



Nicolas Detering

DIE KUNST DER EINFALT

Märtyrer und Legenden im bürgerlichen
Zeitalter der Literatur

konstanz|university press

H. Memling

Die Kunst der Einfalt

Nicolas Detering

DIE KUNST DER EINFALT

Märtyrer und Legenden im bürgerlichen
Zeitalter der Literatur

Konstanz University Press

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Dieses Werk ist im Open Access unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0 lizenziert.



Die Bestimmungen der Creative-Commons-Lizenz beziehen sich nur auf das Originalmaterial der Open-Access-Publikation, nicht aber auf die Weiterverwendung von Fremdmaterialien (z. B. Abbildungen, Schaubildern oder auch Textauszügen, jeweils gekennzeichnet durch Quellenangaben). Diese erfordert ggf. das Einverständnis der jeweiligen Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Nicolas Detering 2024

Publikation: Konstanz University Press 2024

www.k-up.de | www.wallstein-verlag.de

Konstanz University Press ist ein Imprint der Wallstein Verlag GmbH

Einbandgestaltung: Eddy Decembrino, Konstanz

ISBN (Print) 978-3-8353-9169-7

ISBN (Open Access) 978-3-8353-8069-1

DOI <https://doi.org/10.46500/83539169>

Inhalt

EINLEITUNG 7

- 1 Heilige, Legenden und die Kultur der Bürgerlichkeit 8
- 2 Figur und Gattung 21
- 3 Felder der Forschung 30
- 4 Zur Anlage des Buchs 40

KAPITEL I

GENERISCHE RESSOURCEN: EINFALTSFIGUREN 43

- 1 Rückblick: Kritik des Martyriums 45
- 2 Die Heiligung des Enthusiasmus, oder Vom merkwürdigen Leben und Tod der Märtyrer (Wackenroder/Tieck) 57
- 3 Kinder, Eremiten, Wahnsinnige, Märtyrer: Zum Paradigma figuraler Einfalt (Tieck) 78
- 4 Rettungshelfer: Kuratation und Kritik der Ikonenmalerei (Boisserée/Schlegel) 94
- 5 »O! daß ich Märtyrersinn hätte?« Die Autonomie der Kunst und die Authentizität des Leidens 108
- 6 »Mit zerschelltem Haupt«: Serapionismus (E. T. A. Hoffmann) 122
Erste Rahmenbetrachtung: Zur Sozialstruktur der frühromantischen Einfaltspoetik 139

KAPITEL II

GENERISCHE RESSOURCEN: LEGENDE ALS EINFACHE FORM 147

- 1 Rückblick: Kritik der Legende 149
- 2 Zum Sakralcharakter der »einfachen Form« 152
- 3 Der »Kirchenvater«: Herders Legenden und die Mediävalisierung der Unschuldspoetik 159
- 4 Ablehnung und Fortführung der neuen Legendarik im frühen 19. Jahrhundert 178
- 5 Zur Konvergenz von *Sancta simplicitas* und *Sermo humilis* (Kosegarten) 184
- 6 Im Blickpunkt des Theophil: Kellers Legenden und die Faszination des Unerzählbaren 197
Zweite Rahmenbetrachtung: Generizität als Entlastung in der bürgerlichen Moderne 222

KAPITEL III

ANEIGNUNGEN UND IRRITATIONEN: KULTURKAMPF 231

- 1 Dekadenz und Eschatologie: Chateaubriand und die Folgen 234
- 2 Konversion und Martyrium im katholischen ›Katakombenroman‹ 263
- 3 ›Bekehrte Märtyrer‹: Antikatholische Inversionen 278
- 4 Unverfügbarkeit und unzuverlässiges Erzählen: Meyers *Der Heilige* 290

Dritte Rahmenbetrachtung: Konfliktnarrative in konfessionalisierten Subjektkulturen 305

KAPITEL IV

ANEIGNUNGEN UND IRRITATIONEN: KÖRPER/GESCHLECHT 317

- 1 Legendarische Postfigurationen: Der heilige Körper der Frau (Günther) 321
- 2 »So beautiful in its helplessness«: Erotik der schönen Leiche 341
- 3 Pathos als Begehrensformel: Der Heilige Sebastian 357
- 4 Zur Sakralisierung erotischer Devianz: Masochismus und Martyrium 370

Vierte Rahmenbetrachtung: Bürgerliche Sexualnorm und queere Heilige 385

AUSBLICK

»ES WAREN ANDERE ZEITEN«: KAFKAS *HUNGERKÜNSTLER* UND DAS ENDE DER LEIDENSSPEKTAKEL 395

FAZIT 413

DANK 421

Abbildungsverzeichnis 423

Literaturverzeichnis 425

Personenregister 469

EINLEITUNG

In einer bürgerlichen Moderne, zu deren konstitutiven Selbstbeschreibungen die Ermächtigung des Subjekts zählt, muss die christliche Heiligenlegende irritieren. In den Augen des 18. und 19. Jahrhunderts mutet das legendarische Erzählen der Spätantike und des Mittelalters statisch, redundant und unmotiviert an. Es typisiert seine Protagonisten und unterstellt sie einer providentiellen Steuerung, die mit den auf Individuation und Evolution zielenden Handlungsmustern etwa des bürgerlichen Bildungsromans unvereinbar scheint. Das trifft insbesondere auf den Märtyrer zu, den historisch ältesten, vielleicht prägnantesten, wenn auch keineswegs einzigen Figurentypus der weitverzweigten Gattung.¹ Den Legenden zufolge beruht seine Exzeptionalität auf göttlicher Erwählung und Hingabe, sodass sich der Zweck seines irdischen Daseins nicht in der sukzessiven Entfaltung, sondern in der Negation des Selbst erfüllt, in Leid und Tod. Gewinnt aber das bürgerliche Subjekt in der Moderne an Autonomie im Entscheiden und Handeln, rationalisiert und säkularisiert sich sein Wirklichkeitsbezug, erschließt es sich eine planbare Zukunft und behauptet sich gegen die Willkür Gottes – um nur einige klassische, länger schon fraglich gewordene Selbsterzählungen von ›Moderne‹ anzureißen –, so wirken die christlichen Heiligen befremdlich und können allenfalls als Residuen einer überwundenen *Vormoderne* fortbestehen.

Aus diesen Gründen versteht sich die erstaunliche Karriere der Märtyreri-
legende nicht von selbst. Im 19. Jahrhundert erleben die Gattung und ihr
Figurenensemble eine beispiellose Renaissance, die bislang weder im Umfang
noch in ihren ästhetischen Qualitäten und Konsequenzen bekannt ist. Das
erste Anliegen der vorliegenden Studie besteht deshalb darin, ein größeres

¹ Im Folgenden unterscheide ich bei einzelnen Heiligen zwischen Märtyrerinnen und Märtyrern, verwende aber für den abstrakten Figurentypus das generische Maskulinum. Das ist, zugegeben, eine problematische Entscheidung, weil die Märtyrerliteratur seit der Spätantike ebenso maßgeblich zur Formierung von Gendernormen wie zur Transgression binärer Geschlechtsstereotype beigetragen hat. Den einen geschlechtsneutralen Typus ›des‹ Märtyrers hat es nie gegeben. Andererseits lassen sich durchaus typologische Facetten der Figur nennen, die beide Geschlechter kennzeichnen. Außerdem wird auf den folgenden Seiten das Wort ›Märtyrer‹ derart oft fallen, dass die wiederholte Doppelformel ›Märtyrerinnen und Märtyrer‹ allzu penetrant gewirkt und den Aspekt der Geschlechtlichkeit auch dort störend hervorgehoben hätte, wo es mir argumentativ um andere Gesichtspunkte geht.

Korpus einschlägiger Texte, die man teils gar nicht, teils nur getrennt voneinander betrachtet hat, ansatzweise zu erschließen und es als solches, als gemeinsames Korpus, zu plausibilisieren. Zweitens möchte die Arbeit einen alternativen Deutungsvorschlag für ein Phänomen unterbreiten, das die Forschung bislang unter dem Rubrum der ›Kunstreligion‹ berührt hat. Die offenbare Faszination, welche die Literatur des bürgerlichen Zeitalters für die Figur der Märtyrer und für die Gattung der Heiligenlegende entwickelt, lässt sich nicht primär als kunstreligiös verstehen, so meine These, sondern entspringt einer Strömung, die sich um 1800 in apologetischer Absicht formiert, um im Laufe des 19. Jahrhunderts breiter und einflussreicher zu werden: der Apologie des Martyriums als ›heiliger Einfach‹ und der Legende als einfacher Form, die von Ergebenheit, Fügsamkeit, Entwicklungslosigkeit und Selbsthingabe handelt. Apologetisch ist sie nicht nur, weil die Märtyrerlegende über Jahrzehnte diskreditiert, ja verspottet worden war, sondern auch, weil sie in einer Zeit entsteht, in der ihre Verfasserinnen und Verfasser sich unweigerlich mit Forderungen nach Mündigkeit, Selbstverwirklichung, ökonomischer Rationalität und Fortschritt konfrontiert sehen. Für diesen normativen Katalog möchte ich einen kultursoziologischen Begriff von ›bürgerlicher Moderne‹ verwenden. Obwohl sie in manchen Zügen antibürgerlich ist, trägt die Suche nach Figuren und Formen heiliger Hingabe zur Konstitution der bürgerlichen Subjektkultur im 19. Jahrhundert entscheidend bei. Vor ihrem Hintergrund floriert die literarische Imagination der Spätantike und speist pessimistischere Diagnosen der eigenen Epoche; vor ihrem Hintergrund polarisieren sich im Konfessionskampf kollektive Erzählungen, konturieren sich Gendernormen und etabliert sich eine Semantik sexueller Devianz mit Folgen bis in die Gegenwart. Von den anfänglichen Rekonstruktionen, auf denen das Verhältnis der Märtyrerlegende zur Kultur des bürgerlichen Zeitalters beruht, von den reibungsvollen Annäherungstendenzen und dem Provokationspotential, das der Figur bis zuletzt innewohnt, handelt dieses Buch.

1 Heilige, Legenden und die Kultur der Bürgerlichkeit

Berlin geriet in Aufruhr, als 1877 erstmals Henryk Siemiradzki's *Die Fackeln des Nero* (*Pochodnie Nerona*, 1876, Abb. 1) in Deutschland gezeigt wurde. Zuvor war es schon in Rom und Wien ausgestellt worden, jeweils mit großem Erfolg. Das dem akademischen Realismus der Pariser Historienmalerei verpflichtete Bild zeigt den Kaiser Nero inmitten seines römischen Hofstaates. Den Blickpunkt der Gesellschaft bilden die zu Fackeln gebundenen Leiber von Christen, die im Begriff sind, angezündet zu werden. Das Gemälde ist antithetisch



Abb. 1: Henryk Siemiradzki: Die Fackeln des Nero (1876)

geteilt und grenzt entlang der prächtigen Stufen des Nero-Palastes zwei – oder eigentlich drei – Figurengruppen voneinander ab: Auf der linken Seite häuft es mit der römischen Festgesellschaft den ganzen Überfluss der Zivilisation auf, ein Ensemble der Komplexität, ausgestattet mit aller Machtfülle und doch erschlaft, trunken und müde, eigentlich mehr liegend als sitzend oder stehend. Anders als die horizontal akkumulierte Figurenvielfalt zur Linken ragen die Christen auf der rechten Seite vertikal in die Höhe. Durch ihre monolithische Reihung wirken sie geordnet. Genau genommen stehen der energielosen Frivolität auf der Linken aber rechts zwei verschiedene Optionen des Heroischen gegenüber: das passiv-einfältige Gottvertrauen der gefesselten Opferhelden und die promethische Kraft der nackten Schergen, die das Feuer schüren. Verstärkt wird der Kontrast auf der rechten Seite noch dadurch, dass die Arme und Hände der Christen in den geteerten Reisingfesseln ganz verschwinden, während die muskulösen Arme und Hände der feurigen Diener besonders hervorstechen. Dort erlesener Luxus und Komplexität, so zusammengefasst das Gesamtschema, hier Einfachheit und Einfalt, und zwar gedoppelt, einmal als äußere Kraft und einmal als innere Standhaftigkeit. Dort die zerfließende Welt der Dekadenz – man beachte den grotesken Wasserspeierbrunnen ganz links –, hier das Feuer des inspirierten Glaubens.

Etwa in die Mitte des Bildes hat Siemiradzki einen androgynen Betrachter eingefügt, einen jungen Mann oder eine junge Frau. Halb nackt befindet die Figur sich im Grenzbereich des antithetischen Arrangements, der durch den geometrischen Marmorboden klar demarkiert ist. Sie lehnt sich von der römischen Gesellschaft, der sie angehört, zur Gruppe der Christen hinüber, offenbar im Gespräch mit einer abgedunkelten Männerfigur zu ihrer Linken. Sie stützt die Arme auf einen Sockel und blickt auf das Spektakel der Einfalt, das sich auftut, fasziniert vielleicht auch von der Männlichkeit der Schergen. Direkt neben ihrem Kopf befindet sich eine Marmorskulptur der Sphinx, eine weitere Schwellenfigur, die das Rätseln des Betrachters ob des grausamen Schauspiels spiegelt – des Betrachters innerhalb des Bildes und außerhalb.

In einer Zeit ständiger Dekadenzdiagnosen konnte die bürgerliche Gesellschaft sich leicht selbst in Neros Hofstaat erkennen. Dutzende Zeitungsberichte schildern die ergreifende oder verstörende Wirkung, die Siemiradzki's Monumentalgemälde auf die Zeitgenossen ausübte. Noch zwanzig Jahre später wird es in Theodor Fontanes *Poggenbuhls* (1896) zum Gegenstand einer längeren Ekphrasis. Sie kenne *Die Fackeln des Nero* nicht, sagt Albertine, die Schwägerin des pensionierten Generals Eberhard, habe sich überhaupt den Besuch von Ausstellungen immer versagen müssen. Darauf Eberhard:

»Sprich nicht von ›versagen‹. Das Wort kann ich nicht leiden, man muß sich nichts versagen, und wenn man nicht will, braucht man auch nicht. Nun sieh, das war ein Bild, so groß wie die Segelleinwand von einem Spreekahn oder wohl eigentlich noch größer, und rechts an der Seite, ja, da war ja nun das, was die Gelehrten die ›Fackeln des Nero‹ nennen, und ein paar brannten auch schon, und die andern wurden eben angesteckt. Und was glaubst du nun wohl, Albertine, was diese Fackeln eigentlich waren? Christenmenschen waren es, Christenmenschen, in Pechlappen einbandagiert, und sahen aus wie Mumien oder wie große Wickelkinder, und dieser Nero, der Veranstalter von all dieser Gräßlichkeit, der lag ganz gemütlich auf einem goldenen Wagen, und zwei goldfarbne Löwen davor, und der dritte Löwe lag neben ihm, und er kraute ihn in seiner Mähne, als ob es ein Pudel wäre [...].«

Die Majorin reichte dem Schwager die Hand und sagte: »Eberhard, du bist immer noch derselbe. Und Leo wird auch so. Dein Bruder Alfred war immer ernst, ein bißchen zu sehr, was wohl an den Verhältnissen liegen mochte ...«

»Sprich nicht von Verhältnissen, Albertine. Verhältnisse, davon kann ich nicht hören ...«

»Und es ist merkwürdig, daß die Kinder oft mehr den Charakter aus der Seitenlinie haben. Und ich will nur wünschen, daß sein Lebensgang, ich meine Leos, auch so wird wie der deine, dasselbe Glück ...«

»Sprich nicht von Glück, Albertine. Mag ich auch nicht hören. Selbst ist der Mann. Aber nein, nein, ich will dies nicht gesagt haben ... Sprich nur von Glück ... Es ist ganz richtig ... Ich habe Glück gehabt. [...]«²

Viermal ermahnt Eberhard seine Schwägerin, von etwas im Zusammenhang mit dem Gemälde *nicht* zu sprechen: nicht von Entsagung, nicht von Verhältnissen – wohl im Sinne der sozialen Milieulehre –, nicht von Glück – im Sinne der günstigen Vererbung charakterlicher »Seitenlinie[n]« –, und dann eben doch von Glück, dafür nicht von der Maxime »Selbst ist der Mann«. Die drastische Darstellung der unter Nero verbrannten Märtyrer, die er Jahre zuvor gesehen hat, lässt den alternden Eberhard nicht los und regt ihn dazu an, über Askese, Determination, Kontingenz und Autonomie nachzudenken. Aus Anlass des erinnerten Gemäldes verwahrt Eberhard sich zunächst gegen

² Theodor Fontane: Große Brandenburger Ausgabe: Die Poggenpuhls. Roman. Hg. von Gabriele Radecke. Berlin 2006, S. 72 f. Der Kommentar vermerkt, dass Fontane »in seinem erzählerischen Werk [...] immer wieder auf dieses Bild Bezug genommen« hat, zum Beispiel in *L'Adultera* und im *Stechlin* (ebd., S. 245).

Selbstnegation (›Versagung‹) und Determinismus, zwei Abwehrgesten, die in der Affirmation des bürgerlichen Kernideologems münden: »Selbst ist der Mann«, gleichsam als Ermahnung an alle und, wie noch zu zeigen sein wird, nicht zufällig als Maskulinisierungsimperativ formuliert. Eberhard möchte glauben, jenseits von sozialen Milieus und erblicher ›Linie‹ der Schmid des eigenen Schicksals gewesen zu sein. Im gleichen Zuge aber bringt das Bild ihn dazu, diesen Glaubenssatz zu korrigieren und stattdessen die Kontingenz seines Werdegangs zu betonen (›Sprich *nur* von Glück‹). Entspringt dieses plötzliche Kontingenzbewusstsein nicht vielleicht auch dem Mitleid mit den unschuldig ermordeten Märtyrern, die nicht nur kein ›Glück‹ kannten, sondern jedes »Selbst ist der Mann« durch ihre Passivität und buchstäbliche Gebundenheit konterkarieren? Die zugleich archaisch (›wie Mumien‹) und kindlich-einfältig (›wie große Wickelkinder‹) erscheinen und dadurch zweifach mit der hochzivilisierten Hofgesellschaft Roms und ihrem Pendant in Eberhards Gegenwart kontrastieren? Und könnten sich in Eberhard nicht deshalb plötzlich Zweifel über die eigenen Maximen von Handlungsmacht regen, weil er sich des Anblicks des tyrannischen Neros entsinnt, der »Veranstalter von all dieser Gräßlichkeit« mit seinen Insignien zügelloser Souveränität und ›gemütlicher‹ Saturiertheit?

Allgemeiner formuliert: Gerade die ausgestellte Passivität und Einfalt der Märtyrer könnte Fontanes bürgerliche Gesellschaft dazu anregt haben, die eigenen ideologischen Grundlagen offenzulegen und zu revidieren. So betont anders, ja ›vormodern‹ die selige Haltung der Märtyrer im 19. Jahrhundert auch wirkt, gewinnt sie durch ihre Alterität einen zentralen Platz als Spiegel des bürgerlichen Geschichts- und Lebensentwurfs.

Kulturelle Alterisierung, Integration und Irritationspotential

Es gehört zu den stabilisierenden Mechanismen kultureller Regime, das von ihnen vermeintlich Überwundene, ihnen Unterlegene, Widerspenstige und Subalterne nicht in Bausch und Bogen zu verdammen, sondern es auf karnevaleske oder exotistische Weise in die eigene Machtordnung zu integrieren. Eine vorherrschende Bewegung schafft es so, das subversive Potential ihrer Gegenströme spielerisch abzumildern, indem es ihnen ein Ventilmedium, einen fixen Ort sowie einen definierten Geltungszeitraum zuweist. Beispiele für die hegemoniale Einschließung des Ausgeschlossenen sind in der Geschichte Legion: Im städtisch-imperialen und gänzlich unbukolischen Rom der augusteischen Zeit floriert die Ekloge mit ihrer idyllischen Schäferwelt. Die spätmittelalterliche Ständeordnung zelebriert einmal im

Jahr im Fastnachtspiel die ›verkehrte Welt‹. Der barocke Hof kennt in seinen Festen die Gattung der fröhlichen ›Bauernwirtschaft‹, in der die Aristokratie sich selbst als rustikale Landgesellschaft maskiert. Offenkundig wirken solche Imaginationen des historisch Vorzeitlichen, sozial Marginalisierten oder kulturell Peripheren nicht notwendig systemgefährdend, im Gegenteil: Es ist für eine Ordnung effektiver, ihre diversen Alteritäten nicht schlicht auszublenden, sondern sie sich anzueignen und ihr Alternationspotential durch Vertrautheit und Wiederholung abzuschwächen.

Nicht immer aber verbleibt das vertraute Andere in der institutionalisierten Gegenwelt.³ Es kann mit der Zeit hineinwirken in die hegemoniale Kultur, sie erodieren oder gar zu Fall bringen. Zum einen vermengt es sich allmählich mit den Subjektivitätsvorstellungen der Herrschaftsschicht, oft entlang der Grenzen von Außen und Innen beziehungsweise von Öffentlichkeit und Privatheit oder Arbeit und Freizeit. Wer sich beispielsweise in seiner Jugend als Hippie oder Punk versteht, interiorisiert den eigenen Werdegang womöglich später und erhebt ihn so zum Maßstab einer *inneren*, vor allem in der Freizeit ausgelebten, dadurch aber authentisierten Kernidentität, ohne dass der *äußere* Arbeitsalltag zunächst gestört wird. Mit der Zeit freilich verändert sich auch die Arbeitswelt. So weichen im 21. Jahrhundert die alten Trennungen von Außen und Innen dem Imperativ der Entformalisierung. Die Subkultur des Singulär-Authentischen wird selbst zur neobürgerlichen Norm.⁴ Zum anderen kann das vertraute Andere auch kippen und seinen ursprünglichen Störungscharakter schlagartig zurückgewinnen, kann plötzlich erneut befremden und empören. Immer wieder zeigt sich das durch die Rezeptionsgeschichte der Avantgarden. Der Primitivismus von Paul Gauguins Tahiti-Bildern etwa verärgerte erst die Zeitgenossen, bevor die Gemälde im Laufe des 20. Jahrhunderts zu den meistausgestellten und teuersten der Welt aufstiegen, tausendfach reproduziert und nicht wegzudenken aus westlichen Museen. Heute hingegen ist eine neue Debatte über den voyeuristisch-kolonialen Blick und die Päderastie in Gauguins Gemälden entbrannt.⁵

Mit diesem Modell lässt sich auch die Geschichte der Märtyrer und Legenden im bürgerlichen Zeitalter beschreiben. Zeitgleich mit ihrem Aufstieg in

3 Zu den inkongruenten Begriffspaaren ›das Eigene und das Andere‹ (Differenz) sowie ›das Vertraute und das Fremde‹ (Distanz) siehe Andrea Polaschegg: Der andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert. Berlin und Boston 2005, S. 41–49.

4 Vgl. Andreas Reckwitz: Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne. Berlin 2017, bes. S. 181–225.

5 Vgl. Farah Nayeris Artikel »Is It Time Gauguin Got Canceled?« in der *New York Times* (18. November 2019).

der Aufklärung sondert die bürgerlich-liberale Gesellschaft die mittelalterlichen Heiligenerzählungen zunächst aus ihrem Literaturbestand aus, bevor die Romantik sie gerade deshalb als generisches Reservoir für die eigene antiphiliströse Poetik genialisch-inspirierter Selbsttranszendenz entdeckt. Durch die eigentümliche Kanonisierung der Romantik im Laufe des 19. Jahrhunderts integriert man auch das legendarische Erzählen in den nunmehr bürgerlich-romantischen Sehnsuchtshaushalt – aber nicht ohne Reibungen. Gewisse Provokationsreste bleiben stets erhalten und können unter veränderten Normbedingungen und Sensibilitäten leicht wieder aufflackern.

Bürgerliche Subjektkultur

Mit ›bürgerlichem Zeitalter‹ oder ›bürgerlicher Moderne‹ möchte ich eine seit der marxistischen Sozialgeschichte der Literatur etwas verstaubte, erst in der neueren Kultursoziologie aufgefrischte Kategorie ins Feld führen, mit der sich die Faszinationskraft des Martyriums hoffentlich präzisieren lässt.⁶ ›Bürgerlichkeit‹ meint nicht nur eine Klassenzugehörigkeit im sozio-ökonomischen Sinne, also jene maximal fünf Prozent umfassende Bevölkerungsschicht im 19. Jahrhundert, die entweder kaufmännisch, unternehmerisch, kapitalmehrend und so weiter tätig war oder ›höhere, tendenziell akademische Bildung besaß[] und sie beruflich verwertete[]‹.⁷ Vielmehr versteht die Kulturtheorie unter ›Bürgerlichkeit‹ ein »Netzwerk bestimmter Praktiken des

6 Vgl. Andreas Reckwitz: Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne. Weilerswist 2006, bes. S. 97–275. Zur »ebenso alte[n] wie neue[n] Perspektive«, die Moderne als genuin bürgerlich zu verstehen, siehe ebd., S. 99–101. Zu den Ergebnissen der älteren sozialgeschichtlichen Forschung zum Bürgertum siehe zusammenfassend Gunilla Budde: Blütezeit des Bürgertums. Bürgerlichkeit im 19. Jahrhundert. Darmstadt 2009. – In der Literaturwissenschaft ist der Begriff des ›bürgerlichen Zeitalters‹ seit geraumer Zeit aus der Mode gekommen. Die neuere Modernedebatte ist blind für das soziokulturelle Apriori der Bürgerlichkeit gewesen. Zuletzt hat Anke-Marie Lohmeier (Was ist eigentlich modern? Vorschläge zur Revision literaturwissenschaftlicher Modernebegriffe. In: IASL 32/1 (2007), S. 1–15) mit einer Grundsatzkritik an der literaturwissenschaftlichen Moderneforschung eine Reihe von Stellungnahmen provoziert, die im *Internationalen Archiv für Sozialgeschichte der Literatur (IASL)* dokumentiert ist. Lohmeier wirft der ›ästhetischen Moderne‹ vor, wesentliche Errungenschaften der ›gesellschaftlichen Moderne‹ abgelehnt, und der Literaturwissenschaft, sich diesen gesellschaftlichen Antimodernismus implizit zu eigen gemacht zu haben. Die Antworten hat Walter Erhart (Editorial. Stichworte zu einer literaturwissenschaftlichen Moderne-Debatte. In: IASL 34/2 (2010), S. 176–194) zusammengefasst.

7 Jürgen Kocka: Bürgertum und bürgerliche Gesellschaft im 19. Jahrhundert. Europäische Entwicklungen und deutsche Eigenarten. In: Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich. Hg. von dems. Bd. 1. München 1988, S. 11–76, hier S. 11 f.

Ökonomischen, des Familiären, der Bildung, des Politischen etc.«, »deren leitende Codes durch entsprechende Subjektdiskurse vorangetrieben werden«. ⁸

Durch die praxeologische Neubestimmung des Begriffs betont die Kulturtheorie gegen die ältere Sozialgeschichte, dass Bürgerlichkeit nicht als statische Eigenschaft eines Stände- oder Klassensystems zu verstehen ist, sondern sich durch Handlungen und diskursive Akte jeweils neu zu aktualisieren hat. Gleichwohl sind Sozialstruktur und Kultur nicht allzu streng voneinander zu trennen. ⁹ Auch wenn sie sich im Laufe des Jahrhunderts verallgemeinert und an gesamtgesellschaftlicher Verbindlichkeit gewinnt, bleibt die Kultur der Bürgerlichkeit rückgebunden an partikuläre Klassenstrukturen und -interessen. Beide Formationen, Klasse und Kultur, sind in sich heterogen und historisch wandelbar. Sozialgeschichtlich wären mindestens Besitzbürgertum (*Bourgeoisie*) und Bildungsbürgertum zu differenzieren, die wiederum je eigene lokale, konfessionelle, politische und ökonomische Sonderausprägungen kennen. Kulturgeschichtlich sorgt das variable Zusammenspiel und die Priorisierung bestimmter Praktiken, Habitus und Symbolbestände für Diversität im Rahmen der Bürgerlichkeit. Andreas Reckwitz unterscheidet drei Bereiche der bürgerlichen Subjektkultur: ¹⁰ Lohnarbeit (freie Berufswahl, ›Karriere‹), private und familiäre Beziehungen (binäres Geschlechtsmodell, Heteronormativität, romantische Liebe) sowie Bildung (Institutionen wie Gymnasium und Universität, Selbstbesserung durch Partizipation an der abendländischen Schriftkultur usw.). Die Praktiken der Arbeit, der Intimbeziehungen und der Bildung folgen zwei einander durchaus widerstrebenden Sinnmustern, die je eigene soziale Abgrenzungen nach ›oben‹ (Aristokratie)

8 Reckwitz: Das hybride Subjekt, S. 99. Damit unterscheidet sich der kulturgeschichtliche Begriff gerade von seiner älteren marxistischen Verwendung. Dazu prägnant Michael Maurer: Kultur und bürgerliche Vergesellschaftung. In: Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert. Hg. von Hans Edwin Friedrich, Fotis Jannidis und Marianne Willems. Tübingen 2006, S. 31–44, hier S. 35: »Eine Kategorie ›Bürgertum‹ existiert nicht a priori, läßt sich nicht universal postulieren [...]. Bürgertum ist vielmehr eine spezifische gesellschaftliche Formation, die sich nur aus dem historischen Prozeß selbst verstehen läßt. Bürgertum ist mehr Prozeß als Struktur, eher flüssig als fest. Abgeleitete Begriffsbildungen wie ›Bürgerlichkeit‹ oder ›Verbürgerlichung‹ treffen deshalb die historische Entwicklung besser als ontologisierte, reifizierte Vorstellungen.«

9 Vgl. ähnlich Jens Ole Schneider: Bürgerlichkeit. Zur Ästhetisierung eines modernen Sozialdeutungsmusters in Gustav Freytags *Soll und Haben*. In: Nach der Kulturgeschichte. Perspektiven einer neuen Ideen- und Sozialgeschichte der deutschen Literatur. Hg. von Maximilian Benz und Gideon Stiening. Berlin und Boston 2021, S. 457–481, bes. S. 458–466.

10 Der folgende Abschnitt erweitert und modifiziert die Ausführungen bei Andreas Reckwitz: Wie bürgerlich ist die Moderne? Bürgerlichkeit als hybride Subjektivierungsform. In: Bürgerlichkeit ohne Bürgertum. In welchem Land leben wir? Hg. von Bernd Kauffmann, Joachim Fischer und Heinz Bude. München 2010, S. 169–187. Ähnlich schon in Ders.: Das hybride Subjekt.

und ›unten‹ (Arbeiter, Landbevölkerung, ›Volk‹ und ›Pöbel‹ etc.) ermöglichen: Einerseits moralisiert die bürgerliche Kultur das Maßhalten und die Natürlichkeit, wirkt dadurch ordnungsstabilisierend und konservativ. Andererseits beharrt sie auf Selbstregulierung und -steigerung, bejaht daher Fortschritt, Risiko und Grenzüberschreitung.

Maßgeblich eingeübt wird die bürgerliche Subjektkultur über Lektüre, vor allem des Bildungsromans und der historischen Biographie. Mit der Literatur ist sie folglich auf das Engste verflochten. Wie die Sozialgeschichte der Autobiographie gezeigt hat,¹¹ wird das im Bildungsroman exemplifizierte Leitideologem des mündigen Subjekts im 19. Jahrhundert zunehmend verbindlich. Geglücktes Leben präsentiert sich darin »als eine Kette von Entscheidungen«, »insbesondere solchen beruflicher und privat-familiärer Art«. Ihr Telos findet das erzählte Bürgerleben in der »Entwicklung in Richtung auf einen ausgereiften Persönlichkeitszustand«, »in dem eine stabile Identität ein für allemal erreicht ist«. ¹² Das im Bildungsroman geläufige Konfliktschema von Individuum und Gesellschaft problematisiert allenfalls eine Seite des bürgerlichen Entelechiemodells, nämlich die Zwänge der bürgerlichen Gesellschaft, die es zu überwinden gilt beziehungsweise an denen das Selbst zu wachsen hat. Die andere Seite, Individuation als ›Zu-sich-selbst-finden‹, stützt der Bildungsroman indes, wenn er sie nicht überhaupt erst hervorbringt. Jener »höchste Stolz starker Geister, alles durch sich selbst geworden zu seyn«, bemerkt schon ein Zeitgenosse, sei »ein ächt bürgerlicher«. ¹³

Bürgerliche Subjektkultur und heilige Einfalt

Die bürgerlich-liberalen Werte der »aktivistischen Souveränität« und der »Autonomie eigener Selbsterhaltung«, ¹⁴ des beruflichen Erfolgs mit Zukunftsplanung und Risikokalkulation, der Liebesheirat und der intimen Kleinfamilie, der Bildung und Mündigkeit konfigrieren mit zentralen Aspekten der christlichen Passions- und Demutsheiligkeit. Die Heiligenlegenden erzählen von ›einfältigen‹ Figuren, die sich nicht aus ihrer freien Natur heraus selbst verwirklichen, sondern das eigene Sein fügungswillig aufgeben. An die Stelle der familiären Genealogie setzen sie die Bewährung ihrer Jungfräulichkeit, den Zölibat und den Bruch mit der Herkunftsfamilie. Sie

11 Siehe Michael Maurer: Die Biographie des Bürgers. Lebensformen und Denkweisen in der formativen Phase des deutschen Bürgertums (1680–1815). Göttingen 1996, passim.

12 Reckwitz: Das hybride Subjekt, S. 163.

13 Wilhelm Heinrich Riehl: Die bürgerliche Gesellschaft. Stuttgart und Tübingen 1851, S. 196.

14 Reckwitz: Das hybride Subjekt, S. 114 und S. 116.

arrangieren sich nicht mit der hegemonialen Gesellschaft, sondern ziehen sich vor ihr zurück. Ihr Leben betrachten sie nicht als Verfügungsmasse für die Formung eines ›runden‹ Ichs, sondern als fremdbestimmte Vorphase des höheren Seins im Jenseits. Der Märtyrertod als gottgewolltes Ziel einer sekundären Existenz, die Konversion als Selbsttranszendenz, die Geißelung nicht nur des Willens, sondern auch des Körpers bis zum inszenierten Entleiben in der Marter, folglich die Ausrichtung des irdischen Seins auf ein immaterielles Heil – all diese Stufen negieren die Idealbiographie des autonomen Subjekts.

Auf der anderen Seite weiß die bürgerliche Gesellschaft die Semantik des Heiligen von Beginn an gut in ihre Subjektkultur zu integrieren. In der Regel teilt man das Profane und Sakrale dichotomisch zu, und zwar entlang der üblichen Achsen von Außen und Innen, Mann und Frau, Vernunft und Gefühl, Alltag und Kunstsphäre. *Außen-Innen-Achse*: Wenn das bürgerliche Selbst sich in seiner kontinuierlichen Entwicklung stetig zu steigern und zu bessern hat, muss es Leib und Willen asketisch regulieren. Die anachoretische Abtötung des Fleisches kann so zum Akt der Selbstdisziplin interiorisiert werden, die Berufung durch Gott zum bürgerlichen Beruf.¹⁵ *Geschlechtsachse*: Schon im bürgerlichen Trauerspiel des 18. Jahrhunderts werden die Protagonistinnen entsexualisiert und nur mehr als »Engel« und »Heilige« apostrophiert.¹⁶ In der bürgerlichen Ehe dient die Jungfrau Maria als paradoxes Vorbild der idealen Ehefrau und Mutter, die unbefleckt und reproduktiv zugleich sein soll. Weibliche Passivität und männliche Aktivität werden durch das Typenschema von Heiligen und Helden semantisiert; sie hat heilig-devot, er handlungsent-schlossen und anpackend zu sein. Im 19. Jahrhundert setzt sich dieser Trend nicht nur fort, sondern wirkt binarisierend auf die Religion selbst zurück. Das Christentum und vor allem der Katholizismus werden ›feminisiert‹, die Fragen des Glaubens gelten als Sache der Frauen, während der Mann sich angeblich zu Mündigkeit und Vernunft emanzipiert hat.¹⁷ *Gefühlsachse*:

15 Klassisch dazu Max Weber: Die protestantische Ethik und der »Geist« des Kapitalismus. Textausgabe auf der Grundlage der ersten Fassung von 1904/1905 [...]. Hg. von Klaus Lichtblau und Johannes Weiß. Weinheim 2000.

16 Zum Beispiel bei Friedrich Schiller: Kabale und Liebe [1784]. In: Ders.: Sämtliche Werke. Bd. 1: Gedichte, Dramen I. Hg. von Albert Meier. München und Wien 2004, S. 755–859, S. 792, 853, 856 und passim (»Engel«) sowie S. 857 (»Das Mädchen ist eine Heilige«).

17 Vgl. unter anderem Derek K. Hastings: Fears of a Feminized Church. Catholicism, Clerical Celibacy, and the Crisis of Masculinity in Wilhelmine Germany. In: *European History Quarterly* 38 (2008), S. 34–65; Sylvia Paletschek: Frauen und Säkularisierung Mitte des 19. Jahrhunderts. Das Beispiel der religiösen Oppositionsbewegung des Deutschkatholizismus und der freien Gemeinden. In: *Religion und Gesellschaft im 19. Jahrhundert*. Hg. von Wolfgang Schieder. Stuttgart 1993, S. 300–317, und Hugh McLeod: Weibliche Frömmigkeit, männlicher Unglaube?

Gemeinsam bleibt beiden Geschlechtern immerhin die Metaphysik der Liebe, die zum *Sacrum* der bürgerlichen Gesellschaft schlechthin stilisiert wird. Wie vormals die *Unio mystica* mit Christus ermöglicht sie die Entgrenzung des Selbst im befreiten Gefühl,¹⁸ während es im bürgerlichen Alltag angeblich affektbefreit und rational zugeht. Und schließlich die *Kunstachse*: Das Heilige wird dem Feld der Kunst und der Poesie zugeordnet. Es übernimmt die Funktionen der Religion. Autorinnen und Autoren verstehen sich als Propheten, inszenieren sich als von der Gesellschaft verstoßene Einsiedler und Heilige im Dienste der göttlichen Schönheit.

So sorgfältig die bürgerliche Gesellschaft über die Grenzen dieser Säkularisierungsmatrix auch zu wachen versucht, bleiben die Spannungen zwischen den beiden Modellen – dem bürgerlichen ›Wertehimmel‹ und der frühchristlichen Märtyreriologie –¹⁹ doch durch das 19. Jahrhundert hinweg erhalten. Um sie, um die Brüche und Konflikte, geht es im vorliegenden Buch vor allem. Im Zuge einer ungemein regen Legendenproduktion seit der Romantik gewinnen die Märtyrer an Sprengkraft zurück, gleichsam aus dem Inneren der bürgerlichen Gesellschaft heraus. Wie kaum ein anderes Sujet verbildlicht das Martyrium den bürgerlichen Widerstreit von Souveränitätsnorm und Abhängigkeitserfahrung. Im Zeitalter der urbanen Massengesellschaft, als neben unleugbaren Autonomiezuwächsen auch neue Zwänge, komplexe Interdependenzen und neue Determinismen entstanden, mag die bürgerliche Kultur den Wunsch nach solchen symbolischen Modellen geweckt haben, welche die Aporien von Selbstverwirklichungsgebot und Heteronomieerfahrung imaginativ spiegeln. Schon Leo Löwenthal hat einmal formuliert, das »westliche Ideal der Freiheit, das in der Spätrenaissance aufkam«, sei zunächst »für grenzenlos gehalten« worden: »Daß dieses Ideal sich vielfachen Einschränkungen durch wirtschaftliche Gesetze, gesellschaftlichen Druck und die Schwankungen der politischen Geschichte unterworfen erwies, mag zum Teil zur Erklärung der Tatsache dienen, daß Schmerz und Angst die vorherrschenden Themen der schöpferischen Literatur sind.«²⁰

Religion und Kirche im bürgerlichen 19. Jahrhundert. In: Bürgerinnen und Bürger. Geschlechterverhältnisse im 19. Jahrhundert. Hg. von Ute Frevert. Göttingen 1988, S. 134–156.

18 Vgl. Anne-Charlott Trepp: Emotion und bürgerliche Sinnstiftung oder die Metaphysik des Gefühls: Liebe am Beginn des bürgerlichen Zeitalters. In: Der bürgerliche Wertehimmel. Innenansichten des 19. Jahrhunderts. Hg. von Manfred Hettling und Stefan-Ludwig Hoffmann. Göttingen 2000, S. 23–55.

19 Zum Begriff siehe die Beiträge zu: Der bürgerliche Wertehimmel. Innenansichten des 19. Jahrhunderts. Hg. von Manfred Hettling und Stefan-Ludwig Hoffmann. Göttingen 2000.

20 Leo Löwenthal: Schriften. Bd. 2: Das bürgerliche Bewußtsein in der Literatur. Hg. von Helmut Dubiel. Frankfurt a. M. 1981 [zuerst 1971], S. 18.

Auch solche Autorinnen und Autoren, Leserinnen und Leser, die nicht im engeren Sinne der bürgerlichen Schicht entstammten oder die mit ihren Schriften gar gegen deren ›Philistertum‹ anzuschreiben glaubten, agierten vor dem normativen Hintergrund hegemonialer Bürgerlichkeit. Schließlich gehört es zu den Charakteristika der bürgerlichen Gesellschaft, dass sie »ihre eigenen Werte und Normen universalisiert« und »eine Werthegeemonie über die alten Führungsschichten und über die unterbürgerliche Bevölkerung errichtet«. ²¹ Gegen den »Feudaladel als partikulare Interessen vertretenden Stand« kämpft das Bürgertum mit einem »Pathos der Allgemeinheit«, ²² das seine sozioökonomischen Privilegien kaschiert und seine kulturelle Vorherrschaft zu festigen hilft. Bereits 1851 konnte Wilhelm Heinrich Riehl kritisch bemerken, »das Bürgerthum« drücke »den Universalismus des modernen gesellschaftlichen Lebens am entschiedensten aus«, und dann, zustimmend: »Viele nehmen Bürgerthum und moderne Gesellschaft für gleichbedeutend«. ²³

Der Modernebegriff mit seinen Implikationen von Individualisierung, Verstädterung, Komplexitätszuwachs, Kapitalismus, Säkularisierung, Rationalisierung und so weiter entspringt der universalisierenden Selbstbeschreibung der bürgerlichen Gesellschaft. Wie andere Sinnmuster (Moralisierung, Selbstregulierung) wirkt auch er ausschließend, etwa im Hinblick auf die angeblich traditionsverhaftete Landbevölkerung, den Adel, die ›Zigeuner‹ oder den irrationalen und undeutschen Katholizismus, allesamt irgendwie ›vormodern‹ doch vor allem deshalb, weil sie bestimmten Normen der Bürgerlichkeit widersprechen. Es empfiehlt sich daher, den Modernebegriff durch die Präzisierung ›bürgerlich‹ in seiner soziokulturellen Herrschaftsdimension zumindest zu markieren. Nur so wird deutlich, dass das ›Vormoderne‹ und Antimoderne des mittelalterlichen Heiligenkults eine wirkmächtige Stilisierungsleistung der bürgerlichen Gesellschaft darstellt. Sie, die bürgerliche Gesellschaft, erklärt die eigenen Präferenzen erfolgreich zum Maßstab des Fortschritts (säkularisierte Moderne) und verbannt die Märtyrer aus ihrem Epochenkonstrukt zunächst, um sie durch das Faszinosum des Alteritären wieder aufleben lassen zu können.

²¹ Maurer: Die Biographie des Bürgers, S. 16 f. – Im »bürgerlichen Selbstverständnis«, so Wolfgang Kaschuba (Deutsche Bürgerlichkeit nach 1800: Kultur als symbolische Praxis. In: Bürgertum im 19. Jahrhundert. Bd. 2: Wirtschaftsbürger und Bildungsbürger. Hg. von Jürgen Kocka. Göttingen 1995, S. 92–128, hier S. 100), werde »gerade das Prinzip der Verbreitung und Vergesellschaftung der eigenen kulturellen Werte und Verhaltensmuster zur zentralen Funktionsbestimmung von Kultur«.

²² Peter Bürger: Theorie der Avantgarde. Mit einem Nachwort. Frankfurt a. M. ²1974, S. 59.

²³ Riehl: Die bürgerliche Gesellschaft, S. 188.

Ähnlich verhält es sich mit dem Säkularisierungsbegriff, der seit Jahrzehnten in der Kritik steht.²⁴ Inzwischen gilt er als eurozentrisch und teleologisch, konzeptuell unscharf und in seinem Religionsbegriff verkürzt. Offen bleibt bei seiner Verwendung zumeist, ob er das Schwinden religiöser Deutungsmuster, die Privatisierung (und, so wäre hinzuzufügen, die Entkonfessionalisierung) von Religion oder die laizistische Ausdifferenzierung von Politik, Ökonomie und Religion meint.²⁵ Neuere Arbeiten konnten die Genese des Säkularisierungsnarrativs selbst in den Kulturkampf zurückverfolgen und als nationalliberal-antikatholisches Kampfinstrument dekonstruieren, das den Selbstdeutungen des 19. Jahrhunderts zwar entspringt, aber für eine neutrale Beschreibung wenig hilfreich erscheint.²⁶

Angesichts dieser Diskussionslage soll im Folgenden auf das historische Prozessmodell der Säkularisierung verzichtet werden. Auch gegen sein in der Literaturwissenschaft verbreitetes Analogon – die Vorstellung, in der Moderne trete Kunst als säkularisierte ›Kunstreligion‹ an die Stelle von Religion – regen sich Vorbehalte.²⁷ Zwar steht außer Zweifel, dass erst der Katholizismus, dann das Christentum und schließlich Religion überhaupt in der Philosophie der Aufklärung unter Beschuss gerieten. Die Religionskritik setzte sich im 19. Jahrhundert bekanntlich fort, der Atheismus erstarkte und gewann Anhänger auch im liberalen Bürgertum und insbesondere unter Schriftstellerinnen und Schriftstellern. Manche dieser Autoren, darunter Gottfried Keller, verfassten Kontrafakturen der Heiligenlegende, welche die Gattung in einem gewissen Sinne ›säkularisieren‹, wenngleich darzulegen sein wird, dass sie dem Unverfügbaren weiterhin ästhetische Zugeständnisse machen. Bei anderen – etwa bei Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck oder bei E. T. A. Hoffmann – findet sich zweifellos die kunstreligiöse

24 Zur Säkularisierungsthese vgl. nun die Textsammlung: Säkularisierung. Grundlagentexte zur Theoriegeschichte. Hg. von Christiane Frey, Uwe Hebekus und David Martyn. Frankfurt a. M. 2019, sowie zuletzt mit Verve und in konstruktiver Absicht Hans Joas: Die Macht des Heiligen. Eine Alternative zur Geschichte der Entzauberung. Berlin 2017. Zur Säkularisierung als ›großer Erzählung‹ siehe auch Albrecht Koschorke, ›Säkularisierung‹ und ›Wiederkehr der Religion‹. Zu zwei Narrativen der europäischen Moderne. In: Moderne und Religion. Kontroversen um Modernität und Säkularisierung. Hg. von Ulrich Willems u. a. Bielefeld 2013, S. 237–260.

25 Vgl. José Casanova: Public Religions in the Modern World. Chicago und London 1994, S. 19–39.

26 Vgl. Manuel Borutta: Genealogie der Säkularisierungstheorie. Zur Historisierung einer großen Erzählung der Moderne. In: Geschichte und Gesellschaft 36 (2010), S. 347–376, und Ders.: Antikatholizismus. Deutschland und Italien im Zeitalter der europäischen Kulturkämpfe. Göttingen 2010.

27 Siehe dazu den Forschungsbericht, S. 32–35.

Tendenz, den Künstler zum Heiligen und Märtyrer zu stilisieren. Aber das sind im 19. Jahrhundert nur zwei Optionen in einem ganzen Spektrum von Aneignungsmöglichkeiten. Es ist daran zu erinnern, dass sich weit weniger als ein Prozent der Bevölkerung im Kaiserreich um 1900 als ›konfessionslos‹ bezeichnete.²⁸ Entsprechend bildet auch die Literatur und Kunst der Zeit neben profanierenden und kunstreligiösen Rekursen auf die Hagiographie eine ganze Spannweite von weiteren Bezügen aus. Viele sind genuin christlich, tragen sogar eine konfessionelle, zum Teil konfessionspolemische Färbung, und selbst dort, wo sie selbst sich als säkular ausgeben, verlieren die neuen Legenden im Lichte der Konfessionskämpfe an ideologischer Unschuld, sollten jedenfalls wissenschaftlich nicht länger als ›neutral‹ gelten. Andere erscheinen als religiös, aber nicht christlich, und wieder andere sakralisieren Erfahrungsbestände oder Ideologeme, ohne sich irgendeiner institutionalisierten Religion zuzuordnen. Fast nie sind Politik, Ästhetik und Religion säuberlich zu trennen, wie es der systemtheoretischen Variante der Säkularisierungsthese entspräche.

Säkularisierung und kunstreligiöse Transformation als Kennzeichen der Moderne, das ist *eine* prominente Position *innerhalb* der poetischen Auseinandersetzung mit den Heiligen im 19. Jahrhundert. Die vorliegende Studie vermeidet es, einseitig für sie Partei zu ergreifen, indem sie sie zur Analyse-kategorie erhebt, und sie kommt daher ohne das Säkularisierungsnarrativ aus. Stattdessen lautet ihre These, dass die Romantik eine bestimmte generische Form mitsamt ihrem Figurenarsenal als mittelalterlich-vormodern und ›einfältig‹ gegen die bürgerliche Kultur konstruiert. Die bürgerliche Gesellschaft kanonisiert und assimiliert diese literarische Gegenästhetik, ohne doch ihre Konflikthaftigkeit je verdrängen zu können.

2 Figur und Gattung

Im Zentrum der Arbeit stehen literarische Märtyrerinnen und Märtyrer, die entweder als historische Gestalten durch die christliche Hagiographie eingeführt sind oder als fiktive Figuren bestimmte Eigenschaften aufweisen, die sich auf die hagiographische Überlieferung zurückführen lassen. Der Terminus ›Hagiographie‹ meint die gesamte Menge des Schrifttums über Heilige und Heiligenverehrung. Die ›Legende‹ bildet eine Teilmenge davon, und zwar eine auf die Spätantike zurückgehende, vor allem im Mittelalter

²⁸ Olaf Blaschke: Das 19. Jahrhundert – Ein Zweites Konfessionelles Zeitalter? In: Geschichte und Gesellschaft 26/1 (2000), S. 38–75, hier S. 42.

beliebte Form der *Erzählung* in Vers oder Prosa, die in der Regel von dem Leben, den Visionen und dem Tod von Heiligen handelt, dann auch von ihrer Verehrung und von postumen Wundern, die durch ihr Zutun gewirkt worden seien. Eine Teilmenge der Legenden wiederum bildet die Märtyrerlegende.

Daher sind die Figur des Märtyrers und die Gattung der Legende keineswegs deckungsgleich. In der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts sind Opferheldinnen und -helden zwar ubiquitär zu finden (Lucretia und Emilia Galotti, der Schimmelreiter und Alkestis und so weiter), und teilweise können sie auch sakrale Züge tragen.²⁹ Aber die Forschung hat in diesem Zusammenhang mit guten Gründen nicht von ›Legenden‹ gesprochen. Umgekehrt finden sich viele Vers- und Prosaerzählungen in der Moderne, die zwar *Legende* heißen, aber nicht von Märtyrerinnen oder Märtyrern berichten – von Goethes *Legende vom Hufeisen* bis zu Brechts *Legende von der Entstehung des Buches Taoteking*. Obwohl es folglich Märtyrertexte gibt, die nicht legendarisch sind, und Legenden, die ohne Märtyrer auskommen, bleiben die beiden Kategorien auch in der Moderne eng aufeinander bezogen. Dafür sprechen figurologische, gattungsgeschichtliche und gattungstheoretische Argumente.

Figurologie

Anders als bei vielen anderen Opferhelden handelt es sich bei den legendarischen Märtyrern nicht um originäre Figuren, sondern um Derivate einer anderen Figur, nämlich Jesus Christus. Zwischen ihnen besteht keine archetypische Beziehung, wie sie sich ansonsten für die meisten Heroen feststellen ließe. Die christliche Eschatologie sieht im Märtyrer ausdrücklich keinen Messias; soteriologisch gesehen wiederholt sein Tod das Erlösungsoffer des Heilands gerade nicht. Sondern der Märtyrer *imitiert* Christus, er richtet sein Leben und vor allem seinen Martertod streng nach Christi Vorbild aus. Sein Körper fungiert als Zeichen für den Passionsleib Christi, dessen Wahrfähigkeit er *bezeugt*. Bereits im Lukasevangelium belegt der Auferstandene die Jünger mit dem Zeugenbegriff (ὁμεῖς μάρτυρες τούτων: ›ihr seid dafür Zeugen‹, Lk 28,48).³⁰ In der Apostelgeschichte schließlich nennt Paulus den

²⁹ Siehe unter anderem Susanne Lüdemann: Weibliche Gründungsoffer und männliche Institutionen. Verginia-Variationen bei Lessing, Schiller und Kleist. In: DVjs 4 (2013), S. 588–599; Katja Malsch: Literatur und Selbstopfer. Historisch-systematische Studie zu Gryphius, Lessing, Gotthelf, Storm, Kaiser und Schnitzler. Würzburg 2007; und Hans Richard Brittnacher: Erschöpfung und Gewalt. Opferphantasien in der Literatur des Fin de siècle. Köln, Weimar und Wien 2001.

³⁰ Zur Entstehung des Martyriumkults und zur frühchristlichen Theologie des Martyriums

Heiligen Stephan, der gemäß der Überlieferung der erste war, der um seines Glaubens willen starb, einen ›Zeugen‹ des Herrn (Apo 22,20).³¹

Gott kann durch die Heiligen sprechen, sie als Medium nutzen. Aber weil sie in diesem Sinne eine sekundäre Existenz als Imitatoren, Zeugen und Medien führen, steht ihre Individualität und die eigenständige Motivationsgrundlage ihres Handelns auch von vornherein in Frage. Entsprechend neigt das legendarische Erzählen der Vormoderne dazu, die Heiligen zu typisieren, sodass allenfalls die drastisch geschilderten Marterqualen noch spezifisch erscheinen, weniger der Protagonist, der sie zu erleiden hat. Es handelt sich durchweg um *flat protagonists*,³² deren Innenleben opak, deren Verhalten aber insofern transparent bleibt, als es den Leserinnen und Lesern gänzlich glaubenstreu, unbeirrbar und gottgeleitet vorkommt. Dadurch wirken sie entmenschlicht und hieratisiert. Zwar sind sie nicht notwendig statisch. Wenn sie sich aber entwickeln, so stets entlang der dichotomischen Grenze zwischen Heiden und Christen bzw. Sündern und Heiligen. Eigentlich *entwickeln* sie sich gar nicht – das impliziert eine Sukzession von Eindrücken und eine psychologische Gradierung, die für die Gattung untypisch ist –, sondern sie konvertieren eben von dem einen Typus in den anderen. Ihre Konversion zum Christentum wird psychologisch nicht ausgestaltet, sondern ergibt sich als weitgehend äußerliches Faktum. Im modernen Erzählen, das viel stärker als im Mittelalter nach charakterlicher Plausibilität und fokalen ›Inneneinsichten‹ sucht, führt all dies notwendig zu Friktionen, vor allem dann, wenn der Text, wie sehr oft bei den hier untersuchten Beispielen, keiner christlichen Rechtfertigungsabsicht mehr dient.

siehe Peter Gemeinhardt: Märtyrer und Martyriumsdeutungen von der Antike bis zur Reformation. In: Ders.: Die Kirche und ihre Heiligen: Studien zu Ekklesiologie und Hagiographie in der Spätantike. Tübingen 2014, S. 151–192; Anna Maria Schwemer: Prophet, Zeuge und Märtyrer. Zur Entstehung des Märtyrerbegriffs im frühesten Christentum. In: Zeitschrift für Theologie und Kirche 96/3 (1999), S. 320–350; sowie Theofried Baumeister: Die Anfänge der Theologie des Martyriums. Münster 1980.

31 Vgl. Schwemer: Prophet, S. 331 f. Allerdings bestreitet Baumeister: Anfänge, S. 257–260, und passim, dass die neutestamentliche *Martys*-Terminologie bereits mehr meint als das Wort- und Augenzeugnis; die Textstellen, an denen das Wort fällt, seien also nicht im theologischen Sinne als martyrologisch zu verstehen. Zu Stephanus siehe bes. Baumeister: Anfänge, S. 123–132.

32 Die Bezeichnung *flat* und *round character* stammt ursprünglich von E. M. Forster (Aspects of the Novel. London 1927), ist neuerdings aber für den englischen und französischen Roman ausgearbeitet worden, vgl. Marta Figlerowicz: Flat Protagonists: A Theory of Novel Character. Oxford 2016. *Flat protagonists* scheinen demnach »somehow simpler, less influential, and more restricted in their self-expression«, sind zugleich aber »characters to whose representation [...] novels devote the majority of their narrative space« (ebd., S. 10 f.).

Wie die meisten Figurentypen lässt sich auch der Märtyrer in eine Reihe basaler Narrateme aufschlüsseln,³³ also in minimale Ereignissequenzen, die für die Typik der Figur konstitutiv sind, jedoch immer neu kombiniert und ausgestaltet werden können. Zu ihnen zählt an erster Stelle der gewaltsam erlittene oder zumindest in Aussicht gestellte gewaltsame Tod, ohne den ein Heiliger kein Märtyrer sein kann. Dem Martyrium geht in aller Regel die Verfolgung voraus, die als Konfliktschema ihrerseits antagonistische Figurentypen erfordert – meist Tyrannen, Statthalter und ihre Schergen –, daneben ein neutrales oder gespaltenes Publikum, das dem Verfolgungsgeschehen beiwohnt und sich womöglich bekehrt. Die Konflikterzählung von Verfolgung und Martyrium kann in der Moderne sehr variantenreich aktualisiert werden und sich weit von dem christlichen Geschichtsrahmen entfernen. In irgendeiner Gestalt treten diese Strukturmerkmale aber notwendig auf. Andere narrative Aspekte der Figur sind unverbindlicher, so das Wunder, das in der mittelalterlichen Legende maßgeblich vorkommt und sich meist schon im Laufe der Vita, unbedingt aber während des Martyriums ereignet. In der Moderne flexibilisiert sich dieses Element, es erscheint meist allgemeiner als Unerklärliches oder Faszinosum.

*Märtyrerakten als Ursprung des legendarischen Erzählens:
Gattungsgeschichte*

Zum Teil entspringt die enge Verbindung des Märtyrers mit der Legende solchen narrativen Koeffizienten, die der Figur inhärent sind und die in der Ausgestaltung rasch legendarische Form annehmen können. Der Konnex hat aber auch historische Gründe. Die Gattung der Legende formiert sich aus den frühchristlichen Märtyrerberichten.³⁴ Das Vorbild in Inhalt und Stil gaben ihnen die Evangelien und ihre Schilderung der Passion Christi sowie seiner

33 Der ursprünglich auf Wladimir Propps Morphologie des Märchens zurückgehende Begriff des »Narratems« wird seit einiger Zeit in der transmedialen Narratologie diskutiert; siehe dazu Gerald Prince: *Revisiting Narrativity*. In: *Grenzüberschreitungen. Narratologie im Kontext*. Hg. von Walter Grünzweig und Andreas Solbach. Tübingen 1999, S. 43–51, sowie Werner Wolf: *Narrative and Narrativity. A Narratological Reconceptualization and its Applicability to the Visual Arts*. In: *Word and Image* 19 (2003), S. 180–197.

34 Der folgende Abriss resümiert ohne Einzelnachweise die ausgezeichneten Überblicke bei Theofried Baumeister: *Hagiographie*. In: *Lexikon für Theologie und Kirche*. Bd. 4: Franca bis Hermenegild. Hg. von Walter Kasper u. a. Freiburg u. a. 1995, Sp. 1143–1147; Walter Buckl: *Legende*. In: *Lexikon für Theologie und Kirche*. Bd. 6: Kirchengeschichte bis Maximianus. Hg. von Walter Kasper u. a. Freiburg u. a. 1997, Sp. 742; und Hellmut Rosenfeld: *Legende*. Stuttgart 41982 [zuerst 1961].

Nachfolger ab. Als früheste außerbiblische Quelle der Heiligenverehrung gilt ein Brief der Gemeinde von Smyrna, in dem die letzten Tage, die Verhaftung, der Feuertod und mehrere Wunder des Bischofs Polykarp dargelegt werden. Das sogenannte *Martyrium Polycarpi*, entstanden im 2. Jahrhundert und unter anderem durch die Kirchengeschichte des Eusebius von Caesarea überliefert, kann als Gründungsdokument der Gattung der *Passiones* gelten, die bald durch Gerichtsprotokolle und Augenzeugenberichte weiterer Martyrien angereichert wurde.

Im Zuge des rasch wachsenden Heiligenkults in der Spätantike gewannen die Akten an Relevanz, Umfang und narrativer Spezifität.³⁵ So enthält die *Passio Sanctarum Perpetuae et Felicitatis* (um 200) neben einer längeren Vision und dem Martyriumsbericht der unbekanntem Herausgeber auch autobiographische, angeblich von der inhaftierten Perpetua selbst verfasste Passagen. Mehr noch als diese Ich-Erzählung konzentrieren sich die Viten des Heiligen Cyprian (3. Jhd.) und des Heiligen Antonius (um 360) auf den christlichen Lebenswandel ihrer Protagonisten und schließen damit an die Gattungstradition der römischen Biographie an. Während die Lebensgeschichte des Cyprian – eigentlich eine Gedenkrede – noch im Martertod des Heiligen gipfelt, deutet die enorm wirkmächtige *Vita Antonii* schon das asketische Leiden und die dämonischen Versuchungen des Wüstenvaters als ›Gewissenszeugnis‹, war Antonius doch eines natürlichen Todes gestorben.³⁶ Die Antoniusgeschichte und andere Asketenviten gaben das Modell ab für die *Confessores*-Erzählung des Mittelalters, deren Protagonisten ihren Glauben nicht durch ihr Sterben, sondern durch ihr Bekenntnis als *Martyrium sine sanguine* bereits im Leben bezeugen.³⁷

Hagiographische Texte waren früh schon in individuelle und kollektive Andachtspraktiken eingebunden und wurden diesem Zweck entsprechend gesammelt. Sie hielten sich als Muster asketischer Lebensführung in vielen Klosterordnungen des Mittelalters. Die sogenannten ›Martyrologien‹ dien-

35 Zur Entstehung des Heiligenkults siehe die ›klassische‹ Studie von Peter Brown (*The Cult of the Saints. Its Rise and Function in Latin Christianity*. Chicago 2014 [zuerst 1981]), deren Verdienst es ist, auf die soziale Breite des spätantiken Reliquien- und Heiligenkults aufmerksam gemacht, folglich auch die römischen ›Eliten‹ berücksichtigt zu haben. Dazu auch Candida R. Moss: *The Other Christs. Imitating Jesus in Ancient Christian Ideologies of Martyrdom*. Oxford 2010.

36 Zur Märtyrertopik in der *Vita Antonii* siehe Peter Gemeinhardt: *Vita Antonii oder Passio Antonii? Biographisches Genre und martyrologische Topik in der ersten Asketenvita*. In: *Christian Martyrdom in Late Antiquity. History and Discourse, Tradition and Religious Identity*. Hg. von dems. und Johan Leemans. Berlin und Boston 2012, S. 79–115, bes. S. 91–97 und S. 95 (›Zeugnis im Gewissen‹).

37 Vgl. Gemeinhardt: *Vita Antonii*, S. 112, und ders.: *Märtyrer*, S. 307f.

ten auch dem liturgischen Stundengebet. Es handelt sich um voluminöse Sammlungen von nach Festtagen geordneten Heiligenerzählungen, für die das fälschlich dem Kirchenvater Hieronymus zugeschriebene lateinische *Martyrologium Hieronymianum* (um 440) das Vorbild abgab. In kalendari-scher Reihenfolge präsentiert es die ›Blutzeugen‹ neben anderen Heiligen in knappen Lebensabrissen, die meist nach der ersten Hore vorzutragen waren. Wohl aus dieser Funktion erklärt sich der lateinische Name ›Legenda‹ (›Das zu Lesende‹), der sich seit dem 9. Jahrhundert mit den Heiligenleben verband und sich im Hochmittelalter eindeutschte.

Die Legende gehörte im Mittelalter nicht nur zu den literarisch produktivsten Gattungen, sondern überhaupt zu den verbreitetsten Texten. Zu einem Gutteil resultierte dies aus den kalendarisch geordneten Kompilationen gekürzter Heiligenleben, wie sie in der Volkssprache das gereimte *Passional* (13. Jhd.) und das mit ca. zweihundert Handschriften meistverbreitete Legendar *Der Heiligen Leben* (Ende des 14. Jhd.) repräsentieren.³⁸ In lateinischer Sprache traten die *Legenda aurea* (1264) des Dominikaners Jacobus de Voragine ihren Siegeszug durch Europa an. Mit beinahe tausend Handschriften und etwa 150 Inkunabeln waren sie bis ins Druckzeitalter das Referenzwerk der Gattung.³⁹ Sie wurden in viele Volkssprachen übersetzt und werden als einziges mittelalterliches Legendar heute noch mit Erfolg verlegt, wenn auch nur als Nachschlagewerk für die Sakralikonographie der italienischen Renaissance, die es inspirierte. Die nach dem Kirchenjahr geordnete Sammlung verzeichnet eine je nach Handschrift verschiedene Menge von Apostel-, Märtyrer-, Bischofs- und Mönchslegenden mit namens-etymologischen Einstiegen und knapper, anschaulich erzählter Biographie der Heiligen.⁴⁰ Neben den anderen Sammlungen trug sie zur Stereotypisierung der Gattung bei, indem sie die Viten auf zentrale, oft paradigmatisch vervielfältigte Handlungselemente festlegt. Geschildert werden die durch Zeichen mehrfach versicherte Gnadenwirkung Gottes; die wiederholte Wundertätigkeit der Heiligen; die im Radius erst beschränkte, sich dann

38 Zu diesen Textkorpora siehe nun die Beiträge in *Legendarisches Erzählen. Optionen und Modelle in Spätantike und Mittelalter*. Hg. von Julia Weitbrecht, Elke Koch u. a. Berlin 2019, sowie zum *Passional* im Besonderen Andreas Hammer: *Erzählen vom Heiligen. Narrative Inszenierungsformen von Heiligkeit im Passional*. Berlin und Boston 2015.

39 Zur handschriftlichen Verbreitung im Mittelalter siehe Barbara Fleith: *Studien zur Überlieferungsgeschichte der lateinischen Legenda Aurea*. Brüssel 1991. Zur frühen Druckgeschichte siehe ebd., S. 30 f., Anm. 88. Zu den deutschen Übersetzungen siehe Werner Williams-Krapp: *Die deutschen und niederländischen Legendare des Mittelalters. Studien zu ihrer Überlieferungs-, Text- und Wirkungsgeschichte*. Tübingen 1986, S. 33–188.

40 Vgl. Reglinde Rhein: *Die Legenda Aurea des Jacobus de Voragine. Die Entfaltung von Heiligkeit in ›Historia‹ und ›Doctrina‹*. Köln, Weimar und Wien 1995.

erweiternde Wirkung ihrer Beispiele durch diverse Konversionen; im Falle der Märtyrerlegenden die Verhaftung, das Verhör und der Tötungsversuch, der oft erst wundersam scheitert und dann mehrfach erneuert wird, einer Logik der Marterintensivierung folgend; schließlich die oft ebenfalls durch Wunder begleitete Reliquiensicherung oder -überführung. Über die Jahrhunderte differenzierte sich das Spektrum der Hagiographie weiter aus. In den handschriftlichen Korpora, in denen sie überliefert wurden, fanden sich neben den Passionen und Viten auch solche Mirakelerzählungen und Jenseitsvisionen, in denen Leiden und Sterben der Heiligen gar keine Rolle mehr spielten. Bald schmückte man die Erzählungen auch durch Fiktionen aus oder erfand Lebensbeschreibungen, die durch historische Quellen und Berichte kaum mehr gedeckt waren.⁴¹

Insofern lässt sich die Lebens- und Leidensgeschichte der Märtyrer als generische Form klassifizieren, die sich stofflich-figürlich, daraus folgend dann auch dispositorisch von anderen hagiographischen Erzählungen abhebt, insbesondere von der Schilderung eines vorbildlichen, durch Wundertaten gezeichneten Lebens ohne Opfertod (›Bekenner‹, *Confessores*).⁴² Alle legendarischen Subgenres teilen gewisse Gemeinsamkeiten, aber sie unterscheiden sich auch im Akzent jeweils eher auf das asketisch-fromme Leben oder den spektakulären, oft mehrmals wundersam hinausgezögerten und damit in seiner Leidensostentation nur verstärkten Tod des Protagonisten.

Gattungsarbeit und generische Ressourcen

Diese Unterscheidung könnte den Eindruck erwecken, die Heiligenlegende lasse sich als fixe Größe verstehen, eine seit der Spätantike kontinuierende Gattung. Das ist aber nicht der Fall. Die Figur des Märtyrers und die Gattung der Legende verdanken sich vielmehr einer programmatischen ›Wiederentdeckung‹, oder besser: einer mit philologischen und poetischen Mitteln

⁴¹ Ausführlich zur ›Fiktionalisierung‹ der Hagiographie siehe Timothy D. Barnes: *Early Christian Hagiography and Roman History*. Tübingen 2010, S. 151–199 (›The Beginnings of Fictitious Hagiography‹).

⁴² Am deutlichsten hat Edith Feistner (*Historische Typologie der deutschen Heiligenlegende des Mittelalters von der Mitte des 12. Jahrhunderts bis zur Reformation*. Wiesbaden 1995) zwischen der Märtyrer- und der Bekennerlegende unterschieden. Feistner zufolge ist die Märtyrerlegende mit ihren fixen Handlungselementen Verhör, Verhaftung und Marter/Hinrichtung ›syntagmatisch‹ organisiert und beruht auf einem Kausalschema, dem sich variante Bausteine lediglich hinzufügen lassen, während die Bekennerlegende prinzipiell ›paradigmatisch‹ strukturiert sei und ihre Wunder- und Tugendberichte in lockerer, im Grunde austauschbarer Folge reiht.

vorgenommenen *Rekonstruktion*, die *generische Ressourcen* der Vergangenheit sozusagen schürft und für die Gegenwart bereitstellt. Im Anschluss an die praxeologische Feldtheorie hat man neuerdings vorgeschlagen, Gattungen als Produkt von ›Klassifikationshandeln‹ zu verstehen und so als historischen Gegenstand zu betrachten, nicht als Erkenntnisziel der Literaturwissenschaft.⁴³ Demnach verfassen Autorinnen und Autoren ihre Texte »in Hinblick auf ›bestehende‹, als aktualisierbar gedachte Gruppierungen«; ihnen geht »die individuelle Einschätzung des zeitgenössischen literarischen Handlungsfeldes« voraus.⁴⁴ Diese Definition erkennt an, dass es sich bei literarischen Gattungen um Konventionen handelt – andere Theorien sprechen auch von ›Institutionen‹ –,⁴⁵ die durch Einzeltext- und Systemreferenzen, durch die prominente Verwendung von Gattungsnamen oder durch ›Formzitate‹ zustande kommen können.⁴⁶ Meist treten solche Markierungsweisen gemeinsam auf. Indem es den feldebewussten Abgrenzungscharakter einer ›Gattungspolitik‹ hervorhebt, betont das Modell aber die Performativität von Klassifikationen stärker als die ältere Institutionentheorie.

Dessen eingedenk möchte ich generische Figuren und Erzählweisen nicht als kristalline Strukturen begreifen, sondern als Resultat intertextueller Zuschreibungen, die sich aus Praktiken der Recherche und Kritik, des Sammelns, Edierens und Übersetzens ergeben und mit poetischen Verfahren zusammenspielen. Oftmals erheben die generischen Klassifikationen des 19. Jahrhunderts den Anspruch, ›rein‹ und klar umgrenzt zu sein. Wie zu zeigen sein wird, entsteht im Zusammenhang mit der Legende sogar eine Poetik des Gattungshaften, die gerade auf Schematismus und Formerfüllung abzielt, nicht auf Hybridisierung und Transgression. Genauso oft aber werden die etablierten generischen Formen und Figuren mit aktuellen Erzählkonventionen wie der Novelle oder dem historischen Roman vermischt. Doch auch in den Fällen, in denen generische Formen hybridisiert werden – wie in Conrad Ferdinand Meyers *Der Heilige* die Legende mit der Novelle oder in Agnes Günthers *Der Heilige und ihr Narr* mit dem sentimentalen Liebesroman –, gehen den Texten bestimmte Praktiken der Bereitstellung von generischen Ressourcen notwendig voraus.

An erster Stelle ist hier die Restitution des legendarischen Korpus zu

43 Im Folgenden referiere ich Werner Michler: *Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext, 1750–1950*. Göttingen 2015. Weitere Hinweise zur neueren Gattungstheorie siehe ebd.

44 Ebd., S. 50.

45 Vgl. Rüdiger Zymner: *Gattungstheorie. Probleme und Positionen der Literaturwissenschaft*. Paderborn 2003, S. 132 f. und 147 f.

46 Vgl. Andreas Böhn: *Das Formzitat. Bestimmungen einer Textstrategie im Spannungsfeld zwischen Intertextualitätsforschung und Gattungstheorie*. Berlin 2001.

nennen. Im 19. Jahrhundert nutzt man die üblichen Kanäle und Institutionen (Editionen, Journale, Bibliotheken, Universitäten, Gesellschaften), um aus der Menge legendarischer Referenztexte auszuwählen, die jeweilige Selektion zu kanonisieren und zu begründen. In der programmatischen Gattungsreflexion, wie sie sich in der Regel in Vorreden oder begleitenden Schriften findet, spielen zweitens die Behauptung und Spezifizierung gattungsbezogener Merkmalbündel eine tragende Rolle, oft verbunden mit Gesten der Abgrenzung und des Reformwunschs, sei es gegenüber der Tradition oder gegenüber einer traditionsvergessenen Gegenwart. Im poetischen Text selbst schließlich bieten sich drittens diverse Markierungsweisen an, mit denen sich Gattungszugehörigkeit signalisieren lässt. Naheliegend war die klassifizierende Titelbezeichnung – ›Legende‹ – oder die konkrete Nennung paradigmatischer Prätexte auf dem Titelblatt, in Vorreden sowie in Figurenrede oder Erzählerkommentaren. Ein Beispiel dafür sind die vielen Romane im 19. Jahrhundert, bei denen die Protagonistin Heiligenlegenden liest und dann von der Erzählinstanz oder anderen Figuren zur Märtyrerin verklärt wird.⁴⁷

Besonders bemüht man sich bei der Gattungsarbeit darum, historische Alterität zu markieren. Die ›vormoderne‹ Prägung der Ressourcen wiegt bei der Gattungsarbeit viel schwerer als jedes thematische Moment. Die religionstheoretisch oft betonte Distanz- und Entzugskomponente des Heiligen scheint man mit der historischen Entstehungsferne der eingesetzten Formate wieder einzuholen versucht zu haben. Ähnlich übrigens ›entdecken‹ ja die Nazarener und Präraffaeliten die *Ars Sacra* der Renaissance, die russische Avantgarde die mittelalterliche Ikonenkunst und der deutsche Expressionismus die ›gotisch‹-groteske Altarmalerei eines Matthias Grünewald. Natürlich zeugen lange nicht alle Legenden im 19. Jahrhundert von der intimen Kenntnis mittelalterlich-christlicher Vorbilder. Nur die allerwenigsten dürften auf Primärlektüre beruhen. Aber das Gattungswissen, das der generischen Gestaltung legendarischer Erzähltexte im 19. Jahrhundert zugrunde liegt, bildet sich im Zuge der philologisch-poetischen Mittelalterbegeisterung neu aus, popularisiert sich dann, erzeugt Sekundär- und Tertiärrezeptionen und scheint bis zu einem gewissen Grad kollektiviert worden zu sein. Mediävalismus und Primitivismus finden hier in einer Sakralästhetik der Einfalt zusammen, die im 19. Jahrhundert keineswegs nur reaktionäre Blüten treibt, sondern mit ihrer Alterisierungstendenz eine erstaunliche Produktivität entfaltet.

47 Siehe das VIERTE KAPITEL, S. 337–340.

3 Felder der Forschung

Die Literaturwissenschaft hat den bemerkenswerten Komplex, den die hier zu untersuchenden Werke in wechselseitigen Bezügen aufeinander sowie auf ein Korpus europäischer Referenztexte bilden, bislang weder in seiner Breite noch in seiner Prägnanz auch in zentralen Werken des 19. und frühen 20. Jahrhunderts erfasst. Das erstaunt, war das Verhältnis von Literatur und Christentum in der Moderne doch seit jeher literaturgeschichtlich beliebt, vor allem aber in den letzten Jahren, als die Rede von der ›Rückkehr des Religiösen‹ auch im Fach eine ganze Schar neuer Untersuchungen anregte. Es lassen sich drei Forschungsfelder nennen, in denen der poetische Märtyrerkult grundsätzlich eine Rolle spielt oder hätte spielen können, die bislang aber kaum voneinander Kenntnis genommen haben. Sie sind jeweils in diverse Bezirke unterteilt, versuchen aber im Grunde alle, eine adäquate Antwort auf die Säkularisierungsthese zu formulieren.

Kulturen des Selbstopfers

Seit gut zwanzig Jahren haben sich die *Kulturwissenschaften* intensiv mit Martyrium und gewaltvollem Selbstopfer befasst. Das Thema hat seit dem Diskurs um die Selbstmordattentäter des 11. Septembers 2001 Konjunktur.⁴⁸ Viele der entsprechenden Beiträge betrachten das muslimische Märtyrerkonzept in transkultureller und interreligiöser Hinsicht, um die Annahme zu entkräften, die Sakralisierung von Gewalt und Opferekult sei für den Islam spezifisch.⁴⁹ Stattdessen schließt man an Walter Burkerts und René Girards

48 Siehe die Beiträge zu den folgenden Bänden: *Sterben für Gott – Töten für Gott? Religion, Martyrium und Gewalt*. Hg. von Jan-Heiner Tück. Freiburg, Basel und Wien 2015. – *Vom Blutzugeen zum Glaubenszeugen? Formen und Vorstellungen des christlichen Martyriums im Wandel*. Hg. von Gordon Blennemann und Klaus Herbers. Stuttgart 2014. – *Grenzgänger der Religionskulturen. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Gegenwart und Geschichte der Märtyrer*. Hg. von Silvia Horsch und Martin Treml. München 2011. – *Tinte und Blut. Politik, Erotik und Poetik des Martyriums*. Hg. von Andreas Kraß und Thomas Frank. Frankfurt a. M. 2008. – *Märtyrer-Porträts. Von Opfertod, Blutzugeen und heiligen Kriegen*. Hg. von Sigrid Weigel. München 2007. – *Martyrdom in Literature. Visions of Death and Meaningful Suffering in Europe and the Middle East from Antiquity to Modernity*. Hg. von Friederike Pannewick. Wiesbaden 2004.

49 So unter anderem Thorsten Hoffmann: *Sterben für den Glauben. Ursprung, Genese und Aktualität des Martyriums in Christentum und Islam*. Paderborn 2018, passim, und Friederike Pannewick: *Opfer, Tod und Liebe. Visionen des Martyriums in der arabischen Literatur*. München 2012, hier S. 20. Soweit ich sehe, beziehen sich alle in Anm. 48 genannten Bände in ihren Einleitungen explizit auf die Debatte um muslimische Selbstmordattentäter nach ›9/11‹.

Arbeiten an, um das *Sacrificium* der Märtyrer aus der Logik archaischer Opfer-rituale zu erklären. Beide, Burkert und Girard, sehen im Opferkult einen verbreiteten Mechanismus, mit dem Kollektive ihre Rivalitätsaggressionen ableiten. Im Zuge des ritualisierten Opferfests ›entlädt‹ eine soziale Gruppe ihr Gewaltpotential an einem unschuldigen Tier oder Menschen, erfährt dies als religiöses Gemeinschaftsgefühl, dämonisiert und divinisiert daher das Opfer und verehrt sein Blut und seine Reliquie in der religiösen Praxis.⁵⁰ Während Burkert unter anderem die »Sexualisierung der Tötungsriten« und damit den Konnex von Opfersakralität und Erotik beleuchtet,⁵¹ argumentiert Girard in rechtfertigender Absicht, das Christentum überwinde die archaische Verfolgerperspektive und schlage sich in seinen Gründungsdokumenten, zu denen neben dem Neuen Testament auch die Martyrologien zählen, auf die Seite der Opfer.⁵² Im Ergebnis haben die opfertheoretisch informierten Fallstudien den Märtyrer plausibel als Grenzfigur des Sozialen gedeutet, der die Formierung und Identitätsbildung von Gruppen begünstigt, gesellschaftliche Ordnungen aber auch stören kann und deshalb zum Objekt ihrer politischen Bemühungen wird. Demnach haben Märtyrerbilder mit ihrer drastischen Körperlichkeit überdies eine Semiotik des Leidens und der Leidenskontrolle hervorgebracht, die sich mit anderen, auch erotisch konnotierten ›Pathosformeln‹ vermengt, mit physiologischen Diskursen des Schmerzes interferiert und in Dispositive körperlicher Zucht und Askese einwirkt.⁵³

50 Walter Burkert: *Homo Necans*. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen. Berlin 1972; René Girard: *Das Heilige und die Gewalt*. Übers. von Elisabeth Mainberger-Ruh. Zürich 1987 [zuerst franz. 1972]. – Auf Burkert beziehen sich unter anderem Sigrid Weigel (Schauplätze, Figuren, Umformungen. Zu Kontinuitäten und Unterscheidungen von Märtyrerkulturen. In: Dies. [Hg.]: *Märtyrer-Porträts*, S. 11–44, hier S. 26), und Wolfgang Braungart (Literatur und Religion in der Moderne. Studien. Paderborn 2016, S. 143–177 und öfter), wohingegen Andreas Kraß und Thomas Frank (*Sündenbock und Opferlamm*. Der Märtyrer aus kulturwissenschaftlicher Sicht. In: Dies. [Hg.]: *Tinte und Blut*, S. 10–13) und Burkhardt Wolf (*Die Sorge des Souveräns*. Eine Diskursgeschichte des Opfers. Zürich und Berlin 2004, S. 14–16), eher auf Girard rekurrieren.

51 Burkert: *Homo Necans*, S. 70–85.

52 So René Girard: *Das Ende der Gewalt*. Analysen des Menschheitsverhängnisses [...]. Übers. von Elisabeth Mainberger-Ruh. Freiburg, Basel und Wien 2009 [zuerst franz. 1978], bes. S. 222–225.

53 Vgl. etwa Gordon Blennemann und Klaus Herbers: *Das Martyrium als Denkfigur*. Brüche und Entwicklungslinien in christlicher Perspektive. In: Dies. (Hg.): *Vom Blutzegen zum Glaubenszeugen*, S. 7–14, sowie Silvia Horsch und Martin Treml: *Einleitung*. In: Dies. (Hg.): *Grenzgänger der Religionskulturen*, S. 7–21, hier S. 10. – Zur Rolle des Märtyrerbegriffs in Schmerzdiskursen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts siehe Anne-Rose Meyer: *Homo dolorosus*. Körper – Schmerz – Ästhetik. München 2011. – Zur martyrologischen Ästhetik der Askese (vor allem bei Flaubert, Huysmans und Buñuel) siehe Niklaus Largier: *Die Kunst des Begehrens*. Dekadenz, Sinnlichkeit und Askese. München 2007, S. 92–108, bes. S. 98 f.

Damit konnten die kulturtheoretischen Arbeiten der letzten Jahre die Forschung für Aspekte sensibilisieren, die der christlichen Theologie und Kirchengeschichte zuvor entgangen waren. Allerdings wird der Begriff, wenn er so disparate Phänomene wie islamistische Anschläge, die »Martyriumsstrukturen im Beziehungsalltag Schule« oder die Aktionen von RAF-Terroristen umspannen soll,⁵⁴ bisweilen auch derart ausgedehnt, dass seine Konturen zu verwischen drohen. Bedienen sich totalitäre Ideologien wie der Faschismus oder der extremistische Islam der Semantik des Martyriums, um die Gewalttaten ihrer Vorkämpfer zu hieratisieren, so nivellieren sie dadurch die entscheidende Trennung zwischen Opfertod und Mordtat. Dagegen hat die christliche Theologie mit Recht eingewendet, dass gerade Passivität und die Erzwungenheit des Opfertodes die zentralen Konstituenten des christlichen Martyriumskonzepts bilden. Zumindest darin unterscheidet es sich von der bewussten Inkaufnahme des eigenen Todes zum Zwecke des politischen Attentats und der Tötung von Zivilisten.⁵⁵ Eine Forschungsrichtung, die beides mit dem gleichen Begriff belegt – damit der Selbstdeutung der Täter folgend –, läuft Gefahr, mit der Ausdehnung ihres Vokabulars an Differenzierungsschärfe einzubüßen. Insbesondere droht sie das Skandalon christlicher Opferhelden im bürgerlichen Zeitalter zu verkennen. Gerade die passive Hingabe, die Spannung zwischen Heroik und Heteronomie, die dem politischen Attentäter nicht zu eigen ist, fasziniert eine Moderne, die den Handlungsspielraum und die Entwicklungsmöglichkeiten des Individuums emphatisiert.

Kunstreligion

Das Konzept der »Kunstreligion« ist erstmals um 1800 formuliert worden.⁵⁶ Es setzt die Ausdifferenzierung von »Literatur« und »Religion« voraus

54 Elmar Fiechter-Alber: »Das Mädchen, das später kam«. Martyriumsstrukturen im Beziehungsalltag Schule. In: Niewiadomski und Siebenrock (Hg.): Opfer, S. 375–383; Andreas Pflitsch: »Kommando Holger Meins«. Zur Serienstruktur der RAF-Aktionen. In: Weigel (Hg.): Märtyrer-Porträts, S. 107–110; Avinoam Shalem: Abu Ghraib, die Medien und die Entstehung einer Ikone. In: Kraß und Frank (Hg.): Tinte und Blut, S. 118–143.

55 Vgl. Eberhard Schockenhoff: Entschiedenheit und Widerstand. Das Lebenszeugnis der Märtyrer. Freiburg 2015, S. 15–21: »Durch diese inflationäre und missbräuchliche Begriffsverwendung wird der Unterschied zwischen Opfern und Tätern bewusst verwischt; der Begriff des Märtyrers, der ursprünglich für das Erleiden eines gewaltsamen Todes steht, lässt nun an die Gewalt- und Terrorakte denken, die der angebliche Märtyrer selbst auszuführen bereit ist« (S. 20).

56 Siehe u. a. die Beiträge zu: Metamorphosen des Heiligen. Struktur und Dynamik von Sakralisierung am Beispiel der Kunstreligion. Hg. von Hermann Deuser, Markus Kleinert und Magnus Schlette. Tübingen 2015; Kunstreligion. Ein ästhetisches Konzept der Moderne

und lässt sich als Legitimierungsmaßnahme der Dichtkunst verstehen, die sich auf ursprünglich religiöse Figuren und Denkmuster bezieht, um deren Funktionen zu übernehmen.⁵⁷ Wie Bernd Auerochs argumentiert hat, wendet sich die frühromantische Sakralisierung von Kunst und Dichtung gerade nicht gegen die Religionskritik der Aufklärung, sondern verdankt ihr vielmehr die eigenen Entstehungsbedingungen. Erst nachdem die Aufklärung den exklusiven Offenbarungsanspruch der Heiligen Schrift zurückgewiesen habe, sei es möglich gewesen, auch der Kunst eine offenbarungsanaloge Artikulation des ›Weltganzen‹ zuzusprechen. Die Wurzeln der Kunstreligion lägen daher nicht bei Klopstock und der ›Heiligen Poesie‹, sondern erst bei Friedrich Schlegel und Novalis. Die Frühromantik subjektiviere zugleich den religiösen Anspruch der Kunst, reduziere sie auf Spontaneität und Individualität und verliere damit an sozialer Verbindlichkeit.⁵⁸ So versteht Auerochs die ›säkularisierende‹ Bibelkritik der Aufklärung und die Kunstsakralität der Romantik nicht als antithetisch, sondern beleuchtet sie in ihrem Bedingungsverhältnis.

Auf die Typen der Heiligen und die Gattung der Heiligenerzählung geht diese Forschungsströmung nur selten ein, und wenn, so nur im Zusammenhang mit anderen religiösen Kategorien wie Epiphanie und Wunder, denen sie prinzipiell gleichzusetzen sind. Das hat durchaus Berechtigung. Der häufige Rekurs auf das Martyrium und die Legende verdankt sich zweifellos *auch* dem Versuch, die Semantik des Sakralen auf das Feld der Kunst zu übertragen und sie auf diese Weise ästhetisch zu refunctionalisieren, sei es, um der Kunst in Zeiten der Ökonomisierung einen privilegierten Ort zuzuweisen, sei es, um religiöse Erfahrung per Analogieschluss beschreibbar zu machen oder sogar herbeizuführen. Zugleich birgt die Rubrizierung des Heiligenkults als ›Kunstreligion‹ gewisse Gefahren. Denn auch sie ist unlöslich auf die Konstruktion einer säkularisierten Moderne bezogen. Sie

in seiner historischen Entfaltung. Bd. 1: Der Ursprung des Konzepts um 1800, Bd. 2: Die Radikalisierung des Konzepts nach 1850. Hg. von Albert Meier, Alessandro Costazza und Gérard Laudin. Berlin und New York 2011 und 2012; sowie die maßgebliche Arbeit von Bernd Auerochs: Die Entstehung der Kunstreligion. Göttingen 2006. – Siehe auch den Forschungsbericht von Kai Sina: Kunst – Religion – Kunstreligion. Ein Forschungsüberblick. In: Zeitschrift für Germanistik 21/2 (2011), S. 337–344.

57 So Heinrich Detering: Was ist Kunstreligion? Systematische und historische Bemerkungen. In: Meier, Costazza und Laudin (Hg.): Kunstreligion. Bd. 1, S. 11–29.

58 Vgl. Auerochs: Die Entstehung der Kunstreligion, S. 72–119. Dagegen hat neuerdings Jonathan Blake Fine (The Birth of Aestheticized Religion out of the Counter-Enlightenment Attraction to Catholicism. In: European Romantic Review 26 [2015], S. 17–31) die gegenaufklärerischen Züge des Kunstreligion-Konzepts betont und sie auf den Einfluss einiger ›katholisierender‹ Schriften Lavaters zurückgeführt.

setzt voraus, dass das Christentum, nachdem es seinen alleinigen Offenbarungsanspruch eingebüßt hat, allerlei ästhetische Surrogatreligionen oder Analogsysteme hervorgebracht hat. Je klarer indes die hohe Selektivität der Säkularisierungsthese zutage tritt, je beschränkter ihre Geltung in regionaler, sozialer und historischer Hinsicht erscheint, desto problematischer wird auch die Subsumption ganzer Gegenstandsbereiche unter den Begriff der Kunstreligion. Faktisch hat die Konzentration vor allem der Romantikforschung auf die Kunstreligion und ihre »Tendenzen aufs Unendliche« dazu geführt,⁵⁹ dass sie beispielsweise die zweifellos nicht mehr kunstreligiösen, sondern dogmatisch katholischen Legenden des späten Friedrich Schlegel und Clemens Brentanos fast gänzlich aus ihrem Blickfeld verbannt hat. Schlegels Plan zu einer Legendensammlung und seine balladesken Versuche in der Gattung, etwa *Sieg und Kampf der leidenden Seele* (1828), aber auch Brentanos *Legende von der Heiligen Marina* (1838) und seine Gedichte auf die Heiligen Perpetua, Dorothea und Katharina, schließlich Eichendorffs *Versepos Lucius* (1857), das alles ist deshalb weitgehend unbeachtet geblieben, weil es sich nicht auf ästhetizistisch-kunstsakrale Ziele reduzieren lässt. Dabei führen diese Texte bestimmte Erzählverfahren, Figurenarrangements und Motivkonstellationen fort, die sich in der Frühromantik oder viel früher noch gebildet haben.

Überdies besteht zwischen dem Ansatz der vorliegenden Arbeit und demjenigen der Kunstreligionsforschung eine methodologische Differenz. Die meisten Studien zur ›Kunstreligion‹ neigen in Quellenwahl und Erkenntnisinteresse zu einem leicht einseitigen Konzeptualismus.⁶⁰ Sie reduzieren Literatur auf philosophische Begriffe. Daher hat man die theoretischen Programmtexte zwischen Romantik und Symbolismus weit eingehender analysiert als ihre formale Umsetzung oder Subversion im jeweiligen Kunstwerk. Die Absicht im vorliegenden Buch besteht hingegen nicht darin, die verstreuten Martyriumserzählungen im 19. Jahrhundert als Symptome einer kunstreligiösen Tiefenstruktur zu rekonzeptualisieren. Stattdessen soll versucht werden, der Eigenlogik des Ikonischen, ja des Stofflichen von Literatur analytisch gerecht zu werden, um seine Attraktivität sodann aus soziokulturellen Konstellationen zu erklären. Die Arbeit geht nicht vorrangig von

59 Barbara Thums: Religion – Kunst – Lebenskunst. Romantische Tendenzen aufs Unendliche. In: Romantische Religiosität. Hg. von Alexander von Bormann. Würzburg 2005, S. 19–45.

60 Das gilt in der Tendenz auch für die allgemeineren Strukturvergleiche zu ›Literatur und Religion‹, wie sie in den letzten Jahren vermehrt unternommen wurden; siehe nur das Handbuch Literatur und Religion. Hg. von Daniel Weidner. Stuttgart 2016, sowie die Forschungsberichte von Georg Langenhorst: Theologie und Literatur. Aktuelle Tendenzen. In: Theologische Revue 109 (2013), S. 355–372.

abstrakten Konzepten aus, sondern vom Primat der Figur, vom figürlichen Typus wie dem Heiligen, an den sich traditionell bestimmte Schreibweisen knüpfen, die sich sukzessive zu generischen Erzählstrukturen sedimentiert haben.⁶¹ Eine solche generische Form ist die Heiligenlegende. Im Grunde hat die Märtyrerliteratur hier, als Gegenstand der Legendenforschung, ihren natürlichen Ort.

Legende

Die Heiligenlegende gilt in der neueren Literaturwissenschaft nicht eben als kanonische Gattung. Zwar schenkt man einzelnen Aneignungen der hagiographischen Tradition, etwa bei Goethe, Kleist, Keller oder Thomas Mann,⁶² durchaus sporadisch Beachtung, doch stehen neuere Monographien zu ihrer weiteren Verästelung zwischen Romantik und Postmoderne noch aus, zumindest für den deutschen Sprachraum.⁶³ Dabei interessierte sich

61 Damit schließe ich an drei neuere, einander verwandte Publikationen an, die sich ebenfalls auf den Bestand christlicher Motive, Figuren, Gattungen und anderer Formen in der Moderne konzentrieren, nämlich Mario Grizelj: *Wunder und Wunden. Religion als Formproblem von Literatur (Klopstock – Kleist – Brentano)*. Paderborn 2018; Clemens Pornschlegel: *Allegorien des Unendlichen. Hyperchristen II. Zum religiösen Engagement in der literarischen Moderne (Kleist, Schlegel, Eichendorff, Hugo Ball)*. Wien und Berlin 2017, sowie ders.: *Hyperchristen. Brecht, Malraux, Mallarmé, Brinkmann, Deleuze. Studien zur Präsenz religiöser Motive in der literarischen Moderne*. Wien und Berlin 2011. Beide Autoren argumentieren gegen die Säkularisierungsthese. Während Pornschlegel die gegenwarts- und kapitalismuskritische Funktion christlicher Formen in den atheistisch-*hyperchristlichen* Avantgarden untersucht, fragt Grizelj nach der Epistemik und Ästhetik christlich-katholischer Phänomene wie Eucharistie, Reliquie und Stigma in der literarischen Moderne. – Nicht mehr systematisch berücksichtigen konnte ich die gewichtige Arbeit von Ulrich Port: *Militante Marienfrömmigkeit. Schillers »Jungfrau von Orleans« und die Politisierung der Religion um 1800*. Stuttgart 2023, die am Beispiel von Schillers *Jungfrau von Orleans* das Feld von Religion, Politik und Literatur um 1800 extensiv kartiert.

62 Vgl. Marina Kouzmitskaia: »Genau betrachtet, möchte man doch wohl gut heißen, daß es so viele Heilige gibt ...« *Goethes Aufnahme und Bearbeitung von Legenden*. Hamburg 2017; Hannah Rieger: »Die altersgraue Legende«: Thomas Manns *Der Erwählte* zwischen Christentum und Kunstreligion. Würzburg 2015; Christine Renz: *Gottfried Kellers »Sieben Legenden«: Versuch einer Darstellung seines Erzählens*. Tübingen 1993; Rosemarie Puschmann: *Heinrich von Kleists Cäcilien-Erzählung. Kunst- und literarhistorische Recherchen*. Bielefeld 1988. Daneben liegt eine Vielzahl kürzerer Aufsätze vor allem zu Kleists *Cäcilien-Legende* und Kellers *Sieben Legenden* vor, die an entsprechender Stelle zu referieren sind.

63 Sieht man von den Arbeiten Hans-Peter Eckers ab (dazu siehe unten), stehen die beiden Vorstöße von Birgit Lermen (*Moderne Legendendichtung*. Bonn 1968) und Paul Merker (*Studien zur neuhochdeutschen Legendendichtung*. Ein Beitrag zu Geschichte des deutschen

die strukturalistische Gattungstypologie, zu der die Legendenforschung seit dem frühen 20. Jahrhundert weit mehr neigte als zur Hermeneutik des Einzelfalls, durchaus für die Prädominanz hagiographischen Erzählens noch in der Neuzeit. So hat André Jolles bereits 1930 die Frage nach dem überzeitlichen ›Kern‹ der Legende jenseits ihrer mittelalterlich-christlichen Gestalt aufgeworfen – beispielsweise in Sportlerbiographien seiner Gegenwart –, und in einem Ausblick sogar eine interkulturell-ethnologische Ausweitung seiner Thesen gefordert.⁶⁴

Geisteslebens. Diss. Leipzig 1906) als einzige Monographien hauptsächlich zur *neuzeitlichen* Legendendichtung weiterhin ohne Nachfolge. Lermen widmet sich den diversen ›Strukturelementen‹ der Legende im frühen 20. Jahrhundert (ebd., S. 93–268) und differenziert zwischen »traditionellen«, »neuen« und »Grenzformen« der Gattung. Freilich führt die rein »phänomenologische« (ebd., S. 16, soll heißen: typologisch-formalistische) Methode der Arbeit zu einer Ausblendung diskurs- und konfessionshistorischer Kontexte. Dass die Legendendichtung in ihrer »Gegenwart mit ihrem Pessimismus und Nihilismus, mit ihren geistig rationalen Tendenzen und ihrer vielfach materialistischen Lebenshaltung« »einen breiten Raum einnimmt« (ebd., S. 268), kann Lermen sich folglich nicht erklären. Die bedeutende Vorgeschichte der Legende im 19. Jahrhundert findet keine Erwähnung. Stattdessen misst Lermen die Beispiele, u. a. von Bergengruen, von Le Fort, Schneider, Zweig, Roth, Seghers, Mann und anderen, an einem zuvor rekonstruierten Idealtypus der mittelalterlichen Legende (ebd., S. 22–93), dem jene mehr oder weniger entsprechen können. – Merkers positivistische Dissertation von 1906 muss aufgrund ihrer organologisch-schwülstigen Beschreibungssprache und ihrer regionalgeschichtlichen Anlage nach ›Kreisen‹ als veraltet gelten. Merker konzentriert sich auf die Zeit zwischen 1790 und 1820, danach wandle der Zeitgeist sich und werde »zu nüchtern und praktisch für die zarten, träumerischen Kinder der Legende« (ebd., S. 130). Immerhin nützlich ist die tabellarische Aufstellung von Stoffbearbeitungen im 18. und 19. Jahrhundert, die nach Heiligen geordnet ist und auch heute unbekannte Autoren berücksichtigt. – Für andere europäische Literaturen ist der Forschungsstand befriedigender. Wichtige Anregungen mit Blick auf die französische Literatur gibt Sabine Narr: Die Legende als Kunstform. Victor Hugo, Gustave Flaubert, Émile Zola. München 2010. Narr sieht in der französischen Legendenproduktion des 19. Jahrhunderts zum einen ein Resultat der philologischen Aufarbeitung mittelalterlicher Texttraditionen – etwa die Editionen und Übersetzungen der *Legenda aurea* um 1900 (ebd., S. 39–43) –, zum anderen die Folge einer »Ästhetisierung der Form und einer Profanierung des religiösen Gehalts« der Legende (ebd., S. 49). Als Besonderheit der französischen Kunstlegende kann Narr ihre intermedialen Bezüge herausstellen, wie beispielsweise die ekphrastischen Passagen (etwa der Beschreibung von Kirchenfenstern), die sich auch in der deutschen und englischen Literatur allenthalben finden. Zur französischen Heiligenlegende siehe auch Brenda Dunn-Lardeau: *Le Saint fictif. L'hagiographie médiévale dans la littérature contemporaine*. Paris 1999, sowie Claude Millet: *Le Légendaire au XIXe siècle. Poésie, mythe et vérité*. Paris 1997. Zur russischen Literatur siehe Margaret Ziolkowski: *Hagiography and Modern Russian Literature*. Princeton 1988. Zu England im viktorianischen Zeitalter siehe Devon Fisher: *Roman Catholic Saints and Early Victorian Literature. Conservatism, Liberalism, and the Emergence of Secular Culture*. Farnham und Burlington 2012, sowie Maureen Moran: *Catholic Sensationalism and Victorian Literature*. Liverpool 2007.

64 Vgl. André Jolles: *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memora-*

Jolles' Legendenverständnis wurde in der Folge oft kritisiert und hat doch einige Erkenntnisse der neueren Forschung antizipiert. Während eine Reihe knapp gehaltener Studienbücher zum Thema weiterhin nur am Rande die Moderne streiften,⁶⁵ abstrahierte die systematische Gattungspoetik nach Jolles die Legende derart ins Allgemeine, dass die jüngeren Exponenten des 19. und 20. Jahrhunderts zu ›Testproben‹ transhistorischer Definitionen verkamen. Die ambitionierteste Neubestimmung in dieser Richtung hat Hans-Peter Ecker mit seinen ›kulturanthropologischen Annäherungen‹ an die Legende vorgelegt, deren Auftreten nun auch in australischen oder altägyptischen Erzählkulturen untersucht wird.⁶⁶ Dabei verwahrt Ecker sich gegen eine Forschungstradition, welche die christlich-mittelalterliche Erscheinungsform zum Maßstab der Gattung erklärt, um damit moderne Legenden als defizitär zu verwerfen. Vorgeschlagen wird stattdessen ein anthropologisch begründeter, damit erklärtermaßen global und transhistorisch gültiger Gattungsbegriff, der in einer Reihe von Definitionskriterien mündet. Genannt werden beispielsweise die Erzeugung von kognitiver Dissonanz – etwa durch Wunder oder Bekehrung – sowie ihre narrative Re-Harmonisierung durch Erzählerkommentare, Vorausdeutungen, theologische Erläuterungen und so weiter. Als zentrales Erzählprinzip macht Ecker die forcierte Antithetik von Immanenz und Transzendenz aus, die er auf die sogenannte ›Achsenzeit‹ der Menschheitsgeschichte zurückführt.⁶⁷ Gemessen an dem maximal hohen Anspruch dieser Universalpoetik fällt der Ertrag der pflichtschuldig nachgelegten »Textanalysen« ausgewählter Legenden des 16. bis 20. Jahrhunderts mau aus, vollzieht Ecker dort doch

bile, Märchen, Witz. Tübingen 1982 [zuerst 1930], S. 60 f. und S. 264 f. – Im gleichen Jahr wie Jolles legte Günther Müller (Die Form der Legende und Karl Borromäus Heinrich. In: Euphorien 31 (1930), S. 454–468) seinen Versuch einer »Verständigung über etwas wie trigonometrische Punkte, von denen aus die weitere strukturelle und geschichtliche Abmessung des ganzen Gebietes gefördert werden könnte« (ebd., S. 456), vor, und zwar ausgerechnet am Beispiel einer zeitgenössischen Legendenproduktion, jene des bayerisch-schweizerischen Schriftstellers Karl Borromäus Heinrich (Kasimir. Novelle [1922]; Der Heilige Johannes von Colombini und andere religiöse Erzählungen. Legenden [1927]). Es war also offenbar die Einsicht in die ungebrochene Faszination des Genres noch im frühen 20. Jahrhundert, die für die Literaturgeschichte die gattungspoetische »Strukturfrage« (Müller: Die Form der Legende, S. 461) einer »Phänomenologie der Legende« (ebd., S. 455) aufwarf – hier freilich mit der Einschränkung, dass ihr die katholische Variante als die »eigentliche‹ Legende des Abendlandes« galt (ebd., S. 456).

65 So Rosenfeld: Legende, S. 65–85, und Felix Karlinger: Legendenforschung. Aufgaben und Ergebnisse. Darmstadt 1986, S. 47 f.

66 Vgl. Hans-Peter Ecker: Die Legende. Kulturanthropologische Annäherung an eine literarische Gattung. Stuttgart und Weimar 1993, hier S. 50–77.

67 Vgl. ebd., S. 95–215, mit einem Katalog der zwölf Kriterien auf S. 345 f. Zur Achsenzeit siehe ebd., S. 102–116.

genau jene Operation, die er der mediävistisch verengten Gattungspoetik zunächst vorgeworfen hatte – und spricht einem wesentlichen Teil moderner Legenden ihren Status wiederum ab, darunter Goethes *Hufeisenlegende*, Kleists *Cäcilienlegende*, Brechts *Legende vom toten Soldaten* und Thomas Manns *Erwähltem*.⁶⁸ Auch bei der Kategorisierung vieler anderer Quellen meldet Ecker Zweifel an, sodass seine ›Würdigung‹ der modernen Legende auf die Einsicht hinausläuft, ein Großteil der neueren Autorinnen und Autoren habe den Gattungsbegriff schlicht irrtümlich verwendet. In dem Versuch, das Genre strukturalistisch, d. h. transhistorisch zu definieren, marginalisiert Ecker zudem den Reiz just ihrer mittelalterlich-christlichen Prägung für das 19. Jahrhundert, dessen ›Mediävalismus‹ sich die neue Welle von Heiligenerzählungen ja gerade verdankte.

Eckers Hoffnung, das Modell möge künftig durch weitere Untersuchungen ergänzt werden,⁶⁹ blieb in den letzten fünfundzwanzig Jahren weitgehend unbeantwortet.⁷⁰ Bezeichnenderweise beschränkt sich ein neuerer Überblicksartikel zur Legende in einem ›Handbuch Literatur und Religion‹ noch immer ausschließlich auf mittelalterliche Quellen und Kontexte.⁷¹ Eine neue Darstellung des legendarischen Erzählens in der Moderne ist daher notwendig. Für sie spricht nicht nur die Fülle des fast brachliegenden Materials,⁷² sondern auch die konzeptuellen Anregungen, welche in den letzten Jahren von der mediävistischen Narratologie ausgingen.⁷³ Maßgebliche Impulse

68 Bei der *Hufeisenlegende* könne »von einer Legende im Sinne unseres Gattungsverständnisses keine Rede sein« (ebd., S. 244–246, hier S. 246); bei der *Cäcilienlegende*: »negative[r] Befund« (ebd., S. 267–269, hier S. 267); die *Legende vom toten Soldaten* lasse sich »nicht sinnvoll vom Legendenschema her ableiten« (ebd. S. 293–295, hier S. 295); *Der Erwählte* »entspricht nicht mehr der Denkweise achsenzeitlicher Dogmensysteme« (ebd. S. 315–331, hier S. 327).

69 Vgl. ebd., 345–351.

70 Als Ausnahme siehe die Beiträge zu dem Sammelband: *Legenden. Geschichte, Theorie, Pragmatik*. Hg. von Hans-Peter Ecker. Passau 2003.

71 Das ist Elke Koch: *Legende*. In: Weidner (Hg.): *Handbuch Literatur und Religion*, S. 245–250.

72 Darunter fallen allein in der deutschsprachigen Literatur Heiligenerzählungen von Kleist und Brentano über Heine und Keller bis zu Brecht, Werfel, Hugo Ball, Klabund, Reinhold Schneider und Thomas Mann – man mustere nur drei umfassende, bislang kaum ausgeschöpfte Legendenanthologien, die auch das 19. und 20. Jahrhundert berücksichtigen, nämlich: *Legenden. Heiligengeschichten vom Altertum bis zur Gegenwart*. Hg. von Hans-Peter Ecker. Stuttgart 2001; *Legenden des 19. und 20. Jahrhunderts*. Hg. von René Strasser. Stuttgart und Zürich 1990; *Legende*. Hg. von Herbert Walz. Bamberg 1986. – Narr (*Legende als Kunstform*, S. 9) zählt allein sechzehn Legenden von sehr bekannten Autoren der französischen Literatur zwischen 1830 und 1900 auf, darunter von Hugo, Flaubert, Zola, Huysmans, Gautier, Nerval und anderen.

73 Vgl. den Forschungsbericht bei Hammer: *Erzählen vom Heiligen*, S. 11–24.

konnte hier Peter Strohschneiders Beobachtung geben, als narrative Gattung stehe die Legende stets in Spannung zu ihrem unerzählbaren Gegenstand, der Heiligkeit. Differenzlogisch betrachtet, sei Heiligkeit als Transzendentes »jenseits aller Unterschiede« angesiedelt, während die prozessual verführende Narration notwendig Unterscheidungen treffe.⁷⁴ Daher könne die prinzipiell unverfügbare Transzendenz von der prinzipiellen Immanenz ihrer poetischen Reflexion stets nur als Abwesendes markiert werden, indem die Legende etwa das wundersame »Hereinragen« der Transzendenz in die Immanenz imaginieren.⁷⁵ Strohschneiders Thesen erweisen sich insofern als narratologisch fruchtbar, als sie Fragen der (kausalen oder finalen) Motivierung des Geschehens, des Verhältnisses paradigmatischer und syntagmatischer Erzählstrukturen sowie der Anlage und Entwicklungsfähigkeit von Heiligenfiguren berühren.⁷⁶

Das vorliegende Buch verdankt der kulturwissenschaftlichen Grundlagenreflexion zahlreiche Anregungen, verfährt aber insgesamt bescheidener und in einem bestimmten Sinne oberflächlicher. Anders als der transhistorischen Martyriumsforschung und der kulturanthropologischen Gattungstheorie geht es mir nicht um jede Art von heroischem Selbstopfer, auch nicht um eine universale Strukturbestimmung des Legendarischen. Ich konzentriere mich stattdessen auf die Transformation christlicher Märtyrerfiguren und die mit ihnen verbundenen Erzählmuster im Kontext des romantischen und nachromantischen Mediävalismus. Transzendent »durchwirkte« Figuren werden für eine Erzählkunst der Neuzeit in besonderer Weise zum Problem, arbeitet sie doch stärker als die mittelalterliche Legende mit erzählerischen

74 Peter Strohschneider: Textheiligung. Geltungsstrategien legendarischen Erzählens im Mittelalter am Beispiel von Konrads von Würzburg »Alexius«. In: Geltungsgeschichten. Über die Stabilisierung und Legitimierung institutioneller Ordnungen. Hg. von Gert Melville. Köln, Weimar und Wien 2002, hier S. 111.

75 Ebd., S. 114.

76 Diese narratologischen Perspektiven hat Hammer: Erzählen vom Heiligen, S. 2 und passim, im Anschluss an Strohschneider entwickelt: »Während Legenden, zumal in der Form einer ein ganzes Leben überblickenden Heiligenvita, ein prozessuales Fortschreiten darstellen, ist Heiligkeit selbst gnadenhafte Erwählung und damit gerade kein Vorgang, gerade nichts, was als Werden, sondern nur als Sein erzählt werden kann«. In einem neueren Beitrag hat Hammer sich stärker von Strohschneider distanziert und betont, »ein Großteil der mittelalterlichen Legenden [...] lösen das systemtheoretische Primat der Unverfügbarkeit gerade nicht ein, sondern zeigen vielmehr, wie ihre heiligen Protagonisten stets und unhinterfragt über die Transzendenz und die Wirkmächtigkeit Gottes verfügen können« (Ders.: Heiligkeit als Ambiguitätskategorie. Zur Konstruktion von Heiligkeit in der mittelalterlichen Literatur. In: Ambiguität im Mittelalter. Formen zeitgenössischer Reflexion und interdisziplinärer Rezeption. Hg. von Oliver Auge und Christiane Witthöft. Berlin und Boston 2016, S. 157–179, hier S. 158). Diese Forschungsdebatte ist für die legendarische Erzählliteratur des 19. und 20. Jahrhunderts ausgesprochen anschlussfähig.

Mitteln der Kausalmotivierung und der sukzessiven Handlungsentwicklung. Die Handlungsmacht Gottes, der nicht-prozessuale Akt der Gnadenwahl oder das paradigmatische ›Wiedererzählen‹ stellen ihr daher technische Hürden beziehungsweise ästhetische Herausforderungen dar, die sich nicht ohne weiteres auf kulturübergreifende Strukturen zurückführen lassen.

4 Zur Anlage des Buchs

Das Etikett des ›bürgerlichen Zeitalters‹ soll den dynamischen Charakter eines Jahrhunderts nicht leugnen, zu dessen Selbstbeschreibungen so heterogene Geschichtskonzepte wie Revolution, Evolution, ewige Wiederkunft und Dekadenz gehören. Aber die Studien des Hauptteils akzentuieren die Umbrüche im 19. Jahrhundert viel schwächer als seine Kontinuitäten. Sie heben die Zäsuren zwischen Romantik, Realismus, Naturalismus und Avantgarden nicht eigens hervor und kümmern sich wenig um die Periodisierung und Nomenklatur literarischer Epochen. Stattdessen behandeln sie das lange 19. Jahrhundert als *eine* Zeitspanne,⁷⁷ in der die bürgerliche Kultur in Europa mehr oder weniger dominiert und in der die Konjunktur bestimmter Figuren und generischer Erzählweisen eng auf diese bürgerliche Hegemonie bezogen bleibt, sei es affirmativ oder apologetisch, normierend, subversiv oder transversal.

Ohne also eine lineare Verlaufsgeschichte schreiben zu wollen, berichten die beiden ersten Kapitel von den apologetischen Konstruktionen des Märtyrers und der Legende im frühen 19. Jahrhundert, und die folgenden zwei Kapitel skizzieren, wie sich dies auf die Konfessionskultur und auf die ästhetischen Normen von Körper und Geschlecht im bürgerlichen Zeitalter auswirkte. Der Kursus wechselt zwischen intensiveren Lektüren zu Schlüsseltexten des 19. Jahrhunderts und extensiveren Abschnitten zu systematischen Aspekten des jeweiligen Themas. Der grobe Schwerpunkt liegt auf der deutschsprachigen Erzählliteratur, die freilich stets in europäische Entwicklungen einzubetten ist. Immer wieder wenden sich einzelne Teilstudien daher einem französischen oder einem englischen Werk von Bedeutung zu, ebenso wie manche Passagen auch die Lyrik, das Theater oder die Malerei einbeziehen, gleichsam als Kontrollkorpus.

77 Zu den methodologischen Implikationen dieser Entscheidung siehe Nacim Ghanbari: Das 19. Jahrhundert. Konstellationen einer neuen Epochendiskussion. In: *Modernisierung und Reserve. Zur Aktualität des 19. Jahrhunderts*. Hg. von Michael Neumann u. a. Stuttgart 2017, S. 188–201.

Nachdem man die Märtyrer über Jahrzehnte für wahnsinnig, schwärmerisch und sozialgefährdend erklärt hatte, so das ERSTE KAPITEL, rehabilitierte die Frühromantik die Figur als Sinnbild selbstgewählter Heteronomie. Die vielen Märtyrererzählungen der Romantik, von den *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* bis hin zu den *Serapionsbrüdern*, assoziieren Heiligkeit mit Enthusiasmus und sehen in Passion und Hingabe die Voraussetzung für poetische Inspiration. Meine Relektüre dieser Texte läuft auf den Befund hinaus, dass ihre hagiographische Figuration des produktiven Autonomieverzichts und des ›authentischen‹ Zeugnisses versucht, einen Kompromiss zu schließen zwischen Selbstüberhöhung und Selbstnegation.

Das ZWEITE KAPITEL wendet den Blick von der Figur zur generischen Form. Nur wenig bekannt ist, dass Herder eine Legendenpoetik mit zwei Dutzend Verslegenden verfasste, die im 19. Jahrhundert sehr rege rezipiert wurden. An ihnen sowie an Kosegartens, Schlegels, Brentanos und Kellers Märtyrerlegenden versuche ich zu zeigen, wie man die inspirationstheoretisch rehabilitierte *Sancta simplicitas* über erzählerische Formen der Einfachheit und einen archaisch-reduzierten Stil zu evozieren suchte. Als maßgeblich erwies sich dabei die Konstruktion eines ›unschuldigen‹ Mittelalters, die es erlaubte, den Alteritätseffekt heiliger Einfalt über den Umweg vormoderner Generizität zu erzeugen. Noch Kellers *Sieben Legenden*, die eigentlich vorgeben, die Gattung novellistisch-psychologisch zu profanieren, gestehen dem Unmotivierten, generisch Vorgegebenen und erzählerisch Unverfügbaren des Martyriums einen ästhetischen Faszinationswert zu.

Die folgenden beiden Kapitel spüren den Folgen nach, welche die Rekonstruktion von Figur und Gattung im bürgerlichen Zeitalter hervorbringt. Wie das DRITTE KAPITEL zeigt, gewinnen legendarische Erzählungen von Konversion und Martyrium nach der Französischen Revolution und in den europäischen Konfessionskämpfen an polarisierender Kraft. Vor allem im Katholizismus sah man sich von den Zeitläuften verfolgt und imaginierte sich in einer weltgeschichtlichen Rettungsschlacht um das eigene religiöse und kulturelle Erbe. Der legendarische Mythos der spätantiken Christenverfolgung, wie er von Chateaubriands *Les Martyrs* bis in die englischen und deutschen Katakombenromane aktualisiert wurde, trug vor diesem Hintergrund zur konfessionellen, in diesem Fall katholischen Disziplinierung der Leserschaft bei. Umgekehrt lassen sich die ›weltlicheren‹ Legenden etwa Kellers und Conrad Ferdinand Meyers konfessionsgeschichtlich neu profilieren, und zwar als antikatholisch-liberale Interventionen im Kulturkampf.

Fast mehr noch als andere Facetten der Figur wirkte im bürgerlichen Zeitalter der geschundene und in seiner Verletzlichkeit demonstrativ ausgestellte Körper der christlichen ›Blutzeugen‹ verstörend. Das VIERTE KAPITEL unter-

sucht anhand eines Legendenromans von Agnes Günther exemplarisch, wie die Märtyrerinnen zum Muster der sich hingabevoll aufopfernden Ehefrau avancieren konnten, um dann anhand von Beispielen aus der Malerei zu zeigen, wie ihre zur Schau gestellte Hilflosigkeit das bürgerliche Publikum zugleich provozierte und Begehren weckte. Der homoerotische Sebastianskult und der Masochismuskurs brechen in ihren Märtyrerreferenzen mit der bürgerlichen Heteronormativität, so die These, indem sie die Ostentation des verletzten Körpers erotisieren. Das legendarische Erzählen der Moderne sakralisiert das Deviante und Unterdrückte – und stiftet dadurch eine *queere* Ikonographie, die bis heute fortwirkt. Indes mehren sich im frühen 20. Jahrhundert die Anzeichen dafür, dass die performative Logik von Stigma und Ostentation, auf der die Ästhetik des Heiligenkörpers basiert, an Faszinationskraft einbüßt. Wie ein *AUSBLICK* anhand von Franz Kafkas Epochenerzählung *Der Hungerkünstler* rekapituliert, weicht das ästhetizistische Spektakel der Passionen nach dem Ersten Weltkrieg den Attraktionen von Vitalität, Kraft und Tat.

Die vier Hauptkapitel schließen jeweils mit einer Rahmenbetrachtung. Sie weiten das Sichtfeld sozialgeschichtlich sowie kulturtheoretisch, das heißt, sie verfolgen die Absicht, die literaturwissenschaftlichen Teilergebnisse an die Leitfrage zurückzuführen, wie sich die Märtyrerlegende zur Kultur der Bürgerlichkeit verhält. Hier werden Überlegungen darüber anzustellen sein, inwiefern die romantische Vormodernenostalgie mit der Sozialstruktur adeliger Autorschaft zusammenhängt; weshalb die Sehnsucht nach stilisierter Generizität paradoxerweise aus bürgerlichen Individualisierungsimperativen entstehen konnte; inwiefern konfessionalisierte Narrative im bürgerlichen Zeitalter zum Subjektivierungsfaktor wurden; und wie die Märtyrerfigur den dialektischen Umbruch von der bürgerlichen Geschlechternorm in eine Ästhetik sexueller Transgression herbeiführte. Der kultursoziologische Charakter dieser Rahmenbetrachtungen soll den marxistischen Reduktionismus von Basis und Überbau nicht wiederbeleben. Wohl aber gründet der Zuschnitt der Arbeit in der Überzeugung, dass die Formelemente von Literatur nur dann in ihrem historischen Faszinations-, Irritations- und Provokationswert verstanden werden können, wenn man das implizite Publikum nennt, auf das sie faszinierend, irritierend und provozierend gewirkt haben.

KAPITEL I

GENERISCHE RESSOURCEN: EINFALTSFIGUREN

»Nun kehre ich wieder«, lautet einer der ersten Verse in Ludwig Tiecks Trauerspiel *Leben und Tod der Heiligen Genoveva* (1799). Gesprochen wird er vom Heiligen Bonifacius, den man, wie er erläutert, zu »den großen Helden« zählt, die »schon in frühern Zeiten für die Wahrheit, | Für Christus ihren Tod den Sündern gaben«. Er betritt die Bühne der Gegenwart, sucht dort nach wahren Christen, kann aber nur Gottlosigkeit erkennen. »Ja, wenn ich sehe, daß der frevle Muth«, beendet Bonifacius seinen Prolog enttäuscht, »Verachtet der Apostel heiliges Blut | Und selbst der Heiland ihnen dünkt nicht gut: | So wend' ich härmend und voll Zorn den Blick | Und geh' in die Verborgenheit zurück«. ¹

Tiecks Bonifacius berührt ein Kernproblem der Ästhetik und Geschichtsphilosophie um 1800: die Spannung von Restitution und Erneuerung. Bekanntlich figuriert es bei Schiller, Hölderlin und anderen als triadische Erzählung von Ursprung, Vertreibung und zurückgewonnenem Ideal, von Ganzheit, Verlust und Reinkorporierung. Das »Paradies ist verriegelt«, lautet seine wohl geläufigste Formulierung in Kleists *Marionettentheater* (1810), »und der Cherub hinter uns; wir müssen die Reise um die Welt machen, und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist«. ² »Das Neugeborne wird das Abbild seines Vaters«, schwärmt zehn Jahre zuvor Novalis über die zu erwartende »große Versöhnungszeit«, und dass sie »andere sein [wollen] als damals und doch wieder dieselben«, beschließen bei E. T. A. Hoffmann die *Serapionsbrüder* (1819). ³ Anders und dieselben sein, neugeboren und Abbild – die Denkfigur der Rückkehr auf höherer Stufe begegnet in den Jahren um 1800 fast ubiquitär, in unterschiedlichen Kontexten zwar und mit je eigenen Implikationen, stets aber mit dem gleichen Unterton, dass

1 Ludwig Tieck: *Leben und Tod der heiligen Genoveva*. Ein Trauerspiel. In: Ders.: *Schriften*. Bd. 2. Berlin 1828, S. 1–272, hier S. 3 f.

2 Heinrich von Kleist: *Über das Marionettentheater*. In: Ders.: *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*. Hg. von Ilse-Marie Barth u. a. Bd. 3. Frankfurt a. M. 1990, S. 555–563, hier S. 559.

3 Novalis: *Die Christenheit oder Europa*. Ein Fragment [1799]. In: Ders.: *Schriften*. Bd. 3: *Das philosophische Werk II*. Hg. von Richard Samuel u. a. Darmstadt 1968, S. 507–527, hier S. 519. – E. T. A. Hoffmann: *Die Serapionsbrüder*. Hg. von dems. unter Mitarbeit von Ursula Segebrecht. Frankfurt a. M. 2008, S. 22.

die Gegenwart nämlich mitnichten den Gipfel des Fortschritts erreicht hat, sondern sich eher einer epochalen Talschlucht der Weltgeschichte vergleicht, aus der jeder Schritt nach vorne zuerst die Rückbesinnung auf das Verlorene erfordert. Fast alle Stimmen der Zeit gestehen der Kunst eine zentrale Rolle bei diesem Reparationsprozess zu. Vor allem sie könne als Medium der erhofften Wiederbelebung dienen, indem sie einen ästhetischen Zugang zur verlorenen Totalität zu weisen vermag.

Als von der Aufklärung weitgehend diskreditierte Figur heiliger Unschuld und Hingabe avanciert der Märtyrer zur zentralen Chiffre dieser sentimentalischen Dialektik.⁴ Schon Heine wollte nicht in der blauen Blume, sondern in der »Passionsblume, die dem Blute Christi entsprossen«, schlechthin *das* Symbol der mittelalterlichen Poesie und also der Romantik sehen: »Es ist jene sonderbar mißfarbige Blume, in deren Kelch man die Marterwerkzeuge, die bey der Kreuzigung Christi gebraucht worden [...], abkonterfeyt sieht, eine Blume die durchaus nicht häßlich, sondern nur gespenstisch ist.«⁵ Vor dem Hintergrund dieser Bestimmung erzählen die folgenden Abschnitte von dem Rekonstruktions- und Integrationsbemühen der Romantik um die ›Passionsblume‹ des Martyriums. In einem ersten Schritt (1) erarbeite ich die Grundzüge der Martyriumskritik im 18. Jahrhundert, um sodann (2) darzulegen, wie Wackenroder und Tieck die Figur im Rahmen des Inspirationsdiskurses maßgeblich neu besetzen und die *Sancta simplicitas* zur Bedingung ›wahrer‹ Kunstproduktion erheben. Sie wenden just die Argumente der aufklärerischen Heiligengegner ins Positive und arbeiten sie zu einer neuen Poetologie um. (3) Erzählerisch umgesetzt wird das in Tiecks Roman *Franz*

4 Das ist von der Forschung zu selten betont worden. Als Ausnahmen siehe Roland Borgards: Romantische Märtyrer. Tiecks *Genoveva* und Hoffmanns *Serapion*. In: Romantische Religiosität. Hg. von Alexander Bormann. Würzburg 2005, S. 185–203, und Barbara Surowska: Wie die Romantiker den Heiligen gebildet. Der Heilige in der Darstellung Brentanos, Tiecks und Wackenroders. In: Romantik. Mythos und Moderne. Hg. von Ulrich Wergin und Timo Ogrzal. Würzburg 2013, S. 149–162. Besser ist es um die verwandte Figur des Einsiedlers bestellt, Gegenstand schon einer älteren Motivgeschichte (John Fitzell: *The Hermit in German Literature. From Lessing to Eichendorff*. Chapel Hill 1961), neuerdings eines umfangreichen Sammelbands (Einsamkeit und Pilgerschaft. Figurationen und Inszenierungen in der Romantik. Hg. von Antje Arnold, Walter Pape und Norbert Wichard. Berlin und New York 2020).

5 Heinrich Heine: Die romantische Schule [1835]. In: Ders.: Historisch-Kritische Gesamtausgabe der Werke. Bd. 8,1: Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland. Die romantische Schule. Text. Hg. von Manfred Windfuhr. Hamburg 1979, S. 121–245, hier S. 126. Bekanntlich definiert Heine die romantische Schule kritisch als »Wiedererweckung der Poesie des Mittelalters, wie sie sich in dessen Liedern, Bild- und Bauwerken, in Kunst und Leben, manifestiert hatte«; die mittelalterliche Poesie sei dem Christentum entsprossen und daher mit einer Passionsblume zu vergleichen (ebd.).

Sternbalds Wanderungen, der von der anfänglichen Konzeption als Bildungsroman abweicht und immer abstraktere, legendenhafte Züge gewinnt – eine Idealisierungstendenz, die sich in einem figuralen Paradigma einfältigen Evolutionsverzichts ausdrückt. (4) Ein der Literatur analoges Bemühen um die Rekonstruktion möglichst generischer Heiligenfiguren findet sich in der romantischen Kunstpraxis und -kritik. Die Brüder Boisserée verfolgen gemeinsam mit Friedrich Schlegel das Projekt, den Bestand mittelalterlicher Ikonenmalerei vor der Säkularisation zu retten, um sie zur kritischen Folie der eigenen ›zerrissenen‹ Zeitläufte zu erheben. (5) Die Assoziation von Martyrium, heiliger Einfaht und Inspiration sollte sich in der Folge rasch einprägen, wie ein extensiveres Kapitel zu zeigen hat. Es fragt nach dem theoretischen Ort des Martyriums in der romantischen Lebensphilosophie und analysiert deren anti-autonomistische Züge. Schließlich rekapituliert ein sechster Teil (6) alle Elemente der romantischen Martyrologie am Exempel ihrer wohl bekanntesten Figuration, des Einsiedlers Serapion. Mit ihm, so die These, legt E. T. A. Hoffmann eine Art retrospektiven Kommentar auf die romantische Poetik vor und illustriert, wie ihre Prämissen als legendarisches Erzählen wirksam werden.

1 Rückblick: Kritik des Martyriums

Die Abkehr vom Märtyrerkult wurzelt nicht schon in der Reformation, sondern vollzog sich so recht erst mit der Religionskritik der Aufklärung.⁶ Dort bildeten sich gegen ihn verschiedene Schlagrichtungen aus. Naheliegend war die Applikation der historisch-kritischen Methode, wie sie im 17. Jahrhundert entwickelt wurde, auch auf die hagiographische Quellentradition. So strebten die sogenannten Bollandisten – die jesuitischen Herausgeber der umfassenden, durch Johann Bolland begründeten Textsammlung *Acta Sanctorum* – in den Jahren um 1700 danach, die Verlässlichkeit der überlieferten Legendare zu hinterfragen und Fälschungen rigoros auszusondern. Spätestens in der Mitte des 18. Jahrhunderts boten die Heiligenviten ein leichtes Angriffsziel für Skeptiker. »On nous berne de martyres à faire pouffer de rire«, verkündet noch Voltaire in seinem *Dictionnaire philosophique* (1764), und wer solche Sotisen wiederhole, gebe sich als unkritischer Kopist alter Kirchenhistorien zu

6 Zu den Hintergründen siehe die religionshistorischen Überblicksdarstellungen von Rudolf Schlögl: *Alter Glaube und moderne Welt. Europäisches Christentum im Umbruch 1750–1850*. Frankfurt a. M. 2013, sowie Kaspar von Greyerz: *Religion und Kultur. Europa 1500–1800*. Göttingen 2000, hier bes. 285–343.

erkennen, die kein ehrbarer Mensch mehr glaube.⁷ Der Grundsatz traditions-skeptischer Prüfung erstreckte sich selbst auf das katholische Kanonisierungsverfahren. Unter dem Pontifikat des bedeutenden Gelehrten Prosper Lambertini (Benedikt XIV.) wurde es derart stark reglementiert und eingeschränkt, dass der »barocke Märtyrerboom« abebbte und im 18. Jahrhundert nur mehr zwei »Blutzeugen« heiliggesprochen werden konnten.⁸

Enthusiasmuskritik

Radikaler noch als die historisch-theologische Überlieferungskritik wirkte sich eine Aburteilung des Martyriums aus, die im Umfeld der frühaufklärerischen »Enthusiasmus«-Kritik laut wird. Sie greift ein bis in die Antike zurückreichendes Argument gegen die frühen Christen auf, nämlich den Verdacht, die Märtyrer hätten ihren Tod grundlos herbeigeführt.⁹ Wer sich göttlich erleuchtet glaube, gebe sich einer melancholischen Affektdisposition hin. Die Exzeptionalität des Märtyrers wird daher zu Ungunsten seiner moralischen Exemplarität überhöht und zugleich als anachronistisch verworfen. Könne der spätantike »Blutzeuge« auch als bewunderungswürdige Ausnahmegestalt gelten, sei seine Tat dennoch nicht nachahmenswert, da ganz aus den historischen Umständen der römischen Christenverfolgung zu erklären. Seine Bewertung erhält damit einen ausdrücklich sozialetischen Akzent: Wer ihm in der Gegenwart nacheifere, mache sich tendenziell antisozialer »Schwärmerei« schuldig.

7 Voltaire: *Martyrs*. In: Ders.: *Cœuvres complètes de Voltaire*. Bd. 20: *Dictionnaire Philosophique*. Tom. 4. Paris 1879, S. 29–47, hier S. 47 (»Les pauvres gens qui redisent encore ces sottises sont des copistes qui remettent en in-octavo ou en in-douze d’anciens in-folio que les honnêtes gens ne lisent plus, et qui n’ont jamais ouvert un livre de saine critique. Ils ressassent les vieilles histoires de l’Église«). Voltaire wendet sich namentlich gegen Thierry Ruinarts *Acta primorum martyrum* (1689). – Allerdings ist Sawilla (Antiquarianismus, Hagiographie und Historie im 17. Jahrhundert. Zum Werk der Bollandisten. Ein wissenschaftshistorischer Versuch. Tübingen 2009, S. 5 f.), darin zuzustimmen, dass die Ansichten der französischen Salonaufklärer unter europäischen Gelehrten keinen Konsens erzielten und dass es verkürzt wäre, »mit der Chiffre »Voltaire« die Ansichten »der Aufklärung« zu Heiligenkult und Hagiographie zu identifizieren« (ebd.).

8 Stefan Samerski: Märtyrer in der Papstkirche des 19. Jahrhunderts. Kanonisation als gezielte Kurienpolitik. In: *Vom Blutzeugen zum Glaubenszeugen? Formen und Vorstellungen des christlichen Martyriums im Wandel*. Hg. von Gordon Blennemann und Klaus Herbers. Stuttgart 2014, S. 233–244, hier S. 234, sowie Ders.: »Wie im Himmel, so auf Erden? Selig- und Heiligsprechung in der Katholischen Kirche 1740 bis 1870. Stuttgart 2002, S. 376–382.

9 Vgl. dazu eingehend Christel Butterweck: »Martyriumssucht« in der Alten Kirche? Studien zur Darstellung und Deutung frühchristlicher Martyrien. Tübingen 1995.

Schon im Melancholiediskurs der Renaissance war das platonische Konzept des ἐνθουσιασμός pathologisiert worden, bis es in der englischen Debatte des *Augustan Age* schlicht als »Madness« (Jonathan Swift) verschrien war.¹⁰ Alle wesentlichen Stichworte dieser Interpretation finden sich zu Beginn des 18. Jahrhunderts in Shaftesburys bahnbrechendem *Letter Concerning Enthusiasm* (1708) und werden dort auf das Martyrium gemünzt.¹¹ Man werde, so Shaftesbury an zentraler Stelle, den französischen Reformierten, die nach der Aufhebung des Toleranzedikts nach England geflohen waren, den Gefallen nicht tun, sie zu hängen, zu steinigen oder zu inhaftieren – sie seien zwar in dem ›primitiven‹ Wunsch, das Martyrium erleiden zu wollen, nach England gekommen, dort aber sei man so grausam, sie schlicht zu tolerieren und ihnen mit »good humour« zu begegnen!¹² Die richtige Maßnahme, um sektiererische Tendenzen zu bekämpfen, sei eine sanftmütige Toleranz sowie der berühmte »test of ridicule«, die Spottprobe, mit der man die Enthusiasten an der Wurzel zu fassen kriege, eben ihrer Melancholie. Man müsse mit dem »melancholy way of treating Religion« überhaupt Schluss machen, denn dieser habe Religion zu einer ›tragischen‹ Angelegenheit gemacht und sie in ein negatives Licht gerückt.¹³ Der »spirit of Love and Humanity« sei demjenigen des heroischen Opfertods stets überlegen, insbesondere in der Gegenwart habe man sich im Grunde längst vom Verhalten der »primitive confessors and martyrs« verabschiedet.¹⁴ Selbst der frommste Christ würde sich, wenn er in Konstantinopel lebte, davor hüten, den muslimischen Gottesdienst zu stören, und selbst antikatholische Protestanten wie Shaftesbury selbst unterständen sich niemals, die katholische Messe verhindern zu wollen.

10 Zit. n. Sarah Eron: *Inspiration in the Age of Enlightenment*. Lanham 2014, S. 43 (zu Swifts *Tale of a Tub* [1704]). – Zum Enthusiasmus-Diskurs der Aufklärung siehe vor allem Michael Heyd: »Be Sober and Reasonable«. *The Critique of Enthusiasm in the Seventeenth and Early Eighteenth Century*. Leiden, New York und Köln 1995. Zur Rehabilitation von Enthusiasmus und Inspiration in der Poetik des späten 18. Jahrhunderts vgl. Jon Mee: *Romanticism, Enthusiasm, and Regulation. Poetics and the Policing of Culture in the Romantic Period*. Oxford 2003, und Manfred Engel: *Die Rehabilitation des Schwärmers. Theorie und Darstellung des Schwärmens in Spätaufklärung und früher Goethezeit*. In: *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*. Hg. von Hans-Jürgen Schings. Stuttgart 1994, S. 469–498.

11 Vgl. Anthony Ashley Cooper, *Third Early of Shaftesbury: A Letter Concerning Enthusiasm to my Lord *****. In: Ders.: *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*. Hg. von Lawrence E. Klein. Cambridge 1999, S. 4–29.

12 Ebd., S. 13 (»good humour«) und 15 (über den Martyriumswunsch der französischen Calvinisten).

13 Ebd., S. 17f. Vgl. auch: »The melancholy way in which we have been taught Religion makes us unapt to think of it in good humour. It is in adversity chiefly or in ill health, under affliction, or disturbance of mind, or discomposure of temper, that we have chiefly recourse to it« (ebd., S. 18).

