignisse und zum Erfahrungsstifter wird. Als eine Ausdrucksweise von innigsten Gefühlen und gesteigerten Emotionen gibt der Gesang die wichtigsten Empfindungen des menschlichen Gemüts wieder, verkörpert das Ideal der romantischen Vorstellungswelt und fungiert

im literarischen Text deshalb als Mittelpunkt der Handlung. Auch poetologisch spielt der Gesang für die romantische Literatur eine besondere Rolle: Verstärkt durch eine auch im imaginären Gesang spürbare Melodie erreicht der Text das Unsagbare und potenziert infolgedessen den sprachlichen Ausdruck. Dadurch entsteht die Möglichkeit, zu einer Art reiner Seligkeit zu gelangen. Es ist bemerkbar, dass im literarischen Gesangsgeschehen der Mensch von einer anderen, höheren Stimme durchtönt wird. Deswegen erfährt er die Wirklichkeit anders als im Horizont des Ich-zentrierten Bewusstseins. Damit kann man den Gesang als ein wichtiges Medium der Selbsterfahrung auffassen.

Der Gesang wurde auch im damaligen Diskurs der Anthropologie zum Gegenstand der Überlegungen (J. G. Herders *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, 1791; I. Kants *Kritik der praktischen Vernunft*, 1788 und seine *Menschenkunde oder philosophische Anthropologie*, 1831; *Versuch einer Darstellung des animalischen Magnetismus als Heilmittel* von C. A. F. Kluge, 1815). Daher wird dieser anthropologische Diskurs für die Erörterung des literarischen Gesangsgeschehens herangezogen, um die Frage der naturhaft-sinnlichen Ausdrucksformen zu erörtern und auf diesem Weg das romantische Menschenbild zu verdeutlichen. Es handelt sich dabei insbesondere um das Verhältnis zwischen Seele und Geist, die Rolle der Sinnlichkeit als Verbindung des Menschen mit der Außenwelt und die harmonische Belebung des menschlichen Körpers.

E. T. A. Hoffmann, der die Instrumentalmusik als das adäquate Medium des autonomen Klangs bevorzugte, hat dabei den Gesang dem älteren Modell des Gefühlsausdruck zugeordnet.

Sollte, wenn von der Musik als einer selbständigen Kunst die Rede ist, nicht immer nur die Instrumentalmusik gemeint sein, welche, jede Hilfe, jede Beimischung einer andern Kunst (der Poesie) verschmähend, das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen dieser Kunst rein ausspricht? Sie ist die romantischste aller Künste, beinahe möchte man sagen, allein echt romantisch, denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf. (Hoffmann 1908: 55)

Der Schriftsteller trennt, wie Andreas Käuser formuliert, die nichtsprachliche Musik von der sprachlichen Musik des Gesanges, „in dem eben das ältere Zeichenmodell überlebt“ (Käuser 1999: 192). Deswegen behauptet er:

In dem Gesange, wo die Poesie bestimmte Affekte durch Worte andeutet, wirkt die magische Kraft der Musik wie das wunderbare Elixier der Weisen, von dem etliche Tropfen jeden Trank köstlicher und herrlicher machen. (Hoffmann 1908: 55)

Für E. T. A. Hoffmann war die metaphysische Einbindung der Musik von besonderer Bedeutung, war er doch überzeugt, dass die Musik den Menschen über den Alltag erhebt und unendliche Sehnsucht nach einem transzendenten Zustand erzeugt. Dadurch lässt sich erklären, dass für ihn neben der Instrumentalmusik auch der Gesang als romantisch gelten konnte. Die Musik wird in der Romantik zur bedeutenden Sprache des Inneren, zum Lied ohne Worte, zur absoluten Musik, welche Instrumentalmusik dem Gesang „gleich“ macht.

Derart betrachtet vertieft das musikalische Gesangsgeschehen die dualistische Spannung des Hoffmann'schen Menschenbildes. Dadurch wird nicht nur die menschliche Duplizität (diesen Begriff verwendet E. T. A. Hoffmann in den *Seltsamen Leiden eines Theater-Direktors* in der Bedeutung: Doppelheit, Zweiheit der Welt und des Menschen) inszeniert, sondern

gleichzeitig auch der kämpferische Selbstfindungsprozess eingeleitet. Es gilt, dass der Gesang das Innerliche ausdrückt und dass der Mensch in ihm seinem eigenen Sein begegnet. Dementsprechend wird auch dem Gesang eine transzendierende Funktion zugesprochen. In *Beethovens Instrumental-Musik* formuliert der Schriftsteller das in der Weise, dass im Gesang durch Worte bestimmte Affekte angedeutet werden.

Jede Leidenschaft – Liebe – Hass – Zorn – Verzweiflung etc., wie die Oper sie uns gibt, kleidet die Musik in den Purpurschimmer der Romantik, und selbst das im Leben Empfundene führt uns hinaus aus dem Leben in das Reich des Unendlichen. (Hoffmann 1908: 55–56)

Diese Erhebung des Menschen durch den Gesang ins „Reich des Unendlichen“ spiegelt sich als Resonanz des Übermenschlichen (Unaussprechlichen, Göttlichen oder Dämonischen) im Inneren des Menschen wider und eröffnet in ihm verborgene innere Räume. Somit erfüllt der Gesang auch eine vermittelnde Funktion zwischen dem Übermenschlichen und Menschlichen, Geist und Seele, innerer und äußerer Welt, Mensch und Natur. Diesen vom Gesang losgelösten inneren Vorgang kann man mit der Kant'schen Formulierung als ein Spüren der „Erhabenheit unserer eigenen übersinnlichen Existenz“ bezeichnen (Kant 1915: 114). Der Gesang in seinem ästhetischen Wohlgefallen lässt den Menschen einen bestimmten Aspekt dessen, was er ist, im Vollzug der entsprechenden „Spontaneität“ spüren, der sonst verdeckt bleibt. Dieses Gefühl kommt als ein Moment des Begreifens zur Geltung.

In der Erzählung *Der Kampf der Sänger* aus der Erzählsammlung *Die Serapions-Brüder*, in der die Grenzen zwischen Gegenwart, Geschichte und Fiktion verschwimmen, wird am Anfang eine harmonische innere Vision geschildert, durch die „die anmutigsten Bilder eines höheren Lebens voll Glanz und Herrlichkeit“ und der „liebliche Gesang“ zum Vorschein kommen (Hoffmann 1912a: 22–23). Mit dem gemeinsamen herrlichen Gesang aller am Wettbewerb teilnehmenden Meistersänger disharmonisiert das gewaltige Lied des „wilden“ Sängers Heinrich von Ofterdingen. Und nur das Zusammensingen aller Meister bändigt die Gewalt seines Erklings und stellt die Ordnung wieder her.

Der Gesang der Meister versauete im Widerhall, schwarze Nebel legten sich über Wald und Wiesenplan, und hüllten alles ein in finstre Nacht. Da stieg ein in milchweißem Licht herrlich funkelnder Stern empor aus der Tiefe und wandelte daher auf der Himmelsbahn, und ihm nach zogen die Meister auf glänzenden Wolken singend und ihr Saitenspiel rührend. Ein flimmerndes Leuchten zitterte durch die Flur, die Stimmen des Waldes erwachten aus dumpfer Betäubung und erhoben sich und tönnten lieblich hinein in die Gesänge der Meister. (Hoffmann 1912a: 26–27)

Die Existenz der Sänger wird somit als höchst harmonisch im Einklang mit der Natur dargestellt, mit frommer Liebe und Eintracht erfüllt, jeder von ihnen vervollkommnet den Gesang der anderen und betrachtet die eigene Weise als „lieblich“ nur im allgemeinen Zusammenklang. Jedoch werden durch den individuellen Gesang auch die unterschiedlichen Charaktere der Meistersänger erkennbar:

Bewies sich Heinrich Schreiber gelehrt und tiefsinnig, so war Johannes Bitterolff voller Glanz und reich an kunstvollen Gleichnissen und Wendungen. Heinrich von Ofterdingens Lieder gingen durch die innerste Seele, er wußte, selbst ganz aufgelöst in schmerzlichem Sehnen, in jeder Brust die tiefste

Wehmut zu entzünden. Aber oft schnitten grelle häßliche Töne dazwischen, die mochten wohl aus dem wunden zerrissenen Gemüt kommen, in dem sich böser Hohn angesiedelt, bohrend und zehrend wie ein giftiges Insekt. (Hoffmann 1912a: 28)

Der erfahrenste von allen, Wolfframb von Eschinbach, drückte sich im Singen klar und weise aus. Er verstand, wenn er sang, jeden mitzureißen, so dass jeder „mit ihm wie auf den glänzenden Wogen eines schönen Stroms, bald sanft dahergleitend, bald kämpfend mit den sturmbewegten Wellen, bald die Gefahr überwunden, fröhlich hinstuernd nach dem sichern Port [wallte]“ (Hoffmann 1912a: 29). Dadurch, dass Wolfframb von Eschinbach bei vielen Meistern gelernt hatte, sich den Zugang zu den Liedern durch Lektüre verschaffte und einen tiefen Glauben besaß, wurde er weise und einsichtsvoll. (Es heißt bei E. T. A. Hoffman (1912a: 29): „Licht strömte in sein inneres Gemüt hinein“). Das Licht unterstreicht die hohe geistige Stufe seiner persönlichen Entwicklung, sein Erkennen der eigenen künstlerischen Mission, im Gesang das Menschendasein nach dem Klang der göttlichen Natur auszurichten. Deswegen spürte er im Gesang von Heinrich als erster dessen Problem, das Hoffmann als „das unruhige zerrissene Wesen“ bezeichnet. Offerdingens Lieder klagten über „die unermessliche Qual des irdischen Lebens und glichen oft dem jammernden Wehlaut des auf den Tod Wunden, der vergebens hofft auf Erlösung im Tode“ (ebd.: 30). Er schwankte zwischen Innigkeit und Hohn, Qual und Freude am Schmerz, Lebensverachtung und der Ambition, alle anderen zu übertreffen.

Im Unterschied zu Wolfframb von Eschinbach geht es bei Heinrich von Offerdingen um sein subjektives Inneres, sein Gemüt, das nach dem Geistigen und seiner leitenden Kraft zwar strebt, dabei jedoch hofft, das Wahre nur durch Ahnung und allein durch gute Anlagen dereinst irgendwann zu erreichen. Wie die meisten Künstlergestalten bei E. T. A. Hoffmann ist er psychisch gefährdet. Die ihm selbst eigene Ambivalenz verkörpert der vor ihm plötzlich erschienene Fremde, der bei Heinrich einerseits Grauen und Abscheu erweckt, andererseits ihn anzieht. Die „absonderlichen“ Reden des Fremden hören sich wie „seltsame Lieder“ an. Um mit den Worten Roland Barthes‘ zu sprechen: Es sang in ihm „einfach, ungeheuerlich, an der Grenze des Möglichen“ (Barthes 1990: 287). Der französische Philosoph spricht im Zusammenhang mit dem romantischen Gesang über eine mögliche Unterteilung der Stimmen.

Diese Unterteilung, von der er mitunter heimgesucht wird, ist freilich keine nach Geschlecht oder nach sozialen Rollen. Es ist eine andere Unterteilung: Sie stellt der schwarzen Stimme der Übernatur oder der dämonischen Natur die reine Stimme der Seele entgegen, und zwar nicht als religiöse, sondern als menschliche, allzu menschliche. (Barthes 1990: 287)

Dabei ist die Stimme des Bösen „ohne Ort“, „eine nirgends entspringende Stimme“ (Barthes 1990: 287), die auch die Stimme des Sängers dementsprechend zu einer ortlosen Stimme zu machen versucht. Für den Körper als vertrauten Stimmenort bedeutet das eine Art Verwirrung und Krankheit. Späterhin findet die negative Persönlichkeitsveränderung von Heinrich statt. Er bezeugt nun unverhohlen „Hohn“, „Unmut“ und Langeweile gegenüber seinen Mitsängern. Sein eindrucksvolles Lied, mit dem er bei einem Wettsingen siegte, singt er bezeichnenderweise in der Mitte des Kreises:

Es war als schlug er mit seinen gewaltigen Tönen an die dunklen Pforten eines fremden verhängnisvollen Reichs und beschwöre die Geheimnisse der unbekannt dort hausenden Macht empor. Dann rief er die Gestirne an, und indem seine Lautentöne leiser lispelten, glaubte man der Sphären klingenden Reigen zu vernehmen. (Hoffmann 1912a: 43)

Der Kreis und der „klingende Reigen“ weisen auf die Geschlossenheit des Heinrich'schen Liedsinns hin und bringen implizit seine Gestalt mit der Gestalt Kreislers in Verbindung – wie Roland Barthes erklärt:

Jeder Augenblick dieser Reise ist gleichsam auf sich selbst zurückgewendet, blind, jedem allgemeinen Sinn, jeder Schicksalsvorstellung, jeder geistigen Transzendenz verschlossen: im Grunde ein reines Umherirren, ein Werden ohne Zielrichtung; das Ganze, insofern es auf einen Schlag und endlos wieder von vorne beginnen kann. (Barthes 1990: 291)

Als Eschinbach seine „wunderbare Weise“ und emporsteigenden Gedanken durchaus würdigt, äußert er auch die Befürchtung: „solch ein Gesang könne nicht herausströmen aus dem rein menschlichen Gemüt, sondern müsse das Erzeugnis fremder Kräfte sein“ (Hoffmann 1912a: 45). Er wirft seinem Mitstreiter die Entsagung aller Liebe vor und bezeichnet ihn als „verirrten Wanderer in der Wüste“ (ebd.: 45). Allmählich verwandelt sich Heinrich von Ofterdingen zu einem Medium, durch das die „unbekannten Mächte“ singen, obwohl er selbst der Sänger bleibt. Somit gibt er auch einen wesentlichen Aspekt des serapiontischen Prinzips auf, das wahrhafte innere Schauen, das Wolfram verkörpert, der sich bemüht, „nur das zu singen, was meine Brust mit freudiger, süßer Wehmut ganz und gar erfüllt“ (ebd.: 55). Dagegen lernt Heinrich, auf die tief empfundene eigene Begeisterung zu verzichten. Er kommt durch seinen inneren Wandlungsprozess nicht aus seiner psychischen Gefährdung heraus, obwohl ihm der in frommen Liedern errungene Sieg von Eschinbach über die dunklen Mächte hilft. Das Überirdische in dieser Erzählung wird von Transzendenz dadurch konterkariert, dass der zerrissenen Gestalt Ofterdingens die Harmonie und persönliche Integrität Wolframbs von Eschinbach gegenübergestellt wird (vgl. Schmidt 2009: 34).

Die Erzählung behandelt also die Problematik der vertikalen Einordnung: das Emporheben des Menschen durch den Gesang. Die Ausgangssituation zeigt Heinrich von Ofterdingen schon auf der Höhe seiner Kunstmeisterschaft, womit er sich jedoch nicht zufrieden gibt und daher weiter versucht, sich dem Absoluten anzunähern. Der Arzt Carl Alexander Ferdinand Kluge erklärte diesen Zustand in seiner Schrift *Versuch einer Darstellung des animalischen Magnetismus*, 1811, folgendermaßen:

Weicht die ganze Sinnlichkeit zurück, so tritt der Mensch aus der Verbindung mit der Aussenwelt und geht zur inneren Dunkelheit über [...] Herausgetreten aus dem Leben in den Aussendungen und in sich selbst versunken, steht der Mensch hier an der Grenze zweier sehr verschiedenen Welten, an der dunklen Pforte zum Übergang in ein höheres, besseres Seyn. (Kluge 1811: 109)

Die Grenzhafteigkeit seiner Person macht Heinrich von Ofterdingen zu einer verirrten, zwischen Diesseits und Jenseits schwebenden Seele. Wie Paola Mayer formuliert:

Wer sich über die alltägliche, menschliche Sphäre hinauswagt, verirrt sich in einer Welt ohne Wegweiser, in der das Göttliche und das Dämonische einander täuschend ähneln. Während aber das erste sich dem Menschen entzieht, kommt das letzte auf ihn verlockend zu mit dem Ergebnis, dass der Künstler nur

selten und nur durch wahrhaft übermenschliche Wachsamkeit und Stärke einer Verstrickung mit dem Dämonischen entgehen kann. Das von Wolfframb erwähnte „unheimliche Grauen“ ist Reaktion auf das überwältigende Zweideutige, Inkommensurable der übersinnlichen Sphäre; es ist ein unbewußtes Wissen, dass man dort nicht mehr zu Hause ist, ein heilsames Zurückschrecken, da es den Menschen vor einer solchen Verirrung bewahren soll. (Mayer 2000: 64)

Der Gesang dient dabei einerseits als ein Mittel der Wirkung des Übermenschlichen im Menschlichen. Er verkündigt das Geheimnis der menschlichen Natur, gibt es aber nicht preis. Andererseits trägt der Gesang auch zur Harmonisierung des menschlichen Inneren bei; dabei betont er wesentlich den schwebenden Zustand des Menschen zwischen Seele und Geist.

Auch die sozialen Verhältnisse auf der Wartburg werden durch den Gesang veranschaulicht, und zwar überwiegend als ein harmonisches Zusammenklingen „im lieblichsten Wohlklang“ (Hoffmann 1912a: 28), eine im schöpferischen Sinne produktive Kommunikation. So passt Wolfframb von Eschinbach, der von inneren Konflikten frei ist, ohne Reibung in das gesellschaftliche Normsystem. Als anerkannter Meistersänger ist Heinrich von Ofterdingen in die Gemeinschaft der Dichter ebenfalls gut integriert. Die unauflösliche Ambivalenz aber, die er als Künstler in sich verspürt, seine höheren Ideale und niedere sinnliche Liebe, gefährdet sein soziales Verhalten, was als „grelle häßliche Töne“ (ebd.), „gewaltige Töne“ (ebd.: 43) zur Geltung kommt. Einerseits bleiben der Künstler und sein Werk durch die objektive äußere Welt bestimmt, andererseits führt die poetische Vorstellungskraft durch die intensivste innere Tätigkeit zu einer Annäherung an das Absolute, das aber nicht erreicht werden kann, da der Mensch an die Realität gebunden ist. Das Motiv des Gesangswettbewerbs, das vor allem die Idee des Beherrschens künstlerischer Techniken verkörpert, bedeutet auch Ruhe und Überlegenheit im Leben. Das Streben nach höchster Form und Technik des Gesanges ist untrennbar mit den Wünschen nach Macht und leidenschaftlicher Liebe verbunden.

Darüber hinaus werden mit dem Gesang auch Reflexionen über die Geschlechtsdifferenzierung in die Erzählungen von E. T. A. Hoffmann eingebracht. Da in einigen Texten (zum Beispiel, *Don Juan* und *Der Rat Krespel*) „insbesondere weibliche Künstlerfiguren über eine den männlichen Musikern/Komponisten dieser Texte ebenbürtige Genialität“ verfügen, wird beim Schriftsteller das Hinausgehen „über die ansonsten in der romantischen Literatur vorherrschende Asymmetrie der Geschlechterverhältnisse“ festgestellt (Lubkoll/Neumeyer 2015: 268). Trotzdem enden die Verhältnisse zwischen Mann und Frau, die seelisch in der Kunst verwandt sind, mit dem Tod der Künstlerinnen, da sie zum Objekt sexuellen Begehrens des Mannes werden. In diesem Zusammenhang weist Christine Lubkoll auf das Werk *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* von Christian Friedrich Daniel Schubart aus dem Jahr 1806 hin, in dem das Instrumentalspiel als männlich konnotiert und der Gesang als natürliche Domäne weiblicher Musikalität betrachtet wird (Lubkoll 1995: 66). Laut Schubart ist die Menschenstimme

ganz natürlich Urton, und alle übrigen Stimmen der Welt sind nur ferner Nachhall dieser göttlichen Urstimme. Die Menschenkehle ist das erste, reinste, vortrefflichste Instrument in der Schöpfung. Ein natürlich schönsingendes Bauernmädchen rührt mehr, als der erste Violinist der Welt. (Schubart 1969: 335)

Die Sängerinnen verfügen über mächtige und reine Töne, mit denen sie die Hörer verzaubern, die männlichen Musiker unterliegen häufig einer Verstimmung. In der Forschungsliteratur wird das dadurch erklärt, dass die Verbindung von weiblichem Körper und Singstimme durch den spätaufklärerischen Natur-Kultur-Diskurs bedingt ist, der das physiologische Anderssein und die Natürlichkeit der Frau postuliert, während die Verstimmtheit der Komponisten aus dem physikalischen Diskurs der Akustik rührt (Lubkoll/Neumeyer 2015: 402).

In der Erzählung *Die Automate* hört Ferdinand „die herrliche göttliche Stimme eines Weibes“, die in ihm ein „nie geahntes Gefühl“ hervorruft (Hoffmann 1912b: 96). Den wunderbaren, klaren (die Töne erklangen „wie helle Kristallglocken“), teils klagenden, teils sehrenden Gesang empfindet Ferdinand fast körperlich, physisch, da „ein unnennbares Entzücken“ sein Inneres durchbebte, der Schmerz krampfhaft seine Brust zusammenzog, sein Selbst „in namenloser, himmlischer Wollust [unterging]“. Seine Seele verwandelte sich ganz in ein Ohr (ebd.). Das Ganze wiederum wird als ein „holdseliges Traumbild“ dargestellt. Dieser Zustand wird als Eröffnung seiner „inneren Stimme“ verdeutlicht:

Es ist die psychische Macht, die die Saiten in unserm Innern, welche sonst nur durcheinander rauschten, anschlägt, daß sie vibrieren und ertönen, und wir den reinen Akkord deutlich vernehmen; so sind wir aber es selbst, die wir uns die Antworten erteilen, indem wir die innere Stimme durch ein fremdes geistiges Prinzip geweckt, außer uns verständlicher vernehmen und verworrene Ahnungen, in Form und Weise des Gedankens festgebannt, nun zu deutlichen Sprüchen werden. (Hoffmann 1912b: 105–106)

Das bedeutet, dass der Gesang eine psychische Wirkung auf den Hörenden ausübt, dass er als ein musikalisches Geschehen eine besondere kommunikative Situation zwischen den realen und idealen Persönlichkeitsbildern wiedergibt. Es handelt sich also um einen psychischen Prozess in Form von Resonanz („psychische Macht“), evoziert durch ein fremdes „geistiges Prinzip“ („Aber auch heute ist eine fremde Macht feindselig in mein Inneres gedrungen!“ (Hoffmann 1912b: 116), welches das Wechselspiel von Denken, Fühlen und Handeln bestimmt und vor allem im Traum, „im rein psychischen Wirken des Geistes“ (ebd.: 114) das Lauschen der „geheimnisvollen Lauten der Natur“ (ebd.: 112) durch die menschliche Seele ausdrucksvoll darstellt. Auch nach Roland Barthes erzeugt der Gesang im Inneren des Menschen ein Reflexionsbild, das die Dynamik seiner Persönlichkeit wiedergibt:

Der Raum des Liedes ist affektiv, er ist kaum sozialisiert: [...] sein wahrer Hörraum ist jedoch, wenn man so sagen kann, das Innere des Kopfes, meines Kopfes: Beim Anhören des Liedes singe ich es mit mir selbst, vor mich selbst hin. Ich wende mich in mir selbst an ein Bild: das Bild des geliebten Wesens, in dem ich mich verliere und aus dem mein eigenes, verlassenes Bild zurückkommt. (Barthes 1990: 289–290)

Den Gesprächspartner des Liedes, die Singstimme, nennt der Philosoph „mein[en] Doppelgänger“ – er ist „ein entstellter Doppelgänger, eingefangen in die schreckliche Szene des zersprungenen Spiegels“ (Barthes 1990: 290). Wichtig ist daher, was im affektiven Raum des Gesanges mit seinem Empfänger geschieht: Das Nervensystem wird als vibrierende und ertönende „Saiten in unserem Inneren“ beschrieben. Ähnlich spricht J. G. Herder über die menschliche Organisation, die, „wie eine Saite der anderen zutönt“, am meisten dazu gestimmt ist, „den anderen Wesen nachzuhallen und in sich zu fühlen“ (Herder 1989: 345). Immanuel Kant bezeichnet den Gesang in *Menschenkunde oder philosophische Anthropologie*

als „eine harmonische Belebung aller Organe“, und „dieser motus tremulus (bebende Bewegung) setzt hernach unser ganzes Nervensystem in eine ähnliche zitternde Bewegung, oder weil er harmonisch zusammenstimmt, den Menschen belebt und gesund erhält“ (Kant 1931: 167). Die eigentliche Besitzerin der Singstimme wird bei E. T. A. Hoffmann nicht näher individualisiert, sie bleibt im Bereich des Imaginären verortet, ihre Funktion ist es, dem Erzähler zu seiner inneren Stimme zu verhelfen. Diese Stimme waltet in seinem Inneren und ruft „eine intensive Existenz“ hervor (Hoffmann 1912b: 107). „Heißt doch *singen*“ – stellt Roland Barthes fest, – „im romantischen Sinn: phantasierend meinen geeinten Leib genießen“ (Barthes 1990: 288). Es werden „die unbekanntenen unaussprechlichen Gefühle“ erregt, „welche mit nichts Irdischem hienieden verwandt, die Ahnungen eines fernen Geisterreichs und unsers höhern Seins in demselben hervorrufen“ (Hoffmann 1912b: 110), – heißt es in der Erzählung *Die Automate*. Das Geisterreich oder „unser höheres Sein“ weist auf die tiefsten Tiefen des menschlichen Gemüts, auf das Unbewusste hin, das als ein Resonanzphänomen im Inneren vernehmbar ist und dessen Töne wie „entzückende Strahlen“ hervordringen. Als eine Botin dieses Geisterreiches erscheint die weibliche Singstimme.

Die „ganz wunderherrliche Stimme“ der Sängerin Antonie in der Erzählung *Der Rat Krespel* wird entsprechend als eine „Phantasie und Gemüt aufregende Sage von einem herrlichen Wunder“ (Hoffmann 1970: 37) gepriesen. Der Erzähler gesteht, dass er „nie eine Ahnung“ hatte, „von diesen lang ausgehaltenen Tönen, von diesem Steigen bis zur Stärke des Orgellauts, von diesem Sinken bis zum leisesten Hauch“ (ebd.: 36). An anderer Stelle wird der Klang von Antonies Stimme als „Hauch der Äolsharfe, [...] oft dem Schmetterten der Nachtigall gleichend“ (ebd.: 48) dargestellt. Ihr Gesang transzendiert das Menschliche, da er „über die Sphäre des menschlichen Gesanges hinaustönenden Klang gibt“ (ebd.: 48). Die Analogie zum Naturlaut der Nachtigall und zur Äolsharfe macht die Singstimme zur Einheit vermittelnden Universalmusik. Diese Motive verbinden die Sphären von Musik, Psyche, Eros und Tod. Die darin anklingende Entgrenzung bedeutet für Antonie eine spezifische Gefährdung, worauf die Worte hinweisen: „Die Töne schienen nicht Raum haben zu können in der menschlichen Brust“ (ebd.: 48). Bedeutsam für die Erzählung ist auch die Analogie zwischen Musikinstrument, Gesangsstimme und Seele. Es handelt sich um eine geheimnisvolle Korrespondenz zwischen Krespels Violine und Antonies Stimme. Als Krespel auf der „Königin“ seiner Geigen spielt, ruft Antonie, „die Königin des Gesangs“, auf: „Ach das bin ich ja – ich singe ja wieder“ (ebd.: 50). Wenn die Töne von Antonies Gesang keinen Raum in der menschlichen Brust zu finden schienen, so klang die Geige, als würde man ihre Töne „in menschlicher Brust erzeugen“. Die durch andere Instrumente vertretene menschliche Stimme ist, laut Roland Barthes, gegenwärtiger, „der Ersatz wird wahrer als das Original“ (Barthes 1990: 286). Gerade durch die Verschiebung und Substituierung der Singstimme kommt ihre Bedeutung als ein Sinnesphänomen ausdrucksvoller zur Geltung. Und genau eine solche Substituierung findet in der Erzählung von E. T. A. Hoffmann statt. Der Vater ersetzt die Stimme Antonies durch die Geige (was durch das Gesangsverbot wegen der Krankheit der Tochter erklärt wird) und bringt auf seinem Instrument ihre Stimme ersatzweise zum Erklingen. Erst die Abwesenheit der Stimme Antonies bringt die Rede über ihren Gesang hervor. Der Enthusiast in den Erzählungen von E. T. A. Hoffmann ist ein begeisterter Rezipient des weiblichen Gesanges. Gabriela

Brandstetter weist darauf hin, dass erst durch die Stimme der Sängerin diese Kunstverständigen zu Schriftstellern werden.

Kunsterlebnis und erotisches Fantasma, Rezeption und Produktion werden so gewissermaßen enharmonisch verwechselt – die Stimme der Sängerin wird zur Schrift des Dichters. Damit aber die Klangbilder durch die Dichtung neu entstehen können, muß die Frau, der Körper der Sängerin, verschwinden. Donna Anna stirbt, damit sie in der Dichtung *Don Juan* lebt, die Stimme der Sängerin muß verlöschen, um als Stimme der Muse in der Literatur in ihrer Apotheose zu erstrahlen. (Brandstetter 1988: 30–31)

Demnach unterstützt der Gesang in den Erzählungen auch den literarischen Schaffensprozess und erfüllt somit eine Kreativität fördernde Funktion. Ein besonderes Verhältnis zwischen der Gesangsstimme und der Stimme des Erzählers, zwischen Sprache und Musik wird hier noch einmal betont. Nach Antonies Tod baut Krespel keine Geigen mehr, er beginnt zu erzählen, somit wird seine Stimme zur Stimme der Erzählung und Antonies körperliche Eigenschaft der Singstimme zum Text.

Dadurch, dass der Gesang in den Erzählungen von E. T. A. Hoffmann eine besonders intensive Beschäftigung mit der subjektiven Sphäre und mit psychischen Prozessen ermöglicht, kann man ihn als eine bedeutsame Kategorie der romantischen Poetik betrachten und den singenden Menschen der Galerie der wichtigsten romantischen Gestalten hinzufügen. Der romantische Gesang bildet einen Knotenpunkt der bedeutenden Diskurse der Romantik: des musikästhetischen, anthropologischen, des Traum- und des Geschlechter-Diskurses. Das Hoffmann'sche Menschenbild wird durch den Gesang verdeutlicht.

Literatur

- Barthes, Roland (1990): Der romantische Gesang. In: Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 286–292.
- Brandstetter, Gabriele (1988): Die Stimme und das Instrument. Mesmerismus als Poetik in E. T. A. Hoffmanns „Rat Krespel“. In: Dies. (Hg.): *Jacques Offenbachs Hoffmanns Erzählungen. Konzeption. Rezeption. Dokumentation*. Laaber: Laaber-Verlag, 15–39.
- Herder, Johann Gottfried (1989): *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. Frankfurt a. M.: Verlag Deutscher Klassiker.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus (1908): Beethovens Instrumental-Musik. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Historisch-kritische Ausgabe mit Einleitungen, Anmerkungen und Lesarten von Carl Georg von Maassen. Bd. 1. *Fantasiestücke in Callots Manier*. München und Leipzig: Georg Müller, 55–64.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus (1912a): Der Kampf der Sänger. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Historisch-kritische Ausgabe mit Einleitungen, Anmerkungen und Lesarten von Carl Georg von Maassen. Bd. 6. *Die Serapiens-Brüder*. Bd. 2. München und Leipzig: Georg Müller, 22–73.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus (1912b): Die Automate. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Historisch-kritische Ausgabe mit Einleitungen, Anmerkungen und Lesarten von Carl Georg von Maassen. Bd. 6. *Die Serapiens-Brüder*. Bd. 2. München und Leipzig: Georg Müller, 87–120.

- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus (1970): Rat Krespel. In: Ders.: *Die Serapions-Brüder*. Nach dem Text der Erstausgabe unter Hinziehung der Ausgaben von Carl Georg von Maassen und Georg Ellinger. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 31–57.
- Kant, Immanuel (1915): Kritik der praktischen Vernunft. Kritik der Urteilskraft. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. 2. Leipzig: Felix Meiner.
- Kant, Immanuel (1931): *Menschenkunde oder philosophische Anthropologie*. Leipzig: Bergk.
- Käuser, Andreas (1999): *Schreiben über Musik. Studien zum anthropologischen und musiktheoretischen Diskurs sowie zur literarischen Gattungstheorie*. München: Fink.
- Kluge, Carl Alexander Ferdinand (1811): *Versuch einer Darstellung des animalischen Magnetismus als Heilmittel*. Berlin: C. Salfeld.
- Lubkoll, Christine (1995): *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*. Freiburg im Breisgau: Rombach.
- Lubkoll, Christine / Neumeyer, Harald (Hgg.) (2015): *E. T. A. Hoffmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler.
- Mayer, Paola (2000): Das Unheimliche als Strafe und Warnung. Zu einem Aspekt von E. T. A. Hoffmanns Kritik an der Frühromantik. In: *E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch*, 8. Berlin: Erich Schmidt, 56–68.
- Schmidt, Ricarda (2009): Schmerzliches Sehnen und böser Hohn. Ambivalenz in Hoffmanns Darstellung von Künstlern. In: *E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch* (17). Berlin: Erich Schmidt, 20–36.
- Schubart, Christian Friedrich Daniel (1969): *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. Hildesheim: Olms.

Gdańsk 2019, Nr. 40

<https://doi.org/10.26881/sgg.2019.40.11>

Agnieszka Sowa

Jagiellonen Universität Krakau / Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

<https://orcid.org/0000-0001-5028-1347>

Zu ausgewählten Aspekten des (Un-)Menschlichen im lyrischen Werk von Justinus Kerner

Gegenstand der Analyse sind ausgewählte lyrische Texte von Justinus Kerner, in dessen Werk sich die Faszination für die Frage nach der Präsenz der Welt der Geister in der irdischen kundtut, was zum Beispiel in seinem berühmten Text *Die Seherin von Prevorst* sichtbar wird. Das Anliegen des Beitrags ist es, zu untersuchen, welche Beobachtungen sich in Bezug auf die Natur des Menschen, das (Un-)Menschliche im Menschen, und die Verflechtung der materiellen und geistigen Welt in Kerners lyrischem Werk anstellen lassen. Insbesondere wird die Aufmerksamkeit auf die Todesmotivik fokussiert.

Schlüsselwörter: Justinus Kerner, die menschliche Natur, Verflechtung der materiellen und der geistigen Welt, Todesmotiv

Selected Aspects of (In-)Humanity in Justinus Kerner's Lyric Poetry. The article deals with Justinus Kerner's (1786–1862) lyric poetry. In his works, it is evident that he is fascinated by the question of the presence of the spirits in the earthly world and the mystery of the inner life. That can be observed e.g. in his well-known text *The Seeress of Prevorst*. The paper focuses on the insights into human nature, the intermeshing of the material world and the world of spirits that Justinus Kerner gained in his poetry. The paper takes a closer look especially at the death motifs in Kerner's poetry.

Keywords: Justinus Kerner, human nature, intermeshing of the material and the spiritual world, the death-motif

Die Anwesenheit von antirationalen Zügen in der Romantik wird nicht zuletzt durch das verstärkte Interesse an der sogenannten Nachtseite der menschlichen Natur indiziert. Mit Richard Benz kann man konstatieren: „Die unerklärliche, die ‚Nachtseite‘ des Lebens, alles, was in ‚Ahndung‘, Traum, Somnambulismus, Fernbewirkung Seelenrätsel ist, wird hier von einer neuen Wissenschaft gedeutet, die [...] aus dem Spätbild der Romantik nicht hinwegzudenken ist“ (Benz 1956: 333). Die Bezeichnung ‚Nachtseite‘ ist mit dem Namen Gotthilf Heinrich Schubert verbunden und erscheint im Titel seines 1808 in Dresden herausgegebenen Werkes *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*. In der Schrift heißt es:

Auch sehen wir nicht selten auf einzelne Momente [...] gewisse tiefe Kräfte unsres Wesens hervorschimern, welche an geistigem Umfange weit über die Grenzen unsrer jetzigen Fähigkeiten hinausgehen, und die wir uns doch vergeblich bemühen im Gang des gewöhnlichen Lebens fest zu halten. Es wird uns nicht an Beispielen aus allen Theilen der Naturwissenschaft mangeln, welche vielleicht eben über diese dunkle und tief liegende Eigenschaft unsres Gemüths einiges Licht verbreiten können. Mit Recht ist dieselbe das Beginnen eines höheren überirdischen Daseyns, und der Mensch ein zweylebendes Wesen, welches auf dem höchsten Gipfel der irdischen Natur, zugleich die ersten Anlagen der überirdischen in sich vereinte, genannt worden. (Schubert 1808: 308–309)

Gerade diese Perspektive des „zweylebenden“ Menschen, bei dem das überirdische Leben in bestimmten, kaum kontrollierbaren Zuständen schon im irdischen Leben manifest werden kann, scheint für Justinus Kerner (1786–1862), relevant zu sein.

Justinus Kerner – Mensch und Werk

Justinus Kerner, Vertreter der schwäbischen Dichterschule und Arzt,¹ Autor von Erzählwerken, Gedichtsammlungen und Klecksografien,² veröffentlichte u. a. im „Musenalmanach“ und in der „Einsiedlerzeitung“; in seinem Werk sind die romantischen Züge signifikant, worauf u. a. Bruno Markwardt hinweist: „Nicht zuletzt um seinetwillen hat man wohl den Schwäbischen Dichterkreis auch als Schwäbische Romantik bezeichnet“ (Markwardt 1971: 465). In den oberflächlichen Charakterisierungen der Literaturhistoriker fehlt es nicht an Beschreibungen, die sich auch auf Kerners Persönlichkeit beziehen:

Ein gesteigertes, [...] Gefühls- und Nervenleiden, [...], ein melancholischer Zug zu den ‚Nachtseiten der Natur‘, die vermeintliche Befreiung von einem Leiden durch einen Magnetiseur, die Behandlung mehrerer somnambuler Personen, der religiöse Glaube an das Hereinragen einer übersinnlichen Welt in unsere sinnliche, all das konnte den gemütvollen und leicht erregbaren Mann in die spiritistische Richtung bringen, [...]. (Salzer/Tunk: 390)

Gerhard Schulz schreibt vom „Verständnis für Naturmagisches“ (Schulz 1989: 791). Ähnliche Bemerkungen finden sich auch in den Zeugnissen der engen Freunde; Rosa Maria Varnhagen (spätere Assing),³ die Schwester von Karl August Varnhagen⁴ von Ense, schrieb über Justinus Kerner in einem Brief an ihren Bruder: „ich freue mich, nicht zu denen zu gehören

¹ Kerner hatte auch auf dem naturwissenschaftlichen Feld als Entdecker des Wurstgiftes eine wichtige Leistung hervorgebracht (vgl. Berghoff 1936: 4).

² Heutzutage erfreuen sich seine Klecksografien – Bilder, die aus den von ihm „aufgebesserten“ Tintenflecken entstanden sind, eines wissenschaftlichen Interesses: „Für Kerner waren seine ‚Tintensäue‘ keine Zufallsbilder, für ihn waren es Manifestationen der Geisterwelt. Sichtbar werden Dämonen und Geister eines ‚Mittel- oder Zwischenreiches‘, dem christlichen Fegefeuer vergleichbar. [...] Auch wenn Kerner sich immer wieder über diese Spukgestalten lustig machte, im Grunde war es ihm ‚todernst‘ damit“ (Fix 2010: 31–32).

³ Von der engen Verbindung zeugt u. a. die Tatsache, dass Rosa Maria Patin des ersten Kindes von Kerner war (Bergold/Salchow/Scheffler 1980: 105).

⁴ Kerner machte 1809 eine Reise, um nach dem Studienabschluss Erfahrungen in Krankenhäusern zu sammeln, er hat Karl August Varnhagen von Ense in Hamburg kennengelernt (vgl. Salzer/Tunk: 390).

die ein solches Gemüth misverstehen [!], und sich nur an die Schale halten“ (Varnhagen 1809); „übrigens ist er noch eben so originell, eben so melancholisch und eben so kindlich gut wie wir ihn kennen“ (Varnhagen 1811). Merkwürdig ist auch ihre Aussage: „Er scheint noch immer das alte Leid und die alte Schwermuth in sich zu tragen, wenn es nicht eine Art joy of grief ist die es ihn festhalten läßt“ (Varnhagen 1816). Die Bezeichnung ‚joy of grief‘ weist auf Ossian hin und erscheint in Macphersons Dichtung (vgl. Blair 2009: 79). Rosa Marias Bemerkung scheint an dem Punkt ziemlich treffend zu sein, weil sie Kerner in den Kontext des romantischen Kultus der Melancholie einschreibt, was sich in der Thematik seiner Texte niederschlägt. Otto-Joachim Grüsser registriert sogar: „Auch wenn er sich selbst mit Berichten über eigene Geisterwahrnehmungen zurückhielt, so wird nicht nur aus seinen Büchern, sondern auch aus Briefen deutlich, daß er an die Welt eines Zwischenreiches der Geister fest glaubte“ (Grüsser 1987: 227).

Die Frucht von Kerners Beobachtungen an Friederike Hauffe (1801–1829), die er in den Jahren 1826–1829 als Arzt behandelte und die ihre letzten Lebensjahre bei ihm in Weinsberg verbrachte, war das u. a. Gotthilf Heinrich Schubert gewidmete Buch *Die Seherin von Prevorst* (1829) in zwei Bänden, „berühmteste seiner medizinischen Schriften, wiederholt aufgelegt“ (Salzer/Tunk: 391).

[Das Buch] war wegen und trotz der Okkultismus-Mode seiner Zeit ein Erfolg, aber auch ein Skandal. Was in der romantisch verstandenen Poesie der Normalfall war, etwa das Sprechen in ‚pythischer Begeisterung‘ oder das In-Eins-Setzen von Wort, Bild und Gegenstand, zeigte hier medizinische Folgen. Und zwar nach beiden Richtungen: Hauffe galt als wahnsinnig und litt an vielen Krankheiten, aber ihre Berührungen und geschauten Rezepte heilten andere. (Gfrereis 2010: 8)

Laut Kerners Erklärung interessieren ihn in dem Buch „Phänomene, deren Besprechung Rationalismus und sogenannte Aufklärung längst verpöht hatten, die aber nun einmal in der Natur existieren und der wichtigsten Seite derselben, ihrer Nachtseite, angehören [...]“ (Kerner 1846: VII). In der *Seherin von Prevorst* heißt es, dass Hauffe zahlreiche merkwürdige Eigenschaften besaß, wie Geistersehen (vgl. z. B. ebd.: 24 und 36); „Ahnungsvolle Träume, Divinationen, Voraussehen [der Zukunft] in Glas- und Krystallspiegeln“ (ebd.: 36). Ihre Eigenschaften wurden mit den Termini „Magnetismus, magnetisch“ (vgl. ebd.: 19) beschrieben, z. B. „magnetisches Schlafwachen“ (ebd.: 14); „magnetische[r] Schlaf“ (ebd.: 44); „bedeutungsvolle Träume und Ahnungen, Mittheilungen aus einer geistigen Welt, und was sonst auch nur ins Gebiet magnetischer Erscheinungen zu gehören scheint“ (ebd.: 11). Charakteristisch ist, dass alle diese Phänomene in der Deutung Kerners beweisen, dass hier „ein Schleier nach Jenseits gelüftet“ (ebd.: 19) wird. Auf dem Titelblatt wird hinzugefügt: „Eröffnungen über das innere Leben des Menschen“. Auch die Figur der Seherin erscheint in der Dichtung Kerners, worauf ich später zu sprechen komme. Schulz rekapituliert das Kerners *Eröffnungen* innewohnende Verständnis von Geist wie folgt:

[...] Kerner [verwendet] die Vorstellung von einem ‚Nervengeist‘, der durch den Leib mit der Welt verbunden sei, während er zugleich die Seele an den Leib binde, die Seele hingegen zwischen einem ‚intellektuellen Geist‘ und einem ‚Nervengeist‘ vermittele sowie der ‚intellektuelle Geist‘ schließlich das Göttliche mit der Seele. Ziel einer derartigen komplizierten Aktivität des Nervengeistes aber ist die Überwindung irdischer Schranken, die Aufhebung der Grenzen zwischen Subjekt und Objekt,

was sich bereits in dem ‚außerordentlichen Zustand des magnetischen Lebens‘ ereignen könne, worin wiederum der Nervengeist aktiv tätig sei. So mündet Kerners detaillierte Beobachtung und Analyse einer handfesten schwäbischen Neurose in den allgemeinen Strom naturphilosophischen Denkens. (Schulz 1989: 210)

In den folgenden Überlegungen zu Kerners Lyrik, für welche das Thema Tod recht gravierend erscheint, wird seine Auffassung des menschlichen Geistes von essentieller Bedeutung sein.

Tod bei Kerner im Allgemeinen

In den meisten Gedichten Kerners findet sich eine verschieden ausgeprägte Todesmotivik, was vielleicht eine Folge seines Berufes ist. Sterbende, Gräber und Särge⁵ gehören in ihnen zum Standardrepertoire. In den meisten Fällen geht es um Gelegenheitsdichtung, um die Todeszenen, die an sich nichts Außernatürliches enthalten und sich im Rahmen der christlichen Tradition mit ihrer Hoffnung auf die Unsterblichkeit der Seele und das jenseitige Leben verorten lassen. Was verwundern mag, ist vielleicht nur die hohe Frequenz dieser Motive – siehe die folgende Charakteristik:

Kerners Sehnsucht nach dem Tode kennt nur mild elegische Töne der Wehmut, nicht den wilden Aufschrei der Zerrissenheit und des Welthasses, weiß von sanfter Ergebung, nichts von trotziger Empörung, denn sie steht mit innigem Gottvertrauen im Bunde. (Salzer/Tunk: 391)

Mein Ziel ist es, Kerners Anthropologie anhand seiner Todesgedichte zu rekonstruieren. Was mich interessiert, sind Fälle, in denen Kerner die Toten agieren lässt, die sich wieder ins irdische Leben einmischen, also die Welt der Geister der Verstorbenen. Der Mensch in der Lyrik Kerners wird vor allem aus der Perspektive seiner Sterblichkeit gezeigt. Die in den Gedichten vorkommenden Geister sind eigentlich ausschließlich Geister menschlicher Provenienz, bilden also eine Phase, oder eigentlich bei Kerner die Hauptdimension des Menschlichen, es geht um die Geister/Seelen von Verstorbenen und nicht um Geister eines anderen, z. B. dämonischen, Ursprungs.

Die Anthropologie, die sich in Justinus Kerners Lyrik kundtut, steht vorwiegend im Kontext des Christentums, und es lässt sich an ihr die Widerspiegelung von Schleiermachers Kreaturgefühl⁶ ablesen. Dies ist am Beispiel des Gedichts *Sei demütig* sichtbar, wo man liest: „Rühme dich auf dieser Welt, Mensch! nicht deines eignen Lichts! [...] Hoffe: daß durch Todesnacht/

⁵ Z. B. *Der tote Müller* (Kerner 2017: 19); *Tod im Mai* (ebd.: 36); *An den Hund des Toten* (ebd.: 61–62); *Des Landschaftsmaler Karl Dörrs Tod* (ebd.: 82–83); *Der Mutter Grab* (ebd.: 98); *Des Kindleins Grab* (ebd.: 99); *Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe* (ebd.: 119–121); *Sterbeszene* (ebd.: 165); *Auf Rosas Tod im Herbst* (ebd.: 165); *Särge* (ebd.: 212); *Letzter Trost* (ebd.: 231); *Des Bruders Tod* (ebd.: 237–240); *Auf den Tod eines Kindes* (ebd.: 243–244).

⁶ Dem Charakter von Schleiermachers ‚Abhängigkeitsgefühl‘ widmet Rudolf Otto besonders viel Aufmerksamkeit; für ihn gehört es zum Kern der religiösen Denkweise, er prägte auch die Bezeichnung ‚Kreaturgefühl‘. Vgl. dazu bei Rudolf Otto das gesamte dritte Kapitel: „Das ist sich selber bekenndes ‚Abhängigkeitsgefühl‘, das doch noch viel mehr und zugleich etwas anderes ist als Abhängigkeitsgefühle. Ich suche nach einem Namen für die Sache und nenne es *Kreaturgefühl*, das Gefühl der Kreatur, die in ihrem eigenen Nichts versinkt und vergeht gegenüber dem, was über aller Kreatur ist“ (Otto 1920: 10).

Gott dich führt in Sonnen ein –/ Was er immer mit dir macht,/ Du bist dein nicht, du bist *sein*.// Sei demütig wie das Blatt,/ Das im Herbst vom Baume geht [...]“ (Kerner 2017: 13). Die christliche Anthropologie – der Mensch als Geschöpf Gottes, das von Ihm abhängig ist und dies als die gültige Weltordnung bejaht – ist in diesen Gedichten primär; der Tod erscheint als eine natürliche Folge des Lebens, z. B. im Gedicht *Dem jungen Architekten*: „eine kalte Leiche tragen/ Sie fort dich in dem dunklen Schrein.// Doch bist *du's* nicht – du bist gerettet,/ Sie tragen deine Hülle bloß [...]“ (ebd.: 127). Die Bezeichnung „Hülle“ für den Körper des Verstorbenen wiederholt sich bei Kerner (vgl. z. B. *Der tote Müller*, ebd.: 19). Nach dem Tod hört der Körper auf, zu den Komponenten des Menschlichen zu gehören, „bist du's nicht“. Eine ähnliche Formulierung erscheint auch in Kerners Brief an Julie Hartmann vom 16.04.1840, in dem er von der Bestattung seines Bruders Karl berichtet: „Man hat nun meinen Bruder begraben, den Leib“ (Kerner 1897: 162). Der Tod ist der Zeitpunkt, zu dem sich der eigentliche Kern des Menschen, sein Geist, von der lästigen körperlichen, eben unmenschlichen, Hülle befreit und kann daher – eigentlich in allen Gedichten – nur positiv als Befreiung bewertet werden.

So ist es auch im Gedicht *Des Arztes Traum*, das den makabren Alptraum eines Arztes, darstellt, der sich im Traum auf einem Friedhof befindet: „Da seh' ich, wie aus Särgen/ Steigt Leich' an Leiche dicht“ (Kerner 2017: 49). Die aufgestiegenen Toten klagen den Arzt für seine medizinischen Fehler an, die ihren Tod beschleunigten. Die Empörung der Toten steigert sich, und die Szene wird recht spukhaft; dann kommt aber eine plötzliche Wende; der Tod wird als „Retter aus der Not“ apostrophiert. „Du Arzt, der aufgefunden/ Den Balsam Grabesruh'/ Du bandest unsre Wunden/ Sanft mit dem Sargtuch zu“ (ebd.: 51). Der Tod erscheint hier letztendlich als eine erwünschte Lösung, und die Fehler des Arztes haben die Kranken von der schlimmsten Krankheit „Leben“ befreit. Im Gedicht *Der Kranke an den Arzt* bittet der Kranke ebenfalls, dass ihm zu sterben erlaubt wird: „Ein Kraut nur heilt Menschenwunden,/ [...]/ Ein Tuch nur hält sie verbunden-/ Leichentuch und Grabesmoos“ (ebd.: 151, alle Hervorhebungen in den Zitaten – im Original).

Interessant erscheint mir eine konkrete Phase des Mensch-Seins bei Kerner, nämlich die Begegnung mit verstorbenen Menschen, die Wiederkehr der Toten, also das Gebiet des Zusammenseins der Lebendigen und der Toten.

Nähe der Lebendigen und Toten

Das Gedicht *Nähe des Toten* spricht von der Nähe zwischen den Herzen, die nach dem Tod einer der Personen viel stärker als zu Lebzeiten ist: „könnt' mich nichts mehr einen/ Mit dir [...]“ (ebd.: 17); „Herz, bist du *erst* mir nah“ (ebd.: 18). Diese Fähigkeit, die Nähe des geliebten Herzens zu empfinden, ist aber nicht jedem Menschen zugänglich, die Exklusivität dieser Erfahrung wird hier unterstrichen: „Die andern nicht begreifen,/ Was Sel'ges ich ersah!/ Was *die* nicht schauen, greifen,/ Das ist für sie nicht da.// *Die* wissen nichts von drüben,/ *Die* wissen nur von hier“ (ebd.). Der Tod ist eine Bedingung für die ideale Nähe, die vor dem Tode nicht zu erreichen ist. Charakteristisch ist, dass diese Fähigkeit, die Nähe des Toten zu empfinden, nur einer bestimmten Gruppe von Menschen zugeschrieben wird, die ein stark ausgeprägtes inneres Leben besitzen. In der Schrift zur Seherin von Prevorst heißt es ebenfalls:

Bei so vielen zieht die Welt den Körper, der Körper die Seele, und die Seele den Geist aus seinen Kreisen und fesselt ihn an die Erde, und daher wird nur das äußere Leben bei so vielen Menschen gemein, so daß Menschen, in denen der Geist noch in seiner naturgemäßen Stelle ist, nicht mehr in den Kreis gewöhnlicher Menschen gerechnet, sondern als unnatürlich, verrückt oder als Wunder betrachtet werden. (Kerner 1846: 14)

Diese Einteilung in die gewöhnlichen Menschen und die Geistigen durchzieht das Werk von Kerner, nur die zweite Gruppe hat Zugang zur Erfahrung der wahren Nähe der Toten. Ähnlich sieht es auch im Gedicht *Die Nähe der Fernen* aus: „Fühl' dich so innig/ In mir, in mir!/ [...] Will sich nur legen/ So mit dir, ach!/ Tief in die Erde,/ Ins Brautgemach“ (Kerner 2017: 193). Die ständige Präsenz des Toten wird mit der Liebe erklärt, z. B. „Was man so geliebet, geht/ Nimmermehr aus diesem Ort“ (*Wo zu finden?*, ebd.: 66). Die Liebe ist hier also die erste Begründung, warum die Toten unter den Lebendigen verweilen. Im Gedicht *Die Lilie* erscheint ein Sinnbild der Liebe nach dem romantischen Konzept der Unersetzlichkeit des Liebesobjekts: Ein Gärtner will eine jahrelang auf einem Grab wachsende Lilie verpflanzen: „Riß sie aus, doch wehe! aus dem Grabe/ Riß ein Herz er, das sie fest umschlungen“ (ebd.: 34). Eine Liebe kann man nicht „verpflanzen“, und die von der Liebe hergestellten Verbindungen annullieren die Grenze zwischen Leben und Tod. An der Stelle mag man sich an eine der Aufschriften am Grab von Caroline Schlegel-Schelling in Maulbronn erinnern, auf dem es heißt „Gott hat sie mir gegeben, der Tod kann sie mir nicht rauben“. In der Konsolations-Rhetorik der Zeit ist die Überzeugung von der nahen geistigen Präsenz der Verstorbenen manifest; Prinz Adalbert von Bayern schreibt an Justinus Kerner kurz nach dem Tod von dessen Ehefrau (im Brief vom 23.04.1854): „O könnte ich jetzt bei Ihnen sein, wie früher, als die Selige noch lebte, die jetzt verklärt als ein Geist des Lichts Sie lächelnd umschwebt!“ (Kerner 1897: 409); auch Helmine von Chezy tröstet Kerner in einem Brief vom 30.06.1854, „Wenn wir für das Wiedersehen unserer Lieben außer dem Glauben noch Gewährleistung bedürften, so wäre ein solch Scheiden durch den Tod eine der kräftigsten, so grausam sie auch ist“ (ebd.: 412).

Die Nähe zu dem Verstorbenen und die Todessehnsucht ist auch in *Totenopfer* sichtbar: „O könnt' auch ich die Herberg' bald erlangen,/ Die dir der Tod, der letzte Wirt, gegeben!“ (Kerner 2017: 136); „Im Morgenrot seh' ich verklärt dich wallen,/ [...] Du gehst mit mir durch stille Au'n und Haine.// Oft hör' ich deine liebe Stimme schallen,/ Fühl deinen Kuß auf meinen Lippen glühen,/ Seh' dich mitleidig lächeln, wenn ich weine“ (ebd.: 136–137). Der als Erleichterung angesehene Tod resultiert in der Verklärung des Verstorbenen und der Nähe zu den Geliebten, die hier die rein psychische Ebene zu überschreiten scheint und alle Sinne anspricht.

In den bereits genannten Beispielen war die Präsenz des Toten vor allem psychisch als das harmonische Gefühl der Nähe empfunden, es häufen sich aber auch Beispiele, in denen die Verstorbenen sichtbar werden. Das Nebeneinander von Toten und Lebenden, das in vielen Gedichten Kerners vorkommt, ist nur für bestimmte Menschen wahrnehmbar; das Innere sage dem Menschen, was er zur Möglichkeit, die Verstorbenen zu sehen, denken solle: „Sei solches Schauen nun Täuschung oder Wahrheit/ (Wollt nur, was euch das Innre sagt, hier meinen) [...]“ (*An Katharinas Töchter, die Prinzessinnen Marie und Sophie von Württemberg*, ebd.: 118). Das innere Schauen ist ein Motiv, das sich in der Lyrik Kerners wiederholt, und

es ist ein Grundbegriff in seiner Schrift die *Seherin von Prevorst*. Die Einteilung in das innere und äußere Leben steht im ersten Satz des Textes: „Wie jeder Mensch, der entfernt vom Treiben des äußern Lebens nur etwas in seinem Innern einkehrt, wirst auch du, lieber Leser, fühlen, daß in diesem ein ganz anderes, dem Aeußeren meist widersprechendes Leben ist“ (Kerner 1846: 3). Und weiter heißt es „daß vermöge dieses inneren Lebens der Mensch in einer alten ewigen Verbindung mit der Natur steht, von der ihn die einseitige Ausbildung des Gehirnlebens nur scheinbar freistellen kann“ (ebd.). Die Wiederkehr der Toten in Kerners Dichtung ist also von einem Subjekt abhängig, das dazu fähig ist, sie im inneren Schauen wahrzunehmen.

