

literatur für leser:innen

21

44. Jahrgang

3

Die überwältigende Katastrophe.
Wahrnehmungskonstellationen
destruktiver Naturereignisse
im deutschen Realismus

Herausgegeben von Clemens Günther
und Laura Isengard

Mit Beiträgen von Roman Widder,
Laura Isengard, Oliver Völker,
Felix Schallenberg



PETER LANG

Inhaltsverzeichnis

Clemens Günther/Laura Isengard

Editorial _____ 209

Roman Widder

Katastrophenimmunisierung im Chtuluzän: Adalbert Stiffers
Nachkommenschaften (1864) _____ 215

Laura Isengard

Katastrophe und Rettung bei Stifter und Raabe _____ 235

Oliver Völker

Linie – Priel – Strömung. Instabiles Katastrophenwissen und Ozeanographie
in Theodor Storms *Der Schimmelreiter* _____ 251

Felix Schallenberg

Meeresgewalt. Zur Funktion von Flutkatastrophen in Wilhelm Jensens *Posthuma*
und *Vor der Elbmündung* _____ 265

literatur für leser:innen

herausgegeben von: ISSN 0343-1657 eISSN 2364-7183
Keith Bullivant, Ingo Cornils, Serena Grazzini, Carsten Jakobi,
Frederike Middelhoff, Bernhard Spies, Christine Waldschmidt, Sabine Wilke

Peer Review: Literatur für leser:innen ist peer reviewed. Alle bei der Redaktion eingehenden
Beiträge werden anonymisiert an alle Herausgeber:innen weitergegeben und von
allen begutachtet. Jede:r Herausgeber:in hat ein Vetorecht.

Verlag und Anzeigenverwaltung: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Gontardstraße 11,
10178 Berlin
Telefon: +49 (0) 30 232 567 900, Telefax +49 (0) 30 232 567 902

Redaktion der
englischsprachigen Beiträge: Dr. Sabine Wilke, Professor of German, Dept. of Germanics, Box 353130,
University of Washington, Seattle, WA 98195, USA
wilke@u.washington.edu

Redaktion der
deutschsprachigen Beiträge: Dr. Ingo Cornils, Professor of German Studies, School of Languages,
Cultures and Societies, University of Leeds, Leeds LS2 9JT, UK
i.cornils@leeds.ac.uk

Erscheinungsweise:
3mal jährlich
(März/Juli/November)

Bezugsbedingungen: Jahresabonnement EUR 69,50; Jahresabonnement für Studenten EUR 30,50;
Einzelheft EUR 33,95. Alle Preise verstehen sich zuzüglich Porto und Verpackung.
Abonnements können mit einer Frist von 8 Wochen zum Jahresende gekündigt
werden. Alle Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Übersetzung, Nachdruck,
Vervielfältigung auf photomechanischem oder ähnlichem Wege, Vortrag, Funk- und
Fernsehsendung sowie Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen – auch aus-
zugsweise – bleiben vorbehalten.

PETER LANG



Die Online-Ausgabe dieser Publikation ist Open Access verfügbar und im Rahmen der Creative Commons Lizenz
CC-BY 4.0 wiederverwendbar. <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Die mediale Allgegenwart der Katastrophe als eine der Signaturen des Anthropozäns impliziert auch ein historisches Interesse an kulturellen Interpretationen ökologischer Katastrophen und den damit einhergehenden epistemischen Interferenzen zwischen Spezial- und Interdiskursen. Katastrophen besitzen, hierauf deutet schon die dramentheoretische Begriffsgeschichte des Katastrophischen hin,¹ immer auch eine kulturelle und ästhetische Dimension. Wirkmächtig werden sie häufig erst als *Erzählungen* von Katastrophen, die mit bestimmten Modi der Dramatisierung und Emotionalisierung einhergehen. Abgeleitet aus den griechischen Silben „katá“ und „stréphein“ ist dem Begriff bereits in seinen etymologischen Wurzeln ein Moment der Wende bzw. der Umkehr eingeschrieben.² Bis weit ins 18. Jahrhundert hat sich der Terminus vor allem zur Bezeichnung eines unheilvollen Ausgangs in einer Theaterhandlung gehalten.³ Unter dem Lemma „Catastrophe“ ist so beispielsweise in *Zedlers Universallexikon* von einer „geschwinde[n], jaehlinge[n] Veränderung“⁴ die Rede. Noch 1809 führt der *Brockhaus* an: „Die Katastrophe (a. d. Griech.): die Umwendung, die Veränderung, wird hauptsächlich bei Schauspielen gebraucht, wo die Fabel des Stücks [...] auf einmal eine unerwartete erwünschte Wendung nimmt, wodurch die Zuschauer *unvermuthet* überrascht werden“.⁵ Wie diese Definitionen zeigen, bezeichnet die Katastrophe eine radikale Zäsur, sie trennt ein Davor von einem Danach.⁶ Dadurch werden Verfahren der Narrativierung nötig, durch die das Geschehene in ein Kontinuum integriert und so plausibilisiert und kulturell verfügbar gemacht werden kann. Genau jenes narrative Moment ist es, das literarische Werke zum Reflexionsort des Katastrophischen werden lässt. Die Historizität eines jeweiligen Katastrophendiskurses, aber

- 1 Der Begriff der Katastrophe migriert, wie u. a. Olaf Briese und Timo Günther gezeigt haben, im Verlauf des 18. Jahrhunderts aus dem Bereich des Theaters „zurück ins ‚Leben‘“, Olaf Briese/Timo Günther: Katastrophe. Terminologische Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. In: *Archiv für Begriffsgeschichte*. 51/2009, S. 155–195, hier S. 163.
- 2 Vgl. Jörg Trempler: *Katastrophen. Ihre Entstehung aus dem Bild*. Berlin 2013, S. 7. Zur Begriffsgeschichte der Katastrophe vgl. außerdem: Dieter Groh/Michael Kempe/Franz Mauelshagen: Einleitung. *Naturkatastrophen – wahrgenommen, gedeutet, dargestellt*. In: *Naturkatastrophen. Beiträge zu ihrer Deutung, Wahrnehmung und Darstellung in Text und Bild von der Antike bis ins 20. Jahrhundert*. Hrsg. von Dieter Groh/Michael Kempe/Franz Mauelshagen. Tübingen 2003, S. 11–33; François Walter: *Katastrophen. Eine Kulturgeschichte vom 16. bis ins 21. Jahrhundert*. Stuttgart 2010, sowie ausführlich: Briese/Günther: *Katastrophe*.
- 3 Vgl. Benjamin Bühler: *Ecocriticism*. Stuttgart 2016, S. 169.
- 4 Johann Heinrich Zedler: Art. Catastrophe. In: *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*. Leipzig, Halle 1733, Sp. 1457.
- 5 Art. Katastrophe. In: *Brockhaus Conversations-Lexicon oder kurzgefaßtes Handwörterbuch für die in der gesellschaftlichen Unterhaltung aus den Wissenschaften und Künsten vorkommenden Gegenstände*. Nachträge. Erster Band: A bis L. Amsterdam 1809, S. 516. Herv. von den Verf.; C.G., L.I.
- 6 Vgl. zur Katastrophe als plötzliche und singuläre Zäsur im Rahmen zeitlicher Kontinuität: Alexander Regier: Foundational Ruins. The Lisbon Earthquake and the Sublime. In: *Ruins of Modernity*. Hrsg. von Julia Hell/Andreas Schönle. Durham, London 2012, S. 358–394, hier S. 360: „The singularly distasteful character of the catastrophe cannot be ‚equalled‘ by anything in the annals of the world. It cannot be domesticated within a common taxonomy of known and memorable historical events.“

auch die Fiktionalität seiner narrativen Voraussetzungen kann aufgrund der eigenen Narrativität in den Blick genommen werden. Einer solchen Perspektive öffnen sich die hier versammelten Beiträge, die auf den am 15.12.2022 in der DFG-Kollegforschungsgruppe „Imaginarien der Kraft“ an der Universität Hamburg veranstalteten Workshop *Die überwältigende Katastrophe. Wahrnehmungskonstellationen destruktiver Naturereignisse im europäischen Realismus* zurückgehen.

Forschungsperspektiven

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit Katastrophen erlebt momentan eine Konjunktur. Diese ist zunächst ein Produkt medialer und politischer Diskurse zu Klima- und anderen Umwelt- und Gesellschaftskatastrophen. Zugleich erscheint sie jedoch als Fortschreibung dieser Debatten, die sie (in Teilen) reproduziert, komplementiert und reflektiert. Stefan Willer hat in einem instruktiven Forschungsbericht bereits 2018 vier Schwerpunkte und Tendenzen der kultur- und literaturwissenschaftlichen Katastrophenforschung benannt:

1. Reflexionen des Katastrophenbegriffs,
2. Studien zur kulturellen Bedingtheit sogenannter Naturkatastrophen,
3. Positionen zum Vergleich und zur Vergleichbarkeit von Katastrophen,
4. Untersuchungen zur Historizität und Temporalität von Katastrophen.⁷

Diese Schwerpunkte verweisen erstens auf den dezidiert interdisziplinären und komparativen Charakter der Katastrophenforschung, die sich an der Schnittstelle von Literatur- und Kunstgeschichte,⁸ Kulturwissenschaften,⁹ Geschichtswissenschaft (v.a. der Begriffs- und Wissenschaftsgeschichte),¹⁰ Philosophie und Soziologie¹¹ situiert. Als besonders einflussreich haben sich in den vergangenen Jahren Ansätze erwiesen, die historische Interferenzen zwischen fachspezifischen wissenschaftlichen Diskursen und literarischen Darstellungen untersuchen, wobei v. a. die Geologie,¹² die Meteorologie¹³ und die Klimatologie¹⁴ ins Aufmerksamkeitsfeld der Forschung gerückt

7 Stefan Willer: *Katastrophen: Natur – Kultur – Geschichte*. Ein Forschungsbericht. In: H-Soz-Kult <http://www.hsozkult.de/literaturereview/id/forschungsberichte-4546> (09.10.2023).

8 Vgl. u. a.: Dieter Groh/Michael Kempe/Franz Mauelshagen (Hrsg.): *Naturkatastrophen. Beiträge zu ihrer Deutung, Wahrnehmung und Darstellung in Text und Bild von der Antike bis ins 20. Jahrhundert*. Tübingen 2003; Eine dezidiert kunstwissenschaftlich perspektivierte Untersuchung legt Trempler: *Katastrophen* vor.

9 Eine umfassende Kulturgeschichte findet sich in: Walter: *Katastrophen*.

10 Vgl. Briese/Günther: *Katastrophe*.

11 Vgl. u. a.: Martin Voss: *Symbolische Formen: Grundlagen und Elemente einer Soziologie der Katastrophe*. Bielefeld 2006; Leon Hempel/Marie Bartels/Thomas Markwart (Hrsg.): *Aufbruch ins Unversicherbare. Zum Katastrophendiskurs der Gegenwart*. Bielefeld 2013.

12 Georg Braungart: „Katastrophen kennt allein der Mensch, sofern er sie überlebt“: Max Frisch, Peter Handke und die Geologie. In: *Figurationen der literarischen Moderne*. Hrsg. von Carsten Dutt/Roman Luckscheiter. Heidelberg 2007, S. 23–41; Peter Schnyder: Die Dynamisierung des Statischen. Geologisches Wissen bei Goethe und Stifter. In: *Zeitschrift für Germanistik* 19/2009, H. 3, S. 140–155; Oliver Völker: *Langsame Katastrophen. Eine Poetik der Erdgeschichte*. Göttingen 2021.

13 Michael Gamper: Rätsel der Atmosphäre. Umriss einer ‚literarischen Meteorologie‘. In: *Zeitschrift für Germanistik* 24/2014, H. 2, S. 229–243.

14 Eva Horn: *Zukunft als Katastrophe*. Frankfurt/M. 2014; Urs Büttner/Dorit Müller: Climate Engineering. In: *Dritte Natur* 3/2021, H. 1, S. 7–38.

sind.¹⁵ Nationalliterarisch sind u. a. Entwicklungen in der Schweiz,¹⁶ Deutschland¹⁷ und Russland¹⁸ unter die Lupe genommen worden. Ein privilegiertes Ereignis stellt weiterhin das Erdbeben von Lissabon 1755 dar,¹⁹ wobei auch das *Jahr ohne Sommer* 1816²⁰ sowie das Atomunglück von Čornobyl' 1986²¹ als ideengeschichtliche Zäsuren gelten, die sich als literarische Topoi etabliert haben.

In konzeptueller Hinsicht ist vor allem auf Untersuchungen hinzuweisen, die Formen und Funktionen literarischen Katastrophenwissens auf die Problematisierung moderner Leitdifferenzen wie Natur – Kultur,²² Gefahr – Risiko²³ oder Transzendenz – Immanenz, auf die Reflexion zentraler analytischer und erzählerischer Kategorien wie Ereignis,²⁴ Kontingenz²⁵ und Entwicklung hin reflektieren. Dies leitet zu ästhetischen Fragestellungen über, die um narrative Verfahren der Darstellung von Katastrophen (u. a. Dynamisierung und Temporalisierung des Erzählgeschehens, Gattungspoetiken der Katastrophe), um ihre Funktion für die Genese von Leitparadigmen wie dem des Erhabenen oder von Affektdynamiken sowie um spezifische Narrative²⁶ von Katastrophen kreisen.

Den epochalen Schwerpunkt der literarischen Katastrophenforschung bildet, nicht zuletzt aufgrund epistemischer und diskursiver Entwicklungen, das 19. Jahrhundert. Nur in wenigen Fällen kommen dabei hingegen die etablierten Epochenkonzepte von Romantik²⁷ und (seltener) Realismus explizit zum Tragen. Als weitere Desiderate der bisherigen Forschungspraxis lassen sich außerdem eine Perspektivierung jenseits von Eurozentrismus und Anthropozentrismus, die Thematisierung von Gender und Entwicklungen genuin philologischer oder narratologischer Zugriffe feststellen.

15 Eine dezidiert transdisziplinäre Tendenz verfolgt Solvejg Nitzke: *Die Produktion der Katastrophe. Das Tunguska-Ereignis und die Programme der Moderne*. Bielefeld 2017.

16 Peter Utz: *Kultivierung der Katastrophe. Literarische Untergangsszenarien aus der Schweiz*. München 2013.

17 Gabriele Dürbeck: Klimachaos und Naturkatastrophen in der deutschen Literatur – Desaster und deren Deutung. Einleitung. In: *Vielheit und Einheit der Germanistik weltweit. Band 14. Akten des XII. Internationalen Germanistenkongresses Warschau 2010*. Hrsg. von Franciszek Gruzca [u. a.]. Frankfurt/M. 2012, S. 281–290.

18 Andreas Guski: „Byla užasnaja pora.“ Zur Kommunikation von Katastrophen in Russland. In: *Die Welt der Slaven*. LIII/2008, S. 342–369.

19 Gerhard Lauer/Thorsten Unger (Hrsg.): *Das Erdbeben von Lissabon und der Katastrophendiskurs im 18. Jahrhundert*. Göttingen 2008; Juliane Blank: *Katastrophe und Kontingenz in der Literatur: Zufall als Problem der Sinnggebung im Diskurs über Lissabon, die Shoah und 9/11*. Berlin 2021.

20 David Higgins: *British Romanticism, Climate Change, and the Anthropocene: Writing Tambora*. Cham 2017; Anne Collett/Olivia Murphy (Hrsg.): *Romantic Climates: Literature and Science in an Age of Catastrophe*. Cham 2019; Chris Washington: *Romantic Revelations: Visions of Post-Apocalyptic Life and Hope in the Anthropocene*. Toronto 2019.

21 Tamara Hundorova: *The Post-Chornobyl Library: Ukrainian Postmodernism of the 1990s*. Boston 2019.

22 Hartmut Böhme: Postkatastrophische Bewältigungsformen von Flutkatastrophen seit der Antike. In: *Von Lissabon bis Fukushima – Folgen von Katastrophen*. Hrsg. von Karlheinz Sonntag. Heidelberg 2013, S. 77–104.

23 Stephan Habscheid/Lars Koch: Einleitung: Katastrophen, Krisen, Störungen. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*. 44/2014, S. 5–12; Marc Elie/Klaus Gestwa: Zwischen Risikogesellschaft und Katastrophenkulturen. Zur Einführung in die Katastrophengeschichte des östlichen Europas. In: *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas* 62/2014, H. 2, S. 161–179.

24 Vgl. Nitzke: *Die Produktion der Katastrophe*.

25 Vgl. Blank: *Katastrophe und Kontingenz in der Literatur*.

26 Vgl. zum Beispiel die Ergebnisse des DFG-geförderten Forschungsprojekts „Narrative des Anthropozän in Wissenschaft und Literatur“ (2017–2020), siehe <https://www.uni-vechta.de/anthropozaen-projekt/publikationen> (09.10.2023).

27 Siehe Higgins: *British Romanticism*; Collett/Murphy: *Romantic Climates*; Washington: *Romantic Revelations*.

Wie aus diesem kursorischen, notwendigerweise unvollständigen Überblick über gegenwärtige Forschungstendenzen hervorgeht, herrscht kein Mangel an diskursgeschichtlichen, historisch sensibilisierten Studien, die sich für die gesellschaftlichen Auswirkungen und das Affektpotential von Katastrophen ebenso aufmerksam zeigen, wie sie das Erzählen als Voraussetzung kultureller Bewältigungsstrategien in Anschlag bringen. Was allerdings seltener ins Blickfeld literaturwissenschaftlicher Auseinandersetzungen gerät, sind die konkreten Erkenntnissituationen und Wahrnehmungskonstellationen des katastrophalen Ereignisses ebenso wie die damit verbundenen narratologischen Prämissen und Herausforderungen. Wie also lässt sich die Katastrophe als ein Ereignis, das aufgrund seines Umfangs oder der enormen Wirkungsmacht in den Bereich des nur begrenzt Wahrnehmbaren fällt, überhaupt in künstlerischen Darstellungen vergegenwärtigen? Diese Problematik gewinnt umso größere Bedeutung für eine literarische Epoche wie dem Realismus, dessen Selbstverständnis sich dezidiert aus einem vermeintlich starken Bezug zur wahren Wirklichkeit speist, diese jedoch in ihrer (sinnlichen) Defizienz zu verklären und damit den empirischen Wissenschaften eine ahistorische Erkenntnisleistung entgegenzusetzen versucht. Genau hier möchte der vorliegende Band einsetzen und unter einem solchen epochenspezifischen Zugriff Katastrophe und Narration in ihrem Wechselverhältnis, aber auch in ihrem kritischen Auseinandertreten profilieren.

Entgegen der programmatischen Hinwendung zum Alltäglichen und Privat-Beschränkten handeln die realistischen Erzählwelten auffallend häufig von destruktiven Naturereignissen. Die erzählte Katastrophe dient einerseits einer Affirmation poetologischer und gesellschaftlicher Normen. Wie Lynn Tatlock anhand ausgewählter realistischer Romane und Erzählungen gezeigt hat, steht die Darstellung von Flutkatastrophen nicht selten im Zusammenhang mit der Konstitution männlicher Rollenidentitäten.²⁸ In unterschiedlichen Handlungskonstellationen werden im katastrophischen Kampf der mehrheitlich männlichen Protagonisten die Domestizierung nicht nur der Naturgewalt, sondern auch der weiblichen Figur(en) erprobt. So verklammert beispielsweise Wilhelmine von Hillerns Roman *Aus eigener Kraft* Naturkatastrophe und Rettung, um derart dem körperlich beeinträchtigten Protagonisten zu einer männlich-heroischen Identität zu verhelfen.

Doch verfügen die realistischen Katastrophenerzählungen nicht selten auch über ein kritisch-reflexives Potential. Nicht nur werden, wie in Wilhelm Raabes *Frau Salome*, mitunter jene gesellschaftlich-normativen Setzungen invertiert und hinterfragt, indem das rettende Eingreifen einer weiblich-jüdischen Titelheldin in die Hände gelegt wird. Die erzählte Katastrophe kann zudem den Blick schärfen für genuin realistische Erzählverfahren und dabei ein Problembewusstsein für eine literarische Epoche entwickeln, die ihr Erkenntnispotential in einer ideengeschichtlichen Schwellensituation zu profilieren versucht.²⁹

28 Vgl. hierzu Lynne Tatlock: Flutkatastrophen und Binnenkolonisation. Eroberte Natur, deutsche Nation und männliche Subjektbildung in der Erzählliteratur des Kaiserreichs (1870–1891). In: *Metropole, Provinz und Welt. Raum und Mobilität in der Literatur des Realismus*. Hrsg. von Roland Berbig/Dirk Göttsche. Berlin 2013, S. 99–121.

29 Moritz Baßler hat neben anderen auf die Aporie des Poetischen Realismus hingewiesen und diese als Kippfigur zwischen Metaphorisierung und Metonymisierung beschrieben. Aufgrund eines mangelnden Meta-Codes gelingt es den Poetischen Realisten, nicht, das Besondere auf das Allgemeine zu beziehen. Vgl. Moritz Baßler: *Figurationen der Entsagung. Zur Verfahrenslogik des Spätrealismus bei Wilhelm Raabe*. In: *Jahrbuch der*

Zu den Beiträgen

Die hier versammelten Beiträge fragen insbesondere nach den Wahrnehmungskonstellationen destruktiver Naturereignisse wie Großbrände, Überflutungen und Erdbeben sowie deren sozialen, epistemischen und narrativen Voraussetzungen. Ausgangshypothese ist dabei die Feststellung, dass katastrophale Naturereignisse im Spannungsfeld von unmittelbarer Überwältigung und retrospektiver Bewältigung stehen.³⁰ Einerseits schlägt einen die von ihnen ausgehende Gewalt sowie die Plötzlichkeit ihres Erscheinens in den Bann, sie macht kurzzeitig sprach- und schriftlos,³¹ reduziert alles Niedere auf reine *physis*, in der sich eine zunächst überwältigende und unerkennbare Macht offenbart. Das zeigt sich insbesondere in Abgrenzung zum Ereignistyp des Unfalls. Während dieser als eine zwar nicht-intentionale Handlung der sozialen Normalität innewohnt, bedroht die (Natur-)Katastrophe die Sphäre der Zivilisation von einem Außenraum.³²

Während die Abgrenzungstendenzen des Erhabenen die Natur in der visuellen Wahrnehmung auf Distanz halten, zeigt sich beim erzählten Erleben einer nunmehr katastrophischen Natur in den realistischen Texten eine auffallende Verschiebung auf die Ebene des Auditiven.³³ Der Einbruch des kontingenten Außen affiziert hier unmittelbar die Körperlichkeit des Subjekts selbst. Doch nicht nur in (sinnes-)physiologischer, sondern auch in sozialer und epistemischer Hinsicht stört die Katastrophe krisenhaft eine bestehende Ordnung. Wie bereits erwähnt steht die erzählte Katastrophe in engem Zusammenhang zu Rollenidentitäten und gesellschaftlichen Normen, kann diese bestätigen, aber auch kritisch hinterfragen und in ihrer Konstitution hervortreten lassen. Wie die Beiträge von Oliver Völker und Felix Schallenberg zeigen, wird die Antizipation und das unmittelbare Erleben der Katastrophen oftmals an gesellschaftlich randständige Akteure wie Frauen oder Tiere ausgelagert und in je unterschiedlicher Weise zu deren Marginalisierung oder Integration in soziale Zusammenhänge funktionalisiert. Damit verbunden ist mitunter ein Bewusstsein für hegemoniale Kommunikations- und Wissensformen, die das Erzählen von Katastrophen im Modus des Gestischen, des Mythos, der Sage und des Aberglaubens kritisch reflektiert. Dabei geht es auch um die Frage, auf welche Weise marginalisierten Akteuren Wissen zugesprochen wird, wie dieses im realistischen Sprachsystem erzählbar wird, damit narrativen Konventionen folgt oder diese herausfordert. So werden die sozialen Ordnungseinheiten, wie z. B. die bürgerliche (Klein-)Familie, weniger als natürliche Entität als vielmehr als kulturelle Setzungen erfahrbar, wie insbesondere in den von Laura Isengard und Roman Widder untersuchten Katastrophenerzählungen Adalbert Stifters deutlich wird.

Raabe-Gesellschaft 61/2010, S. 63–80; ders.: Gegen die Wand. Die Aporie des Poetischen Realismus und das Problem der Repräsentation von Wissen. In: *Magie der Geschichten. Weltverkehr, Literatur und Anthropologie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Hrsg. von Michael Neumann/Kerstin Stüssel. Konstanz 2011, S. 429–442.

30 Zur ästhetischen Bedeutsamkeit dieses Verhältnisses siehe Winfried Menninghaus: Zwischen Überwältigung und Widerstand. Macht und Gewalt in Longins und Kants Theorien des Erhabenen. In *Poetica* 23/1991, H. 1–2, S. 1–19.

31 Maurice Blanchot: *Die Schrift des Desasters. Genozid und Gedächtnis*. München 2005.

32 Vgl. Inka Müller-Bach: Poetik des Unfalls. In: *Poetica* 34/2002, H. 1/2, S. 193–221.

33 Vgl. zum Visualprimat als „Urdogma unserer traditionellen Sinneslehre“: Wolfgang Welsch: Auf dem Weg zu einer Kultur des Hörens? In: ders.: *Grenzgänge der Ästhetik*. Stuttgart 1996, S. 231–259, hier: S. 240.

Die Katastrophe stört jedoch nicht nur eine bestehende Ordnung. Sie verfügt außerdem, und hierauf wurde bereits in Bezug auf die Etymologie und den dramentheoretischen Ursprung des Katastrophischen verwiesen, zugleich über eine spezifische Zeitstruktur. Sie markiert eine plötzliche, singuläre Zäsur im Rahmen zeitlicher Prästabilität; Als das Nicht-Antizipierte und vermeintlich Kontingente trennt sie ein Davor von einem Danach. Das stellt auch eine Herausforderung für die Integration in ein Erzählkontinuum dar. Die Texte experimentieren dabei nicht nur inhaltlich mit Verfahren der Prognostik und Antizipation von Störfällen, die eine Konkurrenz unterschiedlicher Formen des Vorwissens (z.B. über Mythos und Aberglaube, wissenschaftliches Kalkül, historische Vergleiche) andeuten. Erzählerisch vermittelt werden auf diese Weise auch Vorstellungen von Kausalität und Kontingenz im Hinblick auf den Ausbruch der Katastrophe.

Mit zunehmendem Reflexionsgrad etablieren die Texte selbst katastrophische Erzählformen. Das betrifft eine auffallende Dominanz mitunter mehrfach verschachtelter Erzählsituationen, wie die Analysen zu *Stifter* und *Storm* im Folgenden zeigen. Die zum Teil komplexen Rahmenerzählungen ermöglichen eine polyphone Wiedergabe der Ereignisse. Zugleich lässt sich so die Zeitstruktur des Katastrophischen unmittelbar auf der Ebene der Erzählung modifizieren. Die Temporalisierung und Multiplizierung der Bedeutungszuschreibung verleiht der realistischen Katastrophenerzählung vor dem Hintergrund des programmatischen Selbstverständnisses eine mitunter stark reflexive Dimension. Die Katastrophe emanzipiert sich zunehmend von der inhaltlichen Ebene und beginnt als krisenhafte Ordnungszersetzung die Stabilität der Erzählform selbst zu affizieren. Eine Poetologie der Katastrophe kündigt sich mit dem Voranschreiten des ‚langen 19. Jahrhunderts‘ an und etabliert das Katastrophische als Erzählform grundlegender Diskontinuitäts- und Störungserfahrungen.

Katastrophenimmunsierung im Chtuluzän: Adalbert Stifters *Nachkommenschaften* (1864)

Abstract

Der Aufsatz greift den in der Stifter-Forschung erprobten Begriff der Katastrophenimpfung (Christian Begemann) auf, um ihn in Dialog mit neueren Theorien des Anthropozäns bzw. Chtuluzäns (Donna Haraway) zu setzen. Rekonstruiert wird zunächst Stifters schon in seinen frühesten Erzählungen Gestalt annehmende Inversion der idealistischen Erhabenheitsästhetik, deren immunitäre Struktur vor dem Hintergrund seiner Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Geologie zu verorten ist. Am Beispiel seiner späten Erzählung *Nachkommenschaften* (1864) wird sodann demonstriert, dass die Impfung gegen klimatische Katastrophen bei Stifter nicht zuletzt durch die Suche nach neuen Formen der Verwandtschaft unternommen wird. Donna Haraways antiapokalyptische, posthumanistische Naturphilosophie bietet dabei ein überraschend geeignetes Passepartout für Stifters Texte, da sie das Problem des Klimawandels wie diese durch eine Vision nicht-biologischer Verwandtschaft beantwortet.

Keywords: Anthropozän, Immunsierung, Erhabenheitsästhetik, Wahlverwandtschaft/Making Kin

I. Einleitung

Adalbert Stifters Erzählungen setzen eine Umwelt ins Bild, die zum Katastrophischen neigt. Wie im Folgenden gezeigt werden soll, lehnen sie sich dabei an die idealistische Erhabenheitsästhetik und das mit ihr verbundene Paradigma der Immunsierung an.¹ Die Imagination und Antizipation von katastrophischen Ereignissen wird von ihnen für die Immunsierung gegen den zunehmend katastrophischen Zustand der Welt funktionalisiert. Damit ist bei Stifter eine seit dem 18. Jahrhundert typische Temporalität des Katastrophischen zu beobachten: eine Ambivalenz zwischen Ereignis- und Prozesshaftigkeit. Ausgelöst durch die Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Geologie werden Katastrophen bei Stifter von außerordentlichen Ausnahmeereignissen allmählich zu ständigen Begleitern des Lebens. Dabei zeichnet sich zugleich ein Übergang von der Natur- zur Kulturkatastrophe ab, denn menschliche Akteure sind hier nicht mehr nur Zeugen und Betroffene der Katastrophe, sondern sie erscheinen als deren Agenten und Urheber. Die folgenden Ausführungen skizzieren zunächst in einer Zusammenführung verschiedener Forschungspositionen den historischen Ort von Stifters Darstellung von Katastrophen und gehen vor diesem Hintergrund mit einer detaillierteren Analyse der späten Erzählung *Nachkommenschaften* (1864) der Frage nach, in welchem Verhältnis das Problem eines katastrophisch gewordenen Mensch-Natur-Verhältnisses zur Frage der Verwandtschaft und der biologischen Reproduktion steht. Vor dem Hintergrund von Donna Haraways Begriffsprägung des

1 Cornelia Zumbusch: *Die Immunität der Klassik*. Berlin 2012.

„Chtuluzäns“² wird Stifters Erzählung neu lesbar. Bei Haraway wie bei Stifter – so die erstaunliche Parallele – wird das Problem der anthropogenen Zerstörung der Erde durch neue Formen des Sich-Verwandt-Machens adressiert.

II. Stifters Erhabenheitsästhetik

Stifters Darstellung von Katastrophen findet im Rahmen seiner eigenen Version einer Ästhetik des Erhabenen statt und die immunitäre Funktion von Katastrophen lässt sich auch nur in diesem Kontext einordnen. Bereits seine erste literarische Publikation, die Erzählung *Der Condor* (1840), umkreist die Problematik: Im Zentrum der Erzählung steht die Heißluftballonfahrt der Protagonistin Cornelia, die

erhaben seyn wollte über ihr Geschlecht, und [...] den Versuch wagen, ob man nicht die Bande der Unterdrückten sprengen möge, und die an sich wenigstens ein Beyspiel aufstellen wollte, daß auch ein Weib sich frey erklären könne von den willkürlichen Grenzen, die der harte Mann seit Jahrtausenden um sie gezogen hatte.³

Die moralische Erhebung wird bei der Ballonfahrt explizit mit der ästhetischen Erfahrung der „Erhabenheit“ parallelisiert.⁴ Aus dem „Himmelsgewölbe“ wird dabei allerdings schnell ein „schwarzer Abgrund“.⁵ Das Erhabenheitserlebnis endet durch Cornelias Ohnmacht und den Abbruch der Ballonfahrt. Die finalen Episoden der Erzählung zeigen dann die Bekehrung Cornelias zur Demut; für die Vereinigung mit ihrem früheren Geliebten, dem Maler Gustav, ist es nun aber zu spät, wengleich dieser die nächtliche Ballonfahrt immerhin auf einem Gemälde festgehalten hat, wie sich abschließend in aufsehenerregenden Landschaftsbildern auf einer Ausstellung in Paris zeigt. Die Erzählung ist so um eine Engführung der technisch-industriellen und politisch-sozialen Entwicklung bemüht und übersetzt beide in eine Ästhetik, die an dem Unheilvollen dieser Modernisierungsbewegung keinen Zweifel lässt. Diese konservative bzw. restaurative Haltung wird Stifter jedoch die Möglichkeit eines kritischen Blicks auf die Errungenschaften der industriellen Moderne bewahren.

Mit Freiheit und Ohnmacht kontrastiert Stifter im *Condor* genau die beiden Begriffe, deren Verhältnis für die von Kant und Schiller im Anschluss an Edmund Burke vorgenommene Auslegung der Ästhetik des Erhabenen entscheidend war. Laut Schiller verwandelt sich die Wehrlosigkeit, Ohnmacht und Nichtigkeit des Menschen im Angesicht der übermächtigen Natur in ein Gefühl moralischer Überlegenheit:

Erhaben nennen wir ein Objekt, bei dessen Vorstellung unsre sinnliche Natur ihre Schranken, unsre vernünftige Natur aber ihre Überlegenheit, ihre Freiheit von Schranken fühlt; gegen das wir also *physisch* den Kürzern ziehen, über welches wir uns aber *moralisch* d. i. durch Ideen erheben. Nur als Sinnenwesen sind wir abhängig, als Vernunftwesen sind wir frei.⁶

2 Donna Haraway: *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chtuluzän*, übers. von Kathrin Harasser. Frankfurt/M., New York 2018

3 Adalbert Stifter: *Der Condor*. In: Ders.: *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe*. Bd. 1.1. Hrsg. v. Wolfgang Frühwald/Alfred Doppler. Stuttgart 1978, S. 9–31, hier S. 16 f.

4 Ebd., S. 18.

5 Ebd., S. 21.

6 Friedrich Schiller: *Vom Erhabenen*. In: Ders.: *Werke und Briefe in 12 Bänden. Bd. 8: Theoretische Schriften*. Hrsg. von Rolf-Peter Janz. Frankfurt/M. 1992, S. 395–423, hier S. 395.

Erhaben ist demnach also zunächst die Natur im Verhältnis zum Menschen, dann aber der Mensch als Vernunftwesen gegenüber der Natur. Schiller umkreist dabei das Paradox, dass „das erhabene Objekt [...] zwar furchtbar sein, aber wirkliche Furcht [...] nicht erregen“ darf.⁷ Gewährleistet werden kann dies entweder durch eine reale „physische Sicherheit“ (bspw. ein stürmendes Meer, das vom Ufer aus betrachtet wird) oder aber eine „moralische Sicherheit“.⁸ Diese letztere kommt alleine durch Vernunftideen zustande, etwa durch die „Gedanken an *die Unzerstörbarkeit unsres Wesens* [Herv. im Original]“.⁹ Die Freiheit allerdings, die dieses Wesen des Menschen für Schiller ausmacht, besteht im Angesicht der erhabenen Natur im Zweifelsfall in nichts anderem als der Aufgabe dieser Freiheit und der Unterwerfung unter die Natur: Schiller gesteht zu, dass es in einigen Fällen „kein andres Mittel [gibt], der Macht der Natur zu widerstehen, als ihr zuvorzukommen und durch eine freie Aufhebung alles sinnlichen Interesses ehe noch eine physische Macht es tut, sich moralisch zu entleiben.“¹⁰ Diese moralische Entleibung beschreibt Schiller als Impfung: Durch einen „öftere[n] Umgang mit der zerstörenden Natur“ bewirke der Mensch „eine Inoculation des unvermeidlichen Schicksals, wodurch es seiner Bösartigkeit beraubt und der Angriff desselben auf die starke Seite des Menschen hingeleitet wird.“¹¹

Ein ‚öfterer Umgang mit der zerstörenden Natur‘ – Stifters Erzählungen lesen sich ein halbes Jahrhundert nach Schiller geradezu als Explikation dieser Seite der Erhabenheitsästhetik. Inwiefern aber übernimmt das Motiv der Erhabenheit auch bei Stifter die Funktion einer ästhetischen Immunisierung („Inoculation“)? Vorerst lässt sich festhalten, dass Stifters Figuren die Lektion, die *Der Condor* Cornelia erteilt, durchaus beherzigen sollten: Ballonfahrten und ähnliche Höhenflüge werden nicht mehr unternommen und neben der politischen wird auch die technisch-industrielle Moderne stets nur im Zwielflicht einer Hybris thematisiert, die auf eine unmögliche Naturbeherrschung zielt. Anders als bei Schiller kann bei Stifter von einer moralischen Überlegenheit also keine Rede mehr sein.