14 Ebd., S. 14f.

Trotz der Kürze der Passage übte Shaftesburys Bestimmung enormen Einfluss aus, und zwar zum einen, weil sie das Martyrium als einen Akt interpretiert, der zur melancholisch-schwärmerischen ›Verernstigung‹ des Religiösen und damit zu einer ungeselligen Weltfeindschaft beigetragen habe; zum anderen, weil der *Letter* das disruptive, ja aggressive Moment des Selbstopfers hervorhebt, das er als ›primitiv‹ und unzeitgemäß verwirft. Unter den Vertretern einer optimistischen Religionstoleranz fanden diese Vorwürfe über Jahrzehnte regen Anklang. Ein »enthousiaste«, der für seinen Glauben sterbe, so formuliert beispielsweise d’Holbach 1770, beweise damit durchaus nicht, dass dieser gerecht sei, »il prouve seulement qu’il est bien entête de la bonté de sa cause«.¹⁵ Und Wieland mahnt, niemand sei befugt, »aus bloßer (selten reiner) Schwärmerei für das was man für die gute Sache hält«, sich und andern Schaden zu verursachen:

Unverständige Märtyrer haben einer jeden Sache zu allen Zeiten mehr geschadet als genützt, wär’ es auch nur allein aus diesem Grunde, daß es in den Augen der meisten zweifelhaft war, ob sie als Zeugen der Wahrheit schuldlos litten, oder als Verbrecher gegen die öffentliche Ordnung und Ruhe mit Recht gestraft würden.¹⁶

Beide, der ›Zeuge‹ und der Verbrecher, sind *outlaws*, denn beide richten ihr Tun gegen die ›öffentliche Ordnung‹, und ob ihre Gründe dafür triftig sind oder nicht, scheint allzu oft nur eine Frage der Perspektive. Für die aufklärerische Sozialethik bieten die Heiligenakten nur noch Illustrationsmaterial für ihre psychologischen Thesen. So gilt es als ausgemacht, dass Enthusiasmus am ehesten fernab der Geselligkeit sprieße, in der Wüste oder im Kloster. Sie sei das Gegenteil der bürgerlichen Institutionen der Ehe und Freundschaft, eine Angelegenheit von Einzelgängern und Sonderlingen. Die Schwärmerei wäre, schreibt der schweizerische Arzt Johann Georg Zimmermann, allerdings bereits in umwertender Absicht, »vielleicht von kurzer Dauer, wenn Einsamkeit nicht ihr Oehl in dieses Feuer gösse«.¹⁷

15 Zit. n. Sawilla: *Antiquarianismus*, S. 4, Anm. 9. In gleichem Sinne bezichtigten d’Holbach und Hume den Heiligen Thomas Becket von Canterbury, ein »rebelle qui mérita son sort« zu sein, der sich »under the disguise of sanctity and of zeal for the interest of religion« gegen den englischen König aufgelehnt habe (zit. n. ebd., S. 1–3, Anm. 5 und 7).

16 Christoph Martin Wieland: Aufsätze, welche sich auf die Französische Revolution von 1789 beziehen, oder durch dieselbe veranlasst wurden. VII. Worte zur rechten Zeit an die politischen und moralischen Gewalthaber [1793]. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. IX. Bd. 29: *Vermischte Aufsätze*. Hamburg 1984 [Leipzig 1797], S. 424–470, hier S. 433.

17 Johann Georg Zimmermann: *Über die Einsamkeit*. Erster Theil. Troppau 1785, S. 60. Zum

Belegt wird das bevorzugt durch Anekdoten über Asketen, Mönche und Heilige, bei denen

die Einbildungskraft mit allen dazu erforderlichen Hilfsmitteln in der Einsamkeit rappelt; wie diese Einsamen ihren Geist zu befreyen glaubten, wenn sie ihre Kaputze über das Gesicht zogen; wie sie durch die Einschläferung ihrer Sinne hofften der Welt besser abzusterben und der Sünde leichter zu entgehen; und wie sie dann in diesem Imaginationsrausch in den Himmel hinein eben so deutlich sahen, als ein Betrunkener in die Vorgänge dieser Welt.¹⁸

Wer versucht, der Welt zu entsagen, so der Tenor bei vielen Autorinnen und Autoren, löst sich von der Vernunft als Regulationsinstanz, verliert sich im Zirkelschluss der Einbildungskraft und isoliert sich so von seinen Mitmenschen, zu denen er sich als *animal sociale* natürlicherweise hingezogen fühlen müsste. Damit wird die Todesbereitschaft eines Gläubigen nicht nur als Störung der bürgerlichen Gesellschaft disqualifiziert, sondern jeder testimonialen Funktion entkleidet. Das Verhalten der Asketen und Märtyrer ›bezeugt‹ nicht Gott, sondern nur das verirrte Selbst, eine pathologische Subjektivität.

Plausibilisierungsimperative

Vor diesem Hintergrund erscheinen einige wesentliche Neuerungen der Literatur im 18. Jahrhundert als Abwendung vom Kult des Martyriums. Das gilt am augenscheinlichsten für Lessings Dramenpoetik, die sich bekanntlich gegen die Inflation ›idealer‹ Figuren sowie gegen das barocke Rezeptionskalkül der Bewunderung richtet. Zu leichtfertig gehe man mit ›heldenmütige[n] Gesinnungen« um, heißt es programmatisch im Ersten Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* (1767), sodass mancher Protagonist »gemartert werden und sterben für ein Glas Wasser trinken« zu halten scheine. Angesichts der unmotivierten Selbstverständlichkeit, mit der mittelmäßige Autoren ihre Helden im christlichen Trauerspiel oft den Tod wählen lassen, fordert Lessing gleich darauf: »Wenn daher der Dichter einen Märtyrer zu seinem Helden

Diskurs um das im 18. Jahrhundert und auch bei Zimmermann durchaus positiv beurteilte ›Gefühl‹ Einsamkeit siehe zuletzt Kathrin Wittler: Einsamkeit. Ein literarisches Gefühl im 18. Jahrhundert. In: DVjs 87/2 (2013), S. 186–216.

¹⁸ Zimmermann: Über die Einsamkeit, S. 65 f.

wählet: daß er ihm ja die lautersten und triftigsten Bewegungsgründe gebe!« Er dürfe ihn den Tod nicht »höhnisch ertrotzen« lassen, sondern müsse die Entscheidung aus Charakteranlage und historischen Umständen erklären.¹⁹

Lessings Plausibilisierungsgesetz stellt den unsicheren Status heroischer Selbstopfer bereits in Rechnung. Nur wenn unklar ist, ob es sich bei Märtyrern nicht schlicht um »enthusiastische« Fanatiker handelt, deren Gründe mithin unlauter sein könnten, besteht die Notwendigkeit, ihre geistige Entwicklung eingehend zu rekonstruieren. Man lebe nun einmal »zu einer Zeit«, so Lessing, »in welcher die Stimme der gesunden Vernunft zu laut erschallet, als daß jeder Rasender, der sich mutwillig, ohne alle Not, mit Verachtung aller seiner bürgerlichen Obliegenheiten in den Tod stürzt, den Titel eines Märtyrers sich anmaßen dürfte. Wir wissen itzt zu wohl die falschen Märtyrer von den wahren zu unterscheiden.«²⁰ Aber natürlich weiß man gerade *nicht* von vornherein, falsche und wahre Märtyrer voneinander zu trennen, und eben deshalb ist es erforderlich, die einzelnen »Bewegungsgründe« des Märtyrers zu prüfen, um die Unterscheidung treffen zu können. Das Handeln eines Protagonisten, an dessen göttlicher Auserwähltheit gar kein Zweifel besteht, bedürfte keiner Motivierung.

Deshalb steht die psychologische Ambiguisierung des Märtyrers, die Lessing in seinen theologischen Schriften darlegt,²¹ im Kern auch seiner aristotelischen Wirkungsästhetik. Denn wenn selbst für die Märtyrer gilt, dass sich unter ihnen »viele« befinden, »die eher Toren und Rasende genannt zu werden verdienen, als Blutzengen«,²² dann wankt die barocke Wirkabsicht der moralischen Besserung durch Vorbilder. Die Möglichkeit absolut vorbildlicher Figuren wird an sich fraglich, und eben darauf beruht schließlich Lessings Forderung, man möge dramatische Figuren in moralisch-sozialer Symmetrie zum Publikum konzipieren, um Identifikation und Mitleid zu ermöglichen. Die Ästhetik der asymmetrischen Bewunderung, wie sie im

19 Gotthold Ephraim Lessing: Werke in fünf Bänden. Bd. 5: Hamburgische Dramaturgie. Erster Band. Hg. von Karl Balsler. Erstes Stück. Berlin und Weimar 1975, S. 11–15, hier S. 14 f. Die Stelle richtet sich gegen das heute vergessene Stück *Olint und Sophronia* (1764) des Johann Friedrich von Cronegk, in weiteren Beiträgen dann vor allem gegen Corneilles *Polyeucte* (1643). Siehe dazu Raimund Neuß: Tugend und Toleranz. Die Krise der Gattung Märtyrerdrama im 18. Jahrhundert. Bonn 1989, bes. S. 189–193. Neuß deutet Lessings *Emilia Galotti* als gegen Cronegk und Wieland gerichtete »bittere Persiflage auf ein Märtyrerdrama«, ja als »Demontage dieser Gattung« (ebd., S. 234).

20 Lessing: Hamburgische Dramaturgie, S. 14.

21 Vgl. Butterweck: »Martyriumssucht«, S. 238–244. So formuliert Lessing etwa in seiner *Rettung des Hier. Cardanus* (1754), das »Blut der Märtyrer« sei »ein sehr zweideutiges Ding« (zit. n. ebd., S. 242).

22 Zit. n. Butterweck: »Martyriumssucht«, S. 242.

barocken Trauerspiel vorherrschend war, erscheint in dieser Sicht schlicht anthropologisch überholt, denn der Mensch sei eben als Mittelwesen zu betrachten: nie völlig gut, nie völlig böse.²³ Wohl auch aufgrund von Lessings Urteilen verlor das Martyrium im 18. Jahrhundert merklich an Bühnenpräsenz.²⁴ Es ist symptomatisch, dass der Maria-Stuart-Stoff im Barock noch dutzende Dramen inspirierte, sich danach aber eher auf die katholische Ordensschul- und Volksbühne zurückgedrängt sah, bis Schiller ihn 1800 revitalisierte. Ähnliche Konjunkturverläufe lassen sich für die Jungfrau von Orléans feststellen.²⁵

Die Diagnose gilt aber nicht nur für das Drama, sondern auch, wieder sehr allgemein gesprochen, für den Roman als von den frühneuzeitlichen Poetiken noch undefinierte Gattung, die sich mit den Mitteln des formalen Realismus seit dem 18. Jahrhundert zur »modernen bürgerlichen Epopöe« (Hegel) auf-

23 Wieder war es Shaftesbury, der hier Pate stand mit seiner Maxime, »a complete and perfect character« sei »the greatest monster, and of all poetic fictions, not only the least engaging but the least moral and improving« (Anthony Ashley Cooper, Third Earl of Shaftesbury: Miscellany V. In: Ders.: Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times. Hg. von Lawrence E. Klein. Cambridge 1999, S. 434–484, hier S. 449).

24 Im neugegründeten *Verzeichnis der im deutschen Sprachraum erschienenen Drucke des 18. Jahrhunderts* (VD 18) finde ich nur eine Tragödie, die im weiteren Sinne an Corneille und seine Zeitgenossen anschließt: Philipp Jacob Schärer: *Polyeuct der Martyrer* (1779). Versuche einer Quantifizierung dieser Beobachtung müssen bis auf weiteres rudimentär bleiben. Immerhin bemerkenswert ist, dass das *Verzeichnis der im deutschen Sprachraum erschienenen Drucke des 17. Jahrhunderts* (VD 17) noch 885 Treffer für die Titelbegriffsuche »martyr*« ausgibt (auf 301.608 Gesamttitel [Stand: 01/2019] = 0,29 Prozent), während das VD 18 nur noch 290 Treffer (auf derzeit 178.000 Gesamttitel [Stand: 01/2019] = 0,16 Prozent) fasst – ein Rückgang fast um die Hälfte. Sehr aussagekräftig sind solche statistischen Spielereien freilich nicht; die Gründe für begriffliche Frequenzen können schließlich vielfältig sein und sind letztlich auch den Erfassungspräferenzen der Datenbanken geschuldet.

25 Zwischen 1567 und 1730 entstanden 38 europäische Maria Stuart-Dramen; zwischen 1730 und 1800 lediglich 17, davon sieben als in ihrer Wirkung sehr lokale, teilweise ungedruckte Ordensschul- und Volksdramen. Siehe die Auflistung bei Karl Kipka: *Maria Stuart im Drama der Weltliteratur vornehmlich des 17. und 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur vergleichenden Literaturgeschichte*. Leipzig 1907, S. 403–405. Dazu Thomas Diecks: »Schuldige Unschuld«. Schillers *Maria Stuart* vor dem Hintergrund barocker Dramatisierungen des Stoffes. In: Schiller und die höfische Welt. Hg. von Achim Aurnhammer und Klaus Manger. Tübingen 1990, S. 233–246. Diskutiert wird, inwiefern Schillers Dramen die barocke Märtyrertragödie wieder aufleben lassen; siehe dazu Pierre Béhar: Schiller als Erbe der Tradition des barocken Märtyrerdramas. In: *Im Schatten eines anderen? Schiller heute*. Hg. von Andrés F. Balogh. Frankfurt a. M. 2010, S. 11–22 (bejahend), sowie Walter Müller-Seidel: »Nicht das Große, nur das Menschliche geschehe«. Friedrich Schiller und die Politik. München 2009, S. 46 f. (verneinend). Neuerdings hat Ulrich Port (*Militante Marienfrömmigkeit. Schillers »Jungfrau von Orleans« und die Politisierung der Religion um 1800*. Stuttgart 2023, S. 117–177, aber im Grunde passim) die Frage für die *Jungfrau von Orleans* neu gestellt und entschieden bejaht.

schwingt.²⁶ Der heroische Barockroman hatte ideale Christenhelden vorgestellt, deren Verhalten an dem europaweit populären Neustoizismus geschult ist und sich durch providenzgläubige Beständigkeit auszeichnet. Meist von hohem Geschlecht und stets von festem Glauben, trotz des Liebespaar allen Zumutungen der *fortuna*, um am Ende aber nicht zu sterben – weitgehend dies unterscheidet sie von den ebenso unbeirrten Märtyrern des Trauerspiels –, sondern glücklich zueinander zu finden. Für andere Romantypen der Frühen Neuzeit hatte dieses Schema zwar nie gegolten, aber richtig ist trotzdem, dass der stoische Heroismus im Roman des 18. Jahrhunderts an Bedeutung verliert, bevor er, analog zu Tendenzen des Trauerspiels, fast gänzlich verschwindet. Stattdessen dominieren Figuren von mittlerem Stand, deren Charaktere nicht qua Stand und göttlicher Wahl gänzlich edel oder verworfen, sondern psychologisch komplex sind und deshalb mit Mitteln erzählerischer Introspektion vor den Augen der Leserschaft entfaltet werden; deren Leben nicht durch die Spannung von stets garantierter Providenz und nur scheinbarer, dafür handlungsmotivierender Kontingenz determiniert sind, sondern ihren *Movens* in kindlichen Prägungen, in Lektüre- und Gesprächsanregungen finden, welche, zu Überzeugungen geronnen, bestenfalls in tugendhaften Entscheidungen münden, oft aber in Fehlern und Irrtümern. Zum bestimmenden Thema wird, frei nach Blanckenburgs Romanpoetik (1774), die sukzessive Charakterbildung des Protagonisten und seine schwierige, vor allem innere Suche nach Vervollkommnung, nicht der wiederholte Triumph der *Constantia* über die Widrigkeiten der Welt. Die »Missgeburt« einer »ganz unerschütterte[n], fühllose[n] Seele, die durch nichts in Bewegung gesetzt wird«,²⁷ lasse den Leser kalt, so Blanckenburg, denn der Eindruck von Erhabenheit stelle sich beim Leser vorrangig durch Gegenstände ein, »die sehr lebhaft das Gefühl der Selbsterhaltung, das ist, eigennützige Leidenschaften erregen« – die »kalte« Bewunderung für Idealcharaktere allein genüge dafür nicht, das Mitleid werde durch »eigennützige« Figuren geweckt, die in existentielle Not geraten.²⁸ Das alles schließt den unbeirrbar Barockhelden, der in gewisser Nähe zum Heiligen modelliert war, aus dem Personenensemble der modernen Epik

26 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Ästhetik. Bd. 2. Hg. von Friedrich Bassenge. Berlin und Weimar 1976, S. 452.

27 Friedrich von Blanckenburg: Versuch über den Roman. Faksimiledruck der Originalausgabe von 1774. Mit einem Nachwort von Eberhard Lämmert. Stuttgart 1965, S. 445.

28 Ebd., S. 89. (»Wenigstens ist Bewunderung allein ein zu kaltes, ein zu wenig dauerndes Gefühl, als daß der Dichter, von der bloßen Erregung der Bewunderung, sich sehr viel Anziehendes für sein Werk versprechen dürfe«). Die Passage richtet sich auch gegen Corneille und steht damit in der Schuld von Lessings ganz ähnlicher Argumentation – und wiederum von Shaftesbury, den Blanckenburg immer wieder zustimmend zitiert.

notwendig aus. Die Geringschätzung des Sujets zeigt sich gegen Ende des Jahrhunderts auch in der auffälligen Profanierung des Begriffs selbst, der immer öfter in blasphemischen Kollokationen wie »Märtyrer der Mode« oder »Märtyrer des Geschmacks« erscheint und nur in dieser ironischen Funktion noch Romantitel schmückt.²⁹

Alternativfiguren: Selbstmörder und Seher

Stattdessen ziehen seit der Mitte des 18. Jahrhunderts zwei dem Märtyrer verwandte Figuren poetische Aufmerksamkeit auf sich: der Selbstmörder und der Seher. Schon Augustinus hatte versucht, den Märtyrer streng vom Selbstmörder zu trennen und die Differenz im Grad der Freiwilligkeit ihres Sterbens gesehen. Er unterscheidet zwischen der menschlichen Entscheidung und der göttlichen Weisung zum Tode. Nur auf den Befehl Gottes hin dürfe man sich selbst opfern, heißt es in *De civitate Dei*, und nur in der Umsetzung dieses Befehls drücke sich die Freiwilligkeit »echter« Märtyrer aus. Wer versuche, seinem elendigen Leben aus gänzlich freien Stücken zu entkommen, werde der ewigen Pein anheimfallen.³⁰ Gegen die augustini-sche Verdammung des Selbstmords als Sünde erheben sich in der Aufklärung einige Stimmen, die, wenngleich sie in der Minderheit bleiben, zur Enttabuisierung der Selbsttötung beitragen.³¹ Sie werben für mehr Mitleid

29 Carl Arnold Kortum: *Der Märtyrer der Mode. Eine Geschichte satirischen Inhalts*. Wesel u. a. 1778. Es handelt sich um die ironische Autobiographie eines selbstmitleidigen Studenten und Hauslehrers, der all seine Krankheiten und Misserfolge auf die Mode der Zeit zurückführt. – Christoph Sigismund Grüner: *Fridolin der Gaukler, weiland theatralischer Kreuzfahrer, Emigré, politischer Revolutionär, Märtyrer des Geschmacks*. Mainz und Hamburg 1800. – Vgl. ähnlich Johann Timotheus Hermes: *Zween litterarische Märtyrer und deren Frauen*. 2 Bde. Leipzig 1789, ²1791.

30 Vgl. Augustinus: *Vom Gottesstaat (De civitate dei)*. Buch 1 bis 10. München und Zürich ³1991, S. 45–47. Siehe dazu die Beiträge zu: *Martyrdom, Self-Sacrifice, and Self-Immolation. Religious Perspectives on Suicide*. Hg. von Margo Kitts. New York 2018, bes. S. 1–17 (Introduction), sowie Thomas Macho: *Das Leben nehmen. Suizid in der Moderne*. Berlin 2017, S. 68 f. (auch zum Verhältnis von Martyrium und Selbstmord in der »Vormoderne«).

31 Siehe zum Wandel der Suizidbewertung im 18. Jahrhundert unter anderem Julia Schreiner: *Jenseits vom Glück. Suizid, Melancholie und Hypochondrie in deutschsprachigen Texten des späten 18. Jahrhunderts*. München 2003 (verfährt breit diskursgeschichtlich für den deutschen Sprachraum); Andreas Bähr: *Der Richter im Ich. Die Semantik der Selbsttötung in der Aufklärung*. Göttingen 2002 (anhand der Biographien von historischen Selbstmördern im 18. Jahrhundert); sowie Ursula Baumann: *Vom Recht auf den eigenen Tod. Die Geschichte des Suizids vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*. Köln, Weimar und Wien 2001, S. 43–145 (vor allem zur Philosophie- und Literaturgeschichte).

und fordern, der Suizid müsse entkriminalisiert werden. In der Tat schuf Friedrich II. entsprechende Strafgesetze in Preußen ab. Rousseau, d'Holbach, Hume und andere beziehen sich in ihren Vorstößen auf Seneca, um die Aufgabe des Lebens als Akt menschlicher Selbstbestimmung zu rehabilitieren. Fast alle sehen in der Willensfreiheit den Kern des Selbstmordproblems, sodass der Unterschied zwischen dem theonom bestimmten, von fremder Hand durchgeführten Martyrium und dem radikalautarken Suizid implizit stets erhalten bleibt,³² wenn er auch selten ausführlicher debattiert wird.³³ Auch weil man im Suizid das Sinnbild der vollendeten Autonomie erkennt, befasst sich die Literatur der Empfindsamkeit und des Sturm und Drang eingehend mit Selbstmördern, so ambivalent sie deren Taten jeweils auch bewerten mögen. Das bekannte ›Werther-Fieber‹ der 1770er Jahre markiert nur die prominenteste Verdichtung dieses Diskurses, wie die Forschung inzwischen anhand einer erstaunlichen Menge an Zeugnissen zeigen konnte.³⁴ Sie alle assoziieren Suizid mit Autonomiesuche und Subjektivität, sei es in kritisch-moralistischer oder apologetisch-ästhetisierender Absicht.³⁵ Angesichts dieses Befunds stellt sich die Frage, ob der jeweilige Aufstieg und

32 Hume beispielsweise argumentierte, die Verantwortung des Individuums für sein Leben sei ein Teil der göttlichen Vorsehung, der Einzelne habe also das absolute Recht, sich auch gegen seine Existenz zu entscheiden. Jeder Tod sei providentiell ›natürlich‹, schreibt er in einer wenig beachteten Passage seiner Abhandlung *Of Suicide* (1755), ganz gleich, ob er nach einem Unfall, aus Krankheit, durch einen Feind oder von eigener Hand geschehe. »When I fall upon my own sword [...], I receive my death equally from the hands of the Deity as if it had proceeded from a lion, a precipice, or a fever« (David Hume: *Of Suicide*. In: Ders.: *Essays, Moral, Political, and Literary*. Hg. von Eugene F. Miller. Indianapolis 1985, S. 577–589, hier S. 584). Mit dem Hinweis auf den Löwen spielt Hume erkennbar auf die Christenverfolgung an und mithin auf die alte Distinktion zwischen dem Märtyrer und dem Selbstmörder, die hier allerdings relativiert wird.

33 Auch diese Fälle aber gibt es, siehe etwa Abbé Nicolas Bergier: *Apologie de la Religion chrétienne*. Bd. 1. Paris 1769, S. 98f., später auch ders.: *Suicide*. In: *L'Encyclopédie méthodique. Théologie*. Bd. III. Paris 1790, S. 544–547. In beiden Fällen richtet sich Bergier gegen d'Holbachs *Le christianisme dévoilé* (1766), in dem d'Holbach wie andere Religionskritiker behauptet hatte, der Tod Christi und jener der Märtyrer sei als Selbstmord zu betrachten. Bergier wendet ein, das Martyrium geschehe als Opfer aus christlicher Nächstenliebe und in der Gewissheit des ewigen Lebens. Siehe dazu Georges Minois: *Geschichte des Selbstmords*. Übers. von Eva Moldenhauer. Düsseldorf und Zürich 1996 [zuerst franz. 1995], S. 312–314.

34 Vgl. Schreiner: *Jenseits vom Glück*, S. 265–277, mit zahlreichen Quellenhinweisen. Schreiner betrachtet den Werther-Effekt vorrangig als »Diskursphänomen« (S. 274), das keine Rückschlüsse über die tatsächliche ›Ansteckung‹ von Suiziden erlaube.

35 Nur mehr beiläufig assoziiert man hier noch den Selbstmörder mit dem Märtyrer. Beispielsweise stellten einige Autoren Werthers Leiden in die Nachfolge der Passion Christi und lassen ihre Romanfiguren beschließen, zu »Märtyrern der Liebe« zu werden, so in Johann Martin Millers Briefroman *Geschichte Karls von Burgheim und Emiliens von Rosenau* (1778–79). Zit. n. Georg Jäger: *Die Leiden des alten und neuen Werther*. Kommentare, Abbildungen,

Fall von Selbstmördern und Märtyrern nicht negativ miteinander korrelieren – je mehr man sich für die Psychopathologie *autonom*er Selbsttötung interessiert, so die Vermutung, desto weiter tritt der göttlich veranlasste, dann ›freiwillig‹ nur mehr akzeptierte Opfertod der Christuszeugen in den Hintergrund. Er verkommt zum historischen Spiegel des ›egoistischen‹ Suizids, den man eben gerade aufgrund seiner Selbstbegründung zur »Quintessenz der Moderne« (Benjamin) nobilitieren kann.³⁶

Etwas anders verhält es sich mit der Verwandtschaft zwischen dem Propheten und dem Märtyrer. Beide verstehen sich als Mittlerfiguren, deren Ausnahmestellung sich aus ihrem privilegierten Verhältnis zu einer transzendenten Instanz erklärt, weshalb bereits die frühjüdischen Bücher des Tanach die verfolgten Propheten mit dem Zeugen-Begriff belegen und ihre Prophetien als ›Zeugnisse‹ klassifizieren.³⁷ Umgekehrt lässt das Lukasevangelium den ›Proto-Märtyrer‹ Stephanus eine längere prophetische Scheltrede halten und meint mit der Bezeichnung μαρτύριον (›Zeugnis‹) nicht nur das Leiden, sondern auch die Verkündigungen der Apostel.³⁸ Erst nach und nach lösten sich die beiden Konzepte voneinander, indem sich der christliche Zeugenbegriff auf die Tat konzentrierte, das heißt auf die Nachahmung Christi und die Standhaftigkeit im öffentlichen Leidensbekenntnis.³⁹ Der Prophet hingegen gab das Vorbild ab für den inspirierten Dichterseher, den *Poeta vates*, und eben diese teils antike, teils biblische Tradition begünstigte seine Wertschätzung in der Genieästhetik des 18. Jahrhunderts.⁴⁰ Klopstock, Goethe, Hölderlin und andere inszenieren sich als Zeugen des Worts, deren hymnisches Sprechen sich zwischen Immanenz und Transzendenz, Gegenwart und Zukunft, Menschlichem und Göttlichem bewegt.⁴¹ Bisweilen assoziiert man die beiden Zeugentypen noch, besonders bei Klopstock, in

Materialien zu Goethes *Leiden des jungen Werthers* und Plenzdorfs *Neuen Leiden des jungen W.* München 1984, S. 11–45.

36 Zit. n. Macho: *Das Leben nehmen*, S. 1 f.

37 Vgl. Anna Maria Schwemer: *Prophet, Zeuge und Märtyrer. Zur Entstehung des Märtyrerbegriffs im frühesten Christentum.* In: *Zeitschrift für Theologie und Kirche* 96/3 (1999), S. 320–350. Zur frühen Theologie des Martyriums siehe in vergleichender Perspektive Thorsten Hoffmann: *Sterben für den Glauben. Ursprung, Genese und Aktualität des Martyriums in Christentum und Islam.* Paderborn 2018, bes. S. 8–13 (dort weitere Literaturhinweise).

38 Vgl. Schwemer: *Prophet*, S. 329–336, bes. S. 332 f.

39 Vgl. ebd., S. 345–349.

40 Zum Folgenden vgl. Bernadette Malinowski: »Das Heilige sei mein Wort«. Paradigmen prophetischer Dichtung von Klopstock bis Whitman. Würzburg 2002, bes. S. 21–44 (zu den biblischen und antiken ›Vorformen‹) und S. 47–201 (zu Klopstock und Hölderlin).

41 Zur konstitutiven ›Liminalität‹ der prophetischen Hymne siehe neuerdings Erik Schilling: *Liminale Lyrik. Freirhythmische Hymnen von Klopstock bis zur Gegenwart.* Stuttgart 2018.

dessen *Messias* die ›Palmenträger‹ des frühen Christentums eine wichtige Rolle spielen.⁴² Als sich das Konzept des *Poeta vates* aber von der christlich-biblischen Offenbarung entfernt und spätestens seit den 1770er Jahren mit dem gegen alle Konvention und Regeln rebellierenden Genie überblendet, verblasst die ältere Konjunktion für Jahrzehnte. Die Stürmer und Dränger idealisieren ungezügelte Vitalität und die autoritätslose Individualität eines Künstlertypus, dessen poetische Schaffenskraft nun weniger eine externe Gottesinstanz bezeugt als die reine Natur des Ichs. Wer wie Prometheus gegen den Schöpfer ausruft: »Wähntest du etwa, | Ich sollte das Leben hassen, | In Wüsten fliehen, | Weil nicht alle | Blüthenträume reiften?«, und: »Ich dich ehren? Wofür? | Hast du die Schmerzen gelindert | Je des Beladenen?«,⁴³ dem gibt die demutsvolle Selbstnegation des Wüstenvaters und schmerzbeladenen Märtyrers kein Vorbild mehr ab.

Die genannten Tendenzen sollen nicht als Wegmarken eines geraden Pfads zur ›entzauberten‹ Moderne verstanden werden. Das verbietet sich schon deshalb, weil sich zu den skizzierten Entwicklungen leicht einzelne Gegenbeispiele nennen lassen, beispielsweise einige der wirkmächtigsten Legendensammlungen der Neuzeit mitten im *Siècle des Lumières* entstanden sind.⁴⁴ Und doch kann in vergrößerter Perspektive kaum davon die Rede sein,

42 Vgl. dazu Verf.: Heroik der Zeugenschaft. Klopstocks Märtyrer im *Messias*. In: Christus als Held und seine heroische Nachfolge. Zur *imitatio Christi* in der Frühen Neuzeit. Hg. von Achim Aurnhammer und Johann Anselm Steiger. Würzburg 2020, S. 105–121. In der Zeit um 1750 mehren sich Stimmen, die Klopstock selbst als »Märtyrer für seinen Messias« bezeichnen, wie Gottlieb Wilhelm Rabener 1749 in einem Brief an Bodmer. Klopstock werde wegen der Schreibart seines Epos' und aufgrund des strengen Urteils seiner ›Richter‹ sicher »der erste Märtyrer für seinen Messias werden«, heißt es dort (zit. n. Steffen Martus: Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert. Berlin 2007, S. 287). Zum messianisch-genialischen Selbstverständnis Klopstocks, auch unter seinen Anhängern, siehe ebd., S. 279–287 (»Der Leser als Jünger und der Autor als Messias«). Wie aus den dort zitierten Quellen hervorgeht, verwenden die zeitgenössischen Rezipienten den Märtyrerbegriff auch für seine Gefolgschaft. So fordert Bodmer ebenfalls 1749 brieflich von Klopstocks Dichterfreunden, den *Messias* »mit einer entschlossenen Mine, eines Märtyrers, zu loben« und nimmt für sich selbst in Anspruch, »den neuen Messias den Heiden zu verkündigen« (zit. n. ebd., S. 284).

43 Johann Wolfgang von Goethe: Prometheus [2. Fassung, zuerst 1772]. In: Ders.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Bd. 3,2. Italien und Weimar, 1786–1790. Hg. von Hans J. Becker u. a. München 1990, S. 31 f.

44 So Alban Butlers *The Lives of the Fathers, Martyrs and Other Principal Saints* (1756–1759) sowie Alfonso de Liguoris *Vittorie dei Martiri* (zuerst 1775), die beide ins Deutsche übersetzt und bis weit ins 19. Jahrhundert öfter wieder aufgelegt wurden. – Zu den Ausnahmen auf literarischem Gebiet gehören unter anderem Klopstocks *Messias* (siehe Anm. 42) sowie Gottfried August Bürgers gänzlich unironische Ballade über den Heiligen Stephan (1777 entstanden, veröffentlicht 1789). Völlig unbekannt und mir auch nicht verfügbar ist Adam Gottfried Uhlrichs in frei reimenden Jamben verfasstes Versepos *Agatha, oder die junge Martyrin* (1775),

dass die europäische Literatur des 18. Jahrhunderts mit der hagiographischen Tradition viel anzufangen weiß. Ein kleinerer Teil bekämpft, verspottet oder parodiert sie, während ein viel größerer den christlichen Heroenkult schlicht ignoriert und andere, dem zeitgenössischen Publikum vermeintlich nähere Modelle als das Martyrium bevorzugt. Zugleich bringt die in der Aufklärung geläufige Kopplung von Heiligen und Schwärmern es mit sich, dass mit der Rehabilitation des Enthusiasmus auch der Märtyrer wieder auf die Bildfläche tritt. Als Bruderfigur des Genies wie des Wahnsinnigen bleibt er dort spannungsvoll auf die bürgerliche Ordnung bezogen.

2 Die Heiligung des Enthusiasmus, oder Vom merkwürdigen Leben und Tod der Märtyrer (Wackenroder/Tieck)

Die »Rehabilitation des Schwärmers« nimmt ihren Ausgang in der spätaufklärerischen Anthropologie und Ästhetik.⁴⁵ Terminologisch setzt sich hier zunächst die Trennung von schädlicher ›Schwärmerei‹ und produktivem ›Enthusiasmus‹ durch – vormals Synonyme –, die sich jedoch kurz darauf wieder aufhebt, sodass auch der Schwärmer relegitimiert wird und die Last der Negativkontrastierung nun auf den Begriff des »blinden Fanatismus« fällt.⁴⁶ Zwischen den Nachteilen und Vorteilen der Schwärmerei, so der versöhnliche Ton, sei abzuwägen. Meist gibt hier das schon von Shaftesbury zugestandene Argument den Ausschlag, auch das poetische Genie lebe ja von den Impulsen der Erleuchtung und Emphase, ein gewisser Grad an Schwärmerei sei also statthaft. Schließlich versucht man im aufklärerischen Roman, pragmatische Welthaftigkeit und hitzige Inspirationsbereitschaft miteinander in Ausgleich zu bringen, bis sie am Ziel des Bildungsgangs miteinander harmonisiert sind.⁴⁷

Es wäre sicher künstlich, zwischen diesen Tendenzen und der Poetik der sogenannten Frühromantik allzu streng unterscheiden zu wollen. Mustert

das Dieter Martin (Das deutsche Versepos im 18. Jahrhundert. Studien und kommentierte Gattungsbibliographie. Berlin und New York 1993, S. 378f.) verzeichnet.

45 Das Folgende nach Engel: Die Rehabilitation des Schwärmers, S. 474, der fünf »Parteien« der Debatte unterscheidet: »1. die (meist deistischen) Aufklärer [...]; 2. die (anti-deistischen) Vertreter einer neuen Gefühlsreligion nach dem Vorbild Lavaters [...]; 3. der neue, tendenziell monistische Organizismus [...]; 4. die Stürmer und Dränger; 5. die französischen Materialisten«.

46 Das Zitat bei Novalis: Apologie der Schwärmerei [ca. 1788–90]. In: Ders.: Schriften. Bd. 2: Das philosophische Werk I. Hg. von Richard Samuel u. a. Darmstadt 1965, S. 20–22, hier S. 20.

47 Vgl. Engel: Rehabilitation des Schwärmers, S. 493.

man die Verwendung des Enthusiasmusbegriffs bei Novalis, Wackenroder, Tieck und Friedrich Schlegel um 1800, so springen zunächst die Kontinuitäten ins Auge: Ihre Schriften setzen die »Apologie« der Schwärmerei nicht nur fort,⁴⁸ sondern inthronisieren sie geradezu zur produktionsästhetischen Schlüsselkategorie. Wie zuvor wird die Erleuchtung auf charakterliche Anlagen zurückgeführt. Ihr Eintreten kann nicht herbeigeführt, sondern durch Umstände nur begünstigt werden. Der genialische *Raptus* muss extern veranlasst werden, meist durch göttliche Eingebung, sodass ihm ein Moment des Unverfügbaren zukommt. Konzeptuell gerät er dadurch in die Nähe der sakralen Entrückung und legt sprachlich den erhabenen Ton nahe, wie er etwa in Hölderlins Hymnen vorherrscht. Zur Rhetorik des Ergriffenseins gehört fast zwingend der Topos des Unsagbaren, und wo man sich dennoch an die poetische Artikulation wagt, wird ihr nur approximativer Charakter markiert – »Und was ich sah, das Heilige sei mein Wort«.⁴⁹

Katholisierung des Schwärmens | Zeitkritik

Bei allen Kontinuitäten entwickelt die Semantik des Schwärmens in den 1790er Jahren jedoch auch neue Akzente. Sie sollten sich für den frühromantischen Martyriumskult als konstitutiv erweisen. Neben verstreuten Schriften des jung verstorbenen Wackenroder, die sein Freund Ludwig Tieck mit eigenen Zugaben nach und nach veröffentlichte, sind hier an vorderster Stelle die gemeinsam verfassten *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797) zu konsultieren.⁵⁰

48 Vgl. Novalis: Apologie der Schwärmerei, S. 20–22.

49 Friedrich Hölderlin [1799/1800]: Wie wenn am Feiertage ... In: Ders.: Gedichte. Hg. von Jochen Schmidt. Frankfurt a. M. 1992, S. 239–241, hier S. 239.

50 Ich zitiere nach der Kritischen Wackenroder-Ausgabe, d. i. Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* [1797]. In: Wilhelm Heinrich Wackenroder: Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-Kritische Ausgabe. Bd. 1: Werke. Hg. von Silvio Vietta. Heidelberg 1991, S. 51–147. Zur Frage der Autorschaft, die ich im Folgenden nicht aufgreife, siehe den Kommentar ebd., d. i. Silvio Vietta: Kommentar, hier S. 283–288. – Zur Forschung vgl. den erhellenden Bericht von Dirk Kemper: Wackenroder-Forschung 1981–1991. Ein kritischer Überblick. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 112 (1993), S. 2–50, als Ergänzung zum älteren Referat von Martin Bollacher: Wackenroder und die Kunstauffassung der frühen Romantik. Darmstadt 1983, vor allem S. 60–138. – Zum Enthusiasmuskonzept bei Wackenroder vgl. unter anderen Markus Buntfuß: Die Erscheinungsform des Christentums. Zur ästhetischen Neugestaltung der Religionstheologie bei Herder, Wackenroder und De Wette. Berlin und New York 2004, S. 107–113; und Dirk Kemper: Sprache der Dichtung. Wilhelm Heinrich Wackenroder im Kontext der Spätaufklärung. Stuttgart 1993, S. 200–214.

Erstens betreibt die rhapsodische Sammlung von Künstleranekdoten eine provokante Christianisierung der Enthusiasmuskategorie. Wenn es bei Wieland und anderen hieß, die genialische Begeisterung entstehe aus der »Berührung von Gott«,⁵¹ so war dieser Gottesbegriff bewusst unspezifisch gehalten, wenn er überhaupt monotheistisch-personal konzipiert war und nicht spinozistisch universalisiert. Solche eher abstrakten Herleitungen indes erklären die *Herzensergießungen* bereits mit den ersten Sätzen für nichtig. Gegen die »profane[] Philosophasterey« der systematischen Ästhetik setzen sie die Belegkraft des ikonischen Beispiels,⁵² das allein über die »inneren Offenbarungen der Kunstgenies« Aufschluss geben könne. Als Paradefall gilt ihnen »der göttliche Raphael«,⁵³ Er habe, wird in einer Quellenfiktion festgestellt, »von seiner zarten Kindheit an, immer ein besonderes heiliges Gefühl für die Mutter Gottes in sich getragen«, sodass über Jahre der Gedanke in ihm gewachsen sei, ein Marienbild zu erstellen. Als er endlich damit begonnen habe, sei es ihm erst nicht gelungen, seiner Maria die richtige Gestalt zu verleihen, bis er buchstäblich göttlichen Beistand erfahren habe: Des Nachts sei ein heiliger Schein auf das unfertige Gemälde gefallen, sodass Raphael »in helle Thränen ausgebrochen sey«. Derart inspiriert, sei er am nächsten Morgen in der Lage gewesen, das Bild der Muttergottes »so, wie sie seiner Seele vorgeschwebt habe, abzubilden«. ⁵⁴ Die Geschichte endet mit einer erneuten Spitze gegen »das profane Geschwätz über Begeisterung des Künstlers«, die »wahre Versündigung« sei.⁵⁵ Die Erzählung bedient sich hier ausnahmslos aller oben explizierten Bedeutungsfacetten des sogenannten »Kunstenthusiasmus«, ⁵⁶ führt den Topos des »Allerheiligste[n] der Kunst« aber ausdrücklich auf das *christliche* Sakralitätsverständnis,⁵⁷ die Rede von der »göttlichen Eingebung« auf den *christlichen* Gottesbegriff zurück, hier zudem marianisch tingiert. Wackenroders Sanktifikation des Künstlers, auf die noch zurückzukommen sein wird, basiert mithin auf der christlichen Literalauslegung zeitgenössischer Inspirationslehren – göttliche Eingebung erwächst aus der direkten Intervention des christlichen Gottes.

Ungeachtet des persönlichen Bekenntnisses der Autoren zum lutherischen Glauben trägt das Christentum, von dem in den *Herzensergießungen*

51 Wieland: Enthusiasmus und Schwärmerei, S. 136.

52 Wackenroder und Tieck: *Herzensergießungen*, S. 55.

53 Ebd., S. 58.

54 Ebd., S. 57f.

55 Ebd.

56 Ebd., S. 55.

57 Ebd., S. 56.

gehandelt wird, *zweitens* deutlich katholische Züge.⁵⁸ Schon die Rahmenfiktion, es handle sich um Aufzeichnungen eines Mönchs und Paters, legt diese Neigung nahe, und die eben erwähnte Marienverehrung sowie die mehrfachen Anrufungen der Heiligen Cäcilia suggerieren, dass die hagiographischen Künstlerviten nach dem Muster des katholischen Heiligenkults gebildet sind.⁵⁹ Das Stereotyp, der Katholizismus sei die ästhetischere, kunstaffinere Konfession, wird in einem fiktionalen Konversionsbericht ausbuchstabiert, den wohl Tieck verfasst hat. Ein junger Maler beschreibt dort, wie er einer katholischen Messe im Pantheon beigewohnt und ihn die Mischung aus lateinischem Gesang, Predigt und Ritus derart ergriffen habe, dass er sich »mit unwiderstehlicher Gewalt zu ihrem Glauben« hingezogen fühlte und zum Katholizismus übergetreten sei.⁶⁰ »Die Kunst hat mich allmächtig hinübergezogen«, lautet das Fazit seines Briefs, »und ich darf wohl sagen, daß ich nun erst die Kunst so recht verstehe und

58 Eigenartigerweise ist es einem Teil der Forschung ein Anliegen, den Autor Wackenroder vom Verdacht katholischer Sympathien gänzlich zu befreien, um seine persönliche »Religiosität« als »aufklärerisch-ästhetisch« und undogmatisch zu bestimmen (Vietta: Kommentar, S. 301, weiter S. 303 f.; ähnlich Kemper: Sprache der Dichtung, S. 274 f.; vgl. auch Buntfuß: Erscheinungsform, S. 141–150, hier S. 141, der ganz ausdrücklich auf das »hinter der Klosterbruderfiktion liegende Religionsverständnis Wackenroders« zielt). In einem hochselektiven Artikel bringt Manfred Frank (Wie reaktionär war eigentlich die Frühromantik? In: Athenäum. Jahrbuch für Romantik 7 [1997], S. 141–166, hier S. 153) es gar fertig, die *Herzensergießungen* mit nur einem Halbsatz als nürnbergisch-lutherisch zu klassifizieren – »Man vergißt oft, daß die *Herzensergießungen* [...] weniger das katholische Franken als das protestantische Nürnberg verherrlichen« –, ohne Italien, das zweifellos mehr noch als Nürnberg »verherrlicht« wird und ebenso zweifellos sehr katholisch ist, auch nur zu erwähnen. Diese Rettungsversuche richten sich in der Regel auf den persönlichen Glauben des Autors Wackenroder, dessen Anteil an den *Herzensergießungen* Vietta, Kemper und Buntfuß streng von demjenigen Tiecks trennen wollen: In den Texten, die von Wackenroder stammen, werde das Wort »katholisch« nicht gebraucht, sondern allein in denjenigen Tiecks, heißt es spitzfindig bei Vietta (Kommentar, S. 301). Daher nimmt im Kommentar der Nachweis viel Raum ein, dass der konfessionell eindeutige *Brief eines jungen deutschen Mahlers in Rom* unbedingt von Tieck stammen müsse (ebd., S. 342–345).

59 Wie Albrecht Beutel (Kunst als Manifestation des Unendlichen. Wackenroders »Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders« (1796/1797). In: Zeitschrift für Theologie und Kirche 97/2 (2000), S. 210–237, hier S. 233) angesichts dieser Merkmale – der Priestermonch als Erzähler, die Marienverehrung, der mehrfachen Anrufung der Heiligen Cäcilia, überhaupt die hagiographische Tendenz – zu dem Schluss kommen kann, »[i]n den von Wackenroder stammenden Teilen [sei] nirgendwo eine katholisierende Tendenz zu verspüren«, ist mir unverständlich. Beutel verfolgt ansonsten das gleiche Anliegen wie die in Anm. 58 genannten Stimmen, die den persönlichen Glauben Wackenroders jenseits der *Herzensergießungen* und im Unterschied zu Tieck zu rekonstruieren versuchen.

60 Wackenroder und Tieck: *Herzensergießungen*, S. 116.

innerlich fasse«. ⁶¹ Die Szene hebt nicht mehr auf den Schaffensprozess ab, wie die Raphael-Legende zu Beginn der *Herzensergießungen*, sondern auf die Betrachtung von Kunst, auf die Seite der Rezeption also. Auch hier aber führt die Erzählung das konkrete Exemplum – den durch die Briefreflexion in seinem Innenleben ausgestellten jungen Maler – ins Feld, um Andacht und Glaubenserlebnis als notwendige Bedingungen eines »enthusiastischen« Kunstverständnisses darzustellen, und zwar für Produzenten wie für Rezipienten. Umgekehrt ermöglichen Malerei, Musik und Dichtung die beschriebene Konversion zum Katholizismus überhaupt erst. Sie fungieren folglich als Medien religiöser Erfahrung und bilden den Pol in einem wechselseitigen Konstitutionsverhältnis von Kunst und Religion.

Drittens: Die Interferenz von Kunst und Religion tritt in den *Herzensergießungen* an die Stelle des spätaufklärerischen Versuchs, die poetische Begeisterungsgabe mit einem pragmatischen Wirklichkeitsbezug zu versöhnen. Je deutlicher der Kunstimpetus christlich-katholisch fundiert wird, desto polemischer gestaltet sich das Verhältnis des hieratisierten Künstlers zur Wirklichkeit. Die »bittere Mißhelligkeit zwischen [dem] angebohrnen ätherischen Enthusiasmus, und dem irdischen Antheil an dem Leben eines jeden Menschen, der jeden täglich aus seinen Schwärmereyen mit Gewalt herabzieht«, ⁶² wie es über den Tonkünstler Joseph Berglinger heißt, gewinnt entschieden an konfliktstiftender Bedeutung. Kaum eine der Episoden aus dem *Herzensergießungen*-Konvolut kommt ohne solche Zeitklagen aus, die meist einleitend oder abschließend angebracht sind und die Idealisierung der Renaissancekunst kontrastierend rahmen. Die aufklärerische Sorge, der Schwärmer gefährde die soziale »Ordnung und Ruhe« (Wieland), ⁶³ klingt hier nach, verkehrt sich aber in ihrer Schuldzuweisung: Es ist die gesellschaftliche Wirklichkeit, die den Künstler »mit Gewalt herabzieht« und an der er zugrunde zu gehen droht.

Die soziale Realität bürgerlicher Erwerbstätigkeit, mit der sich beispielsweise Berglinger konfrontiert sieht, ist aber nur eine Dimension jener Negativfolie, von der die *Herzensergießungen* zehren. Wichtiger noch ist, *viertens*, ihre geschichtsphilosophische Aufladung, die Opposition des einstigen »wahre[n] Heldenalter[s] der Kunst« mit der »heutigen Welt«, ⁶⁴ der jedes Gefühl für Kunst und Religion abgehe. Fungierte der Enthusiasmus in den Debatten der Aufklärung als systematische Kategorie, so ist sie bei

61 Ebd., S. 116 f.

62 Ebd., S. 133.

63 Siehe Anm. 16.

64 Wackenroder und Tieck: *Herzensergießungen*, S. 61.

Wackenroder auch eine historische. Sie dient der Kritik der Gegenwart.⁶⁵ Denn der *Furor poeticus* gehört einer vergangenen Epoche an, einer »goldene[n] Zeit«, in der er »alle Welt entflammte«, während er von der »entartete[n] Nachkommenschaft« nur noch verlacht werde.⁶⁶ Als diese ›goldene Zeit‹ gilt Wackenroder allerdings nicht die vorgeschichtliche Idylle oder das antike Griechenland, »[w]o die Ströme der Begeisterung | Von Minervens heil'gem Berge stürzten« (Hölderlin),⁶⁷ sondern die italienische Renaissance und insbesondere die Malerei des frühen Cinquecento.⁶⁸ Zum Geist der Epoche erklären die *Herzensergießungen* weniger ihren Bruch mit dem Mittelalter und gar nicht die Wiedererweckung der Antike, die nur am Rande erwähnt wird, sondern vielmehr ihre vormoderne Altertümlichkeit.⁶⁹

»Martyrer des Kunstenthusiasmus«: *Francesco Francia*

All diese Akzentuierungen legten es nahe, auch auf das alte Junktim von Enthusiasmus und Martyrium zurückzugreifen, um die rinaszimentale Sehnsuchtswelt der *Herzensergießungen* kunstreligiös auszustaffieren. Schließlich war das Sujet eindeutig christlich-katholisch konnotiert, in den zeitgenössischen Debatten als ›barbarisch‹, mithin unzeitgemäß

65 Die gegenwartskritische Bedeutung der *Herzensergießungen* hat zuerst Dorothea Hammer (Die Bedeutung der vergangenen Zeit im Werk Wackenroders unter Berücksichtigung der Beiträge Tiecks. Diss. Frankfurt a. M. 1961) zum wesentlichen Deutungsaspekt erklärt. Auf der Ablehnung der Gegenwart und der Idealisierung der Vergangenheit beruhe »die Mehrschichtigkeit der Kunstauffassung Wackenroders« (ebd., S. 8).

66 Wackenroder und Tieck: *Herzensergießungen*, S. 61.

67 Friedrich Hölderlin: Griechenland [1793]. In: Ders.: Frankfurt a. M. 1992, S. 152–154, hier S. 153.

68 Diese Wendung von der Idealisierung der Antike zum Renaissancismus wurde womöglich durch Wilhelm Heinses Künstlerroman *Ardinghello* (1787) vorbereitet, den Tieck begeistert las und Wackenroder brieflich empfahl. Siehe dazu Silvio Viettas Kommentar in der Kritischen Wackenroder-Ausgabe, S. 296–300.

69 Funktionsgeschichtlich betrachtet, ähneln sie darin der zeitgleich einsetzenden Mittelalterbegeisterung, die sich im Übrigen auch in Wackenroders und Tiecks Verehrung des ›altväterlichen‹ Albrecht Dürer und in ihrer Idealisierung Nürnbergs zeigt; siehe dazu Martin Bollacher: Wackenroders Kunst-Religion. Überlegungen zur Genesis der frühromantischen Kunstanschauung. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 30 (1980), S. 377–394. – Dagegen betont Buntfuß (Erscheinungsformen, S. 121 f.), das Renaissancebild der *Herzensergießungen* sei »nicht durch die restaurative Wiederbelebung einer toten Vergangenheit, sondern durch die kunstgeschichtliche Entdeckung einer Aufbruchsbewegung motiviert«. Es sei nicht zu verwechseln mit der zeitgenössischen »Idolatrie« des Mittelalters« (ebd., S. 120), sondern Wackenroder zeige sich als Nachfolger seines Lehrers Fiorillo.

diskreditiert und hatte sich noch dazu in der idealisierten Renaissance-malerei ausgesprochener Beliebtheit erfreut. Dennoch entfaltet nur eine Episode die genannte Verbindung ausdrücklich, und zwar die legendarische Erzählung des *Merkwürdigen Todes des Francesco Francia*. Sie nennt Vasari als Quelle und übernimmt strukturgleich ganze Passagen aus dessen Vita des bekannten Bologneser Malers, wenn auch nicht im Wortlaut:⁷⁰ Der ehrbegierige und erfolgsverwöhnte Francia erhält im fortgeschrittenen Alter eine briefliche Bitte von Raphael, er möge ihm zuliebe in Bologna ein Altargemälde der Heiligen Cäcilia aufrichten, das Raphael ihm zuschicken werde und das er gegebenenfalls restaurieren möge, wenn es auf der Fahrt beschädigt worden sei. Als es eintrifft, sieht Francia zum ersten Mal in seinem Leben ein Bild des »unnachahmlichen Raphael«,⁷¹ erkennt augenblicklich seine eigene Mittelmäßigkeit und stirbt nach einigen Tagen qualvoll: »So ward dieser Mann erst dadurch recht groß«, resümiert der Bericht, »daß er sich so klein gegen den himmlischen Raphael fühlte. Auch hat ihn der Genius der Kunst, in den Augen der Eingeweihten, längst heilig gesprochen, und sein Haupt mit dem Strahlenkreise umgeben, der ihm als einem ächten Märtyrer des Kunstenthusiasmus gebührt.«⁷²

Präfiguriert wird sein Tod durch das Motiv des Gemäldes, das ihn überwältigt: die Heilige Cäcilia. Während Raphael die *verzückte* Cäcilia dargestellt hat, an deren himmelgewandtem Blick sich auch Francia emporrichtet,⁷³ hatte dieser sie vormals selbst *sterbend* abgebildet, und bei Ansicht seiner Version

70 Wackenroder und Tieck: *Herzensergießungen*, S. 65. Wackenroder verwendete die zweite Ausgabe (siehe Vietta: Kommentar, S. 321), wenn auch unklar ist, welche Übersetzung ihm vorlag (ebd., S. 292 f.). Die Beziehung der *Herzensergießungen* zu Vasaris Viten ist öfter untersucht worden. Wenig ergiebig, da rein nacherzählend ist Ernst Dessauer: Wackenroders »Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders« in ihrem Verhältnis zu Vasari. Eine literarhistorische Untersuchung. Berlin 1907, S. 21–28 (zur Francia-Episode). Aus der neueren Forschung siehe vor allem Patrizio Collini: *Deutsche Romantik und Italienische Renaissance*. Wackenroder, Vasari, Fiorillo. In: *Komparatistik* 2016, S. 131–139. Nach Vietta (Kommentar, S. 291 f. und S. 297–300) wurde Wackenroders Kenntnis der Viten wie überhaupt seine kunsthistorischen Ansichten ganz wesentlich durch die Arbeiten des Kunsthistorikers Johann Dominicus Fiorillo geprägt.

71 Wackenroder und Tieck: *Herzensergießungen*, S. 64.

72 Ebd., S. 65. – Buntfuß (Erscheinungsform, S. 118 f.) hat darauf hingewiesen, dass der Epiphaniemoment für Francia einer Konversion gleichkommt, auf die als *contritio cordis* der »ästhetische[] Bußakt« folgt. Kunsterfahrung werde so »bis zur Ununterscheidbarkeit an das Konzept der religiösen Erfahrung« herangeführt.

73 Wackenroder und Tieck: *Herzensergießungen*, S. 64: »Er hob mit dem erhobenen Antlitz der heiligen Cäcilia auch seine Blicke empor, zeigte dem Himmel sein wundes, reuiges Herz, und betete gedemüthigt um Vergebung«.

»verging [er] fast vor Schmerz«.74 Cäcilia wird also nicht nur als Heilige der Musik genannt, wie um 1800 oft der Fall, sondern tritt als Sterbende auf, d. h. der Überlieferung gemäß als frühchristliche Märtyrerin, die für ihren Glauben mit dem Schwert hingerichtet wurde. Die metonymische Parallelisierung der verklärten und der sterbenden Märtyrerin mit den Malern Raphael und Francia – sie fehlt bei Vasari –75 bereitet die Sanktifikation des Gescheiterten vor. Als »Märtyrer des Kunstenthusiasmus« kann Francia apostrophiert werden, weil er für seinen Kunstsinn leidet, weil sein Tod zugleich die Göttlichkeit eines Anderen attestiert, daher bezeugende Funktion einnimmt (in häretischer Weise tritt Raphael hier an die Stelle Christi), und weil er »enthusiastisch« stirbt, seine maßlos-feurige Hingabe für die Kunst also seinen Tod verursacht. Auf diese Weise führt der *Merkwürdige Tod des Francesco Francia* eine wichtige Differenzierung ein, für die Raphael und Francesco Francia sinnbildlich stehen: auf der einen Seite das »himmlische« Künstlergenie – schon bei Vasari »pictor divinus« genannt –,76 dessen Werk sich göttlicher Eingebung verdankt und mit der Verzückung der Heiligen korreliert; auf der anderen Seite der »martyrerhafte« Adept, dessen Werk letztlich nebensächlich ist, dessen Enthusiasmus sich vielmehr im heroischen Ethos ausdrückt, in der Anerkennung des Idealischen und im demütigen Ertragen der eigenen Inferiorität.

Bei genauem Hinsehen allerdings erscheint die Verklärung des Francia durchaus brüchig. Mehrfach markiert die Passage die Uneigentlichkeit seiner Kanonisierung: Geheiligt wird er ausdrücklich nur durch den »Genius der Kunst«, und das auch nur »in den Augen der Eingeweihten«, wodurch Sanktifikation und Aureolenkrönung perspektivisch beschränkt erscheinen. Erstmals weisen die *Herzensergießungen* zudem eine Quelle für das Geschilderte nach, eine Textgeste, die das Geschehnis weniger verifiziert als archaisiert und poetisiert. »Die obige Erzählung«, heißt es nämlich, »hat

74 Ebd.: »Beym Herausgehen aus dem Zimmer fielen ihm einige seiner Gemähle, und besonders seine sterbende Cäcilia, welche noch dort hing, in die Augen; und er verging fast vor Schmerz«.

75 Dort wird zwar berichtet, Francia habe Raffaels Bild mit seinem eigenen verglichen, nicht aber, dass es sich dabei um die verzückte und die sterbende Cäcilia gehandelt habe: »Laonde il Francia mezzo morto per il terrore e per la bellezza della pittura che era presente agl'occhi, et a paragone di quelle che intorno di sua mano si vedevano, tutto smarrito la fece con diligenza porre in S. Giovanni in Monte« (Giorgio Vasari: *Le Opere*. Bd. III: *Le Vite de più eccellenti pittori scultori ed architettori*. Hg. von Gaetano Milanesi. Florenz 1906 [nach der Ausgabe Florenz 1568], S. 546–547, Hervorhebung N. D.).

76 So wird Raffael in einem abschließenden Epigramm apostrophiert, das Vasari dem (mir unbekanntem) Dichter Fivizzano zuschreibt und das offenbar dem Bild der Heiligen Cäcilia in den Mund gelegt ist, siehe Vasari: *Le Vite*, S. 547.

uns der alte *Vasari* überliefert, in welchem der Geist der Urväter der Kunst noch wehte«. Schließlich endet die Francia-Episode mit der schon von Vasari vorgebrachten Alternativerklärung, Francia könnte auch schlicht vergiftet worden sein. Bei aller Kritik an den »kritischen Köpfe[n]«, die »die ganze Welt gern in Prosa auflösen möchten«, wird die Francia-Episode in der Folge als »Märchen« und somit als fiktional qualifiziert.⁷⁷ All diese Zusätze markieren den metaphorischen Charakter der Geschichte, die den demütigen Francia nicht eigentlich sakralisiert, sondern lediglich ausstellt, an welche imaginativen Konstruktionen Sakralisierung gebunden ist. Der Text ist hier offenbar darum bemüht, die Konjunktion von Kunst und Heiligkeit ikonographisch anzureichern, ihre Grundlage im Enthusiasmus zu behaupten, ohne aber zu leugnen, dass sie der Mediation durch die poetische Imagination bedarf. Es wird noch zu zeigen sein, wie solche Brüche und Selbstreferenzen sich durchaus konsequent aus dem Arrangement des Textes sowie aus der Relation des Erzählers zu seinen Figuren ergeben.

»Schwärmerey« und »Pönitentzen«: entstehungsgeschichtliche Spuren

Auch wenn ich die Semantik des Heiligen und insbesondere den vereinzelt Rückgriff auf die Märtyrerfigur bislang aus dem Enthusiasmusdiskurs im 18. Jahrhundert abgeleitet habe, darf man sich das Verfahren der *Herzensergießungen* nicht zu deduktiv vorstellen. Ihre Sakralisierung ist keine Funktion bestimmter kunstphilosophischer Positionen, erfolgt nicht mit argumentativer Stringenz, sondern als Effekt einer bildlich-figürlichen Verknüpfung. Wie oben bemerkt, verwahren sich die *Herzensergießungen* an mehreren Stellen gegen den Primat der Systemphilosophie und propagieren stattdessen eine Art »ikonischen Denkstil«, der primär von der ästhetischen Anschauung ausgeht. In Wackenroders Schriften kommt dem Martyrium keine logische Stelle zu, die sich etwa aus den Lektüren Sulzers, Dubos' oder anderer Ästhetiker inferieren ließe.⁷⁸ Seine Bedeutung scheint sich eher einer langjährigen Faszination für die *Imagines* der leidenden Christenhelden zu verdanken.

Als Quelle dafür lassen sich biographisch leicht konkrete Kunstwerke aufspüren. Beispielsweise erinnert Wackenroder sich in seinen Reisebeschreibungen an zwei Gemälde der Heiligen Katharina und des Heiligen Laurentius, der »auf einem Rost gebraten« wird, dabei »die eine Hand empor«

77 Alle Zitate nach Wackenroder und Tieck: *Herzensergießungen*, S. 65.

78 Zu dem unbestreitbaren Einfluss dieser Denker seit Wackenroders Studententagen siehe die Erläuterungen bei Vietta: *Kommentar*, S. 301 f.

wirft und »einen herrl. Ausdruck in seiner Stellung« gehabt habe.⁷⁹ Auch in den *Herzensergießungen* entsinnt der Klosterbruder sich eines »herrlich gemahlte[n] Bild[es] unseres heiligen Sebastian, wie er nackt an einem Baum gebunden steht, ein Engel ihm die Pfeile aus der Brust zieht, und ein anderer Engel vom Himmel einen Blumenkranz für sein Haupt bringt«. ⁸⁰ »Diesem Gemähde«, heißt es weiter, »verdanke ich sehr eindringliche und haftende christliche Gesinnungen, und ich kann mir jetzt kaum dasselbe lebhaft vorstellen, ohne daß mir die Thränen in die Augen kommen«. ⁸¹ Nimmt man die Belege beim Wort, so lassen sie vermuten, dass der ästhetische Eindruck von gemarterten Heiligen und ihrer Haltung der Ergebenheit im Schmerz, am Anfang einer kunstphilosophischen Aufladung des Martyriums steht, und dass er erst nachträglich mit dem Gedanken des Enthusiasmus und der Kunstreligion verwoben wurde, den die *Herzensergießungen* propagieren.

Tatsächlich lassen sich die Verwertungsspuren solcher Kunsterlebnisse brieflich bereits bis in die Anfänge der Freundschaft 1792 zurückverfolgen. In den frühen Zeugnissen des Austausch dominiert ein geteiltes Empfinden der »Reizbarkeit«, der »Schwärmereien« und die wechselseitig bekundete Sorge, dass man »nehmlich *wahnsinnig* werden möchte«. ⁸² In diesem Kontext berichtet Wackenroder seinem Freund einmal von der Meuterei auf der Bounty und der Leistung des Kapitäns Bligh, der mit einem Teil der Besatzung und geringfügigem Proviant auf einem Beiboot von Tahiti in eine englische Kolonie zurückgesegelt war. Offenbar berührt von dieser Tortur und der Heroik des Kapitäns, erzählt Wackenroder, er habe sich gefühlt, »als wenn mir vor mir selber ekelte, daß ich hier so ruhig u glücl. säße; es

79 Wackenroder notiert nach einem Besuch des Bamberger Doms, zwei Gemälde hätten ihm besonders imponiert: »1.) Ein Heiliger wird auf einem Rost gebraten. Er wirft die eine Hand empor, u hat einen herrl. Ausdruck in seiner Stellung. Auch die Figuren um ihn her sind voll Leben u Ausdruck. – 2.) Eine Heilige wird enthauptet« (Wilhelm Heinrich Wackenroder: Reise von Erlangen ins Baireuthische und Bambergische mit dem H. Prorektor Weisser. In: Ders.: Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-Kritische Ausgabe. Bd. II: Briefwechsel, Reiseberichte u. a. Hg. von Richard Littlejohns. Heidelberg 1991, S. 237–244, hier S. 239). Wie Richard Littlejohns (Wackenroder-Studien. Gesammelte Aufsätze zur Biographie und Rezeption des Romantikers. Frankfurt a. M. u. a. 1987, S. 38 f.) recherchiert hat, handelt es sich bei den beiden Bildern um Matthäus Merians Heiligen Laurentius und die Heilige Katharina, die der barocken Konvention entsprechend in der Tat als erhaben und beseelt dargestellt sind, nicht als von Leiden verzerrt.

80 Wackenroder und Tieck: *Herzensergießungen*, S. 99.

81 Ebd.

82 Wilhelm Heinrich Wackenroder: Der Briefwechsel. In: Ders.: Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-Kritische Ausgabe. Bd. II: Briefwechsel, Reiseberichte u. a. Hg. von Richard Littlejohns. Heidelberg 1991, S. 17–155, hier S. 99 [Wackenroder an Tieck, 11. Dezember 1792] und S. 50 [Tieck an Wackenroder, 12. Juni 1792].

war mir, als hätte ich Unglück mit Gold erkaufen können, u meinen Körper geißeln u kasteien«. ⁸³ Flugs habe er den Plan zu einer Ode geschmiedet, in der er »die Empfindung eines Menschen« schildern wolle,

der, von dem tausendfachen Elend der Menschheit bey eigener Zufriedenheit so niedergedrückt wird, daß er sich in einsame *Wüsten* stürzt, und in wahnsinniger Schwärmerey auf die Idee kommt, sich allerley Pönitentzen aufzulegen. *Sollte* eine solche Ode, nicht ein helles Licht auf jene schwärmerischen Eremiten des Mittelalters werfen, und den Weg, wenigstens Einen Weg zeigen, auf welchem die Menschen zu Handlungen kamen, die den meisten so widersinnig u abgeschmackt scheinen, daß sie jene für ganz vernunftlose, fast nicht zur Menschheit gehörende Wesen halten? nicht zeigen, daß es *grade* das Gefühl ihrer Menschheit *war*, *das* sie zu *ihren* paradoxen Ideen leitete? Ich habe schon mehr dergl. Entwürfe im Kopf, aber bis itzt, bey tausend Hindernissen u Störungen noch ganz unmögl. Zeit gehabt, einen auszuführen. ⁸⁴

Die Passage ist für Wackenroders Schaffensprozess durchaus indikativ. Zu Beginn steht ein psychologischer Impuls, hier das Unbehagen am häuslichen Wohlbefinden, das allzu scharf mit den existentiellen Leiden anderer kontrastiert. Dem »Ekel« an der eigenen Saturiertheit möchte Wackenroder mit Selbstgeißelungen beikommen, damit sich das ersehnte Unglück wenigstens körperlich einstellt. Sein Wunsch verknüpft sich bildhaft mit dem Anachoretentum, das schließlich den Deutungskern der geplanten Ode bilden soll. Und schließlich legt Wackenroder dieselbe gleichsam kulturpsychologisch aus: Die Weltabkehr mittelalterlicher Eremiten erkläre sich aus ihrem Menschheitsgefühl, aus dem Versuch, dem »tausendfachen Elend« der Menschen adäquat, nämlich durch Selbstverelendung zu begegnen. Fast unmerklich kombiniert sich der kunstphilosophische Begriff der »Schwärmerey« mit Askese, Wider Sinn und Vernunftlosigkeit, bis sie gemeinsam ein Assoziationsfeld bilden, das sich ikonisch im mittelalterlichen Wüstenheiligen kristallisiert.

Zur Produktivität der Passion im Berglinger-Konvolut

Zu der angekündigten Ode ist es zwar nicht gekommen, wohl aber hat Wackenroder die gleiche Regung, wie er sie brieflich schildert, in seinem von

83 Wackenroder: Brief an Tieck, 11. Dezember 1792. In: Ders.: Briefwechsel, S. 99.

84 Ebd., S. 100.

der Forschung seit jeher besonders beachteten Berglinger-Konvolut aufgegriffen.⁸⁵ Schon in den *Herzensergießungen* sticht die Berglinger-Episode hervor, nicht nur, weil sie die letzte und längste ist, sondern auch, weil sie als einzige in der zeitgenössischen Gegenwart spielt, nicht die bildende Kunst, sondern die Musik thematisiert und als einzige völlig fiktional ist, also keine historische Künstlerfigur zum Gegenstand hat, sondern den erfundenen Tonkünstler Joseph Berglinger. Ein »Erstes Hauptstück« erzählt in mitfühlender, fokalisierender Weise von Berglingers jugendlicher Begeisterung für die Musik sowie von seiner Entscheidung gegen den Wunsch des Vaters, er möge Medizin studieren. Berglinger verlässt die Heimatstadt, um sein Leben der Musik zu widmen. Das »Zweite Hauptstück« besteht aus einem ernüchterten Brief Berglingers an den Erzähler – nach mehreren Jahren als Kapellmeister beklagt sich der Komponist über die Mühen seiner Arbeit und die Unempfänglichkeit des Publikums für die musikalischen Schönheiten –, um schließlich in geraffter Form von den letzten Jahren des Protagonisten zu berichten: Nach dem Tod seines Vaters, dessen Sterbebett er reumütig erreicht, schreibt Berglinger eine letzte Passionsmusik und verstirbt bald darauf selbst.⁸⁶

Die postum veröffentlichten *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst* (1799), vom »Herausgeber« Tieck zu Teilen selbst verfasst, kehren zur Figur des zweifelnden Musikers zurück. In einem *Brief Joseph Berglingers* wird der Zwiespalt beschrieben, in dem der Künstler sich befindet:⁸⁷

Und wenn ich nun die Botschaften höre: wie unermüdet sich dicht um mich her die Geschichte der Menschenwelt mit tausend wichtigen, großen

85 Die Wackenroder-Philologie hat sich seit längerem und zwischenzeitlich vorrangig mit den musikästhetischen Aspekten dieser Erzählung befasst. Siehe unter anderem Thorsten Valk: *Literarische Musikästhetik. Eine Diskursgeschichte von 1800 bis 1950*. Frankfurt a. M. 2008, S. 47–87; Christine Lubkoll: *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*. Freiburg 1995, S. 119–160, sowie Barbara Naumann: »Musikalisches Ideen-Instrument«. *Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik*. Stuttgart 1990, S. 8–58. – Grundlegend zur Berglinger-Erzählung bleiben die beiden Monographien von John Ellis: *Joseph Berglinger in Perspective. A Contribution to the Understanding of the Problematic Modern Arist in Wackenroder/Tieck's Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. Bern u. a. 1985, sowie Elmar Hertrich: *Joseph Berglinger. Eine Studie zu Wackenroders Musiker-Dichtung*. Berlin 1969.

86 Wackenroder und Tieck: *Herzensergießungen*, S. 130–147.

87 Die ältere Forschung hat diesen Brief, offenbar in Unkenntnis seiner direkten Vorlage in Wackenroders Brief an Tieck, meist Tieck zugeschrieben. Erst Richard Alewyn (*Wackenroders Anteil*. In: *Germanic Review* 19/1 (1944), S. 48–58) konnte mit einem – auch analytisch brillanten – Aufsatz Klarheit schaffen und ihn Wackenroder zurechnen. Siehe zur Autorschaftsdebatte auch Vietta: *Kommentar*, S. 368–372.

Dingen lebendig fortwälzt, [...] und dann, das Erschütterndste, – wie die erfindungsreichen Heerschaaren des Elends dicht um mich herum, Tausende mit tausend verschiedenen Quaalen in Krankheit, in Kummer und Noth, zerpeinigen, wie, auch außer den entsetzlichen Krieger die Völker, der blutige Krieg des Unglücks überall auf dem ganzen Erdenrund wüthet [...] – Und mitten in diesem Getümmel bleib' ich ruhig sitzen, wie ein Kind auf seinem Kinderstuhle, und blase Tonstücke wie Seifenblasen in die Luft: – obwohl mein Leben eben so ernsthaft mit dem Tode schließt. Ach! diese unbarmherzigen Gefühle schleifen mein Gemüth durch eine verzweiflungsvolle Angst, und ich vergehe vor bitterer Schaam vor mir selbst. Ich fühl', ich fühl' es bitterlich, daß ich nicht verstehe, nicht vermag, ein wohlthätiges, Gott gefälliges Leben zu führen, – daß Menschen, die sehr unedel von der Kunst denken, und ihre besten Werke verachtend mit Füßen treten, unendlich mehr Gutes wirken, und gottgefälliger leben als ich! In solcher Angst begreif' ich es, wie jenen frommen ascetischen Märtyrern zu Muthe war, die, von dem Anblicke der unsäglichen Leiden der Welt zerknirscht, wie verzweifelnde Kinder, ihren Körper lebenslang den ausgesuchtesten Kasteyungen und Pönitentzen preisgaben, um nur mit dem fürchterlichen Übermaße der leidenden Welt in's Gleichgewicht zu kommen.

Und wenn mir nun der Anblick des Jammers in den in den Weg tritt, und Hülfe fordert, wenn leidende Menschen, Väter, Mütter und Kinder, dicht vor mir stehen, die zusammen weinen und die Hände ringen, und heftiglich schreyen vor Schmerz, – das sind freylich keine lüsternen schönen Akkorde, das ist nicht der schöne, wollüstige Scherz der Musik, und das verweichlichte Künstlergemüth geräth in Angst, weiß nicht zu antworten, schämt sich zu fliehen, und hat zu retten keine Kraft. Er quält sich mit Mitleid, – er betrachtet unwillkührlich die ganze Gruppe als ein lebendig gewordenes Werk seiner Phantasie, und kann's nicht lassen, wenn er sich auch in demselben Momente vor sich selber schämt, aus dem elenden Jammer irgend etwas Schönes und kunstartigen Stoff herauszuzwingen. [...] Das ist's, daß der Künstler ein Schauspieler wird, der jedes Leben als Rolle betrachtet, der seine Bühne für die ächte Muster- und Normalwelt, für den dichten Kern der Welt, und das gemeine wirkliche Leben nur für eine elende, zusammengeflückte Nachahmung, für die schlechte umschließende Schaaale ansieht.⁸⁸

88 Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck: Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst. In: Wilhelm Heinrich Wackenroder: Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-Kritische Ausgabe. Bd. 1: Werke. Hg. von Silvio Vietta. Heidelberg 1991, S. 224–227, hier S. 225 f.

Die aufschlussreiche Passage nimmt wesentliche Problemlagen des Ästhetizismus vorweg. Das Akteurfeld, wie der Musiker es überblickt, wird durch die Opposition von ›harter‹ Realität und künstlicher Nachahmung geteilt. Auf der einen Seite finden sich die »leidenden Menschen«, welche diätetisch bezeichnenderweise als familiäre Ordnung (»Väter, Mütter und Kinder«) aufgeschlüsselt werden. Auf der anderen Seite steht der singuläre Künstler, der am Wirken der Welt nicht partizipiert, sondern es beobachtet und in der ästhetischen Darstellung überformt. Qua Reflexions- und Gestaltungsvermögen ist er der Wirklichkeit elitär enthoben, dafür jedoch von jeder ›authentischen‹ Teilhabe ausgeschlossen. Religion und Kunst umspielen sich hier gerade nicht harmonisch, denn aufgrund seiner Distanz zur Welt führt der Künstler auch kein gottgefälliges Leben.

In dieses Konfliktfeld fügt Berglinger die Position der Märtyrer ein, denen er sich in Verständnis eng verbunden fühlt. Auch sie sind von der elendigen »Geschichte der Menschenwelt« und deren Familienstruktur offenbar ausgenommen, stehen ihr im Modus des »Anblicke[s]« gegenüber, das heißt, auch sie beobachten die »unsäglichen Leiden der Welt« aus externer Warte. Und auch sie reagieren darauf mit einer Art von sympathetischer Nachahmung,⁸⁹ versuchen jedenfalls, mit ihr »in's Gleichgewicht« zu kommen, indem sie die Schmerzen der Welt am eigenen kasteiten Körper nachempfinden. Damit verhalten sich Märtyrer und Künstler grundsätzlich analog zueinander: Beide wecken die Unschuldsassoziation mit dem »Kind auf seinem Kinderstuhle« (Berglinger) bzw. mit »verzweifelnde[n] Kinder[n]« (Märtyrer),⁹⁰ beide werden nicht als gleichrangige Teilnehmer am sozialen Leben betrachtet, sondern als dessen singuläre Beobachter, die auf die Welt nur *nachrangig* antworten können, und zwar mimetisch. Der entscheidende Unterschied besteht in Medium und Haltung: Während der Musiker sich der symbolischen Mittel der Kunst bedient (»Tonstücke wie Seifenblasen«), medialisiert der Märtyrer das menschliche Elend mit dem eigenen Körper; und während der Musiker

89 Zur platonischen Vorstellung der ›Sympathie‹ siehe Hertrich: Berglinger, S. 79–101. – An anderer Stelle (Wackenroder und Tieck: Phantasien, S. 216–223) führt Berglinger den Gedanken wie folgt aus: »Das Dunkle und Unbeschreibliche aber, welches in der Wirkung des Tons verborgen liegt, und welches bey keiner andern Kunst zu finden, hat durch das System eine wunderbare Bedeutsamkeit gewonnen. Es hat sich zwischen den einzelnen mathematischen Tonverhältnissen und in den einzelnen Fibern des menschlichen Herzens eine unerklärliche *Sympathie* offenbart, wodurch die Tonkunst ein reichhaltiges und bildsames Maschinenwerk zur Abschilderung menschlicher Empfinden geworden ist« (ebd., S. 216 f.). Die Märtyrer modulieren die Empfindungen der Welt nun nicht mittels Tönen, sondern an ihren Körpern; zentrales Bindungsglied aber bleibt die Vorstellung, dass Wirklichkeit und Kunst durch ein reziprokes Empfindungsverhältnis geprägt sind.

90 Siehe das längere Zitat oben, d. i. Wackenroder und Tieck: Phantasien, S. 225.

nicht umhinkann, noch in der größten Not den Keim des Kunstschönen zu entdecken, sublimiert der Anachoret das Leiden nicht, sondern lebt es durch selbstauferlegte »Pönitentzen« nach.⁹¹

Vita et Passio: Berglinger als Anti-Francia

Was trägt diese brieflich früh verbürgte, im Werkkontext aber doch eher periphere Stelle zum Verständnis der zwei Jahre zuvor in den *Herzensergießungen* veröffentlichten Erzählung des *Merkwürdigen musikalischen Lebens des Tonkünstlers Joseph Berglinger* bei? Zunächst fällt auf, dass deren Titel das Märtyrertema schon insofern präludiert, als er sich durch gleichen Bau sowie das Wörtchen ›Merkwürdig‹ an den vorangegangenen *Merkwürdigen Tod des [...] Mahlers Francesco Francia* anschließt. Kein anderes Kapitel der *Herzensergießungen* trägt einen ähnlichen Titel. Durch die lexikalischen Antithesen von ›Leben‹ und ›Tod‹, ›Tonkünstler‹ und ›Maler‹ präsentiert sich die Berglinger-Erzählung als Gegenstück zur Francia-Legende. Außerdem wird in beiden Erzählungen – und nur in diesen Erzählungen – an prominenter Stelle auf die Heilige Cäcilia verwiesen. Berglinger ruft sie in einem längeren »Gebet« an und bittet sie, sie möge ihm dabei helfen, »Daß mein Geist die Welt durchklinge, | Sympathetisch sie durchdringe«. ⁹² Und schließlich leiden und sterben in beiden Erzählungen die Protagonisten für ihren Enthusiasmus.

Allerdings wird Berglinger in den *Herzensergießungen*, anders als im *Brief* in den *Phantasien*, sonst nicht mit den Märtyrern in Verbindung gebracht. Stattdessen tritt mit dem Vater, einem Arzt, eine dritte, lebensnähere Option an die Seite von Künstlern und Märtyrern. Als tragender Konflikt des Berglinger-Kapitels kann nämlich nicht nur das Verzweifeln des Künstlers an einer »jämmerliche[n] Gegenwart« gelten, in der die »Empfindung und der Sinn für Kunst« »aus der Mode gekommen« seien.⁹³ Sondern die

91 Ähnlich stellt Colin Benert (Joseph Berglinger's Musical Crucifixion. Harmony, Alterity, and the Theater of the Passions in the Writings of Wilhelm H. Wackenroder. In: DVjs 78/1 [2004], S. 20–54, hier S. 34) über die oben zitierte Stelle im Wackenroder-Briefwechsel fest, »the sense of such penitence can only lie in the fact that it lends an articulate, ritualized *form* to that which otherwise remains an inarticulate and mute *condition*, and which is all the more horrific for its universal opacity: the ›Elend der Menschheit‹«. Darin bestehe eine Parallele zur Musik, die ebenfalls dazu diene, »to re-channel suffering into a series of tones such that suffering is signified at the same time that it is endured«.

92 Wackenroder und Tieck: *Herzensergießungen*, S. 136 f.

93 Ebd., S. 140.

Erzählung fußt auch auf einem markanten Vater-Sohn-Konflikt mit deutlichen Anklängen an das Gleichnis vom verlorenen Sohn,⁹⁴ dessen Stufen von Bruch, Reue und Versöhnung es ähnelt. Auch den Namen ›Joseph‹ dürfte Wackenroder als Referenz auf die Jakob- und Joseph-Geschichte gewählt haben, eine weitere biblische Vater-Sohn-Erzählung des Schemas ›Trennung‹ und ›Wiedervereinigung‹. Die Pole von Vater und Sohn stattet der Text mit einer Reihe binärer Oppositionen aus. Räumlich teilt sich dem einen das beschauliche »Städtchen« der Herkunft zu, auch »Vaterstadt« genannt, dem anderen die bischöfliche Residenz als »herrliche Stadt«, nach der es Joseph »mit unwiderstehliche[r] Macht« zieht.⁹⁵ Sozioökonomisch kontrastiert die »Dürftigkeit« des verarmten Vaters mit der »höchste[n] Stufe Glücks« und Wohlstands, zu der sich Joseph »empor gearbeitet« hat.⁹⁶ Gegensätzlich wird schließlich auch die Berufswahl disponiert – hier der praktisch tätige Arzt, der sein Leben der »für das Menschengeschlecht allgemein-nützlichsten Wissenschaft« widmet, in der er allerdings musisch verkümmert,⁹⁷ dort der elitäre Künstler, der mit den Verhältnissen hadert und an seiner faktischen Bedeutungslosigkeit verzweifelt. Zwischen diesen beiden Welten verlaufen die Konfliktlinien, paraphrasiert als »Kampf« zwischen »dem niedrigen Elend dieser Erde« und Berglingers »ätherische[m] Enthusiasmus«.⁹⁸

Der Erzähler, der Klosterbruder – immerhin selbst ein Pater –, scheint eindeutig die väterliche Position zu befürworten. Denn er schaltet sich am Ende der Erzählung, nachdem er von Berglingers Tod berichtet hat, wertend ein und überlegt in rhetorischen Fragen an die Leserschaft, ob Berglinger nicht besser daran getan hätte, »Kunst zu genießen als auszuüben«;⁹⁹ auch der »Immerbegeisterte« solle »seine hohen Phantasieen doch auch vielleicht

94 So auch Wolfgang Braungart: *Literatur und Religion in der Moderne. Studien*. Paderborn 2016, S. 239. Zu dem Vaterkonflikt als Thema der Erzählung siehe Hertrich: *Berglinger*, S. 73–79, Lubkoll: *Mythos Musik*, S. 135 f., und Alexandra Pontzen: *Künstler ohne Werk. Modelle negativer Produktionsästhetik in der Künstlerliteratur von Wackenroder bis Heiner Müller*. Berlin 2000, S. 48 f.

95 Wackenroder und Tieck: *Herzenergießungen*, S. 130, S. 143 und S. 137.

96 Ebd., S. 131 und S. 139. Berglingers Wohlstand wird auch dadurch belegt, dass er seiner Schwester Unterhalt schickt und nach dem Tod des Vaters für seine Geschwister sorgt (ebd., S. 143).

97 Das Zitat ebd., S. 134; die musische Verkümmernung wird gleich zu Beginn bekannt: »Dieses eifrige Studium war ihm, wie es öfters zu geschehen pflegt, ein heimliches, nervenbetäubendes Gift geworden, das alle seine Adern durchdrang, und viele klingende Saiten des menschlichen Busens bey ihm zernagte« (ebd., S. 131).

98 Ebd., S. 144.

99 Ebd.

als einen festen Einschlag kühn und stark in dieses irdische Leben einweben, wenn er ein ächter Künstler seyn« wolle.¹⁰⁰ Eine tätige »Schöpfungskraft« sei in seinen Augen »etwas noch Wundervolleres, noch Göttlicheres« »als die Kraft der Phantasie«. ¹⁰¹ Das Zitat nimmt jene Selbstzweifel Berglingers vorweg, die in den *Phantasien* brieflich formuliert sind, und bekräftigt, es sei letztlich gottgefälliger, sein Leben in den Dienst der Mitmenschen zu stellen, als sich in die Sphäre der Musik zu flüchten.

Die Forschung hat sich dieser Interpretation lange angeschlossen und Berglinger daher als ›Scheiternden‹ verstanden,¹⁰² der es nicht vermöge, in der kargen Gegenwart als Künstler produktiv zu sein oder der sein Verständnis von Ausdrucksmusik nicht mit der Grammatik der konventionalisierten Formsprache vereinbaren könne, wie sie die Musikästhetik der Zeit vorgab.¹⁰³ Dagegen spricht, dass die Wertung sich eindeutig dem Erzähler und damit einer figürlich-fiktiven Instanz zuschreiben lässt. Über diese Figur, den Klosterbruder, erfährt man zum einen, dass sie mit Berglinger befreundet war und brieflich mit ihm korrespondierte; zum anderen wird gleich zu Beginn der *Herzenergießungen* deutlich, dass sich zwischen ihrem Leben und demjenigen Berglingers durchaus Parallelen ziehen lassen. Wie Berglinger gesteht der Mönch eingangs nämlich, er sei in seiner Jugend »in der Welt und in vielen weltlichen Geschäften verwickelt« gewesen, habe sich aber von früh an mit »größte[m] Drang« zur Kunst hingezogen gefühlt und ihr »[s]ein Leben und alle [s]eine wenigen Talente« widmen wollen. Wenn er sich jedoch »mit einem stillen, heiligen Schauer an die großen, gebenedeyten Kunstheiligen« erinnert habe, als die ihm Raphael, Michelangelo und andere galten, habe er sich geschämt und sich »albern« darin gefunden, den Pinsel überhaupt zur Hand zu nehmen. Aufgrund dieser »heilige[n] Ehrfurcht« habe er sich gegen die Künstlerexistenz und

100 Ebd.

101 Ebd.

102 Vgl. stellvertretend für den Großteil der Forschung Martin Bollacher: Nachwort. In: Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck: *Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. Hg. von dems. Stuttgart 2005, S. 179–204, hier S. 202, und Beutel: *Kunst als Manifestation des Unendlichen*, hier S. 217. Gegen diese in der Forschung vorherrschende Meinung, die auf einer Gleichsetzung der Erzählerfigur des Klosterbruders mit dem Autor Wackenroder beruht, hat Pontzen (*Künstler ohne Werk*, S. 41 f.) mit Recht Einspruch erhoben. Wackenroder sei durchaus »ein produktiver Komponist«, der gar »ein ›Meisterstück‹« hervorgebracht habe. Auch Benert (*Berglinger's Musical Crucifixion*, S. 41) schlägt vor, die Autorität der Erzählerstimme in Frage zu stellen, um die Erzählung nicht mehr nur als Verfallsgeschichte zu lesen. Die folgende Interpretation verdankt diesen Einwänden wesentliche Anregungen.

103 So Lubkoll: *Mythos Musik*, S. 142–148. Freilich hat Lubkoll (ebd., S. 157 f.) bereits auf die Parallelverläufe der Leben Berglingers und des Klosterbruders hingewiesen.

für ein Leben als Mönch entschieden, oder besser gesagt: »Der Himmel hat es so gefügt«. ¹⁰⁴

Offenbar hat der Klosterbruder sich also an einem ähnlichen Punkt wie Berglinger im ersten ›Hauptstück‹ befunden, dann aber die Kunstandacht der -produktion vorgezogen. Sein Blick auf Berglingers vergleichbare, an entscheidenden Wegmarken aber konträr verlaufende Existenz ist daher konkurentiell gefärbt, und sein Urteil, auch Berglinger hätte die Kunst besser nur genossen, statt sie »auszuüben«, ¹⁰⁵ könnte sich missgünstiger Parteilichkeit verdanken. Vor diesem Hintergrund zeugt die *Francia*-Legende mit ihrer eigentümlichen Brüchigkeit und leicht dechiffrierbaren Konstruiertheit von dem Bemühen des Erzählers, die eigene Haltung passiver Demut zu nobilitieren, indem sie am Vorbild des Bologneser Malers symbolisch sanktifiziert wird. In den Augen des Klosterbruders kann als ›Märtyrer des Kunstenthusiasmus‹ nur gelten, wer sich mit Bewunderung für die vergangene Kunst der Renaissance bescheidet und für die Hingabe an die unerreichbare Kunst Anderer stirbt. ¹⁰⁶ Dass dieser Erzähler abschließend rekapituliert, auf welche unglückliche Weise der Werdegang seines ›innigste[n] Freund[es]‹ Berglinger verlaufen ist, erscheint so als Rechtfertigung des eigenen Defätismus.

Doch die eingeschobenen und nachgetragenen Briefe Berglingers verleihen seiner Lebenserzählung eine Mehrstimmigkeit, die es erlaubt, die einseitige Perspektive des Erzählers in Frage zu stellen und nach alternativen Deutungsmustern zu suchen. In seinen eigenen Worten offenbart Berglinger zwar grundsätzliche Zweifel an den »Verhältnisse[n]«, ¹⁰⁷ am Sinn einer Musikerexistenz in Hofnähe sowie an der Empfänglichkeit des zeitgenössischen Publikums, betont aber, »daß mein Eifer und meine Liebe für die Musik nicht schwächer ist als sonst« ¹⁰⁸. Tatsächlich ist Berglinger sehr wohl im Stande, zu komponieren; er ist keineswegs unproduktiv. Sein »Meisterstück«, das, wie der Klosterbruder zugestehen muss, »ewig [...] bleiben wird«, entsteht

104 Wackenroder und Tieck: *Herzensergießungen*, S. 53 f.

105 Ebd., S. 144.

106 Es wäre daher vorschnell, Berglinger allein aus dem Grund seines Todes als ›Märtyrer‹ zu intitulieren, wie aber bisweilen geschehen, so bei Hertrich (Berglinger, S. 18) und Patrick Thewalt (*Die Leiden der Kapellmeister. Zur Umwertung von Musik und Künstlertum* bei W. H. Wackenroder und E. T. A. Hoffmann. Frankfurt a. M. 1990, S. 128). Thewalt (ebd.) suggeriert gar, Berglinger hätte alternativ »die eigene Haltung relativieren und damit letztlich das eigene Werk [...] bewahren« können. Solche Deutungen missachten die erzählerische Rahmenkonstruktion der fiktiven Klosterbruderfigur, in dessen Augen Berglinger gerade nicht als Märtyrer gelten kann.

107 Wackenroder und Tieck: *Herzensergießungen*, S. 141.

108 Ebd.

indes erst nach dem Tod seines Vaters, in direkter Reaktion darauf und als Ursache zugleich des eigenen Todes:

Die Szenen, die am Todbett seines Vaters vorfielen, will ich nicht schildern. [...] Dennoch ward Joseph von Allem bis ins Innerste zerrissen. Seine Geschwister waren im betrübtesten Zustande; zwey davon hatten schlecht gelebt, und waren entlaufen; die älteste, der er immer Geld schickte, hatte das meiste verthan, und den Vater darben zu lassen; diesen sah er endlich vor seinen Augen elendiglich sterben: – ach! es war entsetzlich, wie sein armes Herz durch und durch verwundet und zerstoichen ward. [...] Er sollte zu dem bevorstehenden Osterfest eine neue Passionsmusik machen [...]. Helle Ströhme von Thränen brachen ihm aber hervor, so oft er sich zur Arbeit niedersetzen wollte; er konnte sich vor seinem zerrissenen Herzen nicht erretten. Er lag tief daniedergedrückt und vergraben unter den Schlacken dieser Erde. Endlich riß er sich mit Gewalt auf, und streckte mit dem heißesten Verlangen die Arme zum Himmel empor; er füllte seinen Geist mit der höchsten Poesie, mit lautem, jauchzendem Gesange an, und schrieb in einer wunderbaren Begeisterung, aber immer unter heftigen Gemüthsbewegungen, eine Passionsmusik nieder, die mit ihren durchdringenden, und alle Schmerzen des Leidens in sich fassenden Melodieen, ewig ein Meisterstück bleiben wird. Seine Seele war wie ein Kranker, der in einem wunderbaren Paroxismus größere Stärke als ein Gesunder zeigt.¹⁰⁹

Versucht der Klosterbruder, auch diesen Schaffensprozess mittels Pathologisierung (»Paroxismus«) zu erklären,¹¹⁰ so legt der in den *Phantasien* publizierte Brief Berglingers, den man hier synoptisch heranzuziehen hat,¹¹¹ eine andere Deutung nahe. Es scheint Berglinger erst mit dem Tod des Vaters gelungen zu sein, die Tragik der Welt, der er zuvor elitär-ästhetizistisch enthoben war, weil er keinen persönlichen Empfindungszugang zu ihr gefunden hat, nun im Inneren und körperlich zu verspüren. Das Gefühl, »sein armes Herz durch und durch verwundet und zerstoichen« zu sehen,¹¹²

¹⁰⁹ Ebd., S. 143 f.

¹¹⁰ Vgl. Pontzen: Künstler ohne Werk, S. 71.

¹¹¹ Schon Alewyn: Wackenroders Anteil, S. 54, hat festgestellt, dieser Brief wirke »wie ein Kommentar« zu der Lebenserzählung in den *Herzensergießungen*. Alewyn deutet Berglingers Tod dennoch als »Untergang« (ebd., S. 53).

¹¹² Wackenroder und Tieck: *Herzensergießungen*, S. 143. Die Schmerzenerfahrung am Ende seines Lebens kontrastiert mit der vorigen Tendenz Berglingers, Kunsterleben als prinzipiell unkörperlich und seelisch, als Angelegenheit des dem Geist zugeordneten Ohres zu verstehen. Berglingers Wendung zum Martyrium, die in seinen letzten Tagen erfolgt, markiert eine

entspricht just der Märtyrerhaltung, sich angesichts »der unsäglichen Leiden der Welt« zu kasteien.¹¹³ Berglinger hat, so ist als Subtext der Erzählung freizuschürfen, erst durch die mitverschuldete Verelendung der eigenen Familie eine märtyrerhafte Möglichkeit gefunden, mit der Wirklichkeit »in's Gleichgewicht zu kommen«.¹¹⁴ Aus diesem Gleichgewicht vermag er die Inspiration zu ziehen, um »die Welt« »[s]ympathetisch« zu durchdringen,¹¹⁵ wie er es sich in seinem Gebet an die Heilige Cäcilia einstmals erhofft hat. Dass er nach diesem Erleuchtungsmoment selbst stirbt, »in der Blüte seiner Jahre«, wie der Erzähler mitleidig kommentiert,¹¹⁶ liegt in der Konsequenz seiner Märtyrerhaltung – erkaufte ist das »Meisterstück« durch den Opfertod des Komponisten.¹¹⁷ Der Umstand, dass es sich dabei um eine österliche Passionsmusik handelt, die das Leiden Christi zum Gegenstand hat, überformt Passion und Tod des Komponisten eschatologisch und macht sie über die Homologie von Thema und Ausdruck als *Imitatio Christi* lesbar, wenn auch mit dem Unterschied, dass nicht Berglinger, sondern metonymisch sein Werk »ewig« lebt.¹¹⁸ In diesem Sinne wäre die enge Verknüpfung von genialischer Schöpfung und Sterben gerade kein krankhaftes »Scheitern«, wie die abschätzige Meinung des Klosterbruders nahelegt, sondern der Triumph des sympathetischen Künstlermartyriums.¹¹⁹

Abkehr von der »Entkörperlichung« der Kunst und bedingt sein finales Meisterwerk auch in dieser Hinsicht. Zu Berglingers »Dissoziation von Körperrealität« vgl. Pontzen: Künstler ohne Werk, S. 72–75.

113 Wackenroder und Tieck: Phantasien, S. 225.

114 Ebd.

115 Wackenroder und Tieck: Herzenergieflüssen, S. 137.

116 Ebd., S. 144.

117 Es ist gut möglich, dass Karl Philipp Moritz' Idee der Selbsterstörung des Künstlers im Werk hier im Hintergrund steht, die in *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (1788) öfter auch als »Opfer«, »Aufopferung« und »Selbstopfer« apostrophiert wird. Über Wackenroders Verhältnis zu Moritz – er hat bei ihm Vorlesungen besucht – informiert Silvio Vietta: Wackenroder und Moritz. In: Athenäum. Jahrbuch für Romantik 6 (1996), S. 91–107.

118 Hertrich (Berglinger, S. 34 f.) weist darauf hin, dass das »Passionsmotiv« sich bereits musikalisch von der frühen Begegnung mit *Stabat mater* bis zur letzten Komposition für den Vater durch die Erzählung zieht. – Auch Lubkoll: Mythos Musik, S. 151–154, analysiert die *imitatio Christi*, betont allerdings, dass nur das Werk, nicht Berglinger, über den Tod bestehe (ebd., S. 157). Dagegen hat Benert (Berglinger's Musical Crucifixion, S. 36 f.) zu Recht auf die metonymische Verbindung von Leiden und Werk hingewiesen – »The sense of [Berglinger's] musical martyrdom is rather to be seen in the recovery of a metonymic correspondence between his mortal suffering, on the one hand, and the »Schmerzen des Leidens« that are »bound« and »contained« (*gefasst*) in his music, on the other« –, die es meines Erachtens erlaubt, umgekehrt auch im Werk ein Fortleben Berglingers zu sehen.

119 Eine ähnliche Figuration findet sich auch in einem *Wunderbaren morgenländischen Märchen von einem nackten Heiligen*, das im zweiten Teil der *Phantasien* erschienen ist und dort

Stellt man die Erzählerfigur der *Herzensergießungen* stärker in Rechnung, als die Forschung es bislang getan hat, so offenbaren sich ihre inneren Diskrepanzen in der Konkurrenz zweier Märtyrerfiguren: Der autoritative Klosterbruder erhebt Francesco Francia, einen mittelmäßigen Maler, zum Heiligen enthusiastischer Kunstbetrachtung, während er Berglinger als Verirrten abtut, der im praktischen Leben des Vaters besser aufgehoben wäre, weil ihn der private Genuss von Musik zufriedener gestellt hätte. Zieht man jedoch Berglingers Brief hinzu, ergibt sich eine andere Sicht: Demnach könnte es dem Musiker gelungen sein, am Sterbebett des Vaters und angesichts der Verarmung der eigenen Geschwister einen unverstellten Leidenszugang zur Welt zu finden, am eigenen ›Herzen‹ verwundet zu werden, um daraus »mit Gewalt« jene *Manía* zu generieren,¹²⁰ derer es zur Komposition einer Passionsmusik bedarf. In seinem finalen Werk fallen Martyrium und Kunstschöpfung in eins, und nur weil es dem Produktivitätszusammenhang von »Pönitentzen« und Raptus entstammt, wird es »ewig ein Meisterstück« bleiben.

Die vorgeschlagene Lesart scheint mir auch entstehungspsychologisch plausibel, wenn eine solche Spekulation ausnahmsweise gestattet sei. Schon Alewyn hat auf das »Lebensproblem« Wackenroders hingewiesen, trotz des Wunsches, Künstler zu werden, vom Vater »in ein praktisches Studium« gedrängt worden zu sein. Alewyn vermutet daher, »[i]n den Gestalten Berglingers und Sebastian« habe Wackenroder seinen »heftigste[n] Wunsch als erfüllt«, aber »die Erfüllung zugleich als Scheitern und Schuld« dargestellt. Die Fiktion des ›scheiternden‹ Musikers diene folglich der »intime[n] Selbstzüchtigung« des Autors.¹²¹ Die Beziehung des Autors zu seiner Analogfigur

Berglinger zugeschrieben wird. Es allegorisiert die im *Brief* etablierte Gegenüberstellung von Märtyrer und Musiker im Bild des nackten Anachoreten, der »unaufhörlich in seinen Ohren das *Rad der Zeit* seinen tausenden Umschwung nehmen« hört; er möchte diesem Geräusch imitativ beikommen, indem er leidend und weinend versucht, ein imaginiertes Rad festzuhalten. Erst als eines Nachts der mystifizierte Gesang von Liebenden ertönt, der dem Heiligen als »ätherische Musik« erscheint, verschwindet der Lärm des ›Rads der Zeit‹. Der Körper des Heiligen löst sich auf und verwandelt sich tanzend in den »Genius der Liebe und der Musik«. Am Ende erklingen auch die Sterne synästhetisch zu einer Sphärenharmonie, und sie »dröhnten einen hellstrahlenden himmlischen Ton durch die Lüfte« (Wackenroder und Tieck: *Phantasien*, S. 201–204). Auf den ersten Blick zielt das *Mährchen* wie die Francia-Vita des Klosterbruders auf die erlösende *Wirkung* von Musik, nicht auf die Aporien ihrer *Herstellung*. Allerdings deutet es den Tod des Leidensheiligen durchaus als Bedingung musikalischer Vollendung in der Sphärenharmonie; wie in der Berglinger-Erzählung bedingt die Passion und Entmaterialisierung des Asketen im Tod die Existenz höchster Musik, wenn der Prozess auch nicht ursprünglich von ihm als Schöpfer verursacht wird, sondern von dem Gesang der Liebenden.

120 Wackenroder und Tieck: *Herzensergießungen*, S. 143.

121 Alewyn: Wackenroders Anteil, S. 55. Daran anschließend auch Pontzen: *Künstler ohne Werk*, S. 50.

ist aber intrikater, denn zwischen die beiden Instanzen schaltet der Text den figürlichen Erzähler. Viel naheliegender erscheint es, dass Wackenroder sich in ihm, dem Klosterbruder, abgebildet hat, der asketisch auf die Kunstausbildung verzichtet und sich mit der demütigen Anbetung Raffaels begnügt. In seinem ›Freund‹ Berglinger konnte Wackenroder nun in der Tat den eigenen alternativen Werdegang imaginieren, und in dessen Tod (der psychoanalytisch konsequent an den Tod des Vaters gekoppelt ist) den Gipfel der ersehnten Künstlerexistenz vorstellen. Er überhöht ihn eschatologisch zum Martyrium, nur um ihn mithilfe des klosterbrüderlichen Sprachrohrs sogleich wieder zu banalisieren und als Scheitern zu verurteilen. Damit dient die Berglinger-Erzählung nicht an sich der symbolischen ›Selbstzüchtigung‹, sondern führt vielmehr die Sehnsüchte und Rationalisierungsanstrengungen ihres Autors am Exempel des Erzählers vor. Sie dokumentiert nicht die Auswüchse des Unbewussten, sondern Wackenroders selbstkritische Reflexions- und Gestaltungskraft.

3 Kinder, Eremiten, Wahnsinnige, Märtyrer: Zum Paradigma figuraler Einfalt (Tieck)

Wie eng Wackenroder und Tieck das ikonische Programm der *Herzensergießungen* gemeinsam, sozusagen ›sympoetisch‹ entwickelt haben und wie wenig es daher sinnvoll ist, im Stile älterer Untersuchungen pedantisch zwischen den geistigen ›Anteilen‹ der jeweiligen Autoren scheiden zu wollen, zeigt sich in Tiecks Roman *Franz Sternbalds Wanderungen*, den man oft als eine Art Fortsetzung der Klosterbruder-Werke gelesen hat. Tieck selbst hat in einer »Nachschrift« zum ersten Teil erklärt, der Roman habe sogar zunächst »unter dem Namen des Verfassers der *Herzensergießungen* eines kunstliebenden Klosterbruders« erscheinen sollen, und er habe den Plan zu einem Künstlerroman zusammen mit Wackenroder gefasst, dessen unzeitiger Tod die gemeinsame Ausarbeitung jedoch verhinderte.¹²²

In der Tat setzt *Franz Sternbalds Wanderungen* das martyrologische Programm der *Herzensergießungen* fort, amplifiziert und modifiziert es jedoch, den technischen Erfordernissen des Romans entsprechend. Die diversen Märtyrer- und Heiligenanrufungen fungieren in Tiecks lockerem, gewissermaßen ›breit‹ erzähltem Roman als Segmentmarken, zu denen das Erzählen wieder und wieder zurückfindet. Als geringfügig variierte Motive grundieren sie den

122 Ludwig Tieck: *Franz Sternbalds Wanderungen*. Studienausgabe. Hg. von Alfred Anger. Stuttgart 2004, S. 191 f.

Fortgang des Romans beziehungsweise *negieren* seinen *Fortschritt* eigentlich, indem sie ein Paradigma der Naivität mitbegründen.¹²³ Neben äquivalenten Figurentypen wie dem Kind, dem Bauern, dem Eremiten und so weiter signalisieren sie ursprüngliche Einfachheit und ein bewegungsloses Immer-schon, das latent fortbesteht und sich stets dann warnend manifestiert, wenn Franz Sternbald droht, sich allzu weit davon zu entfernen. Die Heiligenbilder und die Hagiographie, so im Folgenden der Leitgedanke, dienen als Orientierungspunkte eines erzählerischen Regressions- und Regenerationsimpulses. Indem sie jede erzählerische Teleologie durch Rekurrenz unterlaufen, bestimmen sie Erzählform und thematischen Gehalt gleichermaßen.¹²⁴

123 Das Interesse an einer Ästhetik des Naiven ist brieflich bereits für die frühe Phase der Freundschaft 1792 bezeugt, einer Zeit also, als Schillers *Über naive und sentimentalische Dichtung* (in den *Horen*, 1795/1796) noch keinen Einfluss ausgeübt haben kann. »Hast du Zeit und Lust nachzudenken«, schreibt Tieck an Wackenroder, »so schreib mir doch nächstens Deine Gedanken über das *Naive*, es ist ein äusserst schwerer Gegenstand, von dem wir schon im Thiergarten sprachen und an den ich mich lange nicht habe wagen wollen, endlich aber glaube ich etwas Festes darüber aufgefunden zu haben« (Ludwig Tieck: Brief an Wackenroder, 12. Juni 1792. In: Wackenroder: Briefwechsel, S. 47–58, hier S. 55). Wackenroder antwortet: »Ueber das *Naive* hab' ich noch nicht recht Muße gehabt, nachzusinnen. Es ist ein so schwerer als interessanter Gegenstand.« (Wackenroder: Brief an Tieck, 18. Juni 1792. In: Ders.: Briefwechsel, S. 63–66, hier S. 66).

124 Die Forschung hat die eigentümlich panoramatische, gerade nicht bildungsromanhaft-teleologische Erzählstruktur des Romans öfter festgestellt. Zuerst hat Hans Geulen (Zeit und Allegorie im Erzählvorgang von Ludwig Tiecks Roman *Franz Sternbalds Wanderungen*. In: Germanisch-romanische Monatsschrift 18 (1968), S. 281–298, hier S. 297) von einer »gleitende[n] Anlage des Romans« gesprochen, in der Zeit- und Erzählstruktur zusammenfielen. Geulen sieht »das Eindringen der Ewigkeit in die Zeit, das Ineins von Vergangenheit und Zukunft« als »verborgene[n] Angelpunkt des Romans, auf den hin, wie auf einen Magnet, sich Handlung und Episodenfolge, Motive und Dialoge zu einem [...] Feld zusammenschließen« (ebd., S. 290): »Gleich welche Erzählungen, Nebenhandlungen oder Episoden man herausgreifen mag, immer wird sich in ihnen eine sinnbildliche Spiegelung oder Variation der Hauptgeschichte erkennen lassen, die deren Bedeutung entfalten helfen« (ebd., S. 296). Daran anschließend hat Heinz Hillmann (Ludwig Tieck. In: Deutsche Dichter der Romantik. Ihr Leben und Werk. Hg. von Benno von Wiese. Berlin 1983, S. 114–139, hier S. 129) formuliert, der »sich in der Zeit vollziehende Weg der Hauptgestalt« hebe »zugleich die Zeit auf, denn nicht ein Nacheinander, sondern ein Zugleich, ein Panorama aller heterogenen Möglichkeiten will er öffnen«. Manfred Engel (Frühe Romane. William Lovell und Franz Sternbalds Wanderungen. In: Ludwig Tieck. Leben – Werk – Wirkung. Hg. von Claudia Stockinger und Stefan Scherer. Berlin und New York, S. 515–532, hier S. 529 f.) hat für diese »Romanform, die den pragmatischen Nexus des Aufklärungsromans auf ein Minimum reduziert und den poetischen Nexus figuraler, symbolischer und mythologischer Fügungen [...] spiegelt«, den Begriff ›Transzendentalroman‹ vorgeschlagen.

Das paradigmatische Gestaltungsprinzip des Romans bedingt und erfordert die Affinität vor allem von Heiligen und Kindern, frei nach Mt 18,3 (»Wenn Ihr nicht umkehrt und werdet wie die Kinder, so werdet Ihr nicht ins Himmelreich kommen«). Der Roman postuliert dies früh und hält es über Sternbalds Reise hindurch konstant. Die Welt des Kindlichen steht für Kontinuität, charakterliche Idealität und eine Nähe zu Gott, die der Protagonist sich zu bewahren hat.¹²⁵ »[M]ag die ganze Welt klug und überklug werden«, verspricht Franz seinem Jugendfreund Sebastian zu Beginn, »ich will immer ein Kind bleiben«.¹²⁶ Dass er »um diese Zeit, ich weiß nicht, ob ich sagen soll ein erwachsenes Kind oder ein kindischer Erwachsener« zu nennen ist, bemerkt der Erzähler noch sechs Kapitel später.¹²⁷ »Wie wahr find ich den kindischen Ausdruck in diesen Reimen!«, jubelt Franz wieder zwei Kapitel darauf,¹²⁸ ebenso zu Beginn des zweiten Buchs: »»Das Lied gefällt mir sehr«, sagte Franz, »denn es führt eine gewisse kindliche Sprache«,¹²⁹ und so weiter, bis Sternbald am Ende seine Kindheitsliebe Marie wiederfindet und die Sehnsucht nach einer Reinfantilisierung sich auch erotisch erfüllen kann. »Gibt es denn nun, geliebter Leser, nicht eine ewige Jugend?«, lässt der Erzähler als Botschaft verlauten, »[i]ndem du dich der Vergangenheit erinnerst, ist sie nicht vergangen: [...] in ewiger Erneuerung gibt es kein Alter«.¹³⁰ Wie aus diesen Sätzen hervorgeht, meint ›Kindheit‹ in den *Wanderungen* wie auch sonst in der Romantik nicht nur einen transitorischen Entwicklungsstand, sondern steht für die Unschuld schlechthin, in epistemologischer wie in moralphilosophischer Hinsicht. »In der Kindheit sind wir dem Ewigen und allem Unsichtbaren näher«, heißt es in dem Fragment einer *Sternbald*-Fortsetzung, »wir fühlen dann noch keinen Unterschied zwischen Vergänglich und Unvergänglich, alles was uns umgibt, ist einverstanden mit uns selber«.¹³¹ Es ist schnell ersichtlich, worin vor diesem Hintergrund die Ähnlichkeit von Kindern und Heiligen besteht. Die Heiligen ergänzen

125 Siehe dazu Hans-Heino Ewers: *Kindheit als poetische Daseinsform. Studien zur Entstehung der romantischen Kindheitsutopien im 18. Jahrhundert*. München 1989, bes. S. 203–257 (»Kindheitskult zwischen Frömmigkeit und Sentimentalität. Kindheitsmotive im literarischen Frühwerk Ludwig Tiecks«).

126 Tieck: *Sternbald*, S. 19.

127 Ebd., S. 63.

128 Ebd., S. 83.

129 Ebd., S. 164.

130 Ebd., S. 198.

131 Ebd., S. 497. Vgl. Ewers: *Kindheit*, S. 206 f.

die ontogenetische Kategorie des Kindlichen zum einen um die metaphysische Dimension des Sakralen, d. h. um den Liminalraum einer transzendent durchwirkten Welt. Und zum anderen erweitern sie die Kindheit um die historische Dimension des »vormodernen« Christentums, dem sie entspringen – oder dem sie vom Roman zumindest typologisch zugeordnet werden. Mag *Franz Sternbalds Wanderungen* auch in der Renaissance spielen, so ist die Epoche hier doch verklärter und der romantischen Fiktion des Mittelalters deutlich näher als die *Herzensergießungen*.

Zurückzuführen ist dies auf einen weiteren, eher atmosphärischen Unterschied zwischen den beiden Texten, der fast schwerer wiegt als die formalen Differenzen. Während die *Herzensergießungen* ihren Fluchtpunkt in einer durch Vasaris Viten und andere kunstgeschichtliche Zeugnisse solide gedeckten Konstruktion der italienischen Renaissance suchen, erscheint der Duktus der *Wanderungen* abstrakter. Eine deutliche Neigung zum Idealischen, Ort- und Zeitlosen kennzeichnet ihn. Anfänglich sind die Koordinaten der Handlung noch genau benannt, während die Route mit dem Reiseverlauf merklich an Konkretion und historischem Kolorit verliert. Und wenn Franz anfangs noch mit historischen Malern wie Albrecht Dürer und Lukas von Leyden konversiert, so lösen sich solche geschichtlichen Verankerungen allmählich, bis der Roman vor allem in der Mitte vorrangig von fiktiven Figuren bevölkert ist, die Raffael und seine Zeitgenossen nur entfernt noch kennen.¹³² Konkrete Episoden wie Sternbalds Besuch der Sixtinischen Kapelle am Ende des zweiten Buchs stehen nun eher isoliert. Stattdessen begegnet Sternbald schematischen Figuren, Anachoreten, Pilgern, wandernden Gesellen und Bauern, denen auch die Heiligen nicht nur als Kunstsujets vertraut sind, wie es bei Franz Sternbald der Fall ist, sondern als »echte« Glaubensgrößen.

Während eines Besuchs bei einer schlichten Bauernfamilie gleich zu Beginn der *Wanderungen* finden all die genannten Bausteine zu einem mediävalisierten Mosaik aus Heiligem, Idealischem und Naivem zusammen. Überhaupt avanciert das bäuerliche Milieu in der Motivwelt des *Sternbalds* und seiner Nachfolger neben Klöstern und Eremitagen zum wichtigsten Soziotop erbaulicher Einfachheit. In der »stillen Häuslichkeit und »beschränkten Ruhe« dieser Bauernfamilie erlebt Sternbald, wie ein alter Nachbar »in seiner einfältigen

132 Treffend hat Richard Littlejohns (Der Rutsch in die Fiktion. Renaissancekunst und Renaissancekünstler in Tiecks *Franz Sternbalds Wanderungen*. In: Romantik und Renaissance. Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik. Hg. von Silvio Vietta. Stuttgart und Weimar 1994, S. 163–175, hier S. 166 f.) von einem »Fiktionalisierungsprozess« gesprochen, »der schließlich den historischen Rahmen völlig sprengt und das Geschehen eher in ein Vakuum ohne Ort und Zeit verlegt«.

Art« den Kindern »von heiligen Märtyrern« erzählt,¹³³ und zwar ausdrücklich »nichts Neues, sondern was er ihnen schon oft erzählt habe, je öfter sie es hörten, je lieber würde es ihnen«:¹³⁴ »Der Nachbar war auch willig und trug die Geschichte der heiligen Genoveva vor, dann des heiligen Laurentius und alle waren in tiefer Andacht verloren. Franz war überaus gerührt«.¹³⁵ Sogleich stilisiert Sternbald diese Szene brieflich zur Inspirationsquelle: »Der Künstler sollte nach meinem Urteil bei Bauern und Kindern manchmal in die Schule gehn«, heißt es unmittelbar danach in einem Brief an Sebastian, »um sich von seiner kalten Gelehrsamkeit oder zu großen Künstlichkeit zu erholen, damit sein Herz sich wieder einmal der Einfalt auftäte, die doch nur einzig und allein die wahre Kunst ist«. Er selbst jedenfalls habe aus den Heiligenlegenden »viele gelernt; die Gegenstände, die der Maler daraus darstellen mußte, sind mir in einem ganz neuen Lichte erschienen«.¹³⁶ Die körperlichen Qualen des Martyriums sowie das Motiv der Verfolgung, der Vernichtung und der Leiden, all diese Umstände, für spätere Bearbeitungen des Themas zentral und fraglos ganz ungeeignet für Kindergeschichten, all sie also fallen hier weg. Die ganze Erzählzene wirkt mit ihrem Arrangement sentimentaler Merkmale der »süße[n] Frömmigkeit«¹³⁷ – Bauern, Kinder, Märtyrer – ausgesprochen forciert. Die Legenden dienen als literarisches Anschauungsmaterial für eine Ästhetik des Vertrauten, Unbedarften, ja Unmündigen, und gerade weil an ihnen angeblich »nichts Neues« zu finden ist, eignen sie sich als Kunstäquivalente zur »ewigen Jugend«.

Inspirationspoetik: die Begegnung mit Anselm, Maler der Märtyrer

Immer wieder kehrt der Roman zu der Unterscheidung zwischen der »wahr[e] Kunst« und ihren Negativen, der »kalten Gelehrsamkeit« und der »zu großen Künstlichkeit« zurück, die Sternbald im Zuge seiner legendarisch

133 Tieck: Sternbald, S. 29, S. 33 und S. 30.

134 Ebd., S. 30.

135 Ebd.

136 Ebd., S. 33.

137 Ebd. – Konrad Feilchenfeldt (Franz Sternbalds Wanderungen als Roman der Jahrhundertwende 1800. In: »Lasst uns, da es uns vergönnt ist, vernünftig seyn! –«. Ludwig Tieck. Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik. Bd. 9. Hg. vom Institut für Deutsche Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin, unter Mitarbeit von Heidrun Markert. Bern u. a. 2004, S. 163–177, hier S. 169 f.) hat in dieser Szene, in ihrer Begegnung von Alt und Jung und ihrer Rekapitulation in Sternbalds Briefbericht ein Indiz für die »zyklische Verlaufskurve« gesehen, die der Roman insgesamt und nach Maßgabe von Tages- und Jahreszeitenzyklen durchlaufe.

gestützten Fantasie »stiller Häuslichkeit« getroffen hatte.¹³⁸ Unter den Resonanzen dieser Urszene sticht eine hervor, nämlich Sternbalds Besuch bei dem als wahnsinnig geltenden Einsiedler Anselm im zweiten Buch. Die Begegnung mit Anselm – er gilt als der »wohl berühmteste Eremit der (deutschen) Romantik« –¹³⁹ sowie das »entscheidende Kunstgespräch des Romans«,¹⁴⁰ das er anstößt, hat die Tieck-Forschung seit ihren Anfängen bewegt. Wie ich knapp darlegen möchte, greift es just jenes Enthusiasmus- und Produktivitätsproblem wieder auf, das die *Herzensergießungen* in der Berglinger-Erzählung mit dem Martyriumsmotiv verbinden.

So wie der Klosterbruder, der *Nackte Heilige* des *Morgenländischen Märchens* und die »schwärmerischen Eremiten des Mittelalters«¹⁴¹ entspringt Anselm dem christlich-katholischen, zugleich vage orientalisierten und mediävalisierten Typeninventar des Heiligen, das die Frühromantik zunehmend popularisiert und, wie man insbesondere Tieck immer wieder vorwerfen konnte, durchaus zum Klischee trivialisiert hat. Sternbald hört von ihm, als er nach seiner Reise durch Franken, die Niederlande und das Elsass bei einer Gräfin unterkommt, deren Bildnis er malt. In der Nähe, heißt es, lebe ebenfalls ein begabter Maler, der »halb wahnsinnig sein sollte, in der Einsamkeit lebte und niemals seinen öden Aufenthalt verließ«.¹⁴² Nach einer beschwerlichen Wanderung erreicht Sternbald dessen abgelegenen Wohnsitz, trifft den »wunderbaren Menschen«, der ihm, natürlich, »wie ein Kind« vorkommt,¹⁴³ und vertieft sich mit ihm in ein Gespräch. Anselm betrachtet die Natur als chiffriert, will in »jedem Moose« eine göttliche Hieroglyphe sehen, die es zu entschlüsseln gelte. Analog habe man auch die Kunst allegorisch zu gestalten; in ihr lägen geoffenbarte Wahrheiten verborgen, die der Künstler durch göttliche Inspiration gesehen und dem profanen Publikum im Kunstwerk mitzuteilen habe.¹⁴⁴ Alle Kunst müsse daher einen »allgemeinen Sinn« enthalten, müsse idealistisch und anti-

138 Tieck: Sternbald, S. 33 und S. 29.

139 Norman Kasper: Ludwig Tiecks Eremiten. Muster kunsthistoriografischer Signifikanz zwischen epistemischem Charakter und komischer Sozialfigur. In: *Einsamkeit und Pilgerschaft. Figurationen und Inszenierungen in der Romantik*. Hg. von Antje Arnold, Walter Pape und Norbert Wichard. Berlin und New York 2020, S. 65.

140 Gideon Stiening: Die Metaphysik des Hieroglyphischen. Zur Begründungsstruktur religiöser Ästhetik in Ludwig Tiecks »Franz Sternbalds Wanderungen«. In: *Jahrbuch des Freien deutschen Hochstifts* 1999, S. 121–163, hier S. 125.

141 Wackenroder: Brief an Tieck, 11. Dezember 1792. In: Ders.: *Briefwechsel*, S. 96–102, hier S. 99.

142 Tieck: Sternbald, S. 247.

143 Ebd., S. 251.

144 Ebd., S. 253.

mimetisch sein.¹⁴⁵ All das legt der Roman auch an sonstigen Stellen nahe und als Poetik weicht es nicht wesentlich von anderen Modellen der Zeit ab, erinnert beispielsweise deutlich an Friedrich Schlegels Hieroglyphenkonzept.¹⁴⁶

Anselms Kunstverständnis gewinnt für den Romanverlauf erst an Relevanz, indem es biographisch eingebettet wird. Dadurch wird es sakralisiert und ambiguisiert. Anselms Biographie bietet eine Antwort auf die Frage, unter welchen Bedingungen der Künstler Zugang zur göttlichen Wahrheit erlangen könne, die er dann allegorisch in seinem Werk einzukleiden hat. Als Antwort darauf rekapituliert Anselm seine Lebensgeschichte, die derjenigen Berglingers stark ähnelt. Zwar ist er kein Musiker, sondern ein Maler, bei Pietro Perugino in die Lehre gegangen und mit Raffael befreundet. Doch auch er überlässt sich zunächst dem jugendlichen Enthusiasmus für die Kunst, fühlt sich berufen und erleuchtet, bevor sich auch sein Glück wendet. Er verliert sein Vermögen, seine Freunde wenden sich ab, die Gattin stirbt mit seinem Kind im Wochenbett. Er ahnt, dass er die Kunst »niemals geliebt« habe,¹⁴⁷ sieht, wie schmerzlich sich »Wirklichkeit« und »Phantasie« voneinander trennen:

Nun fühlte ich das Treiben der Welt, nun lernte ich die Not kennen, die meine armen Brüder mit mir teilten. Vorher hatte ich die menschliche Tätigkeit, diese mitleidswürdige Arbeitseligkeit verachtet, mit Tränen in den Augen verehrte ich sie jetzt, ich schämte mich vor dem zerlumpten Tagelöhner, der im Schweiß seines Angesichts sein tägliches Brot erwirbt und nicht höher hinausdenkt, als wie er morgen von neuem beginnen will. Vorher hatte ich in der Welt die schönen Formen mit lachenden Augen aufgesucht und mir eingeprägt, jetzt sah ich im angespannten Pferde und Ochsen nur die Sklaverei, die Dienstbarkeit, die den Landmann ernährte,

145 Ebd., S. 258. Zu Tiecks Allegoriebegriff, der seit Paul Böckmann (Die romantische Poesie Brentanos und ihre Grundlagen bei Friedrich Schlegel und Tieck. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1934/35, S. 56–175) ein Zentrum der *Sternbald*-Forschung bildet, siehe neben vielen anderen neuerdings Norman Kasper: Welche Farbe hat die Allegorie? Ludwig Tiecks ›Franz Sternbalds Wanderungen‹ zwischen allegorischer Repräsentation und symbolischer Präsenz. In: Wahrnehmungskulturen. Erkenntnis – Ereignis – Mimesis. Hg. von Gerd Antos u. a. Halle a. d. Saale 2009, S. 257–276; dort auch weitere Hinweise zur Forschung.

146 Zum Hieroglyphenkonzept bei Tieck siehe Linda Simonis: Hieroglyphische Zeichen. Zur Bedeutung geheimer Äußerungsformen und ihrer Entzifferung in der frühromantischen Diskussion. In: Codes, Geheimtext, Verschlüsselung. Kryptographie und Gegenwart einer Kulturpraxis. Hg. von Gertrud Maria Rösch. Tübingen 2004, S. 83–97, sowie Astrid Keiner: Hieroglyphenromantik. Zur Genese und Destruktion eines Bilderschriftmodells und zu seiner Überforderung in Friedrich Schlegels Spätphilosophie. Würzburg 2003.

147 Tieck: *Sternbald*, S. 262.

ich sah neidisch in die kleinen, schmutzigen Fenster der Hütten hinein, nicht mehr um seltsame poetische Ideen anzutreffen, sondern um den Hausstand und das Glück dieser Familien zu berechnen. Oh, ich irrötete, wenn man das Wort Kunst aussprach, ich fühlte mich unwürdig, und das, was mir vorher als das Göttlichste erschien, kam mir nun als ein müßiges, zeitverderbendes Spielwerk vor, als eine Anmaßung über die leidende und arbeitende Menschheit.¹⁴⁸

Kurz darauf verliert er seinen Verstand und sein Selbst, vergisst sein voriges Leben und findet sich erst vor einer Kapelle wieder, in deren Nähe er nun als Einsiedler lebt.

Die Konstellation von Kunst und Lebensrealität, die Anselms biographische Binnenerzählung entfaltet, kommt dem Leser nur zu vertraut vor: Wieder steht auf der einen Seite die verführerische Schönheitswelt der ›reinen Kunst‹, die sich bei allen anfänglichen Reizen als steril und elitär erweist, und auf der anderen Seite der krisenhafte Einbruch einer tristen Wirklichkeit, die hier wie in den *Herzenergießungen* durch das Pathos harter Arbeit – des Arztes, des Tagelöhners, des Bauern und Sklaven – und maximalen Leids – Armut, Hunger, Tod der engsten Angehörigen – intensiviert und in ihrem ›realen‹ Kontrast zur Welt des Künstlichen greifbar gemacht werden soll. Die Konfrontation dieser beiden Sphären erleben die Protagonisten, zumindest nach Auskunft ihrer Erzähler, nicht als ambivalent, sondern als Scheitern der Kunst an den Härten des Lebens. Musik und Malerei erscheinen nur mehr als müßiger Zeitvertreib; der frühere Wunsch, ihnen beruflich nachzugehen, wird als Fehlentscheidung verdammt. Zu Gebot steht daher die Selbstausslöschung des Künstler-Ichs, die zugleich die paradoxe Voraussetzung jeder wahrhaften Kunstschöpfung bildet, aber nicht als aktive Erkenntnis-, sondern als passive Inspirationsbedingung.

Mysterium tremendum et fascinans: Sternbalds Faszination

Fallen Berglingers Passion und Tod mit der Erschaffung seines Meisterwerks zusammen, wirken sich auch der Wahnsinn, Gedächtnisverlust und Welt-rückzug Anselms auf seine Malerei produktiv aus. Von seinen Bildern gibt der Roman eine ekphrastisch genaue Beschreibung:¹⁴⁹

¹⁴⁸ Ebd., S. 263 f.

¹⁴⁹ Zu Anselms Kunstlehre und der Ekphrasis seiner Bilder als »Muster für [Caspar David] Friedrich« und die Malerei der Nazarener vgl. Christian Scholl: Romantische Malerei als neue

Die meisten waren Köpfe, nur wenige Landschaften, noch weniger Historien. Franz betrachtete sie mit vieler Aufmerksamkeit, indes der alte Mann schweigend einen verfallenen Vogelbauer ausbesserte. In allen Bildern spiegelte sich ein strenges, ernstes Gemüt, die Züge waren bestimmt, die Zeichnung scharf, auf Nebendinge war kein Fleiß gewendet, aber auf den Gesichtern schwebte ein Etwas, das den Blick zugleich anzog und zurückstieß, bei vielen sprach aus den Augen eine Heiterkeit, die man wohl grausam hätte nennen können, andre waren seltsamlich entzückt und erschreckten durch ihre furchtbare Miene. Franz fühlte sich unbeschreiblich einsam, vollends wenn er aus dem kleinen Fenster über die Berge und Wälder hinübersah, wo er auf der fernen Ebene keinen Menschen, kein Haus unterscheiden konnte. Als Franz seine Betrachtung geendigt hatte, sagte der Alte: »Ich glaube, daß Ihr etwas Besondres an meinen Bildern finden mögt, denn ich habe sie alle in einer seltsamen Stimmung verfertigt. Ich mag nicht malen, wenn ich nicht deutlich und bestimmt vor mir sehe, was ich eigentlich darstellen will. Wenn ich nun manchmal im Schein der Abendsonne vor meiner Hütte sitze [...], dann rauschen oft die Bildnisse der Apostel, der heiligen Märtyrer hoch oben in den Bäumen, sie sehen mich mit allen ihren Mienen an, wenn ich zu ihnen bete, und fordern mich auf, sie abzuzeichnen. Dann greife ich nach Pinsel und Palette, und mein bewegtes Gemüt, von der Inbrunst zu den hohen Männern, von der Liebe zur verflissenen Zeit ergriffen, schattiert die Trefflichkeiten mit irdischen Farben hin, die in meinem Sinn, vor meinen Augen erglänzen. [...] D]er Künstler sollte nach meinem Urteile niemals anders arbeiten, und was ist seine Begeisterung denn anders? Dem Maler muß alles wirklich sein, denn was ist es sonst, das er darstellen will? Sein Gemüt muß wie ein Strom bewegt sein, so daß sich seine innere Welt bis auf den tiefsten Grund erschüttert, dann ordnen sich aus der bunten Verwirrung die großen Gestalten, die er seinen Brüdern offenbart. Glaubt mir, noch nie ist ein Künstler auf eine andre Art begeistert gewesen.«¹⁵⁰

Auch die Konvergenzen von Inspirationsinstanz und Darstellungsobjekt sind aus den *Herzensergießungen* bereits bekannt. Sie entsprechen zum Beispiel der ›Erleuchtung‹ Raffaels durch die Muttergottes, als ihm ein Marienbildnis zu missglücken drohte. Ähnliches postuliert auch in dieser Szene der Eremit. Durch eine Art ›inneres Schauen‹ stünden ihm die Apostel und Märtyrer

Sinnbildkunst. Studien zur Bedeutungsgebung bei Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich und den Nazarenern. München und Berlin 2007, S. 224–233, hier S. 229.

150 Tieck: Sternbald, S. 255 f.

unmittelbar vor Augen, bevor er sie abmale, sogar auf ihre Aufforderung hin. Umschrieben wird der Prozess wie zuvor und gleich mehrmals mit dem Begriff der ›Begeisterung‹, der so erneut mit dem Martyrium konnotiert wird. Es geht wohl nicht zu weit, in dem Selbstverlust Anselms, in dessen Folge »seine innere Welt bis auf den tiefsten Grund erschüttert« wurde, das funktionale Äquivalent zu Berglingers Tod zu sehen: eine Art Martyrium, verstanden als ultimative Lebensreduktion und Konzentration auf das Wesentliche, die es ihm ermöglicht, mit den Heiligen zu kommunizieren, sich von ihnen ›begeistern‹ zu lassen und eine höhere Kunst zu produzieren. Wenn Anselm der Meinung ist, dem Maler müsse »alles wirklich sein«, so ist damit durchaus kein mimetischer Realismus gemeint, sondern allein die Fähigkeit, sich das Idealische derart plastisch vor Augen zu stellen, dass es, auf die Leinwand gebracht, lebendig wirkt.¹⁵¹ Als Voraussetzung der seelischen Manifestation »große[r] Gestalten« betrachtet er eine Erschütterung der »innere[n] Welt« des Malers »bis auf den tiefsten Grund«, und um empfindsam zu sein für diese produktive Gemütsverwirrung scheinen Lebenskrise, Wahnsinn und Ichzerstörung zumindest hilfreich zu sein.

Bemerkenswert an der zitierten Passage ist aber nicht nur ihre seit den *Herzensergießungen* etablierte Inspirationspoetik. Als ebenso folgenreich hat

151 Wie zu erwarten, hat Anselms Satz »Alle Kunst ist allegorisch« (ebd., S. 257) in der neueren Forschung die Anwendung eines entreferentialisierten Allegoriebegriffs provoziert, wie ihn Benjamin, de Man und andere entwickelt haben. Anselms Kunst sowie die allegorische Struktur des ganzen Romans verweisen demnach nicht auf Wirklichkeit – und sei es auf die Wirklichkeit der Metaphysik –, lassen sich nicht begrifflich explizieren, sondern sind selbstbezüglich, sind Allegorien der Allegorie. So versteht Cord-Friedrich Berghahn (Flucht in die Bilder – Ludwig Tiecks Bildpoetik. William Lovell – Der Blonde Eckbert – Franz Sternbald. In: *Intermedialität und Kulturaustausch. Beobachtungen im Spannungsfeld von Künsten und Medien*. Hg. von Annette Simonis. Bielefeld 2009, S. 167–196) die Kunst Anselms als reines »Zeichensystem«, als »Signifikant, nicht Signifikat« (ebd., S. 188), und versucht, eine »Poetik des Romans« zu rekonstruieren, »die Innenwelt und Außenwelt in einer komplexen Figuration von Schrift zusammenfallen lässt« (ebd., S. 190). Ähnlich formuliert Christoph Brecht (Die gefährliche Rede. Sprachreflexion und Erzählstruktur in der Prosa Ludwig Tiecks. Tübingen 1993, S. 100), »[d]ie Wörter meinen nur sich selbst, und die Intuitionen der Subjekte finden an keiner Wirklichkeit ihr hermeneutisches Kriterium. Alle Signifikate sind Signifikanten, weil sie das allegorische Prinzip überall und immer wiederholen« müssten. Diese Lektüren vernachlässigen jedoch das Problem der Inspiration. Anselms allegorische Kunst referiert auf seine Eingebungen in Form von Heiligenvisionen, und auch wenn diese ihm als »Bildnisse« erscheinen, haben sie (dem Roman zufolge) ihren Grund doch in einem Außerhalb textueller Repräsentation, nämlich in seinem durch seine Lebenskrise bedingten privilegierten Verhältnis zum Sakralen. Versteht man *Franz Sternbalds Wanderungen* ausschließlich zeichentheoretisch als Allegorie des Allegorischen, verkürzt man den Roman um seine protovitalistischen (auch erotischen!) und hagiologischen Züge, die sich an die Frage nach den Bedingungen künstlerischer Produktivität knüpfen.

sich die Beschreibung der fesselnden Wirkung erwiesen, welche die Märtyrerbilder auf Sternbald ausüben. Der Passionstod Berglingers war, wie oben ausgeführt, erzählerisch gerahmt und perspektivisch markiert als Sicht des Klosterbruders. In *Franz Sternbalds Wanderungen* sind die Verhältnisse anders. Die Erzählstimme ist hier nicht figürlich ausgestattet, sodass ihre Urteile üblicherweise autoritativer erscheinen. Die vorliegende Bildbetrachtung indes wird von Beginn an als fokal gebunden präsentiert: Auf eine nüchterne Bestandsaufnahme der Sujets – Köpfe, Landschaften, kaum Historien – folgt der Wechsel in die Figurensicht (»Franz betrachtete sie mit vieler Aufmerksamkeit«), die am Ende mit einem knappen Gefühlsbericht resümiert wird (»Franz fühlte sich unbeschreiblich einsam«), bevor der Erzähler sie schroff abschließt (»Als Franz seine Betrachtung geendigt hatte«). So lässt sich der Eindruck, auf den Konterfeis der Apostel und Märtyrer habe »ein Etwas« geschwebt, »das den Blick zugleich anzog und zurückstieß«, wohl Franz zuschreiben, ebenso wie die Reaktionen, viele sähen »seltsamlich entzückt« aus und »erschreckten durch ihre furchtbare Miene«. ¹⁵²

Es sind ambivalente Empfindungen, die Franz angesichts der Heiligenikonen verspürt, Empfindungen der Attraktion und des Widerwillens, der Bewunderung für die ›grausame Heiterkeit‹ und des Erschreckens über qualverzernte Gesichter und dergleichen. Die Heiligenikonen, die Sternbald im Atelier des Eremiten betrachtet, üben offenkundig eine kontrastharmonische Wirkung aus, und ihre Ambivalenz drückt sich in Oxymora wie der ›grausamen Heiterkeit‹ der Märtyrer und ihres ›entzückend-furchtbaren‹ Antlitzes aus. ¹⁵³ Von diesem ästhetischen Befremden, das aus der reizvollen Alterität des Sujets rührt, war in den *Herzenseergießungen* noch keine Rede gewesen. Die Affiliation von Enthusiast und Märtyrer hatte sich in der Francia-Vita fast beiläufig und mit völliger Selbstverständlichkeit ergeben, während sie für den Tod Berglingers nur subtextuell das Deutungsmuster bieten kann, das der Klosterbruder durch seine pathologisierende Perspektive ausdrücklich widerruft. Franz Sternbald hingegen erkennt im Heiligenbild ein »Etwas«, das begrifflich nicht präzisiert werden kann, sich aber als »[Z]ugleich« von Sog und Abstoßung bemerkbar macht. ¹⁵⁴

Sternbalds Bildbetrachtung führt derweil nicht zu einem Moment der Beseeligung und Verzückung, sondern weckt ein Gefühl von ›unbeschreiblicher‹

152 Tieck: Sternbald, S. 255 f.

153 Die Terminologie (*Mysterium tremendum* und *Mysterium fascinans*, Kontrastharmonie) nach Rudolf Otto: *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*. Mit einer Einführung zu Leben und Werk von Jörg Lauster und Peter Schütz. Nachwort von Hans Joas. München 2014 [zuerst 1917].