Wiederkehr der Toten

Bei der Wiederkehr der Toten haben wir es mit der Erscheinung eines Geistes zu tun, der eine wahrnehmbare, sichtbare Form der *quasi*-Körperlichkeit (z. B. als Gerippe) annimmt. Diese Körperlichkeit des Toten ist aber immer mit einer bestimmten Aufgabe verbunden. Die Toten, die bei Kerner sichtbar wiederkehren, verfügen schon über die Einsicht in die richtige moralische Einschätzung der Dinge, sie erscheinen sichtbar auf Erden für eine längere Zeit als Strafe oder nur kurz, weil sie das moralische Gleichgewicht wiederherstellen sollen, in den meisten Fällen aber, um die Lebenden zu warnen. In den beiden letzten Fällen hören sie auf zu erscheinen, nachdem sie ihre Aufgabe erfüllt haben. Es sei noch unterstrichen, dass die sichtbaren Toten vor allem in Texten auftreten, die Legenden und Volkssagen aus entlegener Zeit vermitteln und sich selten auf die persönlich von Kerner gekannten Toten beziehen. Es sind oft Geistergeschichten⁷ in Form von Balladen, also eigentlich keine intimen lyrischen Texte, was zu einer gewissen Abschwächung der Aussagen zu diesen Erscheinungen führen mag, weil sie dann ins Reich der Phantasie verschoben werden.

Im Gedicht *Die heilige Regiswind von Laufen* rächt sich eine misshandelte Dienerin an einem Ritter, indem sie seine Tochter, die zukünftige heilige Regiswind, in den Abgrund stürzt. Man erfährt: „Sie [die falsche Dienerin] irrt so viele hundert Jahr, kann ruhn kein einzig Mal“ (Kerner 2017: 166). Der Tod, der sich nicht ganz vollzogen hat, denn die Tote ist an die Erde gebunden, wird als Strafe begriffen. Ähnlich funktioniert der Bereich zwischen Leben und Tod im Gedicht *Die vier wahnsinnigen Brüder* (ebd.: 21). Die morbiden Wahnsinnigen – womöglich schon Geister – sind hier Figuren aus dem Bereich des Todes, sie sehen wie lebendige Tote aus, sind Wesen, die zur Strafe für das gottlose Leben in dem Zwischenzustand zwischen Tod und Leben schweben.

⁷ Eine starke Neigung zum Spukhaften ist bei Kerner nachweisbar; Andrea Fix bemerkt zu Kerners *Bilderatlas*: „Dem makabren Humor Kerners geschuldet ist die Seite 49, eine der vielschichtigsten des Albums. Kerner, der Geisterscher, scheint hier seinen eigenen Obsessionen Raum zu geben. Im Mittelpunkt steht Johann Heinrich Füssli's *Nachtmahr* vom 1781, eines der berühmtesten Gemälde seiner Zeit, das Kerner in einem englischen Stich von 1795 besaß: die Visionen einer schönen Schläferin, das Bild gewordene Unbewusste. Es muss ein Lieblingsbild Kerners gewesen sein. Aus dem Schattenreich kommen auch Kerners Klecksografien. Hier haben sich seine Tintengeister, mit einigen Federstrichen nachgeholfen, in real existierenden Personen materialisiert“ (Fix 2010: 22).

Der Verstorbene kann auch wiederkehren, um das moralische Gleichgewicht herzustellen. So im Gedicht *Die Mühle stehet stille*, wo die ermordete Ehefrau bekennt: „irr‘ ich ungerochnes Weib als Schatte“ (ebd.: 39) und den unbestraften Täter, den Ehemann, dem Herrn Irrwing nennt, der die Aufgabe übernimmt, den Mörder zu überführen. Das Grauen wird immer intensiver: „Doch plötzlich geht ihm [Herrn Irrwing] innres Schauen auf“ (ebd.: 38). Die Fähigkeit, das Bedürfnis der Toten wahrzunehmen, ist hier mit dem inneren Schauen verbunden. Erst nachdem das moralische Gleichgewicht hergestellt worden ist, kann die Tote Ruhe finden.

In den meisten Fällen kommen die Toten zu den Lebenden, um sie zu warnen, so in *Herbstjubiläum* (vgl. ebd.: 95) oder *Auf die Anwesenheit des Herzogs von Braunschweig in Braunschweig im Jahre 1809* (vgl. ebd.: 153–154). In *Pfarrer Sauls Gesicht* will eine sterbende Ehefrau ihren nur dem Verstand vertrauenden Ehemann bekehren: „gebe Gott, daß meine Leich‘ / Dich mache durch ein Zeichen weich“ (ebd.: 162). Es werden also Pläne für die Zeit nach dem Tod gemacht in der Hoffnung, dass dann die Überzeugungskraft der Ehefrau steigen wird, und tatsächlich: „Bevor man sie gelegt in Sarg, / In ihre Totenkammer, / Er schaut sie an mit trübem Blick [...]. // Da richtet sich die Leich‘ empor, / Kreuzt auf der Brust die Arme, / Und aus dem kalten Mund hervor / Tönt’s: ‘[...] Was du nicht glaubtest, wahrlich ist [...]‘“ (ebd.: 163).

Die Seherin

Ein ganz besonderer Bereich sind Gedichte, die mit Kerners erwähntem Interesse an der Seherin von Prevorst verbunden sind. In dem Gedicht *Was sie alle meinen* verteidigt sich Kerner gegen die Presstexte,⁸ die ihn und sein bekanntes Werk verurteilen, seine Interessen verspotten und seinen Charakter vorschnell deuten:

Feine philosoph‘sche Nasen! / Schmerz ist Grundton meines Herzens, / Von Natur ihm eingeblasen, / Schmerz der Grund selbst seines Scherzens. / Jener Schmerzenslieder viele / Hat der Knabe schon gesungen, / Die ihr in der Geisterschwüle / Mannesherzen meint entsprungen. // Was ich schau‘ im Geisterreiche, / Kann mich nicht zur Klage stimmen, / Das Gespenst, das ernste, bleiche, / Macht nur dem, der’s nicht glaubt, Grimmen. // Schmerzlicher als irre Schatten / Sind mir irre Menschenbengel, / Die, weil *hier* Verstand sie hatten, / Glauben dort sich flugs als Engel. (ebd.: 93; Hervorhebung im Original)

Das Gedicht verspottet die voreiligen, unüberlegten Einschätzungen und die Selbstsicherheit des Logozenismus. Die Perspektive, die hier aufgebaut wird, zeigt das lyrische Ich als Figur, die im Gegensatz zu den Anderen steht, als Figur, die Einblick in das Geisterreich hat. In den Gedichten, die mit der Seherin verbunden sind, wiederholt sich diese Perspektive: Auch sie wird als Figur dargestellt, die Zugang zum inneren Sehen hat, und daher von vielen nicht verstanden wird. So in *An die Seherin von Prevorst*:

[...] als die Welt da draußen zerronnen dir in Nacht, / Hat sich dir jene Helle im Innern angefacht; // Da ward dir offenbaret in lichtgewobnen Kreisen / Des Innern geist‘ges Wesen, was Geist und Seele heißen, / Wie sie sich trennen, suchen, vereinigen im Tod, / Das Auge bricht, doch innen aufsteigt ein Morgenrot; // Wie eine Gnadensonne dem innern Auge scheint, / Hat sich das äußere Auge in Sehnsucht

⁸ Kerner bezieht sich hier auf einen Text von Amadeus Ottokar, der in „Athenäum für Wissenschaft, Kunst und Leben“ im Juli 1833 erschienen ist (vgl. Kerner 2017: 93).

trüb geweint;/ [...] / Das Böse sinkt als Schwere, das Gute licht sich hebt.// So konntest du ertragen
der langen Krankheit Pein,/ Den wilden Sturm da draußen im innern Sonnenschein,/ Der Menschen
harte Reden, die dich erkannten nie,/ [...] // [...] du hast nicht zu sterben, weil du schon jetzt ein Geist.
(ebd.: 142–143)

Die Seherin wird als Figur dargestellt, die in der inneren, also geistigen Welt schon vor dem Tode lebt, was sie gegen äußere Angriffe immun macht. Nur Menschen, die das Licht im Inneren gefunden haben, sind fähig, die Seherin zu verstehen. In dem erwähnten Gedicht ist die geistige Welt deutlich im Inneren angesiedelt. Erst die radikale Wendung nach innen führt in sie ein. Im Gedicht *An**** mit dem Untertitel *Bei Übersendung der Geschichte der Seherin von Prevorst* ist klar, wer hier als Empfänger taugt: „Dir, dem schon längst der äußere Schein verschwunden,/ Dir, der du hast im Innersten dagegen/ Ein Morgenrot, das nie erlöscht, gefunden“ (ebd.: 145). Für den, der im geistigen Leben schon jetzt heimisch ist, sei der Unterschied zwischen Leben und Tod belanglos. Das wirklich geistige Leben kennt diese Grenze nicht. Es wird suggeriert, dass die Seherin, die vor dem Tode an der Grenze der Welten gelebt hat, auch nach dem Tod diese Fähigkeit behalten wird; es wird sogar ein Zeichen ihres Engagements erwartet. Im Gedicht *Nach der Seherin Tod* präsentiert sich das lyrische Ich als zum inneren Schauen fähig:

Es schaut mein Innres ohne Wanken/ In geist'ge Tiefen, wunderklar.// Wo du auch weilst, im Licht,
im Schatten,/ Ein Geist bei Geistern weilest du;/ O sende, will mein Glaub' ermatten,/ Mir liebend
einen Führer zu.// Und lebst du bald in höhrem Bunde/ Mit sel'gen Geistern, leicht und licht,/ Erschein'
in meiner Todesstunde,/ Mir helfend [...] // [...] was auch die Menschen sagen,/ Mich rühret nicht
die Erde an;/ Gar leicht kann ihre Schwere tragen,/ Wer leicht ihr Nichts erfassen kann. (ebd.: 143)

In diesem Text ist ebenfalls die Distanz zu den Meinungen der Anderen sichtbar, weil die Seherin schon eher der geistigen Welt angehört. Die Teilnahme an der geistigen Welt führt unumgänglich dazu, dass man in der oft schmerzhaften Opposition zur äußeren Menschenwelt steht.

Fazit

Kerners Auffassung des Todes passt sich in die Hauptströmung der Romantik ein. Eine – von Kerner zitierte – Passage aus Schellings „nur Freunden mitgetheilten Schrift“ *Zum Andenken der verstorbenen Gattin des Präsidenten Georgii in Stuttgart. 1811* scheint zugleich die Einstellung Kerners in ihren wichtigsten Punkten zusammenzufassen: das Glück des Todes – die Nähe der Toten und der Lebendigen – den Primat der geistigen Natur des Menschen, welche die Grenze zwischen Leben und Tod annulliert:

Wenn wir die rechte Empfindung vom gegenwärtigen Leben erhalten haben, [...], so können wir die, welche davon befreit sind, nicht anders als glücklich preisen. [...] [W]ir stehen noch auf dem Kampfplatz und warten auf unsere Erlösung. [...] ... Anhaltendes Nachdenken und Forschen hat jedoch bei mir nur dazu gedient, jene Ueberzeugung zu bestätigen, daß der Tod weit entfernt, die Persönlichkeit zu schwächen, sie vielmehr erhöht, indem er sie von so manchem Zufälligen befreit; [...]; daß wir im innersten unseres Wesens mit jenen vereint bleiben, da wir ja unserem besten Theile nach nichts Anderes sind, als was sie auch sind – Geister; daß eine künftige Wiedervereinigung bei

gleichgestimmten Seelen, [...] zu den gewissesten Sachen gehört [...]. Könnte bei richtigem Fühlen und Denken zur Gewißheit jener Ueberzeugungen irgend etwas fehlen, so bedarf es nur des Todes einer innig geliebten mit uns verbunden gewesenen Person, um sie zur höchsten Lebendigkeit zu erhöhen.“ (zit. nach Kerner 1846: 6; Hervorhebungen im Original)

Das angeführte Schelling-Zitat fasst eigentlich alle wichtigsten Elemente der Menschen- und Todesauffassung Kerners zusammen. Der Tod, eigentlich im Sinne: „das Leben nach dem Tod“, erscheint als ein glücklicherer und menschenwürdigerer Zustand als das Leben vor dem Tode. Die geistige Natur des Menschen wird als die wahre und eigentliche erklärt, und aus dieser Perspektive ist für den wirklich „geistigen“ Menschen, der über das innere Schauen verfügt, der Unterschied zwischen Tod und Leben belanglos. Friedericke Hauße, die Seherin von Prevorst, ist für Kerner ein Paradebeispiel der Verwirklichung dieser Affirmation des Geistes: „du hast nicht zu sterben, weil du schon jetzt ein Geist“ (Kerner 2017: 143).

Literatur

- Benz, Richard (1956): *Die deutsche Romantik. Geschichte einer geistigen Bewegung*. Stuttgart: Reclam.
- Berghoff, Emanuel (1936): *Der Dichterarzt Justinus Kerner. Historische Skizze zu seinem 150. Geburtstage*. Separatabdruck aus der Wiener Medizinischen Wochenschrift (40). Wien: Moritz Perles.
- Bergold, Albrecht / Salchow, Jutta / Scheffler, Walter (Hgg.) (1980): *Kerner, Ubland, Mörke. Schwäbische Dichtung im 19. Jahrhundert. Ständige Ausstellung des Schiller-Nationalmuseums und des Deutschen Literaturarchivs Marbach am Neckar* [Katalog] [= Marbacher Kataloge. Hg. von Bernhard Zeller, Nr. 34], Marbach: Deutsche Schillergesellschaft.
- Blair, Hugh (2009): A Critical Dissertation on the Poems of Ossian, The Son of Fingal. In: *The Poetical Works of Ossian by James Macpherson with a Critical Dissertation by Hugh Blair*, 49–93. <https://www.exclassics.com/ossian/ossian.pdf> [30.01.2019].
- Fix, Andrea (2010): *Das Theatrum Mundi des Justinus Kerner. Klebealbum, Bilderatlas, Collagenwerk* (= Marbacher Magazin 130). Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft.
- Gfrereis, Heike (2010): Vorwort. In: Andrea Fix: *Das Theatrum Mundi des Justinus Kerner. Klebealbum, Bilderatlas, Collagenwerk* (= Marbacher Magazin 130). Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft, 5–11.
- Grüsser, Otto-Joachim (1987): *Justinus Kerner 1786–1862. Arzt, Poet, Geisterseher; nebst Anmerkungen zum Ubland-Kerner-Kreis und zur Medizin- und Geistesgeschichte im Zeitalter der Romantik*. Berlin: Springer.
- Kerner, Justinus (1846): *Die Seherin von Prevorst. Eröffnungen über das innere Leben des Menschen und über das Hereinnagen einer Geisterwelt in die unsere*. Stuttgart: Cotta.
- Kerner, Justinus (1897): *Justinus Kerners Briefwechsel mit seinen Freunden*. Hg. von Theobald Kerner, durch Einleitungen und Anmerkungen erläutert von Ernst Müller. Bd. 2. Stuttgart, Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Kerner, Justinus (2017): *Die lyrischen Gedichte*, bearbeitet von Michael Holzinger. Berlin: CreateSpace Independent Publishing Platform.

-
- Markwardt, Bruno (1971): *Geschichte der deutschen Poetik*. Bd. 3: *Klassik und Romantik* (=Grundriss der germanischen Philologie, unter Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter, begründet von Hermann Paul, hg. von Werner Betz, 13/III). Berlin/New York: De Gruyter.
- Otto, Rudolf (1920): *Das Heilige*. Breslau: Trewendt und Granier.
- Salzer, Anselm / Tunk, Eduard von (o. J.): *Illustrierte Geschichte der deutschen Literatur in sechs Bänden*, Bd. 3 (=Von der Klassik bis zur Romantik), Neubearbeitung und Aktualisierung von Claus Heinrich und Jutta Münster-Holzlar. Frechen: Komet.
- Schubert, Gotthilf Heinrich (1808): *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*. Dresden: Arnoldische Buchhandlung.
- Schulz, Gerhard (1989): *Die deutsche Literatur zwischen französischer Revolution und Restauration. Teil 2: Das Zeitalter der Napoleonischen Kriege bis zur Restauration* (= *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Hg. von Helmut de Boor, Richard Newald, Bd. VII.2). München: C. H. Beck.
- Varnhagen, Rosa Maria (1809): Der Brief an Justinus Kerner vom 19.12.1809. Jagiellonen-Bibliothek Krakau, Handschriftenabteilung, Varnhagen-Sammlung 16, Assing R. M.
- Varnhagen, Rosa Maria (1811): Der Brief an Justinus Kerner vom 21.01.1811. Jagiellonen-Bibliothek Krakau, Handschriftenabteilung, Varnhagen-Sammlung 16, Assing R. M.
- Varnhagen, Rosa Maria (1816): Der Brief an Justinus Kerner vom 21.02.1816. Jagiellonen-Bibliothek Krakau, Handschriftenabteilung, Varnhagen-Sammlung 16, Assing R. M.

Gdańsk 2019, Nr. 40

<https://doi.org/10.26881/sgg.2019.40.12>

Andrea Rudolph

Universität Opole / Uniwersytet Opolski

<https://orcid.org/0000-0001-7576-7087>

Realistische Abrechnung mit Präexistenz und Reinkarnation.
Julius von Heydens Gesprächsnovelle
Das Geheimnis der Reminiszenz

Der Beitrag behandelt eine bisher kaum wissenschaftlich betrachtete Gesprächsnovelle aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Diese greift den Reinkarnationsglauben als ein Element des deutschen Idealismus zugleich mit liberalen Egalitäts-Ideen auf, um kritisch mit beiden abzurechnen.

Schlüsselwörter: Julius von Heyden, Gesprächsnovelle, Friedrich Schiller (Rezeption), Seelenpräexistenz (Kritik), Metempsychose (Kritik), liberale Egalitätsideen

The realistic settlement with pre-existence and reincarnation. Julius von Heydens Conversation-Novella *Das Geheimnis der Reminiszenz*. Heyden's story takes up the belief in reincarnation as an element of German idealism, as well as liberal ideas of social equality to critically disprove both of them.

Keywords: Julius von Heyden, conversation novella, Friedrich Schiller (reception), soul pre-existence (criticism), metempsychosis (critique), liberal egalitarian ideas

Julius August Leopold Friedrich von der Heyden, Emerentius Scävola (Pseudonym), wurde am 31. Januar 1786 in Mölschow auf Usedom als viertes Kind des Gutsbesitzers Leopold von Heyden geboren. Er verstarb im März 1867 in Melochwitz im Kreis Militsch in Schlesien (heute Miłochowice), wo er Friederike von Usedom geheiratet hatte. Während der Befreiungskriege schwer verwundet, erhielt er eine Zivilversorgung als Postmeister in Königsberg in der Neumark (heute Chojna). Die Postmeisterstelle bot Zeit zu schriftstellerischer Betätigung mit Gedichten, Erzählungen und teils umfangreichen Romanen,¹ deren Urheberschaft von Heyden durch sein Pseudonym „Emerentius Scävola“ erfolgreich verbergen konnte. Wegen

¹ Vgl. Schmidt 1840; 174–175, 231; Roßmann 1823; 404.

seiner schweren Verletzung am Arm ergriff von Heyden dieses Pseudonym.² Zeitgenössische Einschätzungen beschreiben Scävola als einen sich „durch Talente und Eigenthümlichkeit“ auszeichnenden Schriftsteller (*Conversations-Lexikon* 1840: 803), rügen aber, er habe sich nach seiner Verwundung und weiteren trüben eigenen und beobachteten Erfahrungen „besonders in Bezug auf die Liebe und das weibliche Geschlecht überhaupt“ eine „dunkle Florbrille“ vor die Augen gesetzt (ebd.: 803). Der Personeneintrag im *Conversations-Lexikon* verteidigt Scävola umfänglich gegen den von Wolfgang Menzel³ und anderen erhobenen Vorwurf, er beschreite den Weg, die „unmoralische Richtung der Neufranzosen“ (ebd.) in seinem Werk nachzuahmen und von jenen abzuschreiben. Daneben finde sich auch Krankhaft-Fieberhaftes, ästhetisch und moralisch Ungesundes und Abnormes, Erbsünde, Ehebruch, ja sogar Blutschande in seinen Werken. Dennoch sei Scävola „ganz deutsch, d. h. ehrlich“ (ebd.). Er glaube „an die Wahrheit seiner Figuren“, er wolle „nicht verführen, nicht reizen, nicht pikant sein, nicht erschlafte Gemüther unterhalten und anstacheln; im Gegentheil“. Er verfolge „eine durchaus ethische Richtung“; seine Personen gingen „oft auf die scheußlichste Weise unter, aber nur, wenn sie es durch Verbrechen und Lasterhaftigkeit verdient haben“ (ebd.). Er wolle „ein Warn- und Schreckbild erstellen“, was ihm „nur zu vollständigem Grade gelungen“ sei. Er stelle „die Sünde, das Laster, die Wollust in absoluter Nacktheit hin“, aber das „moralisch Schlechte in seiner Blöße“ reize nicht, sondern „schrecke nur“ (ebd.). Während die zu Beginn seiner Laufbahn im „Freimütigen“ erschienenen kleinen Erzählungen „zu den besten“ gehörten, „allerdings schon in der schwarzen Kunst“ gehalten, doch „ziemlich gemäßigt und von großer psychologischer Wirkung“, zeigten die *Cameraobscura-Bilder* (1832; neue Auflage 1836) und die Sammlung von Novellen *Genossen der Mitternacht* (1832) eine „wahrhafte Borussomanie“, einen „blind[en] Haß gegen alles Außerpreußische, eine gewisse körperliche und krankhafte Antipathie gegen Alles, was constitutionelle Staatsverfassung heißt oder danach aussieht“ (vgl. ebd.: 805).

² Man denke an die Scaevola-Geschichte: Die Römer hatten die Etrurier zum Gegner. Als während der Belagerung die Not immer größer ward, schlich sich ein junger Römer, Gaius Mucius, in das feindliche Lager. Er wurde gefangen genommen und verhört. Man drohte, ihn mit Feuer foltern zu lassen. Daraufhin legte Mucius seine rechte Hand ins Feuer und ließ sie verbrennen. Er schwor dabei, daß jeder Römer wie er bereit sei sich zu opfern, um den König zu töten. Dieser schenkte daraufhin allen Römern die Freiheit, Mucius erhielt den Beinamen Scaevola, „der Linkshänder“.

³ Wolfgang Menzel nannte ihn ein „Schwein, welches sich mit einem Battisttuch die Tränen abtrocknet“ (Goedeke 1966; 346). Karl Gutzkow äußerte andere Vorbehalte: Scävola sei „ein Autor der Idee, Leidenschaft und Kunst, aber jedes in einem depotenzirten Grade“. Bei ihm gehe die Idee „nur bis zu der Linie des Sonderbaren und Auffallenden; die Leidenschaft ist ohne Feuer und Subjektivität und Jugend [...]. Die Idee ist hier eine kalte Conception von Außen im Interesse der Neuheit, die Leidenschaft ergreift den Autor nicht selbst, sie bleibt immer nur bald die Wirkung, bald die Ursache seiner Combinationen, und endlich ist die Kunst etwas profan [...]“ (Gutzkow 1839: 348).

Schon der Novellentitel hält einen Fingerzeig für die Inangriffnahme einer Interpretation bereit. Er nimmt populär gewordenes Wissen auf,⁴ von dem das einbezogene Gedicht Schillers lediglich ein Ausschnitt ist.⁵

Ich werde diesen Ausschnitt in einem ersten Schritt zunächst weiten. Ich beschränke mich darauf, den Reinkarnationsglauben als Konstante der Literatur des deutschen Idealismus mit Beispielen zu belegen und zu markieren, dass dessen Konjunktur in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts durch aufklärerische Bedürfnisse bestimmt ist. Anschließend wendet sich die Analyse dem gesellschaftsorientierten Erzähltext zu. Ich möchte zeigen, dass diese Gesprächsnovelle von Heydens mit dem idealistischen Reinkarnationsglauben als einem Phantastikon hart abrechnet.

Zunächst: Als die Idee der Reinkarnation das Christentum und die Kirchengeschichte auf ihrem Weg ins europäische Geistesleben verließ, gab es nicht nur einen Umbau, sondern auch einen Kampf um die richtigen Begriffe und Reinkarnationsräume. Wenn Literaten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ihre Blicke auf das „alte System“ der Reinkarnation richteten, wurzelte dessen Konjunktur in kulturellen und ideengeschichtlichen Entwicklungen des Jahrhunderts. Die Vorstellung, dass die Seele des Menschen vom Himmel kommend zur Erde niedersteige und von dort wieder emporklimme, assimilierte sich dem westlich-idealistischen Fortschrittsparadigma. Sie bot dabei auch Möglichkeiten, Rückschläge des Einzelnen bei der Ausbildung seiner individuellen Anlagen oder der menschlichen Gattung im Geschichtsprozess – Lessing sprach von Seitwärtsentwicklungen – interpretatorisch abzufangen. Die Auffassung von Kultur als tugendhafter Qualität, um die der Mensch sich bemühen müsse und die ihn Anstrengung koste, ließ sich an Stadienmodelle mühelos anschließen. So verband sich der alte Präexistenz- oder Reinkarnationsglaube mit der idealistischen Kulturierung des Menschen, aber auch mit dem idealistischen Wunsch nach Selbsterweiterung, nach Repräsentanz der Gattung.

Nicht zufällig hatte Lessing in seiner *Erziehung des Menschengeschlechts* den Reinkarnationsglauben in Verbindung mit theologisch-philosophischen Fragestellungen mit den Mitteln der Vernunft gedeutet (Obst 2009: 126). In seinem 1773 gedruckten Buch *Philosophische Gespräche über die unmittelbare Bekanntmachung der Religion und über einige unzugängliche Beweisarten derselben* stellte Lessing die Fragen:

Ist es schon ausgemacht, dass meine Seele nur einmal Mensch ist? Ist es denn schlechterdings so ganz unsinnig, dass ich auf meinem Wege der Vervollkommnung wohl durch mehr als eine Hülle der Menschheit durchmüsste? Vielleicht war auf der Wanderung der Seele durch verschiedene menschliche Körper,

⁴ Die unter Berufung auf Marianne Wünsch formulierte These ist mit Blick auf Heydens Novelle wohl zu relativieren: „Die Idee einer Seelenwanderung, also einer wörtlichen physischen Wiedergeburt, war zwar in der Goethezeit vorhanden, jedoch stand hier primär der Gedanke an verschiedene Zustände innerhalb eines biologischen Lebens, Goethes so genannte ‚neue Leben‘, im Vordergrund. Erst in der Frühen Moderne taucht das Konzept der Reinkarnation häufiger und expliziter auf“ (Marko 2006: 8).

⁵ Reminiszenz heißt: Zurück-Erinnerung. Diese Idee geht auf die Idee Platons von der Anamnese zurück, konkret auf die Erinnerung der Seele an die geistige Existenz vor der Verbindung mit ihrem Körper. Plato hatte in seinem *Symposion* den Mythos einer vorzeitlichen Einheit des Menschen in männlich-weiblicher Ganzheit erzählt, nach welcher beide Geschlechter sich zurücksehnten.

ein ganz neues eigenes System zum Grunde? Vielleicht war dieses System kein andres, als das ganz älteste –). (Danzel 1853: 447)⁶

Und im Rahmen seiner kritischen Arbeit über die *Philosophische Palingenesie* des Schweizer Naturforschers und Philosophen Charles Bonnet (1720–1793) ist Carl Gotthelf Lessings Notiz überliefert:

Dieses mein System ist gewiß das älteste aller philosophischen Systeme. Denn es ist eigentlich nichts als das System der von der Seelenpräexistenz und Metempsychose, welches nicht allein schon Pythagoras und Plato, sondern auch vor ihnen Aegyptier und Chaldäer und Perser, kurz alle Weisen des Orients, gedacht haben. Und schon dieses muss ein gutes Vorurtheil dafür wirken. Die erste und älteste Meinung ist in spekulativen Dingen immer die wahrscheinlichste, weil der gesunde Menschenverstand sofort darauf verfiel. (Lessing 1795: 77)

Zeitgleich hatten auch Mitglieder der Helvetischen Gesellschaft, der badische Hof- und Regierungsrat und Ehemann von Goethes Schwester Cornelia, Johann Georg Schlosser, der Schriftsteller Johann Heinrich Merck und der Pfarrer und Physiognom Johann Kaspar Lavater Gespräche über die Seelenwanderung geführt. Lavater hatte 1769 Charles Bonnets Werk unter dem Titel *Philosophische Palingenesie oder Gedanken über den vergangenen und künftigen Zustand lebender Wesen* ins Deutsche übersetzt, Lessings Erziehungsschrift von 1781 revitalisierte sicher die Diskussion. Schon zuvor hatte Schlosser erkannt, „dass die kirchliche Lehre in ihrer herkömmlichen Form weder die Frage der Gerechtigkeit Gottes angesichts des Elends und der Ungerechtigkeit in der Welt noch das Problem der ewigen Verdammnis überzeugend beantworten kann und außerdem dem überall zu beobachtenden Entwicklungs- und Fortschrittsprinzip keinen Raum gibt“ (Obst 2011: 129). Im Unterschied hierzu löse die Seelenwanderung diese Probleme „auf eine, der menschlichen Natur gemäßigere Art“ (ebd.: 129). Auch neutralisiert er den gängigen Einwand, Christentum und Seelenwanderung schlossen sich aus. Man müsse erst in mehreren Erdenleben reif werden, um den Glauben an Christus und die durch ihn geschehene Offenbarung und Erlösung anzunehmen. Auch in Weimar wurde das Thema viel besprochen. Im Januar 1782 erscheint im „Teutschen Merkur“ eine Abhandlung des Generalsuperintendenten Herder *Über die Seelenwanderung. Drei Gespräche*. Und in seinen *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* hatte Herder Kulturen als historisch wandelbar beschrieben, sie im Rahmen einer relativ einheitlichen Lebensweise eingegrenzt auf verschiedene Lebensweisen, Völker und Nationen und die verschiedenen Stadien des Fortschritts nicht nur vertikal, sondern auch horizontal vergegenwärtigt.⁷ Die Gradation wurde im Rahmen der Fortschrittskonzeption zu einem Zentralbegriff der europäischen Aufklärung. Charlotte Buff, die Frau von Goethes Freund Christian Kestner, redete sich mit dem Glauben an die Möglichkeit wiederholten Erdenlebens sicher auch über persönliche Krisen hinweg. Kester notierte am 10. September 1772 in sein Tagebuch: „Er, Lottchen und ich hatten ein merkwürdiges Gespräch von dem Zustande

⁶ Die Forschung führt den jähen Abbruch der Äußerung unter Berufung auf Lessings Brief an Campe im Dezember 1799 auf eine Erkrankung zurück, die Lessing am Weiterschreiben gehindert habe (Danzel 1853: 123).

⁷ „Auch der Kalifornier und Feuerländer lernte Bogen und Pfeile machen und sie gebrauchen; er hat Sprache und Begriffe, Übungen und Künste [...]. Der Unterschied zwischen nicht aufgeklärten, zwischen kultivierten und unkultivierten Völkern ist also nicht spezifisch, sondern nur gradweise“ (Herder 1966: 227).

nach diesem Leben, vom Weggehen und Wiederkommen etc. etc., welches nicht er, sondern Lottchen anfang“ (Bäumer 1919: 188). Die Vorstellung, dass die Seele ein weiteres Mal in einen Leib tritt, bestimmte auch Goethes Deutung seines Liebesaufschwungs, den die ältere und von Zeitgenossen als schön beschriebene Mutter mehrerer Kinder, Charlotte v. Stein, in ihm auslöste. Die metaphysische Behauptung, mit dem Seelenpartner ursprünglich ein Wesen gewesen zu sein, legitimierte Liebeswünsche:

Ich kann mir die Bedeutsamkeit – die Macht, die diese Frau über mich hat nicht anders erklären als durch Seelenwanderung. – Ja, wir waren einst Mann und Weib – Nun wissen wir von uns – verhüllt in Geisterduft. Ich habe keinen Namen für uns – die Vergangenheit – die Zukunft – das All,

schrrieb Goethe etwa Mitte April 1778 an Christian Martin Wieland (Maurer 1997: 55). Er suchte eine gemeinsame Erinnerung an vorige Zustände herzustellen, um die Hingabe der sich zurückhaltenden Frau zu erlangen, so auch 1776 in seinem Gelegenheitsgedicht:

Sag, was will das Schicksal uns bereiten?/ Sag^s, wie band es uns so rein genau?/ Ach, du warst in abgelebten Zeiten/ Meine Schwester oder meine Frau. [...] Und von allem dem schwebt ein Erinnerung/ Nur noch um das ungewisse Herz./ Fühlt die alte Wahrheit ewig gleich im Innern,/ Und der neue Zustand wird ihm Schmerz. (Goethe 1981: 123)

Friedrich Schlegel sah die Reinkarnationsmetaphysik⁸ in seinen Vorlesungen bereits in breite Kreise getragen. Acht Jahre nach dem Erscheinen der Novelle hatte er eine Inflationierung des Reminiszenzglaubens in seinen *Vorlesungen über die Philosophie des Lebens* (1827) beklagt:

In der letztvergangenen Zeit hat man die Lehre von der Unsterblichkeit der Seele – da doch die eigentliche indische Seelenwanderung, so wie wir sie jetzt genau aus den Quellen kennen, zu ernsthaft und zu traurig ist,⁹ um bei unserem Zeitalter viel Beifall und Glauben zu finden – statt dessen nun ganz ins

⁸ In seinen Vorlesungen über die „Philosophie des Lebens“, die er in den Jahren 1804–06 an der Universität Köln und 1827 weiter entwickelt in Wien hielt, sprach F. Schlegel über drei Unsterblichkeitsvorstellungen. Abzulehnen sei dabei diejenige, die Spinoza (unter dem Einfluss des Buddhismus) vertreten habe: daß die Seele sich nach dem Tode unter Verlust ihrer Individualität wieder in das Einssein des Kosmos auflöse. Ebenso abzulehnen sei jedoch auch die entgegengesetzte Anschauung: dass die Seele nach diesem einen Menschenleben eine ewige Existenz entweder in himmlischem Genuss oder in unendlicher Höllenstrafe erwarte. Die Philosophie habe vorzüglich zwei Grundirrtümer zu widerlegen, „erstens, daß die menschliche Seele sich in nichts auflösen könne, und zweitens, daß die Unsterblichkeit dem Menschen ohne sein Zuthun schon völlig gegeben sey [...]“ [Zit. nach Windischmann 1846: 205]. Schlegel geht weiter: „Die dritte Meinung von der Seelenwanderung, die Ansicht des Mystizismus, schon wegen ihres hohen Alters so bemerkenswert, liegt in der Mitte der beiden. Diese läßt die Seele nicht gleich, sondern erst nachdem sie mancherlei Formen gewechselt, in die volle Freiheit übergehen. Wir nehmen hier die Seelenwanderung im allgemeinen Sinne als Fortdauer des Geistes bei abwechselnden Formen und Organen“ (Windischmann 1846: 203).

⁹ In den ältesten Texten des indischen Hinduismus, den Veden, erscheint die Idee der Reinkarnation noch nicht. In den *Upanishaden*, deren älteste auf die Zeit von etwa 800 bis 600 v. Chr. datiert werden, ist sie jedoch ein wesentliches, vielfach variiertes Thema. (vgl. Zander 1999: 25, 31–34). Anders als das Christentum oder der Islam ist die indische Religion nicht von einer bestimmten Persönlichkeit gestiftet worden. Das Band, das diese Religion zusammenhält, ist nicht Wort oder Gedanke eines Stifters, sondern die Kontinuität einer Entwicklung. Nach indischem Glauben ist das Dasein oder Schicksal eines jeden Einzelwesens notwendige Folge seiner Taten, welche es in seinem früheren Leben vollbrachte. „Wie einer handelt, wie einer wandelt, ein solcher wird er: Wer gut handelt, der wird Gutes, wer Böse handelt, etwas Böses“, lehrt eine Upanishad (Glasenapp 1963: 23).

Romantische hinüberzuziehen und jenes Leben als eine Art von astronomischem Spazierenfahren von einem Sterne zum andern mit lebhaften Farben zu schildern gesucht. (Schlegel 1847: 157)

Bei Schlegel entlud sich im Rückblick auf das Mode-Interesse Überdruß. Dieses sah sich nicht indischen Quellen verpflichtet. Es begnüge sich mit Gemeinplätzen und fröne der von Schlegel abgelehnten Vorliebe für die planetarische Erweiterung des Unsterblichkeitsglaubens.¹⁰

Ich ziehe aus diesen Belegen folgendes Fazit:

Aufklärungs- und goethezeitliche Literaten bezogen den alten Reinkarnationsgedanken in ihr westliches, von Evolution und Fortschritt geprägtes Paradigma ein (Obst 2009: 126, Cyranka 2005: 37). Das „alte System“ stabilisierte die Stufenleiter selbstbestimmten sittlichen Fortschreitens. Dabei verhalf der Glaube an die Möglichkeit wiederholten Erdenlebens dazu, einen starren Schematismus der Hinaufentwicklung zu vermeiden, sich über „tausend Räthsel und Geheimnisse der moralischen Welt“ (Schlosser 1781: 15) zu beruhigen, mithin gebrochene Schwünge des Verlaufs anzunehmen, und Geschlechterliebe als göttlich zu legitimieren, zuweilen in einer Sprache, die –mit gesuchten Mitteln– überredet, überspannt, überrennt.¹¹ Zu den Hypostasen des Vergangenheitsbildes gesellte sich in solchen Fällen eine neue ästhetisch-psychologische Anwendung der Einheitslehre. Einflußreiche Literaten wie z. B. Herder vertraten anstelle der Reinkarnation die Palingenesie, die Neuschöpfung nach Ablauf eines Weltzyklus: Nach einer Katastrophe vollziehe sich die Wiederverseelung auf anderen Himmelskörpern.

Heydens Novelle spiegelt nicht lediglich sein Interesse an pathologischen Erscheinungen wider. Sie ist auch eine Abrechnung mit dem Idealismus, der im Banne des Reinkarnationsglaubens stand,¹² und mit liberalen Zeit-Ideen. In ihrem Erzählfluss ist Schillers Gedicht *Geheimnis der Reminiscenz. An Laura* (1781) verankert. Im Mittelpunkt der Novelle stehen der Regierungsrat Löwener, dessen Alltagsvernunft auf bürgerlich-irdische Zustände und Erfordernisse eingerichtet ist, seine Gattin Charlotte, Mutter mehrerer Kinder, und deren Schwester Natalie, beide reinkarnationsbegeistert, später gesellt sich Löweners analphabetischer Diener Johann hinzu. Zunächst löst geselliges Lesen ein Gespräch aus. Nachfolgend werden Rückwirkungen der Lektüre auf Verhaltensweisen und Handlungen aller Beteiligten geschildert. Wir haben es demnach mit einer Gesprächsnovelle zu tun. Diese Novellenform reicht tief in die liberale Öffentlichkeitskultur hinein.¹³ In der Anwendung von dargebotenen

¹⁰ Sichtlich missfiel Schlegel eine besondere Form der Reinkarnationsspekulation, die das gesamte Weltall belebte und den Menschen nach ihrem Tod ein Weiterleben auf anderen Himmelskörpern zuschrieb. Der Schweizer Philosoph Johann Heinrich Lambert hatte 1761 *Cosmologische Briefe über die Einrichtung des Weltbaues* vorgelegt, dort seine Auffassung von der Bewohnbarkeit aller Himmelskörper begründend: „Ich finde die Erde in Kleinem zu sehr bewohnt, als daß ich nicht eben so viele große Wohnplätze gerne annehmen sollte“ (Lambert 1761: V).

¹¹ Die entfesselte Phantasie wird in Schillers Jugendgedicht *Geheimnis der Reminiscenz* antiklassisch und verliert sich im Grenzenlos-Überschwänglichen.

¹² Hierfür hat (Obst 2009) eine gut dokumentierte Übersicht geboten. Von Lavaters Übersetzung des Buches von Charles Bonnet ins Deutsche: *Philosophische Palingenesie oder Gedanken über den vergangenen und künftigen Zustand lebendiger Wesen* „gingen im 18. Jahrhundert immer wieder Anregungen für unterschiedliche Seelenwanderungsspekulationen aus“ (Obst 2009: 127).

¹³ Die Abhängigkeit der Gesprächsnovelle von der liberalen Geselligkeitskultur und ihre Beförderung durch dieselbe sind hinreichend bekannt. Vgl. Sengle 1972: 54; Rudolph 2018.

Urteilen und Meinungen, philosophischen Theorien oder geläufigen Lebensanschauungen suchte dieser auch in Schlesien äußerst produktive Novellentypus Alltagserfahrungen mit anderen Mitteln in politische Fragen einzubinden als seine Schwester, die symbolisierende dramatische Novelle, für die Kleist das Muster abgab.

Fordert Löwener bei Tisch „freundliche Geschichten“, die – ganz im Sinne von Theodor Mundts 1834 in Umlaufgebrachter Metapher von der Novelle als bürgerlichem „deutsche[n] Hausthiere“ (Polheim 1970: 71) – einen Bezirk des Friedens schaffen sollen, begegnet ihm diesmal schweigsame „Kopfhängerei“ (Scävola 1832: 2). Schuld ist die Schillerlektüre. Die Schwestern sind bewegt von Schillers Spekulation, wonach unstillbares Liebesverlangen nach einem Du aus früheren Liebeswonnen stammen müsse. Solche Wonnen habe die in einem neuen Körper wiedergeborene Seele mit dem leidenschaftlich begehrten Du, hier mit Laura angesprochen, in ihrem Leben vor dem aktuellen Erdenleben genossen. Auch das geliebte Du habe sich nach dem Tod seines vordem besessenen Körpers wieder inkarniert und Erlebtes in seine Wiederfleischwerdung mitgenommen.¹⁴ Die Leidenschaft – mit ihrer durchaus physiologischen Symptomatik: Blutfülle und Schwindel, Liebesglühen – erhält so ein Recht, auch wenn nicht um ihrer selbst willen. Integriert in ein heilsgeschichtliches, theosophisches System ist sie mit Vorstellungen vom Göttlich-gewesensein und intendiertem Wieder-Göttlich-Werden des Menschen verbunden. Einst waren die Liebenden in einer Welt über den Sternen als „innig festverbundene Wesen“ eins mit Gott: „Uns entgegen gossen Nektarwellen/ Ewig strömend ihre Wollustwellen,/ Mächtig lösten wir der Wahrheit Siegel, / Zu der Wahrheit lichtigem Sonnenhügel/ Schwang sich unser Flügel“ (Scävola 1832: 5). Bald aber folgte eine Zerstreung dieser Einheit. Es entstand eine Welt der vielfältigen Erscheinungen, unter den mangelhaften Einzelwesen auch die Menschen als „des Gottes schöne Trümmer“ (ebd.: 1832: 6). Unwillkürliche Erinnerungen führen die defizitären Einzelwesen aus ihrem in die Gegenwart gebannten Dasein ins Vergangene. Erinnerungen drängen zur „Aufhebung der Trennung“¹⁵ durch „Liebe“ (Schiller NA 20: 121, 124)¹⁶ – so der „metaphysische Roman“, in den Gott, Mensch und Welt eingefasst sind (Riedl 2002: 197). Nicht das teleologische Gerichtetsein der „Prüfungswallfahrt“ (Scävola 1832: 7) auf Gott ist zwischen den Frauen strittig. Strittig ist der Ausgangspunkt. Charlotte bezieht diesen auf ein metaphysisches Lichtwesen, Natalie auf das Tier. Diese Sicht ist jeweils durch eigene Bedürfnisse mitbestimmt.

¹⁴ Die petrarkistische Liebesbeschreibung findet sich hier nicht in typologischer Reinheit. Mehr als durch den Leib wirkt die Frau durch die Tugend auf den Dichter, das erotische Verhältnis hat somit sein Schwergewicht im Seelischen. Es muss sich vor allem auf seelische Kommunikation beschränken. Das war die Liebesauffassung des echten Petrarkismus.

¹⁵ Siehe: „Weine Laura! Dieser Gott ist nimmer/ Du und ich des Gottes schöne Trümmer, / Und in uns ein unersättlich Dringen, / Das verlorene Wesen einzuschlingen, / Gottheit zu erschwingen“ (Scävola 1832: 6).

¹⁶ Riedl verweist auf Schillers baldige Verabschiedung seiner Jugendphilosophie, ausgelöst durch sein Bekanntwerden mit religionskritischen Schriften französischer Materialisten, aber auch David Humes (vgl. Riedl 2002: 198). „Es erfolgt ‚die Umschreibung‘ des theo-historischen Konzepts in ein welt- und zeitimmanentes, wie es exemplarisch in dem universalgeschichtlichen Poem *Der Künstler* von 1789 vorliegt“ (vgl. ebd.: 199).

Charlotte meint, als Engel habe der menschliche Geist seine frühere Heimat verlassen, sein Körper zog ihn nieder zur Erde. Nun strebe er erneut zu Gott empor, indem er seine Sinne „in ihre ursprüngliche Sklaverei zurückkämpft“. Natalie hält dagegen: „Nicht als ein Engel“, sondern als „niedre Tierseele“ habe der Mensch seine „frühere Heimath“ verlassen, „als niedre Thierseele zerbrach er das ihm zu enge gewordene Gehäuse, um – mit vervollkommenen Sinnwerkzeugen ausgestattet – seiner Vollendung entgegen zu reifen“ (Scävola 1832: 9). Dabei werde der Schmerz als „rauer Mitkämpfer“ hilfreich sein, denn er reiße den Menschen „hinweg von den verlockenden Freuden“ (ebd.: 11). Die Seelen, die während ihrer Erdenschicksale wachsen und reifen, steigen sukzessive in Himmelsebenen auf. Die anderen, die ihre Dämonen nicht niederringen können, werden in längst verlassene Tiefen zurückgeschleudert, aus denen sie „immer wieder von neuem klimmen“ (ebd.: 10).

Der Geheimrat verspottet die Anschauung, wonach Menschen mehrere Erdenleben hinter sich bringen, als „ganz etwas Neues“ (ebd.: 3). Sicher fasst dies seinen idealismusfeindlichen Affekt mit einem Ausdruck zusammen. Zudem befindet sich dieser Ausdruck im Einklang mit der Form. Denn hersehend von Goethes berühmter Charakteristik der Novellengattung im Gespräch mit Eckermann am 29. Januar 1827 stehen die Behauptung der Prä- bzw. Fortexistenz von Seelen in aufeinander folgenden Leben zu bisherigen Erfahrungen tatsächlich im Verhältnis des Unerhörten. Die Frauen setzen sich gegen den Spötter zur Wehr. Natalie stützt das „System“ auf die Evidenz von Lebenserfahrung. Ihre schnell entschlossene Heirat mit ihrem nunmehr bereits verstorbenen Mann führt sie auf „Ahnungen aus einem früheren Leben“ zurück, beider „Wiedererkennen war ein gegenseitiges gewesen“ (ebd.: 12). Löwener stichelt:

Ihr seliger Mann war herzensgut, aber eine Biene mag er wohl früher nicht gewesen sein, denn er verstand das Einsammeln nicht [...]. Eine Schnecke ist er auch nicht gewesen, denn er war nicht gewohnt, mit den Fühlhörnern vorsichtig seine Umgebung zu untersuchen, [...]. (Scävola 1832: 18)

Die fortschreitende Handlung unternimmt die Geltungsprüfung geäußerter Ansichten. Löwener tritt eine Reise in sein Ministerium an.¹⁷ Sein längeres Ausbleiben begründet er in einem Brief. Er habe Natalies System, wonach „die Seele eines Menschen durch seine Stimme, durch seinen Blick, durch seine Mienen“ spreche, „auf schwachen Füßen gefunden“ (Scävola 1832: 19). Denn gerade der Diener, der ihn durch sein gefälliges Äußeres eingenommen hatte, bestahl ihn, es sei Zeit verstrichen, bis er wieder eingefangen war. Inzwischen habe er ganz bewusst einen „Gegenfüßler“ des Systems (ebd.: 23), einen unsympathisch wirkenden Menschen, in den Dienst genommen. Der zur Widerlegung des Systems Angeworbene wird paradoxerweise in dieses Ordnungssystem integriert, von Charlotte nämlich in die erotisch-partnerbezogene Variante. Beim ersten Anblick schon verfällt sie ihm. Der Diener zieht als Ehemann aus einem früheren Erdenleben an ihrer Seele vorüber: „Aus ihren stieren Augen war alles Licht, alle Sehkraft für das Sichtbare entschwunden; sie sah Nichts als das Bild ihrer jüngsten und, sie gestand es sich mit Beben, ihrer ältesten Reminiszenz“ (ebd.: 23). Derart wird ihre Einhüllung in den Reminiszenz-Wahn beschrieben – in Wahrheit

¹⁷ Wie im patriarchalischen Familienmodell üblich, verbindet sich mit Charlotte ein auf den Familienkreis bezogenes Dasein, mit Löwener ein nach außen gerichtetes Leben.

eine Sublimierung sexueller Affektzustände, wie man seit S. Freud sagen würde. Freilich ist die intrapsychische Dynamik der Selbstbeobachtung den Figuren selbst nicht zugänglich. Doch via Erzählkommentar und weiterer Mittel erhält der Leser Hinweise darauf, dass die leidenschaftliche Affektion damit zusammenhängen muss, dass Löweners eheliche Liebe weniger imponierend ausfiel. Den Gleichstellungsenthusiasmus des theosophisch- utopischen „Lehrgebäudes“ verknüpft der Erzähler mit Revolutionsideen. Zunächst hebt sich – von der Metaphysik her gesehen – ein Menschenbild auf, das auf äußeren Faktoren wie Herkunft und Standeszugehörigkeit beruht: Dieser Mann „mit der deutlich aus seinem Auge flammenden Seeleninschrift: ‚Du bist mein‘“ konnte nicht der sein, den sich ihr Mann „zu den niedrigsten Dienstverrichtungen verdungen hatte“ (Scävola 1832: 23), sinniert Charlotte. Der Affekt wirft sie auf das Krankenlager. Bald darauf brechen die bürgerlichen Bestimmungen von Familie zusammen. Als der kleine Otto sich in Krämpfen windet, bleibt die sonst liebende Mutter unberührt. Der Kindesvater und Ehemann wird dieser zu einer ganz gleichgültigen, ja feindseligen Person.

Nachdem das Kind inneren Verletzungen erliegt, bezichtigt Johann sich des Mordes. Versehenlich hatte er den unten am Wagen knienden Jungen beim Sprung vom Wagen in den Bauch getreten. Dieses Unglück mit Todesfolge und Charlottes insgeheim geäußertes Flehen, Johann müsse weggeschafft werden, sonst sei sie verloren für ihren Mann, für die Kinder, für alles, was sie bisher „als Pflicht und Tugend erkannt“ (Scävola 1832: 26) habe, nimmt Natalie als Bestätigung ihrer idealistischen Basisannahme. Aber sie rügt die Vermischung von moralischem Entwicklungsglauben mit dem Liebestrieb. Sie mahnt Charlotte zur Besinnung auf die Familienbände, auch um sie für ein asketisches Programm des „Systems“ zu retten, und dringt in den Geheimrat, den Diener zu entfernen: „Dieser Johann war der Feind Ihrer Seele in dem Leben jenseits der Wiege!“ (ebd.: 27). Löwener wirft die Schwägerin aus dem Haus, die seiner Frau das Gehirn verbrannt habe und korrigiert seine Personalentscheidung keineswegs.

Indessen stieg Charlottes Fieberglut. Die verhüllten Äußerungen der psychischen Instanzen zu identifizieren, ist des Arztes „Heilkunst nicht ausreichend“ (ebd.: 29). Während dieser diagnostisch im Dunkeln tappt, zieht die Kranke den erschrockenen Diener mit durstigen Küssen zu sich herab. Als Johann ihr Stammeln vernimmt – „Mein! Mein Seelenvermählter! – Gefährte meines frühern Lebens!“ – hält er sie für „wahnsinnig“ (ebd.: 33). Trotz solcher Sehnsuchtsschübe erkennt die Kranke die Diskrepanz zwischen ihren Erinnerungsbildern und dem Mann, dem in diesem Leben Zucht, Sammlung, die Askese fehlen. Er unterscheidet sich von dem Mann, der er bei seiner letzten Verkörperung war. Sie redet sich ein, sie könne seine verunreinigte Natur zum „Übersinnlichen“ (ebd.: 60) hinleiten. Ihre bei der Prüfungswallfahrt schon weit vorausgeeilte Seele müsse vor dem Ziel stehen bleiben und umkehren zu dem unglücklichen Johann, der sinken musste, um sie zu prüfen. An der Hand ihres Seelenfreundes will sie „vom Leben zu Leben und durch tausendmal tausend Gräber“ wallfahren und auf rauer Bahn an seiner „Veredelung“ (ebd.: 47) arbeiten. Der Arzt rät eine Gesundheitsreise nach Bad Landeck an. Johann, dem Löwener Charlotte, Pferde und Kutsche anvertraut, gelingt es, die Köchin Lisette mitreisen zu lassen. Und er kann Charlotte überreden, die Livree während der Reise ablegen zu dürfen. Sie interpretiert seinen Wunsch, „das schmachvolle Sklavengewand“ abzulegen, als Ausdruck von „Seelenadel“ (ebd.: 59). Reinkarnationsromantik verabschiedet die ständische Schichtung. „Er fing an,

das Mißverhältniß seiner Stellung zu seinem Berufe zu erkennen, und hatte den ersten großen Schritt auf der Vollendungsbahn gethan“ (Scävola 1832: 59).

Ein Zusammenhang ihrer Illusion, er wolle beider uranfängliche Ebenbürtigkeit in Wirklichkeit verwandeln, mit französischen Revolutionsideen ist offenkundig. Dass das Ausziehen des Sklavengewandes Johann in den Sinn kam, hängt freilich allein mit kriminellen Plänen zusammen, die so besser vor einer Entdeckung geschützt erscheinen. Bereits vier Stunden nach Fahrtantritt hatte der Dienstmann seine Livree mit einer „sehr anständigen bürgerlichen Kleidung“ gewechselt. Dass es sein Körper ist, den die Seele für eine bestimmte Anzahl von Jahren bewohnt, der verlockend wirkt, und nicht seine Seele, macht Charlotte sich nicht bewusst. Freilich sieht dies der Erzähler.

Am dritten Tag der Reise wird Johann von einem Landsmann verhöhnt. Aus den bissigen Bemerkungen geht hervor, dass Johann eine Ehefrau hat, die gerade im Kindbett liegt und glaubt, ihr Gatte sei im Krieg gefallen. Die Jahre der napoleonischen Eroberung Deutschlands klingen an. Flüchtend kutschiert Johann die Reisegesellschaft von dannen. Die Geschichte, die Johann Charlotte erzählt – aus der unteren Volksklasse stammend wurde er an die langjährige Geliebte seines jungen Herrn verheiratet und bekam dafür das Amt des Schulmeisters, in dem er, des Schreibens unkundig, tagtäglich dem Hohn der Bauern ausgesetzt war – gehört sicher zum sozialkritischen Realismus des 18. und 19. Jahrhunderts. Als Charlotte nach dieser Erzählung ihren Seelenverwandten zu sich emporzuheben glaubt und ihre Ermahnung, er möge sich scheiden lassen und der jungen Mutter die Hälfte seines Lohns überlassen, durch die Geste aufgehobener Arme unterstreicht, stürzt er sich in dieselben. Dass er sich – um irdischer Güter willen – hineinwarf, verrät schon seine Antwort „am Morgen danach“, er wolle seinen ganzen Lohn für sich behalten. Am selben Morgen hört Charlotte von ihrer aufmüpfig gewordenen Köchin Lisette, die den Sexualakt belauscht hatte, dass Johann dieser die Ehe versprochen hatte. Ihre Eifersucht habe er mit der Erklärung besänftigt, Charlotte sei ihm zu alt, er wolle lediglich ihre Zuneigung benutzen, um ein Herrenleben zu führen. Daran habe er ihr einen Anteil versprochen. In den darauf folgenden Tagen erlebt die Gattin des Geheimrats den Schrecken einer Volkserhebung.

Lisette fuhr fort, mit der ganzen Frechheit eines, zur Herrschaft emporgestiegenen Sklaven, ihre Geißel gleich dem Schwert eines Eroberers, über das Haupt ihrer gestürzten Gebieterin zu schwingen, welche willen- und gedankenlos den eisernen Zug ihrer Züchtigerin auf ihrem gebeugten Nacken duldete (Scävola 1832: 78) –

so die Mechanik des Zwangsläufigen. Es ist offenkundig, dass Lisettes Umkehrung der Sozialordnung als kriminelle Umverteilung erscheint. Bedenkt man das Ausmaß der beruflichen Einbindung Heydens in die Gestaltung des preußischen Staates, überrascht das nicht.

