

# literatur für leser:innen

23

---

46. Jahrgang

1

Lesen (in) der Epidemie

Herausgegeben von  
Martina Wagner-Egelhaaf

Mit Beiträgen von Pia Doering,  
Martina Wagner-Egelhaaf, Nikola Roßbach,  
Florian Klaeger, Isabelle Stauffer,  
Cristine Huck, Silke Horstkotte  
und Irene Husser



PETER LANG

# Inhaltsverzeichnis

## Martina Wagner-Egelhaaf

Einführung: Lesen (in) der Pandemie \_\_\_\_\_ 1

## Pia Doering / Martina Wagner-Egelhaaf

Lektüre in Zeiten von Pest und Corona: das Beispiel des *Decameron* \_\_\_\_\_ 9

## Nikola Roßbach

Loimologia. Literatur der Krise am Beispiel  
von Magdeburger Pestschriften von 1681/82 \_\_\_\_\_ 25

## Florian Klaeger

Quarantines: Framing Romantic Narratives of Extinction  
and Epidemic Experience \_\_\_\_\_ 43

## Isabelle Stauffer

Lesen über Epidemie, Despotie und Rassismus bei Friedrich Dürrenmatt \_\_\_\_\_ 61

## Cristine Huck

„Ein klares Bild der Lage“ – Literatur als Krisenbewältigung  
am Beispiel von Lola Rands Coronaroman *Die Krone der Schöpfung* \_\_\_\_\_ 71

## Silke Horstkotte

Long Covid-Literatur: Pandemisches Erzählen  
bei Katharina Hacker und Mareike Fallwickl \_\_\_\_\_ 81

## Irene Husser

„wütend sind derzeit alle“ – Verschwörungserzählungen und Medienkritik  
in Elfriede Jelineks *Lärm. Blindes Sehen. Blinde sehen!* (2021) \_\_\_\_\_ 99

## literatur für leser:innen

herausgegeben von: ISSN 0343-1657 eISSN 2364-7183  
Keith Bullivant, Ingo Cornils, Serena Grazzini, Carsten Jakobi, Frederike Middelhoff,  
Bernhard Spies, Barbara Thums, 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 Dr. Sabine Wilke, Professor of German, Dept. of Germanics, Box 353130,  
englischsprachigen Beiträge: University of Washington, Seattle, WA 98195, USA  
wilke@u.washington.edu  
Redaktion der Dr. Ingo Cornils, Professor of German Studies, School of Languages,  
deutschsprachigen Beiträge: Cultures and Societies, University of Leeds, Leeds LS2 9JT, UK  
i.cornils@leeds.ac.uk  
Erscheinungsweise: 3mal jährlich  
(März/Juli/November)  
Bezugsbedingungen: Jahresabonnement EUR 76,00; Jahresabonnement für Studenten EUR 34,00.  
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 Fernsehendung  
sowie Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen – auch auszugsweise – 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/>

## Einführung: Lesen (in) der Pandemie

### Abstract

Der Ausbruch der SARS-Cov-2-Pandemie im Jahr 2020 und die damit verbundenen einschneidenden Erfahrungen für die Menschen auf der ganzen Welt haben die Klassiker der Seuchenliteratur wieder aktuell werden lassen. Gleichzeitig entstanden zahlreiche Leseprojekte. Und natürlich wurden auch viele neue Texte zum Thema ‚Corona‘ oder ‚Epidemie‘ publiziert. Die Einleitung führt in das Themenheft „Lesen (in) der Pandemie“ ein, das sich der Rolle des Lesens und der Literatur in Zeiten von Epidemien widmet, und gibt einen Ausblick auf die versammelten Beiträge.

**Keywords:** Lesen, Epidemie, Pandemie, Corona, Literatur

Rund drei Jahre hat sie gedauert, die Pandemie, die unter dem Namen ‚Corona‘ oder ‚Covid‘ um die Welt ging. Sie hat die gesamte Menschheit betroffen, im Unterschied zu regionalen Epidemien, die in verschiedenen Regionen der Welt immer wieder auftreten. Namentlich für die Bewohner:innen des sog. ‚Westens‘ stellte Corona eine völlig neue und unerwartete Erfahrung dar. Mit einer gefährlichen Pandemie hatte man in einer Zeit, die sich als im Bereich der Medizin weit fortgeschritten betrachtet, nicht mehr gerechnet. Die tiefgreifenden politischen Maßnahmen, die nicht nur international, sondern auch national unterschiedliche Formen annahmen, waren das Ergebnis einer Gemengelage von präventiver Vorsicht, medizinischer Verunsicherung und mangelnder institutioneller Voraussetzungen zur Bewältigung der Krise. Die Erfahrungen waren für alle einschneidend: zahlreiche Tote, überfüllte Intensivstationen, Kinder, die nicht in die Schule gehen konnten, geschlossene Universitäten, Arbeit im Homeoffice. Covid hat in das Leben aller eingegriffen und es verändert<sup>1</sup> – manchmal mehr als zunächst wahrgenommen. In jedem Fall stellt Corona für viele einen deutlichen biographischen Einschnitt dar. Zudem hat die Pandemie zu starken politisch-gesellschaftlichen Polarisierungen geführt. Auch wenn sie offiziell für beendet erklärt wurde und inzwischen alle Maßnahmen und Regeln aufgehoben sind, ist es ungewiss, ob Corona wirklich vorbei ist, d.h. ob das endemische Stadium, in das die Pandemie eingetreten ist, den Beginn einer neuen Normalität markiert.

Das vorliegende Themenheft stellt sich die Frage, was die Literatur zu diesem alles beherrschenden Thema der letzten Jahre zu sagen hat. Die in diesem Heft versammelten Beiträge gehen der Frage nach, wie die Literatur Seuchen und Epidemien zur Darstellung bringt und mit welchen weitergehenden Überlegungen sie das Thema verbindet. Darüber hinaus geht es um die grundsätzliche Frage, welche Rolle dem Lesen und der Literatur in Epidemiezeiten zukommt. Es stellt jedenfalls einen bemerkenswerten Sachverhalt dar, dass Albert Camus' Seuchen-Klassiker *Die Pest* (1945) zu Beginn der Pandemie ausverkauft war und nachgedruckt werden musste. Aber auch andere Texte, die Epidemien behandeln, waren plötzlich wieder im Gespräch,

---

<sup>1</sup> Vgl. auch Elisabeth Bronfen: Ein Momentum der Veränderung. In: *Angesteckt. Zeitgemäßes über Pandemie und Kultur*. Basel 2022, S. 7–19.

beispielsweise Giovanni Boccaccios *Decameron* (um 1350) oder auch Thomas Manns *Der Tod in Venedig* (1912).<sup>2</sup> Nicht zuletzt und naheliegenderweise griff auch die ganz aktuelle Gegenwartsliteratur das Thema auf. Zu denken ist etwa an Lola Rands *Die Krone der Schöpfung* (2020), Marlene Streeruwitz' *So ist die Welt geworden. Der Covid-19-Roman* (2020), an Juli Zehs *Über Menschen* (2021) und andere mehr. Auch entstanden eine Reihe von Literaturprojekten wie beispielsweise das von der Wochenzeitschrift *Die Zeit* initiierte *Dekameron-Projekt* oder die Reihe *Lesen in der Corona-Krise* von *literaturkritik.de*.<sup>3</sup> Selbst der gute alte Kettenbrief, mit dem man anderen Menschen durch das Verschicken eines Gedichts in schwieriger Zeit eine Freude bereiten sollte, war plötzlich wieder da. Ganz offensichtlich brauchen und suchen Menschen in solchen Zeiten der Krise, wie sie die Covid-Pandemie darstellte, die Literatur. Warum? Was leistet die Literatur in solchen Zeiten?

Zunächst scheint die Literatur die eigene Erfahrung zu spiegeln und, indem sie das tut, sie auch zu distanzieren, denn was die Literatur zur Darstellung bringt, ist ja nicht genau die Erfahrung der Leserinnen und Leser. Gleichwohl kommt einem vieles, was in literarischen Seuchentexten erzählt wird, durchaus auch in historisch weiter zurückliegenden, bekannt vor. Literarische Texte sind voller historischen Seuchenwissens, vor dessen Hintergrund aktuelle Debatten besser eingeordnet werden können. So ordert beispielsweise Dr. Rieux, der Protagonist und Erzähler von Camus' *Die Pest*, der von Iris Radisch in der *Zeit* auch als „Professor Drostens seiner Zeit“<sup>4</sup> bezeichnet wurde, Impfstoff für die von der Seuche betroffene Stadt Oran. Er bekommt auch welchen, aber die erhaltene Menge reicht nicht aus – eine Erfahrung, die an die Anfangsphase der Covid-Pandemie erinnert.

Einen Tag später traf der Impfstoff mit dem Flugzeug ein. Er mochte für die Behandlung der schon bekannten Fälle ausreichen. Er war aber ungenügend, wenn die Epidemie sich ausdehnen sollte. Auf sein Telegramm erhielt Rieux zur Antwort, die Vorräte seien erschöpft, und die Neuherstellung habe begonnen.<sup>5</sup>

In der Doppelung von Wiedererkennung und Distanz entsteht ein kritischer Raum der Auseinandersetzung. Aber schließlich hat Literatur auch immer Unterhaltungs- und Zerstreungsfunktion, wie nicht zuletzt Boccaccios *Decameron* vor Augen führt, in dem eine Gruppe junger Leute die Stadt verlässt, um sich vor Ansteckung zu schützen. Auf dem Landsitz angekommen – freilich sind nicht alle Menschen in der Lage, auf einen komfortablen Landsitz auszuweichen! –, schlägt Pampinea, die zur Königin des ersten Tags Ernante, Folgendes vor:

Wolltet ihr jedoch in diesem Punkte meinem Rate folgen, so vertrieben wir uns diese heißen Tagesstunden nicht mit Spielen, wobei der eine Teil verdrießlich wird, ohne dem anderen oder dem Zuschauer besonderes Vergnügen zu gewähren, sondern mit Geschichtenerzählen, da, wenn deren einer erzählt, die ganze Gesellschaft, die ihm zuhört, sich daran ergötzen kann.<sup>6</sup>

---

2 Martina Stemberger spricht von der Reaffirmation des kulturellen Kanons im Zuge der Pandemie; vgl. Martina Stemberger: *Corona im Kontext. Zur Literaturgeschichte der Pandemie*. Tübingen 2021, S. 11.

3 Beide Projekte werden im Beitrag „Lektüre in Zeiten von Pest und Corona: das Beispiel des *Decameron*“ von Pia Doering und Martina Wagner-Egelhaaf im Abschnitt III „*Decameron*-Lektüren“ besprochen.

4 Iris Radisch: Ein Blitz ging durch ihn hindurch. In: *Die Zeit*. 20/2021, [https://www.zeit.de/2021/20/albert-camus-maria-casares-briefwechsel-buch-liebesgeschichte?utm\\_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.de%2F](https://www.zeit.de/2021/20/albert-camus-maria-casares-briefwechsel-buch-liebesgeschichte?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.de%2F) (28.03.2023).

5 Albert Camus: *Die Pest. Roman*. Übers. v. Guido Meister. Reinbek 1966, S. 40.

6 Giovanni Boccaccio: *Das Dekameron*. Übers. v. Karl Witte. Stuttgart 1971, S. 32.

So geschieht es: Zehn Tage lang werden pro Tag zehn Geschichten erzählt. Die Seuche rahmt gewissermaßen ein Erzählprojekt.

Die Erzählung des Schweizer Autors und Journalisten Martin Meyer mit dem kompakten Titel *Corona* von 2020 greift das Thema des Lesens auf. Der Protagonist Matteo ist Buchhändler und, seit er „[i]n der sechsten Woche seit dem Ausbruch der großen Krise [...] ein Kratzen im Hals“<sup>7</sup> spürte, in Quarantäne. Er hat Fieber und es geht ihm zunehmend schlechter, aber nicht so schlecht, dass er nicht lesen könnte. Und was liest er? Er liest in der Bibel von den zehn biblischen Plagen, von denen das Buch Exodus berichtet. Als der Pharao das Volk Israel nicht ziehen lassen möchte, schickt Gott zehn Plagen: Wasser wird in Blut verwandelt und dadurch ungenießbar, es gibt eine Froschplage, eine Stechmücken- und eine Ungezieferplage, die Viehpest bricht aus und die Blattern, Hagel kommt übers Land und eine Heuschreckenplage, eine Finsternis breitet sich aus und schließlich stirbt alle Erstgeburt von Mensch und Tier. Kein Wunder, dass der Pharao nach diesen Krisen das Volk Israel ziehen lässt. Des Weiteren liest Matteo natürlich Boccaccios *Decameron* und selbstverständlich steht auch Camus' *Die Pest* auf der Lektüreliste. Zu Camus heißt es:

Camus zeigte meisterlich, wie die Menschen eine große Begabung hatten, so lange an das Gegenteil zu glauben, bis die Katastrophe nicht mehr gezeugnet werden konnte. Die Katastrophe hatte sich in Oran zuerst diskret verhalten, später unter Blitz und Donner gezeigt. Sie hatte dann Zug um Zug die allergrässlichste Pestfratze aufgesetzt und war wie ein nimmersatter Vampir über die Menschen gekommen.<sup>8</sup>

Weitere Lektüren des Protagonisten sind Daniel Defoes *A Journal of the Plague Year in London* (1722), Jeremias Gotthelfs *Die schwarze Spinne* (1848) und Thomas Manns *Tod in Venedig* – also durchaus ein Klassikerkanon. Was Meyers Erzählung vor Augen führt, ist, dass Seuchen offensichtlich zu Büchern über Seuchen greifen lassen. Insofern ist *Corona* eine Metaerzählung über epidemisches Lesen, eine Seuchenlektüre über Seuchenlektüren. Da spielt es keine Rolle mehr, dass am Ende des Buchs unklar ist, ob Matteo überhaupt Corona hatte.

Über den thematischen Bezug hinaus lässt sich über die Dimension des Semiotischen ein systematischer Zusammenhang zwischen Seuche und Lektüre begründen. Seuchen kündigen sich – in der Realität wie in der Literatur – durch Anzeichen an. In Camus' *Die Pest* sind das vermehrt auftretende tote Ratten, die zunächst für Irritation sorgen:

Am Morgen des 16. April trat der Arzt Bernard Rieux aus seiner Wohnung und stolperte mitten auf dem Flur über eine tote Ratte. Im Augenblick schob er das Tier beiseite, ohne es zu beachten, und stieg die Treppe hinunter. Aber auf der Straße fiel ihm ein, die Ratte sei dort nicht recht am Platz, und er kehrte zurück, um den Hauswart zu benachrichtigen. An der Reaktion des alten Herrn Michel merkte er erst, wie ungewöhnlich seine Entdeckung war. Ihm war die Gegenwart dieser toten Ratte nur seltsam vorgekommen, während sie für den Hauswart einen Skandal bedeutete. Seine Haltung war übrigens eindeutig: es gab keine Ratten im Haus.<sup>9</sup>

Die (An-)Zeichen<sup>10</sup> vereindeutigen sich rasch: Tote Ratten stehen für die Pest, und je mehr tote Ratten gefunden werden, desto stärker grassiert die Seuche, die ihr Werk

<sup>7</sup> Martin Meyer: *Corona. Erzählung*. Zürich, Berlin 2020, S. 7.

<sup>8</sup> Ebd., S. 187.

<sup>9</sup> Camus: *Die Pest*, S. 7.

<sup>10</sup> Streng genommen ist zwischen ‚Anzeichen‘ und ‚Zeichen‘ zu unterscheiden. Anzeichen sind Symptome, die etwas ankündigen, Zeichen sind zunächst einfach Zeichen, die entziffert, gelesen sein wollen. Insofern handelt es sich bei Anzeichen um eine spezifische Zeichenklasse.

der Ansteckung rasch unkontrolliert vollbringt. Am 25. April hat man bereits 6.231 Ratten eingesammelt und verbrannt.<sup>11</sup> Ansteckung kann also auch als Zeichenprozess konzeptualisiert werden. Dieser ist dadurch gekennzeichnet, dass die Zeichen vereindeutigt und zugleich vervielfältigt werden, nicht nur in dem Sinn, dass sie vermehrt auftreten, wie die toten Ratten, sondern dass sie auch andere Zeichen in ihr Bedeutungsregime einbeziehen, metaphorisch gesprochen, andere Zeichen infizieren.<sup>12</sup> Bemerkenswerterweise proliferieren in Daniel Defoes *A Journal of the Plague Year (1722) in London* die Zeichen im ganz materiellen Sinn auf der Buchseite.<sup>13</sup> Die ausgestellte Materialität der Buchstaben und Zeichen zieht den nach Antworten auf Fragen suchenden Leseblick auf sich und mag in diesem metaphorischen Sinn infizierend wirken, umso mehr als der projizierende Blick, um mehr über die eigene Situation zu erfahren, Zeichenverbindungen sucht.

Die genannten Beispiele führen vor Augen, dass Epidemien und Epidemieliteratur international sind<sup>14</sup> – und die weltumspannende Vernetzung der spätmodernen Welt hat Covid in rasanter Geschwindigkeit zur nationale und kontinentale Grenzen überschreitenden Pandemie werden lassen. Daher ist es nur konsequent, dass auch in diesem Band die Grenzen der deutschsprachigen Literatur übersteigende Beiträge Berücksichtigung finden, wiewohl der Schwerpunkt auf der deutschsprachigen Literatur liegt. Dabei kommen sowohl bislang weniger bekannte historische Texte zu Wort als auch prägnante Beispiele aus der Gegenwartsliteratur, die unmittelbar auf die Erfahrung der SARS-Cov-2-Pandemie reagierte. Dass Literatur Trost und Erbauung in schwierigen Zeiten spendet, ist ein sich durch die Beiträge ziehendes Leitmotiv. Gleichzeitig wird aber auch deutlich, dass Epidemien gravierende politische, soziale und persönliche Auswirkungen haben, die im Blick der Lektüre in die Reflexion kommen.

*Pia Doering* und *Martina Wagner-Egelhaaf* widmen sich einem der berühmtesten Texte der Seuchenliteratur, Giovanni Boccaccios *Decameron* (um 1350), und eruieren die darin entfaltete Rolle des Erzählens und des Lesens. Eine besondere Rolle spielen wie etwa auch im Beitrag von Florian Kläger die Rahmungen und Paratexte, in denen individuelle und kollektive Krisenerfahrungen ins Verhältnis gesetzt werden, Liebeskrise und Pestkrise. In beiden Fällen erscheint die Literatur als *remedium*, so wie es auch in den von Nikola Roßbach untersuchten Quellen zum Ausdruck kommt. So wie der liebeskranke Autor selbst Trost im Gespräch mit einem Freund erfahren hat, möchte er den an der Liebe besonders leidenden Frauen Trost spenden. Ihnen und allen durch die Pest Kümmernis Erleidenden werden die hundert Novellen des *Decameron* erzählt. Dem Zusammenbruch der gesellschaftlichen Ordnung in der Stadt Florenz steht die Ordnung entgegen, die in der sich konstituierenden Erzählgemeinschaft

---

11 Vgl. Camus: *Die Pest*, S. 12.

12 Elisabeth Strowick hat 2009 ein Buch veröffentlicht, das den Akt des Erzählens/Schreibens, aber auch den Akt des Lesens unter einer Poetik der Ansteckung fasst. Das literarische Performativ sei als infektiöses Performativ markiert, insofern als es selbstreflexiv „ein Wissen über ihre eigene Verfertigung“ generiert (Elisabeth Strowick: *Sprechende Körper – Poetik der Ansteckung. Performativa in Literatur und Rhetorik*. München 2009, S. 17 f.).

13 Vgl. dazu Martina Wagner-Egelhaaf: In Gottes Hand. Daniel Defoes *A Journal of the Plague Year Being Observations or Memorials, of the most Remarkable Occurrences as well Publick as Private, which happened in London during the last Great Visitation in 1665. Written by a Citizen who continued all the while in London. Never made publick before (1722)* (Dossier Epidemien. Kulturwissenschaftliche Ansichten des Exzellenzclusters Religion und Politik. Dynamiken von Tradition und Innovation, [https://www.uni-muenster.de/Religion-und-Politik/aktuelles/schwerpunkte/epidemien/02\\_thema\\_religion.html](https://www.uni-muenster.de/Religion-und-Politik/aktuelles/schwerpunkte/epidemien/02_thema_religion.html)) (14.11.2023).

14 Einen ersten kursorischen Einblick in die internationale Corona-Literatur bietet Stemberger: *Corona im Kontext*.

etabliert wird, eine geregelte Ordnung des Erzählens und Zuhörens. So wird deutlich, dass die Literatur Trost spendet, Erinnerung stiftet und Einsicht in gesellschaftliche Ordnungsstrukturen ermöglicht und eben darin philosophischen und theologischen Diskursen überlegen ist. Während die sich aufs Land zurückziehende Gruppe der jungen Leute unter der Führung von Pampinea den Vorteil der mündlichen Erzählung haben, können die zurückgezogen lebenden leidenden Frauen jedoch durch Lektüre die Vorzüge des Lesens genießen. Boccaccio zeichnet das Bild einer mündigen Leserin, die vernunftbestimmten Gebrauch von der Lektüre macht und trotz des erotischen Inhalts den Novellen moralische Erkenntnis entnimmt. Der Beitrag wirft auch einige exemplarische Schlaglichter auf die Rezeption von Boccaccios *Decameron* vor allem in Deutschland, wo das Werk zahlreiche Übersetzungen gefunden hat. *Das Decameron* hat während der zurückliegenden Corona-Epidemie Lektüren und journalistische Leseprojekte angeregt, die, wie es bereits Boccaccio in seinem Werk darstellt, die Trost- und Erkenntnisfunktion des Erzählens und Lesens, mithin der Literatur exponieren. Der novellistischen Rahmenstruktur kommt dabei eine besondere, Abstand und Perspektive ermöglichende Rolle zu.

Unter der Überschrift „Loimologia“, eigentl. ‚Lehre von der Pest‘, untersucht *Nikola Roßbach*, wie die Erfahrung der Pest in der Frühen Neuzeit textproduktiv wurde, indem sie eine Vielzahl von Texten unterschiedlicher Art über die Seuche und ihre Bekämpfung hervorbrachte. Dabei konzentriert sich der Beitrag auf die Schriften, die in der Stadt Magdeburg 1681/82, während der letzten großen Pestwelle, von der die Stadt heimgesucht wurde, erschienen. Deutlich wird, wie religiöse und weltliche Argumentationsmuster nebeneinander stehen, manchmal sogar in ein und derselben Schrift die Pest als Strafe Gottes gesehen wird, gleichzeitig aber auch medizinische Gründe für ihren Ausbruch genannt werden. Die Textzentriertheit der frühneuzeitlichen Pestschriften demonstriert sehr anschaulich die Schrift *Loimologia. Pest-Betrachtung. Woher dieselbe entstehe Wodurch sie entstehe Worin sie bestehe Was uns dabey anstehe [...]* (1681) des Theologen August Hertzog, die sich selbst als „Textaltar“ bezeichnet. Die Pest wird als Strafe Gottes dargestellt, die der Mensch jedoch durch Buße abwenden kann. Eine andere Form textlicher Seuchenbewältigung sind Trostschriften, wie sie etwa die Trostschriften der Magdeburger Prediger an den Schriftsteller und Prediger Balthasar Benjamin Kindermann darstellen, die verschiedene Trostgründe darbieten, von dem Argument, dass die verstorbenen Kinder im Jenseits fröhlich weiterleben, bis zu der Empfehlung, sich in Gottes weisen Rat-schluss zu fügen. Wie im Falle von Boccaccios *Decameron*, aber doch auf andere Art, bietet das Lesen Seuchenbewältigungshilfe. Erscheint auch das Führen von Totenlisten als eine textproduktive Krisenbewältigungsstrategie und setzen landesherrliche und städtische Verordnungen zunehmend auf medizinisch begründete Maßnahmen wie etwa *social distancing*, bleibt doch, wie der Beitrag zeigt, die Autorität Gottes „als Chefarzt“ erhalten.

Ausgehend von einem Blick auf Goethes Coping-Strategien angesichts der Choleraepidemie in Europa im Jahr 1830 – Ignorieren und, wenn das nicht mehr funktioniert, Metaphorisieren – beleuchtet der Beitrag von *Florian Kläger* spezifisch romantische Rahmungen des Epidemiegeschehens. Schon bei Boccaccio stellte ja die Rahmenstruktur ein Lesedispositiv dar, das den Blick nicht nur auf das epidemische Geschehen selbst, sondern auch auf die Darstellung, das Schreiben der Epidemie, richtet. Im Mittelpunkt stehen Mary Shelleys Roman *The Last Man* von 1826 und Heinrich Heines

Schilderungen der Cholera in Paris in *Französische Zustände* aus dem Jahr 1831, aber es kommen auch frühere Stimmen zu Wort, die das Ende der Menschheit imaginieren. Mit Luhmann werden Rahmungen als Struktur des Beobachtens zweiter Ordnung konzeptualisiert. Der Beitrag argumentiert, dass die vielfältigen Strategien und Rahmungen die Fiktionalität und Künstlichkeit der Katastrophe aufzeigen und sie auf diese Weise erträglich und reflektierbar machen. Eine spezifisch romantische Ausformung stellt die Rückenfigur dar. Während vorromantische Visionen des letzten Menschen, etwa Leonhard Meisters Libretto für Johann Jakob Walders Kantate *Der letzte Mensch* von 1777 oder Jean-Baptiste François Xavier Cousin de Grainvilles Roman *Le Dernier Homme* von 1806, dessen Auslöschung religiös überschreiben und mit dem Ende der Welt gleichsetzen, sind die Rahmen der Texte um die erste und zweite Choleraepidemie zu Beginn des 19. Jahrhunderts ästhetisch motiviert. Es wird gezeigt, wie Heine überlieferte Bildmuster für die Schilderung der in Paris wütenden Cholera verwendet und die Unerhörtheit des epidemischen Geschehens mit visuellen Mitteln unterstreicht. Mary Shelleys Roman *The Last Man* arbeitet ebenfalls mit ästhetischen Mitteln, die im Sinn einer säkularen Prophetie eingesetzt werden, wenn das Ende der Menschheit in einer verheerenden Epidemie dargestellt wird. Wo innerdiegetisch nur noch ein Autor, der zugleich sein eigener und einziger Leser ist, übrig bleibt, erscheint einmal mehr die Literatur als bestmögliche Coping-Strategie, dem Unfassbaren zu begegnen.

Am Beispiel von Friedrich Dürrenmatts Erzählung *Die Virusepidemie in Südafrika* (1989) untersucht *Isabelle Stauffer* den Zusammenhang von Epidemie und Rassismus. Entgegen dem geläufigen Diskursmuster, demzufolge Seuchen ein fremder Ursprung zugesprochen wird, lässt Dürrenmatt die Seuche im Land selbst ausbrechen, in dem Angehörige des Landes im eigenen Land zu Fremden stigmatisiert werden. Wo Weiße virusbedingt schwarz werden, lässt sich trotz aller Bemühungen der Regierung das System der Apartheid schwerlich aufrechterhalten; es kommt, ganz ähnlich wie in Jelineks von Irene Husser analysiertem Theaterstück *Lärm. Blinde sehen!*, zu einem Flottieren eben jener Zeichen, die gerade Unterschiede markieren sollen. ‚Race‘ wird unlesbar. Die Analyse erweist die Erzählung, die sowohl intra- als auch extradiegetisch rassistische Muster einsetzt, selbst als ‚infiziert‘, insofern der Erzähler im Zug der Narration selber schwarz wird. Zur Diskussion steht die Frage, ob nicht auch die Infektion des Lesepublikums mitgedacht ist, zumindest im metaphorischen Sinn einer kritischen Reflexion des Rassismus. Kritisch reflektiert Dürrenmatts Text auch die Selbstgerechtigkeit der Schweizer:innen in Bezug auf ihre Demokratie und ihren Umgang mit dem südafrikanischen Apartheid-Regime. Dürrenmatts Erzählung erweist die politische Dimension von Epidemien wie sie im vorliegenden Band auch in den von Nikola Roßbach gelesenen frühneuzeitlichen Quellen sowie dem von Irene Husser analysierten Text von Elfriede Jelinek deutlich wird und eröffnet Bezüge zur aktuellen Debatte über die Einschränkung von Freiheiten während der Corona-Pandemie.

Lola Rands Roman *Die Krone der Schöpfung* (2020) wirft ein Licht, so arbeitet *Cristine Huck* heraus, auf die materiellen, medialen und diskursiven Praktiken, welche die Corona-Pandemie als Faktum entstehen lassen. Er reflektiert die Erfahrung der Pandemie nicht zuletzt als Wissenskrise. Im Anschluss an medizinische, biologische, ökologische und pädagogische Diskurse gibt der enzyklopädisch strukturierte Text die Pandemie in Form von Kurven und Karten, Statistiken, Virologen-Gesichtern und bunten Kugeln mit Saugnäpfen zu lesen. Dabei reflektiert der Roman durchaus unterschiedliche Lesepraktiken, die Menschen angesichts der Pandemie ausüben. Der Lektüre literarischer



und historischer Texte steht die verunsichernde Rezeption von Internetinformationen gegenüber. Auch in Elfriede Jelineks *Lärm*-Text spielt dieser Aspekt eine zentrale Rolle. Die Pandemie erscheint bei Randl zugleich als natürliches und soziales Phänomen. Mit Bruno Latour lässt sich die Wissenspraxis des Textes als Revision der modernen Trennungen lesen. Der mit verschiedenen Genres spielende Roman folgt einer Poetik der absoluten Gegenwärtigkeit, die unmittelbar an die persönlichen Erfahrungen der Leser:innen anschließt. Eine Deutungshoheit über die Pandemie beansprucht er nicht, vielmehr präsentiert er sich als Teil eines andauernden Aushandlungsprozesses.

*Silke Horstkotte* stellt zwei sehr unterschiedliche Romane vor, in denen die gesellschaftlichen Langzeitfolgen der Corona-Pandemie beleuchtet werden, Mareike Fallwicks realistisch erzählenden Roman *Die Wut, die bleibt* (2021) und Katharina Hackers fantastisch-parabolischen Roman *Die Gäste* (2022). Auf ihre Weise sind sie genauso politisch wie Jelineks Text. Fallwicks Roman beschreibt, wie Frauen und Mütter in besonderer Weise unter der Pandemie leiden, weil ihnen, mehr noch als zuvor, die aufreibende Sorge für Kinder, Familie und Haushalt obliegt. Im Wechselspiel von Care und Rage, Sorge und Wut, lässt der Roman die weiblichen Figuren Sarah und Lola zu einem kritischen Bewusstsein ihrer Situation als Frauen in der patriarchalischen Ordnung kommen. Die strategische Empathie lenkung, die der Roman vornimmt, wird in der Analyse unter Bezugnahme auf Ansätze der kognitiven Narratologie hervorgehoben. Im Gegensatz zu Fallwicks Text setzt Hackers *Die Gäste* eben nicht auf Einfühlung und Empathie. Eingebunden ist Hackers Pandemie-Erzählung, die intertextuelle Bezüge insbesondere zu Kafka aufweist, in einen übergreifenden Katastrophendiskurs, in dem auch die Klimakrise und das Artensterben eine Rolle spielen. In Bezug auf die Corona-Epidemie wird kontrafaktisch erzählt. Anti-immersiv wirken auch die im Roman auftretenden sprechenden Tiere. Die Leser:innen werden mit kaum zu lösenden Deutungsaufgaben entlassen.

Der Beitrag von *Irene Husser* beschäftigt sich mit Elfriede Jelineks Theatertext *Lärm. Blindes Sehen. Blinde sehen!* von 2021, der dem in der Corona-Pandemie im wahrsten Sinne des Worts virulenten verschwörungstheoretischen Diskurs Stimme(n) verleiht. Jelineks Text macht deutlich, dass das Motiv für das artikulierte Unbehagen in einer tiefen epistemischen, politischen und sozialen Verunsicherung liegt, als deren Verursacher die gesellschaftlichen Eliten und die Anonymität des Mediendiskurses gesehen werden. Den als unsichtbar wahrgenommenen Machtverhältnissen in der Spätmoderne und dem Bedrohungsgefühl durch die nicht verstandenen Mechanismen der digitalen Welt tritt die Unsichtbarkeit des Virus gegenüber, die es in der verschwörungstheoretischen Perspektive als Erfindung erscheinen lässt. Jelineks Text liest Verschwörungstheorien als postsäkulare Bewältigungsstrategien, die aufgrund ihres Ineinander von sprachlich-rhetorischer Obskurität und Perspektivität eine durchaus selbstironische Nähe zum literarischen Diskurs aufweisen. In diesem Sinn modelliert die Flächigkeit des Jelinek'schen Texts die kollektive Autorschaft von Verschwörungserzählungen. Trost und Erbauung, wie sie etwa das Leseprogramm Boccaccios oder auch der Magdeburger Seuchentexte vorhalten, werden hier nicht geboten, umso mehr aber kritisch-wachsamer Lektüreappell und das Hinterfragen allzu wohlfeiler Wirklichkeitskonzepte.<sup>15</sup>

15 Für Unterstützung bei der Redaktion des Hefts sei Jule Hayen, Ann-Kathrin Klassen, Paula Stevens, Nadine Willamowski und Matthias Zeitler gedankt.



## Lektüre in Zeiten von Pest und Corona: das Beispiel des *Decameron*

### Abstract

Giovanni Boccaccios *Decameron* gehört zu den Klassikern der Seuchenliteratur und wurde in der zurückliegenden Corona-Pandemie wieder zur gefragten Lektüre. Die Pestepidemie, die den Ausgangspunkt und Erzählanlass des *Decameron* bildet, bietet Boccaccio die Möglichkeit, auf den unterschiedlichen Ebenen seiner Novellensammlung ein Plädoyer für die Literatur zu entfalten. Dabei akzentuiert er zum einen die Vorzüge der Literatur gegenüber den gelehrten Diskursen der Theologie und Philosophie. Zum anderen hebt er den Trost hervor, den Lektüre spenden kann, wenn dem Menschen andere Formen geselliger Unterhaltung etwa aufgrund einer Seuche verwehrt sind. Dass weltliche Literatur zu Erbauung und moralischer Unterweisung geeignet ist, setzt eine verantwortungsvolle Rezeption voraus, für die die Erzählergemeinschaft des *Decameron* als Modell fungiert. Als Corona die Möglichkeiten des sozialen Miteinanders einschränkte, griffen die Menschen wieder zum *Decameron*, das zudem zum Anlass neuer Leseprojekte wurde.

**Keywords:** Decameron, Boccaccio, Pest, Epidemie, Lesen

### Einleitung

Neben Albert Camus' Roman *La Peste* gehört Giovanni Boccaccios *Decameron* zu den literarischen Werken, die aufgrund ihrer eindrücklichen Darstellung der Pest während der Corona-Pandemie mit erneuter Aufmerksamkeit gelesen wurden. Der vorliegende Beitrag fragt nach der Rolle, die Boccaccios Werk der Lektüre in Krisenzeiten zuerkennt, und beleuchtet die aktuelle Rezeption des *Decameron* als Leseprojekt. Die Paratexte und Rahmungen<sup>1</sup> von Boccaccios *Decameron* – das *Proemio*, die Einleitungen zum ersten und vierten Erzähltag und die *Conclusiones dell'autore* – perspektivieren das Verhältnis von Krise und Literatur mit dem Ziel, die individuelle und gesellschaftliche Bedeutung von Dichtung herauszustellen.<sup>2</sup> Die Relevanz von Literatur hervorzuheben und sie gegen Angriffe von Seiten der Theologie, Philosophie und Jurisprudenz zu verteidigen, ist ein Anliegen, das die volkssprachlichen und lateinischen Werke Boccaccios verbindet. Während die Apologie der Dichtkunst in den lateinischen Werken jedoch explizit und in polemischem Tonfall erfolgt, ist sie im *Decameron* in den Autor- und Leser-Bildern angelegt, die auf den Rahmenebenen entworfen werden.

---

1 Zur mehrfachen Rahmung des *Decameron* durch Titel, Proömium, Einleitung, weitere Paratexte und differenzierte Erzählebenen vgl. Jan Söffner: *Das Decameron und seine Rahmen des Unlesbaren*. Heidelberg 2005. Zu den Paratexten vgl. Pia Claudia Doering: Verliebten Frauen zum Trost. *Passio* und *compassio* im *Proemio* des *Decameron*. In: *Der Autor und sein Publikum. Zur kleinen Gattung des Vorworts*. Hrsg. von ders./ Bettina Full/Karin Westerwelle. Würzburg 2018, S. 95–128.

2 Zu Boccaccios Ziel, das Ansehen der Literatur, insbesondere volkssprachlicher Werke florentinischer Autoren zu stärken, vgl. Martin Eisner: *Boccaccio and the Invention of Italian Literature. Dante, Petrarch, Cavalcanti, and the Authority of the Vernacular*. New York 2013.

Boccaccio setzt zwei Krisensituationen zueinander ins Verhältnis: die durch den Liebesaffekt ausgelöste individuelle Krise und die durch die Pest hervorgerufene kollektive Krise. In beiden Konstellationen bietet, wie im Folgenden gezeigt werden soll, die Literatur im Akt des Erzählens und des Lesens ein *remedium*. Die Lektüre fungiert dabei als Ersatz, wenn geselliges Erzählen – etwa unter den Bedingungen einer Epidemie – nicht möglich ist.

Wie aber kann die Lektüre der teils komischen, teils erotischen Novellen des *Decameron* eine heilsame Wirkung im Sinne ethischer Unterweisung erfüllen? Auch dieser Frage widmen sich die Paratexte des *Decameron* und entwerfen zu ihrer Beantwortung das Modell mündiger<sup>3</sup> Leser:innen.

## **I. *Consolatio poesis*: Die Trostfunktion der literarischen Praktiken Erzählen und Lesen**

Boccaccio eröffnet das Vorwort des *Decameron* mit einer Sentenz, die die menschliche Mitleidsfähigkeit in den Blick nimmt: „Umana cosa è aver compassione degli afflitti [...]“ (2, Bd. 1, 5)<sup>4</sup>. Das Mitleiden, das hier nicht in der Sphäre der Religion, sondern im Bereich des Innerweltlich-Humanen verortet ist, richtet sich auf in der Allgemeinheit der Sentenz zunächst nicht näher bestimmte Menschen, die von Leid ergriffen sind. Wer genau die „afflitti“ sind oder sein können, wird im *Proemio* und sodann in der *Introduzione alla prima giornata*, der nächsten Rahmenebene der Novellensammlung, die die berühmte Pestbeschreibung enthält, entfaltet. Es handelt sich um drei Personen bzw. Personengruppen, die sich jeweils in Krisensituationen befinden: 1) die Autorfigur selbst, in dem Moment, als sie in Liebe entbrennt; 2) die Gruppe der liebenden Frauen, für die die Autorfigur die Novellensammlung zu schreiben vorgibt;<sup>5</sup> 3) die Bürger:innen von Florenz, die durch den Ausbruch der Pest in eine existentielle Krise geraten. Diese drei Gruppen bilden eine *emotional community* im Sinne Barbara Rosenweins, eine Gemeinschaft, die sich auf dieselben Emotionen bzw. Emotionszusammenhänge in gleicher Weise beruft, d.h. mit den gleichen

---

3 Karlheinz Stierle: *Text als Handlung. Grundlegung einer systematischen Literaturwissenschaft*. Neue, veränderte und erweiterte Auflage. München 2012, S. 189, verwendet den Begriff der Mündigkeit, um die Möglichkeitsbedingungen der neuen literarischen Form der Novelle, wie Boccaccio sie prägt, zu bestimmen, die im Unterschied zu anderen mittelalterlichen Erzählformen durch ihre Uneindeutigkeit gekennzeichnet ist: „Die neue Darstellungsweise der Novelle ist thematisiert als Funktion des Selbstverständnisses jener Gesellschaft, die der Rahmen expliziert. Vielleicht kann der Begriff der Mündigkeit dieses Selbstverständnis am genauesten bezeichnen.“

4 „Eine Sache des Menschseins ist es, Mitleid mit den Betrübten zu haben [...]“ Die Zitate aus dem *Decameron* sind hier und im Folgenden der Ausgabe Giovanni Boccaccio: *Decameron*, a cura di Vittore Branca. Torino 1992, 2 Bde. (hier S. 5) entnommen. Die Angaben in Klammern verweisen auf die von Branca vorgenommene Einteilung in Paragraphen sowie auf Band- und Seitenzahl. Um eine wortgenaue Nachvollziehbarkeit zu erlauben, stammen die Übersetzungen ins Deutsche von Pia Doering.

5 In allen Paratexten des *Decameron* apostrophiert der Sprecher die Gruppe liebender Frauen als diejenige, für die er sein Werk geschrieben habe. Es handelt sich hierbei um eine Setzung, die nicht der tatsächlichen historischen Leserschaft des *Decameron* entspricht, wie die Eintragungen in die im 14. Jahrhundert zirkulierenden Handschriften belegen. Vor allem Mitglieder des Florentiner Finanzbürgertums und der höheren Kaufmannschaft bekundeten großes Interesse an den Novellen, bemühten sich um Exemplare, kopierten sie und verbreiteten sie in Italien und Europa. Boccaccio selbst, so zeigen Briefe, hat das Werk Freunden aus der Finanzwelt und Dichterkollegen zukommen lassen. Berühmte Familien wie die Buondelmonti, die Acciaiuoli,

Bezeichnungen und der gleichen auf- oder abwertenden Haltung.<sup>6</sup> Die emotionale Reaktion, die die Autorfigur, die adressierten Frauen und die Einwohner:innen von Florenz verbindet, ist die der *noia*. Der Begriff *noia* bezeichnet in der italienischen Lyrik des Mittelalters, in der *Scuola Siciliana* und im *Dolce Stil Nuovo*, das Liebesleid des lyrischen Ich. In der Systematisierung der Affekte bei Thomas von Aquin entspricht die *noia* der aus der Liebe resultierenden *tristitia*. *Tristitia* ist eine Hauptsünde, die auf übermäßige Selbstliebe – und damit einhergehend auf fehlende Gottesliebe – zurückzuführen ist.<sup>7</sup> Als Heilmittel gegen den Zustand der Gottabgewandtheit empfehlen die Paratexte des *Decameron* zwei je nach Adressatenkreis unterschiedliche literarische Praktiken: das Erzählen und das Lesen.

Der über jedes Maß verliebten Autorfigur haben die heiteren Gespräche mit einem Freund Erleichterung verschafft:

Nella qual noia tanto refrigerio già mi porsero i piacevoli ragionamenti d'alcuno amico e le sue laudevole consolazioni, che io porto fermissima opinione per quelle essere avvenuto che io non sia morto. (4, Bd. 1, 6)<sup>8</sup>

Das Wort *ragionamenti* hat eine Vielzahl von Bedeutungen, es kann ‚Darlegung‘, ‚Konversation‘, ‚Unterhaltung‘ und ‚Erzählung‘ meinen.<sup>9</sup> Das Adjektiv *piacevoli* deutet hier auf einen ästhetischen Gehalt hin. Nicht die Religion oder die Philosophie spendet dem Verzweifelten Trost, sondern die heitere Erzählung eines Freundes. Ihre den Liebesaffekt dämpfende Wirkung beschreibt der Sprecher als so weitreichend, dass sie ihn vor dem Tod bewahrt habe.

Wie sehr damit implizit die Geltungsansprüche theologischer Diskurse infrage gestellt werden, wird durch die vergleichende Lektüre von Nikola Roßbachs Beitrag „Loimologia. Literatur der Krise am Beispiel von Magdeburger Pestschriften von 1681/82“ in diesem Band deutlich, der eindringliche Belege für die theologische Überzeugung anführt, Religion sei die beste Medizin<sup>10</sup> und religiöse Texte seien in besonderer Weise zur Tröstung in Zeiten tiefer Trauer geeignet.

---

die Bardi und die Cavalcanti gehörten zu den ersten Lesern des *Decameron*; zur Zirkulation der Manuskripte vgl. Vittore Branca: *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio II (Un secondo elenco di manoscritti e cinque studi sul testo del Decameron con due appendici)*. Roma 1991, S. 182–210.

- 6** Barbara H. Rosenwein: *Emotional Communities in the Early Middle Ages*. Ithaka/New York 2006, S. 25–26.
- 7** Thomas von Aquin: *Summa Theologiae*, II<sup>a</sup>-IIae q. 28 a. 4 ad 1: „Ad primum ergo dicendum quod tristitia quae est vitium causatur ex inordinato amore sui, quod non est aliquod speciale vitium, sed quaedam generalis radix vitiorum.“ („Zu 1. Jene Trauer, die ein Laster ist, wird aus der ungeordneten Selbstliebe verursacht, die kein besonderes Laster, sondern die allgemeine Wurzel aller Laster ist.“) In: *Die Deutsche Thomas-Ausgabe. Vollständige, ungekürzte deutsch-lateinische Ausgabe der Summa theologiae*. Übersetzt und kommentiert von Dominikanern und Benediktinern Deutschlands und Österreichs. Hrsg. von der Albertus-Magnus-Akademie Walberg bei Köln. Bd. 17A, Graz, Wien, Köln 1959, S. 207.
- 8** „In dieser Trübsal brachten mir die heiteren Worte eines Freundes und dessen lobenswerte Tröstungen eine solche Erquickung, dass ich der festen Überzeugung bin, dass es ihnen zu verdanken ist, dass ich nicht gestorben bin“.
- 9** Vgl. Francesco Mugheddu: *Die civile conversazione des Decameron und ihre Nachfolger*. In: *Konversationskultur in der Vormodern. Geschlechter im geselligen Gespräch*. Hrsg. von Rüdiger Schnell. Köln, Weimar, Wien 2008, S. 259–312, hier S. 362. Zur Inszenierung von Geselligkeit im *Decameron* vgl. Caroline Emmelius: *Gesellige Ordnung. Literarische Konzeptionen von geselliger Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Berlin, New York 2010.
- 10** Vgl. Nikola Roßbach: *Loimologia. Literatur der Krise am Beispiel von Magdeburger Pestschriften von 1681/82*, in diesem Heft S. 33.

Im *Proemio* des *Decameron* begibt sich der Autor in seiner Selbstinszenierung sodann vom Leidenden, der Trost empfangen hat, in die Rolle des Freundes, der Trost spendet. Die Tröstung richtet sich an eine spezifische Gruppe, die nach Aussage der Autorfigur ihrer am meisten bedürfe: die liebenden Frauen. Frauen litten besonders stark unter dem Liebesaffekt, da sie aufgrund gesellschaftlicher und religiöser Normen dazu verpflichtet seien, ihre Leidenschaft geheim zu halten. Die von theologischer Affektfeindlichkeit hervorgerufenen Empfindungen Furcht und Scham („temendo e vergognando“, 10, Bd. 1, 7) verschlimmern die Situation noch und entfalten der Autorfigur zufolge keinerlei affektsublimierende Wirkung. Ferner erschwere ihre gesellschaftliche Stellung die Lage der Frauen: Sie seien den Wünschen und Vorstellungen ihrer Väter, Mütter, Brüder und Ehemänner unterworfen und, eingeschlossen in ihren Zimmern, zum Müßiggang verurteilt. Zudem fehle es ihnen an Gesellschaft. Anders als den Männern stünden ihnen keine Ablenkungsmöglichkeiten wie die Jagd oder das Geschäftsleben zur Verfügung.<sup>11</sup> Um dem von *noia* bedrohten Geist in dieser Situation der Isolation („il piú del tempo nel piccolo circuito delle loro camere racchiuse dimorano“ [10, Bd. 1, 7])<sup>12</sup> Ablenkung zu verschaffen, formuliert der Autor im *Proemio* seine Absicht, einhundert Novellen zu erzählen:

[...] in soccorso e rifugio di quelle che amano [...], intendo di raccontare cento novelle, o favole o parabole o istorie che dire le vogliamo, raccontate in dieci giorni da una onesta brigata di sette donne e di tre giovani nel pestelenzioso tempo della passata mortalità fatta [...]. (13, Bd. 1, 9)<sup>13</sup>

Durch die Wiederholung des Verbs *raccontare* wird die Praktik des Erzählens akzentuiert: Der Autor präsentiert sich als Erzähler von gattungstheoretisch nicht eindeutig definierten Geschichten.<sup>14</sup> Erzählt wurden diese Geschichten zuvor bereits von der *brigata*, die sich in der *Introduzione alla prima giornata*, also auf der Rahmenebene der

**11** Mit den kontrastierenden Geschlechterbildern wird die Position der Frau im Trecento über ein literarisches Modell erfasst, das auf Ovids *Heroides* zurückgeht. Hero begründet ihr Flehen, Leander möge so schnell wie möglich zu ihr kommen, mit dem Geschlechterunterschied und der größeren Wirkung der Liebe auf die müßigen Frauen: „urimur igne pari, sed sum tibi viribus impar;/ fortius ingenium suspicor esse viris./ ut corpus, teneris ita mens infirma puellis;/ deficiam, parvi temporis adde moram./ vos modo venando, modo rus geniale colendo/ ponitis in varia tempora longa mora./ aut fora vos retinent aut unctae dona palaestrae/ flectitis aut freno colla sequacis equi;/ nunc volucrum laqueo, nunc piscem ducitis hamo;/ diluitur posito serior hora mero./ his mihi summotae, vel si minus acriter urar,/ quod faciam, superest praeter amare nihil.“ („Wir brennen vom gleichen Feuer, doch an Kräften bin ich dir nicht gleich. Männer haben einen stärkeren Geist, nehme ich an. Die zarten Mädchen haben nicht nur einen schwachen Körper, sondern auch einen schwachen Geist. Setze nur noch etwas Wartezeit hinzu und ich gebe auf. Ihr jedoch wendet bald mit dem Jagen, bald mit der Bebauung fruchtbaren Landes viel Zeit für verschiedene Tätigkeiten auf. Entweder halten die Marktplätze euch auf oder die Gaben der geölten Ringerschule oder ihr wendet mit den Zügeln den Hals eines folgsamen Pferdes. Bald fangt ihr Vögel mit der Schlinge, bald Fische mit dem Haken, spätere Stunden werden beim Wein fortgespült. Da mir diese Dinge genommen sind, selbst wenn ich weniger heftig glühe, bleibt mir nichts anderes zu tun als zu lieben.“) In: Ovid, *Heroides. Briefe von Heroinen*. Lateinisch-Deutsch, eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Theodor Heinze. Darmstadt 2016, Brief XIX, S. 203–204. Zum Einfluss Ovids, insbesondere der *Remedia amoris*, auf Boccaccios Vorrede vgl. Robert Hollander: The Proem of the *Decameron*: Boccaccio between Ovid and Dante. In: *Miscellanea di Studi Danteschi in memoria di Silvio Pasquazi*. Napoli 1993, S. 423–438.

**12** „[...] die meiste Zeit verweilen sie eingeschlossen im kleinen Raum ihrer Kammern“.

**13** „[...] als Hilfe und Zuflucht für diejenigen [Frauen], die lieben [...], beabsichtige ich, einhundert Novellen oder Fabeln oder Parabeln oder Geschichten, wie auch immer wir sie nennen wollen, zu erzählen, die in der todbringenden Zeit der letzten Pest an zehn Tagen von einer ehrbaren Schar aus sieben Damen und drei jungen Männern erzählt wurden [...].“

**14** Die Aufzählung verschiedener Formen von Kurzerzählungen hat in der Boccaccio-Forschung zu kontroversen Diskussionen über die Frage geführt, ob Boccaccio die Novelle in der Tradition der mittelalterlichen

Novellensammlung, konstituiert. Für die zehn jungen Leute, die Florenz auf der Flucht vor der Pest verlassen und sich in den *contado*, die ländliche Gegend unmittelbar vor der Stadt, zurückgezogen haben, erfüllt das Erzählen der Novellen mehrere Funktionen: Es ist zunächst ein wirksames Mittel gegen die durch die Pest erzeugte *noia*, jene düstere Gemütslage also, die auch der überbordende Liebesaffekt hervorruft.<sup>15</sup> Darüber hinaus wird durch die namentliche Nennung von Straßen und Gebäuden sowie von bekannten Florentiner Persönlichkeiten die Erinnerung an die Heimatstadt wachgehalten.<sup>16</sup> In der häufig verwendeten Paraphrase „la nostra città“ („unsere Stadt“) kommt die affektive Bindung der Erzählergemeinschaft an die Stadt Florenz zum Ausdruck. Die narrative Vergegenwärtigung von Florenz ermöglicht zudem die kritische Reflexion über Schwächen in der kommunalen Ordnung, die bereits vor Ausbruch der Pest existierten, durch die Seuche jedoch verschärft wurden. Die auf der Wahl eines Tageskönigs bzw. einer Tageskönigin beruhende Ordnung, die sich die Erzählergemeinschaft auferlegt, steht im Kontrast zu jenem in der *Introduzione alla prima giornata* eindringlich beschriebenen Zusammenbruch der rechtlichen und religiösen Ordnung, den Florenz in Folge der Epidemie erleidet. In seiner Gesamtkonstruktion – im Zusammenwirken von Paratexten, Rahmen- und Binnenerzählungen – stellt das *Decameron* somit das Potential von Literatur heraus: Sie spendet Trost, stiftet Erinnerung und ermöglicht kritische Erkenntnis im Hinblick auf gesellschaftspolitische Strukturen.