154 Tieck: Sternbald, S. 255 f.

Einsamkeit. Vergeblich sucht sein Blick in der Ferne nach Menschen oder Häusern, nach Zeichen der Zivilisation. Sein Bedürfnis nach dem Sozialen und Vertrauten erwächst offenbar aus der schlagartigen Einsicht in die Isolation, in der der Einsiedler sich befindet und von denen seine Bilder wohl zeugen. Der Roman führt auf diese Weise einen aufklärerischen Deutungsstrang fort und verbindet das Martyrium mit Wahnsinn und Gesellschaftsferne. Es ambiguisiert aber die Wertungen, lässt im Unklaren, ob dieses Modell sich nicht womöglich als künstlerisch produktiv erweist. Denn einerseits scheint Sternbalds Einsamkeitsgefühl ihn aus seiner Bildversunkenheit zu wecken. Plötzlich befremdet ihn die Einsiedlerexistenz mitsamt der ihr gemäßen Sakralkunst. Andererseits versetzt sie ihn auch in eine Stimmung, die sich später als »schauerliche Einsamkeit« durchaus als produktiv erweisen wird.¹⁵⁵ Daher lässt das Kapitel auch offen, für wie wahnsinnig Anselm zu gelten hat, werden doch die Wirrheit seiner Gedanken und Taten mehrfach erwähnt. Und unklar bleibt schließlich auch, wie ernst er als Künstler zu nehmen ist. Seine Selbstzweifel, er sei »ein verunglückter Künstler, der seinen eigentlichen Beruf nicht angetroffen hat«⁻¹⁵⁶ abermals eine Reminiszenz an die Berglinger-Erzählung –, widerruft er kurz darauf selbst: »Die unendliche Mannigfaltigkeit der Gestalten, die sich bewegen, die gleichsam mehr ein Leben erstreben und andeuten als wirklich leben«, resümiert Anselm am Ende seiner Lebensgeschichte, »beruhigt mich, daß auch ich vielleicht so sein mußte und mich von meiner Bahn niemals so sehr verirrt habe, als ich wohl ehemals wähnte«.¹⁵⁷ Die Ambivalenz der Wirkung, die Sternbald angesichts der eigentümlichen Ikonenkunst verspürt, erstreckt sich auch auf ihren Maler selbst. Indem der Roman offenlässt, für wie zurechenbar Anselm zu halten ist, für wie wertvoll und wirkmächtig seine Kunst, soll er auf poetische Weise ein ähnliches Faszinationsgefühl hervorrufen, wie Sternbald es beim Anblick seiner Sakralkunst erlebt.

155 Ebd., S. 362. Bekanntlich lobt die Romantik das Gefühl der Einsamkeit als grundsätzlich anregend, und der *Sternbald* ist da keine Ausnahme; vgl. u. a. das Lied über die Einsamkeit (ebd., S. 343–346), dessen Sternbald sich auch entsinnt, als er am Gemälde der Heiligen Geneveva arbeitet (ebd., S. 357). Siehe dazu nun die Beiträge zu Arnold, Pape und Wichard (Hg.): *Einsamkeit und Pilgerschaft*, bes. Kasper: *Tiecks Eremiten*, passim.

156 »Von Kindheit auf war es mein Bestreben, nur für die Kunst zu leben, aber sie hat sich unwillig von mir abgewendet, sie hat mich niemals für ihren Sohn erkannt, und wenn ich dennoch arbeitete, so geschah es gleichsam hinter ihrem Rücken«, lautet die Passage weiter (Tieck: *Sternbald*, S. 254 f.).

157 Ebd.

Bei allen Ambivalenzen zeigt sich Sternbald doch von dem Kunstverständnis, das der Eremit im Gespräch darlegt, überaus beeindruckt: »Franz war vor Erstaunen wie gefesselt, denn dermaßen hatten ihn bis dahin noch keine Worte angedet; er erschrak über sich selber, daß er aus dem Munde eines Mannes, den die übrigen Leute wahnsinnig nannten, seine eigensten Gedanken deutlich ausgesprochen hörte«. ¹⁵⁸ Die unlogische Steigerung der »eigenen« zu den »eigensten Gedanken«, gemeinsam mit der superlativischen Formulierung, es hätten auf Sternbald »bis dahin noch keine Worte« einen derartigen Eindruck hinterlassen, hebt die Begegnung als Wendepunkt der *Wanderungen* hervor. Tatsächlich aber scheint sie in der Folge schnell vergessen. ¹⁵⁹ Nur an einer Stelle kommt Sternbald auf den Eremitenmaler Anselm zurück. Als Sternbald in einem italienischen Kloster gebeten wird, ein mittelalterliches Gemälde der Heiligen Genoveva zu restaurieren – es handelt sich dabei um einen der wenigen Momente, in denen Sternbald selbst malerisch tätig wird, und um eines von sehr wenigen seiner Gemälde, deren Entstehung ausführlich erzählt wird –, ¹⁶⁰ sucht er nicht umsonst ein Gemälde des Eremiten hervor, das er ihm zuvor abgekauft hat. Es stellt allerdings keinen Märtyrer dar, sondern seine Kindheitsliebe Marie, die Sternbald inzwischen fälschlich für tot hält. Anselm hatte Marie, die ihn zufällig zuvor besucht hatte, abkonterfeit und damit alle Sehnsuchts Elemente – den Ikonenstil der Sakralkunst, die Erinnerung an die Kindheit und das Objekt der erotischen Suche – zu einem Bild vereint. Dieses Porträt nun nimmt Sternbald sich vor, als er nach Inspiration für seine Heilige Genoveva sucht. Sogleich setzt ein Inspirationsprozess ein, der sich über die bekannten Stationen der krisenhaften Abwendung von der Kunst, des Wunsches nach sozialer Regression und körperlicher Selbsterniedrigung vollzieht und schließlich

158 Ebd., S. 253.

159 Deshalb hat Uwe Japp (*Der Weg des Künstlers und die Vielfalt der Kunst in Franz Sternbalds Wanderungen*. In: *Die Prosa Ludwig Tiecks*. Hg. von Detlef Kremer. Bielefeld 2005, S. 35–52) betont, Sternbald neige eigentlich immer dazu, »in den jeweiligen Äußerungen« seiner diversen Gesprächspartner »seine innersten Gedanken ausgesprochen zu finden« (ebd., S. 44). »Sternbalds Zustimmungsfreudigkeit« (ebd.) erkläre sich daraus, dass der Roman »verschiedensten Kunstdeutungen Raum gibt« (ebd., S. 50). Es sei »angesichts der pluralen Verfaßtheit des *Sternbald* zweifelhaft«, für wie »zentral« man Anselms allegorischen Kunstbegriff halten könne (ebd., S. 48).

160 Pontzen (*Künstler ohne Werk*, S. 87) hat die Romanpassagen zusammengesucht, in denen Sternbald malt, resümiert aber zu Recht, die Tatsache, dass man von den meisten »nicht einmal mehr den Titel« erfahre, sei »allerdings bezeichnend für das Desinteresse, das der Erzähler an Sternbalds Hervorbringungen zeigt«.

in der seit der Empfindsamkeit stereotypen Enthusiasmusmetaphorik des Stroms und des Strudels gipfelt.¹⁶¹ Doch Sternbald stirbt nicht, er wird auch nicht wahnsinnig oder löscht sein Ich auf andere Weise symbolisch aus, wie Berglinger und Anselm es martyrologisch vorgemacht hatten. Stattdessen kehrt er nach einem Stadtspaziergang in das Kloster zurück und sucht sich eine hübsche Nonne zum Vorbild seiner Genoveva, die Geliebte seines Bekannten Ludoviko, wie sich bald nach einem trivialkomischen Verwirrungsexkurs herausstellt.

Es sind solche Konsistenzbrüche, die *Franz Sternbalds Wanderungen* in den Augen der Kritik lange nicht haben bestehen lassen und die heute eher wertzuschätzen sind.¹⁶² »Groß und edel ist der Mensch«, hatte es in einem Beitrag Tiecks zu den *Phantasien* geheißen, »wenn er den Widerspruch in jedem Augenblicke fühlt, und doch durch ihn in keinem Augenblicke beleidigt wird: wenn er gern und willig alles in seinem Busen aufnimmt.«¹⁶³ Es könnte zu den verkannten Stärken von Tiecks Roman gehören, dass er seinem Protagonisten die Optionen des Künstlerdaseins in ihrer widersprüchlichen

161 Auf Maries Bild, das der Eremit Anselm angefertigt hat, reagiert Sternbald erst mit einer Erinnerung an die sexuelle Erfüllung, die er bei Emma erfahren hat, dann aber mit Scham und Gedanken an seine Freundschaft mit Sebastian. Daraufhin setzt der folgende Prozess ein: »Die Verworrenheit aller dieser Vorstellungen bemächtigte sich seiner so sehr, daß er zu weinen anfang und keinen Gedanken erhaschte, der ihn trösten konnte. Ihm war, als wenn seine innerste Seele in den brennenden Tränen sich aus seinen Augen hinausweinte, als wenn er nachher nichts wünschen und hoffen dürfte, und nur ungewisse, irrende Reue ihn verfolgen könne. Seine Kunst, sein Streben, ein edler Künstler zu werden, sein Wirken und Werden auf der Erde erschien ihm als etwas Armselige, Kaltes und jämmerlich Dürftiges. [...] Er schweifete durch die Stadt, und die bunten Häuser, die Brücken, die Kirchen mit ihrer künstlichen Steinarbeit, nichts reizte ihn, es genau zu betrachten, es sich einzuprägen, wie er sonst so gern tat [...]. Die Mühseligkeit des Handwerkers, die Emsigkeit des Kaufmanns, das trostlose Leben des Bettlers daneben schien ihm nun nicht mehr, wie immer, durch große Klüfte getrennt: sie waren Figuren und Verzierungen von einem großen Gemälde [...]. Die Melodie des Liedes von der Einsamkeit kam ihm ins Gedächtnis, er konnte es nicht unterlassen, das Gedicht leise vor sich hin zu singen, wobei er immer durch die Straßen lief und sich endlich in das Getümmel des Marktes verlor. [...] Wenn er so in sein bewegtes Gemüte sah, so war es, als wenn in einen unergründlichen Strudel hinabschaute, wo Woge Woge drängt und schäumt und man doch keine Welle sondern kann, wo alle Fluten sich verwirren und trennen und immer wieder durcheinanderwirbeln [...]« (Tieck: Sternbald, S. 356 f.). – Zur Strommetapher im *Sternbald* siehe William J. Lillyman: Der Erzähler und das Bild des Stromes in Franz Sternbalds *Wanderungen*. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 52 (1971), S. 378–395.

162 Zur Rezeption in der zeitgenössischen Kritik und in der Literaturwissenschaft siehe u. a. Dwight A. Klett: Tieck-Rezeption. Das Bild Ludwig Tiecks in den deutschen Literaturgeschichten des 19. Jahrhunderts. Heidelberg 1989, sowie Alfred Anger: Nachwort. In: Ludwig Tieck: Franz Sternbalds *Wanderungen*. Studienausgabe. Stuttgart 2004, S. 545–583, hier S. 545 f.

163 Wackenroder und Tieck: *Phantasien*, S. 231.

Amplitude aufzeigt, und ihn nicht zwischen ihnen entscheiden lässt.¹⁶⁴ Darunter fallen im ersten Teil die frühen Vorbilder, der altväterlich-urdeutsche Dürer und der geschäftige, eher handwerklich arbeitende, in der Kunstproduktion bedenkenlos produktive Lukas von Leyden, und im zweiten Teil ist es neben einigen anderen vor allem der leichtsinnig-fröhliche Poet Rudolf Florestan, eine Art Raffael-Figur, der für italienische Lebenskunst steht. Wenn sie auch alle Spielarten des Ursprünglichen, ja Kindlichen repräsentieren, bildet keiner ihrer Lebensentwürfe das Telos einer entwicklungsromanhaften ›Reifung‹ Franz Sternbalds zum wahren Künstler. Und so bleibt der Eindruck, den Franz' Gespräch mit dem Märtyrer malenden Einsiedler hinterlässt, eher schwach, trotz aller superlativischen Bekundungen, trotz der mehrfachen Referenzen auf das Märtyrermotiv an anderen Stellen des Romans.¹⁶⁵

Der Drang ins Abstrakte betrifft eben auch die epische Fügung der Handlung. Ungeachtet der mehrfachen Suggestion des Rätsel-Lösungsschemas, das im Motiv der unbekanntenen Herkunft, der Suche nach der seit Kindheitstagen ersehnten Geliebten sowie in den überraschenden Figurenähnlichkeiten und Doppelgängern anklingt, ungeachtet also dieser Reste stereotyper Motivierungen zeichnen sich die *Wanderungen* nur durch schwache Linearität aus – ein Eindruck, zu dem das Fehlen des von langer Hand geplanten, letztlich aber unausgeführten Dritten Teils sicher beiträgt. (Er hätte den für den Entwicklungsroman erforderlichen Schluss gegeben, die Rückkehr des Helden nach Nürnberg.)¹⁶⁶ So jedoch bleibt es bei einer Tendenz zur episodischen Reihung von Begegnungen, einer Art paradigmatischem Prinzip der wiederholenden Insistenz und Addition von typverwandten, zum Teil aber auch widersprüchlichen Eindrücken, weniger einer syntagmatischen – und sei es ›dialektischen‹ – Folge von Lebensstationen, die der Protagonist auf dem Weg zur abgerundeten Künstlerpersönlichkeit zu durchlaufen hätte.

164 Vgl. Japp: *Der Weg des Künstlers*, S. 50.

165 Vgl. Sternbalds Reaktion, als seine Mutter ihn nach dem Tod des Ziehvaters bittet, bei ihr zu bleiben: »Die Tränen machten sie stummt, und Franz tröstete sie. Er sah in Gedanken betende Einsiedler, die verehrungswürdige Märtyrer, und alle Leiden der armen Menschheit gingen in mannigfaltigen Bildern seinem Geiste vorüber« (Tieck: *Sternbald*, S. 50). – An anderem Ort verteidigt Sternbald den Künstler gegen Nützlichkeitsansprüche: »Ich sage es noch einmal, das wahrhafte Hohe darf und kann nicht nützen [...]. So halte ich die Kunst für ein Unterpfand unsrer Unsterblichkeit, für ein geheimes Zeichen, an dem die ewigen Geister sich wunderbarlich erkennen; [...] ja, ich bin kühn genug, es auszusprechen, was der Märtyrer durch seinen Tod besiegelt, das kann der große Maler durch seinen Pinsel auswirken und bekräftigen. Es ist der himmlische Strahl, der diesen Geistern nicht die müßige Ruhe erlaubt, sondern sie zu einer glänzenden Tätigkeit weckt« (ebd., S. 177).

166 Zum Herkunftsrätsel als Teil des ›pragmatischen Nexus‹ des Romans sowie zur Entstehungsgeschichte siehe Engel: *Frühe Romane*, S. 526.

Deshalb erzählt *Franz Sternbalds Wanderungen* auch gerade nicht die Geschichte einer Reifung zum Künstler, bewegt sich nicht in den Spuren des zeitgenössischen Bildungs- als Individuationsnarrativs.¹⁶⁷ Unter anderem indizieren die Heiligen- und Kinderfiguren, die Sternbalds Weg säumen, eher den Einspruch, der in der Folge immer wieder gegen die aufklärerische Entelechie des Ich erhoben wurde, teils aus poetologischen, oft aber auch aus geschichtsphilosophischen, anthropologischen oder theologischen Gründen. Wenn Tieck kindliche Einfalt und heilige Hingabe ästhetisiert und sie, wenn auch nicht ohne Ambivalenzen, zum wesentlichen Merkmal »wahrer Kunst« erklärt, so wendet er sich notwendig ab von zeitgenössischen Forderungen nach Mündigkeit und nach der im Bildungsroman gestalteten »Erziehung des Individuums an der vorhandenen Wirklichkeit« (Hegel).¹⁶⁸ Diesem autonomistischen Schema widerstrebt nicht nur das paradigmatische Erzählprinzip und die abstrahierende Tendenz des Romans, sondern auch der Lebenslauf Anselms. Wie derjenige Berglingers findet er sein Ziel gerade nicht in der Versöhnung persönlicher Anlagen mit der bürgerlichen Realität, sondern in der Desintegration des Selbst, sei es im Tod oder im Wahnsinn, und eben dadurch, durch die Passion, kann der Funke der poetischen Begeisterung entfacht werden. In einem bestimmten Sinne polarisieren sich bei Tieck Heiligkeit und Autonomie – die Autonomie als Individuation des Subjekts wie die Autonomie der Kunst. Ihr Spannungsverhältnis sollte sich nach 1800 weiter verschärfen.

167 Zuerst hat Böckmann (*Die romantische Poesie*, S. 102) darauf hingewiesen, dass die »allegorische Formung« des Romans »nicht von der organischen Entwicklung der Persönlichkeit her bestimmt ist wie derjenige des Entwicklungsromans«, wengleich fraglich ist, ob wirklich nur »Glück, Zufall, Laune und Stimmung als wesentlicher dar[ge]stellt« werden oder ob die lockere Form nicht auch aus einer Ästhetik der Einfalt, Heiligkeit und Ewigkeit resultiert. – Stiening (*Die Metaphysik der Hieroglyphen*, S. 162) hat im Sinne Böckmanns von einer »antinomische[n] Gleichzeitigkeit von Individuation und Hingabe« gesprochen, und daraus abgeleitet, »daß eine einheitliche Romanhandlung durch ihre inhaltsauflösende Tendenz nicht nur gefährdet erscheint, sondern unmöglich ist«. – Ähnlich konstatiert Berghahn (*Flucht in die Bilder*, S. 184 f.), »die allegorischen Tendenzen« des Sternbald deuteten »auf das Scheitern [des] Identitätsprojekts« hin, wie es der herkömmliche Bildungsroman verfolgt hatte. Allerdings liest Berghahn vor allem die Landschaftsdarstellungen als Manifestationen des allegorischen Prinzips, weniger die Bilder von Kindern und Heiligen.

168 Georg Friedrich Wilhelm Hegel: [Vorlesungen über die] Ästhetik. Hg. von Friedrich Bassenge. Berlin 1955, S. 557 f., zit. n. Rolf Selbmann: *Der deutsche Bildungsroman*. Stuttgart und Weimar 1994 [zuerst 1984], S. 13.

4 Rettungshelfer: Kuration und Kritik der Ikonenmalerei (Boisserée/Schlegel)

Es ist Herbst 1804, als der Kölner Kaufmannssohn Sulpiz Boisserée beschließt, seine Studienpläne fallenzulassen und sein Leben stattdessen der mittelalterlichen Heiligenkunst zu widmen. Eigentlich hatte der Einundzwanzigjährige vorgehabt, ein Studium der Jurisprudenz aufzunehmen. Um seine Entscheidung reifen zu lassen, war er für einige Monate nach Paris gezogen, wo er die Privatvorlesungen Friedrich Schlegels gehört und sich mit ihm angefreundet hatte. Er überredet Schlegel, mit ihm, seinem Bruder Melchior und dem gemeinsamen Freund Johann Baptist Bertram nach Deutschland zurückzukehren. Auf ihrer Reise wird die Gruppe mit den Folgen der Säkularisation im Rheingebiet konfrontiert. So sehen sie in Köln und Umgebung mit eigenen Augen mehrere Kirchenabrisse, beobachten mit Schrecken, wie man die Grundpfeiler mit Holz untergräbt und es anzündet, wie die Kalkdecke sich löst und darunter »in einem Blitz« die christlichen Wandmalereien der ›altköl-nischen Schule‹ sichtbar werden, »um dann für immer zu verschwinden«. ¹⁶⁹ Diese bestehen, notiert Boisserée in seiner *Lebensbeschreibung*, »meist aus einzelnen Figuren auf einfarbigen rothen, blauen oder andern oft teppich-artigen Feldern; diese Abtheilungen folgten in mehreren Reihen über einander, die Figuren schienen am häufigsten nicht über lebensgroß« ^{–170} offenbar mittelalterliche Heiligenfresken und Vitenzyklen, die »auf diese seltsame, traurige Weise uns vor die Augen kamen«. ¹⁷¹ Als Boisserée ein anderes Mal mit Schlegel über den Kölner Neumarkt spaziert, begegnet er einer »Tragbahre mit allerlei Geräthe«, »worunter sich auch ein altes Gemälde befand, auf dem die goldenen Scheine der Heiligen von ferne leuchteten«:

Das Gemälde, die Kreuztragung mit den weinenden Frauen und der Veronika darstellend, schien nicht ohne Vorzüge. Ich hatte es zuerst bemerkt und fragte nach dem Eigenthümer, der wohnte in der Nähe, er wußte nicht wo das große Bild zu lassen, und er war froh es für den geforderten Preis los zu werden. Nun hatten wir für die Unterbringung zu sorgen; um Aufsehen und Spottreden zu vermeiden, beschloßen wir das bestaubte Alterthum durch eine Hinterthüre in unser elterliches Haus zu fördern. Als wir dort anlangten, erschien durch ein eigenes Zusammentreffen unsere alte Großmutter an der Thüre, und nachdem sie das Gemälde eine Weile betrachtet

169 Sulpiz Boisserée: *Lebensbeschreibung*. Hg. von Mathilde Boisserée. Stuttgart 1862, S. 37.

170 Ebd.

171 Ebd.

hatte, sagte sie zu dem etwas verschämten neuen Besitzer: »Da hast du ein bewegliches (rührendes) Bild gekauft, da hast du wohl daran gethan!« Es war der Segenspruch zu dem Anfang einer folgereichen Zukunft.¹⁷²

Es ist eine Schlüsselszene in Boisserées Biographie und so etwas wie das Emblem der gesamten Restaurations- und Museumsbewegung im frühen 19. Jahrhundert. Der Ankauf der Heiligen Veronika begründete die Sammlung Boisserée, die seit 1810 in Heidelberg ausgestellt war und dort über die Jahre zahlreiche Besucher mit der ›byzantinischen‹ Sakralmalerei bekannt machte, bevor sie an Ludwig I. von Bayern verkauft wurde und damit den Grundstock der altdeutschen Kunst in der Münchner Pinakothek bildete.¹⁷³ Sie steht stellvertretend für ähnliche Sammelbemühungen in dieser Zeit, etwa für die Privatsammlung altkölnischer Malerei, die der Mediziner Franz Ferdinand Wallraf aufbaute und die Boisserée und Schlegel 1804 besichtigen können, oder für die Kollektion altkölnischer und niederländischer Klostermalerei, die der wohlhabende Tabakhandelserbe Jacob Lyversberg in den Nuller- und Zehnerjahren des 19. Jahrhunderts zusammenkaufte.¹⁷⁴ Teilweise standen handfeste ökonomische Gründe hinter ihren Aktionen, waren doch selbst anerkannte Meisterwerke, etwa des Jan van Eyck, nun zu guten Konditionen zu bekommen und später vielleicht gewinnbringend wieder zu veräußern. Man witterte zu Recht, dass der zeitgenössische Geschmack sich verändert hatte, die ›gotische‹ oder ›byzantinische‹ Kunst um 1800 wieder hoch im Kurs stand.

Säkularisation als Schiffbruch

Als Legitimation nennen Boisserée und seine Zeitgenossen aber noch einen weiteren Grund, und zwar das Anliegen, die heilige Kunst vor dem säkularisierenden Zeitgeist ›retten‹ zu wollen, »zu retten was noch zu retten war«. Die Zeitläufte erinnerten, so Boisserée, an einen »ungeheuren Schiffbruch, aus dem die einzelnen Schätze geborgen worden; wie viel Köstliches konnte

¹⁷² Ebd., S. 30.

¹⁷³ Dazu siehe Uwe Heckmann: Die Sammlung Boisserée. Konzeption und Rezeptionsgeschichte einer romantischen Sammlung zwischen 1804 und 1827. München 2003, sowie die ältere, aber in ihrer Rekonstruktion vor allem auch der einzelnen Sammlungsobjekte nicht überholte Darstellung bei Richard Firmenich-Richartz: Sulpiz und Melchior Boisserée als Kunstsammler. Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik. Jena 1916.

¹⁷⁴ Vgl. Heckmann: Die Sammlung Boisserée, S. 76 f. – Boisserée nennt Wallraf und ›Lieviersberg‹ ausdrücklich als Vorbilder, vgl. Boisserée: Lebensbeschreibung, S. 29.

in dem Sturm untergegangen seyn, wie Vieles konnten die bewegten Wellen noch an den Strand spülen«. ¹⁷⁵ Die Forschung hat zwar ideengeschichtlich von der »Erinnerungsarbeit« der Romantik gesprochen. ¹⁷⁶ Aber der Gedanke der Rettung – ein bei Boisserée und anderen allgegenwärtiger Begriff – scheint mir die Dringlichkeit, welche die Akteure offenkundig antrieb, besser zu treffen. Er schlägt sich auf dem Gebiet der entstehenden Forstwissenschaften und generell im romantischen Naturschutz ebenso nieder wie im patriotischen Rheindiskurs, im neuen Versicherungs- und Lebensrettungswesen ebenso wie in den vielen Plänen und Projekten zu Museumsgründungen. ¹⁷⁷ »Wo aber Gefahr ist, wächst | Das Rettende auch« ¹⁷⁸ – und umgekehrt setzt der Rettungsgedanke eine Art kollektive Paranoia voraus, die sich nirgends deutlicher manifestiert als in der Obsession mit Darstellungen der verfolgten und ermordeten Heiligen. Sie ist Ausdruck eines melancholischen Geschichtsbilds, wie es für eine ganze Generation nach der Französischen Revolution typisch ist. Die Vergangenheit scheint sich für sie unwiederbringlich von der Gegenwart abgelöst zu haben, sie scheint verloren, fragil und jedenfalls rettungsbedürftig. ¹⁷⁹

175 Boisserée: Lebensbeschreibung, S. 29. Ganz ähnlich formuliert Goethe übrigens das Ziel in *Kunst und Alterthum am Rhein und Mayn* (1816): »Nunmehr konnten die schätzbarsten Dinge, welche bisher der Gemeine gehörten, in den Besitz des Privatmanns übergehen. Mehrere Personen in Cölln fühlten sich daher veranlaßt, dergleichen zu retten und zusammenzuhalten« (Johann Wolfgang Goethe: *Kunst und Alterthum am Rhein und Mayn* [1816]. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. I. Abteilung. Bd. 20: *Ästhetische Schriften 1816–1820. Über Kunst und Altertum I/II*. Hg. von Hendrik Birus. Frankfurt a. M. 1999, S. 15–100, hier S. 18 f.; Hervorhebung N. D.).

176 Günter Oesterle: *Erinnerung in der Romantik*. Einleitung. In: *Erinnern und Vergessen in der europäischen Romantik*. Hg. von dems. Würzburg 2001, S. 7–25, hier S. 23.

177 Zur Entstehung des öffentlichen Lebensrettungswesens im 18. Jahrhundert als Paradigma einer »biopolitischen Unterwerfung des Lebens unter die Kontrolle des Wissens und der Macht« siehe Johannes F. Lehmann: *Infamie versus Leben. Zur Sozial- und Diskursgeschichte der Rettung im 18. Jahrhundert und zur Archäologie der Politik der Moderne*. In: *Rettung und Erlösung. Politisches und religiöses Heil in der Moderne*. Hg. von dems. und Hubert Thüning. Paderborn 2015, S. 45–67, hier S. 45. – Den Walddiskurs und das forstwissenschaftliche Bemühen der Romantiker hat Klara Schubenz (*Der Wald in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Geschichte einer romantisch-realistischen Ressource*. Konstanz 2020) rekonstruiert.

178 Friedrich Hölderlin: *Patmos* [1808]. In: Ders.: *Gedichte*. Hg. von Jochen Schmidt. Frankfurt a. M. 1992, S. 357 f., hier S. 357.

179 Zu diesem Geschichtsdenken (auch bei Boisserée und Chateaubriand) siehe Peter Fritzsche: *Stranded in the Present. Modern Time and the Melancholy of History*. Cambridge MA und London 2004. Zu Recht sieht Fritzsche in der nostalgischen Vergangenheitsorientierung allerdings ein genuin modernes Moment, »a way of thinking about time that dramatized radical transformations and inserted fundamental differences into history [...]. Within this historical world view, Europeans became more aware of the frailty of cultural and social formations. The world appeared to them more restless than it had in the past [...]. This drastic dimen-

Es lässt sich gar nicht bestreiten, dass der katholische Kunstbestand eine Zeit lang wirklich gefährdet war, wenn auch weniger in seinen Spitzenleistungen als in der Breite. Der neue Ikonoklasmus verbreitete sich zuerst in den seit 1794 von Frankreich besetzten linksrheinischen Gebieten, aber nach dem Reichsdeputationshauptschluss 1803 auch rechts des Rheins. Um die weltlichen Landesfürsten für die politischen Verluste zu entschädigen, die ihnen durch die französischen Annexionen entstanden und durch den Frieden von Lunéville besiegelt worden waren, hatte die Reichsversammlung beschlossen, auch die rechtsrheinischen geistlichen Besitztümer zu säkularisieren und aufzuteilen. Faktisch kam das einer radikalen Neuordnung des Alten Reichs gleich, das sich nur drei Jahre später auflösen sollte. Unter anderem betraf der ›Hauptschluss‹ auch Teile des mächtigen Kurfürstentums Köln, dessen linksrheinische Klöster und Kirchen zuvor schon per Dekret enteignet worden waren. Nun versteigerte oder verschenkte man sämtliche bewegliche Güter, von Kunstschätzen über liturgische Gegenstände und Reliquien bis zu Bibliotheksbeständen – eine beispiellose Entmachtung der geistlichen Fürstentümer und für die Kirche ein unermesslicher Wertverlust. Allein in Köln reduzierte sich die Gesamtzahl der Stifts- und Pfarrkirchen, Klöster und Abteien von dreiundachtzig auf zwanzig; über vierzig Kirchen wurden abgerissen, ihr Besitz verscherbelt oder zerstört.¹⁸⁰ Der Rest wurde privatisiert. Teure Kirchenschätze und bedeutende Werke der örtlichen Sakralkunst waren »in schnödesten Hast an Händler und Trödler verkauft« worden, erinnert Boisserée sich,¹⁸¹ ja gelegentlich hatte man alte Gemälde sogar zu Fensterläden, Tischplatten oder Schirmdächern verarbeitet. Es stand zu befürchten, dass auch die verstaubten, beschmutzten Ikonen, die man in den verlassenem Kreuzgängen noch stehen gelassen hatte, bald als Brennholz dienen müssten.¹⁸² Die Säkularisation erstreckte sich aber auch auf den persönlichen Raum. Schon 1798 hatte die französische Verwaltung der Stadt ihre Einwohner aufgefordert, neben allen aristokratischen Symbolen

sion to social description is perhaps the most fundamental outcome of the French Revolution« (ebd., S. 201f.).

180 Vgl. Berthold Hinz: Säkularisation als verwerteter ›Bildersturm‹. Zum Prozeß der Aneignung der Kunst durch die Bürgerliche Gesellschaft. In: Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks. Hg. von Martin Warnke. München 1988 [zuerst 1973], S. 108–121, hier S. 114 und S. 111. Zu den Hintergründen siehe auch Arnold Angenendt: Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kults vom frühen Christentum bis zur Gegenwart. München 2007, S. 261–274.

181 Boisserée: Lebensbeschreibung, S. 29.

182 Ebd., S. 38. Allerdings schränkt Boisserée ein, unter diesen zerstörten Kunstwerken seien nur wenige von großem Wert gewesen. Die »vorzüglichsten Gemälde« (ebd.) indes seien meistens sehr wohl noch wertgeschätzt und sorgfältig aufbewahrt worden, wenn man ihnen auch wenig Beachtung geschenkt habe.

auch »jene Bilder, die sich auf Religionsübungen beziehen, [...] von ihren Häusern wegnehmen zu lassen«. ¹⁸³ Ein katholischer Kaufmannssohn und Großbürger wie Boisserée konnte also leicht den Eindruck gewinnen, das neue Jahrhundert gleiche einem Schiffbruch.

Die Zerstörung von Kulturgütern entfachte auch den zeitgenössischen Nationalismus. Die Rettungsversuche beziehen sich mindestens ebenso sehr auf die Mittelalterlichkeit und Heiligkeit der Ikonen, die es gegen eine revolutionäre Moderne und eine religionsfeindliche Aufklärung zu bewahren galt, wie auf den Aspekt, dass es sich um *altdeutsche* Kunst handelte, Quellen einer angeblich über Jahrhunderte intakten Linie vaterländischer Geschichte, die man gegen die Franzosen zu schützen hatte. Boisserée spricht öfter von der Trostbedürftigkeit seiner Generation in »jener Zeit des deutschen Unglücks« und nennt ausdrücklich Tiecks Ausgabe der *Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter* (1803) als paralleles Unterfangen zu seiner Sammlung von »vaterländischen Kunсталterthümern«. ¹⁸⁴ Wie so oft um 1800 war die Sache der Nation von der Sorge um das Heilige kaum zu trennen. Man musste sich in seiner Identität gleich an mehreren Fronten bedroht sehen und zog gegen mehrere Feinde in den Rettungskampf.

Praktiken der Rettung

Solche kuratorischen Kämpfe hatten eine ganz und gar praktische Seite. Die Sammler mussten ausgiebig explorieren und ihre Ankaufreisen planen, vielversprechende Zwischenhändler kontaktieren und ökonomisch kalkulieren, was man sich zu welchen Preisen leisten konnte. Für ihre Kollektion sakraler Malerei hatten sie außerdem passende Ausstellungsräume zu finden oder den eigenen Haushalt entsprechend zu dekorieren, »um dem Geschmack zu erstatten, was der Frömmigkeit entrissen war«, wie Goethe einmal spöttisch schreibt: »Man ersann scheinbare Hauscapellen, um Kirchenbilder und Geräthschaften in altem Zusammenhang und Würde zu bewahren. Man ahmte die bunten Glasscheiben auf Leinwand täuschend nach; man wußte an den Wänden theils perspectivische, theils halberhobene klösterliche Gegenstände als wirklich abzubilden«. ¹⁸⁵ Außerdem musste der Sammler die ersteigerten Kunstwerke »von Rauch und Staub« befreien, »schadhafte Stellen sorgfältig«

¹⁸³ Verordnung der Kölner Munizipalverwaltung vom 25. Messidor [Juni/Juli] des 6. Jahres [1798], zit. n. Hinz: Säkularisation als verwerteter ›Bildersturm‹, S. 111.

¹⁸⁴ Boisserée: Lebensbeschreibung, S. 35.

¹⁸⁵ Goethe: Kunst und Alterthum, S. 19.

ausbessern und den »Goldgrund vorsichtig« wiederherstellen, musste also professionelle Restauratoren engagieren,¹⁸⁶ die das alte Heilige technisch gewandt auffrischen oder rekonstruieren konnten. Boisserée schildert die Ungeduld, mit der man darauf gewartet habe, die »Kruste hundertjährigen Schmutzes« nach und nach abgetragen und die Heiligenikone dahinter in neuem Glanz erstrahlen zu sehen.¹⁸⁷ Nicht selten habe er rasch selbst »den nassen Schwamm« ergriffen,¹⁸⁸ um den oder die Heilige möglichst schnell wieder ans Tageslicht zu befördern. Schließlich musste die Kenntnis der gesammelten Bilder an eine interessierte Öffentlichkeit weitergegeben werden, und auch dazu bedurfte es handfertiger Mittelsmänner. So beauftragten die Boisserées mehrere Kopisten wie die Porträtmaler Friedrich Epp und Josef Wintergerst, welche die Heiligen abmalen oder Umrisse anfertigten, die gegen ein Entgelt weitergegeben wurden.¹⁸⁹ Epp fertigte beispielsweise Kopien der Heiligen Veronika für Friedrich Schlosser und Goethe an, eine Kopie der Heiligen Christine für Achim von Arnim. (Ihr Märtyrerinnenattribut, den Mühlenstein, ließ Arnim übrigens auf Epps Kopie kurzerhand durch ein Rosenkörbchen ersetzen – Boisserée war erbost.)¹⁹⁰

Neben den ökonomischen und verwaltungstechnischen Aspekten des Sammelns aber hatte der Gedanke der Rettung vor allem eine symbolisch-metaphorische Seite. Die Sujets der mittelalterlichen Sakralkunst weckten die Assoziation mit der bedrohten Unschuld, in der man die Ikonoklasmuskritik zuspitzen konnte. Musste man die abgebildeten Märtyrer und Heiligen nicht schon deshalb schützen, damit sie nicht im übertragenen Sinne ein weiteres Mal verbrannt und geschändet würden? Und war der neue Bildersturm im Zeichen der Revolution nicht gleichsam ein Angriff auf die katholische Christenheit, gar selbst eine Christenverfolgung? Goethe, der Freund der Boisserées, der ihre Sammlung 1814 und 1816 in Heidelberg studierte und darüber eingehend berichtete,¹⁹¹ hat diese Analogie am Beispiel der Heiligen Ursula mit den elftausend Jungfrauen gezogen, ein in der altkölnischen Schule naturgemäß beliebtes Motiv. »Betrachten wir die Art des Martyrthums,

186 Ebd. – Vgl. dazu Sigrid Wechsler: Die Restauratoren und das Restaurieren der Sammlung Boisserée. In: Kunst als Kulturgut: Die Sammlung Boisserée. Von privater Kunstbegeisterung zur kulturellen Akzeptation der Kunst. Hg. von Annemarie Gethmann-Siefert, Bernadette Collenberg-Plotnikov und Elisabeth Weisser-Lohmann. München 2011, S. 263–279.

187 Boisserée: Lebensbeschreibung, S. 35.

188 Ebd.

189 Vgl. Wechsler: Die Restauratoren und das Restaurieren der Sammlung Boisserée, S. 7.

190 Vgl. ebd.

191 Zu Goethes Auseinandersetzung mit der Sammlung Boisserée siehe Ernst Osterkamp: Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen. Stuttgart 1991, S. 224–318.

wie Ursula und ihre Gesellschaft dasselbe erlitten«, schreibt er, so sehe man »in Cöln ein Blutbad, das eine Partey an der andern ausübt, um sie schneller aus dem Weg zu räumen«:

Diese Ansicht hat für mich viel Reiz, denn wir haben das ähnliche, ja gleiche Schauspiel in unsern Tagen erlebt, welches in grauer Vorzeit auch mehr als einmal statt fand. Eine Schaar der edelsten und bravsten christlichen Ausgewanderten, eine nach der andern begiebt sich nach der berühmten, schön gelegenen Agrippinischen Colonie, wo sie wohl aufgenommen und geschützt eines heitern und frommen Lebens in der herrlichsten Gegend genießen, bis sie den gewaltsamen Maßregeln einer Gegenpartey schmachlich unterliegen.¹⁹²

Zwischen den Zeilen klingt hier die Misere der deutschen Exulanten an, über die man sich im aufkeimenden Nationalismus so oft echauffierte. Goethe parallelisiert die bretonische Königstochter Ursula, die auf ihrer Wallfahrt von Rom nach Köln gemeinsam mit elftausend Jungfrauen von Hunnen ermordet wird, und die Vertriebenen der linksrheinischen Gebiete, deren Schicksal er schon zum Ausgangspunkt der *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (1795) genommen hatte. Die Ähnlichkeiten sind eigentlich gering. Vor allem geht es um die Stadt Köln und die Verfolgung einer Gegenpartei in polarisierten Zeiten. Aber die Passage verbindet die Französische Revolution und Besetzung des Rheingebiets auch mit der Christenverfolgung – nicht zwar mit der römischen, von der Goethe die Ursula-Legende ausdrücklich absetzt, wohl aber allgemeiner mit der Hinrichtung von Frühchristen im Glaubenskrieg –, und über diese Verbindung verknüpft sie das Sujet der »altkölnisch-byzantinischen« Kunst mit den historischen Voraussetzungen ihrer drohenden Zerstörung. Die Bilder müssen, mit anderen Worten, geborgen werden, weil sich sonst an ihnen just jene Verfolgung fortsetzt, die sie darstellen.

Vor diesem Hintergrund erklärt sich die besondere Anschaulichkeit, welche die oben zitierte Schilderung, der Fund der Heiligen Veronika, auszeichnet. Boisserée schmückt den an sich wenig bemerkenswerten Ankauf des Gemäldes durch zwei entscheidende Details aus: Zum einen beschließt die Gruppe, das Bild »durch eine Hinterthüre in unser elterliches Haus zu fördern«, um, wie es heißt, »Aufsehen und Spottreden zu vermeiden«.¹⁹³ Der profane Akt des Bilderwerbs erhält so den Nimbus des Arkanen. Das Bild muss ins Verborgene gebracht werden, um es vor den Augen einer Öffentlichkeit zu schützen,

192 Goethe: Kunst und Alterthum, S. 79.

193 Boisserée: Lebensbeschreibung, S. 30.

die es – und den Käufer – verlachen würde. Man denkt womöglich an die Verspottung Christi, denkt sich jedenfalls eine Meute, die mit aggressivem Unverständnis reagiert auf das Heilige, das daher in einer heimlichen, fast subversiven Aktion in Sicherheit zu bringen ist. Dieses Szenario wird dann, zum anderen, durch die Reaktion der Großmutter vollends ins Heroische stilisiert, als sie den »etwas verschämten« Enkel für seine Tat lobt. Boisserée nennt das Lob ausdrücklich einen »Segenspruch zu dem Anfang einer folgereichen Zukunft«, es ist aber eher der Segen der seligen Vergangenheit, der hier erteilt wird. Denn die Großmutter, 1806 hochbetagt gestorben,¹⁹⁴ erscheint in der Lebensbeschreibung von Beginn an als aufopferungsvolle Personifikation der bedrohten Alten Ordnung. Nach dem frühen Tod von Vater und Mutter fungiert die »theure, fromme Großmutter« als Vormund des jungen Sulpiz und seines Bruders Melchior.¹⁹⁵ Unweigerlich mit dem Epitheton ›fromm‹ bedacht und offenbar streng katholisch,¹⁹⁶ wirkt sie auf das Leben ihrer Enkel als »wohlthätig schützende und begütigende Macht«.¹⁹⁷ Mit ihr unternimmt Sulpiz als Knabe mehrere Ausflüge in das Kloster Langwaden, dessen Priorin die Schwester der Großmutter ist, und das sich auf diese Weise mit ihrer Person sinnfällig eng verbindet. Das Kloster wurde 1802 säkularisiert.¹⁹⁸ In seinen Memoiren erinnert Boisserée sich, wie er dort als Junge »von den Nonnen durch Liebkosungen fast erdrückt«, »mit feinem Zuckerwerk und vielen schönen Bilderchen« »reich beschenkt« wurde –¹⁹⁹ idyllische Reminiszenzen an eine glückliche, behütete, in jeder Hinsicht liebevolle Kindheit, die die Figur der Großmutter repräsentiert. Ihr ›Segensspruch‹ zur heimlichen Rettung des Veronika-Bildes – »Da hast du ein bewegliches (rührendes) Bild gekauft, da hast du wohl daran gethan!« – ist daher als eine Art Auftrag zu verstehen, den Geist seiner Kindheit, der Klöster und der Kölner Kunst zu erhalten. Dass die Großmutter dabei mit ›beweglich‹ eine Vokabel verwendet, von der Boisserée meint, sie seiner Leserschaft in Klammern noch erläutern zu müssen (›rührend‹), markiert die historische Differenz zwischen der Großmutter und der Gegenwart auch sprachlich. Ihre Stimme mahnt dazu, die alte Zeit vor Zerstörung und Vergessen zu bewahren.

194 Das Todesjahr der Großmutter wird bei Boisserée nicht erwähnt. Maria Gertrud Brentano, geb. Mültgens, lebte von 1719 bis 1806. Siehe Bernhard Koerner: Deutsches Geschlechterbuch. Genealogisches Handbuch bürgerlicher Familien. Bd. 45. Limburg und Görlitz 1924, S. 56.

195 Boisserée: Lebensbeschreibung, S. 7.

196 Vgl. ebd., S. 6, 7 und 33.

197 Ebd., S. 33.

198 Zum Kloster Langwaden siehe Margot Weiner: Das Prämonstratenserinnenstift Langwaden von der Gründung bis zur Auflösung (ab 1145–1802). Diss. Bonn 2002.

199 Ebd., S. 5.

*Retten und Gerettetwerden: Friedrich Schlegels ekphrastische Poetik der
›Martyria‹*

Der für die Kollektion der Boisserées so maßgebliche Schutzimpuls ist auch für die poetischen Bemühungen um das Heilige ein wichtiger Faktor. Zum einen betätigten sich mehrere Schriftsteller als Sammler. So ließ Achim von Arnim nicht nur einzelne Werke der Boisserées kopieren, sondern kaufte selbst eine respektable Menge von Kupferstichen zusammen, darunter zahlreiche Märtyrer-, Passions-, Einsiedlerporträts und andere »Heilige Bilder«, wie Arnim einmal an Bettine Brentano schreibt.²⁰⁰ Zum anderen begegnet die Suche nach dem verschütteten, dem Vergessen oder der Schändung anheimgestellten Alten in der romantischen Editionstätigkeit, etwa in der Vorrede zu den Märchen der Brüder Grimm (1812).²⁰¹ Hier wurde die Konservierung durch editorische Praktiken der Recherche, der Selektion, dann auch der Kollation und Transkription betrieben. Die Absicht dahinter war jedoch die gleiche: das Alte aus dem Sturm der Gegenwart zu bergen, aufzubewahren – und der eigenen Zeit als Spiegel wieder vorzuhalten. Man changierte daher stets zwischen ausgesetzter Quellentreue und der spontanen Bereitschaft, den Text zu modifizieren und zu authentisieren, damit daraus, wie Arnim einmal schreibt, für die Gegenwart »ein neuer Stamm erwachse frisch und treibend«, damit diese sich aufmache, »zu begreifen das Leben der Alten und neu zu gebären im Geiste«.²⁰²

200 Achim von Arnim: Brief an Bettina Brentano, 7. März 1808. In: Ders. und Dies.: Briefwechsel. Hg. von Werner Vordtriede. Mit einer Einleitung von Rudolf Alexander Schröder. Bd. 1. Frankfurt a. M. 1961, S. 143. Zit. n. Christoph Wingertszahn: »Eine andre Freude und ein andres Leben«. Achim von Arnims Einsiedler. In: Einsamkeit und Pilgerschaft. Figurationen und Inszenierungen in der Romantik. Hg. von Antje Arnold, Walter Pape und Norbert Wichard. Berlin und Boston 2020, S. 37–65, hier S. 42. Zu Arnims Kupferstichsammlung und seinen kunstkritischen Interessen siehe Roswitha Burwick: Dichtung und Malerei bei Achim von Arnim. Berlin und New York 1989, v. a. S. 87–93.

201 »Wir finden es wohl«, heißt es dort (Jacob und Wilhelm Grimm: Vorrede. In: Dies.: Kinder- und Hausmärchen. Berlin 1812, S. V–XXI, hier S. V f. und XVIII), »wenn Sturm oder anderes Unglück, vom Himmel geschickt, eine ganze Saat zu Boden geschlagen, daß noch bei niedrigen Hecken oder Sträuchen, die am Wege stehen, ein kleiner Platz sich gesichert und einzelne Aehren aufrecht geblieben sind. [...] So ist es uns, wenn wir den Reichthum deutscher Dichtung in frühen Zeiten betrachten, und dann sehen, daß von so vielem nichts lebendig sich erhalten, selbst die Erinnerung daran verloren war, und nur Volkslieder, und diese unschuldigen Hausmärchen übrig geblieben sind. [...] Wir haben uns bemüht, diese Märchen so rein als möglich war aufzufassen [...]. Kein Umstand ist hinzugedichtet oder verschönert und abgeändert worden, denn wir hätten uns gescheut, in sich selbst so reiche Sagen mit ihrer eigenen Analogie oder Reminiscenz zu vergrößern, sie sind unerfindlich«.

202 Achim von Arnim: Rezension von Sigurd der Schlangentöchter. Ein Heldenspiel in sechs

Eine produktive Absicht kennzeichnet auch den dritten Typus von ›Retungshelfern‹ der christlich-mittelalterlichen Kunst und Poesie: die Kritik. Friedrich Schlegel hatte mit seinen *Gemäldebeschreibungen* aus Paris, den Niederlanden und der Sammlung Wallraf eben die ersten Nummern der *Europa* (1803–1804) gefüllt und das öffentliche Interesse für die Heiligenmalerei der italienischen Renaissance, dann auch für die altkölnische Kunst geweckt.²⁰³ Wie Boisserée und andere nimmt Schlegel sich vor, die Heiligenkunst der Vernichtung zu entreißen. Nicht nur die italienische Renaissancemalerei sei derzeit »[z]errissen und zerstreut«, erfahre außerdem kaum Aufmerksamkeit; »[n]och weit schlimmer« sei es um die altdeutsche Malerei bestellt, die »noch so gut als völlig unbekannt« sei: »Das Ganze der Kunst ist nicht mehr vorhanden, es ist zerstört; nur verlorne einzelne Spuren derselben sind uns geblieben, die derjenige, der den Geist der Vergangenheit gefaßt hat, allenfalls zur Idee für die Zukunft wieder beseelen kann.«²⁰⁴ Schlegels kunstkritische ›Nachrichten‹ verschaffen hier Abhilfe, indem sie mustern, ordnen, auswählen und erläutern.²⁰⁵

Vor allem aber verteidigen sie das Alte gegen eine unverständige Gegenwart. Besonders ausführlich rechtfertigt Schlegel beispielsweise die Darstellung von »Martyria«, die in der aufklärerischen Kritik zu Unrecht »als ungünstige und wohl gar unwürdige Gegenstände der darstellenden Kunst« diskreditiert worden seien.²⁰⁶ An Sebastiano del Piombos Martyrium der Heiligen Agathe – »eines der lehrreichsten Bilder das man sehen kann; ein klassisches Gemälde, wenn irgend eins den Namen verdient« –²⁰⁷ zeigt Schlegel, wie die Malerei körperlichen Schmerz und das »Trauerspiel des wirklichen Lebens« wiedergeben könne, ohne den Betrachter mit

Abentheuern von Friedrich de la Motte Fouqué. [...] In: Heidelbergische Jahrbücher der Literatur 5 (1809) 2/9-16, S. 122. Zit. n. Burwick: Dichtung und Malerei, S. 86.

203 Zu den Gemäldebeschreibungen im Kontext von Schlegels Katholizismus vgl. jüngst Jakob Christoph Heller: ›Wunderlich verworren‹. Die Deutung des Undeutlichen in den *Gemäldebeschreibungen* Friedrich Schlegels. In: Ding und Bild in der europäischen Romantik. Hg. von dems., Erik Martin und Sebastian Schönbeck. Berlin und Boston 2021, S. 251–264, sowie Johannes Endres: Schlegels Wende zum Bild. In: Athenäum 25 (2015), S. 201–226, und Ethel Matala de Mazza: »Alle Protestanten sind zu betrachten als zukünftige Katholiken«. Schlegels Konversionen. In: Athenäum 18 (2008), S. 101–121.

204 Friedrich Schlegel: Gemäldebeschreibungen aus Paris und den Niederlanden in den Jahren 1802–1804. In: Ders.: Kritische Ausgabe seiner Werke. Erste Abteilung. Bd. 4: Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst. Hg. von Hans Eichner. München, Paderborn und Wien 1959, S. 7–153, S. 80.

205 Vgl. die Einleitung zur Nachricht von der Wallraf’schen Sammlung ebd., S. 138 f.

206 Ebd., S. 91.

207 Ebd., S. 87.



Abb. 2: Sebastiano del Piombo: Martyrium der Heiligen Agathe (1519)

Grausamkeiten zu verschrecken (Abb. 2).²⁰⁸ Und zum Höhepunkt überhaupt seiner Kunstbetrachtungen stilisiert er ein altkölnisches Triptychon der Wallraf'schen Sammlung, das auf den Seitenflügeln die Heiligen Gereon und Ursula darstellt, deren »Märtertum in der rührenden Stellung und dem blassen Gesicht grade nur so viel angedeutet ist, um die freudige Hoheit des Hauptstückes durch diese wehmütige Umgebung in ein noch innigeres sanftes Liebesgefühl zu verschmelzen«. »In einem Werke, wie dieses, liegt die ganze Kunst beschlossen«, schwärmt Schlegel, »und etwas Vollkommeneres, von Menschenhänden gemacht, kann man nicht sehen«.²⁰⁹

Schlegels Vorliebe für mittelalterlich-rinaszimentale Martyriumsdarstellungen basiert auf einem Konzept reziproken Mitleids. Auf der einen Seite

²⁰⁸ Ebd., S. 93. Schlegels Beschreibung von Piombos *Heiliger Agatha* hat Anne-Rose Meyer (Homo dolorosus. Körper – Schmerz – Ästhetik. München 2011, S. 222–233) in die ästhetischen Debatten um die Darstellbarkeit von Schmerz eingeordnet und Schlegels Beitrag dabei als »Ausgleich« (ebd., S. 231) zwischen christlichem Sujet und klassizistischem Drastikverbot gedeutet.

²⁰⁹ Schlegel: Gemäldebeschreibungen, S. 140.



Abb. 3: Ludwig Ferdinand Schnorr: Die Heilige Cäcilia (1822)

erzeugt das Passionsthema Mitleid und Rührung. Dass dieser Effekt beabsichtigt ist, illustriert Schlegel am Beispiel zweier Soldaten, die bei del Piombo als Betrachter auf die Marter der Heiligen Agatha mit »herzliche[r] Rührung und de[m] redlichste[n] Schmerz« reagieren. Sie seien »stumme Zuschauer dessen was sie nicht ändern können und dürfen«, sodass sie in ihrer Haltung »das Gefühl des höchsten Schmerzens mit dem Gedanken der Notwendigkeit und der ewigen Natur« vermählten.²¹⁰ Dadurch dass sie zugleich soldatisch-fest und gerührt dastehen, übertrage sich ihre Rührung auf den Betrachter. Ihnen kommt eine chorische Funktion zu, das heißt, sie steuern die möglichen Reaktionen auf das Geschehen und verstärken dadurch die Rührung, die der Anblick von Agathas Marter auslöst.

Auf der anderen Seite verspricht einem umgekehrt doch die Heilige ebenfalls Mitleid und Trost. Ausdrücklich entwickelt Schlegel diesen Gedanken anhand einer eingehenden Behandlung von Ludwig Schnorrs Altargemälde *Die Heilige Cäcilia* (1822, Abb. 3). Darauf ist Cäcilia nicht wie bei Raffael mit himmelwärts gehobenem, sondern mit gesenktem, gen Erde gerichteten Blick zu sehen. Das entspreche, so Schlegel lobend, »der geschichtlichen Idee«, denn man müsse sich die Heilige »als durchdrungen von heiligen Liebesflammen und himmlischem Mitleiden« vorstellen, »teilnehmend also [...] am irdischen Leben«.²¹¹ Dass ihre Sandalen auf Schnorrs Bild mit schwarzem Band geschnürt sind, symbolisiere beispielsweise, »daß sie herabgesenkt sind in die dunkle Welt der Trübsal und Trauer«. Daraufhin dechiffriert

²¹⁰ Ebd., S. 90.

²¹¹ Friedrich Schlegel: Die Heilige Cäcilia von Ludwig Schnorr. In: Ders.: Kritische Ausgabe seiner Werke. Erste Abteilung. Bd. 4: Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst. Hg. von Hans Eichner. München, Paderborn und Wien 1959, S. 263–267, hier S. 265.

Schlegel auch alle anderen Elemente der Darstellung als zeichenhaft und demonstriert, inwiefern sie die »Grundidee des liebevollen Mitleidens jener Heiligen« ausdrücken.²¹² Schlegel imaginiert sie weniger als Fürsprecherin und Nothelferin denn als Trostspenderin. Es ist ein Wirkungskalkül, das die Einfühlungspoetik des bürgerlichen Trauerspiels voraussetzt, sie aber um ihre Inversion ergänzt: Der Betrachter verspürt nicht nur Mitleid mit den gemarterten Heiligen, sondern es ist für ihn trostreich, sich für sein eigenes leidvolles Leben von den Märtyrerinnen und Märtyrern bemitleidet zu wissen.

Ausdrücklich verfolgen Schlegels Berichte deshalb das Ziel, nicht nur die Erinnerung an die alte Malerei zu bewahren, sondern damit auch neuere Künstler zu inspirieren, sie zur Nachahmung anzuhalten und ihnen vor Augen zu führen, dass wahre Kunst sich nie »von der ursprünglichen Bestimmung, die sie in alten Zeiten überall hatte«, lösen dürfe, und zwar »die Religion zu verherrlichen, und die Geheimnisse derselben noch schöner und deutlicher zu offenbaren, als es durch Worte geschehen kann«.²¹³ Weil man darin zu oft geirrt habe, weil die neuere Malerei es an technischen Fähigkeiten und insbesondere an »tiefe[m] Gefühl« vermissen lasse,²¹⁴ stehe die Gegenwart hinter den Leistungen des Mittelalters und der Renaissance weit zurück. Um den Missstand zu beheben, sieht Schlegel zwei Wege: Möglich sei es, dass ein Maler »sich selbst« neue Allegorien – im Sinne einer die christliche Offenbarungswahrheit chiffrierenden Bilderschrift – erdenke, wobei das die »gefährlichere«, wohl weitgehend fruchtlose Option sei. »Sicherer aber bliebe es«, schlägt Schlegel als Alternative vor,

ganz und gar den alten Malern zu folgen, besonders den ältesten, und das einzig Rechte und Naive so lange treulich nachzubilden, bis es dem Aug und Geiste zur andern Natur geworden wäre. Wählte man dabei besonders mehr den Styl der altdeutschen Schule zum Vorbilde, so würde beides gewissermaßen vereinigt sein, der sichere Weg der alten Wahrheit und das Hieroglyphische, worauf, als auf das Wesen der Kunst, selbst da, wo die Kenntniss derselben verloren war, wahre Poesie und Mystik zuerst wieder führen muß, und selbst unabhängig von aller Anschauung, als auf die bloße erste Idee der Kunst und Malerei führen kann.²¹⁵

212 Ebd., S. 266 und 267.

213 Schlegel: Gemäldebeschreibungen, S. 79.

214 Ebd., S. 147. Vgl. auch ebd., S. 149.

215 Ebd., S. 151. Vgl. auch: »Wie sonderbar schwanken überhaupt jetzt die Maler in der Wahl der Gegenstände umher? [...] Versuchte man doch lieber auf dem gebahnten Wege der großen alten Maler Italiens und Deutschlands weiter fortzugehen; es würde wahrlich nicht an

Schlegel schränkt zwar gleich darauf ein, es liege nicht »in den Äußerlichkeiten«, nicht also in der reinen Imitation der »Manier«, sondern im »stille[n], fromme[n] Geist der alten Zeit«, »welcher den Maler beseelen und wieder hinführen soll zu der einen christlichen Schönheit«. ²¹⁶ Aber seine Bildbeschreibungen mit ihrer Methode, zunächst das Technisch-Formale sehr genau zu beschreiben, bevor daraus eine bestimmte ›Anschauung‹ – so immer wieder das methodologische Schlüsselwort – rekonstruiert wird, legen doch nahe, dass die Form hier als Stütze verstanden wird, als Orientierung für die modernen Maler, denen es schwer fällt, die metaphysische Wahrheit, das Gefühl, den Geist, auf den es Schlegel eigentlich ankommt, zu reproduzieren.

Schlegels Kunstkritik versteht sich folglich als doppelte Hilfestellung. Mit ihrem ekphrastischen Verfahren ruft sie zuerst die wenig bekannte Malerei der alten Zeit ins Gedächtnis, registriert das Bemerkenswerte und evoziert es vor dem inneren Auge des Publikums in allen Details. Dies ist sozusagen der konservatorische Gesichtspunkt der Kritiken, die damit Teil haben am größeren Unterfangen der Rettung christlicher Kunst. Auf ihrer Grundlage (sowie anhand der erhofften unmittelbaren Betrachtung der Originale) soll der moderne Maler das Äußere der Sujets, der Figuren und ihrer Haltung, der Technik, der Farbgestaltung und so weiter – mit anderen Worten: den Stil – imitieren, ihn sich so lange aneignen, bis er ihm selbst zur zweiten Natur geworden ist. Oft kommt Schlegel darum in seinen Beschreibungen auf Kompositionsaspekte zu sprechen, bemerkt (und empfiehlt implizit) beispielsweise die Verwendung des Goldgrunds. ²¹⁷ Auf dem Weg der Nachahmung kann der Maler schließlich Zugang zur allegorisierten ›Wahrheit‹ und zum Geist der Naivität finden, der den mittelalterlichen Ikonen zugrunde liegt und der in der Moderne weitgehend verloren gegangen ist. Es ist ein induktives Imitationsverfahren, das Schlegel vorschlägt, ausgehend vom Phänomen, nicht von der Idee, und mit klarer Präferenz für die demütige Nachahmung, nicht für den originellen Einfall. Zudem liegt der Passage eine eigentümliche Vorstellung vom Einübungscharakter der Kunstproduktion zugrunde. Ähnlich wie der Ritus dem Gläubigen helfen kann, sein religiöses Gefühl wiederzufinden, so hilft die generische Form dem Künstler, den wahren Geist in sich zu erwecken. Formale Imitation und Repetition fungieren als Brücke zur Wahrheit.

Stoff fehlen, und man würde sehr irren, wenn man glaubte, der christliche Zyklus sei schon erschöpft!« (ebd., S. 94).

²¹⁶ Ebd., S. 152.

²¹⁷ Ebd., S. 136.

Liest man Schlegels entstehungsgeschichtlich weit verstreute Allegoresen insbesondere der Heiligen- und Märtyrerikonen einmal nebeneinander, lassen sie das Modell eines wechselseitigen Bedingungsverhältnisses erkennen. Es gilt ihm nicht nur, die alte Kunst vor den Zustellungen und Verkennungen der Gegenwart zu retten, sondern die gerettete Kunst wirkt ihrerseits rettend auf die neue Zeit. Nicht nur der Betrachter bemitleidet den Märtyrer, sondern der Märtyrer bemitleidet auch den Betrachter. Aufgrund der produktiven Ausrichtung der Kunstphilosophie, die als Hilfsmittel zur Restitution der ›wahren Kunst‹ dient, ambiguisieren sich bei Schlegel Subjekt und Objekt seiner Rettungsversuche.

Die Praktiken des Sammelns und Restaurierens mittelalterlicher Ikonen, des Edierens und Beschreibens, das alles sind nur scheinbar konservatorische Bemühungen. Tatsächlich verdankt sich die romantische Kulturpflegebewegung dem Wunsch, ihre eigene postrevolutionäre Zeit im Lichte des Alten zu ›heilen‹, indem man sie in einen Traditionszusammenhang zu setzen versuchte, dessen Grundlagen die Bewegung selbst erschuf. Der Befund der Schutzbedürftigkeit konnte deshalb rasch ins Kämpferische umschlagen, insofern man nicht nur die Medien des Heiligen (Reliquien, Bilder, Legenden) als bedroht ansah, sondern die eigene Glaubensrichtung insgesamt gegen eine vermeintlich tyrannische Gegenwart verteidigen zu müssen meinte. Die Suche nach ›Einfalt‹ war mitnichten selbst einfältig, sondern in hohem Maße reflexiv, zeitkritisch und selbstreferentiell.

5 »O! daß ich Märtyrersinn hätte?« Die Autonomie der Kunst und die Authentizität des Leidens

Sowohl Wackenroders und Tiecks diverse Künstlererzählungen als auch Boisserées und Schlegels Bemühen um die mittelalterliche Ikonenmalerei zeugen von einer wachsenden Skepsis gegenüber jeder ästhetizistischen Autonomisierung von Kunst.²¹⁸ Gegenüber der emphatisierten Wirklichkeit

²¹⁸ In einem wichtigen Artikel hat Jost Schneider (Autonomie, Heteronomie und Literarizität in den »Herzensergießungen eines Kunstliebenden Klosterbruders« und den »Phantasien über die Kunst«). In: Zeitschrift für deutsche Philologie 117/2 [1998], S. 161–172) darauf hingewiesen, dass die *Herzensergießungen* dem Programm der religiösen Refunktionalisierung von Malerei die abstrakte Autonomisierung der Musik entgegenstellen, wobei beide Konzepte in sich widersprüchlich seien. Schneider erklärt dies mit der Dichotomie der beschränkten (endlichen, heteronomen) Perspektive und der unbeschränkten (göttlich-unendlichen, autonomen Perspektive), die in Malerei und Musik widersprüchlich koexistierten. Ihr paragonaler Widerstreit könne erst in der Poesie – etwa in den *Herzensergießungen* – aufgehoben werden. Vor dem

des *Lebens*, ihrer Ursprünglichkeit und krisenhaften Intensität, muss die reine »Künstlichkeit« der Kunst schal, nutzlos und eben *leblos* wirken.²¹⁹ Gleich in mehreren markanten Passagen deuten Wackenroder und Tieck das Martyrium als Ausweg, mimetisches Vorbild und inspirationstheoretische Richtschnur einer »wahren Kunst«, die sich aus den körperlichen Leiden, der Dissoziation bis zum Opfertod des Künstlers speist. Was sind die historischen Implikationen dieser Konstellation, was ihre Folgen im weiteren Kontext der Romantik?

Romantik als Avantgarde

Zunächst ist festzustellen, dass die romantische Sakralpoetik an zwei Fronten kämpft. Sie richtet sich auf der einen Seite gegen die Trennung von autonomer Kunst und Lebenspraxis in der philosophischen Ästhetik, auf der anderen Seite gegen den frühkapitalistischen Nützlichkeitsimperativ von Ökonomie und Politik. Wie schon die kritische Literatursoziologie der Siebzigerjahre bemerkt hat, handelt es sich aber bei beiden, der Autonomieästhetik wie dem praktischen Utilitarismus, um Manifestationen der gleichen bürgerlichen Leitideologie. »Erst mit der Konstituierung der Ästhetik als eines selbständigen Bereichs philosophischer Erkenntnis«, so Peter Bürger, »entsteht jener Begriff von Kunst, der zur Folge hat, daß das künstlerische Schaffen aus der Lebenstotalität gesellschaftlicher Aktivitäten herausfällt und ihr abstrakt gegenübertritt.«²²⁰ Das Ästhetische löst sich zunächst von den kollektiv-handwerklichen Zweck-, Produktions- und Rezeptionsbedingungen der mittelalterlichen Sakralkunst, dann von den Repräsentationszwängen der höfischen Gesellschaft, um als »autonome Kunst« bei Kant und Schiller faktisch die »Objektivierung des Selbstverständnisses der eigenen [bürgerlichen] Klasse« darzustellen.²²¹ Bekanntlich versteht Schiller sie als Supplement einer von praktischen Zwängen bestimmten Wirklichkeit, die den Menschen durch Ausdifferenzierungen – zuvorderst: Arbeitsteilung – jeder ursprünglichen Totalität enthebt und die bei ihm das Bedürfnis nach Reintegration weckt. Darauf kann die Kunst kompensatorisch reagieren, weil, oder besser: *nur* weil sie »herausgenommen ist aus dem alle Lebensbereiche

Hintergrund dieser Ausführungen löst die romantische Sakralkunst mit ihrer Heteronomisierungstendenz die Autonomieästhetik nicht auf, sondern korrigiert sie poetisch.

219 Tieck: Sternbald, S. 33.

220 Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*. Mit einem Nachwort. Frankfurt a. M. 1974, S. 57.

221 Ebd., S. 64.

durchherrschenden Prinzip der Profitmaximierung«. ²²² Freilich ist dies ein widersprüchliches Unterfangen, denn einerseits richtet die Ästhetik sich gegen die als defizitär empfundene Moderne, andererseits knüpft sie sich programmatisch an die Bedürfnisse ihrer Gegenwart und droht dadurch zum gefälligen Surplus einer in ihrem Nützlichkeitsstreben weitgehend unveränderten und durch die Ästhetik auch unveränderlichen bürgerlichen Gesellschaft abzusinken.

So sporadisch sie auch sein mögen, in ihren Heiligen- und Märtyrerszenen reflektiert die Romantik die skizzierte Trennung von Kunst und Lebenspraxis in gleichsam vor-avantgardistischer Weise. Nicht nur zieht sich durch viele Erzählungen nach 1800 ein prononciert antiutilitaristischer und anti-kapitalistischer Ton, dem man neuerdings überzeugend die Eindrücke des zeitgenössischen Pauperismus, der ›Proletarisierung‹ und der Ausbildung der Arbeiterklasse abgelauscht hat – auch und ganz besonders bei Tieck. ²²³ Sondern sie melden auch Zweifel an einer philosophischen Absonderung der Kunstsphäre an. Die romantische Besinnung auf die vormoderne Heiligenikonographie trägt schon deshalb eine durchaus polemische Signatur, galt doch die mittelalterliche Kirchenkunst und Legendarik als das schlechterdings Andere und Überwundene der Autonomieästhetik. Goethe hat die Tendenz zur Entdifferenzierung treffsicher kritisiert, wenn er an den *Herzensergießungen* bemängelt, sie hätten die »Sache der Religion mit der Sache der Malerey gemischt und in Folge dieses Vermischens, jene alten, in Haupterfordernissen mangelhaften Werke, als die besten, einzigen Muster für ächte Geschmacksbildung empfohlen«. ²²⁴ Aber für Boisseree, Schlegel, Tieck und einige ihrer Nachfolger war es gerade ein Ausweis der Lebensnähe sakraler Malerei, Musik und Dichtung im Mittelalter, dass sie fest in bestimmte Erbauungspraktiken eingebunden, mithin im ritualisierten Alltag auch der ›einfachen‹ Menschen verankert waren und sich jenseits der Grenze zwischen reiner Kunst und religiöser Praxis bewegten. Dagegen schien ihnen die ästhetische Zweckfreiheit um 1800 auf Kosten eines ›Sitzes im Leben‹ erkauft. »Seit lange war die Kunst aus dem Leben getreten, und nur ein Artikel des Luxus geworden«, lässt eine Stimme in Tiecks Erzählung

²²² Ebd., S. 58.

²²³ Siehe Patrick Eiden-Offe: *Poesie der Klasse. Romantischer Antikapitalismus und die Erfindung der Klasse*. Berlin 2017, zu Tieck bes. S. 41–77, S. 163 f., S. 254–259 u. v. m. Siehe zuvor bereits Christa Bürger: *Der blonde Eckbert*. Tiecks romantischer Antikapitalismus. In: *Literatursoziologie*. Bd. II: Beiträge zur Praxis. Hg. von Joachim Bark. Stuttgart u. a. 1974, S. 139–158.

²²⁴ Johann Wolfgang Goethe: *Neu-deutsche religio-patriotische Kunst*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. 20: *Ästhetische Schriften 1816–1820*. Über Kunst und Altertum I–II. Hg. von Hendrik Birus. Frankfurt a. M. 1999, S. 105–129, hier S. 115.

Die Gemälde (1822) verlauten, »darüber vergaß man, daß sie jemals mit Kirche und Welt, mit Andacht und Begeisterung zusammengehangen hatte«. ²²⁵ Solche Passagen, die sich ganz ähnlich auch in den *Herzenergießungen* und im *Sternbald* finden, drücken das Verlangen nach einem unmittelbaren Wirklichkeitszusammenhang aus, der nicht mehr nur anthropologisch aufzufassen war, etwa als Idealbild des ›ganzen Menschen‹, sondern eine intensivere Erfahrungsqualität von Leben einschloss, die in der kantischen und nachkantischen Ästhetik keinen systematischen Ort hatte.

Proto-Vitalismus des Leidens

Man könnte mit Vorbehalt von einem romantischen Proto-Vitalismus sprechen; mit Vorbehalt nur, weil das frühromantische Lebenskonzept noch kaum von naturwissenschaftlichen Diskursen der Energie, Kraft und Zeitwahrnehmung zehrt und weil es nicht biologistisch, sondern eher spiritua- listisch gefasst ist. Dennoch antizipiert etwa Friedrich Schlegel die spätere Lebensphilosophie, indem er das Recht einer diffusen, mit den Mitteln systematisierender Vernunft ungreifbaren ›Fülle‹ des Lebens verteidigt und dieses Konzept gegen die als steril empfundene Universitätsphilosophie Hegels mit ihren »toten Abstraktionen« ins Feld führt. ²²⁶ Und immerhin schon mit Schopenhauers *Welt als Wille und Vorstellung* (1819) erhält der Lebensbegriff die voluntaristische Nuance, die er bis in das frühe 20. Jahr- hundert tragen sollte. ²²⁷

225 Ludwig Tieck: *Die Gemälde*. In: Ders.: *Schriften*. Bd. 17: *Novellen*. Berlin 1844, S. 29; zit. n. Kasper: *Tiecks Eremiten*, S. 73f.

226 Friedrich Schlegel: *Kritische Ausgabe seiner Werke*. Erste Abteilung. Bd. 10: *Philosophie des Lebens*. Hg. von Ernst Behler. München, Paderborn und Wien 1969, S. 164. Die Vorle- sungen zur *Philosophie des Lebens* wurden erst 1827 gehalten, ihre Grundzüge lassen sich aber gedanklich bis spätestens 1810 zurückverfolgen. Zu den Streitpunkten der Schlegel-Forschung gehört die Frage, ob Schlegels Früh- und Spätwerk eher durch Kontinuitäten vereint oder durch die ›Wende‹ seiner Konversion gebrochen sind. Eher für die »Kontinuität und Einheit seines Werkes« und gerade der Lebensphilosophie plädiert Sanne Elisa Grunnet: *Die Bewußt- seinstheorie Friedrich Schlegels*. Übers. von Eberhard Harbsmeier. Paderborn u. a. 1994, S. 105–113, hier S. 106. Dagegen betont Matthias Schöning (*Ironieverzicht. Friedrich Schlegels theoretische Konzepte zwischen Athenäum und Philosophie des Lebens*. Paderborn u. a. 2002, S. 259–332, bes. 306–325) eher die Polarität von ›ironischem‹ Frühwerk und der katholisch-dog- matischeren, deutlich modernekritischeren Lebensphilosophie des späten Schlegel. Zu den Grundlagen der Lebensphilosophie im 19. und 20. Jahrhundert vgl. allgemeiner Karl Albert: *Lebensphilosophie. Von den Anfängen bei Nietzsche bis zu ihrer Kritik bei Lukács*. Freiburg und München 1995, S. 17–30.

227 Vgl. Albert: *Lebensphilosophie*, S. 30–36. Albrecht Koschorke (›Säkularisierung‹ und

Charakteristisch für die romantische Lebensphilosophie ist ihre Akzentuierung des Leidens. Oft durchsetzt sie die Semantik des Lebens mit Variationen von Unglück, Härte, Schmerz, Entbehrung und Krankheit, die zugleich die chaotische Wirklichkeit des Lebens erfahrbar machen, das Korsett des Vernunft-Ichs auflösen und den Geist so zur Erfahrung des ›Heiligen‹ führen. So eröffnen nicht nur ekstatische Entgrenzungserfahrungen, sondern vor allem körperliches Elend und unverhoffte Rückschläge einen Weg zum ›geistlichen Leben‹.²²⁸ Wie rasch der Gedankengang bei den Märtyrern und dem poetischen Sujet der Christenverfolgung landet, lässt sich unter anderem bei Novalis beobachten. »Heftige Gewitter und andre Unterbrechungen des bürgerlichen Lebens sind poetische Irruptionen, und Heilkräfte des einschlummernden Lebensgenusses«, schreibt Novalis im Sommer 1800 in sein Tagebuch, und kurz darauf, resümierend: »Unglück ist der Beruf zu Gott. Heilig kann man nur durch Unglück werden, daher sich auch die alten Heiligen selbst im [sic] Unglück stürzten.«²²⁹ Etwa zeitgleich heißt es an anderer Stelle: »Kranckheiten bes[onders] langwierige, sind Lehrjahre der Lebenskunst und der Gemüthsbildung«, denn: »Jede Bedrängniß der Natur ist eine Erinnerung höherer Heymath, einer höhern, verwandtern Natur«.²³⁰ Von da spinnt der Faden der Überlegungen sich zuverlässig weiter bis zu: »Märtyrer sind geistliche Helden. Jeder Mensch hat wohl seine Märtyrerjahre. Xstus war der große Märtyrer unsers Geschlechts. Durch ihn ist das Märtyrerthum unendlich tiefsinnig und heilig geworden. O! daß ich

›Wiederkehr der Religion‹. Zu zwei Narrativen der europäischen Moderne. In: *Moderne und Religion. Kontroversen um Modernität und Säkularisierung*. Hg. von Ulrich Willems u. a. Bielefeld 2013, S. 237–260, hier S. 247) hat auf den »vitalistischen Unterstrom« hingewiesen, der in die Säkularisierungstheorie des frühen 20. Jahrhunderts hineinwirke und sie mit anderen, »ganz disparat scheinenden Verlustanzeigen der Moderne« verbinde, so auch »im Hinblick auf Heilige, die Gemeinschaft, das Leben, den Trieb und nicht zuletzt [...] das Reale«.

228 »So viel geistiges Leben ein Werk enthält, so viel Werth hat es«, deklariert Schlegel bereits im Mai 1793 brieflich an seinen Bruder (Friedrich Schlegel: Brief an August Wilhelm Schlegel, Ende Mai 1793. In: Ders.: *Kritische Ausgabe seiner Werke*. Dritte Abteilung. Bd. 23: Briefe. Bis zur Begründung der romantischen Schule (1788–1797). Hg. von Ernst Behler. Paderborn, München und Wien 1987, S. 96–99, hier S. 98). »Geistiges Leben« ist auch der Schlüsselbegriff seiner späten *Philosophie des Lebens* (1827/1828).

229 Novalis: *Tagebuch*. In: Ders.: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. Bd. 4: *Tagebücher, Briefwechsel, Zeitgenössische Zeugnisse*. Hg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz. Darmstadt 1975, S. 54 f. [25. Juni 1800].

230 Novalis: *Aufzeichnungen aus dem Sommer und Herbst 1800*. In: Ders.: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. Bd. 3: *Das philosophische Werk II*. Hg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz. Darmstadt 1968, S. 686 f. [Nr. 675].

Märtyrersinn hätte?«²³¹ Und schließlich ist es kein Zufall, wenn Novalis im gleichen Sommer 1800 – in dem er sich, nebenbei bemerkt, wohl jene Lungenkrankheit zuzog, an der er ein gutes halbes Jahr später verstarb – auch »poëtische Pläne« schmiedet, unter denen sich die Stichworte »Constantin. Julian. Das jüngste Gericht. Geschichte des Xstenthums in einen Roman« finden,²³² also offenbar Sujets aus der Epoche der konstantinischen Christianisierung und der Christenverfolgung unter Julian Apostata.

Novalis' Notizen erheben das Bild des Martyriums zum Remedium eines »einschlummernden Lebensgenusses«. Letztlich formiert sich hier schon die kathartische Diskursfigur der »heiligen Not«, konzeptuell vorgebildet im Buch Hiob, von Nietzsche popularisiert und semantisch vor allem in der Kulturkritik um 1900 kodifiziert: Den weichen Komfort des »bürgerlichen Lebens« hat der Mensch abzustreifen, um es zu einer tiefsinnigeren, geistigen Lebenskunst zu purifizieren.²³³ Die Märtyrerheroik des Ertragens mahnt nicht nur im moralischen Sinne dazu, auch das eigene Kreuz anzunehmen und seine erzieherische Abhärtungsfunktion zu erkennen. Sondern die »Suspension des Ichs, seine Preisgabe an ein chaotisch Andrängendes«,²³⁴ die Adorno triftig in Eichendorffs Lyrik bemerkt hat, erlaubt dem Subjekt auch die Präsenzerfahrung des Sakralen, die ihm durch die profanen Schranken eines bequemen Wohlbefindens stets verschlossen bleibt. Deshalb entspringt es auch weniger den Gefühlen von Freiheit und Energie, wenn der Einzelne sein emphatisiertes *Leben* als unausweichlich »real« und gerade dadurch als transzendental durchtränkt wahrnimmt, sondern es resultiert im Gegenteil aus seiner Ohnmacht. Er ist externen Schicksalsschlägen, heftigen »Gewittern« und »Irruptionen« schutzlos ausgeliefert. Sie brechen in sein Leben ein, setzen den Gleichschritt des bürgerlichen Alltags außer Kraft und gelten ihm eben deshalb als heilig, weil sie ihm die Grenzen seiner eigenen Gestaltungskraft aufzeigen.

231 Ebd., S. 687 [Nr. 677].

232 Ebd., S. 682 [Nr. 649]. Womöglich plante Novalis bereits 1799, sich auch mit der Heiligenlegende zu befassen. Jedenfalls heißt es im Tagebuch 1799 in einer sehr bezeichnenden Kette von Begriffen: »Einfalt. Herzlichkeit. Große Welt. Wehmut. Mut und Glauben. Sprüche. Legenden. Unterricht. Wahre Aufklärung. *Enthusiasmus*. Höhere Ansicht des gemeinen Lebens – des Landlebens, des Bauernstandes« (Novalis: Tagebuch, S. 432).

233 Siehe Verf. und Johannes Franzen: Heilige Not. Zur Literaturgeschichte des Schlagworts im Ersten Weltkrieg. In: *Euphorion* 107 (2013), S. 463–500.

234 Theodor W. Adorno: Zum Gedächtnis Eichendorffs. In: *Akzente* 5 (1958), S. 73–95, hier S. 83.

Romantische Lebensphilosophie und ›schlechthinnige Abhängigkeit‹

Darin besteht die Verwandtschaft der romantischen Lebensphilosophie mit Schleiermachers subjektivistischer Gefühlsreligion. Unter dem religiösen Gefühl, so Schleiermacher, sei die Einsicht in die »Beschränktheit« des Menschen zu verstehen, in die »Zufälligkeit seiner ganzen Form, des geräuschlosen Verschwindens seines ganzen Daseins im Unermeßlichen« und die ›schlechthinnige Abhängigkeit‹ des Einzelnen von einer höheren Potenz.²³⁵ Bei Novalis steigert sich diese Vorstellung bis zur Vision der Entmündigung, ja der kindlichen Unmündigkeit. Im Mittelalter, lautet der Einstieg in seiner von Schleiermacher beeinflussten *Europa*-Rede (1799), hätten die stabilen Hierarchien der Papstkirche und der Hilfsstab der Heiligen alle Bedürfnisse des Einzelnen erfüllt, seinen Weg vorgezeichnet, ihm Trost gespendet und ihn dadurch von jeder Entscheidungsmacht entlastet. »Wie heiter konnte jedermann sein irdisches Tagewerk vollbringen«, heißt es,

da ihm durch diese heilige[n] Menschen eine sichere Zukunft bereitet, und jeder Fehltritt durch sie vergeben, jede mißfarbige Stelle des Lebens durch sie ausgelöscht, und geklärt wurde. Sie waren die erfahrenen Steuerleute auf dem großen unbekanntem Meere, in deren Obhut man alle Stürme gering-schätzen, und zuversichtlich auf eine sichere Gelangung und Landung an der Küste der eigentlichen vaterländischen Welt rechnen durfte.²³⁶

In der Moderne hingegen sei diese autoritär garantierte Totalität zerbrochen, Europa gespalten, die Gesellschaften wie das Individuum durch Reformation,

235 Friedrich Schleiermacher: Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern [1799]. In: Ders.: Kritische Gesamtausgabe. Erste Abteilung. Schriften und Entwürfe. Schriften aus der Berliner Zeit, 1796–1799. Hg. von Günter Meckenstock. Berlin und New York 1984, S. 185–326, hier S. 212. Die bekannte Formulierung von der ›schlechthinnigen Abhängigkeit‹ findet sich hier nicht, sondern erst in Schleiermachers *Glaubenslehre* (1820/21, ²1830/31), wo es heißt, es sei das »Wesen der Frömmigkeit«, »daß wir uns unsrer selbst als schlechthin abhängig fühlen, oder, was dasselbe sagen will, als in Beziehung mit Gott bewußt sind« (Friedrich Schleiermacher: Kritische Gesamtausgabe. Erste Abteilung. Bd. 13,1: Der christliche Glaube nach den Grundsätzen der evangelischen Kirche im Zusammenhange dargestellt. Zweite Auflage (1830/31). Hg. von Rolf Schäfer. Berlin und New York 2003, S. 32). Der Begriff der ›schlechthinigen Abhängigkeit‹ (ebd., S. 39 und passim) wird dann vor allem in seiner Beziehung zum Begriff des Freiheitsgefühls definiert, dessen Voraussetzung er bildet. Mit einem sehr passenden Terminus hat Rudolf Otto (Das Heilige, S. 10) Schleiermachers Konzept der ›schlechthinnigen Abhängigkeit‹ als »Kreaturgefühl« paraphrasiert und damit zugleich dessen vitalistische Konnotationen hervorgehoben.

236 Novalis: Die Christenheit oder Europa, S. 507.

Aufklärung und Revolution fragmentiert. In der *Europa*-Rede ist es am Ende die Poesie, von der sich Novalis erhofft, sie möge für eine wiederbelebte und vereinte Christenheit den »neuen Schleier« schaffen – zugleich eine Anspielung auf Schleiermacher, den »Bruder«, der in seinen *Reden* ausdrücklich der Kunst eine privilegierte Rolle als Vermittlerin religiösen Gefühls zugestanden hatte.²³⁷ Wie aus seinen Aufzeichnungen hervorgeht, sah Novalis aber auch die Notwendigkeit, durch äußere »Bedrängniß« zu jener heiligen Passivitätserfahrung zurückzufinden, die ein ›geistiges Leben‹ erst ermöglichte.

Richtet sich die lebensphilosophische Agenda einerseits gegen die Ästhetik des autonomen, d. h. von praktischen, auch glaubenspraktisch-moralischen Belangen des Lebens gelösten Kunstwerks, so kontrastiert sie andererseits und mindestens ebenso scharf mit den bürgerlichen Werten der Effizienz, der Rationalisierung und Nutzenmaximierung. Das geht weit über jede banale Philister- und Kaufmannskritik hinaus. Die Differenzen betreffen im Kern wiederum die Frage nach der menschlichen Freiheit und Handlungsmacht. So vertritt Tiecks Antwerpener Kaufmann Vansen, als Sternbald mit ihm über die Bedeutung der Kunst streitet, eine durchaus progressive, optimistische Auffassung, der zufolge »die Menschen in einer versammelten Gesellschaft [...] durch die Vereinigung stark und unüberwindlich sein müßten«, in dem »jeder dem Ganzen dienen sollte und nichts da sein, nichts ausgeübt werden dürfte, was nicht den allgemeinen Nutzen beförderte«. Folglich lautet der Vorwurf gegenüber der von ihm verfemten Kunst auch nicht, sie sei nicht einträglich, sondern sie lasse »die bessern Kräfte im Menschen« »erlahmen« und verleite ihn dazu, »seine angeborne Würde zu vergessen«.²³⁸ Hier spricht Vansen nicht als Kapitalist, sondern als Aufklärer, Humanist und Optimist; es geht ihm nicht allein um Profit, sondern um das Gemeinwohl. Wenn Sternbald darauf repliziert, man möge die »unschuldige[] kindische[] Kunst« mit diesem Anspruch nicht behelligen, weil zwar die »Weisheit« »ernst« sei, die Kunst aber »ein frommes Kind«,²³⁹ so führt er den Streit auf die Polarität von aufklärerischer Mündigkeit und heiliger Unschuld zurück, von autonomer *Agency*, für die Vansen utilitaristisch argumentiert, und der fundamentalen ›Beschränktheit‹ *sub specie aeternitatis*, auf die der Künstler sich zu besinnen hat, damit seine Kunst als Medium des Absoluten fungieren kann. Und wieder gipfelt Sternbalds Argumentation gegen Vansen in dem Vergleich: »[W]as der Held durch Aufopferung bewährt, ja, ich bin kühn genug, es auszusprechen, was der Märtyrer durch seinen Tod besiegelt, das

237 Ebd., S. 521.

238 Tieck: Sternbald, S. 174.

239 Ebd., S. 176.

kann der große Maler durch seinen Pinsel auswirken und bekräftigen«. ²⁴⁰ Ähnlich lautet in Arnims *Lebensplan* (1802) der gleiche Gedanke, der »Poet« weihe sich »der höchsten Tugend und Aufopferung«, er sei »ein wahrer Märtyrer und Eremit er betet und kasteiet sich für andre, damit sie das Leben haben«; eben dadurch unterscheide er sich vom bürgerlichen »Kaufmann«, der »für den Ruhm seiner Handlung oder in der Aussicht auf das Glück seiner Kinder« lebe. ²⁴¹

Mittlertum und Medialität

Mit der soteriologischen Formulierung, der Poet opfere sich für andere, »damit sie das Leben haben«, berührt Arnim die Frage der Medialität des Heiligen und des Mittlertums von Priestern und Dichtern. Sowohl in theologischen als auch in poetologischen Diskursen um 1800 spielt sie eine zentrale Rolle. In seiner vierten Rede hatte Schleiermacher »die Mittheilung der Religion« problematisiert und der Poesie und Musik eine besondere Rolle dabei zugeordnet, die »Anschauung des Universums« zu medialisieren, um sie kommunizierbar zu machen. ²⁴² Eine eigene Priesterkaste der Künstler lehnt er mit der Maxime »Jeder ist Priester« aber ab; man inspiriere und stimmiere einander gegenseitig im religiösen Kollektiv. ²⁴³ Dem hat schon der frühe Friedrich Schlegel, noch vor der Konversion, widersprochen und ein neues Priestertum imaginiert, in dem der Künstler- und Philosophenstand eine Art geistliche Mittlerfunktion einnimmt. Nicht nur das allegorische Medium, das Kunstwerk, garantiere die Verbindung zwischen dem Unendlichen und dem Publikum (der Gemeinde), sondern es bedürfe

²⁴⁰ Ebd., S. 177.

²⁴¹ Achim von Arnim: Brief an Clemens Brentano, 9. Juli 1802 [»Die grosse Arbeit, eine Lebensaussicht«]. In: Ludwig Achim von Arnim: Briefwechsel 1802–1804. Hg. von Heinz Härtl. Tübingen 2004, S. 57–60, hier S. 57f. Siehe auch ebd., S. 65.

²⁴² Schleiermacher: Über die Religion, S. 268. Siehe auch ebd., S. 269f.: »Die Muse der Harmonie, deren vertrautes Verhältniß zur Religion noch zu den Mysterien gehört, hat von jeder die prächtigsten und vollendetsten Werke ihrer geweihtesten Schüler dieser auf ihren Altären dargebracht. In heiligen Hymnen und Chören, denen die Worte der Dichter nur lose und luftig anhängen, wird ausgehaucht was die bestimmte Rede nicht mehr faßen kann, und so unterstützen und wechseln die Töne des Gedankens und der Empfindung bis Alles gesättigt ist und voll des Heiligen und Unendlichen«.

²⁴³ Ebd., S. 270. Zu Schleiermachers Ablehnung des Berufspriestertums siehe die instruktive Untersuchung von Klaus Lindemann: Geistlicher Stand und religiöses Mittlertum. Ein Beitrag zur Religionsauffassung der Frühromantik in Dichtung und Philosophie. Frankfurt a. M. 1971, S. 4–19; zu Fr. Schlegel ebd., S. 19–83.

einer elitären Instanz, die das Heilige schaut und es in die Welt trägt. »Der wahre Religiose«, formuliert noch vorsichtig eine Scholie, »muß zugl[eich] Priester – Martyrer und Apostel – Zeuge und Gesandter seyn«,²⁴⁴ worauf ein späteres Fragment entschieden antwortet: »Der Dichter muß Prophet und Hierophant seyn – was nun der [Philosoph]; – Zauberer – Priester – Geistlicher? – Apostel, Märtyrer«. ²⁴⁵ Schlegel schlüsselt ›Märtyrer‹ und ›Apostel‹ zunächst allgemeiner als Zeuge und Gesandter auf, während das zweite Fragment sie spezifischer als zwei Rollen des Philosophen definiert, und zwar als Äquivalente zu den zwei Rollen des Dichters (Prophet und Hierophant). Das *Hysteron proteron* der Zwillingenformel ›Märtyrer und Apostel‹ im ersten Fragment – eigentlich kann man nur erst Apostel, dann Märtyrer sein – zeigt, dass Schlegel mit den Heiligen nicht unbedingt ihren Opfertod verbindet. Eher symbolisieren sie die erste von zwei Stufen heiligen Mittlertums, und zwar die Erwählung durch Eingebung (Märtyrer), auf die erst als zweiter Schritt die Kommunikation für eine Anhängerschaft folgt (Apostel). Das ›Martyrium‹ umfasst offenbar das körperliche und geistige Lebenstestament des Mittlers, d. h. seine Ergriffenheit durch das Heilige, während mit ›Gesandtschaft‹ die Dispersion der Botschaft in die Welt gemeint ist. Das Sterben der Märtyrer ist, wie Schlegel an anderem Ort ausführt, nur die letzte Konsequenz ihres »lebendigen Glauben[s] an eine überschwengliche Herrlichkeit«, aus dem heraus sie »das Leben und alle irdischen Qualen für nichts achteten«. Der Glaube aber wird ihnen durch Offenbarung zuteil, sodass Schlegel sagen kann, die Gottheit nutze die Seele der Märtyrer als »Behältniß«, als Medium.²⁴⁶

244 Friedrich Schlegel: Kritische Ausgabe seiner Werke. Zweite Abteilung. Bd. 18: Philosophische Lehrjahre 1796–1806. Erster Teil. Hg. von Ernst Behler. München, Paderborn und Wien 1963, S. 382 [Nr. 734]. Vgl. auch ein späteres Fragment von 1806: »Wie inconsequent ist es, die Verehrung der Heiligen und Märtyrer zu verwerfen, und doch Christ seyn zu wollen; *Christus* ist ja nichts andres als der Erste aller Heiligen und Märtyrer« (Friedrich Schlegel: Kritische Ausgabe seiner Werke. Zweite Abteilung. Bd. 19: Philosophische Lehrjahre 1796–1806. Zweiter Teil. Hg. von Ernst Behler. München, Paderborn und Wien 1971, S. 167 [Nr. 108]).

245 Schlegel: Philosophische Lehrjahre, Erster Teil, S. 382 [Nr. 734]. Vgl. auch die Assoziation von Märtyrer und Philosoph in zwei späteren Fragmenten: »Das älteste [Christentum] war nur eine [philosophische] Secte – aber wo haben sich noch der Stifter und alle ersten Anhänger eines [philosophischen] Systems auf diese Weise d[em] *Tode* geweiht? – Der Missionscharakter und das Martyrium machen wohl d[as] eigentl[iche] Verdienst der Apostel aus; ferner die persönl[ich] mitgetheilte medicinische Wundergabe« und »Jede Epoche des [Christentums] hat ihre eigenthümlichen Tugenden – wie zur alten Zeit die Märtyrer; so zur jetzigen Zeit – Missionen – Propaganda und Philosophie« (Schlegel: Philosophische Lehrjahre, Zweiter Teil, S. 203 [Nr. 23] und S. 256 f. [Nr. 414]).

246 »[D]ie Seele des Menschen«, lautet das Fragment, »[ist] aber ein *Behältniß der Gottheit*, in der diese sich offenbart, und welche alle Wunder der Gottheit umfaßt. Dieses giebt einen

Die frühromantische Übertragung christlicher Theologumena auf den Bereich der ästhetischen Vermittlung erfolgt nicht ohne medientheoretische Spannungen. Zwar lag schon dem Konzept der ›Blutzeugenschaft‹ ein mehrpoliges Kommunikationsmodell zugrunde, in dem die Märtyrer zugleich als Empfänger der Botschaft Christi und als Sender für einen Adressatenkreis von Gefolgschaft und Gegnern fungierten. Doch als Medium diente ihr eigener Körper, mit dem sie den Kreuzestod Christi imitierten und re-präsentierten, dadurch nicht nur ihren Glauben bezeugend, sondern auch die Wahrheit des Erlösungswerks Christi. Das ist im Falle von Künstlern und Kunstwerken sichtlich anders. Die frühromantische Poetik gesteht auch Philosophen und Dichtern zu, die Schranken der profanen Welt zu transzendieren und gleichsam ›höhere‹ Kunde zu empfangen. Nur verdoppelt sich das Medium, in dem das geschieht: Askese, Glückverzicht, Anfechtungen und Weltaufgabe bilden nur mehr eine Vorstufe, gleichsam einen, wenn auch wesentlichen Entstehungsfaktor des eigentlichen Mediums, des Kunstwerks, in dem das martyrologische Zeugnis des Transzendenten sich manifestieren muss.

Zwei Richtungen: Martyrium und Ironie | Authentizität und Generizität

Wie das genau geschieht, wird unterschiedlich konzipiert. Mindestens zwei Richtungen lassen sich ausmachen: Bei Schlegel findet sich der Ansatz, jede Geschlossenheit des Werks zu durchbrechen, um das Absolute in der ›unendlichen Reflexion‹ entweder als unerreichbar anzuzeigen oder darstellerisch zu immanentisieren, ja ihm im Reflexionsmedium eine Seinsform zu geben.²⁴⁷

Begriff von der Seligkeit, der in der That wohl poetisch ist, ja alle Poesie, die nicht christlichen Ursprungs ist, weit überflügelt und verdunkelt. [...] Es ist begreiflich, daß die Märtyrer, bei dem Glauben an eine solche Seligkeit, das Leben und alle irdischen Qualen für nichts achteten; so wie freilich ihre Aufopferung auch einen solchen lebendigen Glauben an eine überschwengliche Herrlichkeit voraussetzt. – Diese ursprüngliche Bestimmung des Menschen, ein König der Natur, ein Garten und Behältniß Gottes zu seyn, enthält eine solche Quelle, eine solche Tiefe und Fülle der christlichen Symbolik, welche an Fülle und Tiefe alle heidnische Mythologie weit übertrifft, sobald sie nur *anerkannt* wird; und die ich sonst als *neue Mythologie für die neue Zeit* suchte« (Schlegel: Philosophische Lehrjahre, Zweiter Teil, S. 316 [Nr. 145]).

247 Die Forschung ist sich darin uneins. Bereits Walter Benjamin (Der Begriff der Kunst-kritik in der deutschen Romantik. Bern 1920) hat den Begriff der Reflexion zum Schlüssel der gesamten frühromantischen Kunstphilosophie erklärt. Während Manfred Frank (Das Problem Zeit in der deutschen Romantik. Zeitbewußtsein und Bewußtsein von Zeitlichkeit in der Frühromantischen Philosophie und in Tiecks Dichtung. Paderborn 1990) den Entzugscharakter des Absoluten betont, weil sich die poetische Reflexion zum Absoluten stets nur ›approximativ‹

In diesem Sinne wäre die Doppelexistenz des Dichters als Priester und Hierophant, des Philosophen als Apostel und Märtyrer im dichterischen Werk durch den »steten Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung« poetisiert, den Schlegel in einem *Lyceum*-Fragment vorschlägt.²⁴⁸ Das Martyrium des Künstlers, verstanden als hierophantische Auflösung des Selbst zum Zwecke seiner Medialisierung, fände dann sein Analogon in der Ironie, dem progressiv-produktiven Negationsbezug des Werks zu sich selbst. (Das muss jedoch Spekulation bleiben, Schlegel hat die beiden Konzepte, Martyrium und Ironie, an keiner Stelle korreliert.)

Eine andere Strömung dagegen, zu der man Tieck und die Heidelberger zählen kann, wählt den Umweg über generische Formen. Um sich dem Absoluten darstellerisch zu nähern oder Sakralität als ästhetischen Effekt zu erzeugen, nutzt sie archaisierte Gattungen wie die Legende, das ›kindliche‹ Märchen oder das Geistliche Lied als Gerüste. Auf dieses Unterfangen und seine Grundlagen wird im ZWEITEN KAPITEL zurückzukommen sein. In gewisser Weise wenden sie sich gegen das Gebot genialisch-seherischer Originalität. Drückt sich das künstlerische ›Mittlertum‹ *idealiter* durch die demütige Affirmation des Vorgezeichneten aus, so verbietet sich die Kreativität des völlig Neuen, ganz Unerhörten. Sie muss als vermessen gelten, und weil sie ethisch unstatthaft ist, ist sie es auch ästhetisch. Stattdessen gräbt ein Teil der Romantik nach den sakralen Ressourcen des Mittelalters, ›reingt‹ und re-arrangiert sie gattungspoetisch, das heißt, faktisch konstruiert man sie als Gattung zuallererst. Ein größerer Teil der literarischen, auch aber der bildkünstlerischen Zeugnisse um 1800 beruht auf funktionalen Schemata, auf stereotypen Figuren und Figurenrelationen, musterhaften Ereignis- und Handlungsfolgen bis hin zu topisierten Raum- und Dingbeziehungen. Ihre Konstituenten sind offenbar älteren Beständen entnommen, und tatsächlich sind literarische Texte oft mit entsprechenden Gattungsbezeichnungen versehen, die sie als generisch ausweisen.

Statt Originalität fordert diese Richtung die Authentizität des Künstlers. Er muss zunächst jene ästhetischen Prinzipien nachempfinden, die der alten Sakralkunst zugrunde liegen, und sie dann als wahrhaftige Empfin-

verhalten könne und es dadurch als Transzendentes, Unverfügbares markiere, hat Winfried Menninghaus (Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion. Frankfurt a. M. 1987, S. 79) das Formalisierungspotential der Reflexion hervorgehoben, die in ihrer Unendlichkeit das Absolute nicht nur darstelle, sondern es selbst bereits sei.

248 Friedrich Schlegel: Kritische Ausgabe. Erste Abteilung, Bd. 2: Charakteristiken und Kritiken (1796–1801). Erster Teil. Hg. von Hans Eichner. München, Paderborn und Wien 1967, S. 172 [Nr. 51]. Siehe zu diesem Fragment auch Schöning: Ironieverzicht, S. 134–149.

dung den eigenen Aktualisierungen zugrunde legen. Seinem Werk sollte die Empfindung als ›Zeugnis‹ ablesbar sein. Verlangt wird Aufrichtigkeit. »Daß der Dichter, der einen Wahnsinnigen schildert, wirklich es inderß sein müsse, davon bin ich überzeugt«, dekretiert Tieck einmal gegenüber Wackenroder, nur um im gleichen Atemzug zu erklären, »daß auch der Mensch [...] wirklich wahnsinnig wird, wenn er sich einige Zeit wahnsinnig stellt [...]. Ob noch kein Schauspieler nach einer wahnsinnigen Rolle wirklich wahnsinnig geworden ist?«²⁴⁹ Ein dargestellter Geistes- und Gefühlszustand muss demnach zwar *echt* sein, muss der Seele und dem Herzen des Autors wirklich entspringen – frei nach dem horazischen »Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi« (*Ars poetica* 102) –, aber er muss nicht *originär* sein, sondern kann durchaus erlernt, angeeignet, zunächst imitiert und erst dann nach-empfunden sein. Man kann eine Zeitlang simulieren, aber am Ende muss die Maske zur zweiten Natur werden, damit das Spiel als wahre Kunst besteht.

Ohne es je explizit zu empfehlen, scheinen Tieck und einige seiner Zeitgenossen diesen Weg zu einer Ästhetik des Heiligen eingeschlagen zu haben, mit dem gleichen Gegensatz von Oberfläche und Tiefe, von vorübergehendem Schein, der sich zum echten Zeugnis sedimentiert. Die Opposition von falscher Rhetorik und märtyrerhaftem Herzensbekenntnis wird in einem Wortgefecht ausgestaltet, das sich relativ zu Beginn von Eichendorffs *Ahnung und Gegenwart* (1815) findet. Nachdem er über diverse Abenteuer auf das Gut des jungen Grafen Leontin gelangt ist, lernt der ehemalige Student Friedrich dort den Dichter Faber kennen, zu dem er ein gespaltenes Verhältnis entwickelt. Einerseits hat er einige Werke Fabers mit Ergriffenheit gelesen, andererseits aber entspricht dessen Person überhaupt nicht dem Bild, das Friedrich sich aus der Lektüre seiner Gedichte von ihm gemacht hatte.²⁵⁰ Faber wird als Personifikation des artifiziellen Poeten eingeführt, der sich mit dem Gedichteten nicht identifiziert, sondern die Kunstsphäre streng vom Leben trennt. Eichendorff stellt ihn als koketten Schönggeist vor, der sich beispielshalber im gleichen Moment, als er ein abstraktes Echolied zum Waldhorn schmiedet, über die Störung durch das wirkliche Waldhorn einer

249 Ludwig Tieck: Brief an Wackenroder, 12. Juni 1792. In: Ders.: Briefwechsel, S. 47–58, hier S. 54.

250 Vgl. Joseph von Eichendorff: Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe. Bd. 3: *Ahnung und Gegenwart*. Hg. von Christiane Briegleb und Clemens Rauschenberg. Stuttgart u. a. 1984, S. 22. Zur von der Forschung lange ignorierten Figur des Faber siehe Dieter Kafitz: Wirklichkeit und Dichtertum in Eichendorffs *Ahnung und Gegenwart*. Zur Gestalt Fabers. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 45 [1971], S. 350–374.

Gruppe naher Jäger echauffiert. Leben und Dichten, so seine Auffassung, seien völlig verschieden und niemals zu verwechseln.²⁵¹

Auf Fabers »eitles, nichtsnutziges Spiel« reagiert Friedrich empört, spricht ihm Ritterlichkeit und Ehre ab und setzt zu seinem lebensphilosophisch begründeten Gegenentwurf an:

Wie wollt ihr, daß die Menschen eure Werke hochachten, sich daran erquicken und erbauen sollen, wenn ihr euch selber nicht glaubt, was ihr schreibt und durch schöne Worte und künstliche Gedanken Gott und Menschen zu überlisten trachtet? Das ist ein eitles, nichtsnutziges Spiel, und es hilft euch doch nichts, denn es ist nichts groß, als was aus einem einfältigen Herzen kommt. [...] Die heiligen Märtyrer, wie sie, laut ihren Erlöser bekennd, mit aufgehobenen Armen in die Todesflammen sprangen – das sind des Dichters ächte Brüder, und er soll eben so fürstlich denken von sich, denn so wie sie den ewigen Geist Gottes auf Erden durch Thaten ausdrücken, so soll er ihn aufrichtig in einer verwitterten, feindseligen Zeit durch rechte Worte und göttliche Erfindungen verkünden und verherrlichen. Die Menge, nur auf weltliche Dinge erpicht, zerstreut und träge, sitzt gebückt und blind draussen im warmen Sonnenscheine und langt rührend nach dem ewigen Lichte, das sie niemals erblickt. Der Dichter hat einsam die schönen Augen offen; mit Demuth und Freudigkeit betrachtet er, selber erstaunt, Himmel und Erde, und das Herz geht ihm auf bey der überschwenglichen Aussicht [...].²⁵²

Während Faber sich für die Abgeschlossenheit der poetischen Eigenwelt ausspricht und Literatur weitgehend für selbstreferentiell erachtet, plädiert Friedrich für ein »einfältiges Herz« und die »Aufrichtigkeit« des Bekenntnisses als Quelle des Poetischen. Anders als Faber, der Tat und Dichtung als Gegensätze sieht, hält Friedrich die »Taten« der Märtyrer und die »Verkündigung« der Dichter für verwandt und gleichrangig. Des Märtyrers »echte Brüder« können die Dichter deshalb sein, weil sie wie jene als Medium Gottes fungieren, das die Anschauung der Ewigkeit mit dem Herzen aufnimmt und in einem weiteren Medium, der Poesie, an die blinde Menge weitergibt. Hatte Schlegel das Verhältnis von märtyrerhaftem Dichterleben und Selbstnegation im Werk allenfalls analog konzipiert, so versteht Friedrich es als Kau- sationsbeziehung zwischen der göttlichen Eingebung im Leben und ihrem authentischen Ausdruck im Wort.

251 Eichendorff: Ahnung und Gegenwart, S. 26.

252 Ebd., S. 28 f.

In den Figuren Faber und Friedrich greift Eichendorff den seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert schwelenden Konflikt zwischen Autonomismus und romantischer Resakralisierung auf. Mit ›Autonomie‹ ist, zusammengefasst, zweierlei gemeint: die Funktionsbestimmung des Kunstwerks als Problem der philosophischen Ästhetik und die Unabhängigkeit des Subjekts als Problem der Ethik und Geschichtsphilosophie. Gegen das Autonomiepostulat der Ästhetik erhebt sich der Vorwurf der »schöne[n] Worte und künstliche[n] Gedanken« – sie sei zu lebensfern, verspielt, steril und könne daher nicht »erquickend und erbauen«. Stattdessen wird für eine neue Sakralkunst plädiert, wie sie Novalis und Brentano mit ihren *Geistlichen Liedern*, Tieck, Arnim, Fouqué und Werner mit ihren Heiligendramen, aber auch die Nazarener mit ihrer Ikonenmalerei dann wirklich in die Tat umsetzten. Als literarisches Sujet dieser Kunst ermöglichen Heilige und Märtyrer es der Leserschaft, die ›Bedrängnis‹ des Leidens (Novalis) und ihr frommes Erdulden für kathartisch zu halten.

Auf diese Weise rückt die Forderung nach einer lebensphilosophischen Wende, die in der Romantik erklingt, die ›Beschränktheit‹ des Menschen wieder in das Blickfeld von Poesie und Religionsphilosophie. Um unschuldig zu sein, so die Einsicht, muss der Mensch seine Abhängigkeit anerkennen. Und damit Kunst einen Hauch des Heiligen verbreiten kann, muss sie unschuldig werden. Das wirft wiederum das Inspirationsproblem auf und mit ihm die poetologische Chiffre des Martyriums. Wahlweise wird mit ihr einer protovitalistischen »*annihilatio*‹ des Selbst« das Wort geredet,²⁵³ einem seherischen Mittlertum zwischen Ewigkeit und ›blinder Menge‹ oder einer authentischen Kongruenz von Gefühl und Ausdruck. Dass dieses Modell keine irgendwie regelpoetische Seite kennt, nicht als Ratschlag für die konkrete Kunstproduktion gemeint ist, liegt auf der Hand. Deswegen ambiguiert man es zugleich, verweist es in die Faszinationswelt der Wahnsinnigen und Eremiten – ohne seinen Reiz doch zu leugnen.

6 »Mit zerschelltem Haupt«: Serapionismus (E. T. A. Hoffmann)

Eines der meistbeachteten Schlagworte der Spätromantik, E. T. A. Hoffmanns Entwurf des ›serapiontischen Prinzips‹, vereint nahezu alle Facetten der literarischen Martyrologie um 1800 in sich.²⁵⁴ Seine Urszene, die Legende

253 Otto: Das Heilige, S. 24.

254 Aus der Hoffmann-Forschung siehe unter anderem Uwe Japp: Das serapiontische Prinzip. In: Ders.: *Ironien der Hermeneutik*. Hg. von Christoph Deupmann, Stefan Scherer und Claudia

vom Heiligen Serapion, vermisst sowohl die poetologischen Dimensionen der Märtyrerreferenz als auch ihre sozialen und ideologischen Grundlagen sowie ihre ästhetische Faszinationskraft in einer bürgerlichen Gesellschaft. Die Erzählung lässt sich daher, so die These im folgenden Abschnitt, als retrospektiver Kommentar auf die Genese einer romantischen Sakralpoetik verstehen, deren ästhetische Bedingungen und formale Eigenheiten sie zugleich expliziert und metaleptisch vorführt.

Bekanntlich geht das ›serapiontische Prinzip‹ auf E. T. A. Hoffmanns *Serapionsbrüder* (1819–1821) zurück, eine bunte Sammlung von teils zuvor veröffentlichten, teils neu beigesteuerten Erzählungen und Abhandlungen, erschienen in vier Bänden. Die novellistische Rahmenhandlung basiert auf einem geselligen Kreis, der sich nach Hoffmanns Rückkehr nach Berlin unter dem Namen der ›Seraphinenbruder‹ – nach dem Namenstag des Heiligen Seraphinus – wöchentlich getroffen hatte.²⁵⁵ Hoffmann nimmt ihn zum Ausgangspunkt für die folgende Fiktion: Vier Freunde treffen sich nach zwölf Jahren wieder, bemerken aber, dass die vertraute Geselligkeit verklungen ist. Den Vorschlag, einen ›Club‹ zu gründen, um sich regelmäßiger zu sehen, lehnt der schlechtgelaunte Lothar als philisterhaft ab. Erst die Serapion-Erzählung seines Freundes Cyprian stimmt ihn um, und es kommt zur Gründung der ›Serapionsbrüder‹, die sich im Geiste des Namenspatrons, eines wahnsinnigen Eremiten, der sich für einen antiken Märtyrer hält, dem ›serapiontischen Prinzip‹ verschreiben. Zufällig (oder auch nicht) findet die Gründung just am Serapionstage statt, wie man mithilfe eines Heiligenkalenders errechnet.

Stockinger. Heidelberg 2013, S. 171–188; Andreas Beck: *Geselliges Erzählen in Rahmenzyklen. Goethe – Tieck – E. T. A. Hoffmann*. Heidelberg 2008, S. 433–476; Stephan Gonschorek: *Serapion sei unser Schutzpatron. Die Heiligen im Erzählwerk E. T. A. Hoffmanns*. Diss. Duisburg-Essen 2008, S. 147–241; Hilda Brown: *E. T. A. Hoffmann and the Serapiont Principle. Critique and Creativity*. Columbia SC 2006; Manfred Schneider: *Serapiontische Probalistik. Einwände gegen die Vernunft des größten Haufens*. In: »Hoffmanneske Geschichte«. *Zu einer Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft*. Hg. von Gerhard Neumann. Würzburg 2005, S. 257–276; Lothar Pikulik: *Die Serapions-Brüder. Die Erzählung vom Einsiedler Serapion und das Serapion(t)ische Prinzip – E. T. A. Hoffmanns poetologische Reflexionen*. In: *E. T. A. Hoffmann: Romane und Erzählungen. Interpretationen*. Hg. von Günter Saße. Stuttgart 2004, S. 135–156; Eva Horn: *Die Versuchung des heiligen Serapion. Wirklichkeitsbegriff und Wahnsinn bei E. T. A. Hoffmann*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 76/2 (2002), S. 214–228; Petra Liedke Konow: *Sich hineinschwingen in die Werkstatt des Autors. Ästhetische Rekurrenzphänomene in E. T. A. Hoffmanns Rahmenzyklus *Die Serapionsbrüder**. In: *E.-T.-A.-Hoffmann-Jahrbuch* 2 (1994), S. 57–68; Ilse Winter: *Untersuchungen zum serapiontischen Prinzip E. T. A. Hoffmanns*. Den Haag und Paris 1976.

255 Über die Entstehungshintergründe siehe den außerordentlich verdienstvollen Kommentar von Wulf Segebrecht: *Kommentar*. In: *Hoffmann: Die Serapionsbrüder*, S. 1201–1681, bes. S. 1228–1241.

Das Problem der Rekurrenz

Gleich die ersten Worte – Lothars *medias in res* gesprochene Klage, »daß nimmer – nimmer wiederkehrt, was einmal da gewesen« – eröffnen den für die Romantik so maßgeblichen Motivkomplex der Rekurrenz.²⁵⁶ Die ersten Erzählungen kreisen allesamt um das gleiche Problem der Wiederbelebung. Da ist zunächst die Schwierigkeit, eine alte Freundschaft so wieder aufblühen zu lassen, wie sie einmal war. Die Freunde Lothar, Cyprian, Ottmar und Theodor können die gesellige Atmosphäre, in der sie sich zwölf Jahre zuvor getrennt hatten, schlicht nicht mehr erzeugen, hat doch so »manches, was uns damals im Leben [...] als hoch und herrlich erschien, jetzt merklich den blendenden Glanz verloren.«²⁵⁷ Wie lächerlich es wäre, im Jetzt nahtlos an die vergangene Zeit anknüpfen zu wollen, illustriert die Anekdote von zwei kantianischen Streitköpfen, die sich nach vielen Jahren wiedersehen, nur um sogleich ihre altmodischen und kleinlichen Diskussionen fortzuführen. Ein solcher »gespenstische[r] Philistrismus« sei keine Option, ist man sich einig. Man wolle das Unmögliche zuwege bringen, so Cyprian, und »andere sein als damals und doch wieder dieselben.«²⁵⁸ Gegenstand einer weiteren Erzählung, *Rat Krespel*, ist sodann die tödliche Schönheit, die von der »hohen Altertümlichkeit« ausgehen kann:²⁵⁹ Krespel sammelt wertvolle alte Geigen, spielt sie aber kaum, sondern »seziert« sie, weil seine Tochter aufgrund einer rätselhaften Krankheit hinzuscheiden droht, sobald sie ihre bezaubernde Sangesstimme erklingen lässt. Sie stirbt auch wirklich, als sie sich eines Nachts dazu hinreißen lässt, eine »ganz im frommen Styl der alten Meister« gestaltete Melodie zu singen, die ihr Bräutigam komponiert hat.²⁶⁰ Es ist nicht nur unmöglich und töricht, das Vergangene, Altehrwürdige wieder zum Leben zu erwecken, so lernt der Freundeskreis, sondern es ist auch gefährlich-schön, ekstatisch und tödlich.

Bereits in den Eingangsversen von Tiecks *Genoveva* hatte sich der Gedanke der Rekurrenz mit dem Martyrium verbunden, mit dem Heiligen Bonifacius, der im Prolog die Gegenwart mustert und ihr ein vernichtendes Zeugnis ausstellt. Ob absichtlich oder nicht greift Hoffmann diesen Konnex in der

256 Hoffmann: *Serapionsbrüder*, S. 13. Sinnigerweise endet der vierte und letzte Band der Sammlung auch mit Theodors »wehmütige[r] Ahnung«, »daß wir uns auf lange Zeit trennen, vielleicht niemals wiedersehen werden« (ebd., S. 1199). Wiedersehen und Abschied bilden somit die Eckpfeiler der *Serapionsbrüder*.

257 Ebd., S. 15.

258 Ebd., S. 22.

259 Ebd., S. 48.

260 Ebd., S. 63.

Gründungserzählung des Serapionordens wieder auf. Cyprian, einer der vier Freunde, schildert »das seltsame Abenteuer«, ²⁶¹ das ihm vor einigen Jahren zugestoßen sei. Er sei einstmals bei einer Wanderung in Süddeutschland einem verwilderten Einsiedler begegnet, der ihm wie ein »Anachoret aus der alten Zeit des Christentums« vorgekommen und der offenbar wahnsinnig gewesen sei. ²⁶² Auf seine Erkundigungen im Ort habe sich herausgestellt, dass es sich um einen gewissen Grafen P** handle, der sich eines Tages in den Wald zurückgezogen habe und sich seitdem für den »Einsiedler Serapion« halte, »der unter dem Kaiser Dezius in die Thebaische Wüste floh und in Alexandrien den Märtyrertod litt«. ²⁶³ Cyprian beschließt, den vermeintlichen Märtyrer aufzusuchen und ihn von seinem Irrsinn zu heilen. Es entspinnt sich zwischen ihnen jedoch ein mäeutischer Dialog, durch den er selbst, Cyprian, in seinen Überzeugungen verunsichert wird und schließlich die »Torheit [s]eines Unternehmens in vollem Umfange« einsieht. ²⁶⁴

Serapion ist einer der gespenstischen Wiedergänger, die sich so oft in den Erzählungen der Romantik finden. Seine Auferstehung in der Gegenwart hält er für eine direkte Folge des Martyriums. Während der Christenverfolgung hätten die Römer ihm »die Junktoren der Glieder« abgetrennt und ihn von einem hohen Felsen herabgestürzt; ²⁶⁵ er aber habe »diese Qualen[,] von der Hölle selbst in meiner Brust entzündet«, überstanden: »[A]ls ich mit zerrissenen Gliedern mit zerschelltem Haupt erwachte, erleuchtete der Geist mein Innres und ließ Seele und Körper gesunden«. ²⁶⁶ Seitdem habe er sich von allem Irdischen gelöst und genieße eine innere »Ruhe und Heiterkeit«, die er auch seinem Gegenüber wünscht. ²⁶⁷ Aus dieser »Erfahrung« leitet er seine Lehre der radikalen Relativität von Raum und Zeit ab. »»Sie sagen««, argumentiert er gegen Cyprian,

»daß der Märtyrer Serapion vor vielen hundert Jahren lebte und daß ich folglich nicht jener Märtyrer sein könne, wahrscheinlich aus dem Grunde, weil Menschen nicht so lange auf Erden zu wandeln vermögen. Fürs erste ist die Zeit ein eben so relativer Begriff wie die Zahl und ich könnte Ihnen sagen, daß, wie ich den Begriff der Zeit in mir trage, es kaum drei Stunden oder wie Sie sonst den Lauf der Zeit bezeichnen wollen, her sind, als mich

²⁶¹ Ebd., S. 23.

²⁶² Ebd., S. 24.

²⁶³ Ebd., S. 26.

²⁶⁴ Ebd., S. 32.

²⁶⁵ Ebd., S. 28.

²⁶⁶ Ebd., S. 33.

²⁶⁷ Ebd.

der Kaiser Dezius hinrichten ließ. [...] Sie sagen, der Ort, wo wir uns befinden, sei nicht die Thebaische Wüste sondern ein kleiner Wald, der zwei Stunden von B*** liege und täglich von Bauern, Jägern und andern Leuten durchstreift werde. Beweisen Sie mir das!«²⁶⁸

Mit der Entmaterialisierung seines ›zerschellten‹ Körpers hat Serapion sich offenbar auch von allen Koordinaten der Zeit und des Raumes gelöst und zu einer radikal spiritualistischen Seinsform gefunden, in der antike Vergangenheit und zeitgenössische Gegenwart zusammenfallen, Thebaische Wüste und Süddeutschland sich überblenden, weil sie eben interiorisiert sind. Sie existieren allein in Serapions Innenwelt. »Nur nach überstandenem Märtyrertum geht ein solches Leben im Innern auf«, resümiert er.²⁶⁹ Erst sein Martyrium ermöglicht die völlige Überwindung des Physischen als Triumph des inneren Geistes. Deshalb ist es strukturell dem Wahnsinn verwandt, den Hoffmann als Dominanz einer aberranten Psyche über die Eindrücke der Welt begreift, als Zerschneiden der Form und Herrschaft bloßer Einbildung.

In ihren Kommentaren lassen die vier Freunde keinen Zweifel daran, dass Serapion tatsächlich als Wahnsinniger zu gelten hat, sein Martyrium aber symbolisch zu nehmen sei. »Armer Serapion«, so resümiert Lothar, »worin bestand dein Wahnsinn anders, als daß irgend ein feindlicher Stern dir die Erkenntnis der Duplizität geraubt hatte, von der eigentlich allein unser irdisches Sein bedingt ist.«²⁷⁰ Gemeint ist die Duplizität von Materie und Geist, Außen und Innen, wie Lothar weiter ausführt. Gut materialistisch-empiristisch postuliert er, bei einem gesunden Menschen zwingt »die Außenwelt den in den Körper gebannten Geist zu jenen Funktionen der Wahrnehmung«, und zwar »nach Willkür.«²⁷¹ Die »innern Erscheinungen« gingen weitgehend »auf in dem Kreise, den die äußeren um uns bilden und den der Geist nur zu überfliegen vermag in dunklen geheimnisvollen Ahnungen, die sich nie zum deutlichen Bilde gestalten.«²⁷² Serapion allein habe »keine Außenwelt« statuiert, als Solipsist und Schwärmer sei sein Leben »ein steter Traum«, und eben darin liege sein Genie.²⁷³ Auf das eingangs gestellte Problem der Rekurrenz – wie lässt sich das unwiederbringlich Vergangene in die Gegenwart ›hinüberretten‹ und zum Leben erwecken? – formuliert die Serapion-Erzählung folglich eine Antwort, mag sie auch unbefriedigend

268 Ebd., S. 30 f.

269 Ebd., S. 31.

270 Ebd., S. 68.

271 Ebd.

272 Ebd.

273 Ebd.

sein: Nur auf dem Gebiet einer gänzlich entmaterialisierten Fantasie, nur im von allen äußerlichen Zwängen befreiten »Leben im Innern« gibt es keine historische Distanz,²⁷⁴ erlischt die Geltung aller raumzeitlichen Kategorien. Das Martyrium bedeutet nicht nur selbst eine Restauration des Verfeimten und Erloschenen, sondern es ermöglicht den Geistertanz des Vergangenen überhaupt erst.

Serapiontisches Prinzip

Die Radikalisierung des romantischen Spiritualismus ist ein wichtiger Baustein des »Serapiontischen Prinzips«,²⁷⁵ das die vier Freunde aus der Serapion-Erzählung ableiten. Wie stark Hoffmann das Martyrium als Emblem einer befreiten Einbildungskraft versteht, belegt schon der Umstand, dass Serapion in Hoffmanns Quelle, Johann Georg Zimmermanns *Über die Einsamkeit* (1784) – auf sie wird zurückzukommen sein –, nur als »Pater« bezeichnet wird.²⁷⁶ Mit keiner Silbe erwähnt Zimmermann, dass man Serapion »bekanntlich die Junktur der Glieder« abgetrennt oder ihn von einem Felsen herabgestürzt hätte, wie es bei Hoffmann heißt.²⁷⁷ Cyprian amalgamiert den Eremiten Serapion offenbar mit einem Märtyrer gleichen Namens, auch um die in der Romantik etablierte Assoziation von Märtyrer und Künstler zu ermöglichen. Denn eben auf ihr gründet der Serapionismus, den Lothar vorschlägt, um die vergangene Geselligkeit wiederzubeleben. Er »verehere Serapions Wahnsinn deshalb«, so Lothar,

274 Ebd., S. 31.

275 Die Bezeichnung stammt von Lothar selbst (vgl. ebd., S. 124) und ist als solche in der Forschung etabliert. In der hier zitierten Ausgabe (ebd., S. 70) findet sich noch der Druckfehler »serapionisches Prinzip«, den Japp: *Das Serapiontische Prinzip*, S. 171, Anm. 1, schon vor längerer Zeit angemahnt hat.

276 Zimmermann: *Einsamkeit*, S. 71. Zimmermann schildert ihn zudem einen »Weltüberwindenden Hallunken«, welcher sich erdreistet habe, die Askese einer Jungfrau zu testen, indem er ihr vorschlug, gemeinsam mit ihm kleiderlos durch die Stadt zu spazieren.

277 Hoffmann: *Serapionsbrüder*, S. 28. Bei dem Serapion, von dem Zimmermann schreibt – und den er bei Heraclides geschildert findet (siehe dazu unten, Anm. 292) –, handelt es sich um den Eremiten Serapion Sindonius (auch: Sindonita), der so genannt wurde, weil er nichts außer einem Leinengewand trug. Auf diesen Serapion bezieht Hoffmanns Cyprian sich offenbar zunächst, auch mit dem Hinweis auf Heraclides als Quelle, vermischt ihn dann aber mit einem sonst wenig bekannten Märtyrer Serapion, der tatsächlich im Jahr 249 unter Dezius misshandelt und aus dem Obergeschoss seines Hauses geworfen wurde (vgl. S. Serapion [14. November]. In: *Vollständiges Heiligen-Lexikon oder Lebensgeschichten aller Heiligen [...]* in alphabetischer Ordnung. Hg. von Johann E. Stadler. Bd. 5: Q–Z. Augsburg 1882, S. 254).

weil nur der Geist des vortrefflichsten oder vielmehr des wahren Dichters von ihm ergriffen werden kann. Ich will mich nicht darauf als auf etwas Altes, zum Überdruß wiederholtes beziehen daß sonst den Dichter und den Seher dasselbe Wort bezeichnete, aber gewiß ist es, daß man oft an der wirklichen Existenz der Dichter eben so sehr zweifeln möchte als an der Existenz verzückter Seher welche die Wunder eines höheren Reichs verkünden! [...] Woher kommt es anders, als daß der Dichter nicht das wirklich schaute wovon er spricht, daß die Tat, die Begebenheit vor seinen geistigen Augen sich darstellend mit aller Lust, mit allem Entsetzen, mit allem Jubel, mit allen Schauern, ihn nicht begeisterte, entzündete, so daß nur die inneren Flammen ausströmen durften in feurigen Worten: Vergebens ist das Mühen des Dichters uns dahin zu bringen, daß wir daran glauben sollen, woran er selbst nicht glaubt, nicht glauben kann, weil er es nicht erschaute. [...] Dein Einsiedler, mein Cyprianus, war ein wahrhafter Dichter, er hatte das wirklich geschaut was er verkündete, und deshalb ergriff seine Rede Herz und Gemüt.²⁷⁸

Mit der Anspielung auf den *Poeta vates*, das Modell des Dichtersehers, verortet Lothar den Serapionismus bereits selbst in den einschlägigen Inspirationsdiskursen, deren bis auf Platon zurückreichende Semantik der Begeisterung, des Schauerns, des Flammens und Strömens zuverlässig aufgerufen wird. Bis »zum Überdruß« seien diese Vokabeln wiederholt, so Lothar, hätten in der Praxis aber selten Wirkung gezeigt. Das wichtigste Gesetz sei von vielen Dichtersehern missachtet worden, dass nämlich die erzählerische Darstellung nur dann plastisch gelingen könne, wenn der Autor das Dargestellte auch wirklich geglaubt und es vor seinem inneren Auge gesehen habe. Plastizität wird daher auf Authentizität zurückgeführt – die reine Rhetorik des Sehens genüge nicht, es bedürfe der echten Vision des Dichters. Das Martyrium, das Serapion in seinem Wahnsinn durchlebt hat, erscheint nicht nur als Chiffre der Spiritualisierung, sondern auch als Garant der Aufrichtigkeit. »Jeder prüfe wohl, ob er auch wirklich das geschaut, was er zu verkünden unternommen«, lautet die mustergültige Ausformulierung des serapionischen Prinzips in der Folge, »[w]enigstens strebe jeder recht ernstlich darnach, das Bild, das ihm im Innern aufgegangen recht zu erfassen mit allen seinen Gestalten, Farben, Lichtern und Schatten, und dann, wenn er sich recht entzündet davon fühlt, die Darstellung ins äußere Leben [zu] tragen«.²⁷⁹

278 Hoffmann: Serapionsbrüder, S. 67f.

279 Ebd., S. 69.

Zwar kommen die Freunde in den folgenden Bänden der *Serapionsbrüder* öfter auf ihr Stiftungsmotto zurück, aber die Erzählungen, auf die sie es applizieren, sind derart heterogen, dass das ›Serapiontische‹ jede klare Bedeutung zu verlieren scheint.²⁸⁰ Die eigentümliche Vagheit des Konzepts erklärt sich meines Erachtens erst, wenn man sich des Widerspruchs gewahr wird, der darin liegt, dass seine Entstehung selbst ja gerade nicht auf ›innerem Schauen‹ beruht, sondern auf Dialog und Imitation. Cyprian erlernt das ›innere Schauen‹ im Gespräch mit Serapion, der Freundeskreis ahmt es ihm nach. Es ist folglich nicht selbst visionär ›gesehen‹, sondern das Resultat einer Konstruktion, deren Grundlagen der Text akribisch dokumentiert. Darin aber liegt die Pointe der Erzählung: Sie postuliert das ›serapiontische Prinzip‹ nicht einfach, sondern erzählt seine eigene Genese – und das gleich dreifach: Metadiegetisch (nämlich durch Doktor S**, den Arzt, bei dem Cyprian sich zuerst nach dem rätselhaften Irren erkundigt) wird die Lebensgeschichte des Grafen P** und sein Weg zum Serapionismus geschildert; intradiegetisch die Begegnung Cyprians mit Serapion und sein Sinneswandel im mæeutischen Gespräch; extradiegetisch schließlich die Auslegung der Erzählung durch den Freundeskreis. Das unterscheidet den Serapionismus von allen anderen Programmpunkten der Romantik, sei es die ›progressive Universalpoesie‹, der Ironiebegriff, das triadische Geschichtsbild oder die Hieroglyphenpoetik, die allesamt nicht im Gewand von Binnen- und Rahmenerzählung eingeführt wurden. Die ›Episierung‹ des serapiontischen Prinzips ermöglicht es, den romantischen Märtyrerkult nicht mehr nur zu bedienen, sondern zugleich seine Entstehungsbedingungen zu kommentieren. Sie werden im Folgenden zu rekapitulieren sein.

280 So stellt Japp (Das Serapiontische Prinzip, S. 172 f.) fest, das Prinzip könne bei Hoffmann nicht nur »als eine Anleitung zum kunstgemäßen Erzählen dienen, sondern als ein Kriterium der sachgerechten Literaturkritik«. Dabei erfahre es aber »bei verschiedenen Gelegenheiten unterschiedliche Begründungen und Nuancierungen«, »die weder mit der ursprünglichen Formel korrespondieren noch untereinander widerspruchsfrei sind«. Vgl. ähnlich ebd., S. 175 f. Winter (Untersuchungen, S. 67 f.) resümiert, das serapiontische Prinzip sei »viel zu abstrakt, um dem Zyklus als tragendes Gerüst zu dienen«, und die wiederholte Verpflichtung der Freunde auf dieses Prinzip sei nur ›vordergründig, in Wahrheit würden die Erzählungen durch einen bestimmten Ton und eine Atmosphäre zusammengehalten. Dagegen sieht Brown (Serapiontische Principle, S. 197) in allen Erzählungen Hoffmanns die Spannung von Geist und Natur verarbeitet, die im Serapionismus eine Formel erhält. Allerdings sei er selbst »a multifaceted notion composed of various strands and developed continuously over the entire breadth of Hoffmann's career as a prose writer«.

(Soziale, psychische und historische) Alterität als Faszinationsbedingung

Getrieben wird Cyprian von der Anziehungskraft der Andersheit, die von Serapion ausgeht. Von Beginn an wird dieses Movens in Kategorien ästhetischer Erfahrung beschrieben. »Die ganze Erscheinung hatte etwas fremdartiges, seltsames, ich fühlte leise Schauer mich durchgleiten«, protokolliert Cyprian gleich zu Beginn. Und später heißt es, er habe »eine unwiderstehliche Sehnsucht« empfunden, Serapion nach der ersten Begegnung »wiederzusehen«.²⁸¹ Die Erzählung schließt mit Cyprians Bekenntnis, er vermöge gar nicht

den Eindruck zu beschreiben, den der Besuch bei dem Unglücklichen auf mich machte. Indem mich sein Zustand, sein methodischer Wahnsinn, in dem er das Heil seines Lebens fand, mit tiefem Schauer erfüllte, setzte mich sein hohes Dichter-Talent in Staunen, erwecke seine Gemütlichkeit, sein ganzes Wesen, das die ruhigste Hingebung des reinsten Geistes atmete, in mir die tiefste Rührung.²⁸²

Sehnsucht, Staunen, Rührung und gleich zweimal ›Schauer‹ – die Wörter, die Cyprian für seine Empfindungen verwendet, zeugen von dem Bemühen, die affizierende Kraft des Unbegreiflichen zu erfassen. Zum Teil sind es Kategorien der Distanz – so die Sehnsucht, welche die räumlich-historische Abwesenheit des Ersehnten voraussetzt, und so auch das Staunen, das im Betrachter vor allem durch transgressive Phänomene ausgelöst wird, die sich bei hoher Wahrnehmungsintensität einem kognitiven Verständnis entziehen.²⁸³ Zum anderen Teil aber handelt es sich bei Rührung und bei Schauer um Erregungskategorien, verwandt mit den aristotelischen *éleos* und *phóbos*, als deren Übersetzung sie manchmal fungieren. Schon Lessing hat argumentiert, dass diese Affektzustände eher durch ›nahe‹ Gegenstände ausgelöst werden, mit denen der Betrachter sich prinzipiell verbunden fühlt. Als Objekt der ästhetischen Anschauung, das er für Cyprian darstellt, oszilliert Serapion folglich zwischen dem Sich-Entziehen des schlechterdings Anderen und dem Angebot der Identifikation und Einfühlung.

Serapion vereint verschiedene Alteritätskategorien in sich. Als ›anders‹ markiert ist er schon vor seinem Zusammenbruch, und zwar durch seine aristokratische Herkunft, die mehrfach betont wird. Er sei »aus glänzender

281 Hoffmann: Serapionsbrüder, S. 27.

282 Ebd., S. 35.

283 So die Definition bei Nicola Gess: Staunen. Eine Poetik. Göttingen 2019, S. 15f.

Familie entsprossen«, heißt es zu Beginn, und sei daher »in ein bedeutendes diplomatisches Geschäft« eingetreten, ein auch nach 1800 noch weitgehend dem Adel vorbehaltenes Betätigungsgebiet.²⁸⁴ Nachdem er als wilder Einsiedler nach B** zurückkehrt, erkennt ihn zuerst Graf P** als seinen »unglücklichen« Neffen.²⁸⁵ Und als »Graf P**« adressiert ihn Cyprian wenig später auch selbst. Mit den Worten »geben Sie sich Ihrer Familie, die um Sie trauert, der Welt die die gerechtesten Ansprüche an Sie macht, wieder!«²⁸⁶ versucht er, ihn an seine Familie und damit an seine Abkunft zu erinnern, um ihn von seinem Irrsinn zu ›heilen‹. Die Insistenz, mit der die Erzählung immer wieder auf den Adel des Serapion zurückkommt, dient zum einen dazu, im Sinne der Ständeklausel eine Art ›Fallhöhe‹ zu erzeugen: vom gräflichen Diplomaten zum irren Waldschrat. Zum anderen aber unterstreicht sie die soziale Distanz, die zuerst zwischen dem Adelligen Graf P** und dem bürgerlichen Freundeskreis der Rahmenhandlung, und dann wiederum zwischen ihnen und der gänzlich antisozialen, allen gesellschaftlichen Hierarchien enthobenen Eremitenexistenz des Serapion besteht.

Zur zweifachen sozialen Alterität tritt die psychische des Wahnsinnigen und die historische des eingebildeten Märtyrers »unter Dezius«. Beides sind, wie an Cyprian exerziert wird, Provokationen vor allem für die Aufklärung mit ihrem normativen Rationalismus und ihrem stolzen Modernitätsbewusstsein. Es sind aufklärerische Geschütze, die »Waffen der Vernunft«,²⁸⁷ mit denen Cyprian loszieht, um Serapions Wahnsinn zu bekämpfen – und mit denen er scheitert. Namentlich ergreift er die aufklärerischen Mittel der wissenschaftlichen Psychologie und der historischen Philologie. Er habe sich zum einen mit dem »Pinel«, dem »Reil« und »alle[n] mögliche[n] Büchern über den Wahnsinn, die mir nur zur Hand kamen«, gewappnet,²⁸⁸ so Cyprian. Gemeint sind zwei zeitgenössische Standardwerke von Philippe Pinel, der als Leiter der Pariser Psychiatrie erstmals die Idee einer ›Heilung‹ psychisch Kranker vertrat, und von Johann Christian Reil, Medizinprofessor in Halle und ein Star auch in Schriftstellerkreisen um 1800. Wie man ermittelt hat, konnte Hoffmann außerdem auf seinen Austausch mit führenden Psychiatern aus

284 Hoffmann: Serapionsbrüder, S. 25. – Zum diplomatischen Dienst als für den Adel »standesgemäße Karriere« vgl. Monika Wienfort: Der Adel in der Moderne. Göttingen 2006, S. 88–111. Während um 1800 nur etwa ein Prozent der preußischen Bevölkerung zum Adel zählte, lag ihr Anteil in der Diplomatie Preußens noch um 1830 bei rund fünfzig Prozent (ebd., S. 11 und 106).