Charlotte sucht der unerträglichen ständegesellschaftlichen Umkehr zu entfliehen, Johann fängt die apathisch wirkende Frau ab, schlägt ihr die gemeinsame Flucht nach Sachsen vor, freilich nicht ohne sie aufzufordern, in den Gasthof zurück zu schleichen und ihre Geldkassette an sich zu nehmen. Als die Köchin am nächsten Morgen noch Charlottes Taschenbuch, deren Reisepass, einiges Papiergeld und einen Staatschuldbrief über 500 Taler findet, reist sie als Regierungsrätin Löwener ins Bad Landeck. Die nach Sachsen Entflohenen gelangen nach Oederan. Dort entdeckt Johann ein Häuschen, „welches seinen Wünschen zusagte“ (Scävola

1832: 82). Als die Ortsobrigkeit den Ausweis des Kaufinteressenten verlangt, erregt er den Verdacht des Beamten. Als Frau Loewener aufgespürt wird, macht Johann sich samt den Pferden aus dem Staub. Der Gerichtsdienner findet eine augenscheinlich Kranke aus besserem Hause vor. Nachdem ein hinzugezogener Beamter registriert, dass Charlotte „mit fliegendem wahnsinnsverrathenen Blick“ den Flüchtigen ihren „Seelenvermählten“ tituliert (ebd.: 84) und zudem noch über Bares verfügt, wird sie in das nahe liegende Irrenhaus eingewiesen. Nachdem der an der böhmischen Grenze Zurückgewiesene endlich gefasst ist, ordnet der Beamte Bestrafung mit den Worten an: „ein solches Bürschchen wird am besten im Zuchthaus veredelt“ (ebd.: 85). In solchen Worten manifestiert sich, um mit Michel Foucault zu sprechen, ein bestimmter Diskurs. Foucault führt in seiner Schrift *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses* (1975) zum Erfolg der Disziplinierungstechniken der modernen Gesellschaft aus, dass sich die Praxis der Strafgewalt um 1800 zu ändern begann. Es vollzog sich der Schritt weg von den im Feudalismus noch gegen den Körper gerichteten Strafen (Stichwort: Hinrichtungsfestlichkeiten mit direkter Gewaltausübung am Körper) hin zur Humanisierung des Strafvollzugs. Dabei wurde dann auch das Innenleben des Delinquenten entdeckt, was eine ganze Justiz-Pädagogik mit sich brachte. Tatsächlich verleiht von Heyden einer solchen Besserungspädagogik Beweiskraft. Sichtlich bestätigt die Handlung des sterbenden Johann die Effektivität des Zuchthauses bzw. Arbeitshauses als Erziehungsanstalt. Heyden nutzt ein Bild, das das Emporheben der Sinkenden eindringlich widerspiegelt, das nun aber keine metaphysische, sondern realistische, lebensrettende Bedeutung erhält. Auf dem Wege zu Charlotte erfährt Natalie, dass über Waldheim ein starkes Unwetter getobt und der angeschwollene Zschopaufluß die Straßen überflutet hatte. Infolgedessen waren die leichteren Häftlinge des Zuchthauses zur Verlegung des angrenzenden Irrenhauses herangezogen worden. Dabei hatte ein Mann den Tod gefunden. Zuvor hatte der Verunglückte

eine Frau ergriffen, um sie durch die Fluten zu tragen, war aber, vom Wellendrange auf dem inneren Hof umgeworfen, dem Thore zugetrieben, und mit tödlicher Gewalt an einen Pfeiler geschlagen worden. Dennoch hatte er, selbst sterbend, noch so viel Bewusstsein behalten, daß es ihm möglich gewesen war, sich mit der einen Hand an ein Treppengeländer festzuhalten, und mit der anderen die ergriffene Frau über dem Wasser zu halten. (Scävola 1832: 94)

Natalie identifiziert den im Zuchthaus ethisch geretteten Toten als Johann. Im Spital findet sie Charlotte, die ihr ihre Kinder anvertraut, sterbend, aber noch immer an eine postmortale Zukunft glaubend. Von den Begebenheiten mitgenommen, verbringt Natalie einige Wochen mit einer bejahrten Reisebekanntschaft namens Luzie auf einem Landsitz bei Bacherach. Dieser schreibt der Erzähler einen ruhigen, nüchternen Verstand zu, mit dem sie das Geschehen beurteilt, das Natalie ihr anvertraut. Von ihr wird am Ende ein spezifischer Blick auf das Geschehen geworfen. Indem die bejahrte Dame die Besinnung auf die „Wahrscheinlichkeit“ einfordert, bekämpft sie das System „sehr gelassen, aber sehr bestimmt“ (ebd.: 99). Sie weist auf den Zusammenhang von Liebesmangel und Empfänglichkeit für diese Art von Metaphysik. Das unerfüllte Eheleben Charlottes war quasi der Boden, auf dem die Bäume romantischer Sehnsucht nach einem Seelenverwandten in den Himmel wuchsen. Sie erinnert Natalie daran, dass ihre Schwester als junge Ehefrau das Bedürfnis hatte, Erwidern ihrer Zuneigung zu finden. Dass Charlottes Phantasie längst abhängig von ihren Begierden geworden sei,

habe das Fieber ausgelöst, noch bevor Johann ihr ins Auge fiel. Eine metaphysisch-pädagogische Verklärung sexueller Attraktion zur eingebildeten Pflicht, den Gesunkenen emporzuheben, entlastete Charlotte von der Prosa einer ehebrecherischen Leidenschaft.

Als Natalie zufällig Löwener wieder begegnet, die vornehm aufgeputzte Köchin als Geliebte diesmal an seiner Seite, steht der Geheimrat keineswegs mehr in geharnischter Opposition gegen das System. Wie seine Frau setzte auch er das System an die Stelle der sozialen und kirchlichen Verbundenheit. Auch er erschlich sich auf diese Weise Ablass für seine sinnliche Schwäche. Freilich hält er sich mit idealistisch-pädagogischer Kostümierung weit zurück, wenn er erklärt, er habe schon länger mit der Köchin seine Bedürfnisse ausgelebt, anfänglich mit Gewissensbissen, doch als er auf das System zurückgriff, seien diese verschwunden. Was sich in Charlotte unbewusst vollzog, ihr waren die psychischen Vorgänge verhüllt, ist bei Löwener lebenspraktische Berechnung. Als der Geheimrat bald darauf an einer falsch diagnostizierten Fußverletzung stirbt, er geriet bezeichnenderweise unter die Räder seiner Kutsche, wird er von der Köchin und Geliebten ausgeplündert.

Der Gesprächsnovelle entspricht, dass eine finalistische Lösung unterbleibt. Am Ende heißt es, es sei nicht bekannt, ob Natalies Glaube an das System lebhaft geblieben ist. Aber sicher sei, dass sie diesen nicht an die ihr anvertrauten Kinder ihrer Schwester weiter vermittelte. Dass die Novelle nicht mit einer naiv-finalistischen Anschauung des Richtigen abschließt, lud den Leser dazu ein, sich über sich selber zu verständigen. Die Schwestern unterwarfen ihr Tun ja Ansichten, die andere Figuren und vielleicht nicht wenige Leser teilten. Folgt man der Handlung freilich, präsentiert sich das romantische „System“ als Trug und Existenzvernichter, der Charlotte einen Totalverlust an Besitz und Verstand einbrachte.

Mit dieser Novelle hatte von Heyden Zeittendenzen als individuelles Schicksal gestaltet. Das System, das Natalie und Charlotte so außerordentlich hoch stellten und Löwener sich pragmatisch zunutze machte, führte zur Auflösung des Eheverhältnisses und der Familie, zu Krankheit und Tod. Dazu tritt nun, und nicht am Rande, dass die für die Dienstpersonen hergestellte gesellschaftliche Gleichheit beide Male gegen sie ausschlägt. Zweifelsohne entstand dieser Text nicht nur in einem bestimmten historischen und sozialen Kontext, von Heyden wollte auf diesen auch einwirken. –

Es lassen sich gattungstheoretische, literatursoziologische, literarhistorische und politische Lineaturen herausheben.

1. Die Novelle ist systematisch dem Gespräch zugeordnet, was zur Formeigentümlichkeit der literatursoziologisch interessanten Diskussionsnovelle gehört. Dass diese die Verabschiedung der Präexistenz- und Reinkarnationsmetaphysik intendiert, verweist literarhistorisch auf den Bruch der Realisten mit den idealistischen Systembildungen.¹⁸ Demythisierung durch Psychologisierung gehörte bald zum Repertoire materialistischer Anthropologie – bis hin zu Sigmund Freud.

2. Die Novelle enthält durchaus einen politischen Sinn. Auf zwei Stufen führt Heyden eine Entgrenzung bürgerlicher Ordnung vor. Zunächst erscheint die Reinkarnationsgläubigkeit als Abhilfsbewegung gegen eine leere Ehe und löst die Familie auf. Dabei verbindet sich der

¹⁸ Freilich hat auch der Bruch der Realisten mit den idealistischen Systembildungen die Wirkungsgeschichte des Idealismus keineswegs beendet.

Idealismus, von dem Lotte phantasiert, mit der sozialen Frage. Der Autor knüpft an idealistische Allgemeinvorstellungen einer Kranken Forderungen der untersten Volksklasse nach Aufhebung sozialer Ungleichverhältnisse. In die idealistische metaphysische Vorzeichnung uranfänglicher und heilsgeschichtlich wiederzugewinnender Gleichheit schreiben sich Forderungen aus dem Revolutionszeitalter ein: Dienstboten fordern die Ablehnung des Sklavengewandes. Nackte Bereicherungsinteressen kleiden sich sprachlich in das Kostüm idealer Forderungen. Zeigt der romantische Utopismus einen anarchischen Charakter, da er die Aufhebung von Familie und ständischer Ordnung zur Konsequenz hat, wird sein a-bürgerlicher Effekt durch die Kontamination mit kriminellen Handlungen (Betrug, Urkundenfälschung, Diebstahl)¹⁹ noch verstärkt.

3. Dennoch intendiert die Novelle nicht, der Gegenwart jede utopische Dimension abzuschneiden. Zum einen stammt die Romantik, die dem bürgerlichen Leben störend entgegentritt, nicht schlechthin von außen, sondern aus tiefsten menschlichen Schichten und Bedürfnissen. Zum anderen hält ein tragischer Schluss der Wirklichkeit andere Möglichkeiten entgegen. Heydens Text geht zur seelischen Verarmung bürgerlicher Institutionen ebenso wie zu deren Auflösung auf Distanz. Derart erscheint eine Ethisierung bürgerlicher Institutionen als *conditio humana*.

4. Es stellt sich die Frage nach dem erzählstrukturellen Verfahren. Der Typus „Gesprächsnovelle“ besaß die Funktion der Konfrontation philosophischer Thesen und Lebensanschauungen mit Alltagserfahrungen. Das psychologische und soziale Stimmigkeitskriterium gehört zum Realismus²⁰ mitsamt einer Erzählerfigur, die die Sequenz der Ereignisse vollständig überschaubar macht. Heydens Novelle schafft nicht mehr synthetisierte Figuren auf der Basis geschichtsphilosophischer Konstruktionen, also romantische Allegorien, für die soziale und psychologische Wahrscheinlichkeit gar nicht intendiert war. An die Stelle solcher Entwürfe sind lebendige Charaktere und die Erklärungskraft lebensbiographischer Elemente getreten, etwa agiert Johann in Übereinstimmung mit seiner Vorgeschichte. Die realistische Novelle bedient sich – hier im Fall Charlottes – introspektiver Darstellungsverfahren, um die Innenwelt von Figuren zu erklären. Festzuhalten bleibt, dass der Systemglaube vom Gang der Ereignisse selbst wie von den Mutmaßungen der Freundin und durch den Erzählkommentar relativiert wird.

Literatur

Bäumer, Gertrud (1919): *Goethes Freundinnen: Briefe zu ihrer Charakteristik. Ausgewählt und eingeleitet von Gertrud Bäumer*. Aufl. 2. Wiesbaden: Springer Fachmedien.

¹⁹ Nicht nur bittet der Dienstbote schon vor der Abreise um Geld, er hatte auf Rechnung seiner Herrschaft auch einen Kredit aufgenommen und fürchtet nun angedrohte Beschwerden bei seinem Herrn.

²⁰ Bei der Verwendung dieser Bezeichnung schließe ich mich dem Arbeitspragmatismus Rainer Rosenbergs an: „Epochenbegriffe können als der Ökonomie des literaturwissenschaftlichen Diskurses dienende Abkürzungen funktionieren, sofern über Strukturen und Grenzen der semantischen Felder, die sie aufrufen sollen, ein ungefährender Konsens herstellbar ist“ (Rosenberg 2013: 86).

- Bobert, Sabine (2009): Postmoderne Präsenz der Mythen – Auferstehung, Reinkarnation, Esoterik. In: Philipp David, Hartmut Rosenau (Hgg.): *Auferstehung: Ringvorlesung der Theologischen Fakultät Kiel*. Münster: LIT, 189–220.
- Conversations-Lexikon der Gegenwart in 5 Bde. 1838–1841. Bd. 4 (1848): P bis S. Leipzig: Brockhaus.
- Cyranka, Daniel (2005): *Lessing im Reinkarnationsdiskurs: eine Untersuchung von G. E. Lessings Texten zur Seelenwanderung*. Göttingen: V & R unipress.
- Danzel, Theodor Wilhelm (1853): *Gotthold Ephraim Lessing, sein Leben und seine Werke*, Bd. 2. Leipzig: Dyk'sche Buchhandlung.
- Glaserapp, Helmuth von (1963): *Die fünf Weltreligionen. Hinduismus, Buddhismus, Chinesischer Universalismus, Christentum, Islam*. München: Diederichs.
- Gnasenapp, Helmuth von (1966): *Das Indienbild deutscher Denker*. 2. Aufl. Stuttgart: Koehler.
- Goethe, Johann Wolfgang (1981): *Werke. Kommentare und Register*. Hamburger Ausgabe in 14 Bde. Bd.1: *Gedichte und Epen*. Textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz. München: Deutscher Taschenbuchverlag.
- Gutzkow, Karl (1839): *Beiträge zur Geschichte der neuesten Literatur. Erster Band*. Stuttgart: Balz.
- Jacob, Herbert (Hg.) (1866): *Grundriss zur Geschichte der Deutschen Dichtung. Aus den Quellen von Karl Goedeke*, 2. neu verarbeitete Aufl., Bd. 14. Achstes Buch: *Vom Frieden 1813 bis zur französischen Revolution*. Hannover: L. Ehlermann.
- Lessing, Carl Gotthelf (1775): *Gotthold Ephraim Lessings Leben nebst seinem noch übrigen literarischen Nachlasse, Anzeige seiner philosophischen und theologischen Bruchstücke*. Berlin: Vossische Buchhandlung.
- Maurer, Doris (1997): *Charlotte von Stein: eine Biographie*. Frankfurt a. M.: Insel.
- Michaels, Axel (1981): Wissenschaft als Einheit von Religion, Philosophie und Poesie. Die Indologie als frühromantisches Projekt einer ganzheitlichen Wissenschaft. In: Wilhelm Halbfass (Hg.): *Indien und Europa. Perspektiven ihrer geistigen Bewegung*. Basel: Schwabe, 325–340.
- Obst, Helmut (2009): *Reinkarnation. Weltgeschichte einer Idee*. München: C. H. Beck.
- Polheim, Karl Konrad (Hg.) (1970): *Theorie und Kritik der deutschen Novelle von Wieland bis Musil*. Tübingen: Niemeyer.
- Ralph, Marko (2006): *Das Modell der „Wiedergeburt“ in ausgewählten Erzähltexten der fantastischen Literatur der Frühen Moderne*. Kiel: GRIN Publishing.
- Rassmann, Friedrich (1823): *Pantheon deutscher, jetzt lebender Dichter und in die Belletristik eingreifender Schriftsteller; begleitet mit kurzen biografischen Notizen und der wichtigsten Literatur*. Helmstedt: E. G. Fleckeisensche Buchhandlung.
- Riedel, Wolfgang (2002): Weltgeschichte ein erhabenes Objekt. Zur Modernität von Schillers Geschichtsdenken. In: Peter Andre Alt u. a. (Hgg.): *Prägnanter Moment. Festschrift für Hans-Jürgen Schings. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 193–215.
- Rosenberg, Rainer (2013): *Verhandlungen des Literaturbegriffs. Studien zur Geschichte und Theorie der Literaturwissenschaft*. Berlin: Akademie Verlag.
- Rudolph, Andrea (2018): *Modernitätsverhandlungen in schlesischen Novellen um 1830. Ästhetische, kulturelle und politische Dimensionen*. Dettelsbach b. Würzburg: Dr. Röhl.
- Scävola, Emerentius (1832): *Camaraobscura-Bilder*. Bd. 1. Berlin: Schlesingsche Buch- und Musikhandlung, 1–105.

- Schlosser, Johann Georg (1781): *Ueber die Seelenwanderung*. Basel: C. A. Serini.
- Schmidt, Andreas Gottfried (1840): *Galerie deutscher pseudonymer Schriftsteller vorzüglich des letzten Jahrzehnts. Ein Beitrag zur neuesten Literaturgeschichte*. Grimma: Verlag des Verlags-Comptoirs.
- Sengle, Friedrich (1972): *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848*, 3 Bde. Bd. 2: *Biedermeierzeit: Die Formenwelt*. Stuttgart: Metzler.
- Windischmann, Karl Joseph Hieronymus (Hg.) (1846): *Friedrich Schlegel's Philosophische Vorlesungen aus dem Jahre 1804–1806. Nebst Fragmenten vorzüglich philosophisch-theologischen Inhalts, Dritter Theil, enthaltend den zweiten Band der ersten Abteilung, zweite Ausgabe*. Bonn: Weber.
- Zander, Helmut (1999): *Geschichte der Seelenwanderung in Europa. Alternative religiöse Traditionen von der Antike bis heute*. Darmstadt: Primus-Verlag.

Gdańsk 2019, Nr. 40

<https://doi.org/10.26881/sgg.2019.40.13>

Ewelina Damps

Universität Gdańsk, Philologische Fakultät /
Uniwersytet Gdański, Wydział Filologiczny

<https://orcid.org/0000-0002-4924-2997>

„Dormiunt aliquando leges, numquam moriuntur“.¹ Das Phänomen des gerichtlichen und moralischen Urteils am Beispiel der Novelle *Mondlicht über Masuren* von Günther Tetzlaff

Im Mittelpunkt des vorliegenden Beitrags steht der Versuch eines Vergleichs des gerichtlichen und moralischen Urteils am Beispiel der Novelle von Günther Tetzlaff *Mondlicht über Masuren*. Die Frage wird sowohl im Hinblick auf die Nuancen der Urteilsprechung, auf die besondere Rolle des Schriftstellers und Juristen, der auf eine ungewöhnliche Weise sein Urteil abgibt, indem er die Grenzen der menschlichen Wahrnehmung überschreitet, als auch auf die gesellschaftliche Beurteilung untersucht. Der Kontext wird ferner durch Einbeziehung des rechtswissenschaftlichen Problems der Berufsethik des Richters sowie durch psychoanalytische und esoterische Aspekte erweitert.

Schlüsselwörter: Günther Tetzlaff, Masuren, Esoterik, Kriminalliteratur, Urteil, Recht

Dormiunt aliquando leges, numquam moriuntur. The phenomenon of judicial and moral judgment on the example of the novella *Mondlicht über Masuren* [Moonlight on Masuria] by Günther Tetzlaff. The article deals with the problem of moral vs. legal judgment as presented in the novella *Mondlicht über Masuren* by Günther Tetzlaff. This problem appears in the seeking for judgment, in the comportment of individual and collective judgment makers, but especially in the role of the writer-lawyer who crosses the limits of human cognition. All this goes with a discussion of the ethics of the judge in jurisprudence as well as with psychoanalytical and esoteric aspects.

Keywords: Günther Tetzlaff, Masuria, esoteric, crime fiction, judgement, law

Zum Begriff der Gerechtigkeit

Das Bedürfnis des Menschen nach Gerechtigkeit, die Erwartung einer Wiedergutmachung für jedes Übel, das andere verursacht haben (Gleiches wird gleich und Ungleiches ungleich behandelt), führt oft zu Spannungen zwischen dem Individuum und der Gesellschaft. Jeder

¹ Die Gesetze mögen manchmal schlafen, aber sie sterben nie aus (Dubieński 2001: 337).

hat zwar das Recht auf Freiheit, Unabhängigkeit und Glück, aber dieses Recht wird durch die gesellschaftlichen Normen eingeschränkt.

Der Begriff ‚Gerechtigkeit‘ wurde von Platon als eine innere Einstellung verstanden, die er als Tugend bezeichnete. Im Mittelalter wurde die Gerechtigkeit nicht den Menschen, sondern Gott zugeschrieben, was auf die Überzeugung zurückging, dass kein Mensch in der Lage ist, immer gerecht zu handeln und unterschiedliche Perspektiven zu berücksichtigen. Demzufolge konnte er auf eine wahrhafte Gerechtigkeit nur im Himmel hoffen. Diese Auffassung wurde in der Renaissance durch das Naturrecht ersetzt. Immanuel Kant lehnte dagegen das Konzept sowohl der göttlichen als auch der naturgegebenen Gerechtigkeit ab, da sie vom Menschen nicht vollständig erkennbar sei. Laut Kant sollte der Mensch nach dem kategorischen Imperativ, d. h. nach ihm bekannten Prinzipien handeln. In modernen Kulturen wurden neue Konzepte dieses Begriffs entwickelt, die sich u. a. auf Ethik, Recht- oder Religionswissenschaft beziehen.

In der Rechtswissenschaft wird die Gerechtigkeit auf folgende Weise definiert:

Gerechtigkeit ist objektiv als Ideal die vollkommene Ordnung im Rahmen des Rechts. Man unterscheidet schon seit Aristoteles die ausgleichende (kommutative = austauschende) Gerechtigkeit als Prinzip gerechter Regelung der Verhältnisse der einzelnen untereinander und die austeilende (distributive) Gerechtigkeit als Grundlage der Regelung von Rechten und Pflichten des einzelnen gegenüber der Gemeinschaft (suum cui que distribuere = jedem das Seine zuteilen). Sie ist Richtschnur für jedes staatliche Handeln in Gesetzgebung und Verwaltung; aus ihr resultiert insbesondere der Grundsatz der Gleichheit vor dem Gesetz. Die subjektive Gerechtigkeit ist das dem einzelnen zuteil werdende Recht, als die Verwirklichung der objektiven Gerechtigkeit. (Kauffmann/Weber 1997: 515)

Infolgedessen ist das Ziel der modernen Gesellschaften, Rechtsnormen zu entwickeln, die das Dasein der Individuen regeln. Anstatt ihre Rechte persönlich, oft durch Gewaltanwendung, geltend zu machen, wurden strittige Fälle an spezialisierte Organe der staatlichen Rechtsprechung übertragen. Moderne demokratische Systeme, die auf dem Römischen Recht basieren, haben Modelle des unabhängigen, unbefangenen und unvoreingenommenen Gerichts entwickelt. Als Folge eines Gesellschaftsvertrags übertrug der Souverän, also das Volk und damit die Bürger, die Befugnis den Justizbehörden, was implizierte, dass nunmehr auch der Souverän der Justiz unterstellt ist. Die auf dem Aristotelischen Konzept basierende Definition beansprucht subjektive Gesichtspunkte des Individuums, die in der Annahme durch die Entscheidungen der dazu privilegierten Organe verwirklicht werden sollen.

Die Begriffsbestimmung aus dem Bereich der Ethik geht auf Platons Konzept zurück, nach dem die Gerechtigkeit zu „eine[r] moralische[n] Tugend“ wird, „eine andere Person gerecht zu behandeln (in Übereinstimmung mit ihren Befugnissen) [und] anderen das zu geben, was sie objektiv verdienen“ (Jedynak 1994: 213) [Übersetzung: E. D.].

In den Religionswissenschaften bedeutet Gerechtigkeit die von Gott versprochene Erlösung. Der Grundsatz der Gleichheit ist für die Bestimmung der Gerechtigkeit von grundlegender Bedeutung, d. h. in ähnlichen Situationen gleich zu handeln und gleich beurteilt zu werden. Gott wird als rechtschaffend bezeichnet, weil er, unabhängig vom Status der Menschen und von der Vielfalt der Orte und der Zeit, seine Urteile fällt (vgl. Khoury 1998: 966–967). Es sollte hinzugefügt werden, dass dieser Beitrag nur das Gerechtigkeitskonzept der jüdisch-christlichen Tradition thematisiert.

Vorschau der Analyse

Das Ziel des Beitrags ist es, anhand eines literarischen Prosa-Beispiels zu zeigen, dass und inwiefern gerichtliche wie auch moralische Urteile oft nicht miteinander korrelieren. Daran anschließend stellt sich die Frage, welche Schlussfolgerungen der Ich-Erzähler der Novelle *Mondlicht über Masuren* von Günther Tetzlaff im Hinblick auf seine künftige berufliche Laufbahn zieht. Darüber hinaus wird erörtert, wem das Recht zur Beurteilung eines Verstorbenen zufällt, und welches Recht der Geist auf seine eigene Verteidigung besitzt. Darüber hinaus wird das Problem der Gerechtigkeit mit der esoterischen Erkenntnis und dem Motiv des Doppelgängers konfrontiert. Gleichzeitig wird auf die Dissonanz zwischen Rechtsformalismus und Rechtsgefühl hingewiesen, welches als ein Gleichgewicht zwischen Recht und Moral verstanden werden soll.

Es wird weiterhin gezeigt, wie die Haltung des Juraabsolventen und der lokalen Gesellschaft die Unterschiede zwischen Recht und Moral widerspiegelt. Der zentrale Untersuchungsgegenstand wird im Zusammenhang mit der Ethik des Richters und seiner Rolle im Gerichtsverfahren analysiert. Anschließend wird die Frage nach der Objektivität der Urteile der lokalen Gesellschaft, die sich nach eigenen Vermutungen und Gerüchten richtet. Dabei sind Georg Eduard Moores Moralkonzept und Hans Georg Gadammers Konzept der Vorurteile und Vormeinungen behilflich, welche die Meinung der in der Novelle geschilderten Gesellschaft prägen. Zum Schluss greife ich nach den Aspekten der Psychoanalyse, die es ermöglichen, das Erscheinen und die Rolle des in der Novelle vorkommenden Soldatengeistes zu erklären.

Günther Tetzlaff. Über den Autor

Günther Tetzlaff wurde am 19. März 1926 in Treuburg in Masuren geboren. Nachdem er das Notabitur im Jahre 1944 bestanden hatte, wurde er als Soldat in die Wehrmacht einberufen (Kriegseinsatz im Herbst 1944 in der Eifel). Bis 1946 befand er sich in US-amerikanischer Kriegsgefangenschaft. In der Nachkriegszeit absolvierte er ein Studium der Pädagogik, um bis zu seiner Pensionierung den Lehrerberuf ausüben zu können. Seine Unterrichtsfächer umfassten Deutsch, Musik sowie Religion. Ferner arbeitete er als Organist und Kantor. 1952 heiratete er Jutta geb. Schweiger, ebenfalls aus Treuburg, mit der er zwei Kinder hatte: Burkhard (geb. 1954) und Barbara (geb. 1959). Nach der Scheidung, die 1974 stattfand, zog er in ein schwedisches Holzhaus am Rande von Bleckede/Elbe in einer Umgebung, die ihn an Masuren erinnerte. 1984 wurde er pensioniert, wonach er sich vorrangig mit der Literatur beschäftigte. In dieser Zeit schrieb Tetzlaff u. a. Heftrömane im Kelterverlag. Erst in den 90er Jahren unternahm er einen Besuch in der alten Heimat im mittlerweile zum polnischen Staatsgebiet gehörenden Olecko, wo er den Besitzern seines früheren Elternhauses begegnete. Mit diesen nahm er ebenso freundschaftliche Beziehungen auf, wie auch mit Eliza Praszynska, der Kustodin des Bezirksmuseums (Muzeum Okręgowe) in Suwałki. Zwischen 1994 und 2010 besuchte Tetzlaff jährlich den Ort seiner Kindheit. Dazu versuchte er sich die polnische Sprache anzueignen. Während dieser Besuche schrieb er seine Erinnerungen

an Kindheit und Jugend auf, ohne sie zu veröffentlichen. Ein nicht unerheblicher Einfluss auf seine Texte kam dabei vom ostpreußischen Schriftsteller Ernst Wiechert. Ein erster Auszug seiner Schilderungen erschien in der regionalen Bleckeder Zeitung. Dabei handelt es sich um die Schilderungen der Pogromnacht vom 8. November 1938 gegen die jüdische Bevölkerung, die er als Zwölfjähriger miterlebt hatte. Im Rückblick stellt er die kritische Haltung seines Elternhauses gegenüber dem NS-Regime dar. In den 2000ern arbeitete er an *Mondlicht über Masuren*. Die Novelle wurde erst kurz vor seinem Tod am 27. Oktober 2012 in Bardowick bei Lüneburg² fertiggestellt.

Tetzlaff gehört zwar nicht zu den bekannten deutschen Autoren, doch zählt sein literarisches Oeuvre neben den Werken von Siegfried Lenz, Ernst Wiechert, Hans Hellmut Kirst oder Artur Becker zur Regionalliteratur (bzw. Provinzliteratur) aus Masuren und Ermland. Masuren, das Land der Geheimnisse, inspirierte Tetzlaff dabei insbesondere zur literarischen Erörterung der Prinzipien menschlicher Moral.

Mondlicht über Masuren. Novelle. Handlung

Die Handlung der Novelle *Mondlicht über Masuren* (2012) spielt in der Gegenwart des Ich-Erzählers, d. h. etwa im Jahre 2011.

Im Mittelpunkt des Geschehens steht ein dreißigjähriger Mann, ein namenloser Protagonist, der ein Jurastudium abgeschlossen hat und seinen Urlaub in Masuren verbringt. Der Aufenthalt in einem kleinen Ferienhaus ist ein Geschenk seines Großvaters aus Anlass seiner Bestellung zum Amtsrichter. Masuren war auch die Heimat des Großvaters, der dort als Jurist tätig war.

Die Hauptfigur wird von einem Kutscher namens Stanislaw mit einem so genannten Panjewagen vom Bahnhof abgeholt und zu einem kleinen Ferienhaus am See gebracht. Während der kurzen Fahrt reagiert das Pferd ängstlich, als der Kutscher an einem „hügeligen Wald, Bäumen und Gebüsch“ (Tetzlaff 2012: 12) vorbeifährt. Anschließend erscheint eine junge Frau, Irena, die sich während des gesamten Aufenthalts um den Gast kümmert. Als einzige spricht sie mit diesem Deutsch. Der Ich-Erzähler will im Urlaub ein Tagebuch schreiben, dazu verwendet er eine alte Schreibmaschine, die im Ferienhaus steht. Wenige Tage später begegnet ihm ein älterer Mann, der Angler Jozef Kaszmierczik. Trotz seiner abgenutzten Kleidung gewinnt Jozef das Vertrauen des Ich-Erzählers. Einige Tage später taucht die Polizei im Ferienhaus mit einer Anzeige gegen einen Jozef ähnlich sehenden Mann auf. Der Gast aus Deutschland erkennt, dass Jozef höchstwahrscheinlich keine Angelkarte hat. Aus moralischen Beweggründen heraus beschließt er, Jozef vor der Geldbuße zu schützen:

Sollte ich ihn nun denunzieren? Ich als Gast in diesem Land? Aber was war das schon für ein Verbrechen, wenn man zwei Eimer voller Fische mit nach Hause bringt, um viele hungrige Mäuler, so dachte ich, satt

² Für die wertvollen Angaben über den Schriftsteller bedanke ich mich bei Herrn Burkhard Tetzlaff, dem Sohn des untersuchten Schriftstellers.

zu bekommen? Ich schwankte zwischen meiner Wahrheitsliebe, die mir schon von Amts wegen auferlegt war, und Mitleid mit diesem skurrilen, aber doch liebenswerten Menschen, der mir immerhin beigebracht hatte, wie man Fische sachgerecht entschuppt und ihre Eingeweide ausnimmt. (Tetzlaff 2012: 28)

„Der alte Mann und der See“, wie der Erzähler Jozef in Anspielung auf Ernest Hemingways Roman nennt, bedankt sich für die Hilfe mit ein paar Fischen. Der junge Juraabsolvent lässt Jozef über Irena etwas Geld zukommen, sodass dieser bei der nächsten Polizeikontrolle eine Angelkarte vorweisen kann.

Bei einem Spaziergang im Wald findet der Protagonist deutsche Gräber. Er entdeckt auch, dass die Gräber teilweise vom Moos befreit worden sind, was bedeutet, dass sich jemand um sie kümmert. Das Moos erinnert ihn an die Angst des Pferdes, auf dem Weg durch den Wald. Die hier versteckten Gräber lassen ihn denken, dass Verbrecher an solchen Orten begraben wurden. Er findet auch das Grab eines Försters, der von einem Wilddieb auf der Jagd ermordet wurde. Sein Großvater hatte ihm seinerzeit erzählt, dass es in Masuren oft zu solchen willkürlichen Morden kam, und dass Wilddieberei mit Gefängnis bestraft wurde. Und ein weiteres Mal wird der Ich-Erzähler von Gewissensbissen gequält, als er während seiner Wanderungen auf Menschen stößt, die sich des illegalen Holzeinschlags schuldig machen. Doch urteilt er, dass Armut diese dazu gezwungen habe.

Bei Vollmond versucht der junge Jurist, seine letzten Erfahrungen zu Papier zu bringen, als er plötzlich von Angst und Unbehagen erfüllt wird. Er hört eine unangenehm klingende Stimme hinter sich, die ihn auf Deutsch anhält, aufzustehen und sich einen alten Kohleherd anzusehen. Die Stimme weist den Ich-Erzähler auf den Ort hin: „Wichtig ist, dass du dir die Platte oben genau ansiehst. Sie steht etwas über, scharfkantig ist sie, du kannst es erkennen. Merke dir das!“ (Tetzlaff 2012: 62).

Gleichzeitig erkennt er, dass sein Körper die ganze Zeit am Tisch an der Schreibmaschine gesessen hat:

Anscheinend war ich zweigeteilt. Es war, als wenn ich, nein, dieser Körper dort wie ein Protokollant bei Gericht alles niederschrieb, verbissen und in einem irrsinnigen Tempo. Dann erschrak ich doch, als ich diesen Körper genauer betrachtete und als meinen eigenen erkannte, den Leberfleck auf meinem Handrücken registrierte, alle Details meiner Kleidung bestätigt fand, die Uhr am linken Handgelenk entsprach meiner eigenen. Alles stimmte, aber diese Gestalt dort, die Hülle meines eigenen Ichs, war ohne Kopf, jedenfalls was man darunter versteht. [...] Dann geschah die Verwandlung, die Rückkehr in meinen Körper, ich sah auf meine Hände, die jetzt bewegungslos auf der Tastatur ruhten [...]. (Tetzlaff 2012: 63)

Auf dem Blatt in der Schreibmaschine sind keine Buchstaben zu sehen. Am nächsten Abend wiederholt sich die Situation, wobei der Ich-Erzähler diesmal die Stimme aus der Küche hört. Er begibt sich zur Küche, wo er selbst seine „Mahlzeiten einzunehmen pflegte“ (Tetzlaff 2012: 72) und wo jetzt ein Mann namens Hans sitzt. Neben dem Mann befindet sich eine Frau, Maria. Der Ich-Erzähler spielt in dieser Szene die Rolle des unsichtbaren und schweigsamen Zuschauers. Der Mann am Tisch trinkt Schnaps und trägt eine deutsche Wehrmachtsuniform. Dem Soldaten fehlt ein Bein. Das Paar streitet über seine Liebesbeziehung. Maria meint, sie möchte keinen Krüppel – so nennt sie Hans. Hans hingegen enthüllt Marias Geheimnisse mit anderen Männern, insbesondere mit einem Franzosen, von dem sie Geschenke erhalten

habe. Maria vermutet, Hans wolle sie schlagen. Zwar ist das Gegenteil der Fall und Hans bewegt sich nicht, trotzdem kommt es zu einem Unfall:

Sie machte ein paar Schritte auf ihn zu, die eine Hand wie zum Schlag erhoben. Als ihr Fuß sich an der vorgeschobenen Krücke verhakete, drehte sich ihr Oberkörper reflexartig nach hinten, die Frau taumelte, kippte zur Seite, die eine Hand suchte Halt, fasste auf die heiße Herdplatte, zuckte sofort wieder hoch, ein grellender Schrei war zu hören, die Frau schlug mit der Schulter auf den Herd, warf den Kopf zur Seite schrammte mit der Schläfe an der schartigen Kante der Herdplatte entlang und fiel zu Boden. Ihr Körper blieb verkrümmt liegen, keine Bewegung war mehr zu erkennen, nur einen abgrundtiefen Seufzer glaubte ich zu hören. Dann war alles still. (Tetzlaff 2012: 77–78)

Hans zieht Marias Körper ins Freie und versucht, ihn durch den Schnee zu ziehen, um zum Pferd zu gelangen. Mehr kann der Erzähler durch das Fenster nicht beobachten.

Um das aufgekommene Rätsel zu lösen, sucht er Frau Anna Jabłońska auf, die ihm eine auf Gerüchten und Vermutungen basierende Geschichte erzählt.

In der Novelle gilt sie als eine seiner Gesprächspartnerinnen. In der Erzählgegenwart sieht sie wie eine mindestens 80-jährige Frau aus (Tetzlaff 2012: 86). Es zeigt sich, dass sie im letzten Kriegsjahr noch ein dreizehn- oder vierzehnjähriges Mädchen war (ebd.: 92). Ein paar Jahre nach dem Krieg heiratete sie einen Polen (ebd.: 88). Die andere retrospektive Handlungsebene spielt sich in einem Chiaroscuro zwischen Realität und Traum ab.

Hiernach wurde Hans Soundso der Selbstverstümmelung durch Amputation seines Beines verdächtigt, was im Krieg streng bestraft wurde. Aus diesem Grund suchten Feldjäger nach ihm. Als der Schnee schmolz, wurde Marias Leiche in der Nähe des Hauses und Hansens toter Körper im Moor gefunden. Jabłońska, damals ein Mädchen, bezeugte zusammen mit einer Freundin, dass sie einen Strick in der Nähe von Marias Haus gefunden hatte. Außerdem wurden Reste von deutschen Zigaretten, wie sie von Wehrmachtssoldaten geraucht wurden, im Aschenbecher auf dem Tisch in Marias Haus gefunden. Auf dieser Grundlage wurde ein Urteil post factum getroffen, dass Hans Maria getötet und sich selbst durch den Selbstmord bestraft habe.

Diese erzählte Begebenheit bewegt den jungen Anwalt, die Stelle des Amtsrichters abzulehnen und als Strafverteidiger zu arbeiten:

Bald schon erlangt er in juristischen Kreisen internationalen Bekanntheitsgrad, als er nach gründlichem Studium von Prozessprotokollen und diversen Recherchen die Wiederaufnahme mehrerer Verfahren erwirkt. In ihnen weist er nach, dass die Beklagten zu Unrecht verurteilt worden waren, und erreicht deren völlige Rehabilitation. (Tetzlaff 2012: 111)

Das Phänomen der esoterischen Erfahrung im Menschen

Die Reise in die Heimat des Großvaters erweist sich als Suche des Protagonisten nach eigener Identität. Obwohl sie keinen spirituellen Charakter hat, verwandelt sie sich zunächst in eine Reise „von dem menschlichen Körper und der materiellen Welt in eine Reise zur menschlichen Seele, in die geistige Welt. Diese Exkursionen finden im Bereich der Esoterik, d. h. Gnosis, Mystik und Magie statt“ (Prokopiuk 2014: 20) [Übersetzung: E. D.] Während einer solchen Tour, die eine „bewusste Partizipation am eigenen Prozess der Individuation“

(Prokopiuk 2014: 26) [Übersetzung: E. D] ist, geht man von der Initiation zur vollständigen Verwandlung über. Die masurische Natur hat den Protagonisten für seine Umwelt sensibilisiert. Die Entdeckung der Gräber gilt ihm als Einladung des Jenseits. Sein Gleichgewicht wurde zunächst nur durch kleine Geschehnisse, die dem Buchstaben des Gesetzes nicht entsprechen, gestört wie die Begegnung mit dem Wild-Angler Jozef, mit den Wilderern und den Holzdieben. Diese Erlebnisse stellen Stufen einer seelischen Initiation dar. Zum Höhepunkt kommt es bei Vollmond, „Sinnbild des Göttlichen und daraus abgeleitet eine Quelle der Gnade oder Inspiration. Die Lichtquelle diente der Motivation unterschiedlicher Empfindungen, die von melancholischen und sentimentalen bis zu banger Ahnungen und zum Entsetzen reichten. [...] In der weiteren Bedeutung kann das milde Licht des Mondes zur Selbstbesinnung überleiten“ (Daemmrich 1995: 257–258). Die Lichtquelle des Mondes versetzt den jungen Juristen ins Jenseits und damit in einen traumartigen Zustand, in dem er die Grenzen der menschlichen Wahrnehmung überschreitet.

Es kommt zu einer Zweiteilung des Ich-Erzählers: Er selbst beobachtet die Szenen aus der Geschichte des Hauses, sein Doppelgänger dagegen schreibt einen Bericht darüber auf der Schreibmaschine. Die Begegnung mit einer Figur aus dem Jenseits veranschaulicht eine „zeitlose Auseinandersetzung zwischen Gut und Böse“ (Daemmrich 1995: 109), die zur Versöhnung zwischen den beiden Welten führen soll. Das Unmenschliche spiegelt sich hier sowohl in dem geistigen Charakter des Ereignisses, als auch in der Erkenntnis der unmenschlichen Beurteilung der Gesellschaft und in Selbsterkenntnis des Ich-Erzählers wider: „Die Auseinandersetzung mit dem anderen Ich kann Reflexionen auslösen, die zur Selbsterkenntnis führen“ (ebd.: 109). „Die Doppelgängerfiguren ermöglichen Darstellungen von Eigenschaften, die eine Person in ihrer besonderen psychologischen Verfassung ausweisen“ (ebd.: 108). Das Unbewusste des Ich-Erzählers kommt zu Wort:

Die Frage blieb aber unbeantwortet, warum ich Zeuge dieses grausigen Geschehens geworden war, irgendeine Macht mich gezwungen hatte, daran teilzunehmen, als stummer, gelähmter Zeuge, ausgerechnet ich, der ich nichts von diesem Hokusfokus hielt, für den nur Fakten zählen, unstrittige Tatsachen. Schon von Amts wegen war ich dazu angehalten, geradezu verpflichtet, wenn ich Urteile fällen wollte. (Tetzlaff 2012: 81)

Das Motiv des Doppelgängers kann als Spaltung der Hauptfigur in die Rolle eines ausgebildeten, am Rechtspositivismus orientierten Anwalts, und in die Rolle des Beobachters und Schriftstellers verstanden werden, der die Wahrheit auch jenseits des gesetzten Rechts sucht.

Verhältnis zwischen Recht und Moral

Sowohl das Recht als auch die Moral nehmen Verhaltensnormen in Anspruch. Das Recht dient der sozialen Ordnung, wobei seine Normen „nicht mit dem fundamentalen Prinzipien der herrschenden Sozialmoral (*positive moral*) kollidieren“ (Neumann 2017: 13) sollen. Zugleich müssen sie aber nicht mit Normen der Moral in jedem Kasus inhaltlich übereinstimmen (vgl. ebd.). Dementsprechend besteht zwischen Recht und Moral eine gewisse ‚Wechselwirkung‘ (vgl. ebd.: 14). Einerseits ist das Recht mit den Sozialnormen verbunden,

andererseits kann das Recht Gründe zur Änderung der Sozialmoral geben. Dabei kann es beispielsweise um die Abschaffung gesellschaftlicher Vorurteile gegenüber bestimmten sozialen, unter Diskriminierung leidenden Gruppen gehen (ebd.: 14). Ferner bezieht sich Moral auf informale, das Recht hingegen auf formale Instanzen. Letzteres setzt institutionalisierte Sanktionen ein, weshalb es als Zwangsordnung verstanden wird (vgl. ebd.: 7). Zudem kategorisiert die Moral das menschliche Verhalten entweder als gut oder schlecht, das Recht dagegen – als rechtmäßig oder rechtswidrig. „Recht lässt sich demnach in Abgrenzung zur Moral definieren als eine Normenordnung zur Regelung menschlichen Sozialverhaltens, die von bestimmten Institutionen in einem besonders geregelten (formalisierten) Verfahren durchgesetzt wird“ (ebd.: 8). Die Vernunft als Quelle der moralischen Urteile greift nach den moralischen Normen, die jede Gesellschaft prägen (Sozialmoral). Während sich die Moral nach Gedanken, Überzeugungen sowie Absichten richtet, berücksichtigt das Recht diese Kategorien nicht als Gegenstand seines Verfahrens (vgl. ebd.: 10).

Laut der Rechtskritik sollte „die *emotionale Dimension* der Beziehung zwischen den Menschen“ (Neumann 2017: 11) auch vom Recht beansprucht werden, doch scheint diese Forderung angesichts der gängigen Rechtspraxis eher utopisch zu sein. Ein anderer Unterschied erfolgt aus der Orientierung der beiden Begriffe. Die Moral ist handlungsorientiert, d. h. sie berücksichtigt die Qualität jeder einzelnen Handlung, oder regelorientiert, d. h. wenn ein Verhalten moralisch gut ist, bedeutet es, dass es mit den moralischen Regeln übereinstimmt. Dagegen orientiert sich das Rechtsverständnis an den Folgen aus einem bestimmten Verhalten (Neumann 2017: 12). Demzufolge könne das Recht dem komplexen Einzelfall nicht gerecht werden (Derrida 1991 – 46 ff., zit. nach Neumann 2017: 12). Aus den Unterschieden zwischen Recht und Moral ergibt sich der Begriff der ‚Billigkeit‘ (*epieikeia*), die als Gerechtigkeit des Einzelfalls definiert wird. Schon seit Aristoteles gehört dieses Prinzip zu den Hauptaspekten der Rechtsphilosophie (Neumann 2017: 13).

Ethik des Richters

Der Beruf des Richters verbindet sich mit bestimmten moralischen Charaktereigenschaften, Kenntnissen und Fähigkeiten, damit er in der Lage ist, Gesichtspunkte zu bewerten und Konflikte zu lösen. Daher sollten die Richter in der westlichen Kultur, die sich auf das antike Griechenland und Perikles bezieht, einen Eid leisten, mit dem sie bestätigen, dass sie allein die Gesamtheit des Gerichtsfalles betrachten, ohne den einzelnen Prozessbeteiligten zu berücksichtigen (Tokarczyk 2005: 114). Moderne Verhaltenskodizes für Richterinnen und Richter, die sich auf den amerikanischen *Code of Ethics* aus dem Jahr 1887 beziehen, legen die Grundsätze fest, denen ein guter Richter folgen sollte: „Anstand (propriety), Unabhängigkeit (independence), Integrität (integrity), Unvoreingenommenheit (impartiality), Gleichheit (equality), Kompetenzen und Eifer (competence and diligence), Verantwortung (accountability)“ (ebd.: 122). Die größte Tugend des guten Richters ist seine Unvoreingenommenheit, da der Richter ständig moralische Entscheidungen zu treffen hat. Dagegen gilt als unannehmbar, dass der Richter der öffentlichen Meinung oder den Erwartungen von Politikern nachgibt. Gleichzeitig ist es für einen Richter unmöglich, die vorhandenen sozialen und politischen

Stimmungen zu ignorieren (Tokarczyk 2005: 132). Ein guter Richter unterwirft sich weder Druck noch jeglicher Versuchung.

Indem der Protagonist innere Monologe über den Beruf des Richters und über die Unterscheidung zwischen dem Bösen und dem Guten führt, stellt er seine Berufung zum Richteramt in Frage:

Ich mach mich, wenn auch unbewusst, zum Mittäter. Unwissenheit schützt vor Strafe nicht, sagt man leichthin. Und ausgerechnet ich, den wohlmeinende und auch kritische Stimmen aus meinem Freundes- und Bekanntenkreis ‚Mister Saubermann‘ nennen oder ‚Law-and-Order-Sheriff‘ oder ‚Richter Gnadenlos‘, ich hier als Dieb oder Hehler, zumindest Helfer bei auch in Polen ungesetzlichen Handlungen – es war kaum zu glauben! Niemals durfte ich das in meinem Heimatland berichten. War ich überhaupt noch befugt, dieses Richteramt anzunehmen? Wie konnte ich noch Recht von Unrecht unterscheiden, objektiv und frei von Voreingenommenheit, wo ich selbst mich über geltendes Recht hinweggesetzt hatte, auch wenn es in besten Absichten geschehen war. [...] Aus diesen Delikten, so klein sie auch sein mochten, erwachsen größere. »Wehret den Anfängen!« Das Übel ist mit der Wurzel auszurotten, so hatte ich während meiner Studienzeit, die nun abgeschlossen war, immer gedacht, zum Leidwesen meines Großvaters, mit dem ich oft über meine Ansichten vom schärferen Strafvollzug diskutiert hatte. (Tetzlaff 2012: 42–43)

Und ferner:

Je länger ich darüber grübelte, desto zweifelhafter erschien mir der Beruf, den ich in Kürze ausüben sollte. Es war nicht die Tätigkeit an sich, die mich zweifeln ließ, sondern meine eigene Person. War ich für diesen Beruf geeignet? Hatte ich die Fähigkeit, zwischen Gerechtigkeit und Ungerechtigkeit, Milde und Härte, zu unterscheiden, die Balance zu halten zwischen dem, was das Gesetz verlangte und dem, was die Menschlichkeit betraf? (Tetzlaff 2012: 46)

Gleich zu Beginn der Novelle gibt sich der Protagonist als Anhänger einer bestimmten Moralvorstellung zu erkennen. Hier stellt er seinen blinden Glauben an die wortwörtliche Gültigkeit des Gesetzes dar, dem er folgt. Zugleich erhebt er denselben Anspruch an seine Umgebung, was der positivistischen Rechtstheorie bzw. dem Rechtsformalismus des 19. Jahrhunderts entspricht. Seine Anschauungen entspringen dabei dem Erfahrungshorizont seines Großvaters und erweisen sich als Reaktion auf die milden Urteile gegen viele Naziverbrecher in den Nachkriegsprozessen. Dementsprechend sollte seiner Meinung nach jedes, sogar das kleinste, Delikt, bestraft werden und jedes Unrecht ausgeglichen werden:

Das Übel ist mit der Wurzel auszurotten, so hatte ich während meiner Studienzeit, die nun abgeschlossen war, immer gedacht, zum Leidwesen meines Großvaters, mit dem ich oft über meine Ansichten vom schärferen Strafvollzug diskutiert hatte. Verständnis hatte ich nicht von ihm erwartet, obwohl er als Landgerichtspräsident meinen Standpunkt vertreten müsste, hatte ich gedacht. Aber er hatte die Nazis erlebt, hatte selbst erfahren, wie die Justiz sich damals über Gesetze hinwegsetzte und der politischen Ideologie mehr Raum gab als ihr zustanden hätte.

Ja, von humaner Gesinnung war mein Opa durchdrungen, ist es immer noch, ein wahrer Menschenfreund. Und das sollte ich nicht vergessen, ermahnte er mich, auch wenn es keinen großen Eindruck auf mich machte: Ich sollte human bleiben in meinem Urteilen, die Hintergründe beachten und in Rechnung stellen, was den Tätermöglicherweise zu seiner Handlungsweise veranlasst hatte, verstrickt in bestimmte Umstände, wie er meinte. Nein, seine Ansicht konnte ich nicht teilen. (Tetzlaff 2012: 43–44)

Der Großvater bittet den Ich-Erzähler darum, dass er in seinen Urteilen als Richter „human bleibt“ (ebd.: 44). Offensichtlich erwartet jener, dass der Urlaub in Masuren den Enkel zur Meinungsänderung bringt. Mit der Entwicklung der Handlung gewinnen die Emotionen des jungen Juraabsolventen in der Tat an Bedeutung: Er beginnt, die Lage und die Denkweise der Menschen, die er auf seinem Weg in Masuren trifft, zu verstehen. Insbesondere dem Angler bringt er seine Sympathie entgegen, wenn er für dessen geringfügige Delikte eine Rechtfertigung hervorbringt. Langsam erfährt der Protagonist die praktische Anwendung des Rechtsgefühls.

Das Rechtsgefühl wird als ein „an Urteile und Wertzuweisungen gebundene[r] Gegenbegriff zum Objektivitäts- und Kalkulierbarkeitsgebot der Begriffsjuristen und Positivisten [begriffen], und er dient als Symbol für Subjektivität, Wertverständnis und Moralbewusstsein. Diese Auffassung unterstützen schon Kants Vorstellung von Rechtsgefühl als persönlichen Gerechtigkeitsinn und später die phänomenologischen Ansätze Franz Brentanos und Max Schelers“ (Knaller 2015: 122).

Der Ich-Erzähler als Zeuge des Geschehens aus der Vergangenheit stellt seine Wahrnehmungsperspektive in Frage, er überzeugt sich vom imaginativen Charakter seiner Betrachtungen:

Nein, ein absolut objektiver Beobachter war ich nicht gewesen, als Zeuge nicht hundertprozentig glaubwürdig. In einem Kreuzverhör vor Gericht hätte man mich in die Mangel genommen, mir Widersprüchlichkeit vorgeworfen, mir als Zeugen, der wichtige Details wissentlich oder unwissentlich unterschlug, obwohl sie der Wahrheitsfindung dienen sollten, für eine objektive Beurteilung des Geschehens sogar unerlässlich waren. (Tetzlaff 2012: 103)

Da der Richter „mit unterschiedlichen Schilderungen von bestimmten Situationen konfrontiert ist, die eine Anzahl individueller Merkmale aufweisen, kann dieses Geschehen nicht ohne Weiteres unter einen bestimmten gesetzlichen Tatbestand subsumiert werden. Auf der anderen Seite ist es nicht möglich, die in den Gesetzen formulierten Tatbestände dergestalt zu erweitern, dass sie jeden individuellen Fall abdecken, weil die normativen Rechtsnormen allein kein Potenzial für eine »imaginative Ergänzung« bereitstellen“ (Künzel 2015: 182). Vom Richter als einer Autorität im Urteilssprechen wird eine klare Entscheidung erwartet: Sei es ein ‚Ja‘ (Verurteilung) oder ein ‚Nein‘ (Freispruch). Der Richter arbeitet mit den Aussagen der Zeugen, die eine konkrete Auswirkungsabsicht auf das Urteil begleitet. Behilflich ist hier das Rechtsgefühl. „Das Wissen um den Umstand, dass die Justiz sich keineswegs an die Wahrheit, sondern an Wahrscheinliches hält, verhindert keineswegs (...) »dass Menschen verurteilt werden«“ (ebd.: 183–184). Die vom Protagonisten genannte Balance „zwischen dem, was das Gesetz verlangt und was die Menschlichkeit betraf“ (Tetzlaff 2012: 46) reflektiert das Verhältnis zwischen Recht und Moral.

Durch die Begegnung mit dem Irrealen konfrontiert der Protagonist sein Rechtsideal mit der durch Macht geregelten Rechtsordnung. Er überzeugt sich, dass selbst er als Zeuge des Geschehens Lücken im Wissen hat (er sieht beispielsweise nicht, was mit Hans und Marie draußen vor dem Haus passiert), und dass seine Vorstellungen zu falschen Urteilen führen können. Nicht ohne Bedeutung ist zudem das Rechtsorgan, das die Ermittlung von Hans Soundso durchführt, nämlich die Kripo, in deren Interesse es liegt, die wegen Selbstverstümmelung

Verdächtigten zu bestrafen. Durch das Merkmal des Mörders wird Soundso, obwohl schon tot, aus der Gesellschaft ausgeschlossen. Nach dem Gespräch mit Jabłońska wird dem Ich-Erzähler deutlich, dass sich die einmal geprägte Meinung der Gesellschaft kaum ändern lässt. Das während des Gesprächs ‚gesäte Körnchen Wahrheit‘ soll als Rehabilitierung des Gestorbenen dienen. Der Erzähler entscheidet sich infolgedessen dafür, durch seine zukünftige Berufstätigkeit allen zu Unrecht Verurteilten zu ihrem Recht zu verhelfen.

Zur Dorfgemeinschaft und ihrer Voreingenommenheit

Die lokale Gemeinschaft beurteilt derweil den Soldaten Hans Soundso anhand von Gerüchten, Kinderaussagen und Indizien. Damit verurteilen sie die Seele des Verurteilten zum ewigen Wandern. Ihre Ansicht bestätigt auch die spätere Ermittlung der Kripo. Die Grenzen der Menschenrechte zur Urteilsprechung werden auf diese Weise überschritten, da sich der verstorbene Angeklagte nicht verteidigen kann. Die Menschen eignen sich hier höhere, göttliche Kompetenzen an, da sie klare Antworten in Bezug auf die Todesursachen der gefundenen Personen erwarten. Begleitet wird der Beurteilungsvorgang von negativen Emotionen der Gemeinde gegenüber Hans Soundso, die auf seiner Position als Wehrmachtssoldat sowie dem Verdacht der Selbstverstümmelung basieren. Hier ist es gerade so, als ob die Wahrheit nicht im Verdächtigten, sondern in der Beurteilung der Umwelt über ihn aufzufinden wäre.

George Edward Moore, ein britischer Philosoph und Vertreter des moralischen Intuitionismus, der u. a. die Objektivität der moralischen Beurteilungen untersuchte, formulierte eine Theorie, laut der keine einzelne Handlung gerecht und ungerecht zugleich sein kann, weder zur gleichen Zeit noch in verschiedenen Zeiträumen (vgl. Moore 1980: 52). Allerdings unterscheiden sich die Menschen oft in ihren Überzeugungen über Recht und Unrecht einer Handlung, was auf unterschiedliche Arten von Menschen und auf verschiedene Ebenen der sozialen Entwicklung zurückzuführen wäre (vgl. ebd.: 61). Demzufolge können Menschen mit unterschiedlichen sozialen Positionen in ihrer Bewertung derselben Handlung zu unterschiedlichen Ergebnissen gelangen. Ferner kann dieselbe Person eine Veränderung ihrer Gefühle und ihrer Überzeugungen über das Recht oder Unrecht einer Handlung erfahren (vgl. ebd.: 62). Dementsprechend bewerten die Dorfbewohner das Ereignis mit Hans Soundso als ungerecht, was ihren damaligen Überzeugungen entspricht. Ihre Gewissensgründe wurden durch ihre Vorurteile gestaltet.