Was im *Condor* in einer noch an Jean Paul geschulten, multiperspektivischen Form am Beispiel der weiblichen Emanzipation vorgeführt wird, sollte zum poetologischen Programm von Stifter werden, wobei sich der Charakter der Erhabenheitsästhetik durchaus grundlegend verändert, wie ein Blick in die kurze Vorrede der *Bunten Steine* bestätigt: Stifter wehrt sich hier gegen Friedrich Hebbels Vorwurf, beim Blick auf die kleinen Details der Natur das große Ganze aus dem Blick zu verlieren. Er reagiert darauf mit der Umkehrung der Begriffe ‚groß‘ und ‚klein‘. Groß ist demnach nicht der Blitz und nicht das Erdbeben: „Das Wehen der Luft das Riesel des Wassers das Wachsen der Getreide das Wogen des Meeres das Grünen der Erde halte ich für groß.“¹² Groß ist hier alles, worin sich das stille Wirken der Naturgesetze zeigt, welche jedoch „die Wissenschaft nur Körnchen nach Körnchen“¹³ beobachten und

7 Ebd., S. 403.

8 Ebd., S. 405.

9 Ebd., S. 406.

10 Friedrich Schiller: *Über das Erhabene*. In: *Werke und Briefe in 12 Bänden*. Bd. 8: *Theoretische Schriften*. Hrsg. von Rolf-Peter Janz. Frankfurt/M. 1992, S. 822–841, hier S. 836.

11 Ebd., S. 837.

12 Adalbert Stifter: *Vorrede*. In: Ders.: *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe*. Bd. 2.2. Hrsg. von Wolfgang Frühwald/Alfred Doppler. Stuttgart 1982, S. 9–16, hier S. 10.

13 Ebd., S. 11.

beschreiben kann. Diese Bewunderung für das unsichtbare Naturgesetz überträgt Stifter nun auf die menschliche Welt, auf das, was er das „sanfte Gesetz“¹⁴ nennt, nämlich das „Sittengesetz[]“, das sich nicht in den großen Taten Einzelner realisiert, sondern in „gewöhnlichen alltäglichen in Unzahl wiederkehrenden Handlungen der Menschen, in denen dieses Gesetz am sichersten als Schwerpunkt liegt, weil diese Handlungen die dauernden die gründenden sind, gleichsam die Millionen Wurzelfasern des Baumes des Lebens.“¹⁵ Da auch der einzelne Mensch selbst im kosmischen Zusammenhang klein, nichtig und beschränkt ist, ist er zur Erkenntnis sowohl des Natur- als auch des Sittengesetzes auf das Einzelne und Kleine angewiesen. In diesem Zusammenhang bringt Stifter dann wiederum mehrfach den Begriff des Erhabenen ins Spiel:

Wenn in diesen Bewegungen das Gesez der Gerechtigkeit und Sitte erkennbar ist, wenn sie von demselben eingeleitet, und fortgeführt worden sind, so fühlen wir uns in der ganzen Menschheit erhoben, wir fühlen uns menschlich verallgemeinert, wir empfinden das Erhabene, wie es sich überall in die Seele senkt, wo durch unmeßbar große Kräfte in der Zeit oder im Raume auf ein gestaltvolles vernunftgemäßes Ganzes zusammen gewirkt wird.¹⁶

Stifters Vorrede lässt in Bezug auf den Begriff der Natur gegenüber Schiller oder Kant eine Umgewichtung erkennen: Die Natur ist hier nicht mehr das Feindliche, über das sich der Mensch moralisch erhebt, sondern die Voraussetzung seiner Existenz. Und während das Naturgesetz jenen großen, unsichtbaren Zusammenhang der Schöpfung bezeichnet, entfaltet sich das Sittengesetz nicht in Abgrenzung, sondern in Analogie zu diesem. Wie bei Schiller wird die Erhabenheit bei Stifter also in der Realisierung des Allgemeinmenschlichen (des Sittengesetzes) innerhalb des Naturzusammenhangs erfahren – von Freiheit und Überlegenheit des Menschen ist jedoch nirgends mehr die Rede, der Umschlag von Ohnmacht in Übermacht bleibt aus. Mit guten Gründen also kann Dirk Oschmann diesbezüglich von einer „Inversion der Erhabenheitsästhetik“¹⁷ sprechen. Stifters naturwissenschaftlich informierter Blick hat den Respekt vor der sogenannten Natur um ein Vielfaches wachsen lassen. Der „öftere[] Umgang mit der zerstörenden Natur“¹⁸ bewirkt vor allen Dingen Demut.

Exemplarisch zeigt sich dies auch in Stifters *Bergkristall* (1845/1853). An Heiligabend werden die beiden Kinder Sanna und Konrad auf dem Heimweg von ihrer Großmutter bei der Überquerung eines Gebirges von einem Schneesturm überrascht. Der dann eintretende Orientierungsverlust wird dabei als „eine einzige weiße Finsternis“ beschrieben.¹⁹ Durch das auch in anderen Erzählungen Stifters anzutreffende Phänomen des Whiteouts, des Weißeinbruchs durch Schnee- und Gletscherlandschaften, erweist sich die visuelle Wahrnehmung der Protagonist:innen und damit ihr Orientierungs- und Ordnungssinn als ohnmächtig.²⁰ Als Form der Finsternis ist der

14 Ebd., S. 12.

15 Ebd., S. 14.

16 Ebd., S. 13 f.

17 Dirk Oschmann: Absolute Darstellung. Zur Metapoetik von Stifters *Nachkommenschaften*. In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 50/2009, S. 135–149, hier S. 143.

18 Schiller: *Über das Erhabene*, S. 837.

19 Adalbert Stifter: *Bergkristall*. In: Ders.: *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe*. Bd. 2.2. Hrsg. von Wolfgang Frühwald/Alfred Doppler. Stuttgart 1982, S. 181–240, hier S. 216.

20 Vergleichbare Phänomene finden sich etwa in dem Erlebnis des Eisregens in der *Mappe meines Urgröbvaters* (1841/2, 1847) oder auch in der Erzählung von einem nicht enden wollenden Schneefall in dem Bericht

Weißeinbruch ein Motiv der Erhabenheitsästhetik. Die über den Menschen erhabene Natur ist für diesen dabei Bedrohung, ermöglicht ihm aber auch die Rettung: Das Krachen des Gletschers und die Nordlichter am Nachthimmel halten durch die Mächtigkeit ihrer Eindrücke die in einer Steinhöhle nächtigenden Kinder wach und retten sie so vor dem Erfrieren.²¹

III. Katastrophenimmunsierung bei Stifter

Stifters Arbeit an der Ästhetik des Erhabenen ist allerdings zugleich eine Arbeit an der Funktion der Katastrophe und dabei wird die Impfmethaphorik aus der Erhabenheitsästhetik („Inoculation“) wichtig. Christian Begemann hat am Beispiel der Erzählung *Granit* (1853) gezeigt, wie Stifter eine Poetik der Katastrophenimpfung entwickelt, welche die erzählende Erinnerung an die Katastrophe als mentale Vorbereitung auf die immerwährende Möglichkeit ihres Eintritts nutzt. So wird in *Granit* eine traumatische Kindheitserfahrung auf paradoxe Weise durch die Erzählung einer Pestgeschichte geheilt. Ein Kind, das die Wohnstube mit ‚Pech‘ (d. h. hier: mit Wagenschmiere) beschmutzt hat, wird von seiner Mutter in traumatischer Weise gezüchtigt. Daraufhin erzählt der Großvater ihm eine Geschichte aus den Zeiten der Pest. Die Binnenerzählung von Krankheit und Tod heilt das Trauma. Erzählen bedeutet hier, sich der Krankheit qua Fiktion auszusetzen – eine immunisierende Technik, die in eine unsichere Zukunft gerichtet ist und die Toleranz für Unerwartetes vergrößert, aber auch nach einem bedrohlichen Ereignis noch therapeutische Funktionen übernehmen kann. Die Analogie zur Immunität geht insofern nur begrenzt auf: Stifters *Granit* beschreibt nicht die präventive Abwendung der Gefahr, sondern die rückwirkende Heilung des Traumas oder der Verletzung. Es handelt sich um eine „Impfung danach“.²²

Trotzdem ist Begemann zuzustimmen: Wie bei Schiller trägt die Erhabenheitsästhetik auch bei Stifter deutliche Züge des Immunisierungsparadigmas, das von Johannes Türck inklusive seiner antiken Vorgeschichte und von Cornelia Zumbusch in Bezug auf die Ästhetik der Weimarer Klassik entfaltet wurde und das um 1800 mit der Entstehung der modernen Immunologie im Kontext der Pockenepidemie einhergeht.²³ Eine immunitäre Struktur lässt sich dabei nicht nur für die Erhabenheitsästhetik nachweisen, sie spielt auch für die Dramentheorie eine wichtige Rolle und steht dort in unmittelbarer Verbindung zum Katastrophenbegriff: In der Tragödie war das Ereignis der Katastrophe Voraussetzung für das rezeptionstheoretisch entscheidende Geschehen der Katharsis.²⁴ Die moderne Wendung des Katastrophendenkens deutet das Ereignis der Katastrophe jedoch vorzugsweise im Hinblick auf einen permanenten Zustand des Katastrophischen und ist deshalb auf das Management von Risiken ausgerichtet,

Im Bairschen Walde (1868). Vgl. Sabine Frost: *Whiteout. Schneefälle und Weißeinbrüche in der Literatur ab 1800*. Bielefeld 2011; sowie Juliane Vogel: Mehlströme/Mahlströme. Weißeinbrüche in der Literatur des 19. Jahrhunderts. In: *Weiß*. Hrsg. von Wolfgang Ullrich/Juliane Vogel. Frankfurt/M. 2003, S. 167–192.

21 Vgl. hierzu auch Frank Nobbe: Das Erhabene in Stifters *Bergkristall*. In: *Die Dichter lügen, nicht. Über Erkenntnis, Literatur und Leser*. Hrsg. von Carola Hilmes/Dietrich Mathy. Würzburg 1994, S. 149–162.

22 Christian Begemann: Katastrophenimpfung und Gedächtnisraum. Zu Stifters *Granit*. In: *IASL* 40/2015, H. 2, S. 1–30.

23 Johannes Türck: *Die Immunität der Literatur*. Frankfurt/M. 2011; Zumbusch: *Immunität der Klassik*.

24 Vgl. Katharina Gerstenberger/Tanja Nusser (Hrsg.): *Catastrophe and Catharsis. Perspectives on Disaster and Redemption in German Culture and Beyond*. Rochester 2015.

wie die kulturwissenschaftliche Katastrophenforschung verschiedentlich zeigen konnte.²⁵ Auch für die in der Literatur des 19. Jahrhunderts weit verbreiteten Diskurse der Entsagung und Resignation lässt sich dieselbe immunitäre Struktur nachweisen, sofern sich diese als Erbe von Goethes Entsagungs-begriff lesen lassen, der „den kurzfristigen Schaden des Genußverzichts gegen den langfristigen Nutzen der Unverletzbarkeit aufrechnet.“²⁶

Nun changiert die Wahrnehmung der Katastrophe bei Stifter allerdings in besonderer Weise zwischen Ereignis- und Prozesshaftigkeit: So kann einerseits beobachtet werden, dass sich Katastrophen bei Stifter als „keine dauerhaft bestimmenden, sondern transitorische Ereignisse“ erweisen.²⁷ Stifters Strategie der Katastrophenimmunisierung besteht insofern in einer „Immunsierung durch allmähliche Gewöhnung an den Gedanken des Unvermeidlichen“,²⁸ die in stoischer Tradition steht und durch das Umkreisen episodisch auftretender, bedrohlicher Ereignisse erfolgt. Stifters Katastrophenpoetik lässt sich als Einstellung auf ein Leben mit dem Katastrophischen, ein Koexistieren mit der ständigen Bedrohung durch Katastrophen lesen. Dieses Leben in Gegenwart von Katastrophen erweist sich zunächst noch als relativ unproblematisch, insofern das Katastrophische selbst nicht die Form eines Naturgesetzes, nicht die Form einer historischen Entwicklung besitzt.

Demgegenüber steht nun aber die Wahrnehmung der Katastrophe als eines Prozesses, denn Stifters Texte zeigen eine große Sensibilität für die anthropogene Destabilisierung der Umwelt, ganz ungeachtet dessen, dass ihre religiös fundierte Affirmation des Kosmos eine solche Wendung des Katastrophischen in einen dauerhaften und von menschlichen Akteuren verursachten Zustand gleichzeitig nicht zu formulieren imstande ist. In der Erfassung dieser spezifischen Temporalität der sich allmählich, aber beständig ausbreitenden, d. h. sich kontinuierlich steigernden Katastrophe befindet sich Stifter in einem modernen Paradigma, das Eva Horn aus dem geologischen Diskurs des 19. Jahrhunderts herleitet und das für die gegenwärtige Beschreibung des Klimawandels, für das Denken der „Zukunft als Katastrophe“, dominant geworden ist.²⁹

Die Entwicklung dieser Sensibilität bei Stifter hat gleichwohl konkrete epistemische Voraussetzungen: Mit der Entstehung der modernen Geologie und insbesondere einer geohistorischen Perspektive auf die Erdgeschichte, d. h. mit der Entdeckung einer geologischen Tiefenzeit, setzte sich seit den 1830er Jahren allmählich die Erkenntnis durch, dass die Geschichte der Menschheit nur eine winzige Episode der Erdgeschichte insgesamt ist – ein „Einschiebsel“, wie es im *Nachsommer* heißt.³⁰ Zu diesem geowissenschaftlichen Diskurs gehörte auch eine Diskussion um den Begriff der Katastrophe: So ging die katastrophistische Betrachtung der Naturgeschichte

25 Vgl. etwa Hartmut Böhme: Postkatastrophische Bewältigungsformen von Flutkatastrophen seit der Antike. In: *Von Lissabon bis Fukushima – Folgen von Katastrophen*. Hrsg. von Karlheinz Sontag. Heidelberg 2013, S. 77–104; sowie Solvejg Nitze: *Die Produktion der Katastrophe. Das Tunguska-Ereignis und die Programme der Moderne*. Bielefeld 2017.

26 Zumbusch: *Die Immunität der Klassik*, S. 232.

27 Begemann: *Katastrophenimpfung und Gedächtnisraum*, S. 15.

28 Ebd.

29 Eva Horn: *Zukunft als Katastrophe*. Frankfurt/M 2014, hier S. 110–181.

30 Adalbert Stifter: *Der Nachsommer*. In: Ders.: *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe*. Hrsg. von Wolfgang Frühwald/Walter Hettche. Bd. 4.2. Stuttgart 1999, hier S. 32.

davon aus, dass einmalige und unumkehrbare Ereignisse große und bleibende Veränderungen in der Erdgeschichte bewirken konnten. George Cuvier nannte diese Katastrophen in seiner ‚Kataklysmentheorie‘ nicht von ungefähr ‚Revolutionen‘.³¹ Gegenüber der ständig drohenden Gefahr solcher der Erdgeschichte immanenten Katastrophen und dem Horizont einer ultimativen Vergänglichkeit menschlichen Lebens auf der Erde entfaltet Stifter seine ‚restaurative Poetik‘.³² Seine eigene Darstellung der Erdgeschichte entspricht eher einem gradualistischen Verständnis, wie es etwa bei Charles Lyell in seinem Hauptwerk *Principles of Geology* (1830) gegen die Auffassung der Katastrophisten vertreten wurde.³³ So ist es bei Stifter zwar der katastrophische Ausnahmezustand, in dem sich die bereits in der Vorrede der *Bunten Steine* erwähnten „unmeßbar große[n] Kräfte[n] in der Zeit oder im Raume“³⁴ in besonderer Klarheit zeigen. Was dabei als Katastrophe erscheint, wird im Blick auf den größeren Zusammenhang der Naturgeschichte jedoch als Element eines kontinuierlichen Prozesses sichtbar: „Die Stifters Erzählen skandierenden Katastrophen sind also keine Widerlegungen des Gesetzes, sondern unbedingt erforderlich für den erzählenden Nachweis seiner Wirklichkeit und Wirksamkeit.“³⁵ Dieses Verständnis der Einbettung der Katastrophe in den Prozess der Naturgeschichte prägt auch ihre Darstellung. Der literarische Gradualismus Stifters, seine an kleinen Phänomenen und langsamen Prozessen orientierte Erhabenheitsästhetik, lässt sich also als Zähmung eines katastrophistisch-revolutionären Geschichtsverlaufs deuten.

Dass die Katastrophe auch in einem gradualistischen Verständnis der (Erd)-Geschichte derselben noch immer oder nun erst recht immanent ist, erklärt jedoch jene Tendenz zur Normalisierung der Katastrophe, die in Stifters spezifischem Zuschnitt der Erhabenheitsästhetik zu beobachten ist. Mit dem Eintritt der Katastrophe muss gerechnet werden und dies macht die Immunisierung gegen sie unausweichlich. Die Erhabenheitsästhetik liefert hierfür ein geeignetes poetisches Instrumentarium. Daher liegt es Stifters ‚restaurativer‘ Poetik auch nicht allzu fern, die Menschheit selbst als die eigentliche Katastrophe zu deuten, zumal aus der Perspektive der Natur, deren Wirklichkeit (das Naturgesetz) für Stifter immer orientierend bleibt. Was aber ist zu tun, wenn das Wirken des Menschen selbst der Ausbreitung eines katastrophischen Zustands zuarbeitet? Diese Frage lässt sich am Beispiel von Stifters später Erzählung *Nachkommenschaften* (1864) erörtern, die nach der bisherigen Überblicksdarstellung nun etwas ausführlicher interpretiert werden soll.

IV. Das Moor: Von der Natur- zur Zivilisationskatastrophe

Die 1864 zunächst in der Zeitschrift *Der Heimgarten* erschienene Erzählung *Nachkommenschaften* entfaltet sich entlang der mehrfach lesbaren Semantik der Reproduktion. Zunächst handelt es sich um eine Erzählung über das Problem der

31 Vgl. Bernd-Jürgen Seitz: *Georges Cuvier und die Katastrophen: Von Krisen und Chancen*. Darmstadt 2019.

32 Timothy Attanucci: *The Restorative Poetics of a Geological Age: Stifter, Viollet-le-Duc, and the Aesthetic Practices of Geohistoricism*. Berlin 2020.

33 Zu Stifters *Nachsommer* mit Bezug sowohl auf Cuvier als auch auf Lyell vgl. auch Oliver Völker: *Langsame Katastrophen. Eine Poetik der Erdgeschichte*. Göttingen 2021, hier S. 91–155.

34 Stifter: *Vorrede*, S. 14.

35 Eva Geulen: *Kinderlos*. In: *IASL* 40/2015, H. 1, S. 420–440, hier S. 424.

Epigonalität: Der grassierenden Mode der Landschaftsmalerei gilt der beißende Spott des Ich-Erzählers Friedrich Roderer, der seinerseits Landschaftsmaler ist, seine Bilder jedoch niemandem zeigt und nicht für den Kunstmarkt herstellt. Diese Problematik der sozialen Reproduktion von Künstlern wird schnell von einer genuin ästhetischen Fragestellung der Reproduktion abgelöst: Roderer hat sich über mehrere Monate in einer Pension im fiktiven Lüpfinger Tal eingemietet, um auf einem immer größer werdenden Gemälde ein langsam verschwindendes Moor einzufangen. Er strebt dabei mehr an als nur die detailgetreue Wiedergabe eines visuellen Eindrucks, sondern er will – so der auch aus anderen Texten bekannte Pleonasmus Stifters – die „wirkliche Wirklichkeit“ malen.³⁶ Die Skizzen, die er in der Natur anfertigt und auf Elemente von Leinwänden überträgt, um das Lüpfinger Moor zu allen Tageszeiten, in allen Ansichten und Zuständen einzufangen, fügen sich zu einem immer größeren Bild, sodass Roderer neben der von ihm bewohnten Pension eigens eine Blockhütte bauen lässt, um das immer monumentalere Gemälde überhaupt aufstellen zu können. Ein Ende gesetzt wird diesem ästhetischen Exzess letztlich durch das Problem der Verwandtschaft und damit der dritten Ebene der Reproduktionssemantik, die sich zwischen Wahlverwandtschaft und biologischer Reproduktion ansiedelt. Friedrich malt nämlich ein Moor, das gerade trockengelegt wird, und zwar auf Veranlassung eines älteren Herrn, der in der Nähe ein Schloss und ein Brauhaus besitzt. Dieser ältere Herr, mit dem Roderer regelmäßig längere Gespräche führt, heißt irritierender Weise selbst Roderer, Peter Roderer, und er entpuppt sich schließlich als entfernter Verwandter. Dass sich Friedrich Roderer in Susanna verliebt hat, die Tochter von Peter Roderer, der er auf seinen Spaziergängen regelmäßig begegnet, fügt sich da gut. Mit Susanna heiratet der vormals streng zum Aussterben entschlossene Roderer seinem eigenen Geschlecht eine große Zahl neuer Verwandter an und für die im Titel angekündigten Nachkommen scheint nun gesorgt.

Im Zentrum der hochgradig poetologischen Erzählung steht also ein äußerst eigen tümliches ästhetisches Objekt: ein Moor. Was aber ist im 19. Jahrhundert ein Moor? In der Agrarökonomie setzte sich zu jener Zeit die Erkenntnis durch, dass die aus Torfböden gebildeten Moore Produkt eines lange andauernden Verwesungsprozesses sind, ein „Ort[e] des Versinkens und Verschwindens“.³⁷ Gleichzeitig sorgt die spezifische Art der Verwesung unter Luftabschluss dafür, dass die organische Struktur der abgestorbenen Pflanzen im Torf vollständig erhalten bleibt. Es handelt sich um verdichtete Zeit, einen tote Tiere und anderes Leben verschlingenden Abgrund. Das Moor ist also selbst ein Restaurationsakteur, es hält den geschichtlichen Prozess auf, symbolisiert ihn aber zugleich.

Dass sauerstoffarme Torfmoore im Unterschied zu Sümpfen Treibhausgase speichern und somit dem Klimawandel entgegenwirken, dürfte Stifter so noch nicht bekannt gewesen sein, zumal auch der Nachweis eines anthropogenen Treibhauseffekts erst

36 Adalbert Stifter: *Nachkommenschaften*. In: Ders.: *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe*. Bd. 3.2. Hrsg. von Alfred Doppler/Hartmut Laufhütte. Stuttgart 2003, S. 25–94, hier S. 58, 65

37 Älteren Ansichten zufolge war der Torf keineswegs das Produkt eines sehr lange dauernden Verwesungsprozesses, sondern wurde entweder als eigene mineralische Substanz oder als in sich selbst wachsendes Wurzelgeflecht gedeutet. Vgl. hierzu Stefan Willer: *Grenzenlose Zeit, verschlingender Grund. Genealogische Ordnungen in Stifters Nachkommenschaften*. In: *Figuren der Übertragung. Adalbert Stifter und das Wissen seiner Zeit*. Hrsg. von Michael Gamper/Karl Wagner. Zürich 2009, S. 45–63, hier S. 47.

im 20. Jahrhundert erbracht wurde. Das 19. Jahrhundert befand sich stattdessen im Zeichen eines Kampfs gegen die Moore und das Heizen durch Torf. 1870 entstand in Norddeutschland ein eigener *Verein gegen das Moorbrennen*. Entsprechend wurden auch agrarwissenschaftliche Lehrbücher zur Urbarmachung der Moore verfasst.³⁸ Trotzdem ist es auffällig, dass Stifter die kulturelle Aneignung des Moors seiner ästhetischen Darstellung explizit entgegensezt. Der Konflikt, den die Erzählung über weite Strecken entfaltet, ist der zwischen dem Malen des Moors und dessen Trockenlegung und damit Vernichtung. Dabei wird Friedrichs Motivation der Darstellung des Moors durch Peters Trockenlegung desselben weiter gesteigert:

Da bin ich in dem Lüpfinger Thale [...]. Es ist gar nicht schön, und hat ein langes Moor, von dem man das Fieber bekommt. Ich bekomme aber nicht das Fieber, sondern ich suchte das Moor und den daranstoßenden, einfärbigen Fichtenwald und die hinter diesem Fichtenwalde emporstehenden blauen und mit grauen Lichtern glitzernden Berge zu malen. Ich male jetzt wieder daran, weil ich das Frühere verbrannt habe. Aber es ist nicht viel zu malen [...] – aber ich muß es malen, denn der reiche Mann vernichtet es am Ende ganz, und dann ist gar nichts zu malen.³⁹

Das Moor ist selbst das Negative der Natur, eine Agentur des Verschlingens, Verwehens und damit Vernichtens von Leben, die jedoch zu den Selbstregulationskräften der Erde gehört. Im Moor erhält die Normalisierung der Katastrophe ihren gesonderten Ausdruck, es lässt sich als Allegorie auf Stifters katastrophistischen Naturbegriff und seine daran anknüpfende Erhabenheitsästhetik lesen.

In eine klare Dichotomie von Natur und Kultur fügt sich das Moor allerdings nicht mehr: Dass Mensch und Umwelt sich in ständiger Wechselwirkung befinden und innerhalb einer beide integrierenden Ökologie beheimatet sind, wird im Blick auf die biologische Funktion von Mooren allzu deutlich. Dass beim Moor „nicht viel zu malen“ ist, lässt sich deshalb gleich auf doppelte Weise verstehen: Einerseits führt der Mangel an Kontrasten in einer Moorlandschaft zu seiner strukturellen Undarstellbarkeit innerhalb einer primär auf Übersicht ausgerichteten Ästhetik der Landschaftsmalerei. Zwar sollte das Moor erst am Übergang zur nicht-gegenständlichen Malerei um 1900, etwa im Kontext der Künstlerkolonie Worpsswede, zum interessanten Gegenstand für Landschaftsmaler:innen werden. Stifter plädierte allerdings schon zur Mitte des Jahrhunderts in seinen Ausstellungskritiken für einfache und flächige Motive und nannte als Beispiel die Steppenlandschaften des österreichischen Landschaftsmalers Franz Steinfeld, woran auch seine eigene Landschaftsmalerei orientiert war.⁴⁰ Dass beim Moor „nicht viel zu malen“ ist und das Gemälde am Ende auch verbrannt wird, lässt sich jedoch auch so deuten, dass das Moor als Schwellenfigur zwischen Natur und Kultur eben die ästhetischen Voraussetzungen von Landschaftsmalerei als solcher unterläuft, die auf die Vergegenständlichung von Natur zielt.⁴¹

38 Vgl. etwa Eduard und Karl Birnbaum: *Die Torf=Industrie und die Moor=Cultur. Eine Besprechung der Grundlagen für die rationelle Benutzung des Torfes, sowie für die Urbarmachung von Moorflächen*. Braunschweig 1880. Vgl. hierzu insgesamt auch August Pflug: Die wirtschaftliche Erschließung der im Deutschen Reich belegenen Moorflächen. In: *Zeitschrift für die gesamte Staatswissenschaft* 47/1891, H. 3, S. 453–504.

39 Stifter: *Nachkommenschaften*, S. 21.

40 Vgl. Karl Möseneder: *Stimmung und Erleben. Adalbert Stifters Ikonologie der Landschaftsmalerei*. In: *Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalpfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk*. Hrsg. von Hartmut Laufhütte u. Karl Möseneder. Tübingen 1996, S. 18–57.

41 Vgl. hierzu Jens Anderman: *Entranced Earth. Art, Extracivism, and the End of Landscape*. Evanston 2023.

Das durch das Moor jedenfalls aufgerufene, relationale Verständnis der Beziehung von Mensch und Umwelt wird in den *Nachkommenschaften* explizit einem ökonomischen Naturverhältnis entgegengesetzt, das Natur ausschließlich als Gegenstand der Bewirtschaftung durch den Menschen konzipieren kann:

Wenn der Sohn und der Enkel des Lüpfwirthes dem Vater und Großvater nachschlagen, so werden sie auch ihre kleinen Felder auf den Anhöhen hinter dem Hügel pflügen, den Wanderern, die hier als auf einem Kreuzpunkte der Fußwege von vier Thälern zusprechen, einschenken, und einen Maler in dem oberen Stübchen beherbergen, der die Felder unter sich malt, wenn die Nachkommen des reichen Mannes schon lange statt des Moores nichts mehr haben als eine Wiese mit gelbem Grase und einen Acker mit kurzem Hafer.⁴²

Peter Roderer also arbeitet gegen das Moor an der Herstellung einer schönen Landschaft einerseits und eines fruchtbaren Ackerbodens andererseits. Dem Moor – dem Inbegriff der Naturgeschichte in ihrer tatsächlichen Größe und Gewalt – droht deshalb die Vernichtung durch Peter Roderer. Mit der Negation der negativen Arbeit des Moors verliert jedoch nicht nur die Malerei Roderers, sondern auch die Erhabenheitsästhetik Stifters und ihre Strategie der Katastrophenimmunisierung ihren Gegenstand und ihre Existenzberechtigung. Dass das Moor und das Lüpfinger Tal, in dem es sich befindet, „nicht schön“⁴³ ist, bedeutet nämlich keineswegs, dass es hässlich wäre. Vielmehr ist am Ende der Erzählung von der „Düsterheit, Einfachheit und Erhabenheit des Moors“ die Rede; eben sie ist es, die Friedrich Roderer „nicht darstellen“ kann.⁴⁴ Einfachheit und Erhabenheit – im Moor spitzt sich damit jene Inversion der Erhabenheitsästhetik zu, die im Stifterschen Zugriff auf dieselbe ohnehin angelegt war. Es wird zugleich als „ernst, schwierig und unbedeutend“ bezeichnet und so zum realistischen Gegenstand *par excellence* stilisiert.⁴⁵ Das Verschwinden des Lüpfinger Moors ist insofern die Katastrophe, die hier zur Debatte steht – für das Gleichgewicht der mit dem Moor verbundenen Ökologie, aber auch für den Protagonisten und sein dieser Ökologie gewidmetes realistisches Darstellungsprojekt.

Gegenüber früheren Texten hat sich damit der Status des menschlichen Verhältnisses zur Katastrophe zugespitzt: Die anthropogene Zerstörung der natürlichen Prozeduren der Regeneration wird in der Erzählung als ein Problem verhandelt. Eine solche Zivilisationskepsis ist schon durch die Namensgebung vorgegeben. Indem Stifter den beiden Protagonisten den Namen *Roderer* gibt, macht er den Bildbereich des gewaltsamen kulturellen Eingriffs in den Naturzusammenhang (das Roden von Wald etc.) zum Thema. Der zunächst nur als „reicher Mann“⁴⁶ bezeichnete Peter Roderer betreibt neben der Trockenlegung des Moors noch weitere Kulturalisierungsprojekte, bei denen er nach eigener Auskunft „mit Gewalt vorrücken werde“ und die, obgleich stets in Bilder einer harmonischen Einpassung des Menschen in die Natur gekleidet, doch den Index der kapitalistischen Moderne erkennen lassen: So arbeitet er in der Gegend am „Straßenbau“ und unternimmt dazu auch „Felsensprengungen“, ist dabei, „Kohlenflötze“ zu erschließen und baut zugleich ein Armenhaus, denn der reiche

42 Stifter: *Nachkommenschaften*, S. 33.

43 Ebd., S. 26.

44 Ebd., S. 92.

45 Ebd., S. 50. Zumindest entspricht es damit der Entwicklung der ‚Mimesis‘ als Darstellung des Niedrigen und Alltäglichen auf ernste Weise nach Erich Auerbach, aber auch dem am ‚unbedeutenden Detail‘ gewonnenen ‚Realitätseffekt‘ nach Roland Barthes.

46 Stifter: *Nachkommenschaften*, S. 21.

Mann will, „dass alle Armen und Kranken in ein einziges Haus kommen“, während sein Sohn sich in England aufhält: „er will die Maschinen lernen“.⁴⁷ Die Beschreibung der Trockenlegung des Moors gibt diesem Industrialisierungsprozess eine bedrohliche Komponente: „Die Leute, welche mit [sic] Austrocknung des Moores beschäftigt waren, brachten Ladung nach Ladung, und warfen sie in den weichen Grund, der sie schläng.“⁴⁸ Das Moor wirkt hier als dämonischer Abgrund und die Erde damit als etwas, dessen industrielle Unterwerfung durch den Menschen sich als gefährlicher Irrtum erweisen könnte. „Gedanken an *die Unzerstörbarkeit unsres Wesens*“⁴⁹ können bei diesem erhabenen Anblick niemandem mehr kommen.

Dass Peter Roderer zeitgleich Kohlenflöze erschließt und das Moor trockenlegt, erinnert daran, dass Moore im ökologischen Diskurs des 21. Jahrhunderts als Kohlenstoffspeicher äußerst präsent sind. Da ein solches geowissenschaftliches Wissen zur Mitte des 19. Jahrhunderts noch nicht existierte, ist es umso erstaunlicher, dass Stifters ‚restaurative Poetik‘ im Angesicht des Moors noch einmal Kontur gewinnt: Es gilt für sie, das Verschwindende vor dem Untergang zu bewahren, mithin vor der Katastrophe, die ein zentrales Element der Geschichte ist. Bedrohlich ist in den *Nachkommenschaften* allerdings nicht das Moor, bedrohlich ist vielmehr die Idee seiner Trockenlegung. Ob nun durch geowissenschaftliche Informiertheit oder konservative Zivilisationskritik: Der pessimistische Blick auf das Trockenlegen des Moors erinnert daran, dass die Zerstörung der Lebensgrundlagen der Menschheit durch diese selbst die eigentliche Katastrophe der Moderne darstellt.

V. Der Antinatalismus Roderers: Zwischen Mimesis und Methexis

Es ist nun bemerkenswert, dass das Thema des menschlichen Eingriffs in die Kreisläufe der Natur von den *Nachkommenschaften* ausgerechnet mit dem titelgebenden Thema der Verwandtschaft in Verbindung gebracht wird. Dabei wird das im Hinblick auf die großen Maßstäbe der geologischen Tiefenzeit ohnehin unvermeidliche Aussterben der Menschheit angesichts einer beschädigten Erde durch ein kritisches Verhältnis zum Problem der biologischen Reproduktion ergänzt. Dieses kritische Verhältnis zur Frage der Verwandtschaft ist von Beginn an zentral für Friedrichs ästhetische Motivation, die sich angesichts eines letztlich metaphysischen Wirklichkeitsbegriffs jedoch als unfruchtbar erweist. Die Erzählung operiert insofern mit der Spannung zwischen der Nachahmung von Wirklichkeit und der Partizipation am Kosmos, oder genauer: zwischen *mimesis* und *methexis*.

Friedrich Roderer gibt sich zu Beginn der Erzählung als enthusiastischer Misanthrop, der sich der restlosen Verweigerung aller gesellschaftlichen Einbindung verschrieben hat: ein Aussteiger und Sonderling, ein Eremit und Asket, allerdings nicht als stoische Figur der *ataraxia*, der Seelenruhe und mentalen Autonomie gegenüber der gesellschaftlichen Entwicklung, sondern vielmehr als mit sich selbst haderndes Subjekt, wie bereits die ersten Sätze klarmachen: „So bin ich unversehens ein Landschaftsmaler geworden. Es ist entsetzlich.“⁵⁰ Roderer ist die der Kunst inhärente Entsagung zum

⁴⁷ Ebd., S. 34, 37.

⁴⁸ Ebd., S. 40.

⁴⁹ Schiller: *Vom Erhabenen*, S. 406.

⁵⁰ Stifter: *Nachkommenschaften*, S. 25.

eigentlich primären Bedürfnis geworden. Er lebt den Traum der Autonomie einer ästhetischen Existenz. Dies geht so weit, dass die Position des Betrachters seiner Bilder systematisch durchgestrichen wird: Roderers Bilder sind „zum Vorzeigen nicht geeignet“.⁵¹ „Wir müssen halt verzichten“,⁵² sagt die an den Bildern brennend interessierte Susanna. Dass seine Bilder „nicht zu sehen sind“,⁵³ gehört zu den ehernen Gesetzen von Roderers Bildproduktion und im Übrigen zu den entscheidenden Verfahren der Erzählung: Roderers Bilder werden nicht beschrieben, beschrieben wird lediglich das Begehren Roderers, das Moor darzustellen. Seine Entwürfe werden also nicht nur im Text den anderen Figuren, sondern auch durch den Text den Leser:innen nicht gezeigt.

Durch die Begegnung mit Peter Roderer und dann mit Susanna gibt Friedrich Roderer seinen asketischen Solipsismus jedoch allmählich auf. Neben seiner Wirtin sind Peter Roderer und Susanna die ersten, die sein Moorgemälde sehen dürfen. Dies führt indes nicht zu einer Einbettung seiner künstlerischen Existenz in die neue Familie, vielmehr zieht Friedrich schon sehr bald nach der Verlobung mit Susanna die Konsequenz, das Bild sowie alle Leinwände und Malutensilien zu zerstören, was ihn in einen Zustand des Enthusiasmus versetzt. So heißt es direkt danach: „Ich fühle nun eine Freiheit, Fröhlichkeit und Größe in meinem Herzen wie in einem hell erleuchteten Weltall.“⁵⁴ Die Zerstörung der eigenen künstlerischen Identität wird als Befreiung beschrieben, wobei die kosmische Metapher des Weltalls hier nicht von ungefähr gewählt ist, denn die Spannung zwischen Einsamkeit und Gemeinschaft, Kunst und Liebe in den *Nachkommenschaften* ist auch eine zwischen der Nachahmung der Natur und der Partizipation an der göttlichen Schöpfung.