285 Hoffmann: Serapionsbrüder, S. 25.

286 Ebd., S. 29.

287 Ebd., S. 30.

288 Ebd., S. 27.

Bamberg zurückgreifen, die er in seiner Serapionserzählung verewigt hat.²⁸⁹ Dennoch erteilt er dem humanistisch-aufklärerisch motivierten Versuch, psychische Devianz zu therapieren, in gewisser Weise eine Absage, wenn Cyprian just mit diesem Anliegen versagt.²⁹⁰

Zum anderen führt Cyprian gegen den Wahnsinnigen die »Geschichte sämtlicher Serapions« ins Feld, »deren es in der Geschichte der Heiligen und Märtyrer nicht weniger als acht gibt«.²⁹¹ Er rüstet sich, mit anderen Worten, mit alten Legenden- und Kirchenbüchern. Explizit erwähnt er in seiner Auseinandersetzung die Vitensammlung des Hieronymus (*De viris illustribus*) sowie die frühchristlichen Anachoretenviten des Eremiten Heraclides.²⁹²

289 Vgl. Wulf Segebrecht: Krankheit und Gesellschaft. E. T. A. Hoffmanns Rezeption der Bamberger Medizin. In: Romantik in Deutschland. Hg. von Richard Brinkmann. Stuttgart 1978, S. 267–290.

290 Theodore Ziolkowski (Das Amt der Poeten. Die deutsche Romantik und ihre Institutionen. München 1992, S. 268 f.) bemerkt zu Recht, dass auch in anderen Erzählungen Hoffmanns »nahezu alle Kuren mißlingen«, so beispielsweise in *Die Elixire des Teufels*, *Das Fräulein von Scuderi* und *Das öde Haus*.

291 Hoffmann: Serapionsbrüder, S. 27.

292 Der Kommentar zu den *Serapionsbrüder* erläutert diesen »Heraclides« etwas verwirrend, wenn er in ihm den angeblichen »Kirchenvater Heraklides Eremita Alexandrinus« vermutet (Segebrecht: Kommentar, S. 1265). Einen solchen Kirchenvater gibt es nicht, und unter dem Namenszusatz »Eremit aus Alexandria« findet man in den einschlägigen Lexika keinen Eintrag. Hoffmanns Nennung des Namens »Heraclides« geht auf Zimmermanns *Über die Einsamkeit* zurück, der aber nur an einer Stelle seine Quelle angibt: »Der Gewährsmann dieser trübseligen Geschichte ist Heraclides, Bischof von Bythinien, in seinem *Paradisus, seu de sanctis Egypti et variorum locorum patribus*« (Zimmermann: *Einsamkeit*, S. 78). Dieses Büchlein ist schwer ausfindig zu machen, ich vermute aber, dass eine Pariser Inkunabel von 1504 gemeint ist (Drucker: Jean Petit), die sich heute noch in mehreren Bibliotheken findet. Sie enthält das *Paradysus Heraclidis*, in manchen Verzeichnissen auch *Vitae Patrum* genannt. In der Vorrede wird Heraclides als »Alexandrinus« bezeichnet; er stamme aus Alexandria, habe zur Zeit des Valentinianus gewirkt und sei später Bischof von Bythinien geworden (Ad Lectores. In: *Propiorvm recreatione: et in hoc opere contenta: [...] Paradysus Heraclidis*. Paris 1504, s. p.). *Paradisus* ist ein in spätmittelalterlichen Handschriften sehr gebräuchlicher Name für die lateinischen Übersetzungen einer Version der *Historia Lausiaca* des Palladius, der wichtigen spätantiken Viten der Wüstenheiligen. Mit varianten Titeln wird sie im Mittelalter öfter einem gewissen Heraclides zugeschrieben, über dessen Existenz man sich schon bei den Bollandisten im Unklaren war. Er ist wohl tatsächlich nicht der Verfasser, allenfalls der Redaktor der Vitensammlung, die Zimmermann konsultiert hat und die Hoffmanns Cyprian aus zweiter Hand zitiert. Die neuere Patristik vermutet in ihm Heraclidas von Nyssa, den zwischen den Jahren 431 und 448 wirkenden Bischof von Kappadokien. In einer Überlieferungslinie der *Historia Lausiaca* wird er auch mit dem Epitheton »Alexandrinus« oder »Eremita« belegt. Siehe zu seiner Person und Autorschaft die hilfreichen Ausführungen in der neueren kritischen Edition: Die lateinische Übersetzung der *Historia Lausiaca* des Palladius. Hg. und eingeleitet von Adelheid Wellhausen. Berlin und New York 2003, S. 9 und S. 207. Die Vita des Serapion

Allerdings hat Hoffmann diese ›Quellen‹ wohl nicht selbst konsultiert, auch wenn er sich im September 1818 von seinem Leihbibliothekar Kralowsky ein »historisches Werk« erbat, »welches über Heilige, Märtyrer und Einsiedler Auskunft giebt«. ²⁹³ Sondern er hat sie weitgehend aus der schon erwähnten Abhandlung *Über die Einsamkeit* (1784) übernommen, dem vierbändigen Bestseller des schweizerischen Arztes und Philosophen Zimmermann, in dem produktive Einsamkeit gelobt und von krankhaftem Enthusiasmus abgegrenzt wird. Auch dieses Werk hat Hoffmann bei Kralowsky in einem Atemzug mit den Legenden bestellt. Offenbar kannte er es schon vorher. ²⁹⁴ Dort werden die Anachoreten und Märtyrer in gut aufklärerischer Manier als Negativbeispiele für ›Schwärmerei‹ und übertriebene Einbildungskraft aufgeführt und ihr Leben knapp geschildert. Auf diese Weise versucht Cyprian, seinem Gegenüber mit verschiedenen Details aus der Kirchengeschichte die Widersprüchlichkeit seines irrsinnigen Glaubens vor Augen zu führen – doch vergeblich: Trotz der ›Waffen‹ der psychiatrischen Theorie und der philologischen Akribie, mit der Cyprian die Kirchengeschichte studiert hat, gewinnt am Ende doch die enträumlichte und entzeitlichte Fantasie des Heiligen Serapion.

Metalepsen des Legendarischen

Die Cyprian- und Serapion-Erzählung enthüllt indes nicht nur die soziale, psychische und historische Alterität, auf der die ästhetische Faszination des Heiligen beruht, sondern auch die Formgesetze legendarischen Schreibens, an denen die Konstruktion des romantischen Serapionismus geschult ist. Im Kern folgt die Erzählung einem klassischen Konversionsnarrativ nach dem Schema ›vom Saulus zum Paulus‹. Derjenige, der auszieht, einen heterodoxen Einzelgänger zu verhören und zu redogmatisieren, wird am Ende selbst vom Glauben abfallen und in das fremde Lager überwechseln. Bei Cyprian ist es die kriminalistische Methode des Gesprächs, die ihn, den ›Verfolger‹, zur Umkehr bringt. Es ähnelt dem Verhör Christi durch Pilatus und den ihm nachempfundenen Märtyrerakten mit ihren stereotypen Gerichtsprotokollen. Im *Martyrium Polycarpi* beispielsweise versucht ein Prokonsul mehrfach, Polykarp dazu zu bringen, seinem Glauben zu entsagen, und in der *Passio*

findet sich ebd., S. 612–620. Sie ist inhaltlich weitgehend identisch mit der entsprechenden Vita in der oben zitierten Pariser Ausgabe des *Paradysus*.

²⁹³ Zit. n. Segebrecht: Kommentar, S. 1235 f.

²⁹⁴ Vgl. ebd. – Zu Zimmermanns *Über die Einsamkeit*, seinen Quellen und der Wirkung auf Hoffmann siehe sehr eingehend Stephan Gonschorek: Serapion sei unser Schutzpatron. Die Heiligen im Erzählwerk E. T. A. Hoffmanns. Diss. Duisburg-Essen 2008, S. 169–210.

Perpetuae et Felicitae ist es der Vater der Perpetua, der sie in ihrem Kerker überreden möchte, Christus zu verfluchen, um der *Damnatio ad bestias* zu entkommen. Nicht selten scheitern die Verfolger in diesem Versuch und konvertieren am Ende selbst. In der Regel geschieht das entweder durch eine Art ›Damaskuserlebnis‹, also die schlagartige Epiphanie von Wahrheit, oder durch den tiefen Eindruck, den die Standfestigkeit des Gegners macht. Zum Beispiel berichtet die Legende der Heiligen Cäcilia, wie Cäcilia nicht nur ihren Mann Valerianus und dessen Bruder Tiburtius bekehrt, sondern wie sich auch ein römischer Legionär namens Maximus, der die beiden Brüder bewacht, beim Anblick ihres Martyriums selbst zum Christentum wendet. In der Legende der Heiligen Katharina von Alexandrien beauftragt Kaiser Maxentius fünfzig Philosophen damit, die fromme Jungfrau mit Argumenten von Christus abzubringen, doch nach der Debatte mit Katharina konvertieren sie alle selbst. Und nachdem unter Kaiser Commodus der Heilige Eusebius mit einigen Gefährten hingerichtet wurde, bekehrt sich am Ende ihr Henker Antonius zum christlichen Glauben.

Ob Hoffmann diese (überaus weit verbreiteten) Texte kannte, ist ungewiss, sicher aber ist, dass er generell mit der Gattung der Heiligenlegende vertraut war. Schließlich spinnt Cyprians Freund Ottmar die Serapionserzählung am Ende ironisch-legendarisch fort: »Und du begrubst ihn mit Hilfe zweier Löwen!«, unterbricht er Cyprian, als dieser vom Tod des Serapion berichtet hat,

Ja, fuhr Ottmar fort, es ist nicht anders. Schon im Walde, noch ehe du Serapions Hütte erreicht hattest, begegneten dir seltsame Ungeheuer, mit denen du sprachst. Ein Hirsch brachte dir den Mantel des heiligen Athanasius und bat dich Serapions Leichnam darin einzuwickeln. – Genug, dein letzter Besuch bei deinem wahnsinnigen Anachoreten gemahnt mich an jenen wunderbaren Besuch, den Antonius dem Einsiedler Paulus abstattete, und von dem der heilige Mann so viel fantastisches Zeug erzählt, daß man wohl wahrnimmt, wie es ihm ziemlich stark im Kopf spukte. Du siehst, daß ich mich auch auf die Legenden der Heiligen verstehe! – Nun weiß ich, warum vor einigen Jahren deine ganze Phantasie von Mönchen, Klöstern, Einsiedlern, Heiligen erfüllt war. [...] Irr ich nicht, so dichtetest du damals ein seltsames Buch, das, auf den tiefsten katholischen Mystizismus basiert, so viel wahnsinniges und teuflisches enthielt, daß es dich hätte bei sanften hochgeschauten Personen um allen Credit bringen können.²⁹⁵

295 Hoffmann: Serapionsbrüder, S. 37. Zu Zimmermanns *Einsamkeit* als Quelle von Ottmars ironischer Legendarisierung der Serapion-Erzählung siehe Gonschorek: Die Heiligen, S. 206–208.

In dem Spott über Cyprians ›Mystizismus‹ steckt auch die Befürchtung, das Erzählte werde metaleptisch auf die Erzählung selbst ausgreifen. Sie bewahrheitet sich bald darauf gleich doppelt und dreifach. Nachdem Theodor die Novelle von Rat Krespel eingeschoben hat, beendet Cyprian seine Erzählung, indem er auf genuin legendarische Weise von Wundern berichtet, die sich am Todestag des Serapion ereignet hätten. Ein zahmes Reh, das die Klause öfter aufsuche, habe Tränen geweint und die Bauern des Dorfes, erzählt er, seien ihm bereits mit einer Totenbahre entgegengekommen, da die Kirchenglocke »zur ungewöhnlichen Stunde« geläutet und den Tod des Einsiedlers dadurch angezeigt habe. Und als Cyprian diese Erzählung schließt, entdeckt Lothar in einem Hauskalender – bezeichnenderweise in der »katholische[n] Kolonne« –,²⁹⁶ dass just am Tag ihrer Zusammenkunft der Todestag des Heiligen Serapion sei, sie sich also zufällig am Serapionstag getroffen hätten. Offenbar also hat sich die Faszination des Serapionismus metaleptisch zunächst auf Cyprians Erfindung des Erzählsujets und ihre Disposition (Verhör – Tod – Wunder) ausgewirkt, und sodann auch die extradiegetische Ebene noch erfasst, auf der sich nun ebenfalls Wunder oder zumindest erstaunliche Koinzidenzen ereignen.

Hinzu kommt noch der Umstand, dass ›Cyprian‹ einen höchst ungewöhnlichen Namen trägt, vor allem im Kontext der betont bürgerlich-deutschen Vornamen seiner Freunde (Lothar, Ottmar, Theodor). Benannt ist er wohl nach Cyprian von Karthago, dem Kirchenvater und Märtyrer, der im dritten Jahrhundert wie der Heilige Serapion zunächst unter Kaiser Dezius verfolgt wurde – er konnte ihm entfliehen – und der schließlich unter Galerius Maximus hingerichtet wurde.²⁹⁷ Die *Vita Caecilii Cypriani* des Pontus gehört zu den wichtigsten frühen Heiligenlegenden. Man könnte sagen, dass die metaleptische Sakralisierung, die in der Interferenz von Binnen- und Rahmenerzählung vorgeführt wird, sich bis in die Benennung des Rahmenpersonals fortgesetzt hat. Was mit einer anekdotischen Begegnung beginnt, mit der Alteritätsfigur des Serapion, wächst sich zu einer Art ›Legendarisierung‹ des Erzählarrangements aus und spiegelt sich auch auf der Diskursebene der *Serapionsbrüder*, bis man versteht, dass sie dem Text in einer Art *strange loop* bereits vorausgegangen sein muss. Der Binnenerzähler Cyprian heißt so aufgrund eines auktorialen Vorgriffs – weil er als Figur seiner eigenen Erzählung derart affiziert vom Heiligen sein wird, dass sein Autor ihn nach einem Heiligen benannt hat.

²⁹⁶ Hoffmann: Serapionsbrüder, S. 67.

²⁹⁷ Auf Cyprian von Karthago als Namensgeber des Binnenerzählers weist auch Borgards (Romantische Märtyrer, S. 202 f.) hin.

Die Grundlage dieser Metalepse ist Intertextualität, nicht enthusiasmierte Vision. Ottmar spricht das spöttisch aus, wenn er Cyprian entgegenhält, auch er verstehe sich »auf die Legenden der Heiligen«. ²⁹⁸ Cyprians Erzählung imitiert und emuliert, sie ist *littérature au second degré*. Gleich zu Beginn bemerkt er, Serapion wirke, als »wenn das, was man nur auf Bildern sah oder nur aus Büchern kannte, plötzlich ins wirkliche Leben tritt. Da saß nun der Anachoret aus der alten Zeit des Christentums in Salvater Rosa's wildem Gebürge lebendig mir vor Augen«. ²⁹⁹ So ist denn Serapion auch wirklich das hybride Produkt nicht nur literarischer und ikonischer Traditionen des Mittelalters und der Renaissance, sondern auch zeitgenössischer Diskurse. In nahezu nichts ist seine Erfindung originell. Offenkundig sind beispielsweise die Parallelen zu Tiecks Einsiedler Anselm. Wie dieser gilt Serapion als wahnsinnig, lebt als Eremit in einer Klause im Wald, kommuniziert in Visionen mit Märtyrern (Anselm) oder hält sich selbst für einen solchen (Serapion). Und wie der Maler Anselm dem Maler Sternbald die Grundzüge der allegorischen Kunst und der romantischen Inspirationslehre erläutert, so gibt der Dichter Serapion dem Dichter Cyprian die entscheidenden Anstöße zu seiner Poetologie des »inneren Schauens«.

Bereits vor dem Ausbruch seines Wahnsinns sei Serapion mit einem »ausgezeichneten Dichtertalent« gesegnet gewesen, ³⁰⁰ heißt es, und so wie Anselm dem jungen Sternbald seine Gemälde zeigt, gibt auch Serapion seinem Besucher Cyprian eine Kostprobe seiner Kunst. Er erzählt ihm nämlich am Ende ihrer Begegnung »eine Novelle, angelegt, durchgeführt, wie sie nur der geistreichste, mit der feurigsten Phantasie begabte Dichter anlegen, durchführen kann«: »Alle Gestalten traten mit einer plastischen Ründung, mit einem glühenden Leben hervor, daß man fortgerissen, bestrickt von magischer Gewalt wie im Traum daran glauben mußte, daß Serapion alles selbst wirklich von seinem Berge erschaut«. ³⁰¹ Dieses Kompliment variiert

²⁹⁸ Hoffmann: Serapionsbrüder, S. 36. – In diesem Sinne hat Horn (Versuchung, S. 219 f.) die Serapion-Erzählung eine »Bibliotheksphantastik« genannt, ihren Helden einen »genrehafte[n] Heilige[n], zusammengebastelt aus Versatzstücken des Antonius-Lebens, den Überlieferungen der Kirchenväter« und so weiter, eine »Lektürefrucht«. Horn (ebd., S. 221 f.) folgert daraus, das serapiontische Prinzip besage »genau das: einen Text herzustellen, der vergessen macht, daß er ein Text ist«, d. h. die »Gelesenheit auszulöschen«. Zu weiteren intertextuellen Anleihen der Serapion-Erzählung siehe auch Beck: Geselliges Erzählen, S. 466 f.

²⁹⁹ Hoffmann: Serapionsbrüder, S. 24.

³⁰⁰ Ebd., S. 25.

³⁰¹ Ebd., S. 34.

gleich mehrere Topoi des Martyriumsdiskurses um 1800: Zum einen erscheint Serapion als ›feueriger Phantast‹, als Enthusiast also, der offenbar »von einem besondern Geiste, der in die tiefste Tiefe schaute, beseelt« ist.³⁰² Die alte Assoziation von Schwärmerei und Martyrium klingt darin nach, auch in dem Sinne, zum anderen, dass der ›wahre Dichter‹, als der Serapion den Freunden bald gilt, seinem alltäglichen Leben völlig entsagt, sich in die poetisch produktive Einsamkeit der Eremitage zurückzieht – »Fürchte nicht die Schauer der tiefen Einsamkeit, nur in ihr geht dem frommen Gemüt solch ein Leben auf!«,³⁰³ lautet seine Devise – und damit eine Art bedürfnislose Gegenexistenz führt.

Schließlich greift der Erzähler das Moment des ›authentischen‹ Zeugnisses auf, das unter anderem in *Ahnung und Gegenwart* angeklungen war: Serapions Novellen zwingen den Zuhörer, an die ›Echtheit‹ des Geschilderten zu glauben, weil es eben wirklich »erschaut« ist. Die poetische Qualität einer Erzählung bemisst sich daran, wie sehr sie ›Zeugnis‹ einer inneren Vision ist, nicht etwa an der mimetischen Adäquatheit der Darstellung zur Wirklichkeit. So schwören sich die serapiontischen Freunde einerseits, nur das ›wirklich Gesehene‹, die innere Eingebung zum Gegenstand ihrer Erzählungen zu erheben, während sie sich andererseits mit Serapion doch gerade eine der stereotypen Figuren der Romantik zum Vorbild nehmen, die mit ihrer Existenz als Wahnsinniger, Eremit, Dichter und Märtyrer die Anforderungen an einen poetologischen Stichwortgeber geradezu übererfüllt. Mit anderen Worten: Serapion ist aus tradierten Versatzstücken zusammengesetzt, wird hier aber zum Idol authentischer Inspiration erhoben.

Daher dient die Serapion-Erzählung wohl weniger dazu, einen verbindlichen Maßstab für Literaturkritik festzulegen, geschweige denn normative Regeln zur Herstellung guter Erzählungen aufzustellen.³⁰⁴ Besser lässt sie sich als Selbstpositionierung im intertextuellen Netz der Romantik verstehen, vergleichbar mit der expliziten Referenz auf Tiecks *Phantasmus* im Vorwort. An dessen »Form wird – muß« »dies Buch« erinnern, bekennt Hoffmann dort. Doch möge der Leser »jenen ihm nachteiligen Vergleich *nicht*« anstellen, bittet das Vorwort weiter, sondern »ohne weitere Ansprüche gemütlich das hin[]nehmen, was ihm anspruchslos aus treuem Gemüt dargeboten wird«. ³⁰⁵ Man kommt gar nicht umhin, diese ironische *Captatio benevolentiae* bei der Lektüre umzukehren und bewusst doch den »Vergleich« anzustellen, die

302 Ebd., S. 25.

303 Ebd., S. 33.

304 So aber im Hinblick auf die ›produktionsästhetische‹ und die literaturkritische Funktion Japp: Das Serapiontische Prinzip.

305 Hoffmann: Serapionsbrüder, S. 11.

Sammlung also nicht als Manifestationen ureigener »Schöpfungen« anzusehen, sondern als Diskursreferenzen und Beobachtungen zweiter Ordnung.

•

Die *Serapionsbrüder* gehören programmatisch zur Spätromantik, so mein Fazit, und ähnlich wie in Heines *Buch der Lieder* (1827) waltet in ihnen eine epochale Selbstreflexivität, die sich zwischen formelhaften Reminiszenzen und ironischem Metakommentar bewegt. Ihr Thema der schwierigen Wiederkehr des Alten befindet sich auf einer gänzlich anderen Stufe als dasjenige von Tiecks *Genoveva*, stellt nämlich die Revitalisierungen des »vormodernen« Heiligenkults in der Romantik bereits in Rechnung und behandelt nicht mehr nur die Evokation des verlorenen Heiligen in der Gegenwart, sondern die (Un-)Möglichkeit, die romantischen Re-Evokationen des Heiligen nochmals zu aktualisieren.

Erste Rahmenbetrachtung Zur Sozialstruktur der frühromantischen Einfaltspoetik

Es fragt sich, worin der Reiz der mediävalisierten Märtyrerfiguren just in nachrevolutionärer Zeit bestehen konnte, als das Bürgertum sich in den meisten europäischen Ländern zur vorherrschenden Klasse emporschwang und die nachständische »Berufs- und Leistungsgesellschaft« entstand.³⁰⁶ Was Adorno über das »vorbürgerliche Ferment« in Eichendorffs Lyrik bemerkt hat, dass nämlich ausgerechnet der ihr innewohnende »Ton des Affirmativen, der Verherrlichung des Daseins schlechthin« sich als »Widerstand gegen die destruktive Tendenz des Bürgerlichen« verstehen lasse,³⁰⁷ das gilt offenbar auch für andere Erscheinungen der romantischen Literatur. Über alle Teilphasen und örtlichen Gruppierungen hinweg ist es ihr ein Anliegen, der eigenen Zeit die Verluste aufzurechnen und mit der wiederbelebten Heiligenkunst den nostalgischen Wunsch nach Verantwortungsentlastung zu artikulieren, auch im Sinne einer ästhetischen »Erlösung« von den kapitalistisch potenzierten Bedürfniszwängen.³⁰⁸

Anhand der romantischen Martyrologie ließe sich also eine Art kollektives Überforderungssyndrom diagnostizieren. Diesen Aspekt verkennt, wer sich zu sehr auf die romantische Philisterkritik fokussiert und in ihr eine »Konzeption von Freiheit« vermutet, »so überschwenglich, daß sie mit Prinzipien des mechanischen Rechtsstaates in unversöhnlichen Gegensatz tritt«.³⁰⁹ Eine solche Deutungslinie scheint mir die eigentliche Provokation zu verfehlen. Die Romantik verteidigt mit ihrer Philisterhatz gerade nicht die schrankenlose Freiheit des Einzelnen, sondern die Unberechenbarkeit des Seins, die der Einzelne ironisch anzuerkennen hat; sie verhöhnt nicht Beschränktheit *per se*, sondern nur die Regelmäßigkeit im Leben des

306 Thomas Nipperdey: Deutsche Geschichte 1800–1866. Bürgerwelt und starker Staat. München 1987, S. 255.

307 Adorno: Zum Gedächtnis Eichendorffs, S. 79, S. 75 und S. 78.

308 Dieser Gedanke findet seine bekannteste Formulierung in Schopenhauers Ästhetik (Die Welt als Wille und Vorstellung. Hg. von Arthur Hübscher. Bd. 2. Zürich 1977, S. 293 [§ 49]), für die das vollkommene Kunstwerk, besonders die christliche Ikonenmalerei der Renaissance, ein »*Quietiv* alles Wollens« darstellt. Aus ihr spreche »vollkommene Resignation, die der Innerste Geist des Christentums wie der Indischen Weisheit ist, das Aufgeben alles Wollens, die Zurückwendung, Aufhebung des Willens und mit ihm des ganzen Wesens dieser Welt, also die Erlösung«. Allerdings münzt Schopenhauer diese Worte nicht auf den zeitgenössischen Kapitalismus.

309 Manfred Frank: Anti-bourgeoise Anarchie und Revolutions-Kritik. Von der zwiespältigen Haltung der Frühromantik zur Französischen Revolution. In: Folgen der Französischen Revolution. Hg. von Henning Krauß. Frankfurt a. M. 1989, S. 221–244, hier S. 238.

prosaischen Kleinbürgers.³¹⁰ Ihr anti-bürgerlicher Impuls reicht daher viel tiefer. Sie verspottet nicht nur die Erstarrung philiströser Werte zum Korsett, sondern greift die ideologischen Fundamente des Bürgerlichen überhaupt an, wenn sie sich auf die alten Heiligenfiguren beruft. Gegen den neuen Utilitarismus verteidigt die romantische Literatur nutzloses Vagabundieren; auf die individualistische »Dekorporierung der Gesellschaft« antwortet sie, indem sie eine Reharmonisierung des atomisierten Europa erträumt;³¹¹ auf die kapitalistische Ent-Räumlichung reagiert sie, etwas später, mit ihren Phantasmagorien des organischen Volks; und mit den Sehnsuchtsfiguren des Kindes, des Taugenichts, des Eremiten, des Märtyrers und des Wahnsinnigen widerspricht sie den bürgerlichen Mündigkeits-, Geselligkeits-, Autonomisierungs- und Rationalisierungsimperativen.

Romantik als Adelsbewegung

Die Gründe dafür sind vielfältig. Sicher ist es richtig, dass im Epochenvergleich ungewöhnlich viele romantische Autorinnen und Autoren adeliger Herkunft waren – die ›Vons‹ von Hardenberg, von Arnim, von Chamisso, von Eichendorff, von Günderrode, de la Motte Fouqué, von Loeben und die dem lombardischen Uradel entstammenden Geschwister Brentano.³¹²

310 In diesem Sinne hat Alexander von Bormann (Philister und Taugenichts. Zur Tragweite des romantischen Antikapitalismus. In: *Aurora* 30/31 [1970/1971], S. 94–112, hier S. 95) die Diesseitsorientierung als wesentliches Angriffsziel der romantischen Philisterkritik bestimmt: »So läßt sich die Daseinsform des Philisters mit dem Wort *prosaisch* beschreiben. [...] Die mehr oder weniger konfliktlose Unterordnung des Bürgers unter das [...] Realitätsprinzip ist es, die den Widerspruch der Romantiker [...] herausfordert«. Zur Anti-Bourgeoisie der romantischen Philisterkritik siehe auch Ulla Hofstaetter: »Das verschimmelte Philisterland«. Philisterkritik bei Brentano, Eichendorff und Heine. In: *Romantik im Vormärz*. Hg. von Burhard Dedner und dies. Marburg 1992, S. 107–127.

311 Nipperdey: *Deutsche Geschichte*, S. 265.

312 Vgl. die ausgezeichnete Darstellung bei Jochen Strobel (*Eine Kulturpoetik des Adels in der Romantik. Verhandlungen zwischen »Adeligkeit« und Literatur um 1800*. Berlin und New York 2010, S. 10), an der sich das Folgende orientiert. – Dagegen wollte die marxistische Sozialgeschichte die Romantik stets als ›bürgerlich‹ verstanden wissen. So behauptet Georg Lukács (*Die Romantik als Wendung in der deutschen Literatur* [1945]. In: *Romantikforschung seit 1945*. Hg. von Klaus Peter. Königstein i. Ts. 1980, S. 40–52, hier S. 41), der »entscheidende soziale[] Inhalt der Romantik« sei »ein bürgerlicher«: »[D]ie Abstammung besagt hier sehr wenig«. Und Arnold Hauser (*Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* [1951]. München 1990, S. 697), nennt die Romantik gar »die bürgerliche Bewegung par excellence«. Lukács' und Hausers Begriff von Bürgerlichkeit ist allerdings an diesen Stellen nur bedingt kultursoziologisch, sondern im Grunde stiltypologisch. Er setzt bestimmte Stilphänomene wie Klassizismus,

Das ist schon eine gewisse Besonderheit, wie die Gegenprobe belegt: Kein einziger Autor des ›Sturm und Drang‹ entstammte einer adeligen Familie (Herder, Gerstenberg, Schubart, Goethe, Schiller, Bürger, Klinger, niemand von ihnen), und kein einziger Autor des sogenannten ›bürgerlichen Realismus‹, also nicht Keller, Freytag, Meyer, Fontane, Stifter und so weiter. Dagegen springt auch im europäischen Vergleich die aristokratische Herkunft der Romantiker ins Auge – Chateaubriand, Lamartine und de Maistre ebenso wie Byron, Shelley, Manzoni und Leopardi, sie alle gehörten dem Adel an, wenn auch verschiedenen adeligen Milieus. Ihr Schreiben dürfte in Teilen wohl von den feudal-alteuropäischen Standesprivilegien geprägt sein, die um 1800 an kulturellem Kapital einzubüßen drohten. Kulturell – und nicht selten ja auch ökonomisch. Zwar vermochte die Aristokratie bis weit in das 20. Jahrhundert in Politik, Militär und Wirtschaft immer wieder zentrale Machtpositionen zu besetzen, in Frankreich und England ebenso sehr wie in den nachnapoleonischen Territorialstaaten und später im Kaiserreich. Aber die Biographie des einzelnen Adligen ›entsicherte‹ sich im Laufe des 19. Jahrhunderts doch beträchtlich.³¹³ Seine Abkunft garantierte nun viel seltener als im *Ancien Régime* einen standesgemäßen Lebenswandel.

Mustert man die Sozialstruktur der Romantik prosopographisch, so fällt in der Tat auf, wie brüchig sich die Karrieren ihrer maßgeblichen Vertreter gestalteten. Bei einem Gutteil von ihnen handelt es sich um »Abkömmlinge aus adeligen Absteigerfamilien«,³¹⁴ denen es mehr schlecht als recht gelang, das Ererbte zu bewahren oder in einer bürgerlichen Beamtenlaufbahn zu reüssieren. Mit den neuen Verhältnissen taten sie sich schwer. Eichendorffs Familie musste seit den 1810er Jahren mehrfach Konkurs anmelden und verlor später die meisten der verschuldeten Landgüter in Oberschlesien und Mähren. Seine juristische Beamtenlaufbahn verlief unstet und erforderte häufige Ortswechsel – von Breslau über Danzig und Königsberg nach Berlin binnen zehn Jahren –, und immer wieder zerschlugen sich

Rhetorik, »gehobenen Stil und [...] gewählte[] Sprache« mit ›aristokratisch« gleich, definiert dagegen »schreiendes Bekenntnis, entblößte, offene Wunde« als ›bürgerlich‹ (ebd.).

313 Zum Begriff der ›Entsicherung‹ adeliger Lebenswege siehe Ewald Frie: Friedrich August Ludwig von der Marwitz (1777–1837). Adelsbiographie vor entschierter Ständegesellschaft. In: Adel und Bürgertum in Deutschland. Bd. 1: Entwicklungslinien und Wendepunkte im 19. Jahrhundert. Hg. von Heinz Reif. Berlin 2000, S. 83–102; zum Machtverlust der Aristokratie im 19. Jahrhundert siehe Dominic Lieven: Abschied von Macht und Würden. Der europäische Adel 1815–1914. Übers. von Walter Brumm. Frankfurt a. M. 1995. Den Hinweis auf beide Untersuchungen verdanke ich Strobel: Kulturpoetik des Adels, S. 11 und S. 342.

314 Strobel: Kulturpoetik des Adels, S. 343.

Hoffnungen auf eine zukunftssträchtige, besser oder überhaupt bezahlte Anstellung.³¹⁵ Fouqué, Sohn einer verarmten Familie von hugenottischen Landadeligen in Preußen, lebte zeitweilig vom Vermögen seiner Frau sowie von den unsicheren Erträgen seiner publizistischen Tätigkeit. Trotz seines vorübergehenden Erfolgs als Schriftsteller trauerte er brieflich dem verlorenen Gesellschaftsrank hinterher und emulierte mit seinem militärischen Engagement die alte Ritterlichkeit, bevor er sich in fortgeschrittenem Alter dem Hofe Friedrich Wilhelms IV. andiente und mit einer königlichen Pension auskommen musste.³¹⁶ Vergleichbare Schicksale finden sich in dieser Zeit erstaunlich oft – zu denken wäre etwa an Kleist und Chamisso –, sodass man zumindest für die adeligen Repräsentanten der Romantik festgestellt hat, ihr herkunftsbedingter »Wunsch nach Unabhängigkeit« habe, wenn nicht zum Scheitern, so doch stets zu schwierigen »Kompromisse[n]« mit der zunehmend marktförmigen Leistungsgesellschaft des 19. Jahrhunderts geführt.³¹⁷

So betrachtet, eröffnete ihnen die kirchlich-feudale Kultur des Mittelalters ein reiches Reservoir für allerlei vorbürgerliche Nostalgien, die sich dann poetologisch hochstilisieren ließen. Insbesondere die Sakralkunst bot sich als geistiges Refugium des Adels an. »Alles Ständische und Stehende verdampft, alles Heilige wird entweiht«, heißt es später im *Kommunistischen Manifest* über den Machtgewinn der Bourgeoisie,³¹⁸ und entsprechend lässt sich die romantische Resakralisierung aus dem Bedürfnis verstehen, über den Umweg des Heiligen auch das »Ständische« zu re-installieren, wenigstens im Reich des Poetischen. Glaubt man gut feldtheoretisch an die Homologie von Sozialgefüge und diskursiver Artikulation, liegt hierin der Versuch, die für den Adel nachteilige Umstrukturierung von der stratifikatorischen zur funktionalen Gesellschaft dadurch auszugleichen, dass man im literarischen Feld auf dem ehemaligen Führungsanspruch beharrte, in der berechtigten Hoffnung, der Distinktionsgewinn werde einstmals wieder positiv auf die eigene gesellschaftliche Stellung zurückwirken.³¹⁹ Und was wäre da effektiver, als die Position des Philosophen und Dichters wortwörtlich für sakrosankt zu erklären? »Selbst in den äußerlichen Gebräuchen sollte sich die Lebensart der Künstler von der Lebensart der übrigen Menschen durchaus unterscheiden«,

315 Vgl. ebd., S. 391–399.

316 Vgl. ebd., S. 399–408, bes. S. 403.

317 Ebd., S. 337.

318 Und weiter: »Die Bourgeoisie hat alle bisher ehrwürdigen und mit frommer Scheu betrachteten Tätigkeiten ihres Heiligenscheins entkleidet« (Karl Marx und Friedrich Engels: Manifest der Kommunistischen Partei [1848]. In: Dies.: Marx-Engels-Werke. Bd. 4. Berlin 1964, S. 465).

319 Frei nach Strobel: Kulturpoetik des Adels, passim, bes. S. 412 f.

verkündet der in diesem Punkt nicht immer verlässliche Friedrich Schlegel: »Sie sind Brahminen, eine höhere Kaste, aber nicht durch Geburt sondern durch freie Selbsteinweihung geadelt«. ³²⁰ Wenn die romantische Literatur also einer verlorenen Totalität nachtrauert und sich in ›Selbsteinweihungen‹ der neuen Dichterkaste ergeht, so könnte sie damit primär – oder immerhin: auch – die soziale Deklassierung und Verunsicherung des zeitgenössischen Adels symptomisieren.

Berufliche Unsicherheit und ›Wunderglaube‹

Dennoch wäre es zu einseitig, in der romantischen Hagiologie lediglich die Sehnsüchte preußisch-landadeliger Reformverlierer verpuppt zu sehen. Dagegen spricht allein schon, dass bei weitem nicht alle Autoren adelig waren, und dass manche, wie Friedrich Schlegel und Ludwig Tieck, in ihrer Jugend und darüber hinaus mitunter jakobinische Sympathien hegten. ³²¹ Ihre Philisterkritik trägt überdies die Signatur des studentischen Milieus, der unadeligen Institution der Universitäten, dem der Begriff um 1700 entsprungen war. ³²² Der romantische Spott über den ungebildeten Biedermann erwächst vor allem in Jena aus dem studentischen Abgrenzungsbedürfnis seiner Autoren und zeigt damit die Entstehung eines rein *geistesaristokratischen* Selbstverständnisses der Intellektuellenschicht an. Es lag nicht nur im Interesse adeliger Autoren, gegen die materielle Dominanz des aufsteigenden Wirtschaftsbürgertums die Sonderstellung des Intellektuellen zu behaupten. Und nicht nur Adelige hatten biographische Kompromisse zu schließen. Auch beispielsweise Tiecks Bestreben, sich jenseits des Ziebinger Mäzenats als freier Schriftsteller zu etablieren, gestaltete sich ausgesprochen schwierig, sodass er immer wieder in finanzielle Nöte geriet. ³²³ Dauerhaft ›davon leben‹ konnte er genauso wenig wie die anderen Romantiker. Im Alten Reich gab

320 Friedrich Schlegel: Charakteristiken und Kritiken, Erster Teil, S. 271 [Nr. 161]. Wie öfter bei Schlegel findet sich zu dieser Maxime auch das glatte Gegenteil. So heißt es in den *Lyceums-Fragmenten*, denen die Aussage entstammt: »Die Poesie ist eine republikanische Rede; eine Rede, die ihr eignes Gesetz und ihr eigener Zweck ist, wo alle Teile freie Bürger sind, und mitstimmen dürfen« (ebd., S. 155).

321 Vgl. Frank: *Anti-bourgeoise Anarchie*, S. 226–234.

322 Vgl. Heinrich Bosse: *Musensohn und Philister. Zur Geschichte einer Unterscheidung*. In: *Philister. Problemgeschichte einer Sozialfigur der neueren deutschen Literatur*. Hg. von Remigius Bunia, Till Dembeck und Georg Stanitzek. Berlin 2011, S. 55–101. Zur Universität als ›institutionellem Rahmen‹ der Romantik vgl. Ziolkowski: *Das Amt der Poeten*, S. 271–391.

323 Vgl. Strobel: *Kulturpoetik des Adels*, S. 352–371. Siehe auch Roger Paulin: *Ludwig Tieck. Eine literarische Biographie*. München 1988.

es im Jahr 1787 geschätzt um die sechstausend deutschsprachige Schriftsteller, viel zu viele für den zwar wachsenden, aber insgesamt begrenzten Buchmarkt.³²⁴ Auch wenn die Honorare dank der Verrechtlichung geistigen Eigentums in Preußen im späten 18. Jahrhundert stiegen, gelang es sehr wenigen, davon eine Familie zu ernähren.³²⁵ Man musste sich anderweitig verdingen, sei es als Hauslehrer, als Professor oder als juristischer Verwaltungsbeamter, und diese Stellen waren rar gesät.

Der französische Historiker Henri Brunschwig hat den beruflichen Misserfolg der ganzen Generation der 1770er betont,³²⁶ denen im krisengeschüttelten Preußen um 1800 schlicht verlässliche Berufsperspektiven fehlten und die deshalb in ihren prägenden Jahren mit Ungewissheit und Mobilitätsdruck konfrontiert waren. Brunschwig wollte daraus überspitzt den angeblichen ›Wunderglauben‹ der Frühromantiker ableiten, die angesichts fehlender Optionen darauf gesetzt hätten, »vom Schicksal ihren Lebensweg gewiesen zu bekommen«.³²⁷ Der romantische »Kult des Unvorhergesehenen«, der Glaube an Prophetien, an das Glück der Lotterie und die ersehnte Berufung,³²⁸ all dies habe letztlich dazu gedient, das eigene Versagen zu externalisieren und sich gedanklich von der Last des Unbestimmten zu befreien. Andere Interpreten weisen darauf hin, dass die junge Generation der Romantiker, die 1789 keine zwanzig Jahre alt war, in den weltgeschichtlichen Umbrüchen der Revolutionsjahre einen Spiegel ihrer eigenen persönlichen Krisenerfahrungen sehen konnte. »Children of absent mothers and remote, authoritarian fathers«, schreibt Gerald N. Izenberg über Schlegel, Wordsworth und Chateaubriand, »these men all experienced a sense of marginality and exclusion and a competitive desire for high personal achievement enhanced by a sense of specialness partly compensatory, partly generated by extraordinary

324 Vgl. Henri Brunschwig: Gesellschaft und Romantik in Preußen im 18. Jahrhundert. Die Krise des preußischen Staates am Ende des 18. Jahrhunderts und die Entstehung der romantischen Mentalität [1947]. Übers. von Marie-Luise Schultheis. Frankfurt a. M., Berlin und Wien 1975, S. 238.

325 Vgl. ebd., S. 236–246. Siehe auch Heinrich Bosse: Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit. Paderborn u. a. 1981, bes. S. 65–99, und nun Frank Berger: Das Geld der Dichter in Goethezeit und Romantik. 71 biographische Skizzen über Einkommen und Auskommen. Wiesbaden 2020.

326 Derart bündige Epochendefinitionen sind selten geworden: »Die Romantik ist die Tat derer, die zwischen 1790 und 1800 unter dreißig sind« (Brunschwig: Gesellschaft und Romantik, S. 291). Falsch ist sie nicht – Friedrich Schlegel und Novalis wurden 1772 geboren, Wackenroder und Tieck 1773, Schelling 1775, Fouqué 1777, Brentano 1778, Chamisso und Arnim 1781.

327 Ebd., S. 332.

328 Ebd., S. 340 und S. 289–344.

personal endowment«. ³²⁹ Aus dieser biographischen Konstellation resultiere der Entwurf eines autonomen Ichs, das seine Freiheit paradoxerweise im Widerspiel von individueller Selbstbehauptung und der Hingabe des Selbst an ›das Absolute‹ findet.

Natürlich sind solche biographisch-psychologischen Reduktionismen spekulativ. Unbestreitbar aber neigt die Romantik dazu, die im 18. Jahrhundert durchaus abstrahierte, jedenfalls weitgehend entchristlichte Semantik des Sakralen zu rekonkretisieren, sie mithin wieder zurückzuführen auf die mittelalterliche Ikonographie der christlichen Heiligen. Diese dienen der Romantik als Orientierungspunkte einer Poetik der Einfalt, weil sie den für das romantische Subjekt konzept maßgeblichen Dualismus von Ohnmachts- und Singularitätsgefühl emblematisieren. Das romantische Subjekt – vor allem das Dichtersubjekt – erachtet sich als einerseits verstoßen von der Gegenwart und andererseits zu Höherem erwählt, beziehungsweise genauer: Seine soziale Isolation und seine vermeintliche Machtlosigkeit gegenüber den Zeitläuften *verbürgen* gerade sein Auserwähltsein. Gerichtet ist der paradoxe Selbstentwurf der Romantik in beiden Aspekten gegen das philiströse *Profanum* der Ökonomie, gegen die Optimierungs- und Planbarkeitsideologie der Kaufleute und Beamten sowie die undurchschaubaren Gesetze ihres kompetitiven Stellenmarkts. Daher werden die Heiligen nicht nur mit den ›nutzlosen‹, jedenfalls nicht arbeitsfähigen Extremfiguren des Wahnsinnigen und des Kindes überblendet, sondern überraschend oft auch mit der Sozialfigur des Adelligen – wie der Heilige Serapion, der Dichter, Wahnsinniger, Märtyrer und Graf zugleich ist und eben aufgrund dieser Intersektion antibürgerlicher Identitäten zur Stifterfigur der bürgerlichen Serapionsbruderschaft erklärt wird. Wenn also die frühe Sozialisation vieler Romantiker in aristokratischen Milieus eine Rolle bei der Entstehung des Märtyrerkults um 1800 gespielt hat (als ein Faktor vielleicht unter anderen), so birgt das immerhin die sozialgeschichtliche Pointe, dass die bürgerliche Gesellschaft eine ihrer wesentlichen Alteritäts- und Reflexionsfiguren aus dem sozialen Druck gewonnen haben könnte, unter den sie die Eliten des *Ancien Régimes* setzt.

329 Gerald N. Izenberg: *Impossible Individuality. Romanticism, Revolution, and the Origins of Modern Selfhood, 1787–1802*. Princeton 1992, S. 309.

KAPITEL II

GENERISCHE RESSOURCEN: LEGENDE ALS EINFACHE FORM

Droht die Moderne jeden enthusiastischen Zugang zur sakralen Dimension der Kunst zu verlieren, wie der Befund der Frühromantik lautet, dann bleibt ihr immerhin der Umweg über die imitative Wiederbelebung vermeintlich ›vormoderner‹ Figuren, Motive, Stile und Gattungen. Die Literatur um 1800 entdeckt die christliche Kunsttradition als flexibles Gerüst, als willkommene Formate, um sich einem *Sacrum* anzunähern, für das frühere Epochen angeblich noch ein ungebrochenes Gespür hatten.¹ Was der Mensch »nicht unmittelbar erreichen kann«, formuliert Schleiermacher, »will er wenigstens durch ein fremdes Medium wahrnehmen«,² und als dieses ›fremde‹, zugleich als ursprünglich imaginierte Medium erwählen sich seine Zeitgenossen bald die Kunst und Literatur des Mittelalters und der Renaissance. »Wenn dir die neue Zeit nicht gefällt«, rät eine Figur bei Tieck ihrem Gegenüber, »So gedenk der braven alten Welt«, »Wo sich heilige Geschichten vor dich stellen, | Die alte katholische Religion, | Als sie noch schmückte ihren Thron, | Und schöner die Welt durchströmte, | Ein sel'ger Tod die Märtrer krönte«. ³ Diese Maxime befolgen Tieck und seine Zeitgenossen erstaunlich oft: Sie (re-)konstruieren gewisse Vorgaben – beispielsweise für das geistliche Lied

1 Dem hier skizzierten Zusammenhang gehe ich gemeinsam mit drei Mitarbeitenden in einem vom Schweizerischen Nationalfonds geförderten Forschungsprojekt zu *Gattungspoetik des Sakralen: Aneignungen geistlich-alteuropäischer Literaturformate in der deutschsprachigen Moderne (18.-20. Jahrhundert)* nach (Förderzeit: 2021–2026). – Die Literaturwissenschaft hat sich mit der Rekonstruktion christlich-geistlicher Formbestände im 19. Jahrhundert bislang nur wenig beschäftigt; wesentliche Anregungen verdanke ich der kunstgeschichtlichen Forschung, darunter den Arbeiten von Cordula Grewe: *Painting the Sacred in the Age of Romanticism*. Farnham und Burlington 2009; Anke Reiß: *Rezeption frühchristlicher Kunst im 19. und frühen 20. Jahrhundert*. Ein Beitrag zur Geschichte der Christlichen Archäologie und zum Historismus. Dettelbach 2008; und Renate Liebenwein-Krämer: *Säkularisierung und Sakralisierung. Studien zum Bedeutungswandel christlicher Bildformen in der Kunst des 19. Jahrhunderts*. Bd. 1. Diss. Frankfurt a. M. 1977.

2 Friedrich Schleiermacher: *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern* [1799]. In: Ders.: *Kritische Gesamtausgabe*. Erste Abteilung. Schriften und Entwürfe. Schriften aus der Berliner Zeit, 1796–1799. Hg. von Günter Meckenstock. Berlin und New York 1984, 185–326, hier S. 268.

3 Ludwig Tieck [1800]: *Der Autor*. Ein Fastnachts-Schwank. In: Ders.: *Schriften*. Bd. 13: *Märchen. Dramatische Gedichte. Fragmente*. Berlin 1829, S. 267–334, hier S. 327.

und die Hymne, das Mysterienspiel und das Heiligendrama, für die Hagiographie und andere legendarische Verserzählungen – und aktualisieren sie in der poetischen Praxis, um Sakralität als ästhetischen Effekt zu erzeugen, beruhend auf der rhetorischen Suggestion von Naivität (*Sancta simplicitas*), ›vormoderne‹ Schlichtheit und Hingabe.

Wenn es zutrifft, dass sich ästhetische Sakralisierung in der Romantik zu einem Gutteil über den Rückgriff auf generische Ressourcen der ›Vormoderne‹ vollzieht, so geht diesen Aneignungen zunächst eine ›Gattungsarbeit‹ voraus, die sich selbst als Rekonstruktion ausgibt, tatsächlich aber eher *Invention of tradition*, Klassifikation und Normierung ist.⁴ Sie erlaubt es den Autorinnen und Autoren überhaupt erst, die eigenen Texte entsprechend zu gestalten und zu titulieren. Schlegels bekanntes Wort, es sei das »erste[] Gesetz« der »romantischen Dichtart«, »daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide«,⁵ kann weder für die Romantik noch für irgendeine andere Epoche zutreffen. Selbstverständlich ist die »romantische Dichtart« gesetzartig, und das nicht nur faktisch, sondern programmatisch. Schlegel selbst erkennt das an, wenn er paradox die Gesetzlosigkeit zum Gesetz erklärt.⁶

Der romantische Entwurf des Märtyrers als Inspirationsfigur, dem das Erste Kapitel galt, lässt sich kaum trennen von den unter ähnlichen Vorzeichen florierenden Gattungskonstruktionen der Heiligenlegende. (1) Wie ein kurzer Abriss ins Gedächtnis ruft, galt die Gattung im 18. Jahrhundert als weitgehend diskreditiert, ein Großteil der Überlieferung als unglaubwürdig. Doch gerade in nach-aufklärerischem Lichte erwies sich ihre Verwandtschaft zu anderer musterhaft gebauter Kleinepik wie dem Märchen, der Ballade oder der Idylle, die allesamt ähnlichen, nämlich didaktischen Zwecken und ähnlicher, nämlich kollektiv-mündlicher Überlieferung zu entspringen schienen. (2) Wie eine systematische Überlegung zum Begriff der ›einfachen Form‹ darlegt, rehabilitiert die Ästhetik um 1800 den *Sermo humilis* als formales Analogon des Heiligen und prägt damit das Verständnis der Legende bis weit in das 20. Jahrhundert. (3) Vor allem Herder überträgt einige zuvor

4 Zu den gattungstheoretischen Prämissen der Arbeit siehe Einleitung, S. 27–29. Vgl. zum Gattungsverständnis der Romantik auch Werner Michler: *Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext, 1750–1950*. Göttingen 2015, S. 412–467.

5 Friedrich Schlegel: *Kritische Ausgabe seiner Werke*. Erste Abteilung. Bd. 2: *Charakteristiken und Kritiken* (1796–1801). Erster Teil. Hg. von Hans Eichner. München, Paderborn und Wien 1967, S. 183.

6 Siehe zum Folgenden ausführlicher: Verf. und Anita Martin: *Umwege zum Unverfügbaren. Zur Konstruktion ›vormoderne‹ Gattungen des Sakralen um 1800*. In: *Das Heilige (in) der Kultur. Unverfügbarkeit – Latenz – Widmung*. Hg. von Norbert Otto Eke u. a. Paderborn 2023 [im Druck].

etablierte Kriterien wie Ursprünglichkeit und Volkstümlichkeit auf die Heiligenlegende, ergänzt den Katalog aber durch die sozio-religiöse Funktion der Erbauung und der Andacht. (4) Der legendarische Reduktionismus spaltet das literarische Feld um 1800, inspiriert aber eine Schar von Nachfolgeprojekten, (5) unter denen Kosegartens bewusst schematisch-generische Gattungsaneignungen im 19. Jahrhundert eine bislang unbekannt weite Verbreitung finden. (6) Dass dies nicht die einzige Option der Gattung im bürgerlichen Zeitalter ist, erweist eine abschließende Relektüre von Kellers *Sieben Legenden*. Während Keller seine Legenden insgesamt an die Erzählkonventionen der realistisch-psychologischen Novelle anpasst, enthält er sich aller Mittel der Introspektion und der narrativen Plausibilisierung, wenn es an die Motive der Konversion, des Wunder und des Martyriums geht. Mit solchen Motivierungsabbrüchen, so meine These, erweisen die *Sieben Legenden* der hieratisierend→einfältigen Legendarik der Herderzeit eine heimliche Reverenz.

1 Rückblick: Kritik der Legende

Die Legende gehört im Mittelalter nicht nur zu den literarisch produktivsten Gattungen, sondern überhaupt zu den verbreitetsten Texten. Mit der Reformation schwand ihre Bedeutung keineswegs. Auch wenn Luther die katholische Verehrung von Schutzpatronen und Nothelfern ablehnte, verwarf er die Heiligenverehrung nicht generell. Das Wort von den unglaublichen ›Lügenden‹ gehörte zum Grundbestand seiner antipäpstlichen Polemik,⁷ aber zugleich begründete Luther eine eigene Linie der Legendarik, beispielsweise mit seinem »hubsch Lyed von denn zcweyen Marterern Christi« (1523). Bei aller Skepsis gegenüber ihrem historischen Gehalt – übrigens auch auf katholischer Seite – erwuchs in den frühneuzeitlichen Reformationskirchen bald eine breite Produktion an gedruckter Hagiographie.⁸ Teils nutzte man

7 Vgl. zur ›Lügende‹ als »Metagattung« der Legende zuletzt Antje Slabotny: Metalegende. Die protestantische Lügende als invektive Metagattung. In: Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung 2 (2019), S. 148–200.

8 Zur evangelischen Martyrologie der Frühen Neuzeit vgl. Peter Burschel: Sterben und Unsterblichkeit. Zur Kultur des Martyriums in der frühen Neuzeit. München 2004, bes. S. 13–117. Siehe auch Annemarie Brückner und Wolfgang Brückner: Zeugen des Glaubens und ihre Literatur. Altväterbeispiele, Kalenderheilige, protestantische Märtyrer und evangelische Lebenszeugnisse. In: Volkserzählung und Reformation. Ein Handbuch zur Tradierung und Funktion von Erzählstoffen und Erzählliteratur im Protestantismus. Hg. von Wolfgang Brückner. Berlin 1974, S. 520–578.

sie als konfessionspolemisches Mittel zur Konsolidierung der eigenen Partei, wie in John Foxe' überaus erfolgreichem *Book of Martyrs* (1563), das die katholischen Verfolgungen der englischen und schottischen Protestanten auf drastischen Holzschnitten verbildlichte.⁹ Andere aber sahen just in dem frühchristlichen Erbe der Martyrologie einen Anhaltspunkt für die interkonfessionelle Verständigung, so beispielsweise der Pietist Gottfried Arnold in seiner *Merckwürdigsten Geschichte der ersten Märtyrer* (1695).

Erschüttert wurde die hagiographische Literatur erst durch eine historisch-philologische Textkritik, wie sie spätestens Spinoza und Richard Simon an der Heiligen Schrift erprobten und wie sie die ›Bollandisten‹ mit der Herausgabe der noch immer un abgeschlossenen *Acta Sanctorum* (seit 1643) für die Heiligenschriften leisteten.¹⁰ Vor allem unter der Anleitung des Jesuitenpaters Daniel Papebroch versuchten die bollandistischen Herausgeber, die verfügbaren Quellen zu sichten, mit strengem Maß neu zu edieren und unzulässige Erfindungen auszusondern, um dadurch eine sichere Grundlage für den katholischen Heiligenkult zu gewinnen. Das Unterfangen ging gewissermaßen nach hinten los. Nachdem immer mehr Gelehrte die hagiographischen Zeugnisse überlieferungskritisch geprüft hatten,¹¹ schien die Gattung bei vielen Aufklärern in Gänze diskreditiert. Die Legendare seien »so voller Aberglaubens und abgeschmackter Wunder«, rezensiert Lessing eine französische Neuerscheinung auf dem Gebiet, »daß sie bey Verständigen nicht nur Ekel sondern auch Verdacht gegen die wenigen glaubwürdigen Erzählungen erwecken«.¹² Wie öfter im 18. Jahrhundert, zog die historisch-gelehrte Kritik

9 Vgl. Elizabeth Evenden und Thomas S. Freeman: *Religion and the Book in Early Modern England. The Making of Foxe's Book of Martyrs*. Cambridge 2011.

10 Zu den Bollandisten, der Anlage und Entwicklung der *Acta Sanctorum* sowie insbesondere zu Papebroch siehe Jan Marco Sawilla: *Antiquarianismus, Hagiographie und Historie im 17. Jahrhundert*. Zum Werk der Bollandisten. Ein wissenschaftshistorischer Versuch. Tübingen 2009. Zu Simon und seinen Vorläufern (Desiderius Erasmus, Benito Perera, Baruch Spinoza u. a.) vgl. Marius Reiser: *Bibelkritik und Auslegung der Heiligen Schrift*. Tübingen 2007. Über die Hintergründe der historischen Quellenkritik im späten 17. Jahrhundert informiert Markus Völkel: »Pyrrhonismus historicus« und »fides historica«. Die Entwicklung der deutschen historischen Methodologie unter dem Gesichtspunkt der historischen Skepsis. Frankfurt a. M. u. a. 1987.

11 Darunter Jean Mabillon und sein Schüler Thierry Ruinart; siehe Andreea Badea: (Heiligen-) Geschichte als Streitfall. Die *Acta Sanctorum* und Mabillons *Epistola de cultu sanctorum ignorotum* und die römische Zensur. In: *Europäische Geschichtskulturen um 1700 zwischen Gelehrsamkeit, Politik und Konfession*. Hg. von Thomas Wallnig u. a. Berlin und Boston 2012, S. 379–405. Siehe zu (dem sonst wenig erforschten) Ruinart im gleichen Band den Beitrag von Mark Mersiowsky: »Ausweitung der Diskurszone« um 1700. Der Angriff der Bathélémy Germon auf die Diplomatie Jean Mabillons. In: Ebd., S. 447–485.

12 Gotthold Ephraim Lessing: [Rez. zu Adrien Baillet: *Abhandlung von den Geschichten der Märtyrer und Heiligen*]. In: *Sämtliche Schriften*. Hg. von Karl Lachmann. Wieder hg. von Franz

einer Tradition bald ihre humoristische Abwicklung in Kontrafakturen und Parodien nach sich. Wieland und Diderot verfassten einzelne Spottlegenden, pedantischere Autoren wie Heinrich Gottfried Bretschneider gleich einen kalendarischen Kranz von Heiligensatiren, der als *Almanach der Heiligen auf das Jahr 1789* erschien. Bretschneider nahm darin die Pathetik heiliger Sterbeszenen, den Reliquienkult sowie allgemein den katholischen Wunderglauben aufs Korn.¹³ Selbst die Zensur griff mancherorts durch. Die Behörden im aufklärerischen Wien verordneten 1786, »der ganze Wust unbrauchbarer Gebet- und Andachtsbücher, Legenden und übrigen theologischen Ungeheimtheiten« sei »in die Stampf zu geben«.¹⁴

Im Wertegefüge des deutschen Entwicklungsromans taucht die Legende denn auch nur noch als Folie auf. Bemitleidenswert ist beispielsweise der junge Anton Reiser, der seine ersten Lektüreerfahrungen mit Märtyrergeschichten machen muss, da er in einem frömmelnden, auf weltabgewandte Entsagung gestimmten Elternhaus aufwächst:

Seine Begierde zu lesen, war nun unersättlich. Zum Glücke standen in de[m] Buchstabierbuche [...] auch einige Erzählungen von frommen Kindern, die mehr wie hundertmal von ihm durchgelesen wurden, ob sie gleich nicht viel Anziehendes hatten. Die eine handelte von einem sechsjährigen Knaben, der zur Zeit der Verfolgung die christliche Religion nicht verleugnen wollte, sondern sich lieber auf das entsetzlichste peinigen, und nebst seiner Mutter, als ein Märtyrer für die Religion sein Leben ließ [...].¹⁵

Muncker. Bd. 5: Beiträge zu Zeitschriften. Stuttgart ³1886, S. 191 f. Der Hinweis bei Hellmut Rosenfeld: *Legende*. Stuttgart ⁴1982 [zuerst 1961], S. 79.

¹³ Zahlreiche Hinweise zu aufklärerischen Legendenparodien unter anderem bei Rosenfeld: *Legende*, S. 73 f., und Paul Merker: *Studien zur neuhochdeutschen Legendendichtung*. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geisteslebens. Diss. Leipzig 1906, S. 11–20, und Anselm Schmitt: *Die deutsche Heiligenlegende von Martin von Cochem bis Alban Stolz*. Diss. Freiburg 1932, S. 14–19. Zu Bretschneider siehe auch Hans-Peter Ecker: *Die Legende*. Kulturanthropologische Annäherung an eine literarische Gattung. Stuttgart und Weimar 1993, S. 282–284. Für besonderes Aufsehen (sowie ein päpstliches Verbot und eine katholische Gegenschrift) sorgten die drei Bände kirchen- und hagiographiekritischer *Neuer Legenden der Heiligen* (1784/1785) des österreichischen Aufklärers Joseph Richter; siehe dazu Merker: *Legendendichtung*, S. 13 f., dem die Verfasserschaft noch unbekannt ist, sowie Andreas Keller: *Heiligenlegenden*. Aufklären mit den Mitteln des Aberglaubens oder Rettung des Christentums mit seinen erzählerischen Frühformen? In: *Die Erzählung der Aufklärung*. Beiträge zur DGEJ-Jahrestagung in Halle a. d. Saale. Hg. von Frauke Berndt und Daniel Fulda. Hamburg 2018, S. 285–299, hier S. 288–290.

¹⁴ Zit. n. Schmitt: *Heiligenlegende*, S. 14.

¹⁵ Karl Philipp Moritz: *Anton Reiser*. Ein psychologischer Roman. In: Ders.: *Werke in zwei Bänden*. Hg. von Heide Hollmer und Albert Meier. Bd. 1: *Dichtungen und Schriften zur Erfah-*

Der Eindruck, den diese Bücher auf Anton ausüben, manifestiert sich unter anderem in seinem Wunsch, »sich mit Nadeln zu pricken, und sonst zu peinigen, um dadurch den heiligen Altvätern einigermaßen ähnlich zu werden, da es ihm doch ohnedem an Schmerzen nicht fehlte«. ¹⁶ Durch die frühkindliche ›Schwärmerei‹ für asketische Heilige verdorben, wird Anton seines Lebens nicht mehr glücklich.

Die deprimierende Ziellosigkeit des *Anton Reiser* erklärt sich aus dem Umstand, dass der Text zwar auf Providenzstrukturen, Wunder und Martyrium verzichtet, zugleich aber zu legendarisch verfäht, um recht eigentlich Entwicklungsroman zu sein. Der Roman wendet einen Vorwurf ins Tragische, der um 1785/1786 längst topisch war und in der Aufklärung dutzendfach parodistisch variiert wurde: Die hagiographische Entsagungsideologie und Leidensfrömmigkeit bedinge ein freudloses Leben und die Legende sei eine statische, kunstlose Form ohne jeden Wahrheitswert.

Paradoxerweise verdankt sich der Umstand, dass die Heiligenlegende um 1800 zu einer der beliebtesten Erzählformen avancierte, just der quellenkritischen ›Entlarvung‹ durch die Aufklärer. Erst als sie von ihrem historischen Verbindlichkeitsanspruch entlastet war, ließ die Legende sich in formalästhetischer und funktionaler Hinsicht neu definieren – und als Modellfall ästhetischer ›Einfachheit‹ gerade gegen den Bildungsroman ins Feld führen. Wie sich bereits an *Franz Sternbalds Wanderungen* demonstrieren ließ, bieten Bildungsroman und Märtyrerlegende um 1800 zwei gegensätzliche Optionen biographischen Schreibens. Wo die eine Textform syntagmatisch den Lebensweg des Protagonisten aus Charakter und Verhältnissen evolviert, reiht die andere paradigmatisch eine Bewährungssituation an die nächste und entwirft den Opferhelden als im Grunde statische Figur.

2 Zum Sakralcharakter der ›einfachen Form‹

An dieser Stelle scheint mir eine gattungstypologische Grundsatzüberlegung angezeigt. Man hat die Legende oft als Prototyp einer ›einfachen Form‹ angesehen. Gedanklich findet sich diese Klassifikation schon bei Herder. Doch im

rungsseelenkunde. Frankfurt a. M. 1999, S. 85–791, hier S. 94. – Zur Rolle kindlicher Schriftbegegnung und Lektüren auf die problematische Entwicklung Reisers siehe Sabine Schneider: »Unglückliche Bücher«. Alphabetisierung und die Leiden der Kindheit in Karl Philipp Moritz' Roman ›Anton Reiser‹. In: Kindheit und Literatur. Konzepte – Poetik – Wissen. Hg. von Davide Giuriato, Philipp Hubmann und Mareike Schildmann. Freiburg 2018, S. 113–130; eigenartigerweise erwähnt Schneider die Legenden allerdings nicht.

¹⁶ Moritz: *Anton Reiser*, S. 97.

Wortlaut ist sie heute vor allem mit André Jolles verbunden, der die Legende in einer wichtigen Studie (1930) vor verwandten Elementarformen wie dem Märchen, Rätsel, Sprichwort oder dem Witz behandelt.¹⁷ Wie die anderen ›einfachen Formen‹ reagiere sie auf eine kollektive Denk- oder Problemlage, aus der ihre sprachliche Gestalt herrühre. Als »Geistesbeschäftigung«, so Jolles' Bezeichnung für den Entstehungskomplex einfacher Formen, lasse sich im Falle der Legende die *Imitatio* ausmachen, die Nachahmung der Heiligen, nach der die Leserschaft strebe, um ihren Alltag zu bewältigen.¹⁸ Wie sein Vorbild Herder, der ausdrücklich genannt wird, geht Jolles somit von einer pragmatischen Einbettung der Legende aus und stellt sie den individuell-absichtsvoll geschaffenen Kunstwerken mitsamt ihrer kodifizierten Gattungslehre entgegen.

Allerdings hält Jolles die einfachen Formen für elementar im ahistorischen Sinne, nicht wie Herder für ursprünglich im genealogischen Sinne. Sie entspringen menschlichen Grundbedürfnissen und universellen Praktiken des Sozialen, können daher kultur- und zeitspezifisch immer wieder aktualisiert werden, haben sich aber nicht organisch entwickelt. Schon dieser Unterschied verdeutlicht, wie missverständlich der Begriff der ›einfachen Form‹ sein kann. Im Zusammenhang mit der modernen Legende halte ich ihn sehr wohl für analytisch wertvoll, aber nur, wenn man seine Bedeutungsnuancen sorgfältig genug differenziert, um sich dann vor Augen zu führen, dass ihre Verfassung eine Folge der modernen Legendarik darstellt, gewissermaßen ihre Konstruktionsleistung ist und nicht ihre Voraussetzung oder konstitutive Eigenschaft. Wie später zu zeigen sein wird, bewegt sich Jolles' an der Legende exemplifiziertes Konzept der ›einfachen Form‹ in der Tradition eines ästhetischen Reduktionismus, der um 1800 anhand der Legende versucht, den Effekt des Heiligen über ästhetische Verfahren der Vereinfachung zu erzeugen.

17 Vgl. André Jolles: Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz. Tübingen 1982 [zuerst 1930]. Zur Rezeption von Jolles' Konzept siehe Manfred Eikermann: Einfache Formen. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung. Hg. von Klaus Weimar u. a. Bd. 1: A–G. Berlin und New York 1997, S. 422–424.

18 Jolles: Einfache Formen, S. 36 f. Wie andere ›einfache Formen‹ sind Legenden nach Jolles durch typisierte Sprachmerkmale von hoher Affektivität und Anschaulichkeit gekennzeichnet. Jolles nennt sie etwas eigensinnig »Einzelgebärden der Sprache« oder »Sprachgebärden« (ebd., S. 45 f., und zusammenfassend S. 265 f.), wohl in Anlehnung an Aby Warburgs Begriff der »Gebärde« als »Pathosformel«. Dazu zählt er beispielsweise die drastische Beschreibung von Folterinstrumenten und Martern in den Märtyrerakten oder die effektvolle Plötzlichkeit, mit der Wunderhandlungen beschrieben werden (ebd., S. 42–47). Für Hinweise danke ich Michael Stolz (Bern).

Zunächst zu den Bedeutungsfacetten der ›einfachen Form‹. Heuristisch zu trennen sind meines Erachtens mindestens acht Explikationen dieses Begriffs.

- a) *Genealogisch, entwicklungsbezogen* – ›einfach‹ im Sinne von ›ursprünglich‹ und im Gegensatz zum Evolvierten: Die Form steht am Beginn einer historischen Entwicklung.¹⁹
- b) *Archäologisch, entstehungsbezogen* – ›einfach‹ im Sinne von ›natürlich‹ und im Gegensatz zum Künstlichen: Die Form ergibt sich aus einem nichtintentionalen, quasi-organischen Prozess, entsteht beispielsweise aus mündlicher Überlieferung im Volk oder als authentischer Ausdruck einer Anschauung oder Erleuchtung.²⁰
- c) *Morphologisch, strukturbezogen* – ›einfach‹ im Sinne von ›elementar‹ und im Gegensatz zum Komplexen: Die Form stellt ein an sich unteilbares Basisphänomen dar, das sich erst im Verbund mit anderen Formen aggregieren oder in Relationsnetzen potenzieren kann.²¹
- d) *Kommunikativ, rezeptionsbezogen* – ›einfach‹ im Sinne von ›verständlich‹ und im Gegensatz zum Unzugänglichen: Die Form richtet sich an einen quantitativ größeren Kreis von zumindest teilweise ungebildeten Rezipienten.
- e) *Charakterologisch, figurenbezogen* – ›einfach‹ im Sinne von ›einfältig‹, durchsichtig und unschuldig, im Gegensatz zum ambigen, intransparenten oder kalkulierenden Charakter: Die Handlung einer narrativen Form umfasst ein Arsenal hingebungsvoller, entwicklungsloser, eindimensionaler Figuren. Diese Bedeutung ist meistens eine Unterkategorie von f).

19 Man wird später von ›Primitivismus‹ sprechen; vgl. dazu die instruktiven Ausführungen bei Nicola Gess: *Primitives Denken. Wilde, Kinder und Wahnsinnige in der literarischen Moderne* (Müller, Musil, Benn, Benjamin). München 2013, bes. S. 14–17.

20 In beiden Fällen verwende ich ›natürlich‹ in der historischen Bedeutung, die das Wort in der Ästhetik des 18. und 19. Jahrhundert hatte. Es versteht sich von selbst, dass die Konstruktion eines ›Volks‹ und ihre Naturalisierung ebenso fragwürdig sind wie die genieästhetische Vorstellung, literarische Texte seien transparente Medien für die ›natürlichen‹ Gefühls- oder Geistesinhalte ihrer Autoren.

21 Die Beiträge zu: *Komplexität und Einfachheit*. DFG-Symposion. Hg. von Albrecht Koschorke. Stuttgart 2017, haben sich vorrangig für diesen Begriff von Einfachheit interessiert. An einer ›Ästhetik des Einfachen‹ fehlt es bislang, soweit ich sehe; eingefordert wird sie in dem genannten Band bezeichnenderweise in einem mediävistischen Beitrag, d. i. Susanne Reichlin: ›Lass uns einfältig werden‹. Gottvertrauen oder das Erzählen von ›einfachen‹ Erwartungspraktiken. In: Ebd., S. 42–78. – Zum Einfaltskonzept im Pietismus siehe Joachim Jacob: *Einfalt*. Zu einigen ästhetischen und rhetorischen Implikationen eines pietistischen Leitbegriffs. In: *Interdisziplinäre Pietismusforschungen. Beiträge zum Ersten Internationalen Kongress für Pietismusforschung*. Hg. von Udo Sträter. Tübingen 2005, S. 341–351.

- f) *Konzeptuell, handlungsbezogen* – ›einfach‹ im Sinne von ›schematisch‹ und im Gegensatz zum Individuellen und Konkreten: Die Form stellt eine Geschichte (*histoire*) dar, die musterhaft vorgezeichnet ist; die mit nur wenigen, abstrakten, kaum detaillierten Handlungsträgern (Figuren, Ereignissen, Orten, Dingen) auskommt.
- g) *Stilistisch, darstellungsbezogen* – ›einfach‹ im Sinne von ›schlicht‹ und im Gegensatz zum Rhetorischen: Die Form erscheint sprachlich-poetisch als *Sermo humilis* und verzichtet auf schulrhetorisches Ornat.²²
- h) *Narratorial, darstellungsbezogen* – ›einfach‹ im Sinne von ›linear‹ und im Gegensatz zum Inversen: Die Geschichte (*histoire*) wird erzählerisch (*discours*) in der Regel von nur einer Erzählinstanz und in chronologischer, ununterbrochener und unverschachtelter Manier formiert.

Weder Jolles noch die Gattungs- und insbesondere nicht die Legenden-
theorie haben bislang streng zwischen genealogischer, archäologischer,
morphologischer, kommunikativer, charakterologischer, konzeptueller,
stilistischer und narratorialer Einfachheit unterschieden.²³ Das ist aber aus
zwei Gründen nötig. *Erstens* werden dadurch einige Analogien zwischen
dem Begriff des Heiligen und dem des Einfachen erkennbar. Immerhin
ist das Sakrale in der christlich-theologischen Tradition erstaunlich oft
als ursprünglich (schöpfungsnah), nicht-artifizuell (nicht-kulturell) und
elementar, die heilige Figur meist als naiv und in ihren Motivationen
als transparent imaginiert worden.²⁴ »Werdet wie die Kinder«, mahnt

22 Wie Susanne Köbele (Die Illusion der ›einfachen Form‹. Über das ästhetische und religiöse Risiko der Legende. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 134/3 [2012], S. 365–404) argumentiert hat, findet sich schon im Mittelalter die Vorstellung, die Legende müsse ›schlicht‹ im Sinne von ›unrhetorisch‹ gestaltet sein; wie sich an Konrads von Würzburg Legenden zeigen lässt, beruht dies aber ebenfalls auf rhetorischen Verfahren.

23 Eine genauere Bestimmung des Begriffs ›Einfachheit‹ fehlt auch bei Susanne Schmidt-Knaebel: Textlinguistik der Einfachen Form. Frankfurt a. M. u. a. 1999; im Hinblick auf die linguistische Analyse der Textsorte ›Volkslegende‹ ist diese ganz an Jolles orientierte Arbeit auch deshalb problematisch, weil sie ausschließlich auf der Grundlage von Ludwig Bechsteins *Deutschem Sagenbuch* erfolgt.

24 Zum christlich-theologischen Heiligkeitsbegriff siehe einführend Arnold Angenendt: Die Heiligkeit und die Heiligen in der katholischen Kirche. In: »Wahre« und »falsche« Heiligkeit. Mystik, Macht und Geschlechterrollen im Katholizismus des 19. Jahrhunderts. Hg. von Hubert Wolf. München 2013, S. 29–45; zur Typologie religionsphänomenologischer und kulturtheoretischer Heiligkeitsbegriffe siehe Alexander Kuba: Anziehender Schrecken. Das Denkbild des Heiligen im anthropologischen und ästhetischen Diskurs der Moderne. München 2012; Wolfgang Gantke: Der umstrittene Begriff des Heiligen. Eine problemorientierte religionswissenschaftliche Untersuchung. Marburg 1998; und Carsten Colpe: Über das Heilige. Versuch, seiner Verknennung kritisch vorzubeugen. Frankfurt a. M. 1990.

Christus (Mt 18,3), und das meinte doch wohl ›werdet einfach‹. Selbst in den einflussreichen Sakralitätstheorien des 20. Jahrhunderts steht der elementare Charakter des Heiligen außer Frage.²⁵ So vergleicht Durkheim seine religionssoziologische These – am Anfang der Religion stehen rituelle Praktiken, in denen die Beteiligten ihre ekstatischen Erfahrungen den rituellen Dingen attribuieren, diese dann als ›heilig‹, mithin gänzlich alltagsfern verehren – mit der biologischen Entdeckung des Einzellerns.²⁶ Aus diesem Grund studiert er mit dem australischen Totemismus auch die seines Erachtens »primitivste und einfachste Religion«, »die bis jetzt bekannt ist«,²⁷ weil er nur so auf das Elementare von Religion überhaupt zu stoßen vermag: das heilige Ding.²⁸ In einer anderen soziologischen, aber eher nietzscheanischen Schule, der Caillois und Bataille zuzurechnen sind, wird die Erfahrung des Heiligen bekanntlich als Übertretung vorgestellt.²⁹ Wie Erotik und Tod trage auch der Moment der sakralen Transgression die Idee der Ursprungsnähe in sich; die Beteiligten erführen Sakralität als existentielle Berührung und Auflösung ihres Individuationsstandes. Folgerichtig vergleicht Bataille diesen »Übergang von der Diskontinuität in die Kontinuität« mit der »tödlichen Verschmelzung« von »Spermatozoon und Eizelle« im Ursprung jedes Menschen.³⁰

25 Das gilt allerdings ausdrücklich nicht für Rudolf Otto: Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen. Mit einer Einführung zu Leben und Werk von Jörg Lauster und Peter Schütz. Nachwort von Hans Joas. München 2014 [zuerst 1917], der die Phänomenologie des Heiligen aus dem ambigen »Doppel-Inhalt« (ebd., S. 56) des Mysteriums als *mysterium tremendum* und *fascinans* herleitet und in diesem Zuge zwischen mehreren »Momenten des Numinosen« unterscheidet, die allesamt zur Gefühlserfahrung des Heiligen beitragen.

26 Vgl. Émile Durkheim: Die elementaren Formen des religiösen Lebens [1912]. Übers. v. Ludwig Schmidts. Frankfurt a. M. 2007, S. 17.

27 Ebd., S. 13.

28 »Charakteristisch für das religiöse Phänomen ist aber, daß es immer eine zweiseitige Teilung des bekannten und erkennbaren Universums in zwei Arten voraussetzt, die alles Existierende umfassen, die sich aber gegenseitig radikal ausschließen. Heilige Dinge sind, was die Verbote schützen und isolieren. Profane Dinge sind, worauf sie diese Verbote beziehen und die von den heiligen Dingen Abstand halten müssen. [...] Jede homogene Gruppe von heiligen Dingen oder sogar jedes heilige Ding von einiger Bedeutung bildet ein Organisationszentrum, um das eine Gruppe von Überzeugungen und Riten oder ein Sonderkult kreisen. Es gibt keine Religion, wie einheitlich sie auch sei, die nicht eine Pluralität von heiligen Dingen anerkennt« (ebd., S. 67).

29 Vgl. Roger Caillois: Der Mensch und das Heilige [1939]. Mit drei Anhängen über den Sexus, das Spiel und den Krieg in ihren Beziehungen zum Heiligen. Übers. von Brigitte Weidmann. München und Wien 1988; Georges Bataille: Der heilige Eros. Übers. von Max Hölzer. Neuwied und Berlin 1963.

30 Bataille: Der heilige Eros, S. 13.

Bei oberflächlicher Betrachtung scheint es also, als wenn die Attributionsmatrix des Heiligen weit eher mit den Semantiken des Einfachen übereinstimmt als mit ihren Antonymen des Artifizialen, Komplexen, Zivilisierten und so weiter. Man könnte glauben, es sei dem Monotheismus schlicht theologisch notwendig, das Transzendente und seine weltlichen Korrelate als ›einfach‹ zu denken, und sei es in dreifaltiger Gestalt, und dass diese monistische Tendenz auch für die geistliche Poesie des Christentums eine einfache Form präjudiziere. Für das 18. Jahrhundert trifft das aber gerade nicht zu. Das Modell der ›heiligen Poesie‹ beispielsweise, das Klopstock und andere propagierten, fasste das Heilige nicht in einfache Formen.³¹ In den schon sprachlich sperrigen Hymnen herrschte der *Stilus sublimis*, entsprechend dem elitären Gestus des *Poeta vates*; im *Messias* tritt das komplexe Arrangement typologischer ›Spiegelungen‹ hinzu, die vervielfältigte Interdependenz alt- und neutestamentlicher, aber auch fiktiver Figuren, die allesamt Christus reflektieren. Anders als in Miltons *Paradise Lost* ist im *Messias* daher jede »epische[] Zeitdimension« aufgehoben, sodass die »Erfahrung der strömenden Zeit [...] nicht mehr gegeben« ist.³² Man hat in diesen »Verfahren der Komplizierung« eine geschickte Aufmerksamkeitsstrategie der »strikten Überforderung« sehen können,³³ die dabei half, das zeitgenössische Lesepublikum über die vielen Jahre der Entstehungszeit gleichsam ›bei der Stange‹ zu halten. Wie dem auch sei: Weder Klopstocks *Messias* noch Hölderlins Hymnen noch Schillers *Jungfrau* sind in irgendeiner der oben genannten Bedeutungen als ›einfache Formen‹ zu bezeichnen, obwohl sie allesamt das Heilige zum Gegenstand haben, wenn auch in unterschiedlicher Konzeption.

Bei allen prinzipiellen Ähnlichkeiten von Heiligkeit und formaler Einfachheit beruht ihre ästhetische Gleichsetzung in der Poetik um 1800 daher zunächst auf einer Konstruktion, einer konstruktiven Rückbesinnung vielmehr, die auf das Neue Testament selbst sowie auf christliche Theologumena rekurrieren konnte. Wie genau funktioniert sie? Darauf bietet die oben vorgeschlagene konzeptuelle Differenzierung von Einfachheitssemantiken eine Antwort. Denn sie zeigt, *zweitens*, wie die verschiedenen Kategorien des Einfachen einander wechselseitig stützen und befördern können. Sie bilden ein Paradigma, in dem jede Teilbedeutung eine jeweils andere evozieren

31 Vgl. Joachim Jacob: Heilige Poesie. Zu einem literarischen Modell bei Pyra, Klopstock und Wieland. Tübingen 1997.

32 So die Analyse bei Gerhard Kaiser: Klopstock. Religion und Dichtung. Gütersloh 1963, S. 227.

33 Steffen Martus: Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George. Berlin 2007, S. 202–302, hier S. 223.

kann, nicht ganz austauschbar zwar, aber doch assoziativ eng miteinander verbunden. Erich Auerbach hat gezeigt, wie schon die frühchristlichen Apologeten der lateinischen Bibel in deren kunstlosem Stil das Äquivalent zur Demuts- und Armutslehre Christi gesehen haben. »Wortwahl und Syntax waren ungeschickt«, lautete der Vorwurf, »auf niedrig gewöhnliche Weise volkstümlich, und dazu vielfach mit Hebraismen durchsetzt«. ³⁴ Aber eben dies, argumentiert vor allem Augustinus, könne gar nicht anders sein, denn »Absicht und Charakter dieser Demut oder Niedrigkeit des Stiles« sei »Allgemein zugänglichkeit; den Geringsten soll die heilige Schrift zugänglich sein, sie sollen sich von ihr ergriffen und angezogen, sich in ihr zu Hause fühlen«. ³⁵ Das heiÙe nicht, dass die Heilige Schrift nicht tief, mitunter dunkel, voll von Mysterien sei. Aber das erhabene Sujet werde in einen Ausdruck gekleidet geschildert, dessen Verständnis keine schulrhetorische Gelehrsamkeit, sondern Demut erfordere und damit jedem offenstehe, der nach Christi Vorbild einfältig lebe, in sozialer wie moralischer Hinsicht. Daher schließt der *Sermo humilis* auch Vulgarismen und alltägliche, ›realistische‹ Wendungen ein, die bald auch in das ›Christenlatein‹ der patristischen Predigten eingehen. ³⁶ Und just diese Schreibweise zeichnet auch die frühen Märtyrerakten aus, wie Auerbach anhand der *Passio Sanctarum Perpetuae et Felicitatis* demonstriert. »Der Sprachcharakter im ganzen ist spröde«, so Auerbach, »ganz unliterarisch, etwas linkisch, fast noch bei einem Kinde«. ³⁷

Es ist dieser Stil, der um 1800 renoviert wird. Das ist, wie gesagt, vor dem Hintergrund der ›heiligen Poesie‹ des 18. Jahrhunderts durchaus signifikant. Aber nicht nur der ›einfache Stil‹, sondern auch alle anderen Kategorien des Einfachen verbinden sich mit den neuen Heiligenlegenden. Im Ersten Kapitel war schon die Rede von der romantischen Erfindung heiliger Inspirationsfiguren, die gerade durch ihre kindliche Naivität zu Vorbildern des Dichters erhoben worden. Wie im Folgenden zu argumentieren sein wird, bestimmt auch Herder die Legende als ursprünglich, volksnah, mündlich und also ›natürlich‹. Es passt zu der konstruktiven, auf Aktualisierung bedachten Seite seiner entsprechenden Abhandlung, dass Herder ihr die Proben aufs Exempel selbst nachliefert, ganz ausdrücklich aus eigener Feder. Seine Legenden sind ein erster, bedeutender Schritt zur Rekonstruktion der Gattung als ›einfacher Form‹.

34 Erich Auerbach: *Sermo humilis*. In: *Romanische Forschungen* 64/3-4 (1952), S. 304-364, hier S. 320.

35 Ebd., S. 325.

36 Ebd., S. 330-333.

37 Ebd., S. 337 f.

3 Der »Kirchenvater«: Herders Legenden und die Mediävalisierung der Unschuldspoetik

Rechnet man großzügig, könnte man das sogenannte ›Balladenjahr‹ 1797 ebenso gut als ›Legendenjahr‹ bezeichnen. Ein Jahr zuvor waren Wackenroders und Tiecks künstlerhagiographische *Herzensergießungen* erschienen, die den Märtyrer- und Heiligentypus für neue Kontexte reklamierten und die in Wackenroders unter dem Berglinger-Allonym veröffentlichten *Mährchen von einem nackten Heiligen* einen gattungskonformen Nachhall erfuhren. Auch hatte Goethe in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1796) die mit legendarischen Inzest-, Wunder- und Reliquienmotiven gespickte, jedoch aufklärerisch-kritisch gewendete Lebensgeschichte der Sperata präsentiert, der Mutter Mignons, die vom Volk aufgrund ihrer Visionen und ihres Leidens als »neue Heilige« verehrt wird.³⁸ Andere Beispiele ließen sich nennen, jedenfalls lagen Gestalt und Begriff der Legende förmlich in der Luft, als Herder just 1797 seine Abhandlung *Ueber die Legende* drucken ließ, gemeinsam mit 22 eigenhändig verfassten Heiligenerzählungen in Versen. Erst sie initiierten die erstaunliche, literaturhistorisch fast unbeachtete Renaissance der Gattung in der Romantik.³⁹

38 Vgl. Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Bd. I,9: Wilhelm Meisters Lehrjahre u. a. Hg. von Wilhelm Voßkamp und Herbert Jaumann. Frankfurt a. M. 1992, S. 963–974, hier S. 973.

39 Monographisch bleibt Heinrich Düntzer: Herders Legenden. Leipzig 1880, ein Solitär; immerhin längere Paraphrasen widmen ihr Merker (Legendendichtung [1906], 29–40) und Schmitt (Heiligenlegende [1932], S. 19–22). Fritz Wagner (Die mittellateinische Legende und Lyrik aus der Sicht J. G. Herders. In: Mittellateinisches Jahrbuch 10 [1975], S. 282–292) geht über eine Paraphrase der älteren Forschung nicht hinaus. Der Gattungsentwicklung nach »Herders Anregung« spürt Friedrich Sengle (Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848. Bd. II: Die Formenwelt. Stuttgart 1972, S. 139–154, hier S. 141) nach. Nur mehr erwähnt werden Herder und seine romantischen Nachfolger bei Joseph Dabrock (Typologie der Legende. Diss. Bonn 1934, S. 51 f.) und Rosenfeld (Legende, S. 81); ganz fehlt er indes bei Ecker (Die Legende) und bei Birgit Lermen (Moderne Legendendichtung. Bonn 1968). – Nicht viel besser sieht es in der Herder-Forschung aus: Wolfgang Stellmacher (Herders Fabeln, Parabeln, Legenden als Versuche einer »abgerissenen« und »verstummenden« Poesie. In: Herder-Jahrbuch 6 [2002], S. 115–129) geht mit seinem Gegenstand knapp, aber hart ins Gericht. Herders *Legenden* würden lediglich bezeugen, »daß der große Anreger und Vordenker des Sturm und Drang [...] auf die Herausforderungen der politisch erregten Zeit [...] nicht mehr mit einem literaturgeschichtlich tragfähigen und innovativen Konzept reagieren konnte« (ebd., S. 126). Sie seien als »Zeugnisse einer literarischen Krisensituation« zu betrachten, »in der der Autor seine Kraft nur noch darauf verwandte, den literarischen Text als Ergänzung der Predigt des Pfarrers und der Rede des Lehrers wirken zu lassen« (ebd.). Ähnlich hatte schon Rudolf Haym (Herder nach seinem Leben und seinen Werken. Bd. 2. Berlin 1958 [zuerst 1885], S. 622–630, hier S. 628) formuliert: »Viel zu stark

Die Assoziation mit der Weimarer Balladenproduktion des gleichen Jahrs ist gar nicht willkürlich. Zwar äußerte Goethe sein bekanntes Wort, die Ballade sei das ›lebendige Ur-Ei‹ der Dichtung, weil sie die drei »Elemente« Lyrik, Epik und Drama noch nicht trenne, erst viel später.⁴⁰ Doch bereits die rege Abfassung generischer Vers- und Prosaerzählungen in den 1790er Jahren, oft programmatisch mit *Märchen*, *Novelle* oder *Ballade* betitelt, zeugt von dem Wunsch nach klaren generischen Ordnungen und scheinbar reinförmigen, aus der Natur herzuleitenden Basiskategorien der Dichtkunst. Man hat in der »intensiven Gattungsarbeit« dieser Zeit eine Reaktion auf die Französische Revolution vermutet, einen Versuch mithin, zumindest auf literarischem Gebiet klare Hierarchien zu errichten, nachdem die gesellschaftlichen Stabilitätsgarantien des *Ancien Régime* zu schwinden drohten.⁴¹ Zugleich lag mit der florierenden Ballade der Prototyp einer ›volksnahen‹ Verserzählung vor, die schauerliche Sagenstoffe in einfachem, liedhaftem Ton präsentierte. Es bot sich daher an, die Suche auch auf andere Elementarformen in der Art der ›ursprünglichen‹ Ballade, des Volkslieds oder des Märchens auszudehnen. Aus diesem gattungspoetischen Zusammenhang rührt wohl Herders Interesse an der Legende.

Urpoesie und Legende

Wie Werner Michler dargelegt hat, geht Herder seit der frühen Abhandlung über die Ode (1765) von einer naturwüchsigen Verwandtschaft aller Gattungen aus, inspiriert durch zeitgenössische Modelle der Biologie und sich abgrenzend gegen die klassifikatorische Tendenz der humanistisch-barocken Rhetorik sowie gegen Lessings normativen ›Kunstrichter‹-Anspruch.⁴² Nach Herders Auffassung sind Genres aus einer poetischen Urquelle evolviert, von der sie sich unter gewissen Kraft- und Gefühlsverlusten entfernt haben. Als einen solchen poetischen Nullpunkt schlägt der frühe Herder die Ode vor, zu

überwiegt die ernste lehrende Tendenz«. Dass dieses Urteil bestenfalls einseitig ist, ist im Folgenden zu zeigen.

40 Johann Wolfgang Goethe: Ballade [1821]. In: Ders.: Sämtliche Werke. Bd. 21: Ästhetische Schriften 1821–1824. Hg. von Stefan Greif und Andrea Ruhling. Frankfurt a. M. 1998, S. 39–42, hier S. 39.

41 Michler: Kulturen der Gattung, S. 295–297. Michler skizziert die verschiedenen goethezeitlichen Gattungsbestimmungen und kommt zu dem Schluss, das »System der poesie- und theoriefähigen, erzählenden oder ›epischen‹ Gattungen« enthalte »an deren Ende somit: Epos – Roman – Novelle – Märchen – Ballade« (ebd., S. 357).

42 Vgl. Ebd., S. 187–255.

der sich mit der Zeit dann andere primordiale Varianten der ›Urpoesie‹ wie Epos, Fabel, Idylle oder gewisse Grundformen der Bibel gesellten.⁴³ Wichtigstes Konstituens seiner Gattungslehre bildet die Kategorie des ›Volks‹. Das Volk trägt die poetische Evolution zum einen als Medium, indem es die Dichtung mündlich transmittiert, zum anderen dient es als Publikum, auf das die Poesie zu wirken hat. Obwohl der Kollektivsingular suggeriert, ›das Volk‹ sei homogen und organisch gewachsen, verbindet sich mit dem Begriff eine doppelte Differenzierung: Herder schließt zum einen den Stand der Gelehrten aus, dessen Medium, die Schriftlichkeit, er als steril, dessen Regelpoetik er als höfisch und lebensfern verwirft. Zum anderen grenzt er das ›Volk‹ vom gefürchteten ›Pöbel‹ ab, der sich eben mit der vermeintlich trivialen Unterhaltungskultur des späten 18. Jahrhunderts zu formieren schien. In diese Triade aus Gelehrten, Volk und Pöbel fügt Herder die Position des Dichterpropheten ein, der ganz aus dem ›Leben‹ des Volks schöpft und dessen Werk umgekehrt als volkstümlich weitergetragen wird. Homer zum Beispiel, heißt es in der Vorrede zum zweiten Teil der *Volklieder* (1779), sei als größter »Volksdichter« einzuschätzen, der »sang was er gehöret, stellte dar was er gesehen und lebendig erfaßt hatte«, und dessen »Rhapsodien« sich daher »nicht in Buchläden und auf den Lumpen unsres Papiers, sondern im Ohr und im Herzen lebendiger Sänger und Hörer« verbreitet hätten.⁴⁴ Dementsprechend bedingen der prophetische Dichter und das Volk einander im Kraftfeld von Impuls, Übertragung und Resonanz und stehen als Produzenten- und Rezipientengemeinschaft gegen die Schriftgelehrten auf der einen und den ›Pöbel‹ auf der anderen Seite.⁴⁵

Herders Konzepte von Volk und Volkstümlichkeit, seine Sakralisierung von Autorschaft und die Suche nach ›ursprünglichen‹ Formen leiten ihn auch bei der Rekonstruktion der christlichen Legende in den *Zerstreuten Blättern* (1797). Wie prägend dabei die Absicht ist, die Legende zum volkstümlichen und ursprünglichen Genre in der Art von Ode, Sage, Idylle oder Fabel zu erheben, zeigt schon die Entstehungsgeschichte. Frühe Überlegungen zur Heiligen Cäcilia belegen, dass Herder die *Legenda aurea* seit den 1780er Jahren aus eigener Lektüre kannte, wenngleich er sich mit ihnen zunächst nur

43 Zu Herders Bibellektüren siehe Daniel Weidner: *Bibel und Literatur um 1800*. München 2011, bes. S. 110–122, aber im Grunde passim.

44 Johann Gottfried Herder: *Vorrede zum Zweiten Theil* [1779]. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Hg. von Bernhard Suphan. Bd. XXV: *Poetische Werke*. Hg. von Carl Redlich. Hildesheim 1978 [Reprint, zuerst Berlin 1885], S. 313–334, hier S. 314. Im Folgenden zitiere ich aus dieser Ausgabe mit der Sigle ›SWS‹. Das Zitat auch bei Michler: *Kulturen der Gattung*, S. 227 f.

45 Vgl. Michler: *Kulturen der Gattung*, S. 233–238 (dort allerdings nur der Begriff »Produzentengemeinschaft«).

in philologischer und musiktheoretischer Hinsicht beschäftigt hatte.⁴⁶ Erst im November 1796 versorgte er sich in der Großherzoglichen Bibliothek in Weimar mit anderen hagiographischen Büchern, nun offenbar in Rechercheabsicht. Heinrich Murers *Helvetia Sancta* (zuerst 1648) regte die beiden Anekdoten über den Heiligen Niklaus von Flüe (*Der Friedensstifter*) und den Heiligen Amandus (*Die ewge Weisheit*) an. Für die anderen Legendenden, soweit sie nicht fiktional sind, konsultierte Herder Laurent Sauers *De probatis vitis Sanctorum* (6 Bde., 1570/1576) und Giovanni Bonifacio Bagattas *Admiranda orbis christiani* (2 Bde., 1680).⁴⁷ Auf ihrer Grundlage muss Herder den größeren Teil verfasst haben, denn im Dezember des gleichen Jahres meldet er brieflich an Gleim, er werde in den *Zerstreuten Blättern* Legenden veröffentlichen, »für die Ihr mich als einen KirchenVater verehren sollt; (ich weiß nur noch nicht, welchen Namen ich annehme)«. ⁴⁸ Tatsächlich gab er im Februar

46 In seinem Dialog *Die heilige Cäcilia oder wie man zu Ruhm kommt* (SWS XV, S. 160–164), 1781/1782 für das *Journal von Tiefurt* erstellt und 1793 für die *Zerstreuten Blätter* fortgeführt (SWS XVI, S. 253–272), weist Herder darauf hin, dass das entscheidende Detail der Cäcilien-Legende, das für ihre Rezeption als »Musikheilige« verantwortlich ist, auf einem Übersetzungsfehler, einem »Mönchsirrhum« (ebd., S. 255), beruhe. Cäcilie bediene keine Orgel, wie man im Mittelalter glaubte, sondern wende sich von den Hochzeitsinstrumenten ab.

47 Den wichtigen Fingerzeig zu Herders Weimarer Ausleihen im November 1796 hat Reinhold Köhler (Herders Legenden »Die ewge Weisheit« und »Der Friedensstifter« und ihre Quellen [1887]. In: Ders.: *Kleinere Schriften*. Bd. 3 [...]. Berlin 1900, S. 107–128, hier S. 127) gegeben. Köhler hat sie aber quellenkundlich nur für die beiden Schweizer Legenden ausgewertet, nicht für die anderen zwanzig Legenden. Merker (Legendendichtung [1906], S. 31) kennt die Ausleihebelege zwar, nennt aber die einzelnen Titel nicht mehr. Düntzer (Herders Legenden [1880]) und Redlich, dem Bearbeiter des SWS-Teilbands (1884), war die Information offenbar nicht bekannt, sodass der Kommentar zu Herders Quellen (SWS XXVIII, S. 560 f.) sich in Spekulation verliert. Ein genauer Abgleich von Herders *Legenden* mit den Vorlagen in Sauers und Bagattas Vitensammlungen steht bislang aus und kann auch hier nicht im Einzelnen geleistet werden. In Herders Bibliothek – das Verzeichnis der *Bibliotheca Herderiana* (Weimar 1804) habe ich durchgesehen – fanden sich keine christlichen Legendare, sodass er sich sehr wahrscheinlich an den erwähnten Sammlungen aus der Weimarer Bibliothek orientiert hat. Zwei weitere französische Viten des Heiligen Augustinus und des Heiligen Karl Borromäus, die Herder in diesem Monat auslieh, hat er offenbar poetisch nicht verwendet, jedenfalls entspricht keine der *Legenden* diesem Stoff.

48 Johann Gottfried Herder: Brief an Johann Wilhelm Ludwig Gleim, 26. und 30. Dezember 1796. In: Ders.: *Briefe*. Gesamtausgabe. Bd. 7: Januar 1793–Dezember 1798. Hg. von Wilhelm Dobbek und Günter Arnold. Weimar 1982, S. 281 f., hier S. 282. Bemerkenswerterweise fordert Herder Gleim in den Sätzen zuvor ironisch auf, mit seiner Frau zum Katholizismus zu konvertieren: »In jungen Jahren muß man katholisch seyn: der schlaffe Protestantismus kommt zeitig genug im Alter« (ebd.; Gleim war zu diesem Zeitpunkt 77 Jahre alt). Der scherzhafte »Flirt« mit dem Katholizismus klingt im Briefwechsel mit Gleim allerdings öfter an. Schon im Juni 1794 hatte Herder an Gleim geschrieben, den er in empfindsamer Manier weiblich als »Schwester« apostrophiert: »Wenn ich ein ganzer Katholik wäre, wie ich jetzt leider nur ein halber bin, so

1797 die sechste Sammlung mit den Legenden und der entsprechenden Abhandlung in den Druck. Offenbar ging ihrer Niederschrift das intensive Studium gedruckter Quellen unmittelbar voraus. Schon gegenüber seinen interessierten Bekannten aber hat Herder die Entstehungsgeschichte anders geschildert. Glaubt man der Erinnerung von Caroline Herder, habe ihr Mann auf Schillers Frage, woher er »den Stoff zu [seinen] Legenden« nehme, geantwortet: »Aus der Geschichte und den Sagen. Hier ist eine reiche und noch ungebrauchte Fundgrube«. ⁴⁹ Das war zwar nicht falsch, denn auch Murer, Sauer und Bagatta hatten ja lediglich Vorgefundenes zusammengetragen, in gewisser Weise also aus der »Geschichte« geschöpft, aber der Ausspruch stilisiert die Stofffindung doch sehr. Herder verschweigt die lateinisch-gelehrten Kompilationen dreier katholischer Theologen und Ordensmitglieder, suggeriert stattdessen eine kaum einzeln nachzuverfolgende Rezeption und schließt die Legende zugleich an die ›Sage‹ an, für welche die Kategorie volkstümlicher Mündlichkeit bereits etabliert war.

Genealogie der Legende aus der volkstümlichen Erbauungspraxis

Die gleiche Tendenz ist auch Herders Abhandlung zu den Legenden in den *Zerstreuten Blättern* abzulesen. Dort mustert er die Gattung nach drei Aspekten: nach der historischen Wahrheit, dem moralischen Zweck und dem poetischen Stil. Die letzte Sektion zur ›Schreibart‹ überrascht nicht, sie zieht die Analogie zu »Homerischen Hymnen«, zum Mythos und zur Idylle, lobt die »Schmucklose Einfalt« der Legende und rückt sie so in die Nachbarschaft zu anderen Elementarformen. ⁵⁰ Bereits in seinem Brief an Gleim hatte Herder die Legenden als »christliche[] Märchen« bezeichnet und damit die strukturelle Ähnlichkeit zu einem weiteren Genre dieser Art festgestellt. ⁵¹ Herder rekurriert mit diesen Termini auf die oben skizzierte Vorstellung, die Gattungsgeschichte vollziehe sich als Variation bestimmter Grundkonstanten, deren Entstehung bis in die frühen Tage der Menschheit zurückreiche und die in jeder Epoche eine eigene Gestalt und Funktion einnehmen.

wären Sie *meine Heilige*« (ebd., S. 108–110, hier S. 109). Ähnlich wiederum im Brief an Gleim vom 10. Februar 1797 (ebd., S. 292 f.): »Welche Legenden müßten wir von Ihnen machen, heiliger Mann!«. – Auch an die Herzogin Anna Amalia hat Herder seine Legenden mit ähnlichen Scherzworten übersendet (siehe Brief vom 15. März 1797, ebd., S. 299: »ist die Wirkung erreicht? sind Sie eine Heilige worden?«).

⁴⁹ Vgl. Düntzer: Herders Legenden, S. 16.

⁵⁰ Johann Gottfried Herder: Ueber die Legende. In: SWS XVI, S. 387–398, hier S. 397 f.

⁵¹ Herder: Brief an Gleim, 30. Dezember 1796. In: Ders.: Briefe, S. 282.

Aufschlussreicher sind die ersten beiden Abschnitte zur Legende, die erstmals eine historisch angemessene Bewertung der Gattung vorschlagen. Sie entwickeln das Konzept einer religiösen Erbauungspraxis, aus der sich die ›Volkstümlichkeit‹ der Heiligenerzählung herleitet. Ihren Ausgang nimmt diese Idee in der mangelnden Faktizität der Heiligenbücher. Im Unterschied zu den Evangelien, denen Herder sich im Grunde sein Leben lang, zu dieser Zeit aber besonders intensiv in den *Christlichen Schriften* gewidmet hat und deren Offenbarungsanspruch er grundsätzlich akzeptiert,⁵² erachtet Herder das Korpus der Hagiographie für größtenteils korrumpiert, ja für fiktional: »Daß sie gegen die historische Wahrheit oft und viel anstoßen [...], werden sie selbst nicht ablängnen wollen«,⁵³ konzediert er gleich zu Beginn im Sinne der aufklärerischen Legendenkritik. Aber sie seien auch gar nicht zu messen an ihrer historisch-objektiven Wahrheit, lautet gleich darauf seine historistische Rettung, denn ihr Wert bestehe nicht in Faktentreue, sondern in subjektiver Erbaulichkeit. Mit ›Erbauung‹ meint Herder die Erweckung von ›Tugend‹ und ›Andacht‹,⁵⁴ wobei der Tugendbegriff im Laufe der Ausführun-

52 Die Legendendichtung hängt entstehungsgeschichtlich eng mit den *Christlichen Schriften* (5 Sammlungen, 1793–1798) zusammen, wie schon Haym (Herder, S. 623) gesehen hat. Die hilfreiche Dissertation von Johannes Schmidt (»Die klare, helle Wahrheit«. Johann Gottfried Herders *Christliche Schriften*. Entstehung, Gehalt und Wirkung unter Berücksichtigung der Bezüge zu Gotthold Ephraim Lessings religionsphilosophischem Spätwerk. Diss. Hamburg 1999) ist ungedruckt geblieben und erwähnt auch die *Legenden* nicht. Daneben sehe ich nur Daniel Weidner: Lesen, Schreiben, Denken. Herders *Leben Jesu*. In: Der frühe und der späte Herder. Kontinuität und/oder Korrektur. Hg. von Sabine Groß und Gerhard Sauder. Heidelberg 2007, S. 185–199. – Die ersten drei Sammlungen der *Christlichen Schriften* setzen sich mit den Evangelien und dem Leben Christi auseinander, die beiden anderen befassen sich mit der Entstehung des Christentums. Wie Schmidt (Herders *Christliche Schriften*, S. 12) gezeigt hat, zweifelt Herder die Glaubwürdigkeit der Evangelien nicht grundsätzlich an, verlagert jedoch die ›Offenbarung‹ als »innere Erkenntnis« (ebd., S. 23) in den Menschen. Anders hat Bernd Auerochs (Die Entstehung der Kunstreligion. Göttingen 2006, S. 340–363) die Universalisierung von Herders Offenbarungsbegriff herausgearbeitet, freilich nicht auf Grundlage der *Christlichen Schriften*, sondern der *Briefe, das Studium der Theologie betreffend*. Die spinozistische »Entprivilegierung der einen Offenbarungsinstanz« – nicht nur die Bibel, sondern auch Poesie und Natur können demnach zu Offenbarungsträgern werden – stelle »eine wichtige Voraussetzung für Kunstreligion« dar, bedeute aber gerade nicht, dass die Bibel für Herder »zu einem Buch wie jedes andere auch« werde (ebd., S. 342) oder dass er sie als »poetisch« im Sinne von ›fiktional‹ ansehe. Wiederum anders argumentiert Weidner (Lesen, Schreiben, Denken, S. 196): Herder sei in den *Christlichen Schriften* gar nicht primär am historischen Wahrheitsanspruch der Evangelien interessiert, sondern an ihrer Bedeutung für die Gegenwart; damit distanzieren er sich von Hermann Samuel Reimarus und der neologischen Textkritik des Neuen Testaments.

53 Herder: Legende, S. 388.

54 Vgl. ebd.

gen eher ins Hintertreffen gerät. Zum zentralen Merkmal der Legende als Institution erwächst ihm entsprechend die »Andacht«, die er als »Aufmerken aufs Göttliche ringsumher« definiert.⁵⁵ Alle drei Stufen der Werkgenese sind durch sie motiviert: »*Andacht* [...] schrieb ja diese Legenden: *Andacht* sollte sie lesen; *Andacht* sollten sie einflößen und wirken«:

Ein ganz eignes Gefühl ist es, dies süße Gefühl der Andacht. Es heftet so unabwendbar an und fesselt so ganz, läßt so vieles unmerklich hinschwinden und scheint uns mit wenigen Gedanken so viel, mit Einem Gedanken Alles zu geben! Dadurch macht es so unveränderlich, so heiter und stark in Sanftmuth.⁵⁶

Der triadische Entstehungskomplex, auf dem Herders Gattungslehre insgesamt fußt, erfährt in diesen Sätzen eine religionsästhetische Wendung, denn sie gestehen dem ›Volk‹ als Bedingung literarischer Kommunikation einen psychologisch-religiösen *Movens* zu: Es dichtet und rezipiert christliche Dichtung, weil es erbauungsbedürftig ist. Zwei Jahre bevor Schleiermacher das Wesen der Religion in der Anschauung des Unendlichen (›Universum‹) ausmachte und damit das subjektive Gefühl zur Grundlage religiöser Erfahrung erhob, deutet sich auch bei Herder eine Religionsästhetik an, die das »süße Gefühl der Andacht« mit der Erhabenheitskategorie assoziiert, um Literatur und Kunst zu Medien subjektiver Transzendenzerfahrung zu erheben.⁵⁷ Der in dem Zitat beschriebene Sog fokussierter Aufmerksamkeit, die Ausblendung ›rauschender‹ Umweltfaktoren, das Empfinden innerer Beständigkeit und Heiterkeit, kurz: das Pathos der Affizierung blendet religiöses Gefühl und ästhetische Anschauung ineinander.

Funktionsbestimmung und ›Rettung‹

Mit den Heiligengeschichten konstituiert Herder mithin eine literarische Institution, die erbaulich wirkt und den religiösen Bedarf des Volks stillt, gerade weil sie nicht mehr behaupten kann, in einem historischen oder

55 Ebd., S. 391.

56 Ebd., S. 391 und S. 396. Alle Hervorhebungen in der Vorlage.

57 Über Herders Einfluss auf Schleiermacher hat die Forschung verschiedentlich nachgedacht, siehe Martin Ohst: Schleiermacher und Herder. In: 200 Jahre »Reden über die Religion«. Hg. von Ulrich Barth und Claus-Dieter Osthövener. Berlin und New York 2000, S. 311–327. Ohst betont allerdings zurecht, dass die Gemeinsamkeiten zwischen Herder und Schleiermacher bei genauerem Hinsehen gering sind.

metaphysischen Sinne ›wahr‹ zu sein. Herder erklärt diesen Funktionsgewinn aus ihrer historischen Genese. Denn ähnlich wie beim Neuen Testament, das Herder in den *Christlichen Schriften* erörtert (und hier nicht erwähnt),⁵⁸ geht er von einer zunächst mündlichen Entstehung der Heiligengeschichten aus – sie seien »[a]us dem Munde der Erzählenden, meistens andächtiger Jünger und Jüngerinnen« gekommen –, mit dem Unterschied nur, dass die Heiligenjünger gerade nicht als »vor Gericht gestellte Zeugen« gesprochen,⁵⁹ sondern die Erzählungen durch fiktionale Elemente erweitert hätten, um ihre Andachtsbedürfnisse und die ihrer Mitmenschen besser zu erfüllen. »Aus Einbildungen der Völker entsprossen, unter denen und für die es gedacht ward«,⁶⁰ habe das Wunderbare der Hagiographien dazu gedient, bestimmte Leidenserfahrungen zu kompensieren, Trost und Hoffnung, ja »Sanftmuth« zu stiften. Herder bewegt sich hier ganz in den Fahrwassern von David Humes Thesen zum Ursprung des Polytheismus in der *Natural History of Religion* (1757), die er an anderem Ort ablehnt und die sein Religionsverständnis trotzdem stark geprägt haben.⁶¹ Die legendarischen Wunderberichte drückten demnach nichts weiter aus als die psychologischen Bedürfnisse einer für Naturphänomene unverständigen Zeit. Auf basale Affekte wie Einsamkeit, Angst, Zweifel und so weiter reagiert die Legende mit symbolischer Wunscherfüllung: »Lasset also jenem Verirrten einen Stern erscheinen, der ihn leite; diesem Durstenden entspringe eine Quelle, jenem matten Wanderer entsprieße ein Palmaum in der Wüste«. ⁶² Es handelt sich demnach um eine psychologisch leicht dechiffrierbare Bildsprache mit allen Lizenzen der Fiktion. Hatte Herder in seinen Bibelstudien noch beispielsweise Klopstocks ›Fiktionalisierungen‹ der Evangelien abgelehnt,⁶³ so entlockt ihm die diskreditierte Gattung der Legende ein Zugeständnis an die poetische Ausschmückung, wenn sie nur der Erbauung dient.

58 Zu Herders Theorie der ursprünglich mündlichen Verbreitung der Evangelien vgl. Johann Gottfried Herder: *Christliche Schriften*. Zweite Sammlung. Vierter Abschnitt. In: SWS XIX, S. 194–225, zusammengefasst auf S. 224 f.: »Ein mündlicher Evangelist erzählte dies Wunder, jene Rede früher, der andre später; Jeder dorfte mit seinen eignen Worten erzählen. Da aber der Inhalt selbst so einfach war und man nach morgenländischer Art sehr einfach erzählte, so führte die öftere Wiederholung selbst dieselbe oder ähnliche Worte herbei«.

59 Herder: *Legende*, S. 388.

60 Ebd., S. 389.

61 Vgl. Christoph Bultmann: *Die biblische Urgeschichte in der Aufklärung*. Johann Gottfried Herders Interpretation der Genesis als Antwort auf die Religionskritik David Humes. Tübingen 1999. Auch diese (sonst sehr hilfreiche) Herder-Studie kommt ohne Berücksichtigung der *Christlichen Schriften* aus, ganz zu schweigen von der *Legenden*-Abhandlung.

62 Herder: *Legende*, S. 391.

63 So im 19. *Brief, das Studium der Theologie betreffend*, vgl. Auerochs: *Kunstreligion*, S. 353–355.

Über die Frage, was die Legende in neueren Zeiten zu bezwecken hätte, hält Herder sich relativ bedeckt, plädiert einerseits apologetisch für ein historisch angemessenes Verständnis ihrer Tugendvorstellungen, betont andererseits die ungebrochene Vorbildhaftigkeit der mittelalterlichen Heiligen auch für seine Gegenwart. Diese Unentschiedenheit zieht sich durch die Abhandlung. Wem »jene Büßungen, mit denen betrogene Unglückliche sich selbst martern«,⁶⁴ zuwider seien, der schlage doch etwas Besseres vor, heißt es da, die aufklärerische Abneigung gegen das Martyrium akzeptierend. Man könne die asketische Tendenz der Legende eben nicht »nach unsrer lichten Zeit« beurteilen.⁶⁵ Dann schlägt die Apologie um in Angriff. Plötzlich erscheint die eigene Epoche als »zerstreut und verzärtelt«, sie vermöge gar nicht mehr zu leisten, »was die Männer der Legende vermochten«,⁶⁶ hätte sich daran aber ein Beispiel zu nehmen: »In der Verachtung fanden sie Ruhm, in der Verfolgung Gewinn, in der Mühe Lohn, in der Schwachheit Stärke«.⁶⁷ Suggestiert wird, dass die spezifische Haltung, die in den Renaissancegemälden von Heiligen und Märtyrern zum Ausdruck komme und die von »geistiger Anmuth und Seelengröße«, von »transcendenter Erhabenheit und Hingebung« zeuge, als »geistige Knospe« auch der Gegenwart dienen könne, wenn gleich sich »Gestalten und Formen« unterscheiden mögen.⁶⁸ Es gelte dann, die ethische Substanz des heroischen Vorbilds auch durch den »Aberglauben« mittelalterlicher Weltabgewandtheit hindurch zu erkennen. In diesem Sinne nimmt die Ethik selbstloser Hingabe in Heiligengemälden und Legenden ästhetisch Gestalt an und ermöglicht eine je zeitgemäße Andachterfahrung mit je zeiteigenen Konsequenzen für tugendhaftes Handeln.

Mit seiner Abhandlung fordert Herder zum einen ein historistisches Verständnis für die Zwecke der Legende, zum anderen akzentuiert er jene Elemente der Gattung, die er für wiederbelebbar hielt. Aus diesen Gründen wirkt Herders »Rettung« auf den ersten Blick eher halbherzig. Schon die Vorrede zur sechsten Sammlung konzidiert, man könne von dem Großteil der Gattung »nicht Uebles gnug sagen«, es sei zu begrüßen, dass die Legende und der »Legendengeschmack« aus der Mode gekommen, ihre Sinnesverkehrung entkräftet sei.⁶⁹ Nach ihrer langjährigen »Verläumdung« durch Spötter und Kritiker sei lediglich ihr gegenwärtiger »Tod« festzustellen – »Quiescant in

64 Herder: *Legende*, S. 393.

65 Ebd., S. 395.

66 Ebd.

67 Ebd., S. 396.

68 Ebd.

69 Johann Gottfried Herder: [Vorrede zur Sechsten Sammlung der *Zerstreuten Blätter*]. In: SWS XVI, S. 307–311, hier S. 307.

pace«, schließt Herder lakonisch.⁷⁰ Zugleich aber gehe der Spott zu weit, denn auch in dem »Staub« der Legenden seien »reine Goldkörner« zu finden –⁷¹ und hier setzt die aus den vorigen Gattungstheorien bekannte Gegenwartschelte ein. Seine Zeit verkenne, dass die Legende mit »der Einrichtung des Christenthums und der Cultur Europa's« zusammenhänge,⁷² damit am Anfang eines historischen Prozesses stehe, aus dessen Kenntnis auch die zeitgenössische Literatur gestärkt hervorgehen könne. So nimmt Herder eine eigentümlich eschatologische Definition der Gattung vor, stellt ihr zugleich den Totenschein aus und beschwört schon ihre Auferstehung, zu der seine Verslegenden offenbar beitragen sollen.

Zur Entstehung von Herders eigenen Verslegenden

Sieht man von einzelnen Vorstudien ab, die hier nur kurz zu streifen sind, fällt die Entstehung von Herders Legenden ganz wesentlich in die Mitte der 1790er Jahre. Noch aus seiner Bückeburger Zeit stammen zwei Verserzählungen, die Herder später in seine Sammlung aufnahm. Die eine, entstanden um 1774, erzählt von einem Priester, der sich während eines Schiffbruchs opfert, um den Untergehenden die letzte Beichte abzunehmen; der Erzähler vergleicht ihn mit Christus, der im Kreuzestod noch den Schächern Trost verspricht.⁷³ Die andere, veröffentlicht 1780 in Johann Konrad Pfenningers *Christlichem Magazin*, stellt zwei Mönche vor, die während einer Wanderung darüber diskutieren, was die wahre Christenfreude sei. Ruhm, menschliches Zutrauen, Allwissenheit und Wunder werden verworfen, gefunden wird die Lösung stattdessen im Ertragen der Demütigungen, des Hohns, in Verfolgungen und körperlichen Schmerzen, nur das sei »wahre Freude, |

70 Ebd., S. 310. – Herder: *Legende*, S. 398.

71 Herder: [Vorrede], S. 309.

72 Ebd.

73 Vgl. Johann Gottfried Herder: *Der Schiffbruch*. In: SWS XXVIII, S. 228f. Ungünstigerweise trennt die SWS allerdings die Abhandlung *Ueber die Legende* – sie findet sich in Bd. XVI, S. 387–398 – von den Verslegenden, die Herder gemeinsam in den *Zerstreuten Blättern* publizierte. Außerdem fügt die SWS den zweiundzwanzig im Jahr 1797 publizierten Legenden sieben weitere Verserzählungen von Herder hinzu, darunter vier, die Herder 1801/1802 im zweiten und dritten Band der *Adrastea* publizierte, und zwei scherzhafte, nur handschriftlich überlieferte aus dem Jahr 1797. Diese Neuordnung der SWS verwischt den Entstehungshintergrund und die Struktur der *Zerstreuten Blätter*, der die ursprünglichen Legenden zugehören. Siehe dazu Wulf Koepke: *Herders Zerstreute Blätter und die Struktur der Sammlung*. In: *Herder Yearbook* 1 (1992), S. 98–117. Neuere Ausgaben wie die Frankfurter Herder-Ausgabe führen die *Legenden* allerdings überhaupt nicht; schon dies ist ein Symptom ihrer Geringschätzung in der Herder-Philologie.

Aechte, wahre Christen-Freude«. ⁷⁴ Beide Gedichte beruhen folglich auf der christlichen Opfer- und Passionstheologie und ästhetisieren die Heroik der *Imitatio Christi*, wenngleich auf unterschiedliche Weise: hier in exklamativer Narration mit moralisierendem Erzählerresümee, dort als Ergebnis einer erzählerisch unkommentierten Figurendisputation. Weder aber hat Herder diese Thematik an traditionelle Heiligen- und Märtyrerfiguren angeschlossen, noch im strengeren Sinne die traditionelle Legendenform gewählt. Eine Franziskus-Legende, die Herder ebenfalls um diese Zeit brieflich ankündigt, wurde erst Ende 1796 fertiggestellt, in den Monaten also, in denen Herder das Gros auch seiner anderen Legenden für die sechste Sammlung seiner *Zerstreuten Blätter* schrieb. ⁷⁵

Die 22 legendarischen Miniaturen, die Herder dort publiziert, führen in wechselnden Gestalten jene Erbauungspoetik vor, die der Autor in seiner Begleitschrift entworfen hat. Ihr Ziel besteht denn mitnichten nur im Unterricht humanitätsethischer Tugenden. ⁷⁶ Die didaktischen ›Botschaften‹, die in den jeweiligen Erzählungen vorgebracht werden, sind eher sekundär, verhalten sich überdies widersprüchlich zueinander. Manche scheinen ohne jede Ironie das Anachoretenleben in der Wüste oder ein hiobsgleiches Duldertum zu bewundern, ⁷⁷ andere wiederum erteilen umgekehrt dem antisozialen

74 Johann Gottfried Herder: Christenfreude. In: SWS XXVIII, S. 207–214, hier S. 213 [zit. n. der Fassung von 1780].

75 Siehe den Kommentar zur Entstehung in SWS XXVIII, S. 559. Die Franciscus-Legende trägt in den *Zerstreuten Blättern* den Titel *Die Cicada* (SWS XXVIII, S. 215–217). – Wahrscheinlich plante Herder eine Legendensammlung für die *Zerstreuten Blätter* spätestens seit 1793, denn aus diesem Jahr ist ein Brief an Johann Georg Müller überliefert, in dem Herder diesen bittet, eine Abschrift des älteren Gedichts *Christenfreude* aus Pfenningers *Christlichem Magazin* zu besorgen, denn es »soll in den 6. letzten Theil der zerstreuten Blätter« (Johann Gottfried Herder: Brief an Johann Georg Müller, 15. Juli 1793. In: Ders: Briefe, S. 50–53, hier S. 52). Auf diesen Brief weist Haym: Herder, S. 622, hin; dort weitere Angaben zur Entstehungsgeschichte der sechsten Sammlung der *Zerstreuten Blätter*.

76 So Stellmacher: Herders Fabeln, S. 124: »Der weite Abstand von der realen Wirklichkeit [...] und der Rückzug auf das ethisch Grundsätzliche ermöglichen und schaffen einen lehrhaften Gestus, so daß die Legenden Herders nach der Absicht des Autors dem Leser eine Lebenshilfe anbieten«. Ähnlich schon Rosenfeld: Legende, S. 81: »So schreibt Herder denn auch statt Viten verehrungswürdiger Heiliger lediglich anekdotenhafte geistliche Fabeln und Exempel frommen moralischen Handelns«, und Haym: Herder, S. 629: »[D]er aufgeklärte didaktische Erzähler erlaubt sich, die Legendenform zur Einkleidung einer Moral zu benutzen, die antilegendarisch, antimönchisch ist und den modernen Kirchenvater als einen ausgemachten Ketzler erscheinen läßt«.

77 So in *Das Paradies in der Wüste* (in: SWS XXVIII, S. 196–198), das von einem Besuch des Heiligen Hilarion in der ehemaligen Wohnstätte seines verstorbenen Lehrers, des Heiligen Antonius, berichtet. – Ähnlich idealisiert wird die Wanderschaft und das bescheidene Leben der Wüstenheiligen Paula und ihrer Tochter, der Heiligen Eustochium in *Die Pilgerinn* (ebd., S. 186–190). – Von den Hiobsideen des Heiligen Eustachius, der als einstmaliger Feldherr

Entsagungsgeist eine Abfuhr – »Menschen sind geschaffen für die Menschen«, lautet da eine Maxime – und richten sich gegen die familienfeindlichen Auswirkungen einer klösterlichen Jenseitigkeit.⁷⁸ Herders Anliegen scheint weit eher zu sein, eine bestimmte religiöse Praxis einzuüben, in die Form und Gegenstand eingestimmt werden – ›Andacht‹ nämlich, ein Begriff, der nicht nur in der theoretischen Schrift, sondern auch in den legendarischen Gedichten selbst ständig fällt.⁷⁹ Nach meiner Lesart soll diese Andacht durch eine über mehrere Instanzen variierte Ästhetik heiliger Unschuld erreicht werden, mit der Herder sich vom klassizistischen Programm der *Horen* löst und die sich zugleich als grundlegend für die romantische Legendendichtung erweisen sollte.

Märtyrerin statt Muse: Legenden gegen die Klassik

Am Ende seiner Abhandlung in den *Zerstreuten Blättern* formuliert Herder, er habe die folgenden Legenden absichtlich »dem *lehrenden Idyll* näher zu bringen« gesucht, und signalisiert dadurch, dass es ihm auch um ein Konzept poetischer Einfachheit zu tun sein werde.⁸⁰ Das war wohlgermerkt fünf Jahre vor Herders Poetik der Idylle in der *Adrastea* (1802) formuliert, in der er die Idylle zum inneren Glücksempfinden subjektiviert. (Und

seine Frau und seine Söhne verliert und Jahrzehnte fromm ausharrt, bevor er sie wiederfindet, erzählt *Die wiedergefundenen Söhne* (ebd., S. 237–240). Von den »wahren« *Christenfreuden* (ebd., S. 207–214) ist oben schon die Rede gewesen.

78 Herder: Der Palmbaum. In: SWS XXVIII, S. 190–192, hier S. 192. Der Heilige Onophrius provoziert Gott, indem er auf ein Zeichen hofft, und harret zur Strafe mit einem Palmbaum und einer Quelle siebzig Jahre in der Wüste aus. Besser wäre »Süße Freundschaft« gewesen, erklärt ihm ein Engel. – Herder: Die wiedergefundene Tochter. In: SWS XXVIII, S. 231–235, hier S. 235. Ein Vater sucht seine Tochter, die in ein Kloster gegangen ist. Erst spät bereut sie und bittet den Vater um Verzeihung für ihr Klostergelübde: »Kindespflichten gehen | Ueber Klosterpflichten« (ebd., S. 234). – Besonders die Parabel *Die Ameise* (SWS XXVIII, S. 199 f.) entfaltet das aufklärerische Sozabilitätsgebot. Im Glauben, dass sein eigenes Leben kaum mehr wert sei als das einer Lilie, geht der Heilige Simplicius in die Wüste, wo ihm ein Engel eine fleißige Ameisengesellschaft zeigt. Eine Stimme befiehlt ihm, sich um seine Mitmenschen zu kümmern. Belehrt kehrt Simplicius zurück zur »muntern Tätigkeit« und versteht: »Im Wirken fürs Gemeine lebt und webt, | Niemand für sich, für alle Jedermann« (ebd., S. 200).

79 Über die Heilige Paula: Sie »stiftete der Andacht Viel« (Herder: Die Pilgerinn. In: SWS XXVIII, S. 186–190, hier S. 188). – Über die von Engeln gestiftete Orgel der Heiligen Cäcilia heißt es, die Christengemeinde habe sich bei ihrem Klang niedergekniet »Und nahmen an – der Andacht Opfer« (Herder: Die Orgel. In: SWS XXVIII, S. 217–219, hier S. 219). – Die Legende *Das Bild der Andacht* (SWS XXVIII, S. 192–194) ist gänzlich diesem Konzept gewidmet.

80 Herder: Legende, S. 398.

rund dreißig Jahre nach seiner Gessner-Kritik.) Hier nun, in den *Zerstreuten Blättern*, scheint Herder eher an die geschichtsphilosophischen Überlegungen anzuknüpfen, die Schiller und Goethe etwa zeitgleich in Theorie (*Über naive und sentimentalische Dichtung*, 1795) und poetischer Praxis (*Hermann und Dorothea*, 1797) entwarfen und die ebenfalls bei der Idylle ansetzten. Aber seine Heiligenerzählungen unterscheiden sich davon markant, wenden sich sogar polemisch von der »Klassik« ab. Bekanntlich versteht Schiller die sentimentalische Idylle als diejenige Gattung, die »den Menschen im Stand der Unschuld« vorstellt, wehrt sich aber gegen die regressive Tendenz mancher Zeitgenossen (genannt wird Gessner) und fordert stattdessen, die Idylle möge künftig zum Anschauungsmedium des Idealischen werden, indem sie nicht mehr nur in der vorkulturellen Hirtenwelt, sondern in der bürgerlichen Wirklichkeit angesiedelt wird.⁸¹ Dagegen verbindet Herder in seinen Legenden die Norm der Einfalt nicht mit der bukolischen Imagination eines vorgeschichtlichen Naturstands, sondern mit dem Mittelalter, mithin einer Epoche bereits fortgeschrittener, wenn auch degenerierter Kulturalität, zumindest in den Augen der aufklärerischen Geschichtsphilosophie. Schon diese Mediävalisierung der gängigen Sehnsuchtsfiguren von Kindheit, Natur und Unschuld widersprach dem ästhetischen Programm der *Horen*, zu deren erstem Heft Herder ja noch beigetragen hatte. Sie verdrehte die Dialektik einer naiven Ganzheit im Ursprung, die der Kultureinbruch zerstört und von der sich die Menschheit im Geschichtsverlauf entfernt hatte, die daher in der bürgerlichen Gesellschaft nur mehr im Reich der sentimentalischen Dichtung zu versöhnen war. Mit einer solchen Geschichtsvorstellung war es nicht zu vereinbaren, dass ausgerechnet die kirchennahe Dichtung des Mittelalters das Musterbild ästhetischer Einfalt abgeben sollte.

Darüber hinaus bedeutete Herders »Idyllisierung« der christlichen Legende – die Übertragung also der Unschuldsidee auf eine mittelalterliche Gattung – umgekehrt auch die Christianisierung der Idylle und damit eine Entkopplung des Naivitätsideals von der griechischen Kunst und Dichtung der Antike. Wie buchstäblich Herder sich den Abtausch der idyllisch-idealischen Unschuld durch die christliche Heiligkeit vorstellte, zeigt das poetologische Eingangsgedicht von Herders Legendensammlung, *Die Führerin*, in dem Herder die antike Muse durch die christliche Märtyrerin ersetzt. Mit dem epischen Musenanruf bittet der Erzähler darum, bei seinem Unterfangen an den

81 Friedrich Schiller: *Über naive und sentimentalische Dichtung* [1795]. In: *Sämtliche Werke*. Bd. 5: *Erzählungen, Theoretische Schriften*. Hg. von Wolfgang Riedel. München und Wien 2004, S. 694–781, Zitat S. 745.

Höhlen »des dunklen Aberglaubens« vorbeigeführt zu werden.⁸² Da bemerkt er, dass seine Muse verschwindet und stattdessen eine andere Gestalt auftritt, auf deren Brust Blutstropfen, auf deren Stirn ein Dornenkranz zu erkennen sind. »Von dem Dolche feindlicher Verläumdung« seien ihr die »Wunden« zugefügt worden, erklärt sie: »doch das Blut der Unschuld | Bringet Heil«.⁸³ Es handelt sich um die legendarisch bekannte Personifikation der christlichen *Caritas*, die hier zugleich für die beiden anderen Grundtugenden *Fides* und *Spes* steht und zudem mit den Insignien der Märtyrerin ausgestattet wird. In den folgenden Versen tritt sie an die Stelle der Muse und gebietet, den klassischen Lorbeer- gegen ihren Dornenkranz einzuwechseln. Der Grund: »Ach den tausend unglückseligen Menschen, | Und den rohen Herzen, die sie quälen, | Hilft kein Ton der Musen mehr«.⁸⁴

Ganz unverkennbar war das eine Spitze gegen die klassizistische Doktrin der Weimarer Dioskuren. Immerhin sollten Schillers *Horen* nach Maßgabe der berühmten Ankündigung mitten im »politischen Tumult« »für Musen und Charitinnen einen engen, vertraulichen Zirkel schließen«, hatten sich also der »fröhlichen Zerstreung« im Reiche des Kunstschönen verschrieben.⁸⁵ Gegen diesen »musischen« Elitarismus setzt Herder nun sein soziales Hilfsprogramm der poetisch-religiösen Erbauung. Schon ein legendarisches Mottogedicht über die Heilige Rosa von Viterbo, das die wundersame Verwandlung von Rosen in Brot vorstellt (»Dem Armen werde jede Rose Brodt«),⁸⁶ hatte auf den Tausch von Kunst (Rosen) gegen christliche Nächstenliebe (Brot) eingestimmt. Damit markiert *Die Führerin* als Proömium der Sammlung eine kunstphilosophische Wende. Herder gesteht der klassischen Literatur, für die die Muse und ihr »Ton« stehen, offenbar nicht mehr die Fähigkeit zu, der leidenden Menschheit Trost zu verschaffen und die »rohen Herzen« zum Besseren zu erziehen. Dazu bedarf es einer anderen, hier märtyrerhaft als Opfergestalt gezeichneten Figur, an deren »Blut der Unschuld« sich das Lesepublikum aufrichten kann, deren heiliges Leiden ihm Andacht ermöglicht.

Folglich projiziert Herder seine Kategorien von Einfalt und Unschuld nicht auf die griechische, progressiv-idealisch anzuverwandelnde Idylle, sondern er korreliert sie mit der heiligen *Simplicitas* und an ganz zentraler

82 Herder: *Die Führerin*. In: SWS XXVIII, S. 172 f.

83 Ebd., S. 172.

84 Ebd.

85 Friedrich Schiller: *Ankündigung der Horen* [1794]. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. 5: *Erzählungen, Theoretische Schriften*. Hg. von Wolfgang Riedel. München und Wien 2004, S. 870–873, hier S. 870.

86 Herder: *Rosen. Eine Legende*. In: SWS XVI, S. 311.

Stelle mit dem Martyrium, der Leidensnachfolge Christi. Obwohl sich die Passionsthematik durch viele Gedichte zieht, würde ich allerdings nur fünf von Herders Legenden als Märtyrererzählungen im engeren Sinne einstufen.⁸⁷ Sie sind vor allem dadurch von den anderen Exponenten zu unterscheiden, dass sie figurale ›Einfalt‹ als bedingungslose Aufgabe bis zum Verlust der körperlichen Subjekthaftigkeit konzipieren. So zieht ein (wohl fiktiver) Heiliger Amandus sich vom »Weltgeräusch« in die Einsamkeit zurück, wo er sich in Bußübungen ergeht, um die ewige Weisheit zu erfahren. Ein Engel schildert ihm, die Prüfungen, die er sich selbst auferlege, genügen nicht, er müsse sich den Verfolgungen der Welt aussetzen. Amandus erleidet das Martyrium, wird gedemütigt, geschmäht und gefoltert, bis ihm am Ende sein »innrer Trost« gebricht und er mit den Worten »Sein Will geschehe!« stirbt. Nun steht die schönste Weisheit vor ihm und gewährt ihm eine mystische Rosenvision.⁸⁸ Stärker noch als die *Caritas*-Passion lässt die Erzählung den Wunsch nach Passivität, nach Entautarkisierung selbst im Verhältnis zum eigenen Körper erkennen. Sukzessive, erst in der Selbstzüchtigung, dann in fremdverschuldeter Marter, übt Amandus sich in Demut, gibt Kontrolle ab und erfährt seine ›Weisheit‹ nur, indem er sich dem Befehl des Engels fügt.

Zwischen Humanitätsethik und Hingabeästhetik: Herders Polycarp

Kaum etwas könnte der aufklärerischen Ethik der Mündigkeit deutlicher widersprechen als solche Adaptionen christlicher Askese- und Providenzvorstellungen. Es ist unklar, wie ernst es Herder damit war. Immer wieder begegnet in den Märtyrererzählungen auch die gegenläufige Tendenz zur universalethischen Didaktisierung der Legende, die dann aber wiederum konterkariert, durch finalmotivierte Erzählmomente oder Wunderberichte gebrochen wird, und sei es nur aus Gründen der poetischen Ausschmückung. In dieser Hinsicht ist

87 Darunter verstehe ich solche Verserzählungen Herders, die ihren Stoff aus der martyrologischen Tradition wählen oder auf ein Martyrium im christlichen Verständnis (Opfertod für den christlichen Glauben in der Leidensnachfolge Jesu) anspielen. Nach dieser Definition wären die Gedichte *Die Führerin* (SWS XXVIII, S. 172 f.), *Der Tapfere* (ebd., S. 181–184), *Die ewige Weisheit* (ebd., S. 221–225), *Die wiedergefundnen Söhne* (ebd., S. 237–240) und *Freundschaft nach dem Tode* (ebd., S. 235–237) als Märtyrerlegenden zu qualifizieren. Die letztgenannte, eine wohl der *Legenda aurea* entnommene Erzählung über die Treue der Heiligen Anastasia und ihrer Schwester, der Heiligen Theodora, ist allerdings erst 1801 für den zweiten Band der *Adrastea* verfasst worden. Zu dieser Gruppe könnte man allenfalls noch die beiden Cäcilienlegenden *Die Orgel* (ebd., S. 217–220) und *Cäcilia* (ebd., S. 240–242) zählen, die allerdings das Martyrium der ›Musikheiligen‹ unerwähnt lassen, wie es der Cäcilienmode um 1800 (Tieck, Wackenroder, Kleist) entsprach.

88 Herder: *Die ewige Weisheit*. In: SWS XXVIII, S. 221–225.

Herders Polykarp-Legende *Der Tapfere* aufschlussreich, die in seinem Ensemble als einzige historisch verbürgte Erzählung über einen antiken ›Blutzeugen‹ hervorsticht. Sie folgt ihrer Quelle, dem Brief der Gemeinde von Smyrna über den Tod ihres Bischofs (2. Jhd.), erstaunlich genau und übernimmt die einzelnen Stationen seiner *Passio*.⁸⁹ Berichtet wird von der Verhaftung des greisen Polykarp in einem Landhaus; von Polykarps Vision eines brennenden Kissens, die seinen Feuertod antizipiert; der steten Zurschaustellung seiner Beständigkeit; seinem Verhör durch den Prokonsul, der ihn vom Glauben abzubringen sucht; dem Urteil; Polykarps willigem Gang in den Scheiterhaufen; schließlich von dem Wunder, dass die Flammen sich schützend wie ein Segel um den Heiligen schließen, sodass sein Körper nicht verbrennt und er von einem Henker erstochen werden muss; sein Blut löscht das Feuer.