Während die Autorfigur und die *brigata* die Möglichkeit haben, in geselliger Runde zu erzählen bzw. anderen zuzuhören, sind die Frauen, die im Proömium als Zielpublikum des *Decameron* adressiert werden, von solchen Unterhaltungen ausgeschlossen. An die Stelle des geselligen Erzählens tritt die Lektüre:

[...] delle quali [*scilicet* le novelle] le già dette donne, che queste leggeranno, parimente diletto delle sol-lazzevoli cose in quelle mostrate e utile consiglio potranno pigliare, in quanto potranno cognoscere quello che sia da fuggire e che sia similmente da seguitare: le quali cose senza passamento di noia non credo che possano intervenire. (14, Bd. 1, 9)<sup>17</sup>

Beim Lesen, so die Konstruktion, vernehmen die Frauen die Stimme des Autors, das Buch tritt als Trostspender an die Stelle des Freundes. Die Beschreibung der doppelten Wirkung der Lektüre, die der Horazschen Bestimmung gemäß nützen und erfreuen kann, enthält ein implizites Plädoyer für die Literatur im Allgemeinen und Boccaccios Novellen im Besonderen: Der moralphilosophische Anspruch ist mit der Formulierung „utile consiglio“ und dem Gegensatzpaar *fuggire* und *seguitare*, das in den Formen *fugere* und *sequi* von der antiken in die mittelalterliche Ethik eingegangen ist und sich schulübergreifend bei Thomas von Aquin wie bei Wilhelm von Ockham

---

Kurzerzählung verortet, wie Vittore Branca annimmt, oder ob er sie davon abgrenzt, wie Michelangelo Picone meint. Positionen dieser Auseinandersetzung referiert Emmelius: *Gesellige Ordnung*, S. 297–298.

- 15** Die Erzählerin Pampinea beschreibt die Folgen der Pest mit der Klimax „dolore e noia e forse morte“ (*Introduzione alla prima giornata* 70, Bd. 1, 36, „Schmerz und Trübsinn und vielleicht der Tod“).
- 16** Zur Bedeutung der Stadt Florenz als Schauplatz des *Decameron* vgl. Pia Claudia Doering: ‚La egregia città di Firenze, oltre a ogn'altra italica bellissima‘. Florenz als wirtschaftliches und kulturelles Zentrum in Boccaccios *Decameron*. In: *Deutsches Dante-Jahrbuch*. 98/2023, S. 110–126.
- 17** „[...] in denselben [*scilicet* den Novellen] werden die besagten Frauen, die sie lesen werden, ebenso viel Vergnügen an den darin gezeigten amüsanten Dingen wie nützlichen Rat finden, insofern sie erkennen werden, was sie fliehen und was sie wiederum erstreben sollen – und dies alles kann, so meine ich, nicht geschehen, ohne dass die Trübsal vertrieben wird.“

findet, klar markiert.<sup>18</sup> Boccaccio wendet sich gegen die theologische Kritik, die der Dichtung vorwirft, ausschließlich dem Vergnügen zu dienen und unter der Hülle einer bildhaften Sprache keinerlei tieferen moralischen, religiösen oder epistemologischen Sinn zu enthalten. Er wertet dabei gerade den *diletto* auf, der in seiner Argumentation zur anthropologischen Voraussetzung für den Erkenntnisgewinn wird. Der Vorteil der Literatur gegenüber den konkurrierenden Disziplinen Philosophie und Theologie liegt darin, durch eine bildhafte Sprache und unterhaltsame Inhalte moralphilosophische Erkenntnisse auch denjenigen zu vermitteln, die ihrer zwar bedürfen, denen aber aus gesellschaftlichen, intellektuellen oder affektiven Gründen der wissenschaftlich-gelehrte Weg dorthin verwehrt ist. Die „vaghe donne“ (9, „anmutigen Frauen“)<sup>19</sup> stellen folglich einen idealen Publikumskreis dar, an dem sich die Wirkungsmacht des literarischen Diskurses exemplifizieren lässt. Ein weiterer Vorzug der Dichtung besteht darin, dass sie in der individuellen Lektüre im privaten Raum unabhängig von institutionalisierten Praktiken in Kirche und Universität rezipiert werden kann. Literatur kann somit auch dann gelesen werden, wenn eine Epidemie zur Isolation zwingt und die Vermittlung religiöser Texte etwa in Predigten nicht mehr stattfinden kann, ein Szenario, das in der Pestbeschreibung in der *Introduzione alla prima giornata* ausführlich dargestellt wird.<sup>20</sup> Sie erreicht zudem – und auch dafür stehen die adressierten Frauen – Publikumskreise, die von gelehrten Diskursen ausgeschlossen sind.<sup>21</sup>

## II. Boccaccios Entwurf einer mündigen Leserschaft

Die Lektüre im privaten Raum ist jedoch nicht unproblematisch, da sie der institutionellen Kontrolle entzogen ist. Dass nun ausgerechnet Boccaccios Novellen eine Anleitung zu tugendhaftem Leben bieten sollen, mag angesichts der detaillierten Darstellung von Sexualität, insbesondere im Kontext von Ehebruch-Szenarien, überraschen. Das *Decameron* wurde 1559 auf den Index Librorum Prohibitorum gesetzt. In einigen US-amerikanischen Bundesstaaten war es wegen seiner Freizügigkeit bis

**18** Vgl. Kurt Flaschs Kommentar in Giovanni Boccaccio: *Poesie nach der Pest. Der Anfang des Decameron*. Italienisch – Deutsch, neu übersetzt und erklärt von Kurt Flasch. Mainz 1992, S. 45.

**19** Das Adjektiv *vago* bedeutet ‚Grazie‘, ‚Anmut‘, hält aber auch, wie Vittore Branca im Kommentar der hier zitierten Ausgabe unterstreicht, die ursprüngliche Konnotation „mobile“ oder „instabile“ aufrecht und verweist damit auf die seelische Instabilität der Frauen.

**20** Detailreich schildert Boccaccio den vollständigen Zusammenbruch der rechtlichen und religiösen Ordnung, der die Stadt Florenz in Chaos, Sitten- und Zügellosigkeit stürzt: „E in tanta afflizione e miseria della nostra città era la reverenda autorità delle leggi, così divine come umane, quasi caduta e dissoluta tutta per li ministri e essecutori di quelle, li quali, sì come gli altri uomini, erano tutti o morti o infermi o sí di famiglie rimasi stremi, che ufficio alcuno non potean fare [...]“ (*Introduzione* 23, Bd. 1, S. 20, „Und in diesem Leid und Elend unserer Stadt war die ehrwürdige Autorität der göttlichen wie der menschlichen Gesetze nahezu in sich zusammengefallen und gänzlich aufgelöst, weil die Verwalter und Vollstrecker jener Gesetze wie die anderen Menschen entweder alle tot oder krank oder ihres Gefolges beraubt waren, so dass keinerlei Amt ausgeübt werden konnte [...]).“

**21** In der *Conclusionone dell'autore* legitimiert der Sprecher die Ausführlichkeit und Länge einiger Novellen damit, dass sie nicht für ein Publikum bestimmt seien, das an den großen Wissenschaftszentren der antiken oder mittelalterlichen Welt eine Ausbildung durchlaufen hat: „[...] per ciò che né a Atene né a Bologna o a Parigi alcuna di voi non va a studiare, più distesamente parlar vi si conviene che a queglii che hanno negli studii gl'ingegni assottigliati“ (*Conclusionone* 21, Bd. 2, 1259, „[...] und weil keine von euch in Athen oder Bologna oder Paris studiert, ist es angebracht, ausführlicher zu euch zu sprechen als zu denjenigen, deren Geist durch das Studium geschärft ist.“).



in die 1930er Jahre verboten.<sup>22</sup> Boccaccio antizipiert in den Para- und Rahmentexten die Infragestellung des moralischen Gehalts seines Werkes und entwirft das Bild einer mündigen Leserin, die sich nicht von den erotischen Inhalten verführen lässt, sondern moralischen Nutzen und Erkenntnis aus den Erzählungen gewinnt.

Das *Decameron* hat einen heute weniger bekannten, in den Manuskripten aber prominent platzierten Untertitel, der die Wirkung von Literatur bzw. von Lektüre problematisiert: „prencipe Galeotto“. Der Beiname steht gleich zweimal an exponierter Stelle, im Incipit „Comincia il libro chiamato Decameron cognominato prencipe Galeotto“ (1, Bd. 1, 3).<sup>23</sup> und parallel dazu im Explicit „Qui finisce la Decima e ultima giornata del libro chiamato Decameron cognominato prencipe Galeotto“ (30, Bd. 2, 1261).<sup>24</sup> „Galeotto“ bildet somit das letzte Wort des *Decameron* und erhält damit besonderes Gewicht. Auf einer ersten Verständnisebene spielt der Name auf die literarische Welt des französischen Ritterromans an: Fürst Galahot ist ein enger Vertrauter Lanzelots und ihm so sehr verbunden, dass er eine Begegnung zwischen Lanzelot und der Königin Ginevra herbeiführt, anlässlich derer sich beide ihre Liebe gestehen. Galahot wird sodann Zeuge ihres ersten Kusses.

Der Name Galeotto stellt jedoch nicht nur eine Verbindung zur Tradition des Prosa-Lanzelot her, sondern auch zu Dantes *Divina Commedia*: Im fünften Gesang des *Inferno* befragt der Höllenwanderer Dante die im Sturmwind treibende Francesca da Rimini, was die ehebrecherische Liebe zwischen ihr und ihrem Schwager Paolo Malatesta entfacht habe, für die beide nun in der Hölle büßen. Francesca antwortet, Paolo habe sie bei einer gemeinsamen vertrauten Lanzelotlektüre in jenem Moment geküsst, als sie vom Kuss Lanzelots und Ginevras lasen. Mit einem pointierten Hinweis auf das Buch beschließt sie ihre Rede: „Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse:/ quel giorno più non vi leggemmo avante.“<sup>25</sup> Francesca weist dem Buch und seinem anonymen Verfasser („chi lo scrisse“) jene Vermittlerrolle zu, die die Figur Galahot im Roman innehatte. Buch und Autor werden in der Figurenrede grundsätzlich als Instanzen unterschieden; in der rhetorisch-sprachlichen Macht, die die Literatur auf Leser:innen ausübt, gehen sie aber eine Verbindung ein.

Der Untertitel „prencipe Galeotto“ hat somit programmatischen Charakter: Er unterstreicht die Wirkungsmacht von Literatur, markiert zugleich aber eine ironische Abgrenzung von Dantes Position.<sup>26</sup> Die freizügigen Novellen des *Decameron* erscheinen durchaus geeignet, zu lustvoll-sündhaftem Tun zu verführen. Gleichwohl ist es nicht

**22** Vgl. den Eintrag zum *Decameron* in Clemens Ottawas Sammlung *Skandal! Die provokantesten Bücher der Literaturgeschichte*. Sprunge 2019, S. 15–17.

**23** „Es beginnt das Decameron genannte Buch, das den Beinamen Fürst Galeotto trägt“.

**24** „Hier endet der zehnte und letzte Tag des Buches, das Decameron genannt wird und den Beinamen Fürst Galeotto trägt.“

**25** Dante Alighieri: *La Divina Commedia. Inferno*. A cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Milano 1991, V, 138–139. „Galeotto war das Buch und der es schrieb:/ an jenem Tag lasen wir nicht weiter.“

**26** Lucia Battaglia Ricci beschreibt die Wahl des Untertitels im Abschlusskapitel ihres Buches *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del Trionfo della morte*. Roma 2000, S. 184–202, hier S. 191, als „operazione di ribaltamento parodico“, d.h. als parodistisches Umkehrspiel. Michelangelo Picone: Introduzione. In: Ders., *Boccaccio e la codificazione della novella. Letture del Decameron*. A cura di Nicole Coderey, Claudia Genswein, Rosa Pittorino. Ravenna 2008, S. 11–25, hier S. 20–21, betont die ironisch-parodistische Vorgehensweise des *Decameron* und deren Bedeutung für die Kodifikation der Gattung Novelle: „Invero, alla visione allegorica che agisce nel profondo del poema dantesco, si sostituisce nel capolavoro boccacciano una prospettiva che possiamo chiamare ironica e parodica.“ („Tatsächlich wird die allegorische Konzeption,

die Intention des Werkes, seine Leserschaft in die Hölle zu befördern. Vielmehr überträgt Boccaccio den Rezipient:innen die Verantwortung dafür, in welcher Weise die Lektüre deren Handeln beeinflusst. Die Aufgabe der Leser:innen, aus dem Gelesenen vernunftgemäß Nutzen zu ziehen, stellt die zentrale Forderung in der *Conclusione dell'autore* dar:

Ciascuna cosa in se medesima è buona a alcuna cosa, e male adoperata può essere nociva di molte; e così dico delle mie novelle. Chi vorrà da quelle malvagio consiglio e malvagia operazion trarre, elle nol vieteranno a alcuno, se forse in sé l'hanno, e torte e tirate fieno a averlo: e chi utilità e frutto ne vorrà, elle nol negheranno [...]. (13–14, Bd. 2, 1257)<sup>27</sup>

Der Autor ruft hier zu einer verantwortungsvollen Lektüre seiner Novellen auf, die er zuvor mit zwei wichtigen Kulturtechniken der Menschheit verglichen hat: Die Errungenschaften Feuer und Wein seien von großem zivilisatorischem Nutzen, erforderten jedoch einen verantwortungsvollen Gebrauch. Ein vergleichbares ambivalentes Potential, zum Schlechten verführen, aber auch zum Guten anleiten zu können, sei den Novellen inhärent.

Dass eine reflektierte, vernunftbestimmte Rezeption auch amoralischer Inhalte möglich ist, beweisen die zehn Erzählerinnen und Erzähler. Da das Lesen im *Decameron* als Ersatz für geselliges Erzählen aufgefasst wird, können die Erzählerinnen und Erzähler als Modell idealer literarischer Rezeption schlechthin gelten. Panfilo, der König des zehnten Erzähltages, zieht nach der einhundertsten Novelle feierlich Bilanz und betont die Tugendhaftigkeit sowohl der drei jungen Männer wie diejenige der sieben jungen Damen:

Noi, come voi sapete, domane saranno quindici dì, per dovere alcun diporto pigliare a sostentamento della nostra santà e della vita, cessando le malinconie e' dolori e l'angosce, le quali per la nostra città continuamente, poi che questo pistolenzioso tempo incomiciò, si veggono, uscimmo di Firenze; il che, secondo il mio giudizio, noi onestamente abbiam fatto; per ciò che, se io ho saputo ben riguardare, quantunque liete novelle e forse attrattive a concupiscenzia dette ci sieno, e del continuo mangiato e bevuto bene, e sonato e cantato (cose tutte da incitare le deboli menti a cose meno oneste), niuno atto, niuna parola, niuna cosa né dalla vostra parte né dalla nostra ci ho conosciuta da biasimare [...]. (*Conclusione* X, 3–4, Bd. 2, 1249)<sup>28</sup>

Dass die Pest die gesellschaftliche Ordnung in Florenz hat zusammenbrechen lassen und weder Juristen noch Theologen dem zunehmenden Chaos und dem moralischen Niedergang einen Halt gebieten können, daran erinnern die Novellen und einzelne Erzählerkommentare, wie Panfilos Fazit, im gesamten *Decameron* immer wieder. Der *brigata* ist es gelungen, eine neue Ordnung zu etablieren, eine Ordnung, die auf einem

---

die Dantes *Commedia* zugrunde liegt, in Boccaccios Meisterwerk durch eine Perspektive ersetzt, die wir als ironisch und parodistisch bezeichnen können.“)

- 27** „Jedes Ding ist an sich zu irgendetwas gut, schlecht angewendet aber kann es vielerlei Schaden anrichten, und ebendies sage ich von meinen Novellen. Wer einen schlechten Rat oder eine böse Tat aus ihnen ziehen will, den werden sie daran nicht hindern, wenn sie dergleichen vielleicht in sich tragen oder verdreht und missgedeutet werden, um es tatsächlich herzugeben; wer aber Nutzen und Frucht aus ihnen ziehen will, dem werden sie dies nicht verweigern [...].“
- 28** „Wie ihr wisst, ist es morgen vierzehn Tage her, dass wir Florenz verlassen haben, um uns zur Erhaltung unserer Gesundheit und unseres Lebens einige Erheiterung zu gewähren und dem Trübsinn, dem Schmerz und der Angst zu entgehen, die man in unserer Stadt beständig vor Augen hat, seit diese Pestzeit ihren Anfang nahm. Dies haben wir nun, nach meinem Urteil, in allen Ehren getan. Denn wenn ich recht gesehen habe, so ist trotz all der heiteren und vielleicht zu Sinneslust verleitenden Novellen, die hier vorgetragen wurden, trotz des fortwährenden guten Essens und Trinkens, des Musizierens und Singens (sind dies doch alles Dinge, die schwächere Gemüter zu weniger ehrenhaften Handlungen anregen könnten) nichts Tadelnswertes getan oder gesagt worden, weder von eurer noch von unserer Seite.“

Regeln unterworfenen Erzählen und Zuhören beruht. Ihre unerschütterliche Tugendhaftigkeit, betont durch Ableitungen des Wortes *onore*, lässt die *brigata* nicht nur in gesellschaftspolitischer, sondern auch in literarischer Hinsicht zum Vorbild werden. Die Erzählerinnen und Erzähler repräsentieren die idealen Rezipient:innen des *Decameron*. Sie fungieren als Gegenbeispiel zu der Konzeption eines Lesepublikums, das sich von Literatur zu sündhaftem Verhalten hinreißen lässt, mit der die theologische Dichtungskritik argumentiert und die in Dantes Darstellung von Paolo und Francesco anklingt.

Zugleich belegt der Entschluss der *brigata*, nach zwei Wochen in das von der Pest heimgesuchte Florenz zurückzukehren, die Wirkmacht von Literatur: Zwar haben die Erzählerinnen und Erzähler kein medizinisches Heilmittel gegen die Pest zur Hand, aber sie sind in ihrer inneren Haltung gestärkt und haben im Prozess des Erzählens Einsichten in politische, religiöse und gesellschaftliche Strukturen und Dynamiken gewonnen, die die Ordnung von Florenz bereits vor dem Ausbruch der Pest gefährdeten.

### III. *Decameron*-Lektüren

Boccaccios Novellensammlung war nie aus dem Klassiker-Kanon verschwunden, wird das Werk doch als prototypisches Muster der europäischen Novelle angesehen,<sup>29</sup> auch wenn, wie ausgeführt, die Gattungsfrage in der Boccaccio-Forschung nicht unumstritten ist. Insbesondere die am 5. Tag erzählte Falkennovelle, die zum Bezugstext von Paul Heyses sog. ‚Falkentheorie‘<sup>30</sup> der Novelle wurde, behauptet ihren festen Platz in der literaturwissenschaftlichen Gattungsdiskussion. Die konkrete Schilderung der Pestepidemie des Jahres 1348 in Florenz, die den Rahmen für die folgenden zehn mal zehn erzählten Geschichten bildet, hat indessen dabei nicht immer im Fokus der akademischen und der allgemeinen Rezeption des Texts gestanden.<sup>31</sup> Erst die aktuelle SARS-CoV-2-Pandemie lenkte den Blick erneut auch auf diese Passagen des Texts.

Die älteste deutsche Übersetzung wurde in Ulm ca. 1471 unter dem Titel *Hie hebt sich an das puch vo[n] seinem meister In greckisch genant decameron, daz ist cento nouvelle in welsch V[u]n hundert histori oder neue fabel in teutsche, Die der hoch gelerte poete Johannes boccacio ze liebe vnd fruntschafft schreibet dem fürsten und principe galeotto* gedruckt. Die Übersetzung stammt von einem gewissen Arigo. Die Forschung ist sich uneins darüber, wer sich hinter diesem Pseudonym verbirgt.<sup>32</sup> Der Ausbruch der Pest liest sich in Arigos deutscher Version folgendermaßen:

Darum ich an hebe vñ spriche. In den iaren der heylsamen frucht vnsers herren ißu cristi gotes sun d' zale tausend drey hundert achtunduirzig in de' edeln ueber alle andere in italia stat florenz / an hub die grausam vnd toetlich pestilencz. villeicht mer vmb vnsere suende vnd uebelthat willen oder vielleicht der lauffe der planeten od' gestirn das gabe. oder got selber in seinem zorn vns zuo einer straffung vmb vnsere posesen

<sup>29</sup> Vgl. Albert Meier: *Novelle. Eine Einführung*. Berlin 2014, S. 11, S. 24–28.

<sup>30</sup> Vgl. *Deutscher Novellenschatz*. Hrsg. von Paul Heyse und Hermann Kurz, München, Leipzig 1871, S. xiv, xx.

<sup>31</sup> Vgl. Rüdiger Zymmer: Narrative Gattungen. In: *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen*. Hrsg. von Martin Huber und Wolf Schmid. Berlin/Boston 2018, S. 365–383, hier S. 375.

<sup>32</sup> Vgl. dazu den Eintrag im Marburger Repertorium zur Übersetzungsliteratur im deutschen Frühhumanismus (<https://mrhf.de/uebersetzer004> (18.07. 2023)). Theodor Bögel: Arigo. In: *Deutsche Biographie*, <https://www.deutsche-biographie.de/sfz1228.html> (30.05.2023) geht noch davon aus, dass sich hinter dem Namen Arigo der Nürnberger Heinrich Schlüsselfelder verbirgt.

wercke willē gesant hat. [...] Dar nach abgestigen gegen dem nid'gange von einem lande zuo dē andern / auß einer stat in die andern.<sup>33</sup>

Und wenig später heißt es:

Die pestilenz was von soelcher stercke vnd kraft daz sy flogē auch von dem kranken zuo dem gesunten. Zuo geleicher weiß als das feuer in dem stro thut auch nicht alleine das reden dem gesunden mit dem kranken den gesunten kranchheit pracht vud tode! Sunder auch das anrueren sein gewant oder anders. Ze hant daucht wie der gesunte der kranchheit pesessenn were.<sup>34</sup>

Bemerkenswerterweise sind in der Zeit der Pandemie im deutschsprachigen Bereich eine Reihe von Ausgaben erschienen, die sich ersichtlich an ein breites Publikum wenden, bibliophile Ausgaben mit Illustrationen, eine Großdruck-Ausgabe<sup>35</sup> sowie eine explizit pandemiebezogene Geschenkausgabe, die ihrem Zielpublikum freilich nur „Passagen“ aus dem *Decameron* zumutet.<sup>36</sup> Ganz offensichtlich versprachen sich die Verlage krisenbedingten Absatz.

Um Boccaccio kommt kein:e Autor:in herum, der:die selbst über Seuchen schreiben möchte. Heinrich Heine schildert in seinen für die *Augsburger Allgemeine Zeitung* verfassten Korrespondenzberichten der *Französischen Zustände* (1831), wie sich der Ausbruch und die Verbreitung der Cholera, die 1830 Europa heimsuchte, in der Stadt Paris darstellte. Dabei nennt er neben dem Historienschreiber Thukydides den Novellisten Boccaccio, denen beiden er „bessere Darstellungen“ als den seinen konzediert, aber doch in typischer Heinescher Doppelbödigkeit hinzufügt: „[...] aber ich zweifle, ob sie genug Gemütsruhe besessen hätten, während die Cholera ihrer Zeit am entsetzlichsten um sie her wütete, sie gleich, als schleunigen Artikel für die *Allgemeine Zeitung* von Korinth oder Pisa, so schön und meisterhaft zu beschreiben“.<sup>37</sup> Für sich selbst nimmt er in Anspruch, sein Bulletin „auf dem Schlachtfeld selbst, und zwar während der Schlacht“ geschrieben zu haben, weswegen es „unverfälscht die Farbe des Augenblicks“<sup>38</sup> trage. Hinter dieser Aussage steht der Verdacht, dass Boccaccio und Thukydides in idyllischer Abgeschiedenheit die grauenvollen Ereignisse geschildert haben – vergleichbar den Protagonist:innen des *Decameron*, die sich auf den von der Pest geschützten komfortablen Landsitz zurückgezogen haben. In der Tat berichtet Heine auch im Folgenden, dass die Cholera „sichtbar zunächst die ärmere Klasse angriff“, während die „Reichen gleich die Flucht ergriffen“.<sup>39</sup> Die Verbindung zwischen Boccaccio und Heine ist auch deswegen signifikant, weil die Novelle mit ihrem Anspruch auf Neuheit in einem systematischen Zusammenhang mit

**33** *Hie hebt sich an das puch von seinem meister In greckisch genant decameron.* Übersetzung von Arigo, Ulm ca. 1471. <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb00034141?page=6,7> (30.05.2023).

**34** Ebd. <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb00034141?page=8,9> (30.05.2023).

**35** Boccaccio: *Das Dekameron.* Ausgewählt und übersetzt von Klubund. München 2021; Giovanni Boccaccio: *Das Dekameron.* Gebunden in feingepprägter Leinenstruktur auf Naturpapier aus Bayern. München 2023; Giovanni Boccaccio: *Das Dekameron. II Decamerone.* O.o. 2019; Giovanni Boccaccio: *Das Dekameron. Novellen.* Aus dem Italienischen übersetzt von Dietrich Wilhelm Soltau. Mit 25 farbigen Illustrationen von Olaf Martens. Leipzig 2022.

**36** Nicole Schäufli: *Warten auf bessere Zeiten. Ein Geschenkbuch in der Pandemie mit Passagen aus „Das Dekameron“ von Giovanni Boccaccio.* Salzburg 2020.

**37** Heinrich Heine: *Französische Zustände.* In: Ders.: *Sämtliche Schriften in zwölf Bänden*, Bd. 5. Hrsg. von Klaus Briegleb. München 1976, S. [89]-279, hier S. 169 (Artikel VI).

**38** Ebd. Demgegenüber arbeitet Florian Kläger in diesem Heft heraus, wie sehr Heine seine Berichte nach topischen Gemäldevorlagen komponierte und stilisierte.

**39** Heine: *Französische Zustände*, S. 175.

dem journalistischen Genre steht. Gerade im 19. Jahrhundert erschienen Novellen bevorzugt in Zeitschriften, deren Leser:innen Neues erwarteten und denen die novelistische Prägnanz<sup>40</sup> entgegenkam.

Aber auch in neueren Seuchendarstellungen pflegt ein Hinweis auf Boccaccios *Decameron* nicht zu fehlen. Matteo, der Protagonist von Martin Meyers Erzählung *Corona* (2021), ein Buchhändler, der sich wegen Covid-Verdachts in Quarantäne befindet und sich die Zeit mit Lesen vertreibt, zeigt sich beeindruckt von der Wucht, mit der Boccaccio das Wüten der Pest in Florenz schildert. Der Autor beschreibe die Pest so realistisch, als wäre er unmittelbar dabei gewesen, so heißt es – anders als Heine das zu sehen scheint – im Text. Es wird sogar direkt aus dem *Decameron* zitiert:

*Sooft ich, holde Damen, in meinen Gedanken erwäge, wie mitleidig ihr alle von Natur aus seid, erkenne ich auch, dass eurer Meinung nach dies Werk einen betrübten und bitteren Anfang haben wird, da es an seiner Stim die schmerzliche Erwähnung jener verderblichen Pestseuche trägt, die vor kurzem jeden, der sie sah oder sonst kennenlernte, in Trauer versetzte.*<sup>41</sup>

Über mehrere Seiten und verschiedene Passagen hinweg wird der Eindruck, den die Boccaccio-Lektüre bei dem lesenden Buchhändler hinterlässt, festgehalten, reflektiert und auf die eigene, leidvolle Situation bezogen. Die epidemischen Geschehnisse scheinen sich zu wiederholen. Matteo reflektiert:

Was Boccaccio vor mehr als sechshundert Jahren geschildert hatte, bevor er kunstvoll ausmalte, wie die zehn Begünstigten ihre Flucht vor der Pest in einem Landhaus zu feiern begangen, hatte sich hier und heute wiederholt. Hier und heute tat man dasselbe. Man schaffte die Toten weg, weil sie keinen Platz mehr hatten. Früher hatte man Karren aus Holz, vielleicht auch Kutschen verwendet. Heute fuhren Motorlastwagen.<sup>42</sup>

Dass die Protagonist:innen von Boccaccios *Decameron* privilegiert sind, weil sie in der Lage sind, sich aus der pestverseuchten Stadt auf einen idyllischen Landsitz retten zu können, wird konstatiert und zu Recht vermerkt Matteo:

Es ging nicht um die Pest. Denn die zehn Glücklichen hatten sich abgeschirmt. Ihnen konnte, solange sie in dem Exil über den Hügeln der Stadt lebten, nichts passieren. Und doch ging es um die Pest. Denn die Pest war der Hintergrund, ohne den nicht zustande gekommen wäre, was in dem Landhaus geschehen durfte. Dass man dort glücklich und unbedrängt eine Welt erinnerte und erzählend auffächerte, die Liebe und Passion, Humor und Fantasie, das Verrückte und das Entspannte zurückrief.

War das Leben unter der Fuchtel des möglichen Todes schöner?<sup>43</sup>

Die Passage führt vor Augen, wie die Lektüre von Boccaccios Werk bei dem Protagonisten von Meyers Novelle existenzielle Reflexionen auslöst, wenn er sich tiefeschürfende Fragen über das Verhältnis von Leben und Tod stellt. Mehr noch: Die Boccaccio-Lektüre verfolgt ihn bis in seine Fieberträume hinein und erfasst ihn persönlich, wenn er sich plötzlich im Traum an eine Rampe getrieben sieht und sich das Grauen, das die Pest in der Stadt Florenz verursacht, mit dem Grauen im Konzentrationslager Auschwitz vermischt:

Diese paar Sätze aus einem Stück Dichtung der Renaissance hatten sich in Matteos Gehirn verselbstständigt. Sie waren in den Traum eingegangen, den Matteo träumte. Aber sie hatten sich nicht linear fortgesetzt,

<sup>40</sup> Vgl. Meier: *Novelle*, S. 96.

<sup>41</sup> Martin Meyer: *Corona. Erzählung*. Zürich, Berlin 2020, S. 82 (Herv. im Original). Meyer zitiert nach der Übersetzung von Karl Witte.

<sup>42</sup> Ebd., S. 119.

<sup>43</sup> Ebd., S. 83.

als ob sie die Szene mit der Wegschaffung der Leichen weiterschreiben wollten. Vielmehr hatten sie sich in eine andere, noch viel schrecklichere Wirklichkeit verwandelt.<sup>44</sup>

Der Eindruck von Boccaccios Schilderungen ist offenbar so stark, dass die persönliche Krankheitserfahrung, die Matteo macht, ein kollektives Trauma, das des Holocaust, heraufbeschwört. Die Lektüre scheint, durchaus im Einklang mit dem von Boccaccio im *Decameron* selbst vorgesehenen Lektüreprogramm, Reflexion und Erkenntnis der eigenen Situation zu ermöglichen. Matteo fragt sich selbst, warum sein Gehirn die Verbindung zwischen Florenz und Auschwitz herstellt. Er recherchiert in den Regalen seiner Buchhandlung und stößt auf einen Bildband mit Fotografien aus Auschwitz. Und er stellt sich die Frage wie das geschehen konnte und erinnert sich daran, dass ein Zweig der Familie seiner Frau jüdischer Abstammung ist. Das Nachdenken über den Alptraum, in dem sich Bilder verselbständigten, lässt ihn zu der Einsicht gelangen, dass Bücher bei allem Schrecklichen, das Menschen erleben und das in Büchern verzeichnet wird, „immer noch freie Sicht“<sup>45</sup> ermöglichen.

Es sind indessen nicht allein die eindrücklichen Seuchenbeschreibungen, die dem *Decameron* in der Corona-Pandemie zu neuer Aufmerksamkeit verholfen haben, sondern es ist tatsächlich die aus Rahmen- und Binnenerzählungen bestehende novellistische Struktur, an die angeknüpft wird. Gegenstand der Rahmengeschichte ist die Pest und in diesen Rahmen werden zehn mal zehn, also hundert, Binnenerzählungen eingebaut, die den auf das Land Geflohenen zur Unterhaltung und Belehrung dienen sollen. Oliver Jahraus hat in einer klugen medienwissenschaftlichen Reflexion die Funktion des novellistischen Rahmens bei Boccaccio beleuchtet und den Erfolg von Netflix-Serien in der Pandemie ins Verhältnis zum *Decameron* gesetzt. Pandemien hätten, so schreibt Jahraus,

immer schon Situationen mit sich gebracht, in der Menschen in besonderer Weise auf Medienangebote angewiesen waren, um sich die Zeit zu vertreiben, um dem notwendigen, gebotenen oder angeordneten Rückzug aus dem sozialen Leben ein anderes Zeitmanagement entgegenzusetzen, und dem Problem signifikant vermehrt verfügbarer Zeit zu begegnen.<sup>46</sup>

*Tertium comparationis* zwischen einer Netflix-Serie und Boccaccios *Decameron* ist das Serienprinzip. Jahraus beschreibt Boccaccios Novellensammlung als eine Erzählung über das Erzählen. Nicht alle Geschichten des *Decameron* handeln, so führt er aus, von der Krankheit. Die Pest ist nur Gegenstand der Rahmenerzählung, während in den Binnen novellen eine Vielzahl anderer Themen zur Darstellung kommt. Dieser Tatbestand wird dadurch aufgefangen und ins Produktive gewendet, dass Jahraus die Rahmenerzählung als Trajektorie bezeichnet, die das Verhältnis von Innen und Außen in besonderer Weise reguliert, d.h. als Relais zwischen der Rezeption der Geschichten und den Geschichten selbst. So können in Krisenzeiten, in denen die Menschen von ihrem üblichen Leben suspendiert sind und ein anderes Verhältnis zur Zeit entwickeln, auch Geschichten, die nicht von der Epidemie handeln, auf diese bezogen werden und Selbstvergewisserung ermöglichen. Das serielle Lesen vermittelt, der Argumentation Jahraus' zufolge, eine Sinnhaftigkeit und dient der Selbstertüchtigung nach

---

<sup>44</sup> Ebd., S. 106.

<sup>45</sup> Ebd., S. 110.

<sup>46</sup> Vgl. Oliver Jahraus: „Boccaccio's (sic!) Netflix oder: Wann rettet James Bond die Welt?“ In: *Kultur im Kampf gegen Corona*. Aktuelle Analysen 90. Hrsg. von Thomas M. Klotz. München 2021, S. 67–73, hier S. 68.

dem Prinzip „Nehme (sic!) die Komplexität wahr, finde Lösungen, bestimme dich selbst!“<sup>47</sup> Zugespitzt, so Jahraus, sei dies Vorbereitung auf den Ausnahmezustand.

Vor diesem Hintergrund ist es nicht weiter erstaunlich, dass die novellistische Struktur des *Decameron* in der Pandemie imitiert wurde, und zwar nicht zufällig im journalistischen Bereich, von dem insbesondere eine schnelle Reaktion auf das Zeitgeschehen erwartet wird. So startete die *New York Times* bereits im März 2020 ihr *Decameron Project*, in dessen Rahmen 29 Erzählungen veröffentlicht wurden. Im November 2020 erschien dieses neue *Decameron* als Buch.<sup>48</sup> In ihrem Vorwort berichtet Caitlin Roper, dass Boccaccios *Decameron* zu Beginn der Pandemie in New York ausverkauft war und dass die Autorin Rivka Galchen sich an das *NYT Magazine* mit der Idee gewandt hatte, ein neues *Decameron* zu lancieren, um den Menschen zu helfen, ihre gegenwärtige Situation besser zu verstehen.<sup>49</sup> „[D]elight and consolation during a dark and unsteady time“<sup>50</sup> ist denn auch die Maxime, unter die Roper das Projekt der *NYT* stellt und die einmal mehr an die Trostfunktion und die stabilisierende Wirkung in unstillen Zeiten denken lässt, die auch Boccaccio seinem Werk zusprach. In Deutschland zog die Wochenzeitschrift *Die Zeit* sofort nach. Mit der Ausgabe 14/2020, die am 25. März erschien, startete sie ihr eigenes *Dekameron-Projekt*, das den Leser:innen der *Zeit* zehn Erzählungen zeitgenössischer Autor:innen präsentierte. Den Anfang machte Nora Gantenbrink, gefolgt von Clemens J. Setz, Jackie Thomae, Tilman Rammstedt, Theresia Enzensberger, Eva Menasse, Karen Köhler, Nora Bossong, Leif Randt und Ingo Schulze. Im Unterschied zu Boccaccios epochemachendem Werk gibt es hier keine Rahmenerzählung – aber es gilt ja auch keine hundert Erzählungen wie bei Boccaccio, sondern nur zehn zusammenzuhalten. Der Rahmen, der bei jeder Erzählung mitgeliefert wird, ist denkbar knapp. Da heißt es in der Art einer Anmoderation:

*Als im 14. Jahrhundert in Europa die Pest wütete, schrieb der italienische Schriftsteller Giovanni Boccaccio seine Novellensammlung ‚Das Dekameron‘, eines der berühmtesten Werke der Weltliteratur. Zehn junge Edelleute fliehen vor der Seuche in ein Landhaus bei Florenz und vertreiben sich die Zeit, indem sie einander Geschichten erzählen.*

*Wir haben zehn Autorinnen und Autoren um eine zeitgenössische Neuauflage gebeten. Während der kommenden Wochen werden sie uns Geschichten erzählen, die um die großen Dinge des Lebens kreisen: Liebe und Tod, Freundschaft und Verlust. Den Anfang macht Nora Gantenbrink. Ihr Thema: Verrat.<sup>51</sup>*

Wie bei Boccaccio geht es in den Geschichten des *Zeit-Decameron* nicht notwendigerweise um die Seuche. Wird Boccaccios *Decameron* hier jedoch unzutreffenderweise auf das Motiv des Zeitvertreibs reduziert, fährt die *Zeit* die großen, existenziellen Themen auf, die offenbar angesichts der Covid-Krise angebracht sind. Neben den im Zitat bereits genannten sind das ‚Sorge‘, ‚Wahrheit‘, ‚Treue‘, ‚Verschwörungen‘, ‚Macht‘, ‚Sexismus‘ und – ‚Urlaub‘. Eine Rahmenerzählung wie in Boccaccios *Decameron*, in der die epidemische Lage thematisiert würde, ist vielleicht auch deswegen nicht nötig, weil die Seuche Realität und unmittelbare Erfahrung der Leser:innen ist. Bemerkenswerterweise ist die gesamte Nummer dieser Ausgabe

47 Ebd., 70.

48 Vgl. *The Decameron Project. 29 New Stories from the Pandemic*. Illustrations by Sophy Hollington. New York 2020.

49 Caitlin Roper: „Preface“. In: Ebd., pp. vii-ix, hier p. vii.

50 Ebd., p. ix.

51 Nora Gantenbrink: Die Wachstube. In: *Zeit Online*, 25.03.2020, <https://www.zeit.de/2020/14/die-wachstube-dekameron-projekt-novelle-nota-gantenbrink> (Herv. im Original) (14.05.2023).



der *Zeit* – und gewiss nicht nur diese in der damaligen Situation – voller Artikel zum Thema. Boccaccio wusste das bereits: Lesen kann ein *remedium* sein und Trost spenden – und bei vernünftigen Leser:innen Erkenntnis stiften.



Abbildung: Titelseite der *Zeit* 14/2020 (25. März 2020)  
© Elizabeth Weinberg  
© Die Zeit

Musste in Vor-Covid-Zeiten der Rahmen des *Decameron* erst erlesen werden, hatten die Menschen im Frühjahr 2020 bereits genug epidemisches Wissen und Erfahrung, die einen Bezug zu den großen, existenziellen Themen nahelegten. Und: Zu ‚Rahmen-erzähler:innen‘ sind in der Corona-Pandemie rasch alle geworden, denn alle konnten von ‚Fällen‘ und bislang nie gemachten Erfahrungen erzählen – und dass bekannte Autor:innen Binnenerzählungen zur eigenen Rahmenerzählung beisteuerten, dürfte Selbstvergewisserung und Selbstertüchtigung der Lesenden bestärkt haben.<sup>52</sup>

---

**52** Als eher lockere, aber wohl Verkaufserfolg versprechende Vorlage dient das *Decameron* auch einem Essayband, der sich unter dem Titel *Dekameron 21.0* mit den Erscheinungen der Coronakrise auseinandersetzt. Vgl. Peter Czoik (Hrsg): *Dekameron 21.0. Zehn Schlaglichter auf eine Krise*. Würzburg 2021. Während die Pestflüchtlinge bei Boccaccio aus sieben Frauen und drei Männern bestehen, wirbt der Verlag des *Dekameron 21.0* damit, dass sich hier „[d]rei Frauen und sieben Männer aus München und Umgebung“ entschlossen hätten, „mitten im Wüten eines neuen Virus, der im Frühjahr 2020 um die Welt geht, ein Krisenbuch für Kulturinteressierte zu schreiben. Was sie alle vereint[e], ist ihre jeweilige häusliche Isolation und ihre phänomenologische Sicht auf das gemeinsame Thema [...]“ (<https://verlag.koenigshausen-neumann.de/product/9783826072956-dekameron-21-0/>).



#### IV. Fazit

In ihrem Zusammenwirken entfalten die unterschiedlichen Rahmen- und Erzählebenen des *Decameron* ein Plädoyer für die Literatur, deren Trost-, Erinnerungs- und Erkenntnisfunktion sich insbesondere in Krisenzeiten als besonders wirksam erweist. Literarische Rede wird als Ausdruck menschlicher Mitleidsfähigkeit präsentiert. Durch das Vergnügen, das sie zu bereiten vermag, und durch den über Gelehrtenkreise hinausgehenden größeren Verbreitungsradius ist sie theologischen und philosophischen Diskursen überlegen. Im Lektürevollzug, den die Paratexte des *Decameron* immer wieder in den Blick nehmen, scheint ein weiterer Vorzug der Literatur auf: Sie kann weitgehend unabhängig von den großen mittelalterlichen Institutionen der Kirche und der Universität erfolgen (deren Kontrolle sie somit entzogen ist) und auch dann Trost spenden, wenn gesellschaftliche Normen oder aber Krisensituationen wie die Pestseuche geselligen Umgang verwehren. Die zahlreichen Referenzen auf Boccaccios kanonisches Werk während der Covid-Pandemie weisen darauf hin, dass auch heutige Leser:innen im *Decameron* Hilfestellung für das Verständnis der eigenen Lage suchten und möglicherweise fanden. Ob die Versuche, zeitgemäße Versionen eines *Decameron* zu schaffen, ein über die Jahrhunderte hinweg so dauerhaftes Lesepublikum finden werden wie es bei Boccaccio der Fall ist, bleibt indessen fraglich. Ein Indiz dafür, dass das Lesen in Krisenzeiten Trost, Hilfe und Zerstreuung bietet, sind sie jedoch allemal.



## Loimologia. Literatur der Krise am Beispiel von Magdeburger Pestschriften von 1681/82

### Abstract

Krisen, auch epidemische, generieren Texte, beschwören Textproduktion herauf. In der von der Pest geprägten Frühen Neuzeit wird zum einen das Lesen selbst epidemisch, zum anderen entsteht eine Vielfalt neuer, epidemiebezogener Texte und Textgattungen. Der vorliegende Beitrag nimmt die unter den Begriff der ‚Loimologia‘ gefassten frühneuzeitlichen Pestschriften am exemplarischen Fall Magdeburgs in den Jahren 1681/82 in den Blick. An Mahnpredigt und Trostschrift, Anordnung und Verzeichnis überprüft er textliche Ziele, Funktionen und Strategien und kann ein breites Spektrum von Mustern geistlicher und weltlicher Pestbewältigung beobachten, in denen religiöse und weltliche Argumentationsmuster diskursiv verweben sind und quer durch die Textsorten laufen. Dabei stehen physisch-medizinische Ziele wie körperliches Überleben neben psychisch-mental Zielen wie seelisches Überleben und Sinnerhalt. Strategien wie mahrender Moralappell werden ebenso eingesetzt wie intellektueller und emotionaler Trost.

**Keywords:** Pest, Magdeburg, Frühe Neuzeit, Mahnpredigt, Trost

### I. Krise generiert Text

Die 2020 ausgebrochene Corona-Pandemie hat als gesundheitliche und politisch-gesellschaftliche Krise die Welt verändert. Eine ihrer Auswirkungen war von Beginn an die Generierung ungeheurer Textmengen, schriftlicher und mündlicher. Der Krisenbewältigung dienten nicht nur offizielle Anordnungen und Gesetze, Reglements und Statements, sondern auch Presseberichte und Reportagen, Kommentare und Kritiken, Podcasts, Interviews und Talkrunden, Blogs und Tweets über Covid-19 und seine Bekämpfung. Zur Gegenwart und Geschichte der Pandemie erschienen zahlreiche Sachbücher,<sup>1</sup> aber auch ‚schöne Literatur‘ wie etwa die ‚Corona-Romane‘ von Andreas Lehmann (*Schwarz auf Weiß*, 2021) und John von Düffel (*Die Wütenden und die Schuldigen*, 2021). Außerdem wurden Klassiker der Seuchenliteratur neu gelesen, Albert Camus' *La Peste* (1947), Alessandro Manzoni's *I Promessi Sposi* (1827) und Boccaccios *Decameron* (entst. um 1350) ebenso wie Heinrich Heines Bericht über die Pariser Cholera in den *Pariser Zuständen* (1833). Zu diesen schriftlichen Textmengen kamen weitere mündliche: Ungezählte Corona-Gespräche komplementieren die produzierten Textmengen, gab es doch insbesondere im ersten Krisenjahr 2020 monatelang kaum ein anderes Thema in der Öffentlichkeit, im Beruflichen und Privaten.

Krisen, auch epidemische, generieren Texte, beschwören Textproduktion herauf. Regelrecht topisch für diese kultur- und literaturgeschichtliche Konstellation wurde die Rahmenhandlung von Boccaccios *Decameron*: Eine vor der Pest aufs Land

---

1 Z.B. Bernd Ingmar Gutberlet: *Heimsuchung. Seuchen und Pandemien: Vom Schrecken zum Fortschritt*. München 2021 u.v.m.

geflohene Gesellschaft florentinischer Adliger setzt der Epidemie das Erzählen entgegen. Die Krise führt zur Narration – wobei man auch dem Phänomen Krise selbst narrative Strukturen zusprechen kann.<sup>2</sup> Die Geschichten, die sich Boccaccios Protagonist:innen erzählen, überbrücken nicht nur eine zeitliche Spanne, sondern verhandeln Wissen und bilden einen kritischen Kommentar zu einer prekär erlebten Zeit. Insofern lässt sich das Erzählen hier als „Gegenmittel gegen die Pest“ auffassen, das „der Pluralität von Deutungen und Meinungen Raum gibt“.<sup>3</sup>

## II. Epidemisches Lesen in der Frühen Neuzeit

Das Sprechen und Zuhören, das Schreiben und Lesen hat jedoch in der Epidemiegeschichte auch noch andere Funktionen, als Boccaccio sie in seiner Erzählensammlung aus der Zeit der Großen Pest des 14. Jahrhunderts gestaltet. Die Frühe Neuzeit stellt hinsichtlich Lesen, Drucken und Mediennutzung eine Zäsur dar, und das gilt auch in Bezug auf das Phänomen Epidemie. Nicht nur wird das Lesen selbst epidemisch, insofern die Verbreitung gedruckter Schriften – Einblatt- und Mehrblattdrucke, Bücher – rasant zunimmt und eine neue Zirkulation von Texten, von Ideen und Inhalten möglich wird. Auch modelliert die Epidemie umgekehrt das Lesen neu, indem nach und mit der Gutenberg'schen Medienrevolution<sup>4</sup> eine Ausdifferenzierung von epidemiebezogener Literatur stattfindet.

Dementsprechend entstehen verschiedene Texte und Textsorten in der epidemischen Krise, durch sie und gegen sie.<sup>5</sup> Nicht immer wird dabei das Lesen selbst geradezu als Heilmittel gegen die Epidemie inszeniert wie in einem 1680 in Amberg gedruckten Gebet- und Gesangbuch: Martin Ludovici, der Stadtpfarrer von Vilsegg, behauptet für seine als *Himmlisches Aqua Vitæ, Oder Höchst-bewehrtes kräftiges Krafft-Wässerlein/ Wider die abscheuliche Sucht der Pest* titulierte Sammlung von Gebeten und Gesängen, dass durch deren *täglich andächtige Ablesung vil Menschen auß allen ihren Aengsten vnd Nöthen gantz wunderbarlich von der greulichen Pest seynd erlöset worden/ vnd heutiges Tags zu Wien in Oesterreich erhalten werden* (1680).

Im Folgenden werden die frühneuzeitlichen Pestschriften unter den Begriff der ‚Loimologia‘ gefasst, mit dem nicht nur medizinische Traktate wie der berühmte und vielfach aufgelegte medizinische Bericht von Nathaniel Hodges (1629–1688) über

---

2 Vgl. z.B. Ansgar Nünning: Grundzüge einer Narratologie der Krise: Wie aus einer Situation ein Plot und eine Krise (konstruiert) wird. In: Henning Grunwald/Manfred Pfister (Hrsg.): *Krisis! Krisenszenarien, Diagnosen und Diskursstrategien*. München 2007, S. 48–71; Albrecht Koschorke: Das Narrativ der krisenhaften Moderne. In: Laura Kohlrusch/Marie Schoeß/Marko Zejnelovic (Hrsg.): *Krise. Mediale, sprachliche und literarische Horizonte eines viel zitierten Begriffs*. Würzburg 2018, S. 23–39.

3 Pia Claudia Doering: Boccaccios *Decameron* oder die Kunst des Erzählens als Remedium gegen die Pest. In: *Dossier Epidemien. Kulturwissenschaftliche Ansichten*, [https://www.uni-muenster.de/Religion-und-Politik/aktuelles/schwerpunkte/epidemien/04\\_thema\\_zeit.html](https://www.uni-muenster.de/Religion-und-Politik/aktuelles/schwerpunkte/epidemien/04_thema_zeit.html) (24.6.2022). Vgl. auch den Beitrag von Doering und Wagner-Egelhaaf im vorliegenden Themenheft.

4 Vgl. zum Zusammenhang von Buchdruck und Seuche Petra Feuerstein-Herz: Im Druck der Seuchen und Buchdruck in der Frühen Neuzeit am Beispiel der Bestände der Herzog August Bibliothek. In: Dies. (Hrsg.): *„Gotts verhengnis und seine straffe.“ Zur Geschichte der Seuchen in der Frühen Neuzeit*. Wiesbaden 2005, S. 27–36.

5 Zu ikonografischen, nicht textlichen Bewältigungsformen vgl. Martin Uhrmacher: Vom Schwarzen Tod und lebenden Toten. Historische Figurationen von Pest und Lepra und ihre Rezeption. In: Georg Mein/Johannes Pause (Hrsg.): *Self and Society in the Corona Crisis. Perspectives from the Humanities and Social Sciences*. Esch-sur-Alzette (Luxembourg) 2020, S. 75–113.

die Londoner Pestwelle von 1665,<sup>6</sup> sondern zum Beispiel auch eine deutsche Sammlung von Predigten aus Löbejün, 60 km südlich von Magdeburg, aus dem Jahr 1681 überschrieben sind (s. IV.1). Noch heute existiert der veraltete medizinische Begriff ‚Loimologie‘ für Seuchenlehre bzw. -wissenschaft; in der medizingeschichtlichen Forschung wird zuweilen vom ‚loimographischen‘ Diskurs gesprochen.<sup>7</sup> ‚Loimologia‘ soll hier mit Blick auf die Etymologie noch wörtlicher verstanden werden, im Sinne von ‚die Seuche‘ – hier die Pest – ‚lesen, besprechen, wissen‘. Das Kompositum setzt sich zusammen aus altgriechisch ‚loimos‘ (Seuche) und ‚logia‘, dem Nomen agentis zum altgriechischen ‚legein‘ (λέγειν, auflesen, sammeln), das in Komposita wie ‚Anthologie‘ (Blütenlese), aber auch ‚Theologie‘, ‚Astrologie‘ etc. vorkommt und hier ‚Lehre von‘, ‚Sprechen von‘, ‚Wissenschaft von‘ meint.<sup>8</sup>

Die Vielzahl an Pestliteratur der Frühen Neuzeit kann hier ebenso wenig umfassend einbezogen werden wie diejenige an Pestforschungsliteratur, die medizingeschichtliche<sup>9</sup> ebenso wie alltags- und kulturgeschichtliche Studien (oft mit regionalem oder lokalem Schwerpunkt<sup>10</sup>) umfasst.<sup>11</sup> Die Literaturwissenschaft hat die Pestliteratur bislang fast ausschließlich<sup>12</sup> den Geschichtswissenschaften zur Erforschung überlassen und interessiert sich allenfalls für die Epidemie als Gegenstand schöner Literatur, insbesondere von Romanen und Erzählungen. Außer den genannten Autoren Boccaccio, Manzoni, Heine und Camus sind Daniel Defoe mit seinem „Medienroman“<sup>13</sup> *A Journal of the Plague Year* (1665/66), Thomas Manns Novelle *Tod in Venedig* (1912) und

- 
- 6** Er erschien zunächst 1672 auf Latein unter dem Titel *Loimologia, sive, Pestis nuperæ apud populum Londinensem grassantis narratio historica*, erst 1720 folgte die englische Übersetzung *Loimologia: or, an Historical Account of the Plague in London in 1665: With Precautionary Directions against the like Contagion*, ergänzt um John Quincys Beitrag *An Essay on the different Causes of Pestilential Diseases, and how they become Contagious: with Remarks On the Infection now in France, and the most probable Means to prevent its spreading here*. – Bereits 1665 war eine englischsprachige *Loimologia* des Mediziners George Thomson zur medizinischen Pestbekämpfung erschienen, noch früher, im Jahr 1626, eine deutschsprachige des Leipziger Arztes Arnold Kerner: *ΛΟΙΜΟΛΟΓΙΑ. Das ist: Kurtzer/ doch gründlicher Discurs, Von der gifttspeyenden Seuche der Pestilenz/ was nemlich derselben Natur/ Ursachen/ Kennzeichen; und wie die Gesunde zu praeserviren/ und die damit befallene/ nechst Gott/ zu curiren*.
- 7** Wefring versteht unter dem ‚loimographischen Diskurs‘ der Frühen Neuzeit den medizinischen Diskurs und erforscht dessen Bezüge zu Philosophie, Theologie und Gesellschaft der Frühen Neuzeit, vgl. Johann Wefring: *Der Ursprung der Pestilenz. Zur Ätiologie der Pest im loimographischen Diskurs der frühen Neuzeit*. Wien 1998.
- 8** Vgl. „-loge“. In: Wolfgang Pfeifer [u.a.]: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen* (1993, dig., überarb. Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de/wb/etymwb/-loge> (24.6.2022).
- 9** Vgl. dazu stellvertretend z.B. Hugo Kupferschmidt: *Die Epidemiologie der Pest. Der Konzeptwandel in der Erforschung der Infektionsketten seit der Entdeckung des Pesterregers im Jahre 1894*. Aarau, Frankfurt a.M., Salzburg 1993; Wefring: *Der Ursprung der Pestilenz*.
- 10** Vgl. stellvertretend Walter Gerd Rödel: Die Obrigkeiten und die Pest. Abwehrmaßnahmen in der Frühen Neuzeit – dargestellt an Beispielen aus dem süddeutschen und Schweizer Raum. In: *Maladies et société*. 12/1989, S. 187–205; Martin Riegel: *Lepra, Pest und andere Seuchen: Krankheit und Krankenpflege in Kitzingen am Main zwischen Mittelalter und früher Neuzeit*. Hamburg 2002.
- 11** Vgl. zur deutschen Pestforschung Otto Ulbricht: Einleitung. Die Allgegenwärtigkeit der Pest in der Frühen Neuzeit und ihre Vernachlässigung in der Geschichtswissenschaft. In: Ders. (Hrsg.): *Die leidige Seuche. Pest-Fälle in der Frühen Neuzeit*. Köln, Weimar, Wien 2004, S. 1–63, hier S. 25–36.
- 12** Eine Ausnahme bildet z.B. die Studie von Dieter Merzbacher: *Die gschwind krankheit der pestilenz*. Pest, Blattern, Aussatz, *miseluht* – Erzählmotive in Meisterliedern und weiteren deutschsprachigen Texten des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. In: Petra Feuerstein-Herz (Hrsg.): *„Gotts verhengnis und seine straffe.“ Zur Geschichte der Seuchen in der Frühen Neuzeit*. Wiesbaden 2005, S. 113–127.
- 13** So Daniel Graf in seiner luziden Relektüre großer Epidemieerzählungen: Die Krankheit der anderen. Ein Essay. In: *Republik*, 4.4.2020, <https://www.republik.ch/2020/04/04/die-krankheit-der-anderen> (24.6.2022).