Um den Vorgang der Beurteilung durch die Dorfbewölkerung zu erklären, ist Gadamer's Vor-Urteilskonzept erwähnenswert. Gadamer plädiert für eine Form der universellen Präsenz der Vor-Urteile. In Anlehnung daran lässt sich feststellen, dass das Verstehen der geschilderten Ereignisse durch Vormeinungen und Vorurteile der Gesellschaft behindert wurde, wobei für Gadamer die Vorurteile zugleich die Bedingung des Verstehens sind. Verstehen gelingt dank Tugenden wie Takt, Gemeinsinn, Geschmack etc. Gadamer vertrat zudem die Meinung, dass der Mensch erst nach Jahren oder Jahrzehnten, mit erworbenem Wissen und Erfahrung beurteilen kann, ob gewisse Vormeinungen falsch oder richtig waren. Wünschenswert wäre es, die Mitmenschen und ihre Kultur, Kunst und Geschichte kennenzulernen:

Die Vorurteile, die sie einpflanzen, sind zwar durch die Person legitimiert. Ihre Geltung verlangt Eingekommenheit für die Person, die sie vertritt. Eben damit werden sie zu sachlichen Vorurteilen, denn sie bewirken die gleiche Eingekommenheit für eine Sache, die auf andere Weise zustande kommen kann. (Gadamer 1986: 285)

Das Streben dieser Gemeinschaft nach klaren Antworten vereitelt ihr Verstehen-Wollen, da auch die Fragen laut Gadamer die Richtung der Antwort vorgeben:

Im Wesen der Frage liegt, dass sie einen Sinn hat. Sinn aber ist Richtungssinn. Der Sinn der Frage ist mithin die Richtung, in der die Antwort allein erfolgen kann, wenn sie sinnvolle, sinngemäße Antwort sein will. Mit der Frage wird das Befragte in eine bestimmte Hinsicht gerückt. (Gadamer 1986: 368)

Die Ansprüche der Gemeinschaft gegenüber dem Soldaten führen zu seiner ewigen Wanderung, wodurch er in Vergessenheit gerät. Wie der Erzähler vermutet, hat die Dorfgemeinschaft dem Soldaten eine Beerdigung auf dem Friedhof verweigert. Angeblich wurde er im Wald begraben. Dem Volksglauben nach konnte eine verlorene Seele keine Ruhe im Jenseits finden, bis sie in Kontakt mit einem lebendigen Medium tritt. Die Rolle des Mediums spielt nicht zufällig ein Juraabsolvent. Gadamer's Konzept zufolge hieße das: eine Person, die Mut zum Verstehen hat.

Das unmenschliche Verhalten der Gesellschaft in der Novelle lässt sich noch im Hinblick auf die Umstände des Todes interpretieren. In den meisten Rechtskulturen wird zwischen natürlichem und unnatürlichem, d. h. unerwartetem und tragischem Tod, unterschieden. Beim unnatürlichen Tod kann man noch zwischen dem gewollten Tod (Selbstmord, Euthanasie), dem möglichen Tod (z. B. im Krieg, im Notstand) oder dem Tod unter Zwang (Todesstrafe) unterscheiden (vgl. Tokarczyk 2006: 399). Jeder Tod zerstört eine bestimmte Gesellschaftsordnung mit ihren zwischenmenschlichen Bindungen, aber der unnatürliche Tod trägt eine größere emotionale Last, weil er keine Chance gibt, sich von einer sterbenden Person zu verabschieden, ihre Verfehlungen zu vergeben und ihr letztes Wort zu hören (vgl. ebd.: 369). Während der natürliche Tod Furcht einflößt, ruft der unnatürliche Tod Angst hervor, deshalb ist es für die in der Novelle beschriebene Gemeinschaft notwendig, das Geheimnis des Todes von Maria zu lösen und eine klare Antwort auf die Frage zu erhalten, wer das Verbrechen begangen haben soll. Die Akzeptanz des potenziellen Unfalls bedeutet nämlich keine zufriedenstellende Lösung für diese Gemeinschaft, was sich aus der grundsätzlichen Haltung herleitet, mit dem Tod im Allgemeinen nicht einverstanden zu sein.

Soldat Hans Soundso und sein Kampf um Entlassung

Bei der Analyse der Bedeutung des in der Novelle auftretenden Soldatengeistes lassen sich auch Forschungsinstrumente der Psychoanalyse einsetzen. Die Psychoanalyse wird als Hilfsmittel in der Rechtswissenschaft verwendet, denn sie erlaubt u. a. ein psychologisches Bild von Verbrechern zu erstellen. Die Untersuchung der menschlichen Psyche steht auch im Einklang mit den esoterischen Aspekten in der Novelle. In der Psychoanalyse werden nämlich drei Mechanismen hervorgerufen: Triebe, Phantasmen und Abwehrmechanismen. Triebe,

d. h. die Wirkung von Instinkten in der Psyche, mildern eine Art Spannung im Körper. Der Trieb bewirkt die Konzentration auf einen ausgewählten Körperteil (Mund, Nasenlöcher etc.) und das Streben nach Genuss (vgl. Thomas 2002: 27). Die in der Novelle beschriebene Gemeinschaft ging auch davon aus, dass den Soldaten sowohl körperlicher Trieb als auch Eifersucht zum Mord bewegten. Phantasmen hingegen sind als „imaginäre Szenarien zu verstehen, in denen das Subjekt als Teilnehmer der Handlung und als Beobachter [...] erscheint und sie sind auch die Verwirklichung des unbewussten Begehrens“ (ebd.) [Übersetzung: E. D.].

In Tetzlaffs Novelle beobachtet nur die Hauptfigur die Phantasmen. Diese selbst dient als Medium, Übermittler zwischen der Welt der Verstorbenen und der Lebenden. Dieses verkehrte Bild der Visionen kann mit den Imaginationen Sterbender verglichen werden, denn hier gibt der Geist den Verlauf seines Todes vor den Augen des Beobachters wieder. Da die weltlichen Gesetze in der irdischen Welt außer Kraft gesetzt sind, sucht der Geist nach einem ‚Auslöser‘, um sich zu rehabilitieren. Hansens Rückkehr aus dem Jenseits wird demgemäß zu einem Abwehrmechanismus gegen seine Stigmatisierung als Mörder: Der Geist des Toten will seine irdischen Angelegenheiten regeln.

Fazit

Der erste Teil des hier geschilderten Prosatextes besteht aus Naturbeschreibungen, die die emotionalen Zustände des Protagonisten intensivieren und gleichzeitig implizieren. Sein sinnliches Erlebnis, seine Gefühle und Stimmungen werden anhand des Zustandes der Natur veranschaulicht. Sie wird mythologisiert, indem sie auch den Übergang des Ich-Erzählers ins Jenseits ermöglicht. Masuren gilt hier als Land der „Mythen und Sagen, in denen von Geistern und Göttern die Rede ist, von übersinnlichen Kräften und Mächten, von Zauberei, Beschwörungen in gutem und bösem Sinne, wo Bäume und Tiere sprechen können, wo der Mensch klein und demütig wird“ (Tetzlaff 2012: 7). Einerseits fesseln den Protagonisten die Einfachheit und Gastfreundschaft der Dorfbewohner, andererseits muss er feststellen, dass ihr Mangel an Wissen schwerwiegende Folgen nach sich zieht. Laut der im Titel des Beitrags angeführten lateinischen Sentenz wurde hier die Wiederherstellung der Ordnung nur durch Störung dieser irdischen Ordnung durch das Jenseits möglich.

Das Beispiel von Tetzlaffs Novelle zeigt, dass die gerichtlichen und sozialen Urteile nicht immer miteinander korrelieren, weil sie auf unterschiedlichen Grundlagen (formelle vs. informelle; handlungsorientierte vs. folgenorientierte) beruhen. Gerichtliche Urteile sind in der jeweiligen Rechtsordnung verankert, während soziale (Vor-)Urteile in der ethischen oder aber religiösen Ordnung entstehen und angewandt werden. Die Gerechtigkeit vor dem Gericht soll das Richteramt gewährleisten. Der Richter als ‚Mund des Gesetzes‘ sollte bei der Umsetzung rechtlicher Normen Neutralität aufweisen und ethische Verhaltensnormen befolgen, insbesondere sollte er unvoreingenommen urteilen. Obwohl das Recht die Sozialmoral in Anspruch nimmt, soll es zugleich die gesellschaftlichen Vorurteile abschaffen. Anders gesagt: Obwohl der Richter nicht dem sozialen oder politischen Einfluss erliegen darf, sollte er gesellschaftspolitische Stimmungen nicht gänzlich ignorieren. Diese Pflicht zur Verwirklichung der subjektiven Gerechtigkeit des Einzelnen einerseits und andererseits der objektiven Gerechtigkeit spiegelt

sowohl die Gerechtigkeitsdefinition als auch das Verhältnis zwischen Recht und Moral wider. Als notwendige Ergänzung der Rechtslehre tritt das Rechtsgefühl hinzu. Die Urteile der Dorfgesellschaft basieren auf Vor-Urteilen und Überzeugungen. Gerüchten, Kinderaussagen und Indizien: Sie verleihen den negativen Emotionen der Dorfeinwohner gegenüber dem Soldaten Ausdruck, was auch nach seinem Tod zu seiner sozialen Ausgrenzung führt. Der Geist des Soldaten kämpft daher einerseits in der ethischen Ordnung darum, gerecht behandelt zu werden und um die ihm objektiv zustehende Gerechtigkeit zu erfahren. Andererseits kämpft er in der religiösen Ordnung um seine Erlösung. Die Gerechtigkeit des einzelnen Soldaten wird zu einer der wichtigsten unbeantworteten Fragen der Rechtsphilosophie, insbesondere veranschaulicht sie die Unterschiede zwischen Recht und Moral.

Literatur

- Dubiński, Marek (Hg.) (2001): *Sentencje łacińskie na trzecie tysiąclecie*. [Lateinische Sentenzen für das dritte Jahrtausend]. Wrocław: Wydawnictwo Astrum.
- Daemmrich, Horst S./ Daemmrich, Ingrid G. (Hgg.) (1995): *Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch*. Tübingen/Basel: Francke.
- Gadamer, Hans-Georg (1986): *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: Mohr.
- Jedynak, Stanisław (Hg.) (1994): *Mały słownik etyczny* [Kleines Wörterbuch der Ethik]. Bydgoszcz: Oficyna Wydawnicza Branta.
- Kauffmann, Hans / Weber, Klaus (Hgg.) (1997): *Rechtswörterbuch*. München: C. H. Beck.
- Khoury, Adela Theodora (Hg.) (1998): *Leksykon podstawowych pojęć religijnych. Judaizm. Chryścijaństwo. Islam* [Lexikon der religiösen Grundbegriffe. Judaismus. Christentum. Islam]. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax.
- Knaller, Susanne (2015): Die emotionalen Gründe des Rechts in der Literatur – und umgekehrt. Vorschläge für einen interdisziplinären Austausch von Literatur- und Rechtswissenschaft. In: Christian Hiebaum, Susanne Knaller, Doris Pichler (Hgg.): *Recht und Literatur im Zwischenraum*. Bielefeld: Transcript, 119–132.
- Künzel, Christine (2015): Imaginierte Fakten. Zur Bedeutung von Fiktion(en) in der richterlichen Urteilsbildung. In: Christian Hiebaum, Susanne Knaller, Doris Pichler (Hgg.): *Recht und Literatur im Zwischenraum*. Bielefeld: Transcript, 171–187.
- Moore, George Edward (1980): *Etyka* [Ethik]. Übersetzt von Zbigniew Szawarski. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Neumann, Ulfrid (2017): Recht und Moral. In: Eric Hilgendorf, Jan C. Joerden (Hgg.): *Handbuch der Rechtsphilosophie*. Stuttgart: J. B. Metzler, 7–15.
- Prokopiuk, Jerzy (2014): Drogi ziemskie i niebiańskie: podróże bogów i ludzi [Irdische und himmlische Wege. Die Reisen der Götter und Menschen]. In: Ders., Światło i ciemność. *Podróż inicjacyjna. Podróż metafizyczna. Podróż ezoteryczna* [Licht und Finsternis. Reise der Initiation. Metaphysische Reise. Esoterische Reise]. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Tetzlaff, Günther (2012): *Mondlicht über Masuren. Novelle*. Hamburg: Books on Demand GmbH. Norderstedt.

Tokarczyk, Roman (2005): *Etyka prawnicza* [Rechtsethik]. Warszawa: Lexis Nexis.

Tokarczyk, Roman (2006): *Prawa narodzin, życia i śmierci* [Gesetze der Geburt, des Lebens und des Todes]. Kraków: Kantor Wydawniczy ZAKAMYCZE.

Thomas, Louis-Vincent (2002): Tworzenie tanatologii [Das Schaffen der Tanatologie]. In: Stanisław Rosiek (Hg.) (2002) *Wymiary śmierci* [Dimensionen des Todes]. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.

Gdańsk 2019, Nr. 40

<https://doi.org/10.26881/sgg.2019.40.14>**Caroline Scholzen**

Universität Salzburg / Uniwersytet w Salzburgu

<https://orcid.org/0000-0002-8279-1445>

Doppelgänger – an Ketten gelegt: Zum Einfluss von Emanuel Swedenborg und Salomon Maimon auf E. T. A. Hoffmann und Franz Kafka

In *Träume eines Geistersehers, erläutert durch Träume der Metaphysik* parallelisiert Kant nicht nur die Leibniz-Wolffsche-Philosophie mit der spiritistischen Theosophie Swedenborgs, sondern versucht vor allem die rationalistische Philosophie vor einer Geisterseherei zu bewahren. Dass damit für den „Bürger zweier Welten“ die Vermischung von durchdringlichen und undurchdringlichen Substanzen nicht gebannt ist, sondern vielmehr zum unheimlichen Doppelgängertum mutiert, lässt sich durch die Werke des Kant- und Swedenborg-Lesers Hoffmann aufweisen. Wie es darüber hinaus Kafka vermag, die „Doppelbürgerschaft“ als semantische wie performative Kampfbewegung zu realisieren, wird ein weiterer Untersuchungsgegenstand sein.

Schlüsselwörter: Immanuel Kant, „Bürger zweier Welten“, Geistersehen, Doppelgänger

Doppelgänger – enchained: the influence of Emanuel Swedenborg and Salomon Maimon on E. T. A. Hoffmann and Franz Kafka. In *Dreams of a Spirit-Seer, illustrated by Dreams of Metaphysics*, Immanuel Kant relates the philosophies of Gottfried Wilhelm Leibniz and Christian Wolff to the spiritistic theosophy of Emanuel Swedenborg to prevent rationalism from changing into ghost-seeing. As human beings are “citizens of two worlds”, the danger of confounding permeable and impermeable substances is not averted. The consequence is rather that eerie lookalikes emerge, which I will show using the example of E. T. A. Hoffmann, who read both Kant and Swedenborg. My paper also examines Franz Kafka’s successful realizing of the “double citizenship” as a semantic and performative combat move.

Keywords: Immanuel Kant, “citizen of two worlds”, ghost seeing, doppelganger

Im Jahr 1804 fertigte E. T. A. Hoffmann eine Federzeichnung an, auf der sein Kopf hinter demjenigen seines Freundes Theodor Gottlieb Hippel dargestellt ist. Beide Köpfe sind in eine Richtung gewendet und mit der Unterschrift „Castor und Pollux“ versehen (Steinecke 1997: 18). Dass dieses antike Dioskuren-Zwillingspaar aus einem unsterblichen und einem sterblichen Part besteht, wird eine nicht unwesentliche Rolle für die folgenden Ausführungen

zu Doppelgängern oder Doppelgängerschaft im Werk von E. T. A. Hoffmann und Franz Kafka spielen.

Die Freundschaft zu Hippel stilisiert Hoffmann gerne als Doppelgängertum eines schönen und vernünftigen Freundes – Hippel – mit einem wankelmütigen, künstlerischen, düster-hässlichen Gegenüber – Hoffmann. Nicht nur über sein Rechtsstudium in Königsberg, sondern vor allem über die intensive Freundschaft zu Hippel, der gleichzeitig ein Freund Immanuel Kants war, kann Hoffmanns genaue Kenntnis von Kants Werk angenommen werden. Dass er auch Kants Schrift *Träume eines Geistersehers, erläutert durch Träume der Metaphysik* gekannt haben muss, geht aus seiner Bewunderung für Friedrich Schillers Werk *Der Geisterseher. Aus den Memoiren des Grafen von O* hervor, welches eine literarische Auseinandersetzung mit Kants ‚vorkritischer‘ Schrift darstellt. Besonders für *Der Sandmann* kommen laut Claudia Liebrand die genannten Werke Schillers und Kants „als Anspielungsfolie in Betracht“ (2009: 178). Kant schließt in *Träume eines Geistersehers* seine Kritik an den traditionellen Metaphysikern und dem zu seiner Zeit in Stockholm lebenden Wissenschaftler und Mystiker Emanuel Swedenborg insofern kurz, als er beide – die einen als „Träumer der Vernunft“, die anderen als „Träumer der Empfindung“ (TG: 342)¹ – für ihre Schwärmerei und deren immanente Tendenz zur Privatisierung und Elitisierung kritisiert. Da sowohl Kant als auch Swedenborg von der Metaphysik Gottfried Wilhelm Leibniz‘ und Christian Wolffs beeinflusst sind, versucht sich Kant vehement von einer Ontologisierung der Metaphysik abzugrenzen. Swedenborg wird dennoch oft als Kants „Zwillingsbruder“ bezeichnet, von dem letzterer sich – so das Gerücht – auch durch die Änderung seines ursprünglichen Taufnamens Emanuel zu Immanuel zu unterscheiden versuchte. Kant stört nicht Swedenborgs Behauptung, dass es Geister gibt, setzt er doch selbst voraus, dass der Mensch zur intelligiblen Welt gehört, ihn ärgert vielmehr Swedenborgs Behauptung, einen exklusiven Umgang mit Geistern zu pflegen und mit ihnen in einer äußeren, sinnlich wahrnehmbaren Kommunikation zu stehen. Kant wendet sich laut Friedrich Balke gegen Swedenborgs „Diskursstrategie“ (2005: 303–305), die auf die Privatisierung von subjektiven Erfahrungen einer intelligiblen Kommunikation abzielt. Aus dem Anspruch einer bürgerlichen Gesellschaft heraus, in der jede und jeder die gleichen Erfahrungen und allgemeinen Erkenntnisse machen kann, verachtet Kant Swedenborgs private Geisterseherei. Dass Swedenborgs Schriften durchaus beliebt waren und in der zeitgenössischen Gesellschaft viele Gerüchte über seine Geistererlebnisse kursierten, hält Kant für die Folgen eines das Projekt der Aufklärung gefährdenden Halb- und Nicht-Wissens (Kohns 2007: 123).

Kants Reaktion auf Swedenborg und die um seine Geistererfahrungen kreisenden Gerüchte ist vergleichbar mit vielen in Hoffmanns Werk beschriebenen Konflikten. Immer wieder werden Protagonisten, die von ihren und nur ihren Einbildungen und Erfahrungen berichten, als Geisterseher beschimpft. In *Der Magnetiseur* wird dieses Geistersehen sogar

¹ Immanuel Kants Werke werden im Folgenden mit den Siglen TG (= *Träume eines Geistersehers, erläutert durch Träume der Metaphysik*), *Anth.* (= *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*) nach folgender Ausgabe zitiert: Immanuel Kant: *Gesammelte Schriften. Abhandlungen nach 1781*. Hg. von der Preussischen Akademie der Wissenschaften u. a. Berlin 1900ff. (AA).

direkt auf Emanuel Swedenborg bezogen. So wird der Protagonist Alban von dem Maler Bickert folgendermaßen attackiert:

Da haben wir den Wunder-Doktor! rief Bickert, als man die schlafende Marie in ihr Zimmer gebracht [...] hatte. – Der tiefsinnige Blick des Geistersehers – das feierliche Wesen – das prophetische Voraus-sagen – das Fläschchen mit dem Wunderelixier. – Ich habe nur gepaßt, ob er nicht, wie Schwedenborg vor unsern Augen in der Luft verdampfen [...] würde. (II/1: 202)²

Oft stellt Hoffmann seine Geister sehenden Protagonisten in ihrer Abhängigkeit von gesellschaftlichem Klatsch und Gerüchten dar. So ist beispielsweise die Hauptfigur Theodor in *Das öde Haus* auf das Halbwissen anderer über genau dasjenige Haus angewiesen, welches er nicht aufhören kann von der Straße über einen Spiegel aus anzustarren (III: 166–169). Außerdem bezeichnen sich viele Protagonisten in Auseinandersetzung mit ihrem jeweiligen „verständigen“ (III: 29) und „magistermäßig[en]“ (III: 24) Gegenüber als „törichte“ (II/2: 71; IV: 792), „träumerische“ (III: 173), „überspannte“ (III: 168) und in „verwunderliche Gedanken verstrickte“ Geisterseher (III: 166–167), als „abgeschmackte“ Geisterseher (II/2: 71; III: 37) oder wie Nathanael in seinem ersten Brief an Lothar zu Anfang von *Der Sandmann* als „aberwitziger“ Geisterseher (III: 11).

Hoffmann war nicht nur mit Kants Werk vertraut, sondern auch die Schriften Swedenborgs waren ihm über die Vorträge und das Werk des von ihm sehr geschätzten Gotthilf Heinrich von Schubert bekannt. Daher muss festgehalten werden, dass er die Gefahren eines Sprechens von privaten, subjektiven Erfahrungen ebenso reflektiert wie die Folgen einer Rede, die ausschließlich von allgemeinen Erkenntnissen und deren verständigem Nachvollzug handelt. Durch die Ironisierung beider Positionen nimmt Hoffmann eine Doppelposition ein, die die persönliche wie gesellschaftliche Gefahr von privater Rede und einem vermeintlich „reinen“, „kritischen“ Sprechen bloßstellt. Hoffmann weist in seinem Werk immer wieder auf, dass sowohl eine allein verstandeslogisch-schematisierte als auch eine lediglich assoziativ-imaginäre Erfassung den Menschen nicht darzustellen vermag. Besonders deutlich wird dies an der Figur Clara aus *Der Sandmann*: Clara wird mit einer doppelt gerichteten Rede konfrontiert, auf die weder sie noch Nathanael in einer entsprechend ambivalenten Weise reagieren können. Sie erreicht ein Brief von Nathanael, der zwar an sie adressiert, aber nicht an sie gerichtet ist. Daher bricht sie das Briefgeheimnis noch nicht mit dem Öffnen, jedoch mit dem darauffolgenden Lesen des an ihren Bruder gerichteten Schreibens. Das Briefgeheimnis bezieht sich auf die Nachricht zwischen zwei Menschen, die sich in ihrer jeweiligen Existenz gedanklich voraussetzen, ohne die sinnlich-körperliche Präsenz des anderen wahrnehmen zu können. Adressant und Adressat werden vom Briefgeheimnis als abwesend Anwesende geschützt. Mit dem Lesen des Briefes verletzt Clara dieses Briefgeheimnis und damit das Grundrecht ihres Verlobten und ihres Bruders auf private Kommunikation. Gleichzeitig erzwingt sie die Partizipation an der intelligiblen Kommunikationsgemeinschaft, die zwischen Nathanael und Lothar besteht. Die „verständige“ Clara verhält sich damit ebenso unklar wie der Hauptvertreter der

² Hoffmann, E. T. A.: *Sämtliche Werke in 6 Bänden* (1985–2004). Hgg. von H Steinecke u. W. Segebrecht, Frankfurt a. M.: Bibliothek deutscher Klassiker. Diese Ausgabe wird im laufenden Text mit der Angabe des Bandes, der Abteilung und der Seitennummer, ohne Sigle, zitiert.

Aufklärung selbst: Sie akzeptiert genauso wenig wie Kant die Existenz und das Reden von privaten Geistern, setzt jedoch gleichzeitig eine fraglose Partizipation an einer intelligiblen Geisterwelt voraus. Mit der Doppelgerichtetheit³ von Sprache, die letztlich ein Resultat der Doppelgesichtigkeit der Einbildungskraft (Kohns 2007: 177) ist, kann sie ebenso wenig umgehen wie Kant. Oliver Kohns hält zur Doppelfunktion der assoziativen Einbildungskraft fest:

Einerseits ist die Assoziation das grundlegende Verfahren des Verstandes, indem sie Vorstellungen (*ideas*) aneinander bindet und so für Bewusstseinsakte (Erinnern oder Urteilen) überhaupt erst zugänglich macht; *andererseits* kann sie diese Leistung nur dadurch vollbringen, dass sie dem Verstand abwesende Vorstellungen als anwesend re-präsentiert und ihn so dazu verleitet, potentiell den Kontakt zur ‚Wirklichkeit‘ zu verlieren und sich in einer Welt eingebildeter Chimären zu verirren (2007: 138; Herv. i. Orig.).

Gegen Kants frühe Versuche, dichterisches, „phantastisches“ Sprechen aus kritischem Denken zu vertreiben, legt Hoffmanns Literatur bloß, dass jegliche intelligible Ab- und Versicherung auf der vermeintlichen „Krankheit“ gründet, das Zeichen mit dem Bezeichneten zu verwechseln. Auch wenn sich Clara eine rationale Immunität gegenüber Geistererscheinungen zugutehält, so unterliegt sie nicht minder dieser Verwechslung: Am Ende ihres eigenen Briefes an Nathanael widerspricht sie erheblich ihrem aufgeklärten Standpunkt, wenn sie schreibt:

Ich habe mir vorgenommen, bei Dir zu erscheinen, wie Dein Schutzgeist, und den häßlichen Coppola, sollte er es sich etwa beikommen lassen, Dir im Traum beschwerlich zu fallen, mit lautem Lachen fortzubannen. Ganz und gar nicht fürchte ich mich vor ihm und vor seinen garstigen Fäusten, er soll mir weder als Advokat eine Näscherei, noch als Sandmann die Augen verderben. (III: 23)

Sie inszeniert sich hier in ihrer Intelligibilität – als anwesend abwesender Geist – und damit gerade in jenem Zustand, den sie nicht nur mit dem Lesen des Briefes nicht würdigte, sondern in Bezug auf Nathanaels Erfahrungen auch belächelt. Clara entspricht hier sowohl Nathanaels ständiger Vertauschung von Literalem und Figuralem (Liebrand 1996: 88) als auch der von ihm für sie verwendeten Bezeichnung – sie realisiert sich als sein „Engelsbild“ (III: 25). Dadurch, dass Clara jedoch Nathanaels dichterischer Sprache keinen Respekt zollt und auch die Bildlichkeit ihrer eigenen Sprache auf semantischer Ebene abzuwehren versucht, kann und muss der einem „tropische[n] Prinzip“ (Liebrand 1996: 88) folgende Nathanael Claras unheimlich-heimlichen, da nichtrationalen Sprachrest außerhalb ihrer Sprache suchen. Bald lässt er daher einen Brief an Clara liegen, um nicht länger in einem intelligiblen, sondern konkreten Gegenüber Claras ein- und d. h. in ihrer Sprache ausgeschlossene Doppelgängerin Olympia zu beobachten. (Das Nathanaels Fenster gegenüberliegende Haus, in dem Olympia eingeschlossen ist, kann daher als Realisierung einer Haus-Metapher verstanden werden, die nicht nur psychoanalytisch, sondern vor allem im Sinne einer antiken *ars memoriae* näher zu untersuchen wäre.)

³ Eine doppelgerichtete Rede ist laut Michail Bachtin Folge der Tatsache, dass ein Äußerungs- bzw. Handlungssubjekt in seinem „verantwortlichen Handlungs-Vollzug“ immer als gleichzeitig wahrnehmendes Subjekt wie wahrgenommenes Objekt verstanden werden muss (Bachtin 2011: 34, 64). Sie ist die Grundlage für die von Bachtin später entwickelte Theorie der Dialogizität.

Während Hoffmann auf die implizite Gefahr des metaphorischen Sprechens gerade durch dieses zu verweisen versucht, warnt Kant lediglich davor, die symbolischen Verknüpfungen wörtlich zu nehmen und die Phantasie „dem innern Zustande der Seele gemäß“ (TG: 340) so zu verstärken, dass diese als äußere Erscheinungen wahrgenommen werden. Da jemand, der sich symbolisch oder metaphorisch ausdrückt, „noch wenig Begriffe des Verstandes“ (Anth: 191) habe, lehre das Projekt der Aufklärung die „einige Zeit hindurch nützliche und nöthige Hülle von der Sache selbst zu unterscheiden“ (Anth: 192). Hoffmanns Literatur weist jedoch auf, dass diese Unterscheidung hinfällig ist, sobald die Funktion von Medien mitreflektiert wird. Diese sind für ihn nicht länger einfache Vermittlungsträger, sondern beanspruchen den Status von anwesend Abwesenden. Diesem zu schützenden und leicht zu schädigenden Anspruch kann sich Clara nicht entziehen, auch wenn die Gerichtetheit des von ihr empfangenen Briefes „verständlich“ zwischen Hülle und Sache zu unterscheiden scheint. Während Kant gegen Swedenborgs Geistersehungen anführt, dass eine immaterielle Substanz aufgrund ihrer Durchdringlichkeit einer materiellen nicht „im Wege liegen“ (TG: 327) könne, sind sich der Kant-Leser Friedrich Schiller (Weissberg 1990: 125–160) und der Schiller-Leser E. T. A. Hoffmann anderer Möglichkeiten eines anderen Sachverhalts bewusst: Sie reflektieren, dass es durch das schriftliche Medium einem durchdringenden Geist sehr wohl möglich ist, nicht nur mit einer menschlichen Person in einem Raum zu sein, sondern durch einen intelligiblen Anspruch auch dieser „im Wege“ zu liegen. Hoffmann problematisiert geradezu die Möglichkeit von durch Schrift erzeugten „optischen Täuschungen“ und setzt sie nicht, wie Friedrich Kittler (1994: 229) annimmt, als „gelungen“ voraus. Gerade am Vorwort von *Die Elixiere des Teufels* kann man dies erkennen, welches folgendermaßen beginnt:

Gern möchte ich dich, günstiger Leser! unter jene dunkle Platanen führen, wo ich die seltsame Geschichte des Bruders Medardus zum erstenmale las. Du würdest dich mit mir auf dieselbe [...] steinerne Bank setzen; du würdest, so wie ich, recht sehnsüchtig nach den blauen Bergen schauen [...]. Aber nun wendest du dich um, und erblickest kaum zwanzig Schritte hinter uns ein gotisches Gebäude, dessen Portal reich mit Statuen verziert ist. – Durch die dunklen Zweige der Platanen schauen dich Heiligenbilder recht mit klaren, lebendigen Augen an; es sind die frischen Freskogemälde, die auf der breiten Mauer prangen. [...] Sind denn die Heiligenbilder lebendig worden und herabgestiegen von den hohen Simsens? – Dich umwehen die geheimnisvollen Schauer der wunderbaren Sagen und Legenden die dort abgebildet, dir ist, als geschähe Alles vor deinen Augen, und willig magst du daran glauben. In dieser Stimmung liestest du die Geschichte des Medardus, und wohl magst du auch dann die sonderbaren Visionen des Mönchs für mehr halten als für das regellose Spiel der erhitzten Einbildungskraft. (II/2: 11)

Der mit dem Leser vollzogene textuelle Doppel-(Ein)gang wird hier gerade nicht als gelungen markiert. Sitzen der sich als Herausgeber bezeichnende Erzähler und der Leser zwar auf „derselben Bank“ und sind sie sogar beide Leser der „seltsamen Geschichte“, so liegt doch der eine Lesevorgang weit vor dem anderen. Die zwei Leser schauen wie Hippel und Hoffmann auf der erwähnten Federzeichnung zwar zunächst in die gleiche Richtung, aber der den Erzähler in seinem Lesen doppelnde Leser wendet sich alsbald vom Erzähler ab und den „Heiligenbildern“ zu. Der Leser wird als williger Gläubiger bezeichnet und damit Lesen per se als Geistersehen markiert. Immer wieder stellt Hoffmann die Schrift als gefährliches Manipulationsmedium dar, welches „sköne Oke“ (III: 35) zugleich voraussetzt wie produziert. „Doppelgesichtigkeit“ (Kohns 2007: 177) durch Einbildung betrifft bei ihm

alle am Äußerungsakt beteiligten Subjekte – Erzähler, Leser und Figuren. Während sich diese andauernd – vor allem in *Das öde Haus* oder in *Die Serapionsbrüder* – „Denkt euch“ zurufen, bevor sie eine Erzählung beginnen, vermag die Einbildungskraft mitunter auch auf die Erzählinstanz zu wirken. So unterbricht beispielsweise der Erzähler von *Der Sandmann* seine Erzählung, weil er „nicht wegschauen kann“, als in einem „Augenblick“ Claras Bild ihm „lebendig vor Augen“ steht (III: 27). Wichtig bleibt dabei jedoch, dass diese Unterbrechung lediglich auf semantischer, nicht auf performativer Ebene stattfindet. Er lässt sein Erzählen im Gegensatz zu Nathanael nicht unter- oder aufbrechen. Während Nathanael den Brief an Clara durch den Blick auf Olympia liegenlässt, setzt der Erzähler den Brief an seinen Leser unbeirrt fort.⁴

Hoffmann nimmt die kantische Kritik am metaphorischen Sprachgebrauch sehr ernst und hält gleichzeitig wenig von Kants Vorhaben, die Traumgestalten der Sprache mit Hilfe einer nach dem Vorbild der Geometrie gebildeten „reinen“ Sprache bändigen zu wollen. Es erscheint daher wie eine Kant-Replik, wenn Hoffmann am Ende des Vorworts der *Elixiere* genau den für „verloren“ hält, „der mit jener Erkenntnis die Kraft gewonnen glaubt, jenen Faden gewaltsam zu zerreißen, und es aufzunehmen mit der dunklen Macht, die über uns gebietet“ (II/2: 12).

Der Faden der Einbildungskraft, der aus vergesellschaftenden Begriffe besteht – was eine von Kant unternommene Eindeutschung des Begriffs „Assoziation“ darstellt (Kohns 2007: 134) –, und den Hoffmann vor seinem kritischen Zerreißen schützen möchte, lässt sich auf die Kette zurückführen, von der Leibniz in *Von dem Verhängnisse* geschrieben hat:

Denn das Verhängniß besteht darin, daß alles an einander hänget wie eine Kette [...]. Die alten Poeten, als Homerus und andere, haben es die güldene Kette genennet, so Jupiter vom Himmel herab hängen lasse, so sich nicht zerreißen lässet, man hänge daran, was man wolle. Und diese Kette besteht in den Verfolg der Ursachen und der Wirkungen. (Leibniz 1996: 337)

Die Ketten-Metaphorik verwendet Leibniz hier, um das Prinzip des zureichenden Grundes und das aus diesem folgende der Kontinuität zu veranschaulichen. Hoffmann begreift das Prinzip des zureichenden Grundes im Sinne Leibniz als Versicherung der Realmöglichkeit einer jeden sinnlich-materiellen Kreatur – vor allem die des menschlichen Individuums.⁵ Kant hingegen versucht, die leibnizsche „Kette“ oder „Himmelsleiter“ mit der Newtonschen Theorie der Wechselkräfte von Attraktion und Repulsion zu unterbrechen. In *Versuch den Begriff der negativen Größen in die Weltweisheit einzuführen* bezieht er das mathematische Konzept von -1 und +1 sowie das kinematische Kräfteparallelogramm auf die Monade und gibt damit ihren „idealistischen Gehalt“ auf (Kaulbach 1960: 71). Hintergrund von Kants Kritik an Leibniz' Prinzip des zureichenden Grundes ist wie in *Träume eines Geistersehers* die Voraussetzung der substantiellen, physischen Ausdehnung (Kaulbach 1960: 70–74, 90–95). Man könnte

⁴ Claudia Liebrand hat die in *Der Sandmann* vorzufindende „transzendentalpoetische[n] Reflexion“ hervorgehoben, bei der die Erzählinstanz mehr „weiß“ als seine Figuren (Liebrand 1996: 104–107).

⁵ So wird beispielsweise vom Serapionsbruder Theodor das „serapiontische Prinzip“ auf Leibniz' Ketten- oder Leitermetaphorik bezogen: „Ich meine, daß die Basis der Himmelsleiter, auf der man hinaufsteigen will in höhere Regionen, befestigt sein müsse im Leben, so daß jeder nachzusteigen vermag. Befindet er sich dann immer höher und höher hinaufgeklettert, in einem fantastischen Zauberreich, so wird er glauben, dies Reich gehöre auch noch in sein Leben hinein, und sei eigentlich der wunderbar herrlichste Teil desselben“ (IV: 721).

auch verkürzt formulieren: Die Monade braucht bei Kant keinen „zureichenden Grund“ mehr, weil sie nun „Land“ okkupiert. Schon zu Kants Lebzeiten wurde sein Raumkonzept als Okkupationsprojekt eines ausgedehnten, dreidimensionalen Raumes von Salomon Maimon kritisiert. Für Maimon gibt es keine Unterscheidung zwischen Realopposition und logischer Opposition. Der stark von Leibniz beeinflusste Maimon kritisierte Kant, die Kausalitätskategorie „von ihrem Gebrauche bei wirklichen Gegenständen abstrahiert, und in die Logik übertragen“ (Maimon 2004: 44) zu haben. Im Rahmen seiner Entgegensetzung weist er das von Newton entwickelte Kräfteparallelogramm, welches Kant für seine Übertragung des Kausalitätsbegriffs aus der Kinematik auf die Logik benutzte, als empirisches Gesetz aus. Er kritisiert an diesem Parallelogramm und dessen vorausgesetztem Konzept der Realopposition, dass es als „mechanische Konstruktion“, die sich auf Kräfte und materielle Körper bezieht, nicht die Unabhängigkeit der Komponenten der zusammengesetzten Bewegung zu garantieren vermag (Freudenthal 2001: 18–19). J. G. Fichte sowie J. W. Goethe waren mit der skeptischen Kritik Maimons an Kant vertraut. So berichtet David Veits beispielsweise in einem Brief an Rahel Levin, dass Goethe ihn immer wieder nach Maimon gefragt habe.

Genau aus diesem Brief als eine der Notizen, die er sich über seine Lektüre des Buches *Goethes Gespräche* machte, exzerpiert Kafka in der Nacht vom 11. auf den 12.3.1912 (T: 403 u. T/Komm: 100, 110–113).⁶ Es kann davon ausgegangen werden, dass die Schriften Maimons unter Kafka und seinen Freunden bekannt waren. So empfiehlt er noch 1917 die von Karl Philipp Moritz herausgegebene Autobiographie Maimons seinem Freund Felix Weltsch zur Lektüre. Er beschreibt dabei Maimon als einen „zwischen Ost- und Westjudentum gespenstisch hinlaufenden Menschen“ (Kafka B 1914–1917: 371). 1932 verfasst Kafkas Schulfreund Samuel Hugo Bergmann in Jerusalem zudem eine Abhandlung über Salomon Maimon in hebräischer Sprache. Nicht nur in Bezug zu Kafkas jüdischer Sozialisation, sondern auch in Hinblick auf sein Schreibverfahren wird folgendes *Er*-Fragment immer wieder gelesen. Es vermag Kafkas Maimon-Lektüre ebenso zu veranschaulichen wie dessen Kritik am kantischen Kräfteparallelogramm:

Er hat zwei Gegner, der Erste bedrängt ihn von rückwärts vom Ursprung her, der Zweite verwehrt ihm den Weg nach vorne. Er kämpft mit beiden. Eigentlich unterstützt ihn der Erste im Kampf mit dem Zweiten, denn er will ihn nach vorne drängen und ebenso unterstützt ihn der Zweite im Kampf mit dem Ersten, denn er treibt ihn doch zurück. So ist es aber nur teoretisch, denn es sind ja nicht nur die 2 Gegner da, sondern auch noch er selbst und wer kennt eigentlich seine Absichten? Immerhin ist es sein Traum, dass er einmal in einem unbewachten Augenblick – dazu gehörte allerdings eine Nacht so finster wie noch keine war – aus der Kampflinie ausspringt und sich als ein Kampferfahrener zum Richter über die nun mit einander kämpfenden Gegner erhoben wird. (T: 851–852 u. T/App.: 398; Rechtschreibung im Original)

⁶ Kafkas Texte werden im Folgenden mit den Siglen B1914–1917 (=Briefe 1914–1917), DL/App (= Drucke zu Lebzeiten. Apparataband), T (=Tagebücher), T/Komm (= Tagebücher. Kommentarband), T/App (= Tagebücher. Apparataband), NSFII (=Nachgelassene Schriften und Fragmente II) nach folgender Ausgabe zitiert: Franz Kafka: *Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe* (1982–2013). Hg. von G. Neumann u. a. Frankfurt a. M.: Fischer. Zudem wird der Text mit der Sigle OxOk4 (=Oxfordener Oktavheft 4) nach der Faksimile-Ausgabe zitiert: Franz Kafka: *Historisch-Kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte* (1995–2009). Hgg. von R. Reuß u. P. Staengle. Basel/Frankfurt a. M.: Stroemfeld.

Die Zweiteilung des schreibenden Subjekts wird bei Kafka gerade nicht in eine aus einem Kräfteparallelogramm entspringende Diagonalkraft funktionalisierend ausgedehnt,⁷ sondern in seinem Widerspruch ausgehalten. Wie Maimon liegt Kafka eine Projektion von mechanischen Gesetzen auf die Logik fern, und wie jener geht er davon aus, dass ein „Widerstreit einen Widerspruch schon voraussetzt“ (Maimon 1797: 45). Nicht durch den Widerstreit der zwei Hände und ihrer Kräfte kann daher das zitierte *Er*-Fragment als Doppelgängertext betrachtet werden, sondern durch seinen vorausgesetzten intelligiblen Widerspruch. Dieser Widerspruch ermöglicht einen Durchgang – nicht auf einer ausgedehnten Diagonalen, sondern als immer im Anfang bleibender, vor der Ausdehnung sich befindender Doppel-Gang⁸ zwischen einem „Er“, der zu träumen vermag, und seinen Händen, die ihn gleichzeitig bekämpfen und unterstützen. Kafka realisiert hier Schrift einerseits als vom intelligiblen Menschen stammend, der sich durch sein Träumen „auf dem geistigen Weg aus seiner Zelle“ (DL/App: 375) zu schleichen weiß. Andererseits wird hier Schreiben als vom körperlichen Menschen ausgehender Akt markiert, dem gleich einem Affen „irgendwelche Schwebestände der seligen Träume [...] nicht bereitet [sind]“ (DL/App: 375).

Da sich Kafka der Setzungsgewalt seines Schreibens, des von ihm in Sätzen intelligiblen Gesetzten, bewusst ist, versucht er den Eingang dieses Gesetzten – den Raum vor dem Gesetz – als Doppel-Gang zu realisieren. Nicht nur können die gegenüber ihren medialen Stellvertretern auftretenden sinnlichen Doppelgänger dann vor dem Gesetz warten, an den aufgeklärten Selbstgerichtshof mit der Faust schlagen, in diesem Hof durch die klitzekleine Geste eines Fußtritts dessen moralischen Saustall bloßlegen, mit Erzähl-, und das heißt Gesetzesbeginn weiterschlafen oder eine anonyme Verleumdung in eine konkrete Rufschädigung umwandeln, sondern auch kräftig schimpfen. So regt sich im *vierten Oxforder Oktavheft* der Affe Rotpeter über einen über ihn schreibenden Journalisten auf, dem seiner Meinung nach „jedes Fingerchen seiner schreibenden Hand einzeln weggeknallt werden“ (OxOkt4: 124) sollte. Kurz vorher findet man im gleichen Oktavheft Kafkas berühmtes Fragment *Kampf der zwei Hände*. In diesem bedauert ein Ich-Erzähler, dass er sein „Leben lang“ die rechte vor der linken Hand bevorzugt habe:

⁷ Die Kantianerin Hannah Arendt bezichtigt Kafka, mit diesem Fragment den „alten Traum der abendländischen Metaphysik“ zu träumen, da sein „Er“ aus der Kausalkette von Tat und Beobachtung aussteigen möchte. Arendt zufolge darf das „Er“ nicht „einfach etwas Passives“ sein. Mit dem Verweis auf das Kräfteparallelogramm und Kants reflektierende Urteilskraft empfiehlt sie Kafkas „Er“ stattdessen den Gebrauch seiner „Diagonalkraft“, die eine Bewegung in einem neutralen Zwischenraum der streitenden Kräfte ermöglichen würde (Arendt 1998: 203–211).

⁸ In ihrem Artikel *Am Anfang war die Zwei. Doppelgängertexte und der doppelte Gang durch den Textanfang* erklärt Erika Greber, dass Texte, die „das Anfangen“ performativ „inszenieren und praktizieren“, eine Rahmung zur Anfangspassage bilden, „die dadurch genau dieses sein kann: *passage*“ (Greber 2008: 195). Sie spricht davon, dass „literarische Texte hier etwas leisten können, was der diskursiven Reflexion des Anfangs entgeht“ (ebd.: 195), was gegen die Begrifflichkeit des „Ursprungs“ und damit gegen alle generischen Binäroptionen gerichtet ist (ebd.: 197–199). Die Struktur von Doppelgängertexten weise wie ein Möbiusband „eine zirkuläre Struktur mit permanentem Ebenenwechsel“ (ebd.: 201) auf. Mit Verweis auf die bekannte Zeichnung von Maurits Cornelis Escher wird „die unlogische Struktur des Ebenenwechsels“ noch deutlicher als die „zwischen der gezeichneten und der zeichnenden Hand“ (ebd.: 202).

Hätte doch die Linke einmal etwas gesagt, ich hätte nachgiebig, und rechtlich wie ich bin, gleich den Missbrauch eingestellt. Aber sie muckste nicht, hing an mir hinunter, und während etwa die Rechte auf der Gasse meinen Hut schwang, tastete die Linke ängstlich meinen Schenkel ab. Das war eine schlechte Vorbereitung zum Kampf, der jetzt vor sich geht. W[as]ie willst Du auf die Dauer linkes Handgelenk gegen dieses [sic] gewaltige Rechte Dich stemmen? Wie Deine mädchenhaften Finger in der Klemme der 5 andern behaupten? Das scheint mir kein Kampf mehr, sondern natürliches Ende der Linken. Schon ist sie in d[en]ie äussersten link[en]e [Winkel] Ecke des Tisches gedrängt, und an ihr regelmässig auf und nieder schwingend wie ein Maschinenkolben die Rechte. (OxOkt4: 104–107)

Der „Schreiber“ kann „die Linke“ nur retten durch einen „erlösenden Gedanken“: Er stellt fest, „dass es meine eignen [sic] Hände sind, die hier im Kampf stehn [sic] und dass ich sie mit einem leichten Ruck von einander wegziehen kann“ (OxOkt4: 107–108). Die Aufhebung des Kampfes betrachtet der Ich-Erzähler hier als unehrlich, aber sie stellt für ihn die einzige Möglichkeit dar, das von ihm durch den Kampf der zwei Hände unterbrochene Lesen wieder aufzunehmen. Die Hände nehmen nach dem Kampf wieder ein Buch „vor“, welches sie vorher wegschieben mussten. Während das Lesen damit gewahrt wird, hat sich das Erzählen durch die unehrliche Aufhebung des Kampfes verändert. Wie wir schon wissen, ist nun statt dem „Er“ der Affe Rotpeter Ich-Erzähler und auch Leser. Das Buch, welches seine Hände – oder sind es schon Pfoten? – zwischen dem verärgerten Zeitungslesen wieder „vor“ nehmen, könnte auch Hoffmanns *Lebensansichten des Katers Murr* sein. Kafka selbst hat in jedem Fall kurz vor seinem Tod gerne im *Kater Murr* gelesen. Hatte schon der Hund Berganza der von ihm handelnden Erzählinstanz Tipps für den Druck seiner Berichte gegeben (1993: 136), so lässt Hoffmann in seinem Spätwerk einen Kater „seine“ Lebensansichten schreiben. Die Biographie des Johann Kreisler sei dabei nur versehentlich mit abgedruckt worden – als vom Kater zerrissene und auf der Rückseite benutzte Papierfetzen (2001: 11–14). Wie Sarah Kofmann hervorgehoben hat, bedeutet einen Krallen besitzenden „Kater schreiben [zu] lassen [...], die Schrift dem Leben selbst einzuschreiben, mit einer einzigen Geste die metaphysische Opposition zwischen Instinkt und Intelligenz durchzustreichen“ (Kofmann 1985: 51).

In einer Art Doppelgängerschaft zu Hoffmanns Verschachtelung von diaristischen und prosaischen Textstrukturen ist es vielleicht kein oder gerade ein Zufall, dass Kafka sein letztes Tagebuchheft für Aufzeichnungen seiner Erzählung *Forschungen eines Hundes* verwendet hat und seine letzten Tagebuchaufzeichnungen – worauf Arno Dusini hinwies – „vom hinteren Ende her fortführte“, sodass sich der „letzte Tagebucheintrag Kafkas nicht am Ende, sondern inmitten des ‚Zwölften Hefes‘ befindet“ (2005: 207). Mit dieser Mitte, die Kafka immer wieder performativ realisiert, entspricht er der von Maimon in verschiedensten Schriften wiederholten Feststellung, dass menschliche Erkenntnis „in der Mitte“ beginne (Maimon 2004: 190). Diese Mitte ist laut Kafka der fehlerhaften Tatsache geschuldet, als vermeintlich aufgeklärter „Bürger zweier Welten“, der sich durch seine physische Ausdehnung und staatsvertraglich geregelte Landnahme gleichzeitig frei und gesichert wähnt, an zwei voneinander getrennte Ketten gefesselt worden zu sein: „Will er nun auf die Erde drosselt ihn das Halsband des Himmels, will er in den Himmel jenes der Erde“ (Kafka *NSFII*: 128). Oder ist hier jetzt gar – aber eben nicht augenscheinlich – von einem mit zwei Halsbändern versehenen Hund die Rede?

Literatur

- Arendt, Hannah (1998): *Vom Leben des Geistes. Das Denken. Das Wollen*. Hg. von Mary McCarthy. Aus dem Amerikanischen von Hermann Vetter. München/Berlin/Zürich: Piper.
- Bachtin, Michail M. (2011): *Zur Philosophie der Handlung*. Aus dem Russischen von Dorothea Trottenberg. Hg., mit Anmerkungen und mit einem Vorwort von Sylvia Sasse. Berlin: Matthes & Seitz.
- Balke, Friedrich (2005): Wahnsinn der Anschauung. Kants Träume eines Geistersehers und ihr diskursives Apriori. In: Moritz Baßler, Bettina Gruber, Martina Wagner-Egelhaaf (Hgg.): *Gespenster. Erscheinungen – Medien – Theorien*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 297–313.
- Dusini, Arno (2005): *Tagebuch. Möglichkeiten einer Gattung*. München: Fink.
- Freudenthal, Gideon (2001): *Maimon's Subversion of Kant's Critique of Pure Reason: There are no synthetic a priori judgments in physics*. Berlin: Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus (1985): *Nachtstücke, Klein Zaches, Prinzessin Brambilla. Werke 1816–1820. Sämtliche Werke in 6 Bänden (1985–2004)*. Hgg. von H. Steinecke u. W. Segebrecht. Bd. 3. Frankfurt a. M.: Bibliothek deutscher Klassiker.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus (1988): *Die Elixiere des Teufels, Werke 1814–1816. Sämtliche Werke in 6 Bänden*. Bd. 2/2. Frankfurt a. M.: Bibliothek deutscher Klassiker.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus (1993): *Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814. Sämtliche Werke in 6 Bänden*. Bd. 2/1. Frankfurt a. M.: Bibliothek deutscher Klassiker.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus (2001): *Die Serapionsbrüder. Sämtliche Werke in 6 Bänden*. Bd. 4. Frankfurt a. M.: Bibliothek deutscher Klassiker.
- Kaulbach, Friedrich (1960): *Die Metaphysik des Raumes bei Leibniz und Kant*. Köln: Kölner Universitäts-Verlag.
- Kafka, Franz (1990): *Tagebücher u. Tagebücher. Apparatband u. Tagebücher. Kommentarband*. Hgg. von H-G. Koch, M. Müller u. M. Pasley. In: Ders.: *Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe (1982–2013)*. Hg. von G. Neumann u. a. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Kafka, Franz (1992): *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*. Hg. von J. Schillemeit. In: Ders.: *Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe (1982–2013)*. Hg. von G. Neumann u. a. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Kafka, Franz (1996): *Drucke zu Lebzeiten. Apparatband*. Hgg. von W. Kittler, H-G. Koch u. G. Neumann. In: Ders.: *Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe (1982–2013)*. Hg. von G. Neumann u. a. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Kafka, Franz (2005): *Briefe 1914–1917*. Hg. von H-G. Koch. In: Ders.: *Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe (1982–2013)*. Hg. von G. Neumann u. a. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Kafka, Franz (2008): *Oxforder Oktavheft 4*. In: Franz Kafka: *Historisch-Kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte (1995–2009)*. Hgg. von R. Reuß u. P. Staengle. Basel/Frankfurt a. M.: Stroemfeld.
- Kant, Immanuel (1766): Träume eines Geistersehers, erläutert durch Träume der Metaphysik. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Hgg. von der Preussischen Akademie der Wissenschaften u. a. Berlin 1900ff. (AA), Bd. 2 (AAII), 315–373.
- Kant, Immanuel (1798): Anthropologie in pragmatischer Hinsicht. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Hgg. von der Preussischen Akademie der Wissenschaften u. a. Berlin 1900ff. Bd. 7 (AAVII), 117–333.

- Kohls, Oliver (2007): *Die Verrücktheit des Sinns. Wahnsinn und Zeichen bei Kant, E. T. A. Hoffmann und Thomas Carlyle*. Bielefeld: transcript.
- Kofmann, Sarah (1985): *Schreiben wie eine Katze. Zu E. T. A. Hoffmanns „Leben-Ansichten des Katers Murr“*. Hg. von Peter Engelmann. Graz/Wien: Böhlau.
- Kittler, Friedrich (1994): Die Laterna magica der Literatur: Schillers und Hoffmanns Medienstrategien. In: *Athenäum* (4), 219–237.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm (1996): *Hauptschriften zur Grundlegung der Philosophie. Teil 2*. Hg. von Ernst Cassirer. Hamburg: Meiner.
- Liebrand, Claudia (1996): *Aporie des Kunstmythos. Die Texte E. T. A. Hoffmanns*. Freiburg i. B.: Rombach.
- Liebrand, Claudia (2009): Der Sandmann. In: Detlef Kremer (Hg.): *E. T. A. Hoffmann. Leben–Werk–Wirkung*. Berlin/New York: De Gruyter, 169–185.
- Maimon, Salomon (1797): *Kritische Untersuchungen über den menschlichen Geist oder das höhere Erkenntnis- und Willensvermögen*. Hg. von Gerhard Fleischer dem Jüngeren. Leipzig.
- Maimon, Salomon (2004): *Versuch über die Transzendentalphilosophie*. Eingeleitet und mit Anmerkungen sowie einer Beilage hg. von Florian Ehrensperger. Hamburg: Felix Meiner.
- Steinecke, Günter (Hg.) (1997): *E. T. A. Hoffmann*. Stuttgart: Reclam.
- Weissberg, Liliane (1990): *Geistersprache. Philosophischer und literarischer Diskurs im späten achtzehnten Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Gdańsk 2019, Nr. 40

<https://doi.org/10.26881/sgg.2019.40.15>

Beate Sommerfeld

Adam-Mickiewicz-Universität Poznań / Uniwersytet Adama Mickiewicza Poznań

<https://orcid.org/0000-0003-3435-6323>

„die ganze Mensch- und Tiergemeinschaft überblicken“ – literarische Grenzverhandlungen des Humanen bei Franz Kafka

Kafkas hybride Tierfiguren stehen in einer höchst vielschichtigen Gemengelage von zeitgenössischen Debatten und Diskursen. Sie werden jeweils mittels spezifisch literarischer Darstellungsformen verarbeitet. In der dekonstruktiven Verunsicherung der Mensch-Tier-Grenze und der Schaffung von Schwellenräumen machen Kafkas Texte Anleihen bei der Romantik. Der Beitrag fokussiert insbesondere Kafkas kreative Umschriften phantastischen Erzählens und romantischer Ironie.

Schlüsselwörter: Franz Kafka, Tierfiguren, cultural animal studies, Romantik, Hybride

“To survey the whole human and animal community” – literary negotiations of the human-animal border in the work of Franz Kafka. Kafka’s hybrid animal figures are situated in a complex set of contemporary debates and discourses always modified through specific literary presentation forms. In the deconstructive questioning of the human-animal frontier and the creation of threshold spaces, Kafka’s texts refer to the Romantic tradition. In particular, the article focuses on Kafka’s creative transcriptions of fantastic narration and romantic irony.

Keywords: Franz Kafka, animals, cultural animal studies, Romanticism, hybrids

Das akademische Interesse an Kafkas Tieren ist außerordentlich hoch (vgl. Fingerhut 1969, Schiffermüller 2001: 197–218, Ortlieb 2007: 339–366, Lubkoll 2015: 155–174), was nicht zuletzt darin begründet liegt, dass kein Autor der klassischen Moderne dem Tier so viel Raum gibt wie Kafka. Seine Texte sind „von Tieren nicht nur gelegentlich belebt, sondern außerordentlich dicht besiedelt“ (Ortlieb 2007: 339). Insgesamt sind Kafkas Werke von einer fortwährenden Auseinandersetzung mit dem Tier und dem Tierischen geprägt. Mit dem Verhältnis von Tier und Mensch partizipierte Kafka an einem Thema, das in der Zeit Konjunktur hatte. Im Rahmen der *cultural animal studies* wurden die diskursiven Verflechtungen von Kafkas Tiertexten mit den Wissensdiskursen seiner Zeit herausgestellt, welche die Grenzbereiche zwischen Mensch und Tier ausloten.¹ Hier ist die Evolutionstheorie

¹ Vgl. insbesondere den Sammelband von Neumeyer/Steffens (2015).