Als Friedrich Roderer sich ein Blockhaus direkt am Lüpfinger Moor bauen lässt, um die „wirkliche Wirklichkeit“⁵⁵ immer direkt neben und um sich zu haben, während er sie malt, gerät die essenzialistische Tendenz, die diesem Wirklichkeitsbegriff eingeschrieben ist, an eine Grenze, die sie eben im Kunstwerk der göttlichen Schöpfung findet:

Freilich sagt man, es sei ein großer Fehler, wenn man zu wirklich das Wirkliche darstelle: man werde da trocken, handwerksmäßig, und zerstöre allen dichterischen Duft der Arbeit. Freier Schwung, freies Ermessen, freier Flug des Künstlers müsse dasein, dann entstehe ein freies, leichtes, dichterisches Werk. Sonst sei alles vergeblich und am Ende – das sagen die, welche die Wirklichkeit nicht darstellen können. Ich aber sage: warum hat denn Gott das Wirkliche gar so wirklich und am wirklichsten in seinem Kunstwerke gemacht, und in demselben doch den höchsten Schwung erreicht, den ihr auch mit all euren Schwingen nicht recht schwingen könnt? In der Welt und in ihren Theilen ist die größte dichterische Fülle und die herzergreifendste Gewalt. Macht nur die Wirklichkeit so wirklich wie sie ist, und verändert nicht den Schwung, der ohnehin in ihr ist, und ihr werdet wunderbarere Werke hervorbringen, als ihr glaubt, und als ihr thut, wenn ihr Aferheiten malt und sagt: Jetzt ist Schwung darinnen.⁵⁶

Die Polemik Roderers, die sich hier noch gegen die Masse der genialischen Landschaftsmaler richtet, wird sich letztlich auf ihn selbst beziehen lassen. Wenn die Wirklichkeit selbst ein Kunstwerk, nämlich das Kunstwerk Gottes und als solches uneinholbar und unübertrefflich ist, so wird seine Kopie sinnlos.

51 Ebd., S. 42 f.

52 Ebd., S. 43.

53 Ebd., S. 47.

54 Ebd., S. 93.

55 Ebd., S. 65.

56 Ebd.

Friedrich Aspetsberger hat schon vor längerer Zeit zeigen können, dass die Tautologie bei Stifter die äußerste Aussageform darstellt, um die Schöpfung als Daseinszusammenhang zu versprachlichen. Ganz besonders gilt das von der Tautologie der „wirklichen Wirklichkeit“. Stifter ruft hier das auf, was Hans Blumenberg als den Wirklichkeitsbegriff der Neuzeit bezeichnet hat – die Realisierung eines in sich stimmigen Kontextes im Sinne der Gleichrangigkeit des künstlerischen Werks mit der göttlichen Schöpfung. Die Erzählung formuliert diesen Wirklichkeitsbegriff allerdings in der Absicht, ihn zu verwerfen: Die Konkurrenz mit Gott ist zwecklos.⁵⁷ Es wird sich als im Wortsinn fruchtbarere Alternative darstellen, qua Fortpflanzung am Kosmos zu partizipieren. Es ist damit der alte, platonische Gegensatz von *mimesis* und *methexis*, Darstellung und Teilhabe, der die Spannung der *Nachkommenschaften* zwischen asketischer Künstlerreligion und sozial-metaphysischer Teilhabe polar strukturiert.⁵⁸

Alles, was zwischen Susanna und Friedrich geschieht, ereignet sich entsprechend im Jenseits des Bildes. Dies zeigt sich besonders klar in der entscheidenden Begegnung der beiden auf dem Lüpfinger Stadtfest, wo sich Friedrich hinter demselben Mäuerchen zum Malen niedergelassen hat, auf dem kurz darauf Susanna und ihre Begleiter zur Betrachtung des Stadtfestes sich niederlassen:

Ich weiß nicht, hatte Susanna mich schon früher einmal gesehen oder nicht: bei diesen Worten aber warf sie einen Blick auf mich; es war nur ein einziger, kurzer Blick, sie mußte gleich wieder wegsehen, um nichts zu verraten; aber es war ein namenlos wunderbarer Blick. Ich sah in wahnsinnigem Zorne und in wahnsinniger Liebe gegen ihre Augen. Ihre liebe Hand tastete jenseits der Mauer hinab, und als sie mein Haupt erreichte, von dem ich die Bedeckung bei dem Beginn des Zeichnens in das Gras gelegt hatte, hielt sie die Hand auf meinen Scheitel und drückte mich sanft nieder.⁵⁹

Abgewandt vom schönen Überblick über das Fest, den die kleine Gesellschaft genießt, und damit zugleich vom panoramatischen Bildausschnitt, den Friedrich ins Visier genommen hat, verbinden sich Susanna und Friedrich qua Berührung, wobei Friedrich von Susanna sanft herabgedrückt wird, in jene Haltung, die nicht mehr dem genialen Künstler, sondern einer gegenüber der göttlichen Schöpfung demütigen Person zusteht. Was im *Condor* noch das affektive Programm war, auf das lediglich die Frau verpflichtet wurde, wird nun zur Motivierung eines Abbruchs nicht nur der weiblichen Emanzipationsbestrebungen, sondern auch des männlich konnotierten Willens zur Kunst. In den *Nachkommenschaften* wird so auch die amouröse Vereinigung möglich. Mit der stillen Berührung in der überaus grotesken Szene haben

57 Der dritte, für die Entstehung des modernen Romans konstitutive Wirklichkeitsbegriff hat für Blumenberg viel mit der „Konkurrenz der vom Menschen geschaffenen Realität mit der von ihm vorgefundenen Realität der Natur zu tun“, und insofern mit der Schöpfung Gottes: „in seinen Kulturwerken konkurriert der Mensch mit der Unmittelbarkeit, in der Gott mit seinen Werken als Urheber und Betrachter umzugehen vermag“. Eben eine solche Konkurrenz rücken die *Nachkommenschaften* geradezu allegorisch ins Bild, um sie allerdings der Absurdität zu überführen. Vgl. Hans Blumenberg: *Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans*. In: *Nachahmung und Illusion. Kolloquium Gießen Juni 1963. Vorlagen und Verhandlungen*. Hrsg. von Hans Robert Jauf. 2. Aufl. München 1969, S. 9–27, hier S. 21, 25.

58 Das Verhältnis von *mimesis* und *methexis* spielt auch für die Literaturgeschichte eine herausragende Rolle, wurde aber insbesondere in der bildwissenschaftlichen Diskussion immer wieder erörtert. Vgl. etwa Aloisa Moser: *Mimesis und Methexis. Ähnlichkeit und Teilhabe*. In: *Zeiche(n) setzen. Bedeutungsgenerierung im Mäandern zwischen Bildern und Begriffen*. Hrsg. von Monika Leisch-Kiesl. Bielefeld 2020, S. 167–183; sowie Jean-Luc Nancy: *Das Bild: Mimesis & Methexis*. In: *Bildtheorien aus Frankreich. Eine Anthologie*. Hrsg. von Emmanuel Alloa. München 2011, S. 349–369.

59 Stifter: *Nachkommenschaften*, S. 78.

beide bereits ihren Bund geschlossen, der kurz darauf bei einer Begegnung im Wald mit wenigen Worten besiegelt wird.

Der Gegensatz zwischen ästhetischem Solipsismus und sozialer Gemeinschaft wird also in der Erzählung insgesamt aufrechterhalten, durch die unüberbrückbare Polarität zwischen *mimesis* und *methexis* gestützt und durch die Zerstörung des Moor-Gemäldes am Ende noch einmal bestätigt. Der titelgebende Begriff der Nachkommenschaften lässt sich vor diesem Hintergrund als Inbegriff eines anti-mimetischen, partizipativen Denkens lesen. Allerdings erweist sich das Problem der biologischen Fortpflanzung von besonderer Komplexität. So ist Roderer zu Beginn der Erzählung mit Blick auf seine Verwandtschaft entschlossen: „Mögen sie sich ausdehnen, ich dehne mich nicht aus [...]“.⁶⁰ Dabei wird der verneinte Verkauf von Bildern an ein Publikum mit der verneinten Möglichkeit von Ehe und Fortpflanzung explizit verknüpft:

Ich habe nämlich das Glück, daß ich kein Bild verkaufen muß. Ich werde auch keines verkaufen. Ich habe an Geld und Gut so viel, daß ich, und wenn ich ein Weib mit sieben Kindern hätte, mit Allen davon reichlich leben könnte. Ich werde aber gar niemals ein Weib bekommen, weil mir an einem solchen gar nichts liegt.⁶¹

Die Erzählung scheint Friedrich Roderer des Irrtums zu überführen: In der Begegnung mit Susanna zeigt sich, dass ihm an einem ‚Weib‘ sehr viel liegt. Bei Friedrichs Verneinung des amourösen Begehrens und des Gedankens an Nachkommen würde es sich insofern um eine symptomatische Verneinung im Sinne Freuds handeln: „Die Verneinung ist eine Art, das Verdrängte zur Kenntnis zu nehmen, eigentlich schon eine Aufhebung der Verdrängung, aber freilich keine Annahme des Verdrängten.“⁶²

In Bezug auf die Inversion der Erhabenheitsästhetik, die zu Demut anleitet, scheint die Wendung ins Familiäre, Amouröse und Genealogische zum Ende der Erzählung durchaus konsequent: Die künstlerische *energeia* hat ihre Entfremdung darin überwunden; die Libido wurde wieder auf den rechten Weg geführt – eine solche mehr oder minder psychologische Lektüre bietet sich oberflächlich an und korreliert mit der Reflexion auf die konstitutive Unfruchtbarkeit der ästhetischen Darstellung, die sich nicht zuletzt im Pygmalion-Mythos reflektiert, wie Albrecht Koschorke auch in Auseinandersetzung mit Stifters *Nachkommenschaften* gezeigt hat.⁶³

Was ist aber mit dem Moor passiert? In Bezug auf die Vernichtung des Moors, gegen die Roderers asketisch-ästhetisches Ideal nicht zuletzt opponierte, ist die Bekehrung Roderers enttäuschend, und zwar schon insofern, als beide Motive nicht vermittelt erscheinen und unklar bleibt, inwiefern die Heirat und Fortpflanzung jenes Problem gesellschaftlicher Selbsterstörung lösen soll, das in der Vernichtung des Moors seinen Ausdruck fand. Die Unterwerfung unter den Prozess der zivilisatorischen Selbsterstörung wird lediglich durch den innerhalb von Stifters Werk – wie immer wieder angemerkt wird – außergewöhnlichen Humor der Erzählung gemildert.⁶⁴ Die

⁶⁰ Ebd., S. 31.

⁶¹ Ebd., S. 30 f.

⁶² Sigmund Freud: *Die Verneinung*. In: Ders.: *Gesamtausgabe*. Bd. 18: 1924–1927. Hrsg. von Christfried Tögel. Gießen 2021, S. 197–200, hier S. 198.

⁶³ Albrecht Koschorke: Pygmalion als Kastat – Grenzwertlogik der Mimesis. In: *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*. Hrsg. von Mathias Mayer/Gerhard Neumann. Freiburg 1997, S. 299–322.

⁶⁴ Vgl. hierzu Joachim Müller: Stifters Humor. Zur Struktur der Erzählungen *Der Waldsteig* und *Nachkommenschaften*. In: *VASILLO – Vierteljahresschrift des Adalbert-Stifter-Instituts des Landes Oberösterreich* 11 (1962), 1–20.

ästhetisch-zivilisationskritische und die optimistisch-amouröse Tendenz der Erzählung sind allerdings nur dann unvermittelbar,⁶⁵ wenn die in ihr vollzogene Verschiebung der biologischen Semantik der *Nachkommenschaften* übersehen wird. Wie genau verhalten sich also das Motiv der Nachahmung und der Verwandtschaft zueinander? Und was hat dies wiederum mit dem Status der Katastrophe zu tun?

VI. Das Problem der Verwandtschaft im Chtuluzän

Donna Haraway hat vorgeschlagen, den Begriff des Anthropozäns durch den des Chtuluzäns zu ersetzen bzw. zu ergänzen. Im Rekurs auf die Götter der Unterwelt in der griechischen Mythologie beschreibt Haraway das Chtuluzän als Epoche einer nicht mehr auf den Menschen fixierten Natur und konturiert die mit dem Neologismus einhergehende Einsicht in die Erdgebundenheit aller Wesen nicht zuletzt vor dem Hintergrund der Erhabenheitsästhetik:

Chtuluzän ist ein einfaches Wort. Es verbindet zwei griechische Wurzeln (*khthôn* und *kainos*) miteinander, die zusammen eine Art Zeitort benennen; einen Zeitort des Lernens, um die Idee eines verantwortlichen (responseable) gemeinsamen Lebens und Sterbens auf einer beschädigten Erde nicht aufzugeben. *Kainos* heißt jetzt, eine Zeit des Anfangens, eine Zeit des Weitermachens, eine Zeit für Frische. Nichts in *kainos* muss gängige Auffassungen von Vergangenheiten, Gegenwarten und Zukünften bestätigen. Zeiten des Anfangens implizieren nicht, dass das, was war oder was kommen wird, ausgelöscht werden müsste. *Kainos* kann voller Erbschaften sein, voller Erinnerungen, aber auch voll mit Kommendem, mit der Förderung dessen, was noch sein könnte. Ich höre *kainos* als dichte und andauernde Gegenwart, mit Zellfäden durchzogen, die alle möglichen Zeitlichkeiten und Stofflichkeiten durchdringen.

Die Chthonischen sind Wesen der Erde, gleichzeitig alt und aktuell. Ich stelle mir die Chthonischen als reichlich mit Tentakeln, Fühlern, Fingern, Fäden, Geißeln, Spinnenbeinen und unbändigem Haar versehen vor. Die Chthonischen tummeln sich im Humus multipler Kritter, aber mit dem in den Himmel starrenden Homo wollen sie nichts zu tun haben.⁶⁶

Chtuluzän ist also ein sowohl alternativer als auch supplementärer Begriff, der den Begriffen des Anthropozäns und auch des Kapitalozäns zugleich vorausgeht, sie aber auch überdauert: Er bezeichnet die Ränder und das Jenseits der anthropogen verursachten Beschädigung der Erde und damit zugleich eine andere Form des Zusammenlebens und des ‚tentakulären‘ Denkens.

Dass Haraway zur Charakterisierung der ‚Chthonischen‘ mit dem ‚in den Himmel starrenden Homo‘ einen Topos aus Kants *Kritik der praktischen Vernunft* (1788) zitiert (‚der gestirnte Himmel über mir, das moralische Gesetz in mir‘), mag als erster Hinweis dafür dienen, dass die Perspektiven des restaurativen Naturdichters Stifter und der amerikanischen Cyberfeministin sich in erstaunlich vielen Aspekten überschneiden. Im Zentrum von Haraways Überlegungen steht nämlich das genuine Problem der *Nachkommenschaften*: eine im Angesicht der Klimakatastrophe notwendige Transformation des Begriffs der Verwandtschaft. „[D]ie Idee eines verantwortlichen (responseable) gemeinsamen Lebens und Sterbens auf einer beschädigten Erde nicht aufzugeben“⁶⁷, impliziert zunächst eine Intervention gegen einen apokalyptischen

⁶⁵ Zu der die Interpretation herausfordernden Spannung in der Erzählung zwischen diesen beiden Polen vgl. auch Dominik Müller: Des Gezähmten Widerspenstigkeit. Gegenläufige Deutungsperspektiven in Adalbert Stifters Erzählung *Nachkommenschaften*. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 41/2000, S. 122–135.

⁶⁶ Haraway: *Unruhig bleiben*, S. 10.

⁶⁷ Ebd.

Klimadiskurs. Gegenüber diesem besteht Haraway darauf, dass die Erde schon lange beschädigt ist, und ihr Buch versteht sich als Einstimmung auf eine Situation, in der die notorischen Kippunkte bereits überschritten sind, es aber notwendig wird, sich jenseits derselben, sich in der eingetretenen Dauerkatastrophe und dieser zum Trotz ohne allen Zynismus ethisch einzurichten. Eben dafür trägt ein Begriff der Solidarität Sorge, der die Idee der Verwandtschaft transformiert: Mit Verwandtschaft meint Haraway nämlich nicht natürliche Abstammung, sondern eine soziale Praxis des Sich-Verwandt-Machens. Haraway beklagt dabei die Tabuisierung des Populationsproblems in weiten Teilen des öffentlichen Diskurses. *Make kin, not babys* ist deshalb der antinatalistische Slogan, den das Buch dem Chtuluzän geben will.⁶⁸ Das der biologischen Nachkommenschaft entgegengesetzte Sich-Verwandt-Machen bezieht Haraway auf ‚Leute‘ (Menschen), aber auch auf Verwandtschaftsbeziehungen zwischen verschiedenen ‚Arten-als-Gefüge‘ (Spezies). *Oddkin* ist ihr Name für solche und alle anderen ‚seltsamen‘ Formen der Verwandtschaft: „seltsame Verwandte – nicht durch Geburt und abseits von allen Kategorien!“⁶⁹ Ihr Buch widmet Haraway deshalb „KIN MAKERS OF ALL THE ODDKIN“.⁷⁰

Stifters *Nachkommenschaften* umkreist nun genau wie Haraway sowohl das Problem der Verwandtschaft als auch – im Modus nostalgischer Antizipation – das Problem der anthropogen verursachten Klimakatastrophe. Welche Form der Verwandtschaft ist mit den titelgebenden Nachkommenschaften jedoch gemeint? Interessant ist hier zunächst eine Betrachtung des Namens Roderer. Die Erzählung führt das Naheliegende selbst aus und bezieht den Namen auf das Roden.⁷¹ Betont wurden in der Forschung zum Patronym der Protagonisten zudem Parallelen zum Namen Stifters, die allerdings recht umständlich konstruiert werden müssen, um so eine autobiografische Interpretation zu autorisieren.⁷² Demgegenüber scheint es weitaus naheliegender, dass dem Roderer-Namen nicht nur eine germanische, sondern auch eine slawische Etymologie eingeschrieben ist: Aus der Wortwurzel *rod* werden in den slawischen Sprachen die Wörter für Geschlecht (bspw. tsch. *rod*), Geburt (tsch. *porod*), Heimat (russ. *rodina*) oder Volk (russ. *narod*) gebildet.⁷³ Stifter, der im heutigen Horní Planá (Oberplan) an der Moldau in Tschechien geboren wurde und in dessen Erzählungen Böhmen und der Böhmerwald immer wieder eine wichtige Rolle einnehmen, kann eine solche slawisch-germanische Doppel-etymologie durchaus zugetraut werden. In der slawischen Variante steht der Name also selbst, ohne den Umweg über den Autornamen Stifter, für Anfang und Geburt: das Problem der biologischen Verwandtschaft ist ihm tief eingeschrieben. Indem der Name Roderer Anfang und natürliche Fortpflanzung einerseits (slaw. *rod*) bezeichnet, andererseits aber Abbruch und kulturellen Eingriff

68 Ebd., S. 137–143.

69 Ebd., S. 283.

70 Haraway: *Unruhig bleiben*, S. 7.

71 Stifter: *Nachkommenschaften*, S. 52.

72 Vgl. Laurence A. Rickels: Stifter's Nachkommenschaften: The Problem of the Surname, the Problem of Painting. In: *MLN* 100/1985, H. 3, S. 577–598; sowie Marcus Hahn: *Geschichte und Epigonen*. 19. Jahrhundert / ‚Postmoderne‘, Stifter/Bernhard. Freiburg i. Br. 2003, S. 325–328.

73 Die Semantik ist in den slawischen Sprachen so verbreitet, dass sich weitere etymologische Argumente erübrigen. Vgl. Franz Miklosich: *Etymologisches Wörterbuch der slavischen Sprachen*. Wien 1886, S. 280. Zur Begegnung von der germanischen und slawischen Sprache in Oberösterreich seit dem Mittelalter vgl. auch Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich (Hrsg.): *Sprachatlas von Oberösterreich* (SAO). Linz 1998 ff.

(german. *rodd*; dt. *roden*), verdichtet er chiastisch jene Spannung, die für die Erzählung insgesamt zu beobachten ist und die auch bis Ende bestehen bleibt.

Es fällt bei einer genaueren Betrachtung der letzten Szenen der Erzählung nämlich auf, dass offenbleibt, ob die Heirat mit Susanna wirklich für Nachkommen sorgen wird. An zwei Stellen scheint der Text zwar klare Hinweise zu geben, belässt es allerdings bei Andeutungen, die sich als durchaus vieldeutig erweisen. So entgegnet Susanna, als Friedrich ihr gestanden hat, alle seine Bilder vernichtet zu haben:

„Nein, du verlierst mich nicht,“ antwortete sie, „mein Vater hat mich von Kindheit an im Kennen von Bildern geübt. Deine Bilder sind außerordentlich schön; wenn aber deine Gedanken höher sind, und du dich durch deine Hervorbringungen gedemütigt fühlst, vertilge sie. Ich liebe dich noch mehr. Wir werden unsere Herzen verbinden, sie werden etwas vollführen, und klein und niedrig und unerheblich wird es nicht sein.“⁷⁴

„[K]lein und niedrig und unerheblich wird es nicht sein“: Darin scheint sich abermals etwas im eigentümlichen Sinn Stifters durchaus Erhabenes zu verbergen und dies könnte durchaus ein Kind sein, vor allem deshalb, weil ein solches Kind doch die ‚wirkliche Wirklichkeit‘ wäre, die Friedrich ästhetisch nie zu erzeugen vermochte, mehr also als eine Nachahmung derselben. Auf der Hochzeitsfeier spricht der Vater Susannas, Friedrich Roderer, dann noch den folgenden Trinkspruch:

„Der hier anwesende Friedrich Roderer, der jüngste dieses Namens, hat in der letzten Zeit gezeigt, daß er ein ganzer Roderer ist. Meine Tochter Susanna hat auch nicht ermangelt, sich als Rodererin darzutun; heute haben wir beide ehelich zusammengefügt, es muß also von ihnen noch Rodererischeres kommen, als von anderen Roderern, – möge es so groß sein, wie nie ein Roderer etwas zuwegen gebracht hat, und möge es mir erlaubt sein, ihr Wohl auf grenzenlose Zeit hinaus auszubringen.“
„Das Doppelrodererwohl auf grenzenlose Zeit!“ riefen mehrere Gäste; alle aber standen auf und stießen an.⁷⁵

„[N]och Rodererischeres“: auch dies scheint anzudeuten, dass die Reproduktion des Geschlechts hier eine Steigerung seiner Eigenschaften verspricht, in einem geradezu evolutionsbiologischen Sinn, der allerdings ein inzestuöses Verhältnis begünstigt, in dem sich Roderer mit Rodererin paart.

Nun spielt Peter Roderer hier allerdings darauf an, dass das Roderer-Geschlecht „immer etwas Anderes erreicht hat, als es mit Heftigkeit angestrebt hat“.⁷⁶ In einer längeren Binnenerzählung über diverse Vorfahren und auch seine eigene Biografie hatte er dies zuvor ausführlich dargelegt. In diesem Sinn hat Friedrichs Abschied von der Malerei seinen genuinen Roderer-Charakter offenbart. Darin zeigt sich jedoch, dass Peter Roderers Diskurs über das Roderer-Sein gerade keine biologisch-reproduktive Perspektive vertritt. Peter Roderers lange Gespräche mit Friedrich Roderer wirken im Nachhinein wie eine Probe darauf, ob dieser zu den eigenen passt. Als Friedrich bei Peter Roderer um die Hand von Susanna anhält, wird die Logik der biologischen Verwandtschaft dann gleich mehrfach auf Distanz gebracht: Zunächst wird klar, dass Peter in Friedrich bereits einen Roderer erkennt, noch bevor er von dessen Namen und Herkunft erfahren hat. Peter hat geahnt, „was geschehen würde“, hat Friedrich im Umgang mit Susanna aber sein „Vertrauen“ geschenkt und „keine Mißbilligung“

⁷⁴ Stifter: *Nachkommenschaften*, S. 92.

⁷⁵ Ebd., S. 93.

⁷⁶ Ebd., S. 49.

ausgesprochen,⁷⁷ weil er in den vielen Gesprächen mit Friedrich diesen schon als seinesgleichen kennengelernt hat. Dass Friedrich den gleichen Nachnamen trägt, wirkt da auf groteske Weise überflüssig: „Aber sagen Sie, warum haben Sie mir denn nicht eröffnet, daß Sie Roderer heißen?“ Friedrich antwortet mit dem Verweis auf seine „Scheu [...] vorzeitig in Verwandtschaftsforschung hinein gezogen zu werden“.⁷⁸ Die eigentümliche Verdopplung des Roderer-Namens gewinnt gerade dadurch ihren humoristischen Sinn, dass die beiden Roderers sich schon ganz ohne biologische Reproduktion durch ein mögliches Kind qua Namen als verwandt erweisen, zusätzlich durch Ähnlichkeit gleichen, um sich schließlich durch Heirat ‚verwandt zu machen‘. Dass sich für Friedrich beim Besuch seines Vaters schließlich herausstellt, „daß wir leibhaftig zu Roderers Roderern gehörten“⁷⁹ und sich in der Namensgleichheit also eine biologische Verwandtschaft artikuliert, ist für die Heirat der beiden vollkommen belanglos.

Die ganze Semantik der Verwandtschaft wird im Laufe der Erzählung ihrer genealogischen Dimension weitgehend beraubt und auch formal durch das Prinzip der Wiederholung ersetzt: Wie Elisabeth Strowick gezeigt hat, werden die *Nachkommenschaften* von einer Obsession der Wiederholung beherrscht, welche sie das ‚narrische Gesetz der Serie‘ nennt und welches im Prinzip der Genealogie gerade nicht aufgeht.⁸⁰ Eben durch ihre von Komposita gesättigte Serialität und ihre ins Tautologische mündenden Satzkaskaden kommt die unwahrscheinlich moderne Wirkung der Erzählung zustande. Mit Blick auf Aspetsbergers Argument zu den Tautologien ist allerdings festzuhalten, dass diese Neigung zur Wiederholung die Möglichkeit einer ästhetischen Partizipation am Kosmos zu realisieren scheint, welche qua Nachahmung verfehlt wird. Der Endpunkt dieser tautologischen Logik der Affirmation stellt demnach die Semantik des „Guten“ dar.⁸¹ Diesbezüglich fällt es auf, dass die Roderer-Tautologien gerade auf diese Semantik des Guten bezogen werden: „Wenn Sie Roderer heißen“, so die Mutter Susanna am Ende, „so ist es gut, die Roderer sind fast immer gut und Susanna ist sehr gut.“⁸² In der Affirmation der Wirklichkeit durch die Tautologie wird die Partizipation an ihr möglich.

Die vorgeführte Möglichkeit der Partizipation ist also – anders als es zunächst scheint – gerade nicht oder nicht zwingend biologischer Art. Beim Sich-Verwandt-Machen helfen Geschichten eher weiter als Kinder. Es ist Peter Roderer vorbehalten, diesbezüglich die entscheidenden Worte zu sprechen: Zunächst ist er es, dem das genealogische Begehren nach Erhaltung des „Rodererblut[s]“ und einem „festen Stamm“⁸³ in den Mund gelegt wird. Seine Antwort auf Friedrichs Werben fällt dann jedoch sehr viel nüchterner aus: „Schließen Sie sich an uns an, und wenn die Zeit, die nöthig ist, daß sich die Zusammenstimmung kläre oder die Mißstimmung eröffne, um ist, dann geschehe, was eben diese Zeit gereift.“⁸⁴ Eben diese „Zusammenstimmung“, die sich zwischen Friedrich und Susanna ganz unscheinbar eingestellt hat, scheint sich durch

77 Ebd., S. 84.

78 Ebd., S. 84 f.

79 Ebd., S. 89.

80 Elisabeth Strowick: *Gespenster des Realismus. Zur literarischen Wahrnehmung von Wirklichkeit*. Paderborn 2019, S. 74–82.

81 Aspetsberger: *Stifters Tautologien*, S. 39–44.

82 Stifter: *Nachkommenschaften*, S. 87.

83 Ebd., S. 56, 62.

84 Ebd., S. 84.

die Verdopplung des Roderer-Namens noch einmal sprachlich zu realisieren, während sie durch die Gespräche zwischen Friedrich und Peter auch narrativ hergestellt wurde. Friedrich habe die durch die „Roderergeschichten“ Peters ausgelöste „Stimmung“⁸⁵ nicht verscheuchen wollen, so entsprechend der andere Teil seiner Erklärung für das Schweigen über seinen Namen.

Die *Nachkommenschaften* rücken also einen Prozess des Sich-Verwandt-Machens in den Blick, bei dem das Erzählen eine nicht unwesentliche Rolle spielt. Auch dieses Element findet sich bei Haraway, sie nennt es „spekulative Fabulation“.⁸⁶ Dass die Roderers und ihre Roderergeschichten, „in denen Nürrisches genug vorkömmt“,⁸⁷ dabei zu Seltsamkeiten neigen und insofern als Verwandtschaft von Narren erscheinen (mit Haraway gesprochen: *oddkin*), ist innerhalb des Stifterschen Erzählkosmos zudem durch die enge motivische Verbindung der *Nachkommenschaften* mit der *Narrenburg* (1842) verbürgt.⁸⁸ Die *Nachkommenschaften* machen somit nicht die biologische Familie, sondern eher das Goethesche Moment der Wahlverwandtschaft geltend, das primär über Ähnlichkeit, über ein mimetisches Begehren der Angleichung und gerade nicht über biologische Verwandtschaft operiert.⁸⁹

Wie verhält sich nun also das Problem der Nachkommenschaften in der Erzählung zu der zivilisatorischen Katastrophe der Trockenlegung des Moors? Wie gezeigt wurde, muss das optimistische, ja enthusiastische Ende der Erzählung nicht als Konversion und Überwindung des anfänglichen antinatalistischen Protests verstanden werden. Vielmehr lässt es sich als Wendung ins Ethische und Soziale trotz oder gerade wegen der Unvermeidlichkeit der schon eingetretenen Katastrophe deuten, wobei die anfängliche antinatalistische Skepsis dabei nicht vollständig aufgegeben wurde. So verstanden hält die Erzählung die Möglichkeit bereit, sie im Hinblick auf Haraways Begriff des ‚Sich-Verwandt-Machens‘ zu lesen. Mit Haraway betrachtet, begegnen Stifters Texte dem Problem einer beschädigten Erde dadurch, dass sie das Problem der Verwandtschaft neu bedenken. ‚Unruhig zu bleiben‘ war für Stifter allerdings weniger Programm als Verhängnis. Ausgangspunkt dieser Unruhe war die Suche nach Zusammenhang und Stabilität in einer Natur, die überall die Spuren menschlicher Denaturierung zeigte. In dieser Lage erwies sich die Strategie des Sich-Verwandt-Machens als adäquate Form der Katastrophenimmunsierung.

85 Ebd., S. 85

86 Haraway: *Unruhig bleiben*, S. 10.

87 Ebd., S. 84.

88 Vgl. auch Strowick: *Gespenster des Realismus*, S. 73–103.

89 Dass gerade das Motiv der nicht-biologischen Verwandtschaft im Werk Stifters tatsächlich prominent ist, wäre zudem am Beispiel des *Nachsommers* (1857) zu zeigen, der nicht nur zwei miteinander verwobene Liebesgeschichten in zwei Generationen umkreist, sondern seine zwei Paare auch so zusammenfügt, dass sich darin zugleich eine nicht-natürliche Familie zusammenfindet. Es ist auch hier nicht die biologische Reproduktion, sondern das Sich-Verwandt-Machen, das in den Blick gerückt wird. Zum engen Bezug des *Nachsommers* auf Goethes *Wahlverwandtschaften* vgl. Waltraud Fritsch-Rößler: *Stifters Nachsommer* und Goethes *Wahlverwandtschaften*. Identität und Variation. In: *Jahrbuch des Adalbert-Stifter-Instituts* 2/1995, S. 42–73. Zum Problem der Familie im *Nachsommer* vgl. Günter Saße: *Familie als Traum und Trauma*. Adalbert Stifters *Nachsommer*. In: *Ordnung, Raum, Ritual. Adalbert Stifters artifizieller Realismus*. Hrsg. von Sabina Becker/Katharina Grätz. Heidelberg 2007, S. 211–233. Allgemein zur Krise des genealogischen Begehrens bei Stifter vgl. auch Marianne Schuller: „Familienähnlichkeit. Zur Krise der genealogischen Poetik beim späten Stifter“, in: *Biologie, Psychologie, Poetologie. Verhandlungen zwischen den Wissenschaften*. Hrsg. von Walburga Hülk/Ursula Renner. Würzburg 2005, S. 221–231.

Katastrophe und Rettung bei Stifter und Raabe

Abstract

Die folgenden Überlegungen befragen die beiden Branderzählungen *Kazensilber* von Adalbert Stifter und *Frau Salome* von Wilhelm Raabe auf spezifisch Poetiken der Katastrophe. Stifters *Kazensilber* fängt zwei katastrophale Ereignisse in Rettung auf. Dies gelingt über die Figur des braunen Mädchens, das innerhalb der realistischen Erzählung ebenso rätselhaft wie stumm bleibt. Die an keine transzendente Instanz mehr gebundene Rettung markiert eine Leerstelle im Text, die zunächst durch die Zunahme des Erzähltempo kaschiert wird, schlussendlich jedoch aus der (Text-)Ordnung exkludiert werden muss. Demgegenüber verschiebt sich in Raabes *Frau Salome* die Katastrophe auf das erzählte Bildwerk und kann selbst nicht mehr in der Rettung aufgefangen werden. In *Frau Salome* kommt es nicht zu einer Auflösung des Kontingenten in der Zeit. Raabe etabliert eine Poetik des Katastrophischen, die Lücken und Brüche offen ausstellt.

Keywords: Adalbert Stifter, Wilhelm Raabe, Brandkatastrophe, Rettung, Narratologie

I. Die Narrative von Katastrophe und Rettung

„Es ist nicht zu leugnen“, so Wilhelm Windelband in seiner 1870 erschienenen Dissertationsschrift *Die Lehre vom Zufall*, „daß in vielen Fällen die Anwendung des Wortes ‚Zufall‘ ein testimonium paupertatis ist, das der Geist sich selbst ausstellt, indem er dadurch eingesteht, die bedingenden Ursachen einer Thatsache nicht zu kennen: danach tritt der Zufall als Grenzbegriff der menschlichen Erkenntniß auf“¹. Wie Windelband hier die Rede vom Zufall als epistemische Hilfskonstruktion markiert, so zeigt sich im 19. Jahrhundert eine grundlegende Tendenz, darin keine Gotteslästerung mehr auszumachen. Stattdessen wird der Zufall als eine Erkenntnislücke temporalisiert.² Als ein in der Zeit aufzulösendes Anschauungsdefizit hält dieser auch Einzug in die ästhetische Theorie. Wo Georg Friedrich Wilhelm Hegel die Aufhebung des Zufälligen noch der philosophischen Vernunft überantwortet,³ ist es für den zunächst noch stark von Hegel geprägten Friedrich Theodor Vischer die Dichtung, die die verborgenen Sinnstrukturen hinter einer nur vermeintlich zufälligen Erfahrungswirklichkeit

1 Wilhelm Windelband: *Die Lehren vom Zufall*. Berlin 1870, S. 21.

2 Vgl. Peter Vogt: *Kontingenz und Zufall. Eine Ideen- und Begriffsgeschichte*. Mit einem Vorwort von Hans Joas. Berlin 2011, S. 68.