Gabriel García Márquez' Roman *El amor en los tiempos del cólera* (1985) – besonders seit der Corona-Pandemie – Gegenstand von Untersuchungen.

### III. Frühneuzeitliche Pestliteratur: geistliche und weltliche Argumentationsmuster

Dass die Pest in der Frühen Neuzeit eine alltägliche Erfahrung war, zu ihr gehörte „wie das Amen in die Kirche“,<sup>14</sup> ist ein wissenschaftlicher Allgemeinplatz. Dass sie auch ein Textgenerator war und insofern das Lesen selbst epidemisch machte, ist das Thema dieses Beitrags zur Seuchenforschung. Welche Texte – und welche Textsorten – werden generiert in der frühneuzeitlichen Konstellation von Pest und Lesen und welche Funktionen haben sie? Was kann gelesen werden zur Pest, was soll gelesen werden und mit welchem Ziel? Wenn man die kommunikative Funktion dieser Texte nach Karl Bühlers Organon-Modell<sup>15</sup> zu fassen versucht, dann lassen sich sowohl die Darstellungsfunktion (im Bericht über die Epidemie und den Umgang mit ihr) als auch die Ausdrucksfunktion (in Trauerklagen) belegen; im Mittelpunkt der meisten Texte steht jedoch die Appellfunktion. Es geht darum, zu einem bestimmten Verhalten aufzufordern. „Schreiben über Seuchen ist fast immer ‚moralische Kommunikation‘ gewesen, mit der die Autoren ihre Zeitgenossen verbessern wollten“.<sup>16</sup>

Das übergeordnete Ziel der Loimologia ist dabei die Bewältigung der Krise durch Text, wobei verschiedene Bewältigungsstrategien, praktisch-physische, moralisch-psychische, intellektuell-kognitive, zur Anwendung kommen. Dabei sind die Pestschriften von ihrem Ort im literarischen System her zum Teil der geistlichen, zum Teil der weltlichen Literatur zuzuordnen – was indessen nicht bedeutet, dass auch der ideologische Horizont, der sie überspannt, sich analog separieren ließe. Das zeigt sich zum Beispiel am zentralen Topos der Pest als Gottesstrafe, der sich in zahllosen Titeln der Frühen Neuzeit niederschlägt und treffend einen Ausstellungskatalog der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel überschreibt, die rund 1.000 seuchenliterarische Quellen aus der Frühen Neuzeit besitzt: „*Gotts verhengnis und seine straffe*“.<sup>17</sup> Der lutherische Theologe Johann Schmidt (1639–1689), der 1686 in Ratzeburg den *Gülden Räu-Altar Des heilsamen Gebets Der Heiligen In Pest-Noth/ Auff welchem Dem zornigen und gnädigen HERRN Zebaoth Sieben -und -funffzig unterschiedene Pest- Buß- und Danck-Gebet [...]*<sup>18</sup> herausbringt, kann stellvertretend zitiert

---

14 Ulbricht: Einleitung, S. 10.

15 Vgl. Karl Bühler: *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Ungekürzter Neudruck der Ausgabe Jena, Fischer, 1934. Stuttgart 31999.

16 Martin Dinges: Seuchen in Mittelalter und Früher Neuzeit. In: Petra Feuerstein-Herz (Hrsg.): „*Gotts verhengnis und seine straffe*.“, S. 15–26, hier S. 18.

17 Petra Feuerstein-Herz (Hrsg.): „*Gotts verhengnis und seine straffe*.“

18 Das Werk wird auch integriert in Schmidts im gleichen Jahr in Ratzeburg erschienene Gebetssammlung *Geweihter Tempel des HERRN/ mit vierzehn Gülden Räu-Altaren oder Fässern der öffentlichen Kirchen-Gebet Aller Heiligen Gemeinden/ Bey unserer rein Evangelischen Christenheit/ Auff und in welchem Dem gerechten und gnädigen GOTT und HERRN Zebaoth (1) Allgemeine (2) Gemeine Buß- (3) Kriegs-Buß- (4) Türcken-Buß- (5) Friedens-Danck- (6) Pest-Buß- und Danck- (7) Theurungs-Buß-Feldfrüchten und Erndt-Danck- (8) Cometen-Buß- auch Feuers-Buß- und Danck- (9) Verfolgungs-Buß- und Jubel-Danck- (10) Catechismus- (11) Beicht- (12) Sacramenten- (13) Copulation- und Ordination- (14) Leich-Gebet/ Vormahlen dargebracht und geräuchert/ und ferner bey dergleichen unterschiedenen Handlungen mit heiliger Andacht fruchtbarlich zu offfern seyn.*

werden mit seinem bibelgestützten Verweis darauf, „daß Pestilentz/ und andere ansteckende Kranckheiten Gottes gerechte Zorn-Straffen seyn/ und eine unter den drey Haupt-Plagen über allerley grobe und muthwillige Sünden/ welche entweder von den Häuptern eines Orts/ oder von gantzen Städten un(d) Ländern fürsätzlich und halbstarrig begangen und verübt werden“.<sup>19</sup>

Seinen erwartbaren Ort besitzt dieser Topos der Gottesstrafe Pest zweifellos in geistlichen Mahnpredigten, wobei jene das Konzept des strafenden Gottes häufig vereinen mit dem des helfenden Gottes, der um Unterstützung angefleht wird. In konsolatorischen Schriften wiederum, in denen Hinterbliebene erbaut werden sollen, tritt die Idee der Strafe in den Hintergrund zugunsten der eschatologischen Perspektive göttlichen Heils. Doch auch weltlich-amtliche Schriften zur Pest operieren weiterhin mit religiösen Argumenten wie dem der göttlichen Strafe und der göttlichen Hilfe. Dabei findet eine Durchkreuzung theologisch-moralischer und weltlich-wissenschaftlicher Argumentationslinien statt. Grund dafür sind abweichende Bewältigungsstrategien bei gleichbleibendem ideologischem Horizont: Eine administrative Anordnung empfiehlt und fordert – trotz religiösen Überbaus – als Strategie gegen die Pest nicht vorrangig die gottesfürchtige Lebensweise, Beten und Büßen, sondern z.B. Maßnahmen der Hygiene und des *social distancing*. Beide Argumentationsmuster kommen regelmäßig neben- und miteinander vor, gar innerhalb eines Textes. So verzichtet der Erfurter Arzt und Naturforscher Georg Christoph Petri von Hartenfels (1633–1718) nicht auf die religiöse Rahmung seiner Pestschrift, die im Jahr 1682 in Erfurt erschien: *PESTIS TELA PRÆVISA, Das ist: Nützliche Anleitung/ Wie Bey diesen besorglichen Zeiten Reiche und Arme vor der abscheulichen Seuche der Pestilentz durch bewährte Schutz-Mittel sich bewahren/ Auch do jemand damit befallen würde/ sich vermittelst Göttlichen Beystandes fristen und retten könne*. Die Koexistenz derartiger Argumentationsmuster mag zunächst irritieren, ist jedoch nicht ungewöhnlich in der Frühen Neuzeit, die eine Zeit des Übergangs von religiös zu weltlich dominierten Krisenbewältigungsstrategien ist. Analoge Argumentationswidersprüche findet man etwa beim Thema Brandbekämpfung, wo sich zum Beten das Löschen als Handlungsempfehlung hinzugesellt<sup>20</sup> und der Topos der Gottesstrafe in gewissem Sinne konterkariert, aufgeweicht, aber eben auch nicht aufgegeben wird.

Ob die Konflikthaftigkeit der Koexistenz der Argumentationsmuster zeitgenössisch wahrgenommen (wieso sollte eine Hygienemaßnahme Gottes Willen beeinflussen?) oder pragmatisch in Kauf genommen wurde (vielleicht hält doppelt genäht doch besser), muss in diesem Untersuchungsrahmen offenbleiben. Für das Thema der Brandbekämpfung und des Versicherungswesens am Übergang von der Frühen Neuzeit zur Moderne hat Cornelia Zwierlein festgestellt, dass die Erzählung vom linearen Säkularisierungsprozess der Moderne zwar erwarten lasse, dass „rational-planerische‘ Zukunftserfassung – die Versicherung – sich konflikthaft gegen die zuvor herrschende gott- und religionsbezogene Gefahrenökonomie durchgesetzt“<sup>21</sup> habe und man auch

19 Johann Schmidt: *Guldener Räuch-Altar Des heilsamen Gebets Der Heiligen In Pest-Noth*. Ratzeburg 1686, S. ij (v).

20 Vgl. dazu Marie Luisa Allemeyer: *Fewersnoth und Flammenschwert. Stadtbrände in der Frühen Neuzeit*. Göttingen 2007, bes. Kap. 3 „Die Bekämpfung des Stadtbrandes: Beten oder Löschen?“, S. 126–135.

21 Cornelia Zwierlein: *Der gezähmte Prometheus. Feuer und Sicherheit zwischen Früher Neuzeit und Moderne*. Göttingen 2011, S. 22.

Beispiele für den Konflikt weltlicher Versicherungslogik und göttlicher Providenzlogik finde, dass das Gesamtbild jedoch differenzierter erforscht werden müsse. Das Gleiche gilt für die sich kreuzenden, koexistierenden und eben nicht linear-sukzessiv auftretenden Phänomene religiöser und weltlicher Epidemiebewältigungsmuster.

#### **IV. Magdeburg 1681: die Pest lesen**

Um die Vielfalt der Texte, der Textgattungen und des Lesens in der Epidemie zu erweisen und zugleich die Frage nach Zielen, Funktionen und Strategien der Bewältigungstexte zu beantworten, wird mikroskopisch vorgegangen und auf einen raumzeitlichen Fokus scharfgestellt: auf die Stadt bzw. das Herzogtum Magdeburg 1681/82 während der letzten Pestwelle in der Region. Über drei Jahrhunderte lang, von 1350 an, brach die Epidemie immer wieder in Magdeburg aus, beim letzten Ausbruch starb erneut fast ein Drittel der Bewohner:innen.<sup>22</sup> Die epidemische Krise generierte dabei diverse Texte und Textsorten: Mahnpredigt und Trostschrift, Anordnung und Verzeichnis. Hier werden exemplarisch die Predigtsammlung *Loimologia. Pest-Betrachtung* (1681), das *Trost-Schreiben Der Herren Prediger in der Alten Stadt Magdeburg/ an Ihren Bruder in Christo H. M. Balthasar Kinderman* (1862), die 1681 gedruckten Pestverordnungen des brandenburgischen Kurfürsten (und Herzogs zu Magdeburg) Friedrich Wilhelm, eine Verordnung des Stadtrats aus dem gleichen Jahr sowie ein Verzeichnis der Magdeburger Pesttoten des zweiten Halbjahrs 1681 vorgestellt.

##### **IV.1. August Hertzogs Mahnpredigtsammlung *Loimologia. Pest-Betrachtung***

Verfasser der Predigtsammlung *Loimologia* ist der Theologe August Hertzog (1637–1701), der zunächst als Diakon, dann als Pfarrer der Stadtkirche von Löbejün wirkte. Später, 1686, wurde er hier Superintendent der dritten Diözese des Saalkreises.<sup>23</sup> Außer seinen Pestpredigten veröffentlichte er einige Leichpredigten sowie einen Bericht über einen Stadtbrand in Löbejün (*Löbejüna Tabeera*, ca. 1672 ersch.).

In der Widmung an weltliche und geistliche Patrone und Förderer aus der kurfürstlich-brandenburgischen Landesregierung und dem Konsistorium des Herzogtums Magdeburg verweist Hertzog auf die alttestamentlichen Sühnealtäre und -tempel, mit denen der „schwere[n] Straffe der verderblichen Pestseuche“ (LOI, iij (r))<sup>24</sup> begegnet wurde, um Gott zu versöhnen. Seine Publikation soll einen derartigen Altar bilden – er will *qua Text* „einen solchen Denck- und Danck-Altar schriftlich“ aufrichten (LOI, iij (v)).

---

<sup>22</sup> Vgl. Christoph Volkmar, Leiter des Magdeburger Stadtarchivs, in: *Covid-19 oder Pest und Cholera: Pandemie-Geschichte in Magdeburg*, [https://www.magdeburg.de/PandemieGeschichte#:~:text=Die%20Pest%20w%C3%BCtet%20%C3%BCber%20300,%C3%BCber%20330%20Jahre%20die%20Toststadt\(24.6.2022\)](https://www.magdeburg.de/PandemieGeschichte#:~:text=Die%20Pest%20w%C3%BCtet%20%C3%BCber%20300,%C3%BCber%20330%20Jahre%20die%20Toststadt(24.6.2022)).

<sup>23</sup> Vgl. Ferdinand Wilcke: *Geschichte der Stadt Löbejün*. Halle 1853, S. 229 ff.

<sup>24</sup> August Hertzog: *Loimologia. Pest-Betrachtung. Woher dieselbe entstehe Wodurch sie entstehe Worin sie bestehe Was uns dabey anstehe. In vier Predigten Aus denen im Herzogthum Magdeburg angestellten vierwöchentlichen Buß- Bet- und Fast-Tagen zu erklären gnädigst anbefohlenen Vormittags Texten Der Christlichen Gemeine zu Löbejün öffentlich fürgetragen/ und hernachmals zum Druck herausgegeben*. Hall in Sachsen 1681 (Sigle: LOI).



Tatsächlich lässt sich die Textzentriertheit der frühneuzeitlichen theologischen Pestschriften, wie sie Hertzog metaphorisch mit dem ‚Textaltar‘ auf den Punkt bringt, nicht ohne die Reformation bzw. den Konfessionalismus verstehen. Während die (gegenreformatorische) katholische Frömmigkeit visuell-sinnlich operiert, Mittler:innen und Fürsprecher:innen wie Heilige und Engel einsetzt und mit Prozessionen und Wallfahrten „eine breite Palette an Verhaltensweisen zur Verfügung“ stellt, mit denen man „die Erfahrung der Seuche verarbeiten und kompensieren“<sup>25</sup> konnte, führt die „wortreiche“<sup>26</sup> Frömmigkeit des Protestantismus zur Produktion von Text – bzw. zur Errichtung von ‚Textaltären‘. Und Hertzogs ‚Textaltar‘ hat es in sich. Auf dem Fundament von barocker Gelehrsamkeit und rhetorischer Kunstfertigkeit geht es dem eifrigen und eifernden Theologen nur um eines: vom Paradigma der göttlich verursachten Pest zu überzeugen und zu angemessenem Handeln zu bewegen. Um dieses Ziel zu erreichen, setzt Hertzog rhetorische, zum Teil fast sprachspielerische<sup>27</sup> Effekte ein. Außer der Variation der ‚-stehen‘-Verben im Titel wären hier z.B. die Ausführungen zur Hand Gottes zu nennen: „Die Pest ist GOTTES Hand/ kompt von GOTTES Hand/ und bringt in GOTTES Hand [...]“ (LOI, A ij (v)f.).

Vor allem aber sind es die Bibelreferenzen auf alttestamentliche Seuchen<sup>28</sup> als Gottesstrafen, die von diesem Erklärungsmuster auch für die aktuelle Pestepidemie überzeugen sollen. Zwar ist davon auszugehen, dass die Perikopen der vier Predigten, welche einen mit Krankheit und Plage drohenden Gott vorstellen, im Rahmen der vom brandenburgischen Kurfürsten angeordneten „Buß- Bet- und Fasttag[e]“ (LOI, A ij (r)) vorgegeben waren.<sup>29</sup> Der gelehrte Theologe Hertzog, der sich auch Hinweise auf die „Benahmung“ (LOI, G (r)) der Pest im Griechischen (loimos), Lateinischen und Deutschen und in der biblischen Bildersprache (LOI, G (v)) nicht nehmen lässt, ergänzt jedoch weitere Referenzen. Er zieht Verbindungen zu anderen Pestilenzfällen, um seine Argumentation zu stärken. Und diese geht so: Gott schieße feurige „Pest-Pfeile“ (LOI, A (v)) auf die Menschen ab, tue dies aber mit Verzögerung, so dass man Zeit zur Buße habe und der Strafe entkommen könne, die bereits „vil hunder unserer benachbarten Mit-Christen getroffen und weggeräumt“ (LOI, A ij (r)) habe. Hier zeigt sich eindrucksvoll, wie die religiöse Deutung der Pest als Gottesstrafe „vielfältige Möglichkeiten der Moralisierung“<sup>30</sup> eröffnet.

Ausgehend vom Versprechen Gottes, gehorsame Menschen vor Krankheit zu verschonen – „Ich bin der Herr, dein Arzt“ (2 Mose 15,26) (LOI, A ij (v)) –, untersucht die erste Predigt, woher die Pest kommt, und statuiert als „Causa Pestilentiae Efficiens sive principalis“ qua Merkvers:

25 Matthias Lang: „Der Vrsprung aber der Pestilenz ist nicht natürlich, sondern übernatürlich...“. Medizinische und theologische Erklärung der Seuche im Spiegel protestantischer Pestschriften 1527–1650. In: Otto Ulbricht (Hrsg.): *Die leidige Seuche*, S. 133–180, hier S. 138.

26 Ulbricht: Einleitung, S. 6. Zu Pestsäulen, -kreuzen, -kapellen etc. vgl. ebd., S. 1–6. Vgl. dazu auch den informativen, nicht wissenschaftlichen Beitrag von Konrad M. Müller: *Die Pest. Pestheilige – Pestkapellen – Pestsäulen. Von himmlischer Hilfe in irdischer Not*. Wallerstein 2015.

27 Ein Jahr zuvor erschien ein noch stärker auf sprachspielerische Elemente setzender loimologischer Titel von „Isthof“ (laut Titel): *Böse Post! böse Post! bedenklich-böse Pest-Post! [...]* O.J. 1680.

28 Auf das Neue Testament geht Hertzog nur an einer Stelle ein (mit Verweis auf Apk. 6,8), jedoch ohne konkreten Bezug auf Pest und Seuche, lediglich auf Tod und Hölle (LOI, B ij (v)).

29 Es handelt sich offenbar nicht um die – in dieser Pestwelle ersten – vom Kurfürsten am 20.7.1681 vorgegebenen Buß- und Bettage, die obrigkeitliche Verordnung benennt andere Bibelstellen (siehe 4.3).

30 Dinges: Seuchen in Mittelalter und Früher Neuzeit, S. 20.

Die Haupt-Ursach der Pest / woher sie entstehe.  
Weil Gott strafft mit Pest und Beülen  
Last uns mit der Busse eilen  
Zu dem Artzt / der uns kan heilen. (LOI, A iij (v))

Von diesem immer wieder betonten zentralen Kausalitätszusammenhang der göttlichen Strafe für menschliche Sünden ausgehend – „Eigentlich aber von der Sache zureden/ so kömpt die Pest-Seüche her von der Straf Hand des Gerechten GOTTes [...]“ (LOI, B (r)) –, werden andere loimologische Verursachungsthesen abgelehnt, so etwa astrologische Erklärungen zu ungünstigen Sternpositionen. Zwar gebe es, so erklärt Hertzog in der zweiten Predigt, die „eußerlichen Mittel-Ursachen der ansteckenden Pestilentz“, doch die „rechte eigentliche und innerliche Ursach“ sei „mit einem Wort die Sünde“ (LOI, E ij (r)). Die Pest sei „nicht der ungesunden Luft Gewitter/ faulen Dünsten und dergleichen zuzuschreiben/ sondern uns selbst bezumessen [...]“ (LOI, E iij (v)). Damit geht Hertzog mit der gängigen theologischen Deutung der Zeit konform, die in der Gottesstrafe die Hauptursache der Pest sah, daneben aber auch weitere, zweitrangige (Mittel-)Ursachen aus der medizinischen Theorie anerkannte.

Generell ähneln Hertzogs vier Predigten sich trotz der im Werktitel in den W-Fragen signalisierten thematischen Unterschiede sehr. Alle gehen von einer als Perikope fungierenden alttestamentlichen Mahnung Gottes aus. In der zweiten Predigt droht dieser, seine ungehorsamen Kinder zu schlagen, ihnen die Pestilenz zu senden und sie in Feindeshand zu geben (Lev. 26, 23–25; LOI, C iij (r)), in der dritten Predigt droht er insbesondere Ungläubigen und Gotteslästerern die Pest an (Num. 14, 11–12; LOI, Fij (r)) und in der vierten, der Neujahrspredigt zum Jahr 1681, stellt er bei Ungehorsam Flüche wie „Schwulst/ Fieber/ Hitz/ Brunst/ Dürre/ giftiger Luft/ und Geelsucht“ (Deut. 28, 15, 21–22; LOI, H iij (v)) in Aussicht. Nicht nur das Hauptargument, sondern auch der Merkvers der ersten Predigt wird in den folgenden drei vom Tenor her fast identisch aufgegriffen, jeweils werden Ursache und Ausweg in Reime gebracht.<sup>31</sup>

Im Mittelpunkt der Argumentation steht das Konzept des göttlichen Arztes, der allein die Epidemie heilen kann. Gott ist der „Medicus omnipotentissimus“, „der alle Kräuter/ Metal/ Mineralien und Artzeney Mittel erschaffen“ hat, der „Medicus sapientissimus“, der alle Symptome, Affekte, Krankheiten und Schmerzen erkennt (LOI, B iij (v)) und in dessen Apotheke es an nichts fehlt (LOI, C (r)). Im Gegensatz zu menschlichen Ärzten – sogar Galenus als „aller Medicorum Groß Vater“ habe die Pest nicht heilen können – ist er ein „Doctor Felicissimus“ (LOI, C (r)). Die göttliche Arzneikunst erscheint der menschlichen in jedem Sinn überlegen. Zum einen warnt Hertzog vor abergläubischen Mitteln zur Pestbekämpfung,<sup>32</sup> wozu er (neben Abwehr- amuletten und Alkohol) auch die Anrufung von Pestheiligen durch die ‚Papisten‘ zählt. Zum anderen erklärt er, dass selbst „zulässige Leibliche“ (LOI, K iij (r)) Mittel stets von geistlichen übertroffen werden: Die beste schleimlösende Purgation sei die Buße,

**31** In der zweiten Predigt reimt Hertzog „Weil die Sünden ohne Zahl || Bringen Rach Schwerth/ Pest und Quaall || Beßert euch jetzt alzumahl.“ (D ij (r)), in der dritten: „Pest ist GOTTes Wort und Pfeil/ || Damit Er vertilgt in Eil/ || Die durch Buß nicht suchen Heyl.“ (LOI, F iij (v)). In der vierten wird die Abhandlung über die „End-Ursach der Pest“ und „was uns dabey anstehe“ so eingeleitet: „GOTT mit der Pest gezeiget frey || Daß er gerecht/ treü/ mächtig sey/ || Darümb trag/ über Sünde Reü.“ (LOI, J ij (r))

**32** Derartige abergläubische und magische Bräuche bezeichnet Otto Ulbricht als ein noch systematischer zu erkundendes Feld der Pestforschung (vgl. Ulbricht: Einleitung, S. 50–54).

das beste Heilkraut wahre Reue und das beste Feuerwerk das Gebet (LOI, K iiii (r)); auch die „Angelica oder Engel Wurtzel“ werde durch die „beste Angelica“, die Anrufung Gottes in der „Custodia S. Angelorum“ (LOI, K iiii (v)), übertroffen. Genauso argumentiert Martin Ludovici mit der zitierten Anthologie *Himmliches Aqua Vitæ, Oder Höchst-bewehrtes kräftiges Krafft-Wässerlein/ Wider die abscheuliche Sucht der Pest* (1680): Religion ist die beste Medizin.

Die theologische Ablehnung einer medizinisch-wissenschaftlichen Bewältigung der Epidemie durch den Magdeburger Theologen Hertzog muss als Positionierung im Kampf um die Deutungsmacht des großen Ganzen verstanden werden. Wenn die Pest nicht von Gott käme, entfielen ein Beweis für die Allmacht Gottes. Nicht zuletzt deshalb statuiert Hertzog die Pest als „Omnipotentiae Documentum ein unfehlbares Merckmahl und Kenn Zeichen der Göttlichen Allmacht“ (LOI, J iiii (r)). Indessen vertraten nicht nur Theologen, sondern auch Mediziner der Frühen Neuzeit weiterhin die These der göttlichen *prima causa* der Epidemie, sahen ihre Hauptursache in der Bestrafung menschlicher Sünden und waren noch nicht dazu bereit, Gott als ‚Chefarzt‘ vom Thron zu stoßen.<sup>33</sup> Hartnäckig dominiert bei der frühneuzeitlichen Erklärung der Pest ein nicht wirkursächlich-naturwissenschaftlicher, sondern intentional-teleologischer Kausalnexus.<sup>34</sup> Hertzog kann sich mit seiner Position einig wissen mit zahlreichen Wissenschaftlern, aber auch, wie wir gleich sehen werden, mit den politischen Machthabern seiner Zeit.

#### **IV.2. Trost-Schreiben Der Herren Prediger in der Alten Stadt Magdeburg/ an Ihren Bruder in Christo H. M. Balthasar Kinderman**

Ein Jahr nach der *Loimologia* erschien in der Stadt Magdeburg eine weitere theologische Pestschrift, das *Trost-Schreiben* mehrerer ansässiger Prediger für ihren Kollegen Balthasar Benjamin Kindermann (1636–1706), der gerade drei Kinder an die Pest verloren hatte. Die Magdeburger Trostschrift für pestverwaiste Eltern fügt sich in eine Reihe ähnlicher, auch früherer *Loimologia* ein – beispielhaft sei ein Titel von 1631 genannt: *Lachrymarum Abstersorium. Betrübter Eltern Wischtüchlein/ Damit sie die heissen/ vielfeltigen Thränen/ so sie über den frühzeitigen tödtlichen Abgang ihrer lieben Kinder/ mildiglich vergiessen/ abwischen können [...]*.<sup>35</sup>

Der Magdeburger Prediger, dem Gott Trost ins „Hertz flössen/ und dasselbe dadurch süßiglich erquicken und beruhigen“ (TS, \*2 (v))<sup>36</sup> soll, ist in der Literaturgeschichte kein Unbekannter. Kindermann, der als Student neben Theologievorlesungen auch solche

**33** Vgl. beispielhaft den Fall des Rostocker Medizinprofessors Johann Bacmeister: Axinia Schluchtman: Akademische Medizin und Pest. Das Beispiel Johannes Bacmeister 1623/24. In: Otto Ulbricht (Hrsg.): *Die leidige Seuche*, S. 217–257.

**34** Lang: „Der Vrsprung aber der Pestilentz ist nicht natürlich“, S. 147. Lang sieht in jenem durch die Contagionstheorie in Frage gestellten Gottesbild Parallelen zum „modernen ‚Lückenbüßergott‘, dessen Wirken lediglich für ansonsten innerweltlich unerklärliche Vorgänge gebraucht wird“ (ebd., S. 177).

**35** Der weitere Verlauf des länglichen Titels dokumentiert, dass Franziskus Lindicke, Schulkonrektor von Neustadt-Eberwald, die Sammlung für seinen Schwager, den Ratskämmerer Christophorus Thür, zusammengestellt hat, dessen drei Töchter und Ehefrau an der Pest verstorben waren.

**36** Christian Scriver (Hrsg.): *Trost-Schreiben Der Herren Prediger in der Alten Stadt Magdeburg/ an Ihren Bruder in Christo H. M. Balthasar Kinderman/ Pastorn zu S. Ulrich. Nach dem derselbe seiner 3 wohlgerathenen Kinder/ innerhalb dreyen Tagen/ Im Jahr 1681. Nach GÖttes heiligen Rath und Willen/ durch die Seuche der Pest/ beraubet worden*. Magdeburg 1682 (Sigle: TS).

über Rhetorik und Poesie bei August Buchner besucht hatte, war Mitglied barocker Dichtercliquen gewesen und zum Dichter gekrönt worden. Er reduzierte seine literarische Betätigung, die Gedichte, Satiren, „moralisierende Lehrdichtungen zu verschiedenen Problemen (Tugenden und Laster, Schulwesen, Studentenleben, Trunksucht, Tabakmißbrauch, Eheprobleme, Türkengefahr und so fort)“,<sup>37</sup> Schauspiele, rhetorische und dichtungstheoretische Schriften und einen Roman umfasste, als er aus dem Schul- in den Kirchendienst übertrat und 1667 Diakon an der Magdeburger Sankt-Johannis-Kirche wurde. 1672 wechselte er als erster Prediger nach Sankt Ulrich.

Die Zusammenstellung der Trostschriften veranlasste ein Kollege Kindermanns, der populäre frühpietistische Erbauungsschriftsteller und Kirchenlieddichter Christian Scriver (1629–1693).<sup>38</sup> Scriver hatte selbst im Sommer 1681 mehrere Kinder und seine Frau an die Pest verloren. Er war im gleichen Jahr wie Kindermann nach Magdeburg gekommen, wirkte dort von 1667 bis 1690 als Pfarrer der Sankt-Jakobi-Kirche und machte zugleich eine geistliche Ämterkarriere. Es ist offensichtlich, dass hier nicht nur ein pestverwaister Vater getröstet wird, sondern zugleich ein bekannter Schriftsteller den anderen würdigt. Scriver macht sich die Mühe, aus 19 Trostschriften, die die Verfasser alle bereits an Kindermann geschickt,<sup>39</sup> in einem Fall sogar publiziert<sup>40</sup> hatten, eine fast 150 Seiten umfassende Sammlung zusammenzustellen und zu drucken. Damit erweitert er das Lesepublikum vom ursprünglich adressierten Vater auf eine große Gruppe ebenfalls trostbedürftiger, von der Pest betroffener Zeitgenoss:innen. Die Texte werden hier in der Druckreihenfolge mit Verfassern und Anfangsseitenzahl<sup>41</sup> aufgelistet und kurz vorgestellt; auf einige wird exemplarisch ausführlicher eingegangen.

Den Auftakt machen Kindermanns Kollegen aus der Alten Stadt: Der Pastor von Sankt Johannis, Heinrich Matthias von Broke, verfasst ein 12-seitiges Schreiben (TS, \*3 ff.), das ganz auf dem Trost des jenseitigen Weiterlebens der frommen Kinder aufbaut. Von Nicolaus Müller, Pastor zu Sankt Katharina, ist die erwähnte publizierte, predigtähnliche Schrift von 30 Seiten (TS, \*\* 2 (r)ff.) abgedruckt, in der er die elterliche Trauer zu mildern, gar in Freude zu verkehren sucht. Als Perikope dient der „Wahlspruch“ der ältesten Tochter, „*Christus ist mein Leben/ Sterben ist mein Gewinn*“ (TS, A 2 (v); Herv. im Original). Früher Tod habe womöglich vor einem bösen Leben bewahrt – nach Gottes weisem Ratschluss. Dieser letzte Gedanke leitet auch Samuel Laue, Pastor der Heilig-Geist-Kirche, der „Herrn M. Balthasar Kinderman/ bey der Kirchen S.

---

**37** Peter Ukena: Kindermann, Balthasar. In: *Neue Deutsche Biographie* 11 (1977), S. 616, <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118562185.html#ndbcontent> (24.6.2022).

**38** Zu Scriver siehe die Dissertation, die auch eine vollständige Auflistung seiner Schriften enthält, von Holger Müller: *Seelsorge und Tröstung. Christian Scriver (1629–1693). Erbauungsschriftsteller und Seelsorge*. Diss. Heidelberg 2002, S. 94–102, [UBDis000.PDF](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-63882-p0001-9) (uni-heidelberg.de) (24.6.2022).

**39** Das geht aus der Widmung Scribes, datiert auf den 30. Januar 1680, hervor, vgl. TS, \*2 (r).

**40** Das belegt die abgedruckte Titelseite: *Nicolaus Müller, Pastor zu S. Catharina: Der beste Trost betrübter Eltern aus Einem rechten Leben und gewinnreichem Tode ihrer verstorbenen Kinder/ nach Anleitung der Worte Pauli Phil. 1. 23. Christus ist mein Leben/ Sterben ist mein Gewinn(n) zum Troste fürgestellet in einem Sendeschreiben an den Wohl-Ehrwürdigen/ Groß-Achtbahren und Wohlgelehrten Herrn M. Balthasar Kinderman/ Wolverdienten Pastor der Kirchen zu S. Ulrich und Levin Sholarchen/ und des hiesigen Geistlichen Gerichts Assessorn/ seinem werthen Herrn Collegen un(d) Gevatter/ wie auch dessen Eheliebste/ Die WohlEhrbare/ Groß-Ehr- und VielTugendreiche Frau/ Frau Dorothea/ gebohrne Schiffnerin von M. Nicolaus Müller Pastorn zu S. Catharinen in Magdeburg. Gedruckt daselbst bei Johann Daniel Müllern/ Im Jahr 1682* (TS, \*\* 2 (r)).

**41** Fast alle sind titellos und beginnen mit einem Bibelvers oder direkt der Anrede des Trauernden.

Ulrich und Levin Hochverdientem Pastori, dessen Ehe-Liebsten und lieben Kindern“ (TS, E (r)) eine 6-seitige Trostschrift widmet und seinen Aufruf „höret doch auch endlich auff zu weinen“ nicht zuletzt damit begründet, dass den Verstorbenen eventuell gar der Angriff des Türkenheers erspart geblieben sei (TS, E 2 (r)). Ein weiterer stereotyper Gedanke, dass Gott gerade besonders geliebte Kinder zu sich nehme (TS, E 3 (r)), findet sich bei Laue. Es folgt der 5-seitige Text (TS, E 4 (rff.)) des Diakons von Kindermanns eigener Kirche Sankt Ulrich und Levin, Malachias Siebenhaar, der das überirdische Glück der „drey Kindermännische[n] Seelen“ (TS, F (r)) trostreich ausmalt. Als ältester Prediger der Kirche Sankt-Johannis wagt sich Andreas Fabricius nebst Anschreiben mit einem Gedicht vor (TS, F 2 (v) ff., 4 Seiten), das Kindermanns Schicksal mit persönlichen Namensnennungen beklagt: „*Johanna Dorothe*/ || Die mir in Freud und Weh/ || *Nebst Annen Hedewich*/ || Bracht Freud hertzinniglich/ || Die must nebst *Friedchen* sehen/ || Den *fahlen Reuter* stehn“ (F 3 (v)).

Aus Sankt Jakob meldet sich der Diakon Christophorus Koch auf fünf Seiten zu Wort (TS, F 4 (vff.)). Er ist einer der wenigen, die das Wort ‚Pestilentz‘ in den Mund nehmen, das in der Sammlung auffällig selten vorkommt, vermutlich aus Dezentheit gegenüber den Trauernden. Zudem ist Koch der einzige, der auf die (in Hertzogs Predigt ja zentrale) Frage nach der Verursachung der Pest eingeht. Zweifellos ist es kein Zufall, dass Texte, die nicht mahnen, sondern trösten wollen, das Argument der Gottesstrafe meist nicht erwähnen, zumal bei emotional verbundenen Betroffenen. Koch aber will es zumindest ansatzweise thematisieren und reflektiert über menschliche Sündhaftigkeit und daraus folgendes Leid (TS, G (v)). Er folgert daraus, sich in Gottes weisen Ratschluss zu fügen. Auch der Pesttod der drei Kinder sei Gottes Wille gewesen, der jedem Menschen sein Ziel setze; ansonsten hätte ihnen die Seuche ja nichts anhaben können.

Auf Gottes Ratschluss verweist auch der Diakon von der Kirche zum Heiligen Geist, Heinrich Telemann, in seinem 5-seitigen Schreiben (TS, G 3 (rff.)) – gerade der verehrte Kollege wisse als „geübter Theologus“ (TS, G4 (r)) ja Bescheid. Persönlicher wendet sich Samuel Jorisch, Diakon zu Sankt Johannis, auf 19 Seiten (TS, H (vff.)) an den Kollegen, dessen Kinder er namentlich würdigt. Eindringlich geht er auf die Trostbedürftigkeit auch von Predigern ein. So habe er als Trauernder in sich selbst keinen Trost finden können, wohl aber durch einen Kollegen solchen empfangen.

Denn ob zwar mancher möchte gedencken: Herr M. *Kindermann* ist ja ein Prediger/ der da weiß andern in ihrem Betrübniß tröstlich zuzusprechen/ so wird er ja wohl selber beydes sich/ als seine Ehe-Frau über den Absterben ihrer Kinder aus der Heiligen Schrifft aufrichten/ und zu frieden stellen können/ So muß doch ein solcher wissen/ daß wir Prediger auch Menschen sind/ und so wohl als andere zuweilen durch ein grossen Creutz dermassen können bestürzt und turbiret werden/ daß uns umb Trost sehr bange wird/ und von uns selbst keinen Rath nicht zu finden wissen. (TS, H 3 (r); Herv. im Original)

Mit seiner Schlussfolgerung, „[...] es habe sich niemand zu verwundern/ wenn ein Prediger den andern in seinem Leyde tröstet/ und ein Priester von dem andern Trost annimmt“ (H 4 (r)), legitimiert Jorisch zugleich die Trostschriftensammlung als Ganze. Vielleicht ist es vor diesem Hintergrund von Empathie und gegenseitiger Stützung zu formalistisch gedacht, den konsolatorischen Charakter der lutherischen Pestschriften primär in den Kontext der „bei den Protestanten durch die religiösen Normen erzwungene weitgehende Untätigkeit und Schicksalsergebung“<sup>42</sup> zu stellen?

42 Lang: „Der Vrsprung aber der Pestilentz ist nicht natürlich“, S. 139.

Alsdann verweist Jorisch die adressierten Kindermanns darauf hin, dass sie ihr Leid mit vielen anderen Eltern teilten. Er fragt sie mit Blick auf die Häuser der Stadt: „wie viel meint ihr/ daß wir derselben zehlen solten/ die von der grassirenden Seuche ganz und gar verschonet blieben“ (TS, I 2 (r))? Auch die meisten Amtsbrüder seien betroffen, nicht zuletzt einige der an der Sammlung beteiligten Prediger: Außer Scriver hatten auch Malachias, Fabricius und Koch tote Kinder zu beklagen; seine und Lütkens erkrankte Kinder seien hingegen gesund geworden (TS, I 2 (v)). Es folgt eine 13-seitige Schrift von eben jenem F. J. Lütkens, Prediger zu Sankt Katharina, (TS, K 3 (rff.)), die den göttlichen Trost ganz in den Mittelpunkt stellt. Interessanterweise wandelt der Prediger dabei das Bibelwort von Gott als Pestarzt (2 Mose 15,26) ab zu Gott als Seelenarzt: „Gott ist ein Arzt/ je schwächer und krafftloser seine bekümmerte Kinder sind/ je mehr Krafft-Wasser seines Trostes schüttet er auff ihre Herten“ (TS, L (r)).

Auf den engeren Kreis der Altstädter Kollegen folgen alsdann „einige Trost-Schriften Etlicher fürnehmer Gönner und werthen Freunde ausserhalb der Alten Stadt Magdeburg“ (TS, M (v)). Valentin Havelandt, Archidiakon der Alt-Stadt Brandenburg, wendet sich auf zwei Seiten an Kindermann (TS, M (v)f.). In einem gedrängten Schreiben greift er etliche theologische Trostopoi auf und hebt Kindermanns Ergebung in Gottes Willen als „exemplariter Theologisch“ hervor, da er damit „seine profession und Lehre realiter confirmiret“ habe (TS, M (v)). Im Anschluss lässt Pastor Theophil Hillner auf 13 Seiten (TS, M 2 (v)ff.) eine persönliche Adresse an seinen alten Freund folgen. Zunächst stimmt er emotional in die Klage ein; er, der doch die Hochzeit der ältesten Kindermann-Tochter mitfeiern wollte und nun gleich seiner Frau, „meiner Jütrebogischen Sabrina/ vor Jammer und Betrübniß/ gleichsam erstarret“ (TS, M 4 (v)) sei: „O Kindermann/ O Kindermann/ der billich nach dem Nahmen ein Mann über viel Kinder seyn und heissen solte/ wie wird er doch seiner meisten Kinder so geschwind beraubt? O Jammer über Jammer!“ (TS, M 2 (v); Herv. im Original). Und auch wenn Hillner topische Trostargumente benennt (Gott habe es wohl gemeint, hole die Liebsten zu sich, habe sie vor einer bösen Entwicklung bewahrt) –, überwiegt bei ihm das Mitleiden den religiösen Trost. Im Anschluss ehrt Albert Henning Bollmann, Krankenprediger am Dom zu Magdeburg, seinen Kollegen auf vier Seiten (TS, N 4 (rff.)) und versucht wie manch andere, Trost durch den Gedanken zu spenden, dass der Tod der Kinder für diese ein Glück sei: „Es ist die Pest/ damit GOTT diese liebe Stadt Magdeburg heimgesuchet hat/ eine abscheulige Seuche/ und grosses Unglück/ doch ist noch *ein Glück dabey*“ (TS, N 4 (r)).

Es schließen sich sechs weitere Texte an, die der Einordnung als Trostschriften von Gönnern und Freunden außerhalb der Alten Stadt Magdeburg nur noch in zwei Fällen entsprechen. Zunächst fügt Scriver einen 16-seitigen „Lebens-Lauff Der seelig verstorbenen Kindermanschen Kinder“ (TS, O 2 (rff.)) ein, der weniger ihr Leben als ihr modellhaftes christliches Sterben präsentiert. Außer den Geburtsdaten und -orten und frommem Lebenswandel werden bei den Mädchen ihr musikalisches Talent, bei dem Jungen seine Kränklichkeit erwähnt, dann aber wird ausführlich die Geschichte ihres Sterbens erzählt. Der Detailreichtum der Schilderung und die Wiedergabe wörtlicher Rede<sup>43</sup> bei den letzten Gesprächen und Gebeten mit Angehörigen sowie auch

---

**43** Ulbricht erklärt am Beispiel eines autobiografischen Pestberichts über sterbende Familienmitglieder treffend, die wörtlichen Reden seien „natürlich nicht authentisch, aber doch wohl dem Sinn nach wahr“ (Ulbricht: Einleitung, S. 21).

die dauerhafte Präsenz des ‚Erzählers‘ weisen den Text als stark fikionalisiert aus. Bei dem anonymen Verfasser könnte es sich um Scriver, aber auch um Kindermann selbst handeln, der sich durch die religiöse, an Heiligenwiten erinnernde Überhöhung seiner Kinder selbst Trost zu spenden versuchte. Dafür spräche zumindest das genaue Insiderwissen. Offenbar verließen der Vater und sein ältester Sohn das infizierte Haus, ließen die Mutter und vier Kinder zurück, von denen dann drei starben, und zogen sich auf die „Churf. Brandenb. Hoff-Apotheke“ (TS, P (v)) zurück. Kindermann musste sich selbst retten, um gleich am nächsten Tag den Gottesdienst abzuhalten. Dass diese Information der verständnisvollen sterbenden Tochter in den Mund gelegt wird, könnte darauf hindeuten, dass der überlebende – und eventuell hier erzählende – Prediger mit der Entscheidung für Berufs- und gegen Familienpflicht nicht ganz im Reinen war. Fünf lyrische Texte beschließen den Band. Zunächst kommt der Verlobte einer der Verstorbenen, der schon im „Lebens-Lauff“ als einer ihrer letzten Besucher erwähnt wurde, auf 2,5 Seiten zu Wort. Sein Trauergedicht „Letzte Rede Andreæ S. Beuchlings/ J.U. Pract. An seine nunmehr Seelige Liebste Jungfer Johann-Dorotheen Kindermannin/ etliche Stunden vor ihrem seeligen Abschiede“ (TS, Q 2 (r)ff.) soll laut Titel der Sterbenden vorgetragen worden sein, auch dies gewiss eine fiktionale Überhöhung: Wohl kaum hat der Rechtskandidat Andreas Simson Beuchling die letzten Worte an seine Verlobte alexandrinisch gesetzt. Es handelt sich erneut um eine idealtypische Darstellung, diesmal von mustergültiger Sterbebegleitung. Der emotionale Beginn – „DER Tag/ an dem ich soll mit Ihr vermählet werden/ || *Johannchen* liebstes Kind! Wird mir zur finstern Nacht/“ (TS, Q 2 (R); Herv. im Original) – kehrt sich in eine vernünftig-mäßvolle Haltung. Eigene Liebe und Treue werden beschworen und die Sterbende auf künftige Glückseligkeit verwiesen. Schließlich wird es wieder persönlicher. Der Sprecher wertet den Tod seiner liebevoll mit „außerwehlter Schatz!“ adressierten Verlobten zwar als Gottes Wille – am Ende aber steht der eigene Schmerz: „[...] warumb ich mich betrübe || Ist diß/ daß ich mein Kind! Nicht itzt soll seyn bey dir“ (TS, Q 3 (r)).

Auf eine halbseitige lateinische Trauerklage von Conrad Melchior Hefftius („O Dolor! O lacrymæ!“; TS, Q 3 (r)ff.) folgen auf 2,5 Seiten zwei Leichgedichte eines Heinrich Georg Zincke<sup>44</sup> (TS, Q 3 (v)ff.), die sich traditionell ausnehmen – als barocke Kasualyrik, die nicht mit mythologischem Personal und sprachbildlichem Pathos spart: „Ein solches Nymphen-Paar/ der Schönsten schöne Kronen || Zwo Bilder aller Zucht/ zwo Demant aller Zier || Die auch der Venus selbst an Schönheit giengen für?“ Es geht weiter mit zwei Spiegeln, Wohnungen, Sonnen und Fackeln – ein regelrechtes Metaphernfeuerwerk, das ebenso distanziert wirkt wie die Inszenierung sprachloser Trauer: „Vor Jammer weiß ich nicht/ was ich itzt schreiben soll“ ... (TS, Q 3 (v)). Mit ähnlicher emotionaler Distanziertheit wird aus der Sicht der zwei Töchter das Paradies als Stadt aus goldenem Glas mit musizierenden Engeln und Jesus ausgemalt, den die Himmelsbräute auf den Mund küssen. Derart barockem Sprachprunk folgt ein ebenfalls zeittypisches, recht missglücktes Figurengedicht Zinckes, und zwar aus Sicht des Kindermann-Sohnes. Die Figur (TS, Q 4 (r)) ist nicht zweifelsfrei zu identifizieren und ergibt sich auch nur durch künstliche Wortanfügungen vor und nach den eigentlich regelmäßigen Alexandrinern.

44 Dieser ist nicht zu verwechseln mit dem Juristen und Politiker Georg Heinrich Zincke (1692–1769).



Mit zwei Gedichten der überlebenden Brüder Kindermann schließt der Band. Der Kieler Philosophiestudent Balthasar Benjamin steuert eine einseitige „Grabschrift über die zwey Gräber der drey Kindermannischen Kinder“ (TS, R (r)) bei, die keine Trauer ausdrückt, sondern ausschließlich, in 12 wohlformten Alexandrinern, die Frömmigkeit der toten Geschwister hervorhebt. Ganz anders das persönlichere 2,5 Seiten lange Trauergedicht (TS, R (v)ff.) des jüngeren Bruders Ernst-Andreas, der in einfacher gesetzten vierhebigen, paargereimten trochäischen Versen die Geschwister selbst anspricht – „Leber Bruder/ Liebe Schwestern“ (TS, R (v)) –, die er beklagt und vermisst. Tröstliche Aussicht bietet dem Sprecher ihr Zustand der Freiheit und Ruhe, den er in aller Not und „grosse[n] Furcht || Für der Seuche“ (TS R 1 (v)) als erstrebenswert darstellt: „Bin ich gleich noch jung und klein/ || Wünsch' ich doch bey Euch zu seyn“ (TS, R 2 (r)).

Trotz der Heterogenität der Kindermann-Anthologie zeigt sich, dass loimologische Trostschriften andere Ziele und Strategien der Bewältigung der epidemischen Krise verfolgen als Mahnpredigten – und andere theologische Argumente einsetzen. Die Seuche selbst tritt ebenso in den Hintergrund wie Kausalzusammenhänge und mahnende Appelle von Schuld und Sühne. Vielmehr erscheinen der Pesttod als Ausdruck göttlicher Weisheit, das überirdische Weiterleben als Glückseligkeit. Es geht um Trauerbewältigung anstelle von Pestbewältigung. Den Trost anderer zu lesen erscheint dabei essenziell für das psychisch-mentale Überleben. Ziel ist nicht die Erhaltung des Lebens in der Krise – Ziel ist die Erhaltung der Sinndimension in ebendieser Krise.

### IV.3. Die Pestverordnungen des brandenburgischen Kurfürsten und der Stadt Magdeburg

Durch die epidemische Verbreitung der Pest im Herzogtum Magdeburg und in der Grafschaft Mansfeld sah sich der brandenburgische Kurfürst Friedrich Wilhelm (1620–1688), der auch Herzog von Magdeburg war, im Sommer 1681 zu zwei Verordnungen veranlasst: einem gefalteten Einblattdruck am 19. Juli<sup>45</sup> folgte einen Tag später eine 7-seitige Verordnung.<sup>46</sup> Der Kurfürst argumentiert darin fast ausschließlich moralisch-religiös. Ob der Topos von der Pest als Gottesstrafe tatsächlich zur Überzeugung des weltlichen Herrschers gehörte oder er ihn als regulatives Herrschaftsmittel funktional einsetzte, ist schwer zu entscheiden; klar ist, dass er ganz auf diesen Topos setzt: Der „allgewaltige Gott“ habe Magdeburg und Mansfeld „mit der Straffe der Pestilentz heimgesuchet“, man müsse nun „heilsame Sorgfalt gebrauchen“ (FW1), um ihrer Ausbreitung entgegenzuwirken. Dabei geht der sich als fürsorglicher Landesvater inszenierende Friedrich Wilhelm zweigleisig, mit religiösen und (gesundheits-)politischen Mitteln, vor, die ersteren betonend: Das „kräftigste

<sup>45</sup> *Wir Friderich Wilhelm/ von Gottes Gnaden/ Marggraf zu Brandenburg/ des Heiligen Röm. Reichs Ertz-Cammerer und Chur-Fürst/ in Preussen/ zu Magdeburg/ [...] Fügen sämptlichen Unsem Unterthanen [...] hiernit zu wissen: Demnach der allgewaltige Gott [...] Stadt und Vestung Magdeburg/ und die Graffschafft Manßfeld/ mit der Straffe der Pestilentz heimgesuchet [...]/ Dannenhero Wir [...] hiernit verordnen/ daß [...] sich jedweder in acht nehmen und hüten solle/ [...] geben zu Halle/ den 19. Julij Anno 1681 (Sigle: FW1).*

<sup>46</sup> *Unser Friderich Wilhelms/ Marg-Grafens zu Brandenburg/ des Heiligen Röm. Reichs Ertz-Cämmerers und Chur-Fürstens [...]. Im Unsem Hertzogthume Magdeburg/ und der Graffschafft Manßfeld/ Magdeburgischer Hoheit/ publicirtes Mandat und Verordnung/ Wie wegen der aufs neue an unterschiedlichen Orthen einreissenden Seuche der schädlichen Pestilentz und anfälligen Kranckheiten alle vier Wochen Buß- Fast- und Bet-Tage andächtigt gehalten werden sollen. Hall in Sachsen 1681 (Sigle: FW2).*



Mittel“ (FW1) zur Abwendung der Landplage sei das andächtige Gebet, das ebenso verordnet wird wie *social distancing*. Wer mit Einwohnern der infizierten Orte oder entwichenen Quarantänebrechern Kontakt halte, „Correspondence, oder einiges Commercium treibe“ (FW1), werde empfindlich bestraft. Zur Versorgung des infizierten Ortes fänden vor dessen Toren Markttag unter strengen Hygieneauflagen statt.