Charles Darwins zu nennen, die sich auf die Suche nach dem *missing link* zwischen Mensch und Tier begibt (vgl. Heller 1989: 135), sowie die Umweltlehre des Biologen Jakob von Uexküll (1909) mit seinen Versuchen, den Wahrnehmungsapparat und die Erlebnisformen des Tieres zu erkunden (vgl. Jobst 2015: 316–320). Es wurde damit ein neues Nachdenken über das Verhältnis des Tierischen zum Menschlichen angestoßen. Das Problemgefüge der von den Naturwissenschaften initiierten Verunsicherung der Mensch-Tier-Grenze motiviert Kafkas Schreibprojekte entscheidend, seine Tiertexte lassen sich als Reflexe auf die Krise der Naturwissenschaften um 1900 und ihrer Kategorien Mensch und Tier lesen. Die Tiererzählungen Kafkas sind jedoch nicht nur in das diskursive Feld des anbrechenden 20. Jahrhunderts eingebettet, seine Tierfiguren sind immer auch in Prozesse literarischer Bedeutungsbildung einbezogen. Im Folgenden soll nachvollzogen werden, wie Kafka mit den Mitteln literarischer Fiktion dem anthropologischen Diskurs seiner Zeit sekundiert bzw. ihn überschreitet.

Verhandlungen der Grenze zwischen Mensch und Tier

Bereits Kafkas frühester Tiertext, *Wunsch, Indianer zu werden* (1913), ist für sein Verhältnis zum Tierischen signifikant. Im Text wird das Körpergefühl und der Blick eines durch die Landschaft galoppierenden Reiters entfaltet:

Wenn man doch ein Indianer wäre, gleich bereit, und auf dem rennenden Pferde, schief in der Luft, immer wieder kurz erzitterte über dem zitternden Boden, bis man die Sporen ließ, denn es gab keine Sporen, bis man die Zügel wegwarf, denn es gab keine Zügel, und kaum das Land vor sich als glatt gemähte Heide sah, schon ohne Pferdehals und Pferdekopf. (Kafka 1996: 32–33)

In der Bewegung des Reitens verbindet sich der Mensch mit dem Pferdekörper, die Fokalisierung des Textes verschiebt sich sukzessive in die Subjektperspektive der am Ende erscheinenden Mensch-Tier-Figur. Der *Wunsch, Indianer zu werden* erzeugt auf diese Weise einen Zentauren, der das Menschliche und das Tierische harmonisch in sich vereinigt (vgl. Thermann 2015: 449). Dabei erfährt der Reitende nicht eine Verschmelzung mit dem Tier, sondern auch mit der ihn umgebenden Natur. Diese frühe Tiergeschichte Kafkas rekurriert auf die romantische Sehnsucht nach der Natur, durch seine bloße Kreatürlichkeit erinnert das Tier den Menschen an dessen eigene tierische Herkunft. Über solche Momente beglückenden Wiedererkennens schreibt Theodor W. Adorno (1986: 181–182): „Nicht so durchaus ist der Gattung Mensch die Verdrängung ihrer Tierähnlichkeit gelungen, dass sie diese nicht jäh wiedererkennen könnte und dabei von Glück überflutet wird“.

Dieses Aufblitzen der Erinnerung an die Tierähnlichkeit des Menschen nimmt in anderen Texten Kafkas jedoch bedrohliche Züge an, so z. B. im Fragment *Erinnerungen an die Kaldabahn* (Kafka 1990: 549–553, 684–694). Der Erzähler, ein Bahnarbeiter in der russischen Wildnis, ist von einer feindlichen Natur umgeben. Sie materialisiert sich in den riesigen Ratten, die sich in der Nacht mit ihren Riesenklauen unter den Wänden seiner Hütte durchgraben. Eines Abends spießt er eine in seinen Verschluss eindringende Ratte mit seinem Messer auf und hält sie vor sich an die Wand: „Man sieht kleinere Tiere erst dann genau, wenn man sie vor sich in Augenhöhe hat: wenn man sich zu ihnen zur Erde beugt und sie dort ansieht,

bekommt man eine falsche unvollständige Vorstellung von ihnen“ (ebd.: 689). Hier werden die agonalen Beziehungen zwischen Mensch und Tier in den Blick genommen, um Macht- und Herrschaftsverhältnisse zu analysieren: Gegen eine speziesübergreifende und ebenbürtige Begegnung mit dem Tier wird der objektivierende, sezierende Blick ins Feld geführt, der sich das Tier als ein Fremdes entgegenhält. Dieses Abdrängen des Tierischen, das auf den Mechanismen der Exklusion und der Hierarchisierung aufbaut, hat Giorgio Agamben (2003: 42–48) als „anthropologische Maschine“ umschrieben. Deren Funktionsweise wird jedoch in Kafkas Text durchkreuzt, wenn die an der Wand hängende Ratte dem Erzähler in ihrem Totekampf als ein lebendiges Gegenüber entgegentritt: Ihre Krallen „waren einem Händchen ähnlich, das sich einem entgegenstreckt“ (Kafka 1990: 690). Dieser Moment markiert den Wendepunkt, an dem das Machtverhältnis zwischen Mensch und Tier umschlägt und der Mensch sich in dem wiedererkennt, was er dem Tier antut. Das Tierische lässt sich also nicht vom Menschlichen abtrennen, es wird vielmehr zu einer latenten Bedrohung, indem es den Menschen mit der Spur seiner abgedrängten tierischen Vergangenheit konfrontiert. Diese gibt sich im Husten des Erzählers zu erkennen, der dem Zugpersonal als „Wolfshusten“ bekannt ist, und mit dem seine Verwandlung ins Tier beginnt. Die heulend-krächzende Stimme, die aus dem eigenen, fremd gewordenen Körper hervorbricht, wird für Kafka zur Metapher für das vergessene Tierische im Menschen. So gibt Walter Benjamin (1977: 431) zu bedenken: „Weil die vergessenste Fremde der eigene Körper ist, versteht man, warum Kafka den Husten, der aus seinem Innern brach, ‚das Tier‘ genannt hat.“

Die ins Vergessen abgesunkene Natur bricht in die Gegenwart ein und manifestiert sich in beunruhigenden Kontaminierungen mit dem Tierischen: Kafka kreiert mehrfach Zwitterwesen, die auf halbem Wege zwischen tierischer Vergangenheit und menschlicher Gegenwart stehen geblieben sind. So gehört der Affe Rotpeter in *Ein Bericht für eine Akademie* (1917) (Kafka 1996: 299–313) einer Zwischenwelt an. Mit dem Erlernen der Menschen-sprache wird das Tierische seiner Existenz abgekoppelt und ein dem – nunmehr menschlichen – Bewusstsein unzugänglicher Gedächtnisraum geschaffen. Mit Rotpeters Vergessen seines „Affentums“ berührt der Text eine erkenntnistheoretische Problematik, einen blinden Fleck, den Kafkas Tiere umkreisen: die Frage nach einer Sprache, die in das vordringen könnte, was dem Menschen versperrt bleibt, das Tiersein, die subjektive Wahrnehmung der Tiere (vgl. Thermann 2015: 451). Der Versuch, in die Subjektive des Tieres einzudringen, wirft in Kafkas Text Aporien auf. Der vielfach ironisch gebrochene, vom „affenmäßig Gefühlten“ (Kafka 1996: 303) durchzogene Bericht Rotpeters fördert vielmehr die Zäsuren zwischen Logos und Natur, Mensch und Tier zutage, die die hegemoniale Ordnung der ‚anthropologischen Maschine‘ begründen. Kafkas akademischer Bericht unternimmt es zu erforschen, auf welche Weise das Animalische vom Humanen abgetrennt worden ist. Hierbei tritt das Menschliche als ein Konstrukt zutage, das auf der Exklusion des Tierischen beruht. In der literarischen Figur Rotpeter wird eine liminale Zone der Ununterscheidbarkeit eingerichtet, in der diese Grenzziehungen wieder verhandelbar werden. Dabei stellt die Erzählung „die Illusionen der Menschen und die Uneigentlichkeit des menschlichen Existenzvollzugs“ zur Disposition, diese werden „als Manifestationen eines existenziellen Defizits entlarvt“ und „mit ihrer unaufhebbaren Abgeschnittenheit von ihrem (vergessenen) Ursprung identifiziert“ (Rettinger 2003: 65).

Kafkas Text lässt sich im diskursiven Feld der Wende zum 20. Jahrhundert verorten und im Kontext der zeitgenössischen Explorationen lesen, die etwa die Arbeiten von Darwin oder Uexküll im Grenzgebiet zwischen Mensch und Tier ausgelöst haben. Vor allem sekundiert er der mit dem Namen Darwin verbundenen Entriegelung der ontologischen Sperre zwischen Mensch und Tier (vgl. Neumann 2009: 79–97). Neben Bezüge zu zeitgenössischen Diskursen lassen sich literarische Traditionslinien ausmachen. Wenn Kafka die Grenze zwischen Mensch und Tier porös werden lässt, erinnert er phantastische Figuren (vgl. Lucht/Yarri 2010), wie sie die Romantik hervorgebracht hat, wie z. B. bei E. T. A. Hoffmann.² Zu nennen wären hier etwa die *Nachrichten von einem gebildeten jungen Menschen* (1814), wo ein Affe namens Milo – ähnlich wie Rotpeter in *Ein Bericht für eine Akademie* – über die menschliche Zivilisation ironischen Bericht gibt. Von Hoffmann entlehnt Kafka die ironische In-Frage-Stellung der Mensch-Tier-Grenze, mit der die Zäsuren zwischen dem Menschlichen und dem Animalischen stets von neuem verortet und verschoben werden.

Einbrüche des Phantastischen, Kafkas Hybriden

Nicht nur die Ironie scheint ein wichtiger Berührungspunkt zwischen Kafkas Tierfiguren und Hoffmanns satirischen Hybridbildungen zu sein, Kafka greift auch romantische Formen phantastischen Erzählens auf. Wie in Hoffmanns Tiererzählungen tritt das Phantastische in Kafkas Texten in Gestalt von Metamorphosen, Verschiebungen und schimärenhaften Kreuzungen in Erscheinung. Dabei brechen nicht nur die Unterscheidungsmerkmale zwischen Mensch und Tier weg, auch der Unterschied zwischen Realität und Irrealität wird negiert. Kafka inszeniert ein kontrastives Zusammenspiel von prosaischer Alltagswirklichkeit und einer wunderbaren Welt, bei dem sich das Absonderliche mit dem Alltäglichen vermischt.³ So greift die Erzählung *Blumfeld, ein älterer Junggeselle* (1915) (Kafka 1993: 310–313, 229–266) auf die Tradition des Kunstmärchens zurück, indem sie das Erscheinen von zwei merkwürdigen Zelluloidbällchen als Einbruch des Wunderbaren in Szene setzt. Der Text berichtet von einem einsamen Junggesellen, der sich nichts sehnlicher wünscht als ein Haustier. Der kaum eingestandene und bald wieder verdrängte Wunsch nach einem tierischen Begleiter scheint auf geheimnisvolle Weise mit dem Auftauchen der wundersamen Bälle zusammenzuhängen, die die Rolle des Tieres einnehmen. Aber noch in dieser verdinglichten Form ist dem Tierischen eine unheimliche Alterität eigen. Die Zelluloidbälle lassen sich nicht domestizieren, sondern springen eigenwillig in der Wohnung umher und folgen einer nicht zu enträtselnden Eigengesetzlichkeit. Durch ihr beständiges klackerndes Geräusch bringen sie ihren Besitzer um den Nachtschlaf – Blumfeld ist gezwungen, auf die Stimme der vergessenen Natur zu lauschen, die im Geräusch der Bälle laut wird.

Auch im Fragment *Eine Kreuzung* (1917) (ebd.: 372–374) wird von einem Haustier berichtet, einer bizarren Hybride zwischen Kätzchen und Lamm. Das Eigentümliche an Kafkas Text besteht in einer radikalen Entschärfung des Ungewöhnlichen, die hier entworfene Form

² Zu Kafkas Affinitäten zu E. T. A. Hoffmann vgl. den Forschungsstand in: Engel/Lamping 2006: 356.

³ Zur Vermengung des Wunderbaren und des Phantastischen in Kafkas Tiertexten vgl. Dierks 2003: 16–21.

des Phantastischen beruht auf der irritierend selbstverständlichen Einfügung des Abstrusen in die Banalität des Alltags. Das Unverständliche wird hingenommen, als sei es integraler Bestandteil des ‚Normalen‘ (vgl. Fingerhut 1969: 87, 118)⁴, das merkwürdige Wesen wird zum Gegenstand von sachlichen Erörterungen, der Ich-Erzähler räsoniert über die Anteile des Katzenartigen und Lammartigen in seinem Haustier und betont voller Stolz, dass es sich um ein wertvolles Familienerbstück handle. Die Versuche der bizarren Kreatur, mit ihm Körperkontakt aufzunehmen, belächelt er: „Manchmal muss ich lachen, wenn es mich umschnuppert, zwischen den Beinen sich durchwindet und gar nicht von mir zu trennen ist“ (Kafka 1993: 373). Erst bei einem unbeabsichtigten Blick in die Augen des Tieres erkennt er es als Teil seiner selbst: „als ich zufällig einmal hinuntersah, tropften von seinen riesenhaften Barthaaren Tränen. – Waren es meine, waren es seine?“ (ebd.: 374). Die eindeutige Rollenverteilung zwischen menschlichem Subjekt und tierischem Objekt wird hier durch ein Unbestimmtheitsspektrum ersetzt, der Blick des Tieres wird zum Abgrund, in dem sein Besitzer mit seiner Abgeschnittenheit von der eigenen Tierhaftigkeit konfrontiert wird. Diesen Blick „wie aus verständigen Menschaugen“ (ebd.) vermag der Erzähler nicht zu ertragen, er phantasiert die Erlösung des Tieres durch dessen Tötung, die aber eigentlich seine eigene Erlösung wäre – diejenige vom Wissen um die Begrenzungen des Mensch-Seins, von dem Jacques Derrida (2010: 32) in seinem Tier-Essay schreibt: „Wie jeder bodenlose Blick, wie die Augen des Anderen gibt der ‚animalisch‘ genannte Blick mir die Grenze des Menschlichen zu sehen.“

Kafkas phantastische Kreuzungen rekurrieren auf die romantische Sehnsucht nach einer Vereinigung des Menschen mit der Natur, zeugen aber auch von der irreduziblen Distanz zu ihr. Die Natur ist in Kafkas ‚Bestiarium‘ weit entfernt – von der künstlerischen Imagination erfasst, bringt sie befremdliche, skurrile Wesen hervor. In ihnen verhalten sich das Menschliche und das Tierische ‚windschief‘ zueinander, sie machen die Nahtstellen sichtbar, wo Mensch und Tier voneinander abgetrennt wurden. So ist der Kohlenkübel, auf dem der Erzähler im Fragment *Der Kübelreiter* (1917) (Kafka 1996: 444–447) aus seiner Wohnstube herausreitet, die entstellte Version des Zentauren aus der Erzählung *Wunsch, Indianer zu werden*. Die phantastische Metamorphose vom Ding zum Tier, die sich hier vollzieht, ist eine der „gleitenden Metaphern“ (Hiebel 1983: 54–55) Kafkas, die weder ins Anthropomorphe aufzulösen noch ‚dingfest‘ zu machen sind. Kafkas Zwitter werden als Ausgeburten einer vergessenen und monströs gewordenen Natur lesbar, die sich nur noch in rätselhaften Schriftzeichen der Lektüre darbietet. Die Chiffrierung der Natur als Hieroglyphenschrift, wie sie in den Texten der Romantiker betrieben wird (vgl. Haas 2018: 43–60), erfährt dabei in Kafkas Tiererzählungen eine Steigerung: Seine Kreuzungen geben keine Bedeutung mehr frei, sondern führen in die hermeneutische Aporie.

Als paradigmatisch kann das seltsame Wesen Odradek aus der Erzählung *Die Sorge des Hausvaters* (1920) (Kafka 1996: 282–284) gelten. Der Erzähler nähert sich der Erscheinung auf der Ebene der sprachlichen Benennungen und ihrer Etymologie:

⁴ Zum unerwarteten Einbruch des Übernatürlichen ins Alltägliche als Merkmal phantastischer Literatur vgl. Zondergeld (1983: 11–13); Todorow (1972: 26) zufolge entsteht Phantastik nur dann, wenn unschlüssig bleibt, ob ein dargestelltes Ereignis einer natürlichen oder einer übernatürlichen Ordnung zugehört.

Die einen sagen, das Wort Odradek stamme aus dem Slawischen und sie suchen auf Grund dessen die Bildung des Wortes nachzuweisen. Andere wieder meinen, es stamme aus dem Deutschen, vom Slawischen sei es nur beeinflusst. Die Unsicherheit beider Deutungen aber läßt wohl mit Recht darauf schließen, daß keine zutrifft, zumal man auch mit keiner von ihnen einen Sinn des Wortes finden kann. (Ebd.: 282)

Kaum ist der Textprozess angelaufen, wird das Wesen Odradek in den Prozess der Semiose involviert, und der Zwitter löst sich in Signifikantenketten auf, die auf kein gesichertes Designat verweisen.⁵ Auch auf phänomenologischer Ebene bleibt Odradek ungreifbar. Wie Blumfelds Zelluloidbälle und der Kohlekübel aus dem *Kübelreiter* oszilliert der seltsame kleine Automat auf zwei Beinen genau auf der Scheidelinie zwischen Lebewesen und Ding. Als Dinge, die sich wie Tiere verhalten, rätselhafte Mechanismen, in denen die Biologie des Belebten durchscheint, entstammen Kafkas Kübelreiter, Odradek oder die Bälle des Junggesellen Blumfeld mehreren Ordnungen zugleich (vgl. Schiffermüller 2001: 218). Sie sind damit Figuren des „displacement“, d. h. „nichthomogener Konstellationen, in sich widersprüchlicher Traditionenüberlagerungen und Ungleichzeitigkeiten“ (Bachmann-Medick 2006: 197). Hybridität tritt somit in Kafkas Texten als das Unreine in Erscheinung, „was sich einer Vermischung von Traditionslinien oder von Signifikantenketten verdankt, was unterschiedliche Diskurse und Technologien verknüpft, was durch Techniken der Collage, des samplings, des Bastelns zustandegekommen ist“ (Bronfen/Marius 1997: 14).

Indem sie das Lebendige mit dem Anorganischen kontaminieren, verarbeiten Kafkas Hybride die Traditionslinien der Spätromantik. Eine beunruhigende Grenzüberschreitung zwischen dem Belebten und dem Unbelebten tritt etwa in E. T. A. Hoffmanns *Sandmann* (1816) oder in Mary Shelleys *Frankenstein* (1818) zutage.⁶ Dr. Frankensteins Monster und Dr. Spalanzanis Automat verkörpern – auf unterschiedliche Weise – die Möglichkeit einer Wendung künstlicher Hybride ins Monströse. Wenn Kafkas Texte groteske Zwitterwesen erstehen lassen und über deren Lebenstauglichkeit sinnieren, so verweisen sie auf die Hybris gottgleicher Kreation, die an das Geheimnis der Schöpfung rühren will,⁷ und die doch nur wunderliche, zusammengebastelte Wesen hervorbringt, für die – wie für die Lamm-Katze in der *Kreuzung* oder das hybride Wesen Odradek – der Tod die einzige Erlösung bleibt.

Bei der Reaktivierung der romantischen Matrixtexte werden diese aus der Perspektive der Moderne umgedeutet und mit einer autotelischen Dimension versehen, die auf eine literarische Schöpfung im unerlösten, unreinen Zustand verweist. Die im Titel angesprochene „Sorge“ spielt auch auf die hybride Verfasstheit modernen Schreibens an, das auf Verfahren

⁵ Zum Fehlschlagen hermeneutischer Deutungen der Erzählung vgl. Hamacher 1998: 307: „Jede Deutung von Odradek, die den Anspruch auf Sicherheit, Schlüssigkeit und Sinn erhebt [...] muss Odradek verfehlen, weil Odradek Dissidenz und Dissenz und Ausscheren aus der Ordnung des Sinns bedeutet und also bedeutet, dass es nichts bedeutet. Sein Name heißt, dass er nicht heißt.“ Zu existierenden Deutungen des Worts „Odradek“ vgl. Hillmann 1967: 197–210; zu den Deutungsmöglichkeiten des Worts Odradek vgl. ebenfalls Backenköhler 1970: 269–273.

⁶ Zu Kafkas Bezügen zur Schauerromantik bzw. der ‚gothic novel‘ vgl. Bridgwater 2003. Er weist nach, dass die Traditionslinien über die Prager Literatur mit Texten wie Gustav Meyrinks *Golem* (1913/14) verlaufen (vgl. ebd.: 5). Bridgwater weist ebenfalls Kafkas Kenntnis von Shelley nach (vgl. ebd.: 1); zu grotesken Metamorphosen als Verbindungslinie Kafkas zur Schauerromantik bzw. ‚gothic novel‘ vgl. ebenfalls Hughes/Punter/Smith 2012: 379.

⁷ „The deepest mystery of creation“, von dem Shelleys Frankenstein besessen ist (Shelley 1992: 49).

der Collage und der bricolage angewiesen bleibt und literarische Züchtungen entbindet, die nichts weiter sind als Wesen aus Schrift. Das verrätselte Schriftzeichen Odradek, Figur des displacement, Effekt der Hybridisierung der Gattungen und der Überlagerung literarischer Traditionslinien, in dem das Phantastische nur noch als fernes Echo nachhallt, ist damit der Fluchtpunkt, auf den Kafkas Tiererzählungen von Anfang an zusteuern. Insofern spielen Tiere bei Kafka auch als poetologische Reflexionsfiguren eine wichtige Rolle, in denen sich die Darstellungsverfahren des Textes und das Selbstverständnis des Autors spiegeln.

Fazit

Kafkas Tierdarstellungen stehen in einer höchst vielschichtigen Gemengelage von zeitgenössischen Debatten und Diskursen. Als Schaltstellen zu außerliterarischen Diskursen fungieren die Tiere. Seine Texte sind jedoch mehr als Duplikationen von Wissensdiskursen – diese werden jeweils mittels spezifisch literarischer Darstellungsformen verarbeitet. Die Ordnungen des Wissens werden von den Wegbahnen der Fiktion gekreuzt – auch dies ist ein Aspekt von Kafkas ‚Kreuzungen‘ – und in neue Richtungen gelenkt (vgl. Thermann 2015: 460). Kafkas Tierfiguren sind literarische Züchtungen, widerspenstige Wesen, die sich einer einfachen metaphorischen oder allegorischen – oder auch psychologischen Auslegung (vgl. Fingerhut 1969: 56) – entziehen. Sie sind materiell-zoologische und semiotisch-literarische Mischwesen zugleich, die in den Zwischenräumen der Diskurse siedeln und davon träumen, sich gemeinsam mit dem Affen Rotpeter „in die Büsche“ (Kafka 1996: 312) zu schlagen, und jenseits der geläufigen Wissensbestände und anthropologischen Denkbahnen neue Erfahrungsräume zwischen dem Animalischen und dem Humanen zu erschließen.

Indem sie „fremd-vertraute Zwischenzonen“ (Schiffermüller 2001: 202) zwischen dem Menschlichen und dem Tierischen ausleuchten, erschüttern Kafkas Tiertexte die Ordnung der Kategorien Mensch und Tier. Kafkas Hybriden sabotieren die ‚anthropologische Maschine‘ und lösen damit eine entscheidende Grenzziehung zur Stabilisierung humaner Identitätskonstruktionen ins Unbestimmbare auf (vgl. Dick 2015: 291–292). Vielmehr geleiten sie die Leser an Orte, wo kein gesichertes Ich mehr spricht. Zugleich eröffnen seine Texte die Möglichkeit eines post-humanen Raums, welcher den Menschen zunächst aus dem Blickfeld rückt, um – wie Kafka 1917 in einem seiner letzten Briefe an Felice Bauer (Kafka 1976: 755) sein literarisches „Endziel“ beschreibt – „die ganze Mensch- und Tiergemeinschaft zu überblicken“. Die Tiererzählungen sind damit paradigmatisch für das Trassieren von Fluchtlinien aus den herrschenden Diskursen, wie es Gilles Deleuze und Félix Guattari (1976) für Kafkas Texte geltend machen. Ein Mittel des Aufweichens von Kategorien und Einteilungen und somit ihrer Deterritorialisierung ist die Tier-Werdung, die „gegen die Unmenschlichkeit [...] die Nicht-Menschlichkeit stellt“ (ebd.: 19). Die Tiererzählungen Kafkas vernetzen sich zu einem solchen Fluchtweg, einem labyrinthischen Bau voller Auswege, Schlupflöcher und phantastischer Wesen, die dem Zugriff entgleiten. Kafka begibt sich auf Augenhöhe mit Mäusen, Maulwürfen und anderem Kleinstgetier und erprobt dabei einen Zugang zum Tierischen, den Heidegger (1983: 371–372) als „abbauende Betrachtung“ umschreibt, indem er die Perspektive des Tiers einnimmt und dabei das Menschliche Schicht um Schicht abträgt.

Wenn Kafkas Texte das Geschlossene der Tiersubjektive nachzeichnen, wie es Uexküll versucht, und dabei in das „Benommene“ (Heidegger 1983: 347) tierischen Denkens vorstoßen, soll über den speziesfremden Blick der Blick auf das Menschliche erweitert werden. Damit avanciert das Tier in Kafkas Texten zum Agenten eines neuen Wissens vom Menschen und seiner wesentlich hybriden Verfasstheit (vgl. Neumann: 2009: 96–97).

In der dekonstruktiven Verunsicherung der Mensch-Tier-Grenze und der Schaffung von Schwellenräumen machen Kafkas Texte Anleihen bei der Romantik. Seine Tiergeschichten sind ins Phantastische abdriftende Imaginationen, sie greifen Formen phantastischen Erzählens auf, wenn sie in Metamorphosen, Verschiebungen und skurrilen Kreuzungen „gleitende Metaphern“ (Hiebel 1993: 54–55) schaffen, mit denen Wissensordnungen aufgelöst und die Grenzen zwischen Mensch und Tier bzw. Ding in Bewegung versetzt werden. Dabei geben sie tiefen Ambivalenzen Raum, von denen auch die Literatur der Spätromantik getragen ist: Wenn sie die vergessene Natur mit den Mitteln der Fiktion wiedererstehen lassen, stecken Kafkas Tiererzählungen kulturell markierte utopische Sehnsuchtsräume ab, aus denen das Ausgeschlossene in den figuralen Raum der Texte eindringt, die befremdlichen Hybriden werden aber auch zu Chiffren einer fremd gewordenen, angstbesetzten Natur.

Die Denkform, die diese Ambivalenzen in sich aufnimmt, ist die Ironie, die sämtliche Tiertexte Kafkas grundiert. Wie Hoffmann orientiert Kafka seine Prosa an einer Ästhetik des Heterogenen, die nicht nur die Grenzen zwischen Mensch und Tier, sondern auch Ironie und Ernst einer grotesken Inversion öffnet. Von Hoffmanns poetologischem Grundprinzip der Ironie heißt es in den *Phantasiestücken nach Callots Manier* (1814–1815): „Die Ironie, welche, indem sie das Menschliche mit dem Tier in Konflikt setzt, den Menschen mit seinem erbärmlichen Tun und Treiben verhöhnt,“ wohne „nur in einem tiefen Geiste“ (Hoffmann 1993: 18). Im Geiste romantischer Ironie führen Kafkas Tiererzählungen in reflexive Unwäg-samkeiten und beinhalten eine grundlegende Reflexion auf die höchst fragile und fragwürdige Selbstdefinition des Menschen. Der winselnde Bahnarbeiter in der russischen Wildnis, der Kübelreiter, der sich auf seinen Kohlenkübel schwingt und sich auf einem prächtigen Pferd wähnt, der kauzige Junggeselle Blumfeld, der dem Klackern seiner Bälle nicht zu entrinnen vermag, und schließlich der Besitzer des Lamm-Katze-Tiers, der mit seinem Erbstück protzt – sie alle sind ironisch überzeichnete Figuren des Menschen, der, von seiner Natur abgetrennt, zur erbärmlichen Karikatur seiner selbst wird. Wenn also Kafkas Tiertexte auf die Krisenkonstellation der exakten Wissenschaften um die Jahrhundertwende reagieren, in der das Selbstbild und die Selbstbehauptungen des Menschen einer Erosion unterliegen, so tun sie dies mit den Mitteln romantischen Erzählens, unter denen dem Phantastischen und der Ironie ein prominenter Platz zukommt.

Die Darstellungsmittel der Romantik werden in Kafkas Texten aufgenommen, produktiv verarbeitet und überschrieben. Kafka ist somit kein epigonaler, sondern ein höchst kreativer Leser der Romantik. Die Traditionslinien unterliegen einer Hybridisierung, sie werden verschoben, miteinander kontaminiert und gehen in unreinen Formen in die Texte ein. Auch wenn die Überschreitung der Schwelle zwischen Mensch und Tier in Kafkas Texten mit einer schwellenlosen Offenheit für zeitgenössische Quellen und Debatten konvergiert, so sollte der diskurskritische Blick auf Kafka also nicht dazu verführen, ausschließlich das Eindringen der Stimmen und Diskurse der Zeit in den figuralen Raum des literarischen Textes zu fokussieren.

Kafkas kreative Umschriften der Romantik führen die Texte vielmehr über ihre diskursive Einbettung hinaus, sie entlehnen romantische Gestaltungsformen, um die Wissensdiskurse seiner Zeit zu überschreiten und zu ergänzen. Wie die Texte der Romantik bergen auch Kafkas Tiererzählungen Möglichkeiten des Intervenierens in die Wissensordnungen und der immer neuen Perspektivierung des Menschlichen gerade auch aus der Sicht des Nicht-Humanen. Sie tragen den Appell in sich, auf das Gemurmel der Tiere zu lauschen, das die Selbstgewissheit und die Denkkordnungen ihrer menschlichen Partner durchkreuzt und zersetzt. Indem sie die literarischen Traditionen fruchtbar machen, um ein Bild des Menschen entwerfen, das sich für das Nicht-Menschliche offen hält, werden sie zu Manifestationen des Menschlichen im Unmenschlichen.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1986): Ästhetische Theorie. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Bd. 7. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Agamben, Giorgio (2003): *Das Offene. Der Mensch und das Tier*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bachmann-Medick, Doris (2006): *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Backenköhler, Gerd (1970): Neues zum Sorgenkind „Odradek“. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* (89), 269–273.
- Benjamin, Walter (1977): Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Hgg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. 2: *Aufsätze, Essays, Vorträge*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 409–438.
- Borgards, Roland (2012): Tiere in der Literatur – Eine methodische Standortbestimmung. In: Herwig Grimm, Carola Otterstedt (Hgg.): *Das Tier an sich. Disziplinenübergreifende Perspektiven für neue Wege im wissenschaftsbasierten Tierschutz*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 87–118.
- Bridgwater, Patrick (2003): *Kafka, Gothic and Fairy Tale*. Amsterdam, New York: Rodopi.
- Bronfen, Elisabeth / Marius, Benjamin (1997): Hybride Kulturen. Einleitung. In: Dies.: *Hybride Kulturen*. Tübingen: Stauffenburg, 1–29.
- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix (1976): *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Übers. von Burkhard Kroeber. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Derrida, Jacques (2010): *Das Tier, das ich also bin*. Hg. von Peter Engelmann, übers. von Markus Sedlaczek. Wien: Passagen.
- Dick, Helene (2015): Franz Kafkas „Ein Bericht für eine Akademie“. Sabotage der anthropologischen Maschine. In: Harald Neumeyer, Wilko Steffens (Hgg.): *Kafkas narrative Verfahren. Kafkas Tiere*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 271–292.
- Dierks, Sonja (2003): *Es gibt Gespenster: Betrachtungen zu Kafkas Erzählung*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Engel, Manfred / Lamping, Dieter (Hgg.) (2006): *Kafka und die Weltliteratur*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

- Fingerhut, Karl-Heinz (1969): *Die Funktion der Tierfiguren im Werk Franz Kafkas. Offene Erzählgerüste und Figurenspiele*. Bonn: Bouvier.
- Haas, Agnieszka (2018): Zur Unverständlichkeit von Chiffren und Hieroglyphen der Natur in der Prosa der Frühromantik. In: *Studia Germanica Gedanensia* (38), 43–60.
- Hamacher Werner (1998): Die Geste im Namen. Benjamin und Kafka. In: Ders.: *Entferntes Verstehen, Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 280–323.
- Heidegger, Martin (1983): Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit. In: Ders.: *Gesamtausgabe. II. Abteilung: Vorlesungen 1923–1944*. Bd. 29/30. Hg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt a. M.: Klostermann.
- Heller, Paul (1989): *Franz Kafka. Wissenschaft und Wissenschaftskritik*. Tübingen: Stauffenburg.
- Hiebel, Hans Helmut (1983): *Die Zeichen des Gesetzes. Recht und Macht bei Franz Kafka*. München: Fink.
- Hillmann, Heinz (1967): Das Sorgenkind Odradek. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* (86/1), 197–210.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus (1993): Jacques Callot. In: Ders.: *Sämtliche Werke, Bd. 2/1: Fantasiestücke in Callots Manier, Werke 1814*. Hg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen und Wulf Segebrecht. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 18.
- Hughes, William / Punter, David / Smith, Andrew (Hgg.) (2012): *Encyclopedia of the Gothic*. Oxford u. a.: Oxford University Press.
- Jobst, Kristina (2015): Pawlow, Uexküll, Kafka: Forschungen mit Hunden. In: Harald Neumeyer, Wilko Steffens (Hgg.): *Kafkas narrative Verfahren. Kafkas Tiere*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 307–333.
- Kafka, Franz (1976): *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*. Hg. von Erich Heller und Jürgen Born. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Kafka, Franz (1990): *Tagebücher. Kritische Ausgabe*. Hg. von Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Kafka, Franz (1993): *Nachgelassene Schriften und Fragmente 1*. Hg. von Malcolm Pasley. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Kafka, Franz (1996): *Drucke zu Lebzeiten. Kritische Ausgabe*. Hg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Lubkoll, Christine (2015): Von Mäusen, Affen und anderem Getier. Kafkas narrative Ethik zwischen Anthropologie und Diskurskritik. In: Stephanie Waldow (Hg.): *Von armen Schweinen und guten Vögeln. Tierethik im kulturgeschichtlichen Kontext*. Bd. 10. Paderborn: Wilhelm Fink, 155–174.
- Lucht, Marc / Yarri, Donna (Hgg.) (2010): *Kafkas Creatures: Animals, Hybrids, and other Fantastic Beings*. Lanham u. a.: Lexington.
- Neumann, Gerhard (2009): Der Affe als Ethnologe. Kafkas Bericht über den Ursprung der Kultur und dessen kulturhistorischer Hintergrund. In: Friedrich Balke, Joseph Vogl, Benno Wagner (Hgg.): *Für alle und keinen. Lektüre, Schrift und Leben bei Nietzsche und Kafka*. Zürich, Berlin: Diaphanes, 79–97.
- Neumeyer, Harald / Steffens, Wilko (Hgg.) (2015): *Kafkas narrative Verfahren. Kafkas Tiere*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Ortlieb, Cornelia (2007): Kafkas Tiere. In: Norbert Otto Eke, Eva Geulen (Hgg.): *Tiere, Texte, Spuren. Zeitschrift für deutsche Philologie* 126, Sonderheft, 339–366.

-
- Rettinger, Michael L. (2003): *Kafkas Berichterstatter. Anthropologische Reflexionen zwischen Irritation und Reaktion, Wirklichkeit und Perspektive*. Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Schiffermüller, Isolde (2001): Kleine Zoopoetik der Moderne. Robert Musils Tierbilder im Vergleich mit Franz Kafka. In: Elmar Locher (Hg.): *Die kleinen Formen der Moderne*. Bozen u. a.: Edition Sturzflügel, Studien-Verlag, 197–218.
- Shelley, Mary (1992): *Frankenstein or The Modern Prometheus. Edited with an introduction and Notes by Maurice Hindle*. Revised Edition. London: Penguin.
- Thermann, Jochen (2015): Kafkas Kreuzungen. In: Harald Neumeyer, Wilko Steffens (Hgg.): *Kafkas narrative Verfahren. Kafkas Tiere*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 445–460.
- Todorov, Tzvetan (1972): *Einführung in die fantastische Literatur*. München: Hanser.
- Uexküll, Jakob von (1909): *Umwelt und Innenwelt der Tiere*. Berlin: Springer.
- Zondergeld, Rein A. (1983): Was ist phantastische Literatur? Einleitende Bemerkungen zu einem Definitionsproblem. In: Ders. (Hg.): *Lexikon der phantastischen Literatur*. Frankfurt a. M.: Insel, 11–13.

Gdańsk 2019, Nr. 40

<https://doi.org/10.26881/sgg.2019.40.16>

Sławomir Leśniak

Universität Gdańsk, Philologische Fakultät /
Uniwersytet Gdański, Wydział Filologiczny

<https://orcid.org/0000-0003-0260-4548>

„Aus der Mitte seiner Bildwelt“. Zwischen mimetischer und simulativer Darstellungsweise bei Franz Kafka

Die Arbeit stellt einen Versuch dar, das fotografische Bild und die Körpermetapher in der Prosa Franz Kafkas als *simulative* und *mimetische* Darstellungsregister auszuweisen, die vom Leser zweierlei Empfangsarten verlangen: den Nach-Vollzug des darin inszenierten Phantomisierungs- und Verkörperungsvorgangs. Die Werke Kafkas, so die These der Arbeit, exemplifizieren damit auf eminente Weise die Vieldeutigkeit und Komplexität von Mimesis und Simulation, die auch den poetologischen Theorien von Erich Auerbach und Wolfgang Iser zugrunde liegt. Bei unterschiedlichen Voraussetzungen weisen die Positionen Auerbachs und Iser einen gemeinsamen Wesenspunkt auf, der ihrem dynamischen und prozessualen Charakter entspricht: den kreativen „Blick des Lesenden“. So treffen die poetologische Reflexion und die dichterische Darstellung bei Kafka zusammen.

Schlüsselwörter: Mimesis, Simulation, Inszenierung, das fotografische Bild, Körper, Franz Kafka

„From the centre of his world of image” – **Between simulative and mimetic presentation in the works by Franz Kafka.** This paper is an attempt at presenting the photographic image and the metaphor of the body in Franz Kafka’s prose as two registers of presentation: a simulative and a mimetic one, which require a twofold manner of reception from the reader: co-performance as the phantomization and embodiment. The works by Kafka in a splendid way constitute a poetic presentation of the concepts of simulation and mimesis, the ambiguity and complexity of which are shown in the theories of Erich Auerbach and Wolfgang Iser. Despite discordant premises, these theories contain one common point, which matches their processual and dynamic character: the “reader’s creative sight”. Poetological reflection thus meets Kafka’s poetic presentation.

Keywords: mimesis, simulation, staging, photographic image, body, Franz Kafka

Franz Kafka, so Walter Benjamin, verfüge über eine seltene Kraft, sich Gleichnisse zu schaffen. Gleichwohl, wie er hinzufügt, „erschöpft er sich in dem, was deutbar ist, niemals, hat vielmehr alle erdenklichen Vorkehrungen gegen die Auslegung seiner Texte getroffen“ (Benjamin 1991: 422). Benjamin, der dies ein Jahrzehnt nach dem Tod des Dichters geschrieben hatte,

stellte damit die nach wie vor weit verbreitete Interpretationstendenz in Frage, die Prosa Kafkas vornehmlich auf ihren Gedankengehalt hin zu behandeln.¹ Diese Vorgehensweise, die der breit gefassten Wahrheit in Kafkas Werken verpflichtet war, zehrte auch von der Autorität Max Brods, der in seiner Kafka-Biographie konstatierte, dass der Dichter als Prophet und eine einzigartige Persönlichkeit unserer Zeit eine Botschaft zu vermitteln habe. Die Verfahrensweise Brods, den Büchern Kafkas existenzielle oder religionsphilosophische Schemata unterzuschieben, kritisiert Benjamin als

eine ganz eigentümliche Umgehung, beinahe [...] Abfertigung der Welt von Kafka. Gewiß widerlegen läßt sich die Behauptung wohl nicht, Kafka habe in seinem Roman 'Das Schloß' die obere Macht und den Bereich der Gnade, in dem 'Prozeß' die untere, das Gericht, und in dem letzten großen Werke 'Amerika' das irdische Leben – dies alles im theologischen Sinn verstanden – darstellen wollen. Nur daß solche Methode sehr viel weniger ergibt als die gewiß viel schwierigere einer Deutung des Dichters aus der Mitte seiner Bildwelt. (Benjamin 1991: 677–678)

Was mich nun interessiert, ist das mimetische und simulative Moment in der Prosa Kafkas, die sich dafür eignet, die notorische Vieldeutigkeit von Simulation und Mimesis aufzuzeigen, die nicht als Begriffe philosophisch-ästhetischer Reflexion, sondern als literarische Darstellungsweisen „sich auffällig wenig um die prekäre Beziehung zwischen dem Text und seiner Wirklichkeit kümmern“ (Neumann 1998: 12). Die poetologische Perspektive, in der es weniger um Wahrheit, ästhetische Erfahrung oder Realitätsgehalt geht, als vielmehr um literarische Strukturen und Darstellungsformen, lässt sich, wie zu zeigen sein wird, an den Theorien von zwei deutschen Forschern: Erich Auerbach und Wolfgang Iser ausweisen. Davon ausgehend wird Kafkas mimetische und simulative Darstellungsweise am fotografischen Bild und an der Körpermetapher exemplifiziert.²

Es seien zunächst die Grenzpunkte der folgenden Analysen abgesteckt. Als Erstes ist zu bemerken, dass es hier nicht um eine weitläufige Rekonstruktion der Theorien von Auerbach und Iser geht, sondern um ihre Fokussierung an den Stellen, wo ihre scharfe

¹ Hartmut Binder, auf dessen Kommentar ich mich hier beschränken möchte, zeigt dies für die neuere Kafka-Forschung nur am Beispiel der *Verwandlung*: „Während manche Interpreten lediglich die Vorstellbarkeit und Konkretheit des Insekts bezweifeln, bestreiten andere, daß die von Kafka geschilderten Vorgänge als wirkliche Vorkommnisse zu betrachten seien. Das klassische Beispiel einer solchen Auffassung stellt die Position Friedrich Beißners dar, der Kafkas Thematik auf die Grenzen des empirisch Faßbaren einschränken will. Beißner erklärt die Verwandlung Gregors für die Wahnidee eines erkrankten Gehirns [...]. Wie Beißner versteht Frank Möbus die Verwandlung als binnenfiktive Realität, als Wahnvorstellung eines Zwangsneurotikers, die nur in dessen Fantasie bestehe... Ähnlich wie Beißner und Möbus verfährt Ingeborg Henel, die im Handlungsgang der Erzählung allein das Als-Ob einer psychischen Veranstaltung zu sehen bereit ist“ (Binder 2004: 483). Eine deutliche Zäsur in der Kafka-Forschung markiert das Buch von Hartmut Binder mit dem symptomatischen Titel: *Kafka in neuer Sicht. Mimik, Gestik und Personengefüge als Darstellungsformen des Autobiographischen* (1976), in dem der Autor detaillierte und ausgedehnte Analysen zu Formfragen bei Kafka liefert.

² Hartmut Binder bezeichnet sie so: „Sie erlaubt nicht, das Dargestellte dem Leser kommentierend zu vermitteln, [es ist] der Verzicht auf dem Leser einsichtige, weil aus der allgemeinen Lebenserfahrung bekannte Handlungsmuster, sowie auf herkömmliche Denk- und Gefühlsakte und deren begründende Verknüpfung, [der] es doch eine von der Erfahrung unabhängige Kunstwelt [nahelegt], die nach eigenen Gesetzen regiert wird und nur auf sich selbst verweist“ (Binder 1966:120).

Gegensätzlichkeit etwas nachlässt.³ Es ist hier auch nicht der Ort, die rhetorische und poetologische Begriffstradition von Simulation und Mimesis aufzurollen.⁴ Mit Blick auf die hier entwickelte Perspektive ist gleichwohl festzuhalten, dass bereits die Dichterkritik im 10. Buch von Platons *Politeia* nahelegt, dass die Mimesis allein schon als bloße Nachahmung auf so etwas wie Simulation abziele. So stellt der Dichter nach Platon keineswegs Wahres dar, sondern lediglich Nachahmungen von Gegenständen, die ihrerseits nur Nachahmungen von Ideen seien (Platon 1987: 316–318). Aristoteles hat die Platonischen Vorbehalte gegenüber der dichterischen Mimesis bekanntlich entkräftet – und dies ist die zweite Bemerkung, die hier von Belang ist – indem er im 4. Kapitel seiner *Poetik* die Dichtkunst auf das den Menschen angeborene Nachahmen und auf seine Freude an Nachahmungen und damit auf ihren szenisch-theatralischen Ursprung zurückführte (Aristoteles 1982: 10).

Figur und Inszenierung im „Blick des Lesenden“ (Erich Auerbach und Wolfgang Iser)

Es ist bezeichnend für die figurale Auslegungsperspektive, die Erich Auerbach in seinem Werk *Mimesis* entwirft, dass sie zugleich die grundlegende Schwierigkeit der literaturwissenschaftlichen Hermeneutik impliziert, den Mimesis-Begriff (und auch andere Kultur- oder Kunstphänomene), der im Laufe seiner historischen Rezeption vielfältigen Modifikationen unterlegen ist, als einen beweglichen und dynamischen aufzufassen. In den Beschreibungen Auerbachs tritt dieses Problem besonders dann zutage, wenn er die Mimesis auf den modernen Roman bezieht, dessen vieldeutige und überindividuelle Symbolik sich nicht ohne weiteres dem Zugriff seines figuralen Denkens fügt, dem ein zweigliedriges Schema⁵ zugrunde liegt.

³ Das richtet sich gegen die Auffassung von Michał Paweł Markowski, der beide Mimesis-Entwürfe im Register der Entgegensetzung analysiert: „Auerbach nie zakłada przy tym, by reprezentacji można było przypisać aktywną rolę w konstruowaniu rzeczywistości, by teksty mogły pełnić rolę nie tylko odtwórczą, ale też twórczą. Nie uważa więc, by teksty literackie mogły poza konstytuującą funkcją orzekania o rzeczywistości odgrywać również rolę performatywną: wpływania na nią, a także przekształcania. Ten drugi aspekt reprezentacji wypuikli dopiero po latach inny badacz niemiecki, Wolfgang Iser, dla którego reprezentacja literacka [...] przypomina raczej *actio* niż *descriptio*“ [„Auerbach setzt dabei nicht voraus, dass man der Repräsentation eine aktive Rolle bei der Konstruktion der Wirklichkeit zuschreiben könnte, dass Texte nicht nur eine reproduktive, sondern auch produktive Rolle spielen. Er glaubt also nicht, dass literarische Texte außer der konstitutiven Bestimmungsfunktion im Hinblick auf die Wirklichkeit auch eine performative Rolle spielen: sie beeinflussen und umgestalten. Der zweite Aspekt der Repräsentation hebt erst nach Jahren ein anderer deutscher Forscher, Wolfgang Iser hervor, der die Repräsentation [...] eher als *actio* denn als *descriptio* begreift“] (Markowski 2006: 288–289) [übers. von S. L.].

⁴ Deshalb sehe ich hier z. B. ab von Jean Baudrillards Arbeit *Simulacres et Simulation*, die für die kulturkritische Reflexion über den Simulationsbegriff relevant ist. Ich verweise an dieser Stelle auf den Text von Hendrik Birus, der eine kurze Begriffsgeschichte von Simulation und Mimesis mit Blick auf ihre literaturwissenschaftliche Anwendung entwirft (Birus 1998: 94–97).

⁵ Auerbach beschreibt seine zweigliedrige figurale Methode so: „Diese Art der Deutung bringt, wie man leicht einsieht, ein ganz neues und fremdes Element in die antike Geschichtsbetrachtung. Wenn zum Beispiel ein Vorgang wie das Opfer Isaacs interpretiert wird als Präfiguration des Opfers Christi, so daß also in dem ersten das letztere gleichsam angekündigt und versprochen wird, und das letztere das erstere ‘erfüllt’ – figuram

Damit mag auch die essayistisch anmutende Abneigung Auerbachs zusammenhängen, den Realismus-Begriff definitorisch zu bestimmen:

Etwas wie eine Geschichte des europäischen Realismus hätte ich niemals schreiben können; ich wäre im Stoff ertrunken, ich hätte mich in die hoffnungslosen Diskussionen über die Abgrenzung der verschiedenen Epochen, über die Zuordnung der einzelnen Schriftsteller zu ihnen, vor allem aber über die Definition des Begriffs Realismus einlassen müssen. (Auerbach 1959: 509)

Die Methode Auerbachs wird erst dann recht eigentlich zu einem hermeneutischen Problem, wenn er – und diese signifikante Unzulänglichkeit seines Denkens per figuram ist auch hier von besonderem Interesse – die modernen Romane von Virginia Woolf und Marcel Proust behandelt und dabei kaum die Werke von Franz Kafka wahrnimmt.⁶ In seinem Vorwort zu der polnischen Ausgabe der *Mimesis* wendet dies Zbigniew Żabicki positiv:

Rzecz charakterystyczna, iż właśnie w tym ostatnim rozdziale książki zabrakło jakichkolwiek analiz 'kontrastowych', które pojawiały się nieraz w esejach dotyczących epok wcześniejszych. Mówiąc zaś wyraźniej – zabrakło tu analizy pisarstwa Franza Kafki, którego przykład wręcz się narzucał i które to pisarstwo niejednokrotnie dostarczało – i dostarcza nadal – żywotnych inspiracji dla rozwoju współczesnej prozy realistycznej. Tymczasem nazwisko Kafki pojawia się w tekście *Mimesis* zaledwie jeden raz, z okazji... omówienia *Metamorfoz* Apulejusza! A przecież to właśnie twórczość Kafki najdoskonalej mogłaby posłużyć jako argumentacja tezy, iż wiek XX uniwersalizuje obraz człowieka; tworzy 'symboliczną syntezę *everymana*'. (Żabicki 2004: 24)⁷

Mit der Absenz Kafkas in Auerbachs *Mimesis* geht auch der Mangel einher, den seine Beschreibungen an Kategorien wie Parabel, Grotteske oder Allegorie aufweisen. Gewissermaßen entgegen dem Sachverhalt begreift Auerbach seine figurale Verfahrensweise als eine quasi-literarische – als Ausdruck der Gewichtsverschiebung und der Verlagerung des Vertrauens von großen äußeren Wendepunkten und Schicksalsschlägen zu unscheinbarsten und alltäglichen Vorgängen, die er auch der Vorgehensweise der modernen Schriftsteller zuschreibt:

Man kann dies Vorgehen moderner Schriftsteller mit dem einiger moderner Philologen vergleichen, welche meinen, es lasse sich aus der Interpretation weniger Stellen aus Hamlet, Phèdre oder Faust mehr und Entscheidenderes über Shakespeare, Racine und Goethe und über Epochen gewinnen als aus

implere ist der Ausdruck dafür –, so wird ein Zusammenhang zwischen zwei Ereignissen hergestellt, die weder zeitlich noch kausal verbunden sind – ein Zusammenhang, der auf vernünftige Weise in dem horizontalen Ablauf, wenn man dies Wort für eine zeitliche Ausdehnung gestattet, gar nicht herzustellen ist. Herzustellen ist er lediglich, indem man beide Ereignisse vertikal mit der göttlichen Vorsehung verbindet, die allein auf diese Art Geschichte planen und allein den Schlüssel zu ihrem Verständnis liefern kann" (Auerbach 1959: 75).

⁶ Ich sehe von anderen paradigmatischen Autoren der deutschsprachigen Moderne ab wie Rilke oder Th. Mann, die Auerbach ganz außer Acht lässt oder nur episodisch behandelt.

⁷ „Charakteristischweise hat es gerade im letzten Kapitel des Buches an jeglichen ‚Kontrastanalysen‘ gefehlt, die zuweilen in den Essays aufgetaucht sind, die die früheren Epochen betrafen. Um es auf den Punkt zu bringen – es fehlte hier an Analysen der Werke von Franz Kafka, dessen Beispiel sich geradezu aufgedrängt hat und dessen Prosa immer wieder vitale Inspirationen für die Entwicklung der modernen realistischen Prosa lieferte und immer wieder noch liefert. Währenddessen ist der Name Kafkas im Text *Mimesis* nur einmal erschienen, im Zusammenhang mit der Behandlung der *Metamorphosen* von Apuleius! Und doch sind es gerade die Werke Kafkas, die am besten als Thesenbeweis dafür dienen könnten, dass das XX. Jahrhundert den Menschen universal auffasst und eine ‚symbolische Synthese des *everyman*‘ schafft". (Żabicki 2004: 24) [übers. von S. L.].

Vorlesungen, die systematisch und chronologisch ihr Leben und ihre Werke behandeln; ja man kann die vorliegende Untersuchung selbst als Beispiel anführen. (Auerbach 1959: 509)

Dass seine quasi-literarische Vorgehensweise sich an der modernen Literatur zu messen sucht, die seismografisch gerade den Ich- und Weltzerfall in der Moderne registriert, steht in offenbarem Kontrast zu der ontologischen Vorgängigkeit der Wirklichkeit vor ihrer literarischen Darstellung, die sie voraussetzt. Auf das Sich-Übereinanderschieben zweier Ordnungen bei Auerbach: der literarischen und ontologischen und den Widerspruch, der damit seiner Theorie anhaftet, weist Michał Paweł Markowski hin:

To nakładanie się obu porządków – życia i interpretacji – tłumaczy, dlaczego Auerbach może w tym samym akapicie wyrzekać się „z góry powziętego planu” i odrzucać metodę indukcyjną, definiować filologię jako sztukę uważnego patrzenia, nie bacząc na rolę miejsca, z którego się patrzy, i chronić w sobie ‘energię rzeczywistości’.⁸

Als hilfreich erweist sich dabei der Versuch von Żabicki, Auerbachs zweigliedriges *per-figuram*-Denken zu einem mehrgliedrigen zu erweitern und damit dessen modernes Interpretationspotential hervorzuheben:

Otóż niewątpliwie wiek dwudziesty przywrócił walor poznawczy i godność myślenia *per figuram*, rzecz prosta, nie w tym sensie, by wydarzenia ziemskie miały być prefiguracją porządku wieczystego, ale w tym znaczeniu, że literatura nowoczesna wykrywa poprzez symbol bądź też poprzez odległe skojarzenia pewne strukturalne pokrewieństwa i analogie różnych modelowych sytuacji ludzkich; czymże innym jest parabola, tak charakterystyczna dla prozy Kafki i w ogóle dla nowoczesnej prozy europejskiej, jeśli nie [takim] postępowaniem artystycznym. (Żabicki 2004: 25)⁹

Diese Äußerung Żabickis entspricht der hier vertretenen Perspektive insofern, als auch dieser ein komplexer Mimesis-Begriff zugrunde liegt. Sie gewinnt jedoch vor allem dann an Evidenz, wenn neben Auerbachs quasi-literarischer Begriffsbildung die Rolle des Lesers mit in den Blick genommen wird. Auerbach belässt seinen Mimesis-Begriff im Spannungsverhältnis zwischen der Plastizität seiner Auslegungsperspektive (die quasi-literarische Vorgehensweise), in der das Verhältnis von Wirklichkeit und Literatur Unbestimmtheitsstellen aufweist und „in der Intimität der Vorstellungskraft der Lesenden” (Engelmeier 2018: 118) mit figuriert wird, und seinem metaphysisch grundierten Standpunkt, der eine direkte Anschauungsmöglichkeit der Wirklichkeit zulässt. Auf die kreative Rolle des Lesenden,

⁸ „Dieses Sich-Überlagern von zwei Ordnungen – der des Lebens und der der Interpretation – erklärt, warum Auerbach in demselben Absatz sich dem ‘im Voraus entworfenen Plan’ verweigern kann, um zugleich die induktive Methode zu verwerfen und die Philologie als Kunst des aufmerksamen Schauens zu definieren. Und dies tut er unter völliger Absehung von der Rolle des Ortes, von dem aus er schaut und die Energie der Wirklichkeit beschützt” (Markowski 2004: XII) [übers. von S. L.].

⁹ „Nun hat das 20. Jahrhundert unzweifelhaft den Erkenntniswert und die Würde des *per-figuram*-Denkens wieder gewonnen, freilich nicht dergestalt, dass die Weltereignisse Präfigurationen einer ewigen Ordnung sein sollten, sondern so, dass die moderne Literatur über das Symbol oder aber über entfernte Assoziationen gewisse strukturelle Verwandtschaften und Analogien verschiedener modellhafter Lebenslagen entdecken würde. Was wäre denn sonst eine Parabel, die für die Prosa Kafkas so kennzeichnend ist und überhaupt für die moderne europäische Prosa, wenn nicht solch ein künstlerisches Vorgehen” [übers. von S. L.].

der den Darstellungsvorgang im literarischen Text mit vollzieht, wird im Folgenden noch zurückzukommen sein.