3 Georg Friedrich Wilhelm Hegel schreibt in *Die Vernunft in der Geschichte*: „Den Glauben und Gedanken muß man zur Geschichte bringen, daß die Welt des Wollens nicht dem Zufall anheimgegeben ist. Daß in den Begebenheiten der Völker ein letzter Zweck das Herrschende, daß Vernunft in der Weltgeschichte ist, – nicht die Vernunft eines besondern Subjekts, sondern die göttliche, absolute Vernunft, – ist eine Wahrheit, die wir voraus- setzen; ihr Beweis ist die Abhandlung der Weltgeschichte selbst: sie ist das Bild und die Tat der Vernunft.“ (Georg Friedrich Wilhelm Hegel: *Die Vernunft in der Geschichte* [1822]. Hrsg. von Johannes Hoffmeister. Mit einer Einleitung von Gottfried Stiehler. Berlin 1966, S. 29)

erfasst.⁴ Kommt es Vischer zufolge in der Realität erst in der Unendlichkeit der Zeit zu einer Auflösung des Kontingenten, ist es Aufgabe *und* spezifische Erkenntnisleistung des Literarischen, schon jetzt deren Sinnstrukturen zu offenbaren. Die poetische Sprache fungiert dabei Vischer zufolge als „Vehikel“⁵, insofern sie das Unübersichtliche zeitlich komprimiert und die vermeintliche Kontingenz des Gegenwärtigen in einer chronologischen und kausalen Ordnung strukturiert.⁶

Es liegt im Wesen der Katastrophe, sich diesem Bestreben zunächst zu widersetzen. Als das nicht Antizipierte, nicht Vorhergesehene transzendiert sie die menschlichen Wahrnehmungsgrenzen und suspendiert die Möglichkeiten der Begriffsbildung: „Der Katastrophe [...] fehlt das Allgemeine. Die Katastrophe entsetzt, sie zersetzt die allgemeinen Formen, sie lässt sich mit dem das Allgemeine suchenden Begriff offenbar nicht wie anderes umgreifen.“⁷ Mit der Katastrophe teilt die Rettung eine spezifische Zeitstruktur: „Beides sind Wendungen bzw. Umkehrungen.“⁸ Die Katastrophe stellt eine Herausforderung für eine Adaption in Bild und Text dar.⁹ Demgegenüber scheint die Rettung ein Narrativ bereitzustellen, durch das ein plötzliches und zunächst kontingentes Ereignis vom Ende aufgelöst und sinnhaft strukturiert werden kann. Immer dort, wo von Rettung die Rede ist, werden Kontingenz und Zufall als sinnhaftes Ereignis *erzählt*.¹⁰ Wie Vischers *Aesthetik* die Auflösung des Zufälligen in der zeitlichen Komprimierung der Dichtung – in spezifischen Modulationen von Erzählzeit und erzählter Zeit also – konstatiert, so handelt es sich auch bei der Rettung um ein Erzählmuster, in dem das Unvorhergesehene teleologisch strukturiert wird. Rettung, so ließe sich zugespitzt formulieren, ist ein „*arrangement of elements – an ordering, patterning, or shaping*“¹¹ und damit eine spezifische Erzählform.

Wie und zu welchem Preis jedoch gelingt die narrative Strukturierung des Katakastrophischen im Narrativ der Rettung? Dieser Frage soll im Folgenden anhand der

-
- 4 In *Der Traum* kritisiert Vischer an Hegel, dass diesem in seiner Philosophie keine Vermittlung von Begriff und Zufall gelinge. So ist Vischer zufolge „[...] aus der Idee das ‚Anderssein‘ nicht erklärt; daher, weil das Anderssein unerklärt daneben liegen bleibt, fallen sie doch auseinander [...]. Ist also die Natur nicht wirklich abgeleitet, so ist es auch der mit ihr gegebene Zufall nicht, und hieraus folgt zugleich, daß Hegel vom Zufall in der Naturseite des Geistes, also auch vom Traume, geringschätzig wie von allem Zufälligen, nur flüchtig redet.“ (Friedrich Theodor Vischer: *Der Traum. Eine Studie zu der Schrift: Die Traumphantasie von Dr. Johann Volckelt*. In: Ders.: *Kritische Gänge*. Bd. IV, München 1922, S. 420–488, hier S. 482)
 - 5 Friedrich Theodor Vischer: *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*. Bd. 3, Abschnitt 2, Heft 4. Stuttgart 1857, § 839, S. 1175.
 - 6 Michael Niehaus konstatiert in diesem Zusammenhang, für Vischer gäbe es „außerhalb des Reichs des Schönen“ keine Aufhebung des Zufälligen. Dem jedoch ist nur bedingt zuzustimmen, verlagert Vischer diese doch in die Unendlichkeit der Zeit. (Michael Niehaus: *Zufallsbeispiel. Überlegungen zu Friedrich Theodor Vischers „Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen“*. In: *Archiv des Beispiels. Vorarbeiten und Überlegungen*. Hrsg. von Christan Lück [u.a.]. Zürich, Berlin 2013, S. 97–121, hier S. 101)
 - 7 Martin Voss: *Symbolische Formen. Grundlagen und Elemente einer Soziologie der Katastrophe*. Bielefeld 2006, S. 10 f (Hervorhebung im Original).
 - 8 Johannes F. Lehmann: *Rettung bei Kleist*. In: *Ausnahmezustand der Literatur. Neue Lektüren zu Heinrich von Kleist*. Hrsg. von Nicolas Pethes. Göttingen 2011, S. 249–269, hier S. 255.
 - 9 Denn wie beim Zufall muss auch die Katastrophe das Plötzliche und Überwältigende bewusst inszenieren: „Der ästhetische Zufall ist somit ein Arrangement, das auf höchster Inszenierung beruht, die aber immer unsichtbar bleiben muss, um ‚Natürlichkeit‘ zu produzieren.“ (Uta Seeburg: *Die Konstruktion des Zufalls*. In: *KulturPoetik* 11/2011, H. 1, S. 47–60, hier S. 48 f.)
 - 10 Das macht sie Stefan Niehaus zufolge zu einem sakralen Ereignistyp. Vgl. zur Fundierung der Rettung im Religiösen, Stefan Niehaus: „Das war meine Rettung“. In: *Rettung und Erlösung. Politisches und religiöses Heil in der Moderne*. Hrsg. von Johannes Lehmann/Hubert Thüring. Paderborn 2015, S. 29–44.
 - 11 Caroline Levine: *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*. Princeton 2015, S. 3.

Erzählungen *Kazensilber* von Adalbert Stifter und *Frau Salome* von Wilhelm Raabe nachgegangen werden. Mit dem Voranschreiten des 19. Jahrhunderts wird die Transformation des Katastrophischen in das idealistische Erzählmodell der Rettung zunehmend problematisch. Während Stifter das Katastrophische inhaltlich und sprachlich in eine kausale Logik förmlich *umschreibt*, gelingt eine solche Narrativierung in Wilhelm Raabes *Frau Salome* nicht. Das Katastrophische verschiebt sich metonymisch zunächst auf das erzählte Bildwerk, bricht dann unmittelbar in die Erzähl- und Satzstruktur selbst ein und bedingt dort Zäsuren und Diskontinuitäten.

II. Rettung als Leerstelle – Adalbert Stifters *Kazensilber* (1853)

Von Friedrich Theodor Vischers „Kontingenzästhetik“,¹² mit der er sogleich eine spezifische Erkenntnis kraft des Literarischen im Wettstreit der Künste postuliert, ist man schnell bei Adalbert Stifters Poetologie der *Bunten Steine*. In der berühmten Vorrede macht sich auch Stifter die spezifische Zeitlichkeit der Dichtung zunutze, um die Kategorien von Groß und Klein einer Neubewertung zu unterziehen.¹³ Alle eruptiven Ereignisse – Stifter nennt hier ausdrücklich eine Reihe von Naturkatastrophen wie „den Bliz, welcher Häuser spaltet, den Sturm, der die Brandung treibt, den feuerspeienden Berg, das Erdbeben, welches Länder verschüttet“¹⁴ – werden in ihrer überwältigenden Dimension abgewertet und den alltäglichen Erscheinungen angeglichen. Durch das Postulat des alles strukturierenden sanften „Gesetz[es]“¹⁵ wird bereits in der Vorrede etabliert, was die folgenden Erzählungen, unter ihnen auch *Kazensilber*,¹⁶ dann in je verschiedenen Konstellationen narrativ einzuholen versuchen: Alle Naturereignisse, mögen diese auch noch so überwältigend anmuten, sind letztlich nur „einseitige Wirkungen“ einer universellen Kraft, deren kontinuierliches Wirken auch die großen Erscheinungen in der Zeit zu Sanfttheit moduliert.¹⁷

12 Sandra Richter: Die „Gunst des Zufalls“. Vischers ästhetische Schriften als transitorische Dokumente der Wissenschaft vom Schönen. In: *Friedrich Theodor Vischer. Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. von Barbara Pothast/Alexander Reck. Heidelberg 2011, S. 261–275. Vgl. zum Problemzusammenhang von Kontingenz und Teleologie bei Friedrich Theodor Vischer: Philip Ajouri: *Erzählen nach Darwin. Die Krise der Teleologie im literarischen Realismus. Friedrich Theodor Vischer und Gottfried Keller*, Berlin, New York 2007, insb. S. 143–189.

13 Vgl. dazu auch den Beitrag von Roman Widder in diesem Heft.

14 Adalbert Stifter: *Vorrede*. In: Ders.: *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe*. Im Auftrag der Kommission für Neuere Deutsche Literatur der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Bd. 2/2: *Bunte Steine. Buchfassungen*. Hrsg. von Alfred Doppler/Wolfgang Frühwald. Stuttgart [u.a.] 1982, S. 9–16, hier S. 10.

15 Ebd., S. 12. Vgl. zu Stifters Sanftem Gesetz u.a.: Silke Brodersen: Phänomenale Wirklichkeit und Naturgesetz in Hermann von Helmholtz' populärwissenschaftlichen Studien und Adalbert Stifters „Sanftem Gesetz“. In: *Turns und Trends der Literaturwissenschaft. Literatur, Kultur und Wissenschaft zwischen Nachmärz und Jahrhundertwende im Blickfeld aktueller Theoriebildung*. Hrsg. von Christian Meierhofer/Eric Scheufler. Zürich 2011, S. 205–221; Martin Beckmann: Stifters „Sanftes Gesetz“. Selbstwiederholung in der Wirklichkeit. In: *Neophilologus* 80/1996, H. 3, S. 435–459.

16 Adalbert Stifter: *Kazensilber*. In: Ders.: *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe*. Im Auftrag der Kommission für Neuere Deutsche Literatur der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Bd. 2/2: *Bunte Steine. Buchfassungen*. Hrsg. von Alfred Doppler/Wolfgang Frühwald. Stuttgart [u.a.] 1982, S. 243–315. Im folgenden Fließtext werden Zitate aus diesem Band mit der Sigle HKG 2.2 und der Seitenzahl angegeben.

17 Vgl. zum Zusammenhang von Zeit und Kraft in Stifters Vorrede: Jana Schuster: *Maß und Gesetz des Unmerklichen. Kraft, Zeit und Instabilität bei Stifter*. In: *Stifters Mikroklogien*. Hrsg. von Davide Giuriato/Sabine Schneider. Stuttgart 2019, S. 31–53.

Die Handlung der in den *Bunten Steinen* publizierten und eigens für diese Sammlung verfassten Erzählung *Kazensilber* in aller Kürze: Ein Gutsbesitzer lebt gemeinsam mit seiner Mutter, seiner Frau und den drei Kindern Emma, Clementia und Sigismund auf einem Anwesen im Böhmerwald. Die Großmutter unternimmt regelmäßig mit ihren drei Enkelkindern Spaziergänge auf den unweit den Hofes gelegenen Nußberg. Während der Aufenthalte dort begegnet ihnen häufig ein fremdes Kind, das sogenannte braune Mädchen. An einem ungewöhnlich heißen Herbsttag rettet dieses die vier Ausflügler vor einem plötzlich hereinbrechenden Hagelsturm, indem es einen provisorischen Unterstand aus Reisigbündeln errichtet. Auch bei einem zweiten verheerenden Naturereignis, einem Großbrand auf dem Gutshof, kommt das Mädchen der Familie zur Hilfe. Dieses Mal befreit es den im brennenden Haus eingesperrten Sohn Sigismund aus der lebensbedrohlichen Gefahr. Zum Dank für die zweifache Rettung versuchen die Eltern der drei Kinder, das Mädchen in den Familienverbund zu integrieren. Dies geschieht über eine Reihe von antiautoritären Erziehungsmaßnahmen nach Rousseauschem Ideal: Die „sanften Fäden der Liebe und Nachsicht“ (HKG 2.2, 311) sollen eine dauerhafte Eingliederung ermöglichen und markieren die unmerklich voranschreitende Zeit abermals als Agentin einer Angleichung von Natur und Kultur.¹⁸

Wie hier bereits unter Berufung auf das Gesetzliche die Bereiche von Natur und Anthropologie verklammert werden, so ist auch *Kazensilber* inhaltlich von den unaufhörlichen Versuchen geprägt, die Differenz von kulturellem und natürlichem Dasein zu kaschieren.¹⁹ Das Zusammenleben der Familie in einem „abgelegenen aber sehr schönen Teil“ (HKG 2.2, 243) Böhmens scheint sich vorderhand vollkommen in den Naturzyklus einzufügen: Wie „der Sommer immer vorrückte, wie das Getreide reifte [...] und wie der Haber goldig da stand“ (HKG 2.2, 293), das Jahr sich also seinem Ende zuneigt, schwindet das sichtbare Leben nicht nur aus den Pflanzen. Auch die Familie verlässt den ländlichen Gutshof, um die Wintermonate in der Hauptstadt zu verbringen. Auch auf der motivischen wie sprachlichen Ebene leistet Stifters Erzählung dem Eindruck absoluter Erwartbarkeit Vorschub. Hier zu nennen sind insbesondere die regelmäßig wiederkehrenden Spaziergänge der Großmutter mit den Enkelkindern, auf denen die Kinder in ein vermeintlich harmonisches Zusammenleben mit der Natur eingeübt werden. Die iterativen Ausflüge folgen stets dem gleichen Ablauf. Auf der sprachlichen Ebene vollzieht der Text dies durch eine Reihe von „und-wenn“-Konstruktionen nach (vgl. HKG 2.2, 251 f.). Und auch der Wohnortwechsel der Familie wird über anaphorische Satzkonstruktionen eingeleitet und derart als natürlich-notwendiger Zusammenhang konzipiert: „[U]nd wie der Sommer immer vorrückte, [...] und wie der Haber goldig da stand“ (HKG 2.2, 293) verlässt die Familie den Gutshof und kehrt in die kulturelle Sphäre der Hauptstadt zurück.

¹⁸ Vgl. zu intertextuellen Bezügen zu Rousseaus Emile: Christian Soboth: Die Frau im Einschreibbuch. Schreiben, Ordnen, Heilen in Adalbert Stifters Erzählung *Der Waldbrunnen*. In: *Stifter-Jahrbuch* 14/2000, S. 47–74, hier S. 48 f.

¹⁹ Christian Begemann spricht in diesem Zusammenhang davon, dass Stifter die Grenze zwischen Natur und Kultur leugnet. Dort, wo jene Schwelle jedoch nivelliert wird, kann auch das Katastrophische sich nicht ereignen: „Der Text“, so konstatiert dahingehend Begemann, „verfährt mit der Katastrophe, wie er von Anfang an mit der Grenze zwischen Natur und Kultur verfahren ist: Er leugnet sie.“ Christian Begemann: *Die Welt der Zeichen. Stifter-Lektüren*. Stuttgart 1999, S. 310.

Doch wie diese jahreszyklische Rhythmisierung des Familienlebens und die ihr unterstellte Kausalität nicht zuletzt das Resultat sprachlicher Setzungen ist, erweist sich auch auf der inhaltlichen Ebene die Natur im Umfeld des Gutshofs als kulturell angelegene. Das geschilderte Leben der Familie im Böhmerwald stellt dahingehend weniger eine „Mimikry der Natur“²⁰ dar. Vielmehr folgt es einer linearen Fortschritts- und Optimierungslogik.²¹ Einen Hinweis darauf liefert bereits der hinter dem Haus gelegene Garten. Entgegen den widrigen Wetterbedingungen hat der Familienvater hier nicht nur „Bäume gepflanzt, die auf weichem schönen Rasen stehen“ (HKG 2.2, 243). Er hat diese zugleich so angeordnet, dass die „eingeschlossene Lage [sie] vor dem Reife bewahrt“ (ebd.). Mehr noch wurden die Bäume mit Reiseren veredelt, um ihre landwirtschaftliche Rentabilität zu steigern: Die Hauptäste bieten nun „großen schwarzen Kirschen“, „Birnen“, „rotwangigen Äpfeln“ Platz, sie tragen zudem „Johannisbeeren Stachelbeeren Erdbeeren“, „Pfirsiche und Aprikosen“ (ebd.). Ebenso ist das umliegende Land, zu dem auch die vermeintlich wilde Sphäre des hohen Nußbergs zu zählen ist, durchsetzt von einem Netz aus Wegen und Markierungen, mit denen der Vater den Naturraum einer Nutzung verfügbar gemacht hat (vgl. HKG 2.2, 244).

In Form von zwei Naturereignissen jedoch wird der hier geschilderte Lebensraum in seiner Konstruiertheit und Fragilität erfahrbar. Das erste stellt ein Hagelunwetter dar. Wie die Natur zur Katastrophe nur unter der Voraussetzung einer Emanzipation des Menschen werden kann,²² so zieht auch der Hagelsturm in *Kazensilber* zuerst und in besonderem Maße die kulturellen Artefakte im Naturraum in Mitleidenschaft: Gewächshäuser, Garten und Haus können der Naturgewalt nicht standhalten (vgl. HKG 2.2, 271): Was dem Hagel „Widerstand leistete, wurde zermalmt, was fest war, wurde zerschmettert, was Leben hatte, wurde getötet. Nur weiche Dinge widerstanden, wie die durch Schlossen zerstampfte Erde und die Reisigbündel.“ (HKG 2.2, 265) Auch das sorgsam angelegte Wegnetz wird zerstört und macht eine Orientierung im Raum zunächst unmöglich: Das „kleine[] steinerne[] Brücklein“, über das man einst den Fluss hinter dem Anwesen passieren konnte, und die Pfade im Wald können im Sturm nicht bestehen. Einen Höhepunkt findet dieser Akt umfassender Tilgung der kulturellen Zeichen im Haus der Familie selbst: „Die Fenster des Hauses [...] waren zertrümmert, die Ziegeldächer und Schindeldächer waren zerschlagen [...]“ (ebd.). Das Hagelunwetter entlarvt die Ordnung – den narrativen Bemühungen sprachlicher Naturalisierung zum Trotz – als eine durch und durch kulturalisierte. Der Versuch einer Abgrenzung gegenüber dem (noch) nicht domestizierten Außen, und hierin liegt die

²⁰ Ebd. S. 305.

²¹ Die Forschung hat Stifters Erzählung in diesem Sinn immer wieder als Versuch gelesen, die potentiell destruktive Natur zu domestizieren und damit die ontologische Differenz zwischen Natur und Kultur einzuheben. Vgl. hierzu: Begemann: *Die Welt der Zeichen*, S. 302–311; Stefani Kugler: *Katastrophale Ordnung. Natur und Kultur in Adalbert Stifters Erzählung Kazensilber*. In: *Poetische Ordnungen. Zur Erzählprosa des deutschen Realismus*. Hrsg. von Ulrich Kittstein/Stefani Kugler. Würzburg 2007, S. 121–141; im Anschluss daran auch Saskia Haag: *Auf wandelbarem Grund. Haus und Literatur im 19. Jahrhundert*. Freiburg i. Br. 2012, S. 186–206.

²² Das macht die Katastrophe dem ästhetischen Erleben der Natur als Landschaft verwandt, die, wie bis heute einschlägig Joachim Ritter gezeigt hat, sich erst unter den Bedingungen moderner Entfremdung herausbilden kann. Joachim Ritter: *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft* [1963]. In: *Ders.: Subjektivität. Sechs Aufsätze*. Frankfurt/M. 1974, S. 141–190.

fatale Aporie, macht sie zuallererst vulnerabel für das katastrophische Einbrechen des Kontingenten.

Vermitteln zwischen den beiden Ordnungen muss – will der Text nicht sogleich das in der Vorrede entfaltete Programm preisgeben – das sogenannte braune Mädchen. Als Teil einer Ordnung, die perzeptiv, aber gerade nicht sprachlich erschlossen werden kann – das Mädchen wird vom Text über seine stummen Blicke eingeführt (vgl. HKG 2.2, 258 f.) – verhartet seine Wahrnehmung, nicht wie sonst bei Stifters kulturalisierten Protagonist:innen, selbst im Moment des Hagelsturms nicht am „Gestalthaften und Überschaubaren“²³. Stattdessen kann das Mädchen mit seinem Blick „unter manche Haselbüsche“, „unter Wurzelgeflechte [...] oder in kleine Erdhöhlungen“ (HKG 2.2, 262) vordringen und so das hereinbrechende Unwetter antizipieren. Kontrastiv profiliert wird dieser Naturzugang durch die Wahrnehmung der Großmutter: Ihr Blick „nach den Wolken“ (HKG 2.2, 260) resultiert in einer verheerenden Fehleinschätzung der Wetterlage (vgl. HKG 2.2, 276). Auch ihr Vorschlag, nach biblischem Vorbild Schutz „unter einer Haselstaude“ (HKG 2.2, 262) zu suchen, scheitert. Demgegenüber ist es das Mädchen, das durch „Kenntniß und Vorsicht“ (HKG 2.2, 263) die Naturmaterialien angemessen zu nutzen weiß. Es trägt Reisigbündel herbei, häuft diese auf und errichtet derart eine „Höhlung [...], die Unterstand both“ (HKG 2.2, 263, Herv. L.I.). Nur so können die Familienmitglieder unversehrt den Hagelsturm überstehen.²⁴

Diese Höhlung jedoch klafft nicht nur im innerdiegetisch vermessenen Kultur-Natur-Raum und sorgt derart dafür, dass die Kinder und die Großmutter vom visuellen Mitvollzug der Landschaftszerstörung ausgeschlossen werden.²⁵ Sie erweist sich auch als Leerstelle im semantischen Netz des Textes selbst: „Was die Kinder fühlten, weiß man nicht“ (HKG 2.2, 265). Kein Wunder, dass die Orientierungslosigkeit unmittelbar nach dem Unwetter auch die Ebene sprachlicher Artikulation befällt. Die Folgen des Hagelsturms können die Kindern nur im Modus der Negation und des Nicht-mehr erfassen: „Die Kinder sahen, [...] wie keine Büsche mehr auf dem Berge standen, [...] sie sahen wie schier kein Gras war“ (HKG 2.2, 266).²⁶ Dort, wo die geretteten Familienmitglieder sich bereits perzeptiv nicht mehr in einem katastrophisch zerstörten Raum zurechtfinden, setzt ein gleichsam orientierungsloses Erzählen ein. Dieses ist durch eine Reihe sprachlicher Paradoxa gekennzeichnet: „[...] das braune Mädchen ging dieses Mal mit ihnen [den Kindern, L. I.] auf den grauen Rasen hinaus. Aber es war kein grauer Rasen mehr. [...] Als sie zu dem Bächlein gekommen waren,

23 Albrecht Koschorke: *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*. Frankfurt/M. 1990, S. 272.

24 Anhand des braunen Mädchens habe ich an anderer Stelle Stifters Erzählung vor dem Hintergrund der klassischen Naturgeschichte auf ihre spezifisch poetischen Mehrdeutigkeiten befragt. Vgl. Laura Isengard: „Dinge[], die niemand kennt.“ – Adalbert Stifters *Kazensilber* (1853) und die Kunst der Unterscheidung. In: *Literatur für Leser:innen*. 44/2023, Heft 1, S. 31–47.

25 Vgl. dazu: Thomas Gann: Das Verschwinden der Landschaft. In: *Fleck, Glanz, Finsternis. Zur Poetik der Oberfläche bei Adalbert Stifter*. Hrsg. von Thomas Gann/Marianne Schuller. Paderborn 2017, S. 121–140, hier S. 124. Haag: *Auf wandelbarem Grund*, S. 190 hat auf die Ambivalenz der Schutzhütte hingewiesen, die als Figuration eines Grabes zugleich das Katastrophische und dessen Bewältigung in sich vereint.

26 Auch da das Bächlein vom Hagel überflutet ist und man so „den Plaz des Brükleins“ nicht finden kann, findet das braune Mädchen einen Weg durch das Gewässer und kann so dafür sorgen, dass die Großmutter mit den Enkelkindern sicher ans gegenüberliegende Ufer gelangt. (vgl. HKG 2.2, 267) In einer Reihe sprachlicher Paradoxa setzt nach dem Unwetter ein Erzählen ein, „das nicht mehr abbildet, sondern in der Rede vom Nicht-Dasein kurzzeitige Leerstellen des Bildraumes erzeugt“. Gann: *Das Verschwinden der Landschaft*, S. 127.

war kein Bächlein da [...]“ (HKG 2.2, 267). Das braune Mädchen rettet die Kinder und die Großmutter, indem es zunächst perzeptiv die plane Fläche transzendiert.²⁷ Im Jenseits des kulturell vermessenen Raums können die Familienmitglieder das katastrophische Unwetter überstehen. Die Höhle jedoch lässt nicht nur die Figuren, sondern auch Stifters Erzählinstanz orientierungslos zurück, schlägt eine Kerbe in die realistische Textur selbst.

Dies spitzt sich in der zweiten erzählten Katastrophe der Erzählung weiter zu. Hier ist es ein Großbrand, der das Familienhaus erfasst und kurzzeitig eine Ordnung suspendiert, die sich auf der Grundlage eines Sichtbarkeitsgefälles konstituiert. Der Vater hat sich auf dem Anwesen die natürliche Umgebung angeeignet. Auch das ihm unterstellte Haus erweist sich als System nicht nur komplexer Ein- und Ausschlussmechanismen, mit denen das kontingente Außen auf Distanz gehalten wird. Damit einher geht zugleich eine Wahrnehmungsordnung, die Macht ausübt, indem sie den ihr Unterworfenen eine prekäre Sichtbarkeit aufzwingt.²⁸ Das plötzlich ausbrechende Feuer jedoch bedingt eine kurzzeitige Dysfunktionalität und erweist sich für den Sohn als Bedrohung: Sigismund fällt genau jenen Schließmechanismen zum Opfer, mit denen man versucht, das Haus gegen etwaige Gefahren abzusichern. Derart wird er nicht nur im brennenden Gebäude eingeschlossen, aus dem er sich nicht aus eigener Kraft befreien kann. Das ausgebrochene Feuer führt die Sichtbarkeit abermals an ihre Grenzen. Vollkommen auf akustische Signale zurückgeworfen, schätzt die Großmutter das Geschehen im brennenden Haus falsch ein:

Ich habe ihn [Sigismund, L. I.] in dem Augenblicke, da Feuer gerufen wurde, *gehört*,“ sagte die Großmutter, „ich habe ihn vor meinem Zimmer Großmutter rufen *hören*, und da ich in dem nehmlichen Augenblicke auch deine *Stimme* vernahm, wie du die Kinder zusammen *riefst*, und da ich dich die vordere Treppe mit ihnen hinunter gehen *hörte*, so meinte ich, er sei bei dir, sperrte die Thür, die von dem Gange aus dem Kinderzimmer zu meinem Gemache führt, zu, ging durch die andere hinaus, sperrte sie ebenfalls hinter mir zu, und ging über die hintere Treppe herab. (HKG 2.2, 300, Hervorh. von mir – L. I.)

Wo die Naturgewalt erneut eine kulturelle Wahrnehmungsordnung außer Kraft setzt, bedarf es einmal mehr des braunen Mädchens, um Sigismund aus dem Feuer zu retten: Wie „ein Eichhörnchen“, ausdrücklich also in die Nähe zum Tierreich gebracht, klettert dieses „an dem Weingeländer empor“ und in das brennende Haus hinein (HKG 2.2, 303). Die Familie dankt dem Mädchen die erneute Rettung, indem sie es nun einer Reihe von Erziehungsmaßnahmen und Bildungsangeboten unterzieht, bei denen man nicht zufällig versucht, das Wesen „[a]n das Haus [...] zu binden“, es also in eine kulturelle (Raum-)Ordnung zu integrieren, deren hermetische Abriegelung das Katastrophische zuallererst hervorgebracht hat.

27 Vgl. zu Stifters Ebenen(beschreibungen): Juliane Vogel: Prosa der Ebene. Horizontalisierung in Stifters Texten. In: *Fleck, Glanz, Finsternis. Zur Poetik der Oberfläche bei Adalbert Stifter*. Hrsg. von Thomas Gann/Marianne Schuller. Paderborn 2017, S. 181–195.

28 Das Sichtbarkeitsregime lässt sich mit Michel Foucault näher umschreiben. In *Überwachen und Strafen* zeichnet er die Funktionsweisen der modernen Disziplinarmacht nach. Diese setze „sich durch, indem sie sich unsichtbar macht, während sie den von ihr Unterworfenen die Sichtbarkeit aufzwingt. In der Disziplin sind es die Untertanen, die gesehen werden müssen, die im Scheinwerferlicht stehen, damit der Zugriff der Macht gesichert bleibt.“ (Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Aus dem Französischen von Walter Seitter. Frankfurt/M. 2013, S. 241)

Mit Hilfe des braunen Mädchens kann *Kazensilber* die beiden Katastrophen in einer sinnstiftenden Rettung auffangen. Das für die Rettung konstitutive Machtgefälle zwischen rettendem und gerettetem Subjekt jedoch hat sich signifikant verschoben. Nicht Sigismund als der Gerettete lebt von nun an „ein Leben, das nun gleichsam nicht mehr ihm selbst gehört“²⁹. Stattdessen ist es die Retterin, die inhaltlich wie sprachlich in ein bereits etabliertes Ordnungssystem eingepasst werden muss. Die Unterwerfung lässt sich an der Kleidung des Mädchens nachverfolgen, wird doch das Tragen einer geschlechtsspezifischen Garderobe zum sichtbaren Zeichen einer Einweisung in die herrschenden Verhaltensnormen: „Endlich brachte man es [das braune Mädchen, L. I.] auch dahin, daß es weibliche Kleider trug.“ (HKG 2.2, 312) Stifters Erzählung kehrt die konstitutiven Machtstrukturen der Rettung um. Der Text weist die Integrationsversuche in ihrer Ambivalenz aus. Diese münden nicht in einer stabilen Subjektidentität. Stattdessen zeitigen sie zunächst Krankheitssymptome beim braunen Mädchen – „[a]lle waren fröhlich, nur das braune Mädchen nicht. Seine Wangen waren, wie wenn es krank wäre, und sein Blick war traurig“ (HKG 2.2, 313) –, bevor sie schlussendlich in einen Rückzug des rätselhaften Wesens in die Sphäre des hohen Nußbergs münden.

Hagelsturm und Großbrand schaffen eine Situation konkreter Bedrohung, in denen das Mädchen – und dies deutlich im Gegensatz zu den Familienmitgliedern – angemessen reagiert. Die „drängende[] Zeitlichkeit“³⁰ der Rettungsaktionen schreibt sich durch einen Übergang vom stark zeitraffenden zum szenischen Erzählen in den Text ein: Während „der lange Winter und das Schneegestöber“ (HKG 2.2, 294) in nur wenigen Buchzeilen summiert werden, schildert Stifters Erzählung den Brand annähernd zeitdeckend. Gesteigert wird die dramatische Verdichtung während der Bedrohung durch eine auffallende Häufung von direkter Figurenrede. Nach den Katastrophen hingegen verschiebt sich das Verhältnis zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit abermals: Im Modus der Zeitraffung werden die Schäden, die Hagelunwetter und Feuerkatastrophe hinterlassen haben, narrativ eingeebnet.³¹ Ehe man sich versieht, ist während der Reparaturarbeiten, die die bestehende Restriktionsordnung nicht beseitigen, sondern nur noch perfektionieren – neben Fassade und Weingeländer wird auch das „Schloß an der Tür der Kinderstube“³², die „Holzlage“ und das „Leiterhäuschen“ ausgebessert –, der Sommer verstrichen. An dessen Ende steht „das Haus schöner und stattlicher da, als es je gewesen war.“ (HKG 2.2, 310) Im weiteren Verlauf nimmt das Erzähltempo merklich zu, bis am Ende des Textes gleich „Monate und Jahre“ (HKG 2.2, 315) übersprungen werden.

Stifters Text arbeitet daran, das Katastrophische von Unwetter und Großbrand in Rettungsszenarien aufzufangen. Diese sind jedoch ambivalent besetzt. Zweimal wird im

29 Johannes F. Lehmann/Hubert Thüring: Einleitung. In: *Rettung und Erlösung. Politisches und religiöses Heil in der Moderne*. Hrsg. von Johannes F. Lehmann/Hubert Thüring. Paderborn 2015, S. 7–26, hier S. 17

30 Ebd., S. 16.

31 Vgl. hierzu: Nicolas Pethes: „Nur weiche Dinge widerstanden“. Das Kind als Retter und Poetik des Mittels in Stifters *Kazensilber*. In: *IASL* 40/2015, H. 2, S. 459–478, hier S. 473 f.

32 Philippe Roepstorff-Robiano hat in diesem Zusammenhang konzise auf die Ambivalenz ausgerechnet dieser Verbesserungsmaßnahme hingewiesen. Denn anstatt das Schließsystem zu beseitigen, das dem Sohn zum Verhängnis wurde, verbessert er dieses nach dem Feuer nur noch. Philippe Roepstorff-Robiano: Adalbert Stifters Mensch-Tier-Symbiosen. Vögel, Wolken und das braune Mädchen. In: *Des animaux et des hommes: savoirs, représentations et interactions*. Hrsg. von Aurélie Choné. Strasbourg 2015, S. 195–216, hier S. 213.

Zuge des Katastrophischen eine transzendente Instanz hilfeschend ereilt, erweist sich jedoch als unzulänglich: Weder die Haselstaude, die laut Großmutter noch der Jungfrau Maria Schutz vor dem Unwetter bot, noch die Anrufung Gottes während des Großbrandes – „So rette Du ihn, der du die Macht und das Vollbringen hast, und ein unschuldiges Leben nicht vernichten kann!“ (HKG 2.2 303) – können dem Einbruch des Katastrophischen etwas entgegensetzen. Stattdessen gelingt die Rettung der Familienmitglieder nunmehr durch das rätselhafte Naturwesen des braunen Mädchens. An ihm scheitert jedoch die Erzählbarkeit. Unmittelbar nach Sigismunds Befreiung aus dem brennenden Haus kann „[d]er Knabe [...] nicht reden“ (HKG 2.2, 305). Doch nicht nur die Figuren scheitern daran, die säkularisierte Rettung zu erzählen. Wie das Erleben des braunen Mädchens selbst – unmittelbar nach dem Hagelsturm macht dieses „Zeichen, weil es die Sache nicht mit Worten sagen konnte“ (HKG 2.2, 263) – im realistischen Sprachregister nicht erfasst werden kann, klaffen auch die beiden Rettungen als Leerstellen in der ansonsten so dicht gewebten Textur der Erzählung. Erst mit dem Erreichen der äußeren Grenze des brennenden Hauses fixiert die Erzählung Retterin und Geretteten in der Zweidimensionalität eines „Nachtbild[es], das ein Künstler gemalt, und mit der äußersten Glut beleuchtet hat.“ (HKG 2.2, 304)

Kazensilber transformiert die beiden Katastrophen in Rettungsszenarien. Dabei zeigt der Text jedoch erhebliche Probleme, diese durch eine wie auch immer geartete transzendente Instanz zu legitimieren. Die unter säkularen Bedingungen naturalisierte Rettung konfrontiert die intradiegetische ebenso wie die narrative Ordnung nicht nur mit den eigenen Unzulänglichkeiten. Derart treten die Entstehungsbedingungen erst hervor. Konsequenterweise ist es dahingehend auch, dass *Kazensilber* sich am Ende seiner Retterinnengestalt entledigen muss. Wenn das Katastrophische auch bei Stifter im nunmehr säkularen Narrativ der Rettung aufgefangen wird, dann steht damit letztlich die in der Vorrede entfaltete Poetik des sich selbst in der Zeit regulierenden sanften Gesetzes zur Disposition. Das betrifft die Ebene des Inhalts ebenso wie die einer Sprache, die gesetzliche Ordnung weniger abbildet als diese zuallererst zu produzieren. In dieses Register mag sich das rätselhafte Mädchen nicht einzupassen. Selbst noch der Ausschluss der Retterin gelingt dem realistischen Text einzig im Rückgriff auf das (romantische) Märchenregister: „Sture Mure ist todt, und der hohe Felsen ist todt“ (HKG 2.2, 313).

III. Wilhelm Raabes Poetik des Katastrophischen – *Frau Salome* (1874)

Im Zentrum von Wilhelm Raabes Novelle *Frau Salome*³³ steht ebenfalls ein Großbrand verheerenden Ausmaßes. Und auch hier kommt es zu einer vermeintlichen Rettung, die schlimmere Folgen verhindern kann. Raabes Erzählung jedoch bezieht Katastrophe und Rettung nicht (mehr) kausal aufeinander. Als nunmehr subjektive Kategorien werden diese bis zur Indifferenz miteinander verschränkt. Wo bereits Stifters

33 Wilhelm Raabe: *Frau Salome*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Braunschweiger Ausgabe. Bd. 12. Hrsg. von Karl Hoppe unter der Mitarbeit von Hans-Werner Peter. Göttingen 1969, S. 5–100. Die Erzählung wird im folgenden Fließtext mit der Sigle BA, Band- und Seitenzahl zitiert.

Erzählung erhebliche Schwierigkeiten hat, die Rettung jenseits des Transzendenten (sprachlich) zu plausibilisieren, stellt Raabe sie radikal als Resultate spezifisch Perspektivierungen aus, die keinen Anspruch mehr auf Allgemeingültigkeit beanspruchen. Zur Katastrophe verkehrt sich nicht nur inhaltlich das Mimesis-Postulat. Zugleich affiziert die Zeitstruktur der Plötzlichkeit in *Frau Salome* die Ebene der Erzählung selbst, trägt sich ein in Form einer anachronologischen Erzählweise.