Herders Quellentreue lenkt den Blick darauf, an welchen Stellen er seine Vorlage abgeändert hat. Neben den Eigenheiten, die sich aus der deutschen Versifizierung des lateinischen (ursprünglich griechischen) Prosatexts und der stärker dialogisch-dramatischen Gestaltung ergeben, hat Herder die Erzählung vor allem dadurch umstrukturiert, dass er sie mit einem deutenden Pro- und einem Epimythion rahmt. Das Promythion skizziert eine Typologie des Heldentums und grenzt den ›bösen Helden‹, zum Beispiel den mordenden Söldner, von ›edleren‹ Typen ab, die für ihr Vaterland und für das Wohl ihres Landes kämpfen. Der edelste Typ aber sei derjenige, der »für die Menschheit kämpft«, der als »Feind | Des Aberglaubens und der Ueppigkeit«

⁸⁹ Unrichtig ist daher die Behauptung bei Stellmacher (Herders Fabeln, S. 124), die Legenden seien »ausnahmslos von Herder frei bearbeitet oder ganz frei erfunden worden«. – Als Quelle kommt in diesem Fall wohl nicht das Legendar des Laurentius Surius in Frage, das Herder sich 1796 aus der Herzoglichen Bibliothek entliehen hat. Denn Surius gibt zwar den Polykarp-Brief der Gemeinde von Smyrna vollständig wieder, allerdings ausdrücklich in der Fassung der *Historia ecclesiastica* (4. Jhd.) des Kirchenvaters Eusebius: [26. Januar:] Gesta Qvaedam et Illvstre Martyrivm B. Polycarpi, Smyrnensis Episcopi, ex [...] Historiæ Ecclesiastiæ Eusebij Pamphili [...]. In: Laurentius Surius [Laurent Sauer]: De Probatis Sanctorvm Historiis [...]. Tomus Primus: Ianuarii et Febrarii. Köln 1576, S. 646–651. Nun fehlt aber in der Eusebius-Version des *Martyrium Polycarpi* – und damit auch bei Surius – just das Taubenwunder, das Herder so prominent adaptiert (siehe unten). Es entstammt einer alternativen Überlieferungstradition aus der Redaktion des Pseudo-Pionius (um 400); siehe dazu die mustergültige Rekonstruktion bei Otto Zwierlein: Die Urfassungen der Martyria Polycarpi et Pionii und das Corpus Polycarpianum. Bd. 2 [...]. Berlin und Boston 2014, S. 234 f. und S. 316–320. Es ist also unklar, woher Herder diesen Zusatz kannte. Die *Legenda aurea* führen Polykarp nicht. Grundsätzlich möglich ist, dass Herder die *Acta Sanctorum* konsultierte, welche die verschiedenen Fassungen des *Martyrium Polycarpi* vergleichen und auf die Differenz bezüglich des Taubenwunders hinweisen ([26. Januar. De Sanctis Martyribvs Smyrnensibus Polycarpo Episcopo et aliis]. In: *Acta Sanctorum* [...]. Ianuarii Tomus Secundus. Begründet von Johann Bolland, bearbeitet von Godefroid Henschen. Antwerpen 1684, S. 690–707, hier S. 704 [Erläuterung S. 705] und S. 707).

und »der höchsten Majestät getreu« sterbe: »Dem redlichen Gewissen«. ⁹⁰ Die Einleitung interpretiert das Christentum damit als Religion der allgemeinen Humanität, wie es anderen Äußerungen Herders entspricht, ⁹¹ und scheint die darauf folgende Heiligengeschichte zur Parabel heroischer Gewissens-treue ›ethisieren‹ zu wollen. Auf dieser Linie bewegen sich auch kleinere, aber bezeichnende Änderungen wie jene, dass Herder aus der wundersam erklingenden Stimme Gottes, die, hörbar nur für die anwesenden Christen, Polykarp zur Standhaftigkeit ermahnt, ⁹² in seiner Version einen ›inneren‹ Ruf macht: »Als er auf den Richtplatz kam, | Rief eine mächtge Stimm' im Busen ihm: ›Sei tapfer, Polykarp!‹« ⁹³ Die *ex coelo* ertönende Weisung Gottes wird hier zum stillen Gewissensruf »im Busen« internalisiert.

Von einer stringenten Rationalisierung der Polykarp-Legende kann den- noch kaum die Rede sein, denn in der promythisch ausgerufenen Humanitätsethik geht die Erzählung eben nicht auf. Nicht nur lässt Herder einige Zeichen und Wunder stehen, er beharrt in seinem abschließenden Epimythion geradezu auf ihrer Funktion. Nachdem Polykarps Blut die Feuerbrunst zum Erlöschen gebracht hat, fliegt eine weiße Taube empor, als Signum der Seele des Heiligen und ihrer Aufnahme in das Reich Gottes konventioneller Bestandteil vieler Legenden. »Du lachst der weißen Taube?«, wendet der Erzähler sich darauf im Epimythion an den aufgeklärten Leser, um ihn sodann zurechtzuweisen: »Spotte nicht | Des Bildes, das die Sage sich erschuf: | Nur Einfalt, Unschuld giebt im Tode Muth«. ⁹⁴ Die Konzepte ›Einfalt‹ und ›Unschuld‹ beziehen sich hier wieder auf beides: Sowohl auf die innere Hal- tung des Heiligen, der aufgrund seiner Arglosigkeit Mut schöpft, als auch auf das simple Bild des Taubenwunders, das die »Sage« für die göttliche Gnade wählt. Mit den Kriterien der einleitenden Legendenschrift gedeutet, drückt die Polykarp-Legende die Wirksamkeit eines unbeirrbaren Gottvertrauens aus, das sich in der heroischen Standhaftigkeit des Märtyrers bewahrheitet. Nur durch seine Selbstaufgabe, seine völlige Reflexionslosigkeit und »transcendente[] Erhabenheit« erhält er sich jene Unschuld, welche zur Bedingung seines heroischen Todes wird. ⁹⁵ Damit erhebt das Epimythion

90 Herder: Der Tapfere. In: SWS XVIII, S. 181–184, hier S. 182.

91 Vgl. Ohst: Schleiermacher und Herder, S. 318–321.

92 »Polycarpo verò ingrediente in stadium, vox è coelo missa est: Fortis esto, et viriliter certa Polycarpe. atque eum quidem à quo vox esset profecta nemo vidit, vocem ipsam multi è nostris qui præsentés aderant audiùere« (Acta Sanctorum, S. 649).

93 Herder: Der Tapfere, S. 183.

94 Ebd., S. 184. Zu den überlieferungskritischen Problemen des Taubenwunders im *Martyrium Polycarpi* siehe Anm. 89.

95 Herder: Legende, S. 396.

des *Tapferen* gerade nicht das persönliche »Gewissen« zur »höchsten Majestät«, wie es das Promythion noch kantianisch wollte, sondern die religiöse Hingabe an ein Transzendentes, das sich von Beginn an durch Visionen bekundet und in den diversen Wundern, die sich im Einzelnen eben nicht allegoretisch auflösen lassen, eine eigene Suggestivität entfaltet. Herders Legende bewegt sich damit zwischen beiden Polen der Erbauung, das heißt zwischen der parabolischen Tugenddidaxe, die heroische Selbstbestimmtheit durch das Gewissen fordert, und der Ästhetik der Andacht mit ihrem Imperativ ›unschuldiger‹ Fügsamkeit. Als moderner Held soll Polykarp auf die Stimme in seinem Herzen hören, als Protagonist der Legende aber wird sein Leben durch eine höhere Macht bestimmt, der gegenüber er kein Eigenrecht zu behaupten hat.

Ästhetisch wird dieses Prinzip in der einfachen Bildlichkeit wirksam, mit der die Legende von der Unschuld erzählt, im akzeptierten Wunderglauben, im Schematismus ihrer Figuren und Handlungsverläufe. Das Paradigma gilt selbst für Metrik und Stil.⁹⁶ Die neuen Legenden sind allesamt in lockeren, meist vier- oder fünfhebigen und stets reimlosen Versen verfasst, oft im Blankvers, seltener in Trochäen. Die Strophenform wird eher typographisch suggeriert als metrisch erzwungen. Wie die Polykarp-Legende bestehen auch die meisten anderen in simplen Er- und Sie-Erzählungen mit starkem Hang zum Dialog. Herders ›einfache‹ Schreibart, so wäre daraus zu schließen, soll dem ›einfältigen‹ Gemüt der Heiligen entsprechen, und gemeinsam entstehen sie aus Einfachheit und wirken allgemeinverständlich für ein andachtsbereites Publikum.

In seiner Abhandlung hatte Herder mehrfach zu verstehen gegeben, dass Darstellungsweise und Darstellungsobjekt sich analog zueinander verhalten müssten, dass die Legende sich daher durch Rekursivität auszeichne und in ihr Spiegelverhältnis noch Produzenten und Rezipienten hineinzudenken seien. Wer sich mit der »Volksdenkart« der Legende bekannt gemacht habe, heißt es dort, »versteht die Bedeutung des Wunderbaren so einfach, als Der sie verstand, von dem die Legende redet«, wie die Heiligen also. Das Traktat endet mit den ähnlichen Worten, die Heiligengeschichten mögen begraben sein »wie die, von denen sie erzählen«. Und eines der Gedichte gipfelt im Chiasmus »[W]as Andacht schuf, | Erwecket Andacht«.⁹⁷ Diese rekursiven Formeln nähern die verschiedenen Instanzen der Legende einander an – die Heiligen als Sujet, die Textform, in der von ihnen erzählt

96 Siehe die Kategorien f) und g) in meiner Systematik ›einfacher Formen‹ (S. 154 f.).

97 Herder: *Legende*, S. 389. – Ebd., S. 398. – Herder: *Das Bild der Andacht*. In: SWS XXVIII, S. 192–194.

wird, und die Produktions- und Rezeptionsfaktoren von »Volksdenkart« und Leserverständnis.



Resümiert man die Erträge seiner Legendenpoetik und -produktion, so schlägt Herder *erstens* eine historicistische Definition vor, in der die Gattung epochal dem christlichen Mittelalter zugerechnet und damit aus dem Literaturbestand der Moderne zunächst ausgesondert wird. Bereits hierin liegt eine wichtige Voraussetzung ihrer Wiederentdeckung in den folgenden Jahren. *Zweitens* nobilitiert Herder die Legende, indem er sie mit anderen Formen der ›Ursprungspoesie‹ vergleicht, als deren genuin christliche Manifestation sie gelten kann, gar als mittelalterliches Äquivalent zum griechischen Mythos. Von ihrer Ursprünglichkeit zeugt noch die »Schmucklose Einfalt« ihrer Gestaltung, auch aber ihre zunächst mündliche Kolportage und die Überlieferung im Volk. An dieser Stelle fügt Herder seiner ›volkstümlich‹-historischen Gattungspoetik *drittens* die entscheidende Dimension der religiösen Erbauung hinzu, wenn er postuliert, die Legende entspringe, zeuge von und wirke weiter durch Andachtspraktiken, die je nach historischer Maßgabe neu aktualisiert werden und dadurch einen je eigenen ästhetischen Reiz und je eine eigene ethische Funktion entfalten könnten. Zwar entwickelt Herder hier kein präzises Konzept der Selbsttranszendenz, wohl aber beschreibt er, wie die Faszination beim Betrachter (»Es heftet so unabwendbar an und fesselt so ganz«) durch Figuren der »Hingebung« und »Erhabenheit« bedingt wird.⁹⁸ Er reflektiert mithin das Wechselspiel von subjektivem ›Hingerissensein‹ in der Andacht und objektiven Gesten der Selbstaufgabe in der betrachteten Figur. *Viertens* schließlich sieht Herder nicht Kraft, Natur und Lebendigkeit – Leitkategorien der Oden- und Volksliedschriften – als die wesentlichen Motoren der Hagiographie an, sondern eben Erbauungsbedürftigkeit, erwachsen aus Leiden und Trostverlangen. Mit dieser christlichen Eintrübung kehrt Herder sowohl dem energetischen Geniekult früherer Tage als auch der klassizistischen Kunstphase seiner Zeitgenossen den Rücken. Obgleich unter den von Herder verfassten Legenden in der Minderzahl, nimmt die Martyrologie folglich, *fünftens*, in dem Tableau eine prominente Rolle ein. In explizit zeitkritischer Absicht stellt Herder die märtyrerhaft gezeichnete Nächstenliebe an die Stelle der Kunstmuse. In ihr offenbart sich die erbauliche Naivität des Heiligen am deutlichsten, auch weil das Martyrium mit dem Opfer Christi schlechthin

98 Herder: Legende, S. 396.

das Emblem von Arg- und Sündlosigkeit imitiert. *Sechstens*: Aufgrund der rekursiven Konzeption der Legende als ›einfacher Form‹ vollzieht Herder eine weitere Volte. Denn angesichts ihrer langjährigen »Verläumdung« durch Spötter und Kritiker sowie ihres gegenwärtigen ›Todes‹, den die Abhandlung feststellt, erhält die Legende selbst eine martyrologische Qualität. Ihr Zweck besteht Herder zufolge nicht allein in der Illustration einer Sittenlehre, noch nicht einmal in jener der christlichen Humanitätsidee, sondern darin, dass ihre historische Fremdartigkeit bei modernen Leserinnen und Lesern Selbsterkenntnis induzieren kann, ihre Ächtung Mitleid hervorruft, ihre formale Simplizität und das ›einfältige‹ Leben und Sterben ihrer Protagonisten tröstend auf ein Zeitalter wirken, das nach Herder »alles Heilige als einen Unrath von sich« geworfen habe – und daran leide.⁹⁹

4 Ablehnung und Fortführung der neuen Legendarik im frühen 19. Jahrhundert

Es sind schwere Geschütze, die Herder in seinen *Zerstreuten Blättern* auffährt, und sie führen zu einem widersprüchlichen Bild: Einerseits unternimmt Herder eine historisch angemessene Rekonstruktion der Gattung, andererseits versucht er eine wiederbelebende ›Rettung‹ der Legende und erklärt sie zum Kompensationsmedium für eine entheiligte Gegenwart. Einerseits wird die Legende in Traditionen der fabelähnlichen Tugendethik eingefügt, andererseits werden ihre sämtlichen Elemente auf eine heilige Schlichtheit eingeschworen, die mit der Anthropologie der Aufklärung nicht vereinbar war. Herders Umfeld aber registrierte solche Ambiguitäten nicht. Stattdessen spaltete es sich in verschiedene Lager, die sich über das literarische Problem der Heiligkeit nicht recht einig werden konnten. Die fragmentierte Wirkung von Herders Legendenschrift stellt sich mir wie folgt dar:

»Eine ganz pathologische Natur«: *Die Weimarer Rezeption*

Schiller und Körner reagierten mit brüsker Zurückweisung. In ihrem Briefwechsel kommen die beiden Freunde öfter auf Herders neueste Veröffentlichung zu sprechen und wie zu erwarten stören sie sich vor allem an seinem herabgestimmten Erbauungsprogramm. »Schon in der Vorrede scheint er an eine moralische Hungernoth zu glauben«, notiert Körner irritiert über das

⁹⁹ Ebd., S. 395.

Mottogedicht der Legenden, »wo alle Rosen in Brod verwandelt werden sollten«. ¹⁰⁰ Die ganze Sammlung zeuge von einem »mißmüthige[n] Thon«, der »unangenehme Empfindungen« bereite, heißt es weiter. ¹⁰¹ Ein paar Monate später schreibt Körner zum gleichen Thema, Herder strebe nach »schweremüthiger Empfandsamkeit« und vergesse, »daß eine gutmüthige Naivetät der wahre Charakter der Legende ist«. ¹⁰² Körner ignoriert damit diejenigen Legenden Herders, die im sozialetischen Geist versuchten, zu Hilfsbereitschaft und weltlicher Tatkraft anzuhalten, und schießt sich stattdessen ganz auf die Märtyrer- und Anachoretenstoffe ein. Schon in der Diagnose der Andachtsbedürftigkeit, welche die leidende Seite des ›Volks‹ aufdeckte, sieht er die Züge eines rückwärtsgewandten Pessimismus aufscheinen, eine melancholische Disposition und »unglückliche Reizbarkeit« des Autors, »die ihn alles schwarz sehen läßt«. ¹⁰³

Es ist bemerkenswert, dass Schiller dieses Urteil in seiner brieflichen Replik mit genau der gleichen Metapher unterschreibt, wie sie Goethe einst in seiner berühmten Charakterisierung der Romantik wählen sollte: »Herder ist jetzt eine ganz pathologische Natur«, so Schiller 1797 mit Blick auf die *Legenden*, »und was er schreibt, kommt mir bloß vor wie ein Krankheitsstoff, den diese auswirft, ohne dadurch gesund zu werden«. ¹⁰⁴ »Das Klassische nenne ich das Gesunde, und das Romantische das Kranke«, wird Goethe sich viel später gegenüber Eckermann äußern. ¹⁰⁵ Wenn Schiller den Opfergeist der neuen Legenden auf Herders »pathologische Natur« zurückführt, hat er zweifellos die Vorrede und das martyrologische Programmgedicht *Die Führerin* vor Augen, das sich besonders scharf gegen die Klassik richtet. Zugleich setzt er die alte Kollokation von Melancholie und Martyrium fort. Wohlgermerkt bekundet sich hier nicht das Unverständnis des ›Aufklärers‹ Schiller gegenüber dem Christentum; von aufklärerischer Warte konnte man in Herders christlichen Erzählungen noch genügend ›fabelhafte‹ Tugendlehre sehen, konnte wie Wieland ihre »Frischheit, Zartheit und reine Menschlichkeit« loben, wie die positive Resonanz in den entsprechenden Organen zeigt. ¹⁰⁶

100 Theodor Körner: Brief an Friedrich Schiller, 17. April 1797. In: Schillers Briefwechsel mit Körner. Hg. von Karl Goedeke. Bd. 2: 1793–1805. Leipzig 1878, S. 254.

101 Ebd.

102 Theodor Körner: Brief an Schiller, 20. November 1797. In: Schillers Briefwechsel, S. 282.

103 Körner: Brief an Schiller, 17. April 1797, S. 254.

104 Friedrich Schiller: Brief an Körner, 1. Mai 1797. In: Schillers Briefwechsel, S. 256.

105 Johann Peter Eckermann: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Hg. von Heinz Schlaffer. Goethes Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Bd. 19. München und Wien 1986, S. 300.

106 Christoph Martin Wieland: Literarische Durchflüge. In: Der Neue Teutsche Merkur vom Jahre 1797. Bd. 2. Weimar 1797, S. 83–88, hier S. 84. – Ähnlich euphorisch gibt sich der pseudo-

Körner und Schiller stoßen sich vielmehr an der Anthropologie, die Herder seiner Wiederbelebung der Gattung zugrunde legt. Seine Andachtspoetik wird als ›krank‹ verworfen, weil aus ihr eine innere »Schlaffheit« spreche, vor der sich die Klassik zu schützen habe, indem sie Kraft und Energie erhält.¹⁰⁷

Wie die neuere Forschung argumentiert hat, eignet diesen mit zeitgenössischen medizinischen Diskursen eng verwobenen Immunisierungsmetaphern zugleich ein proaktiver Impetus.¹⁰⁸ Zum Schutze der Integrität des Idealen verabreichte man sich die neueren Schadstoffe gleichsam prophylaktisch in geringen Dosen. Die katholisierenden Märtyrerdramen *Maria Stuart* (1800) und die im Untertitel als »romantische Tragödie« bezeichnete *Jungfrau von Orleans* (1801) ließen sich entsprechend als Schillers Versuche deuten, sich den von Herder und den Romantikern vertretenen neuen Heiligenkult dadurch vom Leibe zu halten, dass man ihn in das klassizistische Tragödienkonzept zu integrieren suchte, was freilich nicht ganz reibungslos zu bewerkstelligen war. Ähnlich Goethe: Demnach wäre dessen humoristische *Legende* von Christus und dem Hufeisen, verfasst im Mai oder Juni 1797, also kurz nach Veröffentlichung der *Zerstreuten Blätter* zu Beginn des gleichen Jahres, eine frühe Reaktion auf Herders Legenden. Jesus Christus hebt ein Hufeisen auf, das Sankt Peter ignoriert, so dort die Anekdote; sodann tauscht er es gegen Kirschen ein, die Peter bei der Hitze erfrischen. »Wer geringe Ding wenig acht't, | Sich um geringere Mühe macht«, lautet die Moral der humoristischen, den Hans-Sachs-Stil parodierenden Legendenballade, die ohne jeden Transzendenzbezug auskommt.¹⁰⁹ In Goethes Briefen findet sich kein Wort über Herders Sammlung, aber bereits Körner

nyme Rezensent ›Eg.‹ (einstmals Adolph Freiherr von Knigge, der zu diesem Zeitpunkt allerdings bereits verstorben war) in der *NDB*: »Möge Hr. Herder doch noch recht viel solcher Goldkörner aus den Schlacken der Legende zu Tage fördern!« (Eg.: [Rez. der *Zerstreuten Blätter*]. In: Neue allgemeine deutsche Bibliothek. Hg. von Friedrich Nicolai. Bd. 44 [1799], S. 466–472, hier S. 471 f.). Eine anonyme Besprechung der *Göttingischen Anzeigen* schließt sich dem Votum an und bewundert in den Legenden »das bildende Genie des Verf. so sehr«, »als in irgend einer andern seiner glücklichsten Schriften. So, wie die Legende hier gebraucht und bearbeitet ist, rührt sie die geheimsten Saiten der Seele, und bestätigt es, daß die religiöse fromme Schwärmerey das Eingreifendste auf das Gemüthe und sehr mannigfaltiger Abstufungen und auch Verfeinerungen fähig ist« (Anon.: [Rez. der *Zerstreuten Blätter*]. In: *Göttingischen Anzeigen von gelehrten Sachen*. Der Zweyte Band. 208. Stück, den 30. Dec. 1797. Göttingen 1797, S. 2032 f.). Die Besprechungen sind bei Merker: *Legendendichtung*, S. 38 f., verzeichnet.

107 Schiller: Brief an Körner, 1. Mai 1797, S. 257.

108 Vgl. Cornelia Zumbusch: *Die Immunität der Klassik*. Berlin 2012, bes. S. 110–159 zu Schillers Ästhetik.

109 Johann Wolfgang Goethe: *Legende*. In: *Sämtliche Werke*. Bd. I,1: *Gedichte 1756–1799*. Hg. von Karl Eibl. Frankfurt a. M. 1987, S. 708 f. – Auch *Der Gott und die Bajadere* (ebd., S. 692), etwa zeitgleich für die *Horen* verfasst, trägt den Untertitel *Indische Legende*. Goethes frühe,

hat das Naheliegende vermutet und sich gefragt, ob nicht vor allem die schwermütigen Legenden der *Zerstreuten Blätter* Goethe dazu veranlassten, eine ›joviale‹ Erwiderung auf dieses Genre zu verfassen.¹¹⁰ Die Hufeisen-Legende inokuliert den melancholischen Heiligengeist sozusagen, indem nur der Gattungsname im Titel aufgegriffen, der Ton aber aufgehellert, das Sujet parodistisch überformt wird.

»Mit linker Hand«: Katholische Kritik und lutherische Kanonisierung

Was den Weimarerern zu pessimistisch und ›krank‹ erschien, war der Partei der romantischen Katholiken nicht glaubensfromm und aufrichtig genug. Die Schlegels lehnten Herders *Legenden* daher ebenfalls ab, wenn auch erst zehn Jahre später. »Hast Du aber Herder's ›Legenden‹ gelesen?«, fragt Dorothea Schlegel ihren Mann 1807 brieflich aus Köln – die beiden erwogen zu dem Zeitpunkt schon länger, zum Katholizismus zu konvertieren –, »[d]ie scheinen mir sehr schlecht und absichtlich verkehrt und verdreht. Dante würde ihm ganz gewiss seinen Platz dafür im Inferno schon angedeutet haben«. Zwar habe Sulpiz Boisserée sie mit dem Argument verteidigt, »für einen Calviner« seien die Legenden »verdienstlich«, aber sie könne das »nicht gelten lassen«.¹¹¹

Konfessionelle Vorbehalte spielten bei dieser Einschätzung sicher eine Rolle. Dorothea Schlegel scheint Herders Absicht als einseitig rationalistisch missverstanden zu haben. Jedenfalls deutet darauf ein viel später verfasster *Entwurf zu einer neuen christlichen Legenden-Sammlung* (1820) hin, den Friedrich Schlegel für die *Concordia* verfasst hat. Ohne Herders Namen zu nennen, unterscheidet Schlegel dort doch wie jener nach dem religiösen, historischen und ästhetischen Wert der Gattung und hebt insbesondere hervor, die Legendarik sei »unter dem Volke, wenn auch nicht wie sonst, doch noch immer in großer Ausdehnung und Lebendigkeit vorhanden«. Außerdem dokumentiere sie, wie sich das Christentum »nach seiner prak-

wohl schon in den 1770er Jahren entstandene Antonius-Legende (ebd., S. 215) wurde erst 1815 publiziert.

110 Körner: Brief an Schiller, 20. November 1797. In: Schillers Briefwechsel, S. 282: »Sollte Goethes Legende nicht durch die Legenden in Herders zerstreuten Blättern veranlaßt worden sein? [...] Goethe konnte dadurch wohl Lust bekommen, sich in dieser Gattung zu versuchen«.

111 Dorothea Schlegel: Brief an Friedrich Schlegel, Köln 1807. In: Dorothea von Schlegel und deren Söhne Johannes und Philipp Veit: Briefwechsel. Hg. von J. M. Reich. Bd. 1. Mainz 1881, S. 213–215, hier S. 214. Der Hinweis auf den Brief bei Herbert Walz: *Legende*. Bamberg 1986, S. 11.

tischen Seite« entwickelt habe.¹¹² Beides, die Volkstümlichkeit und den pragmatischen Nutzen der Legende, hatte auch Herder in den Vordergrund gestellt. Anders als sein Vorgänger fordert Schlegel aber im gleichen Atemzug eine neue Ausgabe, die das Leben der Heiligen »treu, einfach, anspruchslos erzählt«, das heißt, »ohne eine subjektive Ansicht von Lob und Tadel des zu Grunde liegenden Geistes dieser Geschichten im geringsten durchschimmern zu lassen, ohne durch die Darstellung etwas verschönern oder überhaupt verändern zu wollen«.¹¹³ Dagegen hatte Herder mit seinem Anliegen zur ›Verbesserung‹ und moralisch-ästhetischen Aktualisierung der alten Stoffe zweifelsfrei verstoßen, indem er sich so manche Freiheiten herausgenommen hatte, die man als Katholik ›untreu‹ finden konnte.

Schlegel stand in diesen Jahren mit dem katholischen Schriftsteller Johann Peter Silbert in Kontakt, zu dessen *Dom heiliger Sänger* (1820) er die Vorrede verfasste, dessen Ausgabe von *Legenden, fromme Sagen und Erzählungen* (1830) er aber nicht mehr erlebte.¹¹⁴ Auch Silbert zitiert Herders Legendenpoetik über mehrere Seiten zustimmend,¹¹⁵ rügt das große Vorbild dann aber dafür, sich in seinen eigenen Erzeugnissen bemüht zu haben, »alles Große und Wunderbare [...] auf natürliche Weise zu deuten und die heiligen Sagen mit den heidnischen Fabeleien in Vergleich« zu stellen. »Wer außerhalb eines fremden Hauses steht«, so Silbert spitz, »kann nicht wissen, folglich auch nicht richtig beurtheilen, was in diesem Hause selbst geschieht, ob er auch noch so sinnreich darüber klügelte und spräche«. Er reklamiert die Legende damit für den Katholizismus und wehrt sich, trotz der Anerkennung von Herders Verdiensten, gegen »die große[] Anzahl« von Dichtern, »die die Feder der heiligen Geschichte mit linker Hand führen«.¹¹⁶

Gemeint war damit die Riege protestantisch-lutherischer Autorinnen und Autoren, die Herders Anregung in den ersten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts aufgegriffen und, anders als Schiller und die Schlegels, ausgesprochen positiv bewertet hatten. Von einem Mangel an neuen Legenden, den Schlegel in seinem *Entwurf* in konfessioneller Parteilichkeit

112 Friedrich Schlegel: Entwurf einer neuen christlichen Legenden-Sammlung. In: Ders.: Kritische Ausgabe seiner Werke. Erste Abteilung. Bd. 3: Charakteristiken und Kritiken (1802–1829). Hg. von Hans Eichner. München, Paderborn und Wien 1975, S. 306–308, hier S. 306.

113 Ebd., S. 307.

114 Vgl. Johann Peter Silbert: Dom heiliger Sänger, oder fromme Gesänge der Vorzeit. Mit einer Vorrede von Friedrich von Schlegel. Wien und Prag 1820. Es handelt sich um Übersetzungen geistlicher Poesie des lateinischen Mittelalters und der Frühen Neuzeit, u. a. des Heiligen Bonaventura, des Thomas von Kempen und Jacob Baldes. – Johann Peter Silbert: Legenden, fromme Sagen und Erzählungen. Wien 1830.

115 Vgl. Silbert: Vorrede. In: Ders.: Legenden, Bd. 1, S. III–XVI, hier S. XVIII–XI.

116 Ebd., S. XII f.

konstatierte – »Es ist also hier ein unbezweifeltes Bedürfnis, eine offenbare Lücke« –,¹¹⁷ konnte in Wahrheit keine Rede sein. Unter anderem hatten Ludwig Kosegarten, Ludwig von Baczko, Amalie von Imhoff und Friedrich de la Motte Fouqué eigene Bände mit Übersetzungen, Bearbeitungen und Neuerzählungen alter Heiligenlegenden vorgelegt.¹¹⁸ Mustert man ihre Vorreden, fällt auf, wie fest sich Herders Beschreibungsvokabular binnen kurzer Zeit verankert hat. Sein Name fällt zuverlässig, er gilt als Autorität auf dem Gebiet der Legende.¹¹⁹ Die neuen Herausgeber, die zugleich als ›Bearbeiter‹ des präsentierten Materials fungieren, neigen dazu, die Heiligenlegende zur Folie der jeweiligen Gegenwart zu archaisieren, letztlich also Herders Konstruktion einer Alterität der Legende zur Moderne fortzuschreiben. Die Legende wird nun erst recht zum Signum eines mystifizierten Mittelalters, zur Reinform der Einfachheit, und taucht als Gattungsbezeichnung regelmä-

117 Schlegel: Entwurf, S. 307.

118 Ludwig Gotthard Kosegarten: *Legenden*. Berlin 1804. – Ludwig von Baczko: *Legenden, Volkssagen, Gespenster- und Zaubergeschichten*. Halle und Leipzig 1815, 1817 und 1818. – Amalie von Imhoff und Friedrich de la Motte Fouqué: *Taschenbuch der Sagen und Legenden*. Zwei Jahrgänge. Berlin 1812 und 1817. Hierbei handelt es sich allerdings größtenteils nicht um Bearbeitungen, sondern um neuverfasste Legenden und Rittersagen. – Dass Herders »erzwungenes Frömmigkeitsnachfühlen [...] in der Romantik nur heftigen Widerspruch erregt« habe, wie Schmitt (*Heiligenlegende* [1932], S. 21) behauptet, ist daher unrichtig.

119 Vgl. etwa bei Kosegarten: Vorrede. In: *Legenden*. Bd. 1, S. IX–XVIII, hier S. XVII. – Weitere Herder-Reverenzen in *Legendensammlungen nach 1800*: Johann Rudolf Wyss: *Idyllen, Volkssagen, Legenden und Erzählungen aus der Schweiz*. Bern 1815, S. 328 (Die Legenden erfordern »in der poetischen Darstellung mehr Einfachheit, Alterthümlichkeit und Popularität [...] als die nicht-religiöse, die weltliche Sage. Herder und Kosegarten haben uns treffliche Muster von einer solchen Ausführung gegeben«); Franz August Cunz: *Andeutungen zur Geschichte und Charakteristik der christlichen Legende*. In: *Christliche Legenden und Geschichten* [...]. Hg. von dems. Eisleben 1840, S. 223–238, hier S. 235 f. – Auch die protestantischen Literaturgeschichten dieser Zeit kennen Herder als ›Wiederentdecker‹ der Legende: So Theodor Heinsius: *Der Redner und Dichter oder Anleitung zur Rede- und Dichtkunst*. Berlin 1810, S. 182 f. [›Die Legende‹], hier S. 182 (›Herder erwarb sich das Verdienst, auf die Poesie und den tiefen Sinn, der in vielen Legenden liegt, zuerst wieder aufmerksam zu machen«); Friedrich Bouterweck: *Geschichte der Künste und Wissenschaften seit der Wiederherstellung derselben bis an das Ende des achtzehnten Jahrhunderts*. Dritte Abteilung. Bd. 11: *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit*. Göttingen 1819, S. 447 f. (›Durch einen glücklichen Gedanken Herder's, ehe noch die romantisch-katholische Mystik in der deutschen Poesie sich erneuert hatte, wurde unerwartet die christliche Legende unter den Dichtungsarten wiederhergestellt«); Karl Heinrich Ludwig Pöhlitz: *Das Gesamtgebiet der deutschen Sprache* [...]. Bd. 3: *Sprache der Dichtkunst*. Leipzig 1825, S. 318–327 (knapp zur Gattung der Legende, dann diverse Beispiele, an erster Stelle Herders Polykarp-Legende *Der Tapfere*); Heinrich Laube: *Geschichte der deutschen Literatur*. Bd. 1. Stuttgart 1839, S. 241 (die *Legenden* gehören »zu dem Bemerkenswerthesten [...], was Herder an Versen producirt hat«).

ßig neben regionalen ›Volkssagen‹ und Gespenstergeschichten auf, seltener neben Fabel, Ode und Idylle.¹²⁰

5 Zur Konvergenz von *Sancta simplicitas* und *Sermo humilis* (Kosegarten)

Unter den neuen Heiligenviten in der Herder-Nachfolge stechen Ludwig Kosegartens *Legenden* hervor. Heute nur noch als verfemter Prätext für Kellers Kontrafakturen in den *Sieben Legenden* bekannt, dürften sie als die im 19. Jahrhundert wohl erfolgreichste Sammlung ihrer Art gelten. Sie wurden 1804 erstmals in zwei Bänden und vier Büchern publiziert, erlebten zwei Neuauflagen in den Jahren 1810 und 1816, wurden dann als Teil von Kosegartens achtbändigen *Dichtungen* auch 1812 und 1824 gedruckt. Der Autor, zur Zeit der Entstehung als lutherischer Pfarrer auf Rügen tätig und für seine ›Uferpredigten‹ vor Heringsfischern weithin bekannt, war seit Jahrzehnten ein Verehrer Herders gewesen. Nicht nur verfolgte er begeistert dessen Schaffen, sondern er emulierte es auch in seiner eigenen Dichtung. Anders als Goethe und Schiller, die in ihren Briefen nur Spott übrig hatten für den »Verrückte[n]« Kosegarten, dem »Gott ein ehern Band um die Stirne geschmiedet«,¹²¹ scheint Herder die Wertschätzung einigermaßen erwidert zu haben.¹²² Auch in der Vorrede zu seinen *Legenden* bezieht Kosegarten sich ausdrücklich auf seinen »Freund« und Lehrer, dem die Gattung ihre »Wiederauferweckung« zu verdanken habe.¹²³ Dass Herder, der im Vorjahr 1803 verstorben war, von dem Vorhaben einer umfangreicheren Legendensammlung wusste, wie er weiter behauptet, lässt sich brieflich zwar nicht erweisen. Aber ganz wie sein Vorbild verkettet Kosegarten in seinen *Legenden* das moralisch Naive und das konzeptuell Schematische mit einer betont reduzierten Erzählweise, in der die *Sancta simplicitas* heiliger Figuren mit dem *Sermo humilis* als passendem Stil zur Deckung kommen sollen. Dank

120 Siehe nur als Auswahl aus dutzenden regionalen Kompilationen von Legenden und anderen kurzepischen Formen: Rudolf Friedrich Heinrich Magenau: *Poetische Volks-Sagen und Legenden größtentheils aus Schwaben [...]*. Stuttgart 1825. – Cöln's Vorzeit. Geschichten, Legenden und Sagen Cöln's, nebst einer Auswahl kölnischer Volkslieder. Hg. von Ernst Weyden. Köln 1826. – Münsterische Geschichten, Sagen und Legenden. Nebst einem Anhang von Volksliedern und Sprüchwörtern. Münster 1825.

121 Friedrich Schiller: Brief an Johann Wolfgang Goethe, 17. August 1797. In: Schillers Briefe. Kritische Gesamtausgabe. Hg. von Fritz Jonas. Bd. 5: 1796–1798. Stuttgart u. a. 1895, S. 243.

122 Vgl. Regina Hartmann: Denkmale der Vorzeit. Zur Herder-Rezeption im Schaffen von Ludwig Theobul Kosegarten. In: *Euphorion* 92/3 (1998), S. 273–291, hier S. 275 und S. 279.

123 Kosegarten: *Legenden*, Bd. 1, S. XVII.

ihrer Verbreitung haben sie entscheidend dazu beigetragen, die Legende zum Prototyp der ›einfachen Form‹ zu stilisieren, als der sie noch im 20. Jahrhundert gilt. Im Folgenden soll versucht werden, Kosegartens *Legenden* in dieser konstruktiven Tendenz ernster zu nehmen, als es die sporadische Forschung bislang vermochte, und ihre Bedeutung für die Legendenkonzeption des mittleren 19. Jahrhunderts freizulegen.

Kosegartens Legendenbegriff nach Herder

Im Anschluss an Herder versteht Kosegarten die Heiligenlegenden als »Volkssagen, erschollen aus der kirchlichen Vorzeit, und aufgezeichnet für die öffentliche und häusliche Erbauung der spätern Geschlechter«. ¹²⁴ Der didaktische Aspekt, bei Herder zwar inkonsequent verfolgt, aber immerhin fast in jeder Legende erkennbar, tritt bei seinem Schüler weitgehend zurück. Stattdessen erhält die Beschäftigung mit der Gattung einen ausgesprochen vernunft- und modernekritischen, geradezu reaktionären Akzent. Sie operiert nicht mehr mit der energetischen Kategorie des Ursprungs, sondern mit Metaphern der Infantilität, des eskapistischen Rückzugs in den Schutzraum der Kindheit. »Wer sich abgestoßen fühlt von einer herz- und phantasielosen Gegenwart«, so Kosegarten in der Vorrede seiner *Legenden*, »wird gern in eine kindliche Vergangenheit flüchten, wo der Glaube noch Berge versetzte, und die Liebe bis in den Tod noch an der Tagesordnung war«. ¹²⁵ Die Alterität der Legende dient hier als Refugium vor der unzumutbaren Gegenwart, das heißt weder als Instrument der Erbauung noch als kritischer Spiegel, mit dessen Hilfe die Gegenwart sich prinzipiell verbessern ließe. »Das Herz erfrischen«, ¹²⁶ lautet die Formel, dies sei es, was sich »aus diesen Gewächsen einer fremden Zeit und größtentheils auch eines fremden Himmelsstrichs« noch an Positivem gewinnen lasse. Von Aktualisierung, einer Anpassung an die didaktischen Erfordernisse der Moderne, ist hier keine Rede mehr.

Deshalb erteilt Kosegarten auch der Umformung der alten Legenden eine Absage. Herder hatte sich in seinen Bearbeitungen große Freiheiten genommen, hatte diverse Figuren und Stoffe neu erfunden und insbesondere

¹²⁴ Ebd., S. IX.

¹²⁵ Ebd., S. X. – »Aus Klosters Pforten Dir entgegen wallet«, eröffnet mit gleicher Absicht eine andere Vitensammlung der Zeit (Imhoff und Fouqué: Taschenbuch, Motto), »Ein Engel mit andächtigen Legenden, | So wie Verstand sie nimmer mochte spenden, | Wie aber gern ein frommes Kind sie lallet«.

¹²⁶ Vgl. Kosegarten: *Legenden*, S. X.

über die rahmenden Kommentare und Moralisierungen in die Gestalt seiner Vorlagen eingegriffen. Da verfährt Kosegarten anders:

Da die Absicht war, Sagen *aus der Vorzeit* zu geben, nicht aber solche, die *in die Vorzeit hinein* gesagt sind, so konnte mir nicht einfallen, diese alten Erzählungen nach heutigem Geschmack *bearbeiten*, das ist, für den ekeln Gaumen einer verwöhnten Lesewelt zurecht zu stellen. Ich mußte sie lassen, wie ich sie fand, mich begnügend, hie und da etwas mehr Ordnung und Klarheit in den Vortrag zu bringen, bisweilen auch den allzuflachen und breiten Strom einer fast unerschöpflichen Redseligkeit in etwas engere Ufer einzudämmen. Das kirchliche Latein des Mittelalters, und das Niederdeutsch des sechszehnten Jahrhunderts sind eigentlich das wahre Element der Legende, und dasjenige Idiom, das ihrem Geist und Gehalt am nächsten zusagt. Aus diesem können sie in kein anderes übertragen werden, ohne mehr oder minder an ihrer Treuherzigkeit und Einfalt einzubüßen. [...] Wenn übrigens auch in den prosaischen Erzählungen der Ton mitunter sich hebt, und gelegentlich selbst bis zu lyrischen Schwüngen sich steigert, so darf dies keinesweges auf Rechnung des Herausgebers gesetzt werden. Im Angesicht des Unendlichen wachsen auch der Legende die Flügel, und die Heroen des Urchristenthums glühten von einer Begeisterung, welche sehr natürlich auch der Seele und der Sprache ihrer glaubensvollen Biographen sich bisweilen mittheilt.¹²⁷

Kosegarten bekundet hier den Wunsch, die mittelalterliche »Treuherzigkeit und Einfalt« nicht nur übersetzerisch abzubilden, sondern dort herzustellen, wo die Vorlage es an »Ordnung und Klarheit« vermissen lasse. Seine Agenda erstreckt sich über mehrere Dimensionen – die Legenden stammen aus der »Vorzeit«, sind also im Sinne historischer Einfachheit als archaisch zu betrachten und als solche zu belassen; ihre »Redseligkeit« soll im Sinne stilistischer Einfachheit »eingedämmt« werden; schließlich erwachsen die Legenden im Sinne der entstehungsbezogenen Einfachheit aus der »natürlichen Begeisterung«, nicht also aus Kunstwille und ästhetischer Gestaltungsabsicht. »Seele und Sprache« der Gattung sind also aufeinander abzustimmen, Herkunft, Inspirationskonnex und sprachlicher Ausdruck zur Deckung zu bringen.

127 Ebd., S. XII f.

Dieses Konzept hat Kosegarten vor allem im zweiten bis vierten Buch seiner *Legenden* konsequent umgesetzt. Das erste Buch, »ursprünglich für einen andern, engern Zweck geschrieben«,¹²⁸ unterscheidet sich in mehrfacher Weise von ihnen. Es enthält bis auf eine Ausnahme nur Verslegenden,¹²⁹ darunter vorwiegend solche in jambischen und trochäischen Fünfhebern, gelegentlich sogar im epischen Hexameter (wohl in Anlehnung an Klopstocks *Messias*),¹³⁰ keineswegs also nur in »einfachen Formen« oder solchen Metra, die an das Mittellateinische oder Niederdeutsche des 16. Jahrhunderts erinnern könnten. Auch die Erzählweise bricht bisweilen mit dem Prinzip der einfachen Ordnung, wagt beispielsweise den für die mittelalterliche Legende ganz ungewöhnlichen, weil seit jeher mit dem Epos verbundenen *medias in res*-Einstieg.¹³¹ Insgesamt dominiert ein anekdotisch-apopthegmatischer Ton, wie ihn auch Herder hie und da angeschlagen hatte; manches erscheint regelrecht novellistisch und pointenhaft.¹³² Schon die Gliederung des ersten Buchs bricht mit der Tradition. Es ist nicht kalendarisch geordnet, aber auch nicht nach Geschlecht und Typus, sondern ganz disparat, mischt die weiblichen Heiligen in der Nachfolge Mariä – auf fünf Marienlegenden folgen drei Agnes-Legenden, dann weitere weibliche Heilige – mit Viten der Wohltäter und Anachoreten, und schließt mit den »Volksheiligen« Franziskus und der um 1800 unvermeidlichen Cäcilia.

Aufschlussreich ist all dies vor allem im Hinblick darauf, was die folgenden

128 Ebd., S. XIII.

129 Die Ausnahme ist *Die Jungfrau und der Böse*, ebd., S. 34–38.

130 In epischen Hexametern stehen beispielsweise *Lieben und Leiden der heiligen Agnes* (ebd., S. 38–52) und *Die Jungfrau von Antiochia* (S. 63–69); in jambischen Fünfhebern stehen *Die Trauung der heiligen Agnes* (S. 57 f.) und *Die Brautnacht der Heiligen Cäcilie* (S. 89–92); in trochäischen Fünfhebern die Dorothea-Legende *Der Garten der Liebsten* (S. 62 f.).

131 So in *Die heilige Margaretha und der Drache*: »Im dumpfen Kerker auf verfaultem Stroh, | Giftgen Würmes grausame Aufenthalt, | Lag Margaretha um des Glaubens willen« (ebd., S. 59–61).

132 So etwa *Das Amen der Steine* (ebd., S. 78 f.), das schildert, wie ein Knabe versucht, einen blinden Prediger zu verspotten, indem er ihm weismacht, er predige vor Menschen, obwohl es sich nur um Steine handelt; da geschieht ein Wunder und die Steine quittieren sein Vaterunser mit einem lauten Amen. – Andreas Keller (*Heiligenlegenden*, S. 296 f.) hält diese Legende offenbar für Kosegartens eigene Erfindung und missdeutet sie daher als Beleg für Kosegartens »pantheistisches Predigerideal«. Es handelt sich aber um eine bekannte Episode aus dem Leben des Beda Venerabilis, die sich so bereits in den *Legenda aurea* findet (Jacobus de Voragine: *De sancto Pelagio papa*. In: Ders.: *Legenda aurea*. Goldene Legende. Zweisprachige Ausgabe. Hg. und übers. von Bruno W. Häuptli. Freiburg, Basel und Wien 2014, S. 2349–2407, hier S. 2372). »Eigene«, also fiktionale Legenden hat Kosegarten nicht in seine Sammlung aufgenommen.

drei Bücher *anders* machen. Zum einen löst Kosegarten dort viele seiner früheren Verslegenden in Prosa auf, unter anderem die Legenden der Heiligen Agnes, der Heiligen Dorothea und der Heiligen Cäcilia. Das war innovativ; er kann als Begründer der modernen Prosalegende im deutschen Raum gelten, waren doch die Heiligenviten des 18. Jahrhunderts überwiegend in Versen verfasst worden. Sieht man von den Parodien ab, dürfte Martin von Cochems *History Buch mit Lebens Beschreibungen Von den lieben Gottes Heiligen* (1687–1692, zahlreiche Wiederauflagen) zuvor der Letzte gewesen sein, der deutschsprachige Legenden in ungebundener Form präsentierte. Zum anderen ist Kosegartens übrigen drei Büchern der Anspruch einer systematischeren Disposition und treueren Quellenarbeit eingeschrieben. Das beginnt mit den Titelformulierungen: Hatte das erste Buch auf novellistische Überschriften gesetzt, mit denen seltener der oder die Heilige, meist nur der Gegenstand einer pointierten Anekdote angezeigt wurde – zum Beispiel *Die fünf Begrüßungen, Der Garten des Liebsten, Das Amen der Steine* –, so lenken die Titel des zweiten Buchs ganz auf die Figur, sind zudem allesamt mit der Gattungsbezeichnung ›Legende‹ versehen – *Die Legende von der heiligen Maria Magdalena, Die Legende von der heiligen Martha, Die Legende von der heiligen Katharina* und so weiter. Das wird erst im vierten Buch wieder etwas aufgelockert.

Der Anspruch, die Sammlung dem Muster mittelalterlich-katholischer Legendare anzugleichen, schlägt sich auch in der Anordnung nieder. Das zweite Buch enthält zwanzig Legenden über weibliche Heilige, vorrangig Märtyrerinnen. Wie üblich beginnt es mit zwei Marienlegenden, der sich dann chronologisch die Nachfolgerinnen der Heiligen Jungfrau anschließen, zuerst die neutestamentlich verbürgten Heiligen Maria Magdalena und Martha, dann eine Reihe frühchristlicher Märtyrerinnen vom 3. Jahrhundert (Hl. Katharina, Margaretha, Dorothea usw.) bis ins 5. Jahrhundert (Hl. Euphrosyne), sodann mit historischem Sprung bis zu den mittelalterlichen Heiligen Katharina von Siena, Elisabeth von Thüringen und Birgitta von Schweden. Ihre *Imitatio virginitatis* ist denn auch das bestimmende Thema dieses Buches: Sie bewähren ihre Jungfräulichkeit und entscheiden sich dazu, lieber als *Sponsae Christi* zu sterben, als dem Drängen römisch-heidnischer Verehrer, Tyrannen und sogar den eigenen Verwandten nachzugeben. Besonders ausgiebig schildert Kosegarten in den Märtyrerinnenerzählungen die körperliche Passion seiner Heldinnen. So verhält es sich auch im dritten Buch, das vorrangig den männlichen Märtyrern gewidmet ist. Hier stehen Christus, der Evangelist Johannes und der Apostel Thomas am Anfang, gefolgt von der üblichen Reihe frühchristlicher Glaubenshelden wie Ignatius von Antiochien, Clemens, Sebastian und viele mehr; später kommen die mittel-

alterlichen ›Papierheiligen‹ Barlaam und Josaphat sowie Alexius dazu. Das vierte Buch konzentriert sich auf die Wüstenheiligen und Mönche, gestützt auf die *Vitae patrum*.¹³³ Die Eremiten Paulus und Antonius bilden hier das Modell, es folgen bekannte Anachoreten, Äbte und Bischöfe, bis das Buch wiederum mit mittelalterlichen Stoffen schließt, namentlich mit Auszügen aus der *Historia Caroli Magni* sowie den Legenden vom Heiligen Georg und des Heiligen Brandanus (nach der *Navigatio Sancti Brendani*).

Auf der Suche nach Einfachheit: Stil und Erzählweise

Die Prosaauflösung nach dem ersten Buch bedeutet faktisch eine Abkehr von Herders Bestreben, die Legende als ›urpoetische‹ Form neben Ode und Idylle zu etablieren. Überhaupt scheint die Umstellung *prima facie* zu signalisieren, dass der Kunstanspruch für die Gattung zurückgenommen werde. Kosegarten ist es aber wohl eher darum zu tun, die geistliche Erzählliteratur des Mittelalters aus der Sprachtradition des Christentums selbst zu nobilitieren, anstatt sie über das Analogon antiker Genres in die Ursprungspoetik des Klassizismus zu integrieren. So setzt er sprachlich ganz auf den christlichen *Sermo humilis*, den er durch eine Mischung aus Archaismen, lutherischen Biblizismen und Registerbrüchen zu erzeugen sucht. Einige Beispiele aus dem zweiten Buch mögen das illustrieren:

- *Archaismen*: Kosegarten bevorzugt Wörter wie »jedermänniglich« (statt »jedermann«), »Eheherr« (statt dem um 1800 unmarkierten Synonym »Gemahl«) und »ein erschrecklicher Donnerschlag« (statt »ein schrecklicher Donnerschlag«).¹³⁴ Sehr oft beugt er schwache Verben im Präteritum mit

133 Vgl. Kosegartens Kommentar zu seinen Quellen in Legenden, Bd. 1, S. XI.

134 Kosegarten: Legenden, S. 103, 95 und 162. Ein willkommenes Instrument für die Ermittlung altertümlichen Sprachgebrauchs bietet das *Deutsche Textarchiv*, hg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften (<<http://www.deutschestextarchiv.de>>). Dort kann man sich mittels Volltextsuche in einem Referenzkorpus von knapp 1500 Texten und 150 Millionen Tokens die Häufigkeitsverteilung bestimmter Wörter über einen Zeitraum von 1598 bis 1913 anzeigen lassen. Die Frequenz des Wortes »Jedermänniglich« ist zwischen 1600 und 1650 fast achtzehnmal so hoch wie zwischen 1750 und 1800 (12,28 vs. 0,76 pro eine Mio. Tokens). »Eheherr« ist zwischen 1650 und 1700 mehr als dreimal so frequent wie zwischen 1750 und 1800 (2,52 vs. 0,71 pro eine Mio. Tokens) und erscheint fast sechsmal so oft wie zwischen 1800 und 1850. Das Wort »erschrecklich« ist für die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts weit mehr als doppelt so häufig bezeugt wie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (24,8 vs. 10,11 Mal pro eine Mio. Tokens) und achtmal öfter als in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (3,17 Mal auf eine Mio. Tokens).

Themavokal ›e‹ zwischen Stamm- und Flexionssilbe: »Zwanzig Jahre lebten sie in großer Einigkeit und Zufriedenheit; doch hatte Gott ihnen die Kinder versaget, worüber sie sich sehr betrübeten.«¹³⁵ ›Lebeten‹, ›versaget‹, ›betrübeten‹ – das war für Luther und den Kanzleistil des 16. Jahrhunderts typisch, um 1800 aber völlig ungebräuchlich.¹³⁶

– *Biblizismen*: Die Syntax der *Legenden* ahmt den ›Sakralstil‹ der lutherischen Bibelübersetzung nach.¹³⁷ Oftmals finden sich bei Kosegarten die *Ecce*-Formel »Siehe da« sowie die markierte Wendung ›Es begab sich aber‹ mit varianten ›Es‹-Verbalperiphrasen.¹³⁸ Für den Lutherstil typisch ist auch die monotone Verwendung von ›aber‹ als Konnektor, und zwar in der markierten Position zwischen Eigenname/Pronomen und Prädikat, d. h. meist an zweiter statt an erster oder dritter Stelle: »Sie aber sprach« (statt unmarkiert ›Aber sie sprach‹ oder ›Sie sprach aber‹); »Maria Magdalena aber, als sie die Blindheit und Abgötterei des Volkes sah«, »Die Jungfrau aber blieb unbeschädigt«, und so weiter.¹³⁹ Handlungsmomente werden in der Regel mit ›Als‹, ›Als aber‹ und ›Da‹ eingeleitet, den beiden mit Abstand häufigsten Temporalkonjunktionen: »Als das die fromme Kaiserinn aus den Fenstern des Pallastes sah, stieg sie herunter«; »Da nahm der Fürst Maria Magdalena und ihre Gesellschaft in sein Haus«, und so fort.¹⁴⁰ Es ist eine chronikale Art der Verbindung, die lediglich die Nachzeitigkeit eines Handlungselements zu seinem Vorgänger anzeigt. Momente der Gleich-

135 Kosegarten: *Legenden*, S. 96.

136 Im *Deutschen Textarchiv* (siehe Anm. 134) kommen die drei Flexionsformen mit Themavokal zwischen 1600 und 1650 noch 104 Mal auf eine Mio. Tokens vor; zwischen 1800 und 1850 sinkt die Frequenz auf 0,56 Mal. Vgl. dazu auch Dana Janetta Dogaru: Zur Flexionsmorphologie des Verbs. In: *Kanzleisprachenforschung. Ein internationales Handbuch*. Hg. von Albrecht Greule, Jörg Meier und Arne Ziegler. Berlin und Boston 2012, S. 195–217, hier S. 196 f.

137 Zu den Eigenheiten des lutherischen Sakralstils siehe die erhellende Darstellung bei Birgit Stolt: *Martin Luthers Rhetorik des Herzens*. Tübingen 2000, S. 112–121. Stolt arbeitet heraus, dass Luthers Formulierungen im Griechischen, vor allem aber in der lateinischen *Vulgata* vorgebildet waren: »Verglichen mit der oft gepriesenen Freiheit von Luthers Übersetzung ist diese Treue der Vorlage gegenüber tatsächlich bemerkenswert. Sie läßt sich nur damit erklären, daß Luther sich ihrer sakralen Stilwirkung bewußt war, obwohl von ›Textsignalen‹ und ›Rezeptionsästhetik‹ zu seiner Zeit noch nichts verlautete« (ebd., S. 121).

138 Vgl. etwa »Und als sie unter das güldene Thor kam, siehe da trat ihr Mann ihr entgegen« (Kosegarten: *Legenden*, S. 101). Für die ›Es‹-Periphrasen siehe z. B.: »Es mußte aber das priesterliche Geblüt sich mischen«; »Es waren aber die heilige Anna und ihr Eheherr gar fromme und rechtschaffene Leute«; »Es hat aber die Passion der heiligen Katharina sich begeben, als man schrieb nach Unsers Herrn Geburt: Dreihundert und Zehen« (alle Zitate ebd., S. 95 f.). Vgl. Stolt: *Luthers Rhetorik*, S. 112 f. und S. 119 f.

139 Kosegarten: *Legenden*, S. 105, 132 und 162. Vgl. Stolt: *Luthers Rhetorik*, S. 118 f.

140 Kosegarten: *Legenden*, S. 161 und 134.

zeitigkeit (›Während‹), betonten Plötzlichkeit (›Just in dem Augenblick‹), Kausalität (›..., wodurch‹) oder Figurenfinalität (›Um ...‹) treten demgegenüber fast ganz zurück, sodass die *Legenden* trotz hoher Ereignisdichte eher schwach ›narrativieren‹,¹⁴¹ sich weitgehend auf die mechanische Abfolge von Ereignisimpuls und Figurenreaktion verlassen.

– *Registerbrüche*: Gelegentlich bedient sich Kosegarten auch des Registerbruchs, ein durch die lateinische Bibel und die mittellateinische Legendarik etabliertes Merkmal des *Sermo humilis sive rusticus*.¹⁴² In Kosegartens *Legenden* ist er auf die wörtliche Wiedergabe von Figurenrede beschränkt, betrifft also nicht den Erzählertext. Zum Beispiel wählt Kosegarten unpassende Vergleiche aus dem profanen Bereich des Alltäglichen, Bäu-erlichen und Praktischen. So spricht ihr Schwager Tiburtius zur Heiligen Cäcilie: »Um das nicht begreifen zu können, müßte man ein Vieh seyn«, und Cäcilie zum römischen Statthalter Almachius: »Deine Macht gleicht einem aufgeblasenen Schlauch; ein einziger Nadelstich reicht hin, einen solchen schlaff und runzlich zu machen«. ¹⁴³ Manchmal wechseln Figuren auch abrupt in die lakonische Umgangssprache, was einen fast komischen Kontrast zum biblizistisch-weihevollen Register des Erzählers hervorruft. Beispielsweise sprechen die Henker zum Heiligen Jakobus, nachdem sie seine rechte Hand verstümmelt haben: »Der Rechten bist du quit. Rette wenigstens die Linke«. ¹⁴⁴

Den sprachlichen Charakteristika entspricht die erzählerische Einrichtung der *Legenden*. Zwar war Kosegarten mit seinen Bearbeitungen an die mittelalterlichen Vorlagen gebunden, zumindest, was den Stoff selbst betraf. Doch zeigen die Unterschiede zwischen dem freieren ersten Buch und den weiteren drei, welche Lizenzen schon nur die Selektion einzelner Episoden oder ihre erzählerische Umdisponierung hätte bieten können. Im Vergleich neigen die Märtyrerlegenden des zweiten und dritten Buches auch in dieser Hinsicht zur Simplifizierung. In der Regel beginnen sie *ab ovo* mit der Kindheit und Jugend der oder des Heiligen und prozedieren von dort linear bis zu Verhör, Passion, Tod und Grabwunder. Die Erzählinstanz bleibt stets

141 Der Terminus nach Hayden White: *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore 1973.

142 Vgl. Auerbach: *Sermo humilis*, bes. S. 327.

143 Kosegarten: *Legenden*, S. 203 und 210. Beide Sätze finden sich allerdings fast wörtlich in der *Legenda aurea*, die Kosegarten hier übersetzt; vgl. Jacobus: *De sancta Caecilia*. In: Ders.: *Legenda aurea*, S. 2217–2231, hier S. 2222 (»Qui ita non credit, pecus est«) und S. 2228 (»Potestas vestra est quasi uter vento repletus. Quem si acus pupungerit, omnis protinus rigor pallescit«).

144 Kosegarten: *Legenden*, Bd. 2, S. 111.

implizit, verzichtet auf achronische Rückblenden und Vorausdeutungen jeglicher Art, selbst providentielle Ausdeutungen des Geschehens bleiben ausgesprochen spärlich. Die Erzählung ist ganz auf die zentrale Heiligenfigur hin ausgerichtet, sodass flächige Arrangements mit mehreren, gar ineinander verschränkten Handlungssträngen ebenso vermieden werden wie längere Binnenerzählungen.¹⁴⁵ Wenn die Lebensgeschichte von Nebenfiguren geschildert werden soll, wird diese nicht intradiegetisch integriert, sondern ausgegliedert, bildet folglich ein eigenes Kapitel im Anschluss an die Mutterlegende. So geht Kosegarten im Falle der Heiligen Lucia vor, die »der heiligen Agatha Lob durch ganz Sicilien erschallen« hört – von ihr war zuvor berichtet worden –¹⁴⁶ und deshalb zum Christentum findet, oder im Falle der Heiligen Katharina von Schweden, deren Lebenslauf nicht mit demjenigen ihrer Mutter, der Heiligen Brigitta, verflochten wird, sondern auf ihn als eigene Legende folgt.

Zu der erzählerischen Fokussierung auf nur eine singuläre Figur gehört die Verwischung des Hintergrunds. Zu Beginn jeder Legende wird zwar erwähnt, aus welchem Ort der oder die Heilige stammt, er wird aber weder als Stadt noch als Landschaft noch als lebensweltliche Umgebung für den Werdegang der Protagonisten koloriert. Den kulturellen, materiellen, räumlichen Voraussetzungen ihres Daseins scheinen die Heiligen auf diese Weise enthoben, obwohl es ja denkbar gewesen wäre, die kleinasiatischen und nordafrikanischen Schauplätze der frühen Christenverfolgung – Alexandria, Antiochia, Karthago, die Regionen Bithynien und Kappadokien – exotistisch auszuschnücken, wie es Chateaubriand etwa zeitgleich in seinem Prosaepos *Les Martyrs* (1809) tut. Auch die historischen Umstände schildert Kosegartens Erzähler bestenfalls rudimentär und nur dann, wenn sie die Handlung unmittelbar betreffen: »Dazumalen hatten Diocletian und Maximian die allerletzte und allergausamste Verfolgung über die Kirche verhängt«,¹⁴⁷ kaum mehr als so etwas.

Die unscharfe Grundierung und die Preisgabe überhaupt jeder Plastizität verleihen den *Legenden* etwas Schemenhaftes, eine dem Märchen vergleichbare Abstraktheit. Dazu passt die Konzeption der Figuren. Gedankenberichte fehlen völlig. Von den Glaubensvorstellungen der Heiligen erfährt man stattdessen über erzählerisch unvermittelte Dialoge, die bisweilen zu

¹⁴⁵ Es gibt wenige Ausnahmen intradiegetischen Erzählens, die aber kurz ausfallen. Beispielsweise könnten die knappen Kindheitserinnerungen, die die Söhne des Heiligen Eustachius in dessen Vita vorbringen und die eine Wiedererkennungsszene mit ihrer Mutter hervorrufen, als Binnenerzählungen gelten (ebd., Bd. 2, S. 169 f.).

¹⁴⁶ Das Zitat ebd., Bd. 1, S. 176.

¹⁴⁷ Ebd., S. 183.

veritablen Rededuellen über Seiten auswachsen. Das heißt nicht, dass es keine Affektzuschreibungen gäbe, sofern sie handlungsprovozierend sind. Figuren sind verliebt, sie fühlen Schmerz: »Das that Maxentius sehr wehe; denn er hatte Porphyrius gar lieb gehabt«; »Darüber ward ihr Gemahl sehr froh«, et cetera.¹⁴⁸ Es sind nur immer typisierte Affekte, die nicht nuanciert, individualisiert oder ambiguisiert werden. Erst recht werden sie nicht in irgendeiner Weise »erfahrbar« gemacht, etwa durch mitfühlende Worte des Erzählers, Fokalisierung oder eine ausführlichere Schilderung der emotionalen Gehalte, allesamt ja narrative Strategien, die in anderen Erzähltexten um 1800 wie selbstverständlich zur Anwendung kommen. Emotionen sind in den *Legenden* Tatbestände, die protokolliert werden können.

Meine Befunde sind keineswegs abwertend gemeint. Im Gegenteil, mir scheint die innovatorische Leistung Kosegartens bislang sogar verkannt worden zu sein. Sie besteht darin, die Legende im treuen Anschluss an christlich-mittelalterliche Vorlagen zur »einfachen Form« stilisiert und damit ein adäquates, jedenfalls im 19. Jahrhundert ausgesprochen beliebtes Mittel gefunden zu haben, das Heilige ästhetisch zu evozieren. Er versteht die Legende analog zu Märchen und Sage als Gattung der »Vorzeit«, in der Struktur elementar, im Ausdruck natürlich, in der Erzählweise kunstlos und unkonkret, im Stil schmucklos und ungebunden. Die vielbeschworene Nativität des Heiligen bildet er in einer altertümlichen, an der Bibel orientierten und stilmischend-»realistischen« Prosasprache ab.¹⁴⁹ Fast allen neueren, vor allem im Roman erprobten Erzähltechniken des 18. Jahrhunderts erteilt er eine Absage.

Anders als Herder möchte Kosegarten die Gattung nicht aktualisieren und didaktisch für die Neuzeit aufbereiten, sondern er beschränkt sich vorgeblich auf die treue »Bearbeitung« mittelalterlicher Quellen, die er lediglich »in etwas engere Ufer einzudämmen« versucht.¹⁵⁰ Aber die erzählerische Reduktion, die Hieratisierung der Figur und die Archaisierung des Stils gehen über die bearbeiteten Vorlagen deutlich hinaus, was auch immer sie im Einzelnen gewesen sein mögen.¹⁵¹ Kosegartens *Legenden* erinnern deshalb an die Ikonenkunst

148 Ebd., S. 164 und 134.

149 Den Begriff des »Realismus«, verstanden als Abwendung von der klassizistischen *Aptum*-Lehre der drei Stilhöhen, übernehme ich von Auerbach: *Sermo humilis*, sowie vor allem Erich Auerbach: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern und Stuttgart 1988 [zuerst 1946].

150 Kosegarten: *Legenden*, Bd. 1, S. XII.

151 Kosegarten nennt in seiner Vorrede die frühchristlichen Schriften der Kirchenväter, vor allem des Hieronymus, des Ambrosius und des Johannes Damascenus, die Apokryphen, die *Legenda aurea*, das *Passional* sowie die *Vitae patrum*, vgl. ebd., Bd. 1, S. XI. In einem Brief an

der Nazarener, die ebenfalls versuchten, Sakralität als Effekt mediävalisierter Einfachheit zu evozieren, indem sie vorgaben, die linienhafte Konturierung, die schlichte Farbgebung, die reduzierte Mimik und statische Positur, selbst mitunter den Goldgrund der alten Malerei lediglich »wiederzuentdecken«. An ihren Ikonen bemerkte schon Goethe ein »freywilliges, vorsetzliches Verzicht-leisten auf alle Vortheile der ausgebildeten Kunst«. ¹⁵² Und auch bei ihnen handelt es sich nur sehr bedingt um authentische Abbilder des Quattrocento und weit eher um genuin moderne Konstruktionen ersehnter Alterität. »Nein, eure Madonnen sind nicht Madonnen der alten Kirche«, mokiert sich etwa Friedrich Theodor Vischer über die Nazarener, denn »wir Kinder einer Zeit, wo es Fräcke und Kravatten gibt, haben die entgegengesetzte Stimmung in allen Nerven und Adern, und jede Mühe ist vergeblich, uns auf dem Wege der Überzeugung, der Dogmatik in jene zurückzusetzen. Dahin kommt man nicht mit Dampfkraft, es ist aus und vorbei«. ¹⁵³

Grundzüge der Rezeption

»Aus und vorbei«, das erhoffte sich die aufklärerische Literaturkritik auch für Kosegartens eskapistische *Legenden*. So wettet ein Rezensent in Nicolais *Neuer Allgemeiner Deutscher Bibliothek*, mit ihnen liege der Ausdruck »bare[r] Unvernunft« vor, »der höchste[] Triumph verkrüppelter Mönchsphantasie«. ¹⁵⁴ Darin war er sich mit den aufklärerisch gestimmten Zensoren in

den Wiener Bücherzensor Johann Friedrich von Retzer erläutert Kosegarten im Oktober 1804, er habe außerdem eine von der Inquisition empfohlene Ausgabe der »*vitas [recte: vidas] de los santos* des P. Ribadeneyra« verwendet, »hauptsächlich für die späteren *Legenden*« (zit. n. Albert Leitzmann: *Die Quellen zu Gottfried Kellers *Legenden*. Nebst einem kritischen Text der »Sieben *Legenden*« und einem Anhang. Halle a. d. Saale 1919, S. LVI*). Gemeint ist der *Flos sanctorum de las vidas de los santos* (1599 und 1601) des Jesuiten Pedro de Ribadeneyra, der 1790 in drei Bänden in Barcelona wiederaufgelegt wurde. Es handelt sich dabei um eine post-tridentinische Bearbeitung der *Legenda aurea*. Aufgrund der Abhängigkeit seiner Vorlagen voneinander und der hochgradigen Konventionalisierung der Gattung ist ein genauer Nachweis des Prätextes zu einzelnen Kosegarten-Legenden nicht leicht möglich.

152 Johann Wolfgang Goethe: *Neu-deutsche religio-patriotische Kunst*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. 20: *Ästhetische Schriften 1816–1820. Über Kunst und Altertum I–II*. Hg. von Hendrik Birus. Frankfurt a. M. 1999, S. 105–129, hier S. 122.

153 Friedrich Theodor Vischer: *Der Triumph der Religion in den Künsten*, von Friedrich Overbeck. In: Ders.: *Kritische Gänge*. Bd. 1. Tübingen 1844 [zuerst 1841], S. 163–207. Zit. n. Pia Müller-Tamm: »... durch Tradition gegeben und geheiligt«. *Das Kunstprogramm der Nazarener und die Bedeutung der Handzeichnung*. In: *Nazarenische Zeichenkunst. Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle Mannheim*. Berlin 1993, S. 3–27, hier S. 20.

154 Zit. n. Leitzmann: *Kellers *Legenden**, S. XXI. Die Besprechung erschien unter dem Mono-

Wien einig, die Kosegartens Sammlung als abergläubisch verboten, weil sie angeblich dazu anstifte, »Träumereien nachzuhängen und in gefährliche Schwärmerei zu verfallen«.¹⁵⁵ Für die Germanistik schlug spätestens Gottfried Keller den Sargnagel ein, als er den »vergessenen Schmöcker« »Kosegärtchens« in »eine erotisch-weltliche Historie« umschrieb.¹⁵⁶ So sorgten nicht nur das reaktionär erscheinende Thema der *Legenden* und nicht nur Kosegartens Apologie der Askese in der Vorrede für Ablehnung, sondern allein schon in seinem »einfältigen Stik« konnte man ein Moment der Moderneverweigerung sehen.

Aber das ist eben nur die eine, tendenziell skeptisch-rationalistische Seite. Auf der anderen Seite war den *Legenden* ein enormer Erfolg beschieden, der weit über die Neuauflagen und Werkausgaben zu Lebzeiten des Autors hinausreichte. Etliche der Heiligenerzählungen fanden um 1850 Eingang in Legendenanthologien, sowohl in protestantische wie in katholische.¹⁵⁷ Solche Blumenlesen, von der Literaturwissenschaft bislang unbeachtet, dokumentieren sowohl generell die Popularität christlicher, nicht nur katholischer Legenden in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts als auch die Autorität,

gramm ›Wr.«, d. i. Johann Friedrich Schink. Zur Rezeption von Kosegartens *Legenden* siehe auch die Übersicht bei Lewis M. Holmes: *Kosegarten's Cultural Legacy. Aesthetics, Religion, Literature, Art, and Music*. New York u. a. 2005, S. 91–113; allerdings geht Holmes auf das nachweisbare Nachleben in Anthologien und Legendenpoetiken des 19. Jahrhunderts mit keinem Wort ein, sondern konstruiert (wenig überzeugend) eine Rezeption in Kleists Cäcilien-Legende. 155 Zit. n. Leitzmann: *Kellers Legenden*, S. LVI. Kosegarten konnte sich mit Recht darüber empören, »daß [die Wiener Theologen] zugleich mit diesem Urteil auch die Quellen verurteilt haben, aus denen ich schöpfte und die gleichwohl laut des Bekenntnisses ihrer Kirche eben ihnen heilig sein müssen« (zit. n. ebd.).

156 Siehe unten, S. 199 f.

157 Vgl. die protestantische Anthologie: *Legenden*. In Bearbeitungen der namhaftesten Dichter Deutschlands. [Hg. von Eduard Bönecke?]. Leipzig 1846, Bd. 1: S. 42–66; 68–70; 71–73, 83–85; 89 (div. Marien-Legenden); 260–273 (Agnes); 297 f. (Arsenius); 313 f. (Beda); 342 (Brigitta); 348–351 (Cäcilia); Bd. 2: S. 21–24 (Dorothea); 60–62 (Franciscus); 84 f. (Gangolf); 132 f. (Jodocus); 155–173 (Juliana); 245 (Kunigunde); 293–295 (Margaretha); 310 f.; 348–351 (Musa); 461–463 (Scholastika). – Unter den katholischen Anthologien, die Kosegartens *Legenden* sowie stets auch jene des Lutheraners Herder erfassen, vgl.: *Fromme Sagen von unserm Herrn, seiner seligsten Mutter und seinen lieben Heiligen*. Gesammelt und gewählt aus deutschen Dichtern für Freunde christlicher Poesie. [Hg. von Franz Seraph Mayr.] München 1851, S. 66 (Arsenius); 112 (Brigitta); 119–121 (Cäcilia); 155 f. (Franciscus); 166 (Gangolf); 231 (Kunigunde); 253 f. (Margaretha); 313 f. (Radegundis); 329 f. (Scholastika). – *Legenden-Flur aus dem deutschen Dichtergarten. Eine religiöse Festgabe*. Hg. von Anton Hungari. Frankfurt a. M. 1853, S. 98 f. (Brigitta); 131–133 (Elisabeth von Thüringen); 152 f. (Franz von Assisi); 351 (Margaretha); 367–369 (Maria). – *Legendenbuch aus dem Munde deutscher Dichter*. Trier 1854, S. 237–239 (Margaretha); 324 f. (Brigitta). – *Maria-Legenden*. Hg. von [Franz Xaver] Himmelstein. Würzburg 1878, Bd. 1: S. 130–155 (Auffahrt).

die Kosegarten gleich neben Herder in den Augen ihrer Verfasserinnen und Verfasser genoss. »Da traten endlich mitten aus den Schaaren der Indifferenten *Kosegarten* und *Herder* [...] hervor«, skizziert ein lutherischer Herausgeber 1846 pathetisch den jüngeren Gattungsverlauf, »erhoben mit kräftigen Händen das Banner der Legende und ließen es hoch und lustig in den Lüften wehen, in denen freilich kein Hauch von fanatischem Zelotismus, wie es früher Fall war, sich mehr fühlbar machte [...]. Ihnen ist die Widergeburt der Legende für die eine Hälfte der deutschen Christenheit, für die Protestanten, zumeist zu danken«. ¹⁵⁸

Der von Herder initiierten, von Kosegarten aber konsequenter umgesetzten Poetik des Einfachen schloss man sich erstaunlicherweise auch im Vormärz-Katholizismus an. Unter der konfessionstoleranten Politik Friedrich Wilhelms IV. liberalisierten sich manche preußischen Katholiken einerseits; andererseits verstärkten sich angesichts einer radikaleren Christentumskritik im Vormärz auch die ultramontanen Tendenzen, die schließlich mit dem Ersten Vatikanum die Oberhand gewannen. In dieser Zeit der Polarisierung erschienen besonders viele katholische Legendenbearbeitungen, darunter jene von Johann Ladislaus Pyrker, Eduard von Bülow, Alban Stolz und Ida Hahn-Hahn. ¹⁵⁹ Wie ein Heiligenkatalog nahelegt, den Clemens Brentano 1805 als Schema für die »Verwandlungen« seiner bußwilligen Schauspielerin Biondetta erstellte, könnten auch seine *Romanzen vom Rosenkranz* zumindest teilweise von Kosegarten inspiriert sein. ¹⁶⁰ Im Zuge seiner mehrjährigen

158 [Bönecke (Hg.?)]: *Legenden*, Bd. 1, S. LXXXIV und LXXXVIII. Die Literaturwissenschaft hat die oben aufgezählten Legendenanthologien weitgehend ignoriert. Allein Friedrich Sengle (*Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848*. Bd. 2: *Formenwelt*. Stuttgart 1972, S. 139–152) hat sie konsultiert und die Leipziger Sammlung von 1846 besonders hervorgehoben. Sengle (ebd., S. 145 f.) bemerkt mit Recht, es sei auffällig, dass sich zwar unter den Beiträgern allesamt »namhafte Schriftsteller des geistlichen Biedermeiers« befinden, aber »die genialen und dämonischen Dichter fehlen, nicht nur Goethe, sondern auch Brentano«. Sengles Vermutung (ebd., S. 145), der unter den Autoren öfter genannte »Ed. Bönecke« könnte der anonyme Herausgeber selbst sein, schließe ich mich an.

159 Vgl. Johann Ladislaus Pyrker: *Legenden der Heiligen auf alle Sonn- und Festtage des Jahres*. In metrischer Form. Mit 70 Vignetten und 11 Randverzierungen. Wien 1842. – Eduard von Bülow: *Die Nachfolge Christi. Eine Legendensammlung*. Leipzig 1842, 21859. – Alban Stolz: *Legende oder der christliche Sternenhimmel*. Freiburg 1850–1862 [div. Neuauflagen]. (Zu Alban Stolz siehe auch Sengle: *Biedermeierzeit*, S. 150–152.) – Ida Hahn-Hahn und Johann Wilhelm Wolf: *Legende der Heiligen*. Mainz 1854–1856. – Ida Hahn-Hahn: *Die Martyrer. Bilder aus den drei ersten Jahrhunderten der christlichen Kirche*. Mainz 1856.

160 Vgl. den Kommentar von Dietmar Pravida: *Einleitung*. In: Clemens Brentano: *Sämtliche Werke und Briefe*. Bd. 11,2: *Romanzen vom Rosenkranz. Erläuterungen*. Hg. von Dietmar Pravida. Stuttgart, Berlin und Köln 2008, S. 49–171, hier S. 104 f. Das »Schema«, das Brentano

Dokumentation der Visionen der Anna Katharina Emmerick bearbeitete Brentano in der Mitte der 1820er Jahre auch die Legende der Heiligen Agnes in simplen vierhebigen Jambenstrophen. Dafür nutzte er wie Kosegarten das mittelniederdeutsche *Passional*, das er ebenso wie eine lateinische Ausgabe der *Legenda aurea* in seiner Bibliothek besaß, und entnahm seiner Vorlage teilweise wörtlich ganze Wendungen.¹⁶¹

Weder Brentano noch die katholischen Legenden erwähnen ihre lutherischen Vorgänger Herder und Kosegarten namentlich; aber wenn es etwa bei Eduard von Bülow heißt, in der Gattung solle man »mit vollkommener schriftstellerischer Selbstverleugnung den Styl in der Art gleichsam transparent gestalten, als der gemeine Mann diese Darstellung für ein einfaches Naturproduct hält«,¹⁶² dann geht das nur zum Teil auf die mittelalterlichen Quellen und ihre Rhetorik des Unrhetorischen zurück. Zum anderen Teil entspringt es auch jener Ineinssetzung von Heiligkeit und einfacher Form, die Kosegarten um 1800 mit seinen Prosalegenden installierte.

6 Im Blickpunkt des Theophil: Kellers Legenden und die Faszination des Unerzählbaren¹⁶³

Ein Indiz für die Vielgestaltigkeit einer Moderne, in der die Literatur zwar auch, aber eben nicht nur und erst recht nicht zwangsläufig als Medium residualer Sehnsüchte und Verlustängste fungiert, sind die spielerisch-ambigen Aneignungen der Legende, die mit Kleists ›Legende‹ *Die Heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* (1810), Flauberts *Saint Julien l'Hospitalier* (1877), Conrad Ferdinand Meyers *Der Heilige* (1880), Joseph Roths *Heiligem Trinker* (1939) und einigen anderen vorliegen. Mit ihnen formiert sich ein Zweig der Gattungsrezeption, der in manchem anders beschaffen ist als die betont einfachen Adaptionen mittelalterlicher Hagiographie, wie sie Herder, Kosegarten

für die zehnte Romanze erstellt hat, gleicht in der Anordnung von Heiligennamen der Reihenfolge in Kosegartens *Legenden*.

161 Vgl. Clemens Brentano: Was am Menschen ist zu loben. In: Ders.: Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 3,3: Gedichte 1820–1826. Hg. von Michael Grus. Stuttgart, Berlin und Köln 2002, S. 54–65. Siehe dazu die Erläuterungen ebd., S. 243–272, bes. S. 265 f.

162 Bülow: Nachfolge Christi, S. IX.

163 Das folgende Kapitel ist zu Teilen vorab publiziert worden, vgl. Verf.: Motivationsverzicht und Perspektivwechsel: Kellers *Sieben Legenden* und die Faszination des Unerzählbaren. In: Gottfried Kellers Moderne. Bd. 4: Wissen. Hg. von Frauke Berndt und Cornelia Pierstorff. Berlin und Boston 2023, S. 67–88.

und die Romantiker schufen. Freilich geht die Verzweigung der Legende im 19. Jahrhundert in der Opposition von christlich-romantischem Naivismus und säkularisierter Avantgarde keineswegs auf. Denn beide Strömungen schöpfen aus der gleichen Quelle, gehen *ex negativo* aus der aufklärerischen Legendenkritik hervor und versuchen, die Gattung vor ihrem Hintergrund transformativ wiederzubeleben. Auch die nachromantische Legendarik nutzt den religionskritisch-konfessionspolemischen Vorwurf der Aufklärung, die meisten Anachoreten und Märtyrer seien schlicht wahnsinnig gewesen und hätten sich einem gesellschaftsfeindlichen ›Enthusiasmus‹ anheimgegeben, um die Sakralitätserfahrung ihrer Protagonisten zu ambiguisieren. Aufgrund ihres undurchsichtigen Figurenarsenals bietet sich die vormals diskreditierte Gattung der Heiligenlegende in der Moderne für psychologisch intrikates, tendenziell unzuverlässiges Erzählen an. So verlegt Gerhart Hauptmanns *Der Apostel* (1890) die Konstruktion von Heiligkeit auf radikale Weise in das Innere einer pathologischen Subjektivität: Bei einem Spaziergang an der Limmat steigert sich der Protagonist der konsequent intern fokalisierten, weitgehend in erlebter Rede verfassten Studie in die Wahnvorstellung hinein, er stehe in der *Imitatio Christi* und in direktem Austausch mit Gott.

Es wäre daher verkürzt, in der einen Richtung (der ambig-experimentellen Legende) nur die Antwort auf die andere (die generisch-schematisierte Legende als ›einfache Form‹) zu sehen, ohne die Parallelen und die wechselseitige Bedingtheit zu betonen. Kaum ein Werk belegt das deutlicher als Gottfried Kellers *Sieben Legenden* – 1872 veröffentlicht, aber entstehungsgeschichtlich auf die Berliner Zeit Mitte der 1850er Jahre zurückreichend –, die sich kritisch mit der Gattungsgeschichte um 1800 auseinandersetzen. Vielleicht hat die Keller-Forschung die säkularisierende und parodistische Seite dieser Auseinandersetzung etwas überbetont,¹⁶⁴ auch weil sie zu eng

164 Aus der Legendenforschung siehe u. a. Rosenfeld: *Legende*, S. 87f., der Kellers *Legenden* als »von jedem Gottesglauben entleerte Symbolmärchen« versteht, und Ecker: *Legende*, S. 275–282, der Kellers Erzählungen zwischen Parodie, Satire, *Legende* und *Novelle* verortet. Als reine Parodien hat vor allem die ältere Keller-Forschung die *Sieben Legenden* gelesen; aber noch Rolf Selbmann (Gottfried Keller. *Romane und Erzählungen*. Berlin 2001, S. 100–114, hier S. 102) spricht von einer »Kehrtwendung, die Kellers *Legenden*-Erzählen mit der Gattung vornimmt«, in der der »Schwund des heilsgeschichtlichen Zusammenhangs« durch rationale »Neumotivation« aufgefangen werde. – Forschungsgeschichtlich einflussreich waren die psychoanalytischen Deutungen bei Adolf Muschg (Gottfried Keller. München 1977), der in den *Sieben Legenden* die »Summa Kellerscher Psychologie« (ebd., S. 106) sieht, weil in ihnen die biographische Erfahrung erotischer Zurückweisung am deutlichsten als Kompensation und fiktionale Wunscherfüllung erkennbar sei. Daran anschließend hat Bernd Neumann (Gottfried Keller. *Eine Einführung in sein Werk*. Königstein i. Ts. 1982) unterschieden zwischen der ursprünglichen ›Galatea‹-Fassung der *Legenden* – noch ganz dem Ziel verpflichtet, »die

in den Bahnen verblieb, die der Autor ihr mit verschiedenen Bemerkungen vorgezeichnet hatte. In einem Brief an Freiligrath 1860 schilderte Keller die Entstehung der *Legenden* wie folgt:

Ich fand nämlich eine Legendensammlung v. Kosegarten in einem läppisch frömmelnden u einfältiglichen Style erzählt (von einem norddeutschen Protestanten doppelt lächerlich) in Prosa u Versen. Ich nahm 7 oder 8 Stück aus dem vergessenen Schmöcker, fing sie mit den süßlichen u heiligen Worten Kosegärtchens an und machte dann eine erotisch-weltliche Historie daraus, in welcher die Jungfrau Maria die Schutzpatronin der Heirathslustigen ist. (XXIII.2, 12–13).¹⁶⁵

Kosegartenschen *Legenden* feuerbachianisch umzustülpen« (ebd., S. 177) – und der späteren Fassung, in denen Keller die *Legenden* unter dem Eindruck persönlicher Liebesenttäuschungen ihrem »bei Kosegarten vorgebildeten Geist der Entsagung wieder mehr angenähert« habe (ebd., S. 178f.). Das Resultat sei eine eigentümliche »Dialektik bzw. Polarität zwischen Lebensfreude und Entsagung« (ebd.). Nicht psychologisch, sondern unter dem Aspekt der Intertextualität hat Christine Renz (Gottfried Kellers »Sieben *Legenden*«. Versuch einer Darstellung seines Erzählens. Tübingen 1993) die *Legenden* untersucht. Mit »Intertextualität« sind dann aber zum einen wiederum die Aufnahmen der Feuerbachschen Religionskritik gemeint, zum anderen die »Himmels- und Erlösungsvisionen« (ebd., S. 368), die Keller der christlichen Gattung der Legende und also Kosegarten entnommen hat. Weder die mittelalterlichen Gattungsvorbilder noch die sehr breite hagiographische Produktion in der europäischen Romantik und in der Mitte des 19. Jahrhunderts werden erwähnt. Daher scheint mir Renz' Arbeit nicht wesentlich über die Ergebnisse bei Rudi Richard Bentz (Form und Struktur der »Sieben *Legenden*« Gottfried Kellers. Diss. Zürich 1975) hinauszugehen, der das »Nebeneinander von nachgeahmter, naiver Legendensprache, märchenhaften Anklängen und humorvollen, kunstfertigen »Keller-Ton« konstatiert (ebd., S. 314). Einseitiger als »feuerbachsche Umdeutung der kirchlichen Erzähltradition« und Ausdruck eines strengen Atheismus versteht neuerdings Ursula Amrein (»Als ich Gott und Unsterblichkeit entsagte«. Zur Dialektik von Säkularisierung und Sakralisierung in Gottfried Kellers literarischen Projekten aus der Berliner Zeit 1850 bis 1855. In: Religion als Relikt? Christliche Traditionen im Werk Fontanes. Hg. von Hanna Delf von Wolzogen und Hubertus Fischer. Würzburg 2006, S. 219–237, hier S. 227) die *Legenden*. Damit ist ihre Lektüre weit weniger »dialektisch«, als es der Titel der Studie verspricht: Keller erkläre mit seinen Erzählungen »die mit der dezidiert formulierten Absage an Tod und Unsterblichkeit geforderte neue Sicht aufs Diesseits zur Aufgabe des mündigen Menschen schlechthin« (ebd., S. 235). – In der neueren Forschung hat man den Topos der einseitigen Ironisierung und Profanierung der Gattung verschiedentlich problematisiert, so unter anderem Carolin Rocks: Maria auf Goldgrund. Keller über das Glück (*Sieben *Legenden**). In: Gottfried Kellers Erzählen: Strategien – Funktionen – Reflexionen. Hg. von Philipp Theisohn. Berlin und Boston 2022, S. 217–244, und Andrea Krauß: »Beim Lesen einer Anzahl *Legenden*«. Kellers aufmerksame Hermeneutik im Horizont der Säkularisierung. In: Gottfried Kellers Erzählen: Strategien – Funktionen – Reflexionen. Hg. von Philipp Theisohn. Berlin und Boston 2022, S. 167–193.

165 Gottfried Keller: Brief an Ferdinand Freiligrath, 22. April 1860. Zit. n. Gottfried Keller:

Mit diesem *Ipse dixit*, durch weitere briefliche Äußerungen des Autors bekräftigt,¹⁶⁶ standen Quellen und Absicht der *Sieben Legenden* scheinbar eindeutig fest. Es handelt sich demnach um spitze Kontrafakturen der Gattung, paradigmatisch exerziert an Kosegartens Sammlung, die Keller unter dem Eindruck von Feuerbachs Religionsphilosophie zu ›verweltlichen‹ unternahm.¹⁶⁷ Die *Legenden* fügen sich damit zu Kellers übrigen Angriffen auf den Katholizismus, passen etwa zu seinem Spott über die Bekehrung der Gräfin Ida Hahn-Hahn, die 1851, wie Keller schreibt, »[m]it Geräusch katholisch wurde« und kurz darauf mehrbändige *Legenden der Heiligen* veröffentlichte.¹⁶⁸

Das allerdings war ein (von Keller vielleicht kalkuliertes) Missverständnis. Bei näherem Hinsehen sind Kosegartens *Legenden* nicht lediglich ›frömmelnd‹, wie Keller behauptet, sondern sie schreiben an einer Gattungspoetik formaler Einfachheit mit, deren Programm sie Herder schulden und die ziemlich weite Beachtung und Fortsetzung fand, also nüchtern betrachtet nicht als kurios und »doppelt lächerlich« abzutun ist. Zum anderen hat die autoritative Prätextbestimmung es unterbunden, nach alternativen Verbindungslinien von Kellers *Legenden* zur zeitgenössischen Literatur zu suchen, wenn auch jenseits von Einfluss und Intention.¹⁶⁹ Berücksichtigt man beispielsweise die sehr breite Produktion von Dorothea-Erzählungen

Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe. Bd. 23,2: Sieben Legenden. Apparat. Hg. von Walter Morgenthaler u. a. Frankfurt a. M. und Zürich 1998, S. 13.

166 Siehe die nützliche Dokumentation aller brieflichen Äußerungen Kellers zu den *Sieben Legenden* in ebd., S. 371–437.

167 Zum (ganz unbestreitbaren) Einfluss Feuerbachs auf Keller siehe Renz: Kellers ›Sieben Legenden‹, S. 141–168 (zu *Eugenia* und *Vitalis*) und S. 197–213 (zu *Dorotheas Blumenkörbchen*), sowie die ältere Übersicht bei Peter Goldammer: Ludwig Feuerbach und die *Sieben Legenden* Gottfried Kellers. In: Weimarer Beiträge 4 (1958), S. 311–325. Zu Kellers ›Antikatholizismus‹ im Kontext des europäischen Kulturkampfs siehe Michael Andermatt: »Hussah! Hussah! Die Hatz geht los!« Antikatholizismus bei Gottfried Keller. In: Germanistik in der Schweiz 10 (2013), S. 305–317.

168 Gottfried Keller: Der Apotheker von Chamounix. Ein Buch Romanzen. In: Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe. Bd. 10: Gesammelte Gedichte. Hg. von Walter Morgenthaler u. a. Frankfurt a. M. und Zürich 2009, S. 159–236, hier S. 190. Die *Legenden*-sammlung von Ida Hahn-Hahn erschien 1854–1856. Zu den Hintergründen siehe Sabine Claudia Gruber: »Die blasierte Gräfin Hahn-Hahn im Jerusalem der katholischen Andacht«. Der Skandal um Gräfin Ida Hahn-Hahns Schrift ›Von Babylon nach Jerusalem‹. In: Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen. Hg. von Stefan Neuhaus und Johann Holzner. Göttingen 2007, S. 215–224. – Zu Kellers Antikatholizismus, vor allem im Frühwerk, und dessen Korrekturen beziehungsweise Kaschierungen in seinem um Kanonisierung bemühten Spätwerk siehe Yahya Elsaghe: Frau Regula Amrain et al. Katholizismus, Antikatholizismus und Urreligion in Gottfried Kellers Erzählwerk. In: Wirkendes Wort 72/2 (2022), S. 263–291.

169 »Ich selber habe mich mit diesen Dingen nicht weiter befaßt« (Keller: Brief an Carl Schüddekopf, 11. September 1888. In: Ders.: *Sieben Legenden*. Apparat, S. 436), bescheidet

der Zeit – zwischen 1804 und 1868 wurde der Stoff allein in der englischen und deutschen Literatur mindestens achtzehn Mal aufgegriffen, darunter von namhaften Autorinnen und Autoren wie Christina Rossetti und Alge-
non Swinburne –,¹⁷⁰ lässt sich Kellers Variante neu konstellieren. Im Lichte dieser Kontexte lesen sich Kellers *Legenden* weniger als verspätete Abrech-
nung mit der romantischen Religiosität denn als zeitgemäßer Beitrag zu
einer europäischen Mode, in der das profan-parodistische Moment hinter
das Faszinosum verrätseelter, perspektivisch gebrochener und erzählerisch
alterisierter Heiligkeit zurücktritt. Überhaupt verkennt das einseitige Ver-
ständnis der *Sieben Legenden* als ›contra Kosegarten‹ gerichtete Ironisierun-
gen zum Dritten, welche Zugeständnisse Keller den ästhetischen Reizen des
statisch-einfachen Stils an entscheidenden Stellen macht.

Insbesondere Kellers Märtyrerinnenlegenden *Eugenia* und *Dorotheas Blu-
menkörbchen* dokumentieren das Potential der Gattung, geläufige Erzähl-
verfahren des bürgerlichen Realismus zu irritieren. Sie decken die formale
Schwierigkeit auf, die darin besteht, althergebrachte Merkmale finalen
Erzählens und hieratische Figurenkonzeptionen schlicht zu psychologisie-
ren oder anderweitig kausallogisch zu motivieren. Nachdem ich kurz darlege,
weshalb ich diese beiden Erzählungen im Ensemble der *Sieben Legenden* für
gattungstypologisch distinkt halte, möchte ich in zwei Schritten argumen-
tieren, dass Keller das erzähltechnische Problem der Gattungsadaptation
in *Eugenia* zwar markiert, aber beiseiteschiebt. In der Dorothea-Legende
setzt er die Mittel bürgerlich-realistischer Motivierung und Introspektion
sodann ausgiebig ein, nur um am Ende der Legende ganz auf sie zu verzich-
ten. Dadurch erscheint das Handeln der Heiligen augenfällig unerklärlich,
regelrecht mystifiziert – eine Konzession an die legendarische Faszinations-
ästhetik, die Kosegarten und seinen Zeitgenossen nähersteht, als Keller
bewusst (und lieb) gewesen sein mag.

Überlegungen zur Typologie und zum Sonderstatus der Märtyrerinnenerzählungen

Die Forschung hat sich seit längerem mit der Frage befasst, wie sich
das Binnenverhältnis der *Sieben Legenden* bestimmen lässt. So hat man
sie in älteren Untersuchungen als ›dialogisch‹ charakterisiert, d. h. in

Keller lakonisch die Anfrage eines Londoner Lesers nach seinen hagiographischen Quellen und
verweist ausdrücklich nur auf Kosegartens *Legenden*.

170 Siehe unten, S. 214–220.

die Nähe des in Zweiergruppen arrangierten *Sinngedichts* gerückt, dem sie entstehungsgeschichtlich entspringen,¹⁷¹ oder, wie neuerdings, als ›zyklisch‹, d. h. als Variationen von drei Grundthemen gelesen, die idealtypisch und mit textgenetischer Präzedenz in *Eugenia*, *Die Jungfrau und die Nonne* sowie im *Tanzlegendchen* angelegt sind. Dem zweiten, dominanteren Verständnis zufolge handelt es sich bei den *Sieben Legenden* um eine motivisch dicht vernetzte Komposition. »Die beiden parallel gebauten novellistischen Legenden *Eugenia* und *Der schlimm-heilige Vitalis*«, schreibt Walter Morgenthaler, »rahmen die drei Marien-Legenden ein, von denen zwei durch ihre gemeinsame Figur Beatrix eng miteinander verbunden sind, während die dritte und komplexeste [...] die Mitte des Zyklus bildet [...]. Am Ende stehen die zwei nun auch den Himmel einbegreifenden Verklärungslegenden.«¹⁷²

So plausibel das zyklische Modell auch ist, droht es doch die gattungsgeschichtlich gewichtige Differenz zwischen Märtyrern und anderen Heiligen zu nivellieren. Schließlich kennt die christliche Legendarik vom Frühmittelalter bis mindestens ins 18. Jahrhundert neben Visionen, insbesondere Jenseitsvisionen, Reliquien- und Mirakelerzählungen vor allem zwei dominante Untergattungen, *Vita* und *Passio*, d. h., plakativ vereinfacht, auf der einen Seite die Erzählungen von Menschen, die wegen ihres vorbildlichen Lebenswandels sowie wegen ihrer Wundertaten heiliggesprochen wurden, und auf der anderen Seite die Leidensgeschichten der Märtyrer, die aufgrund ihres Glaubens hingerichtet wurden.¹⁷³ Auch für Kellers *Legenden* lohnt sich eine

171 Vgl. Karl Reichert: Die Entstehung der ›Sieben Legenden‹ von Gottfried Keller. In: Euphorion 57 (1963), S. 97–131, hier S. 112, spricht von »Legendenpaaren«, die sich in die Rededuelle des *Galatea*-Zyklus hätten einfügen sollen und deren dialektischer Charakter sich allen wesentlichen Umarbeitungen zum Trotz bis zur Letztfassung erhalten habe: Eugenia antwortete auf Vitalis, Dorothea auf Beatrix (später: *Die Jungfrau und die Nonne*), Zindelwald (*Die Jungfrau als Ritter*) auf Gebizo (*Die Jungfrau und der Teufel*); das *Tanzlegendchen* stelle den »versöhnende[n] Abschluß« dar (ebd., S. 114 f.). In der Überarbeitung habe sich die innere Logik der Legende gegenüber ihrer anfänglichen Konzeption als Novellen aber immer mehr durchgesetzt. Diese Deutung hat sich zunächst etabliert (vgl. beispielsweise Neumann: Keller, S. 180), bevor Morgenthaler (s. die folgende Anm.) sie differenziert hat.

172 Walter Morgenthaler: *Sieben Legenden*. Der Zyklus als Werk. In: Gottfried Keller. Romane und Erzählungen. Hg. von dems. Stuttgart 2007, S. 119–133, hier S. 129. Das *Keller-Handbuch* (i. e. Marianne Schuller: *Sieben Legenden*. In: Gottfried-Keller Handbuch. Hg. von Ursula Amrein. Stuttgart 2016, S. 86–103, hier S. 87 f.) schließt sich Morgenthaler an. Die Vorstellung eines künstlerischen Zyklus geht auf Karl Polheim (*Die zyklische Komposition der Sieben Legenden* Gottfried Kellers. In: Euphorion 15 [1908], S. 753–765) zurück.

173 So insbesondere Edith Feistner: *Historische Typologie der deutschen Heiligenlegende des Mittelalters von der Mitte des 12. Jahrhunderts bis zur Reformation*. Wiesbaden 1995; die binäre Unterscheidung von ›Bekennern‹ und ›Märtyrern‹ und die Dichotomie entsprechender

gesonderte Betrachtung der drei Märtyrererzählungen *Eugenia*, *Dorotheas Blumenkörbchen* und *Der schlimm-heilige Vitalis*, die sich immerhin schon durch einige äußerliche Merkmale von ihrem Umfeld, den drei motivlich eng miteinander verbundenen Marienlegenden *Die Jungfrau und der Teufel*, *Die Jungfrau als Ritter* und *Die Jungfrau und die Nonne* sowie dem jenseitsvisionären *Tanzlegendchen*, unterscheiden.¹⁷⁴ Anders als diese tragen sie den Protagonistennamen im Titel (*Eugenia*, *Vitalis*, *Dorothea*) und anders als diese werden sie historisch datiert und kulturräumlich verortet, nämlich in den römischen Provinzen Alexandria und Kappadozien zur Zeit der spätantiken Christenverfolgung. Die *Vitalis*-Legende lässt sich jedoch nur deshalb dieser Gruppe zuordnen, weil *Vitalis* vom Erzähler selbst immer wieder als ›Märtyrer‹ tituiert wird und Keller sie zunächst auch *Der bekehrte Märtyrer* nannte. Den Titel hat er erst kurz vor der Drucklegung 1872 geändert,¹⁷⁵ vielleicht um durch den Eigennamen die Nähe zu den anderen Märtyrererzählungen zu unterstreichen. Die beiden Märtyrerinnen-Erzählungen *Eugenia* und *Dorotheas Blumenkörbchen* sind indes eng aufeinander bezogen; in gewisser Weise formuliert die erste ein Problem, auf das die zweite als Lösungsversuch antwortet.

»Welches heilige Ende zu erzählen ich mich nicht berufen fühle«: *Raffung als Problemaufriss (Eugenia)*

Wenn es, wie es das Vorwort der *Sieben Legenden* erklärt, Kellers Anliegen war, »das Antlitz« der bei Kosegarten vorgefundenen »schwebenden Gebilde« »nach einer anderen Himmelsgegend« hinzuwenden, »als nach welcher sie in der überkommenen Gestalt schauen«,¹⁷⁶ so müssen ihm die Märtyrererzählungen gewisse Schwierigkeiten bereitet haben. Immerhin bestand ihr entscheidendes Merkmal im qualvollen Tod der Protagonisten, einem Akt der willigen Selbstnegation, den man nicht leicht umkehren und »einer anderen Himmelsgegend«, also einem glücklichen Erdenleben zuwenden konnte. Der Märtyrertod ließ sich weniger leicht ›verweltlichen‹ als die Marienlegenden,

Legendentypen ist nicht unwidersprochen geblieben, siehe etwa Andreas Hammer: *Erzählen vom Heiligen. Narrative Inszenierungsformen von Heiligkeit im Passional*. Berlin und Boston 2015, S. 18–22.

¹⁷⁴ Das freilich hat die Forschung immer wieder konzediert, so Bentz: *Form und Struktur*, S. 95 f.

¹⁷⁵ Keller: *Sieben Legenden*. Apparat, S. 127.

¹⁷⁶ Gottfried Keller: *Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe*. Bd. 7: *Das Sinngedicht. Sieben Legenden*. Hg. von Walter Morgenthaler u. a. Frankfurt a. M. und Zürich 1998, S. 333.

in denen Keller die Muttergottes schlicht zur »Schutzpatronin der Heirathslustigen« erklärte.¹⁷⁷

Eugenia, die erste der *Sieben Legenden*, markiert dieses Problem auf nahe-
liegende Weise, und zwar indem Keller die legendarische Tradition schlicht
beschneidet und sich auf die Lebensgeschichte der Heiligen konzentriert. Hier
invertiert Keller das Motiv der Bekehrung: Die erst philosophisch-weltferne,
dann christlich-mystisch frömmelnde Eugenia wird von ihrem Bewunde-
rer Aquilinus zur Ehe »konvertiert« und wendet sich von der »christlichen
Askese« zum »Studium ehelicher Liebe und Treue«. ¹⁷⁸ Die Marmorstatue
Eugenias, die Aquilinus heimlich küsst, während sie ihn ebenso heimlich
beobachtet und dadurch seine Liebe erkennt, wird am Ende in das Haus
des Ehepaares transferiert, eine ironisierte Reliquienüberführung also und
damit ein stimmiges, das Leitsymbol befriedigend integrierendes Ende der
Erzählung. Schon deshalb befremden die letzten beiden Absätze, wirken sie
doch schlicht überflüssig:

Nachdem nun Eugenia das Wesen der Ehe genugsam erkundet hatte,
wandte sie ihre Erkenntnis dazu an, ihren Gemahl zum Christentum zu
bekehren, dem sie nach wie vor anhing, und sie ruhte nicht eher, als bis
Aquilinus sich öffentlich zu ihrem Glauben bekannte. Die Legende erzählt
nun weiter, wie die ganze Familie nach Rom zurückkehrte, um die Zeit,
da der christenfeindliche Valerianus zur Regierung gelangte, und wie nun
während der ausbrechenden Verfolgungen Eugenia noch eine berühmte
Glaubensheldin und Märtyrerin wurde, die erst jetzt ihre große Geistes-
stärke recht bewies.

Ihre Gewalt über Aquilinus war so groß geworden, daß sie auch die geist-
lichen Hyazinthen aus Alexandrien mit nach Rom nehmen konnte, allwo
dieselben ebenfalls die Märtyrerkrone gewannen. Ihre Fürsprache soll
namentlich für träge Schülerinnen gut sein, die in ihren Studien zurück-
geblieben sind.¹⁷⁹

Auffällig ist zunächst der Prätextverweis »Die Legende erzählt nun weiter«,
der hier zum einzigen Mal fällt und die zitierten Schlussätze von der vori-

¹⁷⁷ Keller: Brief an Ferdinand Freiligrath. Zit. n. Keller: *Sieben Legenden*. Apparat, S. 13.

¹⁷⁸ Gottfried Keller: Eugenia. In: Ders.: *Sieben Legenden*, S. 337–354, hier S. 353. Die
Forschung hat die *Eugenia*-Legende vorrangig im Hinblick auf die Inversion von Geschlecht-
errollen und das Motiv des Kleiderwechsels untersucht, so Caroline von Loewenich: Gottfried
Keller. Frauenbild und Frauengestalten im erzählerischen Werk. Würzburg 2000, S. 134–137,
und Renz: *Kellers ›Sieben Legenden‹*, S. 141–156.

¹⁷⁹ Keller: Eugenia, S. 354.

gen Erzählung abhebt. Der Erzähler gibt seine durch Gedankenberichte und allwissende Kommentare erst ausgiebig genutzte Erzählsouveränität auf und wechselt in den distanzierteren Modus des Quellenresümees.¹⁸⁰ Dem entspricht dann die ausgesprochen starke Raffung solcher Plotelemente, die für sich genommen durchaus ereignishaft scheinen, darunter der Umzug nach Rom und der Tod sämtlicher Protagonisten. Das rasch Zusammengefasste, so lässt sich der Gestus der Passage verstehen, ist lediglich Fremdtext, pflichtschuldig wird es nachgereicht, für die Haupterzählung aber spielt es keine Rolle.

Zudem steht der Nachtrag offenkundig in Spannung zu dem zuvor Erzählten. Die christliche Konversion des Aquilinus, die sich spiegelbildlich zur »Ehebekehrung« Eugénias verhält, wird auf nur einen Satz zusammengestrichen, der fast überlesen lässt, auf welche Weise denn die Heilige ihren Gemahl vom christlichen Glauben »überzeugt«, nämlich mittels jener »Erkenntnis«, die sie aus den Erkundungen der Ehe gewonnen hat, offenbar also durch erotische Verführung. Damit aber wird der zuvor erzählte »Sieg« des männlichen Protagonisten kurzerhand zurückgenommen, die Pointe der Erzählung verdreht – die Bekehrung der Eugénia von ihrem Christentum erweist sich lediglich als ein wirksames Mittel, ihrerseits den römischen Prokonsul zum christlichen Glauben zu bekehren. Dass Eugénia erst als Märtyrerin »ihre große Geistesstärke recht bewies« – den Satz hat Keller übrigens erst für die dritte Auflage 1883 hinzugefügt, zuvor lautete der Halbsatz »welche vor ihrem Tode die merkwürdigsten Wunder verrichtete« –,¹⁸¹ unterstreicht den Kontrast zwischen der eigentlichen *Eugénia*-Erzählung und ihrem Schlusspassus. Denn es war ja just jene »Geistesstärke«, von der Aquilinus die asketische Philosophin eben noch hatte kurieren müssen und die jetzt, beiläufig im Nebensatz, endlich doch triumphieren darf.

Wenn die Rede schließlich auf das Lebensende der Eugénia kommt, steigert sich die erzählerische Verkürzung zur Auslassung. Der Erzähler begnügt sich mit dem Hinweis, die Heilige sei eine »Märtyrerin« geworden. Das Ereignis des Todes selbst wird streng genommen gar nicht genannt, zumindest nicht in der Letztfassung, ganz zu schweigen von seinen genauen Umständen. In der Erstauflage hatte ein grotesker Ausblick auf das Schicksal von Protus und Hyazinthus – Keller nennt sie seltsamerweise beide »Hyazinthus« – immerhin ein Martyrium angedeutet, hieß es dort doch, die beiden seien »neuerlich

180 Das ist öfter bemerkt worden, so bei Renz: Kellers »Sieben Legenden«, S. 156, und Bentz: Form und Struktur, S. 112, ohne dass man die »bewusste Distanzierung« (ebd.) bislang aber weiterführend erklärt hätte.

181 Keller: Sieben Legenden. Apparat, S. 91.

[...] in einem Sarkophag der Katakomben [...] vereinigt gefunden worden, gleich zwei Lämmchen in einer Bratpfanne, und es hat sie Papst Pius einer französischen Stadt geschenkt, welcher die Preußen ihre Heiligen verbrannt haben«. ¹⁸² Gemeinsam mit der Allusion, die Preußen hätten französische ›Heilige‹ »verbrannt«, könnte der Satz einen gemeinsamen Feuertod der beiden ›Hyazinthen‹ andeuten. Aber für die Drittauflage hat Keller diese Sätze gestrichen, sei es, wie die Forschung spekuliert hat, um damit einer Stilkritik Fontanes Folge zu leisten, welche die genannten Formulierungen moniert hatte, ¹⁸³ sei es aber auch, um das Martyrium der Figuren weiter zum missliebigen Detail im Nachschub zu marginalisieren.

Dass es sich dabei um eine programmatische Selbstbescheidung handelt, beweist eine andere Streichung Kellers, diesmal in der ersten Handschrift, der sogenannten ›Galatea-Fassung (1857). Aus Eugenia, so dort noch der Wortlaut, sei »eine berühmte Märtyrin« geworden, »welche vor ihrem Tode die seltsamlichsten Wunder verrichtete, welches [Ende]- heilige Ende zu erzählen ich mich nicht berufen fühle«. ¹⁸⁴ Er fühle sich »nicht berufen«, das »heilige Ende zu erzählen« – diese aufschlussreiche Beifügung hat Keller für alle weiteren Fassungen getilgt, auch für die Druckauflagen, sodass sie die Forschung leicht übersehen konnte. So deutlich wie nirgends sonst bekennt der Erzähler hier die Grenzen seines realistischen Instrumentariums angesichts eines Sujets, das mit psychologischer Subtilität und profanierendem Witz nicht mehr zu fassen war. Durch die religiöse Wendung, er fühle sich dazu »nicht berufen«, bleibt der Duktus zwar ironisch, folgt in der Wortwahl aber insofern einer inneren Logik, als mit der Berufung die göttliche Vorsehung und damit eine heteronome Instanz ins Spiel gebracht wird, welche die Souveränitätsideale des bürgerlichen Realismus in ihre Schranken weist.

Damit leistet das geraffte Epimythion mit seinem handschriftlich verbürgten Erzählverzicht zweierlei: Es verweist auf die Spannung zwischen der erotisch ausgeschmückten Novelle und ihrer legendarischen Vorlage, die eine ganz andere Konversionsgeschichte erkennen lässt als die zuvor erzählte. Und es markiert Eugenias spätere Hinrichtung als zwar ›eigentlichen‹, hier aber

¹⁸² Ebd., S. 92.

¹⁸³ Fontane rügt, die Stelle sei zwar »witzig und anschaulich«, aber »die Legende, so lange sie sich Legende nennt, verträgt diesen Ton nicht«: »Das heilig Naive der Legende sollte vielleicht überhaupt gegen solche Behandlungsweise gefeit sein« (Theodor Fontane: Gottfried Keller. Ein literarischer Essay von O. Brahm [Vossische Zeitung, 8. April 1883]. In: Keller: Sieben Legenden. Apparat, S. 426–428, hier S. 427f.). Dass Keller die Stelle aufgrund von Fontanes Kritik geändert hat, mutmaßt Amrein: Dialektik, S. 232.

¹⁸⁴ Keller: Sieben Legenden. Apparat, S. 91 und S. 204. Bei »[Ende]-« handelt es sich um eine handschriftliche Sofortkorrektur.

demonstrativ ausgesparten Zielpunkt ihrer Lebensgeschichte. Mit anderen Worten: Die Schlussabsätze weisen das Martyrium als das schlechterdings Andere der Liebesgeschichte im Hauptteil aus und forcieren damit einen Gattungskontrast – wie lässt sich im Modus des einen Typus (der ›verweltlichten‹ Liebeslegende) in jenen Negativtypus wechseln, den die *Passio* darstellt? *Dorotheas Blumenkörbchen*, so meine Deutung, gibt darauf eine Antwort.

Motivationsverzicht und Perspektivwechsel: Dorotheas Blumenkörbchen

Wird die römische Christenverfolgung in der *Eugenia*-Erzählung in die Bei-läufigkeit verbannt, so ist sie in *Dorotheas Blumenkörbchen* in den ersten Sätzen schon präsent. Es handelt sich um Kellers einzige Märtyrerverlegende im engeren Sinne und um die vielleicht rätselhafteste im Tableau der *Sieben Legenden*. Der typische Duktus, den Keller in seiner Sammlung vor allem durch Stilbrüche zwischen dem heroisch-sakralen Gegenstand und einem umgangssprachlich-banalierenden Ton erzeugt, aber auch durch erzählerische Metakommentare und ironische Diminutive (»Tanzlegendchen«), ist hier viel stärker zurückgenommen als sonst.

Die Erzählung ist erkennbar dreigeteilt, nämlich zum einen in die Schalentauschszene und zum anderen in die Martyriumslegende, der zum dritten die Jenseitsvision als Finale folgt. Die beiden ersten ›weltlichen‹ Teile, denen mit Schale und Korb je ein analoges Gefäßsymbol zugeordnet ist, sind auf der *histoire*-Ebene durch einen Hiatus von mehreren Monaten voneinander geschieden. Den ersten Teil hat Keller frei erfunden. Er sticht aus den *Sieben Legenden* schon deshalb hervor, weil er – soweit ich sehe, als einziger – nicht chronologisch erzählt ist, sondern einen mit suggestiven Details reich ausgeschmückten szenischen Einstieg wählt, dessen Vorgeschichte dann erläuternd nachgereicht wird. Dieser Rückblick, dem zufolge die Christentochter Dorothea von zwei Liebhabern umworben wird, dem grausamen Christenverfolger Fabricius und dem von ihr zurückgeliebten Geheimschreiber Theophil, ist ganz auf Dorothea zugeschnitten und schildert sie als rational agierende Schmiedin ihres eigenen Glücks. Sie denkt sich »kleine[] Listen« aus, versucht den schüchternen Theophil »durch die Eifersucht in Bewegung zu bringen« und weiß ihn »auf mühevoll ausgedachte und kluge Weise« an einem bestimmten Morgen in jene Laube zu bringen, in der die Handlung einsetzt, um ihm zum Vorwand eine schöne Vase zu zeigen.¹⁸⁵ Die zitierten Formulierungen,

185 Gottfried Keller: *Dorotheas Blumenkörbchen*. In: Ders.: *Sieben Legenden*, S. 411–421, hier S. 412f.

die sich leicht vermehren ließen, konzentrieren die Handlungsmacht auf die willensstarke Protagonistin. Dass sie das Stelldichein »halb wie aus Zufall« einzurichten weiß und Theophil es dann für »gute[s] Geschick« hält,¹⁸⁶ liest sich als augenzwinkernder Versuch des Erzählers, seine Akteurin vollends an die Stelle von Gottvater treten zu lassen, der in Legenden konventionell über Kontingenz und Providenz, Zufall und Geschick zu walten hat.

In der anschließenden, auffällig langsam erzählten Szene des scheiternden Schalentauschs zwischen Dorothea und Theophil dominiert nicht mehr Verstand, sondern Affekt, damit aber noch immer menschliche Aktionskraft. Aus einem »freudige[n] Uebermut« heraus behauptet Dorothea scherzhaft,¹⁸⁷ die Schale sei ihr von Fabricius geschenkt worden, worauf Theophil sie erschrocken fallen lässt. Der Erzähler begründet dieses Missverständnis zunächst mit Dorotheas Unfähigkeit, »ihrem froh erregten Lächeln jenen Zug von Spott über den genannten Abwesenden beizumischen, welcher den Scherz deutlich gemacht hätte«,¹⁸⁸ dann mit Theophils Schüchternheit und Eifersucht, folglich durchgehend mit rein menschlichen Kommunikations- und Deutungsweisen, nicht mit göttlicher Steuerung. Erzählt wird weiter aus Dorotheas Perspektive:

Im ersten Schreck vergaß Dorothea ihren Scherz gänzlich und auch ein wenig den Theophilus und bückte sich nur bekümmert nach den Scherben, indem sie rief: »Wie ungeschickt!« ohne ihn anzusehen, so daß sie jene Veränderung in seinem Gesichte nicht bemerkte und keine Ahnung von seinem Mißverständnisse hatte.

Als sie sich wieder aufrichtete und sich schnell fassend zu ihm wendete, hatte sich Theophilus schon stolz zusammengerafft. Finster und gleichgültig dreinschauend, blickte er sie an, bat sie beinahe spöttisch um Verzeihung, einen vollen Ersatz für das verunglückte Gefäß verheißend, grüßte und verließ den Garten.

Erblassend und traurig sah sie seiner schlanken Gestalt nach, welche die weiße Toga fest an sich zog und den schwarzen Krauskopf wie in fern abschweifenden Gedanken zur Seite neigte.¹⁸⁹

Zwar ist die Erzählinstanz allwissend, weiß etwa auch, was Dorothea *nicht* bemerkt, aber sie richtet die Fokalisierung doch eher auf Dorothea, mit

186 Ebd., S. 413.

187 Ebd.

188 Ebd., S. 414.

189 Ebd.

deren Sichtfeld sie langsam verwächst – es geht um Veränderungen auf Theophils Gesicht, um seine finstere Miene und schließlich um seine Gestalt, der Dorotheas Augen nachschweiften. Im verrätselnden Vergleich »wie in fern abschweifenden Gedanken« kommen Erzähl- und Figurenperspektive endgültig zur Deckung.

Wird der erste Teil folglich durch Dorotheas schlüssig motivierte Rationalität und ihr Affekthandeln bestimmt und nimmt der Erzähler in der Schlüsselszene eher ihre Sichtrichtung ein, so verfährt der zweite Teil zunächst umgekehrt. Das zeigt sich schon in der Ankündigung, Dorothea habe sich ganz dem Christentum zugewandt, was mit der lakonischen Bemerkung »Es begab sich nun auf natürliche Art, daß sie Trost suchte in dem neuen Glauben ihrer Eltern« nur noch andeutungsweise plausibilisiert wird.¹⁹⁰ Von nun an erfährt das Lesepublikum über die inneren Vorgänge der Dorothea fast überhaupt nichts mehr. Keller lässt seinen Erzähler bewusst auf jede Introspektion verzichten, wie die Varianten zwischen dem Erstdruck und der ersten Handschrift (1857) nahelegen. So hatte Keller die Abneigung seiner Protagonistin gegenüber dem bösen Fabricius, der sie mit seiner Liebe immer heftiger bedrängt, zunächst als Gefühlsbericht aus Dorotheas Sicht geschildert: »Allein Dorothea vermochte ihn nicht mehr anzusehen; er war ihr zuwider geworden, wie das Unglück selbst«.¹⁹¹ In der Druckfassung (1872) indes heißt es nun, Fabricius sei betroffen gewesen, »als Dorothea ihn kaum mehr anzublicken vermochte, und er ihr widerwärtiger geworden zu sein schien, als das Unglück selbst«.¹⁹² Anstatt die Empfindungen Dorotheas allwissend offenzulegen (»er war ihr zuwider geworden«), lässt Keller seinen Erzähler nun mit Fabricius über Dorotheas Empfindungen spekulieren (»er schien ihr widerwärtig geworden zu sein«).

190 Ebd., S. 415. Die Forschung konnte hierin mit Recht eine »Kompensation« weltlicher Liebe durch die Suche nach einem himmlischen Bräutigam sehen, so Renz: Kellers »Sieben Legenden«, S. 201 f., und Bentz: Form und Struktur, S. 158 f.

191 Keller: Sieben Legenden. Apparat, S. 312–315.

192 Keller: Dorotheas Blumenkörbchen, S. 415. Eine Ausnahme könnte der Satz »Und doch war es nur die fruchtlose Liebe zu ihm, welche ihr jene Reden in den Mund gab« (ebd., S. 416) sein. Dennoch scheint auch er mir aus der Perspektive von Theophil gesprochen zu sein, über den es im gleichen Satz noch heißt, »sowie er selbst den Stachel der Leidenschaft fortwährend im Herzen behielt«. – Die Forschung geht auf die Varianten zwischen H 1 und H 2 von *Dorotheas Blumenkörbchen* in aller Regel nicht ein, und wenn doch, weiß man sie kaum befriedigend zu erklären. So stellt Dieter Dörr (Satire und Humor in Gottfried Kellers »Sieben Legenden«. Diss. München 1970, S. 113) lapidar fest, die »Korrekturen« verdankten sich allein dem Bemühen, »die stilistischen Unbeholfenheiten und Umständlichkeiten zu beseitigen«; dass Theophilus die Hinrichtung der Dorothea von weitem beobachte, diene der »Dramatisierung der Szene«.

Über Dorotheas christliche Visionen kann der Erzähler ebenso konjunktivisch nur berichten, indem er ihre Rede paraphrasiert oder wörtlich wiedergibt. So überrascht es nicht, dass auch ihr Martyrium nicht aus Dorotheas Perspektive geschildert wird, sondern aus Theophils. »Gleich einem feinen lieblichen Scherze schwebte es um ihre Lippen«, heißt es, »während ihre Augen voll Seligkeit auf ihn blickten. Ein überirdischer Glanz schien sie samt ihrem Lager zu verklären, eine feierliche Stille verbreitete sich, Theophilus ließ das Schwert sinken«, und so weiter.¹⁹³ Der Kontrast von Augen und Lippen (den Dorothea selbst ja schlecht bemerken kann) sowie die markierten Ambivalenzen, die in der spekulativen Wendung ›gleich einem Scherze‹ und im modalen Gebrauch des Verbuns ›scheinen‹ angezeigt sind, folgen konsequent Theophils Wahrnehmung und beleuchten Dorothea nicht mehr als Akteurin, sondern als Objekt erzählerischer Anschauung. Auch zu dieser Tendenz finden sich in früheren Stufen die Spuren einer stringenten Überarbeitung: Als Theophil Dorothea auf dem Weg zur Richtstätte trifft, hatte es im Manuskript noch geheißen: »Sie [sah ihn]- fühlte seine Nähe, sah auf und stand einen Augenblick vor ihm still.«¹⁹⁴ Keller änderte das für den Erstdruck zu »Sie sah den Theophilus am Wege stehen, der kein Auge von ihr wandte«.¹⁹⁵ Den introspektiven Gefühlskommentar ›Sie fühlte seine Nähe‹, der das Augenmerk auf Dorothea richtet, hat Keller folglich gestrichen.

In einer Abschiedsszene, in der Dorothea zum Richtplatz geführt wird, begegnen sich die Blicke der Liebenden ein letztes Mal. Theophil fordert die Heilige »bitter lächelnd« auf, ihm »zur Probe« die himmlischen Rosen und Äpfel zu senden:

Theophilus blickte ihr nach, bis die von der Abendsonne vergoldete Staubwolke, welche den Zug begleitete, in der Ferne verschwand und die Straße leer und stille war. Dann ging er mit verhülltem Haupte nach seinem Hause und bestieg wankenden Schrittes dessen Zinne, von wo aus man nach dem Argeusgebirge hinschauen konnte, auf dessen Vorhügeln einem der Richtplatz gelegen war. Er konnte gar wohl ein dunkles Menschengewimmel dort erkennen und breitete sehnsüchtig seine Arme nach jener Gegend aus. Da glaubte er im Glanze der scheidenden Sonne das fallende Beil aufblitzen zu sehen und stürzte zusammen, mit dem Gesichte auf den Boden hingestreckt. Und in der That war Dorotheas Haupt um diese Zeit gefallen.¹⁹⁶

193 Ebd., S. 417.

194 Keller: Sieben Legenden. Apparat, S. 316 f.

195 Keller: Dorotheas Blumenkörbchen, S. 417.

196 Ebd., S. 418.

Die ganze Passage dient offenbar vorrangig der Ausstellung des *Point de vue*. War es im ersten Teil Dorothea, die Theophil nachsieht, haben sich die Perspektiven hier verkehrt. Potenziert wird die narratoriale Parteinahme noch durch die räumliche Distanz, die Theophil zum Schauplatz einnimmt und die vor allem die Funktion hat, ihn als Beobachter zu exponieren, der das Geschehen nur noch erahnt, bis die autoritative Erzählerstimme bestätigt, die ferne Hinrichtung habe »in der That« stattgefunden. Damit steht Theophil im Zentrum der erzählerischen Aufmerksamkeit, während Dorothea in die Ferne gerückt und von ihren Affekten oder Motivationen gar keine Rede ist.

Den Umschlag von der Interiorisierung einer Figur zu deren Opazität exerziert Keller daraufhin gleich nochmal, diesmal aber an Theophil. Ein Engelskind – oder ein Amorknabe –¹⁹⁷ erscheint und überreicht Theophil den versprochenen Korb mit Rosen und Äpfeln als Beweis dafür, dass Dorotheas Versprechen erfüllt wurde, ihm aus dem jenseitigen Garten Christi die Früchte zu schicken.¹⁹⁸ Die Engelsvision und die darauf folgende Bekehrung Theophils sind modal durch Überschwang gekennzeichnet – der Superlativ dominiert (»schönsten Rosen«, »unendlich treuherzige[s] [...] Kinderlächeln«) –, semantisch durch Lichtverben wie »erleuchten«, »leuchten« und »glänzen«, die sich bis zum »entflamnten Sternenhimmel« steigern, der sich über Theophil spannt, bis ihn das »süße[] Feuer« der Sehnsucht ergreift.¹⁹⁹ Die Kraft der »gewaltige[n] Sehnsucht« hatte sich in der oben zitierten Passage bereits angedeutet, wenn Theophil »sehnsüchtig« seine Arme nach dem Richtplatz ausstreckt,²⁰⁰ wo Dorothea stirbt. Es ist die Sehnsucht nach Dorothea, die ihn erfüllt, und so entschließt auch er sich zum Martyrium. Ab diesem Moment gibt der Erzähler erneut alle Gedankenberichte und Fokalisierung auf, wendet sich stattdessen mit seinem Seelenpiegel anderen Figuren zu:

Eine gewaltige Sehnsucht durchströmte ihn [scil. Theophil] mit süßem Feuer und [...] er eilte] vom Hausdache herunter, durch die Straßen und in den Palast des Statthalters, der beim Mahle saß und einen wilden Aerger,

197 Vgl. Renz: Kellers »Sieben Legenden«, S. 206 f., hat zu Recht darauf hingewiesen, dass Keller die Szene gegenüber seiner Quelle verweltlicht, indem er Christus als Sender des Blumenkörbchens streicht und den Engel als »Kind« und als »Knabe« bezeichnet, was ihn als Amorknaben erscheinen lässt. Statt als Wunder könne die Körbchengabe besser als »private[s] Zeichen unter Liebenden« gelten (ebd., S. 207).

198 Im Unterschied zu seiner Quelle (Kosegarten) verstärkt Kellers Version die Liebeskomponente der Gabe, erwähnt beispielsweise, die Äpfel seien bereits »leicht angebissen von zwei zierlichen Zähnen, wie es unter den Liebenden des Altertums gebräuchlich war« (Keller: Dorotheas Blumenkörbchen, S. 419).

199 Ebd., S. 418 f.

200 Ebd.

der ihn erfüllte, mit unvermishtem Cholcher Wein zu betäuben suchte. Mit glänzenden Augen trat Theophilus vor ihn, ohne sein Körbchen zu enthüllen, und rief vor dem ganzen Hause: »Ich bekenne mich zu Dorotheas Glauben, die Ihr so eben getötet habt, es ist der allein wahre!« »So fahre der Hexe nach!« antwortete der Statthalter, der von jähem Zorne und von einem glühenden Neide gepeinigt aufsprang und den Geheimschreiber noch in derselben Stunde enthaupten ließ.²⁰¹

Vom tyrannischen Statthalter erfährt man nun allerlei – er ist verärgert, sucht sich zu betäuben, verspürt Jähzorn und Neid, ist somit Spielball verschiedener Leidenschaften, die seinem Handeln einen psychologischen Subtext verleihen, es zwar nicht entschuldigen, doch aber verständlich werden lassen. Von Theophils Beweggründen hingegen ist nach der anfänglichen Sehnsucht keine Rede mehr; die »glänzenden Augen« werden offenbar von äußerer Warte notiert. Seine Hinrichtung wird sodann nicht nur nicht ausgeschmückt, sondern verdient nicht einmal einen eigenen Satz, verschwindet stattdessen in einer hypotaktischen Konstruktion, deren Subjekt bezeichnenderweise der Tyrann ist, nicht Theophil. Sobald es auf den Tod ihrer Heiligen zugeht, so das Fazit, wechseln Kellers *Legenden* ihre Fokalinstanz, nehmen eine figurale Außenperspektive ein und beschleunigen die Erzählgeschwindigkeit bis zur Ellipse, bis das »heilige Ende«, wie Kellers in *Eugenia* gestrichene Formulierung lautete, eigentümlich verfremdet und distanziert wirkt.

Dieses Vorgehen verdankt sich nicht frommer Scheu, sondern ästhetischem Kalkül. Das Sakrale wird nicht deswegen verrätselt, weil es metaphysisch ist, sondern weil es nur als Verrätseltes noch poetischen Reiz ausübt. Dass es in den *Legenden* keine dogmatisch begründeten Darstellungstabus gibt, bestätigt sich im eigenartigen Schluss, dem dritten Teil der Dorothea-Legende. Er stellt das Jenseits vor, in dem Dorothea und Theophil endlich vereint sind. Keller hat ihn neu erfunden, in seinen Vorlagen gibt es ihn nicht. »[B]efreit von jeder Schwere und doch sie selber« schweben die beiden Liebenden Hand in Hand durch die Himmelssphären, »während jedes wußte, wo das andere weile und was es denke«. Und weiter: Sie »ruhten im Anschauen ihrer selbst und schauten die Nähe und Ferne der unendlichen Welt«. ²⁰² Einander sehen und voneinander wissen, vormals streng zugeteilt, das heißt entweder der einen oder dem anderen vorbehalten, sind nun nicht nur den beiden gewährt, sondern auf ›Jedermann‹ universalisiert und ins

201 Ebd.

202 Ebd., S. 420.

Unendliche ausgeweitet.²⁰³ Wie die Schlussätze suggerieren, liegen die Pole von Allwissenheit und Bewusstseinslosigkeit nahe beieinander, denn »in holdestem Vergessen« nähern sich die beiden schließlich der Heiligen Dreifaltigkeit und entschlafen.²⁰⁴ So lösen sich im Jenseits die epistemischen Beschränkungen des Irdischen auf, und das Sichtfeld dehnt sich zu einer Vision völliger Gewissheit. Erzählt wird dies alles ohne Rücksichten und Selbstlimitationen, es kann also nicht die Rede davon sein, dass Keller sich in seiner Dorothea-Legende einem jenseitigen Christentum unterwerfe, das ihm die Poetisierung des *Sacrum* theologisch verbietet.

Nein, in dem erklärten Vorhaben, die Gattung zu »verweltlichen«, mussten die sterbewillige Glaubensheldin und ihr Tod aus rein *formalen* Gründen eine Leerstelle bleiben. Die Dorothea-Legende gestaltet letztlich nur auf andere Weise aus, was der Schluss von *Eugenia* schemenhaft andeutet:²⁰⁵ Beide Legenden konzedieren die epistemisch-narrative Unverfügbarkeit der Heiligen ab dem Moment ihrer Bekehrung und erkennen damit das Martyrium als ein Außerhalb realistischer Repräsentation an. Es geht vielleicht nicht zu weit, solchen erzählerischen Vorbehalten einen religionsästhetischen (nicht: religiösen) Hintersinn zu unterstellen. Besteht die Eigenheit der Heiligkeitserfahrung, wie Rudolf Otto vorschlägt, in ihrer radikalen Alterität zum begrifflich Fasslichen und wirkt sie beim Betrachter zum einen als *tremendum* (als Erhaben-Geheimnisvolles), zum

203 Vgl. Renz: Kellers »Sieben Legenden«, S. 214 f., hat in der Schlussvision die »Gleichzeitigkeit von Verlangen und dessen Erfüllung« imaginiert gesehen, nicht also die Aufhebung der Sehnsucht, sondern ihr Fortbestehen in der Vereinigung. Darin klinge die Semantik der *Unio mystica* nach; bei aller Säkularisierungstendenz gestehe Keller der Wunscherfüllung und Vereinigung des Individuums mit der »Totalität der Welt« (ebd., S. 224) noch immer den Status eines Wunders zu (ebd., S. 217–224). Ihr ist darin zuzustimmen, dass »die mystischen Bilder nicht einfach nur satirisch zitiert und zerstört werden, sondern daß diese Bilder auch eine Umdeutung erfahren und sich wieder mit positivem Inhalt füllen« (ebd., S. 228, Anm. 60).

204 Keller: Dorotheas Blumenkörbchen, S. 420.

205 In ganz anderem Kontext, aber mit verwandter Argumentation hat Peter Strohschneider (Textheiligung. Geltungsstrategien legendarischen Erzählens im Mittelalter am Beispiel von Konrads von Würzburg »Alexius«. In: Geltungsgeschichten. Über die Stabilisierung und Legitimierung institutioneller Ordnungen. Hg. von Gert Melville. Köln, Weimar und Wien 2002, S. 109–147, hier S. 114 f.) die Legende mit der Reliquie kontrastiert. Während die Reliquie als Präsenz der Transzendenz in der Immanenz aufzufassen sei, zeichne die Legende sich durch den paradoxen Versuch aus, das Absolute, Zeitlose und Unterschiedslose in die erzählerische Logik des Immanenten, der Zeitlichkeit und der Zeichendifferenz zu übertragen: »Die Differenzierungsoperationen des Erzählens erzählen daher nicht von der Transzendenz selbst, sondern sie erzählen eine Geschichte vom Hereinragen der Transzendenz in die Immanenz, von ihrem Wirksamwerden in der Geschichte. [...] Die Legende erzählt, was sie als unerzählbar konstituiert.«

anderen als *fascinans* (als Anziehendes, Beseligendes),²⁰⁶ so erscheint es nur folgerichtig, das Heilige als Sich-Entziehendes, Unerzählbares darzustellen beziehungsweise auf seine Darstellbarkeit eben ostentativ zu verzichten und stattdessen auf seine Wirkung umzuschwenken. Wenn Kellers Dorothea-Erzählung sich von einem bestimmten Augenblick an aller rationalen Plausibilisierung enthält, um gerade die *Faszination* des Martyriums am Beispiel einer erzählerischen Repoussoirfigur wie dem distanziert beobachtenden, sehnsüchtig hingerissenen Theophil zu demonstrieren, so antizipiert die Legende damit eine wesentliche religionsphänomenologische Einsicht der Moderne.

*Vom Verschwinden der Heiligen und dem Erscheinen des Betrachters:
europäische Konstellationen*

Mit seinem Versuch, die Dorothea- und Theophil-Legende nicht parodistisch zur erotischen Novelle zu profanieren, sondern die Irritationskraft des Sakralen durch die Einschränkung des allwissend-allmächtigen Erzählmodus zu erhalten, mit diesem Versuch also steht Keller im europäischen Kontext nicht allein. Aufgrund seines Liebesthemas und des zentralen Blumenmotivs inspirierte der Stoff in der Mitte des 19. Jahrhunderts eine wahre Schar von Neubearbeitungen, weit über Kosegarten hinaus. Im deutschsprachigen Raum steuerten bekannte Autoren wie Theodor Körner und Gottfried Kinkel ihre Fassungen der Legende bei.²⁰⁷ Beliebte war die Geschichte aber vor allem bei den englischen Präraffaeliten, wo Christina Rossetti (*A Shadow*

²⁰⁶ Vgl. Otto: Das Heilige.

²⁰⁷ Zwischen 1804 und 1860 haben die folgenden deutschsprachigen Autorinnen und Autoren die Dorothea-Legende bearbeitet: Ludwig Theobul Kosegarten: Der Garten des Liebsten. In: Ders.: Legenden. Bd. 2, S. 62–65. – Anon.: Dorothea und Theophilus. In: Achim von Arnim und Clemens Brentano: Des Knaben Wunderhorn. Bd. 2. Heidelberg 1808, S. 325–327. – Theodor Körner: Die heilige Dorothea. Legende. In: Ders.: Poetischer Nachlaß. Hg. von C. A. Tiedge. Bd. 2: Vermischte Gedichte und Erzählungen. Leipzig 1815, S. 118f. – Johann Peter Silbert: Die heilige Dorothea. In: Ders.: Die heilige Lyra. Wien 1819, S. 81–89. – Friedrich Albert Franz Krug von Nidda: Die heilige Dorothea. In: Ders.: Gedichte. Leipzig 1820, S. 244–249. – Franz Graf von Pocci: Die Rosen der Heiligen Dorothea. In: Fest-Kalender in Bildern und Liedern [...]. Heft 5. Berlin 1835, S. 4. – Tobias Gottfried Schröer: Die heilige Dorothea. Dichtung und Wahrheit aus dem Kirchenleben in Ungarn. Leipzig 1839. – Johann Ladislaus Pyrker: Die heilige Dorothea. In: Ders.: Legenden der Heiligen auf alle Sonn- und Festtage des Jahres. In metrischer Form. Wien 1842, S. 55–59. – Gottfried Kinkel: Dorothea. In: Ders.: Gedichte. Stuttgart und Tübingen 1843, S. 16–20. – Isabella Braun: St. Dorothea. In: Dies.: Helden des Christenthums. Augsburg 1852, 1855, S. 27–31.

of *Saint Dorothea*, 1858), Algernon Swinburne (*Saint Dorothy*, verfasst 1861, veröffentlicht 1866), William Morris (*The Story of Dorothea*, zwischen 1861 und 1865), Gerard Manley Hopkins (*For a Picture of St. Dorothea*, 1864) und Boyd Montgomerie Maurice Ranking (*Saint Dorothea*, 1865) eigene Versionen vorlegten.²⁰⁸

Die meisten der deutschen Verslegenden schematisieren die Figurenkonstellation zwischen der standhaften Dorothea und der Verführerfigur Theophil, wie dies auch bei Kosegarten der Fall ist. Dorothea erscheint hier von Beginn an als ›fromm‹, ›kindlich‹ und jenseitsorientiert. Ihr Handeln wird extern durch das Eingreifen Gottes motiviert, der ihr, wie es bei Körner heißt, »einen lieblichen Traum | In ihre Seele gegossen«, dem sie unbeirrbar bis zum Tode nachstrebt.²⁰⁹ Anders verhält es sich bei den englischen Vertreterinnen und Vertretern: Hier regt die prominente Rolle des Theophil, der vom Spötter an der Marterstätte selbst zum Märtyrer wird, ein komplexes Spiel mit Figurenperspektiven an, das zu Kellers Variante überraschende Parallelen aufweist. So erzählt Swinburne die Legende konsequent aus der Sicht des unbedarften Theophils, der bei einem Spaziergang bei Rom der schönen Dorothea durch ein Gitter ansichtig wird,

208 Vgl. Christina Rossetti: »Rivals«. A Shadow of Saint Dorothea. In: Dies.: *The Complete Poems*. A Variorum Edition. Bd. 3. Hg. von R. W. Crump. Baton Rouge und London 1990, S. 276 f. Das Gedicht wurde im November 1858 verfasst, blieb aber zu Lebzeiten unveröffentlicht. – Algernon Charles Swinburne: *St. Dorothy*. In: Ders.: *The Poems*. In Six Volumes. Bd. 1: *Poems and Ballads*. London 1909, S. 237–251. Zur Datierung siehe K. L. Goodwin: An Unpublished Tale from *The Earthly Paradise*. In: *Victorian Poetry* 13/3-4 (1975), S. 91–102, hier S. 93. – William Morris: *The Story of Dorothea*. In: Florence Saunders Boos: *The Design of William Morris' 'The Early Paradise'*. Lewiston 1990, S. 400–445. Morris sah das Gedicht für seinen mediävalisierenden Jahreszyklus *The Earthly Paradise* vor, nahm ihn dort aber nicht auf; vollständig aus den Manuskripten ediert hat es erst Saunders Boos. Einige Verse waren zuvor bei Goodwin: *Unpublished Tale*, mitgeteilt worden. – Gerard Manley Hopkins: *For a Picture of St. Dorothea*. In: Ders.: *The Poems*. Hg. von W. H. Gardner und N. H. Mackenzie. London 1967, S. 19 f. Hopkins hat das Gedicht später zweimal überarbeitet bzw. das Sujet neu traktiert, siehe ebd. S. 35–37 (»Lines for a Picture of St. Dorothea. Dorothea and Theophilus«) und S. 344 f. (»St. Dorothea«). – Boyd Montgomerie Maurice Ranking: *St. Dorothea*. In: Ders.: *Fulgencius. With other Poems, Old and New*. London 1880, S. 221–228, hier unter dem Abschnitt »Poems published in 1865«; den Ort der Erstveröffentlichung des Gedichts konnte ich nicht ermitteln. – In der französischen, italienischen und spanischen Literatur scheint mir der Dorothea-Stoff seltener aufgegriffen worden zu sein. Zu überlegen wäre, ob in Baudelaires »La Belle Dorothee« (im *Spleen de Paris*, 1869) nicht auch die Dorothea-Legende anklingt, wie Yves Bonnefoy (»La Belle Dorothee« ou Poésie et Peinture. In: *L'Année Baudelaire* 6 [2002], S. 11–24, hier S. 17) vorgeschlagen hat. – Sehr viel später hat der Belgier Bruno Destrée, ein Vertreter des *Renouveau catholique*, in seinen *Trois Poèmes* (1898) eine längere Verserzählung mit dem Titel *Sainte Dorothee de Cappadoce* veröffentlicht.