Die poetologische Position Wolfgang Iser's gilt hier, wie oben angedeutet, als Pendant zu der Auerbach's. Seine Mimesis- und Simulationstheorie stellt einen Versuch dar, die Mimesis über die literarische Inszenierung mit dem Begriff der Simulation zu verbinden. Damit gelingt es ihm, der unseligen Alternative von unkontrollierter Metaphorisierung¹⁰ und kaum operativem Szientismus¹¹ zu entgehen, der allenfalls eine punktuelle und allgemeine Anwendung des Simulationsbegriffs auf Literatur ermöglicht. Wie Iser den Mimesis-Begriff an seinen szenischen Ursprung zurückbindet und ihn damit mit dem der Simulation in Beziehung setzt, lässt sich aus den Worten erschließen:

Wenn dieser Konstruktcharakter des Simulacrum's nicht zur Willkürlichkeit ausartet, so deshalb, weil Inszenierung der Infrastruktur von Darstellung – dem Spiel – entspringt. Dieses reguliert den Erfindungsbedarf der Simulacra, die – weil erfunden – wieder preisgegeben werden können, wenngleich gerade dadurch die obsolet gewordenen Szenarien sich als Negativität den folgenden aufprägen und damit eine Spur von Geschichten in die wechselnden Inszenierungsnotwendigkeiten hineinragen. (Iser 1991: 511)

Zwei Punkte sind hier hervorzuheben: Der erste betrifft das performative Moment der Literatur, das Iser zufolge den literarischen Simulationsbegriff von dem szientistischen (z. B. in der Computerwissenschaft oder der 'Künstliche Intelligenz-Forschung') abgrenzt und als Inszenierung und Spiel setzt. Der zweite betrifft das literarische Spiel, das laut Iser das unendliche Möglichkeitspotenzial der Simulationsszenarien dahingehend zu regulieren vermag, dass diese in einem literarischen Werk durch eine narrative Spur („[...] eine Spur von Geschichten“) als Variationsform eines mimetischen Geschehens erscheinen. Durch das performative Verständnis von literarischen Darstellungsweisen versucht Iser, den modernen Mimesis-Theorien¹² Rechnung zu tragen, indem er zugleich die Einzigartigkeit der literarischen Spielpräsenz statuiert und so die Differenz¹³ operativ macht:

Das Spiel ist die einzige Präsenz, die sich selbst entspringt, weshalb es auch verlischt, wenn es zu Ende gespielt wird. Das Spiel macht die Differenz insofern operativ, als der Versuch, diese zu überspielen,

¹⁰ Deutliche Symptome einer solchen sind in der metaphorischen Adaptation des kybernetischen Simulationsbegriffs durch Jean Baudrillard in *Simulacres et Simulation* zu beobachten.

¹¹ So geht z. B. Bernhard J. Dotzler in seinen Analysen von Thomas Manns *Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull* von der Begriffsunterscheidung zwischen Architektur und Implementierung aus, die aus der Technik der Simulationsspiele stammt. „Letztere bestimmt die realen Datenflüsse und Schaltstellen. Die Architektur dagegen beschreibt allein das funktionelle Erscheinungsbild oder, heißt das, In- und Output einer im übrigen black box bleibenden Maschine“ (Dotzler 1991: 26).

¹² Es geht hier vor allem um die Theorien, in denen vom Ende der Repräsentation die Rede ist. Zu verweisen ist vor allem auf Jacques Derridas *Die Schrift und die Differenz*, übers. von Rodolphe Gasché, Frankfurt. a. M. 1972, 351–379 und Michel Foucaults *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, übers. von Ulrich Köppen, Frankfurt a. M. 1971, 269–306.

¹³ Damit tut sich ein unaufhebbarer Riss auf zwischen Bedeutung und dichterischer Sprache. Derrida sagt das so: „Die Kommunikation in der Literatur ist kein bloßes Abrufen von Bedeutungen durch den Schriftsteller, die einem *apriori* des menschlichen Geistes angehören würden: sie ruft sie dort vielmehr durch ein Hinreißen oder durch eine Art abgelenkter Aktion hervor. Der Schriftsteller ist selbst einem neuen Idiom gleich, das sich herausbildet ... ‚Meine Worte überraschen mich selbst, und lehren mich mein Denken, sagte er irgendwo“ (Derrida 1976: 22–23).

zu deren Austragung kommt [...]. Spiel wird zum Modus eines Entdeckens, verändert sich aber seinerseits durch das, was es in Bewegung gebracht hat. (Iser 1991: 501)

Und an dieser Stelle komme ich noch einmal auf die zuvor angesprochene Rolle des Lesers zurück und ziehe dabei die Äußerung von Markowski heran:

Pozór estetyczny, pisze Iser, pokazuje, iż 'to, co niedostępne daje się uchwycić jedynie poprzez inscenizację [*by being staged*]', a więc reprezentację, spektakl, którego odegraniem musi się zająć także odbiorca, by inscenizacja miała jakikolwiek sens (Markowski 2006: 289).¹⁴

Markowski's Formulierung – obwohl von ihm nicht so intendiert – eröffnet eine Perspektive, in der bei unterschiedlichen Voraussetzungen in den mimetischen Theorien Auerbachs und Iser's ein gemeinsamer Wesenszug sichtbar wird – der kreative Charakter des „Als-ob“ einer mimetischen und simulativen Darstellungsweise.¹⁵ Denn auch bei Auerbach, dessen quasi-essayistische Schreibweise einen Dialog mit dem Leser begünstigt, wird der Lesende zu einem Miterfinder des Textes. Wolfram Groddeck sagt dies in seinem anregenden Rhetorik-Buch so: „Man kann ruhig behaupten, daß es *Figuren* und *Tropen* ‚eigentlich‘ gar nicht gibt und daß sie erst in der Lektüre eines Textes ‚erfunden‘ werden, geformt vom Blick der Lesenden“ (Groddeck 1995: 15–16). Der Leser spricht damit das mimetische Verbergen von seiner thematischen und referentiellen Gebundenheit frei und siedelt es, gewissermaßen jenseits jeglicher Diskurse über den Realismus-Begriff, im Text an.¹⁶

Phantomisierung und Verkörperung als Kafkas simulativ-mimetische Darstellungsarten

In den vorangehenden Überlegungen ist das Verhältnis von Simulation und Mimesis als ein komplexes aufgefasst worden, sodass beide Begriffe nicht scharf abgrenzbare Darstellungsweisen anzeigen, sondern sich als Steigerungsformen jener Indirektheit des Wahrheitsbezuges erweisen, die die Dichtung seit der *Poetik* von Aristoteles als solche auszeichnet.¹⁷ Ich versuche

¹⁴ „Der ästhetische Schein, schreibt Iser, zeigt, dass ‚das Unzugängliche sich nur über die Inszenierung erfassen lasse [*by being staged*]‘, also über die Repräsentation, das Schauspiel, mit dessen Ausführung sich auch der Empfänger befassen müsse, damit die Inszenierung irgendeinen Sinn hat“ (Markowski 2006: 289) [übers. von S. L.].

¹⁵ Dabei soll der Unterschied zwischen Simulation und Mimesis, wie ihn bereits die antike Rhetorik aufgefasst hat, nicht außer Acht gelassen werden. Ich beziehe mich hier auf Hendrik Birus, der dies auf den Punkt bringt: „Haben also Simulation und Dissimulation bei unterschiedlichen Vorzeichen die Indirektheit des Wahrheitsbezugs miteinander gemein, so enthält ersteres doch [...] ein zusätzliches Bedeutungsmoment: Während sich das dissimulierende ‚Tun-als-ob-nicht‘ mit einem Verbergen begnügen kann, muß das simulierende ‚Tun-als-ob‘ Symptome fingieren, die charakteristische Züge des vorgespiegelten Sachverhalts imitieren“ (Birus 1998: 95). Die Simulation erweist sich sonach gewissermaßen als ein Verbergen der fiktiven Darstellung zweiten Grades. Sie verbirgt nicht mehr, dass sie das Fiktive fingiert.

¹⁶ Dies lässt Hanna Engelmeier konstatieren, dass „die [von Auerbach] 1938 erstmals entworfene Strategie eines Exils im Text nicht überflüssig geworden [ist]“ (Engelmeier 2018: 118).

¹⁷ Ich nehme hier Bezug auf die bekannte Stelle aus dem 9. Kapitel der *Poetik*, in dem Aristoteles tragische Mimesis der Geschichtsschreibung entgegensetzt. Die Dichtung, sagt Aristoteles, begnüge sich nicht mit einem

nun, diesen Ansatz auf Kafkas szenisch-bildhafte Darstellungsart anzuwenden.¹⁸ Dabei wende ich mich zunächst ihrem simulativen Register zu und zeige auf, wie dieser am fotografischen Bild in Kafkas Text zutage tritt.¹⁹

Es gehört zu den seltsamen Umständen, denen wir bei Kafka begegnen, dass er die Fotografie, die er als technisches Bildmedium durchweg negativ wahrnimmt,²⁰ in seinen Romanen und Erzählungen immer wieder verwendet. Die Fotografie wurde in Kafkas Prosa zu einem Requisit, das durch sein instabiles Dasein gut dafür geeignet war, die Paradoxie seiner Sprachwelt, dass „wirkliche Realität immer unrealistisch ist“ (Janouch 1981: 103), sichtbar zu machen und dichterisch zu inszenieren. Hier ist auf die Unterscheidung hinzuweisen, die Iser zwischen Mimesis und Simulation getroffen hat. Danach vermag das Simulakrum als Darstellung eines Nicht-Vorhandenen etwas zu leisten, das durch den als literarische Fiktion modellierten Gegenstandsbezug der Mimesis nicht zu erbringen sei. „Das Simulakrum verhehlt nicht mehr, dass alle Gegenständlichkeit Phantomcharakter hat“ (Iser 1998: 676). Wie Kafka auf die „Phantomisierung“ seiner literarischen Figuren insistierte, zeigt eindrucksvoll sein Brief an den Verleger Kurt Wolff vom 25. Oktober 1915, in dem er eine bloße Möglichkeit der Visualisierung von Gregor aus der *Verwandlung* ablehnt:

Sie schrieben letzthin, daß Ottomar Starke ein Titelblatt zur Verwandlung zeichnen wird. Nun habe ich einen kleinen ... Schrecken bekommen. Es ist mir nämlich, da Starke doch tatsächlich illustriert, eingefallen, er könnte etwa das Insekt selbst zeichnen wollen. Das nicht, bitte das nicht! Ich will seinen Machtkreis nicht einschränken, sondern aus meiner natürlicherweise besseren Kenntnis der Geschichte heraus bitten. Das Insekt selbst kann nicht gezeichnet werden. Es kann aber nicht einmal von der Ferne aus gezeigt werden. Besteht eine solche Absicht nicht und wird meine Bitte also lächerlich – desto besser. Für die Vermittlung und Bekräftigung meiner Bitte wäre ich Ihnen sehr dankbar. Wenn ich für die Illustration selbst Vorschläge machen dürfte, würde ich Szenen wählen, wie: die Eltern und der Prokurist vor

bloßen Mitteilen dessen, „was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d. h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche“ (Aristoteles 1982: 29–31).

¹⁸ Denn, wie Elisabeth Lack es treffend bemerkt, „obwohl sich Kafkas Bilder bewegter Körper vor der Kulisse der Sprachkrise formieren [...], sind für ihn im Gegensatz zu den Klagen Hugo von Hofmannsthal über Grenzen und Unzulänglichkeit der Sprache, wie er an Felice schreibt: ‘Hinweise auf die Schwäche der Sprache und Vergleiche zwischen der Begrenztheit der Worte und der Unendlichkeit des Gefühls [...] ganz verfehlt‘“ (Lack 2009: 233).

¹⁹ Gesa Schneider stellt in ihrer Arbeit zur fotografischen Poetik bei Kafka fest, dass wenn das mimetische Verhältnis zur Welt gestört sei, sich die Frage nach Mimikry und Simulation im Verhältnis zum Text und zum Bild stelle. „Fotografien werden eingesetzt, um nicht an Realität zu erinnern, sondern sie zu ‚simulieren‘“ (Schneider 2008: 12). In polemischer Abhebung davon ist die Perspektive, die ich hier an Kafkas Prosa zu entwickeln versuche, darauf angelegt, die Relation von Simulation und Mimesis als ein Kontinuum auszuweisen, in dem die Störung im Verhältnis von Zeichen und Wahrheit bereits der Mimesis eingeschrieben ist und nicht erst durch die Simulation eintritt.

²⁰ Gustav Janouch lässt Kafka sagen: „Die Photographie fesselt den Blick an der Oberfläche. Damit vernebelt sie gewöhnlich das verborgene Wesen, das nur wie ein Licht- und Schattenhauch durch die Züge der Dinge hindurchschimmert. Dem kann man mit den schärfsten Linsen allein nicht beikommen. Man muß sich da schon mit dem Gefühl vortasten. Oder glauben Sie, daß man der abgrundtiefen Wirklichkeit, welcher während all der vorhergehenden Epochen ganze Legionen von Dichtern, Künstlern, Wissenschaftlern und anderen Zaubernern voll banger Sehnsucht und Hoffnung gegenüberstanden, daß man dieser immer wieder zurückweichenden Wirklichkeit nun einfach durch das Niederdrücken der Knöpfe einer billigen Apparatur erfolgreich beikommen kann?“ (Janouch 1981: 162).

der geschlossenen Tür oder noch besser die Eltern und die Schwester im beleuchteten Zimmer, während die Tür zum ganz finsternen Nebenzimmer offensteht. (Kafka 1958: 135– 136)

Daraus erhellt aber auch das simulative Moment in Kafkas Prosa, das, durch das fotografische Bild provoziert, gerade den Phantomisierungsvorgang aktiviert. Dieser impliziert folgende Sequenz der Figurenbewegung: Sie wird auf der Fotografie, die im Text auftaucht, angehalten und eingefangen, was wiederum eine quasi- außerfotografische Figurenbewegung inszenieren lässt, die gleichwohl stets als vorgetäuscht erscheint. Am fotografischen Stillstand, mit dem der „unendliche Aufschub“²¹ der scheinbar sich bewegenden Gestalten einhergeht, wird die Paradoxie dieses Bildes sichtbar, dessen Präzision der Darstellung zugleich, wie Adorno sagt, „wie eine Krankheit alles Bedeuten bei Kafka angefressen hatte“ (Adorno 1977: 258). Ich finde im Roman *Der Prozeß* eine Szene, die einen Dialog zwischen Josef K. und dem Aufseher darstellt. Eine Fotografie, die dabei auftaucht, bildet hier gewissermaßen einen produktiven „Stachel“, an dem sich die Unsicherheit der Figuren über Wirkliches und Unwirkliches, Wahres und Falsches entzündet.

„Da Sie auf alle Worte aufpassen, füge ich hinzu: ich zwinge Sie nicht in die Bank zu gehen, ich hatte nur angenommen, daß Sie es wollen. Und um Ihnen das zu erleichtern und Ihre Ankunft in der Bank möglichst unauffällig zu machen, habe ich diese drei Herren Ihre Kollegen hier zu Ihrer Verfügung gehalten.“ „Wie?“ rief K. und staunte die drei an. Diese so uncharakteristischen blutarmen jungen Leute, die er immer noch nur als Gruppe bei den Photographien in der Erinnerung hatte, waren tatsächlich Beamte aus seiner Bank, nicht Kollegen, das war zu viel gesagt und bewies eine Lücke in der Allwissenheit des Aufsehers, aber untergeordnete Beamte aus der Bank waren es allerdings. (Kafka 1909: 26–27)

Die Fotografie wird dabei wie aus dem Nichts in den Gang der Szene eingesprengt. Die narrativ hintergrundlose Erinnerung, die durch sie aktiviert wird, erscheint als eine präzise Abbildung der gewesenen Wirklichkeit („[...] waren tatsächlich Beamte aus einer Bank, nicht Kollegen, [...]“), die es scheinbar vermag, einen Spalt im geschlossenen Machtbereich des Gerichts („die Allwissenheit des Aufsehers“) zu finden. Unversehens kommt es aber bei Josef K. zu einer völligen Destabilisierung der Realitätswahrnehmung. Denn die Fotografie, so präzise sie auch gewesen sein mag, vermag es nicht, den Status der Figuren im Hinblick auf ihren Realitätsbezug zu enthüllen. So erscheinen auch die dem Josef K. entgegentretenden Figuren infolge seines fotografischen Blicks als vorgetäuschte. Dies kann wiederum nicht verhindern, dass er zugleich genötigt ist, ihre Existenz als Wächter des Gerichts anzuerkennen. Kafka setzt dabei die Fotografie nicht als Metapher ein oder als eine andere Ebene der Erzählung, um einen Erinnerungs- oder Verarbeitungsprozess in Gang zu setzen, sondern sie ist vielmehr einfach da und „löst Deutungsreize aus, ohne sie zu befriedigen“ (Neumann 1968: 735). Kafka schreibt, kann man sagen, als Fotografierter. „Dieser präzise Blick der Apparate wird wiederum in Kafkas Texten fingiert, so dass ein Sehen zu lesen gegeben wird, das die technischen Instrumente schon ‘überholt‘ hat. Die Figuren sehen auf andere Figuren, die so sehen, als ob sie Kamera-Augen hätten, so dass ununterscheidbar wird, wer *wie* sieht“

²¹ Jorge Luis Borges hat mit literarischem Gespür die poetische Bedeutung der „infinita postergación“ (des unendlichen Aufschubs) für Kafkas Texte erkannt (Borges 1965: 10).

(Schneider 2008: 20). Die Fotografie, so das Fazit des Gesagten, gilt bei Kafka als Katalysator einer simulativen Darstellungsweise, sofern diese auch eine Dematerialisation oder Entkörperlichung des Gegenstands, seine Phantomisierung inszeniert.

Einigermaßen überraschend ist in Kafkas Tagebüchern der Satz zu finden: „Die Metaphern sind eines von dem vielen, was mich am Schreiben verzweifeln lässt“ (Kafka 1948–1949: 550). Und doch durchzieht die Prosa Kafkas eine Form der Metapher – die Körpermetapher. Es sind jeweils Gesten, Blicke,²² Körperdetails und Körperbewegungen, an denen der Wesenszug ihrer Darstellungsweise zutage tritt, „abstrakte Prozesse und Immaterielles zu kondensieren und beidem einen ‘Körper zu geben‘“ (Lack 2009: 237).²³ Aus der Fülle von Szenen und Dialogen, die den Verkörperungsvorgang in Kafkas Prosa darstellen, greife ich aus dem *Prozeß* ein Beispiel heraus. Es ist ein Dialog zwischen Josef K. und dem Kaufmann Block, in dem versucht wird, an der Lippenbewegung des Angeklagten den Ausgang seines Gerichtsverfahrens abzulesen:

Ein solcher Aberglauben ist es z. B. daß viele aus dem Gesicht des Angeklagten, insbesondere aus der Zeichnung der Lippen, den Ausgang des Processes erkennen wollen. Diese Leute haben behauptet, Sie würden, nach Ihren Lippen zu schließen, gewiß und bald verurteilt werden. Ich wiederhole, es ist ein lächerlicher Aberglaube und in den meisten Fällen durch die Tatsachen auch vollständig widerlegt, aber wenn man in jener Gesellschaft lebt, ist es schwer sich solchen Meinungen zu entziehen. Denken Sie nur, wie stark dieser Aberglaube wirken kann. Sie haben doch dort einen angesprochen, nicht? Er konnte Ihnen aber kaum antworten. Es gibt natürlich viele Gründe um dort verwirrt zu sein, aber einer davon war auch der Anblick Ihrer Lippen. Er hat später erzählt, er hätte auf Ihren Lippen auch das Zeichen seiner eigenen Verurteilung zu sehen geglaubt. (Kafka 1990: 236–237)

Der mimetische Zug der Darstellungsweise resultiert hier nicht aus einem wie auch immer gearteten Realitätsbezug, sondern aus der Einsinnigkeit der Erzählweise. Eindringlich charakterisiert diese Friedrich Beißner:

Alles, was geschieht, das tut, erleidet, erfährt der Held. Nichts geschieht ohne sein Zutun, nichts bleibt ihm unbekannt – ja, es ist in Kafkas Stil niemand da, der einen Irrtum, dem die K-Gestalt erlegen wäre, nachträglich und von außen aufzuklären vermöchte. Der Leser erfährt alles, aber auch nur das, was K. erfährt und indem K. es erfährt. Da ist nirgends ein Loch oder eine Lücke als Durchlaß oder gar Ansiedlungsmöglichkeit für drunterhinein nachgeschobene Wahrheiten und angeknüpfte Reflexionen. Und darin liegt das Geheimnis der bannenden Wirkung dieses Stils: in dieser unerhörten Geschlossenheit der Darstellung eines *traumhaften inneren Lebens*. (Beißner 1983: 142)

²² Hartmut Binder erkennt in der Augen- und Blickmetapher ein durchgängiges Darstellungsprinzip bei Kafka: „[...] und das *Schloß* endlich kann geradezu als ein Roman der Augen und Blicke verstanden werden, denn es finden sich dort nicht nur zum Teil sehr ausführliche Beschreibungen der Augen aller Hauptfiguren, sondern das problematische Verhältnis, das K.s Stellung zum Schloß bestimmt, und überhaupt die Gegebenheiten des Schlosses sind auch durchweg in Augen-Metaphern veranschaulicht“ (Binder: 1976: 145).

²³ Vor diesem Hintergrund ist auch Kafkas Bewunderung für das Sinnlich-Schauspielerische des jüdischen Theaters zu verstehen. „Es war nicht die Qualität der Stücke oder der Aufführungen, die Kafka fesselte. Er kritisierte beides in seinem Tagebuch, ohne dabei seine Bewunderung für die Schauspieler einzuschränken. Bei all ihren Unzulänglichkeiten verkörperten sie doch eine lebendige jüdische Kultur, die in scharfem Gegensatz zum rein theoretischen Zionismus des Bar Kochba stand“ (Robertson 1988: 28).

Nun geschieht diese theatralische Verkörperung, die bei Kafka mit der Einsinnigkeit der Darstellung einhergeht, nicht auf einer verdunkelten Bühne, die durch das Licht der Erkenntnis beleuchtet werden könnte, sondern in der Paradoxie des Lichts, das Unsichtbares und Unbestimmtes zur Darstellung kommen lässt. Deshalb sagt Kafka:

Edschmid spricht von mir so, als ob ich ein Konstrukteur wäre. Dabei bin ich nur ein mittelmäßiger, stümperhafter Abzeichner. Edschmid behauptet, daß ich Wunder in gewöhnliche Vorgänge hineinpraktiziere. Das ist natürlich ein schwerer Irrtum von seiner Seite. Das Gewöhnliche ist ja schon das Wunder! Ich zeichne es nur auf. Möglich, daß ich die Dinge auch ein wenig beleuchte, wie der Beleuchter auf einer halbverdunkelten Bühne. Das ist aber nicht richtig! In Wirklichkeit ist die Bühne gar nicht verdunkelt. Sie ist voller Tageslicht. Darum schließen die Menschen die Augen und sehen so wenig. (Janouch 1962: 42)

So treffen bei Kafka auf einer Bühne des auf sich selbst verweisenden Tageslichts beide Darstellungsweisen zusammen: die simulative und die mimetische, und gehen in einen bildhaften Inszenierungsvorgang seiner Prosa ein. Nur manchmal, wie nach dem Tod Gregors in der *Verwandlung*, kommt es zu einem unlesbaren Ende,²⁴ weil sich die Inszenierung nicht mehr auf die Hauptfigur als ihr „inneres“ Zentrum beziehen kann.

Fazit

Es ist bereits mehrfach betont worden, dass die Begriffe von Mimesis und Simulation hier nicht als Gegenstand ästhetisch-philosophischer Reflexion, sondern als poetische Darstellungsformen behandelt werden, deren Relation zu ihrem Wirklichkeits- und Wahrheitsgehalt sich als subversiv und notorisch vieldeutig erweist. Die Theorien von Auerbach und Iser haben – wie ebenfalls bereits ausgeführt – diese literarische Variationsbreite von Mimesis und Simulation nicht nur als Ergebnis einer literarischen Fiktionalität aufgefasst, sondern auch als Resultat ihrer kreativen (figuralen wie performativen) Aufnahme durch den Leser. Nun schafft gerade die Prosa Kafkas auf eminente Weise eine auf sich selbst verweisende Sprachwelt, die dem Lesenden zweierlei Empfangsqualitäten abverlangt: die mimetisch-verkörpernde (Körpermetapher), auf die die einsinnige Erzählweise Kafkas zielt, und die simulativ-phantomisierende (Fotografie), die die Figurenbewegung nachvollzieht, die jeglichen Bezug zur Wirklichkeit aufschiebt und dematerialisiert. Worauf es dabei ankommt, ist, dass der Leser beide Darstellungsregister: das simulative und mimetische gleichzeitig im Blick behält. Dies gerade mag Adorno vom Leser Kafkas gefordert haben, als er schrieb:

So aber wie Kafka zu dem Traum sich verhält, soll der Leser zu Kafka sich verhalten. Nämlich auf den inkommensurablen, undurchsichtigen Details, den blinden Stellen beharren. Daß Lenis Finger durch eine Schwimmhaut verbunden sind oder daß die Exekutoren wie Tenöre aussehen, ist wichtiger als die Exkurse übers Gesetz. Das betrifft zugleich Darstellungsweise und Sprache. (Adorno 1977: 258)

²⁴ So nennt es Kafka wörtlich am 19. Januar 1914 in seinem Tagebuch (Kafka 1983: 251).

Literatur

- Adorno, Theodor (1977): *Aufzeichnungen zu Kafka*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften. Kulturkritik und Gesellschaft I*. hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Aristoteles (1982): *Poetik. Griechisch/Deutsch*. hrsg. und übers. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Metzler.
- Auerbach, Erich (1959): *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern: Francke.
- Beißner, Friedrich (1983): *Der Erzähler Franz Kafka*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (1991): *Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages*. In: *Aufsätze. Essays, Vorträge. Gesammelte Schriften*. hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. 2/2, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (1991): *Franz Kafka: Beim Bau der chinesischen Mauer*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Binder, Hartmut (1966): *Motiv und Gestaltung bei Franz Kafka*. Bonn: Bouvier.
- Binder, Hartmut (1976): *Kafka in neuer Sicht. Mimik, Gestik und Personengefüge als Darstellungsformen des Autobiographischen*. Stuttgart: Metzler.
- Binder, Hartmut (2004): *Kafkas „Verwandlung“. Entstehung – Deutung – Wirkung*. Frankfurt a. M. und Basel: Stroemfeld.
- Birus, Hendrik (1998): „Nun weiß man doch, wie sich das alles in Wirklichkeit zugetragen hat!“ Thomas Manns Joseph und seine Brüder als simulierte Mimesis. In: Andreas Kablitz, Gerhard Neumann (Hgg.): *Mimesis und Simulation*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 89–111.
- Borges, Luis, Jorge (1965): *Prólogo*. In: *Franz Kafka: La metamorfosis*. Übersetzt und hrsg. von Jorge Luis Borges. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Derrida, Jacques (1976): *Kraft und Bedeutung. Die Schrift und Differenz*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Engelmeier, Hanna (2018): Die Wirklichkeit lesen. Figura und Lektüre bei Erich Auerbach. In: Friedrich Balke, Bernhard Siegert (Hgg.): *Mimesis und Figura*. Paderborn: Wilhelm Fink, 89–118.
- Groddeck, Wolfram (1995): *Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens*. Frankfurt a. M.: Stroemfeld.
- Iser, Wolfgang (1991): *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Iser, Wolfgang (1998): Mimesis und Emergenz. In: Andreas Kablitz, Gerhard Neumann (Hgg.): *Mimesis und Simulation*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 669–684.
- Janouch, Gustav (1981): *Gespräche mit Kafka. Aufzeichnungen und Erinnerungen*, Frankfurt a. M.: Fischer.
- Kafka, Franz (1958): Briefe 1902–1924. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Hg. von Max Brod. Frankfurt a. M.: Schocken Books.
- Kafka, Franz (1983): *Tagebücher 1910–1923*. Hg. von Max Brod. Berlin: Fischer.
- Kafka, Franz (1990): *Der Prozeß*. In: Ders.: *Schriften. Tagebücher. Briefe*. Hg. von Malcolm Pasley. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Lack, Elisabeth (2009): *Kafkas bewegte Körper. Die Tagebücher und Briefe als Laboratorien von Bewegung*. München: Wilhelm Fink.
- Markowski, Paweł Michał (2004): *Rozumna rzeczywistość. Wprowadzenie do lektury Ericha Auerbacha* [Die vernünftige Wirklichkeit. Einführung in die Lektüre von Erich Auerbach]. In: Erich Auerbach:

- Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu* [*Mimesis. Die dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*]. Warszawa: Prószyński i S-ka, V–XIX.
- Markowski, Paweł Michał (2006): O reprezentacji [Von der Repräsentation]. In: Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz (Hgg.): *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy* [Kulturorientierte Literaturtheorie. Grundbegriffe und -Probleme]. Kraków: Universitas, 287–333.
- Neumann, Gerhard (1968): Umkehrung und Ablenkung: Franz Kafkas „Gleitendes Paradox“. In: Richard Brinkmann, Hugo Kuhn (Hgg.): *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Stuttgart: Metzler, 42. 702–744.
- Neumann, Gerhard (1998): Vorwort. In: Andreas Kablitz, Gerhard Neumann (Hgg.): *Mimesis und Simulation*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 11–14.
- Platon (1984–1987): *Der Staat*. In: Ders.: *Werke*. Übers. von Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher. Bd. 3. Berlin: Akademie Verlag.
- Robertson, Ritchie (1988): *Kafka. Judentum Gesellschaft Literatur*. Übers. von Josef Billen. Stuttgart: Metzler.
- Schneider, Gesa (2008): *Das Andere schreiben. Kafkas fotografische Poetik*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Żabicki, Zbigniew (2004): Ericha Auerbacha historia realizmu. [Erich Auerbachs Geschichte des Realismus]. In: Erich Auerbach: *Mimesis Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu* [*Mimesis. Die dargestellte Wirklichkeit in der Literatur des Abendlandes*]. Übers. von Zbigniew Żabicki. Warszawa: Prószyński i S-ka, 3–26.

Gdańsk 2019, Nr. 40

<https://doi.org/10.26881/sgg.2019.40.17>**Jadwiga Kita-Huber**

Jagiellonen Universität Krakau / Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

<https://orcid.org/0000-0003-1406-4550>

Der (un)menschliche Wissenschaftler. Jean Pauls *Dr. Katzenbergers Badereise* (1809) und die Frage nach dem Menschen

In seiner späten Erzählung *Dr. Katzenbergers Badereise* konstruiert Jean Paul die Figur eines zynisch-nüchternen und von seinem Sujet besessenen Wissenschaftlers, der – ergriffen von besonderer Liebe für Abweichungen, Anomalien und Querulantenentum – stets Grenzen überschreitet. Das Werk entstand in Auseinandersetzung mit zeitgenössischen naturwissenschaftlichen Streitfragen und anthropologischen Entwürfen und wurde sowohl von Schriftstellern (Goethe, E. T. A. Hoffmann, Tieck, Platen, J. Grimm) als auch Naturwissenschaftlern stark rezipiert. Der Anatomie-Professor Johann Friedrich Meckel widmete Jean Paul – als Reaktion auf dieses Werk – die Abhandlung *De duplicitate monstrosa* und bedankte sich in seinem Widmungsbrief explizit für *Dr. Katzenberger*. Im Beitrag soll geprüft werden, inwieweit Jean Pauls Text die Frage nach dem (Un-)Menschlichen im Menschen problematisiert und so das anthropologische Wissen seiner Epoche erweitert.

Schlüsselwörter: Jean Paul, späte Erzählungen, Naturwissenschaften, anthropologische Konzepte um 1800

The (un)human scientist. *Dr. Katzenbergers Badereise* (1809) and the question of man. In his late story, *Dr. Katzenbergers Badereise* Jean Paul sketches a figure of a modern scientist who is cynical, rational and possessed by his work. He permanently transcends various barriers by having a particular liking to deviations, anomalies and strange behaviour. The story emerged amidst the fruitful discussion with contemporary scientific disputes and anthropological concepts hence it was recognized by writers (Goethe, E. T. A. Hoffmann, Tieck, Platen, J. Grimm) as well as by scientists. Johann Friedrich Meckel, a professor of anatomy, dedicated to Jean Paul his treatise *De duplicitate monstrosa*, where he expressed his appreciation for *Dr. Katzenberger*. The paper will examine in what sense Jean Paul's text reflects the question of (un)humanity in a human being and the extent to which it contributed to the anthropological knowledge of the period.

Keywords: Jean Paul, late stories, natural sciences, anthropological concepts at the turn of the 19th century

1. Einleitung

Der Hallenser Anatomie-Professor Johann Friedrich Meckel [der Jüngere] (1781–1833), einer der bedeutendsten Mediziner seiner Zeit, stellt seiner wissenschaftlichen Abhandlung *De duplicitate monstrosa* (Halle/Berlin 1815) eine Widmung für Jean Paul voran und bedankt

sich im auf Latein verfassten Widmungsbrief explizit für dessen Erzählung *Dr. Katzenberger Badereise*. Er spricht den Dichter vertraulich mit einem „Du“ direkt an:

Wundere dich nicht, hochberühmter Mann, dass dein Name diesem Werk über Zwillingssmissgeburten vorangestellt wird [...]. Den Grund wirst du leicht erraten haben. Es ist die Geschichte Katzenbergers, des so eifrigen Liebhabers von Missgeburten, die von dir so kunstvoll erzählt ist, dass vielleicht in keiner Geschichte, die du uns geschenkt hast, deine Kenntnis des menschlichen Charakters eindringlicher und die Schärfe deines Geistes, durch die du dich auszeichnest, stärker hervorleuchtet. [...]“ (Meckel, zit. n. Häntzschel 2014: 132, Hrvg. i. O.)

Die Widmung verblüffte die Leser, die in der Erzählung vor allem ein Zerrbild des zeitgenössischen Naturforschers neuen Typus, eine unerbittliche Satire auf den Ärztestand sehen wollten, welche mit der Realität eher wenig zu tun hat (vgl. Häntzschel 2014: 133; Ueding 1993: 174). Auch noch zwei Jahrhunderte später wird die Verwandtschaft zwischen der fiktiven Figur Jean Pauls und dem realen Anatomen angezweifelt – meist in ethisch anmutenden Urteilen, Katzenberger präpariere aus Sensationslust, während Meckel den Ursachen der Abweichungen auf den Grund ging, um die Entstehung von Krankheiten zu erfassen (vgl. Noack 2013, Zugriffsdatum: 05.07.2018). Diese Abwehrhaltung gegen die Annahme des Realitätsbezugs resultiert vorerst aus der grotesk-abstrusen Zeichnung der Hauptfigur, die als Zyniker dem Vorbild klassischer Reinheit und Harmonie in mehrfacher Hinsicht Hohn spricht. Dabei gewinnt der Text gerade dank dieser Zeichnung einen neuen, eigenen Reiz und erlaubt Jean Paul etwas zu schildern, ohne dass er letztendlich eine klare wissenschaftliche oder moralische Position beziehen muss. Meckels Widmung liefert den Beweis, dass Jean Pauls Satire für zeitgenössische Mediziner Aufsehen erregend und aktuell war, dass er kein Gegenbild lieferte, das zeitgenössische Anatomen bekämpfen wollten. Im Gegenteil, Meckel nennt im angeführten Widmungsbrief sogar zwei Szenen, für die er sich bei Jean Paul wegen ihrer Relevanz für die Wissenschaft besonders bedanken möchte. Ich komme auf sie zum Schluss zu sprechen.

In *Dr. Katzenbergers Badereise* konstruiert Jean Paul die Figur eines zynisch-nüchternen und von seinem Sujet besessenen (Natur)Wissenschaftlers, der – ergriffen von der Liebe für Abweichungen und Anomalien – permanent Grenzen überschreitet, auch „indem er alle kulturellen Überformungen aushebelt“ (Pfothner 2013: 334). Literatur- und wissenschaftsgeschichtlich steht die Figur an der Schwelle zwischen den verschiedenen, die Zeit um 1800 prägenden Modellen. Einerseits ist Katzenberger durch sein allgemeines Berufsprofil und die vertretenen wissenschaftlichen Theorien der Anthropologie der Aufklärung verpflichtet, wie zu zeigen sein wird, andererseits als ein Wesen dargestellt, das mit unberechenbaren Trieben konfrontiert wird und dämonische, teuflische Züge aufweist. Diese Triebe stehen nicht unvermittelt da, sondern lassen sich vor dem Hintergrund des Entwicklungsprozesses der modernen Spezialisierung und Ausdifferenzierung der Disziplinen erklären.¹ Im Beitrag soll geprüft werden, inwieweit an der Figur Katzenbergers die Frage nach dem (Un-)Menschlichen problematisiert und so das anthropologische Wissen der Epoche erweitert wird. Welche neuen Dimensionen

¹ Zu diesen Hintergründen vgl. Pott 2002: 163–178.

des Menschlichen werden hier zur Schau gestellt? Wie verschiebt sich die Grenze bzw. wie wird auf Grund dieses Textes die Definition des (Un-)Menschlichen modifiziert?

2. Zu einigen wissenschaftlichen Inspirationen Jean Pauls

Wie viele andere Werke Jean Pauls entstand auch *Dr. Katzenberger* in enger Auseinandersetzung mit zeitgenössischen naturwissenschaftlichen Streitfragen und anthropologischen Entwürfen. Die Erzählung ist durchsetzt mit Namen und direkten Bezügen auf zeitgenössisch erkennbare Forscher, ihre Werke und Theorien – sowohl in den zahlreichen Digressionen und beigefügten so genannten ‚Werkchen‘ als auch auf der Ebene der Handlung in der eigentlichen Katzenberger-Geschichte. So erwirbt der Protagonist auf seiner Badereise das Standardwerk seiner Disziplin, Samuel Thomas Soemmerrings *Abbildungen und Beschreibungen einiger Mißgeburten* (1791), in dem bekanntlich nicht nur die Grenze des Menschen zum Tier, sondern auch zum Monströsen physiologisch bestimmt wird (vgl. Bergengruen/Borgards/Lehmann 2001: 7–14). Bei der Erklärung gewisser Verhaltensweisen und Affekte der Figuren wird auf Albrecht von Hallers Nervenlehre und das neue Standardwerk der Physiologie *Elementa physiologiae corporis humani* (1784) zurückgegriffen. Der unmittelbare wissenschaftliche Kontext bleibt dabei durchgehend die Teratologie – die Lehre von körperlichen und organischen Fehlbildungen. Hier sind zum einen Bezüge auf konkrete Forscher, wie Philipp Friedrich Meckel [den Älteren] (1756–1803), den Begründer der wissenschaftlichen Teratologie, zum anderen auf wissenschaftliche Auffassungen über Missgeburten zu ermitteln, wie sie etwa in der zeitgenössisch geführten Debatte zwischen (mechanistischen) Präformationisten und (vitalistischen) Epigenetikern verhandelt wurden.²

3. Über das Werk *Dr. Katzenbergers Badereise*

Auf der Handlungsebene wird von einer mehrtägigen Reise „de[s] verwittibte[n] ausübende[n] Arzt[es] und anatomische[n] Professor[s] *Katzenberger*“ (I/6, 89)³ zu dem Kurort Bad Maulbronn erzählt, zu der er seine einzige Tochter Theoda und – um die Kosten für die Kutsche zu sparen – den empfindsamen Dichter Theodobach von Nieß mitnimmt. Der eigentliche Zweck der Badereise ist jedoch nicht Katzenbergers Sorge um die Gesundheit seiner Familie,

² Während die Präformationslehre von der Urzeugung ausgeht, d. h. den vorgeformten, seit Anfang der Schöpfung existierenden Keimen, in denen alles Leben angelegt ist, schlägt die Epigenese verschiedene Modelle einer ‚eigenständigen Produktions- und Reproduktionskraft des Lebens‘ vor. Beide im 18. Jahrhundert miteinander konkurrierenden Theorien gehen auf mittelalterliche Spekulationen über die Art und Weise zurück, wie die Seele in den Leib eines Neugeborenen kommt (ob sie präformiert ist oder gerade erschaffen wird). Im Kontext der Missgeburten vgl. hierzu Wieland 2011:12–13.

³ Vgl. Jean Paul (2000): *Dr. Katzenbergers Badereise nebst einer Auswahl verbesserter Werkchen*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Hg. von Norbert Miller. Abt. I, Bd. 6. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 77–363. Diese Ausgabe wird im laufenden Text mit der Angabe der Abteilung, des Bandes und der Seitennummer, ohne Sigle, zitiert.

sondern eine ‚wissenschaftliche‘ Angelegenheit, denn er hat vor, den Brunnenarzt Strykius ordentlich zu verprügeln. Dieser übte an seinen drei berühmten Meisterwerken – u. a. *De monstribus epistola* – in Rezensionen und Antworten auf Katzenbergers gelehrte Antikritiken vielfach heftige Kritik. Die Bestrafung des Rezensenten gelingt durch eine List: Katzenberger verprügelt – scheinbar durch den Alkohol aus der Bahn geraten – den Gegner und zwingt ihn, seine Rezensionen zu widerrufen (vgl. Wieland 2008: 169). Diese Haupthandlung wird vom Erzähler mit zahlreichen Exkursen und beigelegten Extrablättchen unterbrochen, die inhaltlich keinerlei Bezug zur Geschichte aufweisen, so dass an Stelle eines geschlossenen Werks eine heterogene und disparate Zusammenstellung von Texten diverser Art vorliegt. Die Digressionen machen mehr als ein Drittel des Gesamtumfangs aus. Dieses ungewöhnliche Kompositionsprinzip wurde von der Forschung die „Korpus-Struktur“ genannt, was auf die im Werk zur Debatte stehende Textmetapher des Körpers und seiner Missbildungen zurückgeführt werden kann (vgl. Neumann 1975: 177).⁴

4. Katzenberger als (un)menschlicher Wissenschaftler

4.1 Äußere Auffälligkeiten

In der Erzählung wird in satirisch-grotesker Zuspitzung etwas Befremdendes und, wie der Dankes-Brief Meckels bewusst macht, damals noch Unausgesprochenes über den Wissenschaftler und allgemein über den Menschen vermittelt. Der Anatom Katzenberger wird als ein skrupelloser Forscher und fanatischer Monster-Sammler dargestellt. Er besitzt ein „Mißgeburten-Kabinett“ (I/6, 93), das ihm die traditionelle Studierstube ersetzt, eine richtige Schatzsammlung aus raren Monstrositäten, wie sie im Zeitalter der sog. Naturalienkabinette und auch noch in der neuen wissenschaftlichen Ära sehr begehrt waren (vgl. Schmitz-Emans 2016: 107). Sein Charakter lässt sich als durch wissenschaftliche Kälte, fehlende Sensibilität und Egoismus geprägt beschreiben. Wie andere Arzt-Figuren Jean Pauls gibt er sich selbst ganz zugunsten seiner Karriere und seines Werks auf (vgl. Pott 2002: 163). Auch die Badekur dient nur der lange und rational durchgeplanten Rache an dem ungnädigen Rezensenten: „Denn dem Doktor wars schon im Leben bloß um die Wissenschaft zu tun, geschweige in der Wissenschaft selber.“ (I/6, 190) Was noch ansatzweise (mit)menschlich an ihm ist, wie die Mitnahme der Tochter zur Kur, erweist sich als „Abfallprodukt eines wissenschaftlichen Interesses“ (Dietrich 2003: 223), seiner „Liebe zur Anatomie“ (I/6, 129), wie es im Werk mehrmals heißt. Aber nicht allein aufgrund seiner Forschungsinteressen, sondern auch durch sein Verhalten tritt Katzenberger in der Erzählung als ein Sonderling auf, insofern er sich zu den herrschenden Sitten und Normen quer verhält bzw. keine Manieren und keine Tabus kennt. Sich zuweilen wünschend, selber ein „verzerrter Flügelmann und monströses Muster“ (I/6, 199) zu sein, kommt er in der Gesellschaft „als soziales Monster, als Störenfried der öffentlichen Ordnung“ (Wieland 2011: 10) an. Exzessive Beispiele liefert hierzu sein Essverhalten: Der Professor verzehrt Maikäfer und Spinnen, die er sich, frisch aus dem Keller geholt, aufs Brot streicht.

⁴ Zum Katzenberger-Korpus als Modell der Wek(chen)organisation vgl. rezent Kaminski 2017: 29–70.

Da für ihn der Ekel die stärkste aller Empfindungen ist, erzählt er an der öffentlichen Tafel, er setze seinen Gästen gelegentlich „Ausgesuchtes“ vor, z. B. Schnepfendreck „wie gewöhnlich mit Butter auf Semmelscheiben geröstet“ (I/6, 277).⁵

4.2 Liebe zu Missgeburten

Zentral für die Figur Katzenbergers ist der bereits erwähnte Diskurs der Teratologie, der Missgeburten-Lehre. Seine Liebe zu Missbildungen und sein rücksichtsloses Begehren nach zugehörigen Objekten wird während der Badereise mehrmals unter Beweis gestellt.⁶ Zunächst in Szenen, in denen er mit obsessiver Hartnäckigkeit, aber methodisch gesichert, um empirische Belege ringt. Hier wird er als Zyniker par excellence gezeigt, der die Welt und den Menschen auf das bloß Physische bzw. Materielle reduziert und alles Geistige ausblendet. So scheut er sich während einer Übernachtung nicht, auf einem nahegelegenen Friedhof „Knochen einzusammeln“ (I/6, 183) und das Gebeinhaus mit „ein[em] wohlerhaltene[n] Kindergerippe“ (I/6, 184) und „mehren Köpfen und Rückgraten behangen“ (I/6, 184f.) zu verlassen. Das Knochen-Sammeln war in dieser Zeit an sich zwar nichts Außergewöhnliches. Wie Monika Schmitz-Emans bemerkt, spielt „gerade das Sammeln von Knochen, insbesondere von Schädeln, [...] eine wichtige Rolle in der zeitgenössischen empirischen Anthropologie“ (Schmitz-Emans 2016: 109)⁷, sah man gerade im Schädel „den Menschen gleichsam konzentriert auf seine prägnantesten Merkmale vorliegen“ (ebd.). Aber Katzenberger geht für seine Abnormitäten-Sammlung buchstäblich über die Leichen, nichts als der Forschungsgegenstand setzt seinem Handeln Maßstäbe. Dabei verliert er nicht nur die letzten Anzeichen von Empathie, sondern wird auch böse und zynisch: So erschreckt er, glücklich über den Fund, seine Tochter Theoda und den Dichter Theudobach bei einem romantischen Mondscheinspaziergang, indem er ihnen einen Kinderschädel wie einen Kegel zurollt (I/6, 184). Wie Alexander Košenina zu Katzenbergers Tätigkeit bemerkt: Was an seiner Sammelei empört, ist

nicht die bloß vordergründig anstößig wirkende Spezialisierung auf Abnormalität [...], sondern die unendliche Zergliederung, Fragmentierung, Vereinzelung und Isolation. Sie steuern dem anthropologischen Erfolgsprogramm der Aufklärung, dem ganzen Menschen, zynisch entgegen. Organische Einheit, die im Sinne Goethes die mannigfaltigen Einzelheiten in der Idee einer lebendigen Ganzheit erscheinen läßt, wird so systematisch torpediert.“ (Košenina 2004, 193)

Die Ablösung vom anthropologischen Programm der Aufklärung, die hier in der ‚unendlichen Zergliederung‘ zum Ausdruck kommt, ist für die Frage nach dem Menschlichen von gesteigerter Bedeutung. Thematisiert die Erzählung eigentlich, ob die hier beschriebene

⁵ Wie Wieland anmerkt: „Mit dem Verstoß gegen die Grenzen des guten Geschmacks auf der diegetischen Ebene verstößt die Erzählung insgesamt gegen die Regeln der klassischen Ästhetik, deren Ideale sich auch vom Gebot der Ekelvermeidung herleiten“ (Wieland 2011: 12).

⁶ Zu Missgeburten bei Jean Paul vgl. Bergengruen 2003.

⁷ Schädel sammelten auch der niederländische Anatomieprofessor Petrus Camper und der Göttinger Naturgelehrte Johann Friedrich Blumenbach. Vgl. ebd.

‚Fragmentierung‘ und ‚Vereinzelung‘ einen Einfluss auf die psychische Verfassung des Menschen haben könnte? Auf diese Frage komme ich im Schlussabsatz zu sprechen.

Ein weiteres Beispiel für Katzenbergers Liebe zu Missgeburten finden wir in der Szene, in der er Soemmerrings *Beschreibungen einiger Mißgeburten* (1791) gewinnt und gleichzeitig einem Stadt-Apotheker ein ungewöhnliches Monstrum, „einen gut ausgestopften, achtbeinigen Doppel-Hasen“ (I/6, 129) stiehlt, da er die benötigte Geldsumme nicht aufbringen kann. Diese Handlungen werden von Aussagen begleitet, die sich im medizinhistorischen Kontext der Teratologie um 1800 bewegen, als die Missgeburt – die nicht mehr nur als Kuriosität bewundert wird – nun auch wissenschaftlich interessant wird. Katzenberger schwärmt wie folgt von Missbildungen:

Inzwischen habe ich [...] ohne Bedenken die allgemeine Gleichgültigkeit gegen echte Missgeburten gerügt und es sei frei herausgesagt, wie man Wesen vernachlässigt, die uns am ersten die organischen Baugesetze [...] durch ihre Abweichungen gotischer Bauart lehren können. Gerade die Weise, wie die Natur zufällige Durchkreuzungen und Aufgaben (z. B. zweier Leiber mit *einem* Kopfe) doch organisch aufzulösen weiß, dies belehrt. Sagen Sie mir nicht, dass Mißgeburten nicht bestehen, als widernatürlich; jede musste einmal natürlich sein, sonst hätte sie nicht bis zum Leben und Erscheinen bestanden;“ (I/6, 128)

Der Doktor vertritt also die Meinung, dass es sich bei Monstren nicht um widernatürliche, sondern durchaus natürliche Erscheinungen handelt. Damit schließt er sich der modernen Teratologie und genau der Theorie der Epigenetiker an, die bemüht waren, „die organischen Deformationen in ein quasi-evolutionäres naturwissenschaftliches Erklärungsmodell einzubetten, anstatt die Missgeburt als unnatürlich auszugrenzen“ (Wieland 2011: 12). An der „gotischen Bauart“ (I/6, 128) der Natur könne man durch Abweichungen deren Baugesetze noch eingehender analysieren; gerade anhand der Abweichung lasse sich die Natur genauer verstehen.

Um seine hohe Einschätzung der Monstra seiner Tochter Theoda gegenüber glaubhaft zu machen, führt Katzenberger einen Beweis aus eigenem Leben an, als er seiner schwangeren Frau mit seinen „Kabinetts-Pretiosen“ Angst einjagte, mit der Hoffnung, sie würde sein Kabinett mit einem missgestalteten Kind bereichern:

ich könnte z. B. mit einer weiblichen Mißgeburt [...] in den Stand der Ehe treten; und ich will dirs nicht verstecken, Theoda – da die Sache aus reiner Wissenschaftsliebe geschah und ich gerade an der Epistel de monstris schrieb -, daß ich an deiner sel. Mutter während ihrer guten Hoffnung eben nicht sehr darauf dachte, aufrechte Tanzbären, Affen oder kleine Schrecken und meine Kabinetts-Pretiosen fern von ihr zu halten, weil sie doch im schlimmsten Falle bloß mit einem monströsen Ehesegen mein Kabinett um ein Stück bereichert hätte; aber *leider*, hätt‘ ich beinah‘ gesagt, aber gottlob sie bescherte mir dich als eine Bestätigung der Lavaterschen Bemerkung, daß die Mütter, die sich in der Schwangerschaft von Zerrgeburten am meisten gefürchtet, gewöhnlich die schönsten gebären. (I/6, 129)

Katzenbergers skrupellose wissenschaftliche Neugier macht also selbst vor dem Wohlbefinden der eigenen Familie nicht halt. Die heimliche Hoffnung, seine Frau möge ein Monstrum auf die Welt bringen, erfüllt sich nicht. In der hier angeführten Erklärung, die sich auf Lavaters *Anthropologie für Aerzte und Weltweise* (von 1772) stützt, klingt die von der Frühen Neuzeit geerbte und in der Anthropologie des gesamten 18. Jahrhunderts kontroverse Frage an, „ob Mißgeburten durch maternale Impressionen entstehen können“ (Košenina 2004: 192).

Katzenberger zufolge werden Missbildungen von den gleichen Naturgesetzen wie alles andere, das sog. „Alltagvieh“ (I/6, 128), hervorgebracht. Ein Monstrum stellt keine unausgebildete, zurückgebliebene Stufe des Organismus dar, sondern ist ein komplexes und weit entwickeltes Gebilde – eine Auffassung, die für Jean Paul auch werkästhetische Implikationen hat. So hält Katzenberger in einer der von seinem Umfeld gefürchteten Tischreden Folgendes fest:

Eine Mißgeburt ist mir als Arzt eigentlich für die Wissenschaft das einzige Wesen von Geburt und Hoch- und Wohlgeboren; denn ich lerne mehr von ihm als vom wohlgeborenen Manne. Aus demselben Grunde ist mir ein Fötus in Spiritus lieber als ein langer Mann voll Spiritus; und Embryonengläser sind meine wahren Vergrößer-Gläser des Menschen. – Auch [...] in jedem von uns [...] sind einige Ansätze zu einem Monstrum, aber sie werden nicht reif. (I/6, 198)

Die provokativ formulierte Aussage über den „Fötus im Spiritus“ ist im Kontext wissenschaftsgeschichtlicher Zusammenhänge zu verstehen. Als Missgeburtenspezialist will Katzenberger erstaunlicher Weise doch ein allgemeines anthropologisches Wissen vermitteln; so sind ihm Embryonengläser wahre „Vergrößer-Gläser des Menschen“ oder „Schröhre und Operngucker ins Lebensreich“ (I/6, 128). Mit diesen Mitteln bzw. Instrumenten will er nur noch genauer den Menschen studieren, ja sogar direkt ins „Lebensreich“ hineinschauen; die Objekte werden also nicht aus purer Sensationslust gesammelt, sondern sollen beim Erfassen des Menschen – wie auch immer – hilfreich sein.

Anatomische Deformationen sind für Katzenberger somit keine Defekte im gängigen organischen Wachstum. Wie Magnus Wieland bemerkt, „vielmehr erscheint ihm der gesunde Organismus gerade umgekehrt als Schwundstufe monströser Missbildungen, als Träger unterentwickelter Ansätze zur Missgeburt.“ (Wieland 2011: 13) Die Aussage, in jedem von uns seien Ansätze zu einem Monstrum, die sich im Text auf rein physische Verunstaltungen bezieht, ist auch im übertragenen Sinne zu verstehen – es mag sich um Ansätze zu einem Scheusal oder eben einem Unmenschlichen handeln.

Um die Nobilitierung der Monstra noch stärker zu unterstreichen, setzt Katzenberger die physische Anomalie der Missgeburt parallel zur Einmaligkeit des Genies, das sich ebenso aufgrund seiner Andersartigkeit bzw. Originalität von dem ‚Normalen‘ (und der Masse) abhebt. Damit spitzt er seine Position noch einmal zu: „Wer kann [...] eine Mißgeburt, die sich so wenig als ein Genie fortpflanzt – denn sie ist selber ein körperliches, eine Einzigerle – nicht einmal ein Sonntagkind, sondern ein Schultagkind -, ersetzen, ich bitte jeden?“ (I/6, 128). Werden Genie und Monstrum im Hinblick auf ihre Originalität gleichgesetzt, so wird damit der herkömmliche Geniebegriff, wie ihn die klassische Ästhetik kennt, aufgelöst (vgl. Wieland 2011: 13).

4. 3 Die Apologie der Missgeburt und ihre Bedeutung für die Werkästhetik

Die angeführte Aussage macht deutlich, dass Katzenbergers Missgeburten-Theorie auch poetologisch-ästhetische Konsequenzen hat. Wie bei anderen Schriftstellern um 1800, kommt es auch bei Jean Paul zu einem Konnex zwischen Anthropologie und Ästhetik

(vgl. Bergengruen/Borgards/Lehmann 2001: 9); naturwissenschaftliche Konzepte werden auf poetologische Konzepte und die konkrete Schreibpraxis übertragen. Die angeführte Theorie der Epigenetiker, nach der genetische Veränderungen am menschlichen Organismus erst im Prozess seiner Entwicklung entstehen (und nicht schon im Embryo angelegt sind), dient ihm zur Etablierung eines unkonventionellen ästhetischen Verständnisses des Genies. Und wie Magnus Wieland festhält: „Dazu erfordert es auch gar keine grossen Umdeutungsversuche, denn selbst gewisse Teratologen attestierten der Missgeburt einen hohen ästhetischen Wert“ (Wieland 2011: 13). Mit der Missgeburt wird eine Form dichterischen Werks bestimmt, die vom herrschenden „Ideal der Organizität“, eines organischen (gesunden) Kunstwerks, abweicht. Diese Form bedeutet ein noch komplexeres, höher entwickeltes Gebilde, das über einem vollkommenen, harmonisch gebauten Körper (Werk) stehen kann bzw. steht. Die Missgeburt wird, wie Magnus Wieland zunächst zeigte, zu Jean Pauls Chiffre im Rahmen einer „Ästhetik der Abweichung“ (Wieland 2011: 15). Sie bezieht sich selbstreferenziell auf den digressiven Stil und die Komposition von *Katzenberger*, aber auch generell auf Jean Pauls Textarchitektur, die der klassischen Vorstellung vom Werk als einem „in sich geschlossenen Organismus“ widerstrebt (vgl. Helmreich 2002: 109). Die dem *Katzenberger* eingeschriebene Apologie des eigenen Werkkonzepts erscheint mir als besonders aufschlussreich, bedenkt man, welche Irritationen Jean Paul mit seinen Werken bei den berühmten Zeitgenossen Goethe und Schiller hervorgerufen hat. So schickte Goethe den im Vergleich zu *Katzenberger* doch viel klassischer komponierten Roman *Hesperus* an Schiller mit der Anmerkung weiter, es handle sich hierbei um einen „Tragelaph“, also im Verständnis der beiden Dichter um „ein mißgestaltetes oder groteskes Kunstwerk, [...] dem es [...] an innerer Harmonie und Ausgewogenheit seiner Teile [mangelt]“ (Kemp/Miller/Philipp 1963: 14).