Protagonist:innen in Raabes Novelle sind die titelgebende jüdische Baronin Salome von Veitor und Justizrat Scholten, zwei Sommergäste, die sich alljährlich in einem Dorf im Harz begegnen. Das Geschehen wird angetrieben durch die Sorge um Scholtens Patenkind Eilike Querian, Tochter des ortsansässigen Bildhauers Karl Ernst Querian. Eilike muss ihrem Vater nicht nur Modell für seine Skulpturen stehen. Sie wird zudem von ihm derart vernachlässigt, dass sie sich schließlich in einer Nacht auf das Anwesen der Baronin flüchtet.³⁴ Als sie dort am nächsten Tag entdeckt wird, begeben sich Scholten und die Baronin gemeinsam mit Eilike auf den Weg zu Querians Hütte, um diesen zur Rede zu stellen. Im Atelier des Künstlers kommt es zu einer verheerenden Verschränkung kultureller Wahrnehmungsvollzüge und der menschlichen Verfügung über das Elementare, die unmittelbar in einem Großbrand mündet: Den eingetretenen Gästen zeigt der Bildhauer sein skulpturales Lebenswerk. Der wortgewandte Scholten würdigt zwar Querians Skulptur, bricht jedoch unversehens in Lachen aus, als der Künstler daran scheitert, seine im Widerschein der Flammen lebendig anmutende Kunst angemessen vor seinen Gästen zu verargumentieren. Querian reagiert auf Scholtens Lachen, indem er ein brennendes Scheit aus dem Kamin nimmt, dieses auf den Boden fallen lässt und so seine Hütte in Brand setzt. Die ungewöhnliche Hitze und der Sturm begünstigen eine rasche Ausbreitung des Feuers auf die umliegende Landschaft und das nahe gelegene Dorf. Querian selbst kommt in den Flammen ums Leben. Die Baronin, der Justizrat und die kleine Eilike können sich in Sicherheit bringen. Und auch das Dorf nimmt durch den unermüdlichen Einsatz der Sommergäste im Verbund mit den staatlichen Rettungsinstanzen keinen dauerhaften Schaden. Für die kleine Eilike bedeutet das katastrophische Geschehen eine Wendung zum Positiven: Nach dem Tod ihres Vaters wird sie von der Baronin von Veitor adoptiert. Gemeinsam mit ihr verlässt sie das Harzdorf. Den Justizrat wollen sie im kommenden Sommer nicht mehr im Harz, sondern an der Nordsee treffen.

Raabes *Frau Salome* folgt, wie sich dies nicht zuletzt auf der Ebene der Figurenkonzeption für viele Werke des Braunschweiger Autors in Anschlag bringen lässt, einer markanten Binärorganisation. Vorderhand zerfällt die Erzählung in einen eher handlungsarmen ersten und einen dramatischen zweiten Teil, die durch einen Brief des Justizrates an seinen Studienfreund Peter Schwanewede voneinander getrennt werden.³⁵ Auch leitmotivisch steht der Text im Zeichen zahlreicher Oppositionen, die sich letzten Endes auf unterschiedliche Modi der Wirklichkeitserfahrung beziehen lassen. Zu ihnen zählen die Gegensätze von Kunst bzw. Kultur und Leben, Antike

34 Vgl. zu dem die Erzählung inhaltlich wie narrativ strukturierenden Vorwurf des Kindesmissbrauchs: Norbert Mecklenburg: Sodom und Gomorra im Harz? ‚Verschwiegene Erzählen‘ in Wilhelm Raabes *Frau Salome*. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. 93/2019, S. 107–130.

35 Vgl. dazu: Eva Geulen: Schwierigkeiten mit Raabes *Frau Salome*. In: *Magie der Geschichten. Weltverkehr, Literatur und Anthropologie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Hrsg. von Michael Neumann/Kerstin Stüssel. Konstanz 2011, S. 417–428.

und Moderne, aber auch, und damit eng verbunden, derjenige von Katastrophe und Rettung. Alle diese Oppositionen stehen in einem engen Bezug zu Wahrnehmungsvollzügen, werden über diese strukturiert und zueinander in Beziehung gesetzt. Über spezifische Erzählverfahren verweisen sie zudem auf das komplexe Verhältnis von Welt- und Selbstbezug bei Raabe.³⁶ Bereits die Exposition spielt unterschiedliche, mitunter kulturell eingeübte Modi der Realitätserfahrung durch. In der humoristischen Figur eines Damenschneiders prallen literarisch perspektivierte Natur und konkrete Lebensrealität im Harz des vorangeschrittenen 19. Jahrhunderts konflikthaft aufeinander.³⁷ Kunst und Wirklichkeit, mit dieser düsteren Ahnung werden wir in Raabes Brand- und Künstlernovelle eingeführt, scheinen hier nur noch schwer miteinander vermittelbar zu sein, und sei es auf dem traditionsreichen Blocksberg.³⁸

Dieses Spannungsverhältnis führt sogleich in das Zentrum der konflikthaften Handlung, die sich um den Bildhauer Karl Ernst Querian und den von ihm initiierten Großbrand entfaltet. Bezeichnenderweise ist dieser selbst bis zum vorletzten Kapitel innerhalb der diegetischen Welt gar nicht anwesend, die Figur konstituiert sich ausschließlich in und über Gespräche zwischen der Baronin von Veitor, dem Justizrat Scholten und der kleinen Eilike. Ihre Konversationen kreisen um Querians Schaffen als Bildhauer. Dieser versucht, so zumindest legen es die Gespräche der Protagonist:innen nahe, mit seinen Bildwerken etwas Lebendiges zu schaffen. Doch nicht nur scheitert der als „Prometheus im Dorf“ (BA XII, 44) apostrophierte Bildhauer an einer produktiven Anverwandlung des Wirklichen.³⁹ Die Verklärung von Querians Skulpturen zu „Menschen“ (ebd.) gelingt lediglich unter ganz spezifischen Wahrnehmungsbedingungen.

36 Wie Cornelia Pierstorff an anderen Texten des Braunschweiger Autors gezeigt hat, erweist sich die herkömmliche Opposition von Fiktion und Realität ebenso wie die von Welt- und Selbstbezug für eine Analyse der Spezifität von Raabes Erzählen als unzulänglich. Fiktion und Ontologie – die Frage also: was ist Welt? – stehen stattdessen in einer konstitutiven Verbindung zueinander: „Jeder Weltentwurf basiert auf Weltkategorien, entwirft also jeweils seine Ontologie gleich mit. Die Welthaftigkeit ist damit abhängig von bestimmten Darstellungsverfahren [...]. Erzählen als Worldmaking zu beschreiben, antwortet [...] genau auf die Frage wie im Erzählen Welt gemacht wird.“ Cornelia Pierstorff: *Ontologische Narratologie. Welt erzählen bei Wilhelm Raabe*. Berlin, Boston 2020, S. 3.

37 Ein Damenschneider gibt sich hier als Bildungstourist im Harz zu erkennen. Gemeinsam mit elf Reisegenossen reist dieser zum Schauplatz von Goethes *Faust*-Drama. Dort jedoch muss die reale Landschaftserfahrung dem literarischen Intertext standhalten. Sein Rezitieren von Goethes Drama stößt im örtlichen Wirtshaus auf taube Ohren. In offensichtlicher Unkenntnis des Dramas fühlt der ansässige Wirt sich stattdessen beleidigt und verweist den Schneider gewaltsam seiner Gaststube. Im Gespräch mit dem zu Hilfe eilenden Scholten bekennt der kulturell versierte Tourist: Als „ein anständiger Mensch“ habe er den Brocken bestiegen, findet sich nun jedoch trotz aller „Dichterpoesie im Gemüte“ (BA XII, 16) einzig als „Zerzaust[e]r“ (BA XII, 15) inmitten der Harzlandschaft wieder.

38 Vgl. Rolf Parr: Raabes Effekte des Realen. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 52/2011, S. 21–38, hier S. 28.

39 Über den Beinamen verortet Raabe seine Bildhauergestalt unmittelbar in der mythologischen, aber auch in der eigenen kulturellen Tradition. Prometheus gilt als Schutzpatron der Menschen im Kampf mit einer als willkürlich erlebten Göttergewalt. Der Prometheische Feuerraub bildet in diesem Zusammenhang die Urszene menschlich-kultureller Weltaneignung und macht die Titanengestalt insbesondere in der Genieästhetik zur bevorzugten Figuration eines von nun an als schöpferisch imaginierten Künstlers. Goethe entwirft in seiner Ode *Prometheus* den Titanen als genialischen, sich von göttlicher wie natürlicher Abhängigkeit emanzipierenden Künstler. In dem eröffnenden Gewitter erkennt der Prometheische Künstler zwar noch die göttliche Macht „[a]n Eichen [...] und Bergeshöhen“ an. Die Natur kann den Menschen in erhabenen Schrecken versetzen, stellt jedoch keine konkrete Bedrohung mehr dar. Mit seinen technischen und kulturellen Errungenschaften hat dieser sich von einer natürlichen Abhängigkeit emanzipiert. Goethe konzipiert Prometheus als mächtigen „Bildermacher in seiner Werkstatt, der sich seine eigene Menschenwelt erzeugt, als der Gegenspieler des

Bereits früh gibt Eilike zu bedenken, dass diese nur aus der Distanz lebendig wirken. Sobald man sich ihnen nähert, erscheinen sie sogleich „ein wenig anders“ und werden als leblose „Machwerke“ (ebd.) entlarvt.

Das Konfliktpotential der Novelle speist sich aus einem chiasmischen Verhältnis von Wirklichkeit und (mimetischer) Kunst und kulminiert an einem außergewöhnlich heißen und stürmischen Sommertag. Justizrat Scholtens, Salome von Veitor und Eilike machen sich auf den Weg zu dem Bildhauer, um diesen zur Rede zu stellen. Im Inneren von Querians Hütte spitzt sich das Geschehen zum „novellistischen Kulminationspunkt“⁴⁰ zu – der Statuenbetrachtungsszene, die den Großbrand nicht nur einleitet, sondern unmittelbar entfacht. Unter spezifischen Beleuchtungssituation gelingt eine Verlebendigung des Bildwerks im Wahrnehmungsvollzug:

Im Hintergrunde aber durch die wirbelnden Dämpfe und knisternden Funken sichtbar das jüngste Werk Querians, das Bildwerk, welches die Eilike mehr denn alles andere aus dem Hause ihres Vaters gescheucht hatte. Von der dunklen Wand hob sich die Tongruppe im roten, flackernden Schein des Herdes riesenhaft, übertrieben karikaturartig, aber doch mächtig und überwältigend ab. Der nackte Gigant mit dem toten Kinde in den Armen lebte! – Die Muskeln zuckten, er mußte den grinsenden Mund jetzt, gerade jetzt zu einem Gebrüll der Verzweiflung aufreißen! (BA XII, 89)

Die Dynamik und Bewegung des brennenden Feuers begünstigt eine Rezeption, in der die Statue zumindest partiell lebensecht erscheint: „[M]ächtig und überwältigend“, ja tatsächlich lebendig wirkt der Gigant. Voraussetzung hierfür ist ein sorgsam gegen die gegenwärtige Realität abgeschotteter Innenraum. Die äußere Realität, für die hier beispielhaft das Extremwetter einer ungewöhnlichen Sommerhitze gelten kann, finden keinen Weg in das Innere des bildhauerischen Laboratoriums: Ein „häßliche[s] Wetter“ (BA XII, 87) vermutet Querian, der die Fensterläden seiner Hütte ebenso wie „die Klappen seines Intellekts gegen die Außenwelt hermetisch verschlossen“ (BA XII, 88) hält.

Scholtens Bedenken, ob sich das Bildwerk „im Tageslichte“ (BA XII, 89) wohl ähnlich lebendig ausnehmen würde, geht einher mit Querians Scheitern, einen „eigenen Legitimationsdiskurs zu lancieren“⁴¹. Warum ihm sein „Kind [...] immer in den Armen“ stirbt, weiß der Künstler selbst nicht zu erklären und möchte diesbezüglich „wohl einmal die Sachverständigen fragen“ (ebd.). Chiasmisch werden über die Skulptur Leben und Tod aufeinander bezogen. Das Bildwerk wiederholt das

Zeus.“ Die Ode endet mit der Erhebung des kreativen Prometheus über Zeus und verkündet zugleich ein aufklärerisches Zeitalter, das den *homo inermis* (unbewaffneten Menschen) endgültig aus der Abhängigkeit einer *natura noverca* (stiefmütterlichen Natur) löst: „Hier sitz ich, forme Menschen/Nach meinem Bilde,/Ein Geschlecht das mir gleich sei,/Zu leiden, /Zu genießen und zu freuen sich/Und dein nicht zu achten,/Wie ich!“ (Johann Wolfgang von Goethe: Prometheus. In: *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. Bd. 1: *Gedichte und Epen*. Hrsg. von Erich Trunz. München 1996, S. 4446, hier S. 46) Vgl. dazu auch Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt/M. 1984, S. 440. Vgl. zur Mythologie bei Raabe grundsätzlich: Renate Böschstein: Mythologie zur Bürgerzeit. Raabe – Wagner – Fontane. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 27/1986, S. 7–34. Natalie Moser hat Querian als Gegenentwurf des mythologischen Prometheus bezeichnet: „Querian scheint weniger eine Art Prometheus, sondern dessen Gegenbild zu sein, da er den geformten Menschen kein Leben verleiht, sondern den Entzug des Lebens darstellt. Das von ihm entfachte Feuer ist ein zerstörerisches, das den Künstler auslöscht und das ganze Dorf zu zerstören droht. Querian übt an sich und seinen Mitmenschen eine negative Kulturarbeit aus.“ (Natalie Moser: *Die Erzählung als Bild der Zeit. Wilhelm Raabes narrativ inszenierte Bilddiskurse*. Paderborn 2015, S. 183)

40 Dominik Müller: Statuenbelebung – realistisch. In Wilhelm Raabes ‚Frau Salome‘ sowie Gottfried Kellers ‚Regine‘ und ‚Herr Jacques‘. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 45/2004, S. 16–32, hier S. 23.

41 Moser: *Die Erzählung als Bild der Zeit*, S. 193.

prekäre Verhältnis von Vater und Tochter, bildet im Gegensatz zu dem lebendig scheinenden Giganten das Kind in seinen Armen als tot ab.⁴² Querians Abarbeiten an einer Ästhetik des Lebendigen verkehrt sich ins destruktive Gegenteil – auf Seiten der künstlerischen Abbildung ebenso wie auf der Ebene des Wirklichen selbst. In seinem artistischen Streben vernachlässigt Querian die Pflege seiner Tochter. Aufgrund mangelnder „geistige[r] wie körperliche[r] Erziehung“ (BA XII, 38) wendet diese sich schließlich hilfeschend an den Justizrat: „Ich meine, ich könnte sterben, ohne daß er es merkte. Er hat mich wieder nackt abgebildet, daß ich mich vor mir selber fürchte –“ (BA XII, 41). Der Text vollzieht die prekäre Verschränkung von Signifikat und Signifikant unmittelbar auch auf der sprachlichen Ebene nach: Im vorletzten Kapitel bekennt der Bildhauer: „Ich habe fünfzig Jahre gearbeitet, ein Lebendiges zu schaffen; es stirbt mir aber immer in den Armen“ (BA XII, 89), ohne dass genau zu unterscheiden wäre, worauf Bezug genommen wird. Mimesis bedeutet hier nicht Poieisis (von altgriech. ποιέω = „machen“), sondern Katastrophe (von altgriech. καταστρέφω = „zerstören“).⁴³

Inmitten des Feuers zerstört nun Querian sein skulpturales Kind und kommt in den Flammen selbst ums Leben. Eilike hingegen, das ‚reale‘ Kind des Bildhauers, kann durch Justizrat Scholten und die Baronin Salome von Veitor gerettet werden. Unter Aufbietung „all ihre[r] Kräfte“ (BA XII, 92) hält Salome Querians Tochter davon ab, in das brennende Haus zurückzukehren. Das durch den Brand vollkommen verwaiste Mädchen nimmt Salome schließlich bei sich auf: „Und nachher soll sie [Eilike, L. I.] es gut bei mir haben“ (BA XII, 99). Durch die Adoption wird eine neue Fürsorgebeziehung gestiftet, die für Querians Tochter Anderes, Besseres erhoffen lässt.⁴⁴ Nicht mehr über eine biologisch oder kulturell abgesicherte Genealogie legitimiert sich dieses neues Macht- und Fürsorgeverhältnis. Es ist stattdessen die Rettung, die Leben dort stiftet, wo dieses im und durch das Streben nach künstlerischer Nachahmung dem Tod anheimgegeben war. Wo sich Mimesis nicht in Poieisis, sondern in katastrophale Destruktion verkehrt, stellt der Großbrand in Raabes *Frau Salome* eine Rettung dar. Die Erzählung entledigt sich eines Bildwerks, das eine Differenzierung zwischen Signifikant und Signifikat zumindest für den Urheber unmöglich gemacht hat.

Dieser Prozess ist eng mit Raabes Titelheldin verbunden. Salome von Veitor wird von Eilike gleich zu Beginn – und dies in deutlicher Differenz zu ihrer eigenen Replik in der väterlichen Skulptur – mit dem Leben assoziiert: „Ich will leben und möchte auch ein schönes Kleid haben wie die Dame“ (BA XII, 44), bekennt Querians Tochter nach dem ersten Zusammentreffen. In die väterliche Hütte heimgekehrt, will sich selbst im Widerschein des Mondes die antike Statue in Eilikes Dachkammer nicht wie

⁴² Hierdurch wird auch Eilikes Aussage bestätigt, ihr Vater bilde sie tot ab (vgl. BA XII, 44).

⁴³ Claus Michael Ort konstatiert: „Querians vergebliches Bestreben, ‚ein Lebendiges zu schaffen‘“ (BA XII, 89), die Similarität ‚toter Kunst‘ also zur Mimesis von ‚Leben‘ zu steigern, erfolgt zwar auf Kosten des ‚Lebens‘ seines Kindes, vermag aber dennoch nur als ‚totes Kind‘ in das Kunstwerk überzugehen. Die Zeichenproduktion vollzieht damit jenen Mortifikationsprozeß semisch nach, dem auch Eilike selbst unterworfen zu sein scheint (‚Ich will leben‘) und an dessen Ende physischer Tod und adäquate, nicht-similare – nekrosemiotische – Repräsentanz steht (‚grabe‘).“ (Claus Michael Ort: *Zeichen und Zeit. Probleme des literarischen Realismus*. Berlin 1998, S. 105)

⁴⁴ Vgl. zum Oppositionsschema von Geburt und Adaption als literarische Verfahren der Überführung einer natürlichen Ordnung in eine kulturelle: Helmut J. Schneider: Geburt und Adoption bei Lessing und Kleist. In: *Kleist-Jahrbuch* 2002, S. 21–41.

gewöhnlich zu etwas Lebendigem verklären. Nicht als lebensähnliches Abbild, und schon gar nicht als Substitut der verstorbenen Mutter eignet sich das tote Material:

Der Mond stieg an die Wand dem Bette gegenüber hinauf und traf den griechischen Frauenkopf; – schön-ruhig sah das hellenische Gesicht gradaus, und Eilike Querian faltete die Hände auf ihrem rechten Knie und rief, ihre Tränen niederschluckend: „Nein, du bist doch nicht meine Mutter. Meine Mutter ist erst seit zwölf Jahren tot, du aber bist schon vor tausend Jahren gestorben. Ich bin blödsinnig, und du bist das fremde Bild, das mein Vater im Sinne hat und nicht finden kann, und mein Vater ist ein Narr.“ (BA XII, 61)

Die jüdische Baronin macht die lebenspraktischen Grenzen einer (noch so mimetischen) Kunst erfahrbar und erweist sich damit in gleich doppelter Hinsicht als Retterin der kleinen Eilike. Auch in dem Dorf, auf das das von Querian gestiftete Feuer schnell ausgreift, macht sie sich „sehr nützlich“ (BA XII, 93) und leistet unermüdlich Hilfe: „Sie [Salome von Veitor, L. I.] hatte zu retten gesucht, wie und wo sie konnte [...]; Ihre Hände bluteten, ihre Kleider waren zerrissen, und jetzt waren ihre Körperkräfte zu Ende, wenn sie gleich ihre geistigen Fähigkeiten noch klar und vollständig beisammen hatte.“ (ebd.) Die rettende Titelheldin wird im biblischen Register beschrieben. Das Brandgeschehen nimmt sie nicht zufällig von einem Hügel wahr. Angereichert wird der exponierte Standpunkt durch Psalmenverse aus dem zweiten Buch Samuel:

Die Augen der Frau leuchteten, wenngleich ihre Glieder zitterten und der Atem heiß und stoßweise sich ihrem Busen entrang. Sie sah über die Flammen der Nähe auf die Blitze und Wolkenbrüche in der Ferne; und alte Verse aus den Psalmen ihrer Väter gingen ihr durch den Sinn und wurden laut auf ihren Lippen. (BA XII, 94)

Doch auch hier vermag das religiöse Gebären nicht über Begründungsschwierigkeiten der Retterinnenfigur hinwegzutäuschen. Letzten Endes übergibt auch die jüdische Titelheldin weitere Rettungsaktionen in die Hände der staatlichen Instanzen. Sie macht „die Offiziere der aus der Kreisstadt im Eilschritt zu Hülfe marschierenden Füsilierkompanie [...] mit der Sachlage und dem Situationsplane des Dorfes bekannt“ und dirigiert diese dorthin, „wo ihre Hülfe vom besten Nutzen sein konnte.“ (BA XII, 93 f.) Wo die Erzählung sie noch als biblische Heldin zu stilisieren versucht, wird Salome von den Dorfbewohner:innen denn auch gar nicht mehr als eine positiv konnotierte Rettungsinstanz anerkannt: Die vom Zustandekommen des Feuers Ausgeschlossenen taxieren sie am Ende des Geschehens „mit schlimmen Blicken“ und versuchen, sich durch eine „unsichtbare Linie“ von ihr, Scholten und Eilike abzugrenzen (BA XII, 96).⁴⁵ Dort, wo in *Kazensilber* die beiden Rettungsaktionen des rätselhaften braunen Mädchens als Leerstellen in der bestehenden (Sprach-)Ordnung klaffen, inszeniert Raabe seine Retterin als biblische Heldin. An diese jedoch, das zeigt das Eingreifen des Militärs und das Misstrauen der Bevölkerung, wird nicht mehr vorbehaltlos geglaubt. Stifter tilgt die prekäre Lücke einer letztlich rätselhaft bleibenden Rettung durch eine signifikante Zunahme des Erzähltempo. So leistet der Text jener in der Vorrede entfalteten Gesetzmäßigkeit Vorschub, der zufolge sich alle (katastrophischen) Kraftwirkungen in der Zeit zu Sanftheit modulieren lassen. Bei Raabe hingegen verschiebt sich die Relation zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit nicht zugunsten der ersteren. Das verheerenden Lachen Scholtens am Ende des elften Kapitels – „[d]a lachte Scholten doch“ (BA XII, 89) – zeitigt nicht nur inhaltlich eine plötzliche Wendung im

⁴⁵ Vgl. hierzu grundlegend: Florian Krobb: *Die schöne Jüdin. Jüdische Frauengestalten in der deutschsprachigen Erzählliteratur vom 17. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg*. Tübingen 1993, S. 158–162.

Gang der Dinge. Auch Raabes Erzählinstanz selbst vollzieht das Unvorhergesehene nach, trägt dem Plötzlichen und Unerwarteten durch eine abrupte Kapitelzäsur Rechnung.⁴⁶ Das zwölfte und letzte Kapitel knüpft dementsprechend nicht unmittelbar an das Ende des elften Kapitels an. Stattdessen wird es von einer Medienreflexion eröffnet, die das Anschauungspotential der Dichtung zu profilieren versucht: Was, so Raabes heterodiegetische Erzählinstanz, von dem katastrophalen Großbrand „nacher in den Zeitungsblättern [...] zu lesen gewesen ist, gab nur eine matte Relation der hereinbrechenden schrecklichen Ereignisse.“ (BA XII, 90) Im literarischen Text folgt ein Wechsel der Fokalisierung auf die unwissenden Wald-, Feld- und Bergarbeiter:

Um diese Stunde – zwischen drei und vier Uhr nachmittags – ist es in der Tiefe der Erde, fern in den Wäldern auf den Holzschlageplätzen und an den Meilern, sowie auf den entlegenen Feldern und Wiesen den Leuten *gewesen*, als habe sie plötzlich jemand gerufen. [...] Wer schrie es in die Schachte hinunter, in die Stollen hinein, daß Feuer zu Hause sei? Wer verkündete es in den brausenden Forsten, auf den Feldern? Wer sagte es dem einsamen Hirten auf seiner Waldwiese? Sie wußten es alle zu gleicher Zeit. (BA XII, 90, Herv. L.I.)

Das Plötzliche und Unerwartete, der Bruch im kausal-linearen Handlungsverlauf schreibt sich in den Erzählgang selbst ein. Das Lachen als Auslöser der Katastrophe ebenso wie die Ausbreitung des Feuers werden nicht nur als diffuses Wahrnehmungsphänomen markiert – „[v]iele haben ein Lachen in dem Sturmwind *gehört*“ (BA XII, 89, Hervorh. im Original). Zugleich reflektiert die Novelle, deren Schauplatz ein dichtes Netz moderner Kommunikationsmedien aufweist, auf die perspektivisch gebrochene, aber auch narrativ vermittelte „Konstruiertheit einer jeden Wirklichkeitserfahrung“.⁴⁷ Auch im vermeintlich idyllischen Harzdorf haben sich die Ereignisse um Katastrophe und Rettung zum „poetische[n] Mythos verselbstständigt“⁴⁸; „[U]nd noch lange wird man sich erzählen, wie das Feuer flog“ (BA XII, 93).

Wo sich die bildhauerische Mimesis ins Katastrophische verkehrt, hat auch die realistische Dichtung keine objektive Deutungshoheit über das Geschehen: „Ob wohl die Behörde glauben wird, daß es sich so einfach zutrug, wie wir es sahen und es wohl demnächst als Augenzeugen werden bekräftigen müssen“ (BA XII, 95), bleibt fraglich. Die Kunst hat hier keinen epistemischen Vorsprung mehr, kann das Plötzliche und Unvorhergesehene nicht in kausale Strukturen bannen. Dementsprechend bleibt das eigentlich Katastrophische, um das der Text kreist, denn auch unerzählt: Die prekäre Vernachlässigung der kleinen Eilike. Anders als bei Stifter jedoch wird die

46 Dominik Müller spricht in diesem Zusammenhang davon, dass Raabe hier eine filmische Schnitttechnik vorwegnimmt. Vgl. Müller: *Statuenbelegung – realistisch*, S. 25.

47 Moser: Das Bild der Zeit, S. 170. „Als mein seliger Mann“, so informiert Salome von Veitor Justizrat Scholten bei seinem Besuch in der Villa Veitor, „vor sechs Jahren sich dieses idyllische Winkelchen einrichtete, war man sofort so freundlich, ihm eine Telegraphenlinie an den Fuß des Berges nachzulegen“ und den deutschen Harz damit an die internationalen Metropolen „Berlin, Wien, London, Petersburg und Paris“ anzuschließen (BA XII, 66). Ein „Kreis[] zerknitterter deutscher und ausländischer Zeitungen“ (BA XII, 70) umgibt die Baronin von Veitor in ihrer Villa am Katastrophentag und signalisiert die mediale Anbindung der Harzegend an das Weltgeschehen. Florian Krobb hat Raabes Harzlandschaft dementsprechend als einen Laborraum bezeichnet, „in dem epochale Umwälzungen und Dynamiken studiert werden können.“ (Florian Krobb: Rezension zu Literarische Harzreisen. Bilder und Realität einer Region zwischen Romantik und Moderne. Hrsg. von Cord-Friedrich Berghahn, Herbert Blume, Gabriele Henkel und Eberhardt Rhose. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 51/2010, S. 191–194, hier S. 194)

48 Joseph Erkme: Spott – Wohlbehagen – Verzweiflung. Lachen in Wilhelm Raabes Erzählungen Frau Salome, Stopfkuchen und Die Akten des Vogelsangs. In: *LachArten. Zur ästhetischen Repräsentation des Lachens vom späten 17. Jahrhundert bis in die Gegenwart*. Hrsg. von Arnd Beise/Ariane Martin/Udo Roth. Bielefeld 2003, S. 151–164, hier S. 156.

katastrophische Dimension der Wirklichkeit nicht durch eine spezifische Modulation von erzählter Zeit und Erzählzeit getilgt. Während sich das Katastrophische auf das gestorbene Kind in Querians Skulptur verschiebt, bedingt es auf narrativer Ebene ein anachronologisches und abruptes Erzählen.

V. Fazit

Inhaltlich wie sprachlich arbeitet Stifters *Kazensilber* an der Darstellung jener programmatisch beschworenen sanften Gesetzmäßigkeit. Über das braune Mädchen und die von ihm ausgeführten Rettungsaktionen können auch die verheerenden Ereignisse von Hagelsturm und Großbrand in ihrer eruptiven Dimension nivelliert werden. Das Programm einer teleologischen Modulierung alles Plötzlichen und Einseitigen zu Sanftheit erprobt der Text unmittelbar auf der erzähltechnischen Ebene. Hier kommt es zu einer signifikanten Zunahme des Erzähltempo, durch die Katastrophe und Rettung in der Zeit marginalisiert werden. Die nicht mehr transzendental legitimierte, sondern über die Figur des wilden – weiblichen – Wesens naturalisierten Rettungsszenarien jedoch bergen Schwierigkeiten, die der Text selbst letztlich nicht zu lösen vermag. In der Resistenz, sich den Verfahren einer umfassenden, nicht zuletzt sprachlich vollzogenen, Angleichung zu fügen, markiert das ‚braune Mädchen‘ einen semantischen Überschuss, bleibt bis zum Schluss rätselhaft. Als Leerstellen bleiben die Rettungsaktionen ebenso ausgespart, wie das Mädchen selbst zu keiner sprachlichen Ausdrucks- und damit Erklärungsmöglichkeit findet und auch dauerhafte nicht in die bestehende, chronologisch strukturierte Ordnung integriert werden kann.

Auch bei Raabe konfiguriert sich die Handlung über die Erzählmodelle von Katastrophe und Rettung. Diese werden jedoch als Strukturelemente der Erzählung offen ausgestellt. Während bei Stifter die doppelte Rettungsaktion des braunen Mädchens auf die eruptiven Einbrüche des Kontingenten reagiert, werden bei Raabe die Kategorien von Katastrophe und Rettung bis zur Indifferenz miteinander verschränkt. Nur im Rahmen einer innerdiegetischen Erzählung wird die Katastrophe des Kindesmissbrauchs artikuliert, hat sich zu Beginn der erzählten Handlung also längst ereignet. Und auch der katastrophale Großbrand, der für Querians Tochter eine Rettung darstellt, gibt sich letztlich als Narrativ zu erkennen, das perspektivisch variiert. *Frau Salome* entfaltet eine Poetik des Katastrophischen, indem die Zeitstruktur des Plötzlichen hier unmittelbar die Ebene des Erzählens selbst konfiguriert. Der Text jedoch weiß um diese narrative Kraft, stellt sie offen aus. Im Anerkennen einer kontingenten Wirklichkeit scheint dann der spezifische Realitätsbezug von Raabes Novelle zu liegen.

Linie – Priel – Strömung. Instabiles Katastrophenwissen und Ozeanographie in Theodor Storms *Der Schimmelreiter*

Abstract

Der Aufsatz setzt sich mit dem Verhältnis von Festland und Meer in Storms *Der Schimmelreiter* auseinander. Die Forschung geht meist von einer topographischen Gegenüberstellung aus, die den im Zentrum der Novelle stehenden Konflikt zwischen Aufklärung und Irrationalität illustriert. Demnach verweist das durch Arbeit gestaltete Festland auf Prinzipien der kulturellen Ordnung, der Abbildbarkeit im Medium der Karte und auf eine realistische Poetik des Erzählens. Jenseits des Deichs erstreckt sich demgegenüber das Meer als ein lebensfeindliches Prinzip, das jede Ordnung des Raums unterspült und metonymisch für eine dem Menschen gegenübergestellte Natur einsteht. Der Beitrag arbeitet heraus, wie die vermeintlich getrennten Bereiche von Land und Meer durch eine Reihe an Verbindungswegen in Kontakt zueinander treten. Das Meer ist demnach kein negatives Prinzip der Leere, sondern weist eine eigene Dynamik auf, die ich in den Begriffen des Spiels und der Strömung verdeutliche. Gestalt erlangen diese dynamischen Wasserkräfte besonders im Priel, der in Storms Novelle die Katastrophe bedingt, der die Hauptfiguren rund um Hauke Haien zum Opfer fallen.