209 Körner: *Die heilige Dorothea*, S. 118.

sich nach ihr erkundigt, sie zum Dienst im Venustempel zu überreden sucht und sie nach ihrer Zurückweisung an den Statthalter, bei Swinburne mediävialisierend ›King Gabalus‹ genannt,²¹⁰ verrät. Dorothea erscheint hier durchgängig als Objekt der Anschauung und Begierde, und die ästhetisierenden Schilderungen ihrer Hautfarbe, ihres Kleids und so weiter folgen stets dem männlichen Blick des Theophil, der damit zum eigentlichen Protagonisten der Legende avanciert.

Edward Burne-Jones hat die auch bei Keller ausgebaute Schlüsselszene von Theophils Engelsgeschenk 1863 in einem naiv-heiligen, der Frührenaissance nachempfundenen Gemälde imaginiert (Abb. 4). Die Komposition des Bildes ist intrikater, als es die giotteske Einfachheit der Figurenzeichnung vermuten lässt. Es lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters zuvorderst auf eine Panstatue in der Bildmitte und arrangiert die wesentlichen ›Ereignisse‹ um sie herum. Ganz im Hintergrund, vor einem Venus-Tempietto, sind undeutlich der Statthalter und der Henker zu erkennen, welche den Gerichtsplatz eben verlassen, sowie der Leichnam der Heiligen Dorothea, in Leinen aufgebahrt und von trauernden Frauen umgeben.²¹¹ Der herantretende Engel, der eher weibliche als knabenhafte Züge und vielleicht Dorotheas Antlitz trägt, ist links an den Bildrand gerückt. Ohne ihn schon zu sehen, läuft rechts Theophil auf ihn zu, der Legende gemäß mit einem Folianten als junger Rechtsgelehrter gekennzeichnet. Sein Kopf ist seitlich gebeugt, sodass unklar bleibt, ob er zurück auf Dorotheas Leichnam blickt oder nach links zu einer Zweiergruppe von Jungfrauen, die zu Füßen der Götzenskulptur Wasser aus einem gefrorenen Brunnen schöpfen. So erscheint Theophil am Scheideweg zwischen der christlichen Heiligen und der paganen Religion der Antike, für die Pan und Venus als Götter der Wollust und der Liebe stehen, und das Bild zeigt ihn im Moment kurz vor der Revelation: Sobald

210 Der Name soll vermutlich eine Verballhornung von ›Eliogabal‹ sein, so wie die alten Kaisernamen in der mittelalterlichen Epik sehr frei variiert wurden. Dass Eliogabal rund achtzig Jahre vor der Hinrichtung Dorotheas Kaiser war – sie wurde unter Diokletian ermordet –, entspricht ebenfalls den historischen Lizenzen (oder auch einfach: Fehlern) mittelalterlicher Hagiographie, die Swinburne hier offenbar imitiert.

211 In einer Rede über *The Present State of Modern Art* (1867) hat John Ruskin dieses Arrangement ausdrücklich sehr gelobt. Dass Burne-Jones die tote Heilige verborgen habe und »the entire interest [...] on the beautiful circumstance of the angel bringing the flowers from heaven« konzentriert sei, mache das Werk »nearly a perfect dramatic work« (John Ruskin: *On the Present State of Modern Art, With Reference to the Advisable Arrangements of a National Gallery*. In: *The Works*. Bd. 19: *The Cestus of Aglaia and The Queen of the Air, with Other Papers and Lectures*. Hg. von Edward Tyas Cook und Alexander Wedderburn. Cambridge 2010, S. 197–230, hier S. 211). Ruskin hatte es 1867 in der Londoner Sommerausstellung der *Royal Society of Painters in Water-Colour* gesehen.



Abb. 4: Edward Burne-Jones: St. Theophilus and the Angel (1863–1867)

er den Kopf wendet, wird er des Engels gewahr werden und sich bekehren. Am Beispiel der Dorothea-Legende deutet Burne-Jones den geschichtlichen Umbruch an, den die Märtyrerverfolgung bedeutet, und stellt mit seinem (fast schon nostalgisch-sehnsüchtig zurück- und auf die wasserschöpfenden Mädchen blickenden) Theophil einen Heiden buchstäblich an der Schwelle des Christentums vor.

Auf die Figurenperspektive des Theophil zielt auch Gerard Manley Hopkins' Gedicht *For a Picture of St. Dorothea* (1864), die vielleicht gelungenste Adaptation des Sujets. Der Titel könnte sich fast auf Burne-Jones' zeitgenössisches Gemälde beziehen, das Hopkins aber wohl nicht kannte.²¹² Das Gedicht lautet vollständig:

²¹² Vgl. Jerome Bump: Reading Hopkins: Visual vs. Auditory Paradigms. In: Literature, Arts, and Religion. Hg. von Harry R. Garvin. London und Toronto 1982, S. 119–149, hier S. 123, zu den Kontakten zwischen Hopkins und den Präraffaeliten, sowie zum präraffaelitischen ›Kult um Dorothea‹. Bump zufolge war Hopkins' Gedicht nicht auf ein bestimmtes Gemälde verfasst, anders als der Titel suggeriert (ebd., S. 124).

I bear a basket lined with grass;
I am so light, I am so fair,
That men must wonder as I pass
And at the basket that I bear,
Where in a newly-drawn green litter
Sweet flowers I carry, – sweets for bitter.

Lilies I shew you, lilies none,
None in Caesar's gardens blow, –
And a quince in hand, – not one
Is set upon your boughs below;
Not set, because their buds not spring;
Spring not, 'cause world is wintering.

But these were found in the East and South
Where Winter is the clime forgot. –
The dewdrop on the larkspur's mouth
O should it then be quenched not?
In starry water-meads they drew
These drops: which be they? stars or dew?

Had she a quince in hand? Yet gaze:
Rather it is the sizing moon.
Lo, linkéd heavens with milky ways!
That was her larkspur row. – So soon?
Sphered so fast, sweet soul? – We see
Nor fruit, nor flowers, nor Dorothy.²¹³

213 Hopkins: For a Picture of Dorothea, S. 19 f. – Weil der schwerverständliche Text ausführlicher interpretiert werden soll, erlaube ich mir den Versuch einer Interlinearübersetzung in Prosa: »Ich trage einen mit Gras gefütterten Korb; | Ich bin so hell, ich bin so hold, | Dass Männer ganz verwundert sind, wenn ich vorbeigehe, | Und auch über den Korb, den ich trage, | In dem ich in frischgeschnittenem [neu gezeichnetem] grünem Bett | Süße Blumen trage, – süße statt bittere. | Lilien zeige ich euch, keine Lilien, | Keine blühen in des Kaisers Garten, – | Und eine Quitte in der Hand, – nicht eine | Sitzt auf eurem Geäst unten; | Sitzt dort nicht, denn ihre Knospen sprießen nicht; | Sprießen nicht, denn die Welt verwintert sich. | Aber diese wurden im Osten und Süden gefunden | Wo Winter der Gegend vergessen ist. – | Der Tautropfen auf dem Mund des Rittersporns | O soll er denn nicht ausgelöscht werden? | In sternenbedeckten Wasserauen haben sie diese Tropfen | geschöpft: Was sind sie? Sterne oder Tau? | Hatte sie eine Quitte in der Hand? Doch schau: | Eher ist es der wachsende Mond. | Schau, verknüpfte Himmel mit der Milchstraße! | Das war ihre Ritterspornspur. – So bald schon? | In die Sphäre verschwunden so schnell, süße Seele? – Wir sehen | Weder Frucht noch Blumen noch Dorothea«.

Wie zwei spätere Versionen des gleichen Gedichts nahelegen, stellen die vier Strophen einen Dialog zwischen Theophil und Dorothea vor, die anders als in der Legende wohl selbst als Engel erscheint, um die Blumen zu überbringen.²¹⁴ Der Engel beziehungsweise die Heilige Dorothea spricht die ersten beiden, Theophil die anderen beiden Strophen. In der zweiten Fassung wird Theophils Bekehrung weiter ausgestaltet und die dritte Fassung fügt dem Zwiegespräch sogar noch eine neue Figur hinzu, *A Catechumen*.²¹⁵

Statt eines Dialogs scheint mir jedoch die vorliegende Fassung in ihren vier Strophen vielmehr einen Perspektivwechsel vorzuführen, in dessen Verlauf die Redeinstanzen und pronominalen Referenzen verschwimmen. Die erste Strophe nimmt eine Art Selbstinventur des ›Ich‹ vor, das gleich zu Beginn prominent anaphorisiert wird und fast in jedem Vers wiederkehrt, insgesamt sechsmal. Durch die Floralattribute, den Hinweis auf seine Schönheit und den Umstand, dass die Männer sich nach ihm umdrehen, lässt sich das Ich mit Dorothea (bzw. mit ihrem Engel) identifizieren. Der deklarative Gestus des ›I‹ schwächt sich jedoch schon am Anfang der zweiten Strophe ab, in der das Ich sich lediglich einmal noch, im ersten Vers, nennt und in der seine Attribute, die Lilie und die Quitte, nur mehr negativ bestimmt werden, weil sie im kaiserlichen Garten nämlich fehlen. Der Abtausch von These und Antithese zieht sich kaskadenartig durch die Verse und verkompliziert die Grammatik, bis die fortgesetzte Anadiplose (›lilies none, | none in Caesar's gardens blow‹; ›not one | Is set upon your boughs below | Not set‹; ›their buds not spring; | Spring not‹) allmählich verdunkelt hat, wer hier wen negiert, Dorothea die Blumen des Kaisers oder der Kaiser die Blumen Dorotheas. In der dritten Strophe, adversativ mit ›But‹ eingeleitet, dominieren sodann Fragesätze. Das Ich ist verschwunden, und mit dem Verbum ›quench‹ (›verlöschen‹) setzt eine sphärische Transformationssemantik ein, die sich bis zum Ende des Gedichts fortsetzt – ob denn der Tau in den heißen Gebieten des Südens und Ostens nicht verlöschen müsse, lauten die subjektlosen Fragen, und ob es sich überhaupt um Sterne oder Tau handle? Die Ambiguität von Immanenz und Transzendenz, weltlichem Ding und Sternenwelt prägt

214 In der zweiten Fassung ist das dialogische Moment dadurch gekennzeichnet, dass den Strophen die Figurenbezeichnung ›Dorothea and Theophilus‹ vorweggesetzt ist (Gerard Manley Hopkins: *Lines for a Picture of St. Dorothea*, S. 35); in einer weiteren Fassung jedoch sind die Figuren den Strophen zugeteilt, und hier spricht der Text nicht Dorothea, sondern ›The Angel‹ (Hopkins: *St. Dorothea*, S. 344 f.). Für die vorliegende, erste Fassung ist aber eindeutig, dass Dorothea selbst in Engelsgestalt auftritt, immerhin spricht die vierte Strophe von ihr als ›she‹.

215 Vgl. Hopkins: *St. Dorothea*, S. 344.

auch die vierte Strophe, die pronominal zunächst in die dritte Person wechselt – von einem »She«, von »Dorothy« ist nun die Rede –, und erst im vorletzten Vers ein »we« erkennen lässt, dem die Fragesätze offenbar zuzuschreiben sind. Die Quitte in Dorotheas Hand ist doch nur der aufgehende Mond, ihr Rittersporn nur die Milchstraße: Die Heilige, so muss das Wir bemerken, hat sich ins Sphärische immaterialisiert, und mit ihr die Früchte und Blumen.

Zwei Merkmale sind den Bearbeitungen von Swinburne, Burne-Jones und Hopkins ebenso gemeinsam wie Kellers Dorothea-Legende. Zum einen neigen sie alle dazu, statt Dorothea ihren männlichen Gegenpart Theophilus in den Mittelpunkt der legendarischen Erzählung zu stellen. Sie bringen die Heilige dadurch gewissermaßen zum Verschwinden, sei es, indem sie ihr ›Innenleben‹ intransparent werden lassen, ihren toten Körper aus dem Blickfeld verbannen oder, ganz wörtlich, das sphärische Auflösen ihres Erscheinungsbilds inszenieren. Zum anderen akzentuieren alle drei (oder vier, rechnet man Keller dazu) den Sichtpunkt ›ihres‹ Protagonisten und mit ihm die subjektive Wahrnehmung des Geschehens. Hopkins beginnt mit der Ich-Rede der Heiligenfigur, die im Laufe seines Gedichts zu zerfließen scheint und den Spekulationen eines verunsicherten ›Wir‹ platzmacht, dessen/deren Wahrnehmungen fraglich wirken und tatsächlich nur noch in Fragen münden. Burne-Jones ambiguisiert die Blickrichtung seines Theophils und konzentriert sich just auf den entscheidenden Augen-Blick, in dem er die Wahrheit des Christentums sehen wird. Und so weiter – die Austrübung oder Marginalisierung der Heiligenfigur führt jedenfalls in allen Erzählungen und Gedichten dazu, dass der subjektive Eindruck, den ihr Martyrium oder ihre Erscheinung bei Theophil hinterlässt, hervorgehoben und in seiner optischen Gebundenheit nuanciert wird.

Zwar verbietet sich bei diesen Beispielen jede Einflusspekulation, schon wegen der etwas früheren Entstehung von Kellers *Legenden* bereits Mitte der 1850er Jahre. Auch wenn man nicht davon ausgehen kann, dass Keller seine englischen Konkurrenten je zur Kenntnis genommen hat, wäre die literarhistorische Stellung der *Sieben Legenden* vor ihrem Hintergrund doch neu zu justieren, wäre jedenfalls zu betonen, dass sie, als sie 1872 veröffentlicht wurden, viel zeitgemäßer gewirkt haben müssen als zu ihrer Entstehungszeit.



Unter dem Eindruck von Feuerbachs Religionsphilosophie, das hat die Forschung zu Recht festgestellt, wendet Keller die Gattung der Legende ins Säkulare, motiviert das Handeln seiner Protagonisten neu, indem er sie

aus Heirats- und Liebeslust agieren lässt, ihre geheimen Absichten und charakterlichen Idiosynkrasien kennt und kenntlich macht, ihre Gefühle und religiösen Gefühlskompensationen offenlegt. Die topischen Elemente der Gattung, die Marienfigur als Nothelferin, der Teufel als Antagonist, das Wunder, die Versuchung, die Bekehrung werden in ihrer märchenhaften Poetizität anerkannt und beibehalten, aber doch stets ironisiert und als Projektionen entlarvt. – Nur wenn's ans Martyrium geht, so lässt sich meine Lektüre von *Eugenia* und *Dorotheas Blumenkörbchen* zusammenfassen, schreckt der Erzähler zurück, rafft eilig zusammen, bricht ab oder wendet sich einer anderen Figur als der Heiligen zu, um durch deren Augen von Konversion, heiligem Lebenswandel und Tod zu berichten, um an deren Reaktionen nur noch die Sogwirkung des heiligen Sujets zu illustrieren.

Darin liegt ein Zugeständnis, und zwar das Zugeständnis eines bestimmten Faszinationswerts, den man der Legende seit Herder zugesprochen hat: ihre Andersartigkeit, sogar Resistenz gegenüber jeder bürgerlichen Autonomisierung von Figurenhandeln und allen auf Anthropologie und Psychologie fußenden formalrealistischen Erzählverfahren. Kosegarten und andere leiteten daraus ein gegenwartskritisches Versprechen ab. Sie waren bestrebt, über die Hilfskonstruktion mittelalterlicher Vorbilder zur ›heiligen Einfalt‹ zu finden, wollten ihrer Zeit mit der generischen Schematisierung und Stilisierung einen Ausweg aus dem angeblichen Subjektivismus weisen und begründeten dabei unter der Hand eine folgenreiche Legendenpoetik des Einfachen und Archaischen. ›Einfach‹ sind dagegen Kellers Transformationen der Gattung nicht, nach keiner Facette des Begriffs. Und doch schlägt sich in manchen seiner *Legenden* die verwandte Tendenz nieder, den Heiligen den sozusagen ›vormodernen‹ Nimbus einer statuarisch-unerklärlichen Figurenmotivation verzichtsweise doch einzuräumen, um den Bann sakraler Unverfügbarkeit zumindest ästhetisch bestehen zu lassen.

Zweite Rahmenbetrachtung

Generizität als Entlastung in der bürgerlichen Moderne

Die poetische Suche nach ›Naivität‹, die weite Teile des 18. Jahrhunderts umgetrieben und vor deren regressiver Disposition bereits Schiller gewarnt hatte,²¹⁶ beschreitet nach 1800 einen neuen Pfad. Der Umbau der Sehnsuchtssemantik an der Schwelle zur Romantik ist an sich hinlänglich bekannt. Es verdient aber betont zu werden, welche Rolle Herder, Kosegarten und ihre Legendenproduktion dabei spielten. Die Legenden avancieren zum neuen Gattungsparadigma des Naiven, die Heiligen – »Kinder des Himmels« (Novalis) –²¹⁷ zum Sinnbild der Unschuld, als das sie die Hirten der aufklärerischen Idylle langsam verdrängen.

Damit ist zugleich gesagt, dass man die neue Legendendichtung nicht gut als anti-aufklärerisch beschreiben kann. Sie entlehnt der Geschichtsphilosophie der Aufklärung schließlich alle wesentlichen Denkfiguren und kreuzt wie sie die historisch-poetische Phylogenese mit der individuellen Ontogenese.²¹⁸ Zwar verabschiedet man sich von der Idee des bukolischen Naturstands und erklärt an ihrer Stelle das christliche Mittelalter zur Wiege Europas – wohlgerne nicht mehr: der Menschheit –, aber es bleibt doch in allen Grundzügen eine Mediävalisierung (und christliche Resakralisierung) der seit der Mitte des 18. Jahrhunderts diskursbestimmenden Geschichtserzählung von Ursprung und Verlust.

Dennoch ist es richtig, dass die vorgestellten Unternehmen eine polemische Kraft entwickeln, die sich *gegen* etwas richtet, vor allem gegen die eigene Zeit. In ihnen klingt jene Kulturkritik an, die die Moderne seit ihren Anfängen begleitet und die deshalb schwerlich als ›Anti-Moderne‹ abzutun ist. Sie erscheint hier auch nicht in der Gestalt der Technik-, Zivilisations-, Urbanisierungs- oder Kapitalismus-Schelte – all diese Bewegungen gibt es um 1800 natürlich –, sondern als Polemik gegen eine elitäre Kunst ohne Erbauungsanspruch, gegen eine Philosophie bürgerlicher Selbstermächtigung, gegen eine Schreibweise, die originell, autonom, formsprengend sein will. Demgegenüber lassen Herder, Kosegarten, Schlegel und ihre Zeitgenossen

216 Zur Ideengeschichte des Naiven im 18. Jahrhundert vgl. Hella Jäger: Naivität. Eine kritisch-utopische Kategorie in der bürgerlichen Literatur und Ästhetik des 18. Jahrhunderts. Kronberg i. Ts. 1975.

217 Novalis: Die Christenheit oder Europa. Ein Fragment [1799]. In: Ders.: Schriften. Bd. 3: Das philosophische Werk II. Hg. von Richard Samuel u. a. Darmstadt 1968, S. 507–527, hier S. 507.

218 Vgl. Lucas Marco Gisi: Einbildungskraft und Mythologie. Die Verschränkung von Anthropologie und Geschichte im 18. Jahrhundert. Berlin und New York 2007.

einen generischen Schematisierungswillen erkennen, der sozialpsychologisch erklärungsbedürftig ist. Zu diesem Zweck scheint mir eine Beobachtung Georg Simmels hilfreich, vielleicht auch deshalb, weil sie ganz am Ende des ›langen‹ 19. Jahrhunderts formuliert wurde, dessen epochalem Lebensgefühl (wenn es so etwas gibt) sie wohl noch entspringt.

In seiner Abhandlung über *Das Problem des Stiles* (1908) notiert Simmel den Wunsch des modernen Bürgertums, seine häusliche Umwelt mit stilisiertem Mobiliar und kunstgewerblichen Objekten von hoher Konventionalität und Musterhaftigkeit auszustatten. Besonders verbreitet sei die »Neigung des modernen Menschen, sich mit Antiquitäten zu umgeben – also mit Dingen, an denen der Stil, das Zeitgepräge, die allgemeine Stimmung, die sie umschwebt, das Wesentliche ist«. ²¹⁹ Als Grund dafür, »weshalb wir unsere Räume mit Gegenständen vergangener Zeiten ausstatten«, ²²⁰ führt Simmel erstens den Umstand an, dass im kunstgewerblichen Ding das Allgemeine über das Individuelle herrsche. Als Aspekt des Typischen schwäche die Stilisierung eines Objekts dessen Singularität ab; wo Stil ist, verschwinde das Persönliche. Und eben dies werde dem modernen Subjekt im Alltag zum Bedürfnis, weil es selbst derart individualisiert sei, dass es sich in seiner wohnlichen Umwelt nach Entsingularisierung sehne: Im »stilisierten Gebilde« steige das Leben »in die befriedeteren Schichten«,

in denen man sich nicht mehr allein fühlt, und wo [...] die überindividuelle Gesetzlichkeit der objektiven Gestaltung vor uns ihr Gegenbild in dem Gefühl findet, daß wir auch unsererseits mit dem Ueberindividuellen, dem Allgemein-Gesetzlichen in uns selbst reagieren und uns damit von der absoluten Selbstverantwortlichkeit, dem Balancieren auf der Schmalheit der bloßen Individualität erlösen. ²²¹

Indem es sein Zuhause mit Stilisiertem, Vorgezeichnetem, Unoriginellem einrichtet, entlaste das Individuum sich also von der Selbstverantwortlichkeit, zu der die Moderne es befreit hat. Hinzu tritt ein zweiter Gesichtspunkt: Nicht nur bewirkten die »stilisierten Formgebungen« eine erholsame »Milderung und Abtönung [der] akuten Personalität zu einem Allgemeinen und seinem Gesetz«; ²²² sondern indem sie antiquarisch sind, erinnern die

219 Georg Simmel: *Das Problem des Stiles* [1908]. In: Ders.: Gesamtausgabe. Bd. 8: Aufsätze und Abhandlungen, 1901–1908. Bd. 2. Hg. von Alessandro Cavalli und Volkhard Krech. Frankfurt a. M. 1993, S. 374–384, hier S. 382 f.

220 Ebd., S. 382.

221 Ebd., S. 380.

222 Ebd., S. 382.

Wohngegenstände den modernen Menschen auch an »[f]rühere Zeiten«, in denen die Individualisierung des Einzelnen noch nicht gegeben, er mit Verantwortung noch nicht belastet gewesen sei. »Was wir an Einheitlichkeit und Mangel an Problematik dem Griechentum und manchen Epochen des Mittelalters beneiden«, so Simmel,

ruht auf solcher Fraglosigkeit der allgemeinen Lebensgrundlage, d. h. des Stiles, die dessen Verhältnis zu der einzelnen Produktion sehr viel einfacher und widerspruchsloser gestaltete, als es für uns liegt, die wir auf allen Gebieten über eine große Anzahl von Stilen verfügen, so daß die individuelle Leistung, Verhalten, Geschmack sozusagen in einem lockeren Wahlverhältnis zu dem weiten Fundament, zu dem allgemeinen Fundament steht, dessen sie doch bedarf.²²³

Durch diesen Zusatz gewinnt die Konstruktion an paradoxer Komplexität: Das Subjekt schmückt seine wohnliche Umwelt mit Reminiszenzen an eine Zeit aus, in der die Bedingungen dieser Ausschmückung, die individuelle Wahlfreiheit, noch nicht gegeben war. Es bedarf der Negation des Persönlichen und Selbstverantwortlichen, wie sie die stilisierte Antiquität leistet, und re-affirmiert durch dessen Wahl zum Wohnobjekt doch gleichzeitig nur die eigene Persönlichkeit und Verantwortlichkeit.

Simmels Abhandlung steht im Zusammenhang mit seiner Gesellschafts- und Modernetheorie, wie sie vor allem in seinem Frühwerk über *Sociale Differenzierung* (1890) dargelegt ist. Simmel sieht die Moderne durch einen dialektischen Prozess von Individualisierung und Vergesellschaftung gekennzeichnet. »Gesellschaft« (später: »Vergesellschaftung«) beschreibt für ihn die prozessuale Wechselwirkung zwischen dem Einzelnen und dem Allgemeinen (seien es Gruppen oder andere größere soziale Gebilde), das sich in Institutionen und anderen Strukturen objektiviert.²²⁴ In der Moderne habe sich der soziale Kreis vergrößert, in dem die gesellschaftlichen Einzelglieder stehen, während sich gleichzeitig einzelne Teilgebiete der Gesellschaft ausdifferenzierten und autonomisierten, vor allem durch Arbeitsteilung und Funktionsdifferenzierung. Wesentlicher Motor der Vergrößerung und

²²³ Ebd., S. 383.

²²⁴ Vgl. Georg Simmel: Über sociale Differenzierung. In: Ders.: Gesamtausgabe. Bd. 2: Aufsätze 1887 bis 1890. Über sociale Differenzierung. Die Probleme der Geschichtsphilosophie. Hg. von Heinz-Jürgen Dahme. Frankfurt a. M. 1989, S. 109–297, hier S. 129–139. Den Begriff der »Vergesellschaftung«, der im Frühwerk noch nicht in dieser Form fällt – obwohl das Konzept der »Wechselwirkung« (ebd.) das gleiche meint – hat Simmel vor allem in seiner *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung* (1908) ausgearbeitet.

Differenzierung von Gesellschaft sei die Geldwirtschaft, führt Simmel später in seiner *Philosophie des Geldes* (1900) aus. Das Zusammenspiel der beiden Prozesse zeitige für das Individuum eine Reihe von Folgen: Zum einen singularisiert es sich in der Schnittstelle der verschiedenen Kreise und Rollen, denen es angehört und die es erfüllt. »Die Gruppen, zu denen der Einzelne gehört«, schreibt Simmel wiederum im Frühwerk, »bilden gleichsam ein Koordinatensystem, derart, daß jede neu hinzukommende ihn genauer und unzweideutiger bestimmt. [...] [J]e mehr es werden, desto unwahrscheinlicher ist es, daß noch andere Personen die gleiche Gruppenkombination aufweisen werden, daß diese vielen Kreise sich noch einmal in *einem* Punkte schneiden«. ²²⁵ Zum anderen gewinnt das Individuum durch die Vergrößerung der sozialen Kreise und die Differenzierung gewisse Freiheiten. Es verselbständigt sich insofern, als es zwischen verschiedenen Funktionen, Betätigungsfeldern, Kooperationen und entsprechenden Rollen wählen kann, die jeweils nicht mehr an konkrete Persönlichkeiten gebunden sind. Zwar erscheine »das Subjekt [...] von den Leistungen immer mehrerer Menschen abhängig«, aber »von den dahinterstehenden Persönlichkeiten als solchen« werde es »immer unabhängiger«: »[D]ie moderne Arbeitsteilung läßt eben so die Zahl der Abhängigkeiten wachsen, wie sie die Persönlichkeiten hinter ihren Funktionen zum Verschwinden bringt«. ²²⁶

Demnach hält Simmel die Moderne weder für eine schiere Erfolgs-, noch für eine bedauernswerte Verlustgeschichte. Das Subjekt findet sich in der Moderne zwar freier, selbstverantwortlicher und in der Kreuzung seiner Zugehörigkeiten auch einzigartig, es ist indes auch »atomisiert«, wird durch die Abstrahierungstendenz der Geldwirtschaft seinem Ursprung entfremdet und zugleich in seiner Individualität von neuen Zwängen und Abhängigkeiten bedroht. In der Kunst sucht es die Lösung für diese Spaltung, nicht aber als Unterhaltung und Ablenkung, sondern als Befreiung von der Wirklichkeit, deren Gegensatz die Kunst darstellt. Hier bezieht Simmel sich zentral auf Schopenhauer. Mit Schopenhauer geht er davon aus, das autonome Kunstwerk wirke als Quietiv des Individuums, weil es allein dem zweckfreien Formgesetz gehorche und es dem Rezipienten erleichtere, sich in der ästhetischen Anschauung aus seiner subjektiven Willensverhaftung in die Welt der reinen Idee zu befreien. ²²⁷ In seinen Abhandlungen ergänzt Simmel die

²²⁵ Simmel: Über sociale Differenzierung, S. 240.

²²⁶ Georg Simmel: Gesamtausgabe. Bd. 6: Philosophie des Geldes. Hg. von David P. Frisby und Klaus Christian Köhnke. Frankfurt a. M. 1996, S. 394.

²²⁷ *So in nuce* die Position bei Arthur Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. 2. Hg. von Arthur Hübscher. Zürich 1977, v. a. § 37–39. Siehe dazu auch Georg Simmel: Schopenhauers Ästhetik und die moderne Kunstauffassung. In: Ders.: Aufsätze und Abhandlungen

Schopenhauer'sche Philosophie gelegentlich um weitere Dimensionen ästhetischer Erlösung. So hebt er die Funktion von Kunstausstellungen hervor, die als »nothwendige Ergänzung und Folge des modernen Specialistenthums« dazu beitragen, dem vereinseitigten Subjekt ein vielseitiges Kunsterlebnis zu ermöglichen;²²⁸ und ebenso versteht er, wie eben ausgeführt, auch die Funktion der kunstgewerblichen Stilisierung, die das Werk aus »seiner absoluten Selbstverantwortlichkeit« enthebt und dem Betrachter eine Art ästhetische Kompensation für seine Vereinzelung gewähre.²²⁹

Simmels Theorie der antiquarischen Stilisierung lässt sich mit Gewinn auf die im bürgerlichen Zeitalter erstaunlich wirkmächtige Heiligenlegende übertragen. Die Gattung bietet dem bürgerlichen Subjekt eine kontrastive Entlastung von der eigenen Lebenswirklichkeit, in der es sich zwischen der Ethik autonomischer Selbstverantwortung einerseits und dem Geflecht funktionaler Abhängigkeiten und anderer Determinanten andererseits zerrieben sieht. Die Kunst und Literatur der Vormoderne, die in der Zeit um 1800 in mannigfaltiger Weise bemüht werden, tragen die Signatur einer angeblich naiven Zeit, in der Individuum und allgemeines Fundament, Autonomie und Gesetz noch nicht auseinandergetreten seien. Die vermeintlich entindividualisierte Schemaliteratur des Mittelalters bietet sich in diesem Kontext besonders an, weil ihre pragmatische Einbettung in die christliche Erbauung ebenso »unfraglich« wirkt wie ihr Glaubensgehalt.

Mit Simmel lassen sich die Tendenzen der Generalisierung, die Kosegarten und viele andere neue Hagiographen im 19. Jahrhundert forcieren – der ausgesprochene Schematismus, die stilisierte Einfachheit und negierte Originalität, die Statik und Gleichförmigkeit –, diese Tendenzen also lassen sich als Versuch lesen, das Gesetzhafte der Gattung gegen die bürgerliche Ideologie des Individuellen und Subjektiven zu positionieren. Die Legende um 1800 erscheint so als ein frühes Analogon zum Kunstgewerbe um 1900. Einen Kunstanspruch erhebt sie tatsächlich ja nicht, lehnt den elitären Kunstbegriff der philosophischen Ästhetik sogar ausdrücklich ab. Je einfacher und stilisierter die legendarische Form, so womöglich die implizite Selbstlegitimation der neuen Heiligenliteratur, desto beruhigender wirkt sie in einer Epoche, in welcher der »Subjektivismus und die Individualität [...] sich bis

1901–1908, S. 87–108, sowie einführend Denis Thouard: Schopenhauer. In: Simmel-Handbuch. Begriffe, Hauptwerke, Aktualität. Hg. von Hans-Peter Müller und Tilman Reitz. Frankfurt a. M. 2018, S. 503–508.

228 Georg Simmel: Ueber Kunstausstellungen. In: Ders.: Jenseits der Schönheit. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie. Hg. von Ingo Meyer. Frankfurt a. M. 2008, S. 9–17, hier S. 10.

229 Simmel: Das Problem des Stiles, S. 375.

zum Umbrechen zugespitzt« haben,²³⁰ wie Simmel konstatiert. Die Flachheit, die man der modernen Legendarik gelegentlich ankreiden konnte, wäre daher genauer als Poetik des Antiquarischen und Allgemeinen zu beschreiben, in deren Zeichen sich die neuen Hagiographen entschieden von einer Poetik des Originellen und Singulären absetzen, wie sie die Aufklärung mit ihrer Plastizitätsforderung, der Sturm und Drang mit seinem Geniekult oder die Romantik mit ihren Figurationen des Exzentrischen stets propagiert hatten.

So sind denn auch die Heiligen und Märtyrer der Legende nicht eigentlich als singuläre Figuren aufzufassen, anders als die Protagonisten des zeitgenössischen Romans oder die Helden des romantischen Trauerspiels. Es sind allesamt Typen, ganz bewusst unplastisch und unindividuell gezeichnet. Ihre paradigmatische Typisierung wird durch den anthologischen Charakter der Legendensammlungen noch augenfälliger; sie sind strukturell ersetzbar.²³¹ Das spiegelt sich in ihrer Haltung: Sie entscheiden sich gegen das eigene Leben, unterwerfen sich dem Willen Gottes bedingungslos und illustrieren so in gewisser Weise die Negation des Einzelnen im Zeichen des Allgemeinen. In ihrer Gestalt ästhetisieren die Legenden ein Ethos der Selbstverleugnung, nach dem das überforderte Individuum in der Kunst der alten Zeit und im stilisierten Objekt sucht. Gerade weil sie schematisiert sind, weil sie verschwinden hinter dem Gesetz einer simplifizierten Gattung, dessen primärer Gegenstand sie sind, weil sie sich dem Höheren hingeben und auf jede Eigenverantwortlichkeit verzichten, können die Heiligen jene »Fraglosigkeit der allgemeinen Lebensgrundlage« symbolisieren,²³² derer das singularisierte Subjekt der Moderne verlustig gegangen ist.

Hier allerdings regt sich Widerspruch. Wenn auch schwächer als bei einigen seiner Zeitgenossen, deutet sich in Simmels Modernedarstellung bisweilen eine kulturkritische Tönung an, die auf das hier vorgeschlagene Erklärungs-

230 Ebd., S. 382.

231 An anderer Stelle (Georg Simmel: Das Christentum und die Kunst. In: Ders.: Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908, S. 264–276, hier S. 272 f.) hat Simmel darauf hingewiesen, dass die christliche Kunst mit der typisierten Ikone einen dritten Weg zwischen dem wirklichkeitstreuen Porträt und der phantastischen, fiktiven Darstellung historischer Persönlichkeiten gefunden habe. Durch ihre »Fixierung« habe der ikonische Typus die »Funktion der historischen Wahrheit« erhalten: »Es ist damit die ungeheuer bedeutsame Form des *Typus eines Individuums* geschaffen. Wenn sonst die singulär künstlerische Versinnlichung historischer Persönlichkeiten armselig [...] zu wirken pflegt, so wird dies hier durch die besondere Kombination überwunden: die religiöse Tradition hat den *Glauben* an jene Typen erzeugt und damit die real-historische Wahrheit des Gebildes ersetzt [...]; aber weil es eben doch nicht Wissen, sondern Glauben ist, so ist hier eine unbegrenzte Freiheit für die individuelle künstlerische Schöpfung gelassen«.

232 Simmel: Das Problem des Stiles, S. 383.

modell abzufärben droht. Zudem hat die von Simmel bemühte Denkfigur der Entlastung im 20. Jahrhundert eine nicht unproblematische Aneignung in der konservativen Anthropologie und Geschichtsphilosophie erfahren, etwa bei Arnold Gehlen und Odo Marquard.²³³ Zwei Präzisierungen sind daher vonnöten: *Erstens* hat es für die Literaturwissenschaft wenig Sinn, die Kulturkritik der Moderne in ihrem eigenen Epochenverständnis fortzuschreiben, d. h. davon auszugehen, ›die‹ Moderne habe sich tatsächlich von irgendeiner metaphysischen Ganzheit entfremdet und suche dieses Manko mit historischer Notwendigkeit literarisch zu kompensieren. Denn die Ästhetik des füngungswilligen Subjekts und die gattungsgesetzliche Generalisierung von Dichtung, die der Legendenmode ab 1800 offenbar zugrunde liegen, sind lediglich *eine* Option in einer nicht anders als plural, als vielgestaltig zu denkenden Moderne. Andere Gruppen im frühen 19. Jahrhundert beschreiten andere, geradezu konträre Wege. Die vorgestellten Legendenprojekte sind deshalb keineswegs unwidersprochen geblieben, haben sogar von verschiedenen Seiten entschiedene Ablehnung erfahren. Nur wer unter den Zeitgenossen das kulturkritische Geschichtsbild teilt, sei es um 1800 oder um 1900, findet in der Heiligenlegende ein passendes Kompensationsmedium für die angeblichen Nöte des modernen Subjekts. Daher ist dieses Geschichtsbild mitnichten eine adäquate Beschreibung der Moderne, sondern allenfalls eine ihrer diversen *Selbstdeutungen*.

Zweitens sollte aus der Vielfalt literarischer Entwürfe, die ja keineswegs alle den Weg der ästhetischen Kompensation beschreiten, hervorgehen, dass ›das‹ moderne Subjekt der ästhetischen Ventile oder anderer Komplementierungen (sei es der Institution der Kirche oder des Rituals) durchaus nicht notwendig bedarf. Die allgemeine Erbauungsbedürftigkeit, die Herder und andere konstruieren, ist genau dies – eben Konstruktion, Setzung, Entscheidung,²³⁴ und also Ausdruck von Kontingenz, nicht von »unabweislichem Fatalismusbedarf« oder der »Unvermeidbarkeit des Unverfügbaren«, von der die konservative Geschichtsphilosophie im späten 20. Jahrhundert raunt.²³⁵ Ihre Diagnose

233 Der Begriff der ›Entlastung‹ – er fehlt bedauerlicherweise im *Simmel-Handbuch* (Anm. 227) – fällt bei Simmel öfter, z. B. in Ders.: *Über sociale Differenzierung*, S. 168.

234 Dies im Anschluss an Rudolf Schlögl: *Alter Glaube und moderne Welt. Europäisches Christentum im Umbruch 1750–1850*. Frankfurt a. M. 2013, S. 421–432 (›Religion ›setzen‹), hier S. 422: »Man kann dies [scil. den politischen Katholizismus, aber auch den Mesmerismus und andere ›Reaktionen‹ auf die Moderne] alles zusammen als eine konsequente Weigerung nehmen, die Umgestaltung der Gesellschaft in Religion nachzuvollziehen. Aber sie ermöglichte eine Position der Kritik an der modernen Welt, die nicht Kritik blieb, sondern ihr eine andere entgegengesetzte und damit ebenfalls deren performative Negation wurde. Auch die Negation war Praxis«.

235 Odo Marquard: *Ende des Schicksals? Einige Bemerkungen über die Unvermeidlichkeit*

resultiert nicht aus generellen Epochendefiziten oder anthropologischen Mängeln, wie der schillernde Begriff der ›Entlastung‹ suggeriert, sondern aus der Wahl zwischen Möglichkeiten, sowohl seitens derer, welche die Diagnose aussprechen, wie seitens derer, auf die sie womöglich zutrifft. So ist denn die Sehnsucht nach Souveränitätsverlust, die sich in manchen Texten der neuen Hagiologen abzeichnet, zuvorderst als Beleg für die anhaltende Pluralität ästhetischer Optionen nach 1800 zu werten, und nicht für den Umschlag moderner Pluralität in die ›antimoderne‹ Reaktionsmechanik von Überforderungserfahrung und ästhetischem Entlastungswunsch.

des Unverfügbaren. In: Ders.: Abschied vom Prinzipiellen. Philosophische Studien. Stuttgart 2015 [zuerst 1976], S. 67–91, hier S. 78. Marquard argumentiert allerdings weniger mit der Entlastungssehnsucht des modernen Menschen, sondern mit seiner Endlichkeitserfahrung, d. h. der Einsicht, weder die Anfänge noch die Folgen des autonomen Handelns völlig steuern zu können, sich stets also im geschichtlichen Rahmen des Unverfügbaren bewegen zu müssen: »Je mehr die Menschen die Wirklichkeit selber machen, um so mehr erklären sie sie schließlich – enttäuscht – zu der, für die sie nichts können und die ihnen nur noch angetan wird. Der moderne – neoabsolut-emanzipatorische – Antifatalismus neigt offenbar dazu, sein Gegenteil zu werden: Fatalismus; seine Defatalisierung der Welt betreibt indirekt ihre Refatalisierung« (ebd., S. 83).

KAPITEL III

ANEIGNUNGEN UND IRRITATIONEN: KULTURKAMPF

In der Logik kultureller Konflikte erfüllen Konversion und Martyrium eine indikative Funktion. Konversionen zeigen an, dass die Legitimität einer Sache zumindest in den Augen mancher ihrer Anhänger schwindet, weil Argumente, Dogmen, Rituale oder andere Identitätsbestände an Bindekraft verlieren. Die innere Solidarität der Gruppe droht rissig zu werden, sodass die Gegenseite attraktiver scheint. Ähnlich wie Kriegsgegner ihre militärischen Raumgewinne akribisch verzeichnen und Gefallenlisten führen, kann auf dem kulturellen Feld die Indikation von Apostaten und Bekehrten dazu dienen, die jeweilige Position der Parteien zu bestimmen. Treten sie massenhaft auf, erweisen sich Konversionen deshalb als wichtiger Labilisierungsfaktor für die Verlustseite (und sei es die vormals neutrale Gruppe von Beobachtern) sowie als wichtiger Bestätigungsfaktor für diejenige Seite, die Zulauf erhält. Umso mehr gilt das, weil Bekehrungen regelmäßig Welleneffekte auslösen, wie im Militär die Desertion: Wechseln immer mehr Anhänger das Lager, setzt eine Art Herdentrieb ein, der über Sieg und Niederlage entscheiden kann, gerade bei Auseinandersetzungen, die nicht primär über Geopolitik, sondern über Repräsentationsfragen, über Deutungen und ihre Traditionen, über Legitimitäts- und Wahrheitsansprüche geführt werden.

Komplementär verhält es sich mit dem Martyrium. Wenn ein Glaube derartige Loyalität erzeugen kann, dass seine Anhänger für ihn zu sterben bereit sind, gewinnt er an auratischer Evidenz, an Überzeugungs- und Kohäsionsmacht. Daher tun die Fraktionen kultureller Kämpfe gut daran, ihre Mitglieder so zu disziplinieren, dass diese sich nicht nur nicht zur Gegenseite ›bekehren‹, sondern innerlich und äußerlich standhaft bleiben, wenn nötig bis in den (sinnbildlichen) Tod. Zugleich wird man stets darum bemüht sein, Konversions- und Martyriumserfolge nach Möglichkeit publizistisch auszuschlachten, indem man von ihnen – erzählt. Vor diesem Hintergrund signalisiert die Konjunktur von Konversions- und Märtyrernarrationen den Polarisierungsgrad eines Konflikts. Sie gewinnen zuverlässig dann an Bedeutung, wenn eine etablierte Partei nach außen ihr Sinnstiftungsmonopol einbüßt, derweil sie sich im Inneren zersplittert.

Diese Dynamik lässt sich in den europäischen Konfessionskämpfen der

Frühen Neuzeit geradezu mustergültig nachzeichnen. Spektakuläre Bekehrungen sorgten europaweit für Aufregung.¹ Als Folge beanspruchten alle Seiten für sich das Ideal des Urchristentums und zelebrierten mit harscher Polemik einen Märtyrerkult, der sich durch das ganze 16. Jahrhundert in einer Unzahl von Druckgraphiken, Legenden und Theaterspielen fortsetzte.² Der bekannteste Fall der konfessionspolemischen Martyrologie ist zweifellos John Foxes auch auf dem Kontinent verlegtes *Book of Martyrs* (1563), das die katholische ›Verfolgung‹ von Protestanten auf hunderten von Seiten dokumentiert und mit grausamen Folterdarstellungen illustriert.³ Foxes ikonisch-narrative Analogien zwischen der eigenen Lage und der Zeit der Christenverfolgung waren propagandistisch ausgesprochen wirkungsvoll. Nach außen appellierten sie an eine europäische Öffentlichkeit, der gegenüber sie den Gegner dämonisierten, während sie für sich die ultimative Schuldlosigkeit und heilige Einfalt der ersten Christen beanspruchten – wer mochte da noch neutral bleiben? Und nach innen wirkten sie konsolidierend, erhöhten durch apokalyptische Szenarien und millenaristische Versprechen gleichsam den Einsatz – wer mochte da nur halbherzig für die eigene Sache kämpfen?

Eine ähnliche Konstellation lässt sich auch für das ›zweite Konfessionszeitalter‹ feststellen, als das man das 19. Jahrhundert neuerdings bezeichnet.⁴ Allein in den ersten fünfzehn Jahren des neuen Jahrhunderts konvertierte mit Friedrich Leopold von Stolberg-Stolberg (1800), Carl Friedrich von Rumohr (1804), Franz und Johannes Riepenhausen (1804), Adam Müller (1805), Friedrich und Dorothea Schlegel (1808), Zacharias Werner (1810), Johannes Veit (1810), Christian Friedrich Schlosser (1812), Friedrich Overbeck (1813), Johann Friedrich Heinrich Schlosser (1814) und Friedrich August

1 Vgl. die Beiträge zu: Konversion und Konfession in der Frühen Neuzeit. Hg. von Ute Lotz-Heumann, Jan-Friedrich Mißfelder und Matthias Pohlig. Göttingen und Heidelberg 2017, sowie mit allgemeinerem Anspruch Abigail Shinn: *Conversion Narratives in Early Modern England. Tales of Turning*. London 2018.

2 Vgl. Peter Burschel: *Sterben und Unsterblichkeit. Zur Kultur des Martyriums in der frühen Neuzeit*. München 2004. – Für den anglikanischen Kontext der Frühen Neuzeit siehe Alice Dailey: *The English Martyr from Reformation to Revolution*. Notre Dame 2012; für das Luthertum Robert Kolb: *From Hymn to the History of Dogma. Lutheran Martyrology in the Reformation Era*. In: *More than a Memory. The Discourse of Martyrdom and the Construction of Christian Identity in the History of Christianity*. Hg. von Johan Leemans. Leuven, Paris und Dudley 2005, S. 295–315; für den Katholizismus Brad S. Gregory: *Salvation at Stake. Christian Martyrdom in Early Modern Europe*. Cambridge 1999.

3 Vgl. Elizabeth Evenden und Thomas S. Freeman: *Religion and the Book in Early Modern England. The Making of Foxe's Book of Martyrs*. Cambridge 2011.

4 Zu dem Begriff und seiner Kritik siehe unten, Dritte Rahmenbetrachtung.

von Klinkowström (1814) eine beachtliche Gruppe von Malern, Philosophen und Dichtern zum Katholizismus, jeweils begleitet von teils heftigen öffentlichen Anfeindungen und Verteidigungen.⁵ Bei anderen, wie Ludwig Tieck, dessen Frau und Tochter 1805 konvertierten und der in den *Herzensergießungen* die katholische Bekehrung eines Malers in Rom imaginiert hatte, musste man entsprechende Inklinationen vermuten. Angesichts dessen kann man durchaus von einer veritablen Bewegung sprechen, die in der Restaurationszeit weiteren Zustrom durch katholische Intellektuelle wie Brentano, Eichendorff und besonders Joseph Görres erhielt – sie waren zwar nicht konvertiert, intensivierten aber nach dem Wiener Kongress ihre kontroverstheologischen Aktivitäten –, in Frankreich durch die prononciert katholischen Schriften eines Chateaubriand, de Maistre, Lamartine und anderer. Die medial breit ausgeschlachteten ›Seitenwechsel‹ sorgten bei manchen nur für Unverständnis, befeuerten bei anderen aber die Ängste vor dem Geltungsverlust der eigenen Fraktion und provozierten appellative Verfestigungs- und Rückgewinnungsversuche, die nicht selten mit literarischen Mitteln unternommen wurden.

Während die ersten beiden Kapitel von der Geburt einer autonomieskeptischen Inspirationspoetik aus dem Geist des Martyriums berichteten und dem Konstrukt der Legende als ›einfacher Erzählform‹ nachspürten, gehen die folgenden Studien ihrer Rekonstellation in den Konfessionskämpfen des 19. Jahrhunderts nach. Figur und Gattung, Opferheilige und Heiligenlegende, gewannen in den politischen Konfessionskämpfen des 19. Jahrhunderts eine imaginations- und formbildende Kraft. Mit der Französischen Revolution und der Säkularisation lebte ein prägnantes Verfolgungsnarrativ wieder auf, mit dem die Konfessionsliteratur für die je eigene Partei den Status des unschuldigen Opfers zu reklamieren und den Gegner als Tyrannen zu präsentieren suchte, dessen Untergang am Ende doch unvermeidbar sei. Das Erzählmuster gab nicht nur eine bestimmte Aktantenstruktur vor, sondern erlaubte es, die spätantike Christenverfolgung als Präfiguration einer dekadenten Gegenwart zu deuten, die man wie die ersten Märtyrer als Bewährungszeit zu durchleiden hätte, bevor das alte Imperium fallen und der Triumph der ›wahren‹ Christenheit anstehen würde. Märtyrerfiguren und legendarische Erzählmuster werden zu zentralen Bausteinen dieser narrativen Selbstviktimisierung, in der sich die konfessionsparteilichen

5 Siehe die Beiträge zu: Figuren der Konversion. Friedrich Schlegels Übertritt zum Katholizismus im Kontext. Hg. von Winfried Eckel und Nikolaus Wegmann. Paderborn 2014, sowie Jenny Lagau: Die Konversion des Friedrich Leopold Graf zu Stolberg. Motive und Reaktionen. Leipzig und Berlin 2006.

Ressentiments, Aggressionen und andere Tribalismen ebenso ausdrücken wie kollektive Ängste und Sehnsüchte. Es sind Narrationen des Rettungskampfs und der Rettungsnot, der Konversion und des Selbstopfers, der Verfolgung in düsteren Wendezeiten, der Dekadenz und Erlösung.

1 Dekadenz und Eschatologie: Chateaubriand und die Folgen⁶

Schon die Vordenker der Französischen Revolution hatten auf mythische und christliche Deutungsschemata zurückgegriffen, um die Gewaltexzesse zu Symptomen einer Zeitenwende zu stilisieren. Der Historiker Jesse Goldhammer unterscheidet zwei Modelle, mit denen die Jakobiner ihre Ausübung ›notwendiger‹ Gewalt legitimierten: einerseits das römische Konzept des Sündenbocks, für das der verbreitete Mythos des Lucius Iunius Brutus stand, der seine beiden Söhne als Verschwörer hinrichten ließ, um die erste Römische Republik zu gründen; andererseits das Konzept des Martyriums, das einen festen Platz im politischen Vokabular der Revolutionspresse einnahm.⁷ Dadurch sei es möglich geworden, die seit dem Tuileriensturm massiv eskalierende Gewalt als Indikator für den Anbruch einer neuen Zeit zu deuten, so wie der Nationalkonvent ja auch sonst darum bemüht war, die Zäsur der Republikgründung durch säkularisierte Rituale und Symbole zu unterstreichen. In diesem Zuge erklärte man den Königsmord an Ludwig XVI. nach dem römisch-stoischen Sündenbockmodell zum notwendigen Opfer, ein Versuch, das sakrale Selbstverständnis der ›gottgewollten‹ Bourbonenherrschaft gleichsam mit den eigenen Waffen zu schlagen. Für die ermordeten Helden der eigenen Sache, etwa für Le Peletier oder für Marat, beanspruchte man indes den Begriff des Märtyrers (›Martyrs de la Révolution française‹), wie man um sie überhaupt einen quasi-hagiographischen Personenkult zelebrierte. »[T]he French revolutionaries«, resümiert Goldhammer, »engaged in sacrificial violence because they believed that it would affect how their compatriots perceived the legitimacy of political

6 Das folgende Kapitel ist zu Teilen vorab publiziert worden, vgl. Verf.: Epische Eschatologie. Providenz, Autonomie und Gender in Chateaubriands *Les Martyrs*. In: Entscheidung zur Heiligkeit? Autonomie und Providenz im legendarischen Erzählen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Hg. von Daniela Blum, N. D., Marie Gunreben und Beatrice von Lübke. Heidelberg 2022, S. 191–217.

7 Vgl. Jesse Goldhammer: *The Headless Republic. Sacrificial Violence in Modern French Thought*. Ithaca und London 2005, S. 26–39. Goldhammer bezieht sich hierbei auf die wichtige Studie von Ivan Strenski: *Contesting Sacrifice. Religion, Nationalism, and Social Thought in France*. Chicago 2002.

power. This belief supported the revolutionary conviction that the Republic had to be born in blood that would simultaneously cleanse the stain of monarchism and endow the people with the king's divine power«. ⁸

In den Augen der Jakobiner delegitimierte Gewalt die neue Ordnung nicht, sondern war ihre notwendige Entstehungsbedingung, ein *Sacrificium* als heiliges Fundament. Sie vollbrachten eben nicht nur im »römischen Kostüm und mit römischen Phrasen die Aufgaben ihrer Zeit«, wie Marx einmal formuliert, ⁹ sondern kurioserweise auch im christlichen Kostüm der Märtyrer. Der Katholizismus geriet dadurch besonders unter Druck. Angesichts der Säkularisation sah er sein Heilsmonopol unter anderem im josephinischen Österreich, im revolutionären Frankreich und im napoleonisch besetzten Rheingebiet gefährdet. Auf die revolutionäre Sakralisierung von Gewalt antwortete die katholisch-royalistische Gegenreaktion mit einer elaborierten ›Theoretisierung‹ des Opfers, zu der es von jakobinischer Seite nicht gekommen war. An vorderster Stelle ist hier Joseph de Maistre zu nennen, vor allem sein *Éclaircissement sur les sacrifices* (verfasst um 1810, publiziert als Beilage zu den *Soirées de Saint-Petersbourg*, 1821). De Maistre lehnt den Gedanken, eine politische Ordnung könne sich über Opfergewalt legitimieren, rundheraus ab. Allerdings betrachtet er die Gewalt der Revolution insofern als notwendig, als sie das französische Volk moralisch reinige und es zu der Einsicht führe, dass nur Gott, nicht der Mensch eine Herrschaftsform initiieren könne. ¹⁰ Während die revolutionäre Presse auch den heroischen Tod im aktiven Kampf als ›Zeugnis‹ verstanden wissen wollte, ließ de Maistre nur die Passion im Sinne des Handlungsverzichts gelten, das stille Erleiden für den *Status quo*. Das Martyrium sei nur dann legitim, wenn es der Aufrechterhaltung oder Zurückgewinnung der gottgewollten Ordnung diene, nicht aber *per se* als Instrument menschlicher Politik, die doch stets nur im Terror enden werde. ¹¹ Der Unterschied ist ein anthropologischer: Nur durch die schmerzliche Erfahrung der sich ewig perpetuierenden Gewalt, zu der die Menschen durch ihre eigene Natur verdammt sind, lernen sie nach de Maistre, sich der gottgewollten Autorität der Monarchie und des Papstes zu unterwerfen.

8 Goldhammer: *The Headless Republic*, S. 7.

9 Karl Marx: *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*. In: Ders. und Friedrich Engels: *Werke*. Bd. 8. Berlin 1972, S. 115–123, hier S. 115.

10 Vgl. Goldhammer: *The Headless Republic*, S. 71–112.

11 Vgl. ebd., S. 103–111.

Auch die Institution der katholischen Kirche selbst antwortete auf den jakobinischen Opferkult mit einer Art strategischen Gegensakralisierung. Dadurch beanspruchte man die Märtyreridee wieder für sich. Papst Pius VI., der 1798 in Rom von Revolutionstruppen abgesetzt und arretiert worden war und wenig später in französischer Gefangenschaft verstarb, wurde in der katholischen Publizistik einhellig als ›Märtyrerpapst‹ apostrophiert.¹² Ausdrücklich verglich man in der katholischen Apologetik die Revolutionszeit mit der Verfolgung der Frühchristen.¹³ Schon zuvor hatten mehrere Kleriker damit begonnen, die *Persécution* der katholischen Revolutionsgegner hagiographisch zu dokumentieren und die Ermordeten in sogenannten *Martyrologes* zu verzeichnen.¹⁴ Tatsächlich wurden beispielsweise die Opfer des Septembermassakers 1792 von der Kirche beatifiziert und heiliggesprochen, wenn auch erst Jahrzehnte später.¹⁵ In den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts nutzte die Kurie die Sanktifikation als Instrument, um gegen den Republikanismus Stellung zu beziehen und die *Ecclesia militans* als Bollwerk gegen umstürzlerische Kräfte zu inszenieren.¹⁶ Bewusst berief man sich auf voraufklärerische Traditionen. So wurden die römischen Kanonisationsfeiern 1839 wieder im *Antichissimo rito* von 1671 abgehalten, dem Höhepunkt des Barockkatholizismus.¹⁷

12 Vgl. Eveline G. Bouwers: Glaube und Gewalt. Ein Beziehungsgeflecht auf dem Prüfstand. In: Glaubenskämpfe. Katholiken und Gewalt im 19. Jahrhundert. Hg. von ders. Göttingen 2019, S. 13–43, hier S. 20.

13 So beispielsweise der italienische Publizist Francesco Gusta in einer Streitschrift über den jansenitischen Einfluss auf die Französische Revolution, die 1794 in Ferrara erschien; vgl. Stefan Samerski: »Wie im Himmel, so auf Erden«? Selig- und Heiligsprechung in der Katholischen Kirche 1740 bis 1870. Stuttgart 2002, S. 312.

14 Vgl. Pierre d'Hesmivy d'Auribeau: Mémoires pour servir à l'histoire de la persécution française. Rom 1795, und Aimé Guillon: Les martyrs de la foi pendant la Révolution française ou Martyrologe des pontifes, prêtres, religieux, religieuses, laïcs de l'un et l'autre sexe qui périrent alors pour la foi. Paris 1821.

15 Vgl. Philippe Boutry: Hagiographie, histoire et Révolution française. Pie XI et la béatification des martyrs de septembre 1792 (17 octobre 1926). In: Achille Ratti. Pape Pie XI. Actes du colloque de Rome 1989. Hg. von der École française de Rome. Rom 1996, S. 305–355.

16 Vgl. Samerski: Selig- und Heiligsprechung, S. 318–344. Samerski untersucht den gegenrevolutionären Hintersinn der Sanktifikationspolitik am Beispiel der Causen des napolitanischen Jesuiten und Volksmissionar Francesco di Girolamo (beatifiziert 1806, kanonisiert 1839), des Gründers des Redemptoristenordens Alfonso de' Liguori (beatifiziert 1816, kanonisiert 1839) sowie des Hirtenmädchens Germaine Cousin (beatifiziert 1854, kanonisiert 1867), deren Leichnam, obwohl er in der Bevölkerung des Dorfes Pibrac bereits lokal verehrt wurde, von Revolutionstruppen verscharrt worden war.

17 Vgl. ebd., S. 345 f. – Zur Rezeption des Barockkatholizismus bei Schiller und seinen konfes-

Ebenso dürfte die wiederbelebte Translation frühchristlicher Märtyrerreliquien auf die neue Kurienpolitik der Kontersakralisierung zurückzuführen sein. Auch diese Praxis entstammte dem ersten Konfessionszeitalter. Seit 1578 hatte man in Rom begonnen, die verschütteten Katakomben zu öffnen, um dort nach Gräbern zu suchen, die mit frühchristlichen Symbolen wie Fisch, Palme, Alpha und Omega und so weiter ausgezeichnet waren.¹⁸ Die Knochen, die man in ihnen fand, wurden mehr oder weniger willkürlich einem Heiligennamen aus dem *Martyrologium romanum* zugeordnet und so als Reliquien verkauft oder verschenkt. Die Praxis, von gelehrten Klerikern oftmals missbilligt, wurde unter der Reformpolitik Papst Benedikts XIV. stark reglementiert, in der Folge auch erfolgreich eingedämmt. Aber unter den Kustoden des frühen 19. Jahrhunderts lebte der Brauch wieder auf. Laut ihrem Register erhielten die Kuratoren der Katakomben Anfragen aus aller Welt. Allein zwischen 1800 und 1850 versandten sie die körperlichen Überreste von weit über 1300 Heiligen, allesamt mit einer kirchlichen ›Authentifikation‹ versehen, die ihre Echtheit bestätigte.¹⁹ Es war sicher kein Zufall, dass rund ein Viertel der Heiligenknochen in das postnapoleonische Frankreich ging. Neben Italien (etwa die Hälfte) war die Nachfrage dort am größten, dann folgten Deutschland, Spanien, Belgien, Polen, sogar Mexiko, Brasilien, Algerien und die USA.²⁰ Eine gewisse Präferenz lässt sich für jung verstorbene Märtyrerinnen beobachten.²¹ Typisch ist der Fall der Heiligen Donata, eine obskure frühchristliche Märtyrerin des zweiten Jahrhunderts, deren Gebeine man 1817 gemeinsam mit einer Blutampulle in der Katakombe von S. Callisto hob und einem Pfarrer aus Kirchberg bei Graz überließ. 1835 wurde sie dorthin überführt, gewachst und eingekleidet. Sie ist noch heute in der Stiegenkirche zu sehen.²²

Hinter dieser institutionell nicht nur geduldeten, sondern päpstlich reglementierten und akribisch dokumentierten Translationspraxis wird man

sionsfundamentalistischen Implikationen siehe Ulrich Port: Militante Marienfrömmigkeit. Schillers »Jungfrau von Orleans« und die Politisierung der Religion um 1800. Stuttgart 2023, S. 117–177.

18 Vgl. dazu Burschel: Sterben und Unsterblichkeit, S. 219–223.

19 Vgl. Philippe Boutry: Les saints des Catacombes. Itinéraires français d'une piété ultramontaine (1800–1881). In: *Mélanges de l'école française de Rome* 91/2 (1979), S. 875–930, hier S. 885. Zur Vorgeschichte der Reliquientranslation vgl. ebd., S. 875–878.

20 Vgl. ebd., S. 887f.

21 Ebd., S. 891–895, und danach ausführlich am Beispiel der Heiligen Philomène.

22 Diesen und diverse andere Fälle schildert Elfriede Grabner: Die Katakombenheiligen Zoticus und Donata. Zur Translation und Verehrung ihrer Reliquien in der ›Praxis pietatis‹ der Steiermark des 19. Jahrhunderts. In: *Zeitschrift des Historischen Vereines für Steiermark* 98 (2007), S. 283–295, hier S. 289f.

füglich politisches Kalkül vermuten dürfen. Erkennbar ist die Absicht, das Märtyrertum konzeptuell und rituell wieder für die Kirche zu beanspruchen, es also gegen die jakobinisch-napoleonische Sakralisierung der Nation wieder als genuin christlich-katholisch auszuzeichnen. Die Kulturtheorie spricht in solchen Fällen von Reklamation: Gehören Appropriation und Travestie zu den üblichen Verfahren, mit denen eine hegemoniale Kultur ihre unterdrückten Minderheiten alterisiert, stigmatisiert oder fetischisiert, so können diese sich ihre entwerteten Identitätsbestände über Strategien des *Reclaiming* auch ›zurückerobern‹, beispielsweise indem sie stereotypisierte Kultureigenschaften als solche ausstellen und mit authentischeren Traditionen konfrontieren.²³ Auch wenn man sich die katholische Kirche um 1800 schwerlich als machtlose Minderheit vorstellen mag, entspricht es doch ihrem diskursiven Selbstverständnis, sich von Frankreich gleichsam ›verfolgt‹ und in ihren religiösen Riten und Symbolen enteignet, ja in den säkularisierenden Revolutionskulten geradezu travestiert zu sehen. Die Entchristianisierung setzte sich schließlich mit der Säkularisation der rheinischen Territorien im Reich noch fort, schien überhaupt auch in der nachnapoleonischen Zeit nicht abzuebben. Die Kirche reagierte bevorzugt mit kontroverstheologischen Manifesten, aber eben nicht nur: Indem sie die (vermeintlichen) Gebeine ihrer Märtyrer buchstäblich ausgrub und in ganz Europa verteilte, gemahnte sie nachdrücklich an die Christenverfolgung und reaktivierte deren Bedeutung für die laikale Frömmigkeit. Mit der Reliquientranslation stiftete man ein globales Flechtwerk der *Praxis pietatis*, zu dessen Hauptfaden nun der Martyriumskult erhoben wurde.

23 Bisweilen deuten Minderheiten die klischierten Zuschreibungen auch positiv um oder integrieren sie gar als *Reappropriation* in die eigene Gruppenidentität, wie das bei den meliorisierten Schimpfwörtern *Queer* für Homosexuelle oder *White Trash* für die weiße Unterschicht der Fall ist. Dazu und zu weiteren Phänomenen des *Reclaiming* siehe Cassie Herbert: Precarious projects. The Performative Structure of Reclamation. In: *Language Sciences* 52 (2015), S. 131–138, sowie Farah Godrej: Spaces for Counter-Narratives. The Phenomenology of Reclamation. In: *Frontiers: A Journal of Women Studies* 32/3 (2011), S. 111–133. – Zwei vergleichbare, aber viel spätere Fälle schildern Lucy Riall (Martyr Cults in Nineteenth-Century Italy. In: *The Journal of Modern History* 82/2 [2010], S. 255–287) und James McMillan (Reclaiming a Martyr: French Catholics and the Cult of Joan of Arc, 1890–1920. In: *Studies in Church History* 30 [1993], S. 359–370): Im italienischen Risorgimento beanspruchten die Nationalisten die Märtyrersemanantik für ihre Vorkämpfer (Riall deutet dies als Erbe der Romantik), worauf die katholische Kirche mit einer kämpferischen, kommunikativ überaus geschickten Wiederbelebung des Martyriumkults reagierte, um Rom für die Kirche zu beanspruchen. Ähnliche Absichten motivierten die ungewöhnlich späte Heiligsprechung der Johanna von Orléans 1920, die, wie McMillan gezeigt hat, von französischen Katholiken um 1900 bewusst vorbereitet worden sei, um die Nationalheilige gleichsam zu ›rekatholisieren‹.

So entstand um 1800 ein regelrechter Deutungskampf um sakrale Semantiken des Opfergangs. Er geht in der üblichen Gegenüberstellung von säkularisierter Nationalpolitik und katholischer Sakralität nicht recht auf. Die konkurrierenden Ansprüche auf das Martyrium zeigen vielmehr, wie untrennbar politisch-territoriale ›Macht‹ mit Fragen der Repräsentation verknüpft waren. Aus Sicht des Katholizismus musste der Kunstschatz des Mittelalters gerettet, die legendarische Literatur der Spätantike revitalisiert, die Verfolgung der Christen immer neu poetisch ins Gedächtnis gerufen werden, um damit gegen die Revolution und ihre ideologischen Grundlagen, die materialistische Religionskritik und den heroischen Opfergedanken, ins Feld zu ziehen. Den wesentlichen Impuls auf literarischem Gebiet dazu gab das von der deutschsprachigen Romantikforschung wenig beachtete Prosaepos *Les Martyrs* (1809), das François-René de Chateaubriand einige Jahre nach dem *Génie du Christianisme* (1802) publizierte, jener antiaufklärerischen Apologie der christlichen Kunst und Poesie, die ihn schlagartig in ganz Europa berühmt gemacht hatte. Es handelt sich in gewisser Weise um die Probe aufs Exempel der dort aufgestellten These, das Christentum sei der antiken Literatur in der Entwicklung der Figuren, der Leidenschaften und der Funktion des Wunderbaren weitaus überlegen.²⁴ Chateaubriands *Les Martyrs* aktualisiert das katholische Verfolgungsnarrativ, so meine Lesart, um die Kämpfe der Antike und seiner revolutionären Gegenwart als Vorstufe eines ewig wiederholten *Triomphe de la religion chrétienne* darzustellen, wie der Untertitel lautet. Im Zuge dieser historischen Eschatologie – einer Geschichtslehre des Untergangs und des Triumphs – arbeitet Chateaubriand die Erzählformen des antiken Epos zu einer Art epischen Heiligenlegende um und richtet sie auf das geschlechtsspezifisch differenzierte Paradox des ›freiwilligen Sklaventums‹ aus, einer willentlichen Hingabe an den geschichtswirksamen Gottvater. Um diese ästhetische wie ideologische Tendenz darzulegen, ist es erforderlich, die Handlungszüge des Epos zunächst knapp zu rekapitulieren.

Les Martyrs ist wie die homerischen Epen in 24 Abschnitte disponiert, die allerdings wegen der Prosaform *Livres* heißen, nicht Gesänge. Die ersten Bücher entwerfen eine idyllisch-expositorische Rahmen- und eine ereignisshafte Binnenerzählung, die vom vierten bis zum elften Buch den überwie-

²⁴ Vgl. die *Préface* in François-René de Chateaubriand: *Œuvres complètes*. Nouvelle Édition. Bd. 4: *Les Martyrs ou le Triomphe de la religion chrétienne*. Paris 1929, S. 3. Siehe zum Kontext der *Martyrs* in Chateaubriands intellektueller Entwicklung um 1800 auch Marc Fumaroli: *Chateaubriand. Poésie et Terreur*. Paris 2006, passim.

genden Teil ausmacht und selbst wiederum von kürzeren Binnengeschichten unterbrochen wird, auch dies nach dem epischen Muster. Zur Zeit des Kaisers Diokletian, so die Rahmenhandlung, lebt die junge Diana-Priesterin Cymodocée, eine Nachfahrin Homers, allein mit ihrem Vater in Messenien. Als sie sich eines Nachts im Wald verirrt, rettet sie der schöne Christ Eudore und führt sie heim. Bei einem Besuch bei seiner Familie in Arkadien lernen Cymodocée und ihr Vater die christlichen Bräuche und den christlichen Glauben kennen, unterstützt durch den zufällig anwesenden Bischof und Märtyrer Cyrille.²⁵ Über mehrere Nächte hinweg erzählt Eudore der Gesellschaft seine bewegte Lebensgeschichte: Als Jüngling nach Rom gekommen, habe er sich im Umfeld des sündigen Hofes mehrfach von seinem christlichen Glauben entfernt, sei sogar von dem römischen Bischof exkommuniziert worden. Dafür freundet er sich unter anderem mit dem jungen Konstantin an, dem späteren Kaiser und Sohn des Cäsaren Constantius. Bußwilligkeit und Rückkehr zum christlichen Glauben deuten sich mehrfach an, bevorzugt dann, wenn Eudore frommen Eremiten begegnet, ein öfter wiederholtes Schema. Endgültig aber zur Weltabsage führt erst ein längerer Aufenthalt in Gallien, wohin Eudore als Soldat, nach einer Versklavung durch die wilden Franken und allerlei tapferen Heldentaten dann als Heerführer geschickt wird. In der Bretagne gibt er sich der unglücklich in ihn verliebten Druidenpriesterin Velléda hin, verursacht dadurch ihres Vaters und dann ihren Tod. Bestürzt reist Eudore zu dem in Ägypten weilenden Diokletian und verlangt seine Entlassung aus römischen Diensten. Sie erfolgt. Auf der Rückreise durch Nordafrika begegnet er in der thebeischen Wüste den Eremiten Paulus und Antonius, die ihn endgültig wieder zum Christentum führen. Er kehrt nach Arkadien zurück. Hier endet die intradiegetische Lebensgeschichte.

Das zwölfte Buch eröffnet den zweiten Teil des Prosaepos; der Anruf des Heiligen Geistes tritt an die Stelle des Musenanrufs im Ersten Buch. Von nun an entwickelt sich die Handlung linear und ununterbrochen. Eudore und Cymodocée haben sich ineinander verliebt. Sie willigt ein, für ihn zum Christentum zu konvertieren und dem homerischen Mythos abzuschwören. Nachdem Cymodocée Glaubensunterricht bei Cyrille erhalten hat, verlobt sie sich mit Eudore. Da droht plötzlich eine neue Christenverfolgung. Denn neben Diokletian herrschen die drei Tetrarchen Galerius, Maximian und Constantius.²⁶ Während Diokletian ein gutmütiger, obschon schwacher

25 Gemeint ist der Märtyrer Cyrill von Gortyna, der unter Decius erst verbrannt werden sollte, aber überlebte und später enthauptet wurde.

26 Bei Chateaubriand heißen die Cäsaren natürlich Dioclétien, Maximien, Galérius und Constantin; bei bekannten historischen Figuren aber verwende ich im Folgenden die deutsche Variante.

Kaiser ist, der die Christen duldet – seine Gemahlin und Tochter sind sogar konvertiert –,²⁷ erscheint Galerius als machtgieriger, grausamer Christenhasser. Sein Minister, der Sophist Hiéroclès, ist indes der eigentliche Bösewicht. Er verliebt sich in Cymodocée, die sich ihm jedoch seit langem entzieht. Als er von ihrer Liebe zu Eudore erfährt, intrigiert er, behauptet eine Christenverschwörung unter Eudore und veranlasst mit satanischer Hilfe die Zählung, Inhaftierung und schließlich die Hinrichtung sämtlicher Christen des Reichs. Cymodocée soll Schutz in Jerusalem finden, wo Helene lebt, die zum Christentum bekehrte Frau des Constantius; Eudore muss auf Diokletians Befehl nach Rom zurückkehren. Dort kommt es im Senat zu einem Redewettstreit zwischen Hiéroclès und Eudore über die Duldung der Christen, den Eudore mühelos gewinnt – und dennoch beschließt Diokletian nach weiterer Hinterlist die Verfolgung. Galerius zwingt ihn zum Rücktritt, ergreift die Macht selbst und beginnt das Morden. Eudore wird verhaftet und trifft im Kerker alle zuvor eingeführten Christen wieder. Man verhört und foltert ihn. Cymodocée, inzwischen vom heiligen Hieronymus im Jordan getauft, muss Jerusalem verlassen und strandet nach einem Sturm in Italien, wo auch sie in Haft genommen, bald aber befreit wird. Am Tag von Eudores Hinrichtung eilt sie in das Kolosseum, wo ihr gemarterter Verlobter seines Todeskampfs harret. Sie küsst seine Wunden und vor den Augen des rasenden Volks tauschen sie ›in Blut getauchte‹ Ringe,²⁸ schließen den Ehebund – und werden von Tigern zerfleischt. Hiéroclès und Galerius sterben beide an scheußlichen Krankheiten. Die Nachricht trifft ein, dass Konstantin zum neuen Kaiser ausgerufen wurde und sich bereits zum Christentum bekehrt hat. Er wird auf dem Grab der beiden Märtyrer gekrönt. Das Amphitheater wird in den Fundamenten erschüttert (›jusque dans ses fondements‹).²⁹ Die Götzenstatuen zerbrechen...

Hybridität von Raum und Zeit, Legendarisierung des Epos

Soweit in aller Kürze die Handlung. Eingebettet ist sie in ein durch rhythmisierte Prosa belebtes Panorama der gesamten Spätantike, präzios, aber anschaulich erzählt und historistisch sehr bunt ausgeschmückt. Das Erfolgsrezept, das wird schnell deutlich, besteht in der Melange von schwülstigem Exotismus (erzeugt durch erlesene Details, beispielsweise die

27 Chateaubriand folgt hier offenbar seiner Quelle, Lactantius' *De mortibus persecutorum*.

28 Vgl. Chateaubriand: *Les Martyrs*, S. 329.

29 Ebd., S. 332.

Schilderung von Festmählern, Interieurs und Landschaftstopographien),³⁰ drastischer Grausamkeit (gerade in den *splatterhaften* Szenen gallischer Schlachten und römischer Martyrien) und einer sentimentalischen Liebesgeschichte, die zwischen entkörperlichter Erotik und erotisierter Entkörperlichung anrührend changiert. Alldem aber ist der triumphalistische *basso continuo* eines göttlichen Heilsplans unterlegt, nach dem die gesamte Antike – ebenso wie die stets implizierte Entstehungsgegenwart – mit eschatologischer Unausweichlichkeit auf ihr Ziel zusteuert, den Sieg des Christentums über seine Feinde. In formaler Hinsicht tragen dazu zwei Charakteristika bei: die raumzeitliche Amalgamierung von Ereignissen, Figuren und Orten sowie die Legendarisierung von Figurenkonzeption und Handlungsmotivation.

Zunächst zur heterochronen und heterotopen Gestalt des Werks: Die Perspektive, die *Les Martyrs* auf die Antike eröffnet, ist eine totale. Präsentiert wird ein *Best of Antiquity*, das möglichst viele Provinzen des römischen Reichs umspannt und zahlreiche prominente Herrscher- und Heiligenfiguren vom 1. bis zum 5. Jahrhundert auftreten lässt. Das führt zu diversen Anachronismen, die Chateaubriand in seiner *Préface* freimütig eingesteht.³¹ So befreundet sich Eudore in Rom zeitgleich mit Konstantin (um 280–337), Hieronymus (347–420) und Augustinus (354–430), kämpft gegen den Frankenhelden Merowech und wird vom Frankenkönig Faramund versklavt (beide Mitte des 5. Jahrhunderts), bandelt aber kurz darauf mit der keltischen Seherin Velléda an, die im 1. Jahrhundert nachzuweisen ist, trifft dann die Eremiten Paulus und Antonius, die beide um 300 und also wirklich zur Zeit Diokletians lebten. Historische Ereignisse werden umdatiert oder ineinander verschränkt, etwa wenn der (historisch auf das Jahr 292 zu datierende) Sieg des Constantius über die Franken dem Einsatz einer Christenlegion zugeschrieben wird, die sich *In hoc signo vinces* auf die Schilder gemalt hätten,³² eine Referenz auf die rund zwanzig Jahre später anzusetzende Schlacht an der Milvischen Brücke. Weitere Phasen der griechisch-römischen Geschichte

30 Wie Marc Fumaroli (Ut pictura poesis. *Les Martyrs*, chef-d'œuvre de la peinture d'histoire? In: Bulletin de la Société Chateaubriand 38 [1995], S. 35–46) argumentiert hat, orientierte sich Chateaubriand wohl an der *Peinture d'histoire* sowie an der Landschaftsmalerei eines Poussin und eines Girodet. Ähnlich bezeichnet Olivier Catel (Peinture et esthétique religieuse dans l'oeuvre de Chateaubriand. Paris 2016, S. 215–245) *Les Martyrs* als ›Galerie‹. – Zu den Reiseeindrücken, die Chateaubriand in seinen *Martyrs* verarbeitete, siehe auch Alain Guyot: Variations sur le paysage méditerranéen. La Description dans *Les Martyrs* et l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand. In: Il Confronto Letterario 13/26 (1996), S. 505–521.

31 Chateaubriand: *Les Martyrs*, S. 6 f.

32 Ebd., S. 96 (›Tu vaincras par ce signe‹).

gewinnen dadurch Gestalt, dass fiktive Figuren als Abkömmlinge großer Helden vorgestellt werden, deren Leistungen sie familiär verkörpern und so in die erzählte Gegenwart hineintragen: Cymodocée als Nachfahrin Homers, Eudore als Stammhalter des Philopoemen (griechischer Freiheitsheld und Kämpfer gegen die Römer), ein Einsiedler am Vesuv als Nachfahre des frühen Märtyrers Thraseas, ein anderer des Perseus, ein dritter des Cäsarmörders Cassius.³³ Und schließlich landen die Protagonisten während ihrer Reisen *miro modo* immer wieder an den Gräbern weiterer Helden, sei es dasjenige des Scipio Africanus in Neapel, Ovids am Schwarzen Meer oder Alexanders in der Bibliothek von Alexandrien,³⁴ die dadurch in Erinnerung gerufen werden. Auf diese Weise entsteht eine heterochrone und polytopische Gesamtschau, in der mehrere Jahrhunderte in die kurze Zeitspanne der Diokletianischen Ära gestaucht werden.

Die panoramatische Perspektive dient der Verherrlichung des Christentums, dessen Durchbruch im Lichte seiner reichen Negativfolie noch grandioser erscheinen soll. Ähnliches gilt für die expansive, nahezu exhaustive Raumstruktur der *Martyrs*, die weite Teile des Römischen Reichs in die Handlung zu involvieren sucht, von den griechischen Provinzen Arkadien und Messenien über die Bretagne und Germanien bis hin zum Heiligen Land und den ägyptischen Wüsten. Das Epos stellt eine Welt an der Schwelle zum Wahren und Guten vor, und es inventarisiert die historische und territoriale Fülle der römischen Antike nur deshalb so akribisch, um dem Christentum eine umso gewaltigere Vorgeschichte zu verleihen. Thematisch zeigt sich das in der Vielzahl von Konversionen, die nicht nur die Protagonisten vollziehen – Cymodocées Wandel verläuft sukzessive, während Konstantin sich erst am Ende bekehrt –, sondern auch viele Nebenfiguren, die alle jüngst zum Christentum übergetreten sind, so die Familie Diokletians, die Familie Faramunds, die Zuschauer im Kolosseum und so weiter. Die heiligen Blutzeugen lösen diese Konversionswelle aus und stiften durch ihr Opfer die neue Herrschaft des Christentums. Die schlussgebende Krönung Konstantins auf dem Grab der Märtyrer verbildlicht die universale Eschatologie, die der Handlung zugrunde liegt. Somit erklärt sich die Tendenz zur zeiträumlichen Expansion in *Les Martyrs*, auch gegen die historischen Fakten und gegen jede Wahrscheinlichkeit, aus der Liminalität einer erzählten Welt, die einerseits im Niedergang begriffen, andererseits dem anbrechenden Christentum bereits

33 Ebd., S. 56 (Eudore von Philopoemen), S. 77 (Einsiedler am Vesuv von Thraséas), S. 78 (Bekannter des Einsiedlers von Perseus), S. 109 (Zacharié von Cassius).

34 Ebd., S. 75 f. (Scipio), S. 111 f. (Ovid) und S. 156 (Alexander).

hingegen ist – »un monde qui se dissout«, wie Diokletian formuliert, »où mille principes de mort germent de tous les côtés«. ³⁵

Die gesamte Welt der Antike gerät so in eine Art heilsgeschichtlichen Sog. Ihr Niedergang erscheint unaufhaltsam, weil die Erzählung durchgängig auf den Schluss hin orientiert ist, ein Umstand, der sich einer Art ›Legendarisierung‹ des antiken Epos verdankt. Die spärliche Forschung hat oft über die Gattungsfrage nachgedacht, konnte unter anderem die Vermischung von antikem Epos und Liebesroman herausarbeiten. ³⁶ Aber in allen seinen Zügen handelt es sich bei den *Martyrs* um ein *Legendenepos*, um einen Umbau des antiken Epos im Zeichen der christlichen Heiligenlegende. Das betrifft zum einen die Figurenanlage, vor allem die Konzeption des Protagonisten Eudore. Da er eine fiktive Figur ist, wird er zwar nicht wörtlich als Heiliger bezeichnet, wohl aber folgt sein Werdegang allen Stufen der Heiligenvita, von der kindlichen Glaubenstreue über die sündig-apostatische Jugendzeit bis zur Wiederbekehrung und Buße, zur heroischen Standhaftigkeit und zum Martyrium. In den Passagen, in denen Eudore Folter angedroht wird, in denen ein Richter versucht, ihn von seinem Glauben abzubringen und ihn anschließend martern lässt, wechselt die Erzählung sogar ausdrücklich in den dialogischen Modus der Märtyrerakten. ³⁷ Außerdem werden sein Leben und das seiner geliebten Cymodocée von Wundern begleitet. In der Schlacht gegen die Franken erscheint der christlichen Legion eine Feuersäule mit einem weißen Ritter und gibt ihnen Mut; als er sich in der ägyptischen Wüste verirrt hat und zu verdursten droht, wird Eudore von einem Löwen zu einem Brunnen und später zur Höhle des Eremiten Antonius geleitet; als Cymodocée im Sturm Schiffbruch zu erleiden droht, stillt die Muttergottes die Wogen, woraufhin sich die gesamte Mannschaft bekehrt, und so weiter. ³⁸ Dass es sich bei ihnen

35 Ebd., S. 244.

36 So stellt Fabienne Bercegol (Chateaubriand. Une poétique de la tentation. Paris 2009, S. 493–581) fest, Chateaubriand verteidige zwar den Neo-Klassizismus, die Normüberschreitungen in *Les Martyrs* – v. a. die exaltierten Affekte – seien aber auf den Einfluss des Liebesromans zurückzuführen. – Dass Chateaubriand die *Martyrs* in einer ersten Fassung als Roman konzipierte (s. Chateaubriand: *Les Martyrs de Dioclétien. Version primitive et inédite des Martyrs*. Hg. und eingeleitet von Béatrix d’Andlau. Paris 1951) ändert an meiner Feststellung zur Legendarisierung nichts, im Gegenteil: Ohne die epischen Elemente wirkte die ursprüngliche Fassung noch legendarischer. Die Forschung hat das nur selten festgestellt; so arbeitet Catel (*Peinture et esthétique religieuse*, S. 155–179) den Einfluss der *Legenda aurea* auf Chateaubriand, v. a. auf die *Vie de Rancé* heraus. Siehe auch die kurzen Passagen zu den *Martyrs* bei Claude Millet: *Le légendaire au XIXe siècle. Poésie, mythe et vérité*. Paris 1997.

37 Vgl. Chateaubriand: *Les Martyrs*, S. 289–291. Die Passage beginnt mit dem Satz »Le juge interroge, et l’écrivain grave sur des tablettes les actes du martyr« (ebd., S. 289).

38 Vgl. ebd., S. 97 (Feuersäulenwunder); S. 160 f. (Löwenwunder); S. 270 f. (Marienwunder).

um liebende Heilige handelt, die sich im Angesicht des Todes noch vermählen, ist nur vermeintlich ein Zugeständnis an den sentimentalen Roman. An sich ist das Liebesthema der Hagiographie gar nicht fremd. Wenngleich sich die meisten Heiligen vom ehelichen Leben abwenden, schildert etwa die Legende der Heiligen Cäcilia ein Ehepaar (Cäcilia und Valerianus), die beide für ihren christlichen Glauben hingerichtet werden, wenn auch nacheinander. Am deutlichsten erinnert *Les Martyrs* an Pierre Corneilles legendarisches Märtyrerdrama *Polyeucte* (1643), das den inneren Kampf des Titelhelden zwischen dem Christentum und der Pflicht gegenüber seiner Ehefrau inszeniert; als Polyeucte sich für das Martyrium entscheidet, konvertiert auch seine Frau Pauline und möchte neben ihm sterben. Ähnlich sind Eudore und Cymodocée als Märtyrerheilige anzusehen, die ihre irdische für eine höhere Liebe zu Christus aufgeben. Ihnen zur Seite steht eine ganze Schar anderer Heiliger, die das Epos bevölkern, darunter historisch verbürgte wie Antonius, Paulus, Sebastian, Hieronymus und Cyrill, aber auch fiktive wie der freiwillige Sklave Zacharie, der von seinem entbehrrungsreichen, von Wundern durchwirkten Märtyrerleben in einer längeren Binnenerzählung berichtet.³⁹

Zum anderen ist mit ›Legendarisierung‹ die auffällig schwache Motivierung bestimmter Handlungsschritte gemeint, oder eben ihre Motivation ›von hinten‹, um Lugowskis bekannten, in der mediävistischen Erzähltheorie neu profilierten Terminus aufzugreifen.⁴⁰ Im Unterschied zum kausal motivierten, d. h. psychologisch plausibilisierten und linear als Ursache-Wirkung-Folge entwickelten Erzählen kennt die Vormoderne eher sinnkohärente Verfahren, in denen der Ausgang einer Handlung von Beginn feststeht, sodass Ereignisse sich aus ihrer analogen Funktion für ein providentielles Ziel (und das Ende) der Gesamterzählung erklären statt aus einer sequentiellen Reaktionslogik.

39 Zacharie, ein christlicher Nachfahre des Cassius, ist Soldat in der Thebaischen Legion, die nach legendarischer Überlieferung unter Maximian zu Tausenden den Märtyrertod fand. Zacharie aber wird verschont, beobachtet des Nachts an den Leichnamen ein Strahlen- und ein Duftwunder und beschließt, sein Leben als Missionar zu führen. Heimlich bekehrt er sterbende Soldaten und Kinder, lässt sich dann für einen Gefangenen eintauschen, um freiwillig als Sklave des Faramund zu dienen, dessen Familie er missioniert. Später trifft Eudore ihn im römischen Kerker wieder. Vgl. ebd., S. 109 f.

40 Die Unterscheidung geht zurück auf Clemens Lugowski: *Die Form der Individualität im Roman. Studien zur inneren Struktur der frühen deutschen Prosaerzählung*. Berlin 1932. Sie ist neuerdings in der mediävistischen Literaturwissenschaft wieder aufgegriffen worden, unter anderem bei Harald Haferland: ›Motivation von hinten‹. Durchschaubarkeit des Erzählens und Finalität in der Geschichte des Erzählens. In: *Diegesis 3/2* (2014), S. 66–89, und, mit Bezug auf die Märtyrerlegende, Elke Koch: Erzählen vom Tod. Überlegungen zur Finalität in mittelalterlichen Georgsdichtungen. In: *Kein Zufall. Konzeptionen von Kontingenz in der mittelalterlichen Literatur*. Hg. von Cornelia Herberichs und Susanne Reichlin. Göttingen 2010, S. 110–130.

Man spricht von ›metonymischem Erzählen‹, um das Kontiguitätsverhältnis der Bestandteile zueinander zu beschreiben,⁴¹ die eben nicht kausal miteinander verknüpft, sondern nach Prinzipien der Nachbarschaft oder der mereologischen Teilhabe arrangiert sind. In Chateaubriands Epos finden sich mehrere solcher Momente. Auffällig oft ›stehen‹ Figuren unmotiviert ›bereit‹, wenn die Erzählung ihrer bedarf, wie schon die oben aufgezählten Anachronismen belegen. Der heilige Hieronymus beispielshalber tritt erst als Jugendfreund des Eudore in Rom und Neapel in Erscheinung, später taucht er überraschend wieder als Eremit im Heiligen Land auf, wo er Cymodocée im Jordan tauft. Überhaupt zerfallen in den nahöstlichen und nordafrikanischen Provinzen die raumzeitlichen Koordinaten. Ständig verirren die Protagonisten sich dort, allein aus dem Grund, um zu ikonischen Stationen geführt zu werden, die wiederum ihre Erzählberechtigung nur dem Ende verdanken, dem Triumph der Christenheit. Kausal völlig unwahrscheinlich, providentiell aber durchaus stimmig ist auch der Einfall, Eudore während seiner Haft im Christenkerker fast alle seine Weggefährten wiedertreffen zu lassen, von Cyrille und Bischof Marcellin über Sebastian und Aglaé bis hin zu Zacharie,⁴² nur damit sie im gemeinsamen Gebet und Gesang ihres Todes harren können. Gestützt wird das finallogische Erzählen durch die vielen Prolepsen, wie sie freilich sowohl für die epische wie für die legendarische Tradition typisch sind. Von Beginn an steht für die Leserschaft außer Frage, dass die Protagonisten am Ende sterben müssen. Eudore selbst ahnt es früh, als er, der jugendlichen Sünde wegen aus der Kirche verstoßen, wie durch Zufall am Kolosseum landet und dort das Brüllen der wilden Tiere hört.⁴³ Der heilige Cyrille antizipiert das Martyrium der beiden Liebenden in Träumen und Visionen.⁴⁴ Und die Erzählinstanz greift dem Ende wieder und wieder vor, vergleicht beispielsweise Cymodocée im Moment ihrer Verlobung mit »une martyre qui s'envole éelatante vers le ciel«⁴⁵ oder bemitleidet die Figuren dafür, dass sie ihr Schicksal noch nicht kennen.⁴⁶

41 Harald Haferland und Armin Schulz: Metonymisches Erzählen. In: Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 84/1 (2010), S. 3–43. Der Terminus ist nicht unumstritten. So hat Jan-Dirk Müller (Einige Probleme des Begriffs ›Metonymisches Erzählen. In: Poetica 45/1-2 [2013], S. 19–40) eingewandt, der Metonymiebegriff werde von der mediävistischen Erzählforschung über Gebühr ausgeweitet und undifferenziert verwendet; die Denkstrukturen, die damit beschrieben werden sollen, seien außerdem nicht auf das Mittelalter beschränkt.

42 Chateaubriand: Les Martyrs, S. 265–267.

43 Ebd., S. 69.

44 Vgl. ebd., S. 51f. und S. 167.

45 Ebd., S. 196.

46 Zum Beispiel: »Eudore et Cymodocée [...] ignoroient qu'en ce moment les saints et les

An den finalmotivierten Passagen und proleptischen Formulierungen lässt sich erkennen, dass Chateaubriand den Schicksalsgedanken des antiken Epos providentiell überformt. Dieses Charakteristikum der *Martyrs*, ebenfalls das Ergebnis episch-legendarischer Interferenzen, zeitigt durchaus problematische Konsequenzen für das Konzept der Willensfreiheit, die hier auf die binäre Entscheidung für oder gegen den Opfergang reduziert wird, und lässt das Epos in seiner Vermischung von Fiktion und Soteriologie erstaunlich heterodox erscheinen.

In Luthers augustinischen Schriften (v. a. *De servo arbitrio*, 1525) war das Konzept der Willensfreiheit weitgehend negiert worden – ebenso im Calvinismus und im französischen Jansenismus –, während die tridentinische Theologie an ihm entschieden festhielt. Daher überrascht es, dass *Les Martyrs* die Willensfreiheit auf die binäre Entscheidung für oder gegen Gott reduziert. Das war wohl eher keine dogmatische Position, denn Chateaubriand hat trotz seiner Wertschätzung Pascals die Prädestinationslehre des Jansenismus abgelehnt. Eher schon verdankt sich die enge Auslegung der Willensfreiheit einem literarischen Vorbild, Miltons *Paradise Lost*.⁴⁷ Schon Milton hatte das Experiment gewagt, das seit dem homerischen Epos geläufige Sujet des Götterstreits und die göttlichen Handlungseingriffe zu christianisieren. Das Risiko lag auf der Hand, denn das Motiv drohte eine Analogie zwischen dem Polytheismus und dem Christentum zu suggerieren, ja das Christentum selbst polytheistisch erscheinen zu lassen. Außerdem lag der Determinismusvorwurf nahe, wenn der Mensch lediglich als Instrument göttlicher Vorsehung zu erscheinen drohte, wenn also die Providenz schlicht an die Stelle des Fatums trat. Milton beschränkt das Motiv des Götterkonzils daher auf die satanische Hölle mit ihren gefallenen Engeln. Zwar kämpfen Satan und die Erzengel Michael und Raphael um Adam und Eva, verführen oder schützen

anges avoient les regards attachés sur eux et que le Tout-Puissant lui-même s'occupoit de leur destinée«, nämlich mit ihrem Opfertod (ebd., S. 53). Oder: »Eudore à son tour étoit loin d'être tranquille. Il portoit au pied de la croix des tribulations intérieures; il ignoroit encore qu'elles étoient une suite des desseins de Dieu« (ebd., S. 117). Oder: »Jeunes époux, vous espériez encore le bonheur sur la terre, et déjà le chœur des vierges et des martyrs commençoit pour vous dans le ciel des cantiques d'une union plus durable et d'une félicité sans fin!« (ebd., S. 201).

47 Zu Miltons Einfluss auf Chateaubriand – Chateaubriand übersetzte *Paradise Lost* viele Jahre nach den *Martyrs* in französische Prosa (publiziert 1836) – siehe Fumaroli: Chateaubriand, S. 264–276, und Claude Mouchard: Chateaubriand, Milton, l'épopée et la prose. In: *Revue de littérature comparée* 70/4 (1996), S. 497–506. Siehe auch Dietrich Schlumbohm: *Les Martyrs* und die Kritik Chateaubriands an Milton und Tasso. In: Aufsätze zur Themen- und Motivgeschichte. FS Hellmuth Petriconi. Hamburg 1965, S. 111–134.

sie. Aber Milton hebt die Willensfreiheit nicht nur der ersten, sondern auch der postlapsarischen Menschen ausdrücklich hervor. Auch wenn ihr Heil von der göttlichen Gnade abhängt, können sie sich moralisch noch *gegen* Gott, also für die Sünde entscheiden. »They trespass«, so lässt Milton seinen Gottvater im Dritten Buch deklarieren, »authors to themselves in all | Both what they judge and what they choose; for so | I formed them free, and free they must remain« (III, V. 122–124).⁴⁸ Und doch war diese Freiheit auf die existentielle Entscheidung für oder gegen Gott beschränkt, die Milton mit der luziferischen Apostasie und dem Sündenfall paradigmatisch illustrierte, ohne aber darüber Auskunft zu geben, inwiefern genau Gott auch in den neueren Geschichtslauf eingreift und das Handeln historischer Akteure *in concreto* steuert. »His heavenly machines are many, and his human persons are but two«, hatte schon John Dryden das augenfällige Missverhältnis zwischen dem Götterapparat und den ersten Menschen bemerkt und in Abrede gestellt, dass es sich überhaupt um einen (auch im handlungstheoretischen Sinne) heroischen Stoff handele.⁴⁹

In der Abstraktion der alttestamentlichen, quasi-allegorischen Handlung von *Paradise Lost* konnte dieses Konzept der Willensfreiheit als anthropologische Spekulation durchgehen. Aber anders als seine Vorgänger wählt Chateaubriand kein Sujet und keine Figuren aus dem Alten oder Neuen Testament, sondern frei erfundene Protagonisten. *Les Martyrs* ist kein Biblepos, sondern eine Geschichtsfiktion, gestützt durch archäologische Präzision und gelehrte Quellenbezüge,⁵⁰ veranschaulicht durch die eingeflochtenen Landschaftsbeschreibungen auf der Grundlage weiter Reiseerfahrungen des Autors. Bei allen Anachronismen konturiert Chateaubriand seine Handlung historisch sehr genau und situiert sie konkret in der Welt des Alten Roms. Umso erstaunlicher ist es, wie durch und durch transzendent belebt auch diese Welt vorgestellt wird. Die dutzenden Jenseitsfiguren des Epos sind ganz offenbar die christlich umgetauften Götter der Alten, nur dass sie hier in den Dienst des christlichen Gottvaters gestellt werden. Der göttliche Plan erfordert auch das negative Mitwirken des Kontrahenten Satan, der in einem eindrucklichen, weil mit großer Detailfantasie geschilderten Höllenkonzil seine Dämonen beauftragt, die Christenverfolgung in die Wege zu leiten (Buch VIII). Ihnen entgegen strebt das Heer der Engel, die den Helden bei-

48 John Milton: *Paradise Lost*. Kritische Ausgabe. Hg. von Scott Elledge. New York und London 2003, S. 166.

49 Zit. n. Schlumbohm: *Les Martyrs*, S. 119.

50 Zu Chateaubriands Kenntnis und Poetisierung der Archäologie seiner Zeit vgl. Volker Kapp: Poésie et archéologie dans *Les Martyrs* de Chateaubriand. In: *La contribution de l'archéologie à la genèse de la littérature moderne*. Hg. von René Sternke. Tübingen 2017, S. 63–81.

stehen, und zwar ganz wörtlich, sei es in Eudores Kampf gegen römischen Soldaten, die vom Anblick eines Engels »sous la forme d'un guerrier couvert d'armes étincelantes« in die Flucht getrieben werden;⁵¹ sei es, dass Erzengel Gabriel den Engel der Meere aufsucht, »assis sur un trône de cristal, il tenoit à la main un frein d'or«,⁵² damit er Cymodocée rettet; sei es, dass Gott den Liebesengel Uriel – »d'une main il tient une flèche d'or tirée du carquois du Seigneur« – engagiert, um die Liebe im Herzen des Eudore zu entzünden.⁵³

Die Schar transzendenter Akteure ist sich untereinander nicht immer einig, wie ja auch die Götter Homers gegeneinander agieren konnten. Nur führt das im Rahmen des christlichen Monotheismus unweigerlich zu Widersprüchen. Beispielsweise wollen die von Gott gesandten Engel einen von satanischen Dämonen getürkten Orakelspruch verhindern, der die Christenverfolgung befiehlt, obwohl doch Gott selbst, »dans la profondeur de ses conseils«, sie gestattet hat und des Sühneopfers auch bedarf.⁵⁴ So kommt es erst nicht zur Christenverfolgung, bevor Satan sich dann doch der Menschenleiden-schaften bedient und damit Erfolg hat – was wiederum dem göttlichen Plan entspricht, die Christenverfolgung durchzuführen, den seine Engel eben noch verhindern wollten. Ein ähnlicher Fall: Jesus Christus sieht Cymodocée auf einem Schiff in Gefahr geraten, weil die Matrosen ihr als Christin nach dem Leben trachten. Aus Mitleid schützt er sie, indem er einen ungeheuren Sturm veranlasst, der nun jedoch allesamt in Seenot und also wiederum in Lebensgefahr bringt. Daraufhin tritt Maria auf, die als Jungfrau mit dem Kind erscheint – just mit dem Christusknaben, während der eine Seite zuvor erschienene göttliche Christus inzwischen offenbar sein Interesse verloren hat, jedenfalls der Szenerie entschwunden ist. Maria rettet alle Insassen. Allerdings stranden sie in Italien, wo sie sofort wieder von römischen Soldaten verhaftet werden, um in Rom den Märtyrertod zu sterben!⁵⁵ Dieser providentielle Inkrementalismus, der seine menschlichen Marionetten stets einen Schritt nach vorne und einen halben zurück gehen lässt, der alle Schlüsse, sobald sie gefallen sind, erst wieder aufhebt, bevor sie sich doch erfüllen, scheint poetisch zwar zweckmäßig, theologisch aber problematisch. Natürlich erklärt er sich aus epischen Gattungsvorgaben. Nur wirkt die göttliche Vorsehung in *Les Martyrs* auf diese Weise eigentümlich deliberativ. Sie ist nicht immer schon, sondern formiert sich, lässt auch Widerspruch zu – Maria etwa versucht an einer Stelle, Christus die Christenverfolgung

51 Chateaubriand: *Les Martyrs*, S. 199.

52 Ebd., S. 210.

53 Ebd., S. 172. Uriel kommt noch öfter vor, vgl. II, 86 f.; II, 96 f.

54 Ebd., S. 239.

55 Vgl. ebd., S. 268–274.

wieder auszureden –⁵⁶ und kommt zu ihrem Ergebnis auf eigenartig holprigem Wege, man möchte sagen: über Umwege.

Konsequenzen II: »Esclave volontaire«

Erkauft ist das transzendente Deliberationssystem, in dem der göttliche Wille denkbar umständlich durchgeführt wird, durch ein Defizit menschlicher Deliberationsspielräume. In der komplexen Hierarchie von Erzengeln, Engeln und Geistern, Satan und Teufelchen, Maria, Jesus Christus und Gottvater sind der menschlichen Autonomie engste Grenzen gesetzt. Fast alle Wünsche und Bedürfnisse sind von Engeln oder Dämonen gesteuert, wie auch das menschliche Handeln stets auf Beistand zählen kann, in Bahnen gelenkt wird oder an Schranken stößt. Allenfalls beschränkt sich die Handlungsfreiheit der Protagonisten auf die binäre Option zwischen christlichem Martyrium und Heidentum. Als Eudore während seiner Folterung die Nachricht erhält, Cymodocée sei in ein Freudenhaus gebracht worden, erwägt er kurz einen Suizid, entscheidet sich dann aber mit den Worten »Je suis chrétien!« für das Martyrium.⁵⁷ Einzig in solchen dichotomischen Prüfungssituationen ist nicht davon die Rede, dass die gottgesandten Mittlerfiguren ihre Finger im Spiel gehabt hätten. Zum Triumph der Christenheit tragen die Christenmenschen folglich nur insofern bei, als sie sich dem Walten Gottes hingeben, es durch ihr Opfer bezeugen. In der Entscheidung dazu erschöpft sich ihre Autonomie auch schon.

Gott erfordert das Opfer, und wer Christ ist, muss daher bereit sein, zu leiden und zu sterben, sich jedenfalls seinem Willen zu fügen. Diese Radikalisierung der katholischen Opferlehre trägt eine theologische und eine politische Implikation. Ihre theologische Implikation ist heterodox: Chateaubriand wagt es, seine Rahmenfiktion mit der Satisfaktionslehre zu begründen. Gottvater trifft, so die Handlung des ersten und des dritten Buchs, gemeinsam mit Christus die Entscheidung, die frühen Christen müssten geprüft werden, sie seien in ihrer Tugend erschlaft.⁵⁸ Das ist an sich unproblematisch, so hatten es die frühen Kirchenschriftsteller ebenfalls gesehen. Nur heißt es in den *Martyrs*, Gott bedürfe eines erneuten *Sacrificium*, um die Sünde der Menschen zu büßen und um Gott zu besänftigen, bevor er das Christentum geschichtlich durchzusetzen bereit

⁵⁶ Ebd., S. 292 f.

⁵⁷ Ebd., S. 303.

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 49.

sei.⁵⁹ Das allerdings ist, wie man in der Rezeption gelegentlich festgestellt hat,⁶⁰ theologisch unhaltbar, impliziert es doch, dass das Sühneopfer Christi noch nicht ausgereicht hätte. Mit Eudore rückt ein fiktiver Held an die Stelle des Heilands. Suggestiert wird gar, sein fiktives Martyrium wiederhole den Tod Christi *als* Erlösung der Menschen von ihren Sünden, was soteriologisch in jeder Konfession des Christentums ausgeschlossen ist. Schließlich haben die Märtyrerinnen und Märtyrer, theologisch betrachtet, den Rettungstod Christi nur imitiert und seine Wahrheit bezeugt, nicht aber als Erlösungstat wiederholt. Andernfalls stünde die Singularität des Heilands in Frage. Sein Tod als Satisfaktion Gottes für die menschlichen Sünden bildete dann nur den Anfang einer längeren Kette von Erlösungstoden, eine Auslegung, die allenfalls bei den aufklärerischen Deisten zulässig war,⁶¹ aber sicher nicht in der lutherischen Orthodoxie oder im Katholizismus.

Konsequenzen III: Konterrevolutionäre Analogien

Die heterodoxe Verschränkung von Fiktion und Soteriologie nimmt Chateaubriand nur deshalb in Kauf, weil seiner Opferlehre eine politische Implikation zugrunde liegt. Den ideologischen Boden des gesamten Epos bildet nämlich eine Art providenzhöriger Unterwerfungsimperativ mit eindeutig antirevolutionären Implikationen. Durch die gesamte Erzählung zieht sich die Philosophie des »esclave volontaire«, wie sie der Heilige Zacharie entfaltet. Es sei völlig »inutile de se révolter contre des maux inséparables de la condition humaine«,⁶² belehrt dieser Eudore, man müsse sich dem göttlichen Willen fügen. Schon hier fällt der Begriff der Revolution. Er ist in den *Martyrs* omnipräsent und drängt Analogien zwischen dem Fall Roms und

59 So spricht Gottvater, weder Cyrille noch Konstantin könnten das Opfer erbringen, das Christus würdig sei und ihn befriede. »Cette victime qui doit vaincre l'enfer par la vertu des souffrances et des mérites du sang de Jésus-Christ, cette victime qui marchera à la tête de mille autres victimes, n'a point été choisie parmi les princes et les rois. Né dans un rang obscur, pour mieux imiter le Sauveur du monde, cet homme aimé du ciel descend toutefois d'illustres aïeux. [...] Telle est la victime dont l'immolation désarmera le courroux du Seigneur et replongera Lucifer dans l'abîme« (ebd., S. 49 f.). Gemeint ist Eudore, eine fiktive Figur, die hier Christus nachfolgt, um Gottes Zorn zu stillen!

60 Vgl. nur Schlumbohm: *Les Martyrs* und die Kritik Chateaubriands, S. 125.

61 Siehe dazu Johann Anselm Steiger: Aufklärungskritische Versöhnungslehre. Zorn Gottes, Opfer Christi und Versöhnung in der Theologie Justus Christoph Kraffts, Friedrich Gottlieb Klopstocks und Christian Friedrich Daniel Schubarts. In: *Pietismus und Neuzeit* 20 (1994), S. 125–172.

62 Chateaubriand: *Les Martyrs*, S. 105.

der Entstehungszeit des Epos geradezu auf.⁶³ Wenn Diokletian zu Galerius sagt, er sei »de la race de ces princes qui paroissent sur la terre à l'époque des grandes révolutions, lorsque les familles et les royaumes se perdent par la volonté des dieux«,⁶⁴ so war die Andeutung auf den von Chateaubriand verachteten Tyrannen Napoleon, der durch die Revolutionswirren an die Macht gekommen war, schlicht unüberlesbar. Und ganz ausdrücklich schweift der Erzähler kurz darauf von »les malheurs de la persécution« auf die Leiden »de ma patrie« ab und stellt fest:

en peignant les maux des Romains, je peindrois les maux des François. Salut épouse de Jésus-Christ, Eglise affligée, mais triomphante! Et nous aussi, nous vous avons vue sur l'échafaud et dans les catacombes. Mais c'est en vain qu'on vous tourmente, les portes de l'Enfer ne prévaudront point contre vous; dans vos plus grandes douleurs, vous apercevez toujours sur la montagne les pieds de celui qui vient vous annoncer la paix; vous n'avez pas besoin de la lumière du soleil, parce que c'est la lumière de Dieu qui vous éclaire: c'est pourquoi vous brillez dans les cachots.⁶⁵

Damit aber eröffnet Chateaubriands epische Erzählung des Falls von Rom, der durch das gottgewollte Opfer der Märtyrer herbeigeführt wurde, eine politische Botschaft für die zeitgenössischen Leserinnen und Leser: Auch sie mögen, gleichsam als ›freiwillige Sklaven‹, sich hingeben, auf den Heilsplan vertrauen und für die Sünden der Revolutionszeit büßen, dann werde sich der Niedergang des Regimes mit teleologischer Notwendigkeit einstellen und das wahre Christentum so triumphieren, wie es eben immer triumphiert

63 Solche Parallelen hatte Chateaubriand bereits 1797 in seinem *Essai sur les révolutions* gezogen, der sich auf Klopstocks *Messias* bezog. Die apokalyptischen Szenen dort, so Chateaubriand, erinnerten an das Chaos der aktuellen Revolution; auch auf die Passion Christi und die Leiden der Märtyrer war Chateaubriand in diesem Zusammenhang zu sprechen gekommen. Vgl. Tanguy Logé: Chateaubriand et *La messiede* de Klopstock. In: *Revue de littérature comparée* 68 (1994), S. 401–410, bes. S. 402–405. – Auf eine weitere Parallele zwischen der Handlung der *Martyrs* und dem Revolutionsgeschehen hat Jean-Marie Roulin (*Assemblées et discours dans Les Natchez et Les Martyrs* de Chateaubriand: Fictions de la révolution. In: *Dix-huitième siècle. Revue annuelle* 40 [2008], S. 665–683) hingewiesen: die Darstellungen von Debatten, einerseits im luziferischen Reich, andererseits im römischen Senat, zur Frage der Christenverfolgung. Nach Roulins Lesart sollen diese Wortgefechte, in denen sich leere Sophistik und Betrug vor rationalem Gedankenaustausch durchsetzen, die *Assemblée nationale* delegitimieren. – Zu Chateaubriands Revolutionsverständnis im Wandel vgl. die umfangreiche Darstellung bei Bertrand Aureau: *Chateaubriand, penseur de la Révolution*. Paris 2001.

64 Chateaubriand: *Les Martyrs*, S. 244.

65 Ebd., S. 250.

hat. Es ist eine Deutung des Weltgeschehens, die sich ganz ähnlich bei De Maistre und anderen konterrevolutionären Denkern findet, und die dem Menschen jegliche historische Gestaltungskraft im positiven, aktiven Sinne abspricht. Seine Aufgabe ist das *Sacrificium*, die Unterordnung unter eine Geschichtsregel, in der politische Dekadenz, fortgesetzte Bußtätigkeit und der Sieg des Christentums gesetzmäßig aufeinander folgen, gleichsam als eschatologischer Mechanismus: erst das Martyrium, dann der Untergang der verhassten Gegenwart, dann der Sieg.

Konsequenzen IV: Das doppelte Opfer der Frau und die Spiritualisierung der Ehe

Das vom Roman propagierte und durch die legendarisch-epische Erzählweise radikalisierte Prinzip der selbstgewählten Heteronomie ist in *Les Martyrs* geschlechtsspezifisch differenziert. Um die menschlichen Sünden als Opfer zu büßen und damit die soteriologische Nachfolge Christi anzutreten, wählt Gottvater zu Beginn nur Eudore aus, nicht Cymodocée.⁶⁶ Ihrem Martyrium liegt somit eine nur vermittelte Auserwähltheit zugrunde – sie hat es anzutreten, weil sie von einem Mann erwählt ist (Eudore), der selbst wiederum göttlich erwählt ist. Erzählt wird dies als doppelter Akt der Hingabe. Sie muss mit dem Vater brechen, um sich dem Ehemann zu unterwerfen, und sie muss ihrer qua Geschlecht ›schwachen Natur‹ entsagen, um als Märtyrerin sterben zu können.

Cymodocées Konversion vom antiken Polytheismus zum Christentum vollzieht sich als Abkehr von der Vaterwelt und Hinwendung zu ihrem Gatten. Damit erzählt der Roman unter der Hand auch von dem Loyalitätskonflikt der Protagonistin, die sich zwischen zwei patriarchalischen Tugenderwartungen entscheiden muss: Als treuliebende Tochter kann sie ihren Vater Démodocus nicht im Stich lassen; als treuliebende Ehefrau aber muss sie Eudore in den Tod folgen. Démodocus, ein Priester in einem Homer-Tempel, ist dem Christentum gegenüber zunächst aufgeschlossen. Dass seine Tochter einen Christen heiraten möchte, gestattet er, ebenso, dass sie sich dafür taufen lässt und von dem Glauben an die pagane Götterwelt abfällt. Der Konflikt ergibt sich erst in dem Augenblick, als Eudore zum Tode verurteilt wird. Cymodocée wird zunächst aus dem Gefängnis befreit und zu ihrem Vater gebracht, mit dem sie in Freiheit leben könnte, wenn sie dem Christentum, zu dem sie sich bereits bekehrt hat, wieder absagt. Er fleht

66 Ebd., S. 49f.

sie an, bei ihm zu bleiben. Sie aber wartet, bis er schläft – ein Engel versetzt ihn auf ihr Gebet hin in den tiefsten Schlaf –, und entscheidet sich dazu, heimlich zu fliehen, um mit Eudore das Martyrium zu erleiden.⁶⁷ *Les Martyrs* variiert hier ein altes Legendenmotiv: Der oder die Heilige muss sich von ihrer nicht-christlichen Herkunftsfamilie entfernen, um in die christliche Zielfamilie eingehen zu können.⁶⁸ Einerseits ist das keine ganz freie Entscheidung, sondern entspricht ihrem Schicksal (»dessein«), wie ihr Eudore im Kolosseum bestätigt: »Si j'en crois la voix secrète qui parle à mon cœur, votre mission sur cette terre est finie: votre père n'a plus besoin de vos secours«.⁶⁹ Andererseits erwächst Cymodocées anti-genealogischer Akt aus der Lektüre der Heiligenbücher, ist also nur mittelbar vorherbestimmt: »J'ai lu dans vos livres saints: ›La femme quittera son père et sa mère pour s'attacher à son époux«.⁷⁰

Die Rebellion gegen den Vater und den paganen *Nom-du-Père* ist aber nur eines der beiden Opfer, das Cymodocée erbringen muss. Eigentlich entspricht es nämlich dem »cœur d'une foible femme«,⁷¹ sich die Ehe als Gründung einer eigenen Familie vorzustellen. In der Zuschreibungsmatrix des Konstrukts ›Frau‹ steht im 19. Jahrhundert der Kinderwunsch an erster Stelle. Die Fortpflanzungsabsicht entspringt demnach ihrer ›schwachen‹ Natur, und damit Cymodocée als Figur überzeugt und die Leserschaft rühren kann, muss sie ihn hegen.⁷² Als sie irrtümlich glaubt, Eudore sei begnadigt worden, und das Märtyrergewand, das man ihr bringt, für ein Brautkleid hält, denkt sie deshalb sogleich an die Mutterfreuden, die sie erwarten. Sie stellt sich vor, wie ihr Sohn einst wie ein Vogel an ihrem Gewand hänge, so wie sie selbst ein Vöglein sei, das ihrem Vater verloren gegangen sei.⁷³ Die lineare Genealogie zwischen dem Vater, der Mutter, ihrem Gatten und dem Sohn scheint für

67 Ebd., S. 310–327.

68 Dieser Konflikt findet sich in der Konstellation zwischen der ›jüdischen Herkunftsfamilie‹ Christi und der ›christlichen Zielfamilie‹ (Trias aus Gott, Maria und Christus) im Neuen Testament vorgeprägt, so Albrecht Koschorke: *Die Heilige Familie und ihre Folgen*. Frankfurt a. M. 2000, S. 25. Die »Rebellion des Religionsstifters gegen die Ordnung der Familie« (ebd., S. 27) habe vor allem im frühen Christentum eine »antifamilialistische Massenbewegung von ungeahnter Stärke« (ebd., S. 25) ausgelöst.

69 Chateaubriand: *Les Martyrs*, S. 329.

70 Ebd., S. 328.

71 Ebd., S. 326.

72 Zur Naturalisierung von Mutterschaft im Zuge der Rousseau-Rezeption des 19. Jahrhunderts vgl. Barbara Vinken: *Die deutsche Mutter. Der lange Schatten eines Mythos*. Frankfurt a. M. 2011, S. 133–144.

73 »Je suis pourtant revêtue de la robe nuptiale; mon cœur sentira les joies et les inquiétudes maternelles; je verrai mon fils s'attacher à ma robe, comme l'oiseau timide qui se réfugie

einen Augenblick wiederherstellbar – bis sie erfährt, dass Eudore keineswegs befreit werde, sondern sich bereits auf dem Weg zum Kolosseum befinde. Auch wenn das in der deterministischen Weltsicht des Textes keine Option ist, könnte sie nun theoretisch versuchen, Eudore zu überreden, vom Christentum abzusagen und mit ihr zu fliehen. Cymodocée changiert so zwischen ihrer Rolle als potentielle Mutter und als jungfräuliche Heilige.

Die Schlusszene belohnt das Opfer der Mutterschaft mit einer Spiritualisierung des Körpers. Statt einer irdischen, auf Fortpflanzung ausgerichteten Ehe schließen die beiden Liebenden die himmlische Ehe. Als Cymodocée zu Eudore ins Kolosseum stößt und die Wunden ihres Geliebten sieht, küsst sie ihm die Füße und die Wunden – »Qui pourroit dire l'inconcevable charme de ces premières caresses d'une femme aimée ressenties à travers les plaies du martyre?«⁷⁴ Daraufhin zieht Eudore zwei Ringe hervor, taucht sie in sein Blut und vermählt sich vor den Augen des tobenden Volks mit ihr: »C'est ici l'autel, l'église, le lit nuptial.«⁷⁵ Im Himmel stimmen die Engel einen Gesang an und Christus segnet das Paar. Noch der Augenblick ihres Todes ist erotisch aufgeladen, denn sie schmiegt sich an seine Brust, während der Tiger ihn zerfleischt: Neben seinem Gesicht sieht sie das Haupt des Tigers erscheinen.⁷⁶ Auf makabre Weise tauscht diese Schlusspassage die sexuelle Verbindung der Liebenden in der Hochzeitsnacht gegen ihre buchstäbliche Blutvereinigung im Martertod ein. Die Spiritualisierung ihres Eheschlusses erfolgt in diesem Sinne nicht körperlos, sondern als erotisierter, aber asexueller Zusammenschluss ihrer zerfleischten Körper.

Die heilige Liebe zwischen Eudore und Cymodocée wird im ersten Teil des Epos durch die sündhafte Beziehung Eudores zu der Druidin Velléda negativ präfiguriert.⁷⁷ Velléda repräsentiert alle Eigenschaften unchristlicher, weil ›undisziplinierter‹ Weiblichkeit: Sie ist ungestüm, leidenschaftlich, abergläubisch und verführt Eudore zu einer sexuellen Beziehung, indem sie ihm androht, sich von einer Klippe zu stürzen. Aufgrund dieser ›Schande‹ versucht ihr Vater, ihre Ehre zu verteidigen, indem er gegen Eudore den Bataveraufstand anzettelt; dabei wird er durch einen Speer versehentlich

sous l'aile de sa mère. Eh! ne suis-je pas moi-même un jeune oiseau ravi au sein paternel!«
(Chateaubriand: *Les Martyrs*, S. 312).

74 Ebd., S. 328.

75 Ebd., S. 329.

76 Ebd.

77 Vgl. Bercegol (Chateaubriand, S. 529–551), die auf der Grundlage der Romanfassung analysiert, wie Chateaubriand mit Velléda das Negativbild der leidenschaftlichen Liebe entwirft und es mit der Eheliebe zwischen Eudore und der sich passiv unterordnenden Cymodocée kontrastiert.

getötet. Als Velléda dies sieht, begeht sie Selbstmord. Die vielrezipierte Episode verhält sich spiegelbildlich zum Schluss der *Martyrs*: An die Stelle des todbringenden Betrugs am Vater tritt der Bruch mit dem nur schlafenden Vater; an die Stelle des vollzogenen sexuellen Akts tritt die spiritualisierte Ehe vor Gott; an die Stelle der germanischen Heidin Velléda tritt die christliche Konvertitin Cymodocée; an die Stelle des autonomen Selbstmords tritt das Martyrium. Anders als Eudore und Velléda werden Eudore und Cymodocée am Ende zu »époux martyrs«, wie die paradoxe Formel lautet, das heißt zu Eheleuten und Märtyrern zugleich.⁷⁸

Auf diese Weise versucht das Epos den Konflikt zwischen der »natürlichen« Forderung der Fortpflanzung und dem religiösen Unschuldsideal der Virginität zu lösen, der dem Christentum von Beginn an innewohnt. Auf der einen Seite widerspricht *Les Martyrs* dem bürgerlichen Ideologem der Kleinfamilie als Ort regulierter und gesellschaftskonformer, da »produktiver« Sexualität. Das Epos idealisiert das Martyrium ganz im frühchristlichen Sinne als Abkehr von der prokreativen Familie, bekommen Eudore und Cymodocée doch keine Kinder im biologischen Sinne. Das Martyrium verdrängt die Familie, das Zeugnis die Zeugung. Stattdessen stiften sie eine höhere Gemeinschaft, nämlich die christliche »Kirchenfamilie«, die sich nach der heterodoxen Botschaft des Werks aufgrund ihres Opfers gegen den römischen Polytheismus durchzusetzen vermag. Chateaubriand nimmt den Satz des Tertullian, *semen est sanguis Christianorum* (Apol. 50,13), beim Wort und imaginiert die entsexualisierte Vereinigung zweier Liebender als »Samen« der durch alle Zeiten immer neu sich bewährenden und gegen neue Widerstände sich durchsetzenden *Communitas christianorum*. Als über der Welt stehende, transhistorische Gemeinschaft wurzelt sie in der entweltlichten, ganz wörtlich entfleschten Liebe, wie sie im gemeinsamen Martyrium der beiden Helden symbolisiert wird.

Auf der anderen Seite kontrastiert Chateaubriand mit Velléda und Cymodocée zwei Genderstereotype von Weiblichkeit – die Sünderin und die Heilige –, die der bürgerlichen Sexual- und Familiennorm gerade nicht widersprechen, sondern für sie konstitutiv sind. Die Figur der Cymodocée, die Gattin und Märtyrerin zugleich ist, versinnbildlicht ein paradoxes Frauenideal, das für die Metaphysik der Ehe seit dem 18. Jahrhundert maßgeblich wurde.⁷⁹ Die Ehe wird im bürgerlichen Zeitalter als Institution vorgestellt, die nur äußerlich

⁷⁸ Chateaubriand: *Les Martyrs*, S. 332.

⁷⁹ Zu den philosophischen Grundlagen dieser als gesellschaftsfern (privat) und dadurch gesellschaftskonstitutiv (öffentlich) konzipierten Metaphysik der Ehe im deutschen Idealismus siehe Adrian Daub: *Uncivil Unions. The Metaphysics of Marriage in German Idealism and Romanticism*. Chicago und London 2012.

der natürlichen Fortpflanzung dient, innerlich aber auf sublimer, entsexualisierter Liebe beruht, einem Gefühl, das von Begierde streng zu scheiden ist.⁸⁰ Vor allem die weibliche Liebe gilt als ›heilig‹, weil sie keusch sein sollte. Waren Enthaltbarkeit und Prokreation im Christentum anfangs Gegensätze, verlagern sie sich nun in die gespaltene Physiologie der Frau. Nach marianischem Vorbild soll sie Mutter und Jungfrau zugleich sein. Sie hat sich daher noch im Zeugungsakt eine innere Unschuld zu erhalten, indem sie ihn passiv über sich ergehen lässt, ihn keinesfalls genießt oder im Extremfall daran bewusst gar nicht partizipiert.⁸¹ Chateaubriands Cymodocée treibt diesen Imperativ auf die Spitze: Als jungfräuliche Gattin lernt sie den Körper ihres Mannes erst im Moment der gemeinsamen Entkörperlichung kennen.



Das antirevolutionäre Konzept des ›freiwilligen Sklaventums‹, das *Les Martyrs* entwirft, fußt auf mehreren Sockeln: erstens auf einem eschatologischen Geschichtsbild, dem zufolge die gesamte Antike gleichsam im Untergang ›konvertiert‹ wird in das triumphierende Christentum; zweitens auf der christlichen Legendarisierung des antiken Epos, in dessen Zuge auch das polytheistische Figurenensemble in ein Regime göttlicher und satanischer Gehilfen überführt wird, die jede menschliche Regung verursachen und ihr Handeln weitgehend heteronomisieren; drittens auf einer gegenderten Opferlehre, die das Martyrium des Mannes aus einer heterodoxen Soteriologie herleitet, während sie für die Frau die doppelte Unterwerfung unter das Gesetz des Mannes und unter das Gesetz der christlichen Heilsgeschichte erfordert; und viertens auf einer paradoxen Metaphysik körperlich-körperloser Liebe, die einerseits in der erzählten Welt eine postfamiliale, gewissermaßen antibürgerliche Christengemeinschaft begründet, während sie andererseits die bürgerliche Leserschaft auf die neue Gendernorm der keusch-heiligen Ehefrau einstimmt.

»Die wunderlichste Maskerade«: *Martyrs-Rezeption in Europa*

Diese Leserschaft dürfte beachtlich groß gewesen sein. Die breite Rezeption der *Martyrs* ist bislang nur spärlich erfasst. Ich möchte sie für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts zumindest bibliographisch knapp skizzieren, um den

80 Das Folgende nach Koschorke: *Die Heilige Familie*, S. 187–193, hier S. 187.

81 Vgl. ebd., S. 190 f.

Eindruck zu plausibilisieren, dass das literarische Sujet der Christenverfolgung in der Literatur des bürgerlichen Zeitalters ausgesprochen präsent war und zur konfessionellen Identitätsbildung beitragen konnte.

In Frankreich erfuhr das Prosaepos in der Literaturkritik zwar viel Ablehnung. Zugleich verursachte es im Publikum einen über Jahrzehnte anhaltenden regelrechten Märtyrerkult:

- *Les Martyrs* wurde vielfach wiederaufgelegt, allein zweimal 1809, dann 1810, 1822, 1829, 1832, 1839 und so weiter durch das gesamte 19. Jahrhundert. Die 1910er sind das erste Jahrzehnt, in dem der Text keine neue Auflage erfuhr. Nach 1948 ist er freilich nur noch als Teilband der *Oeuvres complètes* wiedergedruckt, nicht mehr einzeln vertrieben worden.⁸² Das Werk habe sich im Erscheinungsjahr »ganz ungemein gut verkauft«, schreibt eine zeitgenössische Beobachterin 1809 aus Paris, und es sei »schwerlich je so viel in Journalen über ein französisches Werk geschrieben worden, als über dieses. Welche haben es für ein unübertrefflich, unnennbar schönes Heldengedicht erklärt, und den Verfasser *Homer* und *Virgil* zur Seite gesetzt; Andre haben es heruntergemacht; noch Andre mit Glück und Laune witzig kritisiert.«⁸³
- Die Rezeption griff bald schon auf andere Medien über. Der Romantiker Michel Pichat arbeitete den Roman 1824 in eine Tragödie um, die im Théâtre-Français aufgeführt wurde.⁸⁴ Hippolyte Maindrons Skulptur *Velléda contemplant la demeure d'Eudore* (1844) ist heute noch im Jardin du Luxembourg zu sehen; der mit den Nazarenern verbundene Maler Luigi Mussini stellte 1855 *Eudoro e Cimodoce* in Öl dar; Felix-François Genaille malte *Eudore et Cymodocée* (1872).
- Andere versuchten, über die Titelnennung mit eigenen Werken an den Erfolg anzuschließen: Unter dem Eindruck der Lektüre verfasste der schwedische Romantiker Erik Johan Stagnelius seine Tragödie *Martyrerna* (1821), die allerdings einen anderen frühchristlichen Stoff behandelt, nämlich den Opfergang der Heiligen Perpetua.⁸⁵ Ende der 1830er Jahre

82 So meine Erhebung auf der Grundlage des französischen Verbundkatalogs SUDOC (<<http://www.sudoc.abes.fr/cbs/>>).

83 Helmina von Chézy: Ueber die Märtyrer oder den Triumph der christlichen Religion von *Chateaubriand*. (Von einer teutschen Dame in Paris). In: London und Paris 11/8 (1808 [i. e. 1809]), S. 271–281, hier S. 272. Chézy schreibt an der gleichen Stelle allerdings auch, *Les Martyrs* sei inzwischen schon wieder in Vergessenheit geraten, was nachweislich nicht der Fall war.

84 M. Gary [Michel Pichat]: *Eudore et Cymodocée*. Tragédie en cinq actes. Représentée, pour la première fois, par les comédiens du roi sur le premier Théâtre Français. Paris 1824.

85 Erik Johan Stagnelius: *Martyrerna*. Dramatisk skaldedigt. Stockholm 1821. Zu Chateau-

adaptierte Eugène Scribe die barocke Heiligentragödie *Polyeucte* von Pierre Corneille und gab seinem Libretto den Namen *Les Martyrs*, unter dem auch Gaetano Donizettis Oper aufgeführt wurde, offenbar, um mit dem vertrauten Namen an Chateaubriands Erfolg anzuknüpfen. (Abgesehen davon, dass der Konflikt zwischen der Liebe Polyeuctes zu seiner Frau Pauline und seinem gottgewollten Martyrium entfernt an Eudore und Cymodocée erinnert, hat die Handlung freilich mit Chateaubriands Prosaepos nichts zu tun.)⁸⁶

- Vielleicht war es gerade diese überwältigende Wirkung der *Martyrs*, angesichts derer Flaubert sich 1862 verteidigen musste, als Saint-Beuve einmal über seine *Salammô* schrieb, es sei »une œuvre plus ou moins dans le genre des *Martyrs*«. ⁸⁷ In einer brieflichen Antwort an Saint-Beuve weist Flaubert jeden christlichen Idealismus und jede Typisierung, wie sie *Les Martyrs* kennzeichnet, von sich, schlägt sich stattdessen auf die Seite der Modernen. Er habe sich der Antike mit den Mitteln des modernen Romans genähert. ⁸⁸ Chateaubriands *Martyrs* war zur Chiffre der Antimoderne geworden.

In Deutschland und England war die Wirkung ebenfalls groß, wenn auch politisch und konfessionell gefärbt. Das war nicht von Beginn an so. Direkt nach Erscheinen der *Martyrs* berichtet die in Paris lebende Schriftstellerin Helmina von Chézy ihren deutschen Leserinnen – sie schreibt aus der Perspektive einer ›deutschen Dame‹ und richtet sich ausdrücklich an Frauen –, Kenner hielten das Werk in Frankreich für »ein Meisterstück von einer seltenen Schönheit«, das vom Publikum »höchst gespannt« erwartet worden sei. ⁸⁹ Die Autorin selbst lobt zwar die Sprache, kritisiert zugleich aber,

briands Einfluss auf Stagnelius siehe Pierre Brachin: *Les influences françaises dans l'oeuvre de E. J. Stagnelius*. Lyon 1952. Stagnelius' *Martyrerna* wurde 1853 übrigens auch ins Deutsche übersetzt: Erik Johan Stagnelius: *Die Märtyrer*. Dramatisches Gedicht. Übers. von Ludwig Clarus. Regensburg 1853.

86 Eugène Scribe und Gaetano Donizetti: *Les Martyrs*: Opéra en quatre actes. Brüssel 1840.

87 Charles-Augustin Sainte-Beuve: *Salammô*, par M. Gustave Flaubert. In: Ders.: *Nouveaux lundis*. Bd. 4. Paris 1865, S. 31–95, hier S. 34.

88 »Or, le système de Chateaubriand me semble diamétralement opposé au mien? Il partait d'un point de vue tout idéal. Il rêvait des martyres typiques. Moi, j'ai voulu fixer un mirage en appliquant à l'Antiquité les procédés du roman moderne, et j'ai tâché d'être simple. Riez tant qu'il vous plaira – ouï! je dis simple & non pas sobre« (Gustave Flaubert: Brief an Charles-Augustin Sainte-Beuve, 23. Dezember 1862. In: Ders.: *Correspondance*. Bd. 3: 1859–1868. *Bibliothèque de la Pléiade*. Paris 1991, S. 275–285, hier S. 276).

89 Helmina von Chézy: *Die Märtyrer oder der Triumph der christlichen Religion von Chateaubriand*. (Aus dem Briefe einer Frau, an Frauen). In: *London und Paris 11/7* (1808 [i. e. 1809]), S. 169–186, hier S. 170.

dass Chateaubriand einen »romantischen Gegenstand in antiker Form« präsentiere. Das Christentum mit seiner »einfachen Würde«, seiner »Lehre der Duldung« und seinem »Heroismus des Aufopfern« passe nicht zum »blühende[n] üppige[n] Geist der Fabelwelt«. ⁹⁰ Vor allem stört sie sich an den gelehrten Passagen, in denen historische Umstände präsentiert werden. Es wirke, als wolle Chateaubriand belehren, nicht rühren, und als Frau, so die gegenderte Pointe, wolle sie eben gerührt, nicht überzeugt werden. Im Grunde aber fordert von Chézy die herderische Legendenpoetik der Einfachheit ein – ausdrücklich positiv erwähnt wird Tiecks *Genoveva* –, ⁹¹ stört sich also an den Widersprüchen zwischen der komplexen Form des Epos, den gelehrten Anmerkungen und der christlichen Lehre der Simplizität. Damit werden sowohl die poetische Form als auch die christliche Katechese zugunsten einer geschlechtsspezifischen Rührung und Erziehung abgewertet. In der Folge wird *Les Martyrs* zum Sittenroman entkonfessionalisiert, dessen prononciert katholische und antirevolutionär-royalistische Tendenzen gar keine Erwähnung finden. Daher präsentiert die Lutheranerin Chézy auch erste Auszüge der *Martyrs* in deutscher Übersetzung, allerdings nur solche, an denen die ›deutsche Frau‹ gefallen finden könne, »die ihre Würde fühlt und ihre Bestimmung anerkennt«. Gemeint sind die Passagen, die Cymodocées »Häuslichkeit, Fleiß und weibliche Scheu und Tugend« illustrieren, an denen sich die Leserinnen ein Vorbild zu nehmen hätten. ⁹² In einer späteren Nummer der Zeitschrift gibt Chézy noch einige verdeutschte Auszüge der historisierenden Landschafts- und Stadtbeschreibungen aus den *Martyrs*, so von Neapel, Rom und Griechenland. ⁹³

In ihrer Besprechung kündigt Chézy an, dass es bei diesen Exzerpten nicht bleiben solle, sondern dass es sich dabei nur um »Proben einer Uebersetzung« handle, »von welcher bereits ein Theil im Druck ist, und die ganz in Kurzem bei Hr. Buchhändler *Hitzig* in Berlin erscheint, und mit deren genauer Durchsicht achtungswürdige teutsche Gelehrte beschäftigt sind«. ⁹⁴ Zu dieser Veröffentlichung in Berlin ist es allerdings nicht gekommen. Auch wer die »Gelehrten« waren, denen die Übersetzung vorgelegen hätte, ist unklar. Dokumentiert ist lediglich ein Brief August Wilhelm Schlegels an Chézy, der sich einigermaßen skeptisch über das Projekt äußert. Wenn sie das Werk in der Tat bereits übertragen habe, betrachte er sie selbst »als Märtyrin dieses

⁹⁰ Ebd., S 176 f.