Wie sehr der Kurfürst auf die Besänftigung Gottes als Pestbewältigungsstrategie setzt – und dabei auch Vertreter der Geistlichkeit mit ins Boot holt<sup>47</sup> –, belegt die tags drauf erschienene Verordnung, die jeden vierten Freitag ab dem 5. August zum allgemeinen „Buß- Fast- und Bet-Tage“ (FW2, )(ii (r)) erklärt. Leider habe, trotz des am 17. Mai abgehaltenen Lob- und Dankfestes, der „ümb der Menschen Sünden erzürnete Gott“ (FW2, )(i (v)) diese wieder mit der Pest heimgesucht. Als Gegenmaßnahme diene „vor allen Dingen“ ein „gläubiges demüthiges aus zerknirschten und bußfertigen gläubigen Herten herfliessendes Gebet“ (FW2, )(ii (r)). Der Ablauf der verordneten Feiertage wird alsdann genau festgelegt. Vom Läuten über die Texte (Perikopen, Gebete, Fürbitten, Litaneien, Lieder) und Akteure bis zur Kollekte ist alles detailliert vorgeschrieben, wobei vermutlich nicht der Kurfürst selbst, sondern seine geistlichen Berater oder auch die magdeburgischen Konsistorialräte federführend waren.

Die gottesfürchtige Einhaltung der angeordneten Feiertage wird angemahnt, die menschliche Verschuldung des göttlichen Zorns angeprangert: „wegen unverantwortlicher groben Himmel-schreyenden Sünden in- und ausserhalb des Heil. Röm. Reichs/ Deutscher Nation“ (FW 2, )(iii (r)) habe der gerechte Gott die Menschen durch Seuchen von ihrer Gottlosigkeit abbringen wollen, der erneute Ausbruch zeige aber, dass „die meisten in Sünden halsstarrig fortgefahren“ (FW2, )(iii (v)). Es folgt ein moraltheologischer, mit „Amen!“ beendeter Zornesausbruch, der „alle wissentliche und vorsätzliche Sünden/ sonderlich die überhand nehmende schändliche Hoffart/ Unzucht/ Fressen/ Sauffen/ Fluchen/ Schweren/ nachlässige Kinderzucht/ Zancksucht/ Hader/ Neid/ Ungehorsam/ Widerspenstigkeit und Ungerechtigkeit/ als Haupt-Ursachen Göttlichen Zorns“ (FW2, )(iiii (r)) beklagt: Mitten in der säkularen amtlichen Verordnung erscheint ein predigttypischer Lasterkatalog.<sup>48</sup>

Alles obrigkeitlich verordnete Beten und Büßen half nicht. Von Magdeburg aus griff die Pest zeitlich nur um wenige Wochen verschoben um sich, wie Erlasse aus benachbarten Territorien belegen. So verkündete etwa Herzog Rudolf August (1627–1704) zu Braunschweig-Lüneburg am 9. August 1681, dass *die leidige Pest-Contagion* sich in verschiedenen Landesteilen *eingeschlichen* habe.<sup>49</sup> Bis zum Jahresende folgten weitere Verfügungen des braunschweigischen Herzogs – die im Übrigen keine Gebete verordnen, sondern sozusagen dem *social distancing*, dem Verbot von

47 Dass der Pastor als von der Bevölkerung anerkannter Mittler, gar als „Massenmedium“ auch obrigkeitliche Edikte von der Kanzel verbreitete, zeigt Volker Gaul: Kommunikation zur Zeit der Pest. Das Herzogtum Holstein-Gottorf in den Jahren 1709–1713. In: Otto Ulbricht (Hrsg.): *Die leidige Seuche*, S. 258–294, hier S. 283.

48 Zu Lasterkatalogen, die in theologische Pestschriften integriert sind, vgl. Lang: „Der Vrsprung aber der Pestilenz ist nicht natürlich“, S. 144.

49 *Von Gottes Gnaden Wir Rudolph Augusts/ Herzog zu Braunschweig und Lüneburg/ [et]c. Fügen allen und jeden Unserm Beambten [...] hiemit zu wissen; Demnach durch Gottes sonderbahre Verhängniß die leidige Pest-Contagion dem erhaltenen sichern Berichte nach nicht allein an mehreren Orten des Hertzogthumbs Magdeburg/ [...] eingeschlichen/ und wir [...] allen Handel und Wandel/ von/ und nach solchen Orten zu verbieten. [...] Geben in Unser Vestung Wolfenbüttel den 9. Augusti 1681.*

Großveranstaltungen (Jahrmärkten) und der Versorgungssicherung (Ausfuhrverbot von Getreide) dienen. Und auch sein brandenburgischer Kollege Friedrich Wilhelm scheint sich zunehmend auf Bewältigungsstrategien zu konzentrieren, die nicht mehr die göttliche Strafe als *prima causa* fokussieren, sondern andere, im theologischen Pestdiskurs als sekundär gewertete Ursachen: Herzog sprach von den „äußerlichen Mittel-Ursachen der ansteckenden Pestilenz“ (LOI, E ij (r)). Mit einer Pestverordnung vom 6. Oktober 1681 will Friedrich Wilhelm Infektionen nicht mehr qua Gebet verhindern, sondern durch das Verbot der Weitergabe und Annahme geerbter Möbel, Kleider oder Betten. Damit kehrt er zu einer *social-distancing*-Strategie der Pestwelle von 1680 zurück, was erneut zeigt, dass religiöse und weltliche Deutungsmuster der Epidemie in der Frühen Neuzeit stets miteinander verwoben waren. Frühere Regelungen vom 11. August und vom 6. November 1680 werden „Wörtlichen Inhalts wiederholet und Männiglich befohlen“, nachdem man deren Missachtung „gantz ungnädigst“<sup>50</sup> vernommen habe.

Gedruckte amtliche Verordnungen erreichten also nicht immer ihren Zweck und wurden daher erneut abgedruckt,<sup>51</sup> zugleich wurden ihre Inhalte durch andere Medien, Kanäle und Akteure weitervermittelt. Davon zeugt auch eine auf den 7. Dezember 1681 datierte Verordnung des Magdeburger Stadtrates, die dieser nach einer Unterredung mit dem kurbrandenburgischen Vize-Gouverneur von Magdeburg, Ernst Gottlieb von Börstel (1630–1687), aufgesetzt hatte. Börstel war von Friedrich Wilhelm die „curam des Pestwesens“<sup>52</sup> aufgetragen worden, und offenbar besprach er mit dem Stadtrat konkrete Maßnahmen. Zwar ist auch die säkulare Pestbekämpfungsanleitung der Stadt Magdeburg überformt vom theologischen Horizont. So heißt es gleich zu Beginn, dass zur Abwendung der Pestilenz alles auf Gottes väterliche Gnade ankomme, weshalb man sich „eyferiger Fortsetzung des bißhero zu dem Allerhöchsten abgeschickten bußfertigen Gebets“ widmen solle; erst an zweiter Stelle sei zur „Reinigung der inficirten Häuser und Sachen“ alles zu tun, was „in menschlichen Vermögen und Kräfften“<sup>53</sup> stehe. Der theologische Verweis auf göttliche Strafe und menschliche Buße scheint nur noch als stereotyper Topos zu firmieren. Denn eigentlich widmet sich die 14-seitige Verordnung fast ausschließlich den Praktiken der Hygiene und Desinfektion: Säubern und Reinigen, Ausräuchern und Entsorgen. Dabei ist sie wissenschaftsgeleitet: Vorschläge zur Überprüfung der tatsächlichen Reinheit eines Hauses oder Zimmers (anhand Farbumschlag oder üblem Geruch von frischem

50 *Wir Friderich Wilhelm/ von Gottes Gnaden/ Marggraf zu Brandenburg/ des Heiligen Röm. Reichs Ertz-Cammerer und Chur-Fürst/ in Preussen/ zu Magdeburg [...] Fügen allen [...] Unterthanen [...] hiermit zu wissen: Welcher Gestalt die bißherige tägliche Erfahrung leider! bezeuet/ daß die an einigen Orthen [...] eingerissene leidige Pestilenz Seuche [...] durch Kleider/ Leinen-Geräthe und Feder-Betten/ welche [...] an inficirten Orthen ererbet und abgeholet [...] und in Unser mehr-erwehntes Hertzogthumb [...] fortgebracht worden. [...] geben zu Halle/ den 6. Octobris Anno 1681.*

51 Zur Frage nach der so genannten Implementierung bzw. der regional-lokalen (Nicht-)Durchsetzung obrigkeitlicher Gesetze und Verordnungen vgl. auch Wolfgang Wüst: *Repetitio non placet?* „Verneuerte“ Ordnungen, Gesetze und Statuten. Zur Perpetuierung frühmoderner Herrschaft. In: Nikola Roßbach/Angela Schrott (Hrsg.): *Wiederholung und Variation im Gespräch des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*. Berlin, New York, S. 231–250. Ulbricht bezeichnet die Umsetzung(smöglichkeit) von Pestverordnungen als offene Forschungsfrage (vgl. Ulbricht: Einleitung, S. 42–45).

52 *Eines E. Raths Stadt Magdeburg Verordnung/ wie es bey nunmehr/ GOtt Lob/ abnehmender contagion, mit Reinigung der inficirten Häuser und Sachen gehalten werden soll.* Magdeburg: Johann Daniel Müller 1681, A 2 (r).

53 Ebd., A 2 (r).

Brot, Zwiebel, Eier oder warmer Milch) werden durch wissenschaftliche Autoritäten legitimiert: „vornehme Medici, und gantze Collegia Medicorum“ rieten dazu, während dies „von einigen andern erfahrenen Medicis“ abgelehnt werde; dennoch könne „eine also zumachende Probe auch nicht schaden“.<sup>54</sup>

## V. Summa Summarum

Was bleibt? Inspiriert durch einen Magdeburger Einblattdruck aus dem Jahr 1681 könnte man antworten: 3498. Das ist die Gesamtzahl, die „Summa Summarum“<sup>55</sup> der Pesttoten des zweiten Halbjahres 1681, die ein anonym, dialektischschreibender Verfasser im *Verzeichnüss. Aller verstorbenen Personen zu Magdeburg an der Peste/ sieder dem 1. Julii Anno Christi 1681* festgehalten hat: auch dies eine Art der Krisenbewältigung – eine statistische, numerisch-datenbasierte.<sup>56</sup> Doch die Antwort muss differenzierter ausfallen. Die Magdeburger Loimologia der Jahre 1681/82 bilden ein breites Spektrum von Mustern geistlicher und weltlicher Pestbewältigung durch Text ab. Physisch-medizinische Ziele wie körperliches Überleben stehen neben psychisch-mental Zielen wie seelisches Überleben und Sinnerhalt, Strategien wie mahrender Moralappell neben intellektuellem oder emotionalem Trost. Religiöse und weltliche Argumentationsmuster sind dabei diskursiv verwoben, quer durch die Textsorten laufend. Diese Verwobenheit ist durchaus als Normalfall<sup>57</sup> frühneuzeitlicher Loimologia zu bezeichnen; Lang spricht von einer Harmonisierung theologischer und medizinischer Diskurse, die gelinge, wenn die Kausalhierarchie von Gott als Hauptursache und den weltlichen Mittelursachen nicht angetastet werde, also weder von Seiten der Theologie Gott als alleinige Wirkmacht im Sinne einer *potentia absoluta* behauptet noch von medizinischer Seite die göttliche *prima causa* „zugunsten eines weltlich-autonom ablaufenden Ursache-Wirkung-Komplexes“ – etwa im Sinne der Ansteckungstheorie – abgewählt werde, denn letzteres, also die „Autonomie der Mittelursachen“, bedeute im Rahmen einer voluntaristischen Theologie die Einschränkung der Allmacht Gottes.<sup>58</sup> In den Magdeburger Pestschriften jedenfalls hat Gott seine Funktion als allmächtiger Herrscher nicht verloren. Seine Autorität als ‚Chefarzt‘ in der epidemischen Krise tritt zuweilen vor pragmatischen Handlungsanweisungen in den Hintergrund, wird aber nie in Frage gestellt.

Und heute? Am 14. Mai 2022 erlebte Oberammergau die Premiere der 42. Passionsspiele (14.5.-2.10.2022), die seit 1634 alle zehn Jahre stattfinden, ein monumentales Glaubensfest mit tausenden ortsansässigen Laienschauspieler:innen. Grund ist ein Pestgelübde, das das bayerische Dorf vor Gott ablegte, damit er es vor

54 Ebd., B 2 (r).

55 *Verzeichnüss. Aller verstorbenen Personen zu Magdeburg an der Peste/ sieder dem 1. Julii Anno Christi 1681*.

56 Ulbricht betont zwar, das Phänomen der Pest gehe nicht „in rudimentärer Statistik“ auf, erkennt aber auch in Bezug auf autobiografische Texte, dass „die genaue Erfassung der Krankheit in Maß und Zahl“ als „psychischer Bewältigungsmechanismus“ gedeutet werden könne (Ulbricht: Einleitung, S. 16, 33).

57 Vgl. Lang: „Der Vrsprung aber der Pestilentz ist nicht natürlich“, S. 156: „Denn die natürlichen Ursachen der Pest werden von den Geistlichen ebenso aufgezählt, wie Gott als Erstursache und die daraus resultierende Notwendigkeit der Buße und Umkehr mit großer Regelmäßigkeit in den medizinischen Pesttraktaten erwähnt werden.“

58 Ebd., S. 157 f.

dem schwarzen Tod verschone. „Das Dorf wurde erhört“,<sup>59</sup> so heißt es auf der Homepage der Passionsspiele. Das Gelübde wurde erst 2020 aufgrund einer weiteren Epidemie gebrochen, der Corona-Pandemie, die eine Verschiebung um zwei Jahre erzwang. Dann kam der 24. Februar 2022. Der russische Staatspräsident Wladimir Putin startete seinen Angriffskrieg auf die Ukraine und Christian Stückl, der Regisseur der Oberammergauer Passionsspiele, erlitt am gleichen Tag einen Herzinfarkt. „[...] für einige im Dorf, so heißt es, galt das als dunkles Zeichen, gar Strafe dafür, dass man den Gott im Jahr 1633 geschworenen Zehnjahresrhythmus der Aufführung wegen Corona nicht eingehalten hatte“<sup>60</sup> – so berichtet es zumindest der Journalist Peter Huth, der der Premiere beiwohnte. Glücklicherweise konnte dem Regisseur ein Stent eingesetzt werden.

---

**59** <https://www.passionsspiele-oberammergau.de/de/startseite> (24.6.2022).

**60** Peter Huth: Die andere Wange hinhalten? – Dann bin ich lieber Team Judas! In: *Die Welt*, 15.5.2022, <https://www.welt.de/kultur/plus238761623/Passion-in-Oberammergau-Die-andere-Wange-hinhalten--Dann-bin-ich-lieber-Team-Judas.html> (24.6.2022).

## Quarantines: Framing Romantic Narratives of Extinction and Epidemic Experience

### Abstract

The essay situates Romantic representations of epidemics in the context of 'last man narratives' in vogue around 1800. It focuses on their shared use of 'framings' of the sort familiar from the works of Caspar David Friedrich, the *Rückenfigur*. Through this device, the unthinkable is captured and 'reined in', as the focus is directed away from the subject itself and towards its human observer. Such framings are employed, in very different fashion, in the two texts discussed centrally: Mary Shelley's 1826 novel *The Last Man* and Heinrich Heine's 1831 letters in *Französische Zustände*. The framings in these narratives of epidemics are compared to those in narratives of human extinction, including the 1777 cantata by Johann Jakob Walder and Leonhard Meister, *Der letzte Mensch*; Jean Paul's "Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, dass kein Gott sei"; and Jean-Baptiste Cousin de Grainville's novel *Le Dernier Homme* (1805).

**Keywords:** Rückenfigur; narrative frames; cholera; Shelley, *The Last Man*; Heine, *Französische Zustände*

Der Beitrag verortet die romantischen Darstellungen von Epidemien im Kontext der um 1800 in Mode gekommenen ‚Last Man Narratives‘. Er konzentriert sich auf deren gemeinsame Verwendung einer ‚Rahmung‘, wie sie aus den Werken Caspar David Friedrichs bekannt ist: der Rückenfigur. Durch dieses Mittel wird das Udenkbare eingefangen und ‚gebändigt‘, indem der Fokus weg vom Gegenstand selbst und hin zum menschlichen Betrachter gelenkt wird. Solche Rahmungen werden in den beiden zentral besprochenen Texten auf sehr unterschiedliche Weise eingesetzt: Mary Shelleys Roman *The Last Man* von 1826 und Heinrich Heines Briefe der *Französischen Zustände* von 1831. Die Rahmungen in diesen Epidemie-Narrativen werden mit denen in Erzählungen vom Aussterben des Menschen verglichen, darunter die Kantate *Der letzte Mensch* von 1777, Jean Pauls „Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, dass kein Gott sei“ und Jean-Baptiste Cousin de Grainvilles Roman *Le Dernier Homme* (1805).

As cholera spread into Europe for the first time in 1830, Goethe stopped reading the newspapers, or so he claimed.<sup>1</sup> When rising mass hysteria rendered this approach untenable, he adopted a different strategy: like many of his contemporaries, Goethe contained the disease through metaphor. In his letters, he described cholera as an "invading, invisible monster" and an "invisible, monstrous ghost"; his correspondents replied in kind, writing of an "Asian hyena", a "hydra" and a "dragon".<sup>2</sup> Olaf Briesse perceives, in this process, a double strategy: conceding the threat in this way *suggests* a sound, realistic assessment, but at the same time, the disease is banished into the realm of myth, fable, and the monstrous.<sup>3</sup> The very real danger of the epidemic is acknowledged alongside the numinous horror that follows from contemporary medicine's inability to understand cholera, let alone stop its advance. Both aspects of the disease are captured and contained, accommodating the need to address it *and* the inadequacy of scientific discourse.

---

1 Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens* (Münchner Ausgabe). Vol. 20.2. Ed. by Edith Zehm and Sabine Schäfer, with the assistance of Jürgen Gruß and Wolfgang Ritschel. München 1998, pp. 1351, 1422, 1551.

2 For documentation, see Olaf Briesse: *Angst in den Zeiten der Cholera: Seuchen-Cordon*. Berlin 2003, pp. 29–30.

3 *Ibid.*, p. 30.

In spite of this widely adopted coping strategy,<sup>4</sup> not many Romantic writers engaged with the cholera epidemics of the early nineteenth century in their published work. A recent history of epidemics suggests that this was due to the disease's gruesome pathology: unlike the much-romanticised tuberculosis, cholera "was too foul and degrading to give rise to extensive treatment in operas, novels, and paintings in the manner of some other infectious diseases".<sup>5</sup> This makes the instances in which the subject did receive attention all the more poignant. In the following, I situate two Romantic representations of epidemics in the context of several others imagining the end of the human species. The two groups overlap and mutually inform each other, and encompass both literary and pictorial representations. I argue that narrative representations of the plague and of the end of the human species employ 'framings' of the sort familiar from the works of Caspar David Friedrich, the *Rückenfigur*. Through this device, the unthinkable is captured and 'reined in', as the focus is directed away from the subject itself (plague and extinction) and towards its human observer. Such framings are employed, in very different ways, in the two texts I discuss centrally: Mary Shelley's 1826 novel *The Last Man*, in which a 'plague' originating, like cholera, in Asia, eliminates all humans but one; and Heinrich Heine's 1831 letters in *Französische Zustände*, sketching the response of ordinary citizens in cholera-ridden Paris to the threat. The framing in these narratives of epidemics is compared to framings of the earlier second group, narratives of human extinction, including the 1777 cantata by Johann Jakob Walder and Leonhard Meister, *Der letzte Mensch*; Jean Paul's "Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, dass kein Gott sei" included in his 1796/7 novel, *Siebenkäs* (rev. 1818), and Jean-Baptiste François Xavier Cousin de Grainville's novel, *Le Dernier Homme* (1805).

These Romantic narratives of extinction mark a turning point: earlier extinction narratives were apocalyptic in that they entailed a religious eschatology. From around 1800 onwards, and in part anticipating the discoveries of Charles Lyell and Georges Cuvier, the extinction of the human species was imagined as part of long-term developments in the history of earth, and not necessarily synonymous with 'the end of the world'. Jonathan Sachs has recently described the preoccupation of Romanticism with decline, "a sense of ongoing loss or reduction that seems likely to extend into the future" articulated in the obsession with ruins, decay, and fragments.<sup>6</sup> Given these material icons, it is unsurprising that decline should be seen as "a shorthand for discussing a generalized outlook on the future and, more specifically, a reaction to the new contingencies, confusions, and contradictions of an expanding commercial economy".<sup>7</sup> However, the focus on the material (architectural and literary) remains of the past is usefully complemented by an exploration of the body and corporeality.

Global imperial commerce affected the body in many ways, with disease prominent among them. The first European medical practitioners to encounter the cholera threat of the early nineteenth century were British doctors in the Ganges delta, in 1817. Over the following years, the so-called first cholera pandemic (1817–1826) spread mainly in Asia and African coastal regions, but global trade and military operations contributed in the

4 See Davina Höll: The Specter of the Pandemic: Politics and Poetics of Cholera in 19th-Century Literature – An Introduction. In: *Journal of Transnational American Studies*. 13/2022, no. 2, pp. 51–91.

5 Frank M. Snowden: *Epidemics and Society: From the Black Death to the Present*. New Haven 2019, p. 239.

6 Jonathan Sachs: *The Poetics of Decline in British Romanticism*. Cambridge 2018, p. 4.

7 *Ibid.*, p. 6.

early 1820s to bringing the disease further westward, as well as northward. The second pandemic (1828–1836) was effectively a “global event”<sup>8</sup>, arriving in Hamburg and crossing the channel to England in 1831. The death toll was fearsome: in Prussia, cholera deaths in 1831/32 officially numbered over 40,000, and Paris alone saw some 18,000 dead within a few weeks.<sup>9</sup> During the first cholera occurrences in Europe, some medical practitioners considered the possibility that this disease might wipe out all of humankind,<sup>10</sup> while others raged against such fearmongering, particularly in the popular press.<sup>11</sup>

## I. Narrating epidemic experience

In recent years, the narrative shaping of epidemic experience has been described from various angles. Elana Gomel observes, in what she calls “the plot of pestilence”, a tendency towards “narrative exhaustion” born from “an accumulation of repetitive episodes, deferring any kind of meaningful closure”.<sup>12</sup> Fragmented into repetitive accounts of individual cases, these plots revolve around “protracted dying, narrative entropy, and interminable duration,” and they are “structured by the logic of iterative mortality that undermines the teleological progression of the apocalypse”.<sup>13</sup> As such, they are mimetic of epidemic experience in reflecting the sheer mass of suffering and the onerous similarity of individual fates, as well as the sense of inescapability, the necessity of persevering, and the difficulty of making sense of events. Similarly, Jennifer Cooke has drawn attention to ‘bubonic narratives’ of “victims whose appearance is necessarily brief and terminal,” short ‘flash’ tales “erupting from the surface of the

- 
- 8 Myron J. Echenberg: *Africa in the Time of Cholera: A History of Pandemics from 1817 to the Present*. Cambridge 2011, p. 18.
- 9 Briese: *Angst*, p. 11.
- 10 See *ibid.*, p. 13. As early as 1820, James Jameson pointed out that the novelty and danger of the cholera outbreak since 1817 in India was “that there it, for the first time, assumed the Epidemical form; and by the universality of its attacks, became a much more general and grievous scourge, than it had hitherto been” (*Report on the Epidemick Cholera Morbus, as it Visited the Territories Subject to the Presidency of Bengal, in the Years 1817, 1818, and 1819*. Calcutta 1820, pp. xiv-xvi). J. C. Roettger argued that, given the lack of fear especially among the lower classes, it was only thanks to individual disposition that cholera was *not* a universal scourge: “Wäre die Receptivität zur Cholera nicht so sehr durch Qualification bedingt, so wäre es möglich, daß diese Seuche das Menschengeschlecht nicht etwa decimirte, sondern [...] gar ganz von der Erde vertilgte; so ungeheuer stark ist sie zugleich in der Ansteckungskraft und Tödtlichkeit” (*Kritik der Cholera nach physikalischen Gründen* [...]. Halle 1832, p. 10).
- 11 Thus James Johnson in 1831: “The conductors of the daily and weekly press incur a fearful responsibility by lending their aid in sounding the tocsin of alarm, and thus generating an atmosphere of terror around every individual; an atmosphere which will render contagion, if it exist, ten times more virulent; and if it exist not, will render the individual ten times more susceptible to the inscrutable cause of the pestilence!” (originally a letter to the *Times* in October 1831, reprinted in *Interesting Original and Selected Notices of the Cholera Morbus*. Liverpool 1831, pp. 26–31, here p. 30). Cp. Theodor Friedrich Baltz, in 1832: “Von Seiten der medicinischen Polizei muss nie geduldet werden, dass über diese Krankheit und besonders unter dem so verhassten und noch obenein ganz falschen Namen – Cholera – so viele unnütze und nachtheilige Beschreibungen durch den Druck in Umlauf kommen, und dass das Bild derselben so grässlich, nur Furcht und Schrecken im Publikum hervorbringend so wohlfeilen Preises z.B. für 9 Pfennige, gemalt werde was unsägliches Unheil angerichtet hat” (*Meinungen über die Entstehung, das Wesen und die Möglichkeit einer Verhütung der sogenannten Cholera* [...]. Berlin 1832, p. 74).
- 12 Elana Gomel: The Plague of Utopias: Pestilence and the Apocalyptic Body. In: *Twentieth Century Literature*. 46/2000, no. 4, pp. 405–433, here pp. 409–410.
- 13 *Ibid.*

narrative” like plague buboes.<sup>14</sup> Cooke sees such “episodicity” as “a direct effect of writing plague,” and for her, the particular contribution that literary writing can offer lies in the way it “step[s] into the gap between the official account and the eye-witness, whose perspective is personal and therefore limited, and provide[s] a narrative which gives the impression of having official and myriad eyewitness positions at its command”.<sup>15</sup> In doing so, epidemic fiction – provoked by the ubiquity of death during an epidemic – seeks to find a balance between mortality as an inescapable fact of individual existence and as a, if not the, great universal.<sup>16</sup> In this sense, individual experience is placed on the largest possible canvas, as the epidemic/pandemic creates an awareness of death as the great leveller.

Based on her reading experience of the *Decameron* during the COVID-19 pandemic, Millicent Marcus has drawn attention to the fact that narratives of epidemic experience may usually encourage what she calls ‘literary distancing’, the wilful refusal by readers to identify with literary characters. Marcus argues that in times of *social distancing* (i.e., for readers directly affected by a pandemic), forgoing this *literary distancing* can be “critically fruitful, enabling [readers] to acknowledge our shared human vulnerability to natural disasters across time”.<sup>17</sup> A similarly transhistorical sense of connection is proposed by Nishi Pulgurtha, who argues that narratives of epidemics show “the similarity in human response over the centuries and across geographical spaces” in normalizing “fear, anxiety, panic and hysteria” in the face of the disease.<sup>18</sup> Pragmatically, narrativizing epidemic experience can also serve as ‘bibliotherapy’, as Stephanie Downes and Juliane Römhild argue: “Pandemic fiction, like pandemic reading, makes space for playful distraction, anxious confrontation, and future-oriented resolution.”<sup>19</sup> Eva Horn likewise holds that fictions of extinction may not “master the uncanniness of looming catastrophe, but at least [they] keep it in sight”.<sup>20</sup> The formal process behind this ‘keeping in sight’ is precisely what interests me in the texts at hand: I argue that their various strategies of framing highlight their fictionality and artificiality, thus rendering the catastrophe, if not bearable, then at least contemplable. Epidemic experience is presented as already processed, lived-through, and therefore contained.

## II. Narrative frames, Rückenfiguren, and last men

As a narrative of epidemic experience, the *Decameron* is exceptional insofar as it is its frame, rather than the individual stories, that registers the experience of epidemic

---

14 Jennifer Cooke: Writing Plague: Transforming Narrative, Witnessing, and History. In: *The Tapestry of Health, Illness and Disease*. Ed. by Vera Kalitzkus/Peter L. Twohig. Leiden 2009, pp. 21–42, here p. 26.

15 Ibid., p. 33.

16 See Michael Meng: Writing on Death: Plague Narratives. A Review Essay. In: *Comparative Studies in Society and History*. 64/2022, no. 1, pp. 238–258, here p. 239.

17 Millicent Marcus: Reading *The Decameron* Through the Lens of COVID-19. In: *A World Out of Reach: Dispatches from Life Under Lockdown; Selections from the Yale Review's 'Pandemic Files'*. Ed. by Meghan O'Rourke. New Haven 2020, pp. 86–90, here p. 90.

18 Nishi Pulgurtha: Introduction. In: *Literary Representations of Pandemics, Epidemics and Pestilence*. Ed. by id. London 2023, pp. 1–13, here p. 7.

19 Stephanie Downes/Juliane Römhild: Pandemic Fiction as Therapeutic Play: The New York Times Magazine's *The Decameron Project* (2020). In: *Thesis Eleven*. 169/2022, no. 1, pp. 45–61, here pp. 58–59.

20 Eva Horn: *The Future as Catastrophe: Imagining Disaster in the Modern Age*. New York 2018, p. 15.



disease. The plague from which the characters flee is the occasion for narrating, not the (direct) object of narration. For Viktor Sklovskij, the narrative frame of the *Decameron* represents the birth of “a European type of framing device [...], motivated by the desire to *tell the story for the sake of storytelling itself*”.<sup>21</sup> In this type of frame, “the individual episodes comprising [the narrative] are not linked to each other by the unity of their characters. [...] The focus is entirely on the unfolding action, while the bearer of the action serves merely as a pretext for the realization of the plot.”<sup>22</sup> Although Boccaccio relegates the epidemic to the frame, this formal structure recalls, in striking fashion, the observations on the ‘episodemic’ nature of plague narratives discussed above, and – as Pia Doering and Martina Wagner-Egelhaaf show in their contribution to this volume – the *Decameron* also comments on the therapeutic function of reading.<sup>23</sup> In the Romantic narratives of epidemic experience at issue here, the framing role of the narrator-as-witness, however, seems to me different and more central. As Daniel Schäbler has observed, framing devices are usefully thought of in Luhmann’s terms as “staging and thus foregrounding a process of second- (or multiple-)order observation”.<sup>24</sup> The most prominent Romantic device for rendering second-order observation is surely the *Rückenfigur* in painting, particularly in the work of Caspar David Friedrich.

Joseph Leo Koerner describes the effect of figures such as the famous *Wanderer über dem Nebelmeer* (c. 1818) as intermediary between the viewer and the ostensible object of the painting: the turned figure is shown in contemplation of the scene, rendering that scene “as already the consequence of a prior experience. This visual conceit endows the picture with a complex temporal fabric. In our encounter with the *Rückenfigur* and his vision, we feel ourselves late, and therefore estranged, *vis-à-vis* the fullness of nature”.<sup>25</sup> Through this mediatory and estranging function, the *Rückenfigur* enacts a ‘critical’ turn, suggesting that sublimity derives from the effect of a particular scene on the contemplator, and not from the scene itself. However, the *Rückenfigur* is not a mere Romantic *Doppelgänger*, inserting the viewer in the painting. Its very nature entails another ironic twist: we can only see the contemplator contemplating, not their actual reaction. The *Rückenfigur* not only obscures a part of the landscape they are contemplating, but also their own response to it. Thus, Koerner writes of *Wanderer über dem Nebelmeer*:

If repetition is at work (we seeing the *Rückenfigur* seeing, or, alternatively, we seeing the artist’s vision of himself seeing), then something has been elided, for what repeats our looking, the turned traveller, hides with his body the very thing repeated: the gaze of the subject. The hidden eye within the picture [...] testifies to a powerful dimension of loss, of absence, of incompleteness within the subject of Friedrich’s landscapes.<sup>26</sup>

**21** Viktor B. Sklovskij: *Theory of Prose*. Elmwood Park, Ill. 1991, p. 66 (emphasis in the original).

**22** Ibid. See also the discussion in Elisabeth Schulze-Witzenrath: *Der gereitete Erzähler: Decameronrahmen und städtische Sprachkultur im italienischen Trecento*. Tübingen 2012, pp. 103–194.

**23** See the contribution by Pia Doering and Martina Wagner-Egelhaaf in this volume.

**24** Daniel Schäbler: *Framing Strategies in English Fiction from Romanticism to the Present*. Heidelberg 2014, p. 14. See Hans U. Gumbrecht: Historisierung der Beobachtung zweiter Ordnung: Eine epistemologische Rahmenerzählung. In: *Beobachtung zweiter Ordnung im historischen Kontext: Niklas Luhmann in Amerika*. Ed. by id./Perla C. Pawling/Aldo Mazzuchelli. Paderborn 2013, pp. 7–21, on the epistemological implications of the concept around 1800.

**25** Joseph L. Koerner: *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*. 2nd ed., London 2009, p. 36.

**26** Ibid., p. 213. The view opposing this immanent focus in Friedrich’s work, and emphasising instead its spiritual symbolism and transcendent nature, is articulated in Helmut Börsch-Supan: *Caspar David Friedrich*. München

Such incompleteness is suspended between a double function: it challenges the viewer to consider what the *Rückenfigur* might feel,<sup>27</sup> while at the same time sparing them the direct experience or even its representation. Through this suspension, the mimetic and the pragmatic functions of art are 'safely' held up for contemplation: to what extent, the viewer is challenged to ask, do I dare explore representation, to what extent do I dare risk affect? The intermediary figure is a threshold – link and separator at the same time. This poetics of the sublime, problematizing mimesis, is also encountered in the narrative framings of Romantic narratives of lastness I want to turn to now.

Leonhard Meister (1741–1811) was a Swiss theologian, historian, and writer. A student of Johann Jacob Bodmer, he was noted, among other things, for his history of German literature published in London in 1777 and for a treatise on enthusiasm (2 vols., 1775 and 1777), in which he sided with Shaftesbury, Locke, and Swift in opposition to excessive sentimentalism.<sup>28</sup> His libretto for his compatriot composer, Johann Jakob Walder's cantata, *Der letzte Mensch* (?1777), provides a typical example for framing lastness in religious terms.<sup>29</sup> The piece for piano and four voices presents a view of the extinction of all humankind from the perspective of its last survivor. In the beginning, there is silence, except for the last man's voice (in recitativo): all other noise is placed under erasure as the speaker states that the silence is more terrible than any lion's roar, the stomping of coursers' hooves, or the thunder of cannons. The silence, then, is contrasted with the din of war and violence, but even so, the speaker yearns for his own death unless he were granted the resurrection of his wife. As the sun's fire engulfs the earth, mountains tumble, and seas rise, the last man (now in song) laments that he alone is doomed to witness the spectacle, obsessively questioning the purpose and concluding that it is for eternal torment only that he has survived. However, the cantata then turns, as 'time and eternity merge' and earth and heaven are renewed: the dead are resurrected, including the speaker's beloved. This, of course, makes sense of the world's ending, and the redeemed join the angelic choirs in praise of God. Meister's vision of the extinction of humanity is characterized by an otherwise empty, silent world: there is initially no voice but the last man's, and 'the pulse of all the cosmos stops' (LMC 2). Earth flees 'like a hunted deer' from destruction (LMC 8),

---

1987. However, Börsch-Supan, too, attests to a similar function of the *Rückenfigur*. On Friedrich's *Mönch am Meer* (1809–10), in which the *Rückenfigur* is much smaller, he writes: "Entscheidend für die Wirkung des Hintergrundes ist nicht seine Größe als Quantität, sondern seine Unermesslichkeit als Qualität. Ohne die Möglichkeit, sich zu orientieren, steht der Mensch diesem Raum gegenüber, dessen Weite ihn seine Kleinheit und Ohnmacht empfinden lässt" (p. 83). The applicability of this assessment to representations of epidemic experience is immediately evident.

- 27** See also Hilmar Frank: *Aussichten ins Unermessliche: Perspektivität und Sinnoffenheit bei Caspar David Friedrich*. Berlin 2004.
- 28** Barbara Schnezler/Thorsten Fitton: Meister, Leonhard. In: *Killy-Literaturlexikon*, vol. 8. Ed. by Walther Killy/Wilhelm Kühlmann. 2nd, rev. ed., Berlin 2010, pp. 141–142. See Leonhard Meister: *Ueber die Schwermerei*. 2 vols. Bern 1775–1777 and *Beyträge zur Geschichte der deutschen Sprache und National-Litteratur*. London [i.e., Berne] 1777.
- 29** Johann Jakob Walder/Leonhard Meister: *Der letzte Mensch: Eine Cantate*. Zürich ?1777; further references in the text, marked as LMC, by page (all translations are mine, unless otherwise indicated). The obvious pre-text is the *Dies irae* from the Catholic missal. It links classical and Christian ideas of the world's end in the first of its 19 Latin stanzas, "teste David cum Sibylla". The lofty description of the Day of Judgment has all creation quaking in fear of God's doom, and it is not until stanza 7 that a human, individual perspective is introduced: "Quid sum miser tunc dicturus?" (*The Office of the Dead*. London 1790, p. 115). For context, see Johannes Fried: *Dies irae: Eine Geschichte des Weltuntergangs*. München 2016.

and the nightingale's song is said to have ceased (LMC 2), but otherwise, no mention is made of any non-human life: it is an anthropic world that is coming to its end. This ending, however, is only held up for consideration very briefly, to be salvaged by the triumphant vision of apocalyptic glory. The cantata opens, before the first note has been sounded, with its hyperbolic title – but the stupendous idea of the extinction of all mankind is quickly couched in a promise of spiritual salvation and renewal. Even before the turning point, the speaker pleads to have his mate restored to him, recalling how Adam found the earth barren without Eve and thus likening the last and the first man and suggesting a parallel between creation and glorification. The cantata does render the depths of despair at the extinction of humankind and the solitude of the survivor, but it immediately retracts and overwrites it with the joy of salvation.

A similar religious framing is encountered in the novel often suggested as a precursor to the English Romantic craze for 'last men', Jean-Baptiste François Xavier Cousin de Grainville's *Le Dernier Homme*, published posthumously in French in 1805 and translated into English in 1806. Grainville (1746–1805), a member of the lesser nobility who abandoned his priesthood under the Terror, lived precariously as a teacher until his death by suicide, shortly before the publication of his *Last Man*.<sup>30</sup> This ambitious "sequel to Genesis", modelled after Milton's *Paradise Lost* and Malthus' theories on population,<sup>31</sup> also focuses on a pair of lovers mirroring Adam and Eve, Omégare and Sydérie. Omégare is born to "la famille des rois de la terre" at a time when sterility besets humankind, and he remains "le fils unique de la vieillesse des Européens et de leur fécondité".<sup>32</sup> The Spirit of Earth appears to him and charges him to seek Sydérie, the last woman, to ensure the survival of the species. Omégare travels to Brazil (in a balloon), finds Sydérie, and they return to Europe together. Here, they encounter Adam, who – at God's command – convinces Omégare to leave the pregnant Sydérie and thus bring about the end of humankind and the Last Judgement. As in Meister's libretto, extinction is couched in religious teleology, decreed by God and part of Providence. Sydérie's death – signifying the end of humanity – is greeted by approval in Heaven:

Tout le ciel attendoit avec impatience ce grand événement; ses voûtes retentissent aussi-tôt de cris d'alégresse. Le règne du temps est fini, les siècles éternels vont commencer; mais au même moment, les enfers jettent des cris de rage, le soleil et les étoiles s'éteignent. La sombre nuit du chaos couvra la terre, il sort des montagnes, des rochers et des cavernes des sons plaintifs, la nature gémit. On entend dans l'air une voix lugubre qui s'écrie: Le genre humain est mort. (DH 2:167)<sup>33</sup>

Soon after, the Spirit of Earth tries to fend off Death and sets off an explosion: "la terre ébranlée, recule sur son orbite. Ses entrailles se déchirent, elle soulève les Alpes, les Pyrénées, et lance ces énormes masses jusques dans les hautes régions

**30** See I. F. Clarke: Introduction. In: Jean-Baptiste F. de Grainville: *The Last Man*. Ed. by id. Middletown, Connecticut 2002, p. xxvi.

**31** Ibid., p. xxx.

**32** Jean-Baptiste-François-Xavier Cousin de Grainville: *Le Dernier homme, ouvrage posthume*. 2 vols. Paris 1805, vol. 1, pp. 33, 35. Further references in the text, abbreviated as DH, by volume and page.

**33** "All Heaven waited on this great event with impatience; and there came an instant, universal cry of joy. The reign of time had ended, and a vista of eternity opened up. At the same moment, however, howls of rage arose from Hell, and the sun and the stars were extinguished. The dark night of chaos covered the world; plangent sounds came from the mountains, rocks and caverns, as all nature moaned and wailed. A doleful voice echoed through the air, crying out: 'The human race is no more!'" (de Grainville, *The Last Man*, p. 132).

de l'atmosphère" (DH 2:173).<sup>34</sup> Again, as in the cantata, humanity is coterminous with earth and even the universe: no mention is made of other creatures on earth, and without humankind, it appears creation is pointless and can be extinguished. However, Grainville's prose poem develops on a grander scope, and it offers a narrative framing that supplements the religious. An unidentified homodiegetic narrator gives an account of entering, against the emphatic warnings of his Syrian guides, a cave near the ruins of Palmyra, where he falls into a trance and hears a (first) metadiegetic narrative by a ghostly voice from a tripod. The voice declares that it wants to disclose the story of the Last Man, because he himself will not have a posterity to admire him: he should be remembered before he is even born. A first vision of Omégare and Sydérie dissolves, and the narrator sees instead old Adam, who has been cursed to observe generations of humans pass into Hell. He is visited by an angel who sends him back to earth with God's command to end human history by convincing Omégare not to procreate with Sydérie. It is Adam who then goes on to hear Omégare's account of his own life, which constitutes the main body of the novel on a second metadiegetic level. The story of this Last Man, then, is not only 'cordoned' from external reality by its eschatological subject and setting, but also relayed through two intermediaries: Adam, the First Man and the listener to the Last, and the unnamed first narrator, observing Adam in a vision granted by "le père des pressentiments et des songes" (DH 1:6).<sup>35</sup>

The dream is also the frame established around a third and final narrative of extinction I want to discuss briefly. It differs from the previous in that it undertakes to imagine, not a religious vision of the end of humankind, but its very opposite: Jean Paul (1763–1825), in his famous *Erstes Blumenstück*, 'Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, dass kein Gott sei' (1796), offers an avowedly atheist contemplation of the end of the world.<sup>36</sup> In this vision, the end of humankind is almost marginal against the absence of God from, and the collapse of, the heavens (*Weltgebäude*). Christ himself declares, to the risen dead in a church, that he has travelled the universe in search of God, and that he has not found him. He berates the cosmos for its contingent nature, and he pities humankind for hoping in vain for salvation and eternal life:

Wenn der Jammervolle sich mit wundem Rücken in die Erde legt, um einem schönern Morgen voll Wahrheit, voll Tugend und Freude entgegenzuschlummern: so erwacht er im stürmischen Chaos, in der ewigen Mitternacht – und es kommt kein Morgen und keine heilende Hand und kein unendlicher Vater!<sup>37</sup>

**34** "The earth shook, was blown out of orbit, and was torn asunder. The Alps and the Pyrenees rose up, flinging huge masses through the upper reaches of the atmosphere" (ibid., p. 134).

**35** On the further complexities of the ultimately 'undecidable' narrative situation, lacking any final authority in its account, see Gerhard Poppenberg: *Figuren des Endes. Der letzte Mensch – ein Mythos der Moderne*. In: Jean-Baptiste Cousin de Grainville: *Der letzte Mensch*. Transl. Sylvia Schiewe. Berlin 2015, pp. 209–253, here pp. 237–238.

**36** There is an earlier version of this text, also framed as a dream, in which it is Shakespeare who speaks. See Eva Horn: *Die romantische Verdunklung: Weltuntergänge und die Geburt des letzten Menschen um 1800*. In: *Abendländische Apokalypik: Kompendium zur Genealogie der Endzeit*. Ed. by Veronika Wieser [et al.]. Berlin 2013, pp. 101–124, here p. 104.

**37** Jean Paul: "Erstes Blumenstück: Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, dass kein Gott sei." In: Id., *Siebenkäs. Flegeljahre*. Ed. by Norbert Miller. Frankfurt a.M. 1996, pp. 270–275, here p. 275.

This crushing insight, expressed in the short text with the utmost hyperbole, is once again carefully cordoned from external reality. As Reto Rössler has shown,<sup>38</sup> it is nested in no less than three frames: first, it is presented as a paratext for the novel *Siebenkäs*, on the apparently unrelated theme of an unhappy marriage. The speaker of the ‘flower piece’ may be identified with the novel’s heterodiegetic narrator, but here, he suddenly speaks homodiegetically, recalling the dreams of his childhood. He then recounts a specific dream, in which Christ’s own narrative is contained. As the text ends, it returns from Christ’s speech (level 4), through the dreamer’s observation of the collapse of the heavens in the dream (level 3), to his waking in an idyllic world (level 2). This ‘flower piece’ is followed immediately by another, so that the first level (of the novel’s fiction proper) is deferred further.

Primarily, these three narratives of human extinction – even Jean Paul’s – are all framed by the hope for salvation after death. In diegetic terms, however, their representation of that hope differs widely: Meister’s cantata proceeds chronologically to overturn and ameliorate the idea of lastness: thanks to the Rapture, the Last Man quickly finds himself in plentiful company again, and his deep despair is transformed to pure joy. Structurally, the cantata frames the experience of lastness by presenting the Last Man and his mate as typological correlates to Adam and Eve, suggesting that there is a clear purpose and meaning to their experience. A similar strategy is employed in *Le Dernier Homme*, but the addition of two diegetic frames or embeddings (the vision granted by the voice in the tripod, and the narrative of Omégare to Adam) further serves to distance the reader from the events, and to reflect on the mediated nature of what they are reading. To what extent, the reader is made to wonder, is the idea of extinction representable? Extinction is thus conceived as something that requires prophetic revelation, and even so, it is only expressible (perhaps even: thinkable<sup>39</sup>) once the experience has been gone through. This is also true of Jean Paul’s ‘flower piece’, where the elements of prophetic revelation and narrator-as-witness are further contained within a larger and unrelated fiction (of *Siebenkäs*). The ontological difference between diegetic levels is disturbed when the dreamer-narrator sees the collapse of the heavens which Christ had only talked about in his speech. Since the dreamer is presented as identical with the intrusive narrator of *Siebenkäs*, the frames of fiction, dream, and speech seep into each other, suggesting just the ontological vertigo and disorientation that is entailed by an atheist worldview. Without faith, Jean Paul suggests, the entire edifice of the cosmos collapses into meaninglessness – but he, too, retracts this vision and celebrates the gift of faith: “Meine Seele weinte vor Freude, daß sie wieder Gott anbeten konnte – und die Freude und das Weinen und der Glaube an ihn waren das Gebet.”<sup>40</sup> The experience itself of confronting and overcoming doubt – of finding a way back from the depths of meta-diegesis – has a religious purpose.

38 Reto Rössler: *The End of ‘Heavenly Writing’, or: Speech of the Dead Christ down from the Universe That There Is No God* (1796). Jean Paul’s Cosmopoetics as Paratextual Prose. In: *Writing the Heavens: Celestial Observation in Medieval and Early Modern Literature*. Ed. by Aura Heydenreich [et al.]. Berlin 2024, forthcoming.

39 On ‘thinkability’, cp. Martin Amis: “Thinkability”. In: id., *Einstein’s Monsters*. London 1999, pp. 1–23, and Daniel Cordle: *Long After Midnight. On Our New Nuclear Fears*. In: Nottingham Trent University, <https://www.ntu.ac.uk/about-us/news/news-articles/2022/03/expert-blog-long-after-midnight,-on-our-new-nuclear-fears> (20 November 2023).

40 Jean Paul: “Erstes Blumenstück”, p. 275.

Further, all three narratives discussed here share a vision of human extinction that is essentially coextensive with cosmic destruction, and a relative disregard for other forms of life. Since the world and everything in it, according to Scripture, is created for humankind (Gen 1:28), the end of human life deprives the world of purpose.

The craze for Last Men in the early decades of the nineteenth century produced other literary treatments, of which Byron's "Darkness" (1816) and Thomas Campbell's "The Last Man" (1823) are perhaps the best known. Both are framed as dream visions, but there is a key difference between them: Campbell's last man is convinced of salvation, while Byron's poem concludes with the universal rule of the eponymous darkness. This may have been inspired by the external event of the eruption of Mount Tambora in 1815, which famously caused the 'year without a summer' in Europe in 1816. The bleakness of Byron's secular vision – also 'cordoned' in the frame of a dream – may be related to this specific natural phenomenon as the occasion for writing his poem.

I now want to look at two narratives of epidemic experience produced during the 'first' and 'second' cholera epidemics to see how they frame material that is likewise related to an external, immanent threat. By contrast to the religiously framed narratives of human extinction, I argue, these narratives of extinction use a secular, aesthetic framing.<sup>41</sup>

### III. Heine: Painting death in life

In his influential letters from Paris written for the *Augsburger Allgemeine Zeitung*, Heinrich Heine (1797–1856) offers an 'epidemic' and aesthetically framed description of the cholera outbreak of 1832. The sixth letter, dated 19 April 1832, comments on Heine's role as correspondent by likening his report to a bulletin written

---

**41** The aesthetic is by no means the only option for a secular framing. The best-known modern English narrative of epidemic experience, Daniel Defoe's *Journal of the Plague Year* (1722), for all its references to divine providence, employs the emerging discourse of science and in particular, statistics as a representational device. Interspersed throughout the text, the reader encounters mortality figures for individual London parishes, offsetting the disturbing 'epidemic' individual accounts of the narrative proper. In fact, these statistics appear as an objective register of facts even before the homodiegetic narrator himself is properly introduced (on p. 8). The beginning is innocuous enough, in a single line: "it was printed in the weekly Bill of Mortality in the usual manner, thus, *Plague 2. Parishes infected 1*" (Daniel Defoe: *A Journal of the Plague Year* [...]. London 1722, p. 2, emphasis in the original). Only one page later, however, the Bill (for two parishes) runs to fourteen lines, another of sixteen lines immediately follows, and then another, which is captioned: "This last Bill was really frightful, being a higher Number than had been known to have been buried in one Week, since the preceding Visitation [of the plague] of 1665" (ibid., p. 5). Clearly, the language of numbers is deemed objective, but also in need of interpretation to the reader. Further bills are cited on pp. 57, 115, 131, 135, 177, 206, 215, 217–218, and 236–237, and there are additional lengthy stretches of narrated statistics throughout (for the first instance, see pp. 6–8). The attempt to render experience mathematically is one side of a representational strategy that also explicitly puts in doubt its own ability "to represent those Times exactly to those that did not see them, and give the Reader due Ideas of the Horror that every where presented itself" (p. 20). Narrative and numbers, vignettes of individual fates and general statistics, complement each other in representation. The narrator's ubiquitous habit of prolapses (first on p. 15, concerning people staying in after sunset, "the Reasons I shall have Occasion to say more of by-and-by") is another appeal to the authority of 'science', presenting him as a natural historian in full command of his complex material. The framing of epidemic experience through scientific discourse stands next to the strong providential thread of the narrative, but the two are not at all in conflict: early modern natural philosophy was deeply committed to religion in that it was presented as reading God's other book, the Book of Nature.

from the battlefield, during battle (“ein Bülletin [...], welches auf dem Schlachtfelde selbst, und zwar während der Schlacht, geschrieben worden”).<sup>42</sup> From this immediacy, Heine derives a claim for the utmost authenticity, and he compares his own epidemic narrative favourably to those of Thucydides and Boccaccio. However, the truthfulness of Heine’s account is debated, and critics such as Rutger Booß, Michael Perraudin, and Thomas Stähli have perceptively discussed his representational strategies. They have focused in particular on one passage in which Heine recounts a lynching scene in the rue Vaugirard. During the epidemic, the (unfounded) rumour had arisen that there was no cholera at all, but that the numerous dead had been poisoned, and the scene Heine sketches concerns the lynching of two suspected poisoners:

Auf der Straße Vaugirard, wo man zwey Menschen, die ein weißes Pulver bey sich gehabt, ermordete, sah ich einen dieser Unglücklichen, als er noch etwas röchelte, und eben die alten Weiber ihre Holzschuhe von den Füßen zogen und ihn damit so lange auf den Kopf schlugen, bis er todt war. Er war ganz nackt, und blutrünstig zerschlagen und zerquetscht; nicht bloß die Kleider, sondern auch die Haare, die Scham, die Lippen und die Nase waren ihm abgerissen, und ein wüster Mensch band dem Leichname einen Strick um die Füße, und schleifte ihn damit durch die Straße, während er beständig schrie: *voilà le Cholera-morbus!* Ein wunderschönes, wuthblasses Weibsbild mit entblößten Brüsten und blutbedeckten Händen stand dabey, und gab dem Leichname, als er ihr nahe kam, noch einen Tritt mit dem Fuße. (emphasis in the original, FZ, p. 136)

For all the dynamics of the scene – tying the rope, dragging and kicking the corpse, screaming – it is easily visualised as a single tableau. As Rutger Booß and Michael Perraudin have shown, several key details here – the male corpse tied up at the ankle, the bare-breasted woman among the rioters – seem to spring directly from Eugene Delacroix’ famous painting, *La Liberté guidant le peuple* (1830), which Heine had seen in 1831 and discussed in his *Französische Maler*.<sup>43</sup> Booß contends, on this basis, that Heine did not witness such a scene at all, but constructed it on the basis of the painting.<sup>44</sup> Perraudin, however, stresses the amount of detail *not* taken from the painting, and argues for the possibility of an eye-witness account.<sup>45</sup> Noting in addition the passive, observing role of the narrator in this passage, Thomas Stähli compellingly synthesizes their views, arguing that it is precisely the interplay between fiction and fact, and their narrative, mythicizing montage, that characterizes Heine’s mimetic method:

Wenn das Autor-Ich [...] in der Rolle des Zuschauers verharrt, dann geschieht das im Sinne einer ästhetischen Distanzierung des unsagbar Grausamen, das nur durch die Eingliederung in bereits gegebene Bildmuster und dadurch erwirkte Veräußerlichung zum Ausdruck kommen kann.<sup>46</sup>

<sup>42</sup> Heinrich Heine: *Französische Zustände*: Artikel VI: Paris, 19. April 1832. In: Id.: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke* (Düsseldorfer Ausgabe). Vol. 12.1. Ed. by Manfred Windfuhr/Jean-René Derré. Hamburg 1980, pp. 129–142, here pp. 132–133. Further references in the text, abbreviated as FZ, by page.