Keywords: Blue Humanities, Sintflut, Theodor Storm, Wasserkräfte, Wattenmeer

I. Meer und Katastrophe

In einer Literatur- und Kulturgeschichte der Katastrophe nehmen das Meer und die aus ihm entstehende Sturmflut oder Überschwemmung eine besondere Stellung ein.¹ Zum einen bilden sich in der nautischen Erfahrungswelt der Schiffbruch und die Seenot als Figuren des Scheiterns aus, die über die bis in die antike Philosophie zurückreichende Engführung zwischen Schiff und Staatswesen stets schon auf politische und gesellschaftliche Zusammenhänge bezogen zu sein scheinen.² Zum anderen bietet die biblische Erzählung der Sintflut im Buch Genesis des Alten Testaments einen bildlich-sprachlichen Grundbestand zur Kennzeichnung einer einschneidenden Naturkatastrophe, die als Metapher zugleich eine grundlegende

-
- 1 Zur Rolle von Flut und Schiffbruch in Darstellung und Imagination von Katastrophen mit besonderer Aufmerksamkeit auf der Malerei vgl. Jörg Trempler: *Katastrophen: Ihre Entstehung aus dem Bild*. Berlin 2013. Zu den Einflusslinien der biblischen Fluterzählung auf geologische Vorstellungen der Erdgeschichte in der Aufklärung und der Romantik vgl. Norman Cohn: *Noah's Flood: The Genesis Story in Western Thought*. New Haven 1999. Zur generellen Begriffsgeschichte von ‚Katastrophe‘ vgl. Olaf Briese/Thomas Günther: Katastrophe. Terminologische Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. In: *Archiv für Begriffsgeschichte* 51/2009, S. 155–195; Briese und Günther betonen, dass der Begriff der Katastrophe erst im Verlauf des 18. Jahrhunderts als Metapher aus dem Vokabular der Dramenpoetik und -theorie des 17. Jahrhunderts auf Ereignisse der Natur übertragen wird. In der griechischen Antike ist ‚Katastrophe‘ jedoch kein Begriff der Tragödie oder ihrer Theoretisierung.
 - 2 Zum Schiffbruch als Metapher der menschlichen Existenz vgl. Hans Blumenberg: *Schiffbruch mit Zuschauer*. Frankfurt/M. 1979.

gesellschaftspolitische Veränderung bezeichnen kann.³ Sofern Noahs Flut als Reaktion auf ein menschliches Fehlverhalten gedeutet wird,⁴ erscheint die Flutkatastrophe als *Ultima Ratio* einer von Zorn erfassten transzendenten Kraft, die sich angesichts menschlicher Hybris nicht mehr anders zu helfen weiß, wodurch die Flut zugleich nicht mehr eindeutig einer vom Menschen unterschiedenen Natur zugeschrieben werden kann. Die spezifischen physikalischen Eigenschaften des Wassers nehmen dabei eine besondere Rolle ein, indem es durch seine gleichmäßige Verteilung ebenso als zerstörerische Sanktion wie als Reinigung verstanden werden kann, durch seine Auftriebskraft zugleich aber die Rettung einer auserwählten Gruppe mittels des Schiffs ermöglicht. Beschreibt der Schiffbruch den Moment, in dem das labile technologische Konstrukt in seine wässrige und für den Menschen tendenziell lebensbedrohliche Umgebung zerbricht und in die Tiefe hinabsinkt, sind Sturmflut und Überschwemmung der Einbruch des Wassers in den Raum der Landlebewesen. In beiden Fällen erscheint das Meer als ein rein negatives Prinzip, dessen Mobilität, Geschwindigkeit und Indifferenz alle kulturellen Ordnungen unterspült und den Landlebewesen ihre buchstäbliche Lebensgrundlage entzieht.⁵ Bilden sich kulturelle Ordnungen auf der Grundlage eines Netzwerks von Differenzen, ist das Meer demgegenüber ein Milieu, das keine bleibenden Unterscheidungen ermöglicht, in dem alles zirkuliert und ineinanderfließt. Es erscheint demnach als ultimative Grenze, vor dem sich jede Kontur und Bedeutung immer schon abhebt.⁶

-
- 3 Besonders in der Zeit um 1800 treten vor dem Hintergrund der Französischen Revolution zerstörerische Naturkräfte wie Erdbeben und Überschwemmung als Bildspender politischer Umbrüche auf, etwa in Friedrich Schlegels Athenaeums-Fragment Nr. 424: „Man kann die Französische Revolution als das größte und merkwürdigste Phänomen der Staatsgeschichte betrachten, als ein fast universelles Erdbeben, eine unermessliche Überschwemmung in der politischen Welt.“ Friedrich Schlegel: Athenaeums-Fragmente. In: Ders.: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Bd. 2. Hrsg. von Hans Eichner. München 1967, S. 165–255. S. 247 f. Zum Bildrepertoire von Schiffbruch und Seenot im Zusammenhang der Französischen Revolution vgl. auch Trempler: *Katastrophen*, S. 43 f. Gleichzeitig entwickelt Georges Cuvier die Paläontologie als erdgeschichtliche Theorie, die von der Annahme einschneidender Katastrophen geprägt ist, in deren Folge zahlreiche Spezies aussterben. Vgl. etwa Jörg Dünne: *Die katastrophische Feerie: Geschichte, Geologie und Spektakel in der modernen französischen Literatur*. Paderborn 2016, besonders das Kapitel „Die erdgeschichtliche Katastrophentheorie: Cuvier und die Folgen“.
 - 4 Erzählungen einer globalen Überschwemmung finden sich in nahezu allen Europäischen und Vorderasiatischen Kulturen. Geologische und archäologische Ansätze gehen mittlerweile davon aus, dass sich diese Verbreitung durch einen Bezug auf reale Ereignisse erklären lässt, insbesondere auf einen Wassereinbruch des durch Gletscherschmelzen enorm angestiegenen Mittelmeers in das Schwarze Meer um 6000 v. Chr. Zu dieser archäologischen Perspektive auf Sintfluterzählungen vgl. Harald Haarmann: *Geschichte der Sintflut. Auf den Spuren der frühen Zivilisationen*. München 2003.
 - 5 Innerhalb der letzten Jahre ist mit der Entwicklung der *Blue Humanities* diese Wahrnehmung des Ozeans als eines Raums der lebensfeindlichen Leere zunehmend kritisch gesehen worden. Vgl. dazu jüngst Sidney I. Dobrin: *Blue Ecocriticism and the Oceanic Imperative*. New York 2021; Søren Frank: *A Poetic History of the Oceans: Literature and Maritime Modernity*. Leiden, Boston 2022, S. 35 f.
 - 6 In semiotischer Hinsicht merkt dies Roland Barthes *en passant* in einer Fußnote der *Mythologies*: „Combien, dans une journée, de champs véritablement *insignifiants* parcourons-nous? Bien peu, parfois aucun. Je suis là, devant la mer: sans doute, elle ne porte aucun message. Mais sur la plage, quel matériel sémiologique! Des drapeaux, des slogans, des panoneaux, des vêtements, une bruniture même, qui me sont autant des messages.“ Roland Barthes: *Mythologies*. Paris 1981, S. 197. [Roland Barthes: *Mythen des Alltags*. Berlin 2010, S. 55: „Wie viele wirklich bedeutungsleere Bereiche durchlaufen wir während eines Tages? Sehr wenige, manchmal gar keinen. Ich bin am Meer: Gewiß, es enthält keinerlei Botschaft. Doch am Strand, wieviel semiologisches Material! Fahnen, Werbesprüche, Schilder, Bekleidungen, sogar Sonnenbräune – sie alle sind Botschaften, sie alle teilen mir etwas mit.] Grundsätzlich zu dieser Gegenüberstellung von Land und Meer auch Carl Schmitt: *Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum*. Berlin 2011, S. 13 f.:

Dieses Bildrepertoire, in dem das Meer als Raum des Scheiterns erscheint oder aber ein über die Ufer tretendes Prinzip der Negation verkörpert, spielt für den Roman in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine ambivalente Rolle. So tritt das Meer weiterhin als archaische und ahistorische Zerstörungskraft auf, das die Leistungen, besonders aber die Grenzen eines ausschließlich an Wahrscheinlichkeiten, naturwissenschaftlichem Wissen und technologischer Beherrschbarkeit orientierten Zugangs zur Wirklichkeit vor Augen führt. Exemplarisch zeigt sich dies an Herman Melvilles Roman *Moby-Dick; or, the Whale* (1851), der in seiner enzyklopädischen Anlage eine Fülle des zeitgenössischen Wissens über marine und maritime Zusammenhänge rund um den Pottwal ausbreitet, diese Wissensbestände aber stets auch als Sprungbrett für theologisch-metaphysische Spekulationen nutzt.⁷ Dieses Oszillieren des Meeres zwischen empirischen Wissensobjekt und biblischem Topos wird auch am Romanende nicht aufgehoben. So sinkt die *Pequod* nach der fatalen letzten Begegnung mit dem Wal in die Tiefe eines Meers, das unverändert dem Alten Testament anzugehören scheint: „Now small fowls flew screaming over the yet yawning gulf; a sullen white surf beat against its steep sides; then all collapsed, and the great shroud of the sea rolled on as it rolled five thousand years ago.“⁸ Die Vergleichspartikel „as“ bildet eine Art Scharnier oder Öffnung zwischen Gegenwart („now“) und der nach biblischer Chronologie fünftausend Jahre zurückliegenden Sintflut, die über die Doppelung des lautmalerischen „rolled“ zusätzlich angenähert werden.⁹

Spätestens ab 1850 lässt sich der Ozean jedoch immer weniger als strukturlose, ahistorische oder lebensfeindliche Gegenwelt verstehen, was sich auch an literarischen Auseinandersetzungen zeigt. Auf beiden Seiten des Nord-Atlantiks erkunden Romane wie eben Melvilles *Moby-Dick*, Jules Vernes *Vingt milles lieus au dessous de la mer* oder Victor Hugos *Les Travailleurs de la mer* den Ozean als Raum, der durch eine Vielzahl an Verbindungslinien und materiellen Wechselbeziehungen bestimmt ist. Dies betrifft zum einen den sich im Laufe des 19. Jahrhunderts intensivierenden Schiffsverkehr, der den Ozean zu einem globalen Raum der Konnektivität macht, in dem ökonomische, koloniale und epistemische Bestrebungen zusammentreffen.¹⁰ Zum anderen wird der Ozean zunehmend als ein dynamischer Naturraum wahrgenommen,

„In das Meer lassen sich auch keine Felder einsäen und keine festen Linien eingraben. Die Schiffe, die das Meer durchfahren, hinterlassen keine Spur. ‚Auf den Wellen ist alles Welle.‘ Das Meer hat keinen Charakter in der ursprünglichen Bedeutung des Wortes Charakter, das von dem griechischen Wort *charassein*, eingraben, einritzen, einprägen kommt.“

- 7** Vgl. Lawrence Buell: *Moby-Dick as Sacred Text*. In: *New Essays on „Moby-Dick; or the Whale“*. Hrsg. von Richard H. Brodhead. Cambridge Mass. 1986, S. 53–72.
- 8** Herman Melville: *Moby Dick; or, the Whale*. Oxford 2008, S. 508.
- 9** Es handelt sich zugleich um eine Anspielung auf Canto IV aus Lord Byrons *Childe Harold's Pilgrimage* (1812–1818), in dem das Meer ebenfalls einen Gegensatz menschlicher Geschichte bildet: „Roll on, thou deep and dark blue Ocean – roll!/Ten thousand fleets sweep over thee in vain;/Man marks the earth with ruin – his control/Stops with the shore; – upon the watery plain/The wrecks are all thy deed, nor doth remain/A shadow of man's ravage, save his own,/When, for a moment, like a drop of rain,/He sinks into thy depths with bubbling groan –,/Without a grave – unknell'd, uncoffin'd, and unknown.“ George Gordon Byron: *Childe Harold's Pilgrimage*. In: *The Complete Poetical Works*. Hrsg. von Jerome J. McGann. Oxford 1980, S. 199.
- 10** Vgl. Edward Suggen: *An Oceanic Modernity: Matthew Fontaine Maury, Ahab and the White Whale*. In: *Leviathan*. 16/2014, 2, S. 23–37; Iris Schröder/Felix Schürmann/Wolfgang Struck: *Einleitung. Jenseits des Terrazentrismus – Globalität aus Salzwasser*. In: *Jenseits des Terrazentrismus: Kartographien der Meere und die Herausbildung der globalen Welt*. Hrsg. von Iris Schröder/Felix Schürmann/Wolfgang Struck. Göttingen 2022, S. 7–33.

der eine Vielzahl von Lebensformen und übergeordneten Ökosystemen enthält sowie ein komplexes System aus ineinandergreifenden materiellen Prozessen wie Strömungen, Gezeiten und meteorologischen Kräften bildet.¹¹ Diese Verschiebung erfolgt durch einen enormen empirischen Wissenszuwachs über marine Prozesse, der sich in der Ausbildung der Ozeanographie besonders durch Matthew Fountain Maury's *The Physical Geography of the Sea* (1855) zeigt.¹² Gleichzeitig setzt sich die Erkenntnis durch, dass die tiefen, nicht unmittelbar dem Sonnenlicht ausgesetzten Wasserschichten keineswegs leblos sind, wie dies zuvor angenommen wurde.¹³

Im Folgenden situiere ich die Darstellung der Flutkatastrophe in Theodor Storms Novelle *Der Schimmelreiter* in dieser Phase in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in der das Meer verstärkt zum Gegenstand eines empirischen Wissens wird, zugleich aber eine vermeintlich anachronistische Tiefenschicht des Irrationalen aufweist. Während Victor Hugos Ozeanroman *Les Travailleurs de la mer* den Übergang von der Segel- zur Dampfschiffahrt behandelt, mit der eine zunehmende Vorhersagbarkeit von Reisezeiten durch die wesentlich verringerte Abhängigkeit von äußeren Faktoren, insbesondere dem Wind, einhergeht, beschreibt *Der Schimmelreiter* durch seine Rückverlegung in die Mitte des 18. Jahrhunderts eine konfliktgeladene Gleichzeitigkeit zwischen Aufklärung und abergläubischen sowie religiösen Erklärungsmustern gegenüber zerstörerischen Naturphänomenen. Wie die Storm-Forschung zeigt, verhandelt dieses Nebeneinander unterschiedlicher Deutungen von Wirklichkeit zugleich das Selbstverständnis und die Grenzen realistischer Erzählprinzipien.¹⁴ Vor diesem Hintergrund gehe ich der Frage nach, wie Storms Darstellung von verschiedenen Wasserkräften, insbesondere dem Priel, der in der finalen Flutkatastrophe zum Bruch des Deichs führt, auch unterschiedliche Konzeptionen des Ozeans nebeneinanderstellt. Erscheint er einerseits als schlingende „Sündflut“, die eine theologische Dimension der Transgression und darauf folgenden Strafe mit sich führt, wird er andererseits als ein eigenständiges und dynamisches Kraftfeld beschrieben, das klare Gegenüberstellungen zwischen Kultur und Natur verkompliziert.

II. Erde und Sprache

Theodor Storms Novelle *Der Schimmelreiter* ist in eben dem Maße poetologische Selbstreflexion und Problematisierung eines realistischen Erzählprinzips, als sie

11 Vgl. Oliver Völker: Schleim, Milch, Wolken. Ökologische Erzählstrategien in Jules Michelets *La mer*. In: *Ökologie*. Hrsg. von Alexander Kling/Christian Meierhofer. Hannover 2021 (= Non Fiktion. Arsenal der anderen Gattungen, 17.1), S. 31–55.

12 Vgl. Julia Heunemann: No straight lines. Zur Kartographie des Meeres bei Matthew Fontaine Maury. In: *Weltmeere. Wissen und Wahrnehmung im langen 19. Jahrhundert*. Hrsg. von Alexander Kraus/Martina Winkler. Göttingen 2014, S. 149–168.

13 Ernst Haeckel referiert und widerlegt diese Annahme. Vgl. Ernst Haeckel: *Das Leben in den grössten Meerestiefen*. Berlin 1870. Zur allmählichen Entdeckung des Lebens in der Tiefsee aus einer medienhistorischen Perspektive vgl. Natascha Adamowsky: *Ozeanische Wunder. Entdeckung und Eroberung des Meeres in der Moderne*. Paderborn 2017.

14 Vgl. dazu etwa John Hamilton: Rahmen, Küsten und Nachhaltigkeiten in Theodor Storms *Der Schimmelreiter*. In: *Weimarer Beiträge*. 61.2/2015, S. 165–180; Christian Begemann: Art. Deutschland. In: *Phantastik: Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hrsg. von Hans Richard Brittnacher. Stuttgart 2013, S. 104; Philipp Theisohn: *Der Schimmelreiter*. Gespenstisches Erzählen. In: *Theodor Storm. Novellen*. Hrsg. von Christoph Deupmann. Stuttgart 2008, S. 104–125.

ihren buchstäblichen Untergrund thematisch werden lässt: das Erdreich des Festlands, das in nahezu alle Bereiche der Rahmen- und Binnenerzählungen hineinspielt. In ihm werden die Toten beerdigt, in Prozessen der Erbschaft wird es als Besitz weitergegeben und erweitert; es wird vermessen und kartiert, vor allem aber muss es für die umfassend beschriebenen Deichbauarbeiten herumgekartet werden.¹⁵ Entsprechend steht Erde im *Schimmelreiter* stets auch in einer Beziehung zum Meer, dem sie abgewonnen ist und das in der Abfolge der Gezeiten und Sturmfluten an ihr nagt. Durch den Deichbau und das Anlegen von Entwässerungskanälen ist sie das Resultat einer ökonomisch motivierten Erweiterung des nutzbaren Festlandes und zugleich durchdrungen vom Projekt der Vorsorge gegenüber einem stets möglichen Ereignis der Flut-Katastrophe, die am Ende der Novelle dennoch nicht verhindert werden kann.

Die Erde steht außerdem in einer strukturellen Nähe zur Erzählung, insofern beide durch Prozesse der Unterteilung und des Ordnen bestimmt sind. Dieses Bedingungsverhältnis von Erzählen und Erde möchte ich zunächst auf drei miteinander zusammenhängenden Ebenen betrachten: erstens Recht, Besitz und Erbe, zweitens Vermessung, Modell und kartographische Abbildung sowie drittens schließlich der Zusammenhang zwischen der Beerdigung von Toten und dem Medium der Schrift.

Storms Novelle ruft verschiedene rechtliche Diskurse, Prozesse, Institutionen und Schriftstücke auf, die nahezu vollständig auf eine Ordnung des Untergrunds verweisen. Wenn Hauke Haiens Vater Tede Haien stirbt, erfolgt die Übergabe des Erbes mit dem Hinweis, dass der Vater den vererbten Grund und Boden durch Sparsamkeit um eine benachbarte Fenne erweitern konnte, was freilich schriftlich festgehalten ist: „Ja, ja, mein Sohn, sagte er, dort in der obersten Schublade der Schatulle liegt das Dokument.“¹⁶ Entscheidend fortgesetzt wird diese Akkumulation von Grund, wenn nach dem komplementären Tod von Elke Volkerts Vater die Frage im Raum steht, wer das vakante Amt des Deichgrafen übernehmen soll. Im prekären Moment der offenen Amtsnachfolge wird wiederum auf den Boden verwiesen, der Halt verleihen soll. Für Hauke Haien, der als möglicher Kandidat diskutiert wird, ist das zunächst ein ungünstiges Kriterium: „Der Mann wäre er schon‘, entgegnete Jewe Manners; ‚aber ihm fehlt, was man hier ‚Klei unter den Füßen‘ nennt“ (S 610). Die nötige Menge an „Klei“, die auf den Grundbesitz verweist, ist erst vorhanden, wenn Elke Volkerts ihrem künftigen Ehemann den väterlichen Grund und Boden noch vor der Hochzeit rechtlich überträgt. Im Moment der Beerdigung – „Und zur Erde wieder sollst Du werden“ (S 608) – soll Kontinuität zu den nachfolgenden Generationen durch die Weitergabe von Erde gesichert werden.

In dieser Szene der Übertragung nehmen Hauke Haien und Elke Volkerts zugleich eine Zwischenstellung ein. Ihnen fällt der Boden einerseits als überkommenes Erbe aus einer Vergangenheit zu, mit deren Last und Trägheitsmoment besonders Hauke Haien wenig zu tun haben will. Andererseits ist er Gegenstand der eigenen Arbeit, des Willens und der auf den richtigen Moment abgestimmten Intervention durch Elke

15 Zur Bedeutung der Erde aus Perspektive des Material Ecocriticism vgl. Heather I. Sullivan: *Dirt Theory and Material Ecocriticism*. In: *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*. 19.3/2012, S. 515–531.

16 Theodor Storm: *Der Schimmelreiter*. In: Ders.: *Erzählungen*. Hrsg. von Rüdiger Frommholz. Stuttgart 1988, S. 558–679, hier S. 601 (im Folgenden mit der Sigle ‚S‘ und entsprechenden Seitenzahlangaben im Text referenziert).

Volkerts, was den späteren Deichgrafen bisweilen jedoch zum Gespött der Leute machen wird. Dieses Dazwischen von altem Ständedünkel und neuer Autonomie setzt sich fort in der historischen Schwellensituation gegen Mitte des 18. Jahrhunderts, welche die innere bzw. zweite Binnenerzählung bestimmt. In der dadurch aufgerufenen Gleichzeitigkeit von Restbeständen des Aberglaubens und einer zunehmend wissenschaftlich-empirischen Weltsicht, die in Hauke Haien ihre scheinbar widerspruchslose Verkörperung findet, verweist die flache und von Gräben durchzogene Oberfläche der Marschen mittelbar auf poetologische Fragen eines realistischen Erzählens – und seiner Grenzen. An der Beschaffenheit des Erdreiches nämlich führt die Binnenerzählung verschiedene Praktiken und Wissensformen vor, mit denen das Gebiet der erzählten Welt gestaltet und geordnet, vor allem aber medial abgebildet werden kann.¹⁷ Dies umfasst zunächst die Landvermessung, der bereits Hauke Haiens Vater nachgeht, die daraus resultierende Kartierung des Landes sowie das visuelle Medium der Karte. Fernerhin beschränken sich die Praktiken des Messens und Kartierens nicht allein auf das Festland, sondern umfassen zudem die Tiefendimension des Wattenmeers und seiner Strömungen:

Im Wintersturm lief er [Hauke Haien] auf den Deich hinaus, mit Bleistift und Papier in der Hand, und stand und zeichnete und notierte, während ein Windstoß ihm die Mütze vom Kopf riß, und das lange, fahle Haar ihm um sein heißes Antlitz flog; bald fuhr er, solange nur das Eis ihm nicht den Weg versperrte, mit einem Knecht zu Boot ins Wattenmeer hinaus und maß dort mit Lot und Stange die Tiefen der Ströme, über die er noch nicht sicher war. (S 618)

Ausgehend von seinem jugendlichen Euklid-Studium nimmt Hauke Haien die Wirklichkeit im Medium der Geometrie wahr, was zugleich das Bild einer planbaren Zukunft erzeugt. Bezeichnend sind dafür die gedanklichen Linien, die der Protagonist in die Wirklichkeit hineinprojiziert, um den Verlauf des zukünftigen und verbesserten Deichs zu entwerfen:¹⁸ „Nach langem Hinstarren nickte er wohl langsam mit dem Kopfe und zeichnete, ohne aufzusehen, mit der Hand eine weiche Linie in die Luft, als ob er dem Deiche damit einen sanfteren Abfall geben wollte.“ (S 566) Aus Haiens Perspektive konstituieren diese Praktiken der mathematischen Berechnung, Vermessung und Kartierung eine Wirklichkeit, die sich in geometrische Formen ordnen und in mediale Formen der Repräsentation und des objektiven Wissens übersetzen lässt. Die aus Messungen hervorgehenden Zeichnungen und Querschnitte (Risse) stiften dann auch das Leitmedium, mithilfe dessen der neue Deich entworfen wird. Haien verbringt nicht allein die Sonntage „mit einem tüchtigen Feldmesser zusammen, vertieft in Rechenaufgaben, Zeichnungen und Rissen“ (S 618). Auch die „Eingabe an den Oberdeichgrafen“, mit der der Bau des neuen Deichs genehmigt werden soll, ist „sauber abgeschrieben und nebst anliegenden Rissen und Zeichnungen aller Lokalitäten, jetzt und künftig, der Schleusen und Siele und was sonst noch dazugehörte,

17 Zu dieser Engführung zwischen Deichbau und Realismus vgl. Hamilton: Rahmen, Küsten und Nachhaltigkeiten, S. 165: „Anhand der unvergesslichen Schilderung seines Protagonisten, Hauke Haiens, der nahezu eigenhändig den Dorfbewohnern mehr bewohnbares Land verschafft, macht Storm die überzeitliche, mythische Konfrontation des Menschen mit dem unbändigen Meer zur Allegorie für das realistische Projekt des Vermittels eines allegorischen Schemas wird Hauke Haiens hydrotechnische Arbeit mit Storms literarischen Bemühungen parallelisiert.“

18 Zum Prinzip der geometrischen Linie im *Schimmelreiter* vgl. Andrea Krauss: Linienführung. Ästhetisches Kalkül in Storms *Schimmelreiter*. In: *Wirklichkeit und Wahrnehmung: Neue Perspektiven auf Theodor Storm*. Hrsg. von Elisabeth Strowick/Ulrike Vedder. Bern 2013, S. 149–168.

in ein festes Konvolut gepackt und mit dem deichgräflichen Amtssiegel versehen“ (S 619). Diese Formen der Darstellung werden von der Erzählung indes auch auf ihre Grenzen hin befragt, was sich etwa an der Herstellung eines Deichmodells andeutet.

Wurde der projektierte Deich zu Beginn noch „in die Luft“ gezeichnet, nimmt er bereits wenige Seiten später eine konkretere Gestalt an. So fertigt Haien aus der allgegenwärtigen Kleierde verschiedene Modelle oder Miniaturen desjenigen Deiches an, der Jahre später nach seinen Plänen entstehen wird:

Manchmal hatte er eine Faust voll Kleierde mitgebracht; [...] und knetete bei dem Schein der dünnen Unschlittkerze allerlei Deichmodelle, legte sie in ein flaches Gefäß mit Wasser und suchte darin die Ausspülung der Wellen nachzumachen, oder er nahm seine Schiefertafel und zeichnete darauf das Profil der Deiche nach der Seeseite, wie es nach seiner Meinung sein mußte. (S 568)

Ein solches plastisches Modell, das den zentralen Gegenstand der Novelle qua Miniatur abbildet, tritt im deutschsprachigen Realismus vermehrt auf. In Adalbert Stifters Roman *Der Nachsommer* (1856) etwa denken die Führer und Träger des Geologen und Ich-Erzählers Heinrich Drendorf laut darüber nach, dieser könne ein Modell desjenigen Gebirges entwerfen, in dem er seine Forschungen und Wanderungen unternimmt. Ähnlich wie bei Storm kommt es in der Folge auch bei Stifter zu einer Überblendung zwischen plastischem Modell und bildlicher Darstellung, wobei es in *Der Nachsommer* eine geologische Landkarte anstelle der Profilverzeichnung ist. So wird Drendorf von seinen Arbeitern nahegelegt, dass im Laufe des Wanderns und Sammelns schließlich so „viel Gebirge zusammen gestellt worden sei“, ¹⁹ dass er aus dieser Gesteinssammlung das gesamte Gebirge in verkleinertem Maßstab nachbilden könne:

Sie fingen auch bald an, die Sache nach ihrer Art zu begreifen [...] und mir zuzumuten, daß, wenn ich mir merken könnte, woher alle die gesammelten Stücke seien, und wenn ich die Höhe und die Mächtigkeit der Gebirge zu messen im Stande wäre, ich das Gebirge im Kleinen auf einer Wiese oder auf einem Felde aufstellen könnte. Ich sagte ihnen, daß das ein Theil meines Zweckes sei, und wenn gleich das Gebirge nicht auf einer Wiese oder auf einem Felde zusammengestellt werde, so werde es doch auf dem Papiere gezeichnet, und werde mit solchen Farben bemalt, daß jeder, der sich auf diese Dinge verstände, das Gebirge mit allem, woraus es bestehe, vor Augen habe.²⁰

Wie Drendorfs gewohnt kleinteilige Darlegung ausführt, kann die auf der ebenen Fläche aufgestellte Sammlung einen Teilbereich der Wirklichkeit runterskalieren und so „im Kleinen“ ansichtig machen, wie es in der Textstelle heißt. Als ein visuelles Modell wäre eine solche Miniatur demnach in der Lage, einen aus der Teilnahmeperspektive nie vollständig zu erfassenden Totalzusammenhang gegenständig zu machen und, in Analogie zur rhetorischen *energeia* oder *evidentia*, „vor Augen“ zu stellen.²¹ Indes erfolgt diese Leistung stets unter der Bedingung, die Komplexität des

19 Adalbert Stifter: *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe* Bd. 4.1. Hrsg. von Alfred Doppler/Wolfgang Frühwald. Stuttgart 1997, S. 231.

20 Ebd. Vgl. dazu Peter Schnyder: *Schrift – Bild – Sammlung – Karte. Medien geologischen Wissens in Stifters Nachsommer*. In: *Figuren der Übertragung: Adalbert Stifter und das Wissen seiner Zeit*. Hrsg. von Michael Gamper. Zürich 2009, S. 235–248.

21 Vgl. Ingeborg Reichle/Steffen Siegel/Achim Spelten: *Die Wirklichkeit visueller Modelle*. In: *Visuelle Modelle*. Hrsg. von Ingeborg Reichle/Steffen Siegel/Achim Spelten. München 2008, S. 9–13, hier S. 12: „Entscheidenden Wert gewinnen visuelle Modelle, da sie unüberschaubare Zusammenhänge in eine endliche Menge von Elementen gliedern und so Komplexität reduzieren helfen.“

veranschaulichten Gegenstands zu reduzieren und bestimmte Aspekte auszublenden, wodurch sie in die Nähe der Metapher tritt.²²

Haiens Deich- und Drendorfs Gebirgsminiatur gleichen sich darin, dass sie nicht allein ein ideelles Abbildungsverhältnis suggerieren. Vielmehr sind sie aus demjenigen Material gefertigt, aus dem auch der abzubildende Gegenstand besteht: Stein oder Kleierde. Trotz dieser materiellen Entsprechung wird sich der geplante Deich in einer weitaus dynamischeren Umwelt befinden. Notwendigerweise aus ihrem eigentlichen Zusammenhang gegriffen, kann die Kleierde des Modelldeichs ebenso wenig von Wühlmäusen heimgesucht, wie durch einen Priel ausgewaschen werden, der mit der Zeit sein Flussbett im Wattenmeer verändert hat. Die Anfertigung des Modelldeichs, der zusammen mit dem simulierten Wellengang innerhalb des Gefäßes die zentralen Komponenten von Storms Novelle umfasst, bildet diese im Kleinen ab und verweist mithin auf eine Poetik des realistischen Erzählens, das zugleich um seinen Status als Konstrukt und um seine Grenzen weiß. Eine Verkettung von Umständen, wie sie zum Ende der Novelle zur Katastrophe führt, wird in dem Modell nicht ansichtig.

Doch auch für die verschachtelte Erzählsituation der Novelle ist das Verhältnis von Sprache und Erdreich wichtig. In der Konstellation aus Rahmenerzählung und den zwei sich darin verschachtelnden Binnenerzählungen findet das Zusammentreffen von erstem und zweitem Binnenerzähler im Innern des Gasthofs statt und somit an genau dem Ort, an dem die Pläne zum Deichbau „drei Tage hier im Krüge zur Einsicht ausgelegen hatten“ (S 635). Zugleich wird der Ort dieses Erzählens durch den weiterhin existierenden Hauke Haien-Deich geschützt, der in genau der Nacht der Erzählung durch den Dorflehrer wiederum von einer Sturmflut bedrängt und schließlich auch an einer Stelle durchbrochen wird. Die Weitergabe von Erzählungen und Erinnerung, mithin die sprachliche Bewältigung einer Wirklichkeit, die sich im ‚Draußen‘ befindet und „durch die unverhangenen Fenster“ (S 571) des Dorfkrugs beobachtet werden kann, ist damit stets an eine fragile Sicherheit des Erdreichs gebunden, von der aus auf ein Außen verwiesen werden soll. Deich und Erzählung sind dadurch, wie besonders Philipp Theison hervorgehoben hat, miteinander verbunden, insofern sie jeweils Überlieferungen ermöglichen, aber zugleich auch Lücken aufweisen: „Binnenerzählung und innerer Erzählrahmen sind über den Deich existentiell aneinander gekoppelt: Die Erinnerung an den Schimmelreiter bleibt nur so lange erhalten, wie auch der Deich hält.“²³ Beschränkt sich Theisons luzide Lektüre indes auf poetologische Aspekte des Deichbaus, dessen Lücke sich in Brüchen in der Überlieferungskette auch auf den einzelnen Erzählebenen fortsetzt, möchte ich in der Folge die Aufmerksamkeit auf die Präsenz des Wattenmeers und der Wasserkräfte in Storms Novelle erweitern.

22 Vgl. dazu bereits Max Blacks Annahme, dass Metaphern durch das Verhältnis von Sichtbarmachen und Verbergen bestimmt sind. Max Black: Metaphor. In: *Proceedings of the Aristotelian Society*, New Series. 55/1954–1955, S. 273–294, hier S. 288: „Suppose I look at the night sky through a piece of heavily smoked glass on which certain lines have been left clear. Then I shall see only the stars that can be made to lie on the lines previously prepared upon the screen, and the stars I do see will be seen as organised by the screen’s structure. We can think of a metaphor as such a screen.“

23 Theison: *Der Schimmelreiter*, S. 105.

III. Der Priel: Strömungsverhältnisse und Sintflut

Einer beständigen geistesgeschichtlichen Tradition folgend, wird in der Forschung zum *Schimmelreiter* das Meer tendenziell als ein Raum der Grenzüberschreitung und Negation gewertet.²⁴ Gegenwelt des Ackerbaus, ist es ein beargwöhnter Bereich des Außen. Einerseits wird der Deich so zu einer Art Landschaft gewordenem Schiff.²⁵ Stärker noch als die Figuren des *Schimmelreiters* von der Beständigkeit des Deichs abhängig sind, ist der Mensch auf dem Meer auf Technologien und Medien verwiesen, die ihm ein Überleben sichern sollen.²⁶ Analog zum Schiffsrumpf bildet der Deich eine labile Trennlinie gegenüber einem lebensfeindlichen Prinzip. Andererseits kann das Meer nicht allein zur Bedrohung für das Leben werden, es verunsichert zudem eine tieferliegende Ordnung des kulturellen Raums. In der fluiden Materialität des Wassers kann sich keine Inschrift oder Erinnerung halten, was sich auch an kulturellen Praktiken der Bestattung zeigt, die innerhalb der Novelle mehrfach zum Thema werden. Während die Beerdigungen der beiden Väter deutlich beschrieben werden und besonders Tede Volkerts „große Leiche“ (S 607) eine Entsprechung in den „großen Buchstaben“ (S 607) der in der Novelle vollständig zitierten Grabinschrift findet, bewirkt die See eine Zerstreuung von Schrift, Erinnerung und Identität. Deutlich wird dies an den Toten, die als Strandgut zu Beginn der Binnenerzählung angespült werden und die im irritierenden Vergleich als „gnidderschwarz und blank, wie frischgebacken Brot“ (S 659) weder Namen noch ein menschliches Antlitz tragen. Doch auch weitere Figuren kommen im Meer um, was Folgen für ihr Fortleben im Gedächtnis der anderen hat. So unterläuft Trin' Jans' Sohn als Matrose die gewöhnliche Reihenfolge der Generationen, indem er vor seiner Mutter stirbt. Anstelle von Erbe und Grab ist es der von ihm aus Spanien mitgebrachte Angorakater, der ihr als Erinnerung und Stellvertreter für den Sohn fungiert, bevor er von Haien in einem nicht recht zu erklärenden Wutanfall erwürgt wird: „Aber der Angorakater war das Kleinod seiner Herrin; er war ihr Geselle und das Einzige, was ihr Sohn, der Matrose, ihr nachgelassen hatte, nachdem er hier an der Küste seinen jähen Tod gefunden hatte.“ (S 573)

Diese Ortlosigkeit der menschlichen Toten in der Weite des Meeres führt dazu, dass es als Abwesenheit von Ordnung und als Gegenraum von Kultur schlechthin klassifiziert wird. Steht das Festland in Storms Novelle tendenziell für eine naturwissenschaftlich-technische Erfassung und Kontrolle von Wirklichkeit sowie für eine die tatsächliche Beschaffenheit der Dinge bezeichnende Sprache ein, wird dem Meer demgegenüber eine vor allem negative Bedeutung zugewiesen. Oftmals steht es in

24 In Anschluss an Martin Heideggers Begriff des Wohnens entwickelt Robert Pogue Harrison einen Begriff des menschlichen In-der-Welt-Seins, den er wesentlich an Praktiken der Beerdigung knüpft und dem Bereich des Meeres gegenüberstellt. Robert Pogue Harrison: *The Dominion of the Dead*. Chicago 2010, S. 4: „In its solidity and stability the earth is inscribable, we can build upon its ground, while the sea offers no such foothold for human worldhood. No doubt that is why the sea, in its hostility to architecturally or textually imprinted memory, often figures as the imaginary agent of ultimate obliteration.“

25 Zum Schiff als Figur der menschlichen Angewiesenheit auf Technologien unter den Bedingungen der globalen Klimaerwärmung vgl. Dipesh Chakrabarty: *The Climate of History in a Planetary Age*. Chicago, London 2021, S. 6.

26 Zu dieser besonderen Angewiesenheit auf Techniken und Medien, sobald der Mensch sich auf das Meer begibt, vgl. John Durham Peters: *The Marvelous Clouds. Towards a Philosophy of Elemental Media*. Chicago, London 2015, S. 101: „The ship is thus an enduring metaphor of the ways in which we stake our survival on artificial habitats amid hostile elements – that is, of our radical dependence on technics.“

Forschungsbeiträgen *pars pro toto* für eine homogene, dem Bereich des Menschen gegenübergestellte ‚Natur‘, die sich letztlich nicht vollständig kontrollieren und berechnen lässt.²⁷ Das Meer erscheint als das Ordnungslose, das schließlich in einer Wiederkehr biblischer Motive sogar Rache am Menschen zu nehmen scheint: „Wie sinnlos starrte Hauke darauf hin; eine Sündflut war’s, um Tier und Menschen zu verschlingen.“ (S 676) Wird in diesem Verweis auf die biblische Genesis der Deichbau zum Zeichen menschlicher Hybris, bildet die Nordsee den Bereich des Aber- und Altweiberglaubens. Ihr entstammen die vermeintlichen Seeteufel und Wasserweiber und auch Haiens gespenstischer Schimmel, den er in einer Art Teufelspakt erwirbt, scheint von der dem Festland vorgelagerten Hallig Jevershallig zu stammen, die in einer Auflösung klarer Konturen „wie ein Nebelfleck im Wasser stand“ (S 623).

Indes verläuft die Gegenüberstellung von Festland und Meer nicht immer entlang einer eindeutigen Grenze. Sie wird vielmehr durch eine Reihe an Übertretungen oder Verschränkungen verkompliziert und aufgefächert. So steht ein prognostisches Wissen über die Katastrophe, die Hauke Haiens Familie auslöscht und ihn zum Selbstmord oder Selbstopfer im einbrechenden Meeresstrom treibt, genau nicht den Figuren offen, die sich selbst auf der Seite der Aufklärung verorten. Umgekehrt sind es marginalisierte Frauenfiguren, die im *Schimmelreiter* nahezu vollständig der Irrationalität, dem Geschwätz oder, gleich alle Defizite zusammenführend, dem „Altweiberglaube“ (S 622) zugeordnet sind, die den verheerenden Deichbruch am Ende vorausahnen – etwa Trien’ Jans und die von ihren Eltern geliebte, aber als „schwachsinnig“ beklagte Wienke. So sieht Trien’ Jans im Moment ihres Todes durch eine Luftspiegelung das Meereswasser über dem Deich, was sie zu einer prophetischen Figur macht: „Aber die Alte rührte noch einmal ihre Lippen: Jins! Jins! und kreischend, wie ein Notschrei, brach es hervor, und ihre knöchernen Arme streckten sich gegen die draußen flimmernde Meeresspiegelung: Hölp mi! Hölp mi! Du bist ja bāwen Wāter... Gott gnād de Annern!“ (S 666) Mit Blick auf das Verhältnis zwischen Kartographie und Erzählen ist zudem zu beachten, dass der Binnenbericht des Schulmeisters von Beginn an einen zweifelhaften Stellenwert besitzt und im Zusammenhang des Fantastischen und buchstäblich Unaufgeklärten steht.²⁸ So grenzt sich seine Erzählung zwar zunächst vom Getratsche der übrigen Bevölkerung ab, zugleich aber wird sie vom Deichgraf in einer metaphorischen Identifikation von Erzählung und Kartographie genau den Teilen der Weltkarten zugeordnet, die durch die Markierung „hic sunt dragones“ als ein nicht erschlossenes Gebiet bezeichnet sind und so auf genau dasjenige verweisen, das sie als Leerstelle nicht abbilden: „Ja, ja, Schulmeister! erwiderte der andere [der Deichgraf, O.V.], aber bei den Drachen sollen derlei Geschichten am besten in Verwahrung sein!“ (S 563)

27 Eine solche klare Unterteilung und Gegenüberstellung entwirft etwa Christoph Weber mit Blick auf den Deichbau: „Maßgebend für die fortwährende Resonanz der Novelle ist der darin geschilderte Zweikampf des Menschen mit der Natur.“ Christoph D. Weber: Deichbau und Selbstopfer: der Katastrophendiskurs in Theodor Storms *Der Schimmelreiter*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. 90/2016, S. 109–133, hier S. 110.