⁹¹ Ebd., S. 177.

⁹² Ebd., S. 179.

⁹³ Chézy: Ueber die Märtyrer, S. 276–281.

⁹⁴ Chézy: Die Märtyrer, S. 186.

kostbaren und anmaßenden Geschreibes«, »womit die Poesie eben so wenig zu thun hat als die Religion«. ⁹⁵

Später lehnte man Chateaubriands Werk aus politischen Gründen ab, vor allem unter den Liberalen. Ein Jungdeutscher wie Karl Gutzkow ließ verständlicherweise kein gutes Haar an den *Martyrs*. In einer fulminanten Polemik bezeichnet er Chateaubriand als »romantische Ruine«. Er habe es geliebt, zu leiden, und habe sich selbst am liebsten als »Märtyrer« sehen wollen: »[E]r will neben den Opfern Diocletians und den eilftausend Jungfrauen genannt sein«. ⁹⁶ Aus diesem Grund könne *Les Martyrs* als »Kulminationspunkt der Autorschaft Chateaubriands« gelten. ⁹⁷ Es sei allerdings gelehrt, nicht poetisch, rückwärtsgewandt und sentimental, zugleich liege ein »gewisser schmachtender Parfüm« über dem ganzen Werk. ⁹⁸ Es sind dies nur zum Teil literaturkritische Vorhaltungen, zum größeren Teil aber politisch-konfessionelle. Auch wenn Gutzkow ihm vorwirft, Chateaubriand verehere das Christentum »mehr mit philologischer als katholischer Andacht«, ⁹⁹ ist es doch eigentlich der antikatholische Reaktionismusvorwurf, der Gutzkows Konzentration auf die *Martyrs* rechtfertigt. Das Werk zählte als Beleg dafür, dass Chateaubriand ganz ein Mann der Vergangenheit sei, und diskreditierte ihn aus Sicht des Liberalismus politisch wie konfessionell. ¹⁰⁰

Daher wurden die *Martyrs* auch überwiegend im katholischen Raum verlegt. Insgesamt wurde das Epos viermal vollständig verdeutscht. ¹⁰¹ Der Schriftsteller Theodor von Haupt legte 1810 in Darmstadt eine freiere Eindeutschung vor, die 1829 in Wien erneut erschien. Es folgte die Übersetzung des katholischen Theologen Ludwig Anton Haßler 1810/1811 im Herder

⁹⁵ August Wilhelm Schlegel: Brief an Helmina von Chézy vom 30. Juni 1809. In: Ders.: Briefe. Bd. 1. Hg. von Josef Körner. Zürich, Leipzig und Wien 1930, S. 237 f.

⁹⁶ Karl Gutzkow: Chateaubriand. In: Ders.: Öffentliche Charaktere. Bd. 1. Hamburg 1835, S. 52–84, hier S. 62 und S. 57.

⁹⁷ Ebd., S. 70.

⁹⁸ Ebd., S. 71.

⁹⁹ Ebd.

¹⁰⁰ Gutzkows Schrift fällt in eine Zeit, in der man den französischen Traditionalismus in Deutschland intensiviert rezipierte, darunter auch De Maistres *Du Pape*. Vor allem der Kreis um Josef Görres zeichnete für die Abkehr vom liberalen Deutschkatholizismus verantwortlich und bezog sich dabei maßgeblich auf die französisch-katholische Revolutionskritik. Vgl. Jutta Osinski: Katholizismus und deutsche Literatur im 19. Jahrhundert. Paderborn 1993, S. 151–157.

¹⁰¹ François-René de Chateaubriand: Die Martyrn oder der Triumph des Christentums. Bearbeitet von Theodor von Haupt. Darmstadt 1810, wieder: Wien 1829. – Ders.: Die Martyrer oder der Triumph der christlichen Religion. Übers. von Ludwig Anton Haßler. Freiburg und Konstanz 1811, ²1816. – Ders.: Sämtliche Werke. Bd. 47–50: Die Märtyrer, oder der Triumph der christlichen Religion. Übers. von K. von Kronfels. Freiburg 1829. – Ders.: Die Martyrer. Übers. von J. Fesenmair. München 1864.

Verlag. Sie ist dem Konstanzer Generalvikar und katholischen Schriftsteller Ignaz von Wessenberg gewidmet, was sie schon auf den ersten Seiten konfessionell vereinnahmt. Karl von Kronfels übertrug *Les Martyrs* 1829 für den katholischen Wagner Verlag in Freiburg im Breisgau und veröffentlichte sie als Teil der *Sämtlichen Werke* Chateaubriands. Schließlich erschien 1864 eine Münchner Ausgabe von J. Fesenmair. In ihr bekennt der Übersetzer bereits, der Erfolg von Nicholas Wisemans kontroverstheologischem Roman *Fabiola* habe ihn dazu veranlasst, das frühere, stofflich verwandte Werk des Franzosen wieder in die Öffentlichkeit zu geben.¹⁰² Der konfessionspolemische Kontext der Publikation wird damit erstmals expliziert, *Les Martyrs* erscheint nun als Vorläufer der Katakombenromane, die in der zweiten Jahrhunderthälfte ganz Europa überschwemmten.

In diesem Zusammenhang ist eine Anekdote über die Ausbildung von Emily und Charlotte Brontë aufschlussreich. Die beiden Schwestern verbrachten mehrere Monate des Jahres 1842 in Brüssel, um im Pensionat des katholischen Französischlehrers Constantin Héger ihre Sprachkenntnisse zu verbessern. Héger bewunderte die französische Romantik und diktierte ihnen im Unterricht aus seinen liebsten Werken längere Auszüge, die sie mitzuschreiben hatten. In einem zweiten Schritt sollten sie eine französischsprachige *Imitation* des Diktierten verfassen, eine Aufgabe, die sie sehr frei auslegten. Im Mai 1842 stand *Les Martyrs* auf der Tagesordnung, die zentrale Szene am Ende des 22. Buchs, als der römische Richter Festus den verhafteten Eudore verhört und ihn dazu bringen möchte, dem Christentum abzuschwören, um dem Tod zu entkommen. Es ist eine für die Legende typische Versuchungsszene, nach Art der frühchristlichen Märtyrerakten dialogisch gestaltet. Am Ende bleibt Eudore standhaft und wählt mit den Worten »Je suis chrétien!« sein Todesurteil.¹⁰³ Charlotte Brontë schrieb das Diktat fehlerfrei nieder. Als *Imitation* wählte sie ein Sujet aus der englischen Geschichte des 16. Jahrhundert, nämlich das Verhör und Martyrium der anglikanischen Predigerin Anne Askew, die unter der katholischen Regentin Maria I. hingerichtet wurde. Ihre *Imitation* gleicht der Vorlage von Chateaubriand in der Struktur. Nur ist es bei ihr der berüchtigte katholische Bischof Stephen Gardiner, der Anne Askew in Versuchung bringt, dem protestantischen Glauben abzusagen. Das Verhör endet mit den Worten: »Anne Askew laisse tomber la plume – elle s'étend volontairement sur le lit de supplice – et fermant les yeux, comme si elle s'endorme, elle dit ›Je suis protestante‹.«¹⁰⁴

102 J. Fesenmair: Vorrede. In: Chateaubriand: Die Martyrer, S. III–VI, hier S. III.

103 Chateaubriand: *Les Martyrs*, S. 303.

104 Charlotte Brontë: Anne Askew. *Imitation de Eudore*. In: Charlotte und Emily Brontë: *The*

Das war einigermaßen frech. Nicht nur verpflanzte Brontë die Geschichte von der Spätantike in die Reformationszeit und nicht nur tauschte sie den männlichen Märtyrer Eudore durch eine weibliche Heldin aus, einen Griechen durch eine Engländerin. Sondern mit ihrer Pointe, den Ausspruch »Je suis chrétien!« zu »Je suis protestante« zu kontrafazieren, musste sie ihren katholischen Lehrer brüskieren. Dessen Lektürepräferenz entlarvt sie als spezifisch katholische, indem sie seinem katholischen Roman selbstbewusst eine protestantische Erzählung entgegenstellt. Die Episode erweist, dass *Les Martyrs*, nachdem es anfangs vor allem ein Gegenstand literaturkritischer oder politischer Debatten gewesen war, zunehmend in die literarischen Konfessionsgefechte des 19. Jahrhunderts geriet. Im Zuge der Rezeption erschien es immer weniger nur als antirevolutionäre Verherrlichung des Christentums und immer mehr als Exponent einer spezifisch katholischen Verfolgungs- und Opferideologie.

2 Konversion und Martyrium im katholischen ›Katakombenroman‹

Wie die Kirchenhistorikerin Candida Moss argumentiert hat, diente die Referenz auf die antike Christenverfolgung über Jahrhunderte dazu, vermeintliche Orthodoxien als ›bedroht‹ darzustellen und die Reinheit der eigenen Lehre zu bewahren. »Whenever Christians have felt threatened«, schreibt Moss, »they have returned to the New Testament and to the martyrs of the early church for consolation and inspiration. [...] Modern Christians often interpret their experiences in the world and interactions with others as part of this history of persecution and the struggle between good and evil.«¹⁰⁵ Eigentlich sei jedoch die antike Christenverfolgung höchst unzuverlässig belegt, die Quellenlage prekär. Allenfalls für die Regierung des Diokletian lasse sich eine systematische Verfolgungspolitik nachweisen. Die Zahl der Opfer sei insgesamt viel kleiner als angenommen, sodass Moss gar von einem ›Mythos‹ sprechen kann, einer »fourth-century invention«,¹⁰⁶ die vorrangig auf Eusebius' Kirchengeschichte zurückgehe. Eusebius, der nach der konstantinischen Wende und damit in einer Zeit christlichen Autoritätsgewinns

Belgian Essays. A Critical Edition. Hg. und übers. von Sue Lonoff. New Haven und London 1996, S. 80–85; siehe auch die Abschrift des Diktats aus *Les Martyrs* auf den folgenden S. 86–89, sowie die Erläuterungen der Hg. dazu (S. 90–94).

¹⁰⁵ Candida R. Moss: *The Myth of Persecution. How Early Christians Invented a Story of Martyrdom*. New York 2013, S. 8 f.

¹⁰⁶ Ebd., S. 233. Das Folgende nach Kapitel 7 (›The Invention of the Persecuted Church‹), S. 215–247.

lebte, hätte die frühen Märtyrerakten gemeinsam mit anderen Dokumenten ediert, um daraus eine tendenziöse Gründungsgeschichte abzuleiten. Er habe damit seinen bischöflichen Deutungsanspruch gegen theologische Gegner (und denjenigen des Bistums Caesareas gegen Rom) behaupten, mithin vermeintliche Häretiker zum Schweigen bringen wollen. Eusebius' Ziel sei es gewesen, eine lineare Genealogie der Bischöfe und ›Kirchenhelden‹ zu konstruieren, Abweichler als Schismatiker darzustellen und theologische Gegner zu disqualifizieren. Insofern habe er einer Polemisierung der Christenverfolgung Vorschub geleistet, die sich bis in die Gegenwart fortsetze, bis in das politische Selbstverständnis evangelikaler Christen in den USA.¹⁰⁷ Der Sprung von Eusebius zu Rush Limbaugh, so wäre gegen Candida Moss' These einzuwenden, ist etwas zu weit gespreizt. Er lässt einen argumentationslogischen Zwischenschritt aus, ohne den sich die narrative Grammatik von Verfolgungserzählungen in der Moderne nicht verstehen lässt. Im 19. Jahrhundert ›mutiert‹ das Narrativ der Christenverfolgung, indem es sich mit einer anderen geschichtsphilosophischen Groß Erzählung verknüpft, und zwar mit der Idee des Falls Roms und der römischen Dekadenz.

Verfolgungs- und Dekadenznarrative

Die Frage, weshalb sich das Christentum in der Spätantike gegen den paganen Polytheismus durchsetzen konnte, hatte sich lange Zeit ebenso wenig gestellt wie diejenige, inwiefern der Aufstieg des Christentums den Fall des römischen Imperiums herbeigeführt oder begünstigt hatte. In der Sicht der meisten frühneuzeitlichen Historiker *musste* sich das Christentum mit heilsgeschichtlicher Notwendigkeit durchsetzen, offenbarte es doch schlicht die Wahrheit Gottes. Und die zweite Frage stellte sich nicht, weil das letzte Weltreich der Daniel-Prophetie, das Römische Reich, ja gar nicht untergegangen war, sondern noch anhielt und seine legitime ›Continuation‹ im Heiligen Römischen Reich deutscher Nation fand.

Die Auffassung, die Christenverfolgung markiere deshalb eine weltgeschichtliche Zäsur, weil sie kausal an das Ende der Antike geknüpft sei, formierte sich erst im historischen Denken des 18. Jahrhunderts. Als sittliche Faktoren, so die seit Tacitus geläufige Deutung, hätten der Tugendverfall und die ›Verweichlichung‹ der Römer den Ausschlag gegeben, politisch indes die Angriffe der Barbaren und die Überdehnung des Reichs; doch religiös, so jedenfalls die Idee bei Voltaire und dann vor allem in Edward Gibbons

¹⁰⁷ Vgl. ebd., S. 247–261.

Decline and Fall of the Roman Empire (1776–1788), hätte das Christentum die römische Ordnung endgültig zersetzt und das Reich geschwächt.¹⁰⁸ Als Grund führt Gibbon zu einen den rigorosen Tugendwillen und den religiösen Eifer der Frühchristen an, der die in Luxus verkommenen Römer zwar befremdet habe, den sie aber auch nicht effektiv zu bekämpfen in der Lage gewesen seien. Mit ihrem Aberglauben seien die Römer anfällig gewesen für den christlichen »claim of miracles«, und die millenaristische Endzeiterwartung, »the immediate expectation of another world«, hätte in einer Zeit der Erschlaffung, der politischen Korruption, des philosophischen Skeptizismus und der Sittenlosigkeit anziehend gewirkt.¹⁰⁹ »[T]he intrepid constancy of the faithful«, schreibt Gibbon über die Märtyrer, »was productive of more salutary effects on those minds which nature or grace had disposed for the easy reception of religious truth. On these melancholy occasions [scil. bei Hinrichtungen der Christen], there were many among the Gentiles who pitied, who admired, and who were converted«. ¹¹⁰ Dennoch lässt Gibbon keinen Zweifel daran, dass die Jenseitsorientierung des Christentums und der asketische Fanatismus insbesondere der Mönche negativ zu beurteilen seien. Beides hätte zur Vernachlässigung des öffentlichen Lebens beigetragen und die Römer militärisch geschwächt, sodass sie der ›Barbareninvasion‹ wenig mehr entgegenzusetzen gehabt hätten.

Entscheidend ist aber nicht Gibbons Urteil, das in der Rezeption vor allem bei christlichen Historikern einhellig kritisiert wurde,¹¹¹ sondern ein bestimmtes Erzählmuster, das sich bereits durch den zweiten Band seines *History and Fall* zieht und im Grunde die gesamte Dekadenzliteratur im 19. Jahrhundert konfiguriert. Es beruht in etlichen Komponenten auf der Kirchengeschichte des Eusebius sowie auf anderen antiken Quellen, die es aber geschichtsphilosophisch wendet, indem es sie dekadenztheoretisch resemantisiert. Dem Narrativ des Untergangs Roms unterlegt es eine geschichtsphilosophische Regel. Sie lautet, dass sich epochale Wenden im sakralen Opferring manifestieren, und dass es umgekehrt des Opfers

108 Vgl. die ältere Darstellung bei Walther Rehm: *Der Untergang Roms im abendländischen Denken. Ein Beitrag zur Geschichte der Geschichtsschreibung und zum Dekadenzproblem.* Darmstadt 1966 [zuerst 1930], bes. S. 97–131.

109 Edward Gibbon: *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire.* Bd. 2. London 1884, S. 66.

110 Ebd., S. 129.

111 Zur Kritik an Gibbons Darstellung der Christenverfolgung und des Untergangs Roms in der französisch-katholischen Geschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts (bei Frédéric Ozanam, Charles de Montalembert und anderen) vgl. Ian Wood: *The Modern Origins of the Early Middle Ages.* Oxford 2013, S. 137–154.

bedarf, um sie zu initiieren. Verfolgung und Martyrium, so die ›Morak‹ der Geschichtsschreibung, markieren das Ende der alten Herrschaft und läuten die neue Zeit ein. So werden der Fall Roms und der Aufstieg des Christentums zu Menetekeln einer Gegenwart, die sich selbst stets halb schon im Übergang begreift.¹¹² Darin besteht die Idee eines Gemäldes wie Burne-Jones' *Theophilus and the Angel* (Abb. 4), das im vorigen Kapitel gestreift wurde. Es zeigt den römischen Rechtsgelehrten Theophilus buchstäblich zwischen den Religionen und zwischen den Epochen: im Hintergrund die aufgebahrte Märtyrerin, deren Hinrichtung er eben beigewohnt hat; zu seiner Rechten der Engel als Verkündigungsgestalt einer Zukunft, zu der er sich im nächsten Moment bekennt; zu seiner Linken jedoch die alten Götzen seiner Religion, Bacchus- und Venusstatuen als Repräsentanten einer sinnesfroh-reizvollen, aber unweigerlich dem Untergang geweihten Kultur des Paganen.

Die narrativen Interferenzen zwischen der Verfolgungs- und der Dekadenzerzählung, zwischen Opfer- und Zeitenwendekonzept, erwiesen sich als konstitutiv für die Literatur des *Renouveau catholique*. Durch Bestseller wie Henryk Sienkiewicz' *Quo vadis?* (1895) wurde die Struktur über Jahrzehnte immer neu aktualisiert, bis sie über jeweils diverse Monumentalverfilmungen Eingang in die Massenkultur des 20. Jahrhunderts fand. Den eigentlichen Anstoß für die Welle gab der heute vergessene Roman *Fabiola, or The Church of the Catacombs* (1854), der in nahezu alle europäischen Sprachen übersetzte, später mehrfach verfilmte Bestseller von Nicholas Wiseman.¹¹³ Kardinal Wiseman wurde 1850 zum ersten Erzbischof von London ernannt. *Fabiola* ist als Versuch zu sehen, sich gegen die antikatholischen Tendenzen in England zur Wehr zu setzen, indem der Roman den englischen Katholizismus mit den frühchristlichen Märtyrern analogisiert. John Newman, ein Vertrauter Wisemans, folgte bald mit seinem Katakombenroman *Callista* (1855), später erschienen verwandte Romane wie die *Sérapia* (1859) des französischen Abbé

¹¹² Vgl. Alexander Demandt: Der Untergang Roms als Menetekel. In: Archiv für Kulturgeschichte 61 (1979), S. 272–291, hier S. 273: »Eine erklärende Aussage über den Zusammenbruch der antiken Zivilisation wurde unweigerlich zu einer prognostischen Aussage über die europäische Kultur, nicht zwingend eine apodiktische, aber allemal eine hypothetische Prognose von der Form: Wenn wir so handeln wie die Römer, dann blüht uns dasselbe Schicksal«.

¹¹³ Zu Nicholas Wisemans *Fabiola* und den öffentlichen Debatten um den Anglokatholizismus siehe Michael Wheeler: *The Old Enemies. Catholic and Protestant in Nineteenth-Century English Culture*. Cambridge 2006, bes. S. 67–76, sowie das Standardwerk von Raymond Chapman: *Faith and Revolt. Studies in the Literary Influence of the Oxford Movement*. London 1970. – Zu katholischen und antikatholischen *Persecution Narratives* im viktorianischen Roman siehe auch Maureen Moran: *Catholic Sensationalism and Victorian Literature*. Liverpool 2007, S. 131–177.

Martin Louis France, anglokatholische Erzählungen wie Sabine Baring-Goulds *Perpetua* (1897) und andere mehr.¹¹⁴

Besonders verbreitet war die Mode in Deutschland, wo sie wohl durch den Kulturkampf zwischen Preußen und der katholischen Kirche unter Pius IX. ausgelöst wurde. Eine ältere Bibliographie listet allein 43 deutschsprachige Romane zwischen 1828 und 1920 auf, die sich dem Frühchristentum widmen; mehr als die Hälfte davon erschien in den 1860er bis 1880er Jahren, also in der Zeit des Kulturkampfs.¹¹⁵ Einige der Texte tragen Titel wie *Sabina. Ein Lebensbild aus den ersten Zeiten der christlichen Kirche* (1861), *Eugenia. Ein Heldenbild aus dem 3. Jahrhundert der Kirche* (1864), *Eudoxia die Kaiserin. Ein Zeitgemälde aus dem 5. Jahrhundert* (1866) oder *Valeria oder der Triumphzug aus den Katakomben* (1884), schließen also bereits mit der Titelformel »römischer Frauenname + historische Spezifizierung« an das Wiseman-Modell an.¹¹⁶ Die erwähnte Bibliographie ist keineswegs vollständig, nennt auch fast ausschließlich katholische Verlage und Autorinnen sowie Autoren, darunter elf katholische Geistliche. Tatsächlich ist die Imagination der antiken Christenverfolgung zuvorderst eine katholische Angelegenheit; das Selbstverständnis als Märtyrergemeinde blieb ein spezifisch (wenn auch nicht ausschließlich) katholisches.

Der Katakombenroman folgt einer generischen Aktanten- und Ereignisstruktur, auf deren Basis die Gattung ihre katechetische Funktion für die Subjektkultur des katholischen Milieus erfüllt. Ihr prononcierter Antiliberalismus blieb von den nationalliberalen und protestantischen Flügeln

114 Nicholas Patrick Wiseman: *Fabiola, or The Church of the Catacombs*. London 1854. (Mehrere Übers. ins Deutsche, u. a. noch im Folgejahr zwei: Ders.: *Fabiola, oder Die Kirche der Katakomben*. Übers. von Carl B. Reiching. Regensburg 1855; Ders.: *Fabiola, oder Die Kirche der Katakomben*. Übers. von Heinrich Reusch. Köln 1855.) – John Henry Newman: *Callista, a Sketch of the Third Century*. London 1855. (Dt.: Ders.: *Kallista. Eine Erzählung aus dem dritten Jahrhundert*. Übers. von G. Schündelen. Köln 1856). – Abbé Martin Louis France: *Sérapia. Épisode du deuxième siècle*. Lyon 1859. (Dt.: Ders.: *Serapia. Erzählung aus dem zweiten christlichen Jahrhundert*. Frei bearbeitet von Franz Thalhaus. Aachen 1861.) – William Sabine Baring-Gould: *Perpetua. A Story of Nimes in A. D. 213*. London 1897.

115 Vgl. Schmidt: *Quo vadis?*, S. 104–108. Leider macht Schmidt keine Angaben darüber, auf welcher Grundlage er die Bibliographie erstellt bzw. welche Kataloge er ausgewertet hat.

116 Franz Carl Magon: *Sabina. Ein Lebensbild aus den ersten Zeiten der christlichen Kirche*. Regensburg 1861. – Georg Patiß: *Eugenia. Ein Heldenbild aus dem 3. Jahrhundert der Kirche*. Wien 1864. – Ida Hahn-Hahn: *Eudoxia die Kaiserin. Ein Zeitgemälde aus dem 5. Jahrhundert*. Mainz 1866. – Anton de Waal: *Valeria oder der Triumphzug aus den Katakomben*. Regensburg 1884. – Schmidt (*Quo vadis?*, S. 119–121) führt den aufschlussreichen Fall von Maria Lenzens Roman *Der Sieg des Glaubens* an, der zuerst 1841, 1854 aber unter dem Namen der Protagonistin neu veröffentlicht wurde: *Melete oder der Sieg des Glaubens*. Die Drittauflage wirbt mit dem Zusatz, es handle sich bei dem Roman um ein »Seitenstück zu Wisemans *Fabiola*« (ebd., S. 121).

der literarischen Öffentlichkeit nicht unbeantwortet. Mithilfe anderer Verzeichnisse lassen sich über 30 weitere historische Romane zur antiken Christenverfolgung ermitteln, von denen deutlich mehr im lutherisch-evangelischen Raum erschienen, vor allem in Berlin und Leipzig.¹¹⁷ Aber nur wenige stammen von evangelischen Pfarrern oder Pfarrerstöchtern,¹¹⁸ die meisten eher von säkularen, liberalen oder nationalistischen Schriftstellerinnen und Schriftstellern. In der Regel handelt es sich dann um Romane, welche die katholischen Verfolgungserzählungen polemisch kontrafazieren, um ihrerseits zur Identitätsbildung beizutragen.

Zur narrativen Grammatik des katholischen Katakombenromans

Die edle Römerin Fabiola, so die Handlung in Wisemans gleichnamigem Roman, lebt zu Diokletians Zeiten. Obwohl sie in Luxus schwelgt und von beredten Philosophen erzogen wird, bewundert sie die demütige Einfalt ihrer heimlich zum Christentum konvertierten Sklavin Syra. Immer wieder begegnet sie in ihrem Umfeld tugendhaften Christen, darunter dem römischen Offizier Sebastian, dessen moralische Überlegenheit sie bald erkennt; darunter auch der Heiligen Agnes (Fabiolas Cousine) und der Heiligen Perpetua. Sukzessive fühlt sie selbst sich zu dem neuen Glauben hingezogen. Die Christen sterben als Märtyrer. Syra wirft sich vor ihre Herrin, als der von Fabiola zurückgewiesene Freier Fulvius, ein niederträchtiger Römer, sie erdolchen will. Angesichts dieser Heldentat bekehrt sich auch Fabiola.

Erkennbar ist der Anspruch, eine Kontinuität zwischen dem Urchristen-

117 Siehe die Online-Bibliographie historischer Romane zwischen 1780 und 1945, die an der Universität Innsbruck erstellt wurde: < <https://www.uibk.ac.at/germanistik/histrom/docs/about.htm> >. Die Seite erlaubt es, nach Zeitschlagworten und Sachen zu suchen; ich habe die Begriffe ›Christenverfolgung‹ und ›Frühchristentum‹ eingegeben, auf den Zeitraum 1800–1920 eingeschränkt und bin so auf 38 Romane gestoßen. Nur drei davon sind bei Schmidt: Quo vadis? verzeichnet. Umgekehrt ist unklar, weshalb die Online-Datenbank, die immerhin 6700 Romane umfasst, von den über vierzig Romanen, die Schmidt nennt, nur drei aufgenommen hat. (Die Innsbrucker Datenbank nennt Schmidts Studie nicht.) Es ist zu vermuten, dass die zugrunde liegenden Bibliographien bereits konfessionell vorgeprägt sind und die katholische Literatur tendenziell vernachlässigen.

118 Zum Beispiel reüssierte der evangelische Pfarrer Ferdinand Brockes mit seinem Roman *Cajus von Derbe, der Gefährte des Paulus. Ein Bild vom Kämpfen und Werden in der ältesten Christenheit* (Halle a. d. Saale 1913), der binnen zehn Jahren acht Auflagen erlebte; die produktive Schriftstellerin Käthe Papke, Tochter eines evangelischen Missionars, veröffentlichte *Auf römischem Boden. Eine Erzählung aus der Zeit der Christenverfolgung unter dem Kaiser Domitian* (Berlin 1895).

tum und der katholischen Kirche zu stiften, um dadurch den Protestantismus auch dreihundert Jahre nach der Reformation noch als Apostasie zu disqualifizieren. So schärft Wisemans Roman die imaginierte Grenze zwischen einer schutzgewährenden, familiären Gruppe der ›wahren Christen‹ (lies: Katholiken) und ihrem gefährlichen Außenraum. *Fabiola* und ihre Nachfolger beruhen dabei auf einer bestimmten narrativen Grammatik, die schon Chateaubriands *Martyrs* zugrunde liegt.¹¹⁹ Maßgeblich für die paradigmatische Struktur der Romane ist die Aktantenopposition von Verfolger und Verfolgtem, von Tyrann und Opfer.¹²⁰

a) Aktant 1: ›Tyrann‹ (Akteur ›Rom‹, paradigmatisch dann ›Jakobiner‹, ›Protestanten‹, ›Preußen‹, ›Bismarck‹ etc.). Auf der einen Seite steht eine verweichlichte Zivilisation – in der Regel: Rom zwischen Nero und Konstantin –, deren Philosophie materialistisch, deren Selbstbild sinnentleert und von Zweifeln zerfressen ist. *Räumlich* gehört ihr das Zentrum, die Position imperialer Macht, von der aus sie sich eine Welt unterworfen hat, die sie nicht mehr recht beherrschen kann. *Zeitlich* befindet der Aktant sich in einer ›dekadenten Gegenwart‹, d. h. er verhält sich parasitär zu seiner gloriosen Vergangenheit, deren Telos er verloren, deren Tugenden er verspielt hat, bis er sich schließlich auf die ziellose Immanenz einer nur mehr hedonistisch verbrauchbaren, nicht mehr sinnwertig auszufüllenden Gegenwart zurückgeworfen sieht. Die Diagnose des allgemeinen Kraftverlusts kann in den ›Realnarrationen‹ verschieden semantisiert werden, oft nach Maßgabe je aktueller Interdiskurse des Körpers und des

119 In der Forschung hat man die Kontinuität zwischen dem postrevolutionären Katholizismus in Frankreich und den Katakombenromanen der Kulturkampfzeit bislang kaum betont. Soweit ich sehe, hat nur Michel Durand (*Les Martyrs, Les derniers jours de Pompéi et Fabiola, ou les romans des premiers siècles chrétiens en France et en Angleterre de 1809 à 1854*. In: *Confluents* 1 [1975], S. 73–89) bemerkt, wie viel *Fabiola* und andere Romane dem französischen Vorläufer schulden. Er nennt Chateaubriand den ›Vater des Romans über die frühchristliche Zeit‹ und *Les Martyrs* »le premier ouvrage du genre« (ebd., S. 74). Tatsächlich konstatiert die zeitgenössische Literaturkritik die Ähnlichkeiten öfter (vgl. ebd., S. 83). Dagegen hält Schmidt (*Quo vadis?*, S. 69) den Pompeji-Roman von Edward George Bulwer, *The Last Days of Pompeii* (1834), für den »Prototyp[en]« des Genres. Im Folgenden geht es aber nicht um eine Einflussgenealogie, sondern um die Modellierung eines Erzählschemas, das sich zu einem bestimmten Zeitpunkt – nachweislich schon in *Les Martyrs* – formiert, bevor es seit der Mitte des 19. Jahrhunderts ungewöhnlich populär wird und noch in der Mitte des 20. Jahrhunderts im Hollywood-Kino fortlebt.

120 Die semiologisch-erzähltheoretischen Beschreibungskategorien ›Aktant‹, ›Akteur‹ und ›Isotopie‹ im Folgenden nach Algirdas Julien Greimas: *Strukturelle Semantik. Methodologische Untersuchungen*. Übers. von Jens Ihwe. Braunschweig 1970.

Geschlechts. So sind es zeitweise Probleme der Diätetik und der Zucht, die man zur Erklärung anführt, dann auch des Gemeinschaftsgefühls und der Entfremdung, der Energie oder der Nerven, der Virilität und der Keuschheit. Grundlegend für die *Sozialstruktur* von Aktant 1 ist indes die Unterscheidung von Elite und Volk. Die Elite ist im Luxus erschlaft und korrupt, von jeder Moral und Religion entfesselt. Sie neigt zu tyrannischem Cäsarenwahn, feiert aufwendige Feste und möchte das verblödete Volk mit immer grausameren Spielen bei Laune halten, wie es die antiken Quellen von Tacitus über Petronius bis Augustinus für Rom ja in der Tat geschildert hatten. Doch ist sie in sich gespalten. Innerhalb der Elite gibt es eine kleine Gruppe von standhaften Helden, die dem Zeitgeist gegenüber kritisch gestimmt sind und die später, oft unter dem Eindruck ihrer tapferen Sklaven oder Pagen, konvertieren.

- b) Aktant 2: ›Opfer‹ (Akteur ›Frühchristen‹, ›Katholiken‹ etc.). Der Tyrannengesellschaft gegenüber steht die viel kleinere Subversivgruppe der idealistischen Frühchristen. *Räumlich* bewegen sie sich in der Peripherie, das heißt in den unterdrückten Provinzen, den Wüsten oder im Arkanum der Katakomben, in bedrohlicher Nähe zu ihrem Feind also, aber jenseits der Stadtmauern und unterhalb der gesellschaftlichen Oberfläche des Zentrums. In *zeitlicher* Hinsicht gehört ihnen die Zukunft, und zwar gleich doppelt: die Zukunft des Jenseits, für das sie leben und sterben, und die Zukunft des Irdischen, die sie gerade deshalb erobern können, weil sie die irdischen Herrschaftsverhältnisse zugunsten des Jenseits ablehnen. *Sozial* gesehen ist dies die Partei der Armen, der Ausgestoßenen und Machtlosen, die aber aus ihren widrigen Lebensumständen eine ›Sklavenmoral‹ entwickelt hat, mit der sie all die Tugenden für sich beansprucht, die ihrem Gegner fehlen: vor allem körperliche Härte und Leidensfähigkeit, aber auch Zielorientierung (Glaube), Ernsthaftigkeit, Zusammenhalt und so weiter.

Die Aktantenfiguration ließ sich historisch stets verschieden personalisieren oder analogisieren. Sie liegt dem im barocken Trauerspiel geläufigen Schema ›orientalischer Herrscher‹ versus ›Märtyrer‹ (man denke an Calderóns *El principe constante* oder Gryphius' *Catharina von Georgien*) ebenso zugrunde wie dem US-amerikanisch-rechtspopulistischen Kontrast von hauptstädtisch-globalistischem *Swamp* und patriotisch-evangelikalen *Deplorables*. In den Katakombenromanen lag die suggerierte Aktualität auf der Hand. Hier ging es um den Kampf wahlweise zwischen Katholiken und Protestanten/Anglikanern oder zwischen Katholiken und dem preußischen Staat.

Wirkungsvoll war die archetypische Tyrann-Opfer-Konstellation deshalb, weil sie unterstellte, der Verlauf der antiken Geschichte könne sich in der

Gegenwart wiederholen. Auf diese Weise bot sie Orientierung für die eigenen Zeitläufte. Dem Paradigma der Aktanten entsprach das narrative Syntagma von ›Tod und Triumph‹, das in der Regel fünf isotopischen Stufen folgte:

- a) Subversion: Da die Frühchristen (Aktant 2) sich mit religiösem Furor und offensichtlicher Tugend gegen die herrschende Ordnung (Aktant 1) stellen, erweisen sie sich für die pluralistisch-relativistischen Eliten als Bedrohung. Aufgrund seiner moralischen, philosophischen und religiösen Unterlegenheit reagiert Aktant 1 mit Grausamkeit und Unterdrückung. Historisch wird hier das Problem des mosaischen Monotheismus aufgeworfen, dessen inhärente Intoleranz und Neigung zum Zelotismus im Vergleich mit dem antiken Polytheismus noch heute diskutiert wird.¹²¹ Bisweilen sucht man in den Christen auch den Sündenbock für die allgemeinen Missstände oder gibt ihnen wie Nero die Schuld für den Brand Roms.
- b) Verfolgung: Die Toleranz des pluralistischen Regimes erweist sich als verlogen; es will Aktant 2 eliminieren. Man verschwindet daher in geheime Orte, hält den Ritus versteckt ab, muss auf der Hut sein, Freund und Feind unterscheiden lernen. Die Verfolgung verstärkt den sozialen Zusammenhalt nach innen; interne Differenzen verlieren gegenüber der existentiellen Gefahr an Bedeutung. Nach außen erscheint der Gegner immer deutlicher als satanisch. Gut und Böse, Geborgenheit und Gefahr schematisieren sich.
- c) Martyrium: Aktant 2 erduldet Folter und Hinrichtung ohne Gegenwehr. Das Ethos der Passivität gilt als Ausdruck von Heilsgewissheit. Wunder können geschehen. Nach dem Muster der Legenden scheitern Hinrichtungen mehrfach oder führen erst nach wiederholtem Anlauf zum Tod. Die Wunder signalisieren Gottes Beistand und die Wahrheit des Glaubensanspruchs.
- d) Konversion: Durch seine Opposition zum herrschenden Zeitgeist, sein Heilsversprechen, seine heroische Beharrlichkeit als Glaubensausweis, seinen Zusammenhalt und durch Wunder gewinnt Aktant 2 verunsicherte Anhänger aus dem Kreis der Gegner, die selbst wiederum verfolgt werden und das Martyrium erleiden. Oft sind es Mitglieder der alten Führungsriege, die sich aber von der allgemeinen Dekadenz abgestoßen fühlen und nach einer radikalen Alternative suchen. Aktant 1 verliert an Glaubwürdigkeit, seine Macht an Stabilität.

121 Vgl. Jan Assmann: Die Mosaische Unterscheidung oder der Preis des Monotheismus. München 2003, und, spezieller auf das Frühchristentum bezogen, Stephen Greenblatt: Die Erfindung der Intoleranz. Wie die Christen von Verfolgten zu Verfolgern wurden. Übers. von Tobias Roth. Göttingen 2019.

- e) Sieg: Opfertode und Bekehrungen setzen sich in konzentrischen Kreisen fort, bis sich am Ende die subversive Gruppe derart vergrößert hat, dass sie die ohnehin entkräftete Gesellschaft unterwandert, deren territoriale Macht kollabiert und ein Zeitalter spiritueller Erneuerung anbricht. Selbst die Feinde der Christen empfinden Reue und bekehren sich nach dem Saulus-Paulus-Modell. Die Zeitenwende erscheint als providentiell herbeigeführt.

Selbstverständlich beschreibt dieses Modell nicht den ›tatsächlichen‹ Verlauf der spätantiken Geschichte. Im 19. Jahrhundert konnte es je nach Text auch modifiziert, ausgeschmückt und erweitert werden. So verwoben viele der Katakombenromane das Konversions- und Martyriumsthema mit einer Liebeshandlung, die den Konflikt zwischen Tyrann und Opfer schürt und die Konversionshandlung zu dramatisieren hilft. Vor allem begünstigten die Verführungs- und Liebesplots die konfessionsspezifische Sozialdisziplinierung, zu der die Romane erkennbar beitragen wollten. Sie schworen die Leserschaft auf eine transhistorische Identität der ›Verfolgten‹ ein und formulierten zugleich die katechetisch-moraldidaktischen Bedingungen dieser Identität.

Katholische Sozialdisziplinierung I: Antisexualismus

An erster Stelle stand ein prononcierter Antisexualismus. Die Romane warben mehr oder weniger explizit für Enthaltensamkeit. Grundsätzlich lassen sich in diesem Zusammenhang zwei Handlungsmodelle unterscheiden: Wisemans *Fabiola* folgt dem legendarischen Muster der ›bewährten Jungfräulichkeit‹, das heißt, die Protagonistin muss sich immer wieder gegen verliebte Freier zur Wehr setzen, die sie verführen oder vergewaltigen wollen. Die Rollen von Tyrann und Opfer sind dabei klar zugeteilt. Die sexuelle Begierde, mit der die römischen Männer sich der keuschen Heldin nähern, erweist einmal mehr ihre Sittenlosigkeit wie überhaupt die römische Dekadenz. Als Ideal wird der Tod der jungfräulichen Heiligen gezeichnet.

Während die meisten Romane diesem Schema gehorchen,¹²² vermischen andere die Märtyrerlegende mit dem Romanmotiv der Liebesehe. In diesen Fällen findet eine Protagonistin erst durch ihren Partner zum Christentum (oder umgekehrt), sodass die Anbahnung der Ehe mit ihrer Bekehrung kon-

¹²² Schmidt (*Quo vadis?*, S. 118–126) nennt zahlreiche weitere Beispiele für das Motiv der ›bedrohten Jungfräulichkeit‹.

vergiert, wie es in Chateaubriands *Les Martyrs* der Fall ist. Das Martyrium erleiden dann beide Partner gemeinsam, sodass Ehe und Enthaltensamkeit in einer geistigen Liebe zu Gott versöhnt sind. Ein Beispiel dafür bietet Eichendorffs kurzes Märtyrerepos *Lucius* (1857), das zwar in Versen verfasst ist, ansonsten aber dem zeitgenössischen Katakombenroman bis in die Details gleicht. Der römische Ritter Lucius, so wird dort erzählt, kehrt aus der Schlacht zurück, bemerkt den allgemeinen Sittenverfall in Rom und bewundert die Standhaftigkeit der sterbenden Märtyrer im Kolosseum. Nachdem sich seine Hoffnungen auf eine Rückkehr zur Republik zerschlagen haben – sein alter Freund Nerva ist nach dem Mord an Domitian Kaiser geworden und setzt die Christenverfolgung fort –, bekehrt er sich und rettet eine bedrohte Gemeinde von Urchristen, indem er sich am Eingang der Katakomben gegen die römischen Soldaten stellt. Seine ehemalige Geliebte Julia, inzwischen zur Tänzerin und Hetäre herabgesunken, stürzt im letzten Moment zu ihm und wird als »Braut« an seiner Seite von Pfeilen durchbohrt – »So Beide in dem Ernst der letzten Stunde | Barmherzig noch vereint zu ew'gem Bunde«. ¹²³

Es gibt Ausnahmen von diesen beiden Erzählmodellen, der »bewährten Jungfernschaft« und der »Vermählung im Tod«. Sienkiewicz' Bestseller *Quo vadis* endet bemerkenswerterweise mit einem *Happy End*, denn der zum Christentum bekehrte Patrizier Marcus Vinicius überlebt mit seiner geliebten Lygia den Kampf gegen die wilden Tiere im Kolosseum, die beiden werden vom Publikum begnadigt und ziehen sich in glücklicher Ehe nach Sizilien zurück. ¹²⁴ Entspricht diese Lösung eher dem liberalen Katholizismus, steht der obskure Roman *Sabina* des rheinländischen Priesters Franz Carl Magon am anderen, am ultramontanen Ende des Spektrums. Die Titelheldin, zuerst noch keine Christin, vermählt sich mit dem braven Valentin. Das römische Hochzeitsfest wird in seinen Riten vorgestellt – mit der für den historischen Roman insgesamt typischen gelehrten Präzision –, dabei aber als weinselig, rauschhaft, aufwendig, prunkvoll charakterisiert. Sabina sei verpflichtet gewesen, »dem Hauptgotte Lar ihre Jungfräulichkeit zu opfern, um ihn

123 Joseph von Eichendorff: *Lucius*. In: Ders.: *Werke*. Bd. 1: *Gedichte*. Versepen. Hg. von Hartwig Schultz. Frankfurt a. M. 1987, S. 677–711, hier S. 710. – *Lucius* ist eines der spätesten Werke Eichendorffs. Von der Forschung wurde es nur selten beachtet. Überzeugend hat allerdings jüngst Nikolas van Essenberg (*Das Spätwerk Joseph von Eichendorffs* (1837/46–1857). *Romantik im Spannungsfeld von Konfessionalisierung und Nationalisierung*. Mit einer Neugrundlegung der politischen Denk- und Werkentwicklung. Diss. München 2021, S. 479–499) argumentiert, *Lucius'* Hinwendung zum Christentum sei als Wiederaufnahme der Ideale des römischen Republikanismus zu verstehen.

124 Der idyllische Schluss zog in der katholischen Publizistik sogleich auch Kritik auf sich, wie Schmidt (*Quo vadis?*, S. 167–169) mit einer Rezension des Romans belegt. Trotzdem fand das versöhnliche Ende auch in Deutschland Nachfolger (ebd., S. 137f.).

um seinen Dienst für treue Erfüllung ehlicher Pflichten anzugehen«, wird berichtet, um dann zum großen Gegenzug anzusetzen: »Wie ganz anders aber wurden um die nämliche Zeit die christlichen Ehen geschlossen«,¹²⁵ nämlich in den dunklen Katakomben, zwischen den Gebeinen der Märtyrer, in klandestiner, eingeschworener Gemeinschaft, bekleidet nur mit ärmlichen Gewändern. Der Priester, selbst durch »die Zeichen des Marterthums« nobilitiert, lehre die Brautleute »das gegenseitige Gebot der Liebe, der reinen Gottesliebe, welche ihre irdische Verbindung segnen, sie leiten und regieren solle, damit nicht Fleisch und Blut die Herrschaft über ihren Geist behauptete«. ¹²⁶ Als Heiden sind Sabina und Valentin »eines solchen Segens« leider nicht teilhaftig geworden. Dafür tröstet aber die krude Andeutung des Erzählers, Valentin sei kurz nach der Ehe ohnehin verstorben, woraufhin Sabina »einen andern Segen von Oben empfing, welcher den Verlust ihres Gatten bei Weiten aufwog« – den Märtyrerintod der bald darauf konvertierten Christin!¹²⁷ So macht der Roman sich nur deshalb die Mühe, seine Heldin zu verheiraten, um ihre Ehe kontrastiv zu diskreditieren: Dort die enthemmte Festgesellschaft, die dem paganen Hausgott die Jungfrauenschaft opfert, hier die christliche »Herrschaft des Geistes über Fleisch und Blut«, die im Martyrium ihre Steigerung findet.

Für den katholischen Geistlichen Magon stellte die geistige Vermählung mit Christus letztlich doch die tugendhafteste Lebensform dar. Seit dem mittleren 19. Jahrhundert war der »Kampf gegen die Unkeuschheit« zum dringlichen Anliegen klerikaler Sexualpädagogik avanciert.¹²⁸ Wollte man sich nach außen gegen den Modernismus (Aufklärung, Liberalismus, Nationalismus etc.) wappnen, musste man sich nach innen disziplinieren und dem Geist die absolute Kontrolle über die Lüste zugestehen. Masturbation, vor-ehelicher Geschlechtsverkehr oder unreine Gedanken »befleckten« die Seele, so das Argument, und würden von Gott streng geahndet. Pädagogen wie der für seinen Antisemitismus berühmte Theologieprofessor Alban Stolz drohten daher buchstäblich mit Teufel und Hölle.¹²⁹ Bußübungen, Beichte, Pilgerfahrten und auch die Verehrung der Wüstenväter und Märtyrer wurden dagegen als wirksame Mittel zur Kontrolle der sexuellen Triebe empfohlen. Die Marienfrömmigkeit erlebte eine neue Hochkonjunktur, nachdem Pius IX. die unbefleckte Empfängnis der Heiligen Jungfrau zum Dogma erklärt hatte. Visionen der Muttergottes wurden in ganz Europa dokumentiert, an den

125 Magon: Sabina, S. 251.

126 Ebd., S. 252.

127 Ebd.

128 Klöcker: Das katholische Milieu, S. 256.

129 Vgl. ebd., S. 257 f.

Marienwallfahrten beteiligten sich Hunderttausende.¹³⁰ Als entsexualisierte Mutter versprach die Heilige Jungfrau den Gläubigen Barmherzigkeit, Nachsicht und Geborgenheit in einer als feindlich empfundenen Welt; sie war die ersehnte Schutzfigur einer Gemeinschaft von Verfolgten, die sich selbst *idealiter* als unschuldig, opferwillig, ja kindlich-naiv und eben deshalb asexuell imaginierte.

Katholische Sozialdisziplinierung II: Anti-Intellektualismus

Neben dem Antisexualismus vertreten die Romane zweitens eine anti-intellektuelle Herzens-, Erleuchtungs- und Demutsfrömmigkeit, die sich deutlich gegen die Philosophie der Aufklärung richtet. Während sie das Christentum auf seine naiven, sozial wie intellektuell »einfachen« Elemente reduzieren, gilt ihnen die antike Philosophie und insbesondere der Epikureismus als ideologische Triebfeder der römischen Dekadenz. In der Art des Bildungsromans schildern sie den sukzessiven Geisteswandel ihrer Protagonisten meist als Auseinandersetzung mit philosophischen Schulen, die nach und nach zugunsten urchristlicher Tugendlehren verworfen werden. Ein Fall unter vielen: In Newmans *Callista* wird die Protagonistin, eine junge Griechin in den römischen Provinzen Nordafrikas, verhaftet, weil sie sich weigert, die paganen Götter zu verehren. Stattdessen fühlt sie sich mehr und mehr zum Christentum hingezogen, wenn sie sich auch noch nicht bekehrt hat. Ihr Bruder arrangiert, dass der Philosoph Polemo, »the friend of the great Plotinus, who knows all philosophies and all philosophers«,¹³¹ sie im Gefängnis besucht, um sie von der Bedeutung der polytheistischen Riten zu überzeugen. Callista fragt den Philosophen, ob er an einen Gott glaube. »I believe in one eternal, self-existing something«, antwortet der »Freund Plotins« daraufhin abstrakt, worauf Callista enthusiastisch entgegnet:

I feel that God within my heart. I feel myself in His presence. He says to me, »Do this: don't do that.« You may tell me that this dictate is a mere law of my nature, as to joy or to grieve. I cannot understand this. No, it is the echo of a person speaking to me. [...] When I obey it, I feel a satisfaction; when I disobey, a soreness. [...] So you see, Polemo, I believe in what is more than a mere »something«.¹³²

130 Vgl. Holzem: Christentum in Deutschland, S. 996–1000.

131 Newman: *Callista*, S. 240.

132 Ebd., S. 244.

Der Unterschied, den die Szene profiliert, besteht nicht nur zwischen dem abstrahierten ›natürlichen‹ Schöpfungsprinzip des Polemo und dem personalen christlichen Gotteskonzept Callistas, sondern allgemeiner zwischen philosophischer Rationalität und religiösem Gefühl. Fast erinnert ihre Rede an die spirituellen Visionen der Herz-Jesu-Bewegung, die im 19. Jahrhundert mit den stigmatisierten Mystikerinnen Anna Katharina Emmerick und anderen auflebte.¹³³ Auch Callistas Herzensglauben wird zu Beginn ihrer Rede durch die anaphorische Betonung »I feel« und die chiasmatische Satzstruktur (›God within my heart‹ vs. ›myself within God‹) emphatisiert. Sie bringt keine Argumente vor, sondern den gefühlshafte Wunsch, einem affektiv erfahrbaren, offenbarten Gott zu gehorchen.

Mehr oder weniger ausdrücklich verwerfen solche Szenen den Materialismus der Aufklärung, den man der antiken Philosophie (nicht ohne Recht) analog setzt. In einem früheren Entwurf des *Lucius* erwog Eichendorff, seinen Märtyrern solle »der (: jetzige :) Rationalismus des damaligen heidnischen Roms« entgegenstehen, »das seine alten Götter, sowie allen höheren Glauben, philosophisch verachtet, und frivol lebt«. Und weiter: »Ebenso: das altheidnische Priesterthum, das die Christen (: wie jetzt die Pro[tes]tanten die Ultramontanen :) als politisch gefährlich verketzert«. ¹³⁴ Gemeint war der angebliche Schulterschluss zwischen dem hegelianischen Fortschrittsglauben und dem Protestantismus, gegen die man katholische Demut und kultische Traditionen verteidigen müsse. ›Philosophische‹ Glaubensverachtung, frivole Lebensformen und religiöse Verfolgung gingen für Eichendorff Hand in Hand, im heidnischen Rom wie in seiner Jetztzeit.

Die Bewegung der katholischen Massenreligiosität im 19. Jahrhundert, an der auch *Callista* und *Lucius* teilhatten, wirkte nicht nur inklusiv, sondern insofern auch exkludierend, als sie den »zunehmenden Einfluss[] von religiösem Intellektualismus« in der eigenen Kirche auszuschalten suchte.¹³⁵ Das führte unter anderem zur Abspaltung des reformorientierten Deutschkatholizismus und der Altkatholiken, die eher städtisch verankert waren und deren Vertreter wenig Verständnis für die populäre Massenreligiosität beispielsweise der Trierer Wallfahrt zeigten.¹³⁶ Nicht erst seit dem Ersten Vatikanum berief man sich im katholischen Milieu auf eine »neue Innigkeit«

¹³³ Vgl. Holzem: Christentum in Deutschland, S. 993 f.

¹³⁴ Vgl. Eichendorff: *Lucius* [Apparat], S. 1202. Ursprünglich plante Eichendorff, den Heiligen Sebastian zum Helden seines *Versepos* zu erklären; der Entwurf ist daher betitelt mit *Heldemüthiger Kampf und Tod des ritterlichen heil[igen] Sebastian*. Er stammt aus den frühen 1850er Jahren.

¹³⁵ Ebertz: Massenreligiosität, S. 71.

¹³⁶ Zum Deutschkatholizismus siehe Holzem: Christentum in Deutschland, S. 1017–1027.

sowie auf eine gemeinschaftliche »Interaktion mit dem Transzendenten«,¹³⁷ die vor allem über Andachtspraktiken und Zeremonialität begünstigt werden sollte, nicht über theologische Diskursivität. Der Einzelne sollte sich passiv hingeben an ein gemeinschaftlich zelebriertes Gefühl von Transzendenz, das nur in Kulthandlungen evoziert werden konnte und gerade deshalb jedem rational-intellektuellen Zugang entzogen war.

Katholische Sozialdisziplinierung III: Partizipation und Folgsamkeit

Es gehörte zum Erfolgsrezept des Ultramontanismus, die erweiterte Partizipation seiner Anhänger an die Bedingungen der Autoritätshörigkeit und der Naivität zu knüpfen. Darin besteht ein dritter Aspekt der Sozialdisziplinierung durch die Romane. Als Ideal zeichnen sie den christlichen Sklaven – die aufopferungsvolle Sklavin Syra in *Fabiola*, die keusche Sklavin Seraphia in *Sabina*, den blondgelockten, heiteren und mutigen Pagen Guido in *Lucius*, den treuen und starken Diener Ursus in *Quo vadis*. Meist ist es ihr herzensguter Gehorsam gegenüber Gott und der Christengemeinde, der die aristokratischen Protagonisten (und Identifikationsfiguren) zum Christentum führt. So werden zwar soziale Ungleichheiten marginalisiert und das Christentum auf seine Anfänge als Religion der Armen und Entrechteten eingeschworen. Es gibt bei den Urchristen keine Standesunterschiede, sondern lediglich die Hierarchie von Gemeinde und Priester.¹³⁸ Indes erteilen die Texte auch jedem irdischen Emanzipationsanspruch eine Absage. Dass die christlichen Diener sich befreien, um dann zu römischen Patriziern aufzusteigen, ist natürlich nicht vorgesehen, sondern sie harren im niedrigen Stande aus bis zum Opfertod. Die Romane spiegeln hier die Doppeltendenz des Katholizismus im 19. Jahrhundert, der einerseits auf die staatliche Wohlfahrtspolitik antwortete, indem er die Armen- und Krankenpflege massiv ausbaute und die Ordensstrukturen auf karitative Zwecke ausrichtete,¹³⁹ andererseits aber die gesellschaftlichen wie die kirchlichen Hierarchien zementierte, indem er seine Anhänger auf Loyalität und Unterordnung einschwor. Armut verdiente demnach Mitleid und Fürsorge, sollte aber nicht durch Sozialreformen behoben werden.

Schließlich vergrößern die Romane durch ihr Aktantenschema die kulturkämpferische Antithese von Kirche und staatlicher Herrschaft. Schon

137 Ebd., S. 992–1003, und Ebertz: Massenreligiosität, S. 70.

138 Oft treten Petrus und Paulus als »Priester« der Urchristen auf, wie beispielsweise in *Quo vadis*? Das ließ sich durchaus als Apologie der apostolischen Sukzession lesen.

139 Siehe dazu Holzem: Christentum in Deutschland, S. 1073–1082.

durch ihre narrative Topographie – die Katakomben, das Kolosseum, der Kaiserpalast – zentralisieren sie die Kirchengeschichte auf Rom und reduzieren die Ursprünge des Christentums auf den Konflikt zwischen Kaiser und Märtyrern, weltlicher Herrschaft und christlichem Glaubensopfer. Sie weckten dadurch bei ihren Leserinnen und Lesern eine grundsätzliche Skepsis gegenüber dem ›religionsfeindlichen‹ Staat, die sich durch Schlüssel-signale leicht aktualisieren ließ. So ließ der berühmte ›Preußenfresser‹ und Priester Conrad von Bolanden in seinem Roman *Die Reichsfeinde* (1874) einen Bösewicht namens Mark Trebon auftreten, den wichtigsten Minister des schwachen Kaisers Diokletian. Er sei »ein sechs Fuß hoher breitschulteriger Mann«, »[k]ahl war sein Kopf, die breite Stirne von tiefen Furchen durchzogen, der Mund von starkem Schnurrbart überschattet«, »ein Mensch voll Dünkel und Hochmuth, sowie von rücksichtsloser Fertigkeit in jedem Thun«. ¹⁴⁰ Er taucht in Bolandens Roman in der Folge stets unter der Anrede »Mark« (lies: *Bismarck*) auf und treibt die Christenverfolgung erbarmungslos voran. Solche parabolischen Signale waren nicht schwer zu dechiffrieren, wenn sie in dieser referentiellen Eindeutigkeit auch selten auftreten. Mit ihnen trug der ultramontane Roman der Christenverfolgung zur »dualen Simplifizierung« der zeitgenössischen Religionspolitik bei. ¹⁴¹ Er imaginierte eine transhistorische Gemeinschaft folgsamer Verfolgter und schwor seine Leserschaft auf asketische Körperzucht, eine anti-intellektuelle und tendenziell passivistische Herzensfrömmigkeit ein. Vor allem aber war er (meist implizit) staats-skeptisch und antiliberal, und das in einem literarischen Feld, das ganz explizit und vehement antikatholisch bestellt war.

3 ›Bekehrte Märtyrer‹: Antikatholische Inversionen

Wie die Geschichtswissenschaft argumentiert hat, benötigte das im 19. Jahrhundert ausgebaute Narrativ der westlichen Modernisierung den Katholizismus als Negativfolie. ¹⁴² Versteht man unter ›Moderne‹ die Geschichte

¹⁴⁰ Conrad von Bolanden: *Die Reichsfeinde*. Historischer Roman. Bd. 1. Mainz 1874, S. 16 f.

¹⁴¹ Klöcker: *Das katholische Milieu*, S. 256.

¹⁴² Den folgenden Abriss des kulturkämpferischen Antikatholizismus vor allem nach Borutta: Antikatholizismus, sowie Olaf Blaschke: Antiprottestantismus und Antikatholizismus als globalgeschichtliche Phänomene seit 1789. In: Protestantismus und Gesellschaft. Beiträge zur Geschichte von Kirche und Diakonie im 19. und 20. Jahrhundert. FS Jochen-Christoph Kaiser. Hg. von Tobias Sarx, Rajah Scheepers und Michael Stahl. Stuttgart 2013, S. 263–280, und Michael B. Gross: *The War against Catholicism. Liberalism and the Anti-Catholic Imagination in Nineteenth-Century Germany*. Ann Arbor 2004.

sukzessiver Rationalisierung, Säkularisierung und Verbürgerlichung, die sich wirtschaftlich im Industriekapitalismus ausdrückt, politisch in verfassten Rechtsstrukturen und bürokratischer Verwaltung, philosophisch in menschlicher Selbstbestimmtheit und autonomer Zukunftsgestaltung, so steht der Katholizismus in den Augen der liberalen Befürworter der ›Moderne‹ notwendig für alles, was sie für überwunden glauben konnten: für mittelalterlichen Aberglauben und wirtschaftliche Rückständigkeit, bedingt durch mangelnde Bildung, Fürbittenvertrauen und Jenseitsorientierung, schließlich für Unfreiheit und ultramontanen Autoritarismus. Die ›Gründungsväter‹ des Modernetheorems, vor allem Max Weber, unterlegten ihren historisch-soziologischen Thesen ein konfessionelles Ressentiment, geschürt durch den Kulturkampf und seine Polarisierung von Staat und katholischer Kirche. »Die Liberalen verfolgten daher im Kulturkampf eine Zivilisierungsmission«, schreibt der Historiker Manuel Borutta, »[u]m am Fortschritt teilzuhaben, sollten Katholiken den politischen Primat des Staates, die moralische Autonomie der bürgerlichen Gesellschaft und das epistemologische Monopol der Wissenschaft anerkennen«. ¹⁴³

Diese Zivilisierungsmission wurde mit den üblichen Abwertungs- und Selbstbehauptungsmitteln des 19. Jahrhunderts geführt. Sie konnte auf ein ganzes Arsenal an Stereotypen zurückgreifen, die von der Literatur propagiert und zum Teil auch produziert wurden. Schon im 18. Jahrhundert hatte der religionskritische Klosterroman zur Klischierung des Mönchs- und Nonnenbildes beigetragen. ¹⁴⁴ Das zölibatär-asketische Klosterleben, so eine Botschaft der Gattung, die sich von Diderots *La Religieuse* (1780) bis zu Joseph Victor Scheffels *Ekkehard* (1855) zieht, sei krankhaft, weil es die ›natürliche‹ Heterosexualität des Menschen künstlich zu unterdrücken suche. Daher erzählen die Romane in der Regel von einer Art ›umgekehrter Bekehrung‹, einer Bekehrung von der monastischen Weltferne zu Tatkraft und Liebe. Scheffels *Ekkehard*, der wohl erfolgreichste deutschsprachige Roman des 19. Jahrhunderts, stellt einen Sankt Gallener Mönch vor, der sich während des Lateinunterrichts in eine schöne Herzogin verliebt und angesichts der anrückenden Hunnen (der Roman spielt im 10. Jahrhundert) zu männlichem Heldenmut zurückfindet: »Der stille Bücherfriebe der Mönchsklausur war von ihm gewichen. Kampf und Hunnennot hatten sein Denken geweitet, der Herzogin Zeichen von Huld sein Herz entzweit«. ¹⁴⁵ Nachdem ihre Liebe

143 Borutta: Antikatholizismus, S. 111.

144 Vgl. ebd., S. 159–170. Siehe zu stereotypen Mönchs- und Pfaffendarstellungen im antikatolischen Roman auch Gross: *The War against Catholicism*, S. 128–185, und Günther Hirschmann: *Kulturkampf im historischen Roman der Gründerzeit 1859–1878*. München 1978, S. 82 f.

145 Joseph Viktor von Scheffel: *Werke. Kritische Ausgabe*. Bd. 3: *Ekkehard*. Leipzig und Wien

ans Licht gekommen ist, muss Ekkehard sich als Einsiedler auf den Sântis zurückziehen und wird dort zum Dichter. Doch am Ende steht die Erkenntnis, »daß die Einsamkeit nur eine Schule fürs Leben ist, nicht das Leben selbst, und daß wertlos verderben muß, wer in der grimmen Welt immerdar nur müßig in sich hineinschauen will. ›Es hilft nicht‹, sprach er, ›auch ich muß wieder zu Tale. Der Schnee weht zu kalt, und ich bin zu jung, kann kein Einsiedel bleiben.«.¹⁴⁶ Die Einsamkeit, so der seit dem 18. Jahrhundert geläufige Topos, begünstigt zwar die Inspiration zur Dichtkunst, aber eine Existenz nur im Kloster oder in der Einsiedelei zu führen, ist insgesamt ›wertlos‹. Produktiv hingegen, so lässt sich das Plädoyer verstehen, wäre ein Leben in (familiär fruchtbarer) Liebe und im wehrhaften Dienste für das Vaterland.

Teilweise reagieren die katholischen und die antikatholischen Bekehrungsnarrationen direkt aufeinander. Es ist müßig, darüber zu spekulieren, wer für die Eskalationen den initialen Impuls gab, wer auf wen reagierte. Richtig ist dennoch, dass Wisemans *Fabiola* und Newmans *Callista* sich als Antwort auf einen antikatholischen Roman verstanden, auf Charles Kingsleys *Hypatia* (1853), der jedoch selbst wiederum auf katholische Verfolgungserzählungen Bezug nimmt.¹⁴⁷ Der Stoff des Romans war bekannt und an sich schon brisant: Die neuplatonische Philosophin und Mathematikerin Hypatia wird in Alexandria von einer Meute frühchristlicher Mönche grausam ermordet, weil der Patriarch Cyrill sich ihrer aus politischen Gründen entledigen möchte. So invertiert Kingsley die Selbstviktimisierung der Katholiken als Märtyrer und stellt stattdessen einen Kirchenvater wie den Heiligen Cyrill als tyrannischen Bösewicht dar, die antike Philosophie als Opfer. Dieses ›heidnische Martyrium‹ erzählt der Roman aus der Perspektive eines in Hypatia verliebten Mönchs, Philammon, der sein Kloster und seinen asketischen Lehrer verlässt, um die Welt kennenzulernen. Sein Klosterleben wird von Beginn an als unchristlich und unmännlich dargestellt.¹⁴⁸ Auch wenn Philammon am Ende zurückkehrt und selbst zum Abt eines Klosters aufsteigt, hat er sich vom angeblichen Fanatismus des Frühchristentums abgewandt.

1917 [zuerst 1855], S. 276.

146 Ebd., S. 452. Fast die gleiche Erzählung präsentiert übrigens Georg Ebers: *Homo sum*. Stuttgart und Leipzig 1878: Ein Anachoret im Ägypten des 4. Jahrhunderts sagt sich von seiner asketischen Frömmigkeit los und findet zur Welt zurück; sein jüngerer Einsiedlerfreund wählt das römische Heer und die Landesverteidigung.

147 Vgl. Wheeler: *The Old Enemies*, S. 67–70, sowie Susann Dorman: *Hypatia and Callista*. The Initial Skirmish between Kingsley and Newman. In: *Nineteenth-Century Fiction* 34/2 (1979), S. 173–193.

148 Dazu erhellend Vincent A. Lankewish: *Love among the Ruins*. The Catacombs, the Closet, and the Victorian ›Early Christian‹ Novel. In: *Victorian Literature and Culture* 28/2 (2000), S. 239–273, hier S. 253f.

Säkulare Umdeutungen wie diese pathologisieren die ultramontane Enthaltensamkeitslehre, der sie das heteronormative Ideal der bürgerlichen Kleinfamilie entgegensetzen. Der Sexualtrieb, so die Prämisse, gehört zur männlichen Natur, und wer ihn zu unterdrücken sucht, handelt widernatürlich. Das führe zu Melancholie, Wahnsinn oder zu sexuellen Perversionen (Homosexualität, Päderastie, Sodomie und so weiter). Eine Lösung verspricht die heterosexuelle Ehe, in der die männliche Sexualität eingehegt und mit der Fortpflanzung produktiv wird, während der Zölibat eben als künstlich und unproduktiv gilt. Einer ›Entsagung‹ im Sinne asketischer Selbstdisziplin bedurfte der Mann allenfalls temporär, im Berufswesen, in der tätigen Mitwirkung am öffentlichen Leben oder im Dienste für das Vaterland, nicht aber allgemein in sexueller Hinsicht, sofern es sich um ehelichen Geschlechtsverkehr handelte. Für Frauen galt eine andere Normmatrix: Ihrer ›natürlichen‹ Neigung entsprach es, den eigenen Körper in den Dienst der Familiengründung zu stellen. Abweichungen davon – sei es in Richtung sexueller Promiskuität (Prostituierte), sei es in Richtung eheloser Enthaltensamkeit (Nonne) – drohten ebenfalls pathologisiert zu werden.

Heteronormative Sexualdisziplinierung: Kellers antikatholische Vitalis-Legende

Die antikatholisch-liberalen Konversions- und Märtyrererzählungen betreiben in diesem Sinne eine Art heteronormative Sexualdisziplinierung. Ganz augenfällig wird das in Gottfried Kellers *Der schlimm-heilige Vitalis*, eine der *Sieben Legenden* (1872). In einer früheren Fassung sollte sie *Der bekehrte Märtyrer* heißen, im Kulturkampf ein Titel mit Signalwirkung.¹⁴⁹ Die Forschung hat zwar die *Vitalis*-Legende triftig als eine die Geschlechterordnung vertauschende Antwort auf *Eugenia* gelesen – so wie dort die vergeistigt-fromme Eugenia von ihrer Weltferne ›geheilt‹ wird, sieht sich hier der missionarische Mönch Vitalis von seiner listigen Verehrerin Jole zur Ehe ›bekehrt‹.¹⁵⁰

149 Gottfried Keller: Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe. Bd. 23,2: Sieben Legenden. Apparat. Hg. von Walter Morgenthaler u. a. Frankfurt a. M. und Zürich 1998, S. 127.

150 So schon Bernd Neumann: Gottfried Keller. Eine Einführung in sein Werk. Königstein i. Ts. 1982, S. 184, und zuletzt Philipp Theisohn: Mädchenbekehrer. »Sieben Legenden« oder Gottfried Kellers Poetik des Eros. In: Mitteilungen der Gottfried Keller-Gesellschaft Zürich (2017), S. 9–28, hier S. 22–24. – Michael Andermatt (Konfessionalität, Identität, Differenz. Zum historischen Erzählen von Conrad Ferdinand Meyer und Gottfried Keller. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 27/1 (2002), S. 32–53) erwähnt den *Vitalis* nur am Rande (ebd., S. 46).

Aber die antikatholische Pointe der Bekehrungserzählung wurde bislang überlesen.¹⁵¹

Der schwärmerische Mönch Vitalis versucht, so die Handlung, stadtbekannte Prostituierte zu bekehren, indem er sich bei ihnen scheinbar zu Liebesdiensten einbuht, die Nacht dann aber damit verbringt, sie mit Gebeten von ihrem sündhaften Lebenswandel abzubringen. Sein »Martyrium« besteht dem Erzähler zufolge darin, »vor der Welt als ein Unreiner und Wüstling dazustehen, während die allerreinste Frau im Himmel wohl wüßte, daß er noch nie ein Weib berührt habe«.¹⁵² An keiner Stelle wird so recht erklärt, weshalb Vitalis vor seinen Mönchsbrüdern und anderer »ehrbarer Gesellschaft« sein wahres Anliegen nicht kundtut,¹⁵³ sondern deren Verdacht durch frivole Andeutungen noch bekräftigt. »Denn dies war sein ganz besonderer Geschmack«,¹⁵⁴ heißt es einmal, ein anderes Mal in typisch ironischem Stilbruch, »[d]enn diese märtyrliche Specialität hatte er einmal erwählt«.¹⁵⁵ Ein Fanatiker also, der Prostituierte vor allem deshalb zu retten sucht, weil er dabei eine Art perverse Lust empfindet. Folglich leidet Vitalis kaum an dem schlechten Leumund, den er sich einzuholen gern riskiert, sondern gefällt sich regelrecht in seiner Rolle als Verfemter und Leidender. Die Demütigungen, die ihm seine Mitwelt zufügt, werden gar als seine »Leidenschaft« und als »Hochgenuß« bezeichnet.¹⁵⁶ Das zeigt sich spätestens, als er erstmals auf ernstzunehmenden Widerstand trifft, auf eine namenlose Hetäre, die sich Nacht für Nacht nur zum Schein bekehrt. Dass sie durchgehend mit einer Löwin verglichen wird, ihr Haus mit einer »Löwenhöhle«,¹⁵⁷ alludiert das Motiv der Christenverfolgung weiter, sexualisiert es aber. Denn Vitalis geht mit seiner Gegnerin mehrere körperliche Kämpfe ein, die bei aller Gewalt eine deutlich erotische Komponente tragen. Sie versucht, ihn zu überwältigen, er ringt mit ihr auf dem Bett und fesselt sie am Ende. Ein anderes Mal versucht sie, ihn mit »verlockende[n] Gebärden« zu verführen, da schlägt er sie, »warf sie dann auf ihr Bett, daß es erzitterte, und indem er auf sie hinkniete und ihre Hände festhielt, fing er, ungerührt von ihren

151 Grundlegend zu Kellers Antikatholizismus – auch und besonders im Frühwerk – vgl. Yahya Elsaygh: Frau Regula Amrain et al. Katholizismus, Antikatholizismus und Urreligion in Gottfried Kellers Erzählwerk. In: *Wirkendes Wort* 72/2 (2022), S. 263–291.

152 Vgl. Gottfried Keller: *Der schlimm-heilige Vitalis*. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe*. Bd. 7: *Das Sinngedicht. Sieben Legenden*. Hg. von Walter Morgenthaler u. a. Frankfurt a. M. und Zürich 1998, S. 386–410, hier S. 388.

153 Ebd., S. 387.

154 Ebd., S. 388.

155 Ebd., S. 395.

156 Ebd., S. 386 und S. 409.

157 Ebd., S. 389.

Reizen«, an,¹⁵⁸ auf sie ›einzubeten‹. Der Drang, die »Sünderin« konvertierend zu besiegen, wird mehrfach mit Verliebtheit verglichen: »[S]chneller als ein Verliebter« sei Vitalis zu ihrer Wohnung geeilt, heißt es, und habe sie »[f]röhlicher, als wenn er das lieblichste Glück genossen hätte«, wieder verlassen.¹⁵⁹ Da Vitalis immer von neuem getäuscht wird und doch von seinem Unterfangen nicht lassen kann, macht er sich nach und nach erst des Diebstahls, dann sogar des Totschlags schuldig – Symptome einer Art Bekehrungssucht mit erotisch-pathologischen Zügen, die eine aktive Seite aufweist, wenn Vitalis die sträubende »Löwin« bezwingen möchte,¹⁶⁰ und eine passive, offenbar nicht minder ›genussvolle‹, die im märtyrerhaften Erleiden öffentlicher Verachtung besteht. Neben der sozialen Ächtung sind auch die gesundheitlichen Folgen seines Masochismus verheerend: Vitalis wird »bleich und schmal dabei«.¹⁶¹

Von dieser Verirrung wird Vitalis schließlich auf sanftem Wege geheilt. Die schöne Kaufmannstochter Jole – der Beruf und die mehrfach betonte Gelehrsamkeit ihres Vaters verraten die bürgerliche Gesinnung – wirft ein Auge auf Vitalis und beschließt, ihn von seinem Fanatismus abzubringen. Sie gibt sich selbst als Prostituierte aus, lässt sich von Vitalis zum Schein umstimmen, um ihn aber heimlich ihrerseits von seinem Märtyrertum abzubringen. Das geschieht durch den einfachen Handgriff eines Kleiderwechsels: Jole bittet Vitalis, für eine Nacht seinen »Mönchshabit« durch »weltliche Gewänder« einzutauschen:

Er begab sich also wirklich in das anstoßende Gemach, wo ein paar Knechtlein mit prächtigen Gewändern in Linnen und Purpur seiner harrten. Kaum hatte er dieselben angezogen, so schien er um einen Kopf höher zu sein, und er schritt mit edlem Anstand zu Jolen zurück, welche mit den Augen an ihm hing und freudevoll in die Hände klatschte.

Nun geschah aber ein wahres Wunder und eine seltsame Umwandlung mit dem Mönch; denn kaum saß er in seinem weltlichen Staat neben dem anmutvollen Weibe, so war die nächste Vergangenheit wie weggeblasen aus seinem Gehirn und er vergaß gänzlich seines Vorsatzes. Anstatt ein einziges Wort hervorzubringen, lauschte er begierig auf Joles Worte, welche seine Hand ergriffen hatte und ihm nun ihre wahre Geschichte erzählte, nämlich wer sie sei, wo sie wohne und wie es ihr sehnlichster

158 Ebd., S. 393.

159 Ebd., S. 392 und 394.

160 Ebd., S. 391.

161 Ebd., S. 395.

Wunsch wäre, daß er seine eigentümliche Lebensweise verlassen und bei ihrem Vater sich um ihre Hand bewerben möchte, auf daß er ein guter und Gott gefälliger Ehemann würde. [...] Nun trugen auf ihren Wink ihre Leute Trinkgefäße auf den Tisch nebst einem Körbchen mit Backwerk und Früchten. Jole mischte dem stillen Vitalis eine Schale Wein und reichte ihm liebevoll etwas zu essen, so daß er sich wie zu Hause fühlte und ihm fast seine Kinderjahre in den Sinn kamen, wo er als Knäbchen zärtlich von seiner Mutter gespeist worden. [...]¹⁶²

Die ›Umwandlung‹ hin zur Welt erfolgt weniger durch ein »wahres Wunder«, sondern durch den Reiz des Sinnlichen. Ist der Heilige bloß von den äußerlichen Insignien seines Mönchstums befreit, trinkt er erst Wein und isst gute Speisen, wird er schließlich liebevoll umsorgt, so zerfällt sein fetischisierter Asketismus augenblicklich. Dieser entspringt ursächlich, so wird psychologisch angedeutet, aus Liebesentzug und Habitualisierung. Ist die kindliche Geborgenheit bei der Mutter nur wieder ins Gedächtnis gerufen und verspricht die eheliche Liebe der Gattin sie wiederaufzunehmen und fortzuführen, so ist die Perversion geheilt und die Natur hat gesiegt. Nachdem Jole sein Mönchsgewand kurzerhand verbrannt hat, wird Vitalis »immer weltlicher im Gemüt« und er wird »ein ebenso trefflicher und vollkommener Weltmann und Gatte, als er ein Märtyrer gewesen war; die Kirche aber, als sie den wahren Thatbestand vernahm, war untröstlich über den Abgang eines solchen Heiligen und wendete alles an, den Flüchtigen wieder in ihren Schoß zu ziehen. Allein Jole hielt ihn fest und meinte, er sei bei ihr gut genug aufgehoben«.¹⁶³

Gegen diese Kirche, hier nicht näher benannt, ist die ganze Pointe der Erzählung erkennbar gerichtet. Die Bekehrung des Märtyrers Vitalis ist mehr als nur eine Säkularisation; sie entpuppt sich bei genauerer Betrachtung als reformiert-bürgerliches Remedium für einen genuin katholischen psychopathologischen Komplex. Der Mönch Vitalis wird als sexueller Deviant vorgestellt, als Wahnsinniger und Gewaltverbrecher. Sein Märtyrertum ist ein eingebildetes und äußerliches, ein durch Kleidung gestützter performativer Akt, der sich allzu leicht nur ›umwandeln‹ ließe, wenn er sich nur einen Augenblick auf das Prinzip der Familie, das heißt die mütterliche und die ehelich-weibliche Liebe besinnen würde.

Auch in anderer Hinsicht entspricht der *Schlimm-heilige Vitalis* säkularen, nationalen, protestantischen oder liberalen Erzählmustern der Zeit. Während

162 Ebd., S. 407f.

163 Ebd., S. 409f.

die meisten der *Sieben Legenden* mit einer weiblichen Protagonistin aufwarten, die durchaus selbstbestimmt handelt, wenn sie gelegentlich auch den Beistand der Muttergottes sucht, ist *Vitalis* die einzige Legende, die einen Mann zum Gegenstand hat. Ebenso wählt der antikatholisch-liberale Roman sich bevorzugt Männer zu Helden, deren Männlichkeit, Kraft und Energie aber gefährdet erscheint. Er unterscheidet sich darin von den katholischen Katakombenromanen, die in der Regel weibliche Heilige idealisieren (*Fabiola*, *Callista* und so weiter). Mit dem Motiv der ›umgekehrten Bekehrung‹, dem wiedergewonnen Willen zu Lebenstüchtigkeit, autonomem Selbstverständnis, Gemeinwohlorientierung und Ehe, handelt er daher stets auch von der Remaskulinisierung ihrer Protagonisten.

Remaskulinisierung

Der Katholizismus galt seinen Gegnern im 19. Jahrhundert als verweiblicht und verweiblichend. Eine Keimzelle der katholischen Effeminationstendenz sah man in der Demuts- und Passivitätslehre. Da es der weiblichen Natur entspreche, sich unterzuordnen, sei der autoritätshörige Katholizismus genuin ›weiblich‹. Schließe sich ein Mann dieser Ethik an, müsse er verweichlichen und erschlaffen. Er ziehe sich dann ins Innere zurück, in die Welt des Gefühls. »Erzieht die katholische Kirche zur Mannhaftigkeit?«, fragt der Reformpädagoge Ludwig Gurlitt 1906, und gibt die Antwort: »Nein! sie tut es nicht. Sie ertötet sie, ertötet den Trieb der freien Forschung, ertötet das Verantwortlichkeitsbewußtsein, indem sie schweigenden Gehorsam und unbedingten Glauben nach päpstlicher Vorschrift fordert. [...] Die Kirche fordert Unterwerfung. Der Mannhafte aber unterwirft sich keiner Gewalt, wenn er ihre Forderungen nicht billigt. Der Mannhafte trägt seinen Richter in der eignen Brust.«¹⁶⁴ Die Politisierung des Katholizismus im Kulturkampf bedrohte in diesem Sinne nicht nur den liberal-protestantischen Fortschritts- und Modernitätsglauben, sondern auch die Hierarchie der Geschlechter. Tatsächlich war seit 1800 die Beteiligung von Frauen an Wallfahrten und Prozessionen massiv gestiegen. Schätzungen zufolge stellten sie sechzig Prozent der Teilnehmer an der Trierer Wallfahrt 1844, bis zu zwei Drittel bei anderen Pilgerfahrten.¹⁶⁵ Frauen besuchten den katholischen Gottesdienst

¹⁶⁴ Ludwig Gurlitt: *Erziehung zur Mannhaftigkeit*. Berlin 1906, S. 121. Der Hinweis auf Gurlitts Schrift bei Derek K. Hastings: *Fears of a Feminized Church. Catholicism, Clerical Celibacy, and the Crisis of Masculinity in Wilhelmine Germany*. In: *European History Quarterly* 38 (2008), S. 34–65, hier S. 40.

¹⁶⁵ Rudolf Schlögl: *Sünderin, Heilige oder Hausfrau? Katholische Kirche und weibliche*

häufiger, nahmen die Beichte ernster und traten den neuen Sodalitäten und katholischen Frauenvereinen bei, die im 19. Jahrhundert Aufschwung hatten.¹⁶⁶ Die zunehmende Partizipation von Frauen an den massenreligiösen Laienbewegungen konnte man als Bedrohung empfinden. Sie durchbrach die geschlechtstypologisch begründete Trennung von öffentlicher und privater Sphäre. Während Staat und Öffentlichkeit die ›natürliche‹ Wirkungssphäre des Mannes konstituierten, gehörten Privatheit, Familie, allgemeiner alles ›Innerliche‹ zum Bereich der Frau, d. h. Emotion, Nähe, Intimität und eben auch Glaube und Frömmigkeit. So geriet im Kulturkampf die »ganze bürgerliche Geschlechter- und Gesellschaftsordnung« »aus den Fugen«, sodass sich der liberal-protestantische Einsatz auch als Versuch verstehen lässt, »die moralische, politische und soziale Ordnung zu bewahren, einschließlich der geschlechtlichen Identitäten und Hierarchien«.¹⁶⁷

Die antikatholischen Romane erzählen daher nicht selten von der Verführung des christlichen Askese- und Martyriumsgedankens und von der erfolgreichen Behauptung männlicher Weltlichkeit und Autonomie. Wilhelm Bölsches Erstlingsroman *Paulus* (1885) beispielsweise spielt zur Zeit des Kaisers Marcus Aurelius und erzählt von einem Abkömmling der Fabier, Paulus Maximus, der am Albanersee in philosophischen Zirkeln verkehrt und dort wie auch unter den Sklaven und Dienern auf seinem Gut immer öfter auf Christen stößt.¹⁶⁸ Schließlich bekehrt er sich aber gerade nicht, sondern

Frömmigkeit um 1800. In: Wunderbare Erscheinungen. Frauen und katholische Frömmigkeit im 19. und 20. Jahrhundert. Hg. von Irmtraud Götz von Olenhusen. Paderborn 1995, S. 13–50, hier S. 26. Das Phänomen ist in der Forschung oft dargestellt worden, u. a. bei Rebekka Habermas: Weibliche Religiosität, oder Von der Fragilität bürgerlicher Identitäten. In: Wege zur Geschichte des Bürgertums. Vierzehn Beiträge. Hg. von Klaus Tenfelde und Hans-Ulrich Wehler. Göttingen 1994, S. 125–148, und Hugh McLeod: Weibliche Frömmigkeit, männlicher Unglaube? Religion und Kirche im bürgerlichen 19. Jahrhundert. In: Bürgerinnen und Bürger. Geschlechterverhältnisse im 19. Jahrhundert. Hg. von Ute Frevert. Göttingen 1988, S. 134–156.
166 Schlögl: Sünderin, S. 24f.

167 Blaschke: Antiprotestantismus und Antikatholizismus, S. 269. Blaschke referiert hier auf Gross: The War against Catholicism, S. 185–240.

168 Bölsche kolportiert auch die römischen Verschwörungstheorien über die Christen, etwa dass sie wilde Orgien feierten oder rituell Kinder schlachteten, um sie zu essen. Vgl. Wilhelm Bölsche: Paulus. Roman aus der Zeit des Kaisers Marcus Aurelius [1885]. In: Ders.: Werke. Bd. 1: Erzählungen. Romane I. Hg. von Hans-Gert Roloff und Gerd-Hermann Susen. Berlin 2012, S. 47–327, hier S. 86. Schon diese Anklagen gegen die Christen, so historisch belegt ihre Verbreitung auch ist, sind in den katholischen Romanen undenkbar. Auch andere Stellen des Romans sind ganz eindeutig gegen den Katholizismus gerichtet. So ist Paulus das »endlose Küssen, Händedrücken, Singen, Jammern, Beten und Citiren von Schriftstellern«, das er bei den Frühchristen beobachtet, »binnen Kurzem so zum Ekel geworden, dass er gar nicht wußte, wohin sich retten«. Er hält es für »äußere[n] Formelkram« und »unwesentliches Beiwerk der

entscheidet sich gegen die Christin Julia, die nur die ›himmlische Liebe‹ im Kopf hat und als Märtyrerin stirbt. Zunächst wählt er die Soldatenexistenz im Marcomannenkrieg – »Für unsern Kaiser, für unser großes, herrliches Römerreich – bis in den Tod!« –,¹⁶⁹ später die irdische Liebe zu der schönen Terentia. Sie bereitet der »Irrfahrt« und »Verblendung«, die Paulus in seiner kurzen Annäherung an das Christentum nun sieht, ein Ende. »Ich bin frei, bin glücklich!«, ruft er aus: »Auch mein Glauben sei denn fortan mein Glück, aber es sei der Glauben an ein schönes Weib, an einen sonnigen Frieden des Geistes, an ein heiteres Leben«. Der Erzähler quittiert den Entschluss mit den Worten: »Sein Herz war frei, sein Gang stolz und fest, – zum zweiten Male trat er mit dem frischen Muthe eines Jünglings in sein altes Heim, aber sein Geist war der eines Mannes geworden«. ¹⁷⁰ Bölsches *Paulus* empfiehlt den Dienst an der Nation sowie das irdische Glück der Liebesehe als Alternativen zum Christentum, und er sieht beides als Bedingungen für die Mannwerdung des Jünglings. Paulus näherte sich dem Christentum, schreibt Bölsche in seinem Vorwort, aber er sei »gewissermaßen noch nicht mürb genug, noch nicht genug Kind einer resignierten, todesmatten Zeit, um die beseligende Entsagungstheorie des Christenthums in sich aufnehmen zu können«. ¹⁷¹ Hier deuten sich bereits die kulturkritischen Zeitdiagnosen des späteren Naturalisten Bölsche an: Die Spätantike (lies: die Gegenwart) steht davor, ihre energetischen Kräfte zu erschöpfen und »mürbe«, kraftlos zu werden, sodass sie in der christlichen Jenseitigkeit Kompensation sucht, obwohl eine heroische Willensakrobatik vielleicht revitalisierend und *männlicher* gewirkt hätte. ¹⁷²

hohen Lehre«: »Er wünschte doch im Stillen, unter den besuchenden Brüdern und Schwestern möchte einmal ein gebildeter Mensch sein, nicht blos Slaven und Handwerker, Fabrikmädchen und alte Weiber, die nichts zu thun hätten, als Bibelstellen auswendig zu lernen« (ebd., S. 278; siehe auch ähnlich S. 284f.). Die Stelle spottet nicht nur über die zeremonielle ›Außerlichkeit‹ des katholischen Ritus, sondern sie übt auch Sozialkritik an der ›ungebildeten‹ Kirche von Unbürgerlichen und suggeriert, der Katholizismus sei eine Religion für ›alte Weiber‹.

169 Ebd., S. 308.

170 Alle Zitate nach ebd., S. 321 f.

171 Ebd., S. 51. Hans-Gert Roloff (Wilhelm Bölsches Roman *Paulus*. Protokoll einer literarhistorischen Lektüre. In: »Was wir im Verstande ausjäten, kommt im Traume wieder«. Wilhelm Bölsche 1861–1939. Hg. von Gerd-Hermann Susen und Edith Wack. Würzburg 2012, S. 55–68, hier S. 68) verkennt meines Erachtens die antikatholisch-kulturkritischen Spitzen dieses Romanschlusses, wenn er, offenbar in Zustimmung zu dessen weltanschaulichem Gehalt, resümiert, Paulus finde am Ende eine »Lebensperspektive«, »derentwillen es sich zu leben lohnt und die auf der bedingungslosen Gemeinschaft zwischen Mann und Frau basiert«. Vgl. ähnlich Edith Wack: Vom Rhein an die Spree. Wilhelm Bölsches literarische Anfänge. In: Ebd., S. 17–55, hier S. 33.

172 Zur Willensenergetik im naturalistischen Drama siehe Ingo Stöckmann: Der Wille zum Willen. Der Naturalismus und die Gründung der Moderne (1880–1900). Berlin und New York 2009.

Männlich werden – und also nicht: katholische Heilige werden –, das mussten die Protagonisten des nationalliberalen Romans schon aus dem Grund, weil zur Männlichkeit auch das »Verantwortlichkeitsbewußtsein« (Gurlitt) gehörte. Das implizierte die Mitwirkung am Aufbau und an der Verteidigung des Nationalstaats. Männlichkeit und nationale Gesinnung waren im Wertesystem dieser Weltanschauung gleichbedeutend. Beides war negativ auf den Ultramontanismus bezogen, den man als orientalistisch und fremd diskreditierte.¹⁷³ In Treitschkes Vorlesungen beispielsweise schematisierten sich die katholische Romania und das protestantische Preußen nach feminin und maskulin, gefühlshaft-niederträchtig und stark, mutig, treu.¹⁷⁴ Der nationalistische Roman narrativierte die Matrix bevorzugt in mittelalterlichen oder reformatorischen Stoffen, aber nicht nur: So legte Felix Dahn einen in der Spätantike spielenden Roman namens *Julian der Abtrünnige* (1893/1894) vor, der die Christenverfolgung unter Julian Apostata behandelt, dem nachkonstantinischen Kaiser, der vom Christentum wieder abfiel und zum römisch-paganen Glauben zurückkehrte, aber zu jung starb, um mit seiner erneuten Verfolgungspolitik das Rad der Geschichte noch umzudrehen.¹⁷⁵ Neben den üblichen Stereotypen der Kulturkritik und der Dekadenzstimmung untermischt Dahn seinem Roman das Idealbild der Germanen, verkörpert durch den germanischen Helden Meroweich. Julian hingegen wird zunehmend als schwächlicher Ästhet präsentiert, der vor allem im ersten Teil des Romans als Kirchengegner reüssiert, dann aber, anders als die Germanen, keine heroische Alternative zum Christentum bietet.¹⁷⁶ Sein Kampf

173 Vgl. Borutta: Antikatholizismus, S. 49–120. Wie Borutta erläutert, basierte der Antikatholizismus »auf analogen Strategien der Enthistorisierung, Exotisierung und Essentialisierung. Wie der Orientalismus den Orient, konstruierte der Antikatholizismus den Katholizismus als Objekt, um katholische Akteure und Institutionen auch jenseits des Diskurses zu unterwerfen und zu beherrschen« (ebd., S. 153).

174 Blaschke: Antiprotestantismus und Antikatholizismus, S. 269.

175 Zur Rezeption dieser Figur im 19. Jahrhundert siehe Franziska Feger: *Julian Apostata im 19. Jahrhundert. Literarische Transformationen der Spätantike*. Heidelberg 2019, bes. S. 237–295 und S. 309–333. – Zu Dahns *Julian Apostata* vgl. auch Barbara Beßlich: *Abtrünnig der Gegenwart. Julian Apostata und die narrative Imagination der Spätantike bei Friedrich de la Motte Fouqué (1818) und Felix Dahn (1893)*. In: *Imagination und Evidenz. Transformationen der Antike im ästhetischen Historismus*. Hg. von Ernst Osterkamp und Thorsten Valk. Berlin und Boston 2011, S. 155–169.

176 Nicht die christliche Nach-Antike gelte in Dahns Roman als Alternative zur antiken Dekadenz, so Beßlich (*Abtrünnig der Gegenwart*, S. 168), sondern »der utopische Entwurf eines tragischen Heroismus jenseits des Christentums, geäußert von einem Germanen. Dahns

gegen die Christen hat durchaus Gründe, vor allem deren Staatsfeindschaft und Jenseitsorientierung, die zum Untergang des Reichs beitragen würden.

Der Gegensatz von frühchristlichem Märtyrerfanatismus und heroischer Vaterlandsliebe war ein Topos des nationalliberalen Romans, und der apostatische Kaiser Julian sein bevorzugter Protagonist. Obschon auch die katholische Seite Dramen und Erzählungen über Julian Apostata hervorgebracht hatte – Julian galt dort als diabolischer Tyrann –,¹⁷⁷ eignete sich das Sujet bestens für die antikatholische Inversion des Katakombenromans: Mit dem Rekonvertiten Julian Apostata war der ultramontanen Suggestion historischer Zwangsläufigkeit der Boden entzogen. Das Geschichtsnarrativ ›Sieg des Christentums über das tyrannische Rom‹ ging demnach nicht auf, hatte doch schon der heroische Julian dem frühchristlichen Klerus die Stirn geboten. In protestantischen Dramen wie Paul Seebergs *Kaiser Julian der Abtrünnige* (1874) sind es klandestine Bischöfe, die deshalb den Mord an Julian hinterhältig planen und durchführen. Damit torpedieren die Frühchristen den Zusammenhalt des Römischen Reichs. Die Kirche, so lässt Seeberg seinen Julian ausrufen, kenne »Kein Vaterland« – »Das ist's, was euch verhaßt und schädlich macht.«¹⁷⁸ Es gelte aber: »Ein Reich, das mit sich uneins wird, mag nicht bestehn«.¹⁷⁹ Das ließ sich leicht auf die Gegenwart übertragen: Die Katholiken gefährdeten die eben durch Bismarck erreichte Reichsgründung, waren undeutsch und verschlagen, eine Geheimgesellschaft von romtreuen Schwärmern, mit denen kein Staat zu machen war.



Die Verfolgungserzählungen des 19. Jahrhunderts kreisen im Kern um Phänomene der Bekehrung und des Opfertods. Ganz explizit verfolgen sie damit das Ziel, die eigene Leserschaft konfessionell oder anderweitig weltanschaulich zu disziplinieren: zu Triebkontrolle und Enthaltensamkeit, zu herzensfrommer Skepsis gegenüber Aufklärung und Intellektualität, zu

Spätantike ist immer auch auf seine wilhelminische Gegenwart teleologisch zugeschrieben; der Untergang Roms präludiert bei Dahn Deutschlands Platz an der Sonne«.

177 Vgl. Feger: *Julian Apostata*, S. 268–286.

178 Paul Seeberg: *Kaiser Julian der Abtrünnige*. Trauerspiel in fünf Acten. Berlin 1874, S. 99 f. Paraphrasiert und zit. n. Feger: *Julian Apostata*, S. 288 f. und S. 290 f. Wie Feger (ebd., S. 293 f.) zusammenfasst, konnten die antikatholischen Julian Apostata-Adaptionen zum einen an die nationalistischen Bearbeitungen des Stoffs in den Befreiungskriegen anschließen (u. a. Fouqués *Geschichten vom Kaiser Julianus und seinen Rittern*, 1818), zum anderen an die Stilisierung Julians zum »Idealbild einer säkularen Regierung«.

179 Zit. n. Feger: *Julian Apostata*, S. 290.

Demut und Einfach; zu ›gesunder‹ Sexualität in der Ehe, zu Männlichkeit und Verantwortungsgefühl, zu nationaler Gesinnung und Staatstreue. Im Horizont des spätantiken Christentums mit seinen Märtyrern und Anachoreten versuchten die Geschichtsromane ein Gefühl der Gruppenzugehörigkeit und Gewissheit zu erzeugen. Mag ihr Ziel auch Eindeutigkeit gewesen sein, hat doch der Deutungsstreit ihren jeweiligen Wahrheitsanspruch eher geschwächt. Als der Kulturkampf abklang, musste die Bekehrungs- und Verfolgungslegende als vermintes Gebiet gelten, als Paradigma parteilicher Gebundenheit und perspektivischer Relationalität.

4 Unverfügbarkeit und unzuverlässiges Erzählen: Meyers *Der Heilige*

Wie sich im europäischen Kulturkampf zeigte, bergen Bekehrungserzählungen ein beträchtliches Irritationspotential. Zum Teil ist das ihrer narrativen Form geschuldet: Konversionserzählungen sind notwendig dichotomisch; sie sind um eine Zäsur strukturiert, deren Vor- und Nachgeschichte sie erzählen.¹⁸⁰ So graduell sich die Zäsur auch ankündigen, so komplex die Latenzphase auch beschaffen sein mag, eignet dem Umschlag doch stets ein Moment epiphanischer Plötzlichkeit,¹⁸¹ ein Damaskus-Erlebnis eben, das verstörend, unheimlich und unerklärlich wirken kann, sich jedenfalls Außenstehenden nicht mehr restlos vermitteln lässt. Im 19. Jahrhundert, einer Zeit, die mehrheitlich um die Konstruktion erzählerischer Linearität, um Genealogie und Evolution bemüht war, musste sich die Diskontinuität, der punktuelle Umschlag, den die Konversion stets bedeutet, der Erzählung entziehen. Darin besteht ihre erzähltheoretische Verwandtschaft zum Wunder.

180 Hier folge ich Christian Moser: Some Versions of Conversion. Die Konversion als Darstellungsschema der Autobiographie (Marc Aurel – Augustinus – Petrarca). In: Figuren der Konversion. Friedrich Schlegels Übertritt zum Katholizismus im Kontext. Hg. von Winfried Eckel und Nikolaus Wegmann. Paderborn u. a. 2014, S. 82–104, der Konversionsnarrative allerdings weniger konflikt- und kulturtheoretisch betrachtet, sondern individualpsychologisch, als Gegenstand der literarischen Autobiographie: »Die Konversion – sei sie religiös, sei sie philosophisch motiviert – markiert mithin eine lebensgeschichtliche Zäsur. Diese radikale Zweiteilung oder Spaltung des Lebens wird paradoxerweise als Voraussetzung dafür angesehen, dass die Persönlichkeit, die sie erleidet, sich als Einheit erfährt. Die Bekehrung führt den Konvertiten aus einer fragmentierten, zerstreuten Existenz zur Einheit mit sich selbst [...]« (ebd., S. 83).

181 Vgl. Hendrick Heimböckel: Epiphanien. Religiöse Erfahrungen in deutschsprachiger Prosa der ästhetischen Moderne. Paderborn 2020.

Bekehrung als Leerstelle (Kleist)

Deshalb kreist die Bekehrungslegende oft um eine Leerstelle, die sie entweder providentiell zu dogmatisieren oder anders zu vereindeutigen sucht – das ist im Kulturkampf die Tendenz –, oder die sie in ihrer Offenheit inszeniert. Die zweite Option tritt ungewöhnlich früh schon in Kleists *Heiliger Cäcilie oder die Gewalt der Musik* (1810) auf: Eine niederländisch-calvinistische Gruppe von Bilderstürmern möchte in Aachen eine katholische Kirche verwüsten. Durch den Eindruck der Musik während der Messe *oder* durch das ›Wunder‹ der plötzlich erscheinenden Heiligen Cäcilie lassen die vier Brüder von ihrem Vorhaben ab und werden fromm – *oder* wahnsinnig. Ihre Mutter versucht Jahre später, ihr Schicksal zu rekonstruieren und spricht nacheinander mit den Vorstehern eines Irrenhauses, in dem die Brüder stationiert sind, mit einem protestantischen Tuchhändler, der dem Ereignis als Zeuge beigewohnt hat, und schließlich mit der Äbtissin der Kirche, in der es erfolgt ist. So wird das ›Wunder‹ aus verschiedenen Blickwinkeln und von Vertretern verschiedener Institutionen erzählerisch (re-)konstruiert, ohne dass aber aufgelöst würde, was jenseits der Figuresicht eigentlich ›wirklich‹ geschehen ist. Am Ende findet die Mutter selbst, »durch diesen Vorfall tief bewegt, in den Schooß der katholischen Kirche« zurück,¹⁸² aber auch das ist eben nur ein möglicher Schluss, den eine Figur unter mehreren aus dem Geschilderten zieht. Die ganze Legende hindurch stiften ominöse Überleitungen wie »Nun fügte es sich« oder »Es traf sich«, die ubiquitären Als-Ob-Wendungen (»Es war ihr, als ob das ganze Schrecken der Tonkunst, das ihre Söhne verderbt hatte, über ihrem Haupte rauschend daherzöge«) oder Formeln der Plötzlichkeit (»Dagegen, bei Anhebung der Musik, nehmen Eure Söhne plötzlich, in gleichzeitiger Bewegung [...] die Hüte ab«),¹⁸³ solche Mittel also stiften eine erzählerische Ereignislücke. Anders gesagt: Die Unverfügbarkeit wechselt bei Kleist von der Phänomen- auf die Repräsentationsebene.¹⁸⁴ Sie ist in der *Heiligen Cäcilie* kein metaphysischer Tatbestand, sondern ein formales Ambiguierungsverfahren der Darstellung. So bleibt die Frage, ob die Brüder von der Musik überwältigt wurden, schlicht wahnsinnig sind oder ob die Heilige selbst ihre schützenden Hände im Spiel hatte, bis zum Ende offen.

182 Heinrich von Kleist: Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik. (Eine Legende.) In: Ders.: Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe. Bd. II,5: Das Bettelweib von Locarno [...]. Hg. von Roland Reuß und Peter Staengle. Basel und Frankfurt a. M. 1997, S. 75–104, hier S. 104.

183 Ebd., S. 78 (»Nun fügte es sich«), S. 97 (»Es traf sich«), S. 101 (»Es war ihr, als ob«), S. 88 (»plötzlich, in gleichzeitiger Bewegung«).

184 Vielleicht ist das ein Resultat der vielbeschworenen ›Kant-Krise‹, wie hier nicht ausgeführt werden kann.

Sicher steht die einsetzende Welle von Konversionen zum Katholizismus im Hintergrund von Kleists Erzählung. Unter anderem war Adam Müller, dessen Tochter Kleist eine erste Fassung zur Taufe schenkte, 1805 übergetreten. Wie viele andere fand Kleist das befremdlich. Doch zur Entstehungszeit hatte die Rekonfessionalisierung noch lange nicht den Grad an Polemik erreicht wie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Je mehr die Lage eskalierte, desto skandalöser wirkten religiöse Übertritte, desto rätselhafter erschien der einen Seite der angebliche Fanatismus der anderen. Man vermutete dahinter ›äußere‹ Gründe, politischen Opportunismus oder Karrierismus, ein Verdacht, der schon gegen die Konvertiten Friedrich und Dorothea Schlegel im Raum stand.¹⁸⁵ Andere psychopathologisierten die öffentlichen Seitenwechsel, versuchten deren soziale Bedeutung zu schmälern, indem sie sie als persönliche Verirrung verwarfen. Stärker noch als zuvor offenbarte sich nun die literarische Produktivität der Konfessionsstreitigkeiten und ihrer legendarischen Deutungskämpfe. Galt die Historizität der Heiligenlegende in der Aufklärung noch im negativen Sinn als zweifelhaft, so war es just die Verunsicherung eindeutiger Wahrheitsansprüche, verstärkt durch die konfessionelle Polarisierung, welche die Gattung nun als Labor für die Destabilisierung von Erzählerzuverlässigkeit, für ein Rätselspiel mit Figurenperspektiven und narrativer Wirklichkeitskonstruktion anbot.

Wie sich dieser Umbau von der vielgescholtenen ›Lügende‹ zum unzuverlässigen Erzählen gestaltet und wie sehr er sich aus der Dynamik des Kulturkampfes speist, lässt sich am besten an Conrad Ferdinand Meyers *Der Heilige* (1880) demonstrieren, einer bekannten und doch vielleicht unterschätzten Novelle des Schweizer Realisten.¹⁸⁶ Sie schildert den historischen

185 Vgl. Ulrich Breuer und Maren Jäger: Sozialgeschichtliche Faktoren der Konversion Friedrich und Dorothea Schlegels. In: *Figuren der Konversion. Friedrich Schlegels Übertritt zum Katholizismus im Kontext*. Hg. von Winfried Eckel und Nikolaus Wegmann. Paderborn u. a. 2014, S. 127–148, bes. S. 134 f.

186 ›Unterschätzt‹ insofern, als *Der Heilige* in den letzten zwanzig Jahren nicht mehr im Zentrum der Forschung stand. In den 1960er und 70er Jahren war das noch anders: Colin Walker (Unbelief and Martyrdom in C. F. Meyer's *Der Heilige*. In: *German Life and Letters* 21/2 [1968], S. 111–122) und Lewis W. Tusken (C. F. Meyer's *Der Heilige*. The Problem of Becket's Conversion. In: *Seminar. A Journal of Germanic Studies* 7/3 [1971], S. 201–215) konnten noch darüber debattieren, ob Becket am Ende ›tatsächlich‹ konvertiert sei, ob Meyer die Ambiguität der Erzählung intendiert habe oder nicht. – Radikaler beurteilt Walter Hof (Beobachtungen zur Funktion der Vieldeutigkeit in Conrad Ferdinand Meyers Novelle *Der Heilige*. In: *Acta Germanica. Jahrbuch des Südafrikanischen Germanistenverbandes* 3 [1968], S. 207–223, hier S. 208) die Ambiguität der Erzählung. Sie sei ein frühes Beispiel für die »psychische[] Kompl-

Streit zwischen Thomas Becket von Canterbury und dem englischen König Heinrich II. im 12. Jahrhundert. Ausführlich wird zunächst der Erzählrahmen dargelegt: Der Armbruster Hans berichtet seinem Landsmann, einem skeptischen Chorherrn, in Zürich von seinen Erlebnissen am englischen Hofe. Er hat den Fall als Augenzeuge miterlebt: Becket betätigte sich über viele Jahre als treuer Kanzler des Königs und übernahm sogar die Erziehung von dessen Kindern, darunter von Richard Löwenherz. Das Verhältnis zwischen Kanzler und König nimmt Schaden, als Heinrich sich heimlich auf eine Liaison mit Beckets fünfzehnjähriger Tochter Grace einlässt, die bei Heinrichs Versuch, sie zu entführen, von den Schergen der eifersüchtigen Königin ermordet wird. Diesen Handlungsstrang hat Meyer hinzugedichtet. Becket wird auf Betreiben Heinrichs zum Erzbischof von Canterbury ernannt. Als Heinrich nach längerer Zeit nach England zurückkehrt, erscheint Becket, zuvor als philosophisch, vielleicht sogar muslimisch geschildert, christlich bekehrt und asketisch. Immer mehr entfremden Heinrich und Becket sich voneinander. Richard Löwenherz versucht zu vermitteln, doch schlägt das

zierung des Helden«, das »zur Stufe der Moderne überleitet«, da die Zweideutigkeit hier auf »das Innere des Helden« übergreife; Meyer leiste dadurch Thomas Manns Ironisierung der Erzählhaltung Vorschub. – Christof Laumont (Jeder Gedanke als sichtbare Gestalt. Formen und Funktionen der Allegorie in der Erzähldichtung Conrad Ferdinand Meyers. Göttingen 1997, S. 162–180) hat Hofs Analysen der Ambiguisierung um Aspekte der Allegorie und Bildlichkeit erweitert; Ralf Simon (Dekonstruktiver Formalismus des Heiligen. Zu C. F. Meyers Novellen *Der Heilige* und *Die Versuchung des Pescara*. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 116/2 (1997), S. 224–253, hier S. 230), hat den Aspekt der Ambiguität gattungstheoretisch neu begründet und auf die »Doppelkodierung« von Novelle und Legende zurückgeführt. – Für Andrea Jäger (Die historischen Erzählungen von Conrad Ferdinand Meyer. Zur poetischen Auflösung des historischen Sinns im 19. Jahrhundert. Tübingen und Basel 1998, S. 209–231) ist die Erzählung vor dem Hintergrund der idealistischen und heroischen Geschichtskonzeptionen des 19. Jahrhunderts zu lesen; die Erklärungen des Erzählers Hans für das Geschehen erwiesen sich insgesamt als unzureichend, weil der Konflikt, von dem die Novelle handle, aus dem Zusammenprall zweier singulärer Charaktere rühre. Mit ihnen vollziehe sich das »abstrakte Gesetz« eines notwendigen Geschichtsverlaufs (ebd., S. 231), dem Hans mit seinen erzählerischen Erklärungsversuchen nicht mehr gerecht werden könne. So einleuchtend diese Deutung ist, stellt sie die Unzuverlässigkeit des involvierten Erzählers Hans nicht genügend in Rechnung und beachtet weder die miterzählte Wirkung der Binnenerzählung auf den Chorherrn noch ihre kulturkämpferischen Konnotationen. – Neuerdings hat Roland Spalinger (Autonomie und Providenz. C. F. Meyers *Der Heilige* und *Die Versuchung des Pescara*. In: Entscheidung zur Heiligkeit? Autonomie und Providenz im legendarischen Erzählen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Hg. von Daniela Blum u. a. Heidelberg 2022, S. 239–257) den performativen Charakter von Hans' Erzählung betont und auf ihre »sinnstiftende Funktion« bezogen. Eine offene Frage ist, ob der Chorherr am Ende einen ›Sinn‹ in der Erzählung findet oder ob er in seinem Sinnbedürfnis nicht eher verunsichert ist, wie es Jäger (Die historischen Erzählungen, S. 101–124) für *Das Amulett* und andere sinnstörende Novellen Meyers zeigen konnte.

Ziel ins Gegenteil um, der Konflikt verschärft sich. Becket lebt eine Zeit lang im Exil in Frankreich. Als er sich auf die Seite der in England unterdrückten Sachsen stellt, lässt sich Heinrich in Wut zu der Äußerung hinreißen, seine Vasallen mögen ihm den unliebsamen Bischof vom Leib schaffen. Vier Ritter reisen daraufhin nach Canterbury und ermorden den dort weilenden Thomas im Dom. Obwohl er gewarnt wird, flieht er nicht. Der Papst spricht ihn als Märtyrer heilig.

Mehrdeutigkeiten I: unzuverlässige Erzählinstanz

An dem *Heiligen* hat Meyer ungewöhnlich lang und ungewöhnlich intensiv gearbeitet. Über Monate schrieb er an der Novelle »fast täglich«. ¹⁸⁷ Seine Briefe offenbaren Mühen mit der Komposition. Er überlegte, den »Rahmen«, die Konstruktion der Erzählerfigur, wieder abzuschaffen, denn der Charakter des Thomas Becket »verzerrt sich im Hohlspiegel eines anderen Kopfes«. ¹⁸⁸ Am Ende hat er sie doch beibehalten. Aber jeder »Strich« wolle gründlich »erwogen sein«, notiert er, es handle sich um eine »subtile[] Geschichte«. ¹⁸⁹ Als sie endlich fertiggestellt und veröffentlicht war, beklagte er sich über die mangelnde Würdigung. Keller beispielsweise habe »den Heiligen in Gottes Namen nicht verstanden«. ¹⁹⁰ Insgesamt sei der Text nach seinem Erscheinen »wenig verstanden und viel verunglimpft« worden. ¹⁹¹ Er sei nun einmal »absichtlich mehrdeutig«, ein »schwere[s] Rätsel«. ¹⁹²

Worin besteht diese Mehrdeutigkeit, auf die Meyer so bedacht war? Zum einen und ganz wesentlich ist sie durch die intradiegetische Erzählsituation bedingt. ¹⁹³ Wie schnell ersichtlich wird, ist den Aussagen des Armbrusters Hans nicht recht zu trauen. Seine Unzuverlässigkeit wird schon dadurch

187 Vgl. die Zeugnisse zur Entstehungsgeschichte in Conrad Ferdinand Meyer: *Der Heilige*. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Bd. 13: *Der Heilige. Die Versuchung des Pescara*. Hg. von Hans Zeller und Alfred Zäch. Bern 1962, S. 7–147 und S. 283–370, hier S. 285 (Meyer an Haessel, 2. Mai 1878).

188 Ebd., S. 284 (Brief an Meyers Schwester, 3. Februar 1877).

189 Ebd., S. 285 (Brief an Haessel, 2. Mai 1878) und S. 286 (Brief an Rodenberg, 22. November 1878).

190 Ebd., S. 294 (Brief an Haessel, 2. Mai 1880).

191 Ebd., S. 295 (Brief an Haessel, 3. Oktober 1887).

192 Ebd., S. 300 (Brief an Louise von Francois, 21. April 1881) und S. 301 (mündl. gegenüber F. Koegel, 1. Oktober 1890).

193 Die Forschung spricht von einer »doppelten Mehrdeutigkeit: zum einen der Perspektive, zum anderen der Figur; dazu unter konziser Zusammenfassung der älteren Forschung vgl. Laumont: *Formen und Funktionen*, S. 162.

angezeigt, dass ihn sein Gegenüber, der Chorherr, der von Beginn an mit »aufsteigenden Zweifel[n]« kämpft, mehrmals unterbricht.¹⁹⁴ Er reite wohl »das geflügelte Rößlein Fabel« zu sehr, schilt er ihn.¹⁹⁵ Der Einspruch des Chorherrn begleitet die gesamte Erzählung des Armbrusters. So hält er einzelne Elemente für unwahrscheinlich oder weist auf Diskrepanzen zwischen dem Geschilderten und den zeitgenössischen Chroniken hin.¹⁹⁶ Genährt werden die Zweifel, die sich nach und nach auf die Leserschaft übertragen müssen, durch den Umstand, dass Hans der Armbruster dem Geschilderten nicht nur als Augenzeuge beigewohnt hat, sondern schuldhaft in das Geschehen verwickelt ist. Als Handlanger des Königs ist er es, der Becket's Tochter Grace entführt und in dessen Armen sie mit Pfeilen ermordet wird.¹⁹⁷ Er ist es, der Becket die briefliche Beichte des Königs überbringt.¹⁹⁸ Er arrangiert gemeinsam mit Richard Löwenherz die fatale Zusammenkunft zwischen dem König und dem Bischof.¹⁹⁹ Und am Ende versucht er, Thomas vor den blutrünstigen Rittern zu warnen, die ihn im Auftrag Heinrichs ermorden wollen. Doch Thomas verflucht ihn, nennt ihn einen »Schalk und böse[n] Knecht«.²⁰⁰ Als der Heilige ermordet wird, stürzt Hans zu ihm und hält ihn in seinen Armen. Sein Lederkoller wird »mit dem Blute des Gemordeten

194 Meyer: *Der Heilige*, S. 26. – Der auf Wayne Booth zurückgehende *Terminus technicus* »unzuverlässiges Erzählen« (*unreliable narration*) ist in der Narratologie der letzten Jahrzehnte intensiv diskutiert und differenziert worden; siehe nur die Beiträge zu: *Narrative Unreliability. Scope and Limits*. Hg. von Matthias Aumüller. Sonderheft des *Journal of Literary Theory* 12/1 (2018). – Dass Hans als Erzähler aus mehreren Gründen unzuverlässig ist, hat man in der Meyer-Philologie nicht immer gesehen. Ältere Arbeiten haben ihn gar dem Typus des »auktorialen Erzählers« zugeordnet, an dessen Stelle er trete; auch Jäger (*Die historischen Erzählungen*, S. 218 f. und S. 230) betont noch seine angebliche »Unvoreingenommenheit« und »unparteiische Haltung«, die zu einer »Objektivität seiner Erzählung« führen würden. Dagegen sprechen die mehrfach konzedierte Standortgebundenheit des Armbrusters, seine schuldhaftige Verstrickung und die von seinem Gegenüber immer wieder angemahnten Abweichungen seiner Erzählung von der Chronik. Plausibler ist es daher, dass die »inclusion of rival narratives [...] serves to undercut Hans's reliability as a narrator and, in general, to question the ability of narrative to tell what really happens«, wie Robert C. Holub (*The Narrator of Realism. Orientalism in C. F. Meyer's Der Heilige*. In: Ders.: *Reflections of Realism. Paradox, Norm, and Ideology in Nineteenth-Century German Prose*. Detroit 1991, S. 152–173, hier S. 163) festgehalten hat.

195 Meyer: *Der Heilige*, S. 26.

196 Ebd., S. 25 und S. 82 (Zweifel); S. 105 f. und S. 137 f. (Diskrepanz zwischen der Chronik und der Erzählung des Armbrusters).

197 Ebd., S. 60 f.

198 Ebd., S. 62.

199 Ebd., S. 113–117.

200 Ebd., S. 131.

benetzt«, während Hans stöhnt: »Mea culpa, mea maxima culpa«. ²⁰¹ Schließlich tritt er eine Pilgerreise nach Einsiedeln an. So entpuppt sich die Legende des Heiligen Thomas in Wahrheit als »Beichte«. ²⁰²

Schon die Berufsbezeichnung ›Armbruster‹ deutet auf die perspektivische Färbung seiner Erzählung. Es kommt, führt Hans aus, »beim Urteilen wie beim Schießen lediglich auf den Standpunkt an«. ²⁰³ Durch diese standpunktgebundene Erzählweise ambiguisieren sich freilich die Motive, die Hans seinen Protagonisten unterstellt. Für Hans, den schuldigen Büßer, gilt Thomas wirklich als Heiliger. Der Erzähler selbst hat eine Art Konversion durchlaufen: Ist er zuerst noch der willfähige Knecht des Königs, nimmt er am Ende seinen Abschied und trägt den Namen des Heiligen Thomas Becket in seinen Kalender ein, »hart unter die kleinen ersten Märtyrer, die unschuldigen Kindlein von Bethlehem, mit welchen er freilich, den gewaltsamen Tod durchs Schwert ausgenommen, nur wenig gemein hat«. ²⁰⁴

Mehrdeutigkeiten II: unklare Motivationslage

In der Tat: Stellt man Hans' ›Standpunkt‹ in Rechnung und berücksichtigt man seine Unzuverlässigkeit als wertneutraler Erzähler, so verschwimmen die Kategorien von Märtyrer und Tyrann, denn Becket ist alles andere als ein ›unschuldiges Kind‹. Darin besteht der andere Aspekt von Mehrdeutigkeit: Die Erzählung deutet eine binäre Konstellation an – die Opposition von Kirche und Staat, Religion und Politik –, die bei genauerem Hinsehen mehrfach gebrochen ist. So lässt die perspektivisch erzählte Legende den Subtext erkennen, dass Thomas Becket mit seiner Frömmigkeit eigentlich politische Interessen verfolgt. Der durch Heinrich verschuldete Tod seiner Tochter

²⁰¹ Ebd., S. 136.

²⁰² Ebd., S. 139.

²⁰³ Ebd., S. 24.

²⁰⁴ Ebd., S. 146. – Ermöglicht wird der Eindruck, dass Hans im Laufe seiner Erzählung (deren Ausgang er ja schon kennt) sukzessive die Partei wechselt – also zunächst gegen Thomas, dann reumütig für ihn eingestellt ist –, durch den Umstand, dass erzähltes und erzählendes Ich bei ihm streckenweise ununterscheidbar sind. Dazu passt eine Beobachtung, die Uwe Böker (C. F. Meyers *Der Heilige*. Die Bedeutung der Erzählhaltung für die Interpretation der Novelle. In: *Studia Neophilologica* 39/1 [1967], S. 60–79, hier S. 66) getroffen hat, dass nämlich die Perspektive des extradiegetischen Rahmenerzählers mit derjenigen des Binnenerzählers Hans verschwimmt, sodass es fast so wirkt, »als geschähe das bereits Vergangene im Augenblick der Erzählgegenwart«: »Der Erzähler schwankt ständig zwischen zwei Perspektiven: der des Wissenden, der den Schluß seiner Geschichte kennt, und der des ahnungslosen Zuschauers, der das Hier und Jetzt zum ersten Male erlebt«.

erschüttert Thomas zwar und führt dazu, dass der erzählende Armbruster ihn nun immer wieder mit Christus vergleicht und ihm Melancholie attestiert.²⁰⁵ Der Binnenerzähler zweifelt aber, »inwieweit Herr Thomas das maurische Wesen von sich getan und ob er, wie wir, den Hochgelobten, der am Kreuze hängt, als den heiligen Gott selber anrufe«.²⁰⁶ Immerhin bleibt Thomas loyal, lässt sich äußerlich nichts anmerken und agiert im politischen Interesse des Königs. Er intrigiert mit geschickten Sendschreiben gegen die Herrschaft der Pfaffen, spottet gegen den Papst und so weiter.²⁰⁷ Auch wird er nur deshalb Erzbischof, weil der König glaubt, mit seiner Ernennung einen »spitzfindigen Philosophen und dazu einen mir ergebenen Mann und geborenen Gegner des päpstlichen Wesens« auf den Posten zu setzen.²⁰⁸ So erscheint Thomas noch nach dem Tode seiner Grace als Stratege, der die Kirche für seine Zwecke einzusetzen weiß, im Inneren aber, wie König Heinrich ihn charakterisiert, »ein ungläubiger Philosoph und verkappter Sarazen« bleibt.²⁰⁹

Die eigentliche Bekehrung findet ohne Beisein des sonst so eifrig dokumentierenden und stets präsenten Armbrusters statt, sodass er zunächst nur davon hört und sie gerafft als Gerücht kolportiert. An seinem normannischen Hofe habe Heinrich »eines Tages eine unglaubliche Mär« gehört: »Meinem Herrn und Könige wurde berichtet, sein Kanzler habe alle Pracht des weltlichen Lebens mit einem Male und gänzlich von sich getan«.²¹⁰ Die metadiegetische »Mär« erscheint derart distanziert, dass die Beweggründe für Thomas' Sinneswandel intransparent bleiben. Der König mutmaßt sogleich, »der unvergleichlich Kluge« habe »die Maske eines heiligen Mannes nur vorgenommen, um gegen den Papst in den bevorstehenden Unterhandlungen [...] eine Macht zu gewinnen«,²¹¹ und diese Auffassung behält er auch beim Wiedersehen mit Thomas.²¹² Tatsächlich setzt sich Thomas nach seiner (realen oder vorgetäuschten) ›Bekehrung‹ vor allem für die Emanzipation der in dem normannischen Reich unterdrückten Sachsen ein. Thomas selbst ist väterlicherseits sächsischer (und mütterlicherseits ›sarazenischer‹, also heidnischer) Herkunft.²¹³ Bei dem Versuch einer Aussöhnung, den Richard

205 Meyer: *Der Heilige*, S. 72 und S. 77.

206 Ebd., S. 77.

207 Ebd., S. 66 f. und 80 f.

208 Ebd., S. 84.

209 Ebd., S. 68.

210 Ebd., S. 88.

211 Ebd., S. 89.

212 Ebd., S. 93.

213 Vgl. ebd., S. 29.

Löwenherz zwischen dem König und dessen ehemaligem Kanzler arrangiert, hält Thomas ein flammendes Plädoyer dafür, die Sachsen freizugeben.²¹⁴ Der normannische Adel reagiert mit Wut auf den »gottseligen Rebellen«, der an den tief verwurzelten christlichen Glauben der Sachsen appelliere, um sie aufzuwiegeln: »Er unterwühle das Reich mit einem heimlich brütenden frommen Aufruhr der Seelen, gefährlicher als ein offener und körperlicher.«²¹⁵ Kein Wunder also, dass König Heinrich in ihm einen Verräter sieht.²¹⁶ Nach dem Mord an Thomas ist er darum bemüht, sich öffentlich zu geißeln, um »die ihm abgewendeten Herzen seiner Sachsen« wiederzugewinnen und sich in dieser Pose durch einen »sächsische[n] Steinmetz« abbilden zu lassen –²¹⁷ er ahnt, wie gefährlich ihm das ›Martyrium‹ des ›Heiligen‹ politisch werden könnte.

Neben den politischen Gründen könnte Thomas' Handeln ebenso gut durch den persönlichen Wunsch nach Rache für den Mord an seiner Tochter motiviert sein. Mehrmals liest man, er habe Heinrich bei aller vorgeblichen Loyalität nicht eigentlich verziehen. In einem Wirtshaus in Frankreich erlauscht der Armbruster beispielsweise das Gespräch einiger südfranzösischer Ritter, die sich mit Thomas Becket, ihrem »Meister«, in ihrem Hass auf Heinrich einig wissen: »Du glaubst der Liebe zu dienen«, sagt der eine zum andern, »aber der Haß ist der mächtigere [...]. Bischof! Die Wette gilt: wer von uns beiden den König Heinrich von Engelland am tiefsten in die Hölle stürze!«²¹⁸ Nach ihrem gescheiterten Zusammentreffen nennt Heinrich Thomas daher wütend einen »rachsüchtige[n] Heide[n]«,²¹⁹ der das normannische Reich zerstören wolle, weil er, Heinrich, ihm seine Tochter geraubt hat.

So lässt der Text hinter der exoterischen Oberfläche der Heiligenlegende einen Subtext erkennen, in dem manche Figuren durchaus Zweifel an der ›Heiligkeit‹ des Protagonisten hegen. Schon der Zürcher Chorherr, dem Hans der Armbruster von Thomas berichtet, ist ob der neuen Heiligenverehrung in seiner Stadt skeptisch. »Es gilt von den Heiligen wie vom Weine: je älter, desto besser und wundertätiger«,²²⁰ lässt er verlauten. Tatsächlich ist der neue Heilige wenig wundertätig. Der Armbruster protokolliert, als er ein Tuch mit dem Blut des Märtyrers bei sich gefunden und versucht habe, die kranke Tochter seines früheren Meisters in London damit zu heilen, sei

214 Ebd., S. 119f.

215 Ebd., S. 101.

216 Ebd., S. 97.

217 Ebd., S. 138.

218 Ebd., S. 111.

219 Ebd., S. 121.

220 Ebd., S. 11.

sie verstorben. Dass »in ganz Engelland ein groß Rühmen und Prahlen von den durch die Reliquien des heiligen Thomas gewirkten Genesungen und Wunderthaten« gegangen sei,²²¹ kann er empirisch nicht bestätigen, offenbar wirkt die Reliquie dieses ›Heiligen‹ kein Wunder, zumindest nicht in den Händen des sündigen Armbrusters. Auf diese Weise rückt die Legende nicht nur die Zuverlässigkeit ihres Erzählers ins Zwielficht, sondern auch die Aufrichtigkeit der rätselhaften Konversion, von der sie handelt. Sie könnte durchaus echter Demut und Buße entspringen, könnte aber auch politisch als Freiheitskampf der Sachsen oder durch persönliche Rachegeleüste des Kanzlers gegenüber dem König motiviert sein. *Der Heilige* geht im Konflikt von Religion und Politik keineswegs auf, sondern zeigt gerade deren Interferenz bis zur Ununterscheidbarkeit.²²²

Ambiguität als Gattungsmerkmal und Kulturkampffphänomen

Diese Volte verdankt sich zu einem Teil der Gattungsgeschichte: Hatte man seit der Reformation die historische Wahrheit der Heiligenlegenden bezweifelt und sie im 18. Jahrhundert gänzlich als verlogene Gattung verworfen,²²³ so wendet Meyer den Vorwurf produktiv. Seine Legende des Heiligen Thomas wartet mit einem fiktiven Binnenerzähler auf, der die Wahrheit seines Augenzeugenberichts eifrig zu beglaubigen sucht, während ihm sein Gegenstand immer wieder entgleitet und sich als ungewisser entpuppt, als er es behauptet. Mit seiner Erzählung, so könnte man sagen, überführt Meyer die metaphysische ›Unverfügbarkeit‹ des Heiligen in eine durchaus moderne Konstruktion erzählerischer Unzuverlässigkeit. Wo Schleiermacher und andere Religionstheoretiker argumentiert hatten, das religiöse Gefühl des Menschen rühre aus der Erfahrung existentieller Beschränktheit gegenüber einem Unendlichen, so erscheint das Transzendente bei Meyer als ein Aspekt perspektivischer Beschränktheit, als eine Frage des Standpunkts folglich und als Repräsentationsproblem. Das heißt ausdrücklich nicht, dass die Erzählung die Heiligkeit ihres Protagonisten pauschal negiert, keineswegs. Nur erscheint der Märtyrerstatus des Bischofs von Canterbury untrennbar

²²¹ Ebd., S. 142.

²²² In einem Brief an Hermann Lingg hat Meyer diese Ambiguität wie folgt bezeichnet: »Er [Thomas] spielt mit dem König von Anfang bis Ende wie die Katze mit der Maus. Alle diese Züge sind, trotz der Bekehrung des Thomas, von Anfang bis zu Ende streng festgehalten. [...] In dem Akt seiner Bekehrung durchdringen sich Rachsucht und Frömmigkeit auf eine unheimliche Weise« (ebd., S. 298; Meyer: Brief an Hermann Lingg, 2. Mai 1880).

²²³ Vgl. ZWEITES KAPITEL, S. 149–152.

verknüpft mit den politischen Zeitläuften, dazu mit Machtfragen und persönlichen Kränkungen, vor allem aber mit demjenigen, der von ihm erzählt. Hatte meine Lektüre von Kellers *Sieben Legenden* ergeben, dass Meyers Konkurrent bisweilen auf die ›realistischen‹ Mittel der Figurenmotivation verzichtet, um die Unerklärlichkeit des Heiligen als ästhetischen Effekt zu bewahren,²²⁴ so zielt Meyer eher auf die epistemologische Frage nach dem Verhältnis von Wahrheit und Repräsentation angesichts eines Sujets, das sich jeder kausalen Erzählung zu entziehen scheint.

Zu einem anderen Teil jedoch verdankt sich die Ambiguisierung der Heiligerzählung den Konfessionskämpfen der Zeit. Sie werden in *Der Heilige* auf subtile Weise präsent gehalten.²²⁵ Meyer hatte in den 1870er Jahren eine Reihe antikatholisch gefärbter Verserzählungen und Novellen vorgelegt: *Huttens letzte Tage* (1872) stellt dem aufrichtigen deutschen Humanisten und dichterischen Kämpfer für die Reformation Ulrich von Hutten den dämonischen spanischen Jesuiten Ignatius von Loyala entgegen; *Das Amulett* (1873) erzählt von der Bartholomäus-Nacht, dem Mord an den Hugenotten in Paris, der laut der Erzählung wesentlich von katholischen Predigten boshafter Priester verursacht wurde; *Jürg Jenatsch* (1876) handelt von dem Anführer der reformierten Bündner, die im Dreißigjährigen Krieg gegen die habsburgische Rekatholisierung Graubündens kämpften. Bei allen Ambivalenzen sind diese Erzählungen von antikatholischen Stereotypen durchzogen, sodass sie Meyer gar den Ruf eines Kontroversschriftstellers eintrugen.²²⁶

Prima facie scheint sich *Der Heilige* von den früheren Werken scharf abzuheben. Während die genannten Erzählungen allesamt im 16. und 17. Jahrhun-

224 Vgl. ZWEITES KAPITEL, S. 197–229.

225 Die Forschung hat Meyers Beitrag zum Kulturkampf verschiedentlich untersucht, wobei man den *Heiligen* meist ausnahm, so etwa bei Peter Sprengel (Von Luther zu Bismarck. Kulturkampf und nationale Identität bei Theodor Fontane, Conrad Ferdinand Meyer und Gerhart Hauptmann. Bielefeld 1999), der sich auf Meyers kulturkämpferische Lyrik und die Briefe stützt. Dabei könne »kein Zweifel daran bestehen«, fasst Jäger (Die historischen Erzählungen, S. 99) zusammen, »daß der Kulturkampf Meyers historische Erzählungen nicht nur anregte, sondern daß seine Erzählungen zuallererst eine literarische Auseinandersetzung mit der Geschichtsauffassung, die dem Kulturkampf zugrunde lag, waren und als solche auch rezipiert wurden«. *Huttens letzte Tage* und *Der Heilige* seien allerdings eine »Ausnahme« (ebd., S. 100), wie Jäger im Anschluss an einen Brief Louise von François' schreibt. – Michael Andermatt (Conrad Ferdinand Meyer und der Kulturkampf. Vexierspiele im Medium historischen Erzählens. In: Conrad Ferdinand Meyer. Die Wirklichkeit der Zeit und die Wahrheit der Kunst. Hg. von Monika Ritzer. Tübingen und Basel 2001, S. 167–191) weist zwar auf den konfessionspolemischen Kontext des *Heiligen* hin, liest den Konflikt zwischen Staat und Kirche aber psychoanalytisch als »verspiegelte Auseinandersetzung des Autors mit seiner toten Mutter« (ebd., S. 181).

226 Vgl. Andermatt: Meyer und der Kulturkampf, S. 169 f.

dert spielen, ist die Legende im 12. Jahrhundert, lange vor der Reformation angesiedelt. Entsprechend treten auch keine Protestanten und Katholiken auf, sondern nur Christen. Und doch durchziehen die Konfessionsklischees schon die ersten Seiten. So ist Zürich gespalten über den neuen Heiligen. Besondere Verehrung findet er im Kloster Fraumünster, wo die Stiftsdamen sich dafür eingesetzt hätten, »daß der Tag dieses Märtyrers auch bei uns [im Zürcher Großmünster] feierlich begangen werde«. Die Begründung des alten Chorherrn, der sich darüber verächtlich äußert: »Den Weibern gefällt das Neue und Fremdländische«. ²²⁷ Im Fraumünster predige derzeit ein »gestreichte[r] Luzernerpfaffen dem gläubigen Volk« vom Heiligen Thomas, ²²⁸ dessen Tag man heute begehe. Die Konnotationen dürfte jeder zeitgenössische Leser erkannt haben – Luzern war im 19. Jahrhundert katholisch, Zürich reformiert; der Katholizismus galt als »verweiblicht« und volksfromm, außerdem war er mit den vielverspotteten Klöstern assoziiert. So liest man: In Zürich ist der (säkulare oder reformierte) Chorherr skeptisch gegenüber dem fremdländischen (katholischen) »Weiber- und Klosterkult um einen Heiligen. ²²⁹

Passenderweise trägt die Figurenzeichnung dieses Heiligen ebenfalls eine deutliche Signatur des Katholischen. Das betrifft zuerst seine Herkunft: Becket's Mutter sei Sarazenin gewesen, sein Vater Sachse. ²³⁰ Immer wieder spricht Becket in der Folge arabisch, bringt islamische Zeichen im Haus an, liest seiner Tochter »heidnische Märchen« vor und wirkt, mit anderen Worten, stets wie ein »Heide«. ²³¹ Das ist im Assoziationsgefüge des zweiten Konfessionszeitalters nun aber mitnichten ein Anzeichen für philosophi-

²²⁷ Meyer: *Der Heilige*, S. 12.

²²⁸ Ebd., S. 13.

²²⁹ Zwar waren die Chorherren des Zürcher Großmünsters ebenfalls Geistliche (Kanoniker), in vorreformatorischer Zeit handelte es sich bei St. Felix und Regula aber um ein sogenanntes weltliches Chorherrenstift, in dem die Säkularkanoniker nicht nach den Klosterregeln lebten und kein Ordensgelübde ablegten. Siehe dazu Ulrich Helfenstein und Cécile Sommer-Ramer: *SS. Felix und Regula (Großmünster) in Zürich*. In: *Die weltlichen Kollegiatstifte der deutsch- und französischsprachigen Schweiz*. Hg. von Guy P. Marchal. Bern 1977, S. 565–597. Meyer, der für seine akribischen historischen Recherchen bekannt und, wie brieflich reich belegt, auch bei der Abfassung des *Heiligen* um historische Präzision in jedem Detail bemüht war, dürfte die vergleichsweise eher weltliche Funktion des Chorherrn im Großmünster vor Augen gehabt haben, als er die Figur schuf.

²³⁰ Meyer: *Der Heilige*, S. 29.

²³¹ Ebd., S. 56 und S. 63 (Arabisch), S. 53 (Koran und »heidnische Märchen«) und S. 65 (Koran). – Wie Holub (*The Narrator of Realism*, S. 169–171, hier S. 171) argumentiert hat, dient der Orientalismus der Legende dazu, die Unzuverlässigkeit des Erzählers zu unterstreichen und die fantastisch-unglaubwürdigen Elemente der Grace-Episode zu plausibilisieren: »Like Becket's ambiguity the seduction and silence of Grace only makes sense if we are willing to buy into the racist system of values that underlies the narrative«.

schen Atheismus, sondern für den ›orientalischen‹ Katholizismus. Wieder und wieder hatte die antikatholische Publizistik vor allem den autoritären Kirchenstaat mit dem ›Morgenland‹ verglichen und den Katholizismus mit dem Islam analogisiert.²³² Wie der Orient beruhe der Katholizismus auf einer despotischen Herrschaftsstruktur, erziehe zu passivistischer Hörigkeit, sei vor- oder antimodern und ›verweiblicht‹. Dazu passt Becketts fehlende Männlichkeit, das effeminierte Wesen des »verzärtelte[n] Kanzler[s]«, dem »das Ungestüm und die Schärfe eines männlichen Blutes« mangeln, der »keines Mannes Mark in den Knochen« hat.²³³ Zu allem Überfluss trägt er dann noch ein »Purpurgewand[]« und »köstliche[] Schuhe« mit »zurückgebogenen Schnäbel[n]«. ²³⁴ Seine »von Edelsteinen schimmernde Kleidung« erinnert an den stereotypen Vorwurf,²³⁵ der katholische Klerus verkleide sich mit seinen Soutanen und Chortrachten, die katholischen Kirchen seien auf barocke Weise ›prunkvoll‹, verziert, äußerlich und so weiter. Als wirkte er damit nicht exotisch genug, wächst Becket auch noch im Dienste eines »schwelgerischen normännischen Bischofs« auf, bei dem er »Französisch lispeln gelernt« habe. Dass er Französisch spricht, wird öfter betont.²³⁶

Muss Thomas Becket der zeitgenössischen Leserschaft bereits vor seiner Konversion ›irgendwie katholisch‹ vorgekommen sein, dürften seine asketische Wendung und seine Transformation zum Märtyrer erst recht wie eine konfessionspolemische Anspielung gewirkt haben. Das katholische Selbstverständnis als Verfolgte und die Ikonographie der *Imitatio Christi* waren, wie oben ausgeführt, prägnante Themen im Kulturkampf, und die Erzählung ist nicht arm an Referenzen auf die spätantiken Märtyrer. Man konnte die Erzählung so lesen: Der eigentlich verweiblichte, schwülstig-prunksüchtige und orientalisch-romanisch-fremde Katholizismus setzt sich aus politischem Kalkül, im Kampf gegen staatliche Herrschaft, nun die Maske des Asketen und Märtyrers auf. Tatsächlich wurde *Der Heilige* in katholischen Kreisen auf diese Weise als Angriff verstanden. Meyer mache den Heiligen Thomas, »ein Heiliger unserer Kirche«, wie es in einem zeitgenössischen katholischen Literaturführer heißt, zu »einem der größten Ungeheuer der Weltgeschichte«, »indem er den geschichtlichen Sachverhalt total verdreht und entstellt«:

²³² Zur weit verbreiteten »Orientalisierung des Katholizismus« seit der Aufklärung siehe Borutta: Antikatholizismus, S. 49–120, zur Assoziation mit dem Islam unter anderem ebd., S. 138f.

²³³ Meyer: Der Heilige, S. 39 (vgl. auch S. 49: »Zärtling«), S. 37 und S. 69.

²³⁴ Ebd., S. 84.

²³⁵ Ebd.

²³⁶ Ebd., S. 28 sowie S. 37 und S. 116.