<sup>43</sup> Heinrich Heine: *Französische Maler*. In: Id.: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*. Vol. 12.1., pp. 9–62, here pp. 20–22.

<sup>44</sup> Rutger Booß: *Empirie und Fiktion: Die Juli-Revolution und die Anfänge von Heines Pariser Berichterstattung*. In: *Heinrich Heine: Artistik und Engagement*. Ed. by Wolfgang Kutenkeuler/Joachim Bark. Stuttgart 1977, pp. 66–85, here pp. 80–81.

<sup>45</sup> Michael Perraudin: *Heinrich Heines Welt der Literatur: Realistisches und Antirealistisches in seinem Werk*. In: *Vormärzliteratur in europäischer Perspektive III: Zwischen Daguerrotyp und Idee*. Ed. by Martina Lauster. Bielefeld 2000, pp. 15–29, here pp. 23–25.

<sup>46</sup> Thomas Stähli: *Probleme authentischer Vermittlung in Heinrich Heines Schriften über Deutschland und Frankreich*. In: *Heine-Jahrbuch*. 46/2007. Ed. by Joseph A. Kruse. Stuttgart 2007, pp. 172–184, here pp. 180–181.



This recalls just the effect we encountered in Grainville's and Jean Paul's narratives, but with an aesthetic, rather than a religious framing: depicting this haunting episode in terms of a historical painting suggests that the experience comes as pre-processed not by the journalist, but by a painter, who has already captured and 'fixed' it. The conventions of painting replace the comfort offered by providence.

A similar strategy is apparent at the beginning and end of Heine's letter. His account of the first public cholera outbreak also creates a panorama suggestive of a historical painting:

Ihre [sc., cholera's] Ankunft war den 29. März offiziell bekannt gemacht worden, und da dieses der Tag des *Mi-Carême* und das Wetter sonnig und lieblich war, so tummelten sich die Pariser um so lustiger auf den Boulevards, wo man sogar Masken erblickte, die, in karikirter Mißfarbigkeit und Ungestalt, die Furcht vor der Cholera und die Krankheit selbst verspotteten. Desselben Abends waren die Redouten besuchter als jemals; übermüthiges Gelächter überjauchzte fast die lauteste Musik [...]: als plötzlich der lustigste der Arlequine eine allzu große Kühle in den Beinen verspürte, und die Maske abnahm, und zu aller Welt Verwunderung ein veilchenblaues Gesicht zum Vorscheine kam. Man merkte bald, daß solches kein Spaß sey, und das Gelächter verstummte [...]. (FZ, pp. 133–134)

The reveller's unmasking interrupts the merrymaking and suspends it in the silence of that moment of terrible insight. Iconic in its depiction of death in life, life in death,<sup>47</sup> and mock-ekphrastic in manner, it is unsurprising that this poignant scene was later turned into a woodcut, *Der Tod als Würger* (1850), by Alfred Rethel.<sup>48</sup> Again, at the end of his narrative, Heine recounts how he accompanied the remains of a friend killed by cholera to the cemetery. There is a 'traffic jam' of hearses delivering the dead, and Heine witnesses as they spill their cargo:

und wie nun gar an dem Kirchhofsthore ein Kutscher dem andern vorausseilen wollte, und der Zug in Unordnung gerieth, die Gendarmen mit blanken Säbeln dazwischen fuhren, hie und da ein Schreyen und Fluchen entstand, einige Wagen umstürzten, die Särge aus einander fielen, die Leichen hervorkamen: da glaubte ich die entsetzlichste aller Emeuten zu sehen, eine Todtenemeute. (FZ 141–142)

For all his horror, the observer is once again passive among the fray, and the nightmarish tableau he describes is clearly reminiscent of groups of the dead or dying in paintings such as Antoine-Jean Gros's *Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa* (1804), J.M.W. Turner's *The Deluge* and *The Destruction of Sodom* (both 1805), Théodore Géricault's *La Radeau de la Méduse* (1817–18), John Martin's *The Destruction of Pompei and Herculaneum* (c. 1821) as well as *The Great Day of His Wrath* and *The Last Judgement* (both 1851–3), Eugène Delacroix' *Scène des massacres de Scio* (1824), or Alexandre-Gabriel Decamps's *La défaite des Cimbres* (1833). The final tableau, of Heine's escape by climbing the cemetery's highest point and gazing upon the city below, is paralleled by his reflections on Delacroix in *Französische Maler*<sup>49</sup> and anticipates John Martin's 1849 painting, *The Last Man*, almost to a point:

---

47 The intermingling of life and death throughout Heine's account may be motivated by the symptoms of cholera, which could sometimes render the body of the afflicted "into an ice-cold and inert living cadaver" (Nina Athanassoglou-Kallmyer: *Blemished Physiologies*: Delacroix, Paganini, and the Cholera Epidemic of 1832. In: *The Art Bulletin*. 83/2001, no. 4, pp. 686–710, here p. 690).

48 Alfred Rethel: *Der Tod als Würger*. In: *16 Zeichnungen und Entwürfe*. Ed. by Freie Lehrervereinigung für Kunstpflege. Mainz 1907, plate 9 (p. 23); see the introduction by Walther Friedrich, on the inspiration: "Den äußeren Anlaß dazu gab eine Zeitungsnachricht, nach der die Cholera in Paris zuerst bei einem Maskenballe ausbrach" (pp. iv–v).

49 Heine: *Französische Maler*, p. 22.



Eben war die Sonne untergegangen, ihre letzten Stralen schienen wehmüthig Abschied zu nehmen, die Nebel der Dämmerung umhüllten wie weiße Laken das kranke Paris, und ich weinte bitterlich über die unglückliche Stadt, die Stadt der Freyheit, der Begeisterung und des Martyrthums, die Heilandstadt, die für die weltliche Erlösung der Menschheit schon so viel gelitten! (FZ 142)

The point is not that Heine necessarily saw the earlier paintings mentioned here, or that his account inspired the later ones. Stähli's argument, presented with respect to a single ekphrastic passage,<sup>50</sup> applies to all scenes discussed here: in the face of inexpressible suffering and horror, Heine employs pictorial conventions – primarily, the choice of a single, poignant tableau – as a device for accommodation. Both verbal and visual art aim to represent experience, as Heine writes in *Französische Maler*, discussing the 'god-given means' available to the artist "bey der Veranschaulichung seiner Idee":

In den rezeitirenden Künsten bestehen diese Mittel in Tönen und Worten. In den darstellenden Künsten bestehen sie in Farben und Formen. Töne und Worte, Farben und Formen, das Erscheinende überhaupt, sind jedoch nur Symbole der Idee, Symbole, die in dem Gemüthe des Künstlers aufsteigen, wenn es der heilige Weltgeist bewegt, seine Kunstwerke sind nur Symbole, wodurch er andern Gemüthern seine eigenen Ideen mittheilt. Wer mit den wenigsten und einfachsten Symbolen das Meiste und Bedeutendste ausspricht, der ist der größte Künstler.<sup>51</sup>

The tableaux Heine creates in his account of the Paris cholera are symbols of this sort. They suggest the exceptionality of epidemic experience by supplementing verbal description with a strong visual element – words fail to capture the experience adequately. Readers are tasked with imagining a visual scene that is couched in the conventions of landscape and historical painting. These aesthetic conventions replace the sacral framing of earlier extinction narratives, and their ekphrastic inclusion renders them into a double frame: epidemic experience is first captured as a visual scene, which is then ekphrastically described by the poet. The ekphrastic poet, in Heine, is also a passive observer within the visual scene, and the reader is invited to identify with him, as with a *Rückenfigur*. However, he is not just a visual, but also a verbal mediator and intercessor: his ekphrastic device of imposing pictorial conventions on a real-life scene is the verbal equivalent of the *Rückenfigur* obscuring the scene it observes.

#### IV. Shelley: Secular prophecy

While Heine's account of the Paris cholera epidemic is written expressly 'to the moment', the philosophical novel *The Last Man* (1826) by Mary Shelley (1797–1851) precedes the coming of cholera to Western Europe by several years. It is informed, however, not only by an awareness of cholera's spread in South Asia,<sup>52</sup> but also by

**50** I am using the term ekphrasis in a somewhat broader sense than usual to mean "the verbal representation of a visual object" (Christopher Rovee: Ekphrasis. In: *The Encyclopedia of Romantic Literature*. Ed. by Frederick Burwick. Chichester 2012, pp. 400–407, here p. 400). As Frederick Burwick points out, ekphrasis need not be "externally directed [...]": Homer never saw the shield of Achilles; Keats's Grecian Urn existed only in his own imagination" (*Mimesis and Its Romantic Reflections*. University Park, PA 2001, p. 107).

**51** Heine: *Französische Maler*, pp. 24–25.

**52** As Alan Bewell points out, the novel's plague outbreak is caused by the Western conquest of Constantinople, "[j]ust as the British influence in India unleashed cholera" (*Romanticism and Colonial Disease*. Baltimore 1999,

early nineteenth-century fears of other diseases such as plague, yellow fever, smallpox, malaria, and fevers.<sup>53</sup> Its representation of a disease simply called ‘the plague’, coming into Europe from Asia on the wings of war and eliminating all of humanity except for the narrator Verney, carries clear moral and political overtones. It has been read as a critique of imperialism, global commerce, political philosophy, environmental destruction, and conventions of gender.<sup>54</sup> For the present purpose, the framing of Shelley’s plague narrative is of central interest. Like Heine’s account of the Paris cholera, and like *The Last Man* at large, as a *roman à clef*, this frame sits on the fence between a factual account and its aesthetic processing, yoking external reality and fiction in a way that disturbs ontological boundaries. The novel’s central characters Adrian, Earl of Windsor, and Lord Raymond have been read, by contemporaries and later critics alike, as fictionalised posthumous versions of Mary’s husband, Percy Bysshe Shelley (1792–1822), and Lord Byron (1788–1824), respectively. Adrian is the philosophically inclined and republican son of the king of England, Raymond the passionate and heroic general. The recent deaths of Percy and Byron, alongside those of four of Mary’s children, deeply influenced the novel, as Shelley noted in her journal: “The last man! Yes I may well describe that solitary being’s feelings, feeling myself as the last relic of a beloved race, my companions, extinct before me–.”<sup>55</sup> The concerns of the novel’s first half, set in the late twenty-first century and centring on questions of governance and the military threat of the Turks to Greece, are soon replaced in the second half by the all-consuming plague, as Adrian and Raymond, like their non-fictional counterparts, die, leaving the eponymous last man, Lionel Verney (sometimes identified with Mary Shelley), to mourn them. Verney finds himself the only survivor of the pandemic, thanks perhaps to inadvertent inoculation.<sup>56</sup>

The novel, published anonymously but identified as ‘by the author of *Frankenstein*’, opens with an ‘Introduction’ that clearly refers not only to Mary Shelley but to her famous late husband. It is paginated in Roman numerals, suggesting a paratextual character reminiscent of Jean Paul’s *Blumenstück* and partaking of the same ambiguous ontological character. The couple’s sojourns on the continent were well-known enough for the anonymous speaker’s opening words to invite identification with Mary: “I visited Naples in the year 1818. On the 8th of December of that year, my companion and I crossed the Bay, to visit the antiquities which are scattered on the shores of Baiae.”<sup>57</sup> The narrator describes a visit to the “gloomy cavern of the Cumaeen Sibyl” (ibid.), during which their local guides – like Grainville’s Syrians – warn them

---

p. 298). Martin Garrett affirms that there is “no doubt” Shelley was “aware of reports of the cholera which had been spreading steadily from the east since 1817” (*The Last Man*. In: *The Palgrave Literary Dictionary of Mary Wollstonecraft Shelley*. London 2019, pp. 138–145, here p. 141).

- 53** Anne McWhir: Mary Shelley’s Anti-Contagionism: *The Last Man* as ‘Fatal Narrative’. In: *Mosaic*. 35/2002, no. 2, pp. 23–38, here p. 23. A specific argument for *The Last Man* “rewrit[ing] the history of smallpox” is presented in Fuson Wang: Romantic Disease Discourse: Disability, Immunity, and Literature. In: *Nineteenth-Century Contexts*. 33/2011, no. 5, pp. 467–482, here p. 470.
- 54** See the recent survey of critical positions in Rebekka Rohleder: “A Different Earth”: *Literary Space in Mary Shelley’s Novels*. Heidelberg 2019, pp. 95–96.
- 55** Letter dated May 14, 1824, in Mary Shelley: *The Journals of Mary Shelley 1814–1844: II: 1822–1844*. Ed. by Paula R. Feldman/Diana Scott-Kilvert. Oxford 1987, pp. 476–477.
- 56** See Rohleder: “A Different Earth”, pp. 105–106, for a survey of criticism.
- 57** Mary Shelley: *The Last Man*. 3 vols. London 1826, vol. 1, p. iii. Further references in the text, abbreviated as LM, by volume and page.

against climbing deeper into the cave. The couple insists on going further, but they are unsatisfied with what the guides present them as the Sibyl's Cave. They proceed alone, groping through several dark, narrow passages to arrive at larger cavern. It is occupied by the remains of a long dead goat, fallen in through an opening in the roof, and "piles of leaves, fragments of bark, and a white filmy substance" (LM 1 vii). Upon examination, the narrator's companion finds the leaves to be covered in writing in various languages, some ancient, some modern, and identifies them as "Sibylline": "they seemed to contain prophecies, detailed relations of events but lately passed" (ibid. viii). The couple makes "a hasty selection" of the leaves they can understand and escapes the cavern, but on later return visits takes further writings (ibid. ix). The narrator claims to have deciphered, translated and arranged them:

Scattered and unconnected as they were, I have been obliged to add links, and model the work into a consistent form. But the main substance rests on the truths contained in these poetic rhapsodies, and the divine intuition which the Cumaean damsel obtained from heaven. (ibid. x).

Apologizing for the "distortion and diminution of interest and excellence" the leaves "suffered" in the process, the narrator pleads "that they were unintelligible in their pristine condition" (ibid.). Lending them their present shape, the narrator concludes, had an (albeit counterintuitive) therapeutic effect:

I have been depressed, nay, agonized, at some parts of the recital, which I have faithfully transcribed from my materials. Yet such is human nature, that the excitement of mind was dear to me, and that the imagination, painter of tempest and earthquake, or, worse, the stormy and ruin-fraught passions of man, softened my real sorrows and endless regrets, by clothing these fictitious ones in that ideality, which takes the mortal sting from pain. (ibid. xi)

Although the introduction poignantly avoids specifying the sex of the two companions, this frame narrative from the pen of 'the author of *Frankenstein*' clearly explores questions of gendered agency: who has the epistemological, discursive, and aesthetic authority to publicly speak, and write?<sup>58</sup> In structural terms, its function has been read as raising the issues we have encountered above, of representing, and making sense of, extreme experience through art. Thus, Samantha Webb has observed a parallel between *The Last Man*'s fiction of fragmentary origins and its representation of epidemic experience: "Both the plague and the fragmented text that writes of it are alien, their authorship unaccountable. They beg to be assimilated into an epistemology, to be made intelligible, to be 'framed'; and it is that process of interpretation that [*The Last Man*] explores."<sup>59</sup>

Shelley's reflexive treatment of this issue is nowhere clearer than in the passage in which the spreading of the plague into Europe is first mentioned. It pivots on the contrast between two kinds of scientific prediction: at a gathering of Verney's closest friends, an old astronomer forecasts a "universal spring" that will make earth a paradise

**58** See, for instance, Sandra M. Gilbert/Susan Gubar: *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. 2nd. ed. New Haven 2000, pp. 96–98.

**59** Samantha Webb: Reading the End of the World: *The Last Man*, History, and the Agency of Romantic Authorship. In: *Mary Shelley in Her Times*. Ed. by Betty T. Bennett/Stuart Curran. Baltimore, MD 2000, pp. 119–133, here p. 121. See also Sophie Thomas: The Ends of the Fragment, the Problem of the Preface: Proliferation and Finality in *The Last Man*. In: *Mary Shelley's Fictions: From Frankenstein to Falkner*. Ed. by Michael Eberle-Sinatra. Basingstoke 2000, pp. 22–38; and Ingrid Hotz-Davies: 'Plunged into Chaos, Obscure, Contrary, Unintelligible': Mary Shelleys *The Last Man* und die Grenzen der symbolischen Ordnung. In: *Krisen des Verstehens um 1800*. Ed. by Sandra Heinen/Harald Nehr. Würzburg 2004, pp. 277–296.

to come in one hundred thousand years, thanks to a felicitous position of the planet in space (LM 2 121). This prediction is mocked by Ryland, an odious political adversary to Raymond. At just this moment, Verney reads the news that the plague is spreading from Constantinople into Greece. Conversation now focuses on this matter, but Ryland concludes that “it is as wise to discuss the probability of a visitation of the plague to our well-governed metropolis, as to calculate the centuries which must escape before we can grow pine-apples here in the open air” (ibid. 123). Verney cannot quite share this attitude because while he, too, believes London to be safe, he has seen the places now ravaged by the plague, and he sympathizes with the population’s suffering. The linking of astronomical and epidemiological speculation can suggest two things: either the sublimity and ineffability of the former is transferred to the latter,<sup>60</sup> or (as intended by Ryland), both are dismissed as absurdly irrelevant. What is at issue is ‘anthropic’ sense-making, as natural phenomena and processes are interpreted with a view to what they ‘mean’ for, or have to say about, humankind.<sup>61</sup>

As the plague ravages the world, it becomes increasingly clear that it cannot be made sense of as part of some greater purpose, be it political, imperial, Malthusian, theological or otherwise. Nature resists human interpretation and is simply indifferent to human extinction. Fleeing with his friends from England to the continent, Verney observes with some indignation:

Nature was the same, as when she was the kind mother of the human race; now, childless and forlorn, her fertility was a mockery; her loveliness a mask for deformity. Why should the breeze gently stir the trees, man felt not its refreshment? Why did dark night adorn herself with stars – man saw them not? Why are there fruits, or flowers, or streams, man is not here to enjoy them? (LM 3 33)

Verney’s attitude that the world is pointless without humans is a clearly ironic version of the views encountered in the religious extinction narratives discussed above. Imagining the end of the human species alongside the largely unaffected persistence of the rest of the world appears as a consequence of the secular, immanent occasion for human extinction that is the plague.<sup>62</sup>

Near the end of the novel, Shelley reflects on the connection between such pivotal change and cultural artefacts from the past. Verney and a small group of survivors travel through Italy, and as they do, they take more comfort in each other’s company than in reading:

There were few books that we dared read; few, that did not cruelly deface the painting we bestowed on our solitude, by recalling combinations and emotions never more to be experienced by us. Metaphysical disquisition; fiction, which wandering from all reality, lost itself in self-created errors; poets of times so far

---

**60** On the place of astronomy in Romantic culture, see Dometa Wiegand Brothers: *The Romantic Imagination and Astronomy: On All Sides Infinity*. Basingstoke 2015.

**61** On ‘anthropic sense-making’, cp. Florian Klaefer: *Reading into the Stars: Cosmopoetics in the Contemporary Novel*. Heidelberg 2018, p. 210. Melissa Bailes has shown that the process of editing by the introduction’s narrator, *forecasting* a horrible future for humanity, can be seen as analogous to the activity of the paleo-ontologist trying to piece together fossils which lend insight into the horrible creatures of the past. Thus, the mode of scientific inquiry is shown to provide insight only into the insignificance of humankind (The Psychologization of Geological Catastrophe in Mary Shelley’s *The Last Man*. In: *ELH*. 82/2015, no. 2, pp. 671–699).

**62** Thus, Verney observes: “when any whole nation becomes the victim of the destructive powers of exterior agents, then indeed man shrinks into insignificance, he feels his tenure of life insecure, his inheritance on earth cut off” (LM 2 145).

gone by, that to read of them was as to read of Atlantis and Utopia; or such as referred to nature only, and the workings of one particular mind; but most of all, talk, varied and ever new, beguiled our hours. (Ibid. 264)

Literature has lost, then, its intersubjective function: it only reminds the survivors of a community they have lost. They practice the 'literary distancing' described by Marcus to avoid a sense of loss. *The Last Man's* representation of epidemic experience must thus be seen, as numerous critics have observed, as a contribution to Romantic debates about the individual: where Percy Shelley and Byron, for instance, had celebrated individualism and solitude, Mary foregrounds the communal nature of human existence – although she does so in a bleak and hopeless manner.<sup>63</sup> Thus, in the novel's final pages, Verney – now truly the last man, wandering through empty Rome – decides to set out on a boat for the West, sailing towards the pillars of Hercules. This image recalls, again with heavy irony, the frontispiece of Francis Bacon's *Instauratio Magna* (1605) in the version of 1620 and the revised, much more complex version of the 1640 English translation, both depicting ships traversing the pillars of Hercules.<sup>64</sup> The frontispiece bears a motto paraphrasing the book of Daniel, "multi pertransibunt & augebitur scientia,"<sup>65</sup> suggesting that the increase of knowledge heralds the millennium. For Bacon, the global movement of people and ideas was to advance science, improve life for all, and bring about the kingdom of Christ. For Shelley's Verney, there is no hope of 'many' making this journey anymore, and the promise of science has failed. Taking instead "a few books; the principal are Homer and Shakespeare", Verney sails, not for hope or delight, but for "restless despair and fierce desire of change" (LM 3 351). The final image he leaves the reader with reduces him to a speck on a massive canvas: "Thus around the shores of deserted earth, while the sun is high, and the moon waxes or wanes, angels, the spirits of the dead, and the ever-open eye of the Supreme, will behold the tiny bark, freighted with Verney – the LAST MAN" (ibid. 352). No human spectator remains, and Verney can have no hope his account will ever be read: he is both author and sole addressee. His narrative practice reveals that "composition can perform a function independent of readers; it has value independent of the 'transaction' that takes place between an author and a reader."<sup>66</sup> Verney's nostalgic sense of loss is assuaged through his narrative, and this 'writing cure' is independent from a communicative act – exactly replicating the situation of the introduction's narrator, whose declared aim is also 'softening sorrow'.

This mirroring between diegetic levels reinforces what the frame narrator had already suggested: in the face of immeasurable loss, the attempt at expression can offer its own consolation. By 'quarantining' the traumatic experience through the prophecy

63 Ina Schabert: Weltuntergang mit Zuschauer: Über Mary Shelleys Endzeitroman *Der letzte Mensch*. In: *Soziopolis: Gesellschaft beobachten* 2021, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-80759-4> (11 August 2022), and cp. Steven Goldsmith: Of Gender, Plague, and Apocalypse: Mary Shelley's *Last Man*. In: *Yale Journal of Criticism*. 4/1990, no.1, pp. 129–173.

64 In the later version, the pillars are labelled to represent the universities of Oxford and Cambridge – the suggestion is that these institutions are mainstays of knowledge, but also that it is necessary to push beyond what they teach. Mary Shelley was reading Bacon in 1822, and Percy Shelley had done so in 1819 (see reading lists in Mary Shelley: *The Journals*, vol 1., pp. 411 [for Mary], p. 92 and p. 288 [for Percy]).

65 The Vulgate version of Dan 12:4 actually reads, "pertransibunt plurimi et multiplex erit scientia." See Dieter Groh: *Göttliche Weltökonomie: Perspektiven der Wissenschaftlichen Revolution vom 15. bis zum 17. Jahrhundert*. Berlin 2010, pp. 419–439.

66 Webb: *Reading the End of the World*, p. 127.

edited by the introduction's narrator,<sup>67</sup> and through Verney's purportedly self-directed narrative, their responses to the experience of loss are foregrounded over the loss itself. Coping with loss by means of shaping, form-giving, becomes the theme. As the sacred, transcendental mould of Providence is rejected in the face of a mundane threat, the secular, immanent conventions of art come to replace it. Like Heine, Shelley suggests that art can be a means of pre-processing traumatic experience, accommodating the horror of the otherwise inexpressible. Whereas Heine uses the verbal description of an imagined painted scene as a distancing device, Shelley acknowledges the pain in turning a normally communicative, intersubjective medium like writing into an "opiate" (thus Verney on his narrative, LM 2 223) for self-consolation. Unlike earlier writers imagining the extinction of the human species by divine decree, Heine and Shelley self-consciously 'quarantine' epidemic experience by framing it in aesthetic terms, suggesting that the practice and conventions of art can contain what would otherwise exceed our capacity for suffering. In doing so, they shift the focus from the epidemic to epidemic experience, to the observing and recording subject.

---

**67** Morton D. Paley speaks of a "buffering" afforded by the Introduction, which "alleviate[s] the reader's anxiety at having to imagine Lastness and the void that must follow Lastness" – an assessment that can be specified to refer to epidemic experience (*The Last Man: Apocalypse Without Millennium*. In: *The Other Mary Shelley: Beyond Frankenstein*. Ed. by Audrey A. Fisch. New York 1993, pp. 107–123, here p. 110 and p. 121).

## Lesen über Epidemie, Despotie und Rassismus bei Friedrich Dürrenmatt

### Abstract

Friedrich Dürrenmatts Erzählung *Die Virusepidemie in Südafrika* (1989) erscheint vor dem Hintergrund der Coronapandemie hochaktuell. In der Erzählung wird geschildert, wie in Südafrika eine seltsame Epidemie ausbricht, durch die weiße Menschen schwarz werden. Damit wird die herrschende Apartheid hinfällig und der staatlich gestützte Rassismus bricht zusammen. Die Erzählung zeigt den Zusammenhang von Epidemien mit staatlicher Gewalt und Rassismus. Der Beitrag untersucht, wie Dürrenmatts Erzählung angesichts der Erfahrung mit der Corona-Pandemie von 2020–2023 auf narrative Verflechtungen von Epidemie, Despotie und Rassismus gelesen werden kann.

**Keywords:** Dürrenmatt, Epidemie, Südafrika, Apartheid, Rassismus, Demokratie

Friedrich Dürrenmatts Erzählung *Die Virusepidemie in Südafrika* (1989) wurde erst postum publiziert: 1994 im Schweizer *Tages-Anzeiger* und in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*. Die Erzählung erhielt damals neue Aktualität dadurch, dass Ende April 1994 die ersten demokratischen Wahlen in Südafrika stattfanden. Geschrieben wurde sie ein paar Monate, bevor Nelson Mandela freigelassen wurde.<sup>1</sup> Zu Afrika hatte Dürrenmatt nur eine lose Beziehung.<sup>2</sup> In Südafrika ist Dürrenmatt nie gewesen, war jedoch „zweifelsohne bestürzt angesichts der vorherrschenden Ungerechtigkeit“<sup>3</sup> in diesem Land. Ein wichtiger Hinweis darauf ist zum einen, dass er aufgrund naturwissenschaftlicher Erkenntnisse davon ausging, dass die ursprüngliche Hautfarbe des *Homo Sapiens* schwarz war.<sup>4</sup> Ein weiterer Hinweis auf Dürrenmatts Bestürzung über dieses rassistische Regime ist, dass er bereits in seinen *Sätzen aus Amerika* (1969) seine Enttäuschung darüber zum Ausdruck gebracht hatte, „dass die Temple University seinerzeit keine farbigen Studierenden oder Lehrenden kannte, obgleich sie in einem Quartier lag, das eben von dieser gewichtigen Minderheit bewohnt wurde.“<sup>5</sup>

Südafrika wird in Dürrenmatts Erzählung nur skizzenhaft entworfen, zudem ist die Erzählung als Parabel erkennbar.<sup>6</sup> Eine Parabel fordert dazu auf, „einen anderen als den wörtlichen, nämlich in irgendeiner Weise lebensbedeutsamen Sinn in ihr zu suchen.“<sup>7</sup> Für Dürrenmatts Erzählung bedeutet das, dass nicht nur über Südafrika, sondern

---

1 Vgl. Jacomien van Niekerk/Waldo Grové: „Race“ and Nationhood in Friedrich Dürrenmatt's *Die Virusepidemie in Südafrika*. In: *Acta Germanica*. 45/2017, S. 45–58, hier S. 45.

2 Vgl. Burrhus Njanjo: [Art.] Afrika. In: *Dürrenmatt-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. von Ulrich Weber/Andreas Mauz/Martin Stingelin. Berlin 2020, S. 375–376, hier S. 375.

3 Madeleine Betschart: Vorwort: Friedrich Dürrenmatt 1989: Black Lives Matter? In: *L'épidémie virale en Afrique du Sud/Die Virusepidemie in Südafrika*. Hrsg. von Madeleine Betschart et al. Neuchâtel 2021, S. 11–15, hier S. 11.

4 Vgl. Betschart: Vorwort, S. 12.

5 Ebd.

6 Vgl. Niekerk/Grové: „Race“ and Nationhood, S. 45–46.

7 Bernd Auerchs: [Art.] Parabel. In: *Metzler Lexikon Literatur*. Stuttgart 2007, S. 567–568, hier S. 567.

auch über die Schweiz (und andere europäische Länder) und deren zu überdenkende Definitionen von Nationalität und Hautfarbe etwas ausgesagt wird.<sup>8</sup> Jacomien van Niekerk und Waldo Grové postulieren zu Recht: „Dürrenmatt's story is a universal critique on racism“<sup>9</sup>. Zudem trifft die Erzählung auch Aussagen und gibt Denkanstöße dazu, wann und wo Demokratie in Despotie umkippen könnte und wie Epidemien oder Pandemien dazu beitragen können. Darüber hinaus eröffnet Dürrenmatts *Die Virusepidemie in Südafrika* intertextuelle Bezüge zu Franz Kafkas *Verwandlung* (1915) und Joseph Conrads *Heart of Darkness* (1902), was die grotesken und abgründigen Anteile der Erzählung verstärkt.<sup>10</sup>

## I. Apartheid und die ‚fremde‘ Herkunft der Epidemie

Dürrenmatts Erzählung beginnt beim höchsten Mann im Staat, nämlich mit der Erkrankung des Regierungspräsidenten, als dieser bei sich zu Hause ist: „Der Regierungspräsident Südafrikas wurde von einem Schnupfen mit Fieber befallen und als er am Morgen erwachte, verliess seine Frau niesend und schreiend das eheliche Bett [...]“<sup>11</sup> Damit wird zum einen deutlich, dass niemand, welcher Gesellschaftsschicht er auch angehört, von der Seuche verschont bleiben wird.<sup>12</sup> Diese Überschreitung sozialer Grenzen beschrieb auch schon Giovanni Boccaccios *Decamerone* (ca. 1349–1353) angesichts der Pest in Florenz:<sup>13</sup> „Ach, wie viele große Paläste, wie viele schöne Häuser und vornehme Wohnungen, die einst voll glänzender Dienerschaft, voll edler Herren und Damen gewesen waren, standen jetzt bis auf den geringsten Stallknecht leer!“<sup>14</sup> Zum anderen manifestiert sich bei Dürrenmatt – wie in Albert Camus' *La peste* (1947) – die Krankheit als erstes im häuslichen Raum.<sup>15</sup> Allerdings führt die Erkrankung durch das Virus in Dürrenmatts Erzählung nicht zum Tod, sondern dazu, dass Menschen weißer Hautfarbe schwarz werden. Damit wird deutlich, dass es in Dürrenmatts politischer Parabel um ‚race‘ geht.<sup>16</sup> Zwar gibt es

---

8 Vgl. Niekerk/Grové: „Race“ and Nationhood, S. 56.

9 Ebd.

10 Vgl. Boubacar Boris Diop: Von Güllen nach Colobane. In: *Du: Die Zeitschrift der Kultur* 862/2015, S. 56–59, hier S. 59 und Niekerk/Grové: „Race“ and Nationhood, S. 50.

11 Friedrich Dürrenmatt: *Die Virusepidemie in Südafrika*. Bern 2006, S. 7–12, hier S. 7. Im Folgenden mit der Sigle ‚VE‘ und den entsprechenden Seitenzahlen im Text referenziert.

12 Zur Ständeindifferenz von Seuchen vgl. Rudolf Käser: Wie und zu welchem Ende werden Seuchen erzählt? Zur kulturellen Funktion literarischer Seuchendarstellung. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*. 29/2004, S. 200–277, hier S. 212. Pandemien fungieren als „große Gleichmacher“ vgl. Manuela Holdenried: Epidemien, Erdbeben, Deichbrüche, GAUs und andere Katastrophen. Skizze einer Literaturgeschichte des Risikos. In: *Risikogesellschaften: Literatur- und geschichtswissenschaftliche Perspektiven*. Hrsg. von Eva von Contzen/Tobias Huff/Peter Itzen. Bielefeld 2018, S. 135–147, hier S. 139.

13 Zur Epidemie in Boccaccios *Decamerone* vgl. Pia Doerings und Martina Wagner-Egelhaafs Beitrag *Lektüre in Zeiten von Pest und Covid. Das Beispiel des „Decameron“* in diesem Heft.

14 Giovanni Boccaccio: *Das Dekameron*. Aus dem Italienischen von Karl Witte. München 1964, S. 22.

15 Zu Camus vgl. Erik Schilling/Tim Sommer: Narratives of Contagion: Infectious Diseases and Literary Spatiality from the Middle Ages to the Twenty-First Century. In: *Comparatio* 13/2021, H. 2, S. 335–354, hier S. 338.

16 Vgl. Niekerk/Grové: „Race“ and Nationhood, S. 45.



‚race‘ als Substanzkategorie nicht,<sup>17</sup> doch ist die Kategorie wirkmächtig und kann sehr destruktive, ja sogar tödliche Auswirkungen haben.<sup>18</sup>

Die Kategorie ‚race‘ war zentral für das südafrikanische Regime der Apartheid. Der Begriff ‚Apartheid‘ stammt aus dem Afrikaans, das die niederländischen Einwanderer gesprochen haben, und bedeutet ‚Trennung‘.<sup>19</sup> Rassismus und Rassentrennung gab es in Südafrika schon vor dem Apartheidsregime im Zuge einer doppelten Kolonisierung durch die weitgehend holländischen Buren und später die Briten.<sup>20</sup> Die hierarchischen Gesellschaftsverhältnisse zwischen Schwarzen (verschiedener Stämme), Farbigen, Buren und Briten mündeten schließlich in die staatlich sanktionierte Apartheid.<sup>21</sup> Mit den Wahlen von 1948 kam die Nationale Partei (NP) an die Macht. Sie hatte „das Mandat der Weißen, denn Schwarze waren nicht wahlberechtigt und Coloureds nur bedingt und nicht mehr lange.“<sup>22</sup> Die NP institutionalisierte die Apartheid politisch und gesellschaftlich. Die gesamte Bevölkerung wurde nach ‚rassischen‘ Merkmalen wie Hautfarbe oder Beschaffenheit der Haare klassifiziert. ‚Gemischtrassige‘ Ehen und sexuelle Kontakte wurden verboten, das Wohn- und Bleiberecht nach Gruppenzugehörigkeit in verschiedenen Stadtvierteln mit bestimmter Hautfarbe organisiert, das Aufenthaltsrecht für Schwarze in Städten weiter beschränkt und an das Mitführen von Aufenthaltsgenehmigungen und Arbeitserlaubnissen geknüpft.<sup>23</sup> Dies wurde noch radikalisiert durch die Einrichtung von Pseudo-Staatsgebilden für die schwarze Bevölkerung auf dem Territorium Südafrikas, wodurch diese dann in Südafrika ihren Bürgerstatus verlieren würden.<sup>24</sup> Auch banale Alltagstätigkeiten waren streng geregelt: „[Ü]berall prangten die Schilder ‚Africans‘ und ‚Europeans only‘.“<sup>25</sup> Zu einer Zeit, als in anderen Teilen der Welt die Dekolonisierung voranschritt, wirkte die südafrikanische Politik der Apartheid wie ein „Anachronismus“<sup>26</sup> und führte zu internationalen Sanktionen. Ende der 1980er Jahre, als Dürrenmatts Erzählung entstand, begann sich das Regime unter innerem und äußerem Druck „regelrecht zu winden“<sup>27</sup> und versuchte dem äußeren und inneren Widerstand gegen seine Politik mit einer Mischung aus Reformen und Repressionen zu begegnen. Es kam jedoch in der Alltagspraxis „zur Aushöhlung der Apartheid“<sup>28</sup>, indem die Bevölkerung die Passgesetze ignorierte und immer mehr Schwarze die Städte bevölkerten, aus denen sie

**17** Vgl. Gabriele Dietze: ‚Race, Gender und Whiteness‘. Einige Überlegungen zur Intersektionalität. In: *FKW: Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*. 56/2014, S. 9–19, hier S. 12. Vgl. auch Colette Guillaumin: ‚I Know It’s not Nice, but...‘. The Changing Face of Race. In: *Race, Identity and Citizenship*. Hrsg. von Rodolfo D. Torres et al. Oxford 1999, S. 39–47, hier S. 46. Auch Stuart Hall betont die fehlende wissenschaftliche Grundlage für die Aufteilung der Menschheit in biologisch unterscheidbare ‚Rassen‘, vgl. Stuart Hall: Rassismus als ideologischer Begriff. In: *Was ist Rassismus? Kritische Texte*. Hrsg. von Dorothee Kimmich et al. Stuttgart 2016, S. 172–187, hier S. 172.

**18** Vgl. Dietze: *Race, Gender und Whiteness*, S. 13.

**19** Vgl. Rosalie Muswamba/Kanayana Mutombo: Südafrika, Apartheid und Zusammenleben. In: *L’épidémie virale en Afrique du Sud/Die Virusepidemie in Südafrika*, S. 55–61, hier S. 57.

**20** Vgl. Stephan Kaußen: *Von der Apartheid zur Demokratie. Die politische Transformation Südafrikas*. Wiesbaden 2003, S. 68. Siehe auch Muswamba/Mutombo: Südafrika, Apartheid und Zusammenleben, S. 57, 55.

**21** Vgl. Kaußen: *Von der Apartheid*, S. 69.

**22** Ebd., S. 71.

**23** Vgl. ebd., S. 79 und Muswamba/Mutombo: Südafrika, Apartheid und Zusammenleben, S. 56–57.

**24** Vgl. Kaußen: *Von der Apartheid*, S. 80–81.

**25** Ebd., S. 79.

**26** Ebd., S. 76.

**27** Ebd., S. 88.

**28** Ebd., S. 89.

hätten ausgeschlossen werden sollen. Ab 1984 kam es zu bürgerkriegsähnlichen Auseinandersetzungen und ab 1985 begann das Regime – zunächst im Geheimen – mit Mandela zu verhandeln.<sup>29</sup> Nach seiner Freilassung 1990 wurde Mandela 1994 zum ersten demokratisch gewählten Präsidenten Südafrikas.<sup>30</sup> Die Schweiz stand öffentlich der Apartheid kritisch gegenüber, aber profitierte heimlich von dem Unrechtsregime.<sup>31</sup>

Zwischen Epidemien, Pandemien und der Kategorie ‚race‘ gibt es insofern eine Verbindung, als die Frage nach der Herkunft von Seuchen häufig mit ethnischen Differenzen verbunden wird. Rudolf Käser beschreibt, wie die Herkunftsfrage von Seuchen diskutiert und meist mittels des Invasionsprinzips beantwortet wird: „[D]ie Seuche ist nicht ‚hier‘ entstanden, relativ zum Standort des Sprechenden, vielmehr kommt sie anderswo her und hat Grenzen überschritten, resp. ist über Grenzen geschleppt worden.“<sup>32</sup> Auch die Corona-Pandemie wurde laut der Antidiskriminierungsstelle des Bundes zum „Brandbeschleuniger“ für Rassismus.<sup>33</sup>

Dürrenmatt dreht den Topos der Schuldzuschreibung, „Fremde“ hätten die Seuche eingeschleppt, um: Das Virus macht die Infizierten zu denjenigen, die im eigenen Staat als Fremde gelten. Auch bei Dürrenmatt ist die Seuche ein Katalysator für gesellschaftliche Konflikte.<sup>34</sup> Sie führt zu bürgerkriegsähnlichen Zuständen und letztlich zu einer Revolution. Unter dem Druck der Seuche zerfällt die Gesellschaftsordnung, „es droht das apokalyptische Chaos“<sup>35</sup>.

## II. Die (Un-)Lesbarkeit der Pandemie

Anders als in Camus' Roman oder in Thomas Manns Cholera-Erzählung *Tod in Venedig* (1912) werden bei Dürrenmatt die Nachrichten zum Stand der Pandemie nicht über Zeitungen, sondern über das Fernsehen verbreitet.<sup>36</sup> So hält der Regierungspräsident zwei Fernsehansprachen, die einander gegenbildlich entsprechen und ihn als Wendehals entlarven, der sich unter konträren Vorzeichen bemüht, ein autoritäres rassistisches System<sup>37</sup>, nämlich die Apartheid, aufrechtzuerhalten. Während er in der ersten Rede dazu aufruft, Südafrika unter allen Umständen weiß zu halten,<sup>38</sup> vertritt er in der zweiten Rede die Vorstellung eines rein schwarzen Südafrikas und wendet sich gegen Kinder aus Mischehen, die wegen der Immunität gegen das Virus eine weiße Hautfarbe haben. Dies löst eine Revolution aus und führt zu seiner Entmachtung.

---

29 Vgl. ebd., S. 92, 106.

30 Vgl. Muswamba/Mutombo: Südafrika, Apartheid und Zusammenleben, S. 57.

31 Vgl. Niekerk/Grové: „Race“ and Nationhood, S. 56.

32 Käser: Wie und zu welchem Ende, S. 206.

33 mrc/dpa: Antidiskriminierungsstelle beklagt zunehmenden Rassismus in der Corona-Pandemie. In: *Spiegel Online*, 29.12.2020, <https://www.spiegel.de/politik/deutschland/corona-pandemie-starke-zunahme-von-rassismus-und-diskriminierung-a-f8eea2dd-a4df-45ab-ac6e-d6a4b0c06c4a> (22.04.2023).

34 Allgemein zur Seuche als Katalysator vgl. Käser: Wie und zu welchem Ende, S. 203.

35 Ebd., S. 207.

36 Zur Rolle der Zeitungen bei Camus und Mann vgl. Schilling/Sommer: Narratives of Contagion, S. 347.

37 Zu dieser Bezeichnung vgl. Kaußen: *Von der Apartheid*, S. 79.

38 Dazu passt, dass die NP „sich über Jahrzehnte vorgegaukelt [hatte] [...] ‚ihr‘ Südafrika [...] ‚weiß‘ halten zu können.“ (Ebd., S. 93).

Trotz der Benachrichtigung der Bevölkerung über das audiovisuelle Medium Fernsehen spielt das Lesen von Schrift auch eine Rolle:

Jeder schwarze Weisse [gemeint ist ein durch das Virus schwarz gewordener Weißer, I.S.] musste ein weisses Emailschild umgehängt tragen, auf dem mit schwarzen Buchstaben stand: „weiss“, während jeder schwarze Schwarze [jemand, der schon immer eine schwarze Hautfarbe hatte, I.S.] ein schwarzes Emailschild umzuhängen hatte, auf dem mit weissen Buchstaben stand: „schwarz“. (VE 9)

Wie im Nationalsozialismus die Juden den Judenstern mit Aufschrift „Jude“ sollen in Dürrenmatts Erzählung alle Schwarzen Schilder mit der Aufschrift ihrer ‚ursprünglichen‘ Hautfarbe tragen.<sup>39</sup> Da das Virus alle Weißen geschwärzt hat, die Apartheid aber aufrechterhalten werden soll, gibt es zwei verschiedene Sorten von Schildern: Die erste Sorte soll die ursprünglich Weißen und die zweite Sorte die ursprünglich Schwarzen bezeichnen. Damit nehmen die Schilder die Hautfarbendichotomie auf, um die es der autoritären Regierung geht. Zugleich handelt es sich dabei um die typischen Farben von Schrift und Papier. Es entbrennt ein Deutungsstreit darum, ob der Hintergrund oder die Schrift der Schilder die Hautfarbe der Bezeichneten adäquat wiedergeben soll:

[D]ie psychologische Beratungsstelle für praktische Apartheid hatte empfohlen, für die schwarzen Weissen schwarze Emailtafeln mit weiss geschriebenem „weiss“ herauszugeben und für die schwarzen Schwarzen weisse Emailtafeln mit schwarzgeschriebenem „schwarz“. (VE 9)

In dieser Variante der Emailtafeln soll die Schrift die Farbe haben, die sie bezeichnet. Es soll eine performative Schrift sein, d.h. sie soll eine soziale Tatsache schaffen.<sup>40</sup> Die Perlokution aber, die angestrebte Wirkung<sup>41</sup>, nämlich dass die schwarzen Weißen weiterhin wie Weiße behandelt werden, missglückt: „Die schwarzen Weissen wurden oft wie schwarze Schwarze behandelt und schwarze Schwarze wie weisse Schwarze, privilegiert“ (VE 9). Die Farbe der Schilder wird in der Folge als „zu suggestiv“ (VE 9) bezeichnet. Nun wird eine dritte Variante der Schilder produziert: „für die schwarzen Weissen weisse Emailschilder mit goldener Inschrift ‚weiss‘ und für die schwarzen Schwarzen schwarze Emailschilder mit roter Inschrift ‚schwarz‘“ (VE 9). Diese Schilder bilden nach Ansicht der Kommission die beste Möglichkeit, die Apartheid aufrechtzuerhalten. Die Farbsymbolik ist auch bei diesen Schildern wichtig. Gold steht häufig für das Göttliche und somit für die privilegierte Schicht und ihre Hybris.<sup>42</sup> Gold war zudem eines der wichtigsten Exportgüter Südafrikas.<sup>43</sup> Rot ist eine Signalfarbe, die häufig bei Verbotsschildern eingesetzt wird, verbindet aber auch alle Menschen durch die Farbe ihres Blutes. Sie kann überdies Symbol des gesellschaftlichen Umsturzes sein.<sup>44</sup> Aber auch diese Schilder können der Verwirrung keinen Einhalt gebieten: „Überhaupt ging

**39** Zum Judenstern vgl. Anna Georgiev: Zur materiellen Geschichte des „Judensterns“ 1941–1945. In: *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte*. 66/2018, H. 7/8, S. 623–639, hier S. 623. Auch Madeleine Betschart zieht den Vergleich dem Nationalsozialismus und der Apartheid, vgl. Betschart: Vorwort, S. 14.

**40** Vgl. Uwe Wirth: Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität. In: *Performanz: Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Hrsg. von dems. Frankfurt am Main 2002, S. 9–60, hier S. 11.

**41** Vgl. Wirth: Der Performanzbegriff, S. 13.

**42** Vgl. Patricia Broser: [Art.] Gold. In: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Hrsg. von Günter Butzer/Joachim Jacob. Stuttgart 2008, S. 132–134, hier S. 132.

**43** Vgl. Kaußen: *Von der Apartheid*, S. 70, 85.

**44** Vgl. Judith Michelmann: [Art.] Rot. In: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Hrsg. von Günter Butzer/Joachim Jacob. Stuttgart 2008, S. 304–306, hier S. 304.

es drunter und drüber. Der Schwarzhandel mit den Emailschildern blühte [...], überall wurden falsche Emailschilder produziert und bald wusste man nicht mehr, wer ein schwarzer Schwarzer und wer ein schwarzer Weisser war“ (VE 10). Die Schilder in Dürrenmatts Erzählung vermögen es nicht, den Sinn still zu stellen, die Signifikanten flottieren. Niekerk und Grové sprechen von einem „failure of the system of signs in the story“<sup>45</sup> und einer „true Derridaean chain-of-meaning“<sup>46</sup>. Tatsächlich können im Sinne von Jacques Derridas Artikel *Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen* die Schilder aus Dürrenmatts Parabel als das Supplement gedacht werden, das das fehlende Zentrum – in *Die Virusepidemie in Südafrika* die Hautfarbe als angebliche Essenz des Seins – ersetzt und durch diese Bewegung des Ersetzens letztlich „flottierend“<sup>47</sup> bleibt.

Nachdem der Versuch, mit Hilfe von Schildern eine eindeutige Bezeichnung herzustellen, gescheitert ist, werden neue Methoden zur Herstellung von eindeutiger Lesbarkeit der ‚race‘ ausprobiert. So die Methode der Zeugenschaft: „Er [der Regierungspräsident] verfügte, dass in Zukunft jeder schwarze Weisse mit einem schwarzen Schwarzen zu erscheinen habe, der bezeugen könne, der schwarze Weisse sei ein schwarzer Weisser“ (VE 10). Diese Methode führt aber aufgrund von Weigerungen auf der einen Seite und Misstrauen auf der anderen zu Kettenreaktionen:

[D]och pingelig wie viele schwarze Weisse waren, benötigten diese noch einen zweiten schwarzen Schwarzen, der bezeugte, dass der schwarze Schwarze, der dem schwarzen Weissen bescheinigte, der versicherte, der schwarze Weisse sei ein Weisser, sei ebenfalls ein Weisser (VE 11).

Zeugenschaft hat prekäre performative Grundlagen und einen supplementären Charakter.<sup>48</sup> So ist bei Dürrenmatt die zu bezeugende Hautfarbe verschwunden und muss durch das Zeugnis ersetzt werden, das der oder die Zeug:in beschlossen hat zu geben, das aber immer auch falsch sein kann. Die prinzipielle Iterabilität des Zeugnisses und das Problem, dass der oder die Zeug:in niemanden hat, der sein/ihr Zeugnis bezeugt,<sup>49</sup> führt bei Dürrenmatt zu einer Kette von Zeugen, die das Ganze nur noch unübersichtlicher und fiktiver machen. Zudem führt mit solchen kaum mehr les- und verstehbaren Sätzen Dürrenmatts Text performativ „das Durcheinander“ (VE 11) vor, das er beschreibt und zeigt die Absurdität und Fiktionalität der Kategorie ‚Rasse‘ auf.

### III. Doppelt ausgestellter Rassismus: Extradiegetisch und intradiegetisch

Niedergeschrieben wird die Geschichte der Virusepidemie, so erfährt man erst am Ende, von einem extradiegetisch-homodiegetischen Erzähler, der insofern zum beteiligten Beobachter wird, als er bei der Niederschrift ebenfalls die Krankheits-Symptome

---

<sup>45</sup> Niekerk/Grové: „Race“ and Nationhood, S. 52.

<sup>46</sup> Ebd., S. 53.

<sup>47</sup> Jacques Derrida: *Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen*. In: *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Hrsg. von Dorothee Kimmich/Rolf G. Renner/Bernd Stiegler. Stuttgart 2008, S. 304–317, hier S. 314.

<sup>48</sup> Vgl. Csongor Lörincz: *Zeugnissgaben der Literatur: Zeugenschaft und Fiktion als sprachliche Ereignisse*. Bielefeld 2016, S. 9, 12.

<sup>49</sup> Vgl. ebd., S. 18, 17.

des Virus aufweist. Erzählt wurde ihm die Geschichte von einem intradiegetisch-homodiegetischen Erzähler, einem Zürcher Bankier, der das Virus bereits gehabt und ihn wahrscheinlich angesteckt hat: „Das war das Ende der Apartheid, wie mir der Zürcher Bankier erklärte, der mir diese Geschichte erzählte. Er war tiefschwarz [...]. Ich schreibe seinen Bericht nieder von einem plötzlichen Schnupfen befallen und vom Fieber geschüttelt.“ (VE 12). Insofern spiegelt sich die Verbreitung der Epidemie und ihre Ausweitung zur Pandemie im intradiegetischen Geschichtenerzählen.<sup>50</sup> Während aber Erik Schilling und Tim Sommer behaupten, dass die intradiegetischen Erzählungen, die in Seuchennarrative eingebettet sind, als Gegenentwurf zur Realität der Krankheit angelegt seien und keine Seuche thematisieren,<sup>51</sup> beinhaltet Dürrenmatts intradiegetische Erzählung das Seuchennarrativ als solches. Da dieses auf die nur skizzierte Rahmenerzählung überspringt, wird beim Lesen die Frage evoziert, ob diese hochinfektiöse Seuche am Ende nicht auch noch das Lesepublikum von Dürrenmatts Parabel anstecken könnte. In einem metaphorischen Sinne angesteckt werden, soll das (Schweizer) Lesepublikum durchaus – und zwar von der Kritik an Rassismus und an der Selbstgerechtigkeit der Schweizer:innen gegenüber ihrer Demokratie. Der Rassismus der Schweizer:innen zeigt sich sowohl auf intra- als auch auf extradiegetischer Ebene. In der intradiegetischen Erzählung berichtet der Schweizer Bankier, dass die „Bankkommission“ (VE 10), die aus Südafrika zurückkam, „brandschwarz“ (VE 10) gewesen sei. Deshalb werden sie bei der Passkontrolle diskriminiert, in ein Flüchtlingslager abgeschoben, dürfen längere Zeit nicht mehr arbeiten und werden mit einer rassistischen Bezeichnung belegt: „Sie hatten Mühe an der Passkontrolle, man bezweifelte ihre Identität. Sie kamen in ein Flüchtlingslager, dann ins Kantonsspital und [...] vermochten [...] nur allmählich ihre Tätigkeit wieder aufzunehmen, auch nannte man sie seitdem [...] die Neger von Zürich“ (VE 10).