5. Rezeption der Katzenberger-Geschichte bei den Zeitgenossen

Der in Jean Pauls Erzählung präsentierte Typus des Wissenschaftlers und Sammlers findet im Laufe des 19. Jahrhunderts Gefallen bei Autoren, die gegen das idealistische Klassikbild opponieren oder ihm zumindest ferner stehen. Während E. T. A. Hoffmann in seiner Erzählungen-Sammlung *Serapions-Brüder* die Gestalt des Zynikers Katzenberger begrüßt, wird sie von Tieck, Platen oder Jacob Grimm missbilligt.⁸

Brisant ist auch die Wirkung der Erzählung gleich nach ihrem Erscheinen, wie schon die Differenzen zwischen der ersten (1808) und der zweiten (1822) Auflage zeigen, in die Jean Paul u. a. explizite Bezüge auf den eingangs erwähnten Johann Fr. Meckel einbaut. Wie erwähnt, bedankt sich Meckel in seiner Abhandlung besonders für zwei Episoden aus der Geschichte Katzenbergers:

⁸ „Während [manche] [...] Goethes Konzeption nahe bleiben, inszenieren andere Autoren sonderbare, abseitige, manische oder kriminelle und unheimliche Sammlerfiguren. Solcher Wandel erklärt sich nicht nur aus einem veränderten Bild vom Menschen, sondern auch aus ästhetischen und narrativen Erwägungen. Tatsächlich steckt ja spannungsreicheres literarisches Potential in Entwürfen skurriler oder grotesker Sammlerfiguren und damit in Texten, die keine identifizierende, zustimmende Lektüre erlauben, sondern eher provozieren [...]“ (Häntzschel 2014: 136 – meine Hrvg.).

Nachdem du in dieser Geschichte zwei Dinge bestens dargelegt hast, erstens durch den Umriss des Kampfes mit dem Apotheker, wie ein tüchtiger Anatom selbst unter Lebensgefahr merkwürdige und seltene Objekte erwerben muss, sodann, durch die Bestrafung von Strykius, wie jene, die unter Missbrauch der Bezeichnung Kritiker die Tugend, die über sie gesetzt ist, zu beflecken und, wenn sie könnten, herabzuziehen streben, zu züchtigen sind, wird es wohl der Mühe wert sein, darzulegen, wie auch andere zu behandeln sind, die nicht auf nur eine einzige Weise den Namen eines Gelehrten besudeln. (Meckel, zit. n. Häntzschel 2014: 132–133)

Meckel nimmt also keinen Anstoß daran, dass ein Wissenschaftler seine Forschungsobjekte auch unter Lebensgefahr erwirbt und Tricks wie Diebstahl anwendet. Ganz im Gegenteil, er bewundert Katzenbergers Kompromisslosigkeit beim Sammeln und betont die Zweckrationalität eines solchen Handelns. Dabei musste das sog. allgemeine Lesepublikum „im Sammeln von Mißbildungen einen Affront gegen die positive Einschätzung des Sammelns in der klassischen und romantischen Literatur erkennen“ (Häntzschel 2014: 133) bzw. diese Tätigkeit auch moralisch verwerfen, bedenkt man, dass Katzenberger auch Friedhöfe aufsucht. Gutgeheißen wird von Meckel aber auch die an Strykius für sein Rezensionswerk vollzogene Prügel-Strafe; mehr noch, das wissenschaftliche Publikum soll sich an dieser Erzählung ein Beispiel nehmen, wie mit unwürdigen Rezensenten umzugehen ist.

6. Fazit

In *Katzenberger* integriert Jean Paul tatsächlich neue Bereiche in die Definition des Menschen, auch wenn er nicht wertet, was an seiner Figur menschlich und unmenschlich ist. Wie die meisten Anthropologen um 1800 bestimmt auch er den Menschen von seinen äußeren Grenzen her, und zwar durch die Einbeziehung der wissenschaftlichen Manie als eines Grenzfalls. Seine Erweiterung bzw. Grenzauflösung des Menschlichen korreliert mit seiner ästhetischen Theorie und Praxis. Die Problematisierung und Destabilisierung der äußeren Grenzen wird dabei vor dem Hintergrund der raschen Entwicklung der Naturwissenschaften zu Beginn des 19. Jahrhunderts vorgeführt. Katzenberger steht am Anfang einer Entwicklung, die angesichts der rasanten Spezialisierung und disziplinären Differenzierung das Allgemeine zunehmend aus dem Blick verliert. In grotesk-satirischer Verschärfung wird er durch das Festhalten an seinem Spezialinteresse, durch seine unaufhörliche ‚Zergliederung‘ und ‚Isolation‘ (Košenina), selbst zu einer Kuriosität. Günter de Bruyn sah in Katzenberger „die verkörperte Deformierung des Menschen durch Arbeitsteilung“ und sogar „die Vorahnung unmenschlich gewordenen Spezialistentums“ (de Bruyn 2004: 311), woraus er sehr weit führende Konsequenzen zog (ebd.). Jean Pauls Text selbst beurteilt bzw. löst das dargestellte Problem nicht, sondern verweist lediglich auf die ausschließlich am weltlichen Erkenntnisfortschritt und an ihren Forschungsobjekten interessierte Anatomie. Damit wird ein Raum für weiterführende Fragen eröffnet.

Auch die scheinbar unbeteiligte Haltung des Erzählers, der Katzenberger als einen Empiriker und nur durch seine äußeren Umstände zeigt, hat einen Doppelboden, wird der Leser doch dazu aufgefordert, sich mit dem Monstrum im eigenen Innern zu beschäftigen. Die oben zitierte technisch-medizinische Erklärung „in jedem von uns [...] sind einige Ansätze zu einem Monstrum“ (I/6, 198) muss auch metaphorisch verstanden werden, womit die Reduktion der

Figur auf das rein Materielle erzähltechnisch entschärft wird. Am Ende wird Katzenbergers Verhältnis zu Menschen – es heißt nämlich: Er liebe sie nur so lange, wie lange er an ihnen lerne (I/6, 235) – als ‚moralischer Leerdarm‘ beschrieben:

Katzenbergers Herz war in dieser Rücksicht vielleicht das Herz manches Genies; wenigstens so etwas von moralischem Leerdarm. Bekanntlich wird dieser immer in Leichen leer gefunden – nicht weil er weniger voll wird, sondern weil er schneller verdaut und fortschafft; – und so gibts Leer-Heizen, welche nichts haben, bloß weil sie nichts behalten, sondern alles zersetzt weitertreiben. (I/6, 235)

Katzenbergers ‚moralischer Leerdarm‘ wird hier nicht als etwas Unmenschliches abgelehnt, sondern lediglich als eine Tatsache konstatiert. Umso effektvoller wirkt dabei die Metapher des ‚Leer-Herzens‘, das zum leeren Darm einer Leiche in Analogie gesetzt wird. Dass im Inneren, im Herzen, nichts bleibt, ist die Folge der unaufhörlichen anatomischen und geistigen Sezierung des Doktors. Die unerschöpfliche Fragmentierung bewirkt, dass auch das Herz alles zergliedert und nichts behält. Damit wird nicht nur die Vorstellung vom ‚ganzen Menschen‘ untergräbt, sondern auch eine Dimension des Menschlichen festgemacht, die in der Zeit der wachsenden Spezialisierung zum Vorschein kommt. Auch dem Hinweis darauf durfte der enthusiastische Dank des Anatomen Meckel gegolten haben.

Literatur

- Bergengruen, Maximilian (2003): Missgeburten. Vivisektionen des Humors in Jean Pauls „Dr. Katzenbergers Badereise“. In: Jürgen Helm, Karin Stukenbrock (Hgg.): *Anatomie. Sektionen einer medizinischen Wissenschaft im 18. Jahrhundert*. Stuttgart: Franz Steiner, 271–292.
- Bergengruen, Maximilian / Borgards, Roland / Lehmann, Johann Friedrich (2001): Einleitung. In: Dies. (Hgg.): *Die Grenzen des Menschen. Anthropologie und Ästhetik um 1800*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 7–14.
- De Bruyn, Günter (2004): *Das Leben des Jean Paul Friedrich Richter. Eine Biographie*. 6. Aufl., Frankfurt a. M.: Fischer.
- Dietrich, Ronald (2003): *Der Gelehrte in der Literatur. Literarische Perspektiven zur Ausdifferenzierung des Wissenschaftssystems*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Häntzschel, Günter (2014): *Sammel(l)ei(denschaft). Literarisches Sammeln im 19. Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Helmreich, Christian (2002): „Einschiebeessen in meinen biographischen petits soupers“. Jean Pauls Exkurse und ihre handschriftlichen Vorformen. In: Geneviève Espagne, Christian Helmreich (Hgg.): *Schrift- und Schreibspiele. Jean Pauls Arbeit am Text*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 99–122.
- Jean Paul (2000): Dr. Katzenbergers Badereise nebst einer Auswahl verbesserter Werkchen. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Hg. von Norbert Miller. Abt. I, Bd. 6. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 77–363.
- Kaminski, Nicola (2017): „Nachdruck des Nachdrucks“ als Werk(chen)organisation oder wie D. Katzenberger die Kleinen Schriften von Jean Paul Friedrich Richter anatomiert. In: *Jahrbuch der Jean Paul Gesellschaft* (52), 29–70.

-
- Kemp, Friedhelm / Miller, Norbert / Philipp, Georg (Hgg.) (1963): *Jean Paul. Werk, Leben, Wirkung. Texte*. München: Piper & Co., 7–24.
- Košénina, Alexander (2004): *Der gelehrte Narr. Gelehrten satire seit der Aufklärung*. Göttingen: Wallstein.
- Meckel, Johann Friedrich (1815): *De duplicitate monstrosa commentarius*. Halle, Berlin: Waisenhausebuchhandlung.
- Neumann, Peter Horst (1975): Die Werkchen als Werk. Zur Form- und Wirkungsgeschichte des Katzenberger-Korpus von Jean Paul. In: *Jahrbuch der Jean Paul Gesellschaft* (10), 151–186.
- Noack, Bernd (2013): Vorliebe für groteske Missbildungen. In: *Neue Zürcher Zeitung*, v. 12.04.2013 [Zugriffsdatum: 05.07.2018].
- Pfotenhauer, Helmut (2013): *Jean Paul. Das Leben als Schreiben. Biographie*. München: Carl Hanser.
- Pott, Sandra (2002): *Medizin, Medizinethik und schöne Literatur. Studien zu Säkularisierungsvorgängen vom 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert*. Berlin/New York: De Gruyter.
- Schmitz-Emans, Monika (2016): Ut collectio poesis. Über das Sammeln als Kunst bei Jean Paul. In: *Jahrbuch der Jean Paul Gesellschaft* (51), 59–122.
- Ueding, Gert (1993): *Jean Paul*. München: C. H. Beck.
- Wieland, Magnus (2008): Teuflische Trinker: Satan, Sokrates, Sechsf Flaschenmann. In: Thomas Strässle, Simon Zumsteg (Hgg.): *Trunkenheit. Kulturen des Rausches*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 153–173.
- Wieland, Magnus (2011): Gestörter Organismus. Jean Pauls Ästhetik der Abweichung in der Erzählung „Dr. Katzenbergers Badereise“. In: *New German Review. A Journal of Germanic Studies* (24/1), 7–25.

Gdańsk 2019, Nr. 40

<https://doi.org/10.26881/sgg.2019.40.18>**Davina Höll**Johannes Gutenberg-Universität Mainz /
Uniwersytet Johannesesa Gutenberga w Moguncji<https://orcid.org/0000-0001-9634-2985>

„Der Tod ist hundertfach in jedem Mundvoll Luft, den wir einatmen“ :
Unheimliche Grenzgänge zwischen Mensch und Umwelt. ‚Ecogothic‘
in Ricarda Huchs *Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren*

Unsichtbares Mikroleben generiert bis heute Faszination und Schrecken. Am Beispiel des neuromantischen Textes „Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren“ von Ricarda Huch zeigt der Beitrag im Theorierahmen des ‚Ecogothic‘ und aus literatur- wie medizinhistorischer Perspektive die spezifischen Strategien der Literarisierung des unheimlichen Grenzgangs der Mikroben zwischen Mensch und Umwelt.

Schlüsselwörter: Ricarda Huch, Mikroben, Ecogothic, Literarisierungsstrategien, Neuromantik

“Der Tod ist hundertfach in jedem Mundvoll Luft, den wir einatmen“ [Death is hundredfold in every mouthful of the air we are inhaling]. Eerie border crossings between man and nature in Ricarda Huch’s *Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren* [Memoirs of Ludolf Ursleu the Younger]. Until today, the invisible life of microbes evokes the double bind of fascination and horror. The presented analysis of Ricarda Huch’s neo-romantic novel *Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren* draws from the theoretical framework of the ‘Ecogothic’ and takes the perspectives of literary as well as medical history to explore the strategies of narrating the microbes’ eerie border crossings between man and nature.

Keywords: Ricarda Huch, microbes, Ecogothic, narrative strategies, Neo-Romanticism

*

1893 veröffentlichte Ricarda Huch ihren autobiographisch geprägten Debütroman *Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren* (Plard 1991: 359). Der Roman beschreibt – acht Jahre vor Erscheinen von Thomas Manns *Die Buddenbrooks* – die Geschichte des gesellschaftlichen wie physischen Niedergangs einer hanseatischen Patrizierfamilie. Im Zentrum der Erzählung der weitverzweigten und sich allzu oft überkreuzenden Familie Ursleu steht die sprichwörtliche *Liebe in Zeiten der Cholera* (Marquez 1985) zwischen Galeide, der Schwester des Erzählers, und ihrem verheirateten Cousin Ezard. Nur ein Jahr nach Ausbruch der letzten großen Choleraepidemie in Deutschland, die in Hamburg mehr als 8500 Opfer gefordert

hatte, erschienen, ist der Roman eines der wenigen hochliterarischen Zeugnisse des Kollektiv- wie Individualtraumas der Cholera, die das ganze 19. Jahrhundert fest in ihrer Hand hatte.

Da schnell Hamburg von Kritik und Forschung als Ort der Handlung identifiziert wurde, evoziert die indirekte Bezugnahme auf die Elbstadt, eine Unmittelbarkeit, die sogleich von der narratologischen Anlage des Textes als Memoiren korrumpiert wird. Mit der Parallelisierung von Gegenwärtigem und Vergangenen wird dabei nicht nur auf die Gleichzeitigkeit divergenter Episteme im gesellschaftlichen Diskurs rekurriert, sondern auch das poetologische Programm des Romans performiert. Die Inkorporierung zentraler theoretischer wie poetischer und poetologischer Elemente der Frühromantik um 1800 legt die literarischen Wurzeln offen, verweigert aber durch die Etablierung permanenter Ambivalenz in der Auseinandersetzung mit ihnen eine reine Affirmation. Viel mehr schafft Ricarda Huch mit ihrer kritisch-produktiven Herangehensweise die künstlerisch innovative Voraussetzung für die Strömung der, in ihrer Begrifflichkeit durchaus umstrittenen, literarischen Neuromantik. Als eine der bedeutendsten Vertreterinnen hat Huch diese mitinitiiert und entschieden mitgeprägt. Mit dem *Ursleu*, der als der Gründungstext der Neuromantik gilt (Balzer 1980: 266), antizipierte sie bereits ihr späteres Postulat nach einer Erneuerung der Romantik (vgl. Krusche: 2012: 21). In der intensiven literaturhistorischen Aufarbeitung ihrer Studie *Die Romantik*, in zwei Teilen 1899 und 1902 erschienen, hatte sie mit den Worten Novalis' formuliert:

[...] Was jetzt nicht die Vollendung erreicht, wird sie bei einem künftigen Versuch erreichen [...]; vergänglich ist nichts, was die Geschichte einmal ergriff, aus unzähligen Verwandlungen geht es in immer reicherer Gestalt erneut wieder hervor. (Huch 1985: 355)

Die schicksalhafte Geschichte der unglücklich liebenden, als Cousin und Cousine verwandten, Galeide und Ezard, die von zahlreichen innerfamiliären Toden gesäumt, keine Erfüllung finden soll, wird aus der Perspektive von Ezards Cousin, Galeides Bruder und Titelgebers des Werkes, Ludolf Ursleu dem Jüngeren, retrospektiv, gleich einem Totentanz, heraufbeschworen. Der Erzähler, müde von den Stürmen im „grundlosen“, „uferlosen“ (Huch 1980: 7) Meer des Lebens, hat sich in den „Hafen“ (ebd.: 8) eines Klosters zurückgezogen, das ihm gleichzeitig diesseitiger Ruhe- und jenseitiger Sehnsuchtsort ist. Dort, wo dieser, zwar nicht mehr am Leben, aber doch nicht tot ist (vgl. ebd.), lässt er die Geschichte seines Lebens Revue passieren, denn schon immer habe er empfunden, „daß das Beschauen das Schönste am Leben sei“ (ebd.). In metapoetologischer Reflexion rechtfertigt er zu Beginn des Romans die Abfassung seines Lebens, die ihm durchaus keine „fromme Legende“ (ebd.) zu sein scheint:

So macht es mir Vergnügen, die Tage meines verflommenen Lebens an mir vorüber gehen zu lassen wie eine Prozession. Es wird seltsame Gestalten zu sehen geben, bunte Fahnen, Bilder, Symbole und Schaustücke. Ich kann sie schneller und langsamer gehen heißen, je nach Geschmack, und die schönsten und seltsamsten kann ich zu mir heranzurufen, um sie genauer zu betrachten und zu betasten. (Ebd.)

Das Bild des Reigens als zyklischer Tanz, das hier evoziert wird und das man nicht nur sehen – „betrachten“ – , sondern geradezu spüren – „betasten“ – können soll, ist schaurige Metapher für das immerwährende Werden und Vergehen und poetologisches Konzept für die literarische Dokumentation desselben im Roman.

Alles ist beständig im Übergang, in buchstäblichem Fluss, und erscheint im Text als ein „bloßer Vitalismus, der eines Zieles oder auch nur einer Perspektive entbehrt“ (Balzer 1980: 268). Die Natur in ihrer Fluidität und mit ihr die Fluidität des (nicht)menschlichen Lebens ist zentral für die Erzählung. Sie wird als permanenter sozialer, moralischer, psychischer wie physischer Grenzgang voll unauflösbarer Ambivalenzen, bei dem doch alles mit allem zusammen hängt (Pikulik 1992: 244) in vielgestaltiger Form von Ricarda Huch literarisch ausgearbeitet (vgl. Liska 2000: 135; Briese 2017: 109).

Auch die Menschen ihrer Romanwelt erinnern beständig „an etwas der nichtmenschlichen Natur Angehörendes“ (Huch 1980: 220), sind mal Lilien und Schneeglöckchen, die sich auf zarten Stängeln wiegen, wunderbare Tropenpflanzen, dann Schmetterlinge. Die nichtmenschlichen Zuschreibungen an das Personal sind wie die lebensnotwendigen und lebensbedrohlichen Elemente – Luft, Wasser, Erde – zentrale Konstituenten und nicht nur Kulisse der intratextuellen Welt des Romans. Dem Element des Wassers kommt dabei eine entscheidende Rolle in der Anlage des Textes zu. In einer intensiven aquatischen Metaphorik, die auch in der Auswahl des Handlungsortes – „eine norddeutsche Hansestadt“ (ebd.: 9) – sowie in der Benennung der unglücklich liebenden Protagonistin – Ludolfs Schwester Galeide – als mittelhochdeutsche Bezeichnung für Galeere – Aufnahme findet, wird in den einleitenden Sätzen dieser fiktionalen bzw. fikionalisierten Memoiren das Leben als ein Meer ohne sichere Ufer und Häfen imaginiert. Die Menschen sind lediglich „Kähnelein auf dem gewaltigen Lebensmeere“ (ebd.: 10) und am Ende des Romans Regentropfen, die „vom Himmel auf die Erde fallen“ (ebd.: 261), und nichts von den „unabänderlichen Gesetzen“ „der Winde des Schicksals“ (ebd.) wissen, die sie hin und her treiben. Den Naturgewalten des Wassers und des Windes ausgeliefert, können sie einzig im Jenseits ewigen Ankerplatz finden. Für den Protagonisten wird Natur im Bild des „grundlosen Meeres“ (ebd.: 7) in der Rückschau zur Schicksalsmacht, die ihm vor Augen führt, „daß es nichts und gar nichts gibt, was im Leben einen festen Stand hat“ (ebd.). Wie die Natur wird auch die Liebe als schicksalhaft inszeniert und in eine fatale Interdependenz gebracht.

Denn werden durch die ‚Urgewalt‘ der unrechtmäßigen Liebe Galeidens zu ihrem verheirateten Cousin die Familie Ursleu wie die Liebenden selbst bereits moralisch und psychisch tief gespalten, ist es der Ausbruch der Cholera, als schicksalhafter Einbruch bedrohlicher Naturgewalt, der die Zersetzung der Familie nun auch physisch unaufhörlich vorantreibt:

Und es sollte auch noch eine Schreckenszeit kommen, die unseren Untergang herbeizuführen schien und von der ich nun zu sprechen versuchen will. In den östlichen Ländern ist die Cholera ausgebrochen. (Huch 1980: 154)

Auch realhistorisch hatte die Cholera ihren Ursprung in Asien und breitete sich im Verlaufe des 19. Jahrhunderts in mehreren großen Pandemien weltweit aus. Sie war durch ihr plötzliches Auftreten, den überaus schnellen Krankheitsverlauf und hohe Letalitätsraten gefürchtet. Individuell wie kollektiv traumatisierend führten darüber hinaus die als besonders abstoßend empfundenen Symptome der Cholera zur Übertretung der gesellschaftlichen Ekelschwelle, die mit einem Tabu des literarischen Sprechens über sie einherging. Auf der Textebene wird die Choleraerfahrung in Huchs Werk von dem Erzähler mit den Worten, „von der ich nun zu sprechen versuchen will“, deutlich als poetologische Herausforderung markiert.

Der dreifache Fluch, mit dem der Urgroßvater Galeidens die Liebe der beiden belegt hatte und dem Ezard noch mit den Worten begegnet war: „Wir beklagen uns nicht und tragen deinen Fluch. Was ist der gegen den Fluch des Geschickes, unter dem wir leben“ (ebd.), scheint nur wenige Zeilen später mit dem gespenstischen Auftreten der Cholera manifest zu werden.

Während die Analogisierung von Menschen mit Pflanzen, Tieren oder Regentropfen auf der Textebene als Exempla aus der Welt des Sichtbaren auf die typisch romantische Vorstellung der unauflöselichen Verwobenheit von Menschlichem und Nichtmenschlichem verweisen, wird mit der Implementierung der Cholera im zweiten Teil des Romans auch der mit dieser eng verschränkte Diskurs um Mikroben als Beispiel für die gefährliche Interaktion des Menschen mit dem unheimlichen (un)menschlich Unsichtbaren verhandelt.

*

Gerade mit der bedrohlichen, der ‚dunklen‘ Seite der Mensch-Natur-Relation setzt sich das literarische wie literaturanalytische Verfahren des ‚Ecogothic‘ auseinander, das erst in jüngster Zeit in den Fokus des Interesses der Literaturwissenschaft gerückt ist. Aus dem Blickwinkel des bis heute international breit rezipierten und äußerst produktiv gemachten ‚Ecocriticism‘ ist zunächst vor allem im anglo-amerikanischen Forschungskontext in den letzten Jahren die literaturwissenschaftliche Sensibilisierung für „the fear, anxiety, and dread that often pervades the relationships of humans with the nonhuman world“ (Keetley/Sivils 2017: 1) hervorgegangen. In diesem Ansatz, der bisher in der germanistischen Forschung noch keine Beachtung gefunden hat, werden Texte hinsichtlich ihres Konzepts von Natur als ein „space of crisis“ (Smith/Hughes 2013: 3) – also als krisenhafter Raum – befragt, in dem Menschliches und Nichtmenschliches in einem wechselseitig prekären Verhältnis koexistieren. Diese Leitfrage gibt Aufschluss darüber, wie in Literatur von dem „unmenschlich Anderen“, „as a disturbed and disturbing natural world, one in which boundaries between the human and the nonhuman become blurred“ (Keetley/Sivils 2017: 11), eine existenzielle Bedrohung für den Menschen auszugehen scheint. Ebenso problematisiert wird, dass es oft der Mensch selbst ist, der mit ökologisch unverantwortlichem Handeln die Natur erst in diese existenzielle Bedrohung transformiert. Die Texte des ‚Ecogothic‘ bedienen sich extensiv des Formenvokabulars der Schauerromantik und transformieren so Natur in „haunted landscapes“ (Hehault 2016: 1) mit dem Unmenschlichen als „literary monstrosity“ (Del Principe 2014: 1). Die Verfahren des ‚Ecogothic‘ bieten damit ein besonderes Potential zur Darstellung des oftmals unterdrückten, verschwiegenen oder verleugneten Unmenschlichen im Menschen und verweisen gleichzeitig auf ihren literaturhistorischen Ursprung in der ‚Gothic Literature‘ der Romantik (vgl. Smith/Hughes 2013: 2).

Mit dezidiert schauerromantischem Beschreibungsinventar (vgl. auch Briese 2017: 107), das zugleich präzise Reflexion der extratextuellen Diskurse der Cholera ist, wird in Ricarda Huchs Text die Seuche als Gespenst eingeführt. Denn es ist gerade das Gespenst, das als selbst genuiner Grenzgänger zwischen dem Diesseits und dem Jenseits, zwischen Vorstellungswelt und Erfahrungswelt, zwischen einer menschlichen und einer unmenschlichen Sphäre auf der Textebene des Romans die literarische Auseinandersetzung mit den zeitgenössisch als gleichsam gespenstisch wahrgenommenen Mikroben, für die die Cholera als totum-pro-parte steht, ermöglicht.

Auf gespenstische Weise schreitet die Cholera, nachdem sie den „Boden Europas betreten“ hat, unaufhörlich voran, ihren „giftigen Atem vor sich her“ (Huch 1980: 155) hauchend. Wurde ihr Fortgang aus der Ferne noch mit „Mitleid und Schauern“ beobachtet, wird sie, desto näher sie der Hansestadt kommt, in der Vorstellung der Bevölkerung „etwas Übersinnliches, Geisterhaftes [...], ein Fluch oder ein Verhängnis, eine leibhaftige Hexe, die jeden, der ihr mißfalle, vergiften und vergeben könne“ (ebd.). Der Erzähler selbst erinnert sich noch sehr deutlich an den Bericht des ersten Cholerafalles in der Stadt: „Mir war ein bleicher Schrecken ins Mark gefahren, denn ich hatte ein unbeschreibliches Grauen vor ekelhaften Krankheiten, und ich muß gestehen, dass ich nicht ungern sogleich ein Billett gelöst hätte, um nach dem äußersten Pol unseres Erdballs zu entweichen“ (ebd.: 156).

Das Grauen, das den jungen Ludolf erfasst, und das sich entgegen aller Rationalisierungsversuche durch Ludolfs Onkel Harre, der Vorsteher der Medizinalbehörde der Stadt ist, nicht auflösen lässt, kulminiert in einem Traum, in dem die Cholera als gespenstischer Wiedergänger der Pest durch die Straßen zieht, um mittels Zeichen an den Hauswänden die Bewohner zum Tode zu verurteilen. Einzig das Haus der Familie Ursleu wird nicht markiert, obwohl das Gespenst durch die sich wie von selbst öffnende Tür ins Haus gleitet, sich die Tür hinter ihm schließt und Ludolf aus dem Traum erwacht. Im Traum wird das zu verdrängen versuchte Grauen vor der Cholera wie auch jenes vor den Folgen des unheilvollen, buchstäblich ‚verfluchten‘ Liebesverhängnisses offenbar und miteinander verschränkt. Durch das Gespenstische der Fluch- und Vorahnungssymbolik sowie der Schuld-, Strafe- und Schande-Rhetorik, die sich durch den gesamten Roman zieht (Liska 2000: 120) und im Traum, der schon für die Romantiker Ort einer höheren Wahrheit war – gleich einer ‚Mise en abyme‘ – konzentriert wird, werden die beiden parallelen Handlungsstränge von Liebe und Cholera miteinander verwoben: „Das ‚private‘ Verhängnis erscheint als ein überprivates Schicksal. [...] Liebe und geschichtliche Wirklichkeit stehen in einem untrennbaren Zusammenhang“ (Emrich 1966: 45).

*

Die Vorstellung von Monstern und Gespenstern als das personifizierte Andere, die es vermögen, Grenze und Integrität des menschlichen Körpers zu verletzen, ist im 19. Jahrhundert tief im kollektiven Bewusstsein und im öffentlichen Diskurs verankert (Böhm/Sproll 2008: 37). Auch die Idee gespenstischer Mikroben als „verstörende Formen des Anderen“ (Blanco/Peeren 2013: 3), die den Cholera-Diskurs ab ovo mitprägt und später von Robert Koch durchaus nicht innovativ in das sprachliche System seiner Bakteriologie implementiert wird (vgl. im Gegensatz dazu Hänseler 2009: 48–57), ist äußerst wirkmächtig. Denn von Beginn an wurde Antoni van Leeuwenhoeks im 17. Jahrhundert gemachte Entdeckung der „animalcules“ – winzig kleine ‚Tierchen‘, die sich erst bei hundertfacher Vergrößerung dem menschlichen Auge offenbarten – mit den Attributen des Phantastischen und des Wunderbaren in ihrer inhärenten Ambiguität beschrieben. Leeuwenhoek selbst wurde als „fantastic who pronounced absurdities“ (Nicolson 1976: 169) belächelt. Die ambivalente Rezeption der neu entdeckten Kleinstlebewesen, die sich eher aus einer spekulativen Vorstellung als aus einer tatsächlichen Anschauung, die durch Beobachtung Wissen generiert, herleitete, verwies die Mikrolebensform früh in den zwischen Anziehung und Abstoßung changierenden Bereich

des Phantastischen. Da das Mikroleben im 17. und 18. Jahrhundert unter den Linsen Leeuwenhoeks und seiner mikroskopierenden Nachfolger eher erahnbar statt wirklich sichtbar war, stellte es noch kaum eine Herausforderung an das ästhetische Empfinden der Beobachter dar. Eine irgendwie geartete Bedeutung innerhalb der natürlichen Ordnung stand – nicht zuletzt auf Grund des noch unklaren ontologischen Status – zudem noch völlig außer Frage. Obgleich – so die These der Wissenschaftshistorikerin Marjorie Nicolson in ihrer Studie „Science and Imagination“ – die Vorstellung von einem Mikroleben, das noch unterhalb der menschlichen, tierischen und pflanzlichen Sphäre existieren könnte, per se im menschlichen Verstand verankert gewesen sei. Die Entwicklung optischer Geräte, wie dem Mikroskop, habe in der Folge lediglich zur Sichtbarkeit gebracht, was in der Imagination bereits vorhanden gewesen war (vgl. ebd.). Erst mit der (Wieder-) Geburtsstunde der modernen Mikroskopie um 1830 (Schickore 2007: 18) offenbarte sich mit der immer detaillierteren Sichtbarmachung des bisher Unsichtbaren auch eine spezifische ‚Hässlichkeit‘ der Mikrowelt, die sich im unverständlichen Chaos, in abstoßender Asymmetrie und Polymorphie sowie in einer bedrohlich wirkenden Massenhaftigkeit ausdrückte (vgl. Briese 2003: 352). Die frühe Verbindung von Unheil und Mikroben, die bis heute fortwirkt (Drews 2015: 2), verstärkte sich nochmals deutlich durch den Beleg der potentiellen Pathogenität der Mikrolebewesen.

Seit den 1880er Jahren ist durch die Forschung Robert Kochs – maßgeblich an den Ursachen für die schweren Cholera-Epidemien der vorangegangenen Jahrzehnte – die Erkenntnis über die Gefährlichkeit von Mikroben als Krankheitserreger im Konzept der Bakteriologie inkorporiert. Die gespenstischen Mikroben sind zu „pathogenen Fremdkörpern“ (Hänseler 2009: 29) geworden, die als das unmenschlich Andere in die Körper eindringen, um sie zu schädigen, und so trotz des bakteriologischen Wissenszuwachses nichts an ihrer Bedrohlichkeit verloren haben. Vielmehr wurde die schon in der romantischen Medizin von Johann Nepomuk von Ringseis, auf den Ricarda Huch in ihrer Romantikstudie dezidiert verweist, prävalente Vorstellung von Krankheit „als ein dem Organismus fremdartiges Wesen, das sich als Parasit im Körper entwickelt“ (Huch 1985: 609) mit den zeitgenössisch modernsten wissenschaftlichen Methoden affirmiert. Im öffentlichen Diskurs führte das neue Wissen um die potentiell bedrohliche Omnipräsenz der Kleinstlebewesen zu einer regelrechten Bakterienphobie, in deren Konsequenz die Mikroben nicht nur zum fremden Feind im eigenen Körper wurden, der den Tod immer schon in sich selbst trägt, sondern zur Bedrohung des Kollektivs insgesamt, die es in letzter Konsequenz sogar mit militärischen Mitteln zu bekämpfen galt (vgl. Hänseler 2009: 109; Gradmann 2007: 334).

Die Entdeckungen Robert Kochs konnten schließlich auch belegen, was schon von Forschern vor ihm immer wieder als Ursache für Seuchen und Epidemien zur Diskussion gestellt wurde: kontaminiertes Wasser. Der italienische Anatom Filippo Pacini beschrieb bereits 1854 das ‚vibrio cholerae‘, und der Mediziner John Snow entdeckte im selben Jahr bei der Untersuchung des Themse-Wassers eine extreme Häufung komma-förmiger Mikroben, die er als Ursache für den Cholera-Ausbruch im Londoner Stadtteil Soho ansah. Beide Beobachtungen aber wurden aufgrund der zu jener Zeit noch vorherrschenden und konkurrierenden Miasmen- und Kontagionstheorien von der Forschungswelt nahezu vollständig ignoriert. In der Miasmentheorie, die sich bereits in den hippokratischen Schriften findet, sind es übelriechende Dünste, die aus den Tiefen der Erde und von Gewässern aufsteigen und, sich über

die Luft verbreitend, in die Körper der Menschen dringen, um dort zur Erkrankung zu führen (Leven 1997: 22; Wegner 2005: 985–986). Die Kontagionslehre, im 16. Jahrhundert erstmals von Girolamo Fracastoro formuliert, schrieb die Ursache von epidemischen Krankheiten Partikeln zu, die sich durch direkten Kontakt oder durch die Luft verbreiten, wodurch es zur Ansteckung komme (Leven 1997: 37).

Auch auf der Textebene wird schon vor Beginn des Choleraausbruchs in der Stadt die kommende Katastrophe durch Berichte über die schlechte Trinkwasserqualität, die im Nachgang einer Typhusepidemie entdeckt worden war, sowie die Verschleppung der Sanierung des städtischen Wasserleitungssystems durch den Senat antizipiert (Huch 1980: 118). Nach Ausbruch der Seuche wird schnell klar, dass es auch diesmal kontaminiertes Wasser ist, das die Epidemie so fatal um sich greifen lässt. Diese literarischen Beschreibungen decken sich mit den Ausführungen der Detailstudie zum Ausbruch der Cholera in Hamburg, die der Historiker Richard J. Evans unter dem Titel *Death in Hamburg* 1987 vorgelegt hat, und die sich immer wieder bis ins wörtliche Detail hinein als faktualer Beleg der fiktionalen Darstellungen Huchs lesen, ohne dabei je Bezug auf deren Werk zu nehmen. Evans Schrift belegt das umfangreiche Wissen der Autorin über die Entstehungs- und Verbreitungsmodalitäten der Cholera des letzten großen Ausbruchs in Hamburg am Ende des Jahrhunderts. Mit der Integration dieses Wissens setzt Huch einen dezidierten Zeitmarker, der den Roman direkt mit den hochaktuellen Ereignissen der Gegenwart verwebt und ihn durch seine Memoirenform doch in eine zurückliegende, fiktive Vergangenheit verortet. Darüber hinaus wird durch die kaum verschleierte Bezugnahme auf Hamburg auch das noch junge bakteriologische Wissen in den Text eingeschrieben (vgl. Orell 2005: 104), was der Mikrobe zu einer gespenstischen Präsenz im selben verhilft. Als es 1892 zum Ausbruch der Cholera in der Stadt kam, waren die Koch'schen Theorien längst publiziert und weitgehend wissenschaftlich wie gesellschaftlich akzeptiert (vgl. Sarasin/Berger/Hänseler/Spörrli 2007: 18). Doch korreliert dieses Wissen in der textimmanenten wie in der realhistorischen Imagination noch mit vorangegangenen, über Jahrhunderte lang tradierten Theorien zur Entstehung und Verbreitung von Seuchen.

Schon mit dem ersten Auftreten der Cholera in der Stadt werden im Text die als Miasmen- und Kontagionstheorie bekannten Vorstellungen aufgerufen. Bei aller Unterschiedlichkeit der Konzepte ist die nichtmenschliche Natur entscheidender – und gefährlicher – Einflussfaktor: Die Luft, die geatmet wird und in der „der Tod [...] hundertfach in jedem Mundvoll“ (Huch 1980: 156) ist, das Wasser, das getrunken wird und „den Krankheitsstoff in jedes Haus einschleppe“ (ebd.) sowie der Boden, auf dem Städte errichtet sind, und der mehr Schutz in den Bergen bietet, „wo keine Gefahr mehr ist“ (ebd.: 163). Die vornehmlich durch eine spezifische Verunreinigung hervorgerufene, potentiell pathogene Qualität der Elemente – Luft, Wasser und Boden – wurde mit den tradierten medizinischen Theorien seit langem als Ursache von Epidemien vermutet (vgl. Temkin 2007: 46) und auch im außerliterarischen Diskurs zur Erklärung des Choleraausbruchs noch 1892 bemüht. Die literarische Indienstnahme des alten und neuen Wissens verstärkt im Text das spezifische Bedrohungspotential, das schon immer Teil des menschlichen Naturverständnisses war. Die Natur per se ist Bedrohung, die Mikrobe Symbol der Beziehung des Menschen mit seiner Umwelt und zugleich Extremum der Fluidität der Grenzen zwischen beiden. Unsichtbar den Menschen umgebend und unsichtbar in den Menschen selbst lebend, beherrscht sie als gespenstische Gefahr, im Text wie

in der extratextuellen zeitgenössischen Realität, die imaginativen Welten und die Praktiken alltäglichen menschlichen Handelns.

*

Ezard und Galeide bleiben von der Cholera verschont und finden doch kein gemeinsames Glück. So bedingungslos Galeide Ezard geliebt hat, so unerklärlich verlischt diese Liebe:

Meine Liebe ist hin, die ich für ewig und einzig hielt! Wie die Sonne vom Himmel gefallen! [...] Damals war alles so natürlich, ich konnte nicht anders, glaube es mir. [...] aber was war denn nun diese Leidenschaft, dieses Schicksal? Es zeigt sich ja jetzt, dass es nichts als Zufall war!“ (Ebd.: 228)

Und die Erkenntnis darüber, dass alles Lieben, alles Sterben, nichts als Zufall war, dass dieser selbst die Natur des Schicksals und das Schicksal der Natur ist, treibt Galeide in den Selbstmord. Ezard überlebt sie nicht lange und erliegt, nachdem er maßgeblich an der Bekämpfung der Cholera beteiligt gewesen war, „einer böseartig verlaufenden Erkältungskrankheit, die er sich durch seine Vorliebe, bei Wind und Wetter umherzustreifen, zugezogen hatte“ (ebd.: 258). Die Analogie von Seuche und Liebe zeigt die Gemeinsamkeit ihrer Ambivalenz auf: Die Seuche ist als Naturkatastrophe auch immer menschengemacht, Liebe als etwas zutiefst Menschliches wird zur buchstäblich unmenschlich schicksalhaften Naturgewalt. In diesem Sinne verweist die literarische Diskursivierung des gefährlichen Grenzgangs der Mikroben am Beispiel der Seuchenerfahrung der Cholera in Ricarda Huchs *Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren* auf die unauflösliche Verbindung des Menschen mit menschlicher wie unmenschlicher Natur, die tödlich sein kann, aber doch zwingend zum Leben dazu gehört.

Literatur

- Balzer, Bernd. (1980): Nachwort. In: Ricarda Huch: *Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren*. Frankfurt a. M.: Ullstein Werkausgaben, 263–269.
- Blanco, Maria del Pilar / Peeren, Esther (2013): Introduction: Conceptualizing Spectralities. In: Dies. (Hgg.): *The Spectralities Reader*. London: Bloomsbury, 1–27.
- Böhm, Alexandra / Sproll, Monika (2008): Ein „Schlag ans Herz“ des Empire – William Heaths Karikatur „Monster Soup“. In: Dies. (Hgg.): *Fremde Figuren. Alterisierungen in Kunst, Wissenschaft und Anthropologie um 1800*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 27–40.
- Briese, Olaf (2003): *Angst in den Zeiten der Cholera. Über kulturelle Ursprünge des Bakteriums. Seuchen-Cordon I*. Berlin: Akademie Verlag.
- Briese, Olaf (2017): Norddeutsche und Süddeutsche. Sterben und Tod in Ricarda Huchs Frühwerk. In: Christian Bunnens, Dieter Stellmacher, Dieter Grote (Hgg.): *Krankheit, Volksmedizin und Heilkunst in Sprache und Literatur Norddeutschlands*. Rostock: Hinstorff, 102–113.
- Del Principe, David (2014): Introduction: The EcoGothic in the long 19th century. In: *Gothic Studies* (16, 1), 1–8.
- Drews, Gerhart (2015): *Bakterien – ihre Entdeckung und Bedeutung für Natur und Mensch*. Berlin: Springer Spektrum.

- Emrich, Wilhelm (1966): Vorwort. In: Ders. (Hg.): *Ricarda Huch. Gesammelte Werke I*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 9–130.
- Evans, Richard J. (1986): *Death in Hamburg: Society and politics in the cholera years, 1830–1910*. Oxford: Clarendon Press.
- Gradmann, Christoph (2007): Unsichtbare Feinde. Bakteriologie und politische Sprache im deutschen Kaiserreich. In: Philipp Sarasin, Silvia Berger, Marianne Hänseler, Myriam Spörri (Hgg.): *Bakteriologie und Moderne. Studien zur Biopolitik des Unsichtbaren 1870–1920*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 327–374.
- Hehault, Ruth (2016): Introduction: Unstable Landscapes: Affect, Representation and a Multiplicity of Hauntings. In: Dies., Niamh Downing (Hgg.): *Haunted Landscapes. Super-Nature and the Environment*. New York: Rowman & Littlefield International, 1–20.
- Huch, Ricarda (1980): *Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren. Mit einem Nachwort von Bernd Balzer*. Köln: Ullstein Werkausgaben.
- Huch, Ricarda (1985): *Die Romantik. Blütezeit, Ausbreitung und Verfall*. Tübingen: Wunderlich.
- Keetley, Dawn / Sivils, Matthew (2017): Introduction: Approaches to the ecogothic. In: Dies. (Hgg.): *Ecogothic in Nineteenth-Century American Literature*. New York: Routledge, 1–20.
- Krusche, Dorit (2012): Die „Romantik“ und die Literaturgeschichten des 19. Jahrhunderts. In: Gesa Dane, Barbara Hahn (Hgg.): *Denk- und Schreibweisen einer Intellektuellen im 20. Jahrhundert. Über Ricarda Huch*. Göttingen: Wallstein, 20–36.
- Leven, Karl-Heinz (1997): *Die Geschichte der Infektionskrankheiten. Von der Antike bis ins 20. Jahrhundert*. Landsberg: ecomed.
- Liska, Vivian (2000): *Die Moderne, ein Weib: am Beispiel von Romanen Ricarda Huchs und Annette Kolbs*. Tübingen: Francke.
- Nicolson, Marjorie (1976): *Science and imagination*. Hamdon: Archon Books.
- Orell, Esther Claudia (2005): *Die Macht der Benennung: literarische Seuchendarstellungen und ihre wertvermittelnde Funktion*. Zürich: Studentendruckerei.
- Pikulik, Lothar (1992): *Frühromantik: Epoche, Werke, Wirkung*. München: C. H. Beck.
- Plard, Henri (1991): Vitalismus und Dekadenz in Ricarda Huchs „Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren“ (1893). In: Robert Leroy, Eckart Pastor (Hgg.): *Deutsche Dichtung um 1890. Beiträge zu einer Literatur im Umbruch*. Bern: Lang, 355–368.
- Sarasin, Philipp / Berger, Silvia / Hänseler, Marianne / Spörri, Myriam (2007): Eine Einleitung. In: Dies. (Hgg.): *Bakteriologie und Moderne. Studien zur Biopolitik des Unsichtbaren 1870–1920*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 8–43.
- Schickore, Jutta (2007): *The microscope and the eye: a history of reflections, 1740–1870*. Chicago: University of Chicago Press.
- Smith, Andrew / Hughes, William (2013): *Ecogothic*. Manchester: Manchester University Press.
- Temkin, Owsei (2007): Eine historische Analyse des Infektionsbegriffs. In: Philipp Sarasin, Silvia Berger, Marianne Hänseler, Myriam Spörri (Hgg.): *Bakteriologie und Moderne. Studien zur Biopolitik des Unsichtbaren 1870–1920*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 44–70.
- Wegner, Wolfgang (2005): Miasma. In: Werner Gebarek u. a. (Hgg.): *Enzyklopädie Medizingeschichte*. Bd. 2. Berlin/New York: De Gruyter, 985–986.

Gdańsk 2019, Nr. 40

<https://doi.org/10.26881/sgg.2019.40.19>**Tanja Angela Kunz**

Humboldt-Universität Berlin / Uniwersytet Humboldtów w Berlinie

<https://orcid.org/0000-0002-7062-0454>

Zwischen Descartes und Sade und darüber hinaus: Thomas Hettches *Nox* und *Animationen*

Der vorliegende Beitrag geht strukturellen Analogien von Thomas Hettches *Nox* und *Animationen* zu den Schriften des Marquis de Sade unter Berücksichtigung der Bezugnahme beider auf René Descartes nach. Von besonderem Interesse sind neben der Beschaffenheit der Orgie in *Nox* die unterschiedlichen Formen ästhetischer Vermitteltheit einer Vivisektion. Hettche nutzt letztere in *Animationen*, um seine Medienkritik an der historischen Verbindung von anatomischem und pornographischem Blick zu entfalten. Am Beispiel Hettches wird die kritische Auseinandersetzung der sogenannten „Körper-Literatur“ der 1990er Jahre mit dem Körper- und Wissenschaftsbild um 1800 erkennbar.

Schlüsselwörter: Anatomie, Körper-Literatur, Medienkritik, Aufklärung, Pornographie

Between Descartes and Sade and beyond: Thomas Hettche's *Nox* and *Animationen*. This paper explores the structural analogies between two literary works by contemporary German author Thomas Hettche – *Nox* and *Animationen* – and Marquis de Sade's writings in their approaches to René Descartes. The analysis focuses in particular on the depiction of orgiastic scenes and aesthetically different representations of vivisections. In *Animationen*, Hettche uses the latter to unfold his criticism towards the media as a historical combination of anatomical and pornographic perspectives, providing a representative example for the critical examination of body and science around 1800 by the so-called "Körper-Literatur" of the 1990s.

Keywords: anatomy, body literature, media critique, enlightenment, pornography

I. Vom Unmenschlichen und seinen Folgen

Soll vom Unmenschlichen um 1800 die Rede sein, so darf der „subversivste Mensch, der je erschienen ist“ (Bataille 1994: 175), nicht fehlen. Der „göttliche Marquis“ (Apollinaire) wendete sich schreibend in derart radikaler Weise gegen die damals herrschende Ordnung, dass seine Schriften in Deutschland lange Zeit nur in übersetzten Auszügen oder Zusammenfassungen rezipiert wurden. Gleichwohl oder vielleicht gerade bedingt durch diese Umstände der Halbkenntnis, entsteht in Deutschland im Zuge des „hyperwissenschaftlichen

und diagnosesüchtigen 19. Jahrhundert[s]“ (Jauch 2014: 436) aus dem Mythos um die Person Sades der klinische Ausdruck „Sadismus“, seitdem Chiffre für das Extrem-Abnorme.

Der Körper, so zeigt Sade, hat seine eigenen Gesetze, und ein Denken ohne Körper ist nicht möglich. Innerhalb dieser Prävalenz des Körpers bei Sade erweist sich der Körper als nicht erziehbar. Er widersetzt sich dem umfassenden Aufklärungsstreben des europäischen *siècle des lumières*: „Die libertine Philosophie ist eine ununterbrochene Schmähung des Descartes, der dem anthropologischen Dualismus im Auseinanderreißen von *res cogitans* und *res extensa*, von Geist und Körper die maßgebende Gestalt gegeben hatte“ (Böhme 1988: 280). Descartes' „ich denke, also bin ich“ (1960: 26) wird von Sade in ein „ich begehre, also bin ich“ verwandelt.

In der Folge von Adornos und Horkheimers *Dialektik der Aufklärung* haben Sade-Interpreten vor allem auf die unerbittliche Konsequenz der freigelassenen Rationalität hingewiesen. Sie lasen seine Werke als eine an die äußersten Grenzen getriebene Aufklärung, in der das Mörderische der reinen Vernunft aufgedeckt werde (vgl. Bürger 1977). Stattdessen hat sich in den vergangenen Jahren ein Verständnis Sades jenseits einer monolithisch-schwarzen Vernunft durchgesetzt. Es ist von der „Überepochalität Sades“ die Rede, „der mit dem einen Fuß noch im Barock, mit dem anderen bereits in der Romantik“ stehe (Pfister/Zweifel 2014: 348.). Er sei, Mario Praz zufolge, sogar „Hausgeist“ und „graue Eminenz der Romantik“ (1963: 14), da ihm das Verdienst zukomme, den *homo sensualis* als erster unverhüllt dargestellt zu haben (ebd.: 13). Und Bernd Matthews betont: „sades denken inspirierte, ermöglichte schopenhauer, nietzsche, freud, bataille – und nicht zuletzt die zeitgenössische rechtsprechung mitteleuropas. [sic]“ (1990: 9). Die Neubewertung Sades wird dabei nicht zuletzt auch durch jene Rede von der „>Anthropologie< des ausgehenden 18. Jahrhunderts als Wissenschaft vom Menschen“ bedingt, die in der Literaturwissenschaft etwa ab den 1980er Jahren unter dem Einfluss von körper- und kulturgeschichtlichen Studien einsetzte und die Bedeutung leiblicher Phänomene hervorhob (vgl. Krüger-Fürhoff 2001: 10).

Es entsteht daraus ein interessanter Konnex zur sogenannten „Körper-Literatur“ (Magenau 1996: 20) der 1990er Jahre. Denn nicht nur sind der Literatur der Postmoderne im Allgemeinen wiederholt Analogien zur Romantik zugeschrieben worden (vgl. z. B. Safranski 2007: 134; Lepper/Schauer 2019). Die anatomische Literatur der 1990er Jahre wird in ihrer auf die reine Körper-Materie rückbezogenen und damit im traditionellen Sinn umgedeuteten Introspektion in Verbindung mit dem Fortschreiben der mythischen Kehre der 1980er Jahre (vgl. Schößler 1999: 171) ebenfalls als Absage an Descartes' Cogito und das autonome Subjekt der Aufklärung gelesen. Der Körper fasziniere bei den genannten Autoren als „Widerlager der Vernunft“ (Schößler 1999: 171). Dem Absolutheitspostulat der Vernunft wird die Begrenztheit des menschlichen Wahrnehmungsvermögens sowie die Problematik retrospektiver Erkenntnis als immer schon verspätet entgegengehalten. Descartes' erkenntnistheoretisches Wahrheitskriterium wird auf die Materie heruntergebrochen. Besonders nahe liegt der genannte Konnex dort, wo zur anatomischen Verhandlung des Körperinnern eine sexuelle und vor allem gewalttätige Komponente hinzutritt. Eine solche Verbindung weist insbesondere Thomas Hettches 1995 erstmals erschienener Wenderoman *Nox* auf.

Hettche, der durch seine theoriegeleitete Schreibweise häufig zu einer allegorischen Moderne und Postmoderne gezählt wird (Tommek 2015: 15), hat mit *Nox* die poststrukturalistische Theorie im Vergleich zu *Inkubation* komplexer verarbeitet. Bevor der Roman beginnt, ist der

Autor, der in der Ich-Form spricht und dennoch mehr weiß, als das erzählte Ich wissen kann, bereits tot. Als erstes präsentiert er die Umstände seines Todes: Exitus durch Kehlschnitt von der Hand einer Leserin nach einer libidinös verbrachten gemeinsamen Nacht. Die Tötung des Autors zu Beginn von *Nox* legt einen Rückschluss auf Barthes' Überlegungen zum Tod des Autors nahe und lässt sich von dieser Warte aus als Repräsentation poststrukturalistischer Theorien vom Verschwinden des Subjekts lesen. Jedoch wird in der Trennung des Kopfs vom Rumpf darüber hinaus auch bildlich die Trennung von *res cogitans* und *res extensa* inszeniert und so erneut der Zivilisationsprozess nachvollzogen, als dessen Ergebnis Norbert Elias die Trennung von Kopf und Körper im übertragenen Sinn vorstellt. Durch diese Trennung wird der Geist ortlos (Koslowski 1988: 45), wie im cartesischen Dualismus, so auch bei Hettche, denn die Stimme des Ich-Erzählers in *Nox* bleibt. Und beim Kehlschnitt an der Autorfigur entsteht zwar kein Menschenlaut mehr, wohl aber noch „mehr als ein gurgelndes Geräusch“ (Hettche 2002: 10), das auf einen untilgbaren Überschuss verweist. Es deutet voraus auf die durchaus leibliche, wenn auch postmortal gedachte Wiederkehr – oder das Erwachen? – der Autorfigur am Ende von *Nox*. In der Zwischenzeit begleiten wir mit der Erzählstimme die namenlose Mörderin durch ein sadomasochistisch aufgeladenes Berlin der Wendenacht. Der entlebte Ich-Erzähler kehrt dabei immer wieder zurück zu „seinem“ in Verwesung begriffenen Körper, um ihm bei den verschiedenen Stadien dieses Vorgangs zuzusehen.

Ein weiterer Erzählstrang des Romans ist um das pathologische Zentrum des Virchow-Klinikums unmittelbar an der Mauer zu Westberlin zentriert. Von hier aus ist der geschichtliche Zeitraum abgesteckt, auf den der Roman Bezug nimmt. Er reicht von der Aufklärung bis zur Wendenacht, d. h. von 1729 bis 1989. Verweis- und Bindeglied dieses Zeitraums bildet die Sammlung der *Monstra*, denen in *Nox* die am weitesten zurückgehende Geschichte zukommt. Durch sie wird explizit „ein Stück Kulturgeschichte der Menschheit“ (ebd.: 23) betrachtbar. Die anatomische Wissenschaft, von der aus dieser Teil der Kulturgeschichte sichtbar wird, erweist sich als Profiteur eines „Strom[s] des Aberglaubens“ (ebd.: 74), dem sie eine Vielzahl der Präparate ihrer Sammlung deformierter Körper verdankt.

Hettches erzählender Essay „Animationen“, der vier Jahre nach „Nox“ erscheint, schließt an die mehrfache anatomische Schau an, die sich aus der Anlage von „Nox“ ergibt. Er stellt den Versuch dar, historisch-analytisch die Verbindung zwischen anatomischem und pornographischem Blick nachzuvollziehen und ist als Beitrag zu einer Geschichte des Körpers und der Medien konzipiert. Das sich wandelnde Verhältnis von Körper, Bild, Produzent und Rezipient wird hier ausgeleuchtet.

II. Versehrte Körper

Literaturgeschichtlich sind es Sades Ausschweifungen, die erstmals „systematisch die anatomischen Möglichkeiten des menschlichen Körpers“ erschöpfen (Beauvoir 1983: 47). Die Körper, denen wir in seinen Werken begegnen, sind versehrte Körper im ursprünglichen Sinne des weiten Wortfelds. Dieses fasst sowohl leichte Hautritzungen, als auch schwere bis hin zu tödlichen Verwundungen, nimmt aber auch zerstörte sexuelle Integrität in sein Bedeutungsfeld auf. Ferner kann auch unbelebte Materie versehrt werden, so dass damit auch Sachbeschädigung

Ausdruck verliehen werden kann (vgl. Krüger-Fürhoff 2001: 21–23). Dieser weite Begriff von Versehrung, der noch ins späte 18. Jahrhundert hineinwirkt, ist auch der treffende Ausdruck für Hettches Darstellung des Mauerfalls in *Nox*, der sein Pendant im Bild der aufbrechenden Narbe findet und so „politische“ Sachbeschädigung mit körperlicher Versehrung korreliert. In der Figur Davids, von dem es heißt, dass er seine Geschichte als lesbare Narbenschrift auf seiner Haut trage (Hettche 2002: 86–87), findet sich das umgekehrte Pendant. Seine Geschichte erweist sich als Gewaltgeschichte, die ihm, liest man ihn aufgrund seines Namens und seiner deformierten Eichel als Vertreter des Judentums, im Gegensatz zu der namen-, geschichts- und identitätslosen westdeutschen Mörderin, eine schmerzvolle Identität verleiht.