28 Auf ähnliche Weise zeigt Christian Begemann unter anderem an Storms *Der Schimmelreiter*, wie die Literatur des deutschen Realismus stets von den Aspekten heimgesucht wird, die sie vordergründig einer überholten Vergangenheit zuzuschreiben scheint. Begemann: Art. Deutschland, S. 104: „Die Etablierung einer immanenten, säkularen und tendenziell metaphysikfreien Wirklichkeit hinterlässt ungefüllte Leerstellen, die für beträchtliche Irritation sorgen und auf sehr unterschiedliche Weisen gefüllt werden können, z.T. mit der Reaktualisierung dessen, was man eigentlich als überholt ansieht.“

Die ausgestellte Ortlosigkeit „von derlei Geschichten“ setzt sich fort im Schicksal von Hauke Haien selbst. Wird ein Grab des Matrosen lediglich nicht erwähnt, weist die Erzählung explizit darauf hin, dass Haien und seine Familie nie beerdigt werden konnten. So beendet der Schulmeister seinen Bericht mit dem Hinweis, dass die Hauptfiguren seiner Erzählung ohne Bestattung blieben:

Hauke Haien mit Weib und Kind ging unter in dieser Flut; nicht einmal ihre Grabstätte hab ich droben auf dem Kirchhof finden können; die toten Körper werden von dem abströmenden Wasser durch den Bruch ins Meer hinausgetrieben und auf dessen Grunde allmählich in ihre Urbestandteile aufgelöst sein – so haben sie Ruhe vor den Menschen gehabt. (S 678)

Diese durch den Sog des zurückweichenden Wassers gelassene Leerstelle auf dem Kirchhof initiiert indes die von diesem Punkt an einsetzende Überlieferung über die verschiedenen Erzählebenen hinweg. Sie führt dazu, dass der nicht bestattete Schimmelreiter als Gespenst immer wieder aufs Neues erscheinen muss, anstatt im Archiv der Toten verwahrt und abgespeichert zu werden. Was sich der eindeutigen Sinnfixierung im Medium der Schrift widersetzt, kehrt als Gespenst zurück. Die Abwesenheit einer Grabstätte initiiert deshalb die Erzählung im gleichen Maße, als sie ihre Verlässlichkeit unterminiert. Denn nicht nur die Erzählung des Schulmeisters bildet ein unentschiedenes Dazwischen von Faktenbericht und Aberglaube. Auch der Ich-Erzähler auf der ersten Erzählebene ist ebenso wenig in der Lage, „die Wahrheit der Tatsachen [zu] verbürgen“ (S 559), als sich klar entscheiden lässt, ob dieses „ich“ über die Lektüre des „in blaue Pappe eingebundenen Zeitschriftenheftes“ (S 559) oder aber durch einen mündlichen Bericht Kenntnis von der ersten Binnenerzählung erhält.²⁹ Da es die Worte des Schulmeisters sind, welche die Novelle schließen, der erste, die Novelle eröffnende Erzählrahmen am Ende jedoch nicht mehr aufgegriffen und geschlossen wird, entsteht eine Lücke im Erzählaufbau, die sich analog zum „Bruch“ des Deichs innerhalb der beiden Binnenerzählungen verhält, sodass sich Deichbruch und Erzählstruktur spiegeln.³⁰ Der im Bildrepertoire der apokalyptischen Katastrophe geschilderte Einbruch des Meers, so ließe sich folgern, wirkt sich auf die Novelle insgesamt aus, deren Beschaffenheit sich durch Ambivalenzen und ein unsicheres Wissen auszeichnet. Die Flut-Katastrophe ist demnach nicht allein äußerliches Naturereignis, oder Gegenstand der Erzählung, sondern mit deren Beschaffenheit auf unauflösbare Weise verschränkt.

Doch auch darüber hinaus sind Gründe anzuführen, dass zum einen die Gegenüberstellung von Festland und Meer keineswegs eindeutig ist und zum anderen die rhetorische Identifikation zwischen Meer und ‚der Natur‘ vereinfachend verfährt. Denn auch im *Schimmelreiter* ist das Meer kein bloßer Raum der Negation oder Ortlosigkeit, sondern ein wesentlich dynamischer Zusammenhang aus verschiedenen Prozessen und Lebensräumen, der seine eigene Geschichte besitzt. Die in den letzten Jahren entstandenen Beiträge zu Storms Novelle im Zusammenhang des Anthropozän-Diskurses³¹ lassen sich damit durch eine Aufmerksamkeit auf die eigenständige Dynamik des Ozeans ergänzen. Besondere Bedeutung besitzt hierbei der in der Novelle

²⁹ Zu diesem Punkt vgl. auch Theisohn: *Der Schimmelreiter*, S. 108.

³⁰ Vgl. Katie Ritson: Engineering the Anthropocene: Technology, Ambition, and Enlightenment in Theodor Storm's *Der Schimmelreiter*. In: *Readings in the Anthropocene. The Environmental Humanities, German Studies, and Beyond*. Hrsg. von Sabine Wilke/Japhet Johnstone. New York 2017, S. 222–242, hier S. 233.

³¹ Vgl. ebd.

insgesamt neunzehnmal genannte und stets beargwöhnte Priel, den Haien für den Bau des neuen Deichs dämmen und umlenken muss, der sich dessen ungeachtet aber immer wieder neue Wege sucht:

Hart an dem Deiche aber schoß ein starker Meeresstrom durch diese [vor ihm liegende breite Landfläche, O.V.], der fast das ganze Vorland von dem Festland trennte und zu einer Hallig machte [...]. Jetzt war es Ebbezeit, und die goldene Septembersonne glitzerte auf dem etwa hundert Schritte breiten Schlickstreifen und auf dem tiefen Priel in seiner Mitte, durch den auch jetzt das Meer noch seine Wasser trieb. „Das läßt sich dämmen!“ sprach Hauke bei sich selber, nachdem er diesem Spiele eine Zeitlang zugesehen; dann blickte er auf, und von dem Deiche, auf dem er stand, über den Priel hinweg, zog er in Gedanken eine Linie längs dem Rande des abgetrennten Landes [...]. Die Linie aber, welche er unsichtbar gezogen hatte, war ein neuer Deich, neu auch in der Konstruktion seines Profiles, welches bis jetzt nur noch in seinem Kopf vorhanden war. (S 615)

Dem Deich vorgelagert, bildet das von Haien in den Blick genommene Vorland einen nicht klar definierten Übergangsbereich zwischen Festland und Wattenmeer, der sich im Wechsel der Gezeiten immer wieder neu herstellt. In diesem Gemenge bildet der Priel ein zusätzliches dynamisches Element. Priele sind Rinnen oder Flüsse im Wattenmeer, die auch bei Ebbe Wasser führen und eine starke Strömung entwickeln können. Ihr Auftritt im *Schimmelreiter* verdeutlicht, dass die Wattlandschaft ein sich veränderndes Gelände ist, in dem sich Halligen und Inseln bilden und sich ganze Küstenverläufe verschieben können. Gegenüber dem Prinzip der idealen Linie, die Hauke ebenso in den Raum als in die Zukunft projiziert, wird die Wasserkraft des Priels durch den Begriff des Spiels bezeichnet. ‚Spiel‘ ist in diesem Zusammenhang kein selbstzweckhaftes Tun, das im Gegensatz zur zielgerichteten Arbeit steht, sondern ein räumlicher Bewegungsfreiraum. Dem Priel kommt dadurch ein Aspekt des Unvorhergesehenen zu, sodass insbesondere das Wattenmeer kein bloß negatives Prinzip konstituiert. Es handelt sich um ein eigenständiges dynamisches Gelände, das von der Berechnungskunst nicht vollständig antizipiert wird.³² Aus diesem Grund erweist sich die Errichtung eines neuen Deichs und des dadurch entstehenden zusätzlichen Ackerbodens als ein besonderes Wagnis, wenn der Priel mit einem Mal sein Fließbett ändert:

[E]s war Ebbe, und er gewahrte wohl, wie der Strom von außen her sich wieder ein neues Bett im Schlick gewählt hatte und jetzt von Nordwesten auf den alten Deich gestoßen war; der neue aber, soweit es ihn traf, hatte mit seinem sanfteren Profile dem Anprall widerstehen können. (S 660)

In der Folge dieses nicht vorhergesehenen Richtungswechsels beginnt der Priel jedoch, Hauke Haien gewissermaßen heimzusuchen. Im weiteren Verlauf muss dieser erkennen, dass die Geschehnisse längst seiner Kontrolle entglitten sind und er auf doppelte Weise zu spät kommt. Bereits wenige Seiten später erschrickt er über das „gespenstische neue Bett des Prieles“, dessen Kraft und Verlaufsänderung nicht allein den alten Deich bereits untergraben hat, sondern zudem offenlegt, dass der Deich selbst wiederum von Mäusen untertunnelt wurde:

32 Vgl. Katie Ritson/Eveline R. de Smalen: Imagining the Anthropocene with the Wadden Sea. In: *Maritime Studies*. 20/2021, S. 293–303, hier S. 293: „This conflation of the landscape with a timescape – the way that place can become time and time become place – is a particular feature of the Wadden Sea coast.“ Zur Gegenüberstellung von Land und Meer über den Begriff der Linie vgl. auch Schmitt: Der Nomos der Erde, S. 13: „[D]er vom Menschen gerodete und bearbeitete Boden [zeigt] feste Linien, in denen bestimmte Einteilungen sinnfällig werden. Sie sind durch die Abgrenzungen der Äcker, Wiesen und Wälder eingefurcht und eingegraben.“

[D]ort wo der neue Deich auf den alten stößt, war zwar der erstere unversehrt, aber wo früher der Priel den alten erreicht hatte und an ihm entlang geflossen war, sah er in großer Breite die Grasnarbe zerstört und fortgerissen und in dem Körper des Deiches eine von der Flut gewühlte Höhlung, durch welche überdies ein Gewirr von Mäusegängen bloßgelegt war. [...] das Mäuseunheil schien unverkennbar noch unsichtbar weiter fortzulaufen. (S 660)

Der als „Gewirr“ bezeichnete Schaden im Innern bildet einen Gegensatz zur geometrischen Linie, der sich das Profil des Deichs verdankt. Das „Gewirr“ steht darüber hinaus in sprachlicher Nähe zum „Gewimmel“ (S 596), das für Hauke die im Gasthaus Tanzenden an einer früheren Textstelle bilden, sowie zum „Wirrsal“ (S 573), das in seinem Kopf in Folge seiner Gewalttat am Angorakater herrscht. Zusammengekommen bilden „Gewirr“, „Gewimmel“ und „Wirrsal“ ein loses räumliches Gefüge, das sich vom Prinzip der Linie unterscheiden lässt und das so – quer zum Verlauf des Deichs als einer Trennung von Land und Meer – dem Prinzip des Spiels und des Tanzes verwandt ist. Denn als Verb ist dies schließlich auch der Begriff, in dem Hauke die Bewegungen des Wassers beschreibt, bevor er gemeinsam mit Wienke unmittelbar vor einem Gewitter zum Deich hinabgeht: „Ich halt sie [Wienke] schon; und heut haben wir warme Luft und lustig Wasser; da kann sie's tanzen sehen.“ (S 654) Spiel und Tanz stehen einerseits vor dem Hintergrund von Regeln, die bestimmte Spielzüge, Abfolgen oder Schrittfolgen vorsehen. Andererseits ist ihnen jedoch ein räumliches Moment des Offenen und Unvorhergesehen immanent, das sich in der Dynamik des Priels abzeichnet, zugleich aber ein Prinzip der Mehrdeutigkeiten im *Schimmelreiter* umschreibt: das Nebeneinander von Aufklärung und Aberglaube, die Leerstelle in der Anordnung von Binnen- und Rahmenerzählung, die am Ende nicht vollständig geschlossen wird.³³

Dass sich der erst kürzlich vom Fieber genesene Hauke anschließend nicht dazu durchringen kann, den Schaden am alten Deich mehr als nur behelfsmäßig auszubessern, führt in der Folge dazu, dass der Kontaktpunkt zwischen Priel und Deich zu einer „unheimlichen Stelle“ wird. Zwar hofft Hauke nach seinem ersten Erschrecken noch, durch geringe Ausbesserungen sei „der Schaden auszuheilen“. Doch gleich einer sich nicht schließenden Wunde versucht er diese zu meiden, muss aber immer wieder zu ihr zurückkehren, sodass die „Stelle“ die Struktur eines Traumas annimmt.³⁴ Auch den Schaden selbst nimmt Haien aus einer Position wahr, die rückwärts gerichtet ist, sich nicht vom ihrem Gegenstand zu lösen vermag:

33 In einem ähnlichen Sinne beschreibt Roland Barthes die Polysemie und offene Bedeutungsproduktion des literarischen Textes im Begriff des Spiels: „[L]e texte lui-même joue (comme une porte, comme un appareil dans lequel il y a du jeu)“, Roland Barthes: *De l'œuvre au texte*. In: Ders.: *Le bruissement de la langue. Essais critiques. IV*. Paris 1984, S. 70–80, hier S. 78. [Roland Barthes: Vom Werk zum Text. In: Ders.: *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*. Frankfurt/M. 2006, S. 64–72, hier S. 71: „Der Text hat Spielraum (wie eine nicht ganz schließende Tür, ein Apparat ‚Spiel‘ hat)“]. Durch diese Beweglichkeit und offene Räumlichkeit besitzt Barthes' semiotischer Spielbegriff eine Kontinuität zu Kants Erläuterung ästhetischer Erfahrung in der *Kritik der Urteilskraft*. Nach Kant sind die Erkenntniskräfte eines freien und vernünftigen Subjekts bei der Vorstellung eines schönen Gegenstands „in einem freien Spiel, weil kein bestimmter Begriff sie auf eine besondere Erkenntnisregel einschränkt.“ Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*. Hamburg 2009, S. 67. Setzt Kant das Spiel in einen Gegensatz zur zweckgerichteten Arbeit, verwende ich es hier eher im räumlichen Sinne und dadurch im Gegensatz zur Linie.

34 Vgl. Roger Luckhurst: *The Trauma Question*. London 2008, S. 79: „Trauma, in effect, issues a challenge to the capacities of narrative knowledge. In its shock impact trauma is anti-narrative, but it also generates the manic production of retrospective narratives that seek to explicate the trauma.“

Noch einmal ritt er auf dem neuen Deich bis an die äußerste Nord-Westecke, dann wieder rückwärts, die Augen unablässig auf das neu gewühlte Bett des Prieles heftend, der ihm zur Seite sich deutlich genug in dem bloßgelegten Schlickgrund abzeichnete. Der Schimmel drängte vorwärts und schnob und schlug mit den Vorderhufen; aber der Reiter drückte ihn zurück. (S 661)

Im „gespenstische[n]“ Eigenleben des Priels ist damit bereits das gespenstische Fortleben des Schimmelreiters angedeutet, das er nach dem Einbruch des Deichs tatsächlich annehmen wird. Anstatt einer linearen Entwicklung, inszeniert die Novelle damit eine Zeitlichkeit der Wiederholung, die sich dem Rhythmus der Gezeiten annähert. In Entsprechung zu diesen Korrespondenzen nimmt die Flutkatastrophe zum Ende der Novelle eine ambivalente Stellung ein. Sie erscheint einerseits als eine personifizierte und anthropomorphe Kraft, die sich strafend auf den Menschen bezieht. Andererseits resultiert sie aus dem Zusammenhang von Strömungsverhältnissen und Wasserkräften, die sich der Novelle einprägen. In dieser Ambivalenz oszillieren die Sturmflut sowie die übrigen ozeanographisch-meteorologischen Phänomene zwischen lebendigem Geschehen und kausalmechanischem Zusammenhang, wodurch *Der Schimmelreiter* in Kontinuität zu zeitgenössischen Auseinandersetzungen mit dem Meer in Jules Michelets *La mer* (1861) und Victor Hugos *Les travailleurs de la mer* (1866) steht. Derart verstanden nimmt die Strömungskraft des Priels eine eigenständige Dynamik an, die sich in Storms Novelle einträgt und auch auf der Ebene der Erzählstruktur eine lineare Zeitkonzeption unterläuft, in deren Verlauf sich Kultur und Natur in zwei klar voneinander zu unterteilende Bereiche aufteilen ließen.

Meeresgewalt. Zur Funktion von Flutkatastrophen in Wilhelm Jensens *Posthuma* und *Vor der Elbmündung*

Abstract

Der Beitrag befragt die Erzähltexte *Posthuma* (1872) und *Vor der Elbmündung* (1903/1904) von Wilhelm Jensen in Hinblick auf literarische Funktionalisierungen von Flutkatastrophen. Während beide Texte oberflächlich als unterhaltsame Liebesgeschichten lesbar sind, verhandeln sie auf einer sekundären Bedeutungsebene übergreifende kulturelle Konflikte. Im Fokus steht im Speziellen, inwieweit sich anhand der ästhetischen Darstellung sowie des Umgangs der Figuren mit der Flutkatastrophe soziale, glaubensbezogene und geschlechtliche Differenzen eruieren lassen. Neben der Erarbeitung textanalytischer Befunde zum entsprechenden Literatursystem wirbt der Beitrag außerdem dafür, einen bisher stark vernachlässigten Autor in den Forschungsdiskurs zum literarischen Realismus zu integrieren.

Keywords: Flutkatastrophe, Meer, Wilhelm Jensen, Realismus, Geschlecht, Säkularisierung

I. Einleitung

Im 13. Heft der Familienzeitschrift *Die Gartenlaube* ist ein kurzer Artikel über die Neujahrsflut vor Hamburg zu Beginn des Jahres 1855 zu lesen. Der Verfasser ist bei der Beschreibung der Verwüstung auf hohe Präzision bedacht, nennt die überfluteten Gewässer, die betroffenen Orte, Wasserstände und Opferzahlen. Allerdings wäre es verkürzt, den Text auf seinen dokumentarischen Anspruch zu reduzieren, denn er macht Gebrauch von künstlerischen Mitteln, die das Phänomen der Naturkatastrophe ästhetisch überformen: Die Wassermassen sind ‚fessellos‘, ‚stürzen‘ auf die Gebäude ein, ‚wälzen sich fort‘, ‚zerreißen‘ ihre Umgebung in Stücke und rufen so eine „Schreckenszene“¹ hervor, die das Dargestellte nachdrücklich mit Schauer und Tragik konnotiert. Auch zwei Illustrationen tragen dazu bei, dass die Leser:innen gleichsam zu Zuschauer:innen eines Spektakels werden, das Angstlust auslösen und Aufmerksamkeit generieren kann. Auf einem der beiden Bilder ist zu sehen, wie das Wasser die Häuser und den Leuchtturm von Neuwerk angreift. Darüber hinaus wird im Text ein Überlebender zitiert, der sich mit weiteren Personen in den oberen Teil des Turms hatte retten können und am Folgemorgen der Ausmaße der Zerstörung gewahr wurde:

1 Anon. (= Heinrich Stahl): Die Sturmfluth vor der Elbmündung bis Hamburg am 1. Januar 1855. In: *Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt*. 13/1855, S. 167–170, hier S. 168. Der Text findet sich auch in Stahls populärwissenschaftlicher Darstellung *Die Wunder der Wasserwelt. Bilder und Schilderungen für Jung und Alt* aus dem Jahr 1857.



Neuwerk in der Nacht vom 1. bis 2. Januar.

Illustration zu Neuwerk in der Nacht der Neujahrsflut vom 1. auf den 2. Januar 1855 in der *Gartenlaube*

Nach einer qualvollen Nacht brach endlich der Morgen an. Aber welch ein Anblick bot sich unseren Augen dar! Rings eine weite, dumpfgrollende Wasserwüste! Wir suchten unsere Wohnstätten – sie waren verschwunden. Nur hier und da ragte das Dach eines Hauses aus der trüben Fluth empor, wie der Wrack eines versunkenen Schiffes. Wir hatten zwar das Leben gerettet, aber wir waren arme, obdachlose Menschen. Weinend drückte der Vater seine Gattin, seine Kinder an das Herz, und sandte einen Blick des Dankes zu dem Himmel empor, der ihm gnädig seine Lieben gelassen hatte. –²

An der geschilderten Naturkatastrophe sind verschiedene semantische Merkmale abzulesen, die sich auch in literarischen Texten des Realismus wiederfinden ließen. So thematisiert der Textabschnitt soziale Armut als Katastrophenfolge, den Halt in der patriarchal organisierten Sinnstiftungsgemeinschaft ‚Familie‘ sowie die Frage nach einem christlichen Gott. Angesichts der Beobachtungskonstellation zweiter Ordnung wird der Gottgedank jedoch eher auf eine distanzierte Weise vermittelt. Denn es ist zu berücksichtigen, dass der Text, indem er einen Sprecher anführt, der jemanden beobachtet, der dankend zum Himmel aufblickt, eine gewisse Skepsis gegenüber der Glaubenspraxis ermöglicht. Die angeführte Textstelle überredet die Leser:innen demnach nicht, der Vorstellung von einem guten und allmächtigen Gott zu folgen, sondern schafft das Angebot, kritisch zu reflektieren, ob nicht etwa auch die Flut ein Werk Gottes ist und weshalb dieser Gott Lebensgefahr, Obdachlosigkeit und Armut zulässt. Vergleichbare Problemverhandlungen haben im Literatursystem ‚Realismus‘, in dem das christliche Modell einer freien, unsterblichen Seele in der Regel dementiert wird, eine hohe Rekurrenz.³

² Ebd., S. 170. Der Bildnachweis befindet sich auf S. 169.

³ Zum Thema ‚Religion‘ im Realismus vgl. Claudia Stockinger: *Das 19. Jahrhundert. Zeitalter des Realismus*. Berlin 2010, S. 30–33.

Das ausgewählte Beispiel aus der *Gartenlaube*, einer der zentralen Familienzeitschriften in der Epoche des Realismus, verdeutlicht, dass die Flutkatastrophe nicht nur ein spektakuläres und unterhaltungsorientiertes, sondern auch ein semantisch aufgeladenes Ereignis darstellt, an dem sich Wissensbestände des betreffenden historischen Zeitraums ablesen lassen. Demgemäß kann die Naturkatastrophe literarisch funktionalisiert werden, indem sie etwa ökonomische, soziale und religiöse Bedeutungen an sich bindet. Die Qualifizierung des Katastrophischen für die Literatur besteht insofern nicht zuletzt darin, dass es eine große Faszinationskraft auf Leser:innen ausüben und im selben Zug einen Aushandlungsrahmen für kulturelle Semantiken eröffnen kann.

Zu jenen Autor:innen des deutschen Realismus, in deren Texte sich literarische Katastrophendarstellungen häufig ereignen, zählt der in Schleswig-Holstein geborene und seinerzeit viel gelesene Berufsschriftsteller Wilhelm Jensen (1837–1911), der von der Literaturwissenschaft bisher kaum berücksichtigt wurde.⁴ Das Lokalkolorit, das Faible für die Küstenregionen und das Meer, lösen bei ihm oftmals den mimetischen Anspruch eines realistischen Schreibens ein.⁵ Allerdings führt die Phantasie bei Jensen bisweilen über die enge Heimat hinaus. So zum Beispiel in der Erzählung *Eddystone* aus dem Jahr 1872, die an der Südküste Englands spielt. Dort ist der Eddystone-Leuchtturm den Fluten ausgesetzt und gemeinsam mit dem Turm reißen die stürmischen Wellen zuletzt auch die Protagonistin, die geheimnisvolle Kitty Meadows, in den Tod. Solchen Szenen begegnen Leser:innen in Jensens Erzähltexten regelmäßig. Dabei hebt Rudolf Gottschall, der Jensens literarische Ausflüge ans Meer auf biografische Hintergründe bezieht, besonders die gewaltsamen Eigenschaften der Fluteinbrüche in den Erzähltexten hervor:

Wilhelm Jensen ist ein Kind norddeutscher Seelandschaft: damit hängt seine Vorliebe für die See- und Marine-malerei zusammen; doch er liebt weniger, die See in ihrer stillen Ruhe zu schildern, als in ihrer leidenschaftlichen Bewegtheit, die Elemente zu malen, wenn sie wüst und zerstörend über das Menschenleben hereinbrechen.⁶

Die zeitgenössische Literaturkritik nahm die Häufigkeit der erzählten Naturkatastrophe in Jensens Texten wahr, weshalb ein Rezensent bei diesem Kunstgriff sogar vom „Jensen'sche[n] Knalleffekt“⁷ sprach. Der vorliegende Beitrag greift Gottschalls

4 Der noch immer ausführlichste Beitrag ist die Biografie *Wilhelm Jensen. Sein Leben und Dichten* von Gustav Adolf Erdmann, die im Jahr 1907 publiziert wurde. Die Forschungssituation hat Nicholas Saul: Wilhelm Jensen and Wilhelm Raabe. Literary Value, Evolutionary Aesthetics, and Competition in the Marketplace. In: *The German Bestseller in the Late Nineteenth Century*. Hrsg. von Charlotte Woodford/Benedict Schofield. New York 2012, S. 58–76, S. 58, treffend zusammengefasst. Werden Jensens Produktionen überhaupt wahrgenommen, dann entweder hinsichtlich der *Gravia*-Rezeption durch Sigmund Freud, „[o]r thanks to Storm scholars, for whom Jensen plays a loyal supporting role to their central actor. Or to committed Raabe scholars, for whom Jensen plays the less appealing part of a whipping boy, the journeyman writer whose unequivocal nonmaster-pieces serve as a counter example to demonstrate the superior literary quality of Raabe's work.“

5 Für einen kulturgeschichtlichen Überblick vgl. Alan Corbin: *Meereslust. Das Abendland und die Entdeckung der Küste 1750–1840*. Berlin 1990. Unter dem Begriff des ‚oceanic turn‘ hat sich in den vergangenen Jahren, unter wachsendem Eindruck ökologischer Forschungsfragen in den Geisteswissenschaften, eine eigene Subdisziplin herausgebildet, die sich der Historizität, medialen Repräsentation und Epistemologie des Meerraums annimmt. Vgl. hierzu exemplarisch Alexander Kraus/Martina Winkler: Weltmeere. Für eine Pluralisierung der kulturellen Meeresforschung. In: *Weltmeere. Wissen und Wahrnehmung im langen 19. Jahrhundert*. Hrsg. von dies. Göttingen 2014, S. 9–24.

6 Rudolf von Gottschall: Wilhelm Jensen. Ein literarischer Essay. In: *Unsere Zeit. Deutsche Revue der Gegenwart. Neue Folge*. 15/1879, erste Hälfte, S. 1–18, hier S. 4.

7 Max Ewert: Besprechungen. Historische Erzählungen. In: *Das literarische Echo. Halbmonatsschrift für Literaturfreunde*. 9/1907, H. 10, S. 788–797, hier S. 791.

Akzentuierung des ‚Wüsten‘ und ‚Zerstörerischen‘ in Jensens Meeresdarstellungen auf und untersucht die beiden Erzählungen *Posthuma* (1872) und *Vor der Elbmündung* (1903/1904) in Hinblick auf die literarische Funktionalisierung der Flutkatastrophe. Dabei sollen weniger die Aspekte des Spektakels, der Unterhaltungsfunktion sowie ihre mögliche Rückbindung an journalistisches Schreiben und die Rezeptionsgewohnheiten des Zeitschriftenmediums perspektiviert werden. Im Vordergrund stehen dagegen, wie bereits das Beispiel aus der *Gartenlaube* deutlich macht, die semantischen Verbindungen, die sich um den erzählten Naturvorgang herum konzentrieren. Wie lassen sich die differenzierenden Naturdeutungen der Figuren beschreiben, welche narrativen Vermittlungsstrategien werden eingesetzt und inwieweit verhandeln die Texte kulturelle Bedeutungen? Anhand von *Posthuma* wird zunächst nach sozialen Unterscheidungen im Umgang mit der Katastrophe sowie nach ihrer Wahrnehmung und Erkennbarkeit gefragt, bevor mit dem Erzähltext *Vor der Elbmündung* Glaubensprobleme und geschlechtsspezifische Inhalte ins Zentrum der Untersuchung rücken.

II. Zeichen der Flut: *Posthuma*

Der Text *Posthuma*, den Jensen im zweiten Band seines Novellen-Zyklus *Nordlicht* im Jahr 1872 publizierte, erzählt von der Verstrickung zweier Familien. Zunächst führt er die Leser:innen in ein Schloss an der norddeutschen Küste, wo sie Einblick in den „Stammbaum“⁸ der von Torwischs und damit in das Grundproblem der Handlung erhalten: Da die Familie keinen männlichen Erben hervorgebracht hat, droht die „seit Jahrhunderten behauptete Stellung in andere Hände“ zu fallen und „zugleich war der Name derer von Torwisch in Gefahr völlig auszusterben.“⁹ Als der Baron von Torwisch abermals Vater einer Tochter wird – bei der es sich um die Protagonistin Posthuma handelt, von den Halligbewohner:innen ‚Paula‘ genannt – und somit keine Aussicht mehr auf einen männlichen Nachkommen besteht, trifft er mit seinem Bruder die testamentarisch festgelegte Vereinbarung, dass dessen Sohn, der karrieristische Alfred von Torwisch, zur Rettung der Familie Posthuma heiratet, sobald diese das 20. Lebensjahr erreicht.

Mit Alfreds Denk- und Lebensweise kann die junge Frau allerdings wenig anfangen, was der Text vornehmlich mit ihrer Familienherkunft begründet. Denn ihre Mutter zählt zu den Steens – einem alten Wikingereschlecht, das auf den Nordsee-Halligen lebt. Durch die Attribuierung der Figuren nimmt die auktoriale Erzählinstanz eine Sympathie lenkung vor; im Gegensatz zu Alfred ist Posthuma frei von künstlich-afektiertem Adelsdünkel. Der zentrale Handlungskonflikt besteht somit in der geplanten Zwangsheirat und dies umso mehr, da Alfred im Verlauf des Geschehens ein zunehmend hohes Aggressionspotenzial aufweist.¹⁰ Eine weitere Zuspitzung erfährt

⁸ Wilhelm Jensen: *Posthuma*. In: Ders.: *Nordlicht. Novellen-Cyclus*. Bd. 2. Berlin 1872, S. 1–151, hier S. 11.

⁹ Ebd., S. 7.

¹⁰ Siehe dazu ebd., S. 88, wo Alfred eine Fliege mit der Schreibfeder aufspießt: „Er nahm vorsichtig die Feder und spießte sie ihr mit einem schnellen Stoß gewandt mitten durch den Leib. Dann betrachtete er eine Zeit lang das Thier, das im Todeskampf mit Flügeln und Füßen zappelte, warf die Feder zur Seite, stieg von seinem Sitz nieder und trat ehrerbietig auf den Justizrath zu.“ Die Darstellung der Aggressionsandeutung weist eine frappierende Ähnlichkeit zu einer Textstelle aus Theodor Storms Erzählung *Auf dem Staatshof* auf.

die Geschichte dadurch, dass Posthuma eigentlich in den Schiffersohn Paul Steen verliebt ist, der auf der Steens-Hallig lebt: „Er war so stark, so muthig, so schön; er war wie das Meer, wie die Fluth, die sie von Kindheit auf geliebt, groß und edel, und auch geheimnisvoll, wie die Lichtreflexe über ihrer Tiefe, blickte es aus seinen träumerischen Augen.“¹¹ Diese Angleichung der Figur an die sturmverwehte Meereslandschaft ist auf die gesamte Steen-Familie übertragbar, die ein inniges Verhältnis zur Natur pflegt und über Generationen gelernt hat, mit den Meeresgewalten zu leben. Immer wieder haben Sturmnächte ihren Lebensraum zerstört und die Steens zu Anpassungen gezwungen, doch „den heimtückischen Boden“ zu verlassen ist für sie keine Option, denn „das alte Vikingerblut hatte am festen Lande nicht Ruh.“¹² Die Steens befinden sich zwar in ständigem Überlebenskampf mit den Fluten, gleichzeitig zeigen die Figuren aufgrund ihres ‚Blutes‘ eine biologisch begründete, existenzielle Abhängigkeit vom Meer, das sie gegenüber dem Festland bevorzugen.

Während der diegetische Teilraum des Meeres von den Halligbewohner:innen mit ‚Gefahr‘ und ‚Sehnsucht‘ semantisiert wird, präsentiert Alfred eine andere Sichtweise auf die Natur: „Die Fluth hat doch Etwas von einem guten Kanzleidiener. Sie kommt stets präcis und verspätet sich um keine Minute.“¹³ Für Alfred ist die Kraft des Meeres etwas leicht Berechen- und Kontrollierbares, wobei die Personifikation „Kanzleidiener“ eine Hierarchisierung zum Ausdruck bringt, die das Meer dem Menschen unterordnet und für seine Nutzung zur Verfügung stellt. Dass es sich hierbei um einen Fall von Selbstüberschätzung handelt, zeigt sich, als kurz darauf die Wetterlage umschlägt. Weiß Alfred im Unwetter „nichts zu unterscheiden“, ist Posthuma, die der Landschaft als „Sturmmöwe“¹⁴ sprachlich angeglichen und damit in den Bereich des Tierlichen gerückt wird, durch eine bessere Orientierungskompetenz ausgezeichnet:

„Sturm?“ rief sie, in die Hände klatschend. „Es ist ja der herrlichste Abend von der Welt. Aber wenn Euch Heeren der Wind den Stadthut auf dem Kopf ein bischen rüttelt, da glaubt Ihr gleich, alle bösen Geister seien los. Das kommt auch von Euren Landmanieren, Einem die Hand immerfort zu küssen, anstatt sie, wie ein braver Seemann, zu schütteln, daß man versteht, was es heißen soll.“¹⁵

Insbesondere solche Stellen, an denen die jeweiligen Naturverhältnisse der Figuren mit Handlungsmustern und Denkweisen verschränkt werden, verdeutlichen, dass hier unterschiedliche Deutungsansprüche miteinander konkurrieren. So lässt sich die räumliche Grenze innerhalb der dargestellten Welt mit semantischen Oppositionen auffüllen, denn während die Gemeinschaft auf den Halligen frei von sozial ausgeübtem Druck leben kann, wird das Festland als ein Ort des Städtischen, des Zivilisationszwangs und kalter Verhaltensformen entworfen.¹⁶ Diese Differenzierung wirkt sich gleichfalls auf die Interpretations- und Bewältigungsversuche der Naturkatastrophe am Ende des Erzähltexts aus, an dem die wichtigen Figuren noch einmal auf der Steenshallig versammelt werden.

11 Ebd., S. 119.

12 Ebd., S. 9.

13 Ebd., S. 15.

14 Ebd., S. 22.

15 Ebd., S. 22 f.

16 Hinzu kommt das Einstreuen von Französismen, die als politisch bedeutsamer Bildungsmarker innerhalb des skizzierten Milieus fungieren und eine explizite Differenz zu den Steens einzeichnen. Vgl. ebd., S. 66: „[U]nter den Wasservögeln lernt man sicher kein Französisch.“

Posthuma steht kurz vor ihrem 20. Geburtstag und möchte vor der Eheschließung ihre Verwandtschaft besuchen, wobei sie von Alfred begleitet wird. Auf der Insel verschlechtern sich nun die Wetterzustände schrittweise, sodass „die Goldstrahlen an der Wand wirklich verschwunden waren und daß eine trübe, graublasse Färbung an ihre Stelle getreten.“¹⁷ Die allmähliche Entfärbung des Raums leitet das anstehende Flutereignis stimmungsvoll ein und beschränkt die Orientierungsmöglichkeit der Figuren. Unter dem Einfluss der „Uebermacht“¹⁸ des Vollmondes setzt die Sturmflut ein, die Zeichen der Landschaft werden unverständlich und verlieren ihre Ordnung. So ist zunächst nur ein „dumpfes Brausen“ aus der Ferne zu vernehmen und es wird ein eingeschränktes Sichtverhältnis erzeugt, „in dem das angestrengte Auge mühsam die nächste Umgebung unterschied.“¹⁹ Die einsetzende Störung von Hören und Sehen lässt sich als Vorzeichen der Katastrophe auffassen, die ihrerseits als etwas geradezu Unsichtbares, sinnlich kaum Erkennbares inszeniert wird, denn „[m]an sah sie nicht, man hörte sie kaum“²⁰. Somit kommuniziert der Text zwar das Wissen um die Gezeiten, die kausale Abhängigkeit der Meeresbewegung vom Mond, allerdings wird zugleich eine Wahrnehmungsstörung formuliert, welche die Flut, im Unterschied zur Auffassung Alfred von Torwischs, als ein Phänomen präsentiert, das sich der vollständigen Verfügbarmachung und Kontrolle durch den Menschen entzieht.