Auch auf der extradiegetischen Ebene ist Rassismus festzustellen, denn die Beschreibung des intradiegetischen Erzählers durch den extradiegetischen Erzähler weist eine Menge rassistischer Klischees auf:

Er war tiefschwarz, trug einen weissen Anzug und eine überaus farbige Krawatte. Zur Jazzmusik, die aus seinem umgehängten Transistorradio drang, tänzelte er unentwegt um mich herum, und auch sonst strahlte er eine Lebensfreude aus, wie sie unter Zürchern nie zu finden ist. (VE 12)

Niekerk und Grové haben die stereotypische und rassistische Dimension dieser Beschreibung aufgedeckt: „This description implies that skin color is vitally linked to culture.“<sup>52</sup> Da er schwarz geworden sei, interessiere sich der Banker nun für Jazz-Musik, die aus einem synkretistischen Mix von Einflüssen aus der afroamerikanischen Kultur entstanden ist. Das Radio um seinen Hals sei ein „stereotypical image of a black man on the streets of America in the 1980s, while he dances with the stereotypical abandon of a black person.“<sup>53</sup> Diese Beschreibung, so kommen Niekerk und Grové zum Schluss, „rests on the racist assumption that Africans possess a simple, grateful enjoyment of life“.<sup>54</sup>

**50** Vgl. Schilling/Sommer: *Narratives of Contagion*, S. 336, die eine solche narrative Verschachtelung für viele Seuchen-Texte postulieren.

**51** Vgl. ebd., S. 350, 352.

**52** Niekerk/Grové: „Race“ and Nationhood, S. 55.

**53** Ebd.

**54** Ebd.

Die Selbstgerechtigkeit der Schweizer:innen ihrer Demokratie gegenüber zeigt sich in ihrem Umgang mit dem autoritären rassistischen Regierungssystem Südafrikas:

Sie [eine Delegation der schweizerischen Großbanken] waren im Prinzip gegen die Apartheid, aber geschäftlich derart mit Südafrika verbunden, dass sie überzeugt waren, die Lage der Schwarzen könne nur durch die Unterstützung der Weissen verbessert werden, je mehr sich die Schweiz finanziell an Südafrika beteilige und die Sanktionen gegen dieses Land unterlaufe, desto mehr nehme sie die berechtigten Interessen der Schwarzen wahr. (VE 9)

Die Behauptung, im Unterlaufen von Sanktionen gegen einen rassistischen Staat die Lage der Unterdrückten zu verbessern, ist ironisch zu lesen.<sup>55</sup> Ironie ist ohnehin ein häufiges Stilmittel von Dürrenmatt.<sup>56</sup> Und für „den selbstgerechten Patriotismus der Schweiz im und nach dem Zweiten Weltkrieg hatte Dürrenmatt zeitlebens bloß Spott übrig“<sup>57</sup>, schreibt Ulrich Weber über die politisch-kulturellen Kontexte von Dürrenmatts Texten.

In der Behauptung mit Geldern für Südafrika die Interessen der in diesem Land unterdrückten Schwarzen wahrzunehmen, schimmert das vielbemühte Narrativ der Schweizer Neutralität durch. Das Narrativ der Schweizer Neutralität trägt jedoch – wie Patricia Purtschert ausführt – nicht zum Abbau von Rassismus, sondern zur kolonialen Amnesie der Schweiz bei: „Bedingung für eine solche Selbstpositionierung als außenstehende und vermittelnde Partei ist das Unsichtbarmachen der zahlreichen kolonialen Bezüge, die die Schweizer Geschichte und Gegenwart durchwirken.“<sup>58</sup> Insofern deckt Dürrenmatts Erzählung den Rassismus der Schweizer Gesellschaft auf.<sup>59</sup>

#### IV. Pandemie und Despotie

Pandemien können dazu beitragen, dass empfindliche Eingriffe in die Freiheit ihrer Bürger:innen stattfinden, ja sogar: dass Demokratie in Despotie umschlagen kann. Despotie wird hier verstanden als eine „Willkür oder Gewaltherrschaft eines einzelnen oder einer kleinen Gruppe“<sup>60</sup>. Eingriffe in die Freiheit der Bürger:innen haben auch während der Corona-Pandemie stattgefunden: „Es gab [...] Ausgehverbote, Kontaktverbote, Reiseverbote“<sup>61</sup>. Allerdings haben rechtsstaatliche Verfahren weiterhin funktioniert, da einige Maßnahmen als rechtswidrig verurteilt wurden: So hat in Brandenburg das kommunale Corona-Notlagegesetz gegen die Landesverfassung verstoßen, „weil es die Gewaltenteilung aushebelte“, „[a]uch die ganztägige Ausgangssperre

---

55 Dabei handelt es sich um rhetorische Ironie, bei der das Gegenteil des Gemeinten zu Ausdruck gebracht wird. Zur Definition rhetorischer Ironie vgl. Ernst Behler: [Art.] Ironie. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hrsg. von Gert Ueding. Bd. 4. Darmstadt 1998, S. 599–624, hier S. 599, S. 603–604.

56 Vgl. Pierre Bühler: [Art.] Humor und Ironie. In: *Dürrenmatt-Handbuch*, S. 336–338, hier S. 336.

57 Ulrich Weber: [Art.] Politisch-kulturelle Kontexte. In: *Dürrenmatt-Handbuch*, S. 21–23, hier S. 21. Auch Heinz Ludwig Arnold erwähnt Dürrenmatts kritische Haltung gegenüber der Schweiz. Vgl. Heinz Ludwig Arnold: Friedrich Dürrenmatt und die Schweiz: Ein Panorama. In: *Friedrich Dürrenmatt: Meine Schweiz: Ein Lesebuch*. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. Zürich 1998, S. 7–41, hier S. 8.

58 Patricia Purtschert: *Kolonialität und Geschlecht im 20. Jahrhundert: Eine Geschichte der weißen Schweiz*. Bielefeld 2019, S. 34.

59 Vgl. Niekerk/Grové: „Race“ and Nationhood, S. 56.

60 Wolfgang Struck: [Art.] Despotie. In: *Metzler Lexikon Philosophie*. Hrsg. von Peter Prechtl/Franz-Peter Burkard. 3. Aufl. Stuttgart 2008, S. 104.

61 Alexander Neubacher: Verbotsexzesse in der Pandemie: Wir Coronaversager. In: *Spiegel Online*, 11.03.2023, [https://www.spiegel.de/politik/deutschland/verbote-in-der-corona-pandemie-wir-corona-versager-kolumne-a-7bdd915e-d9db-4daf-8b09-21f49c533a?sara\\_ref=re-so-app-sh](https://www.spiegel.de/politik/deutschland/verbote-in-der-corona-pandemie-wir-corona-versager-kolumne-a-7bdd915e-d9db-4daf-8b09-21f49c533a?sara_ref=re-so-app-sh) (22.04.2023).

in Bayern hätte es so nicht geben dürfen<sup>62</sup>. Oliver Lepsius, Professor für Öffentliches Recht und Verfassungstheorie, spricht im *Spiegel* von „einem Regierungsstil, der Züge eines aufgeklärten Absolutismus trug“<sup>63</sup>. In literarischen Texten werden solche die Bürgerrechte einschränkenden Maßnahmen auch geschildert. Um eine Pandemie zu bekämpfen, wurden häufig die Orte, an denen sie ausbrach, abgeriegelt. So wird in Daniel Defoes *A Journal of the Plague Year* (1722) London zu einem kollektiven Gefängnis.<sup>64</sup> Auch in Camus' *La peste* wird die Stadt Oran an der Küste Algeriens aufgrund eines befehlenden Telegramms der Kolonialregierung aus Paris einem Lockdown unterworfen – auch seine Einwohner:innen werden zu Gefängnisinsass:innen.<sup>65</sup> Bei Camus gibt es sogar ein abgeriegeltes Krankenlager im städtischen Stadion innerhalb der isolierten Stadt, woran Camus die Auswirkungen der erzwungenen Inhaftierung veranschaulicht. Die Lagerinsass:innen erfahren gesellschaftliche Ausgrenzung und werden derjenigen Rechte beraubt, die die Stadtbürger:innen noch haben, obwohl auch diese beschränkt wurden.<sup>66</sup> Diese Maßnahmen folgen der Logik des Ausnahmezustandes.

Giorgio Agamben beschreibt den Ausnahmezustand als „ein Rechtsvakuum“<sup>67</sup> und „eine Schwelle der Unbestimmtheit zwischen Demokratie und Absolutismus“<sup>68</sup>. Einer seiner wesentlichen Züge ist „die vorübergehende Abschaffung der Unterscheidung zwischen der Legislative, Exekutive und Jurisdiktion“<sup>69</sup>. Agamben sieht die Gefahr, dass „Instrumente der Regierung, die [...] als temporäre Dispositive in Krisen beschrieben wurden“<sup>70</sup>, dauerhaft werden können. Insbesondere im Lager nehme der Ausnahmezustand zuletzt dauerhafte räumliche Gestalt an.<sup>71</sup>

Bei Dürrenmatt wird der als erstes befallene Regierungspräsident Südafrikas auch sofort ins Gefängnis geworfen. Es finden jedoch keine Lockdowns statt. Es herrschen aber bürgerkriegsähnliche Zustände:

Die Polizei und die Armee bekämpften einander. Die noch weissen Polizisten und Soldaten schossen auf die schwarz gewordenen weissen Polizisten und Soldaten, in der Meinung, diese seien Schwarze, die sich der Uniformen und Waffen der Weissen bemächtigt hätten, und weil die schwarzen weissen Polizisten und Soldaten nicht beweisen konnten, dass sie Weisse waren, schossen sie auch. (VE 8)

Auch die Revolution am Ende von Dürrenmatts Erzählung ist ein Ausnahmezustand. Sie hebt jedoch das autoritäre rassistische Regime auf: „Das war das Ende der Apartheid“ (VE 12). In der Schweiz, einem demokratischen Staat, kommt die von der Virusepidemie befallene Bankerdelegation „in ein Flüchtlingslager“ (VE 10). Der rechtliche Status von Flüchtlingen in Flüchtlingslagern ist dubios.<sup>72</sup> Was in diesen

62 Neubacher: Verbotsexzesse in der Pandemie.

63 Oliver Lepsius: Coronamaßnahmen: „Aufgeklärter Absolutismus“. Ein Interview von Jan Friedmann. In: *Spiegel Online* vom 17.02.2023, [https://www.spiegel.de/panorama/aufgeklaerter-absolutismus-a-4f495e2f-f1a6-4de9-839e-fa2f95670049?sara\\_ref=re-so-app-sh](https://www.spiegel.de/panorama/aufgeklaerter-absolutismus-a-4f495e2f-f1a6-4de9-839e-fa2f95670049?sara_ref=re-so-app-sh) (22.04.2023).

64 Vgl. Schilling/Sommer: Narratives of Contagion, S. 338.

65 Vgl. ebd., S. 339.

66 Vgl. ebd., S. 340.

67 Giorgio Agamben: *Ausnahmezustand*. Aus dem Italienischen von Ulrich Müller-Schöll. Berlin 2020, S. 12.

68 Ebd., S. 9.

69 Ebd., S. 14.

70 Ebd., S. 16.

71 Vgl. Eva Geulen: *Giorgio Agamben zur Einführung*. Hamburg 2005, S. 106.

72 Vgl. Geulen: *Giorgio Agamben*, S. 12.

Räumen geschieht, ist zudem nicht mehr rechtlich abgesichert, sondern hängt von der Zivilität und dem ethischen Sinn der Polizei ab, die vorübergehend darin als Souverän agiert.<sup>73</sup> Solche rechtsfreien Räume zeigen die Fragilität der Demokratie: Agamben definiert das Lager als den Ort, „an dem sich der Staat von innen heraus aufzulösen beginnt.“<sup>74</sup>

## **V. Fazit: Lesen in der und gegen die Krise**

Dürrenmatts groteske Parabel zeigt weit über Südafrika hinaus Rassismen und Regierungsprobleme auf – auch in demokratischen Staatsformen. Sie legt offen, wie Pandemien Rassismus nähren und staatliche Strukturen durch willkürliche, autoritäre und sinnlose Notmaßnahmen destabilisieren können. Während die Destabilisierung des autoritären südafrikanischen Regimes durch die Pandemie begrüßenswert ist, hebt ihr Überspringen auf die Schweiz Rassismus und rechtsfreie Räume in einem demokratischen Staat hervor.

*Die Virusepidemie in Südafrika* sensibilisiert jedoch auch dafür, dass Pandemien etwas Unlesbares haben und feste Zuschreibungen ins Flottieren bringen können. Anders als andere Seuchennarrative ist Dürrenmatts Parabel in einer intradiegetischen Erzählung eingeeht: Sie macht den inneren Kern des Erzählens aus, tendiert aber dazu, diese textuellen Rahmungen zu überschreiten, da der geheime Held, das Virus, von einer Erzählebene auf die nächste überspringt. Dürrenmatts Parabel verdeutlicht zudem, dass in Krisensituationen Krisenerzählungen zu lesen insofern sinnvoll ist, als sie es ermöglichen, Erzähl- und somit Bewältigungsmuster von Krisen zu reflektieren.

---

**73** Vgl. ebd., S. 112.

**74** Ebd., S. 107.



## „Ein klares Bild der Lage“ – Literatur als Krisenbewältigung am Beispiel von Lola Rands Coronaroman *Die Krone der Schöpfung*

### Abstract

Dieser Beitrag befasst sich mit der Darstellung der Coronapandemie in Lola Rands Roman *Die Krone der Schöpfung*. Der Fokus liegt auf der Schreibweise des Coronaromans, auf thematischen Schwerpunkten in der Darstellung der Pandemie und auf der spezifischen Perspektive der Erzählerin. In Anknüpfung an Bruno Latours Konzept des *Faitiche* soll das Zusammenspiel von Pandemiewissen und Quarantänediaristik nachvollzogen werden. Weiter soll die Praxis des Lesens in der Erfahrung von Krisensituationen wie der Coronapandemie herausgestellt werden – einerseits hinsichtlich der Leseszenen innerhalb des Textes und andererseits in Bezug auf die Rezeption des Romans durch seine Leser:innen.

**Keywords:** Corona, Lola Randl, *Die Krone der Schöpfung*, Lesen, Krise

Lola Rands Roman *Die Krone der Schöpfung* (2020) schließt in der formalen und grafischen Gestaltung sowie inhaltlich an das Debüt der Autorin *Der Große Garten* (2019) an – eine autofiktionale Erzählung über das Leben auf dem Land gepaart mit allerlei Wissen über den Gartenbau. Der Aktualitätsbezug ist für beide Romane zentral: Ist im Gartenbuch ein Erzählstrang ökologisch orientierten Praktiken angesichts von Naturausbeutung und Klimakatastrophe gewidmet, so befasst sich Rands Pandemieroman mit dem Ausbruch des Coronavirus, definiert medizinische Fachbegriffe sowie Neologismen des Coronavokabulars und schildert das *New Normal*<sup>1</sup> zwischen Kontaktbeschränkungen, Homeschooling und Stadtfucht. Dabei schlägt sich die Pandemie auch formal im Text nieder, wenn eine für Amazon konzipierte Zombie-Serie der Erzählerin die Romanhandlung infiltriert und verschiedene Erzählstränge ineinandergreifen.

Angesichts der Ungewissheit der Lage eröffnet das Lesen in *Die Krone der Schöpfung* zwei gegenläufige Strategien – während der „Mann“ der Erzählerin sich auf ein „altes Originalwerk“ über die Pest besinnt und durch den Blick in die Vergangenheit die Gegenwart zu verstehen sucht, vertieft sich die Erzählerin selbst in medizinische

---

1 Die Rede vom *New Normal* entwickelt sich mit Ausbruch der Coronapandemie zum politischen Schlagwort und geht insbesondere durch deutsche und österreichische Politiker wie den damaligen deutschen Vizekanzler Olaf Scholz oder den österreichischen Bundeskanzler Sebastian Kurz in den deutschsprachigen Diskurs ein; der Ausdruck bezeichnet das ungewohnte Alltagsgeschehen mit neuen politischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen in der Folge von Krisensituationen. Der Ausdruck wurde im Zusammenhang der Pandemie kontrovers diskutiert, insofern die Rede von der „Neuen Normalität“ den Ausnahmezustand mit massiven Einschränkungen von Grundrechten als möglichen Dauerzustand entwarf. Zugleich aber wird dem Konzept ein resilientes Potenzial zugeschrieben, da die Betrachtung der Krise als Normalität zu ihrer Bewältigung beitrage. Im Februar 2020 spitzte Gisela Zifonun die Kontroverse wie folgt zu: „Lieber eine unvollkommene neue Normalität als gar keine“ versus „Lieber keine Normalität als eine falsche neue“. (Gisela Zifonun: Zwischenruf zu „Neue Normalität“. In: *Sprachreport des Leibniz-Institut für Deutsche Sprache*. 36/2020, H. 2, S. 42–43, hier S. 43. [https://www.ids-mannheim.de/fileadmin/aktuell/Coronakrise/zifonun\\_web\\_2\\_neu.pdf](https://www.ids-mannheim.de/fileadmin/aktuell/Coronakrise/zifonun_web_2_neu.pdf) (12.04.2023).

Fachzeitschriften und Wikipedia-Artikel und berechnet Infektionsraten, um aus einer prognostischen Perspektive „ein klares Bild der Lage zu zeichnen“.<sup>2</sup> Dabei werden die Pandemie und gesellschaftspolitische Versuche ihrer Eindämmung in ihrer materiellen Erscheinung und Diskursivierung lesbar: als Kurven und Karten, Gesichter von Virologen, als Whatsapp-Kettenbriefe und die „bunte Kugel mit den kronenartigen Saugnäpfen“ (KS 48). Durch die Anknüpfung an Diskurse aus Medizin, Biologie, Ökologie, Psychologie, Pädagogik entwirft der Roman die Ausbreitung des Virus als natürliches und soziales Phänomen zugleich.

Wie die Coronapandemie in *Die Krone der Schöpfung* lesbar wird, ist Gegenstand dieses Beitrags. Dabei rücken thematische Schwerpunkte, Darstellungsweisen und die spezifische Perspektive der Erzählerin in den Fokus. Weiter soll am Beispiel von Lola Rands Roman die Praxis des Lesens in der Erfahrung von Krisensituationen wie der Coronapandemie herausgestellt werden – einerseits hinsichtlich der Leseszenen innerhalb des Textes und andererseits in Bezug auf die Rezeption des Romans durch seine Leser:innen.

## I. Der Sound der Pandemie

Gleich Lola Rands Romandebüt *Der Große Garten* gliedert sich auch *Die Krone der Schöpfung* in kurze, mit Überschriften versehene Kapitel, die am Ende des Buches in einem Stichwortverzeichnis aufgeführt sind. Neben der autofiktionalen Anlage beider Romane gibt es Überschneidungen bei Figuren und Handlungsort; verstärkt wird dieser Eindruck einer Kontinuität von Rands Romandebüt zur *Krone der Schöpfung* durch die ähnliche Covergestaltung mit Grafiken des Künstlers Cristóbal Schmal. *Die Krone der Schöpfung* schildert den Pandemiealltag der Protagonistin zwischen *Homeschooling*, Kontaktbeschränkungen und dem ständigen Verdacht, sich angesteckt zu haben. Viel Zeit verwendet sie auf die Recherche nach dem neuartigen Virus, sie durchforstet das Internet und wälzt medizinische Fachzeitschriften. Nebenstränge der Handlung bilden die Erzählungen über eine Talkmasterin im deutschen Fernsehen und über Donald Trump zur Zeit seiner Präsidentschaft in den USA. Außerdem geht eine Zombieserie, an der die Erzählerin schreibt, als Binnenerzählung in den Roman ein. Während diverse Kapitel sachlichen Beschreibungen von Phänomenen im Zusammenhang der Coronapandemie gewidmet sind, finden sich in anderen Kapiteln tagebuchähnliche Züge, in denen sich die Erzählerin selbst bespiegelt und die sich stellenweise zur Bekenntnisliteratur auswachsen. In der detaillierten Dokumentation der gesellschaftlichen Ereignisse und des persönlichen Alltags während der Pandemie weist der Roman einige Nähe zur Quarantänediaristik auf, die Martina Stemberger als paradigmatisches Genre der frühen Coronaliteratur beschreibt, die im Stil eines Lockdowntagebuchs „international inflationär praktiziert“ worden sei.<sup>3</sup>

Für *Die Krone der Schöpfung* bieten sich unterschiedliche Genrezuordnungen an: Dorfroman, Chronik, Zombiegeschichte, Untergangserzählung, Bekenntnisliteratur, Autofiktion oder ‚Coronaroman‘. In einer Passage wächst sich der Roman zudem

---

2 Lola Randl: *Die Krone der Schöpfung*. Roman. Berlin 2020, S. 5 (im Folgenden mit der Sigle ‚KS‘ und entsprechenden Seitenzahlangaben im Text referenziert).

3 Martina Stemberger: *Corona im Kontext*. Tübingen 2021, S. 38.

zu einem Softporno aus.<sup>4</sup> Lola Randl versucht die Coronapandemie in Echtzeit literarisch zu verarbeiten, was sich auch in der paratextuellen Inszenierung des Romans zeigt: Bei der Fernsehsendung „Druckfrisch“ im Südwestrundfunk präsentiert Randl dem Moderator Denis Scheck ihr am Morgen erst fertiggestelltes Manuskript als Loseblattsammlung, die während des Gesprächs der beiden im Garten der Autorin vom Wind fortgetragen zu werden droht.<sup>5</sup> Die Literaturkritikerin Eva Biringer hebt in *Die Zeit* die „absolute [...] Gegenwärtigkeit“<sup>6</sup> des Romans als dessen besonderen Charme hervor. Neben der paratextuellen Inszenierung einer minimalen „Diskrepanz zwischen Redaktions- und Rezeptionskontext“<sup>7</sup> finden sich Hinweise auf die Aktualität des Textes im Roman selbst – etwa durch Passagen, die den Eindruck nicht editierter Notizen erwecken oder auf die Spontaneität und Vorläufigkeit des Geschriebenen hinweisen: „Die Summe aller Momente ist Null. Ich weiß nicht, ob das jetzt stimmt, das war mir nur gerade so eingefallen, und ich wollte es mir merken, entweder für das Drehbuch oder für was anderes, das ich jetzt noch nicht wissen konnte“ (KS 12). Der Titel des Romans greift in ironischer Weise die Rede vom Menschen als „Krone der Schöpfung“ auf – was der Name des Virus nahelegt: „Corona“ (lateinisch für „Kranz, Krone“) verweist auf die typische kronenförmige Beschaffenheit der Coronaviren, die auf der Oberfläche winzige Spikes tragen. Was in der christlichen Kosmologie die natürliche und damit gottgewollte Ordnung der Welt und aller Lebewesen widerspiegelt, wird im Roman ironisch gebrochen: An die Stelle des Menschen als das einzige von Gott um seiner selbst willen geschaffene Wesen, das über Steine, Pflanzen und Tiere herrschte, tritt ein Virus, das zwar stets einen „fremden Organismus [benötigt], um sich zu verwirklichen“ (KS 6), doch darin dem Menschen in nichts nachsteht, der ohne die ihm Untergebenen ebenso wenig fortzubestehen vermag.

Aufspießen und ordnen. Tausende von Käfern und Schmetterlingen wurden nach ihren Merkmalen sortiert. Pflanzen wurden gepresst, größere Tiere ausgestopft, Geweihe und Gebeine nach Größe und Art sortiert, Sedimente analysiert und Fossilien kartografiert. [...] Die komplizierten und weit entwickelten Lebewesen kamen nach oben und die ganz einfachen nach unten und wie durch ein Wunder stand auf einmal ganz oben der Mensch. Die Krone der Schöpfung, wer hätte das gedacht? Na ja, ein bisschen so ein Gefühl hatte man ja von Anfang an gehabt. (KS 84)

In unterschiedlichen Passagen des Romans werden anthropozentrische Perspektiven dezentriert – etwa in einer Kusszene, als die Erzählerin ihren Nachbarn zu Hause aufsucht und überraschend küsst: „Gewiss wäre es töricht, den Virus dafür verantwortlich machen zu wollen, aber ich hatte schon das Gefühl, dass ich nicht ganz bei mir selbst war“ (KS 120). Im Prolog erhebt die Erzählerin den Anspruch, „ein klares Bild der Lage“ (KS 5) zu zeichnen – das Schreibprojekt steht damit von Beginn an im Zeichen der Coronapandemie. Neben Schilderungen von persönlichen Erfahrungen der Erzählerin stellt der Text sachliche Beschreibungen von Phänomenen im Zusammenhang mit der Pandemie und Definitionen verschiedener Neologismen

4 Vgl. Eva Biringer: *Zombie-Corona auf dem Lande*. In: *Die Zeit*, 01.10.2020, Zeit Online, [https://www.zeit.de/kultur/literatur/2020-09/lola-randl-die-krone-der-schoepfung-corona-roman?utm\\_referrer=https%3A%2F%2Fduckduckgo.com%2F](https://www.zeit.de/kultur/literatur/2020-09/lola-randl-die-krone-der-schoepfung-corona-roman?utm_referrer=https%3A%2F%2Fduckduckgo.com%2F) (12.04.2023).

5 Vgl. Denis Scheck: *Druckfrisch*. Deutschland, 2020, 00:08:23, <https://www.daserste.de/information/wissen-kultur/druckfrisch/videos/lola-randl-video-100.html> (12.04.2023).

6 Biringer: *Zombie-Corona auf dem Lande*, [https://www.zeit.de/kultur/literatur/2020-09/lola-randl-die-krone-der-schoepfung-corona-roman?utm\\_referrer=https%3A%2F%2Fduckduckgo.com%2F](https://www.zeit.de/kultur/literatur/2020-09/lola-randl-die-krone-der-schoepfung-corona-roman?utm_referrer=https%3A%2F%2Fduckduckgo.com%2F) (12.04.2023).

7 Stemberger: *Corona im Kontext*, S. 39.

des Coronavokabulars dar. Die ausführlichen Beschreibungen des Pandemiealltags, dessen Erscheinungen seitens der Leser:innen als bekannt vorausgesetzt werden können, sowie die häufigen Selbstbespiegelungen der Erzählerin lassen den Text als Teil einer exzessiv geschwätzigem Pandemie erscheinen.<sup>8</sup> Zugleich ermöglicht der Roman als ‚Sound der Pandemie‘ eine geteilte Erfahrung. Wo die Beschreibungen allzu bekannter Phänomene aus dem Pandemiealltag mitunter wenig informativen Wert haben, eröffnet sich ein gemeinsamer Erfahrungsraum: Durch die Verdichtung des persönlichen Erlebens der Erzählerin werden die Schilderungen anschlussfähig für die Leser:innen.

## II. Infodemie

Die Coronapandemie geht als Wissenskrise in *Die Krone der Schöpfung* ein. Verschiedentlich weist die Erzählerin auf die eigene Unwissenheit hin, die sich nicht zuletzt aus ihrer Erzählposition der „absoluten Gegenwärtigkeit“ speist: Erlaubt die zeitliche Nähe zu den geschilderten Ereignissen die detaillierte Dokumentation und verbürgt die Authentizität eines Zeiteignisses, so ist ihr zugleich die notwendige Distanz genommen, um die Geschehnisse einzuordnen und zu beurteilen. Bereits die ersten Sätze des Prologs werfen das Problem unsicheren Wissens in Hinblick auf die Erzählsituation (und darüber hinaus) auf:

Wenn Sie das hier lesen, wird das Größte schon vorbei sein. Vielleicht wird es aber auch erst noch kommen. In Wirklichkeit haben wir überhaupt keine Ahnung, was das Größte gewesen sein wird, und möglicherweise werden wir es auch nie wissen. Die Auswirkungen, die das Ganze haben wird, werden später noch ganz andere Auswirkungen haben, von denen selbst Sie jetzt, wo Sie das lesen und schon viel mehr Ahnung haben als ich, wo ich das schreibe, nichts ahnen können (KS 5).

Unter dem Stichwort der *infodemic* beschreibt die Soziologin Carolin Mezes Pandemien als Wissenskrisen: Angesichts eines unbekanntem Virus würden Prognostik und Risikokalkulation schwierig bis unmöglich, wobei sich die Sicherheitsstrategie der *preparedness* durchsetze: Pandemischer Infektionsschutz ist aufgespannt zwischen der schnellen Eindämmung von unsicherem Wissen und der schnelleren Produktion und Kommunikation von evidenzbasiertem Wissen. Sowohl die rechtzeitige Herstellung von Wissen wie auch seine überzeugende Vermittlung können dabei zum Problem werden.<sup>9</sup>

Die Ungewissheit der Lage, die Verunsicherung der Bevölkerung, Angst vor Ansteckung bis hin zur Hypochondrie sind auch in *Die Krone der Schöpfung* präsent. Die Erzählerin thematisiert die Herausforderungen im Umgang mit widersprüchlichen Informationen in Bezug auf die Pandemieentwicklung:

Vor der zweiten Welle müsse man sich in Acht nehmen, hieß es überall. Wenn die zweite Welle ausbräche, dann überall zur gleichen Zeit und deshalb wäre sie noch viel schlimmer als die erste Welle. Wir waren uns aber noch gar nicht ganz sicher, ob die erste Welle überhaupt schon vorbei war oder noch gar so richtig

---

8 Vgl. Jean-Pierre Le Goff: *La société malade. Jean-Pierre Le Goff présente son ouvrage La société malade aux éditions Stock. Entretien avec Jean Petaux, Sciences Po Bordeaux*, <https://www.youtube.com/watch?v=bZCpZDKd1vs> (12.04.2023).

9 Carolin Mezes: (Nicht-)Wissen und (Un-)Sicherheit in der Pandemie. In: *Soziopolis*, <https://www.sozio.polis.de/nicht-wissen-und-un-sicherheit-in-der-pandemie.html> (12.04.2023).

ausgebrochen war. Einige sagten auch, dass die zweite Welle überhaupt keine wissenschaftlich erwiesene Bezeichnung für irgendetwas sei und dass es sie deswegen auch gar nicht gäbe (KS 195).

Zudem geht sie auf die mediale Informationsflut ein, die Live-Ticker und Push-Nachrichten mit sich bringen. „Es ist also nur verständlich, dass in einer Situation, in der das Virus unaufhaltsam jeden Einzelnen bedroht, jeder Einzelne begierig alle verfügbaren Informationen aufsaugt, die ihm eine bessere Überlebenschance im Falle der entscheidenden Auseinandersetzung ermöglichen“ (KS 21 f.). Zugleich artikuliert sie das Problem möglicher Konsequenzen von Wissen:

Für mich macht das alles keinen Sinn und ich muss sofort aufhören, weiter zu recherchieren. Ich muss mich von der Hoffnung verabschieden, im entscheidenden Moment durch zusätzliche Informationen bessere Überlebenschancen zu haben, und von der Idee, mein Schicksal in der eigenen Hand zu halten, am besten gleich mit (KS 22).

Hinzu kommen Herausforderungen durch Desinformation und Verschwörungstheorien, wie sie sich etwa durch einen an die Mutter der Erzählerin zugestellten WhatsApp-Kettenbrief verbreiten (vgl. KS 48).

In diesem unvergleichbar ungewissen Zustand der Welt macht sich die Erzählerin daran, sich ein „klares Bild der Lage“ (KS 5) zu schaffen. Dabei nimmt sie die eigene Subjektivität zum Ausgangspunkt ihres Erkenntnisprozesses und versammelt in *Die Krone der Schöpfung* heterogene Wissensbestände. Der Text knüpft an Diskurse der Virologie, Ökologie, Politik, Kulturgeschichte sowie der Pädagogik an. In Form umfangreicher Recherchen der Erzählerin geht dabei medizinisches, soziales und alltagspraktisches Pandemiewissen in den Text ein. In Gestalt einer Einschränkung vollzieht die Erzählerin eingangs eine Selbstautorisierung: „Auf stichfeste Quellenangaben wird nach reiflicher Überlegung verzichtet, da aufgrund der Komplexität der Lage eine streng wissenschaftliche Herangehensweise nicht angemessen erscheint“ (KS 5). Diese in Hinblick auf einen literarischen Text als überflüssig erscheinende Abgrenzung vom wissenschaftlichen Schreiben erhebt zuallererst einen Anspruch auf Faktizität und Wissensvermittlung. „So musste sich erst alles im Kopf der Erzählerin zu einem großen Ganzen vermischen, bevor sie dann, mit viel Feingefühl und ganz auf sich allein gestellt, ein klares Bild der Lage spinn (sic!)“ (KS 5). Anstelle „stichfeste[r] Quellenangaben“ (KS 5) und Objektivität setzt die Erzählerin auf die eigene Subjektivität („ganz auf sich allein gestellt“, [KS 5]); die wissenschaftliche Analyse in Sinne der Zergliederung eines Phänomens in seine Einzelteile weicht der Assoziation, der neutrale Blick einer distanzierten Beobachterin wird zugunsten der Empathie der Forscherin aufgegeben. Diese Selbstautorisierung zeigt an, in welchem Spannungsfeld sich die nachfolgenden Schilderungen des Pandemiealltags bewegen: Der Text oszilliert zwischen sachlichen Beschreibungen und Definitionen des Coronavokabulars, zugleich enthält der Roman tagebuchähnliche Passagen, die intime Einblicke in den Familienalltag der Erzählerin geben und von Selbstbespiegelungen und Geständnissen durchzogen sind.

### III. Pandemiewissen: Urvirus, Live-Ticker, Genre Zombie

Mit seinem Stichwortverzeichnis und den mit Überschriften versehenen Kurzkapiteln kommt dem Roman ein enzyklopädischer Charakter zu, wobei das Werk nicht unbedingt wie für Romane üblich chronologisch von der ersten bis zur letzten Seite gelesen

werden muss, sondern über das Register am Ende auch eine thematische, fragmentarische Lektüre erlaubt. Die Kurzkapitel widmen sich diversen Phänomenen in sachlichem Zusammenhang der Coronapandemie: Die Erzählerin stellt den „Urvirus“ (KS 29) vor, schildert Funktionsweise, Übertragungswege und biologische Beschaffenheit von Viren (vgl. KS 11), sie widmet sich der Definitionen von Neologismen des Coronavokabulars wie „Superspreader“ (KS 15) oder „Social Distancing“ (KS 26), vollzieht die historische Entwicklung des Homeoffice nach (siehe KS 17 f.), reflektiert mediale Praktiken wie den Live-Ticker (vgl. KS 22). Immer wieder geht dabei philologisches Wissen in den Text ein: Bei der Erläuterung der Etymologie des Begriffs ‚Virus‘ oder bei der Schilderung der Namensgebung von multinationalen Konzernen wie Amazon und Google (vgl. KS 21). Auch theoretisches biologisches und praktisches ökologisches Wissen finden Eingang in den Text, etwa bei der Schilderung der Herstellung von Bokashi (siehe KS 82 f.), bei Hinweisen zum Vogelzählen (vgl. KS 205 f.), einem Sauerteigrezept (siehe KS 141) oder den Ausführungen über den Kleinen Leberegel (vgl. KS 20).

Damit stellt sich die Frage nach der Funktion dieses Wissens – einerseits hinsichtlich seiner praktischen Konsequenz im Leben der Erzählerin und andererseits hinsichtlich seiner Bedeutung innerhalb des literarischen Textes. Trotz vieler Definitionen, sachlicher Beschreibungen und historischer Ausführungen hat der Text keinen belehrenden Charakter. Viel mehr als in die Rolle der Expertin schlüpft die Erzählerin in die der wissbegierigen Dilettantin und lässt sich von ihren Leser:innen bei dem Prozess ihres assoziativen Forschens begleiten. An verschiedenen Stellen verfährt der Text geradezu unsachlich: Deutschlands ‚Star-Virologe‘ wird vorgestellt, der nicht zuletzt mit seinem hübschen Aussehen das Vertrauen der deutschen Bevölkerung gewinnt:

Virologen beschäftigen sich mit der Virologie als der Lehre von den Viren, erforschen deren Eigenschaften und suchen nach Möglichkeiten, sie zu bekämpfen. [...] Wegen seines angenehmen Äußeren und seiner ruhigen, eindringlichen Art zu reden, vertrauten die Menschen ihm bald mehr als den meisten anderen, die in der Krise eine Meinung hatten (KS 35).

Die Ausführungen über den Werdegang und die wissenschaftliche Leistung von Deutschlands Star-Virologen wird mit Ausführungen über sein Aussehen („ein bisschen hübsch“, [KS 33]) verbunden, was mit dem Bild des unnahbaren Wissenschaftlers bricht. Ähnliche Beobachtungen lassen sich auch mit Blick auf das Kapitel „Viren“ anstellen: Die sachliche Beschreibung, die mit philologischen Ausführungen einsetzt und in eine virologische Schilderung übergeht, erläutert schließlich die Angst des Menschen vor Viren (KS 6). Das darauffolgende Kapitel „Schuld“ wechselt von einer Schuld im finanziellen Sinne über zum juristischen Wortgebrauch bis hin zum Schuldgefühl (KS 7). Die Spannung innerhalb des Textes wird verstärkt durch die Vermischung von sachlichen Beschreibungen verschiedener Phänomene im Zusammenhang mit der Coronapandemie und tagebuchähnlichen Textpassagen über den Pandemiealltag der Erzählerin, über ihre Intimbeziehungen und ihr Selbstverhältnis. Vor dem Hintergrund des normalistischen Handlungsortes des Dorfromans vollzieht die Erzählerin ein Selbstverhältnis der Denormalisierung: Sie beschreibt sich als verantwortungslose Mutter (vgl. KS 92;148), die ihre Kinder durch Drohungen gefügig zu machen versucht und die Nachbarn nicht über den Läusebefall ihrer Kinder informiert; sie stellt sich als untreue Ehefrau und unromantische Liebhaberin dar, als Selbständige ohne Auftrag, als mittellose Hauseigentümerin (ohne Fußboden), als übergriffige Tochter,

intrusive Nachbarin, sie dringt in ein Krankenhaus ein, bricht Kontaktverbote beim Ausrichten einer Grillparty, holt Städter:innen und damit das Virus ins Dorf. Als Bekenntnisliteratur erweist sich der Text, wenn die Erzählerin der:m Leser:in Details anvertraut, die sie ihren Mitmenschen verheimlicht – etwa der geplatze Auftrag, das heimliche Fleischessen oder die vermutete Coviderkrankung (KS 49).<sup>10</sup> Dennoch verweigert der Text die gewöhnliche Tiefendimension von Bekenntnisliteratur: Die Selbstbespiegelungen der Erzählerin teilen uns intime Details aus ihrem Leben und ihren Sozialbeziehungen mit – dennoch bleibt sich die Erzählerin selbst dermaßen unzugänglich, dass die Figur keinerlei psychologische Tiefe gewinnt.

Die Verbindung von Quarantänediaristik und Coronaglossar in *Die Krone der Schöpfung* erinnert an Bruno Latours Konzept des *Faitiche*. Mit dem Verweis auf die Komplexität der Lage weist die Erzählerin im Prolog eine analytische, reduktionistische Herangehensweise zugunsten eines assoziativen Verfahrens zurück – ergänzt um den Hinweis, „dass alles sowohl wahr als auch frei erfunden ist“ (KS 6). Fakt und Fiktion werden nicht getrennt, sondern identifiziert. Diese Vermischung von entdeckten Wahrheiten und frei Erfundenem lässt sich mit Latours *Faitiche* beschreiben, insofern das Konzept eine strikte Abgrenzung des Fakts als absoluter Gewissheit vom Fetisch als bloßer Leinwand für Projektion zurückweist und stattdessen der gemeinsamen sprachlichen Wurzel von Fakt und Fetisch in der Entstehung aus dem portugiesischen Partizip der Vergangenheit von ‚fabrizieren‘ nachgeht.<sup>11</sup> Aus einer praxeologischen Perspektive erscheinen Fakt und Fetisch als gleichermaßen produziert.

*Die Krone der Schöpfung* macht nachvollziehbar, durch welche spezifischen materiellen und diskursiven Praktiken die Coronapandemie als Faktum geschaffen wird. Dabei veranschaulicht der Text die Entstehung von Wissen über die Pandemie – etwa durch die mediale Verbreitung von „Bilder[n] von leeren Plätzen in Millionenstädten, von Reagenzgläsern und leergekauften Supermarktregalen, Bilder[n] von Särgen in Kirchen“ (KS 48). Neben Praktiken der Visualisierung, zu denen auch verschiedene Virologen als „Gesichter“ der Pandemie zählen, sind Praktiken der Quantifizierung (vgl. KS 86) konstitutiv für die Pandemie und schließlich das Zusammenspiel von Visualisierung und Quantifizierung in der Hervorbringung der bereits erwähnten Kurven und Graphen. Obwohl die Pandemie einen massiven Einschnitt in den Lebensalltag aller bedeutet, bleibt sie ein Abstraktum und wird erst medial vermittelt wahrnehmbar:<sup>12</sup>

Keiner konnte sich so recht vorstellen, wie ein Corona-Infizierter aussah, also wie er in seinem Bett lag und hustete. Es waren immer nur Leute in Schutzkleidung zu sehen und Krankenhausgänge, lazarettartige Zelte und am allermeisten der Virus selbst, die bunte 3-D-animierte Kugel mit den kronenartigen Saugnäpfen. Am Anfang war das Virus auf den Bildern meistens rot, dann blau und schließlich grün mit Stacheln, manchmal auch blaue Kugeln mit gelben Fortsätzen (KS 48).

**10** „Auf jeden Fall durfte niemals jemand dahinterkommen, dass ich Patient 1 in unserem Dorf gewesen sein werde“ (KS 49).

**11** Vgl. Bruno Latour: *Die Hoffnung der Pandora*. Frankfurt/M. 2002, S. 334.

**12** Dabei spielt die mediale Vermittlung durch das Internet eine zentrale Rolle. Die Erzählerin hält fest: „Nur aus dem Internet wusste man, dass das hier jetzt die Ruhe vor dem Sturm war.“ (KS 19); „Schon seit Längerem waren die Suchmaschinen jetzt immer die Ersten, die wussten, was die Menschen bewegte.“ (KS 31); „Die Zahlen stiegen exponentiell und jeder konnte ihnen im Internet dabei zuschauen.“ (KS 86); „Auf einer anderen Seite im Internet entdeckte ich eine viel bessere Auflistung von allen möglichen Zahlen und man konnte dabei zusehen, wie sie sich veränderten.“ (KS 87); „Die Bahn war seltsam leer, aber das hatte ich ja schon im Internet gesehen. In Wirklichkeit war sie natürlich nicht leer, sondern halb leer, aber komisch war es trotzdem“ (KS 157 f.).



Den *Faitiche* möchte Latour nicht als Relativismus verstanden wissen, der – im Sinne der Postmoderne – Konstruktion und Realität als Erzählung, Illusion und Schein gleichsetzt. Vielmehr geht es darum, die moderne Dichotomie von Gemachtem und Gewordenem (als Variation der Dichotomie von Kultur und Natur) aufzugeben.<sup>13</sup> Die Konstruktion macht ihre Gegenstände keineswegs weniger „real“, wie Latour festhält: „Weil er [der *Faitiche*] konstruiert ist, ist er so außerordentlich wirklich, so autonom und unabhängig von unserem Zutun.“<sup>14</sup> Fasst Latour die moderne Wissensordnung, ihre Einteilung in Disziplinen als Durchschneiden des Gordischen Knotens, so zielt sein eigenes Unternehmen darauf, diesen Knoten neu zu binden.<sup>15</sup> Entgegen einer Unterteilung in Technik und Naturwissenschaft, Politik und Diskurs nimmt sich die Untersuchung von Akteur-Netzwerken die Natur, das Soziale und den Diskurs gleichermaßen zum Gegenstand. Mit dem Konzept des *Faitiche* sucht Latour wieder zusammenzufügen, was moderne Kritiker:innen oder Bilderstürmer:innen, wie er sie auch nennt, zerschlagen haben. Latour skizziert die Moderne als paradoxes Wechselspiel der Trennung von Menschen und nicht-menschlichen Wesen einerseits sowie ihrer zunehmenden Vermischung andererseits.<sup>16</sup> *Die Krone der Schöpfung* nimmt die Coronapandemie nicht aus dem Blickwinkel einer spezifischen Disziplin in den Blick und sucht durch Reduktion die Vorgänge zu bestimmen; vielmehr verschreibt sich die Erzählerin einer Praxis der Vermischung: „So musste sich erst alles im Kopf der Erzählerin zu einem großen Ganzen vermischen“ (KS 5). Die neuzeitliche Gegenüberstellung eines aktiven, erkennenden Subjekts und eines passiven, stummen Objekts im Erkenntnisprozess wird dabei aufgegeben. Natur und Soziales, Fakten und Werte werden nicht als ontologisch distinkte Bereiche aufgefasst, die substantiell voneinander geschieden zu sein scheinen. Vielmehr zeichnet *Die Krone der Schöpfung* einzelne Praktiken nach, aus welchen die jeweiligen Pole als gereinigte Bereiche hervorgehen. Latour beschreibt dieses Zusammenspiel aus Vermischung und Reinigung als Verfassung der Moderne:

Das erste Ensemble von Praktiken schafft durch „Übersetzung“ vollkommen neue Mischungen zwischen Wesen: Hybriden, Mischwesen zwischen Natur und Kultur. Das zweite Ensemble schafft, durch „Reinigung“ zwei vollkommen getrennte ontologische Zonen, die der Menschen einerseits, die der nicht-menschlichen Wesen andererseits.<sup>17</sup>

#### IV. Lesen, wie es gewesen sein wird

Mit den Lesegewohnheiten der Erzählerin und des „Mannes“ führt der Text zwei unterschiedliche Praktiken der Lektüre vor. Der Mann, der sich sonst eher für „das Weltall und solche Dinge“ (KS 208) interessiert, wirft einen Blick in die Vergangenheit und vertieft sich in ein Pestbuch aus dem 19. Jahrhundert, im Roman stets das „alte Originalwerk“ (KS 97) genannt. Die Erzählerin widmet sich hingegen exzessiv

---

13 Vgl. Bruno Latour: *Die Hoffnung der Pandora*, S. 338.

14 Ebd.

15 Vgl. Bruno Latour: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Aus dem Französischen von Gustav Roßler. Frankfurt/M. 2008, S. 9.

16 Vgl. ebd., S. 11 f.

17 Bruno Latour: *Wir sind nie modern gewesen*, S. 19.



der Internetrecherche über das neue Virus: Sie konsultiert Wikipedia, befasst sich mit Statistiken, abonniert Push-Nachrichten, verfolgt das mediale Geschehen bei Talkshows oder Ansprachen aus der Politik. Während die Lektüre des Pestbuches eine „beruhigende Wirkung“ (KS 127) entfaltet, erweisen sich die Informationen aus dem Internet oftmals als nutzlos, da das Wissen über den Virus keinen Überlebensvorteil (mehr) verspricht (vgl. KS 22) – die Erzählerin hat bald schon „gar keinen Durchblick mehr“ (KS 97). Das Lesen als zentrale Kulturtechnik zur Aneignung und Überlieferung von Wissen stößt dabei an Grenzen. Das kümmert die Erzählerin jedoch weiter nicht – obwohl sie zuhauf wissenschaftliche Artikel liest, versteht sie davon manches nicht (siehe KS 198).

Damit dokumentiert *Die Krone der Schöpfung* einerseits das Problem unsicheren Wissens in der Coronapandemie, zugleich kommt dem Roman im Sinne eines Archivs spezifischer Praktiken und Ereignisse des Pandemiealltags eine epistemische Funktion zu. Der Text schreibt dabei gegen die Vergänglichkeit an, die ein Leitmotiv in Randls Romans bildet – vermittelt durch das vorangestellte Motto einer Strophe aus Andreas Gryphius Gedicht *Es ist alles eitel*, durch die Gefahren der Pandemie und die stetigen Veränderungen. Auch im Epilog kommt die Erzählerin auf „ein altes Gedicht“ zu sprechen, das davon handelt, dass „das, was einer heute aufbaut, morgen ein anderer einreißt“, und sie hält fest: „Alles was geboren wird, muss sterben“ (KS 214).

Trotz dieser archivarischen Funktion findet sich im Roman kaum handlungspraktisches Wissen.<sup>18</sup> Den Leser:innen zur Zeit der Veröffentlichung des Romans sind viele der Definitionen und geschilderten Ereignisse vertraut, die Relevanz des Roman liegt also nicht in einem Informationswert. Erkenntnisrelevant ist vielmehr, wie der Text unterschiedliche Praktiken der Produktion der Pandemie in ihrem Zusammenspiel von Natur und Sozialem reflektiert. *Die Krone der Schöpfung* führt die materiellen Bedingungen der Coronapandemie vor und veranschaulicht ihre Diskursivierung. Dabei wird deutlich, wie sich verschiedene Diskurse berühren und wie Normalisierungs- und Disziplinierungspraktiken zusammenwirken, die sich in ihrem plötzlichen Hereinbrechen während der Pandemie besonders gut beobachten lassen. Dennoch ist der Roman kein engagierter Text, der Aufklärung schaffen will und der eine geschlechter- oder klassenkritische Perspektive beim Blick auf die Auswirkungen der Pandemie(bekämpfung) wählt.

In der Verdichtung der persönlichen und zwischenmenschlichen Erlebnisse werden die Erfahrungen der Erzählerin für die Leser:innen anschlussfähig. Dabei nimmt der Text eine Entgrenzung auf seine eigene Rezeption vor: An verschiedenen Stellen antizipiert die Erzählerin den Rezeptionsprozess im Rahmen einer direkten Ansprache der Leser:innen.<sup>19</sup> Dabei verschreibt sich *Die Krone der Schöpfung* einer performativen Forschungslogik, die nicht ein Ergebnis präsentiert, sondern einen offenen

**18** Die Beobachtung von Eva Biringer in einer Rezension in der *Zeit*, wonach der Roman „[t]atsächlich [...] wie schon sein Vorgänger voll mit nützlichem Wissen“ sei, muss dahingehend eingeschränkt werden, dass *Die Krone der Schöpfung* durchaus Wissensbestände enthält, diese jedoch kaum anwendungspraktische Bedeutung für die Leser:innen haben. Vgl. Biringer: *Zombie-Corona auf dem Lande*, [https://www.zeit.de/kultur/literatur/2020-09/lola-randl-die-krone-der-schoepfung-corona-roman?utm\\_referrer=https%3A%2F%2Fduckduckgo.com%2F](https://www.zeit.de/kultur/literatur/2020-09/lola-randl-die-krone-der-schoepfung-corona-roman?utm_referrer=https%3A%2F%2Fduckduckgo.com%2F) (12.04.2023).

**19** Auch die Rezeption ihrer Zombieserie malt sich die Erzählerin sehr konkret aus und entwirft eine Interviewszene im Anschluss an die Veröffentlichung, in der sie die Frage „wie die Autorin auf so eine geniale Idee gekommen

Untersuchungsprozess zeigt, der sich schließlich in der Rezeption durch die Leser:innen, in deren Reflexionsprozessen und Erinnerungsarbeit fortsetzt und auch die Dimension sinnlichen und emotionalen Erlebens einschließt. Lola Rands Erzählerin präsentiert kein verallgemeinerbares, kontextunabhängiges Wissen, sondern vielmehr ein lokales und vorläufiges Wissen, dass sie von einem spezifischen Standpunkt aus erschließt. Damit fordert der Text keine Deutungshoheit über die Pandemie ein. *Die Krone der Schöpfung* liefert kein einheitliches Narrativ, sondern stößt Aushandlungsprozesse an und ist Teil derselben.

---

war\* mit der Erzählung über einen Saugwurm beantworten würde. Tatsächlich hat Lola Randl im Anschluss an die Veröffentlichung von *Die Krone der Schöpfung* den Hinweis auf den Saugwurm in mindestens einem Interview platziert: vgl. Lola Randl im Gespräch mit Frank Meyer: Von Zombies, Würmern und Corona auf dem Land, Deutschlandfunk Kultur, 28.08.2020, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/lola-randl-ueber-die-krone-der-schoepfung-von-zombies-100.html> (12.04.2023).

## Long Covid-Literatur: Pandemisches Erzählen bei Katharina Hacker und Mareike Fallwickl

### Abstract

Mit *Die Gäste* (2022) von Katharina Hacker und *Die Wut, die bleibt* (2022) von Mareike Fallwickl stehen zwei Romane im Zentrum des Beitrags, die in späteren Phasen der Corona-Pandemie spielen. Sie nehmen den langen Verlauf der Pandemie und deren Langzeitfolgen für die Gesellschaft in den Blick, etwa den Burnout von Müttern, die im Lockdown allein gelassen wurden, wirtschaftliche Folgen für die Gastronomie sowie allgemein neue Verhaltensnormen. Die beiden Romane präsentieren ihre jeweilige Corona-Analyse mit erzählerisch sehr unterschiedlichen Mitteln: Hacker im Modus der literarischen Fantastik und stark verfremdend, Fallwickl realistisch und polyperspektivisch über Frauen aus zwei Generationen. Der Beitrag untersucht diese unterschiedlichen Weisen, Lesende anzusprechen.

**Keywords:** Katharina Hacker, Mareike Fallwickl, Mutter, Erzählen, Corona

### I. Einleitung

Vergleicht man die literarische Produktion zur Corona-Pandemie mit vorangegangenen Pandemien wie der Spanischen Grippe (1918–1920) oder der Hongkong-Grippe (1968–1970), die kaum literarische Spuren hinterließen, so fällt die Fülle und thematische Breite von Corona-Texten ins Auge.<sup>1</sup> Bereits im Januar 2020, kurz nach dem Bekanntwerden der ersten Fälle, begann die renommierte chinesische Schriftstellerin Fang Fang auf dem Kurznachrichtendienst Weibo ein *Wuhan Diary* zu führen, das im Mai 2020 durch Übersetzungen ins Englische und Deutsche weltweite Bekanntheit erlangte.<sup>2</sup> Von März bis Juni 2020 veröffentlichte Marlene Streeruwitz auf ihrer Website den ‚Covid-19-Roman‘ *So ist die Welt geworden*; ebenfalls ab März 2020 führte die Publizistin Carolin Emcke ein *Covid-Journal*.<sup>3</sup> Anfang 2021 erschienen als erste deutschsprachige Covid-Romane, die in großen Publikumsverlagen publiziert wurden und entsprechende Beachtung fanden, Thea Dorns *Trost* und Juli Zehs *Über Menschen*.<sup>4</sup>

Gegenstand dieses Beitrags sind zwei Romane, die aus einer späteren Phase der Pandemie stammen als die genannten Texte. Mareike Fallwickls *Die Wut, die bleibt*

---

1 Martina Stemberger spricht in der wohl ersten *Literaturgeschichte der Pandemie* von einer „sich als neues transversales Genre etablierende[n] Corona-Literatur“ (Martina Stemberger: *Corona im Kontext. Zur Literaturgeschichte der Pandemie*. Tübingen 2021, S. 9, 10).