Betrachtet man das 18. Jahrhundert als Wende zum *homo clausus*, in der sich die grotesken, d. h. durchlässigen Körper des Mittelalters und des Barock als individuell abgegrenzte Leibmasse zeigen (vgl. Bachtin 1990: 20), so führt Sade die daraus entstehenden neuen Möglichkeiten der Versehrung vor. Das Begehren seiner Libertins gewinnt schließlich seine durchschlagende Gewalt gerade aus der Geschlossenheit und Unverfügbarkeit des Anderen, der in einem Kraft- und Machtakt erst gefügig gemacht werden muss. Die Vorstellung vom *homo clausus* als ‚schöne Ganzheit‘ von Innerem und Äußerem weckt den Zerstörungswillen der Libertins: „Das zarte Alter und die Schönheit dieses jungen Mädchens galten diesen Verbrechern höchstens noch als zusätzlicher Anreiz“, heißt es z. B. über die tugendhafte Octavie (Sade 1990, Bd. 3: 110–111). Der versehrte Körper hingegen bildet historisch (vgl. Krüger-Fürhoff 2001: 10) wie auch in Sades Schriften das Korrektiv zur Ganzheitsrede.

Der Körper des *homo clausus* wird bei Hettche zum wieder in seine angestammten Grenzen zurückgeführten Stadtkörper, der *pars pro toto* für den wiedervereinigten „Körper“ Deutschlands steht. Die Orgie am Ende von *Nox* inszeniert dies als eine „Vereinigung unter der Gürtellinie“ (Imhasly 1995), die zu gleichen Teilen aus West- und Ostpersonal besteht und weitgehend mechanisch die Vereinigung der (Körper-)Materie gegen die später erwähnte, auf die Verwandlung in Liebe setzende platonische Geschichte von den Kugelwesen wendet.

Die Körper in *Nox* gleichen ihr Verhalten ihrem Verständnis der äußeren Gegebenheiten an. Sie bewegen sich damit in einem analogen System, dessen Struktur auch die Libertins bei Sade folgen. Auch ihnen zwingt ihre Analyse der äußeren Gegebenheiten eine bestimmte Verhaltensweise auf; denn sie haben in einer *définition noire* die Natur als böse Kraft erkannt, der der Mensch aktiv zuzuarbeiten habe: „wenn die Schöpfung die Lust der Natur ist, so muß die Zerstörungslust des Menschen der Natur unendlich schmeicheln; denn nur dank Zerstörungen kann sie ihre Schöpfungen vollbringen“ (Sade 1990, Bd. 1, 256–257).

In *Nox* sind die äußeren Gegebenheiten nun nicht natürlicher, sondern städtisch-landspolitischer und geschichtlicher Art. Die Personen vollziehen mit ihren Körpern daher eine corporale Mimesis des Mauerfalls: „Achtundzwanzig Jahre! rief Heike vom Linoleumboden herauf und klappte ihre Schenkel weit auf. Da lief Wiebke zum Fenster und öffnete es. Nachtluft kam kalt herein und laut das Dröhnen der Motoren.“ (Hettche 2002: 119) An anderer Stelle überlappen sich gewalttätige Historie und Körper, bis der Körper von einer dem Subjekt fremden und undurchsichtigen Organisation der Geschichte überzogen und durch sie versehrt wird:

Meine Haut ist die Topographie eines Krieges, dachte sie. Pläne und Intrigen, Grabenkämpfe, Partisanentrupps, Bündnisse und Übergabeforderungen haben auf ihr Platz. Meine Haut ist das Gelände einer Schlacht, deren Verlauf ich nicht begreife. Man verhandelt auf mir und fliegt Angriffe, deren Ziele ich nicht kenne. Zettelt Scharmützel an, und ich weiß nicht, gegen wen. Begradigt mir unbekannte Fronten, schließt Verträge, und ich weiß nicht, zu welchem Preis. (Hettche 2002: 115–116)

Gewalttätige Geschichte wird physiognomisch am ganzen Körper ablesbar. Der Körper wird zum Beweisstück gegen eine positive Fortschritts- und Bewusstseinsgeschichte sowie gegen die humanistische Erziehungsfähigkeit des Menschen. Dabei wird deutlich, dass die Körper historisch und gesellschaftlich bedingt und dass sie undurchsichtigen Steuerungs- und Kontrollmechanismen unterworfen sind. In *Animationen* ist explizit von der „Künstlichkeit“ und Gemachtheit der Körper die Rede (Hettche 1999: 63). Dies gilt insbesondere für sexuelle Körper. Auf diese Weise verbinden sich in *Nox* sexuelles und politisches Begehren. Der durch die Gewalt der Geschichte versehrte Körper zeigt nun zwar die Spuren derselben. Doch die Personen in Hettches Roman selbst sind einer konkreten individuellen Geschichte mehr oder minder beraubt.

Daraus ergibt sich die Frage, inwiefern der äußerste Akt der Selbstbestimmung, der in der Entscheidung der Protagonisten zum Schmerz zu liegen scheint, lediglich Produkt einer Narbengeschichte ist, die im Körper gebändigt werden soll, wie es die Libertins bei Sade mit der Natur versuchen, indem sie es ihr gleichtun. Aus diesem Blickwinkel hat die Orgie in *Nox* zum Ziel, eine haltlose Geschichte kontrollieren zu können wie einen klar umgrenzten, handhab- und zwingbaren Körper:

Sie sah, wie er aufstand und zu ihr kam. Wie er ein Seil nahm, das Matern ihm gab, es ihr um den Oberkörper schlang, verknötete und mit einem zweiten ihre Hände fest auf den Rücken band. Wie er sich vor ihr hinkniete und lederne Schlaufen an ihren Knöcheln befestigte. Wie er eine metallene Stange mit geschmiedeten Ösen an den Karabinerhaken der Lederschlaufen befestigte. (Hettche 2002: 116)

III. Vivisektionen

Für Sades *Die 120 Tage von Sodom* hat Andrejs Petrowski nachgewiesen, dass sich in der Verbindung von Subjekt, ästhetischer Verfasstheit und Gewalt „der problematische Subjektbegriff der Aufklärung mit einem Ästhetizismus“ verknüpft, „der [...] für das 19. Jahrhundert richtungsweisend sein kann“ (2002: 214). In der Tat zeigt sich der Aspekt ästhetischer Vermitteltheit am ausgeprägtesten in diesem Text; denn er besteht hauptsächlich aus narrativ wiedergegebenen Gewaltimaginationen. Rein imaginativ repräsentierte Szenen lassen sich jedoch auch in anderen Werken Sades finden, so dass Petrowskis Befund auf sie anwendbar ist.

Eine Szene aus *Justine* handelt von einer narrativ vermittelten Erinnerung an eine Vivisektion am menschlichen Körper. Der Chirurg Rodin berichtet darin seinem libertinen Mitspieler Rombeau: „Du wirst dich erinnern, wie ich letztthin, als wir zusammen jenen jungen Burschen operierten, dem ich zur Beobachtung des Herzschlages die linke Flanke öffnete, entlud, ohne daß mich jemand angerührt hätte“ (Sade 1990, Bd. 1: 256). Mit der lustbesetzten Öffnung des Körpers zur anatomischen Betrachtung des Herzens denkt Sade den von der Aufklärung vorgegebenen Typus der Wissensproduktion konsequent zu Ende; denn dieser

ist nicht mehr durch normative Bestimmungen zum Guten reguliert (vgl. Böhme 1988: 293). Stattdessen erweist Sade seine potentiell monströse Praxis, die einer Lust am Bösen frönt.

Rodins und Rombeaus zitiertes Vorhaben einer Betrachtung des Herzens bleibt allerdings ein Narrativ, das – wie es an anderer Stelle heißt – „[d]ie Regung der Wollust [...] als eine Art von Vibrieren“ in den Herzen der Libertins weckt, weil es „durch die Stöße verursacht [wird], welche die in Erinnerung an ein schlüpfriges Objekt entflammte Phantasie unseren Sinnen mitteilt“ (zit. nach Alt 2010: 259). Zwar schlägt Rodin vor, dieselbe Vivisektion später an Justine zu vollziehen. Seziert wird letztlich jedoch nicht die durchgequälte Tugendvertreterin, sondern die Tochter Rombeaus zur Ausschachtung und Begutachtung ihrer Genitalien. Vorausdeutend wirkt diese Stelle mit Blick auf die Erzählökonomie der *Justine und Juliette*; denn in *Juliette* wird Papst Pius VI. einen Knaben kreuzigen, sein Herz herausreißen, es verzehren und dabei ejakulieren.

Auf der Ebene der Kommunikation von Rodin und Rombeau in *Justine* dient die Erinnerung an den Knaben jedoch vorerst der narrativen Einstimmung der beiden „Scheusale“ auf ihren folgenden sexuellen Erfindungsreichtum. Das später wiederholt angekündigte Vorhaben, die Herzensbetrachtung an Justine durchzuführen, dient der Angststeigerung beim Opfer und der Luststeigerung bei den Beherrschern, bleibt letztlich jedoch ebenfalls rhetorisch. Beide Narrative gehören in den Bereich ästhetisch vermittelter Gewalt. Der Artefaktcharakter rückt das Vorhaben auf Distanz.

Nun erweisen sich die sadeschen Erwägungen der Leiböffnung als Zuspitzung einer Textstelle aus Descartes *Abhandlung über die Methode*, auf die sich wiederum Thomas Hettche in *Animationen* bezieht. Wie in Hettches Essay insgesamt geht es dabei stets um die Frage nach dem „Zusammenhang von Sehen und Begehren“, um die Zwecke, die damit verbunden sind, sowie um die Inszenierung des Blicks (Hettche 1999: 32).

Hettche geht in *Animationen* zwei Mal auf die Vivisektion ein, die er von Descartes übernimmt. Zunächst stellt sich die Szene wie folgt dar:

René Descartes [forderte] 1637 im DISCOURS DE LA MÉTHODE seine Leser auf, *daß in der Anatomie nicht Bewanderte* entweder dem Text, den sie lesen, vertrauen sollten oder aber *sich die Mühe machen, ehe sie diesen lesen*, eine Ziege, ein Kalb, ein Schwein, einen Hund zu nehmen, das Tier zu erschlagen oder ihm die Kehle durchzuschneiden und möglichst bald, bevor der Leib verdirbt, ihn zu öffnen, um *das Herz [...] vor ihren Augen aufschneiden zu lassen, denn das Herz all dieser Tiere ist dem menschlichen Herzen ganz ähnlich.* (Ebd.: 95)

Die Stelle lautet bei Descartes, in der Übersetzung von Lüder Gäbe, die Hettche verwendet, wie folgt:

Damit das Verständnis des Folgenden nun weniger Schwierigkeiten macht, wünschte ich, daß in der Anatomie nicht Bewanderte sich die Mühe machten, ehe sie dies lesen, das Herz eines großen durch Lungen atmenden Tiers vor ihren Augen aufschneiden zu lassen, denn das Herz all dieser Tiere ist dem menschlichen Herzen ganz ähnlich (Descartes 1960: 38).

Hettche dramatisiert die Szene, stellt sie gewaltsamer dar, universalisiert sie und stellt der Wissenschaftlichkeit Descartes' die Schuldfrage an die Seite, indem er Descartes' Vorschlag als Aufforderung zum eigenhändigen Töten eines Tiers verdichtet. Die Gewalt rückt ihn in die Nähe der entsprechenden Stelle bei Sade, die ebenfalls Descartes im Blick hat, aber – wie jener – keine moralischen Bedenken bei der anatomischen Schau hegt.

Ist bei Descartes der anatomisch Interessierte lediglich der potentielle Betrachter, der sich das Teilstück Herz zu Anschaulichkeitszwecken zeigen lassen kann, so wird er bei Hettche zum brutalen Täter, der eigenhändig erschlägt und öffnet, um sich zum Betrachter machen zu können. Für die anatomische Wissenschaft, so ließe sich sagen, kann man nicht nur Betrachter, sondern muss begehrender Libertin sein. Libertine Lust und Wissenschaft werden demnach von einer Neugier geleitet, die auf einen anatomischen Blick ins Innerste des Menschen zielt – zwangsläufig mit Todesfolge. Wenn Hettche dabei wieder den Menschen als Tätersubjekt und das ganze Tier in den Blick nimmt, kritisiert er Descartes' Methode, deren zweite Regel die (geistige) Zerlegung und damit die Auflösung in kleinstmögliche Teile vorschreibt, um klar und distinkt zu sehen (Descartes 1960: 15). Stattdessen, so ließe sich Hettche verstehen, sollte vielmehr das Ganze in den Blick genommen werden. Wird Hettches Entwicklung als Autor – mit *Nox* einsetzend – verstanden als „Übergang vom stark metareflexiv und dekonstruktivistisch geprägten frühen Erzählen [...] hin zu einem mehr wirklichkeitsbezogenen Schreiben“ (Hehl 2015: 396), so spiegelt sich dies nicht zuletzt im vorgeführten Einbezug aller Teile.

IV. Zerreißen des Zusammenhangs zwischen Betrachter und Opfer

Eine unzulässige Wesensschau im herkömmlichen, d. h. nicht-anatomischen Sinn ist unter Umständen allerdings nicht weniger tödlich. Denn eine solche führt in *Nox* zum anfänglichen Mord am Autor.

Als die Leserin den Autor nach einer Lesung begehend-insistierend fragt, ob er in der Lage sei, jemandem so weh zu tun, wie er es in seinen Werken beschreibe (Hettche 2002: 15), antwortet er: „Und ich belog sie und nickte, sie ging mich nichts an. Ja, sagte ich“ (ebd.: 19). Durch diese Lüge erhält der Autor unabsichtlich Einblick in das Innere der Leserin: „Und für einen Moment sah ich sie so, wie niemand sie kannte, ihr geheimes Gesicht und die Lust darin“ (ebd.: 20). Ovids Mythos von Diana und Actaeon in den *Metamorphosen* folgend, antwortet sie mit der mythologischen Todesdrohung, die sie in die Tat umsetzen wird: „Jetzt erzähl nur, du habest mich so gesehen. Wenn du noch erzählen kannst“ (ebd.: 20).

Sades Welten sind gekennzeichnet durch die wechselseitige Anagnorisis der Libertins: „Ich gestehe es, erwiderte Rombeau; ich verspüre die gleichen Regungen“ (Sade 1990, Bd. 1: 256). Wer sich diesem wechselseitigen Erkennen entzieht, ist prädestiniert zum Opfer, dessen Widerstand gegen die ihm zugefügten Leiden die Erregung der Libertins nur steigert. Auf nichts sind sie mehr aus, als darauf, diesem Widerstand zuzusehen. Daher kommt es, wie eingangs bereits erwähnt, zuletzt nicht zur Vivisektion von Justine. Rombeau denkt sich eine perfidere Strafe für die Tugendhafte aus: die Verlängerung ihres Leidens durch Brandmarkung mit dem „Buchstaben der Schande“ und Verstoßung in die Welt:

dieses Schandmal wird sie nebst allen sündhaften Spuren, die ihren Körper zeichnen, an den Strick bringen oder verhungern lassen; jedenfalls wird sie so bis zum letzten Atemzug ihres Daseins leiden; und unsere Lust wird dadurch nicht nur unendlich länger währen, sondern auch an Kitzel gewinnen. (Sade 1990, Bd. 1: 270)

Hier gibt statt einer erzählten Erinnerung nun die projektive Vorstellung sich fortsetzenden Leids beim Opfer den Ausschlag.

Von all der Lust ist zwar bei dem anfänglichen Mord in *Nox* nicht die Rede, doch auch hier wird der Autor durch die Nichterwiderung dessen, was er als geheime Lust an der fremden Leserin zu sehen bekam, zum Opfer.

Das Verlangen nach einer Wesensschau leitet nun wiederum den Autor in *Animationen* in der zweiten, Descartes' Herz-Betrachtung aufnehmenden Textstelle. Der Autor arrangiert hier für die venezianische Contessa die Öffnung eines Tierleibs zur Sichtung des Herzens. Doch es gelingt ihm nicht, bei dieser Erfahrung in die Gefühlswelt der Contessa einzudringen: „Ob sie sich dafür schämte, eigentlich darüber enttäuscht zu sein, daß es so wenig zu sehen gab und dieser Körper sich so sehr weigerte, dies Wenige zu zeigen, überlegte ich“ (Hettche 1999: 120). Die quälenden Emotionen werden der Contessa vom Autor imaginativ zugeschrieben. Vom Opfer in *Nox* ist er in *Animationen* zum „Gehilfen“ (Barthes 1969: 48) geworden. Seine auf die Emotionen der Contessa gerichtete Neugier rückt ihn in die Nähe eines libertinen Voyeurismus, der sich auch hier mit Gewalt paart, allerdings nicht gegenüber einem Menschen, sondern gegenüber einem Tier. – Wobei anzumerken bleibt, dass die Opfer bei Sade häufig als Tiere betrachtet werden und die Gräueltaten, die die Libertins verüben, wiederholt durch analoge Verhaltensweisen im Tierreich gerechtfertigt werden. In umgekehrter Annäherung heißt es bei Hettche: „längst ist das *sprechende Tier* kein Name mehr für den Menschen in dieser Welt“ (Hettche 1999: 12).

Diese Differenz wird besonders deutlich, da die Contessa sich tatsächlich auf einer gänzlich anderen Ebene bewegt. Sie vertritt das nüchtern-wissenschaftliche und vernunftgesteuerte Interesse Descartes':

[Sie a]ntwortete [...], sie hätte das Tier ganz vergessen, nur mehr den Schnitt und die Wunde gesehen und das Herz in seinem Leib und immerzu hätte sie sich vorstellen müssen, daß dieses Herz, wie Descartes geschrieben hatte, *dem menschlichen Herzen ganz ähnlich* sei. (Ebd.: 120)

Diese zweite Erwähnung der descartesschen Betrachtung des Herzens in *Animationen* fällt distanzierter aus, obgleich sie hier auf narrativer Ebene erst ausgeführt wird. Hettche verlegt die Szene in einen Traum des Autors: „Ob sie wohl Ekel empfand, fragte ich mich träumend, oder zumindest Beklemmung vor dem geöffneten, noch lebenden Körper, in dem das Herz noch schlug und das Blut noch zirkulierte“ (ebd.: 119).

Durch die Verlagerung der Szene in den Traum rückt das Geschehen auf Distanz und offenbart seine Fiktionalität. Dass es sich hierbei um eine artifiziell erzeugte Distanz handelt, zeigt sich in der vernünftigen Organisation des Traums und der nahtlos weiterbestehenden logischen Handlungsmacht des Träumenden. Der Konjunktiv des Traums verwahrt sich gegen einen Kurzschluss mit der realen Brutalität nur sehr dürftig. Einer romantischen Irrationalität des Traummotivs wird durch den Fortbestand der Ratio im Traum entgegen gewirkt, so dass eine ähnliche Grenzsituation entsteht, wie zu Beginn für Sade angeführt.

Bei der zweiten Ebene der Distanz handelt es sich um die soeben analysierte Distanz zwischen den beiden Betrachtern, der Contessa und dem Autor. Eine Wesensschau ist dem Autor nicht möglich, einzig eine Selbstbefragung. Er bleibt in seinen Spekulationen auf sich selbst zurückgeworfen.

Auf der dritten Ebene der Distanz wird die Szenerie nun gekoppelt mit theoretischen Überlegungen zur Technizität des modernen Blicks.

Ich sprach [...] davon, daß die Kamera zwischen die Dinge und den Betrachter getreten sei und dabei den Zusammenhang zwischen Blick und Opfer für immer zerrissen hätte. Zwar sei die Kamera genauso schuldlos wie der Zuschauer, dessen Neugier sich die Bilder nicht mehr direkt verdanken, beides aber, die dadurch überblendete Schuld und die Verblendung des Blicks, habe sich in den medialen Bildern aufgespeichert, sagte ich und weiß nicht, was noch. Nur, daß sie schwieg. Und während wir dann auf dem Vaporetto im kalten Wind standen, sah ich im Traum der Nacht zu, die aus den Senken ihres Gesichts aufstieg und sie meinem Blick ganz langsam entzog. (Hettche 1999: 120)

Das Zerreißen des Zusammenhangs zwischen Betrachter und Opfer kappt sowohl die Verbindung der Neugier, die den wissenschaftlichen Diskurs leitet, als auch jenen der Moral, den Hettche in der ersten Bezugnahme auf Descartes in der aktiven Tötung vorgestellt hat. Und auch ein direkter lustvoller Zugriff bleibt verstellt. Was bleibt, ist ein Abbild dessen, was es nicht mehr gibt: „anders als Werkzeuge, die unsere Körper ergänzen für den Umgang mit der Welt, bringen Medien diese Welt zum Verschwinden, indem sie sie ersetzen“, heißt es in *Animationen* (ebd.: 13) mit Anklang an die postmodernen Theoretiker des Verschwindens Virilio und Baudrillard.

V. Vorbildlichkeit

Nox beginnt mit einem einmaligen Ereignis; denn der Tod ist eine irreversible Erfahrung. In ihm wird selbst die fiktionale Existenz real. Die Form der medialen Simulation ist eine andere: „Die Gedanken, die Maschinen sind, haben keine Zeit. Und ihr Nichtvergessen verändert die Dinge. Nichts mehr kann nicht angesehen werden. Nichts an den Dingen vergeht mehr“ (Hettche 2002: 45). Die fortgesetzte Erzählstimme in *Nox* täuscht die Verfügbarkeit des Sichtbaren über den Tod hinaus vor. Die mediale Ewigkeit, die der realen Sterblichkeit entgegensteht, simuliert das Irreale als Zugängliches.

Diese Welt der Simulation weist einige Ähnlichkeiten mit jener „autonome[n] Nebenwelt“ auf, die an einer Stelle in *Animationen* scheinbar unzusammenhängend als Erinnerung an einen Zeitungsbericht eingeflochten wird. Dieses parallele und für den Menschen lebensfeindliche Ökosystem mit unbekanntem, grotesk erscheinenden fleischfressenden und augenlosen Tierarten sei bei einer Probebohrung in Rumänien gefunden worden. Seine „atmosphärischen Bedingungen“ seien „giftig [...]. Oder einfach nur gleichgültig“ (Hettche 1999: 65–66).

Gleichgültig ist auch das Zentrum durch die poststrukturalistische Absage an den Logozentrismus geworden. Der endlose Verweisungscharakter der Zeichen hat die Sprache dezentriert. Im architektonischen Bau des anatomischen Theaters ließe sich bei Hettche eine bildliche Entsprechung sehen; denn seine Ursache sei „die Abwesenheit des lebenden Körpers“ (ebd.: 97), und darüber hinaus stehe hier das Zeigen vor der sprachlichen Erklärung. Das von allen Seiten gleichermaßen gewährleistete Sehen gibt dem Auge als dem „sündigste[n] Organ“ (ebd.: 31) den Vorrang vor dem Hören. Als solches ist das Theater der Anatomie bei Hettche „nicht nur Schau- und Exerzierplatz des Blickes, sondern steht auch am Anfang der Geschichte der modernen Medien“ (ebd.: 96).

Als seien die Überlegungen in Hettches Essay in *Nox* vorinszeniert, gleicht auch dort das „Herz dieser Stadt“ (Hettche 2002: 74) einem „Totenreich“ (ebd.: 75); denn das pathologische Zentrum des Virchow-Klinikums bildet zugleich den sammlungsbedingten Zusammenfluss der Monstra sowie der Totgeburten. Im Zentrum des der Pathologie zugehörigen Theaters der Anatomie, in dem zuletzt auch die Orgie stattfindet, steht der Seziertisch, der einen organisierten und durch entsprechende Planung „aufgeräumten“ Umgang mit dem Tod gewährleistet:

An Stahlrohrgestellen waren Bänke und Tische befestigt, überstürzend gestaffelte Balustraden und Bankreihen, die sich wie konzentrische Kreise perspektivisch um den Mittelpunkt legten, den Tisch. Ein massiver Körper aus Chromstahl, mattglänzend und mit dem feinen Ornament der Ablaufrinnen. [...] An diesem Tisch saß man nicht ohne den Schmerz. (Hettche 2002: 76)

So erweist sich das Theater der Anatomie als jene Bühne, auf der sich sukzessive der Leib-Geist-Dualismus als Schuld-Sühne-Inszenierung aufzulösen begann.

„Descartes‘ Annahme eines radikalen Schnitts zwischen Objekt und Betrachter“, durch den „der Sehende zur Kamera“ wird, wie es in *Animationen* heißt, arbeitet dieser Auflösungs-bewegung zu; denn „[d]amit lagen mit einem Mal die Dinge wie abgetrennt vor dem Betrachter.“ Was seitdem möglich wird, ist die Flucht vor dem Augenschein (Hettche 1999: 95).

Peter Koslowski betont als Kennzeichen der Moderne das „Ineinander-Umschlagen von Materialismus und Idealismus ohne die ausgleichende Mitte des trialistischen Realismus“ (Koslowski 1988: 46). Dieser „Materialismus-Spiritualismus-Gegensatz“ habe entscheidende Auswirkungen auf Liebe, Sexualität und Eros:

Liebe wird in der Moderne umso sexueller, materialistisch-körperlicher, je mehr der Leib als Übergangs- und Ausdrucksbereich des Seelischen an Bedeutung verliert und je mehr die geistigen Bestrebungen abstrakter, leibloser, spiritistischer werden. Als Folge verliert die sexuelle Liebe ihr Vermögen, eine Brücke zwischen dem Körper und dem Geist, dem Realen und dem Idealen in der Intention auf den Eros und den Leib zu bilden. (Koslowski 1988: 46)

Die Personen in Hettches *Nox* scheinen an und mit diesem Problem der Moderne zu arbeiten im steten Versuch, sich ihm zu widersetzen. Anders als bei Sade, wo die kalkulierte Akkumulation des Obszönen dessen Symbolisches verdeutlicht, rückt Hettche in *Nox* das Obszöne wieder an das Reale heran, indem er ihm seine restlose Kälte entzieht und ein akzidentielles Moment der Nähe einführt: „Für einen Augenblick lag ihr Gesicht an seiner Brust, und sie küßte ihn dorthin, wo einmal seine Brustwarze war“ (Hettche 2002: 117). In solchen Momenten verlieren die Körper bei Hettche jenen konsumtiven Verbrauchswert, der einzig der Zweck der sadeschen Körper ist und der das Böse als „Produkt der umfassenden Ersetzung aller Prinzipien der Fürsorge“ zeigt (Alt 2010: 266).

So besehen ließe sich *Nox* nicht nur historisch-politisch als Wenderoman lesen, sondern auch ästhetisch. Denn der vorgenannte Trialismus ist für Koslowski zentrales Merkmal der Postmoderne, der sich zugunsten eines Realismus gegen einen Materie- oder Geistmonismus oder Dualismus wendet.

Jener findet sich in *Nox* als kaltes Primat des Körpers vertreten, das den Roman durchzieht:

Der Körper, in dem wir sind, tut nur so, als gehorchte er uns. Doch er allein entscheidet, wohin er den Blick wendet, und wir bemerken nicht, daß wir durch seine gleichgültigen Augen über die Dinge huschen, wie er will. (Hettche 2002: 27)

Dem entindividualisierenden Zug der Geschichte, der von außen die menschliche Hülle versehrt, steht eine geistige Enteignung zur Seite. Diese wird auch durch die Sehnsucht nach einer Auflösung des Ichs im medialen Raum repräsentiert, was sich nicht nur an den wiederholt zwischenmontierten Informationssequenzen gleichzeitiger Ereignisse in Berlin zeigt, sondern auch explizit vom Ich geäußert wird:

Träumte mich in die matte, augenschonende Dämmerung der elektronischen Speicherräume hinein, hin zu den hellen Feuern, an denen man vorbeisteigt in der Tiefe und immer weiter ins Flimmern der Halbleiter hinab und in jene einfachen Zustände stummer Ladungsübertragung. (Hettche 2002: 45)

Das zunehmende Verstummen ist für Hettche Kennzeichen des medialen Zeitalters. In *Animationen* entwirft das Ich des Essays die nahende Dystopie einer durch Bilderflut sprachlos gewordenen Welt und stellt die Frage, „ob in dieser Welt, in der die Dinge wieder keinen Namen haben werden, wieder jemand zu sprechen beginnen wird“ (Hettche 1999: 12).

In der Jetztzeit des ausgehenden 20. Jahrhunderts geht es stattdessen noch um die Frage nach den Möglichkeiten der Rückführung des Abbilds ins Vorbild, der Wieder-Fleischwerdung des in der Kunst zum Zeichen Gewordenen, „auf der jede Produktion und Verbreitung von Sinn beruht“, wie es in *Animationen* heißt (ebd.: 28). Dies soll im Medium der Kunst entstehen, da Fiktion Erfahrung jenseits der Betrachtung ermögliche (ebd.: 34): „[...] *die windischen Säumlinge*. Am ehesten noch ähneln solche Wörter Farben oder Düften. *Windische Säumlinge*. Ihr Geruch oder ihre Farbe ist es, die eine Geschichte ausmacht“ (ebd.: 105). Mit diesem Wirkungsvorhaben ist die Rückkoppelung der Kunst an die Pornographie vollzogen, die darauf ausgelegt ist, die Grenze zwischen Medium und Rezipient im Sinne einhändiger Lektüre (Rousseau) zu überwinden. Ist es manchem Leser die technisch vermittelte und vervielfachte Lust bei Sade, welche die Rückführung vom Abbild ins Vorbild erschwert (vgl. Böhme 1988: 293), so liegt doch gerade in dieser Vielfalt Sades ausgesprochenes Ziel, wie er es in der Einleitung zu *Die 120 Tage von Sodom* ausführt, für eines jeden Vorlieben etwas bereitzuhalten und damit jedem bei der Lektüre die Erfahrung der Vorbildlichkeit am eigenen Körper zu ermöglichen (Sade 1999: 88).

Hettches Kritik der neuen Medien bezieht sich auf die Unumkehrbarkeit der Abbilder ins Vorbild und damit der Entfleischlichung des Sinns, jener „Befreiungsempfase des Geistes vom Körper“ im *WWW* (Hettche 1999: 122). Auf diese Weise wird die Kritik am cartesianischen Dualismus ergänzt durch eine Kritik am vergleichbaren hardware-software-Dualismus.

Animationen verfolgt die sukzessive historische Umkehr des Prozesses weg vom Primat der Sprache zur Vorherrschaft der Bilder, um sich an ihrem Schnittfeld mit Goethe und Flaubert zu treffen, und beantwortet damit die Frage nach der Aufgabe der Literatur. Dem Autor-Ich, welches das mit Goethe und Flaubert zuvor geschilderte erotische Erlebnis der realen Schau des weiblichen Körpers mit der Contessa zuletzt auf seine Weise wiederholt, erscheint die Haut der sich vor ihm nackt räkelnde Venezianerin zunächst als Textur eines Gemäldes, das sich mit zunehmender Betrachtung und Beschreibung in ihr Vorbild, den realistischen Körper, zurückverwandelt (ebd.: 147). Anders als Goethe, bei dem die Erregung

beim Anblick des nackten weiblichen Körpers ausbleibt und erst im Übergang zur Fiktion ihre Wirkung entfaltet (Hettche 1999: 34), und anders als Flaubert, der beim Anblick der Kurtisane Schreiben als Absentierungsvorgang begreift (ebd.: 72), simuliert der Autor am Ende von *Animationen* noch einmal die Rückführung von der bildkünstlerischen Papierarbeit in die real erscheinende Gestalt, um diese erneut in Schrift zu verwandeln und damit das Changieren zwischen den Medien als Bewegung, animiert, im Medium der Schrift aufzubewahren. Dass der Autor dabei wie selbstverständlich eine vergleichbare Position im Raum einnimmt, wie in einer vorhergehenden Erzählung der Contessa der personifizierte Tod (vgl. ebd.: 79–81), zeigt noch einmal, dass der Tod allen Bildern, auch den schriftlich erzeugten, ablesbar bleibt. Sie „alle bleiben Teil jener Enzyklopädie der Verletzungen, die mit der ersten Sektion begann“ (ebd.: 103).

Literatur

- Alt, Peter-André (2010): *Ästhetik des Bösen*. München: C. H. Beck.
- Bachtin, Michail M. (1990): Die groteske Gestalt des Leibes. In: Ders.: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Frankfurt a. M.: Fischer, 15–23.
- Barthes, Roland (1969): Der Baum des Verbrechens. Übers. v. Helmut Scheffel. In: ‚Tel Quel‘ (Hg.): *Das Denken von Sade*. München: Carl Hanser, 39–61.
- Bataille, Georges (1994): Sade und der normale Mensch. In: Ders.: *Die Erotik*. Neuübers. v. Gerd Bergfleth. München: Matthes & Seitz, 173–192.
- Beauvoir, Simone de (1983): *Soll man de Sade verbrennen? Drei Essays zur Moral des Existentialismus*. Übers. v. Alfred Zeller. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Böhme, Hartmut (1988): Umgekehrte Vernunft. Dezentrierung des Subjekts bei Marquis de Sade. In: *Natur und Subjekt*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 274–307.
- Bürger, Peter (1977): Moral und Gesellschaft bei Diderot und Sade. In: Ders.: *Aktualität und Geschichtlichkeit. Studien zum gesellschaftlichen Funktionswandel der Literatur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 48–79.
- Descartes, René (1960): *Von der Methode des richtigen Vernunftgebrauchs und der wissenschaftlichen Forschung*. Übers. v. Lüder Gäbe. Hamburg: Felix Meiner.
- Hehl, Michael Peter (2015): Hettche, Thomas: *Nox. Roman*. In: Heribert Tommek, Matteo Galli, Achim Geisenhanslüke (Hgg.): *Wendejahr 1995. Transformationen der deutschen Literatur*. Berlin/Boston: De Gruyter, 396–402.
- Hettche, Thomas (1999): *Animationen*. Köln: Dumont.
- Hettche, Thomas (2002): *Nox. Roman*. Köln: Dumont.
- Imhasly, Bernhard (1995): Das Atmen der Dinge, das Dröhnen des Sterbens: Thomas Hettches *Nox*. In: *Neue Zürcher Zeitung* (23.05.1995).
- Jauch, Ursula Pia (2014): Wie deutsch ist der Sadismus? In: Dies. (Hg.): *Sade: Stationen einer Rezeption*. Berlin: Suhrkamp, 435–461.
- Koslowski, Peter (1988): *Die postmoderne Kultur. Gesellschaftlich-kulturelle Konsequenzen der technischen Entwicklung*. Aufl. 2. München: C. H. Beck.

- Krüger-Fürhoff, Irmela Marei (2001): *Der versehrte Körper. Revisionen des klassizistischen Schönheitsideals*. Göttingen: Wallstein.
- Lepper, Marcel / Schauer, Hendrikje (Hgg.) (2019): *Neue Romantik. Eine kleine Literaturgeschichte 1989–2019*. Berlin/Weimar: Works & Nights.
- Magenau, Jörg (1996): Der Körper als Schnittfläche. Bemerkungen zur Literatur der neuesten ‚Neuen Innerlichkeit‘: Texte von Reto Häny, Ulrike Kolb, Ulrike Draesner, Durs Grünbein, Thomas Hettche, Marcel Beyer und Michael Kleeberg. In: *Wespennest. Zeitschrift für brauchbare Texte und Bilder* (102), 12–20.
- Matthews, Bernd (1990): Sade und wir. In: Donatien Alphonse Francois Marquis de Sade: *Justine und Juliette*. Bd. 1. Hg. und übers. v. Stefan Zweifel und Manfred Pfister. München: Matthes & Seitz, 7–10.
- Petrowski, Andrejs (2002): *Weltverschlinger, Manipulatoren und Schwärmer. Problematische Individualität in der Literatur des späten 18. Jahrhunderts*. Heidelberg: Winter.
- Pfister, Michael / Zweifel, Stefan (2014): Sade zwischen Justine und Juliette (1990). In: Ursula Pia Jauch (Hg.): *Sade: Stationen einer Rezeption*. Berlin: Suhrkamp, 329–352.
- Praz, Mario (1963): *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*. Übers. v. Lisa Rüdiger. München: Carl Hanser.
- Sade, Donatien Alphonse Francois Marquis de (1990): *Justine und Juliette*. Bd. 1–10. Hg. und übers. v. Stefan Zweifel und Manfred Pfister. München: Matthes & Seitz.
- Sade, Donatien Alphonse Francois Marquis de (1999): *Die hundertzwanzig Tage von Sodom oder Die Schule der Ausschweifung*. Übers. v. Karl von Haverland. München: Orbis.
- Safranski, Rüdiger (2007): *Romantik: Eine deutsche Affäre*. München: Carl Hanser.
- Schößler, Franziska (1999): Mythos als Kritik – Zu Thomas Hettches Wenderoman „Nox“. In: *Literatur für Leser* (22/3), 171–182.
- Tommeke, Heribert (2015): Schreibweisen der Gegenwartsliteratur im Querschnitt des Jahres 1995. In: Ders., Matteo Galli, Achim Geisenhanslüke (Hgg.): *Wendejahr 1995. Transformationen der deutschen Literatur*. Berlin/Boston: De Gruyter, 8–25.

Über Autorinnen und Autoren des Bandes

Ewelina Damps (Dr.)

Kulturmanagerin und Leiterin eines Kulturzentrums in Gdańsk (Projektornia GAK) sowie Hochschullehrerin an der Universität Danzig (seit 2017), studierte Polnische Philologie und Germanistik an der Universität Danzig. Ihre Doktorarbeit zum Thema *Geschichte des Stadttheaters in Danzig 1801–1841* (Promotion 2011) wurde 2015 veröffentlicht.

Uniwersytet Gdański
Wydział Filologiczny
Instytut Filologii Germańskiej
ul. Wita Stwosza 51
PL-80–309 Gdańsk
ewelina.damps@ug.edu.pl

Mirta Devidi (Dr.)

2013 Masterabschluss in Englischen und Deutschen Sprach- und Literaturwissenschaften an der Universität Triest und an der Universität Wien. 2018 Promotionsabschluss in Deutscher Philologie an der Universität Padua und an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Forschungsschwerpunkte: Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft vom 18. Jahrhundert bis heute, ästhetische und poetologische Konzepte, Narratologie, literaturgeschichtliche Rezeptionsforschung

Dipartimento di Studi Linguistici
e Letterari
Piazzetta G. Folena 1
35137 Padua
Italien

Deutsches Institut
Jakob-Welder-Weg 18
55128 Mainz
Deutschland
mirta.devidi@phd.unipd.it
mdevidi@students.uni-mainz.de

Joanna Godlewicz-Adamiec (Dr. habil.)

Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Germanistik der Universität Warschau. Germanistin, Mediävistin, Autorin zahlreicher Publikationen zu Themen der Kultur des Mittelalters sowie der Wechselwirkung zwischen Literatur und bildenden Künsten. Seit 2015 Leiterin der Interdisziplinären Forschungsgruppe zur Kultur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit; seit 2015 Co-Leiterin des internationalen Forschungsprojektes „Literatur – Kontexte“. Buchveröffentlichungen: *Plastyczne i językowe środki wyrazu w dziełach mistyków niemieckich*

epoki średniowiecza (2005), *Miłość czy kontrakt? Koncepcja małżeństwa w niemieckiej i polskiej literaturze średniowiecza* (2011).

Uniwersytet Warszawski
Instytut Germanistyki
ul. Dobra 55
PL-00-312 Warszawa
j.godlewicz-adamiec@uw.edu.pl

Agnieszka K. Haas (Univ.-Prof., Dr. habil.)

Literaturwissenschaftlerin, Professorin an der Universität Gdańsk, Studium der Polonistik und Germanistik in Wrocław. 2003 Promotion über Faustübersetzungen ins Polnische an der Universität Wrocław. 2014 Habilitation über das Frühwerk von F. Hölderlin (Universität Gdańsk). Leiterin der Forschungsstelle für die Deutsche Literatur der Romantik, ihre Quellen und Rezeption (an der Philologischen Fakultät der Universität Gdańsk). Forschungsbereiche: Geschichte der deutschen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts, Theorie der literarischen Übersetzung, Rezeption deutschsprachiger Literatur in Polen. Buchveröffentlichungen: *Polskie przekłady „Fausta I” Goethego. Próba krytyki i zarys recepcji w Polsce*, Gdańsk 2005; *Ku poetyckiej mistyce. Wczesna twórczość Friedricha Hölderlina wobec Nieuwarunkowanego*, Gdańsk 2013.

Uniwersytet Gdański
Wydział Filologiczny
Instytut Filologii Germańskiej
ul. Wita Stwosza 51
PL-80-309 Gdańsk
agnieszka.haas@ug.edu.pl

Jan Habermehl (M. A.)

Von 2010 bis 2017: Studium der Germanistik und der Philosophie in Frankfurt am Main und München. Seit 2018: Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für deutsche Literatur und ihre Didaktik der Goethe-Universität Frankfurt am Main. Forschungsschwerpunkte: Vormoderne Kleinelik, Wissens- und Gebrauchsliteratur der Frühen Neuzeit, Geschichte der Altgermanistik, Peter Kurzeck.

Goethe-Universität Frankfurt am Main
Institut für deutsche Literatur und ihre Didaktik
Ältere deutsche Literatur
Norbert-Wollheim-Platz 1
D-60629 Frankfurt am Main
habermehl@em.uni-frankfurt.de

Davina Höll (M. A.)

hat Europäische Literaturen (B. A.) und Neuere Deutsche Literatur (M. A.) an der Universität Marburg studiert. Seit 2017 ist sie Stipendiatin des interdisziplinären DFG-Graduiertenprogramms „Life Sciences – Life Writing“ an der Universität Mainz. Dort arbeitet sie an der Schnittstelle von Literaturwissenschaft und Medizingeschichte an ihrem Promotionsprojekt „Politik und Poetik der Cholera in der Literatur des 19. Jahrhunderts“.

Johannes Gutenberg-Universität Mainz
DFG Graduiertenkolleg Life Sciences – Life Writing
Institut für Geschichte, Theorie und Ethik der Medizin
Am Pulverturm 13
D-55131 Mainz
hoell@uni-mainz.de

Jadwiga Kita-Huber (Univ-Prof., Dr. habil.)

studierte Germanistik und Philosophie in Krakau und Jena. 2003 Promotion an der Jagiellonen Universität in Krakau mit der Dissertation *Verdichtete Sprachlandschaften. Paul Celans lyrisches Werk als Gegenstand von Interpretation und Übersetzung* (Heidelberg: Winter 2004), 2016 Habilitation an der Jagiellonen Universität aufgrund der Monographie *Jean Paul und das Buch der Bücher. Zur Poetisierung biblischer Metaphern, Texte und Konzepte* (Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms 2015). Zuletzt erschienen: *Autobiografie intermedial. Fallstudien zur Literatur und zum Comic*. Hg. mit K. Kupczyńska. Aisthesis Verlag: Bielefeld 2019.

Uniwersytet Jagielloński
Instytut Filologii Germańskiej
al. Mickiewicza 9a
PL-31-120 Kraków
jadwiga.kita-huber@uj.edu.pl

Andrey Kotin (Dr.)

2001–2007 Germanistik-Studium in Słupsk und Zielona Góra; 2012 Promotion an der Adam-Mickiewicz-Universität Posen; Wissenschaftlicher Mitarbeiter des Instituts für Germanistik der Universität Zielona Góra. Forschungsschwerpunkte: Literatur und Philosophie, Narratologie, Komparatistik, deutsche Romantik, Vladimir Nabokov; Monographie: *Literarischer Außenseiter in der deutschen und russischen Prosa. Narratologische Studien*, SVH 2012.

Uniwersytet Zielonogórski
Wydział Humanistyczny
Instytut Filologii Germańskiej
al. Wojska Polskiego 71A, pok. 235
PL-65-762 Zielona Góra
andriekotin@gmail.com

Tanja Angela Kunz (Dr.)

studierte Neuere deutsche Literatur und Romanistik an der Humboldt-Universität zu Berlin und war als wissenschaftliche Hilfskraft im Deutschen Literaturarchiv Marbach tätig. Ihre durch die Elsa-Neumann-Stiftung des Landes Berlin geförderte Dissertation zum Verhältnis von Literatur und Ethik im epischen Werk Peter Handkes hat sie 2014 abgeschlossen. Nach einer durch das Deutsche Literaturarchiv Marbach geförderten Bearbeitung des handschriftlichen Vorlasses sowie des Berliner Privatarchivs von Christa Bürger und Peter Bürger, arbeitete sie als Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl von Prof. Dr. Ernst Osterkamp am Institut für deutsche Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin. Sie war Leiterin des Heiner Müller Archivs und ist derzeit als Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Humboldt-Universität zu Berlin und an der Universität Greifswald tätig. In ihrer akademischen Lehre bewegt sie sich im Schnittfeld von Literaturwissenschaft, Philosophie und Kulturwissenschaft vom 18.-21. Jahrhundert.

Humboldt-Universität zu Berlin
 Institut für deutsche Literatur
 Dorotheenstraße 24
 D-10117 Berlin
 kunztana@cms.hu-berlin.de

Andrzej Lam (Prof. Dr.)

Literaturhistoriker und Kritiker, Übersetzer lateinischer und deutscher Dichtung, em. Professor an der Universität Warschau. Mitglied in Towarzystwo Naukowe Warszawskie (Warschauer Wissenschaftliche Gesellschaft) und der Societas Jablonoviana in Leipzig. Forschungsschwerpunkte: Literarische Avantgarde des 20. Jahrhunderts, literarische Komparatistik, Studien über u. a. W. Sieroszewski, K. Irzykowski, B. Leśmian, J. Przyboś, W. Gombrowicz, J. Twardowski, K. Wojtyła, T. Różewicz, W. Szymborska, Z. Herbert.

Herausgeber der Sämtlichen Werke von Karol Irzykowski. Mitglied des Redaktionskomitees der „Literatura polska“, Redakteur (mit A. Hutnikiewicz) des Lexikons *Literatura polska XX wieku* (2000). Übersetzungen, Besprechungen u. Kommentare: Sämtliche Werke von Horaz; *Nibelungenlied*; *Parzival* und *Willehalm* von Wolfram von Eschenbach; *Minnesang* (Anthologie); S. Brant *Das Narrenschiff*; J. W. Goethe (*Gedichte, Faust I-II*); F. Hölderlin (Sämtliche Gedichte, *Der Tod des Empedokles*); Gedichte von Angelus Silesius, Novalis (*Hymnen an die Nacht, Geistliche Lieder*); J. von Eichendorff, E. Mörike, R. M. Rilke (*Gesammelte Gedichte*), G. Trakl (idem), E. Stadler, G. Heym, G. Benn; *Ciemne źródła. Niemiecka poezja klasyczna. Antologia*, Warszawa 2017.

Buchveröffentlichungen und Beiträge zur deutschen und polnischen Literatur [Auswahl]: *Z teorii i praktyki awangardyzmu*, Warszawa 1976; *Mainzer Vorlesungen über die polnische Literatur seit 1918*, München 1983; *Lupus in fabula. Szkice literackie*, Kraków 1988; *Die literarische Avantgarde in Polen. Dichtungen–Manifeste–Theoretische Schriften*, Tübingen 1990; *Inne widzenie. Studia o poezji polskiej i niemieckiej*, Warszawa 2001; *Poznać to, co mówimy*, Warszawa 2009; *Portrety i spotkania*, Pułtusk–Warszawa 2014 u. 2018; *Anioł Ślęzak Mickiewicz*, Kraków 2015.

Sławomir Leśniak (Univ.-Prof., Dr. habil)

studierte Germanistik in Thorn, Posen und Tübingen. 1999 promovierte er über die *Einbildungskraft bei Rudolf Kassner*. 2005 habilitierte er sich mit der Arbeit: *Thomas Mann, Max Rychner, Hugo von Hofmannsthal und Rudolf Kassner – eine Typologie essayistischer Formen*. 2013 schrieb er eine Arbeit über die literarischen Repräsentationen der mathematischen Funktionalität im deutschen Essay (Benjamin, Musil, Flusser). Er übersetzte die Werke Rudolf Kassners ins Polnische: *Von den Elementen der menschlichen Größe* (1995), *Die Moral der Musik* (2009), *Zahl und Gesicht* (2013) sowie die Gedichte und Essays von H. M. Enzensberger *Die Elixiere der Wissenschaft. Seitenblicke in Poesie und Prosa*. Er lehrt als Professor für deutsche Literatur- und Kulturwissenschaft an der Universität Gdańsk.

Uniwersytet Gdański
Wydział Filologiczny
Instytut Filologii Germańskiej
ul. Wita Stwosza 51
PL-80-309 Gdańsk
slawomir.lesniak@ug.edu.pl

Svitlana Macenka (Dr.)

Doktor der philologischen Wissenschaften, Dozent, Professor am Lehrstuhl für deutsche Philologie der Lwiwer Iwan-Franko-Universität, Ukraine. Autorin der Monographien *Partitur des Romans* (Lwiw: LNU, 2014), *Metakunst* (Lwiw: Apriori, 2017), Herausgeberin des Gesamtbandes *Die Faktur der Musik im literarischen Text* (Lwiw: Apriori, 2017). Wissenschaftlicher Interessenskreis: die Musik in der Literatur, Zeit und Raum in der Literatur, die Literatur von Frauen, Intermedialität.

Lwiwer Iwan-Franko-Universität
ul. Uniwersytetska 1
79000 Lwiw
Ukraine
svitlana.macenka@t-online.de

Reinhard M. Möller (Dr.)

studierte Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Philosophie und Germanistik in Berlin, Kopenhagen und Basel. 2009 Magister Artium an der Freien Universität Berlin, 2015 Promotion an der Universität Gießen mit der Dissertation *Situationen des Fremden. Ästhetik und Reiseliteratur im späten 18. Jahrhundert* (Paderborn: Wilhelm Fink 2016). 2014–2015 wissenschaftlicher Mitarbeiter für Komparatistik an der Universität Bonn, 2015–2016 wissenschaftlicher Mitarbeiter für Neuere deutsche Literaturgeschichte an der Universität Würzburg, seit 2016 wissenschaftlicher Mitarbeiter für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Frankfurt am Main.

Goethe-Universität Frankfurt am Main
Institut für deutsche Literatur und ihre Didaktik
Norbert-Wollheim-Platz 1
D-60629 Frankfurt am Main
moeller@lingua.uni-frankfurt.de

Prof. Dr. Andrea Rudolph (Prof. Dr.)

Studium an der Universität Leipzig, Promotion zum *Modernitätsproblem in ausgewählten Erzählungen Thomas Manns* (1987), Habilitation *Genreentscheidung und Symbolgehalt im Werk Friedrich Hebbels* (2001) an der Universität Opole, weitere Monographien: *Mythos. Geschichte. Politische Gesellschaft. Kulturelle Überschreibungen Pommerns in Bildpoesien, „Bernsteinhexen“ und Reisewerken* (2011); *Modernitätsverhandlungen in schlesischen Novellen um 1830* (2018). Reihenherausgaben: *Silesia. Schlesien im europäischen Bezugsfeld. Quellen und Forschungen* (in Zusammenarbeit mit Maria Katarzyna Lasatowicz), trafo verlag, Berlin. *Kulturwissenschaftliche Beiträge, Quellen und Forschungen* (in Zusammenarbeit mit Ute Marggraff), Verlag J. H. Röll, Dettelbach. Seit 2003 Leiterin des Lehrstuhls für Kultur und Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts am germanistischen Institut der Universität Opole.

Uniwersytet Opolski
Instytut Filologii Germańskiej
Plac Staszica 1
PL-45-052 Opole
rudolph@uni.opole.pl

Monika Rzczycka (Univ.-Prof. Dr. habil)

Professorin am Institut für Russische Studien und Oststudien der Universität Gdańsk. Forscherin auf dem Gebiet der russischen Literatur und Kultur, Leiterin einer internationalen Forschungsstelle „Laboratorium Niedogmatycznej Duchowości“ [Labor der Undogmatischen Spiritualität“] an der Philologischen Fakultät der Universität Gdańsk. Herausgeberin der wissenschaftlichen Reihe „Światło i ciemność“ [Licht und Finsternis] und der fünfbandigen Reihe über die polnische Esoterik *Polskie tradycje ezoteryczne 1890-1939* sowie des Internet-Lexikons der polnischen Esoterik (www.tradycjaezoteryczna.ug.edu.pl). Zu ihren wissenschaftlichen Interessen zählen die Geschichte der Moderne in Europa, die russische Literatur und Philosophie, die Geschichte des Einflusses der westlichen Esoterik auf die europäische Kultur des späten 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Autorin der Bücher und Monographien: *Fenomen Sofii Wiecznej Kobiecości w prozie powieściowej rosyjskich symbolistów: Andrieja Biełego, Fiodora Sotoguba i Walerija Briusowa* (2002); *Русские символисты и антропософия. Мессианский вопрос* [Russkije simvolisty i antroposofija. Messianskij vopros] (2006); *Wtajemniczenie. Ezoteryczna proza rosyjska końca XIX–początku XX wieku* (2010); *Esoteric Mythologies in Action. Images and Symbols of Russian Anthroposophic Historiosophy* (2017), *Przedmiot i metody badań nad ezoteryzmem w kontekście*

polskim (2019, mit Izabela Trzcńska), *Z dziejów polskiej antropozofii* (2019, mit Katarzyna Arciszewska-Tomczak).

In den Jahren 2016–2019 leitete sie das interdisziplinäre Projekt des Nationalen Programms für die Entwicklung der Geisteswissenschaften des Ministeriums für Wissenschaft und Hochschulwesen „Polnische Kultur und westliche esoterische Philosophie in den Jahren 1890–1939“ (0186 / NPRH4 / H2b / 83/2016).

Institut Rusycystyki i Studiów Wschodnich
Katedra Rosjoznawstwa, Literatury i Kultury Rosyjskiej
Wydział Filologiczny
ul. Wita Stwosza 51
PL-80–309 Gdańsk
mail: monika.rzeczycka@ug.edu.pl

Caroline Scholzen (Dr.)

Studium der Philosophie, Psychologie u. Germanistik in Bonn u. Wien; Junior-Fellow am IFK Wien; Fellow-Abroad am German Department der Columbia University (NY); Doktoratsstudium an der Universität Wien (Titel der Dissertation: *Niemand zu Gast? Hospitalität im Werk Franz Kafkas*); erscheint 2020 im Fink Verlag; Wendelin-Schmidt-Dengler-Preis 2019 der *Österreichischen Gesellschaft für Germanistik*. Seit 2018 Lehrtätigkeit am Fachbereich Germanistik der Paris-Lodron-Universität Salzburg sowie Projektmitarbeiterin an der Ingeborg Bachmann Forschungsstelle am Literaturarchiv der Universität Salzburg.

Ingeborg Bachmann Forschungsstelle
am Literaturarchiv der Universität Salzburg
Residenzplatz 9/2
A-5020 Salzburg
caroline.scholzen@sbg.ac.at

Beate Sommerfeld (Univ.-Prof., Dr. habil.)

ist Leiterin des Lehrstuhls für Komparatistik und Theorie der literarischen Übersetzung am Institut für Germanische Philologie der Adam-Mickiewicz-Universität Poznań. Hier wurde sie 2005 promoviert mit einer Arbeit unter dem Titel „Kafka-Nachwirkungen in der polnischen Literatur unter besonderer Berücksichtigung der achtziger und neunziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts“. 2014 erfolgte die Habilitation mit der Studie *Zwischen Augenblicksnotat und Lebensbilanz. Die Tagebuchaufzeichnungen Hugo von Hofmannsthal, Robert Musils und Franz Kafkas* (2013). Zusammen mit S. Kaszyński, M. Krysztofiak und A. Kątny betreut sie die Reihe „Studien zur Germanistik, Skandinavistik und Übersetzungskultur“ im Peter-Lang-Verlag. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die deutschsprachige und polnische Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts, intermediale Bezüge zwischen Literatur und bildender Kunst sowie literarische Übersetzung.

Uniwersytet Adama Mickiewicza
Instytut Filologii Germańskiej
al. Niepodległości 4
PL-61-874 Poznań
bsommer@amu.edu.pl

Agnieszka Sowa (Dr.)

Studium der Germanistik und der Polnischen Philologie (Komparatistik) an der Jagiellonen-Universität in Krakau, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für die deutsche Philologie der Jagiellonen Universität. Sie hat 2013 über Marienmotive in der deutschsprachigen Literatur nach 1918 promoviert. Forschungsschwerpunkt: Biblische Motive in der deutschsprachigen Literatur, Bezüge zwischen Religion und Literatur. Autorin der Monographie: *Marienmotive in der deutschsprachigen Literatur nach 1918*, Kraków: WUJ 2013.

Uniwersytet Jagielloński
Instytut Filologii Germańskiej
Zakład Literatury
Al. Mickiewicza 9a
PL-31-120 Kraków
aga.sowa@uj.edu.pl

Christian Zehnder (Dr.)

ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Slavistik der Universität Fribourg. Studium der Slavistik und Philosophie an den Universitäten Fribourg und München. Doktorat zu Boris Pasternak in Fribourg. 2016 bis 2018 forschte er als Stipendiat des Schweizerischen Nationalfonds an der Universität Warschau und an der University of Chicago. Habilitationsprojekt „Zur poetischen Neuschreibung der romantischen ‚Philosophie der Tat‘ in Polen: Norwid, Brzozowski, *Sztuka i Naród*. Prosa: *Gustavs Traum* (2008), *Julius* (2011), *Die Welt nach dem Kino* (2014), *Die verschobene Stadt* (2019).

Université de Fribourg
Domaine Slavistique
Rue du Criblet 13
CH-1700 Fribourg
christian.zehnder@unifr.ch