Dies wird weiterhin dadurch unterstrichen, dass Posthuma im Moment des Einbruchs der Wassermassen Bezug auf eine frühere Stelle der Handlung nimmt, die bereits auf das Flutereignis und die damit verbundene Wahrnehmungsstörung vorausdeutet. An dieser vorhergehenden Textstelle sind mehrere analeptische Traumsequenzen aneinandergereiht, in denen sich Posthuma an Episoden ihrer Kindheit und frühen Jugendzeit erinnert. Gemeinsam mit dem jungen Paul Steen unternimmt sie eine Wattwanderung, bis sie aus der Ferne eine ihnen fremde Insel zu sehen meint:

Es mochte eine Spiegelung der Luft sein, die sie deutlicher erkennen ließ, aber man unterschied bestimmt auch die kleineren Gegenstände auf ihnen. Ja, es war, als sähe man Menschen und Thiere sich auf dem grünen Sommerüberzug bewegen. [...] in der Mitte stand ebenfalls ein mäßig großes Gebäude, von dem man eine dünne blaue Rauchsäule kerzengerade gegen den Himmel aufsteigen sah. In einem Fenster des Hauses [...] spiegelte sich die Sonne und blitzte gerade auf den Fleck herüber, auf dem Paul und Posthuma standen. Es war wie eine aus goldenen Fäden gewebte Strahlenbrücke, die sich für Elfen oder sonstige Wesen von gewichtslosem Körper von einer Insel zur anderen ausgespannt.²¹

Die Hallig wirkt zunächst bewohnt, denn auf ihr scheinen sich Tiere und Menschen zu bewegen und die beiden Kinder glauben, aus einem Haus Rauch aufsteigen zu sehen. Allerdings deutet sich eine Irrealisierung des Wahrnehmbaren an, denn es könnte sich um eine Luftspiegelung handeln und die beiden Betrachter:innen werden von den Lichtreflexen im Fenster des Hauses geblendet, sodass das Gesehene den Eindruck einer

17 Ebd., S. 132. Zum zeichenhaften Gebrauch des Sonnenuntergangs, der hier auf die anstehende Gefahr vorausweist, vgl. Marianne Wünsch: ‚Tod‘ in der Erzählliteratur des ‚Realismus‘. In: *Realismus (1850–1890). Zugänge zu einer literarischen Epoche*. Hrsg. von dies. Kiel 2007, S. 233–248, hier S. 242: „In dieser Literatur häufen sich bestimmte temporale und lokale Situierungen des Todes. Akte von Sterben und Untergang werden gern mit Abend und Nacht bzw. mit Herbst und Winter korreliert; insbesondere häufen sich im *Realismus* in beeindruckendem Maße die Sonnenuntergänge“, mit denen sich nach Wünsch die Hässlichkeit des Todes stimmungsvoll überspielen lasse.

18 Jensen: *Posthuma*, S. 134.

19 Ebd., S. 138.

20 Ebd., S. 148.

21 Ebd., S. 46.

Märchenwelt auf sie macht. Interessant ist vor allem, dass hier eine Perspektivendifferenz eingezogen wird: Beide Figuren schauen angestrengt auf einen „dunklen Punkt“²² auf der Insel, doch während Paul den Vetter Claus zu sehen meint, behauptet Posthuma, es handele sich um eine Kuh. Um den Streit über ihre Sehkraft beizulegen, sich also ihrer jeweiligen Wahrnehmungsfähigkeit zu versichern, unternehmen sie eine Wattwanderung zur entsprechenden Hallig. Dieser nähern sie sich allerdings nicht an und verlieren sich stattdessen in der Weite der Wattlandschaft: „Die Insel, die sie erreichen wollten, lag mit ihren Gegenständen noch ebenso klein und unerkennbar vor ihnen“²³. Als sie den Ort schließlich doch aus einer etwas geringeren Distanz betrachten können, wirkt er wie ausgestorben und auch der dunkle Punkt scheint verschwunden zu sein:

„Die Insel sieht aus, wie die Insel aus dem Märchen, das Deine Mutter uns erzählte, auf der gar keine Menschen, sondern nur Nixen und Meerfrauen lebten, Paula“, flüsterte Paul geheimnisvoll. „Ich glaube, es war auch weder ein Mensch, noch eine Kuh, was wir sahen, sondern solch ein Gespenst, das die Vorüberfahrenden anlockt, heranzukommen.“²⁴

Die Bedrohung durch das Meer ist an Irritationen der Wahrnehmung rückgebunden, die wiederum als ‚Gespenst‘ versprachlicht werden.²⁵ Dabei hält der Text offen, ob an solchen abgelegenen Orten jenseitige Phänomene existieren könnten, die sich dem menschlichen Verstand und der Erkennbarkeit entziehen: Man kann das als geheimnisvolle Gegenwelt lesen, aber auch als gefährliche Täuschung einer kindlichen Phantasie. Denn auch Paul und Posthuma wurden von der Insel ‚angelockt‘ und sind nun dem Risiko der einsetzenden Flut ausgesetzt. An dieser Stelle häufen sich die prognostischen Gefahrenzeichen, die zuerst von der instinktgeleiteten Tierwelt wahrgenommen werden. Zunächst ist Möwengeschrei zu hören, dann ein wildes Vogelgetümmel zu sehen und „[e]in feines brausendes Geräusch kam aus der Ferne hinter ihnen herüber“²⁶. Tiere weisen somit – in der Logik der Erzählung – offenbar eine erhöhte Sensibilität für die Vorgänge der Natur auf und stehen diesen näher, als der Mensch. Da Paul als ortskundiger Steen ebenfalls ein Katastrophenwissen besitzt und die Vorzeichen kausalgesetzlich auf die eintretende Gefahr beziehen kann, gelingt es ihm, sich und Posthuma zurück nach Hause zu führen, wo sie in letzter Sekunde gerettet werden können.

Das ‚Wunderbare‘ aus Posthumas Erinnerung wird schließlich wieder in der Erzählgegenwart, am Ende der Narration, aufgegriffen. Denn laut Überlieferung der Steen-Familie erscheint „der Warner“²⁷, ein geheimnisvoller Vogel, der die Sturmflut anmeldet und in Kreisen um die besonders gefährdeten Häuser schweift. Auch hier ist es also ein Vogelwesen, das in einen Zusammenhang mit dem Aufkommen der Flut gestellt ist. Das Abwechseln von Vogellauten und Windstößen belässt jedoch im

22 Ebd. Nebenbei sei auf Theodor Storm verwiesen, der mit der Jeverstrand-Episode im *Schimmelreiter* einen vergleichbaren Widerspruch der Perspektive erzeugt. Der entsprechenden Textstelle widmet sich Albert Meier: „Wie kommt ein Pferd nach Jevershallig?“ Die Subversion des Realismus in Theodor Storms *Der Schimmelreiter*. In: *Weltentwürfe in Literatur und Medien. Phantastische Wirklichkeiten – realistische Imaginationen. Festschrift für Marianne Wünsch*. Hrsg. von Hans Krahl/Claus-Michael Ort. Kiel 2002, S. 167–179.

23 Jensen, *Posthuma*, S. 50.

24 Ebd., S. 51.

25 Zu diesem Aspekt des Literatursystems vgl. Elisabeth Strowick: *Gespenster des Realismus. Zur literarischen Wahrnehmung von Wirklichkeit*. Paderborn 2019.

26 Jensen, *Posthuma*, S. 54.

27 Ebd., S. 141.

Unklaren, ob die Geräusche und Schläge an die Fenster auf etwas ‚Wunderbares‘ oder lediglich auf den Wind referieren:

Der matte Mondschimmer fiel noch immer durch das zerrissene Gewölk; rings um die Insel lag eine dunkle, rollende Masse, aus der hier und da etwas Weißes aufglänzte. Man konnte es nicht mit den Augen fassen; denn es verschwand, ehe man fest den Blick darauf geheftet, und tauchte an anderer Stelle wieder auf. Doch das Ganze kam näher und zog in concentrischen Kreisen mit dumpf verworrenem Getöse sich höher an das Haus empor.²⁸

Analog zur Kindheitserinnerung sehen sich die Leser:innen erneut vor die Frage gestellt, ob es sich bei der unheimlichen Bewegung um sinnlich wahrnehmbare Wirkungen einer mechanischen Naturkraft, oder um ein mythisches Wesen bzw. ein Gespenst handelt. Auch wenn der ‚Aberglaube‘ perspektiviert ist und nur von den Figuren der Halligwelt geteilt wird, bleibt die Mehrdeutigkeit bestehen, denn der Text verzichtet hier auf die Antwort einer auktorialen Erzählinstanz, die eine alleingültige Wahrheit postulieren könnte. Was die Welt der Erscheinungen in Bewegung versetzt, ist offenbar nicht empirisch messbar. Hiermit ist gleichermaßen eine Einschränkung des starken Erkenntnisanspruchs der Naturwissenschaften verbunden, die im Lauf des 19. Jahrhunderts zwar Konjunktur haben, deren materialistische Letztbegründungsmodelle jedoch nicht restlos überzeugen können und auf diese Weise gerade das genuin literarische Erkenntnispotenzial, Mehrdeutigkeit ausstellen zu können, aufwerten lassen. Diese Ambivalenz, die als ein Erbe der Romantik beschreibbar ist, eignet sich für die Katastropheninszenierung, insofern sie in den Texten des literarischen Realismus jene Stellen besetzt, die mit konventionellen Erklärungsansätzen und Darstellungskonzepten nicht vollständig zu erfassen sind.

Auch als Alfred mit seiner Flinte „einen Vogel von der Größe einer mittleren Möve“²⁹ erschießt, ist die Frage nach dem ‚Aberglauben‘ nicht final zu beantworten, weil die tote Möwe aufgrund ihres eher unscheinbaren Erscheinungsbilds kaum überzeugend für den sogenannten ‚Warner‘ gelten kann. Zudem bringt das Erschießen der Möwe nach Meinung der Halligbewohner:innen Unheil und tatsächlich verschlimmert sich die Lage kurz darauf. Sämtliche Figuren ertrinken in den Fluten, diesmal werden Paul und Posthuma nicht gerettet. Mit Pathos stellt die Schlusspassage die Auflösung der Protagonistin im Meer dar, wobei die Flüchtigkeit des Lebens mit dem raschen Verglühen von Meteoren verglichen wird:

Träume der Kraft, der Jugend und der Schönheit, wie blitzende Himmelmeteore, aus Dunkel gekommen und in Dunkel verschwunden –
Träume des alten Vikingerblutes in ihren Adern, das dem brausenden Verderben zujauchzte und sich des tödtlichen Ringkampfes freute, der erlösend aus den Wassern aufrauschte, den Zwiespalt der Seele zu enden –
Träume des flüchtigen, des vollen Glücks – Träume der Liebe – Träume des Abschieds.³⁰

Trägt man die Befunde zusammen, dann lässt sich festhalten, dass nicht bloß Wahrnehmungstörungen erzählt werden, um die Natur als dunklen, kaum zu durchschauenden Prozess auszuweisen. Darüber hinaus stellt der Text zwei Deutungsangebote für den Umgang mit der Meeresgewalt vor, die sich auf die beiden gegenübergestellten Figurenlager beziehen lassen: Während Alfred Todesangst hat und sich mit

28 Ebd., S. 142.

29 Ebd., S. 143.

30 Ebd., S. 147 f.

seiner Schusswaffe gegen die Elemente zu schützen versucht, ist Posthuma die gesamte Handlung hindurch von einem Erlösungsgedanken getragen, der sie auf eine Todessehnsucht festlegt. Es ist gerade der Tod im Meer, der für sie sinnstiftend wirkt.³¹ Denn Posthuma ist eine zerrissene Figur;³² ihre Sehnsucht löst kein Streben zu Höherem aus, vielmehr wird diese als existenzielle Last erfahren.³³ Der Text nimmt damit eine Umdeutung der Katastrophe vor, perspektiviert diese nicht ausschließlich als ein Problem, sondern betont zusätzlich deren Problemlösungspotenzial: Erst die Ichauflösung im Naturganzen vollzieht Posthumas Überwindung des Leidens am Leben, den ‚Zwiespalt der Seele‘, sodass die Flutkatastrophe hier eine an die singuläre Sichtweise Posthumas gebundene Erlösungsfunktion erfährt.

III. Naturkind und Allmutter: Vor der Elbmündung

Eine ähnliche Konstellation entfaltet Jensen in der Erzählung *Vor der Elbmündung*, die erstmals in *Westermanns Monatsheften* in den Jahren 1903–1904 erschien. In der Zeit des früheren 19. Jahrhunderts unternimmt der Hamburger Arzt Arnold Lohmer eine Wanderung entlang der Niedersächsischen Elbseite, besucht einige Dörfer, trifft in Otterndorf etwa mit Johann Heinrich Voß zusammen und wird schließlich von einer jungen Frau darum gebeten, ihrer erkrankten Großmutter Belke zu helfen. Die hilfeschene Age Terwisga und ihre Großeltern wohnen auf der Insel Neuwerk, wohin sie anschließend gemeinsam mit Arnold aufbricht.

-
- 31** Das verkennt ein:e namentlich nicht genannte:r Rezensent:in, wenn die Flut lediglich als leicht erkaufter Ausweg für psychologische Probleme Posthumas interpretiert wird. Anon.: Literatur, Kunst und Theater. In: *Deutsche Roman-Zeitung*. 37/1872, S. 73–76, hier S. 73. „Vermochte Jensen das höchst interessante psychologische Problem, welches der Novelle ‚Posthuma‘ zu Grunde liegt, nicht zu lösen, so hätte er es gar nicht stellen sollen, statt durch den jähen Hereinbruch eines Naturereignisses sämtliche Figuren zu vernichten. Ein solcher Abschluß ist unkünstlerisch, mag die Schilderung der Springfluth, welche als brutales Schicksal auftritt, auch noch so meisterhaft sein.“
- 32** Eine frühe Interpretin deutet die Zerrissenheit als Folge von Posthumas familiärer Herkunftsgeschichte. Else Riemann: *Nordfriesland in der erzählenden Dichtung seit Anfang des 19. Jahrhunderts*. Leipzig 1910, hier S. 63 f.: „Posthuma wird von widerstreitenden Empfindungen zerrissen. Sie überragt den kühnen, kraftvollen Paul, den sie mit aller Glut der Sinne liebt, an Bildung und Geist; denn sie ist auch eine Torwisch. Fürchtete sie früher, daß sie auf dem Festlande vor Sehnsucht nach der Hallig vergehen müßte, so weiß sie jetzt, daß sie es in den drückenden Stuben bei den einfachen Halligleuten auf die Dauer nicht wird aushalten können. So schwebt sie halt- und entschlußlos in der Erwartung, daß irgendein Ereignis für sie entscheide; sie hofft auf eine Sturmflut, die am Vorabend der Hochzeit auch eintritt und sie mit allen Steens und dem ungeliebten Bräutigam verschlingt.“
- 33** Für die Sehnsucht bietet der Text ein Erklärungsangebot an, das grundlegend biologisch ist und sich damit in das genealogische Interesse der Erzählung einfügt. Vgl. Jensen, *Posthuma*, S. 115, wo die ungestillte Sehnsucht Posthumas „wie ein Keim jenes alten, tiefsinnigen Erbtheils ihrer mütterlichen Vorfahren“ wirkt. Siehe ferner ebd., S. 10: „[E]s giebt Krankheiten, die sich, wie die Gesichtszüge, durch Jahrhunderte vererben. Wer aufmerksam hinsah, konnte den Keim der todbringenden Sehnsucht schon in den blauen Augen des Gemäldes erkennen. Sonst war nichts Krankhaftes in diesem Geschlecht. Im Gegentheil, wilde, strotzende Gesundheit sprach aus den Söhnen und Töchtern des Meeres.“ Hier wird deutlich, dass es sich bei der Sehnsucht nicht um ein Dekadenzanzeichen handelt, das Kränkliche repräsentiert hingegen eher die Adelsgemeinschaft der von Torwischs. Vgl. dazu bspw. ebd., S. 28: Alfred leidet unter „Rheumatismus“, sodass er „seine Gesundheit für den Staatsdienst schonen müsse.“ Vgl. zum biologischen Wissen in Jensens Erzähltexten Nicholas Saul: ‚Once in Human Nature, a Thing Cannot be Driven Out‘. Evolutionary Aesthetics in Wilhelm Jensen’s *The Legacy of Blood* (1868). An Early Response to Darwin. In: *The Evolution of Literature. Legacies of Darwin in European Cultures*. Hrsg. von ders./Simon J. James. Amsterdam 2011, S. 239–253.

Wie die Protagonistin in *Posthuma*, so hat Age als Tochter eines Schiffers sowie einer Portugiesin, die sie nie kennengelernt hat, eine ungewöhnliche Herkunftsgeschichte. Zudem ist auch Age als naturvertraute Figur entworfen, kann Wettervorgänge prognostizieren und schwimmt geradezu mit den Elementen: „Nach und nach verschwand [sie] aus dem Gesichtsfeld; sie schien trotz dem noch sprühenden Regen um die Insel gehn zu wollen, als sei's ihr im Hause bedrückend und wohler in dem Aufruhr der Luft und schwellenden Flut.“³⁵ Grundsätzlich entspricht Age dem im 19. Jahrhundert rekurrenten Figurenmodell des ‚Naturkinds‘, ein in der Regel 13 bis 18 Jahre altes Mädchen, dem ein oder beide Elternteile fehlen, das eher am Rand der Gesellschaft anzutreffen ist und vom ‚bürgerlichen‘ Normalitätsspektrum abweicht, in das es zuletzt allerdings häufig eingegliedert wird.³⁶ Ihre Sonderrolle unterstützt der Text erzählerisch, indem er sie aus der internen Fokalisierung Arnolds, also weitgehend von außen, perspektiviert. Mit dem Einsatz des Figurenmodells zieht auch *Vor der Elbmündung* eine Grenze zwischen den semantischen Räumen ‚Stadt‘ und ‚Land‘, wie sich anhand von Arnolds Gedanken bei der Beobachtung von Ages Ruderbewegungen zeigt:

Einiges Schönes lag darin, wie Menschenkraft, obendrein eine weibliche, dem Machtwillen der Natur Trotz bot; es versetzte das Gefühl in die Anfänge des Menschenthums zurück, zu Lebensumständen und Bedingungen, unter denen Kraft und Muth als die höchsten Eigenschaften gegolten, als das Werthvollste geschätzt worden. Davon hatte die fortgeschrittene Verfeinerung, die Cultur, wenigstens in den Städten nichts mehr bewahrt.³⁷

In seinen Gedanken stellt Arnold die nervös-schwächliche „Cultur“, die er insbesondere im urbanen Raum auszumachen meint, dem Konzept einer lebendigen Natursprünglichkeit entgegen. Jene dekadente „Verfeinerung“ repräsentiert hierbei Arnolds Verlobte Lucinde Eschenhagen, die sich in den vornehmen Kreisen Hamburgs bewegt, die Wanderungen ihres Verlobten geringschätzt und Französisismen verwendet. Oberflächlich erzählt *Vor der Elbmündung* die Liebesgeschichte zwischen Age Terwisga, die wiederum unglücklich Follrich Folkarts von der Hallig Süderoog versprochen ist, und Arnold Lohmer, für den die Reise nach Neuwerk allmählich zu einer Selbsterkenntnis führt: am Ende wird er sich von Lucinde trennen, sich von der Kultur des ‚falschen Scheins‘ entbinden, und sein hinterlassenes Vermögen als Beitrag zur Umdeichung der Insel Neuwerk nutzen.

Während das feine Hamburger Umfeld Lucindes keine Geheimnisse birgt und deshalb auch weitgehend aus der dargestellten Welt ausgeklammert wird, regt Age mehrfach Arnolds Staunen an. Denn sie ist im Besitz eines nordisch-mythologischen Überlieferungswissens, wozu das Festhalten an altem ‚Aberglauben‘ gehört. Zum einen spricht sie von Rán, bei der es sich den eddischen Quellen zufolge um die Frau des Meeressgottes Ägir handelt, die Ertrinkende mit einem Netz in ihr Totenreich hinab zieht. Doch anders als im Volksmund sieht Age in der Rán keine Gefahr, sondern eine fürsorgliche Mutterfigur, die den Toten auf ein weiches Bett legt: „Da ist's ganz dunkel und still, kein Wind und keine Welle mehr, kein Licht und kein Leid.“³⁸ Zum anderen sammelt sie auf einer Wattwanderung Bernsteinstücke, die sie zu einer Kette mit möglicherweise magischen Kräften zusammenbindet:

³⁵ Wilhelm Jensen: *Vor der Elbmündung*. Novelle. 2. Aufl. 1907, S. 163.

³⁶ Vgl. dazu ausführlich Jesko Reiling: *Volkspoesie vs. Naturpoesie. Wirkungsgeschichte einer literarischen Denkfigur im 19. Jahrhundert*. Heidelberg 2019, hier S. 207 f.

³⁷ Jensen: *Elbmündung*, S. 54.

³⁸ Ebd., S. 74 f.

[D]en Bernstein hieß sie mit urältester Bezeichnung ‚Glesum‘, eine auf riesenhaftem Schiff umfahrende Göttermutter hatte ihn einstmals als Halsschmuck getragen und das Mädchen deshalb die im Lauf der Zeit von ihr aufgestandenen Bruchstücke auch zu einem Halsband zusammengereicht, dem alte Kraft innewohnte, vor bösen Geistern zu beschützen. Davon sprach sie in einem Tone, der nicht recht unterscheiden ließ, ob sie diese Schutzkraft nur für eine Märe und Aberglauben halte oder selbst davon überzeugt sei; beides schien sich ihr zu vermischen, wie wenn sie's mit dem Verstand ablehne und doch mit einem Gefühl in sich trage.³⁹

Die archaische Schutzkraft legitimiert sich auf der Folie eines säkularisierten Wissensanspruchs, insofern der ‚Aberglaube‘ einen stärkeren Halt bietet als die konfessionelle Bindung an das Christentum. Darüber hinaus scheint diese regional tradierte Glaubensform keinen Widerspruch zu Technik und Fortschritt zu erzeugen. Das wird ausdrücklich bestätigt, als Arnold Ages Großvater Hadlef Terwisga fragt, ob es keine Kirche auf Neuwerk gebe: „Nee, de is hier nicht,“ erwiderte der Alte, „wi hebbt dat jo ok nich nödig. Wenn das Leuchtfeuer seine Schuldigkeit thut, ist bei uns alles in Ordnung.“⁴⁰ Die Figuren sind nicht davon überzeugt, dass ein christlicher Gott sie vor der Überflutungsgefahr retten könnte, weshalb die entsprechenden Institutionen nicht benötigt werden.⁴¹ Daher ist die Stelle der Kirche durch den Leuchtturm besetzt und anstelle einer frommen Gottesvorstellung zeigt zumindest Age eine romantische Einstellung zwischen Zweifel und glaubendem Gefühl, die im weiteren Verlauf eng mit ihrer Perspektive auf die bald folgende Naturkatastrophe verbunden ist.

Wie in *Posthuma* lassen sich in diesem Text zunächst Vor- und Begleitzeichen der Sturmflut finden – Tiergeräusche, Täuschungen der Wahrnehmung, die Luftspiegelung als mögliches Gefahrenzeichen, das Vorgefühl für die einbrechende Flut und die Lichtregie des Mondes.⁴² Die Flut ist dabei als eine animalische Macht beschrieben, die ins Haus auf Neuwerk einbricht, in welches sich die Figuren zur Rettung zurückziehen: „Wie ein gieriges Raubthier schnob es nach dem Leben drin, überschwoh alles im Nu, riß nieder, erstickte und verschlang.“⁴³ Als die Figuren aber auf das offene Meer hinaustreiben, taucht in der Ferne ein Schoner auf, den Arnold als Rettungsmöglichkeit ansieht, wohingegen Age in der Flut einen Ausweg aus ihrer

39 Ebd., S. 186 f.

40 Ebd., S. 113. Auch Age und Arnold glauben nicht an einen guten Gott, ebd., S. 233: „Glaubst Du, daß da oben ein Ohr drauf hört? Ich glaub's nicht, hab' es schon als Kind nicht gethan. Was man selbst sich nicht geben kann, ich meine, nicht durch sich selbst erhalten kann, das bekommt man nicht.“

41 Katastrophengeschichtlich konnte sich das göttliche Eingreifen als ein probates Erklärungsmodell bzw. zur Eindämmung von Kontingenz lange halten, wie dargestellt in Manfred Jakobowski-Tiessen: Gotteszorn und Meereswüten. Deutungen von Sturmfluten vom 16. bis 19. Jahrhundert. In: *Naturkatastrophen. Beiträge zu ihrer Deutung, Wahrnehmung und Darstellung in Text und Bild von der Antike bis ins 20. Jahrhundert*. Hrsg. von Dieter Groh/Michael Kempe/Franz Mauelshagen. Tübingen 2003, S. 101–118, hier S. 107: „Bemerkenswert ist, daß Erscheinungen, die im 16., 17. und frühen 18. Jahrhundert als Prodigien galten, auch noch im 19. Jahrhundert ihren Zeichencharakter behielten. Nun waren es allerdings keine göttlichen Warnzeichen mehr, sondern Zeichen der Natur, die auf Sturmfluten hinweisen sollten.“

42 Vgl. Jensen, *Elbmündung*, S. 337, wo der Mond spektakulär, wie ein sich öffnendes Auge am Himmel, beschrieben wird: „Von einer hellgewordenen Stelle am Osthimmel ging dies aus, dort zerfaserte seine Wolkendecke, als öffne sich in ihr ein weißes Thor. Draus flog's wie ein Funken hervor und erlosch wieder, aber der gelichtete Fleck dehnte seine Größe ringsum nach allen Seiten weiter aus. Der schon ziemlich hoch aufgestiegene Mond that's, der Urheber der Springflut; es war, als verjage er die Wolken, um sein nächtliches Werk zu beschauen.“

43 Ebd., S. 336. Die Raubtiermetaphorik korrespondiert mit dem Naturkonzept eines ‚nach-metaphysischen‘ Realismus, der die Natur nicht länger als von einem Geist organisiert denkt. Ihr ist keine ordnende Vernunft unterlegt, vielmehr beschreibt sie nun das Feld des Irrationalen.

,transzendentalen Heimatlosigkeit'⁴⁴ erkennt. Das als Mutterfigur imaginierte Meer scheint ihr nun jenes verbindliche Einheitsgefühl zu versprechen, das sie als innerlich Zerrissene im Leben nicht finden kann:

Mächtig kam eine weißgemähnte Welle heran, der Age Terwisga den Blick entgegenrichtete. Ein irrer Glanz ging zwischen ihren weitoffenen Lidern hin und her, und sie stieß vom Mund: „Da – siehst Du's? Meine Mutter ist's, sie winkt mir. Ran hat sie vom Grund heraufgehoben und ist bei ihr und streckt die Hand. Ja, mit Dir – aber ich darf's nicht – sie ruft, meine Stunde ist's –“
Die verworren Sprechende griff plötzlich nach ihrer Bernsteinschnur, die sie von sich riß und über den Kopf Arnolds warf. Dazu sagte sie: „Bringe Deiner Braut den Gruß von mir!“ Fast zugleich aber umschlang ihr Arm wie eine Klammer seinen Nacken, und ihre Lippen preßten sich auf die seinigen. Mit krampfhafter Gewalt, athemberaubend, als wollten sie mit der Luft die Seele ihm aus der Brust trinken.
Dauert es einen Augenblick oder eine Ewigkeit? Er wußte es nicht und wußte nicht, was danach geschehen war. Hatte die hochheraufgerollte weiße Welle sie von seiner Seite weggerissen? Einzig das sah und fühlte er noch, daß er allein sei.⁴⁵

Im Moment des Abschiedskusses fühlt sich Arnold aller Zeitlichkeit enthoben und hat Schwierigkeiten, das Ereignis in seiner Plötzlich- und Flüchtigkeit zu beurteilen. Der Text belässt die Leser:innen im Unklaren über Ages Verbleib: Wurde sie tatsächlich ‚weggerissen‘? Und welche Rolle übernimmt hierbei ihre Schutzkette? Zwar gelingt der Erzählung auf diese Weise strukturell ein Abschluss, allerdings regt dieser zugleich unterschiedliche Perspektiven auf die Natur an. Repräsentiert Arnold eine lebensbejahende Haltung, ist Age neben Posthuma ein weiteres Beispiel dafür, wie Jensens Erzähltexte die Entlastung des Ichs durch das Eintauchen ins Elementare vorführen.

Auffällig ist, dass beide Hauptfiguren eine haltgebende Ordnung im Chaos der Meeresgewalt suchen und damit eine sinnstiftende Umdeutung der Flut vornehmen. Dass es sich hierbei stets um nächtliche Vorgänge handelt, die den düsteren Raum unschwer mit den bereits konstatierten Erkenntnisgrenzen verbinden lassen, macht die Beobachtung anschlussfähig für das Konzept einer „dunklen Kraft“⁴⁶, die für Kunst und Literatur ein hohes Attraktionspotenzial besitzt, insoweit sie sich als unkontrollierbares Phänomen äußeren Zwängen widersetzen kann. Dabei ist das Dunkle, Chaotische, Irrationale in den beiden Erzähltexten dezidiert weiblich semantisiert. Das gilt einerseits für die Frauenfiguren, die teilweise in einer Oppositionsrelation zum Vernunfthandeln männlicher Figuren stehen. Denkt Arnold ans Überleben, weisen Ages weit aufgerissene Augen in dem Augenblick, als sie von den Wellen erfasst wird, einen ‚irren Glanz‘, einen Ausdruck des Wahns auf. Andererseits gilt das aber

44 Vgl. Georg Lukacs: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik* [1916/1920]. Darmstadt/Neuwied 1971, S. 52.

45 Jensen, *Elbmündung*, S. 345.

46 Vgl. Sophie Wennerscheid: „Close your eyes“. *Phantasma, Kraft und Dunkelheit in der skandinavischen Literatur*. Paderborn 2014, S. 12 u. S. 353: „Weil Kraft als unberechenbar, unfassbar und epistemologisch nicht einholbar gedacht wird, schreiben sich die ausgewählten literarischen Texte zu, die Kraft des Dunklen, Unbewussten oder Irrationalen als Medium der dunklen Erkenntnis besonders gut erkunden zu können.“ Die ‚dunkle Kraft‘ beschreibt Wennerscheid als „Schlüsselkategorie der Moderne“, etwa ab den 1870er Jahren, insofern sie erst „in einer Zeit relevant wird, in der der Mensch ohne metaphysische Ordnungsstrukturen auszukommen versucht. Ist es bis weit in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein die transparente Vernunft, über die in vielfältiger Form nachgedacht wird, kommt es im Verlauf des späteren 19. Jahrhunderts zu einer verstärkten Verhandlung von Kraft als geheimnisvoller, chaotischer und nicht-intelligibler Größe. Kraft wird nicht länger als etwas wahrgenommen, das einer zielgerichteten Bewegung zu Grunde liegt, sondern als etwas, das im Dunkeln wirkt und kontingente Effekte zeitigt.“

auch für die Vorstellungen von der Natur bzw. dem Meer im Allgemeinen, das als lebendiges, fluides und unzählbares Element imaginiert und traditionell häufig als ‚Mutter‘ metaphorisiert wird.⁴⁷ Wenn Age die Hoffnung auf eine erlösende Wiederzusammenkunft mit ihrer Mutter an die Meeresgöttin Rán knüpft, dann wird nicht allein von einem individuellen Lebensproblem erzählt. Vielmehr lässt sich Ages Umgang mit der Flutkatastrophe auf abstraktere, philosophische Überlegungen beziehen, die im späten 19. Jahrhundert kursieren und vor allem auf Arthur Schopenhauer zurückzuführen sind.⁴⁸ In dessen Kapitel *Über den Tod* wird der dunkle Urgrund der Natur mit dem Gedanken von Geborgenheit verknüpft: „Wenn nun die Allmutter so sorglos ihre Kinder tausend drohenden Gefahren, ohne Obhut, entgegenseudet; so kann es nur seyn, weil sie weiß, daß wenn sie fallen, sie in ihren Schooß zurückfallen, wo sie geborgen sind“⁴⁹. Auch Schopenhauer verwendet die Muttermetapher, um das Sinnprinzip der Natur Ganzheit bildhaft zu repräsentieren und der Verweis auf den Mutterschoß steht in einem Äquivalenzverhältnis zu Ages Sehnsucht nach ‚Ruhe‘ in den Tiefen des Meeres.⁵⁰ Das ambivalente Wasserelement, mit dem Bedeutungen von Vernichtung und Sinnggebung verbunden sind, wird bei Jensen demnach geschlechtergeschichtlich als ‚weiblich‘ konstruiert und motiviert somit gleichsam die Kontrastierung der vermeintlich irrationalen Todessehnsucht mit Arnolds Lebensbejahung.

IV. Fazit

Abschließend sollen die wichtigsten Überschneidungen zwischen den beiden ausgewählten Erzähltexten knapp zusammengefasst werden. Aufschlussreich ist die *soziale Dimension* der Texte, die mit den Oppositionen ‚Stadt‘ und ‚Land‘ bzw. ‚Kultur‘ und ‚Natur‘ operieren. Während die städtischen Figuren Schwierigkeiten mit der Zeichen- deutung der Naturkatastrophe haben, besitzen diejenigen des ländlichen Raums eine größere Erkenntniskompetenz, der allerdings noch jene der Tierwelt vorgelagert ist. In beiden Texten ließe sich der Flut somit eine sozial- bzw. kulturkritische Bedeutung zuschreiben, der zufolge die vornehme Kultursphäre im urbanen Raum zu künstlich sei und sich zu stark von ihren Ursprüngen entfremdet habe. Hinsichtlich der *religiösen Dimension* verorten sich die Texte in einem religionskritischen Kontext des späteren 19. Jahrhunderts. Da keine Anbindung an ein christlich-metaphysisches Sinnzentrum möglich ist und auch die Instrumente der Naturwissenschaft kein zweifelfreies Wissen hervorbringen, erweisen sich die Zeichenverhältnisse oft als problematisch, wodurch es zu ambivalenten Darstellungsformen kommen kann. Die Natur ist bei Jensen

47 Vgl. exemplarisch Matthias J. Schleiden: *Das Meer. Mit 23 Stahlstichen in Farbendruck, 216 Holzschnitten und einer Karte*. Berlin 1867, S. 677, wo Schleiden traditionelle, seit der Antike bestehende Meeresisaginationen aufruft: „Die Feuchte ist der Urstoff aller Dinge, Die Mutter aller Wesen,‘ singt Orpheus, und Aphrodyte Pontia, die Venus marina, ist die schaffende Feuchte“.

48 Jensen war ein Leser Schopenhauers, dessen Philosophie im Briefwechsel mit Wilhelm Raabe immer wieder zur Sprache kam. Vgl. dazu Soren R. Fauth: *Der metaphysische Realist. Zur Schopenhauer-Rezeption in Wilhelm Raabes Spätwerk*. Göttingen 2007, S. 31–34.

49 Arthur Schopenhauer: *Über den Tod und sein Verhältnis zur Unzerstörbarkeit unsers Wesens an sich*. In: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Bd. 2. Darmstadt, Stuttgart, Frankfurt/M. 1990, S. 590–651, hier S. 605.

50 Vgl. zu dem Motivkomplex auch Peter Sprengel: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870–1900. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende*. München 1998, S. 64, wo das Meer als die „zentrale Willensmetapher“ in der Literatur kurz vor und um 1900 bezeichnet wird.

häufig ‚dunkel‘, eine Ordnung ist, zumindest auf diegetischer Ebene, kaum erkennbar und die Wahrnehmung der Figuren ist immer wieder von Störungen betroffen. Zwar ordnen die Texte das Flutereignis nicht der Gewalt einer christlichen Gottesins-tanz zu, allerdings wird es ebenso wenig auf eine sinnnegierende Zerstörung limitiert. Stattdessen zeigen die beiden Erzähltexte, wie sich gerade die Naturkatastrophe, zumindest für einige Figuren, als Erlösungsoption sinnstiftend refunctionalisieren lässt, indem die Sehnsucht als Folge des Leib-Seele-Dualismus in einer ozeanischen Verschmelzung befriedet wird. Die Flutkatastrophe kann somit als religiöses Substitut für Einzelne fungieren, die in ihr eine erlösende ‚Ruhe‘ vor dem Leid im Leben finden. Schließlich ist in Bezug auf die Verhandlung von *Geschlechterfragen* zu bilanzieren, dass die Natur insgesamt weiblich semantisiert ist. Es sind Frauenfiguren und das Meer, die aus der vor allem männlich geprägten Perspektive nicht zu kontrollieren sind und von normativen Standards abzugrenzen sind. Sowohl Posthuma wie auch Age wählen den Tod, heiraten nicht, werden nicht in die bürgerliche Gesellschaftsordnung integriert, sondern aus der dargestellten Welt ‚verbannt‘. Damit ist die Flutkatastro-phe letztlich eng verflochten mit einer männlichen Imagination über die vorgebliche Irrationalität, das Chaotische und ‚Dunkle‘ des Weiblichen.