2 Fang Fang: *Wuhan Diary: Tagebuch aus einer gesperrten Stadt*. Übersetzt von Michael Kahn-Ackermann. Hamburg 2020.

3 Marlene Streeruwitz: *So ist die Welt geworden*. COVID-19-Roman. <https://www.marlenestreeruwitz.at/werk/so-ist-die-welt-geworden/> (eingesehen am 17.03.2023); Buchveröffentlichung: Marlene Streeruwitz: *So ist die Welt geworden*. *Der COVID-19-Roman*. Wien 2020; Carolin Emcke: *Journal. Tagebuch in Zeiten der Pandemie*. Frankfurt 2021.

4 Thea Dorn: *Trost. Briefe an Max*. München 2021; Juli Zeh: *Über Menschen*. München 2021.

erschien im März 2022, die Handlungszeit des Romans beginnt im März 2021 und erstreckt sich bis Neujahr. Katharina Hackers *Die Gäste*, erschienen im Februar 2022, spielt zu einem unklaren, noch späteren Zeitpunkt.<sup>5</sup> Beide Romane nehmen die *longue durée* der Pandemie und deren gesellschaftliche Langzeitfolgen in den Blick. In Bezug auf ihre jeweilige Erzählweise, auf Sprache, Stil, Erzählstruktur, Perspektivierung, Figurengestaltung sowie auf das Verhältnis von Fiktion und Realität unterscheiden sich *Die Wut, die bleibt* und *Die Gäste* jedoch stark voneinander. Während Fallwickl ihre schonungslose Analyse von Elternschaft und Jugend in der Corona-Pandemie mit den erzählerischen Mitteln eines psychologischen Realismus abwechselnd aus der Perspektive zweier Protagonistinnen vermittelt, setzt Hackers kafkaesker Gastronomie-Roman *Die Gäste* auf Erzählmuster der literarischen Fantastik und der modernen Parabel. Das parabolische Erzählen in *Die Gäste* zielt darauf, Sinn und Bedeutung der Pandemie zu hinterfragen und in einen latent religiösen Deutungshorizont zu stellen. Die Corona-Pandemie erscheint dabei als nur eines unter mehreren apokalyptischen Ereignissen in einem umfassenderen endzeitlichen Horizont, zu dem auch Klimawandel, Artensterben sowie weitere Pandemien gehören. Durch verfremdende Erzählelemente wie sprechende Tiere, Abweichungen von der realweltlichen Entwicklung der Corona-Pandemie sowie durch den weitgehenden Verzicht auf Bewusstseinsdarstellung und die psychologische Motivierung von Handlungen erschwert *Die Gäste* gezielt eine Einfühlung in Figuren und Erzählwelt. Mareike Fallwickls *Die Wut, die bleibt* dagegen ermöglicht durch die polyperspektivische Gestaltung mit detaillierter Innensicht der beiden Protagonistinnen ein intensives Miterleben, das in der kognitiven Narratologie als „narrative Empathie“ beschrieben wird.<sup>6</sup>

## II. Zwischen *Care* und *Rage*: Mareike Fallwickl, *Die Wut, die bleibt*

*Die Wut, die bleibt* behandelt Rollen- und Identitätskonflikte zweier Generationen von Frauen in einer männlich dominierten Gesellschaft unter den Bedingungen der Corona-Krise, die bestehende Konflikte verschärft. Auslöser für die Romanhandlung ist ein schockierendes Ereignis: Am 1. März 2021 begeht die dreifache Mutter Helene Suizid, indem sie sich vom Balkon der Familienwohnung stürzt. Der Anlass für diese Übersprunghandlung erscheint nichtig, ist jedoch paradigmatisch für die Verflechtung von *Care* und *Rage*, Sorgearbeit und Wut, unter den Bedingungen des zweiten Lockdowns, in dem Eltern, vor allem Mütter, monatelang vor die unlösbare Aufgabe gestellt wurden, berufliche Arbeit und Sorgearbeit miteinander zu verbinden: Als Johannes, Helenes Mann, bemerkt, dass kein Salz auf dem Abendbrotstisch steht, holt er nicht etwa welches, sondern fragt: „Haben wir kein Salz?“<sup>7</sup> Johannes markiert sich damit als nicht zuständig für das Zubereiten der Familienmahlzeit; die Verantwortung liegt ausschließlich bei Helene, ebenso wie auch die Verantwortung für die gesamte restliche Sorgearbeit in der Familie (Wdb 16). Denn während Johannes das Kinderzimmer zum Büro umfunktioniert hat und weiter seiner Berufstätigkeit

---

5 Mareike Fallwickl: *Die Wut, die bleibt*. Hamburg 2022; Katharina Hacker: *Die Gäste*. Frankfurt/M. 2022.

6 Suzanne Keen: Narrative Empathy. In: *Toward a Cognitive Theory of Narrative Acts*. Hrsg. von Frederick Luis Aldama. Austin 2010, S. 61–94; dies.: *Empathy and the Novel*. Oxford 2007.

7 Fallwickl: *Die Wut, die bleibt*, S. 9 (im Folgenden mit der Sigle ‚Wdb‘ und entsprechenden Seitenangaben im Text referenziert).

nachgehen kann, ist Helene rund um die Uhr für die Erziehung und Versorgung der fünfzehnjährigen Tochter Lola, des fünfjährigen Maxi und des anderthalbjährigen Lucius zuständig (Wdb 22, 104). Von ihrem Partner erfährt sie dabei weder praktische noch emotionale Unterstützung.

Helenes Suizid war nicht geplant und wird im Roman auch nicht erklärt. Die Ursachen dahinter werden aber dadurch erkennbar, dass der Roman die Umstände, die zu Helenes Tod führten, von ihrer besten Freundin Sarah erneut durchleben lässt. Die nämlich springt der Familie bei, versorgt insbesondere die beiden kleinen Jungen und lässt sich, ohne es zunächst selbst zu merken, von Johannes immer mehr in die Rolle der für alle Erziehungs- und Haushaltsfragen zuständigen Ersatzmutter drängen. Aufmerksam beobachtet wird die Übernahme der weiblichen *Care*-Rolle von der fünfzehnjährigen Lola, die auf Sarahs willige Mitwirkung bei der eigenen Ausbeutung mit zunehmender Wut (*Rage*) reagiert.

Das Begriffspaar *Care/Rage* wurde geprägt von dem gleichnamigen Autor:innenkollektiv schreibender Mütter, das für „die Vereinbarkeit von künstlerischer Arbeit und Sorgearbeit/CARE eintritt und die Forderung nach einer gleichberechtigten Behandlung von Sorgearbeitenden im Literaturbetrieb mit der nötigen Wut/RAGE verbindet“.<sup>8</sup> *Care/Rage* betrifft allerdings nicht nur schreibende Mütter. Wie die Soziologin Franziska Schutzbach ausführt, ist die „Erschöpfung der Frauen“ ein gesamtgesellschaftliches Phänomen mit vielfältigen Ursachen. Frauen übernehmen in deutschen Privathaushalten 80 % der Hausarbeit; auch bei Paaren, die Erwerbs- und Sorgearbeit vermeintlich gerecht aufteilen,

bleibt die mentale und emotionale Verantwortungslast oft bei den Frauen. Sie bleiben die Projektleiterinnen, die den Überblick über Arzttermine, Kindergeburtstage und passende Winterkleider haben [...], die also innerlich wie äußerlich konstant mit Familienarbeit befasst sind.<sup>9</sup>

Im Gegensatz zur Erwerbsarbeit und zum sichtbaren Teil der Sorgearbeit wie Hausarbeit oder Kinderbetreuung bleibt der *Mental Load* der Mütter zumeist unsichtbar, denn oft ist den Frauen nicht einmal selbst bewusst, „dass sie neben der körperlichen Hausarbeit auch andauernde mentale und emotionale Arbeit leisten“.<sup>10</sup> In der Pandemie verschärfte sich diese ungleiche Verteilung von Sorgearbeit signifikant. So waren von der „Rückverweisung von Kinderbetreuungsaufgaben an die privaten Haushalte“ im Zuge der Schließung von Kindertageseinrichtungen und Schulen Mütter weitaus stärker betroffen als Väter.<sup>11</sup> Die *Mannheimer Corona-Studie* (MCS) und die Studie *Sozio-ökonomische Faktoren und Folgen der Verbreitung des Coronavirus in Deutschland* (SOEP-CoV) erhoben im April und Mai 2020 Daten zur täglichen Sorgearbeit

<sup>8</sup> Writing with CARE/RAGE: Impressum. <https://care-rage.de> (eingesehen am 23.03.2023).

<sup>9</sup> Franziska Schutzbach: *Die Erschöpfung der Frauen. Wider die weibliche Verfügbarkeit*. München 2021, S. 67, 246.

<sup>10</sup> Ebd., S. 247.

<sup>11</sup> Leopoldina: *Ökonomische Konsequenzen der Coronavirus-Pandemie. Diagnosen und Handlungsoptionen. Stellungnahme, Juli 2021*. Halle 2021, S. 23. Vgl. Jonas Jessen/Sevrin Waights/C. Katharina Spieß: Geschlossene Kitas. Mütter tragen mit Blick auf Zeiteinteilung vermutlich die Hauptlast. In: *DIW aktuell*. 34/20.04.2020, [https://www.diw.de/de/diw\\_01.c.761586.de/publikationen/diw\\_aktuell/2020\\_0034/geschlossene\\_kitas\\_\\_muetter\\_tragen\\_mit\\_blick\\_auf\\_zeiteinteilung\\_vermutlich\\_die\\_hauptlast.html](https://www.diw.de/de/diw_01.c.761586.de/publikationen/diw_aktuell/2020_0034/geschlossene_kitas__muetter_tragen_mit_blick_auf_zeiteinteilung_vermutlich_die_hauptlast.html) (eingesehen am 21.03.2023); vgl. Katharina Müller: *Vulnerabilität und Ungleichheit in der COVID-19-Pandemie. Perspektiven auf Alter, Geschlecht, sozialen Status und Ethnizität*. Weinheim 2022, S. 53.

von Vätern und Müttern. Demnach leisteten Väter täglich 5,6 Stunden (MCS) bzw. 5,3 Stunden (SOEP-CoV) der insgesamt stark angestiegenen Sorgearbeit, Mütter wandten hingegen 7,9 Stunden (MCS) bzw. 9,6 Stunden (SOEP-CoV) auf. Die für *Care*-Aufgaben aufgewandten Zeitstunden der Mütter stiegen damit gegenüber der Zeit vor der Pandemie um 20 % (MCS) oder sogar um 43 % (SOEP-CoV).<sup>12</sup>

Mareike Fallwicl beleuchtet diese gesellschaftlichen Folgen der Corona-Pandemie in *Die Wut, die bleibt* abwechselnd aus der Perspektive Lolas und Sarahs und spricht dabei zahlreiche Themen aktueller feministischer Kritik an. Die beiden Protagonistinnen verkörpern die Sicht zweier Frauengenerationen auf sozial konstruierte Erwartungen an Frauen und Mütter. Durch die ständigen Perspektivwechsel – die Kapitel des Romans werden immer abwechselnd aus der Perspektive Lolas und Sarahs erzählt – wird verdeutlicht, wie beide die eigene Situation, die der Familie sowie einander jeweils unterschiedlich wahrnehmen und beurteilen. Während Sarah die durch Helenes Suizid vakant gewordene *Care*-Rolle besetzt und versucht, den an Mütter gestellten Erwartungen gerecht zu werden, zeichnet sich Lolas Haltung durch zunehmende Wut, *Rage*, aus.

### III. Sarah: *Care*

Sarah, die als junge Frau abgetrieben hat, weil sie nicht so leben wollte wie die früh Mutter gewordene Helene (Wdb 77), wird durch den Tod der Freundin erstmals konfrontiert mit der Erfahrung der Mütter, die im Lockdown „zerrieben [werden] zwischen Homeoffice und Homeschooling zu muschelfeinem Sand“ (Wdb 96). Zwar hat Sarah miterlebt, wie Helene „mit jedem Monat, den die Pandemie angedauert hat, [...] stiller geworden [ist]“ (Wdb 106). Doch wie es sich tatsächlich anfühlt, vor Erschöpfung „abwechselnd unter der Dusche und auf dem Balkon [zu weinen]“ (Wdb 96), erfährt sie erst, als sie Helenes Rolle übernimmt, in die Wohnung der Familie einzieht und nun selbst Tag und Nacht für die drei verwaisten Kinder verantwortlich ist. Zunächst hatte Johannes seine Mutter gebeten, sich tagsüber um den anderthalbjährigen Lucius zu kümmern, der noch keine Kindertageseinrichtung besucht. Doch die Großmutter leidet nach einem schweren Corona-Verlauf mit Aufenthalt auf der Intensivstation an Long Covid und ist selbst pflegebedürftig (Wdb 56). Sarahs theoretisches Wissen, „dass man sich kümmern muss um das Kind, wenn man eines bekommt, selbstverständlich“, wird nun angereichert durch die praktische Erfahrung, „wie unbeantwortbar die Frage nach der Vereinbarkeit in Wahrheit ist“ (Wdb 95).

Bereits bei ihrem ersten Besuch nach Helenes Tod registriert Sarah „in Sekundenschnelle“ eine ganze Reihe von Details, die Johannes geflissentlich übersehen hat: „Den blauen Fleck auf Lolas Stirn und ihre kaputt gebissene Lippe, dass Maxi seinen Pullover verkehrt herum anhat und Lucius sich die Augen reibt, bestimmt hat er mittags nicht geschlafen.“ (Wdb 28) Wenn Maxi sich morgens übergibt, sieht Johannes auf die Uhr, als ginge ihn das nichts an, während Lola und Sarah lossprinten, um das Erbrochene aufzuwischen und das kotzende Kind zu waschen und umzuziehen (Wdb 98). Anhand von Sarahs Erfahrung vermittelt der Roman darüber hinaus, wie es

---

12 Vgl. Müller: *Vulnerabilität und Ungleichheit in der COVID-19-Pandemie*. Hier auch weitere Literaturhinweise.

sich anfühlt, um acht Uhr morgens bereits ein vollgekotztes Kind gewaschen, Zwieback angeboten, zwei Kindern vorgelesen zu haben – und trotzdem noch den gesamten Tag vor sich zu haben, der sich mit seiner „Leere [...] lähmend über das Gehirn legt, weil man sich mit nichts anderem beschäftigt als mit physischer Versorgung“ (Wdb 104). So repräsentiert *Die Wut, die bleibt* nicht nur die in Studien dokumentierten Fakten von Mutterschaft und der ungleichen Verteilung von Sorgearbeit, sondern vor allem die phänomenale Qualität der nur für Mütter geltenden „Kümmernspflicht“ (Wdb 104), der Körperlichkeit des Kinderhütens sowie des Gefühls, sich dabei selbst zu verlieren: „[Sarah] muss die Arme um sich schlingen, sich selbst umarmen, um zu spüren, dass sie eine Grenze hat, eine fühlbare Körpergrenze, die niemand überschreiten darf.“ (Wdb 105)

Eigentlich lebt Sarah ein Gegenmodell zu den Konzepten von Familie und Mutterschaft: Sie ist eine erfolgreiche Krimiautorin und wohnt kinderlos mit ihrem deutlich jüngeren Freund Leon zusammen in einem großen Haus. Doch nun lässt sie sich immer stärker in die Care-Rolle drängen und nimmt diese Rolle auch aktiv an. Der Familienvater Johannes wird dabei entlastet, während Sarah einen Großteil ihrer Zeit, Arbeitskraft und ihrer psychischen Ressourcen der fremden Familie zur Verfügung stellt, ohne dafür eine Gegenleistung zu erhalten (Wdb 164–165). Erst nach und nach beginnt Sarah zu reflektieren, in welchem Ausmaß und mit welcher Selbstverständlichkeit sich Johannes sämtlichen familiären Care-Aufgaben entzieht (Wdb 285). Gleichzeitig nimmt sie zunehmend wahr, dass sie von Leon, ihrem Geliebten, in ähnlicher Weise ausgenutzt wird: Auch Leon räumt nie auf, er erteilt Sarah Einkaufsaufträge und rechnet fest damit, dass diese nach seinen Wünschen ausgeführt werden (Wdb 230). Leon fordert Sex ein, wenn es ihm passt, und entzieht sich emotional, wenn er nicht in Stimmung ist. Nach Sarahs Bedürfnissen fragt er dabei nicht (Wdb 197). Sarah wiederum lässt sich auf Verlegenheitssex mit Leon ein, obwohl sie von der sexuellen Situation nicht wirklich überzeugt ist und ihr der Sex kein Vergnügen bereitet, sondern unbequem oder sogar schmerzhaft ist.

#### IV. Lola: Rage

Dass Sarah am Ende des Romans die Kraft findet, sich aus der doppelten Ausbeutung durch Johannes und Leon zu befreien, hat sie vor allem Lolas Wut zu verdanken. Allerdings richtet sich diese Wut zunächst vor allem gegen Lola selbst, die bereits bei der Einführung der Figur durch ihr selbstverletzendes Verhalten charakterisiert wird. Lola denkt darüber nach, sich ihre Zähne herauszubrechen, „[mit] einem Faustschlag, einer Zange, einer Eisenstange. So schwer wäre das nicht“ (Wdb 11). Sie ritzt sich, schlägt den Kopf gegen die Wand und schädigt den eigenen Körper durch Nahrungsverweigerung. Ausgelöst wurde ihre Anorexie durch den Suizid der Mutter – „Seit THE END hat Lola wenig gegessen, da war dieses alles wegätzende Gefühl, als pumpe ihr Magen Säure quer durch ihre Organe“ (Wdb 78). Dann jedoch entdeckt Lola „eine faszinierende Kraft im Nichtessen. Eine unheimliche, süchtig machende Kraft“ (Wdb 128).

Anhand von Lolas Erfahrungen stellt der Roman die Perspektive einer jüngeren Generation auf Geschlechterverhältnisse in der Corona-Pandemie dar. Gleichzeitig werden an Lola die Auswirkungen der Pandemie auf Jugendliche deutlich. Wie zahlreiche

Studien gezeigt haben, gehörten Kinder und Jugendliche zu den vulnerablen Gruppen, „die von der COVID-19-Pandemie und den ergriffen Eindämmungsmaßnahmen besonders stark betroffen“ waren.<sup>13</sup> Neben den durch Schulschließungen und Distanzunterricht entstandenen Lerndefiziten litten Kinder und Jugendliche psychisch stark unter der Corona-Pandemie. Psychosomatische Beschwerden und Depressionen nahmen zu;<sup>14</sup> zudem hatte die Pandemie negative Auswirkungen auf das persönliche Wohlbefinden, die Ausbildungssituation und die Zukunftspläne von Jugendlichen.<sup>15</sup>

In *Die Wut, die bleibt* wird die Vulnerabilität der verwaisten Lola durch deren selbstverletzendes Verhalten dargestellt. In Erinnerungen der Figuren wird deutlich, dass in der räumlichen Enge der Familienwohnung während des Lockdowns Konflikte mit der überlasteten Helene immer wieder eskaliert waren. Doch auch beim Thema *Rage* beschränkt die Gesellschaftsanalyse des Romans sich nicht auf die Pandemie, sondern stellt Erfahrungen aus der Pandemie in einen größeren Horizont gesellschaftlicher Ungleichheit. Mit Lolas Anorexie greift der Roman eine unter weiblichen Jugendlichen verbreitete Reaktion auf die soziale Normierung des weiblichen Körpers auf. Laut Franziska Schutzbach ist „[die] Unzufriedenheit mit dem eigenen Körper [...] in den letzten Jahren in den westlichen Ländern gestiegen. Mehrere Studien zeigen, dass speziell Frauen mit ihrem Aussehen heute mehr hadern denn je“.<sup>16</sup> Dabei hat „vor allem Dünnssein immer noch und teilweise wieder vermehrt einen sehr hohen Stellenwert“.<sup>17</sup>

Sowohl Lola als auch Sarah reflektieren wiederholt über weibliche Schönheitsnormen und Körperbilder. Lola erfährt durch die Gewichtsabnahme aufgrund ihrer Anorexie Anerkennung und Wertschätzung in der *Peer Group*: „Du bist voll dünn geworden“, sagen die Mädchen, sagen es anerkennend und neidisch, ‚sieht richtig gut aus‘, sagen die Jungs, sagen es wertend und begehrlieh“ (Wdb 125). Lola selbst empfindet es als „geil [...], zu gefallen“ (ebd.). Während es Lola durch rigide Nahrungsverweigerung eine Zeit lang möglich ist, weibliche Schönheitsnormen zu erfüllen und Befriedigung darin zu finden, nimmt Sarah den eigenen Körper kritischer wahr – als „Dauerprojekt“ und „Baustelle, die permanent Aufmerksamkeit fordert“ (Wdb 166). Aufgrund ihrer längeren Lebenserfahrung ist sie auch eher als Lola in der Lage, die Widersprüchlichkeit und Unrealisierbarkeit des Schönheitsideals ‚Dünnheit‘ zu erkennen (Wdb 125, 166).

Lolas Wahrnehmung und Selbstverhältnis ändern sich dramatisch, als sie gemeinsam mit ihrer Freundin Sunny beim Skaten Opfer eines gewaltsamen Angriffs durch männliche Jugendliche wird (Wdb 81–82). Nun kehrt sich Lolas *Rage* nach außen, denn Lola und Sunny reagieren auf die misogynen Gewalterfahrung, indem sie sich zu einem Frauenselbstverteidigungstraining anmelden (Wdb 107). Hier lernen sie ein anti-patriarchalisches Frauenkollektiv kennen, in dem gesellschaftliche Weiblichkeitsnormen keine Rolle spielen. Lola wird von der Trainerin Sibel aufgefordert, sich so zu ernähren, dass sie genug Kraft für das Training hat (Wdb 206). Sie beendet ihr selbstverletzendes Verhalten und beginnt, ihr Essverhalten systematisch auf den

---

13 Müller: *Vulnerabilität und Ungleichheit in der COVID-19-Pandemie*, S. 46.

14 Vgl. ebd., S. 42.

15 Vgl. ebd., S. 44.

16 Schutzbach: *Die Erschöpfung der Frauen*, S. 143.

17 Ebd., S. 144.



Aufbau von Muskel- und Körpermasse auszurichten. Lola gestaltet ihren Körper also nach eigenen Vorstellungen, gemäß den eigenen Bedürfnissen und entgegen gesellschaftlich verbreiteter Schönheitsnormen. Sie erfährt daraufhin Ablehnung durch ihre Mitschüler:innen und wird von der Sportlehrerin gefatshamed (Wdb 291). Doch Lola lässt sich nicht beirren: Gemeinsam mit Sunny und den neuen Trainingsfreundinnen Alva und Femme eignet sie sich den öffentlichen Raum wieder an, in dem die Mädchen zuvor gefährdet wurden.

Lola, Sunny, Alva und Femme beginnen sich aktiv gegen männliche Dominanz zu wehren, indem sie die im Training erworbenen Kampftechniken zunächst ungeplant, dann in sorgfältig vorbereiteten Racheaktionen gegen die Männer anwenden, die die Mädchen verletzt haben und wegen derer sie der Selbstverteidigungsgruppe beigetreten sind. Gemäß dem Motto der Trainerin Sibel – „Wir sind du. Du bist wir. Wir gehören zusammen, unser aller Kraft ist eine einzige Kraft“ (Wdb 161) – erringen die Mädchen Autonomie in einer männlich dominierten Öffentlichkeit. Sie überschreiten Normen weiblichen Verhaltens und gesellschaftlich normierte Geschlechtergrenzen. Das Kampftraining wird zu einer subversiven Form, sich den öffentlichen Raum anzueignen, die auf männlich konnotierte Eigenschaften und Kompetenzen wie Stärke und Kampfkraft setzt. Die Männer, gegen die sich die Mädchen zur Wehr setzen, sind paradoxerweise gerade deshalb schutzlos gegenüber weiblichen Angriffen, weil sie den öffentlichen Raum selbstverständlich besetzen: „So ist das, er ist ein Mann. Ihn hat niemand gelehrt, wie er sich kleiden muss, damit er keine Aufmerksamkeit erregt. Ihm hat niemand gesagt, dass er nicht im Finstern durch den Park spazieren soll. Dass er selbst schuld ist, wenn er es tut“ (Wdb 249).

Am Ende erweist sich *Die Wut, die bleibt* als doppelte weibliche Emanzipationsgeschichte. Nicht nur erwehrt Lola sich der männlichen Gewalt, sie hat sich im Lockdown auch mit neuen feministischen Theorien beschäftigt und erkennt „[die] Ungerechtigkeit [...], jeden Tag in den Nachrichten: dass die Mütter den Politiker:innen schießegal waren. Die Mütter und die Kinder. An die Jugendlichen hat keine-r gedacht, sie hatten keine Lobby und kein Stimmrecht“ (Wdb 149). Zudem wird ihr nach Helenes Suizid deutlich, wie viel weibliche *Care*-Arbeit ihre Freundin im Hintergrund geleistet hat, ohne dafür Anerkennung und Wertschätzung zu erfahren: „Es war immer was zu futtern da, wieso hätte Lola das infrage stellen sollen? Ist halt doch was anderes, in Büchern und Magazinen zu lesen über *Care*-Arbeit und Mental Load.“ (Wdb 142). Auch Sarah bricht aus den an sie gerichteten Erwartungsmustern aus. Mit Hilfe Lolas und ihrer Freundinnen wirft sie ihren Freund aus dem Haus und setzt sich gegen Johannes durch, indem sie die eigene aufgestaute Wut entdeckt: „Sarah stemmt sich nicht mehr dagegen. Sie macht auf, lässt sich wegwaschen von diesem knallheißen, teerschwarzen, brüllend roten Zorn, und da ist er. Der Schrei“ (Wdb 344).

## V. *Care, Rage* und *What it's like*

Ebenso wie beim Thema *Care* steht auch bei der Darstellung weiblichen Zorns die phänomenale Qualität des *What it's like* im Vordergrund der Darstellung, also die subjektive Art, wie sich die gesellschaftliche Normierung weiblicher Schönheit und weiblichen Verhaltens sowie der Widerstand dagegen auf einer individuellen Ebene für die Protagonistinnen anfühlen. Die empfundene Qualität des *What it's like* stellt

einen integralen Aspekt realweltlicher Erfahrung dar. Auf den Gebieten der Wahrnehmungspsychologie, Kognitionswissenschaft und philosophischen Phänomenologie spricht man auch von den *Qualia* der Erfahrung.<sup>18</sup> *Qualia* sind als individuelle Qualitäten subjektiver Wahrnehmung dafür verantwortlich, dass verschiedene Personen dieselbe Erfahrung unterschiedlich wahrnehmen. Erzählungen in allen Medien sind wirkmächtige ‚Qualia-Maschinen‘, die ein vielfältiges Spektrum subjektiver Erfahrung präsentieren und an Lesende vermitteln.<sup>19</sup> Für den Narratologen David Herman gehört *What it's like* deshalb zu den konstitutiven Elementen des Erzählens.<sup>20</sup>

Fallwicks Roman vermittelt das *What it's like* seiner beiden Protagonistinnen durch intensive Bewusstseinsdarstellung. Die Kapitel des Romans werden durch einen neutralen Erzähler vermittelt und sind abwechselnd durch Lola und Sarah intern fokalisiert. Die interne Fokalisierung erschafft den Eindruck, dass die erzählte Welt durch die Figuren erlebt und erfahren wird. Dadurch bietet sie Lesenden Zugang zu deren Erfahrung im phänomenologischen Sinne. Dazu arbeitet der Roman mit Formen der erlebten Rede, die auch sprachlich markiert werden, wenn in den Lola-Kapiteln beispielsweise Jugendsprache verwendet und konsequent gegendert wird, in den Sarah-Kapiteln jedoch nicht. Gefühle des Schmerzes, der Trauer und der Wut werden eindrücklich beschrieben, wobei Metaphern zum Einsatz kommen, die die Gefühle im Körper verankern und Lesende zum Nachempfinden einladen: „Der nussgroße Zorn unter ihrem linken Rippenbogen jault“ (Wdb 37); „Der Schmerz ist nicht mehr frisch und sauber, er ist diffus und locker“ (Wdb 41).

Wie Marco Caracciolo und Karin Kukkonen argumentieren, spielen die Körper von Figuren eine Schlüsselrolle sowohl für die sprachliche Markierung der internen Fokalisierung als auch für die Rezeptionslenkung in Bezug auf den Text.<sup>21</sup> Damit präzisieren Caracciolo und Kukkonen die schon lange bekannte narratologische Einsicht, dass Erzähltexte es ihren Leser:innen ermöglichen, an den Erfahrungen von Figuren teilzunehmen. Besonders die Romanlektüre wird oft als eine immersive Erfahrung beschrieben, bei der die fiktionale Welt die Präsenz einer autonomen, sprachunabhängigen Realität annimmt, die von lebenden Menschen bewohnt wird.<sup>22</sup> Empirische Untersuchungen haben ergeben, dass Romanleser:innen ihre Perspektive typischerweise an einer Figur ausrichten, meist dem Protagonisten oder der Protagonistin, und beim Weg durch die Erzählung die Handlungen dieser Figur verfolgen.<sup>23</sup> Kognitiv anspruchsvolle Figuren sind dabei besonders attraktiv, weil ihre Komplexität die *Theory of Mind* von Lesenden, also deren Fähigkeit, die Gedanken und Gefühle Anderer

---

18 Vgl. Thomas Nagel: What is it like to be a bat? In: *The Philosophical Review*. 83/1974, H. 4, S. 435–450; Shaun Gallagher/Dan Zahavi: *The Phenomenological Mind*. New York, London 2012; J. Kevin O'Regan/Erk Myin/Alva Noë: Sensory Consciousness Explained (Better) in Terms of 'Corporality' and 'Alerting Capacity'. In: *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 4/2005, S. 369–387.

19 Maike Sarah Reinert/Jan-Noël Thon: Introduction. Subjectivity across Media. In: *Subjectivity across Media. Interdisciplinary and Transmedial Perspectives*. Hrsg. von Maike Sarah Reinert/Jan-Noël Thon. New York, London 2018, S. 1–25.

20 David Herman: *Basic Elements of Narrative*. Chichester 2009.

21 Marco Caracciolo/Karin Kukkonen: *With Bodies. Narrative Theory and Embodied Cognition*. Columbus 2021, S. 67.

22 Marie-Laure Ryan: *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore 2001, S. 14.

23 Blakey Vermeule: *Why do we care about literary characters?* Baltimore 2010, S. 41.

einzuschätzen, auf eine interessante Weise herausfordert.<sup>24</sup> Die Kommunikation von *What it's like* ist jedoch kein rein mentaler Vorgang. Phänomenologische Beiträge wie die von Caracciolo und Kukkonen betonen, dass Kognition alle Sinne, den ganzen Körper und die Emotionen umfasst.<sup>25</sup> Erzähltexte besitzen deshalb das Potential, die gesamte perzeptive, imaginative und affektive Umwelt ihrer Leser:innen zu verändern und diese zur Partizipation in der Erzählwelt einzuladen.<sup>26</sup> Besonders wichtig für die Interaktion mit Figuren ist dabei die somatische Perspektivübernahme.<sup>27</sup> Sie basiert auf interner Fokalisierung und auf der Darstellung subjektiver Erfahrung, also von *What it's like*. In *Die Wut, die bleibt* sind zentrale Szenen, in denen *Care* und *Rage* dargestellt werden, so gestaltet, dass Lesende sich in die Erfahrung der Figuren einfühlen können. Verschiedene Erzähltechniken spielen zusammen, um diesen Effekt zu erreichen: die detaillierte Beschreibung von *Care*-Aufgaben; die Fülle von Situationen, in denen Sarah und Lola mit gesellschaftlichen Erwartungen an Frauen konfrontiert werden, die ihrer Selbstbestimmung und Autonomie zuwiderlaufen; die explizite Verankerung dieser Erfahrungen und der dadurch ausgelösten Gefühle im Körper; und die durch erlebte Rede, zitierte und erzählte Gedankenrede (*psycho-narration*)<sup>28</sup> markierte interne Fokalisierung, die zur Perspektivübernahme einlädt.

Wie Caracciolo und Kukkonen, Vera Nünning und andere betonen, ist die interne Fokalisierung eine der effektivsten Strategien, um Empathie mit Figuren zu erzeugen.<sup>29</sup> Unter narrativer Empathie versteht die kognitive Narratologie eine spontane Reaktion auf die dargestellten Gefühle von Figuren, bei der Lesende fühlen, was die Figuren fühlen oder wovon sie denken, dass die Figuren es fühlen.<sup>30</sup> Die kognitive Nähe, die durch Perspektivübernahme erzeugt wird, verstärkt die emotionale Bindung an Figuren. Wie Suzanne Keen gezeigt hat, ist narrative Empathie aber nicht nur verantwortlich für intensive Lektüreerfahrungen, sondern kann auch eine gesellschaftspolitische Bedeutung haben, wenn Autor:innen Empathie lenkung gezielt einsetzen, um Lesende an der Erfahrung Anderer teilhaben zu lassen und sie so für deren Anliegen zu gewinnen.<sup>31</sup> Die sogenannte *strategic narrative empathy* spielt beispielsweise eine wichtige Rolle in postkolonialen Texten, die ein westliches Lesepublikum für das Anliegen der Dekolonisierung sensibilisieren wollen, sowie allgemein bei der Darstellung marginalisierter Gruppen. In diesem Sinne dient die Erzeugung narrativer Empathie in *Die Wut, die bleibt* dazu, Lesende für die Romanthemen *Gender Care Gap*, *Elternschaft* und *Vulnerabilität* in der Corona-Pandemie zu sensibilisieren. Auf diesen aufklärerischen Impetus deutet auch die Emphase, mit der die Themen im Roman präsentiert und durch die feministisch versierte Lola mit aktuellen Theorien

24 Ebd., S. 52; vgl. Lisa Zunshine: *Why We Read Fiction. Theory of Mind and the Novel*. Columbus 2006.

25 Vgl. auch Marco Caracciolo: *The Experientiality of Narrative. An Enactivist Approach*. Berlin, New York 2014.

26 Terence Cave: *Thinking with Literature. Towards a Cognitive Criticism*. Oxford 2016.

27 Caracciolo/Kukkonen: *With Bodies*, S. 76.

28 Dorrit Cohn: *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton 1978.

29 Caracciolo/Kukkonen: *With Bodies*, S. 74–76; Vera Nünning: The Ethics of (Fictional) Form. Persuasiveness and Perspective Taking from the Point of View of Cognitive Literary Studies. In: *Arcadia* 50/2015, H. 1, S. 37–56.

30 Suzanne Keen: Narrative Empathy. In: *Toward a Cognitive Theory of Narrative Acts*. Hrsg. von Frederick Luis Aldama. Austin 2010, S. 61–94, hier S. 62–63; dies.: *Empathy and the Novel*. Oxford 2007.

31 Suzanne Keen: Strategic Empathizing. Techniques of Bounded, Ambassadorial, and Broadcast Narrative Empathy. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 82/2008, H. 3, S. 477–493.

und Fachbegriffen verbunden werden: Auch die Leser:innen des Romans sind eingeladen, den von Lola in die Diskussion geworfenen Schlagwörtern, Zitaten und Titeln nachzugehen und sich selber zu belesen.

## VI. Pandemisches Erzählen: Katharina Hacker, *Die Gäste*

Während *Die Wut, die bleibt* ein intensives Miterleben mit den beiden Protagonistinnen erzeugt und so Corona-spezifische Erfahrungen von *Care* und *Rage* zugänglich macht, zielt das Erzählverfahren in Katharina Hackers *Die Gäste* auf den gegenteiligen Effekt: Einfühlung und Empathie werden durch zahlreiche verfremdende Elemente und durch die konsequente Vermeidung von psychologischem Realismus erschwert oder sogar verhindert. Stattdessen werden Lesende auf einer anderen, hermeneutischen Ebene angesprochen. Im Fokus steht die Frage nach dem Sinn des Ganzen – der Pandemie, aber auch weiterer Krisen der Gegenwart wie der Klimakrise und der Krise der Biodiversität. Diese Frage wird im Roman nicht explizit formuliert, sondern durch unmarkierte Intertextualität implizit angedeutet. Dabei spielen insbesondere die Erzählungen Franz Kafkas sowie die Bibel eine zentrale Rolle als Impulsgeber für Deutungsangebote.

Handlungsort von *Die Gäste* ist Berlin, Handlungszeit ein nicht näher bestimmter Zeitpunkt nach dem Ende der Corona-Pandemie. Friederike, die Erzählerin, arbeitet in Dahlem im Institut für schwindende Idiome. Ihr Mann hat sie verlassen, der gemeinsame Sohn ist ausgezogen, nachdem Friederike ihm an seinem 18. Geburtstag eröffnet hat, dass er ein Adoptivkind ist. Nun erfährt Friederike am Morgen ihres 50. Geburtstags, dass sie von ihrer Großmutter ein Café geerbt hat. Mit Hilfe der polnischen Kellnerin Kasia und von deren Bekanntem Stislaw renoviert Friederike das Café, kündigt ihre Stelle am Institut und widmet sich fortan ihren Gästen. Immer wieder ergeben sich dabei in Figurenäußerungen Reminiszenzen an die Corona-Pandemie, beispielsweise wenn Friederike gefragt wird, was sie „in diesen Zeiten“ mit einem Café wolle oder was sie tun werde, wenn wieder „alles geschlossen“ wird.<sup>32</sup> Oft werden auch Anspielungen auf Krankheitsverlauf und gesundheitliche Folgen einer Covid-Infektion gemacht, so wenn Stislaw über die weiße Wandfarbe im Café klagt: „Wie Traurigkeit nach Pandemie, mit kleiner Lunge!“ (G 45).

Zunächst scheinen diese Äußerungen zum realweltlichen Verlauf der Corona-Pandemie zu passen, in der zahlreiche Arbeitsplätze in der Gastronomie verloren gingen.<sup>33</sup> Doch zahlreiche weitere, von realweltlichen Ereignissen abweichende Handlungsdetails verdeutlichen, dass es sich bei *Die Gäste* um einen kontrafaktischen Corona-Roman handelt, in dem Pandemiediskurse überzeichnet und karikiert werden. So wird von neuen, oftmals absurd wirkenden Verordnungen und Verhaltensweisen im Umgang mit den Toten berichtet: Seit der Pandemie wurden kleine neue Friedhöfe in Wohngebieten eingerichtet, „damit die Leute ihre Toten in der Nähe haben konnten und nicht nur

---

**32** Katharina Hacker: *Die Gäste*, S. 11, 21 (im Folgenden mit der Sigle ‚G‘ und entsprechenden Seitenzahlangaben im Text referenziert).

**33** Wie Müller ausführt, gingen zwischen März 2020 und März 2021 rund eine halbe Million sozialversicherungspflichtiger Arbeitsplätze in Deutschland verloren; den höchsten Anteil hatte dabei das Gastgewerbe mit 36 % (Müller: *Vulnerabilität und Ungleichheit in der COVID-19-Pandemie*, S. 50).

am Stadtrand, wo die Krematorien waren“ (G 54). Auf diesen neuen Friedhöfen, zu denen gelegentlich Beerdigungszüge mit Blasmusik am Café vorbeiziehen, sind weder Grabsteine noch Särge, sondern „allenfalls Urnen“ gestattet (G 115). Auch der Festkalender hat sich verändert: Seit der Pandemie ist es üblich, „Allerheiligen und Allerseelen und Totensonntag“ feierlich zu begehen, „denn niemand wollte sich endgültig verabschieden von den Toten“ (G 139). Insgesamt deuten diese verstreuten Details darauf hin, dass in der erzählten Welt weitaus mehr Menschen der Pandemie zum Opfer gefallen sind als in der extrafikionalen Realität und sich sowohl individuelle Einstellungen als auch das gesellschaftliche Zusammenleben in erheblichem Ausmaß verändert haben.

Obwohl die Corona-Pandemie in *Die Gäste* in der Vergangenheit liegt, ist sie in der erzählten Welt noch weitaus präsenter als in der Realität. Friedrich, der Vorbesitzer des Cafés, berichtet von einer Italienreise:

[E]s gibt noch immer verlassene Städte, die Leute, habe ich gehört, fürchten, dass in den Mauern oder den Polstergarnituren der leeren Wohnzimmer Viren lauern, andernorts fürchten sie die wiederkehrenden Erdbeben, andernorts Waldbrände. Und es gibt welche, die erzählen, dass noch immer in den Kellern und Gerätehäusern Leichen liegen, luftdicht in Säcken verpackt. (G 70)

Die noch nicht bewältigte Zahl der Todesopfer, die vollständige Entvölkerung ganzer Städte sowie die anhaltende Furcht vor der Krankheit deuten einmal mehr darauf hin, dass die Pandemie im Roman tödlicher verlief als in der Realität. Die Tendenz, Krankheiten und Pandemien um der Dramatik des Geschehens willen als besonders tödlich darzustellen, ist aus medizinischen Katastrophenfilmen wie *Outbreak* (1995), *Contagion* (2011) oder *28 Days Later* (2002) bekannt. Dass in *Die Gäste* auf die Corona-Pandemie rasch eine zweite Pandemie folgt, ein hämorrhagisches Fieber, bei dem die Infizierten Blut spucken (G 118), kann ebenfalls als Rekurs auf *Outbreak* verstanden werden, einen der bekanntesten Pandemie-Thriller, der von einem Ebola-Ausbruch handelt. Insgesamt sind Ebola-artige Erkrankungen in pandemischen Erzählungen wegen des raschen, hochgradig tödlichen Verlaufs der Krankheit mit schockierenden Splatter-Effekten beliebt, man denke etwa an Ken Folletts Thriller *Eisfieber* (2005), Tom Clancys *Befehl von oben* (1997) oder den Krimi *Treibland* von Till Raether (2015). Das Motiv der entvölkerten italienischen Städte rekurriert darüber hinaus intertextuell auf Pest-Erzählungen wie Boccacios *Decamerone* als Urszene pandemischen Erzählens. Wie Pia Doering und Martina Wagner-Egelhaaf ausführen, gehörte das *Decamerone* „zu den literarischen Seuchen-Klassikern, die während der Corona-Pandemie mit erneuter Aufmerksamkeit gelesen wurden“.<sup>34</sup> Während in der deutschen Boccaccio-Rezeption bis dahin eher die eingebetteten Novellen im Vordergrund gestanden hatten, erhielt im Kontext der Pandemie die rahmende Pest-Handlung neue Aufmerksamkeit. Die Italien-Passage in *Die Gäste* kann vor diesem Hintergrund neben dem Rekurs auf das Katastrophen-Genre als ein weiteres Moment metafikionaler Reflexion gelesen werden.

34 Vgl. den Beitrag von Pia Doering und Martina Wagner-Egelhaaf in diesem Heft.

## VII. Zwischen Klimafiktion und Fantastik

Der Verweis auf „Erdbeben“ und „Waldbrände“ in Friedrichs Bericht aus Italien skizziert den größeren Horizont, in dem die Corona-Pandemie in *Die Gäste* verhandelt wird: Immer wieder finden sich im Roman Hinweise auf die Klimakatastrophe und die Krise der Biodiversität. Bereits in der Vergangenheit ist Friederike von ihrem Sohn gefragt worden, „ob er, wenn er erwachsen sei, noch Tiere und Blumen und Bäume sehen werde, oder ob die Hitze und die Stürme und die Ozeane alles verschlingen würden“ (G 8). In der Gegenwart des Erzählens verbindet sich die Darstellung der zeitlich beschränkten Pandemie mit diesen größeren Krisen zu einem umfassenden Katastrophendiskurs. Wie schon in Bezug auf die Corona-Pandemie vermengt *Die Gäste* auch bei der Darstellung der Klimakatastrophe realweltliche Phänomene wie das Artensterben, die Zunahme extremer Wetterereignisse, die Diskussion über die Wiederansiedlung von Wölfen oder die zoonotische Herkunft des Virus mit Erzählelementen aus dem fiktionalen Katastrophendiskurs wie dem Zerfall der Gesellschaft, der Zunahme unkontrollierter Gewalt und schockierender Verbrechen sowie der wachsenden Bedeutung religiöser Sondergemeinschaften.<sup>35</sup>

Damit reiht *Die Gäste* sich in die narrativen Genres der apokalyptischen Fiktion, Klimafiktion und der Anthropozän-Literatur ein, die sich international wachsender Beliebtheit erfreuen und nur unscharf voneinander abgegrenzt sind. Diese Genres zeichnen sich durch eine spezifische Form der Leser:innenansprache aus. In ihrer Studie *Zukunft als Katastrophe* bestimmt Eva Horn (post)apokalyptische Erzählungen als Ausdruck eines radikalen Bruchs mit einer von Zukunftsoptimismus geprägten modernen Zeitordnung.<sup>36</sup> An deren Stelle tritt mit der Zukunft als Katastrophe ein Zeitregime, das durch die „Verbindung von Kontinuität und Bruch“ gekennzeichnet ist, die „Vorstellung, dass gerade die Fortführung des Gegenwärtigen auf einen Umschlag, eine katastrophische Wendung zuläuft“.<sup>37</sup> Innerhalb des katastrophischen Zeitregimes der Gegenwart übernehmen fiktionale Erzählungen in Literatur und Medien die Funktion, zukünftige Desaster zu bebildern, die wir „für möglich und vielleicht sogar für unmittelbar bevorstehend halten, aber zugleich auch nicht vorstellen, nicht greifen können“.<sup>38</sup> Da die Erzählungen etwas zeigen, das noch nicht ist, drücken sie nicht nur ein neues Zukunftsverhältnis aus, sondern bestimmen und strukturieren zugleich, was gegenwärtige Rezeptionsgemeinschaften über die Zukunft denken und wie Zukünftiges antizipiert und geplant, vor allem aber auch zu verhindern versucht wird.<sup>39</sup>

Innerhalb des größeren Bereichs der Katastrophenerzählungen ist besonders das Genre Klimafiktion durch einen appellativen Gestus geprägt, der auf eine Veränderung des Handelns in der Gegenwart zielt. Denn im Gegensatz zu anderen Katastrophendiskursen, etwa in Dystopien oder Science-Fiction, behandeln Klimafiktionen eine Katastrophe, die in der Gegenwart bereits begonnen hat. Das verleiht diesem Genre eine besondere Dringlichkeit. Klimafiktionen, so Manjana Milkoreit, laden Lesende

---

**35** Zur Reflexion der Pandemie im Zusammenspiel von Natur und Sozialem in aktuellen Corona-Romanen vgl. auch den Beitrag von Cristine Huck in diesem Themenheft.

**36** Eva Horn: *Zukunft als Katastrophe*. Frankfurt/M. 2014, S. 12; zur modernen Zeitordnung vgl. Aleida Assmann: *Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne*. München 2013.

**37** Horn: *Zukunft als Katastrophe*, S. 17.

**38** Ebd., S. 21.

**39** Ebd., S. 22.

dazu ein, sich selbst unter imaginierten zukünftigen Bedingungen zu betrachten.<sup>40</sup> Zudem machen sie abstrakte wissenschaftliche Informationen wie den Anstieg von Durchschnittstemperaturen, die atmosphärische Konzentration von Treibhausgasen oder die Versauerung der Meere anschaulich und illustrieren deren Auswirkungen auf das menschliche Leben in Gestalt individueller Schicksale.<sup>41</sup> Klimafiktionen und Anthropozän-Romane, die den zerstörerischen Einfluss des Menschen „auf die biogeochemischen Subsysteme des Erdsystems in globalem Maßstab“<sup>42</sup> behandeln, stellen folglich einen imaginativen Raum bereit, in dem die zukünftigen Folgen der gegenwärtigen sozialen und materiellen Ursachen des Anthropozäns wie in einem Laborsetting getestet werden können.<sup>43</sup>

Die Möglichkeit der Immersion in eine erzählte Welt, in der der Klimawandel bereits weiter fortgeschritten ist als in der Realität, wird in *Die Gäste* allerdings wirkungsvoll durch verfremdende und fantastische Erzählelemente konterkariert. Neben den bereits erwähnten Motiven aus dem Katastrophendiskurs sind es besonders eine Reihe anthropomorphisierter sprechender Tiere, die die illusionierende Wirkung der Romanerzählung durchbrechen. Dabei handelt es sich um Pollux, den Hund der Erzählerin, den Dackel Frau Merkel sowie die Rattengesellschaft, die im Keller des Cafés lebt. Insbesondere die Ratten sind bezeichnend für die Art, wie Hackers Roman das Katastrophenerzählen anti-immersiv verfremdet. Einerseits sind Ratten ein fester motivischer Bestandteil von Pandemieerzählungen, vor allem im Kontext der Pest. Tatsächlich wird das Rattenmotiv im Roman im Zusammenhang mit einem Kontrollbesuch der Hygieneaufsicht eingeführt. Andererseits handelt es sich bei COVID-19 zwar um eine Zoonose, der Ursprung des Virus wird jedoch bei Fledermäusen vermutet und nicht bei Ratten. Wiederkehrende Bemerkungen der Romanfiguren über ein Verschwinden der Ratten im Zuge der Pandemie wirken deshalb erklärungsbedürftig, zumal die Figuren unterschiedliche, miteinander inkompatible Theorien über das Verschwinden der Ratten äußern. Sind die Ratten verschwunden, weil sie von ausgesetzten Katzen und Hunden gefressen wurden (G 40), oder wurden sie vernichtet, um weitere Pandemien zu verhindern (G 67)?

Schließlich sind die Ratten in Hackers Roman durch eine Vielzahl menschlicher Eigenschaften als nicht-realistisches Erzählelement markiert. Bei einer Reihe von Besuchen im Keller des Cafés trifft Friederike auf eine putzige Gemeinschaft von Ratten, die „Koffer und schwere Taschen trugen, Ratten, die Kleider in Koffer rafften, flüchteten, oder sie spielten, dass sie flüchteten, oder ihr Spiel war unausweichlich Ernst“ (G 81). Obwohl die Ratten sprechen können, befragt Friederike sie nicht nach den Gründen ihres seltsamen Verhaltens. So bleibt offen, warum die Ratten bei ihren folgenden

40 Manjana Milkoreit: The promise of climate fiction. Imagination, storytelling, and the politics of the future. In: *Reimagining Climate Change*. Hrsg. von Paul Wapner/Hilal Elver. London 2016, S. 171–191, hier S. 172; vgl. Eric Morel: Readerly Dynamics in Dynamic Climatic Times: Cli-Fi and Rhetorical Narrative Theory. In: *Environment and Narrative. New Directions in Econarratology*. Hrsg. von Erin James/Eric Morel. Columbus 2020, S. 67–86.

41 Milkoreit: The promise of climate fiction, S. 175.

42 Gabriele Dürbeck: Narrative des Anthropozän – Systematisierung eines interdisziplinären Diskurses. In: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift* 3/2018, Nr. 1, S. 1–20, hier S. 2.; vgl. Adam Trexler: *Anthropocene Fictions. The Novel in a Time of Climate Change*. Charlottesville 2015.

43 Erin James: Narrative in the Anthropocene. In: *Environment and Narrative. New Directions in Econarratology*. Hrsg. von Erin James/Eric Morel. Columbus 2020, S. 183–202, hier S. 189–190.



Besuchen in Militäruniformen aufmarschieren, „mit Käppis, die Schnauzen hoch erhoben, die kleinen Augen starr“ (G 82); warum eine der Ratten als Freiheitskämpfer hingerichtet wird (G 127–129); oder wozu die Ratten ein Notlazarett vorbereiten (G 235). Das unter anderem aus Albert Camus' *La peste* bekannte Pandemie-Thema Ratten wird in *Die Gäste* folglich in einem fantastischen Rahmen behandelt, in dem offenbleibt, ob auch andere Romanfiguren die Ratten wahrnehmen können oder ob diese nur in der Wahrnehmung der Erzählerin existieren: „Vielleicht war es ein Geheimnis, das die Ratten nur mit mir teilten. Vielleicht hatte ich es mir eingebildet, dass sie Kleider trugen und aufmarschierten wie Soldaten.“ (G 119)

Intertextuelle Bezüge der Rattengesellschaft auf E.T.A. Hoffmanns *Nußknacker und Mausekönig* sowie auf Franz Kafkas *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse* weisen auf einen nicht-realistischen, fantastischen oder parabolischen Deutungshorizont hin. Die Ratten tragen Uniformen des 19. Jahrhunderts und kämpfen in einer Schlacht wie das Mäuseheer in *Nußknacker und Mausekönig*; wie Marie in Hoffmanns Erzählung könnte Friederike sich die Tiere nur eingebildet oder geträumt haben. Sie entstammen einer Parallel- oder „Nebenwelt“ (G 26); die Unterteilung der erzählten Welt in zwei oder mehrere Parallelwelten gehört neben der Unentschiedenheit hinsichtlich der Existenz des Wunderbaren zu den gängigen Gattungsbestimmungen der literarischen Fantastik.<sup>44</sup> Aber die Ratten in *Die Gäste* pfeifen und singen auch wie das Volk der Mäuse bei Kafka (G 237); ebenso kann der sprechende Hund Pollux als eine intertextuelle Referenz auf Kafkas *Forschungen eines Hundes* gelesen werden. Somit verbindet *Die Gäste* inkompatible Aspekte verschiedener Genres wie der Klima- oder Katastrophenfiktion, der literarischen Fantastik und der modernen Parabel. Die Unsicherheit und Vieldeutigkeit der Genre-Zuordnung erschwert die Rezeption des Romans.

## VIII. Der Sinn des Ganzen

Die Existenz sprechender Ratten und Hunde ist nicht die einzige Gemeinsamkeit, die *Die Gäste* mit dem Erzählwerk Franz Kafkas hat. Durch eine Vielzahl von Motiven, stilistischen Anleihen sowie von Parallelen in Erzählweise und Perspektivgestaltung erweist sich *Die Gäste* als ein durch und durch kafkaesker Roman. Das an Kafka geschulte Erzählen hat wichtige Implikationen für die Leser:innenansprache, und es ist auch für den Modus verantwortlich, in dem der Roman seine Pandemie-Deutung entwickelt. *Die Gäste* ist ein antipsychologischer Roman, der Lesende systematisch im Unklaren über die Gedanken und Gefühle der Figuren lässt. Obwohl *Die Gäste* ebenso wie *Die Wut, die bleibt* intern fokalisiert ist, erhalten Lesende kaum Einsicht in das Innere der Protagonistin, denn interne Fokalisierung kann sehr unterschiedlich realisiert werden und gibt nicht automatisch Zugang zum Bewusstsein von Figuren.<sup>45</sup>

---

44 Vgl. u.a. Uwe Durst: *Theorie der phantastischen Literatur*. Tübingen, Basel 2001; Maria Nicolajeva: *The Magic code. The Use of Magical Patterns in Fantasy for Children*. Stockholm 1988; Daniela Pfennig: *Parallelwelten. Raumkonzepte in der fantastischen Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart*. Marburg 2013; Lars Schmeink/Hans-Harald Müller (Hrsg.): *Fremde Welten. Wege und Räume der Fantastik im 21. Jahrhundert*. Berlin, New York 2012; Tzvetan Todorov: *Einführung in die fantastische Literatur*. München 1972.

45 Vgl. hierzu Jahns skalares Modell von Fokalisierung: Manfred Jahn: *The Mechanics of Focalization. Extending the Narratological Toolbox*. In: *GRAAT* 21/1999, S. 85–110.



Bewusstseinsdarstellung findet in *Die Gäste*, wenn überhaupt, in Form zitierter Gedankenrede statt; die für die Entwicklung narrativer Empathie so wichtige erlebte Rede findet sich fast gar nicht. Passagenweise wirkt die Romanerzählung eher nullfokalisiert, vor allem dann, wenn Informationen über den Verlauf der Pandemie und über gesellschaftliche Entwicklungen mitgeteilt werden. Die Figuren bieten keinen Identifikationszugang, sie bleiben weitgehend opak.

Die extreme Lakonie des Erzählens in einem minimalistischen Stil fast ohne Bezug auf Emotionen zeigt viele Parallelen zum Erzählstil Kafkas, dem die Forschung ebenfalls einen minimalistischen Stil attestiert hat.<sup>46</sup> Bereits frühzeitig wird Kafka im Roman auch explizit erwähnt: „Ein Mann mit empfindlichen Nerven wie Franz Kafka hat bessere Ideen als andere“ (G 8). Weitere Kafka-Referenzen finden sich in der Darstellung des abgehalfterten Anwalts Kowalk, der lose an den Advokaten Huld in *Der Process* angelehnt ist, sowie in der Figur seines Gehilfen. Ebenso erinnert die Darstellung des konkret Gegenständlichen mit wenig sinnlicher Anschaulichkeit und ohne detaillierte Beschreibungen an Erzählweise und Stil Kafkas. Der Aspekt des *What it's like* wird dabei nur indirekt, vor allem über die parabolischen Erzählelemente vermittelt, und zwar in Bezug auf die gesamte Erzählwelt und ihre Ereignisse, nicht jedoch auf die subjektive Erfahrung der Protagonistin. Das ist auch deshalb nicht möglich, weil diese nicht psychologisch plausibel agiert und das realweltliche Wissen von Leser:innen über mentale und emotionale Vorgänge daher gar nicht erst aufruft.

Statt zur Einfühlung in die Erzählwelt und ihre Figuren einzuladen, fordert die Romanerzählung von *Die Gäste* Lesende dazu auf, die tiefere Bedeutung parabelhafter Motive zu entschlüsseln sowie die intertextuellen Anspielungen in einen Zusammenhang zu bringen. Immer deutlicher wird im Verlauf des Romans, dass sich der zu entschlüsselnde Sinn auf eine Gesamtdeutung der Pandemie richtet und in einem allerdings verfremdeten und gebrochenen religiösen Bezugsrahmen zu suchen ist. An vielen Stellen des Romans finden sich Anspielungen auf die Bibel, und zwar durchweg in unpassenden oder lächerlichen Zusammenhängen. Als Friederike ihre Stelle am Institut für schwindende Idiome kündigt, sagt Professor Huber zu ihr: „Nicht mit Fanfaren öffnen sich die Nebenwelten oder die Pforten des Himmels. Ist es der Himmel? Ich sehe an Ihnen Spuren von Numinosem“ (DG 26). Mit den Fanfaren scheint er sich auf die sieben Posaunen im biblischen Buch Offenbarung zu beziehen, die den Anbruch einer neuen Gottesherrschaft und das himmlische Jerusalem ankündigen. *Pforten des Himmels* (*Gates of Heaven*) ist aber auch der Titel eines US-amerikanischen Dokumentarfilms über das Schicksal verendeter Tiere (R: Errol Morris 1978) – im Kontext des Romans vielleicht kein Zufall. Und warum gerade Friederike Spuren des Numinosen – also des Heiligen in einem emotional affizierenden, irrationalen Sinne – aufweisen soll, wirkt rätselhaft und exaltiert.

Neben weiteren deutungsoffenen biblischen Referenzen wie dem „verlorenen Sohn“ (G 34) oder der Bezeichnung des Hundes Pollux als „guter Hirte“ (G 87) finden sich vor allem Anspielungen, die in einen christologischen Bezugsrahmen weisen. Mit Bezug auf die Ostergeschichte in den Evangelien fragt Friederike sich, ob eine tote Ratte „wiederauferstehen werde, ob ich anderntags den Stein weggerollt, die Höhle

<sup>46</sup> Hierzu, auch in Bezug auf die dadurch bewirkte Leser:innenansprache: Emily Troscianko: Reading Kafka Enactively. In: *Paragraph* 37/2014, H. 1, S. 15–31.

leer finden würde“ (G 157). Auch an anderen Stellen des Romans erscheinen die Ratten individuell oder kollektiv als Christusfiguren, die stellvertretend für die Menschen leiden. So träumt Friederike davon, dass die toten Ratten wiederauferstehen und fragen: „Sollen wir denn für euch leiden?“ (G 240). Stellvertretend für die Menschen tragen die Ratten in Friederikes Träumen „Trauer, sie standen am Grab der Menschen und legten Blumen nieder, sie beklagten die Toten und verabscheuten die, die Unrecht taten, und keiner, der die Verfolgten beschützte“ (G 240).

Katharina Hackers *Die Gäste* verkündet keine religiöse Botschaft. Vielmehr verbindet sich der christliche Erwartungshorizont von Auferstehung, Erlösung und ewigem Leben in widersprüchlicher Weise mit den Katastrophendiskursen des Romans und mit dessen kafkaesker Lakonie. Durch den Horizont der christlichen Erlösungshoffnung wird der Pandemie in *Die Gäste* eine herausragende Bedeutung als endzeitliches Ereignis zugeschrieben. Doch zugleich wird diese Zuschreibung durch die Verbindung mit vermenschlichten Ratten in den Bereich des Lächerlichen, nicht ernst Gemeinten gezogen. Zudem bleibt dieser Deutungshorizont in einer Weise latent, die von einem religiös ungebundenen Lesepublikum leicht übersehen werden kann, denn die biblischen Bezüge werden an keiner Stelle ausbuchstabiert. Ähnlich wie im Erzählen Franz Kafkas wird die Bedeutung der parabelhaften Erzählelemente nicht aufgelöst. Wie das Motiv des Leidens der Tiere im Hinblick auf menschliches Handeln gedeutet werden kann, wird als Aufgabe folglich an die Leser:innen des Romans übertragen.

Damit sprechen die beiden in diesem Beitrag untersuchten Romane durch ihre jeweiligen Erzählstrategien Leser:innen auf sehr unterschiedliche Weise an: Mareike Fallwicks *Die Wut, die bleibt* ermöglicht durch eine dichte und detailreiche Darstellung subjektiver Wahrnehmungsqualitäten ein intensives Miterleben mit den beiden Protagonistinnen Sarah und Lola. Durch die erzählerische Gestaltung der internen Fokalisierung werden die Pandemie-typischen Erfahrungen zweier Frauengenerationen zugänglich. Auf dem Wege narrativer Empathie können die Leser:innen des Romans über den spezifischen Kontext der Corona-Pandemie hinaus für feministische Themen wie weibliche Körperbilder, Mutter- und Elternschaft, die ungleiche Verteilung von Sorgearbeit sowie männliche Gewalt gegen Frauen im öffentlichen Raum sensibilisiert werden. Aufgrund der expliziten Äußerungen Lolas zu diesen Themen und der Handlungskonstruktion des Romans, die Lolas Position gegenüber der zurückhaltenderen Sarah stützt, ist davon auszugehen, dass dieser Effekt einer Aufklärung durch Einfühlung intendiert ist.

Auch Katharina Hackers *Die Gäste* spricht mit der Klimakrise und der Krise der Biodiversität aktuell relevante gesellschaftspolitische Themen an. Im Gegensatz zu *Die Wut, die bleibt* arbeitet Hackers Roman jedoch mit anti-psychologischen Erzählmustern, die eine Einfühlung in die Erzählwelt gezielt erschweren. Dazu tragen die gegenüber der textexternen Realität verfremdeten Erzählelemente, der lakonische Erzählstil sowie fantastische und parabolische Gattungsmuster bei. Durch das Zusammenspiel dieser Momente entsteht ein paradoxer Effekt: Einerseits scheinen literarische und biblische Anspielungen einen tieferen Bedeutungshorizont anzudeuten, in den die Pandemie-Geschehnisse gestellt werden und der von Leser:innen zu entschlüsseln ist. Andererseits setzt sich die eher vage Verweisstruktur des Romans auf zahlreiche unterschiedliche Anspielungsbereiche zu keiner klaren Deutungsschablone zusammen. Auch der ironische Kontext, in den die Anspielungen beispielsweise auf den

christlichen Auferstehungsglauben gestellt werden, konterkariert das Deutungsbegehren von Leser:innen. Eine Gesamtdeutung der Pandemie lässt sich aus diesem intertextuellen Spiel nicht herauslesen.



## „wütend sind derzeit alle“ – Verschwörungserzählungen und Medienkritik in Elfriede Jelineks *Lärm. Blindes Sehen. Blinde sehen!* (2021)

### Abstract

Der Beitrag untersucht Elfriede Jelineks Auseinandersetzung mit den medialen Corona-Diskursen, vor allem des konspirativen Typus, in ihrem Stück *Lärm. Blindes sehen. Blinde sehen!* (2021). Es soll gezeigt werden, dass in Jelineks Theatertext zum einen nach den Ursachen für die Konjunktur von Verschwörungserzählungen gefragt und dabei eine epistemische Verunsicherung ausgemacht wird, zum anderen die Möglichkeiten literarischen Engagements im Umgang mit postfaktischen Populismen ergründet werden. Dabei bringt der Text (historische) Abgrenzungsschwierigkeiten der Literatur gegenüber konspirativer Rede zum Ausdruck, um diese auf die Ästhetik der Geheimnislosigkeit sowie die Kritik an den medialen Bedingungen des Pandemie-Diskurses zu verpflichten.

**Keywords:** Jelinek, Elfriede; Verschwörung, Populismus, Theater, Pandemie

### I.

„Die Krankheit weist über sich hinaus [...], sie verweist auf etwas anderes“,<sup>1</sup> heißt es in Elfriede Jelineks *Lärm. Blindes Sehen. Blinde sehen!* (2021) über das epistemische Unbehagen, das Seuchen heute noch auslösen. In traditionell religiösen Gesellschaften galten diese vor allem als Ausdruck göttlichen Missfallens.<sup>2</sup> Danach reagiert Gott nachträglich auf menschliches Fehlverhalten und Versagen, indem er eine Gemeinschaft mit Tod und Krankheit bestraft. Gleichermäßen interessieren sich säkulare Gesellschaften für den Aussagewert epi- und pandemischer Zustände, folgen dabei allerdings gewöhnlich einer Signifikationslogik<sup>3</sup> und eruieren Effekte der Sichtbarmachung dessen, was immer schon da war, jedoch nicht genügend wahrgenommen oder verdrängt worden ist. So ist auch die Corona-Pandemie als Brennglas für gesellschaftliche (Fehl-)Entwicklungen rezipiert worden: Diese habe die Vulnerabilität spätmoderner Gesellschaften sowie der globalen Infrastruktur bloßgelegt, den gesellschaftlichen Zusammenhalt oder auch Zwiespalt unter Beweis gestellt, das gestörte Verhältnis des Menschen zur Natur vor Augen geführt usw.

---

1 Elfriede Jelinek: *Lärm. Blindes Sehen. Blinde sehen!* In: *Theater heute. Das Stück*. August/September 2021, S. 1–23, hier S. 10 (im Folgenden mit der Sigle ‚L‘ und entsprechenden Seitenzahlangaben im Text referenziert).

2 Vgl. den Beitrag von Nikola Roßbach in diesem Themenheft.

3 Philipp Sarasin: Virus. In: *Glossar der Gegenwart*. Hrsg. von Ulrich Bröckling/Susanne Krasmann/Thomas Lemke. Frankfurt/M. 2004, S. 285–292, hier 289: „Als sinnloser oder gar bösartiger Code spielen sie [die Viren] gleichsam unterhalb der Ebene ihrer möglichen ‚Bedeutung‘ beziehungsweise Effekte zugleich immer auch die Rolle eines gauklerischen Signifikanten von Kontakt überhaupt, der sich parasitär an die Rückseite der weltweiten Kommunikations- und Austauschprozesse anhängt, um durch seinen Unsinn deren ‚Sinn‘ zu beugen.“

In diesem Sinne sind auch Verschwörungserzählungen,<sup>4</sup> die im Zuge der Corona-Pandemie verstärkt in den Fokus der gesellschaftlich-medialen Aufmerksamkeit gerückt sind, davon getrieben, dem Sinn der Seuche nachzuspüren, wobei diese sich auf das religiöse Argumentationsmuster zurückziehen: Die Krankheit folgt hier wie dort einem ‚höheren‘ Zweck – nur dass als deren Ursprung nicht Gott, sondern weltliche, im Geheimen agierende Instanzen ausgemacht werden. Verschwörungserzählungen sind damit als Relikte religiösen Denkens in der (Post-)Moderne einzustufen – wobei die Antworten auf die Sinnfrage nicht nur wirklichkeitsfern und absurd ausfallen, sondern auch Ressentiments wie rechte Feindbilder bedienen. Öffentlicher Konsens ist dementsprechend, dass Verschwörungserzählungen als Angriff auf die demokratisch-liberale Werteordnung ernst zu nehmen sind und es dagegen engagiert einzutreten gilt. Doch müsste man im Kampf gegen totalitäre Ideologien und rechtspopulistische Propaganda, wie sie in Verschwörungserzählungen verbreitet werden, nicht noch mehr Weitblick an den Tag legen?

Warum sind so viele Menschen besessen von Verschwörungstheorien? Gute Frage! Aber ebenso interessant ist doch die Frage: Warum sind so viele Menschen besessen von Menschen, die besessen sind von Verschwörungstheorien? Anders gefragt: Warum lieben sie es, Verschwörungstheoretiker zu hassen?<sup>5</sup>

fragt sich der Filmkritiker Wolfgang M. Schmitt in seiner Besprechung der deutschen Filmkomödie *Die Känguru-Verschwörung* (2022). Die enorme mediale Aufmerksamkeit, die Anhänger:innen von Verschwörungserzählungen in der Corona-Pandemie zuteilgeworden ist, ist nach Schmitt nicht hinreichend mit einer aufklärerischen Absicht zu erklären. Auch wo es gelingt, die Verschwörungserzählungen ihres antidemokratischen, minderheitenfeindlichen und oft antisemitischen *Gehalts* zu überführen, verfehlen doch mediale Aufbereitungsformen dieses Phänomens in vielen Fällen (so etwa in dem oben genannten Film) ihren aufklärerischen Zweck: Wenn sich darauf beschränkt wird, Verschwörungserzählungen der Lächerlichkeit preiszugeben, will man „eigentlich gar nichts verstehen. Man will sich ein bisschen lustig machen und man möchte sich abgrenzen.“<sup>6</sup> Wer der Faszinationskraft von Verschwörungserzählungen auf den Grund gehen, die beiderseitige Obsession damit als Krisenerscheinung in den Blick bekommen möchte, muss sowohl die psycho-soziale Funktion des konspirativen Denkens ergründen als auch nach dem Distinktionswert des Diskurses über Verschwörungserzählungen für die bürgerliche Selbstkonstitution fragen.

Auch im Zentrum von Elfriede Jelineks literarischem Beitrag zur Corona-Pandemie *Lärm. Blindes Sehen. Blinde sehen!* steht die Auseinandersetzung mit Verschwörungserzählungen. In dieser Themenwahl zeigt sich Jelinek wiederholt als eine Autorin, die ihr theatrales Schaffen auf Zeitnähe und Gegenwartsbezug verpflichtet und dabei (rechts-)populistische Tendenzen zum Angelpunkt ihrer kritischen Zeitgenossenschaft wählt.

---

4 Zur narrativen Dimension von Verschwörungstheorien vgl. Nicola Gess: *Halbwahrheiten. Zur Manipulation von Wirklichkeit*. Berlin 2021 (= Fröhliche Wissenschaft, Bd. 174), S. 31–48; Christian Sieg: *Verschwörungstheorien als Erzählungen*. In: Religion und Politik. Exzellenzcluster WWU Münster, [https://www.uni-muenster.de/Religion-und-Politik/aktuelles/schwerpunkte/epidemien/05\\_thema\\_verschwoerung.html](https://www.uni-muenster.de/Religion-und-Politik/aktuelles/schwerpunkte/epidemien/05_thema_verschwoerung.html) (29.03.2023).

5 Wolfgang M. Schmitt: *Filmanalyse: Warum wir von Querdenkern besessen sind: Die Känguru-Verschwörung. Kritik und Analyse*. Deutschland 2022, 00:00:16. <https://www.youtube.com/watch?v=L6fYe-pYxjQ> (29.03.2023).

6 Ebd.

Was Jelineks „Corona-Bilanz-Stück“<sup>7</sup> so wertvoll für die aktuellen gesellschaftspolitischen Debatten sowie für das Verständnis gesellschaftlicher Machtdynamiken in der pandemischen Ausnahmesituation macht, ist zum einen das Interesse des Textes am Status von Verschwörungserzählungen als Krisenbewältigungsstrategie, sind zum anderen die darin artikulierten Abgrenzungsschwierigkeiten der Literatur gegenüber konspirativer Rede. Literatur wird nicht vorbehaltlos zum Ort einer (ideologie-)kritischen Weltsicht erklärt, vielmehr ringt der Theatertext um seine Position im medialen Corona-Diskurs und reflektiert die Funktion der Literatur im Ausnahmezustand.

## II.

Bereits der Titel des Theatertextes macht deutlich, dass im Fokus von Jelineks Auseinandersetzung mit der Corona-Pandemie das mediale „Gerede“ über den Virus steht, das unlängst zu „Lärm geworden“ (L 3) ist. Zu Wort kommen Stimmen von Corona-Leugner:innen und Verschwörungstheoretiker:innen, vereinzelt auch Warner:innen und Moderator:innen, die amalgamiert zu einem Redefluss den Eindruck eines selbstgefälligen, um sich selbst kreisenden Sprechens erzeugen. In diesem Echoraum werden keine textseitig verifizierten Aussagen getroffen; entgegengehalten wird den Behauptungen kein Faktenwissen, vielmehr setzt Jelinek in gewohnter Manier ein Sprechen in Szene, das seine Voraussetzungen, Vorannahmen und Beweggründe flächenartig ausbreitet und so sich selbst überführt: „Meine Texte haben dieses Geheimnis nicht. Es ist schwierig zu erklären: Sie sprechen sogar das, was sonst nicht gesprochen wird, auch noch aus. Der Subtext wird mitgesprochen.“<sup>8</sup> Dabei wird auch deutlich, warum der Text keine Strategie der Falsifizierung verfolgt: Jelinek zeigt den verschwörungstheoretischen Diskurs als ein postsäkulares Glaubenssystem, dem es nicht durch Logik beizukommen gilt, weil dieses seine Wirk- und Überzeugungskraft aus der Befriedigung psycho-emotionaler und existentiell-metaphysischer Bedürfnisse sowie der Kompensation einer epistemischen Unsicherheit bezieht:

Es kann nicht wahr sein, daß wir krank sind. Es muß etwas dahinterstecken. Es muß jemand dahinterstecken, der uns vom Platz verweist, wenn wir die Maske nicht aufgesetzt haben. Wir sollen zu Hause bleiben, aber da war etwas, da war doch etwas. Eine Art der Verweisung von etwas auf etwas, das sich in der Krankheit jedoch gar nicht zeigt, sondern nur etwas darstellt, auf etwas verweist, das wir nicht sehen, sind wir es etwa selbst? (L 10)

Im Verschwörungsglauben wird die beunruhigende Kontingenz der Ereignisse getilgt durch die Präsupposition einer geheimen Verschwörung von ökonomischen und politischen Eliten. So bilden die Verschwörungsgläubigen eine hermeneutische Gemeinschaft, die die Wirklichkeit auf verborgene Sinndimensionen ‚abklopft‘. Dabei gibt der Text auch das Selbstbild der Anhänger:innen als – im religiösen Sinne – Kreis von „Auserwählte[n]“ und „Eingeweihte[n]“ (L 5) wieder, die ihren Selbstwert und das damit einhergehende Überlegenheitsgefühl zum einen aus der Exklusivität des

7 Franz Wille: Glotzt nicht so romantisch! In: *Theater heute*. August/September 2021, S. 6–9, hier S. 7.

8 Peter von Becker/Elfriede Jelinek: „Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz.“ Theater heute-Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: *Theater heute*. 9/1992, S. 1–9, hier S. 4. Zu Jelineks Schreibverfahren der Fläche und Verflachung vgl. z. B. Thomas Eder/Juliane Vogel (Hrsg.): *Lob der Oberfläche. Zum Werk von Elfriede Jelinek*. München 2010; Christina Schmidt: SPRECHEN SEIN. Elfriede Jelineks Theater der Sprachflächen. In: *Sprache im technischen Zeitalter*. 153/2000, S. 65–74.

konspirativen Wissens, zum anderen aus dem Objekt- und Opferstatus beziehen: „Doch kaum rennen wir los, sperren die sperrigen Mächtigen uns wieder ein, damit sie uns in Ruhe auslesen können, so können wir uns wenigstens als Auserlesene fühlen“ (L 14). Die Angst vor der Bedeutungslosigkeit des nicht mehr in einem göttlichen Heilsplan aufgehobenen Individuums wird kompensiert durch die Vorstellung, dass ebendieses Individuum Zielscheibe eines auf ihn zugeschnittenen Verschwörungskomplexes ist: „Uns sagt man nicht, was wir bedeuten? Uns muß man es auch nicht sagen, wir wissen ja, daß da nichts ist“ (L 14).

In der Tradition der Verlach- und Boulevardkomödie wird die Verschwörungsgemeinschaft in ihrer Lächerlichkeit ausgestellt und ihres chauvinistischen Charakters überführt, vor allem, wenn in der zweiten Hälfte des Textes eine Überblendung der konspirativen Rede mit der Kirke-Episode aus Homers *Odyssee* und dem Party-Tourismus in dem Skiort Ischgl, Brutstätte der Corona-Epidemie in Österreich, vorgenommen wird: Die „Verschweinung“<sup>9</sup> der (vorwiegend männlichen) Partygäste wird enggeführt mit der Verwandlung von Odysseus' Gefährten in Schweine im zehnten Gesang des antiken Versepos, die touristische Ausschweifung in ihrer Vulgarität äquivalent gesetzt mit der Lust an der sprachlich-sozialen Entgleisung und Grenzüberschreitung, der sich die Verschwörungsgemeinschaft vor allem in den sozialen Medien hingibt. Jelineks „Komik der Herabsetzung“<sup>10</sup> der „Feiernden“ und „Empörten“ zu „Vollidioten“<sup>11</sup> zielt in aufklärerisch-pädagogischer Tradition auf die Sanktionierung eines sozial unverträglichen Verhaltens; zugleich geht der Text aber auch über diese medial etablierte Strategie der bürgerlichen Öffentlichkeit hinaus und ergründet die Ursachen für die Konjunktur von Verschwörungserzählungen in der Pandemie.

### III.

Der Soziologe Leo Löwenthal, dessen Überlegungen auch Schmitt bei seiner Kritik der medialen Auseinandersetzung mit Verschwörungserzählungen fruchtbar macht, erklärt es für notwendig, „bei der Untersuchung jedweder sozialen Bewegung [...] die gesellschaftlich bedingte Unzufriedenheit aufzudecken, an welche das politische Programm appelliert“.<sup>12</sup> Dabei analysiert Löwenthal, dass sich der faschistische Agitator des 20. Jahrhunderts auf einen „Grundzustand des modernen Lebens“ stützen kann: die „Malaise“, worunter eine emotionale Gemengelage aus „Mißtrauen, Abhängigkeit, Ausgeschlossenheit und Enttäuschung“<sup>13</sup> verstanden wird, die zu einem Unbehagen an der Gegenwart gerinnt. Der *falsche Prophet* richtet sich an diejenigen, die sich als Modernisierungsverlierer:innen wissen, und „verarbeitet und modifiziert“, „kristallisiert und festigt“ ihre negativen Emotionen, indem er u.a. das Gefühl der Auslieferung „dazu nutzt, den Glauben zu nähren, [...] das Objekt einer permanenten

---

9 Carola Hannusch/Hermann Schmidt-Rahmer: Was steckt dahinter? Im Gespräch mit Regisseur Hermann Schmidt-Rahmer. In: *Programmheft zu Lärm. Blindes sehen. Blinde sehen!* von Elfriede Jelinek. Schauspiel Essen. Spielzeit 2022/23. Unpaginiert.

10 Hans Robert Jauß: Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden. In: *Das Komische. Poetik und Hermeneutik VII*. Hrsg. von Wolfgang Preisendanz/Rainer Warning. München 1976, S. 103–132, hier S. 106.

11 Hannusch/Schmidt-Rahmer: Was steckt dahinter?

12 Leo Löwenthal: *Falsche Propheten. Studien zur faschistischen Agitation*. Berlin 2021 [1949], S. 30.

13 Ebd., S. 37.



Verschwörung<sup>14</sup> zu sein. Dabei stellt Löwenthal heraus, dass das Unbehagen, das der populistische Agitator adressiert, keine reine Einbildung darstellt, sondern „nicht ohne objektive Berechtigung [ist] in einer Welt, in der die individuelle Wirkungssphäre immer stärker durch anonyme, soziale Kräfte beschränkt wird. Unsere tägliche Existenz wird in der Tat durch Entwicklungen beeinflusst, deren Ursachen schwer zu begreifen sind“.<sup>15</sup> Dahin gehend argumentiert der Politikwissenschaftlicher Hans J. Lietzmann, dass auch die Mehrheitsgesellschaft im 21. Jahrhundert die „politische und soziale Verunsicherung durchaus in ähnlicher Weise wie der Populismus als Realität erlebt. Sie ist allerdings habituell und mit ihrem sozialen wie kulturellen Kapital darauf besser vorbereitet.“<sup>16</sup> Der populistische Agitator damals wie heute kann dementsprechend seine Überzeugungskraft daraus beziehen, dass er im „Unterschied zu vielen Liberalen [die Malaise nicht] vertuscht und verleugnet“,<sup>17</sup> sondern das Gefühl der Ohnmacht anerkennt, diesbezügliche Ressentiments schürt und auf einen stereotypen Feind lenkt.

In Jelineks Theatertext wird im Sinne Löwenthals der Blick auf ein legitimes Unbehagen gelenkt, das in den Verschwörungserzählungen zum Ausdruck kommt: die Anonymität der Machtverhältnisse, artikuliert in der Paranoia vor „großen Unsichtbaren“ (L 12): „Sie erscheinen nie. Es gibt kaum Bilder von ihnen, so mächtig sind sie, sie haben die Macht, ihre Bilder zu unterdrücken, um uns zu zerstören, die wir die Bilder doch so gern sehen wollen“ (L 22). Ihren Grund hat die Wahrnehmung moderner Machtverhältnisse als unsichtbar und undurchdringlich in der dezentralen, bürokratisierten und zunehmend transnationalen Organisation moderner Gesellschaften, in denen Beziehungen entpersonalisiert und Zuständigkeiten zweifelhaft werden: „Je komplexer also die systemischen Verhältnisse sind und je weniger eindeutig identifizierbare Verantwortliche sichtbar, [...], umso mehr ist die Situation ein Angebot zur Entwicklung einer Verschwörungstheorie.“<sup>18</sup> Demnach sind es „sowohl ungerechte als auch unverständliche Konfigurationen des Politischen, die zu einer Kultur des Verdachts nicht nur im sogenannten ‚Kleinbürgertum‘ führen“.<sup>19</sup>

In diesem Zusammenhang wirkt die voranschreitende, durch politische Maßnahmen zur Pandemiebekämpfung (Homeoffice, Homeschooling, Tracingapps) beschleunigte Digitalisierung unterschiedlicher gesellschaftlicher Bereiche wie ein Multiplikator, der ein Ungleichgewicht zwischen der Allgegenwart sozialer Medien und digitaltechnischer Systeme auf der einen Seite und dem Verständnis für die Funktionsweise von Algorithmen sowie für die Verfügung über (Meta-)Daten und Informationen auf der anderen Seite erzeugt. Der digitale Alltag ist maßgeblich bestimmt von einem Nicht-Wissen über die Organisation und gesellschaftspolitische Relevanz der geteilten Daten, dem ein reales Missverhältnis zwischen Datengebenden und datensammelnden,

---

14 Ebd., S. 45.

15 Ebd., S. 52.

16 Hans J. Lietzmann: „Postfaktischer Populismus“. Das politische Narrativ der Mehrheitsgesellschaft. In: *Postfaktisches Erzählen? Post-Truth – Fake News – Narration*. Hrsg. von Antonius Weixler u. a. Berlin 2021, S. 83–101, hier S. 95.

17 Löwenthal: *Falsche Propheten*, S. 42.

18 Arno Meteling: Verschwörungstheorien. Zum Imaginären des Verdachts. In: Ders./Lutz Ellrich/Harun Maye: *Die Unsichtbarkeit des Politischen. Theorie und Geschichte medialer Latenz*. Bielefeld 2009, S. 179–212, hier S. 189.

19 Ebd.

privatwirtschaftlichen, politischen und zivilen Akteur:innen entspricht. Diese asymmetrische Machtkonstellation des Digitalen wird bei Jelinek im intertextuellen Bezug auf die Kirke-Episode der *Odyssee* aufgerufen, in der die in Schweine verwandelten, medial enthemmten Gefährten des Odysseus zugleich – so der Jelinek-Regisseur Hermann Rahmer-Schmidt an Adornos und Horkheimers Deutung der Sirenenepisode in der *Dialektik der Aufklärung* anknüpfend – als „Opfer eines Verrats ihres Königs“ gezeichnet werden:

Das Interessante an dieser Parallelesetzung ist ihre Doppeldeutigkeit. Odysseus' Tourismusgefährten begeben sich durchaus lustvoll in ihre Verschweigung – allenfalls behaupten sie, dass eben die Attraktivität der Frauen daran Schuld trage. Andererseits ist das „verschweinte Fußvolk“ durchaus Opfer: Sie werden im übertragenen Sinne gewissermaßen ausgesagt und dann weggeworfen. Jelinek bringt hier wieder den Aspekt der Digitalisierung herein: Wir sind 24/7 angeschlossen an Geräte, die ohne unser Wissen noch unsere marginalste Lebensbewegung aufzeichnen und weiterleiten, und wer von diesem heimlich abgezogenen ‚Lebenssaft‘ dann profitiert, entzieht sich gänzlich unserer Kontrolle. Die Gefährten müssen am Ende resigniert feststellen, dass die *Mächtigen* auf Dauer auch die *Unsichtbaren* sind.<sup>20</sup>

Die Verschwörungsgemeinschaft kompensiert die Anonymität der Macht in der digitalen Wissens- und Informationsgesellschaft durch deren Personalisierung: Unter Rückgriff auf antisemitische Ressentiments werden George Soros und die Familie Rothschild sowie Bill Gates zu Drahtziehern einer internationalen Corona-Verschwörung erklärt.

Im Kontext von Epidemien und Pandemien wird die strukturelle Unsichtbarkeit der Makroebene komplementiert durch die Unsichtbarkeit der Mikroebene: „Viren waren seither jenes mutmaßliche Gift, das man auch im Mikroskop nicht sieht [...]. Erst um 1900 mehrten sich Hinweise auf zellfreie Erreger von Krankheiten, die sehr viel kleiner als Bakterien sein mussten.“<sup>21</sup> Dabei bringt Jelineks Theatertext den Widerspruch zum Ausdruck, dass die Verschwörungsgläubigen aus der Unsichtbarkeit des Virus seine Nicht-Existenz ableiten: „Das Virus ist eine Erfindung“ (L 3), die Unsichtbarkeit der Macht hingegen veranlasst zum Fabulieren über die Existenz von im Verborgenen operierenden Geheimgesellschaften. Dieses Missverhältnis bestätigt, dass Verschwörungserzählungen als Metanarrative angelegt sind, in denen nach dem Ende der großen Erzählungen um universalistische Deutungen und Erklärungen einer als kontingent erfahrenen Wirklichkeit gerungen wird.

Jelineks Stück leistet Aufklärungsarbeit, indem es Verschwörungserzählungen als postsäkulare Bewältigungsstrategien kenntlich macht und damit die Notwendigkeit herausstellt, in der Behandlung dieses – für die demokratische Gesellschaft gefährlichen – Symptoms seine Ursachen nicht aus dem Blick zu verlieren. In diesem aufklärerischen Modus nimmt der Text eine analytische Distanz zu seinem Gegenstand ein – dass diese Distanz der Literatur jedoch nicht per se gegeben ist, sondern dezidiert hergestellt und eingeübt werden muss, wird in *Lärm. Blindes Sehen. Blinde sehen!* gleichfalls zum Thema gemacht.

---

20 Hannusch/Schmidt-Rahmer: Was steckt dahinter?

21 Sarasin: Virus, S. 285.

## IV.

Jelineks Theatertext stellt sich nicht nur die Frage, warum Verschwörungserzählungen funktionieren, sondern auch wie sie sprachlich-rhetorisch überzeugen, und macht ein intrikates Ineinander von Obskürität und Perspektivität als zentrales Stilprinzip konspirativer Rede aus: „Komisch, das ist alles so einfach, aber wir verstehen ihn immer noch nicht, je einfacher es wird, desto weniger verstehen wir, weil wir dazu alles verstehen müßten, was es gibt, er versteht es ja auch: alles!, aber wir, wir können das nicht“ (L 4). Zum einen entfalten die Ausführungen des Agitators ein gewisses Maß an Evidenz, weil er „genau das [sagt], was wir immer schon gesagt haben“ (L 5), also bestehende Weltbilder bestätigt;<sup>22</sup> zum anderen kalkuliert der konspirative Diskurs eine Unverständlichkeit ein, die durch eine Rhetorik der Implikation und Suggestion erzeugt – „er verlängert das, was er nicht sagt, ins Unendliche, in eine nebelhafte Ferne“ (L 6) – und syntaktisch durch Schachtelstrukturen realisiert wird: „es ist zu lang, es ist ein Schachtelsatz, in dem aber nichts drinnen ist, wer soll das kapieren“ (L 6). Ziel dieser rhetorischen Strategie ist die Affekterregung, die sich dadurch einstellt, dass das perpetuierte Nicht-Verstehen als Kränkung erfahren wird. Zur Folge hat der affektiv deregulierte konspirative Diskurs, so führt Jelineks Text vor Augen, die Erosion einer demokratischen Streitkultur: „Ich muß mich schon wieder so aufregen. Jeder hat etwas andres gesehen, jeder hat etwas andres gehört als ich!, aber daraus entsteht er ja gerade, dieser Lärm, [...]. Alle stehen nun allen gegenüber und schreien sich an, sie schreien sich gegenseitig an“ (L 4 f.).

Dabei fördert Jelineks rhetorische Sektion des konspirativen Diskurses durchaus fragliche Affinitäten zutage: Nicht nur muss die mit Jelineks Texten vertraute Leserin in der Kritik an syntaktischen Schachtelstrukturen eine selbstironische Kommentierung der Autorin erkennen, auch bilden Konzepte des uneigentlichen Sprechens, des Scheins und Sinnentzugs, der Offenheit und Vielstimmigkeit, mit denen der konspirative Diskurs beschrieben wird, zentrale Kategorien der romantisch-idealistischen Autonomieästhetik, die noch in der postmodernen Poetik des Spiels und der Unentscheidbarkeit sedimentieren. Aufgrund dieser Affinitäten steht Arno Meteling der „Akzentuierung einer einzigartigen Offenbarungsfunktion von Literatur“<sup>23</sup> im Kontext von Verschwörungserzählungen kritisch gegenüber:

Die interpretatorische Offenheit und Polysemie postmoderner Literatur, die mitunter auch Elemente der Science Fiction und der Phantastik enthalten kann, weist dabei auf einen Zustand der Komplexität und Unübersichtlichkeit der Gesellschaft oder der Welt hin, das ein Denken der Latenz eher kreativ fortführt, als es in Klarheit aufzulösen.<sup>24</sup>

Der Vorwurf steht im Raum, dass postmoderne Allegorisierungen der Verschwörung, Intrige und des Rätsels zur epistemischen *Conditio humana* de facto ein paranoides Verhältnis zur Wirklichkeit perpetuieren. Eine historische Perspektive auf das problematische Verhältnis zwischen Literatur und konspirativem (Nicht-)Wissen eröffnet Jan

22 Eva Horn spricht in diesem Zusammenhang auch von „Geschwätz“: „Geschwätz ist, was man hören will, nicht weil es wahr ist, sondern weil es zu den Plänen und Vorstellungen passt, die man ohnehin schon hat. [...] Es erzeugt scheinbare Evidenzen und Eindeutigkeiten, die gerade deshalb so einleuchten, weil sie Erwartungen erfüllen, nicht Tatsachen abbilden.“ Eva Horn: Schweigen, Lügen, Schwätzen. Eine kurze Geschichte der politischen Unwahrheit. In: *Tumult*. 34/2008, S. 112–122, hier S. 120.

23 Meteling: Verschwörungstheorien, S. 207.

24 Ebd., S. 210.

Süselbeck, wenn er auf antisemitische Ressentiments in der romantisch-fantastischen Schauerliteratur hinweist, in der „ein diffuses, oft nur implizit angedeutetes jüdisches Böses“ entworfen wird, „das an allen Nachteilen dieser Entwicklung [gemeint ist der als krisenhaft empfundene Übergang vom Feudalismus zur bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft, l. H.] schuld und dem das ahnungslose Individuum hilflos ausgeliefert sei“.<sup>25</sup>

Die Literaturwissenschaft hat sich dieser Gemengelage gestellt und Modelle zur Unterscheidung der unterschiedlichen Modi des Erzählens vorgeschlagen,<sup>26</sup> diesbezügliche Anstrengungen zeugen desgleichen von Grauzonen, die sich im Rezeptionsmodus einstellen können, dabei jedoch von der ästhetischen Verfasstheit der Texte begünstigt werden. In Jelineks Stücken wird immer wieder die (bisweilen ungewollte) ästhetische Komplizenschaft von Literatur mit Politik, Ökonomie oder Religion zum Thema gemacht, um ausgehend davon Möglichkeiten kritischen Schreibens zu ergründen;<sup>27</sup> dahin gehend zeigt sich auch in *Lärm. Blindes Sehen. Blinde sehen!* eine Sensibilität für Abgrenzungsschwierigkeiten einer gerade mit der Postmoderne vertrauten Literatur<sup>28</sup> von konspirativen Diskursen. Gleichwohl werden ausgehend von dieser Problematik Möglichkeiten einer ideologiekritischen Literatur performativ ergündet.

## V.

*Lärm. Blindes Sehen. Blinde sehen!* folgt der für Jelineks Schreiben konstitutiven Logik der „Flachheit und Flächigkeit“:<sup>29</sup> Der Text präsentiert sich im Druckbild ohne

---

25 Jan Süselbeck: Unverantwortliches Erzählen. In: *Zeit Online*, 19.02.2021, <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2021-02/halbwahrheiten-nicola-gess-verschwörungstheorien-literaturwissenschaft-geschichtenforschung/komplettansicht> (31.03.2023). Vgl. dazu auch Jan Süselbeck: Schöne Augen. Emotionalisierende Figurationen des „Ewigen Juden“ in E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann*. In: *Emotionen und Antisemitismus. Geschichte – Literatur – Theorie*. Hrsg. von Stefanie Schüler-Springorum/dems. Göttingen 2021, S. 42–84. Die Frage, inwiefern Texten, die antijüdische Stereotype aufrufen, auch eine antijüdische Programmatik zugrunde liegt, beschäftigt die Romantik-Forschung wie auch Forschung zu Autoren wie E. T. A. Hoffmann. So etwa argumentiert Nicolas von Passavant gegen diesbezügliche Pauschalisierungen, dass zwar in Hoffmanns Erzählungen wie *Die Brautwahl* „finanzielles Eigennutzdenken als Signum des ‚Jüdischen‘ inszeniert wird“, dies aber als „Kardinalbeweis für eine programmatische Judenfeindlichkeit von Hoffmanns Werk als Ganzem [...] nicht gelten“ kann. Nicolas von Passavant: Zur Frage der Judenfeindlichkeit bei E. T. A. Hoffmann. Eine Lektüre der Erzählungen *Die Brautwahl* und *Die Irrungen/Die Geheimnisse* im Diskurszusammenhang des Preußischen ‚Emanzipationsedikts‘ von 1812. In: *E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch*. 29/2021, S. 53–29, hier S. 72 und 76. Während Süselbeck also die Momente des Suggestiven und Diffusen, kurzum die semantische Offenheit romantischer Texte als Problem begreift, sieht Passavant darin eine Komplexität realisiert, wodurch sich die Texte Stereotypisierungen entziehen. Zu fragen wäre, inwiefern diese unterschiedlichen Einschätzungen nicht darauf zurückzuführen sind, dass von unterschiedlichen Rezeptionsgruppen (dem populären, nicht-professionellen Publikum und den ästhetisch gebildeten Leser:innen) ausgegangen wird.

26 Vgl. z. B. Christian Klein/Matías Martínez: Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens. In: *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*. Hrsg. von dens. Stuttgart 2009, S. 1–13. Im Anschluss an Klein und Martínez definiert Nicola Gess postfaktische Erzählungen als „faktuale Erzählungen mit realen und fiktiven Inhalten, die jedoch nicht als solche (d. h. als fiktiv) ausgewiesen werden“. Nicola Gess: Versuch über die Halbwahrheit. In: *Postfaktisches Erzählen? Post-Truth – Fake News – Narration*. Hrsg. von Antonius Weixler u. a. Berlin 2021, S. 23–43, hier S. 30.

27 Vgl. vor allem das Kapitel VI in Irene Husser: *Elfriede Jelineks Theater des (Post-)Politischen. Agonistik der Gegenwartsliteratur*. Berlin, Boston 2023, S. 166–204.

28 So ist in diesem Zusammenhang daran zu erinnern, dass Jelinek Thomas Pynchons mit Motiven aus der Mythologie, Kabbala, Astrologie und anderen esoterischen Geheimwissenschaften bespickten Roman *Gravity's Rainbow* (1973) ins Deutsche übersetzt (1981) hat.

29 Juliane Vogel: „Ich möchte seicht sein.“ Flächenkonzepte in Texten Elfriede Jelineks. In: *Lob der Oberfläche. Zum Werk von Elfriede Jelinek*. Hrsg. von Thomas Eder/ders. München 2010, S. 9–18, hier S. 9.

Regieanweisungen, Szeneneinteilungen und Figurenrede als (Ober-)Fläche die mit der Unterteilung des Textes in drei Kapitel vereinzelt Schnitt- und Nahtstellen aufweist, welche das Kompositionsprinzip der Montage anschaulich machen. Im Modus der „Gleichgültigkeit“ werden Zitate von Heidegger und Homer, also von Gewährsmännern der Hochkultur, überblendet mit Versatzstücken medialer, konspirativer Rede, wobei dieser „egalisierte Text [...] einer Erschließung durch introspektive Methoden unzugänglich [ist], sowie er abwehrt, was innen oder dahinter zu liegen scheint“.<sup>30</sup> An die Stelle von Figuren treten bei Jelinek wieder Sprachflächen: entpersonalisierte Rede, die das Modell kollektiver Autorschaft im konspirativen Diskurs abbildet: „Die *prosumer* der Halbwahrheiten verstecken sich hinter einem Kollektiv, in dessen Produktionsprozess sie sich eingliedern.“<sup>31</sup>

In der Forschung ist Jelineks Ästhetik der (Ober-)Fläche als kritische Auseinandersetzung mit dem dramatischen Repräsentations- und Illusionstheater,<sup>32</sup> als Einlassung auf populär- und massenkulturelle Verfahren, die einer avantgardistischen Logik des Intramedialen folgt,<sup>33</sup> oder auch als Schreibweise des Postpolitischen<sup>34</sup> gelesen worden; im Kontext von *Lärm. Blindes Sehen. Blinde sehen!* werden diese Bedeutungsdimensionen aufgerufen, in der literarischen Auseinandersetzung mit dem konspirativen Diskurs zugleich jedoch neu konturiert. Jelineks Ausweisung ihres ‚flächigen‘ Schreibens als geheimnislos bzw. Geheimnisse preisgebend und die Dimension des Subtextes tilgend erscheint in der Beschäftigung mit Literaturen der Verschwörung als eine Selbstverpflichtung auf Durchsichtigkeit und Präsenz. Einer konspirativen Ästhetik der Verrätselung und Sinnsuggestion via Sinnentzug stellt Jelinek das Programm der Zeichenproliferation entgegen: Weil die Stimmen der Verschwörungsgläubigen die Bedingungen ihrer Rede immer schon mitsprechen, erzeugen die Texte statt einem Zuwenig ein Zuviel an Information und Kontext; der Sinn des konspirativen Diskurses muss nicht erst tiefenhermeneutisch erschlossen werden, sondern ergibt sich aus dem Zeichenüberschuss. Dieser ist das Ergebnis eines selbstreferentiellen, der Klanglichkeit des Sprachmaterials folgenden Sprechens, das die Selbstbezüglichkeit des Verschwörungsdiskurses, seinen selbstsuggestiven und selbstvergewissernden Charakter ausstellt. Der Text kommentiert, dass am Grunde des allkonnektiven Bedeutungswahns die Sorge um die eigene Bedeutungslosigkeit und Prekarisierung steht. In *Lärm. Blindes Sehen. Blinde sehen!* werden keine Geheimnisse (re-)produziert, die Verflachungsstrategie folgt vielmehr einem „Kalkül der Simplifikation“<sup>35</sup> und sorgt dafür, dass die Verschwörungserzählung als „Gerede“ (4) zutage tritt, in dem ein Unbehagen artikuliert wird.

30 Ebd., S. 12.

31 Gess: *Halbwahrheiten*, S. 45.

32 Vgl. z. B. Evelyn Annuß: Flache Figuren – Kollektive Körper. In: *Lob der Oberfläche. Zum Werk von Elfriede Jelinek*. Hrsg. von Thomas Eder/Juliane Vogel. München 2010, S. 49–69.

33 Vgl. Uta Degner: Eine neue Vorstellung von Kunst. Intermediale Usurpationen bei Bertolt Brecht und Elfriede Jelinek. In: *Der neue Wettstreit der Künste. Legitimation und Dominanz im Zeichen der Intermedialität*. Hrsg. von ders./Norbert Christian Wolf. Bielefeld 1010, S. 57–75; Heribert Tommek: *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur. Studien zur Geschichte des literarischen Feldes in Deutschland von 1960 bis 2000*. Berlin u. a. 2015, S. 431–561.

34 Vgl. Husser: *Elfriede Jelineks Theater des (Post-)Politischen*, S. 75–83.

35 Vogel: Flächenkonzepte in Texten Elfriede Jelineks, S. 12.

Jelinek nimmt Abstand von einer Literatur des Geheimnisses und des Arkanen, verfolgt in ihrem Stück aber auch keine Strategie des Faktizismus. Nicht nur blendet das faktizistische Engagement den postsäkularen Status von Verschwörungserzählungen aus und geht ihnen „insofern auf den Leim, als man ihre Suggestion, es ginge tatsächlich um empirische Evidenz, ernst nimmt“,<sup>36</sup> auch entpolitisiert dieses nach Lietzman den diskursiven Raum: In der „narrativen Überbetonung des ‚Faktischen‘“ wird die „Welt der politischen Kontingenz und transnationalen Unübersichtlichkeit [...] zu einer Arena der Alternativlosigkeit“,<sup>37</sup> Politik zu einer objektiv-technokratischen Angelegenheit erklärt, in der Alterisierung der als „postfaktisch“ und „populistisch“ identifizierten Gruppe ein inhaltlicher Dialog verweigert.<sup>38</sup> Dementsprechend besteht die größte Herausforderung der Ideologiekritik in der Postmoderne, so führt Gess im Anschluss an Adorno aus, darin, Wahrheit in Beziehung zur Macht zu denken, ohne sie dabei zu einem bloßen Machteffekt zu degradieren und damit einem erkenntnistheoretischen Relativismus, wie er sich in Verschwörungserzählungen kundtut, das Wort zu reden.<sup>39</sup>

Auch wenn in *Lärm. Blindes Sehen. Blinde sehen!* kein faktizistischer Standpunkt gegen den postfaktischen Populismus der Verschwörungsgläubigen eingenommen, der konspirative Diskurs keinem Faktencheck unterzogen wird, wird die Möglichkeit der Wahrheitsfindung nicht per se für obsolet erklärt. Vielmehr richtet der Text den Blick auf die medialen Bedingungen der Wahrheitsproduktion und überführt diese ihrer Unzulänglichkeit. Am Anfang des Textes gibt sich das Autorinnen-Ich als Medienkonsumentin zu erkennen und formuliert dabei die Unmöglichkeit, bei der Wiedergabe des medialen Pandemie-Diskurses zwischen ‚ursprünglicher‘, durch Erfahrung verbürgter und reproduzierter Rede zu unterscheiden:

Hören Sie mir beim Nachreden zu. Ich kann mir nichts erklären, was nicht andere schon erklärt haben. Ich kann kein Verhalten zeigen, aus dem man etwas erkennen könnte. Sie werden nie entscheiden können, was ich ursprünglich geschöpft, erfahren, errungen habe und was abgeschrieben und nachgeredet ist. (L 2)

Programmatisch wird hier eine Unsicherheit über den Ursprung des theatralen Diskurses forciert, die die Produktions- und Rezeptionsbedingungen der digitalen, vor allem sozialen Medien simuliert. Schließlich wird das Unbehagen an der Unsichtbarkeit der Macht, das Verschwörungserzählungen bedienen, im konspirativen Modus perpetuiert. Im Verzicht auf die Personalisierung der theatralen Rede bildet der Theatertext den Anonymitäts- und Kollektivcharakter von Verschwörungserzählungen ab, der jede Form von Verständigung und Interaktion unmöglich macht. Die den Eliten unterstellte Intransparenz ist selbst strukturelles Merkmal des Verschwörungsdiskurses. Weil keine identifizierbaren Positionen und Zuständigkeiten ausgemacht werden können, bildet sich auch keine Form von Zwiegespräch oder agonistischer Widerrede heraus, die die sozialen Konflikte in die Sphäre des Politischen überführen könnte.

Nicht für die Faktensicherung reklamiert Jelineks Stück Zuständigkeit, sondern legt die medialen Bedingungen des konspirativen Diskurses frei: Die anonymen Kommunikationsformen fördern die Entstehung und Verbreitung konspirativer Weltbilder, die

---

36 Gess: *Halbwahrheiten*, S. 30.

37 Lietzman: „Postfaktischer Populismus“, S. 92.

38 Ebd., S. 95.

39 Vgl. Gess: *Halbwahrheiten*, S. 15–30.

ihre Attraktivität wiederum aus der Anprangerung der anonymen Machtverhältnisse beziehen. Einen Ausweg aus dieser medialen Schleife kann bei Jelinek nicht die Behauptung eines privilegierten faktizistischen Standpunktes bieten, sondern die Kritik an den Bedingungen des Wissens und der Wissensverbreitung sowie die Veränderung der medialen Bedingungen des politischen Diskurses, in denen dann auch Unbehagen an der Gegenwart, Sorgen und Ängste demokratiekonform formuliert werden können. Einen Vorschlag, um vom „Grunzen wieder zum Reden zurückzukehren“, unterbreitet indessen Hermann Rahmer-Schmidt: „Wie wir die Gemüter abkühlen, gilt es herauszufinden – sicherlich nicht durch Internetzensur nach chinesischem Vorbild – aber allein das Gebot, grundsätzlich nur unter Klarnamen zu posten, würde schon erheblich dazu beitragen, Druck aus dem Kessel zu nehmen.“<sup>40</sup>

---

40 Hannusch/Schmidt-Rahmer: Was steckt dahinter?