Man stelle sich vor: der Kanzler, ein raffinierter Genuß- und Lebemensch, ein Ungläubiger, ein Maure seiner Gesinnung nach, ein Lästlerer alles Christlichen strebt nur deswegen nach dem Bischofssitz von Canterbury, um sich an seinem König rächen zu können, weil dieser des Kanzlers uneheliches Kind seiner Unschuld beraubt hat. Um seinen Racheplan durchzuführen, spielt er den ›Heiligen‹, lebt in der allerstrengsten Askese, ja stirbt aus bloßer Rache den Martyrertod, im Herzen ein Sarazene. Und das ganze englische Volk hat dieses Gaukelspiel nicht erkannt, sondern lebt im naiven Glauben, der Erzbischof sei als wirklicher Heiliger den Martyrertod gestorben. Dem Katholiken wird es nicht schwer, die psychologische Ungeheuerlichkeit trotz der raffiniertesten, hier verwendeten Kunstmittel zu erkennen.²³⁷

Die Lesart ist gar nicht unplausibel. Nur vereindeutigt sie eben die von Meyer beschworene Ambiguität der Erzählung und legt sie auf einen konfessionspolemischen Gehalt fest. Doch am Ende bleibt der Zürcher Chorherr verunsichert und ängstlich zurück, sieht sich der Geschichte gerade »nicht gewachsen«.²³⁸ So machen im Grunde alle Figuren eine Wandlung durch, selbst der Chorherr: Spricht er sich zu Beginn offen gegen den neuen Heiligenkult aus und erwartet von Hans eine Erzählung, die »das Gold des neuen Heiligenscheins« etwas »schwärzen« könne,²³⁹ so nennt er Thomas am Ende einen »heute hier regierende[n] Heilige[n]«, vor dessen »blutige[m] Haupt« er sich fürchte.²⁴⁰ Es handelt sich, wie Hans der Armbruster seine Binnenerzählung einleitet, um »schwere, unerforschliche Geschichten«,²⁴¹ die nicht mit einer einfachen, lediglich ›raffiniert‹ verpackten Konfessionsbotschaft aufwarten.

Stattdessen nimmt *Der Heilige* eine Metaperspektive auf die konfessionspolemischen Narrationen seiner Zeit ein. So wie sich der ungläubige Jurist

237 Heinrich Keiter: Konfessionelle Brunnenvergiftung. Die wahre Schmach des Jahrhunderts. Bearb. von Bernhard Stein. Essen 1908 [zuerst 1896], S. 96. Der Hinweis auf dieses Rezeptionszeugnis schon bei Andermatt: Meyer und der Kulturkampf, S. 170.

238 Meyer: *Der Heilige*, S. 139. Am Chorherrn vollzieht sich somit ein »Verlust der Sinnge-
wißheit«, wie ihn Jäger (*Die historischen Erzählungen*, passim, hier S. 311) für die meisten
Novellen Meyers konstatiert hat, vor allem für *Das Amulett* und *Jürg Jenatsch*: Dort versuchten
die Figuren, »das Rätsel, das ihnen die Wirklichkeit bereitet, aufzulösen. Das Erkenntnispro-
blem, das sie bewegt, legt Meyer nicht erkenntnistheoretisch aus, seine Figuren scheitern viel-
mehr mit ihren Erklärungen, weil sie die Wirklichkeit mit ihrem Sinnbedürfnis konfrontieren,
welches diese nicht bestätigen kann«.

239 Meyer: *Der Heilige*, S. 139.

240 Ebd., S. 146 f.

241 Ebd., S. 14.

Theophil in Gottfried Kellers Dorothea-Legenden als eigentlicher Protagonist entpuppt, wartet auch Meyers *Heiliger* mit einem unwahrscheinlichen heimlichen Helden auf: mit dem Zürcher Chorherrn. Als Spiegelfigur bietet er der zeitgenössischen Leserschaft einen Fokal- und Identifikationspunkt. Der positiv gezeichnete, ältlich-behagliche Repräsentant der städtischen Ordnung steht dem neuen Heiligenkult zunächst skeptisch gegenüber, teils aus konfessionellem Ressentiment, teils aus ›natur- und standesgemäßer Abneigung gegenüber Rebellion und Fanatismus. Diese Figur der Nähe konfrontiert Meyer nun in idyllischem Setting mit dem fernen und andeutungsweise katholischen Heiligen, aber nicht direkt, sondern sehr mittelbar, im Modus der gebrochenen Erzählung. Es ist die Erzählung eines Augenzeugen, aber sie handelt auf derart intrikate Weise von Konversion, Askese und Martyrium, dass ihr Sinn sich verunklart, die Motive ins Zwielficht rücken, Politik und Religion ununterscheidbar werden. So bleibt im idyllischen Zürich das unheimliche Gefühl zurück, dass der Heilige und der neue (katholische) Heiligenkult zwar fragwürdig und doppelbödig sind, aber manifest genug, um nicht mehr fern, sondern bedrohlich nahe zu sein.

Der Heilige ist aus diesem Grunde keine Heiligenlegende, sondern die Erzählung einer Irritation angesichts neuer Heiligenlegenden – einer Verunsicherung angesichts ›schwerer, unerforschlicher Geschichten‹ und angesichts eines Wettstreits der Narrationen, in dem die einen für sich das Bild verfolgter Unschuld beanspruchen und ihre Anhänger dadurch auf folgtsamen Opfergeist einzuschwören suchen, während die anderen von Entmännlichung, Verschwörung und Modernitätsverweigerung erzählen. Was stimmte, wer Heiliger und Held war und wer Tyrann, ließ sich nicht mehr leicht entscheiden.

Dritte Rahmenbetrachtung

Konfliktnarrative in konfessionalisierten Subjektkulturen

Unter den kulturanalytischen Kategorien der jüngeren Literaturwissenschaften – Gender, *Race*, Nation, *Queerness* und so weiter – hat das Problem der Konfession vielleicht die geringste Beachtung erfahren. Zwar hat schon die ältere Literaturgeschichte spekuliert, manche Eigenheiten der Literatur im 18. Jahrhundert ließen sich auf die frühneuzeitliche Konfessionalisierung zurückführen, so die empfindsame Idee des Herzensausdrucks auf den Pietismus oder die sprachliche Emphase mancher Pfarrersöhne auf den lutherischen Predigtstil.²⁴² Trotz der allseits konstatierten ›Rückkehr der Religion‹ blieben diese Ansätze in den letzten Jahrzehnten aber ohne Nachfolge.²⁴³ Insbesondere für die kulturwissenschaftliche Neuausrichtung des Fachs erwiesen sie sich nicht als fruchtbar. Das dürfte unter anderem daran liegen, dass ein wesentliches Anliegen der *Cultural studies*, die Denaturalisierung hegemonialer Gruppenidentitäten mitsamt ihren symbolisch-materiellen Korrelaten (Grenzen, Körper, Medien usw.), auf dem Feld der Konfessionsbildung weniger leicht umsetzbar ist. Schon die Positionen von Hegemon und Subalternem waren bei Katholiken, Lutheranern und Reformierten in Europa stark gebiets- und nationsabhängig, seit der Frühen Neuzeit auch nur temporär oder partiell gültig, die Rollen von Verfolgern und Verfolgten entsprechend beweglich zugeteilt. Zudem schnitten sich die Konfessionsfronten gerade des 19. Jahrhunderts mit den volatilen Hierarchien zwischen staatlichen und kirchlichen Akteuren, derweil sie allesamt mit dem neuen Lager der materialistisch-atheistischen Religionsgegner über Kreuz lagen, beides Faktoren, welche die konfessionelle Mehrpoligkeit in Europa noch verkomplizieren. So machtgewiss sich eine Partei auch gefühlt haben mochte, sie musste doch die Koexistenz der Anderen zumindest zugestehen, konnte sie nicht gänzlich in die Außenzonen der Kultur verbannen, so sehr man es auch probierte.²⁴⁴ Daher findet sich die kulturwissenschaftliche Historisie-

242 So unter anderem Paul Böckmann: *Formgeschichte der deutschen Dichtung*. Bd. 1: *Von der Sinnbildsprache zur Ausdruckssprache. Der Wandel der literarischen Formensprache vom Mittelalter zur Neuzeit*. Hamburg 1967 [zuerst 1949], bes. S. 560–567; und Albrecht Schöne: *Säkularisation als sprachbildende Kraft. Studien zur Dichtung deutscher Pfarrersöhne*. Göttingen 1958. Gerade an der Pietismusthese hat man seit Gerhard Sauder (*Empfindsamkeit*. Bd. 1: *Voraussetzungen und Elemente*. Stuttgart 1974, S. 58–65) immer wieder und mit wechselnder Schärfe Kritik geübt. Sie hat sich aber nach meinem Eindruck zumindest teilweise gehalten.

243 Als Ausnahme ist nun sehr dezidiert die umfangreiche Studie von Ulrich Port (*Militante Marienfrömmigkeit*) zu nennen.

244 Immerhin kann Michael Maurer (*Konfessionskulturen. Die Europäer als Protestanten*

rungsarbeit auf eine ausgesprochen differenzierte Matrix verwiesen, die jede Grundlagenkritik, wie man sie etwa an nationalistischen, eurozentrisch-kolonialistischen oder patriarchalen Narrativen üben konnte, erheblich erschwert.

Hinzu kommen zwei fachhistorische Hypothesen. Zum einen hat die ältere Literaturgeschichte den Faktor Konfession vor allem als biographische, nicht als textuelle Kenngröße verstanden und sich mehr für die taxonomische Frage der Zugehörigkeit ihrer Autorinnen und Autoren interessiert als für konfessionelle Aspekte literarischer Formwahl oder für die Poetik des Konfessionellen. ›Konfession‹ steht deshalb unter Reduktionismusverdacht. Zum anderen war ein Teil der literaturwissenschaftlichen Moderneforschung ohnehin überzeugt, jeder institutionelle ›Dogmatismus‹ und insbesondere der perhorreszierte Katholizismus sei von vornherein unvereinbar mit ›der‹ Moderne und ihrer autonomen Kunst, einer Kunst, die allenfalls im universalisierten Sinne religiös, nämlich eben *kunstreligiös* zu sein hat, nicht aber den außerästhetischen Gesetzen der kirchlichen Lehre gehorchen dürfe.²⁴⁵ Die Verbannung der katholischen und allgemein der konfessionalisierten

und Katholiken. Paderborn 2019, S. 233–291, bes. S. 253–265) für das 18. Jahrhundert von einer »protestantischen Kulturhegemonie« sprechen, die »primär über den literarischen Markt« erfolgt sei; aufgrund ihrer medienstrategischen Nachteile hätten die katholischen Gebiete sich bald den Ruf eingehandelt, generell rückständig oder, wie im Falle Spaniens, grausam, fanatisch, unfrei zu sein. Zur Fortsetzung dieser Klischees im 19. Jahrhundert siehe Manuel Borutta: Antikatholizismus. Deutschland und Italien im Zeitalter der europäischen Kulturkämpfe. Göttingen 2010.

245 Als musterhaft für diese verbreitete Tendenz kann Silvio Viettas »problemgeschichtliche Darstellung« gelten, die als erstes Merkmal der »Religiosität der literarischen Moderne« ausmacht, sie – die Moderne – entwickle »seit Hölderlin und der Romantik« »eine wesentlich antikirchliche, undogmatische Form der Religiosität. Diese Wendung auch der literarischen Moderne gegen die Orthodoxie ist natürlich ein Erbe der Aufklärung« (Silvio Vietta: Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard. Stuttgart 1992, S. 114). Ein gar nicht unwesentlicher Teil dieser Moderne aber scheint gerade die Nähe zur Institution der katholischen Kirche gesucht zu haben, beharrt auf Redogmatisierung und liturgisch anmutender Ritualisierung. So steht Viettas Charakterisierung der Moderne als ›unkirchlich‹ und ›undogmatisch‹ verdeckt in der ungunstigen Tradition einer nationalprotestantischen Literaturgeschichtsschreibung, die den Katholizismus aus der Moderne per se ausschließt. Zu diesem problematischen Moderneverständnis siehe Borutta: Antikatholizismus, passim, bes. S. 86–88. Viel erhellender scheint mir die These zu sein, die Christopher Clark (The New Catholicism and the European Culture Wars. In: Culture Wars. Secular-Catholic Conflict in Nineteenth-Century Europe. Hg. von dems. und Wolfram Kaiser. Cambridge 2003, S. 11–46, hier S. 13) vorgeschlagen hat, dass nämlich der neue Katholizismus ebenso wie der Liberalismus, Antiklerikalismus und Sozialismus als ›Antwort‹ auf die Moderne zu verstehen sei, nicht als deren Gegenteil: »The relationship between the New Catholicism and its various antagonists should thus rather be seen in terms of competing programmes for the management of rapid political and social change«.

Literatur aus dem Epochenkonstrukt ›Moderne‹ setzte sich sogar bis in die wenigen Untersuchungen fort, die sich des Phänomens annehmen.

Konfessionelle Sozialdisziplinierung

So überließ man das Thema weitgehend der Geschichtswissenschaft. Die dort eröffneten Perspektiven sind für eine kulturanalytisch ausgerichtete Literaturwissenschaft unbedingt bedenkenswert. Schon die historische Forschung der Siebziger- und Achtzigerjahre hatte die kulturformende Macht der frühneuzeitlichen Konfessionalisierung zutage gefördert, wenn auch noch ganz unter dem Eindruck eines weberianischen Modernisierungsparadigmas, das inzwischen selbst ins Wanken geraten ist. Heinz Schilling, Wolfgang Reinhard und andere betrachteten das Reformationszeitalter nicht länger als dichotomische Abfolge von lutherischem Aufstand und katholischer Reaktion (›Gegenreformation‹), sondern als mehrsträngigen Normierungs- und Disziplinierungsprozess, in dessen Zuge die drei Großkonfessionen sich zunächst parallel institutionalisierten und entsprechend geschultes Personal verpflichteten, um die neue Ordnung über Zensur, Katechismen, Publizistik und andere Öffentlichkeitsstrategien zu propagieren. Verschiedene Bildungsmaßnahmen ermöglichten sodann die Internalisierung der Glaubensregeln – hierfür gründete man neue Universitäten, Schulen und Collegien –, bevor die Observanz der Gläubigen schließlich durch Visitationen, Aktenführung, Kirchenzucht und ›Polizey‹ überprüft wurde.²⁴⁶ Die Ausprägung je eigener Synchronisierungsweisen (Riten, verschiedene Festtage und Kalender) sowie sprachliche Besonderheiten wie die Präferenz für bestimmte Vornamen trugen vollends zur Formierung konfessionell disziplinierter Subjekte und damit zur Entstehung konfessionsspezifischer Subjektkulturen bei.

Weit eher noch dürfte all dies für das 19. Jahrhundert gelten, das die neuere Geschichtswissenschaft mit einem umstrittenen Begriff gar als ›zweites kon-

246 Das Folgende weitgehend nach Wolfgang Reinhard: Zwang zur Konfessionalisierung? Prolegomena zu einer Theorie des konfessionellen Zeitalters. In: Zeitschrift für Historische Forschung 10 (1983), S. 257–277. Fast zeitgleich mit Reinhard hat Heinz Schilling ein ähnliches Modell von Konfessionalisierung entworfen, siehe unter anderem Heinz Schilling: Die Konfessionalisierung im Reich. Religiöser und gesellschaftlicher Wandel in Deutschland zwischen 1555 und 1620. In: Historische Zeitschrift 246 (1988), S. 1–45. Einen Rückblick auf die sich anschließende Forschungsdebatte gibt Thomas Kaufmann: Transkonfessionalität, Interkonfessionalität, binnenkonfessionelle Pluralität. Neue Forschungen zur Konfessionalisierungsthese. In: Transkonfessionalität – Interkonfessionalität – Binnenkonfessionelle Pluralität. Neue Forschungen zur Konfessionalisierungsthese. Hg. von Kaspar von Greyerz u. a. Heidelberg 2003, S. 9–16.

fessionelles Zeitalter« bezeichnen konnte.²⁴⁷ Der »Konfessionalismus spaltete die Gesellschaft quer zu den vertrauten Klassenlinien« und habe fast alle Gesellschaftsbereiche der Zeit durchdrungen.²⁴⁸ Nur 0,02 Prozent der Bevölkerung im Kaiserreich nannte sich um 1900 »konfessionslos«, während mehr als ein Drittel katholisch war, zwei Drittel sich einer der protestantischen Konfessionen zuordneten; ein Prozent war jüdischen Glaubens.²⁴⁹ Und wie in der Frühen Neuzeit habe sich der Konfessionalismus im 19. Jahrhundert über spezifische Institutionen und mediale Kanäle verbreitet, sei überdies mit einer erkennbaren Tendenz zur Sozialreglementierung einhergegangen, ohne die man die zeitgenössischen Lebensformen und Subjektkonzeptionen nicht verstehen könne.²⁵⁰

Die Konfessionslandschaft veränderte sich im 19. Jahrhundert stark. Dem katholischen Ultramontanismus, der seit der Jahrhundertmitte an Gewicht und politischem Kampfgeist massiv gewinnen sollte, stand ein zunehmend militanter Nationalprotestantismus entgegen, der in Preußen seine eigentliche Heimat hatte. Die Reformationsjubiläen 1817, 1830 (dreihundert Jahre *Confessio Augustana*) oder 1883 (Luthers vierhundertster Geburtstag) veranlassten öffentliche Gedächtnisfeiern mit entsprechenden Vorträgen und literarischen Publikationen, in denen die Sache der Nation für den Protestantismus reklamiert wurde.²⁵¹ Als sich der Kulturkampf in den 1860er Jahren und nach dem Ersten Vatikanum zuspitzte, kam es zur Gründung von antikatholischen »Protestantenvereinen«; der *Evangelische Bund*, 1886 gegründet, zählte am Vorabend des Ersten Weltkriegs über eine halbe Million Mitglieder.²⁵² Das sind

247 Vgl. Olaf Blaschke: Das 19. Jahrhundert – Ein Zweites Konfessionelles Zeitalter? In: *Geschichte und Gesellschaft* 26/1 (2000), S. 38–75. Siehe kritisch dazu Anthony J. Steinhoff: Ein zweites konfessionelles Zeitalter? Nachdenken über die Religion im langen 19. Jahrhundert. In: *Geschichte und Gesellschaft* 30/4 (2004), S. 549–570. Kritisiert wird an dem Begriff vor allem die undifferenzierte Pauschalisierung des äußerst heterogenen Protestantismus und seine Stilisierung zum Gegenpart des Katholizismus sowie insgesamt der Beiklang eines binären Konflikts zwischen Protestantismus und Katholizismus. Der Begriff blende sowohl das Judentum aus als auch die wachsende Gruppe von a- und antireligiösen Denkern im 19. Jahrhundert. Er überbetone die Milieugrenzen. – Borutta (*Antikatholizismus*, S. 23 f. und 396 f.) kritisiert zudem, der Begriff der »Konfessionalisierung« verdecke binnenkonfessionelle Konflikte und die Intersektion von Konfession, Geschlecht, Nation und Klasse.

248 Blaschke: *Das 19. Jahrhundert*, S. 40.

249 Ebd., S. 42.

250 Ebd., S. 61–63. Siehe zum Aspekt der konfessionellen Sozialdisziplinierung auch Olaf Blaschke: Die Kolonialisierung der Laienwelt. Priester als Milieumanager und die Kanäle klerikaler Kuratel. In: *Religion im Kaiserreich. Milieus, Mentalitäten, Krisen*. Hg. von dems. und Frank-Michael Kuhlemann. Gütersloh 1996, S. 93–135.

251 Vgl. Blaschke: *Das 19. Jahrhundert*, S. 53.

252 Vgl. ebd., S. 64.

allerdings nur die äußersten Ränder des Spektrums. Wie der Katholizismus war der Protestantismus in sich ausgesprochen differenziert, reichte vom orthodoxen Luthertum bis zum liberalen Kulturprotestantismus;²⁵³ hinzu kommen noch regionale Sonderfälle wie die württembergischen Pietisten oder die schlesischen, sächsischen und hessischen Altlutheraner mit entsprechenden Freikirchen, im europäischen Kontext noch die verschiedenen reformierten Strömungen sowie die ihrerseits wieder geteilten Anglikaner. Zudem geriet das Christentum auch als Ganzes unter Beschuss, nachdem sich die materialistische Religionsphilosophie seit den 1770er Jahren radikalisierte, zuerst in Frankreich, dann auch im Reich. Die »neuen« Gemeinden des Unglaubens konkurrierten mit den alten und neuen christlichen Gemeinschaften,²⁵⁴ deren Wettbewerb untereinander sie um eine »säkulare Option« noch erweiterten,²⁵⁵ jedenfalls ideengeschichtlich betrachtet. Nahmen sie jedoch institutionelle Gestalt an, wie in der Säkularisation und Entchristianisierung der Französischen Revolution, bedeuteten sie für die alten Konfessionskirchen keine Ergänzung, sondern eine beispiellose Bedrohung, wenn auch in unterschiedlichem Grad. Die Verstaatlichung der kirchlichen Besitztümer und Klöster in Frankreich sowie die Säkularisation im Reich enteignete und entmachtete nur die katholische Kirche. Dagegen konnte sich das ohnehin landeskirchlich organisierte Gros der Protestanten zumindest mit den Nationalisierungstendenzen besser arrangieren. Insofern verwundert es nicht, dass die »Dissoziation von Machtstaat und Kirche« im mittleren 19. Jahrhundert eher »ein katholisches Thema« wurde, »während meinungsbildende Gruppen unter den Evangelischen eher Modelle der Symbiose verfochten«.²⁵⁶

Wenn von der »Rekonfessionalisierung« im 19. Jahrhundert die Rede ist, ist also keine starre Front zwischen Katholiken und Protestanten gemeint. Das Spektrum war diverser und in seinen wechselnden Affiliationen und phasenweisen Allianzen auch dynamischer. Entscheidend ist nur, dass die im Vergleich mit dem 18. Jahrhundert insgesamt stärkere Dogmatisierung und Institutionalisierung der verschiedenen Untergruppen zu einem kulturellen Faktor im 19. Jahrhundert erwuchs, der das Alltagsleben orchestrierte, Exklusionsverhalten provozierte und scheinbar alte, oft aber jetzt erst

253 Zu den verschiedenen Spielarten zwischen aufgeklärtem Reformkatholizismus und Ultramontanismus auf der einen Seite und den »evangelischen Frömmigkeitsprofilen« auf der anderen siehe Andreas Holzem: *Christentum in Deutschland 1550–1850. Konfessionalisierung – Aufklärung – Pluralisierung*. Bd. 2. Paderborn u. a. 2015, S. 933–1105.

254 Ebd., S. 569.

255 Charles Taylor: *Ein säkulares Zeitalter*. Übers. von Joachim Schulte. Frankfurt a. M. 2009 [zuerst engl. 2007].

256 Holzem: *Christentum in Deutschland*, S. 932.

kodifizierte oder wiederentdeckte Praktiken des Selbst sowie Praktiken des Sozialen stiftete, sei es beim Beten und Beichten, Bibellesen und Singen usw., sei es bei Wallfahrten und Prozessionen, in der ›traditionellen‹ Trachtenkleidung,²⁵⁷ in Vereinen und bei Vereinsfesten, nicht zuletzt in der konfessionell relementierten Eheschließung und Familie.²⁵⁸

Literatur als Konfessionalisierungsfaktor

Angesichts dieser Befunde ist ein literaturwissenschaftlicher Blick auf die Glaubenskämpfe des 19. Jahrhundert dringend erforderlich. Immerhin spielten narrative und andere symbolische Formen eine tragende Rolle bei der Rekonfessionalisierung. Die Literatur spiegelt den Kulturkampf nicht nur passiv, sondern betreibt ihn selbst mit allen Kräften, und zwar bevorzugt mithilfe umfänglicher historischer Erzählungen, die ihren Kommentar zur gegenwärtigen Lage in ferne Zeiten transponieren, um dort *per analogiam* symbolische Legitimationsressourcen zu schürfen.²⁵⁹ »Die Leitung der Lektüre des christlichen Volkes«, schreibt 1845 ein Pfarrer an das Ordinariat Freiburg, bleibe »unter den vorhandenen Umständen von höchster Wichtigkeit, als vortreffliches Mittel zur Verbreitung gesunder Lehre, zur Weckung und Belebung kirchlichen Sinnes«.²⁶⁰

Vor allem im sogenannten ›katholischen Milieu‹ wandte man sich bevorzugt frühchristlichen Stoffen zu.²⁶¹ Katholische Zeitschriften und

257 Zur *Invention of tradition*, die der »Vorstellung von einer ›katholischen‹ (sinnlich, farbenfrohen) und einer ›evangelischen‹ (zurückgenommenen, einfarbigen) Tracht« zugrunde liegt, siehe Maurer: Konfessionskulturen, S. 299.

258 Dazu Andreas Holzem: Familie und Familienideal in der katholischen Konfessionalisierung. Pastorale Theologie und soziale Praxis. In: Ehe – Familie – Verwandtschaft. Vergesellschaftung in Religion und sozialer Lebenswelt. Hg. von dems. und Ines Weber. Paderborn u. a. 2008, S. 243–283.

259 Für die protestantische Seite im ›Kulturkampf‹ nach 1870 vgl. Sprengel: Von Luther zu Bismarck; auch die katholischen historischen Romane berücksichtigen indes Hirschmann: Kulturkampf, und Peter Horwath: Der Kampf gegen die religiöse Tradition. Die Kulturkampfliteratur Österreichs, 1780–1918. Bern u. a. 1978.

260 Pfarrer Christophel, Hardheim, an das Erzbischöfliche Ordinariat Freiburg, 10. 6. 1845. Zit. n. Andreas Holzem: Katakomben und katholisches Milieu. Zur Rezeptionsgeschichte alterchristlicher Lebensformen im 19. Jahrhundert. In: Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte 89 (1994), S. 260–286, hier S. 260.

261 Zum Begriff siehe den Forschungsbericht bei Urs Altermatt: Plädoyer für eine Kulturgeschichte des Katholizismus. In: Zeitgeschichtliche Katholizismusforschung. Tatsachen, Deutungen, Fragen. Eine Zwischenbilanz. Hg. von Karl-Joseph Hummel. Paderborn u. a. 2004, S. 169–187, bes. S. 177–180, sowie Michael Klöcker: Das katholische Milieu. Grundüberle-

Kalender gaben entsprechende Lektüreempfehlungen. Vereine vertrieben Katakombenromane und Pfarrbibliotheken schufen sie an.²⁶² So listet das Bestandsverzeichnis der katholischen Stiftsbibliothek Einsiedeln rund vierzig historische Romane über das Frühchristentum auf, die den Schülern als Freizeitlektüre dienten.²⁶³ Wisemans *Fabiola*, dessen deutsche Übersetzung sich in weit über hunderttausend Exemplaren verkaufte, diente als beliebtes Geschenk zur Erstkommunion oder zur Firmung. Zeitschriften wie die *Deutschen Jugendhefte* exzerpierten daraus, veröffentlichten beispielsweise unter dem Titel *Der Sohn des Märtyrers* das erste Kapitel als Kurzerzählung für die katholische Jugend.²⁶⁴ Das Sujet war für die katholischen Milieus noch um die Jahrhundertwende derart identitätsstiftend, dass zwei wohlhabende Limburger Brüder zwischen 1909 und 1912 eine originalgetreue Nachbildung mehrerer römischer Katakomben errichten ließen, nachweislich unter dem Eindruck zeitgenössischer Märtyrerromane. Beraten wurden sie von namhaften Vertretern der christlichen Archäologie. Die Katakomben von Valkenburg, die heute noch zu besichtigen sind, erwiesen sich als katholische Touristenattraktion und Wallfahrtsort, den jährlich etwa zwanzigtausend Menschen besuchten.²⁶⁵

Sind dies zunächst Aspekte der äußeren Sozialisation und Milieubildung, so verfolgte die Konfessionsliteratur ebenso das Ziel, zur Persönlichkeitsentwicklung der Gläubigen beizutragen, gleichsam auf die Seelen einzuwirken. Sie wolle, heißt es im Vorwort zu Ida Hahn-Hahns *Die Märtyrer* (1856), mit ihrer Legendensammlung die »Anhänglichkeit an die heilige Kirche verstär-

gungen – in besonderer Hinsicht auf das Deutsche Kaiserreich von 1871. In: Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte 44/3 (1992), S. 241–262. – Für das »protestantische Milieu ist die Forschungslage schwieriger; bei allen Binnendifferenzierungen sieht Jochen-Christoph Kaiser (Die Formierung des protestantischen Milieus. Konfessionelle Vergesellschaftung im 19. Jahrhundert. In: Religion im Kaiserreich. Milieus, Mentalitäten, Krisen. Hg. von Olaf Blaschke und Frank-Michael Kuhlemann. Gütersloh 1996, S. 257–290, hier S. 258) die »Staatsnähe, ein aufgeschlossenes Verhältnis zu den Fortschritten von Wissenschaft, Kultur und Ökonomie sowie die resolute Übernahme neuer Partizipationschancen unterhalb der Ebene der »großen Politik«, vor allem aber ein positiv in die Zukunft blickendes *Lebensgefühl*« als wesentliche Merkmale des Milieus, das sich im christlich-protestantischen Vereinswesen formiert habe.

262 Vgl. Holzem: Katakomben, S. 269. Vgl. dazu auch Josef Schmidt: Quo vadis? – woher kommst du? Unterhaltungs-literarische konfessionelle Apologetik im Viktorianischen und Wilhelminischen Zeitalter. Bern u. a. 1991, S. 39–44. Zur Literaturpolitik katholischer Sozietäten wie dem Borromäusverein siehe Osinski: Katholizismus und deutsche Literatur, S. 272–286.

263 Vgl. Schmidt: Quo vadis?, S. 49.

264 Vgl. ebd., S. 53.

265 Zu diesem Kuriosum siehe Holzem: Katakomben, S. 282–284.

ken und verinnigen«. ²⁶⁶ Als innere Haltung wird den Leserinnen und Lesern die »glühende, hingebende, opferselige Liebe der ersten Kinder [der] Kirche« angeraten: »Und machst du dich dann auf zur praktischen Nachfolge Jesu, und bist du dann bereit, auch dein Leben in den Kranz der Passionsblumen zu Füßen des Heiligen Kreuzes zu verflechten: so hast du deine Sache besser gemacht als ich, o viel besser! da ich nur davon zu schreiben verstehe«. ²⁶⁷ Legenden und Romane dienten dem Glaubensunterricht in unterhaltsamem Gewand. Sie wirkten katechetisch, oder anders formuliert: sozialdisziplinierend und subjektivierend. Wie in *Fabiola* die Titelheldin, eine römische Adelige, in der christlichen Lehre unterwiesen wird, konvertiert und das Martyrium erleidet, so waren auch die jungen Leserinnen und Leser durch die Lektüre zu redogmatisieren, nicht zwar zu ›bekehren‹ – es war unwahrscheinlich, dass Nicht-Christen die Bücher überhaupt in die Hände bekamen –, wohl aber in ihrer konfessionellen Identität zu konsolidieren. Mehr noch: Die in der katholischen Jugend beliebten Legendenromane produzierten diese überhaupt erst, und das über alle Dimensionen von Subjektivität hinweg. Mit ihren Helden modellierten sie einen idealen Lebensweg, der alle Stationen »von der Wiege bis zur Bahre« umfasste, ²⁶⁸ inklusive leidvoller ›Prüfungen‹ und Kreuzesaufgaben. Sie marginalisierten persönliche Gestaltungskraft und Entscheidungsfreiheit, akzentuierten stattdessen Sinnhaftigkeit und die Hoffnung auf ein Jenseits; sie beeinflussten die Wahrnehmung der eigenen, durch Exerzitien möglichst zu kontrollierenden Geschlechtlichkeit; sie schürten sexuelle und soziale Normerwartungen, die sie an die gezüchtigte Körperlichkeit knüpften; schließlich stifteten sie ein transhistorisches, wahrhaft ›katholisches‹ Zugehörigkeitsgefühl, den Glauben an eine alles geschichtliche Auf und Ab durchstehende Christengemeinde.

Das alles macht die Konfessionsliteratur des katholischen Milieus mitnichten ›anti-modern‹. Die Katakombenliteratur florierte gerade wegen des Umstands, dass sie sich typisch ›moderne‹ Kanäle wie das Zeitschriftenwesen und insbesondere die Distributionsstrukturen katholischer Vereine zu eigen machte. Auch kann die Tendenz zu kurialer Zentralisierung und Sozialdisziplinierung, an der die literarischen Texte im Kulturkampf mitwirkten, durchaus als ›modern‹ im Sinne des Modernisierungsparadigmas gelten, ²⁶⁹

²⁶⁶ Ida Gräfin Hahn-Hahn: Die Martyrer. Bilder aus den drei ersten Jahrhunderten der christlichen Kirche. Mainz 1856, S. VIII.

²⁶⁷ Ebd.

²⁶⁸ Vgl. Klöcker: Das katholische Milieu, S. 254.

²⁶⁹ Zur »strukturelle[n] Modernität« des »ultramontane[n] Medienmarkts« vgl. Holzem: Christentum in Deutschland, S. 980 f., sowie zur Modernität der katholischen Monopolisierung Michael N. Ebertz: Die Organisation von Massenreligiosität im 19. Jahrhundert.

war jedenfalls entgegen dem Selbstverständnis der Kirche nicht schlicht vor-modern-mittelalterlich. Ungeachtet des quellsprachlich belegten ›Moder-nismusstreits‹ ist die Opposition von ›Moderne‹ und ›Antimoderne‹ daher metasprachlich nicht sehr aussagekräftig.

Wohl aber zeichnete sich das katholische Milieu durch eine »vehemente Antibürgerlichkeit« aus,²⁷⁰ der auch seine Literatur Rechnung trägt. Schon sozialstrukturell war es im Vergleich mit den protestantischen Milieus länd-lich-kleinstädtischer, war in Handels- und Universitätsstädten seltener beheimatet. Zudem umfasste es weite Teile der industriellen Arbeiterklasse im Ruhrgebiet und im Rheinland. Vor allem aber war die Antibürgerlichkeit der katholischen Bevölkerung eine kulturelle, betraf Lebensformen und Sinnansprüche. Sie richtete sich im Kulturkampf gegen den liberal-bürgerlichen Bildungs- und Emanzipationsgedanken, gegen den Kapitalismus ebenso wie gegen eine »allzu selbständige Persönlichkeitsentwicklung«, der gegenüber man die Gläubigen auf »Gehorsam und Bescheidenheit auch in Gesellschaft und Beruf« verpflichtete.²⁷¹ Die Datenlage zum sprichwörtlichen ›katholi-schen Bildungsdefizit‹ ist gut bekannt und hat seit Webers *Protestantischer Ethik* zahlreiche Erklärungsversuche hervorgerufen.²⁷² Bei fünfunddreißig Prozent Bevölkerungsanteil im Reich stellten Katholiken 1897 nur dreizehn Prozent aller Professoren. An den höheren Schulen lag ihr Anteil bei knapp zwanzig Prozent. Die Steuerlast in Preußen bestritten Katholiken um 1900

Soziologische Aspekte zur Frömmigkeitsforschung. In: Jahrbuch für Volkskunde N. F. 2 (1979), S. 38–73, hier S. 48–51.

270 Thomas Mergel: Grenzgänger. Das katholische Bürgertum im Rheinland zwischen bürgerlichem und katholischem Milieu 1870–1914. In: Religion im Kaiserreich. Milieus, Mentalitäten, Krisen. Hg. von Olaf Blaschke und Frank-Michael Kuhlemann. Gütersloh 1996, S. 166–193, hier S. 172. Das bedeutet nicht, dass es in der sozialen Klasse des liberalen Bürgertums keine Katholiken gegeben hätte, sondern dass die Kultur des Ultramontanismus, wie sie im katholi-schen Milieu vor allem im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts dominant wurde, in bestimmter Weise ›unbürgerlich‹ war. Gerade in katholischen Großstädten wie Köln oder München aber war das Bürgertum selbstverständlich katholisch – und lange Zeit durchaus liberal, musste sich nach 1860 aber oft auch zwischen Liberalismus und Ultramontanismus entscheiden. Zu den »Catholics outside the Catholic milieu« und zur schwierigen Stellung des katholischen Stadtbürgertums siehe die differenzierte Darstellung bei Thomas Mergel: Ultramontanism, Liberalism, Moderation. Political Mentalities and Political Behavior of the German Catholic Bürgertum, 1848–1914. In: Central European History 29/2 (1996), S. 151–174, hier S. 153.

271 Klöcker: Das katholische Milieu, S. 252.

272 Vgl. u. a. Martin Baumeister: Parität und katholische Inferiorität. Untersuchungen zur Stellung des Katholizismus im deutschen Kaiserreich. Paderborn 1987, und Michael Klöcker: Ursachen des katholischen Bildungsdefizits in Deutschland seit Luthers Auftreten. In: Luther in der Schule. Hg. von Klaus Goebel. Bochum 1985, S. 173–211.

nur zu einem Sechstel, obwohl sie rund ein Drittel der preußischen Bevölkerung stellten.²⁷³

Literarische Konflikt narrative im Kulturkampf

Der Kulturkampf entstand aus dieser komplexen Intersektion von Milieu, Bildungsstand, politischer Ideologie, Gender und Konfession. Deshalb muss man differenzieren: Zum einen waren die beiden Großkonfessionen ihrerseits gespalten. So gab es eine zwar kleine, aber in Großstädten wie München, Bonn und Köln dominante Gruppe liberal gesinnter katholischer Bürger, die mit dem ultramontanen katholischen Milieu auf dem Land weniger Berührungspunkte hatten als mit dem protestantischen Bürgertum.²⁷⁴ Dagegen konnten die lediglich ›kulturprotestantischen‹, progressiven Liberalen auch mit dem orthodoxen Luthertum in Konflikt geraten und lehnten die teils antimodern eingestellten Erweckungsbewegungen der evangelikalen Freikirchen und der Pietisten ab.²⁷⁵ Zum anderen beteiligten sich auch jüdische Intellektuelle an den öffentlichen Debatten und wirkten an der preußischen antikatholischen Gesetzgebung mit.²⁷⁶ Wieder andere, darunter Autoren wie Wilhelm Bölsche und Felix Dahn, vertraten zwar einen vehementen Antikatholizismus, aber nicht vor dem Hintergrund der protestantischen Konfession, sondern aufgrund eines sozialdarwinistisch-monistischen oder fatalistisch-nationalistischen Weltbilds. Sozialistische Atheisten und andere Freidenkerbewegungen lehnten indes den Katholizismus wie den Protestantismus ab.

Vor diesem Hintergrund dürfte die duale Simplifizierung des Konflikts nach dem Schema ›Ultramontane‹ gegen ›Antikatholiken‹ eher ein Resultat der kontroversen Bekehrungs- und Antibekehrungsromane mit ihrem Heiligenarsenal gewesen sein, nicht ihre historische Voraussetzung. Neben anderen Gründen dürfte die durch Romanlektüre konfessionalisierte Subjektkultur die Ungleichheiten mitbedingt haben. Die antibürgerliche Bildungs- und Aufstiegs skepsis im Katholizismus wurzelt zumindest zum Teil in den ausgesprochen beliebten Opfererzählungen, die, wie die vorhergehenden Kapitel ausgeführt haben, einen paranoiden Dualismus und

273 Alle Zahlen nach Hans-Ulrich Wehler: Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Bd. 3: Von der »Deutschen Doppelrevolution« bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges (1849–1914). München 2006 [zuerst 1995], S. 1190.

274 Vgl. Mergel: Grenzgänger, S. 176–181.

275 Vgl. Holzem: Christentum in Deutschland, S. 1043–1064 und S. 1160–1174.

276 Vgl. Borutta: Antikatholizismus, S. 325.

Anti-Intellektualismus propagierten, daneben eine rigide Sexualmoral, ein passivistisches Menschenbild sowie einen ultramontanen Autoritarismus. Dagegen kreuzten sich im antikatholischen Roman konfessionelle Ressentiments (teils sogar mit Wurzeln bis in die lutherische Flugpublizistik) mit dem liberal-progressiven Geschichtsbild der Aufklärungsphilosophie, vermischten sich Geschlechterklischees und Entmännlichungsängste mit heroischer Staatstreue und nationalistisch-borussianistischem *boundary work*.

KAPITEL IV

ANEIGNUNGEN UND IRRITATIONEN: KÖRPER/GESCHLECHT

Im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit war das Zeigen der Heiligenkörper für die Verehrungspraxis elementar, eröffnete das Martyrium doch ein komplexes semiotisches Verweissystem.¹ Der geschundene Körper fungierte erstens als natürliches Zeichen, insofern er die Passion Christi abbildete und dessen Wahrheit mit Blut bezeugte. Man könnte dies die Postfigurationsachse der Semiose nennen, auf der sich die Ordnung der Zeichen *mimetisch* zur Ordnung des Bezeichneten verhält, teilweise bis in die Details der Stigmata. Zweitens: Der Heiligenleib demonstrierte das Scheitern der weltlichen Ordnung, ihn mittels Folter zu unterwerfen und ihm die Zeichen weltlicher Souveränität einzuprägen. Folter und Martyrium stellen demnach zwei widerstreitende Souveränitätsbehauptungen dar.² Während die Schergen des Tyrannen versuchen, am Körper des Heiligen ein Exempel zu statuieren und die verletzte Ordnung mit Gewalt wiederherzustellen, kann der Märtyrer den Schmerz ertragen und verteidigt die eigene Souveränität durch Selbstbeherrschung und göttlichen Schutz. Auf dieser Achse der Machtbeziehungen verhalten sich zwei Zeichenordnungen *antithetisch* zueinander, aber *indikativ* zu ihrem jeweiligen Referenten (Macht). Und drittens symbolisierte der Körper den *Contemptus mundi*, die Verachtung der Heiligen gegenüber der vergänglichen Welt und gegenüber dem Leib als materieller Seite des Ich. Dadurch signalisierte der Leidenkörper die Aufrichtigkeit des Jenseitsglaubens. Es handelt sich um eine Leib-Seele-

¹ Zum Martyrium als »Zeichensystem« im Mittelalter vgl. Andreas Hammer: Erzählen vom Heiligen. Narrative Inszenierungsformen von Heiligkeit im *Passional*. Berlin und Boston 2015, S. 279–287, der wiederum auf semiotische Ansätze bei Hans-Jürgen Bachorski und Judith Klinger rekurriert (Körper-Fraktur und herrliche Marter. Zu mittelalterlichen Märtyrerepikentexten. In: Körperinszenierungen in mittelalterlicher Literatur. Hg. von Klaus Ridder und Otto Langer. Berlin 2002, S. 309–333).

² Zu diesem Aspekt siehe Burkhardt Wolf: Souveränität im Schmerz. Die Tortur des Martyriums. In: Grenzgänger der Religionskulturen. Kulturwissenschaftliche Beiträge zu Gegenwart und Geschichte der Märtyrer. Hg. von Silvia Horsch und Martin Treml. München 2011, S. 151–172, sowie Albert Schirmer: Folter und Heiligung in der *Legenda Aurea*. Frühchristliche Martern und spätmittelalterliche Körperkonzepte. In: Das Quälen des Körpers. Eine historische Anthropologie der Folter. Hg. von Peter Burschel. Köln, Weimar und Wien 2000, S. 133–149.

Achse, auf der sich die äußeren Zeichen *invers* zum bezeichneten Innenraum verhalten – je geschundener der Körper, desto intakter erscheint der Geist.

Weil im Körper der Heiligen die semiotischen Achsen der Postfiguration, der Macht und der Leib-Seele-Relation zusammenfallen, gestalteten die vormoderne Kunst und Literatur das Martyrium meist drastisch aus. Wieder und wieder versuchen die Henker in den Legenden mit allen erdenklichen Mitteln, die Heiligen zu ermorden, ertränken sie, zwingen sie in kochendes Wasser, rösten sie über dem Feuer, vierteilen und rädern sie, bis am Ende oft nur die Enthauptung wirksam ist.³ Das *Corpus incorruptum*, der unzerstörbare und unverweste Körper der Verstorbenen, war ein wichtiges Argument für die Heiligsprechung und begründete den Reliquienkult.⁴ Noch in der sakralen Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts waren möglichst explizite Darstellungen körperlicher Leiden gefordert. Man denke nur an die 34 grausamen Märtyrerfresken, die Niccolò Circignani 1582 für die römische Kirche Santo Stefano al Monte Celio malte und die über Jahrhunderte viele Reisende erschreckten.⁵ Ein »panorama of horror and butchery no man could imagine in his sleep«, hat Charles Dickens diese Wandmalereien genannt,⁶ und Heine scherzt einmal, angesichts der mittelalterlichen Kunst mit ihren »Blutszenen, Stäupen und Hinrichtung[en]« könnte man glauben, »die alten Meister hätten diese Bilder für die Galerie eines Scharfrichters gemalt«.⁷

Dass Dickens und Heine sich über die Marterbilder echauffierten, verwundert nicht. Die mittelalterlich-frühneuzeitlichen Schreckenspanoramen waren seit dem 18. Jahrhundert in die Kritik geraten. Das klassizistische Kunsturteil forderte Maß und Dezenz, störte sich folglich an grausamen Folter- und Hinrichtungsszenen und erhob insbesondere gegen die barocke Kirchenkunst den Vorwurf, mit ihrem »barbarischen« Verismus die religiöse Andacht von Gläubigen zu behindern.⁸ Das semiotische System, in das der

3 Vgl. einige Beispiele aus dem *Passional* bei Hammer: Erzählen vom Heiligen, S. 279–287.

4 Vgl. Arnold Angenedt: *Corpus incorruptum*. Eine Leitidee der mittelalterlichen Reliquienverehrung. In: *Saeculum* 42/3-4 (1991), S. 320–348.

5 Siehe Peter Burschel: *Sterben und Unsterblichkeit. Zur Kultur des Martyriums in der frühen Neuzeit*. München 2004, S. 197–202.

6 Zit. n. ebd., S. 198.

7 Heinrich Heine: *Die romantische Schule* [1835]. In: Ders.: *Historisch-Kritische Gesamtausgabe der Werke*. Bd. 8,1: *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland. Die romantische Schule*. Text. Hg. von Manfred Windfuhr. Hamburg 1979, S. 121–245, hier S. 132.

8 Das Folgende resümiere ich nach der vorzüglichen Studie von Martin Schieder (*Jenseits der Aufklärung. Die religiöse Malerei im ausgehenden Ancien régime*. Berlin 1997, S. 229–253), der von einem »Aussterben« der Märtyrer (ebd.) in der französischen Sakrilmalerei des 18. Jahrhunderts berichtet. Bezeichnend für den Tenor der Kritik an drastischen Märtyrerdarstellungen scheint mir unter anderem folgendes Zitat aus Antoine M. Le Mierres Gedicht

Heiligenkörper eingespannt war, drohte zu zerbrechen. Von den »Geschichten der Märtyrer wandte sich jeder der Geschmack zu haben vermeinte mit Abscheu«, schreibt Goethe im Rückblick.⁹ Noch Hegel betrachtet das Martyrium als einen »sehr gefährliche[n] Stoff für die Kunst«, da »die Qualen und unerhörten Abscheulichkeiten, die Verzerrungen und Verrenkungen der Glieder, die leiblichen Martern« und so weiter dem Auge schlicht »häßliche, widrige, ekelhafte Äußerlichkeiten« böten, »deren Entfernung von der Schönheit zu groß ist, als daß sie von einer gesunden Kunst sollten zum Gegenstand erwählt werden dürfen«.¹⁰ Das Sujet verschwand während des 18. Jahrhunderts zwar nicht völlig, wer sich aber daran wagte, tat forthin gut daran, die *Cruauté* früherer Entwürfe abzuschwächen. Die Sentimentalisierung des Todes in der bürgerlichen Malerei beförderte den Geschmackswandel. Das Ableben imaginierte man nun selten als blutrünstig auszus schmückendes Schreckbild, sondern privatisierte es zum »sanften Entschlafen«. Anstelle der Inszenierung des gemarterten Leibes, die seine Zeugnisfunktion wie seine soziale Irritationskraft stets bedingt hatte, bevorzugte man den zurückgezogenen Tod fernab der öffentlichen Sphäre.¹¹

La Peinture (1769): »Si j'arrive pourtant dans ces temples de paix, | Que vois-je sur les murs? les plus affreux objets, | les fureurs des tyrans, l'invention des crimes, | les gênes, les buchets & le sang des victimes. [...] J'irois dans les lieux saints | Effacer sur les murs le sang dont ils sont teints, | Ces arènes d'horreur, ces barbares exemples. [...] Où si tu veux montrer quel fut leur sacrifice, | Peins-les devant leur juge & non dans le supplice; | Là marque leur constance ainsi que leur espoir, | voilà de leur vertu le fidele miroir« (zit. n. ebd., S. 233, Anm. 12). Gegen Le Mierres Position konnte allein Denis Diderot den grausamen Märtyrerdarstellungen eine Ästhetik des Barbarischen abgewinnen, wie Anne-Rose Meyer (*Homo dolorosus. Körper – Schmerz – Ästhetik*. München 2011, S. 207–219) gezeigt hat. Anders als in der deutschsprachigen Kunstkritik Goethes und Friedrich Schlegels (ebd., S. 222–238) übt die Passionsmalerei der Christenheit laut Diderots *Essai sur la Peinture* (1765) gerade wegen ihrer Drastik noch Reiz aus. Meyer sieht deshalb in Diderots Schriften einen Vorläufer von Rosenkranz' *Ästhetik des Hässlichen*.

9 Johann Wolfgang Goethe: Neu-deutsche religio-patriotische Kunst. In: Ders.: Sämtliche Werke. Bd. 20: Ästhetische Schriften 1816–1820. Über Kunst und Altertum I–II. Hg. von Hendrik Birus. Frankfurt a. M. 1999, S. 105–129, hier S. 109.

10 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Ästhetik. Bd. 1. Hg. von Friedrich Bassenge. Berlin und Weimar 1976, S. 523–527, hier S. 524.

11 Vgl. Schieder: *Jenseits der Aufklärung*, S. 244–253, bes. S. 249 f. Siehe ähnlich auch John McManners: *Death and the Enlightenment. Changing Attitudes to Death among Christians and Unbelievers in Eighteenth-Century France*. Oxford und New York 1981, und Philippe Ariès: *Studien zur Geschichte des Todes im Abendland*. München und Wien 1976. In Bezug auf das barocke versus das bürgerliche Trauerspiel hat Bernd Witte (*Vom Martyrium zur Selbsttötung. Sterbeszenen im barocken und im bürgerlichen Trauerspiel*. In: *Daphnis* 23 (1994), S. 409–430) einen Wandel von der öffentlichen Zeremonialisierung – Gryphius' *Catharina von Georgien* – zur »Privatisierung« des Todes konstatiert. Differenziert argumentiert Reinhart Meyer-Kalkus

Auch im Märtyrerkult der Romantik spielte die drastische Körperlichkeit nur eine untergeordnete Rolle, sieht man von einzelnen Bearbeitungen mittelalterlicher Legenden ab. Es ist vor allem das mittlere und späte 19. Jahrhundert, das den entblößten Heiligenleib *als Körper* neu zu besetzen sucht. Um die Ästhetik des Leidenskörpers zwischen geschlechtlicher Norm, asketischer Formung und Transgressivität geht es in den folgenden Abschnitten. Während die ersten drei Hauptkapitel von der Konstruktion einer Figur und ihrer Gattung handelten, die mit den Konfessionskämpfen an Subjektivierungskraft gewannen, so widmet sich das vierte nun ganz den Dimensionen des Heiligenkörpers – und der Exposition seiner Geschlechtlichkeit, Verletzlichkeit, seiner Bedürfnisse und seiner Lüste.

Im 19. Jahrhundert erweitert und verschiebt sich das semiotische Geflecht, das sich in der Vormoderne um den Heiligenleib gerankt hatte. Dabei nimmt die geschlechtliche Differenz an Bedeutung zu. Man könnte von einem genderspezifischen Funktionsgewinn der mimetischen Semiose sprechen: Märtyrerin und Märtyrer imitieren nicht (oder nicht mehr nur) postfigurativ die Leiden Christi, sondern avancieren selbst zur Präfiguration von weiblich-passiver Unschuld sowie – seltener, aber gelegentlich auch – von männlichem Durchhaltewillen. Die ideale Frau stellt man sich als Postfiguration der Heiligen vor, auch hinsichtlich ihres Körpers, der als jungfräulich, unberührbar und ›spiritualisiert‹ konzipiert wird. Die Literatur des 19. Jahrhunderts trägt zur Aneignung des Heiligen in der bürgerlichen Gesellschaft entscheidend bei, wiewohl sie von den Friktionen der Übertragung fast beredter Zeugnis ablegt als von ihrem glatten Gelingen. Darauf wird im ersten Abschnitt des folgenden Kapitels eingegangen (1). Ein zweiter Abschnitt (2) demonstriert anhand des kunstgeschichtlichen Motivs der schönen Leiche, wie rasch die Entsexualisierung der jungen Heiligen in ihr Gegenteil umschlägt und eine transgressive Dynamik entfaltet, die das im 19. Jahrhundert akribisch überwachte Feld des Begehrens erfasst. Bislang wurde unterschätzt, wie wesentlich die Referenz auf die Heiligenlegende und ihre Figuren auch für die Subversion der Geschlechterordnung im 19. Jahrhundert war. Das gilt für den Heilige Sebastian als androgyne Chiffre für Homosexualität (3) ebenso wie für den Masochismus, in dem sich stereotype Zuschreibungen von Passivität und Aktivität invertieren, ja selbst für die interspezifische Erotik

(Die Rückkehr des grausamen Todes. Sterbeszenen im deutschen Drama des 18. Jahrhunderts. In: Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte 50/2 [1998], S. 97–114), der die Ästhetisierung des Todes in Lessings Trauerspiel zwar ebenfalls im Zusammenhang mit der Depotenzierung des Sterbens deutet, zugleich aber darauf hinweist, dass Szenen des »grausamen Todes« etwa in Gerstenbergs *Ugolino* (1768) zurückkehren bzw. als anti-klassizistische Provokationen präsent bleiben.

zwischen Heiligen und Tieren (4). Man könnte hier von einer Verschiebung der semiotischen Achse der Macht sprechen, die dem Martyrium im Mittelalter eine antithetische Logik auferlegt hatte. Im 19. Jahrhundert ließ sich die Resistenz, mit der die Märtyrer die Folter ertragen, nicht mehr nur auf die politische Herrschaft mit ihren Folterinstrumenten beziehen, sondern auf jegliche Ordnungen und insbesondere auf körperliche Grenzen und sexuelle Normerwartungen.

1 Legendarische Postfigurationen: Der heilige Körper der Frau (Günther)

Neuere Studien zur antiken Hagiographie konnten den emanzipatorischen Impuls herausarbeiten, der im Frühchristentum aus der Heiligkeitsbehauptung junger Frauen erwuchs. Die frühen Viten erzählen von weiblichen Heiligen, die sich vehement gegen eine männlich dominierte Obrigkeit auflehnen. So verteidigt die Heilige Katharina von Alexandrien das Christentum gegenüber fünfzig Gelehrten, die sich zunächst weigern, mit einer Frau überhaupt in ein Wortgefecht einzutreten. Andere, wie die Heilige Thekla, wehren sich gegen versuchte Vergewaltigung und Mord.¹² Viele Heilige brechen mit ihren Familien und verweigern sich den sozialen Trajektorien von Ehe und Mutterschaft. Sie bleiben keusch, sterben entweder jungfräulich oder ziehen sich aus der Welt zurück, um in gleichgeschlechtlichen Gemeinschaften zu leben.¹³ In asketischen Übungen beanspruchen sie die Kontrolle über ihren Körper und entziehen ihn so dem patriarchalen Zugriff. Im frühen Mönchtum überwindet man die Geschlechterdifferenz in der asketischen Praxis, etwa indem Frauen sich erfolgreich als männliche Anachoreten verkleiden und als Männer akzeptiert werden.¹⁴

Solche Ansätze des *Gender trouble* verschwinden in der Moderne zwar nicht, wie später zu zeigen sein wird. Aber seit dem 18. Jahrhundert hatte die Hagiographie doch eher eine sozialdisziplinierende Kraft entwickelt. Die

12 Zur Rezeption dieser Legende in der feministischen Hagiographieforschung vgl. Rosie Andrius: *Saint Thecla. Body Politics and Masculine Rhetoric*. London u. a. 2020, S. 1–32.

13 Vgl. Virginia Burrus: *Chastity as Autonomy. Women in the Stories of Apocryphal Acts*. Lewiston und Queenston 1987. Burrus argumentiert, dass die Keuschheitslegenden als ›women's folklore‹ aus den gleichgeschlechtlichen *Communities* entstanden und sich zunächst mündlich verbreiteten.

14 Vgl. Ruth Albrecht: *Zum Ideal der Überwindung der Geschlechterdifferenz in der spätantiken christlichen Askese*. In: *Askese. Geschlecht und Geschichte der Selbstdisziplinierung*. Hg. von Irmela Marei Krüger-Fürhoff und Tanja Nusser. Bielefeld 2005, S. 17–43, bes. S. 25 f.

Eigensinnigkeit weiblicher Heiliger wurde geringer geschätzt, ihre Demut, Passivität und Keuschheit hingegen naturalisierte man zu notwendigen Eigenschaften der Frau, die auch in die Ehe einzubringen waren. ›Heiligkeit‹ wurde so zum Domestizierungsfaktor und die Heilige zum Archetyp gesellschaftskonformer Weiblichkeit. Im 19. Jahrhundert kennt er vorwiegend zwei Ausprägungen. Im Typus der Mutter, orientiert an der Jungfrau Maria, finden die Ideale der Virginität und der Fruchtbarkeit einen paradoxen Ausgleich. Die heilige Mutter bleibt innerlich rein, weil sie in der ehelichen Zusammenkunft ohne eigenwertige sexuelle Lust dem natürlichen Trieb des Mannes nachgibt und Kinder gebiert.¹⁵ Die *Femme fragile* hingegen, der vor allem um 1900 dominante Typus, imaginiert man als kindlich, kränklich, schutzbedürftig, dabei entsexualisiert und entkörperlicht bis zur Unfruchtbarkeit. Statt nach der Muttergottes ist dieser Frauentypus nach dem Vorbild jungfräulicher Märtyrerinnen modelliert, etwa der Heiligen Agnes, die oft angeführt wird. Beiden Typen entgegengesetzt ist die dämonische *Femme fatale*, die den Mann als Sünderin und Verführerin mit ihrer ungezügelter Sexualität ins Verderben zu stürzen droht.¹⁶

Die Literatur hat zur Ausbildung einer entsprechenden Geschlechterantithetik entscheidend beigetragen. Das ist oft dargestellt worden.¹⁷ Weniger oft sind dagegen die intertextuellen Präfigurationsverfahren in den Blick gerückt, mit denen Weiblichkeitstypologien literarisch erzeugt wurden, darunter der Rückgriff auf Heiligenlegenden. Einzelne Studien zu diesem Thema konnten allerdings darlegen, dass die oben zitierte Archetypentrias in sich wenig trennscharf ist und stattdessen zahlreiche Querverbindungen und Ambiguitäten aufweist.¹⁸ Außerdem essentialisiert die Literatur um

15 Vgl. Albrecht Koschorke: Die Heilige Familie und ihre Folgen. Frankfurt a. M. 2000, S. 188–192.

16 Zur (etwa schematischen) Typologie von *Femme fatale* und *Femme fragile* in der Literatur der Jahrhundertwende vgl. Elisabeth Bronfen: Liebestod und *Femme fatale*. Der Austausch sozialer Energien zwischen Oper, Literatur und Film. Frankfurt a. M. 2004; Carola Hilmes: Die *Femme fatale*. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur. Stuttgart 1990, sowie Ariane Thomalla: Die ›femme fragile‹. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende. Düsseldorf 1972.

17 Siehe unter anderem Stephanie Catani: Das fiktive Geschlecht. Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925. Würzburg 2005; Bettina Pohle: Kunstwerk Frau. Inszenierungen von Weiblichkeit in der Moderne. Frankfurt a. M. 1998, und Silvia Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt a. M. 1979.

18 Verwiesen sei hier auf die wichtigen Arbeiten von Andrea Verena Glang-Tossing (Maria Magdalena in der Literatur um 1900. Weiblichkeitskonstruktion und literarische Lebensre-

1900 die anthropologischen Geschlechtstypologien keineswegs nur, sondern vermag ihren imaginativen und performativen Zuschreibungscharakter auch zu reflektieren, bisweilen zu ironisieren,¹⁹ oder mit anderen Worten: Sie erzählt nur selten von der gelungenen Umsetzung hagiographischer Verhaltensnormen und ebenso oft oder jedenfalls ebenso prägnant von den Divergenzen zwischen Heiligkeitsanspruch und bürgerlicher Wirklichkeit. Das trifft abgestuft selbst für die scheinbar eindeutigsten Realisierungen der Archetypik zu, wie ich an einem sentimentalischen Bestseller der Zeit zeigen möchte.

Die Heilige und ihr Narr

Einer Maxime Walter Benjamins zufolge lässt sich das Charakteristische einer Stilrichtung eher an epigonalen Kunstwerken ablesen als an den epochemachenden Innovationsleistungen. »Die Form selbst«, schreibt Benjamin, »wird gerade an dem schwächtigen Leib der dürftigen Dichtung, als ihr Skelett gewissermaßen, augenfällig.«²⁰ In diesem Sinne dürfte Agnes Günthers *Die Heilige und ihr Narr* (1913) einen sehr geeigneten Gegenstand abgeben, um zu illustrieren, mit welchen legendarisch-postfigurativen Erzählverfahren sich die Genderkonstruktion der *Femme fragile* um 1900 vollzieht. Bei dem Roman handelt es sich auf den ersten Blick um einen ungewöhnlich stereotypen Fall binärer Gendernormierung. Man hat ihn mit einigem Recht eine »Verherrlichung von sexuellen Verdrängungen« genannt, »sozusagen ein Hohelied der Repression.«²¹ Allerdings wird zu prüfen sein, ob nicht selbst hier, im »Skelett« des bürgerlichen Weiblichkeitsdiskurses, ein Bewusstsein

form. Berlin 2013) und Magda Motté (Esthers Tränen, Judiths Tapferkeit. Biblische Frauen in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Darmstadt 2003). Vor allem Glang-Tossing kann überzeugend darlegen, wie die Figur der reuigen Sünderin Maria Magdalena die Archetypik von *Femme fragile* und *Femme fatale* auch durchkreuzt. Sie stellt einen neuen Weiblichkeitstypus dar, und zwar den »der erlösungsgewährenden Verführerin«, deren Sexualität »nicht mehr bedrohlich wirkt, sondern als den Mann erlösend konzipiert ist« (Glang-Tossing: Maria Magdalena, S. 15).

¹⁹ Diesen Aspekt hat Catani (Das fiktive Geschlecht, S. 14 f.) betont und zu Recht davor gewarnt, in literarischen Texten lediglich »Bestätigungen für den anthropologischen Diskurs« zu suchen. Stattdessen habe man die Komplexität und Widerständigkeit poetischer Verhandlungen von Geschlecht in Rechnung zu stellen.

²⁰ Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1978, S. 40.

²¹ R. K. Angress: Sklavenmoral und Infantilismus in Frauen- und Familienromanen. In: Popularität und Trivialität. Fourth Wisconsin Workshop. Hg. von Reinhold Grimm und Jost Hermand. Frankfurt a. M. 1974, S. 121–141, hier S. 132.

für die Künstlichkeit und poetische Vermitteltheit der eigenen Heiligkeitsentwürfe aufscheint.

Die Heilige und ihr Narr ist Agnes Günthers einziger Roman. Er wurde zwei Jahre nach dem Tod der Autorin veröffentlicht. Die Literaturwissenschaft hat ihn fast gänzlich ignoriert, sieht man von wenigen Erwähnungen in der Literatursoziologie der Sechziger- und Siebzigerjahre ab, wo er polemisch als ›Trivialroman‹ abgetan wurde.²² Dabei handelt es sich um einen beispiellosen kommerziellen Erfolg, weit über die Zehner- und Zwanzigerjahre hinaus. Bis 1982 erzielte er sensationelle 140 Auflagen. Die Millionenmarke an Exemplaren war bereits 1944 geknackt worden.²³ Zum Vergleich: Dahns *Kampf um Rom* (1876), bekanntlich *der* Longseller zwischen Kaiserreich und Drittem Reich, kam 1938 mit knapp über 600 000 Exemplaren nur auf etwas mehr als die Hälfte.²⁴ Überdies wurde *Die Heilige und ihr Narr* in nicht weniger als zwölf Sprachen übersetzt – darunter ins Ungarische, Schwedische und Lettische – sowie dreimal verfilmt, 1928, 1935 und 1957, jedes Mal übrigens mit einem *Happy end*, anders als im Roman.²⁵ Der Verlag legte mit Memorabilien über die Autorin nach, mit einer Biographie, mit Landschaftsfotografien »[a]uf Agnes Günthers Spuren« sowie mit Postkartenreihen zu den Schauplätzen des Romans.²⁶ »*Die Heilige und ihr Narr* muß ein berühmtes Buch sein, der Titel ist mir geläufig«, schreibt Thomas Mann, um freimütig hinzuzusetzen, er habe es natürlich nicht gelesen, und zwar wegen seines »in diesem Fall offenbar unberechtigten Mißtrauen[s] gegen Dichtung feminini generis«. ²⁷ Rilke dagegen hat es gelesen, wenn auch mit »nichts als Ungeduld [...] und

22 Vgl. etwa Dorothee Bayer: Der triviale Familien- und Liebesroman im 20. Jahrhundert. Tübingen 1963, und Walther Killy: Deutscher Kitsch. Ein Versuch mit Beispielen. Göttingen 1961. Die eingehendste und neutralste Studie zu dem Roman bleibt Elke Bauernfeind: Agnes Günther: *Die Heilige und ihr Narr*. Leserlenkung und Rezeption. Stuttgart 1993.

23 Vgl. Bauernfeind: Agnes Günther, S. 147.

24 Vgl. Christian Adam: Lesen unter Hitler. Autoren, Bestseller, Leser im Dritten Reich. Berlin 2010, S. 74.

25 Vgl. Bauernfeind: Agnes Günther, S. 152.

26 So entnehme ich den Anzeigen in meinem Exemplar des Romans, der günstigen »Volksausgabe« von 1929: Agnes Günther: *Die Heilige und ihr Narr*. Stuttgart 1929 [zuerst 1913]. Geworben wird unter anderem für Felix Hollenberg: Auf Agnes Günthers Spuren. Sechs Landschaften nach Aquarellen. Stuttgart 1916, sowie für: Eine Reise durch Seelchens Reich. Zwei Postkartenreihen zu dem Buche »*Die Heilige und ihr Narr*«. Stuttgart o. J. Vgl. zudem Karl Josef Friedrich: *Die Heilige*. Erinnerungen an Agnes Günther, die Dichterin von »*Die Heilige und ihr Narr*«. Gotha 1915. Der Schriftsteller und Pfarrer Friedrich hatte Günthers Roman postum herausgegeben.

27 Thomas Mann: Brief an Adolf von Grolman, 28. Dezember 1917. In: »Ihr sehr ergebener Thomas Mann«. Autographen aus dem Archiv des Buddenbrookhauses. Hg. von Britta Dittmann u. a. Lübeck 2006, S. 101 f.

zunehmendem Mißvergnügen«. ²⁸ Noch Jahre später echauffiert er sich brieflich über die »familienblatthafte[] Romanform«. ²⁹

Der durchschlagende Erfolg ist gar nicht leicht zu erklären. *Die Heilige und ihr Narr* ist mit fast siebenhundert Seiten eher umfangreich und bei aller programmatischen Einfalt nicht eben leicht zu »konsumieren«. Zwar erscheint die Schreibart über weite Strecken so schwülstig wie konventionell, vor allem in den Landschaftsbeschreibungen (»Und es fängt der zartgraue Himmel an, sich hinter dem zierlichen Gegitter der Zweige, die so dicht und heimlich stehen, und von denen ein so weißes Licht herabkommt, sacht zu färben«). ³⁰ Aber der Roman weist auch viele Züge auf, die für die Klassische Moderne typischer sind als etwa für die erfolgreichen Fortsetzungsromane der *Gartenlaube*. Anstatt die Figurenperspektive zu fixieren, wechselt die interne Fokalisierung in schneller Folge, bis sich passagenweise nur noch schwer erschließen lässt, wessen Sicht die Erzählinstanz gerade übernimmt. Dabei kommt nicht nur die für die *Gartenlaube*-Romane so typische erlebte Rede zum Einsatz, sondern gelegentlich auch der innere Monolog, sogar im asyntaktischen Stil mit Ellipsen und Anakoluthen, ³¹ wie man es zeitgenössisch aus Schnitzlers Novellen kennt. Zudem durchbricht Günther die Linearität der Handlung analeptisch, indem sie die rätselhaften Visionen der Protagonistin einflücht, die sich erst nach und nach und vor allem gegen Ende des zweiten Bands aufklären. Die Darstellung verkompliziert sich auf diese Weise.

So modern die Erzählmittel daherkommen, jedenfalls im Vergleich und streckenweise, so ausgesprochen eindimensional wirkt doch die Figurenzeichnung. Der Roman spielt in der Gegenwart und behandelt einen Zeitraum von über zehn Jahren. Er handelt von der Fürstenprinzessin Rosmarie von Brauneck und ihrer Liebe zu dem verarmten Grafen und Maler Harro von Thorstein. Als sich die beiden kennenlernen, ist Rosmarie erst elf Jahre alt, hat sich zu Weihnachten im Wald verirrt und wird von dem starken, über zwanzig

²⁸ Rainer Maria Rilke: Brief an Karl J. Friedrich, 30. Oktober 1915. In: Ders.: Briefe. Bd. 5. Hg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig 1938, S. 81–85, hier S. 83. Zit. n. Bauernfeind: Agnes Günther, S. 134.

²⁹ Rainer Maria Rilke: Brief an Marie von Thurn und Taxis, 21. August 1917. In: Dies.: Briefwechsel. Bd. 2. Zürich 1951, S. 517. Zit. n. Bauernfeind: Agnes Günther, S. 135.

³⁰ Günther: *Die Heilige und ihr Narr*, Bd. 1, S. 13.

³¹ Vgl. etwa den inneren Monolog der bösen Stiefmutter der Protagonistin am Ende des Ersten Bandes: »Wie er sie ansieht! Nie hat mich ein Mensch so angesehen. Wenn er gewollt hätte ... Habe ich nicht auch das Recht auf Liebe und Genuß wie all die andern? Ewig eingeschnürt in alte, steife Formen, in Geisterhäuser [...] ... Einen Skandal. Oh, sie hätten schon gesorgt, daß es keinen gibt – diese Braunecker mit ihren Familiengötzen. Einmal hätte ich doch gelebt ... Und nun das mit ansehen müssen ... Tag für Tag« (ebd., Bd. 1, S. 306).

Jahre älteren Harro gerettet. Zwischen der kränklichen, schwächlichen, dabei aber eigensinnigen Halbwaisen Rosmarie – ihre Mutter ist früh verstorben – und dem Ruinengrafen Harro entspinnt sich zuerst eine Freundschaft, die abrupt endet, als ›Seelchen‹, wie Harro die junge Rosmarie nennt, ihm ihre Liebe gesteht. Er verlässt die Heimat Hohenlohe, um sich als Maler in Paris und Rom zu verdingen. Sie sehen sich erst Jahre später wieder. Inzwischen hat Rosmaries Vater, der Fürst, sich neu verheiratet. Rosmaries Stiefmutter, die verwöhnte Städterin Charlotte, erleidet eine Fehlgeburt und gibt Rosmarie die Schuld daran. Ihr Vater verbannt das ›Seelchen‹ an die Riviera, wo sie sich aus Trotz fast zu Tode hungert, bis Harro herbeieilt und sie errettet. Der reumütige Fürst arrangiert die Ehe zwischen den beiden. Sie heiraten, Rosmarie gebiert einen Sohn. Ihre Stiefmutter erweist sich nun auch noch als eifersüchtig, hat ihrerseits ein Auge auf Harro geworfen und quält ihre Stieftochter immer hemmungsloser. Unter anderem gießt sie ihr heißes Teewasser über die Hände.³² Im Wahnsinn versucht sie sogar, Rosmarie zu erschießen und verletzt sie dabei schwer. Doch ›Seelchen‹ verrät niemandem, wer auf sie geschossen hat, behält ihre Leiden für sich, vergibt der bösen Stiefmutter noch und siecht über Monate dahin, bevor sie schließlich stirbt.

Die Protagonisten des Romans sind entweder gut oder böse. Dieser Schematismus ist nicht nur der Gattung des Märchens geschuldet, an die sich die Schneewittchen-Figur der intriganten Stiefmutter erkennbar anlehnt. Sondern *Die Heilige und ihr Narr* folgt in seiner simplen Figurenanlage auch dem Skript der Legende. Schon der Titel signalisiert die legendarischen Gattungsbezüge. *Die Heilige und ihr Narr*, das bezieht sich auf die Nebengeschichte der Gisela, Gräfin von Thorstein im 17. Jahrhundert und Vorfahrin der beiden Liebenden der Haupthandlung. Gisela habe, so die Binnenerzählung eines Stiftspredigers, viele Kranke geheilt und das Leiden von Sterbenden gelindert, sei aber aufgrund ihrer Wundertätigkeit der Hexerei verdächtigt und eingekerkert worden. Der damalige Grafensohn, ihr ›Narr‹, befreit und ehelicht sie, obwohl sein eigener Vater sie weiterhin der Hexerei beschuldigt habe. Laut einer zeitgenössischen Quelle aber müsse Gisela ob ihrer Leiden und ihrer guten Taten als Heilige gelten.³³

32 Ebd., Bd. 1, S. 291.

33 Die Erzählung des Stiftspredigers findet sich ebd., Bd. 2, S. 294–304. Mit der Binnenerzählung der ›Heiligen‹ Gisela verarbeitet Günther eine jahrelange Faszination. Angeblich hatte sie im Langenburger Archiv Dokumente aus dem 17. Jahrhundert gefunden, in denen von der wundersamen Rettung einer der Hexerei verdächtigten jungen Frau die Rede ist (vgl. Bayer: Der triviale Familien- und Liebesroman, S. 16). Den Stoff hat Günther in einem Drama bewältigt, das nach dem Erfolg von *Die Heilige und ihr Narr* 1913 ebenfalls veröffentlicht wurde, d. i. Agnes Günther: Von der Hexe, die eine Heilige war. Marburg 1913.

Zu dieser »geheimnisvollen Frau, von der ihre besten Freunde bis zu ihrem Tode nicht wußten, ob sie eine Hexe oder eine Heilige war«,³⁴ pflegt Rosmarie eine besondere Beziehung. Nicht nur ist sie ihre Nachfahrin und sieht ihrem Porträt verblüffend ähnlich, sondern Rosmarie kommuniziert auch mit Gisela in wundersamen Visionen, erblickt sie beispielsweise im Umfeld des Schlosses oder lässt sich von ihr ermahnen, sich um Harros christlichen Glauben zu bemühen. (Harro wird als diesseitiger Naturmensch geschildert, der sich erst im Laufe des Romans wieder zum Christentum bekehrt.) Sie trägt die gleichen Muttermale wie Gisela und hält diese in ihren Erscheinungen für »schreckliche Narben«, die Gisela bei der Folter zugefügt worden seien, sowie für Stigmata ihrer Passion.³⁵ Gisela präfiguriert Rosmarie, oder besser: Rosmarie *postfiguriert* Gisela, ebenso wie der Malergraf Harro den Geliebten Giselas, einen Komponisten, postfiguriert, und die böse Stiefmutter Rosmaries den bösen Schwiegervater der Gisela. Die ganze Handlung der Gegenwart wird auf diese Weise in der barocken Legende gespiegelt. Das Leben der Heutigen, so die Suggestion, aktualisiert nur die Viten ihrer Ahnen. So komplex-verworren die Gegenwart auch erscheinen mag, erfüllt sie ein genealogisch vorgeformtes Muster, das über mystische Visionen und über Kunst nicht nur weiterhin zugänglich ist, sondern die Gegenwart als sinnhaft, weil nicht-kontingent deutbar macht.

Postfiguratives Erzählen

Der Begriff der ›Postfiguration‹ beziehungsweise Präfiguration entspringt der christlichen Typologie, welche die paulinische Auslegungslehre für das Alte und das Neue Testament etablierte (Typus – Antitypus, d. h. beispielsweise Adam – Christus). Sie fußt auf der Struktur von Verheißung und Erfüllung, ist als solche an eine Providenzinstanz gebunden und auf die Heilsgeschichte beschränkt. Wie Erich Auerbach erläutert, stellt sie »einen Zusammenhang zwischen zwei Geschehnissen oder Personen her, in dem eines von ihnen nicht nur sich selbst, sondern auch das andere bedeutet, das andere hingegen das eine einschließt oder erfüllt«. Entscheidend sei die »Innengeschichtlichkeit« der beiden Pole,³⁶ die sich, anders als die eschatologische Immanenz-Transzendenz-Verweisung, innerhalb der gleichen histo-

34 Günther: Die Heilige und ihr Narr, Bd. 2, S. 324.

35 Ebd., Bd. 1, S. 132 f. und Bd. 2, S. 300.

36 Erich Auerbach: *Figura* [1938]. In: Friedrich Balke und Hanna Engelmeier: *Mimesis und Figura*. Mit einer Neuausgabe des »Figura«-Aufsatzes von Erich Auerbach. Paderborn 2016, S. 121–189, hier S. 164 f.

rischen Ordnung bewegen. Als Denkmuster findet sich die Figuraldeutung auch in nicht-christlichen Kulturen. Sie scheint sich auch in solchen Zeiten gehalten zu haben, in denen die heilsgeschichtliche Teleologie insgesamt an Wirkmacht verloren hat. Hans Blumenberg hat auf die legitimierende Funktion hingewiesen, die der politischen Konstruktion von Präfigurationen zukommt. Ihre Legitimationskraft beruhe darauf, prinzipiell willkürlichen Entscheidungen ihre Kontingenz zu nehmen und sie als ›unausweichlich‹ erscheinen zu lassen. Die Präfiguration befreit politisches Handeln von jeder Begründungspflicht, rückt es in »die Zone der Fraglosigkeit« und entzieht es somit auch der Kritik – die Politik agiere ja nur aus, was ihr vorherbestimmt ist, »auf daß erfüllt werde, was geschrieben steht.«³⁷

Blumenberg betont die Selektivität und Prägnanzsetzung von Präfigurationsbehauptungen.³⁸ Um sich als Erfüllung des Verheißenen zu verstehen, gilt es zunächst, aus der Fülle möglicher Referenzpunkte der Geschichte auszuwählen, mythische Bedeutsamkeit zu plausibilisieren und Vergleiche zu ziehen, also *Tertia comparationis* zu finden. Dazu bedarf es in der Regel narrativer Mittel, die über das rein Figürliche hinausreichen. Im präfigurativen Erzählen werden zwei Handlungssequenzen in allen wesentlichen Bestandteilen – Figuren und Figurenrelationen, Orten, Ereignissen und Ereignisfolgen – analog geführt, wobei die erste Sequenz zeitlich vor der zweiten liegt und diese auf nicht-kausale Weise determiniert. Während im präfigurativen Erzählen die erste Ebene dadurch rehabilitiert wird, dass sie die zweite Ebene vorwegnimmt – so im Falle der heilsgeschichtlichen Typologisierung des Alten Testaments –, rückt im postfigurativen Erzählen die zweite, spätere Ebene ins Zentrum der Legitimationsbemühungen.³⁹ Indem in ihr die vorgängige Sequenz erzählerisch präsent gehalten wird, verliert die zweite Sequenz an Kontingenz und Motivationsbedürftigkeit. Da sie lediglich die erste Sequenz wiederholt und in ihrer Abfolge an sie gebunden ist, hängt ihre Plausibilität nicht mehr von inhärenten Kausalitätskriterien ab, sondern von der Bedeutsamkeit ihrer Vorlage – eine Postfiguration einer nicht-bedeutsamen Referenzsequenz wäre sinnlos – sowie von der Art, wie die Präfiguration im Erzählen vergegenwärtigt wird.

Hierfür bieten sich verschiedene Möglichkeiten an. Im Falle von *Die Heilige und ihr Narr* wird das Präfigurat – das Schicksal der Heiligen (oder Hexe)

37 Hans Blumenberg: Präfiguration. Arbeit am politischen Mythos. Hg. von Angus Nicholls und Felix Heidenreich. Frankfurt a. M. 2014, S. 15 und S. 11.

38 Ebd., S. 11 f.

39 Blumenberg (ebd.) unterscheidet nicht zwischen Präfiguration und Postfiguration, legt das Gewicht aber ausschließlich auf die Mythologisierung vorgängiger Ereignisse, also streng genommen auf politische Selbstdeutungen als Postfiguration.

Gisela im 17. Jahrhundert – in den ersten Kapiteln über verstreute Visionen angedeutet, die der Leserschaft zunächst unverständlich bleiben. Nach und nach verdeutlicht Rosmarie sie in Gesprächen, bevor der lutherische Prediger die ganze Geschichte der Vorfahrin Gisela anhand einer zeitgenössischen Leichenpredigt rekapituliert, als analeptischer Höhepunkt am Ende des Romans. So wird die präfigurative Überformung während der Lektüre immer deutlicher, bis sie am Schluss die Deutung des Geschehens dominiert.

»Gottes Will hat kein Warumb«, so lautet der Wahlspruch der ganzen Familie der von Braunecks.⁴⁰ Das »Warumb« stellt sich im Roman in der Tat nicht, denn es ist ausgelagert auf die intradiegetische Ebene der barocken Heiligenlegende, die alles Geschehen bereits vorstrukturiert hat. So erscheinen Rosmaries Opferhaltung und ihr freiwillig in Kauf genommener Tod auch psychologisch schwach motiviert. Für wen opfert sie sich eigentlich? Ihr Ehemann Harro hat nichts von ihrem vorzeitigen Ableben, ebenso wenig wie ihr junger Sohn, der überhaupt im Roman kaum vorkommt. Und ein Glaubenszeugnis im engeren Sinne legt Rosmarie ebenfalls nicht ab, denn ihre tyrannische Gegenspielerin, die Stiefmutter, bedroht ihren christlichen Glauben gar nicht, sondern handelt aus persönlicher Eifersucht und Wahnsinn. Die schwache Motivation von Rosmaries Sterben erklärt sich aus der postfigurativen Anlage des Romans. Rosmarie muss sterben, weil ihre körperliche Schwäche, ihre Passion und ihr Tod sich analog zur Leidensgeschichte der von der Gesellschaft verstoßenen »heiligen« Gisela verhalten.

Hieratisierung und Alterisierung

Aus diesem Grund weiß der Roman von der Gedanken- und Gefühlswelt ausgerechnet seiner Protagonistin am wenigsten zu berichten. Sie ist auffällig am seltensten, ja fast nie die Instanz von erlebter Rede und anderen Interiorisierungsformen. Insbesondere gegen Ende scheint sie der Wirklichkeit enthoben. Um sie zu alterisieren, beleiht der Roman nicht nur die Präfigurationserzählung, sondern noch allerlei andere Versatzstücke aus der hagiographisch-christlichen Tradition, und das trotz seines pietistischen Hintergrunds und mancher antikatholischen Spitzen. Die Hieratisierung der Protagonistin erfolgt über anfängliche Details wie die Erwähnung, dass es in dem Raum, in dem die kranke Rosmarie weilt, nach Rosen riecht, obwohl sich darin keine Rosen befinden – der Wohlgeruch des *Corporis incorrupti* gehört

40 Vgl. ebd., Bd. 1, S. 39; Bd. 2, S. 298 u. v. m.

zu den Topoi der Legende –,⁴¹ über das intuitive Verhältnis, welches das ›Seelchen‹ auch ohne nähere Bibelkenntnis zu Christus hat. Als Kind weiß sie sein Leben so präzise zu erzählen, weil es ihr »im Herzen aufgegangen ist«. ⁴²

Da ›Seelchen‹ sich in den Augen ihrer Mitmenschen enigmatisch ausnimmt, gibt sie Anlass zu Spekulationen und Betrachtungen. »[I]hr Seelenleben scheint in eigentümlicher Weise gestört«, ⁴³ glaubt ihr Vater; »Irgend etwas ist mit der Kleinen nicht in Ordnung!«, stöhnt ihre Stiefmutter; ⁴⁴ »Sie ist vornehm, sie ist so entsetzlich vornehm!«, sagt ihr Arzt, »es ist immer, als spreche ich eine andere Sprache ... Ich entschuldige mich fortwährend und wegen jeder Kleinigkeit«. ⁴⁵ Selbst Harro betrachtet seine Frau weitgehend mit Erstaunen. Als sie das Oratorium der Gisela hört, liegt sie mit »weit offenen Augen« da, »hinaufgetragen von den Klängen an die selige Pforte. Harro saß neben ihr und sah sie an. Sie war selig, sie war ihm fremd. Es war, als hätte er keine Gemeinschaft mehr mit ihr«. ⁴⁶

Die Alterität des ›Seelchens‹ ist nicht nur eine spirituelle und eine historische, sondern auch eine soziale. Es handelt sich nicht umsonst um eine Prinzessin. So märchenhaft diese Bezeichnung auch klingt, bemüht der Roman sich doch, sie soziologisch zumindest ansatzweise auszumalen. Das geschieht unter anderem mithilfe von zwei mustergültig bürgerlichen Assistenzfiguren, einem Professor/Geheimrat sowie einem Arzt, die der verbannten Rosmarie in der Riviera begegnen und sie durch ihre Verbannungsepisode begleiten. Der Professor stellt ihr geradezu nach, weil er so fasziniert von der fremdartigen Prinzessin ist. »Ich habe noch nie ein so adelig vornehmes Mädchen gesehen«, erklärt er. In ihr sehe er einen »ungewöhnlich hohe[n] Begriff von Ehre« und eine »vornehme Seele«, wie sie »unter der modernen Arbeiterbevölkerung, so wie sie sich jetzt heimatlos in großen Städten herumtreibt«, nicht zu finden sei. ⁴⁷ Solche Passagen dürften sich der Absicht verdanken, das bürgerliche Publikum intern abzubilden und seine Lesereaktionen vorzugeben. Immerhin stammt der Roman von einer bürgerlichen Pfarrers- und Professorengattin. So handelt es sich bei ›Seelchen‹ auch um die soziale Projektionsfläche eines konservativen Bürgertums, das den Adel zur märchenhaften Chiffre des Guten und Schönen idealisiert, um sich damit beiläufig gegen den Aufstieg der urbanen Arbeiterklasse zu positionieren.

41 Ebd., Bd. 1, S. 219.

42 Ebd., Bd. 1, S. 126.

43 Ebd., Bd. 1, S. 49.

44 Ebd., Bd. 1, S. 97.

45 Ebd., Bd. 1, S. 225.

46 Ebd., Bd. 2, S. 318.

47 Ebd., Bd. 1, S. 225.

Eine absolute Figur wie ›Seelchen‹ erschwert jede identifikatorische Lektüre.⁴⁸ Eine Heilige können die Leserinnen und Leser allenfalls bemitleiden, von ihr gerührt sein und sie bewundern, sich schlecht aber in sie hineinversetzen und ihr Handeln auf ihr eigenes Leben übertragen.⁴⁹ Um sein Publikum zu affizieren, setzt der Roman an anderer Stelle an, und zwar negativ über die Figur der Stiefmutter und positiv über Harro, den Sympathieträger und das eigentliche Zentrum des Romans.

Die böse Stiefmutter Charlotte ist als genaues Gegenbild zu ›Seelchen‹ konstruiert. Während Charlotte aus der Großstadt Berlin kommt und das mondäne Leben liebt, die schwäbische Provinz mit ihren verstaubten Schlössern aber verachtet und daher ständig über ihre Langeweile klagt – *Ennuï* natürlich, die Krankheit der Moderne –,⁵⁰ fühlt Rosmarie sich der Heimat und Natur verbunden, spielt anders als ihre Stiefmutter ungern Tennis – ausländische Mode! –, ist fromm und, so der örtliche Prediger, durch und durch ein »schönes Herz«.⁵¹ Charlotte schminkt sich und trägt elegante Samtkleider,⁵² Rosmarie hält sich für ›hässlich‹ und begnügt sich mit einfachen Gewändern und »breiten, formlosen Latschen«, wie ihre Stiefmutter brieflich spottet.⁵³ Charlotte empfiehlt Nietzsche und Haeckel,⁵⁴ Rosmarie liest christliche Gesangbuchlieder.⁵⁵ Die Stiefmutter belächelt die altmodische Einrichtung der heimischen Schlösser, obwohl die Braunecker dort verwurzelt sind. Rosmarie hingegen liebt den Spuk und die Ruinen, genauso wie die ganze Landschaft, ihre Heimat.⁵⁶

So werden nach und nach sämtliche Stereotype der neuromantischen Kulturkritik um 1900 bemüht, bis die Figurenkonstellation endgültig tafeldauglich ist: Die böse Stiefmutter personifiziert die Kultur der Moderne, während die brave Heilige für Natur und Heimat steht. Natur, Ruinenromantik und Mittelalter, Christentum und Mystik, Innerlichkeit, Demut und Einfalt auf der einen Seite; Künstlichkeit, dekadente Großstadtmoderne, Atheismus

48 Die Beobachtung teile ich mit Bauernfeind: Agnes Günther, S. 30 f.

49 Das zeigen auch die zeitgenössischen Rezensionen, die Bauernfeind: Agnes Günther, S. 132–146, ausgewertet hat.

50 Vgl. Günther: *Die Heilige und ihr Narr*, Bd. 1, S. 128, S. 154 f., S. 277 u. v. m.

51 Ebd., Bd. 1, S. 145.

52 Ebd., Bd. 1, S. 155.

53 Ebd., Bd. 1, S. 284.

54 Ebd., Bd. 1, S. 154 f.

55 Ebd., Bd. 1, S. 154 und S. 157.

56 Ebd., Bd. 1, S. 102 f.

und Naturwissenschaften, Äußerlichkeit, Überheblichkeit und Kalkül auf der anderen. Entsprechend lässt sich auch der Verfolgungs- und Opferplot des Romans parabolisch entschlüsseln: Die Heilige, eine visionäre Wiedergängerin der Alten Zeit, wird von der Repräsentantin der dekadenten Moderne erst verspottet, dann verbannt und gequält, schließlich fast ermordet, während sie, die Unschuldige, stillschweigend und sich ihrem Schicksal ergibt.

Der Kontrast zwischen ›Seelchen‹ und Harro ist anders beschaffen. Die entscheidende Trennlinie verläuft hier nicht zwischen Romantik und Moderne, sondern zwischen männlicher Stärke und weiblicher Passivität. Öffentlichkeit und Häuslichkeit, Erwachsensein und Kindlichkeit, Mündigkeit und Unmündigkeit, Schutzgewähr und Wehrlosigkeit – »das Feine, Edle, Zarte ist immer ein wenig wehrlos«⁵⁷ verteilen sich genderbinär auf Harro und Rosmarie, auf Mann und Frau.

Der großgewachsene Harro verkörpert die Männlichkeitsideale von Autarkie und Tatkraft. Einen Großteil des Romans über ist er damit beschäftigt, höchstpersönlich und Stein für Stein sein Schloss zu renovieren – Rosmaries Vater, der Fürst, zeigt sich fassungslos über das allzu bodenständige Heimwerkertum seines (immerhin doch gräflichen) Schwiegersohns *in spe*.⁵⁸ Harro nimmt eben sein Leben selbst in die Hand, schlägt sich auch als Maler durch, gegen alle Bedenken der Adelsgesellschaft. Obwohl der Heimat verbunden, überzeugt er in den Gesellschaften von Paris und Berlin, reüssiert dort mit seiner Kunst. Er übernimmt die Verantwortung, und das heißt auch, dass er allein entscheidet über den Verlauf seiner Beziehung zu Rosmarie. Er rettet sie und trägt sie aus dem verschneiten Wald, in den sie sich verirrt hat; als sie ihm noch halb als Kind ihre Liebe gesteht, bricht er den Kontakt ab; zu Beginn ihrer Ehe entschließt er sich, dass die Ehe aufgrund der Jugend seiner Frau nicht vollzogen werden soll,⁵⁹ und so weiter. Harro schützt seine Frau und pflegt sie, die Schwache und Junge, doch dafür unterwirft sie sich ihm auch völlig. »So gut ich ihm gehöre, so doch alles, was ich habe oder hatte«,⁶⁰ gibt sie zu Protokoll. Auf die Mahnungen ihrer emanzipierten Tante, dem Ehemann doch nicht zu sehr als »geduldige Ehesklavin« zu dienen,⁶¹ reagiert sie nur mit noch mehr Unterwürfigkeit und verfällt in eine »Griseldisperiode«,⁶² in der sie dem auf Reisen befindlichen Ehemann putzwützig das gesamte Haus ordnet. So ›erledigt‹ der Roman ganz beiläufig

57 Ebd., Bd. 1, S. 59.

58 Vgl. ebd., Bd. 1, S. 251 f.

59 Vgl. ebd., Bd. 2, S. 54 f.

60 Ebd., Bd. 2, S. 199.

61 Ebd., Bd. 2, S. 64.

62 Ebd., Bd. 2, S. 70.

auch die zeitgenössische Emanzipationsbewegung. Am Ende erscheint sie der Erzählinstanz selbst als »hoffnungslose Ehesklavin«, die umso heiliger wirkt, je hingebungsvoller und schwächer der Text sie erscheinen lässt: »Ihr Haar will sich kaum bändigen lassen, so leicht und flaumig ist es, und steht um ihren Kopf wie ein Heiligenschein.«⁶³

Selbstreflexivität der literarischen Genderkonstruktion

Vielleicht verwundert es, dass mit Agnes Günther eine Autorin einen Roman verfasst hat, welcher der patriarchalischen Imagination weiblicher Passivität in gar nichts widerspricht. Zum einen scheint die psychoanalytische These, es handle sich bei der viktorianischen Fragilisierung der Frau um ein typisches Symptom männlicher Verunsicherung, hier an eine Grenze zu stoßen. *Die Heilige und ihr Narr* stammt gerade nicht von einem um seine (soziale oder sexuelle) Potenz besorgten Mann, der sich in Romanform ein devotes ›Seelchen‹ herbeifantasiert, um sich über alle in der Moderne verlorenen Heroismen hinwegzutrusten. Zum anderen deutet das Phänomen darauf hin, dass die literaturwissenschaftliche Suche nach der subversiven *Écriture féminine* in gewisser Weise soziologisch naiv war. Sie ging von einem vertikalen Machtbegriff aus, der unterstellte, Geschlechternormen würden gleichsam *top down* dekretiert und könnten entsprechend von den ›Unterdrückten‹ (etwa Frauen als Autorinnen) leichthin unterminiert werden. *Die Heilige und ihr Narr* und andere Bestsellerromane der Zeit – man denke nur an Hedwig Courths-Mahler und Agnes Sapper – belegen stattdessen die Abdeckungsdichte eines Diskurses, der seine binären Gendertopoi derart zu verfestigen weiß, dass sich auch das Schreiben von Autorinnen nicht ohne Weiteres aus ihm zu lösen vermag.

Das soll nicht defätistisch klingen. Es gibt sehr wohl Anhaltspunkte dafür, *Die Heilige und ihr Narr* als mehrschichtigen Text zu lesen, der die hegemoniale Geschlechterpolarität nicht lediglich fortsetzt, sondern ihre Machtstruktur mitsamt deren literarisch-medialen Bedingungen aufdeckt. Erstens verhehlt der Roman an keiner Stelle, dass er den männlichen Blick auf seine Protagonistin einnimmt. Noch im ersten Kapitel spricht Harro das kleine Mädchen, das er im Schnee vorfindet, mit den Worten an: »Du kleines Seelchen! Wie heißt du denn?«. Sie antwortet: »Ich habe viele Namen, aber keiner ist der rechte.«⁶⁴ Er nennt sie daraufhin weiter ›Seelchen‹ – und

63 Ebd.

64 Ebd., Bd. 1, S. 10.

die Erzählinstanz schließt sich an, das heißt, sie verwendet den Kosenamen künftig auch außerhalb der Figurenrede. Wenig später überlegt Harro erneut, wie er sein Gegenüber nennen soll. Ihr wirklicher Name (Juliane) passe nicht zu ihr – »Sie hätten dich Griseldis oder Gerhildis oder Windemut oder Gisela nennen müssen.«⁶⁵ Schließlich überlegt ihr Vater, der Fürst, einige Zeit später: »Wenn wir dich Maria nannten oder nach deiner Mutter Rose ... oder beide Namen ... Was meinst du, ist es dir so recht ... Rosmarie, meine liebe Rosmarie?«⁶⁶ Offenbar scheint dieser Vorschlag die Erzählinstanz ebenfalls zu überzeugen, denn künftig wird die Protagonistin nicht mehr nur ›Seelchen‹ genannt, sondern im Wechsel auch Rosmarie, wie ihr Vater es wollte.

So erzählt der Roman von einem dreifachen Benennungsakt und entwirft damit gleich dreimal die Urszene männlichen Deutungsanspruchs: Der Mann wählt für die Frau einen Namen und formuliert mit ihm bestimmte Rollenerwartungen. Mit ›Seelchen‹ betont er die Spiritualität und zugleich die körperliche Fragilität, mit dem Diminutiv auch die Kindlichkeit seiner Frau. Mit dem Vorschlag ›Griseldis‹ ruft er einen der wichtigsten Stoffe der Ehe- und Misogyniedebatte auf. In der Renaissance hatte man Boccaccios *Griseldanovelle* legendarisch bearbeitet und die Protagonistin – eine arme Bauerntochter, die von ihrem adeligen Ehemann über Jahre grausam ›geprüft‹ wird und ihre Treue noch in den ungerechtesten Situationen beweist – zum Exempel erhoben, indem man sie als Hiobsfigur deutete.⁶⁷ Wenn er diesen Namen ins Spiel bringt, antizipiert Harro die Leidensfrömmigkeit und eheliche Hingabe des ›Seelchens‹. Mit dem Alternativvorschlag ›Gisela‹ bringt er sie bereits mit ihrer Ahnin, der Heiligen des 17. Jahrhunderts, in Verbindung. Und mit den Referenzen auf Maria und Rose ruft der Fürst die heilige Mütterlichkeit (Maria) und innere Virginität (Rose) seiner Tochter auf. All diese figural gebundenen Bezeichnungen setzt der Text nicht nur auf der Diskursebene um – die Protagonistin *heißt* dann wirklich ›Seelchen‹, Rosmarie, Kindchen und so weiter –, sondern auch auf der Handlungsebene. Sie ähnelt Griseldis, sie wiederholt das Leben der Gisela, ihre Mitmenschen halten sie für eine Heilige.

Zweitens benennt Harro seine Frau nicht nur, er malt sie auch. Das Motiv zieht sich durch den gesamten Roman. Als Kind sitzt sie ihm Modell für ein Bild, bei dessen Anblick es dem Fürsten ist, »als sähe ich meine Kleine zum

65 Ebd., Bd. 1, S. 67.

66 Ebd., Bd. 1, S. 96.

67 Vgl. die Beiträge zu: *Die deutsche Griselda. Transformationen einer literarischen Figur* von Boccaccio bis zur Moderne. Hg. von Achim Aurnhammer und Hans-Jochen Schiewer. Berlin und New York 2010. Ich denke hier vor allem an Petrarcas sehr wirkmächtige lateinische *Griseldis*.

ersten Male«. ⁶⁸ Und auch Harros letztes, »schönstes« Bild stellt selbstverständlich Rosmarie da, wobei er ihr nun die Züge der Gisela zu verleihen sucht. Während die sterbenskranke Rosmarie ihm dafür Modell liegt, verfällt sie sogar in eine Trance:

Fast plötzlich hatte Rosmarie die Augen weit geöffnet, die Iris lag nur noch als schmaler Rand um die Pupille. [...] In einem Momente spielte ein wundervolles Lächeln um ihre Lippen, das er noch gar nie an ihr gesehen hatte. Fremd und lieblich und hoheitsvoll. [...] Auch die Haare schienen ihm goldener, oder machte es, daß sie von irgendwoher der Reflex eines Sonnenstrahls streifte. Ihre Hände lösten sich, die eine Hand streckte sich wie verschämt glücklich nach etwas aus. Nicht nach ihm. [...] Er kam langsam her und kniete vor ihr nieder, daß ihre Augen in die seinen tauchten. »Rosmarie«, fragte er, »woher hast du plötzlich den Heiligenschein bekommen?« ⁶⁹

Am Ende ist ihm das Meisterwerk geglückt: »Stolz und geheimnisvoll lieblich sah ihn das blasse Antlitz unter dem Goldhaar und dem wehenden Schleier an. [...] So mußte das Antlitz sein der geheimnisvollen Frau, von der ihre besten Freunde bis zu ihrem Tode nicht wußten, ob sie eine Hexe oder eine Heilige war«. ⁷⁰

Das alles sind Reminiszenzen an das romantische Pygmalion- und Marmorbildmotiv mit seinen Interferenzen von Bild und Wirklichkeit, Kunst und Leben. ⁷¹ Malt Harro hier seine in Visionen entzückte Rosmarie oder verfällt Rosmarie in ihre mystischen Zustände, weil Harro sie malt? Hat er am Ende Rosmarie oder Gisela gemalt, oder hat er Rosmarie vielleicht so lange als Gisela gemalt, bis sie eben im Leben selbst zu Gisela wird? Der Roman legt hier einen maskulinen Projektionsmechanismus offen, der um 1900 eine neue Konjunktur erlebte. Man könnte ihn als »erotische Idolatrie« bezeichnen. Das männliche Subjekt übersteigert seine empfundene Machtlosigkeit, d. h. sein vermeintliches Ausgeliefertsein in der Liebesbeziehung, zunächst dadurch, dass es die Geliebte sakralisiert, um sie sodann zum Anbetungsobjekt oder Bild zu fetischisieren, dessen es sich poetisch-projektiv wieder bemächtigen kann. Als eine Art spiegelbildlicher Pygmalion idolisiert der

⁶⁸ Günther: Die Heilige und ihr Narr, Bd. 1, S. 97.

⁶⁹ Ebd., Bd. 2, S. 240–242.

⁷⁰ Ebd., Bd. 2, S. 324.

⁷¹ Vgl. zu diesem Motiv unter anderem Christian Begemann: Der steinerne Leib der Frau. Ein Phantasma in der europäischen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts. In: Aurora 59 (1999), S. 135–159.

Mann seine Angebetete zur statuarischen Heiligen und imaginiert sich selbst in einer Verehrungspose, die zwischen der Entrückung und der erotischen Affizierung der Geliebten changieren kann. Sie erscheint unerreichbar und ›göttlich‹, wird zugleich aber als passives Objekt des männlichen Blicks fixiert.

Die Heilige und ihr Narr protokolliert solche Konstellationen minutiös. Ständig blickt Harro seine Frau sehnsüchtig an, ständig mustert er ihren Körper und notiert in immer gleichen Wendungen, wie blass ihre Haut, wie golden ihr Haar, wie rötlich ihre Lippen ihm scheinen. So sehr Harro seine ›Heilige‹ auch entsexualisiert, frönt er mit seiner Malerei doch einem »Eros der Unerfülltheit«, einem »Eros der Körperdistanz«,⁷² den er daraus zieht, das Objekt der Begierde zwar nie erreichen zu können, es immerhin aber für sich geformt zu haben. Harro malt seine Frau nicht nur mimetisch ab, sondern er setzt sie in Pose, interpretiert seine Projektionen hagiologisch (»woher hast du plötzlich den Heiligenschein bekommen?«) und verehrt am Ende, was er selbst sich konstruiert hat.⁷³

Wie sehr solche Sakralisierungen artifiziell erzeugt sind, verzeichnet der Roman drittens, indem er Harro und Gisela die Handschrift eines Oratoriums finden lässt, das ihre Vorfahren, der Fürst von Brauneck und seine Gisela, im 17. Jahrhundert gemeinsam gedichtet beziehungsweise komponiert haben. Darüber möchte Rosmarie, die noch auf dem Sterbebett dichterische Ambitionen pflegt, selbst einen Roman schreiben. Sie habe sich, so Harro, in den Stoff »hineingedichtet«.⁷⁴ Um die alte Kunst endlich Wirklichkeit werden zu lassen, lässt Harro eigens einen Musikerfreund von sich anreisen, der das Notenmanuskript zu entschlüsseln und zu edieren hat. Harro engagiert dann mehrere Sänger und einen Chor, um das Oratorium im vorletzten Kapitel als großes Finale aufzuführen. In die Erzählung werden dort die Verse des Oratoriums eingeflochten und in ihrer schlagenden Wirkung auf die Zuschauer geschildert, vor allem auf Rose, auf deren Gesicht »eine Seligkeit« aufgeht – »Wie holdselig sie war, wie schön die bläulichen Schatten an den Schläfen« –,⁷⁵ die sich steigert, bis sie kurz darauf stirbt. Die Kunst der Ahnen hat nun ganz buchstäblich auf die erzählte Gegenwart übergegriffen, sowohl auf der Handlungsebene – als Präsenz der Musik –, als auch auf der Diskursebene – als Intertext von Chorwerksversen im Prosaroman. Aus dem Chorwerk stammt sogar der Titel von Günthers Roman.

72 Begemann: *Der steinerne Leib*, S. 159.

73 Wobei zu erwähnen ist, dass Rosmarie im Roman ein gewisses Widerspruchsrecht zugestanden wird und bisweilen »vernichtende Kritik« an Harros Malerei übt (Günther: *Die Heilige und ihr Narr*, Bd. 1, S. 96).

74 Ebd., Bd. 2, S. 215.

75 Ebd., Bd. 2, S. 318.

Der fürstliche Komponist habe seine Anmerkungen in dem Manuskript öfter mit »der Herrgottsnarr« signiert, seine Frau Gisela aber nur als »die Heilige« adressiert,⁷⁶ weiß Harros musikphilologisch bewanderter Freund zu berichten. »Nun, Hans, dann hat sie [scil. Rosmarie] den Titel zu ihrer Dichtung: Die Heilige und der Narr«, quittiert Harro den Hinweis. Damit präsentiert der Roman eine metaleptische Fiktion seiner eigenen Entstehung und der seines rätselhaften Titels.

Nicht nur durch diese Volte erweist sich *Die Heilige und ihr Narr* als überraschend selbstreferentiell. Keine Frage, der Roman klischiert seine Figuren nach dem starren Geschlechtermodell der bürgerlichen Gesellschaft, aber er registriert seine Typisierungsakte auch genau. Zum einen markiert er, welchen männlichen Setzungen und Projektionen sie entspringen; zum anderen erzählt er von der performativen Macht von Malerei, Musik und Dichtung, und davon, wie sie den Körper der Frau postfigurativ verklären.

Zur Brüchigkeit postfigurativen Erzählens im europäischen Kontext

Agnes Günthers Roman ist bei weitem nicht das einzige Beispiel für ein postfiguratives Erzählen, das die Hieratisierung seiner Protagonistinnen reflektiert, ironisiert oder demontiert. Einige der bekanntesten Werke des 19. Jahrhunderts wären hier anzuführen. Bei der einen Gruppe, zu der unter anderem Flauberts *Madame Bovary* (1857) oder Zolas *Le rêve* (1888) zählen,⁷⁷ erfolgt die Konstruktion als Autopoiesis, indem die Protagonistinnen selbst Heiligenlegenden lesen und ihr Leben danach auszurichten suchen. Das Plotschema bemüht den alten Topos des *Quixotic reader*: Aufgrund ihrer fehlenden Fiktionskompetenz wissen die Figuren zwischen Leben und Literatur nicht richtig zu unterscheiden. Sie versuchen daher naiv, ihre Lektüren in die Wirklichkeit zu übersetzen, bevor sie an der eigenen Schwäche (Ehebruch) oder an den sogenannten ›Verhältnissen‹ scheitern. Ausgerechnet Zola verfährt hier übrigens umgekehrt und lässt am Schluss die legendarische Poesie über die kleinstädtische Wirklichkeit triumphieren, indem er

76 Ebd., Bd. 2, S. 216 (»Ihr Heiligenschein spielt eine große Rolle«).

77 Sabine Narr (Die Legende als Kunstform. Victor Hugo, Gustave Flaubert, Émile Zola. München 2010, S. 171–213) hat *Madame Bovary* plausibel als »Antilegende« interpretiert, weil der Roman Emmas tragisches Schicksal im Lichte der Heiligenleben erzähle, mit denen Emma durch frühe Lektüren (eben nicht nur von Liebesromanen!) vertraut ist und die sie vergeblich zu imitieren sucht. Die zahlreichen Referenzen auf die Legendentradition ließen die Figur Emmas »zwischen Antiheiliger und Heiliger, zwischen Sünderin und engelsgleicher Liebender« oszillieren (ebd., S. 211). Zu *Le rêve* siehe auch ebd., S. 355–399.

seine Protagonistin mit den Worten »Tout n'est que rêve« ins legendarische Jenseits verabschiedet – eine Pointe, die schon die Zeitgenossen verwirrt hat.⁷⁸ Die junge Angélique, so die Handlung von *Le Rêve* (dem sechzehnten und sicher ungewöhnlichsten Band von Zolas Zyklus über die Familie Rougon-Macquart) wird im winterlichen Schneegestöber unter der Kathedrale eines kleinen Dorfs geborgen, und zwar genauer unter der Portalskulptur der Heiligen Agnes, die in der Folge als Präfiguration der Protagonistin konstant aufgerufen wird. Angélique wächst im Hause ihrer bodenständigen Adoptiveltern auf und liest begeistert in den *Legenda aurea*, die über mehrere Seiten mit all ihren Kuriositäten wiedererzählt werden.⁷⁹ Um den Märtyrerinnen nachzueifern, erlegt Angélique sich allerlei Entsagungsübungen auf. So nimmt sie sich vor, ihre Liebe zu dem schönen Sohn des adeligen Bischofs niemals erfüllt zu sehen: »Elle en souffrait délicieusement, elle songeait aux martyres de *La Légende*, il lui semblait qu'elle était leur sœur, à se flageller ainsi, et que sa gardienne Agnès la regardait avec des yeux tristes et doux.«⁸⁰ Sie flüchtet sich in ihre Träumereien, die sich jedoch nach und nach zu verwirklichen scheinen. Ihr reicher Traumprinz erwidert ihre Liebe und willigt ein, sie zu heiraten, und selbst der Widerstand des Bischofs bricht, ebenso wie derjenige ihrer Eltern, die immerhin vernünftig gemeint hatten, mit ihr über »les dures leçons de la réalité« sprechen zu müssen, »l'éclairer sur les cruautés, les abominations du monde.«⁸¹ Am Ende wird Hochzeit gefeiert, doch Angélique stirbt noch auf den Stufen der Kathedrale: »Et c'était un envolement triomphal, Angélique heureuse, pure, élancée, emportée dans la réalisation de son rêve, ravie des noires chapelles romanes aux flamboyantes voûtes gothiques, parmi les restes d'or et de peinture, en plein paradis des légendes.«⁸²

Bei einer anderen Gruppe von Romanen, zu der auch *Die Heilige und ihr Narr* gehört, erfolgt die Referenz auf das legendarische Korpus nicht nur als

78 Émile Zola: *Le Rêve*. In: Ders.: *Œuvres complètes*. Hg. von Henri Mitterand u. a. Bd. 5: *Les Rougon-Macquart*. Paris 1967, S. 1165–1319, hier S. 1319. – Zur gespaltenen Rezeption in der zeitgenössischen Kritik und dem überraschenden Einfluss von Zolas Legende auf den französischen Symbolismus und auf den *Renouveau catholique* siehe Elizabeth Emery: *The Golden Legend in the Fin de Siècle*. Zola's *Le Rêve* and its Reception. In: *Medieval Saints in Late Nineteenth Century French Culture*. Eight Essays. Hg. von Elizabeth Emery und Laurie Postlewaite. Jefferson und London 2004, S. 83–119. Vermittelt wurde der unwahrscheinliche Erfolg wohl durch eine Opernfassung (1891), für die Zola das Libretto beisteuerte und der Wagnerianer Alfred Bruneau die Musik, vgl. ebd., S. 94 f.

79 Vgl. Zola: *Le Rêve*, S. 1178–1189.

80 Ebd., S. 1242.

81 Ebd., S. 1270.

82 Ebd., S. 1318.

Handlungselement, sondern vor allem durch die Zuschreibungen der Erzählinstanz oder der Figuren, vor allem der männlichen Figuren. Oft entwickeln die Texte dann eine religions- oder zumindest kirchenkritische Perspektive auf die moralische Rigidität der bürgerlichen Gesellschaft, die sich das Christentum mit seinen Figuren und Formeln angeblich nur deshalb angeeignet hat, damit sie die ›gefährliche‹ weibliche Sexualität besser zu kontrollieren vermag. Als Vorlage zitiert man sowohl die Heiligenlegenden als auch die christlichen Motive der Renaissancemalerei sowie ihre Rezeption bei den Nazarenern und Präraffaeliten. Die Fontane-Forschung hat das beispielsweise für *Effi Briest* (1894/1895) nachgewiesen. Die Lebensgeschichte der Titelheldin wird durch subtile Referenzen auf Eva und die Jungfrau Maria, aber auch auf die Märtyrer typologisiert.⁸³ Schon der Beginn des Romans stellt Effi mariengleich stickend im *Hortus conclusus* vor, wie es der Ikonographie der Verkündigungsszene entspricht.⁸⁴ Auch die folgenden Beschreibungen ihrer Lebensstationen orientieren sich mitunter an der christlichen Kunst. Effi Briest führe, so das Resümee einer einschlägigen Untersuchung, »ein Leben nach präraffaelitischen, nach frommen mittelalterlichen Bildern«.⁸⁵ Indem der Roman aber die klassische Zuteilung von Tugend und Laster unterlaufe, kritisiere er die »Rollenfixierung« der bürgerlich-christlichen Gesellschaft.⁸⁶ Der bürgerliche Roman erarbeitet so die intertextuellen Voraussetzungen eines Restriktionsmechanismus, der sich in der männlichen Projektion entsexualisierter Heiligkeit ebenso niederschlägt wie in dem Wunsch der Protagonistinnen, möglichst demütig, rein und devot zu werden.

Doch greift auch diese These noch zu kurz. Schließlich erscheinen die Heiligenfiguren der antiken und mittelalterlichen Hagiographie gar nicht sonderlich vergeistigt und asexuell. Im Gegenteil rückt das legendarische Erzählen seit jeher den Körper und das Begehren in den Vordergrund. In einigen Fällen bleibt dieses Moment auch erhalten, sodass mit der Referenz auf die heiligen Präfiguren die unterdrückte, aber latent vorhandene Sexualität der Protagonistinnen durchscheint. Ein Beispiel bietet George Eliots *Middlemarch* (1871–1872). Eliots Vorrede setzt mit dem Gleichnis der Heiligen Theresa von Avila ein, »the little girl walking forth one morning hand-in-hand with her still smaller brother, to go and seek martyrdom in the country of the Moors«.⁸⁷ Daraus entwickelt sie einen der zentralen Aspekte des Rom-

83 Vgl. Peter-Klaus Schuster: Theodor Fontane: Effie Briest – Ein Leben nach christlichen Bildern. Tübingen 1978.

84 Vgl. ebd., S. 3–9.

85 Ebd., S. 131.

86 Ebd., S. 126–132.

87 George Eliot: Middlemarch. A Study of Provincial Life. Hg. von David Carroll. Oxford 2006,

ans: »Many Theresas have been born who found for themselves no epic life wherein there was a constant unfolding of far-resonant action [...]. Here and there is born a Saint Theresa, foundress of nothing, whose loving heartbeats and sobs after an unattained goodness tremble off and are dispersed among hindrances, instead of centring in some long-recognizable deed«. ⁸⁸ Dass die streng religiöse Idealistin Dorothea Brooke, die Protagonistin des Romans, eine der in der Vorrede genannten Wiedergängerin der Heiligen Theresa darstellt, darf als *Communis opinio* der wissenschaftlichen Rezeption gelten. Aufgrund ihres ›Theresa-Komplexes‹ wolle Dorothea sich unbedingt aufopfern und unterordnen, heiratet dann aber den Falschen, einen impotenten und gleichgültigen Gelehrten. ⁸⁹ Neuere Beiträge haben betont, dass die Heilige Theresa nicht erst seit Berninis bekannter Skulptur als erotische Figur der mystischen Ekstase und orgasmischen Verzückung etabliert war, und dass der suggestive Vergleich mit ihr daher wohl nicht nur Dorotheas Unschuld evozieren soll, sondern auch ihr erwachendes Begehren andeutet, das erst in ihrer zweiten Ehe zu seinem Recht kommt. ⁹⁰

Im Zuge der Hegemonialisierung ihrer Familien- und Weiblichkeitsideale, so mein Fazit, verbaut die bürgerliche Gesellschaft auch die Relikte des christlichen Heiligenkonzepts und erhält sie als Palimpseste der eigenen Wertvorstellungen. Zu verstehen ist das einerseits als Säkularisierungsindiz, insofern das ursprünglich transzendent Tingierte (die Heilige) zur Verhaltensnorm jeder Frau und Mutter immanentisiert wird. Umgekehrt handelt es sich aber auch um eine Sakralisierung der bürgerlichen Geschlechtsbinarität, die mittels christlicher Bildvorlagen und Erzählmuster als transhistorisch, vorgesellschaftlich, ›natürlich‹ und eben unverfügbar, also unveränderbar konstruiert wird. Die Literatur hat an solchen Festlegungen regen Anteil. Aber sie bricht das fiktionale Konstrukt der *Femme fragile* auch insofern auf, als sie die hagiographischen Prätexte und männlichen Sakralisierungsakte benennt, die das Phantasma der ›heiligen Frau‹ überhaupt ermöglichen.

S. 3.

⁸⁸ Ebd., S. 3 f.

⁸⁹ Vgl. etwa Sherry Mitchell: Saint Teresa and Dorothea Brooke: The Absent Road to Perfection in *Middlemarch*. In: *The Victorian Newsletter* 92 (1997), S. 32–37; Judith Johnston: Middlemarch's Dorothea Brookes and Medieval Hagiography. In: *The George Eliot Review* 23 (1992), S. 40–45, sowie Hilary Fraser: St. Theresa, St. Dorothea, and Miss Brooke in *Middlemarch*. In: *Nineteenth-Century Fiction* 40/4 (1986), S. 400–411.

⁹⁰ So die Interpretation bei Fraser: St. Theresa, passim.

2 »So beautiful in its helplessness«: Erotik der schönen Leiche

Die bürgerliche Gesellschaft verpflanzt das *Sacrum* der Virginität in das Innere der Familie und verkörpert es im paradoxen Ideal der asexuellen, aber fruchtbaren Ehefrau. Genau dort aber, aus der Mitte der bürgerlichen Norm, scheint das Paradox eine gewisse Sprengkraft zu entwickeln. Je demonstrativer man den heiligen Körper der Frau herrichtet, in seiner Fragilität und Andersheit ausgestaltet, indem man ihn wiederholt beschreibt, plastisch herstellt oder malt, desto deutlicher tritt sein Fetischcharakter hervor. Die Alterisierung der Frau gipfelt im Motiv der ›schönen Heiligenleiche‹, das sich in der viktorianischen Kunst und Literatur enorm verbreitete. In der idolatrischen Leichenerotik der Jahrhundertwende verschwimmt die Grenze zwischen Entsexualisierung und erotischer Affizierung, Transzendenzierung und Re-Immanentisierung, Tod und Leben.

Vor allem männliche Künstler und Autoren, so eine These Elisabeth Bronfens, hätten die Angst vor der eigenen Sterblichkeit in ihren Werken veräußerlicht und den Tod auf den alterisierten Frauenkörper übertragen, um ihn so *in effigie* zu bannen.⁹¹ In Leichendarstellungen wie Gabriel von Max' *Der Anatom* (1869) sei eine ›Geste des Triumphs über Weiblichkeit und Sterblichkeit‹ zugleich zu sehen.⁹² Die weibliche Leiche als Stellvertreterin der eigenen Sterblichkeit, ihre Darstellung als apotropäischer Akt – das ist sicher eine Facette der sentimentalischen Nekrophilie. Daneben aber scheint das Vorzeigen des wehrlosen Frauenkörpers auch ein Begehren zu wecken, das in die Ikonographie ekstatisch sterbender Frauen zurückgespiegelt wird. Der Vorgang ist durch die Malerei vor allem des späten 19. Jahrhunderts reich belegt.⁹³ Sichtet man das Material extensiv, lassen sich einige ikono-

91 Elisabeth Bronfen: *Over her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester 1992. Bronfen schreibt zwar ausführlich über Gabriel von Max' Bild *Der Anatom* (ebd., S. 3–15), erwähnt aber eigenartigerweise dessen zahlreiche Märtyrerinnenbilder ebenso wenig wie andere im 19. Jahrhundert proliferierende Darstellungen der Märtyrerin.

92 »Over the dead women's corpse«, schreibt Bronfen über von Max' *Anatom*, »his status as subject will have been secured. But equally in the future perfect the painting states [...] I will have died«, for even as he signs his description of this dead women's body, in a gesture of triumphant power over femininity and over mortality, he is signed by death. His contact with the dead body of another turns into a sign of his own inevitable disempowered submission to death« (Bronfen: *Over her Dead Body*, S. 12 f.).

93 Eine umfassende Rekonstruktion des Märtyrerinnenmotivs in der Malerei des 19. Jahrhunderts bleibt bis auf Weiteres desiderat. Seine weitreichenden Thesen zum geöffneten, seziierten oder anders malträtierten Frauenkörper hat Georges Didi-Huberman (*Venus öffnen. Nacktheit, Traum, Grausamkeit. Das sich öffnende Bild I*. Übers. von Mona Belkhodja und Marcus Coelen. Zürich und Berlin 2006 [zuerst franz. 1999]) an Botticelli und der Renaissancemalerei entwi-

graphische Konventionen erfassen, die ich im Folgenden zu ordnen versuche. Dadurch soll die Frage beantwortet werden, aufgrund welcher ästhetischen Bedingungen sich die sterbende Märtyrerin in die Begehrensstruktur des bürgerlichen Zeitalters einschreiben konnte.

Idolatrie und Begehren

Im Jahr 1867 wurde im Münchner Kunstverein das Gemälde *Märtyrerin am Kreuz* gezeigt, das der seinerzeit noch wenig bekannte Historienmaler Gabriel von Max zwei Jahre zuvor angefertigt hatte. Es präsentiert die spätantike Heilige Julia, die im 5. Jahrhundert nach Nordafrika versklavt, dort von Heiden gefoltert und gekreuzigt wurde (Abb. 5). In der trüben Dämmerung steht ein massives Holzkreuz inmitten einer gestalt- und farblosen Landschaft, an das die junge, fast kindlich wirkende Heilige genagelt ist. Ein grauweißes Gewand bedeckt ihren Körper, nur die Arme und die mit einem groben Strick an das Kreuz gebundenen Füße liegen frei. Ihr blasses Gesicht ist ausdruckslos gen Himmel gerichtet. Links kniet ein Jüngling und legt zu ihren Füßen einen Rosenkranz nieder. Ein zeitgenössischer Kritiker meint, es handle sich um einen »von spätem Zechgelage heimkehrende[n] junge[n] Römer«, ⁹⁴ ein anderer gar, der Jüngling werde auf dem Bild »zu dem Glauben, für den jene duldeten, bekehrt«. ⁹⁵ Tatsächlich suggeriert der Lichtfall des Bildes eine Art prospektive Wende: Er befindet sich noch weitgehend im Dunklen, aber schaut über den ausgestreckten Körper zum Gesicht der Heiligen hinauf, hinter dem fahl der Horizont leuchtet.

ckelt, nicht an Beispielen aus dem 19. Jahrhundert. Didi-Huberman zufolge bestehe ein enger Zusammenhang zwischen der Entblößung des weiblichen Körpers in der Aktmalerei und dem Wunsch seiner grausam-anatomischen ›Öffnung‹ (vgl. etwa ebd., S. 111 f.). Trotz der merklichen Orientierung an Batailles *L'Erotisme* berücksichtigt Didi-Huberman eigenartigerweise die sakrale Dimension dieses Zusammenhangs nicht, die beispielsweise die Märtyrerinnenbilder eröffnen würden. – Gut erforscht ist die Martyrologie in der russischen Ikonenmalerei der Avantgarden um 1900; siehe dazu zuletzt nur Andrew Spira: *The Avantgarde Icon. Russian Avantgarde Art and the Icon Painting Tradition*. Aldershot 2008. Für das Folgende hilfreich erweist sich die Anthologie zum Motiv der ›gekreuzigten Frau‹ bei Jürgen Zänker: *Crucifixa. Frauen am Kreuz*. Berlin 1998. Zur (Selbst-) Sakralisierung von Künstlerinnen und Künstlern im 19. Jahrhundert siehe Renate Liebenwein-Krämer: *Säkularisierung und Sakralisierung. Studien zum Bedeutungswandel christlicher Bildformen in der Kunst des 19. Jahrhunderts*. Bd. 1. Diss. Frankfurt a. M. 1977, S. 222–352.

⁹⁴ Adolf Rosenberg: *Geschichte der modernen Kunst*. Bd. 3: *Die deutsche Kunst*. Zweiter Abschnitt: 1849–1889. Leipzig 1889, S. 52.

⁹⁵ Richard Muther: *Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert*. Bd. 1. München 1893, S. 430.



Abb. 5: Gabriel von Max: Märtyrerin am Kreuz (1865)

Den meisten Betrachterinnen und Betrachtern zufolge verpuppt sich in dem Bild jedoch gar keine religiöse Botschaft. Sie bewundern darin das Ideal weiblicher Schönheit und erotischer Hingabe. Schon bei der Münchner Ausstellung habe das Bild die »Thränenbache der Münchener Damen« erregt, erinnert sich ein Beobachter,⁹⁶ und ein anderer schreibt:

⁹⁶ Illustrierte Frauen-Zeitung IX/18 (11. September 1882), S. 362. Zit. n. Karin Althaus: Märtyrerinnen. In: Gabriel von Max. Malerstar, Darwinist, Spiritist. Katalog zur Ausstellung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München 2011. Hg. von ders. München 2010, S. 76–85, hier S. 76.

Es war im Frühjahr 1867, als eines Sonntags das ganze gebildete München in nicht geringe Aufregung gerieth, alle Damen mit nassen Augen aus dem Kunstverein kamen, und »wo ein Bär den andern sah« denselben mit der Frage empfing »Haben Sie die Märtyrerin schon gesehen?« Die Menge drängte sich derart vor der armen gekreuzigten S. Julia, daß die meisten sie gar nicht ordentlich zu Gesicht bekamen und nur um so gerührter weggingen. [...] Wird man im Grunde über nichts so sehr gerührt als über sich selber, so traf das jetzt bei den liebenswürdigen Münchnerinnen buchstäblich zu, denn jede fühlte sich als Märtyrerin, besonders die Vermählten. Oder wünschte es doch zu werden, wenn sie die Gemalte ansah, welche solche Seligkeit im Gesicht trug und die einen so hübschen jungen Menschen zu ihren Füßen in Thränen hatte, daß man schon um seinetwillen allenfalls einige Qualen hätte ausstehen mögen.⁹⁷

»Jede fühlte sich als Märtyrerin«, lautet die mokante Notiz – offenbar lud das Sujet des Martyriums die »Damen« des »gebildeten München« zur Identifikation ein. Wenn »besonders die Vermählten« sich als Märtyrerinnen fühlten, so wohl deshalb, weil sie *realiter* mit ihrem Ehegatten unglücklich waren, sich *idealiter* aber wünschten, der Gatte könnte durch einen hübschen Jüngling ausgetauscht werden, der sie anbetet, wie die Heilige auf dem Bild angebetet wird. Nur zu gerne hätte man den saturierten bürgerlichen Stand, die Ehe als Quasi-Martyrium, eingetauscht gegen die erotische Hingabe und die Romantik des Liebestods.

Diese Psychologisierung ist freilich mit Vorsicht zu genießen. Natürlich entspringt sie einer Karikatur der bürgerlichen Gesellschaft. Aber zum einen lässt der Erfolg der *Heiligen Julia*, die sich über Radierungen, Lithographien und Photographien rasant verbreitete,⁹⁸ durchaus darauf schließen, dass das Bild den Nerv der Zeit traf, und wohl auch, dass es Sehnsüchte und Fantasien anregte.⁹⁹ Zum anderen bekräftigen weitere Stimmen den erotischen Reiz

97 Friedrich Pecht: Gabriel Max. Eine Charakteristik. In: Zeitschrift für bildende Kunst 14 (1879), S. 325–334 und S. 375–381, hier S. 325 f. Zit. n. Althaus: Märtyrerinnen, S. 77.

98 Siehe etwa die Anzeige für den Erwerb einer Photographie in der Bayerischen Zeitung 62/106 (16. April 1867), S. 1240, sowie die Radierung nach einer Photographie in: Daheim. Ein deutsches Familienblatt mit Illustrationen 11/14 (Januar 1875), S. 212 f.

99 Ein weiteres Wirkungszeugnis findet sich in Wilhelm Bölsches wenig bekanntem Erstlingsroman *Paulus* (1885). Dort zeigt sich der Titelheld, ein römischer Patrizier, beeindruckt von der frommen Christin Julia, die später am Kreuz hingerichtet wird: »Paulus sank vor dem letzten Kreuze nieder ... Die Gestalt des Mädchens mit ihrem weißen Gewand schien an der hohen, düster aufragenden Masse nur leicht zu schweben, das Haupt hing matt auf der Schulter, das schwarze Haar wehte gelöst im Winde. Aber die Züge waren dieselben, wie sonst, nur noch etwas bleicher. Der Ausdruck sanft, fast heiter. [...] Mächtiger rauschte der Sturm heraus aus

der Darstellung. So erinnert Hofmannsthal sich einmal an »jene blassen Märtyrerinnen des Gabriel Max« und an ihren »unbeschreiblichen Ausdruck von Kindlichkeit und Hysterie«. So wie die Figuren in D'Annunzios Romanen drückten auch sie »nur leidende Anmut« aus, »reizend und unwirklich«. ¹⁰⁰ »Reizend« findet auch ein anderer Kritiker die Heilige Julia und nennt sie »ein weiches, süßes, zur Liebe, nicht für's Kreuz geschaffenes Mädchen«, dessen Darstellung bei allen »entsetzte[s] Entzücken« hervorgerufen habe. Von dem jungen Römer könne man gar nicht sagen, »ob er mit der leichenschänderischen Sinnlichkeit des Décadent, ob mit der inbrünstigen Verzückung des Neubekehrten zum schönen Weib« emporblicke. ¹⁰¹ Wie die Reaktionen zeigen, beruht der Erfolg von Max' Gemälde auf der Überblendung von Sakralität, Erotik und einer nekrophilen Faszination, die für den Geschlechterhaushalt des 19. Jahrhunderts durchaus bezeichnend ist.

Liminalisierung durch Raum- und Farbkontraste | Pathosformeln

Märtyrerinnen sind Grenzfiguren des Transzendenten, sie erscheinen anders, weil sie der Sphäre des Immanenten fast enthoben sind. Ihr sterbender Körper befindet sich an der Schwelle von Leben und Tod. Entsprechend ist der räumliche Hintergrund von Max' *Heiliger Julia* vertikal zweigeteilt. Die Märtyrerin hebt sich in der unteren Hälfte von einer abgedunkelten Landschaft ab, während die obere Hälfte vom blässlichen Morgenhimmel eingenommen wird. Zwischen den beiden Teilen, ziemlich genau in der Mitte

der Campagna, am Horizont glühte ein blutrother Streifen. Paulus kniete noch immer am Kreuz. Der welke Kranz war aus seinen Locken gefallen und lag am rauhen Holz, wie ein letztes, schönes Todtenopfer für das arme, verstoßene, gerichtete Mädchen« (Wilhelm Bölsche: Paulus. Roman aus der Zeit des Kaisers Marcus Aurelius [1885]. In: Ders.: Werke. Bd. 1: Erzählungen. Romane I. Hg. von Hans-Gert Roloff und Gerd-Hermann Susen. Berlin 2012, S. 47–327, hier S. 310 f.). Freilich bekehrt sich Paulus trotz dieser Erscheinung gerade nicht zum Christentum. **100** Weiter schreibt Hofmannsthal über die ermordete Frau des Kindsmörders im *Innocente*: »In einer Bewegung ihrer weißen blutleeren Hände, in einem Zucken ihrer blassen feinen Lippen, in einem Neigen des blühenden Weißdornzweiges, den sie in den schmalen Fingern trägt, liegt eine unendliche traurige und verführerische Beredtsamkeit. Wenn sie so daliegt, die fast durchsichtige Stirn und die schmalen Wangen von dunklem Haar eingerahmt, und der Polster auf dem sie schläft, minder bleich als ihr Gesicht – diese ganze Technik des Weiß auf Weiß erinnert frappant an Gabriel Max – so berührt sie wie ein Kunstwerk, eine Traumgestalt.« (Hugo von Hofmannsthal: Gabriele d'Annunzio (I). In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Bd. 32: Reden und Aufsätze 1. Hg. von Hans-Georg Dewitz u. a. Frankfurt a. M. 2015, S. 99–107, hier S. 103).

101 Muther: Geschichte der Malerei, S. 430 f.

des Bildes, eröffnet sich eine Übergangszone der Dämmerung, welche die Spannung von Immanenz und Transzendenz andeutet.

Solche *Chiaroscuro*-Kompositionen mit liminalen Zwischenräumen sind für die Gestaltung des Sujets im 19. Jahrhundert typisch. So dürfte Max' Bild angeregt worden sein durch Paul Delaroches *La Jeune Martyre* (1855, Abb. 6), das in Frankreich und Deutschland durch Reproduktionen rasch bekannt wurde:¹⁰² Eine gefesselte junge Frau mit Heiligenschein schwimmt tot im Tiber. Hier kontrastiert der ausgeleuchtete Vorder- mit dem dunklen Hintergrund, in dem ein bestürztes Paar nur noch schemenhaft zu erkennen ist, während weiter hinter ihnen die Sonne aufgeht. Schon der an den Styx gemahnende Fluss und der am Ufer befindliche Kahn evozieren einen Liminalraum zwischen Leben und Tod, in dem die Leiche der jungen Märtyrerin treibt. Ein verwandtes Gemälde, Jean Victor Schnetz' *Funérailles d'une jeune martyre dans les catacombes à Rome au temps des persécutions* (1847; Musée des Beaux-Arts, Nantes), modelliert die Grenze zwischen Diesseits und Jenseits ebenfalls mit Licht, Raum und Bewegung, nur wird die junge Märtyrerin hier aus dem Dämmerlicht des Hintergrunds in die Dunkelheit der Katakomben im linken Vordergrund getragen. Das Bild zeigt ihre Leiche just am Eingang, an der Grenze also, getragen von zwei älteren Männern. Ein Priester leuchtet bereits den Weg, während daneben ein Schäfer niederkniet und ihren Schleier küsst.

In der Regel werden die Märtyrerinnen auch dann mit seitwärts ausgestreckten Armen dargestellt, wenn sie nicht am Kreuz hängen. Es handelt sich um eine an Christus entwickelte Pathosformel bedingungsloser Ergebenheit, die den Blick unweigerlich auf die zentrale Brustpartie lenkt. Gestützt wird die Zentrierung der Brust durch ein Zusammenspiel von Umkleidung und Nacktheit, Schleier und Enthüllung. Max' Heilige Julia ist im Kontext anderer Darstellungen eher als züchtig zu bezeichnen. Immerhin trägt sie ihre Stola noch, wenngleich die Drapierung des Übergewands auch bei ihr die Brust hervorhebt. Vor allem gegen Ende des Jahrhunderts aber zeigt man die schöne Märtyrerin meist halbnackt, wie das beispielsweise in John William Waterhouses *Santa Eulalia* (1885, Abb. 7) oder in Henryk Siemiradzki's *Christlicher Dirke* (*Dirce chrześcijańska*, 1897, Abb. 8) der Fall ist. Waterhouse bezieht sich auf eine legendarische Überlieferung, der zufolge die Heilige im Winter gemartert wurde, bis ihre Seele in Gestalt

¹⁰² Zu diesem Bild und zu weiteren Martyriumsmotiven bei Delaroche siehe die maßgeblichen Erläuterungen bei Stephen Bann: Paul Delaroche. *History Painted*. London 1997, S. 262–265. – Den Einfluss von Delaroche auf Gabriel von Max haben bereits die Zeitgenossen festgestellt, siehe nur Adolf Kohut: Gabriel Max. In: Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte 54 (1883), S. 173–186, hier S. 179 f.



Abb. 6: Paul Delaroche: La Jeune Martyre (1855)

einer weißen Taube entwichen sei.¹⁰³ Als wäre sie niedgerissen worden, liegt sie neben dem Kreuz im Schnee, perspektivisch kühn verkürzt in das

103 Vgl. Odilo Engels: Eulalia. In: Lexikon für Theologie und Kirche. Bd. 3: Dämon bis Fragmentenstreit. Hg. von Walter Kasper u. a. Freiburg u. a. 2009, Sp. 986. Zu den Quellen von Waterhouses *Eulalia* (Prudentius' *Peristephanon*) und zu dem zeitgenössischen Erfolg des Bildes siehe auch Simon Goldhill: *Victorian Culture and Classical Antiquity. Art, Opera, Fiction, and the Proclamation of Modernity*. Princeton 2011, S. 26–33.



Abb. 7: John William Waterhouse: Santa Eulalia (1885)



Abb. 8: Henryk Siemiradzki: Dirce chrześcijańska (1897)

Bildinnere hinein gewendet, sodass der Eindruck entsteht, der Betrachter stehe fast über ihrem Kopf. Auch am Boden verbleibt sie noch in der Christushaltung mit geöffneten Armen. Ihre Stola ist beim Fall verrutscht, sodass ihre Brüste entblößt sind. Ebenfalls am Boden liegt die Märtyrerin bei Siemiradzki. Seine panoramatische Darstellung stellt eine Christenverfolgung im Kolosseum unter Nero vor, ein in der historistischen Salonmalerei sehr beliebtes Sujet.¹⁰⁴ Schon der mythologische Titel gibt die Todesart preis: Die ›christliche Dirke‹ ließ Nero zur Belustigung des Volks an einen Stier binden, der dann von Gladiatoren durch die Arena gehetzt wurde. Das Bild zeigt die Märtyrerin tot und fast nackt – ihr Gewand umhüllt nur noch den Schambereich –, mit christusgleich ausgestreckten Armen und halb im Staub, halb an den Leichnam des Stiers gedrängt.

Obwohl die Märtyrerinnenleiber gemartert wurden, zeigt man sie nahezu unversehrt. Mag ihre Gestik auch expressiv sein – fast immer mit wild offe-

104 Einige Beispiele für das Motiv des Martyriums im Kolosseum, wie es in der akademischen Historienmalerei des späten 19. Jahrhunderts begegnet: Jules Eugène Lenepveu: *Les martyrs aux catacombes* (1855), Musée d'Orsay, Paris. – Konstantin Flavitsky: [Christliche Märtyrer im Kolosseum] (1862), Russisches Museum, St. Petersburg. – Jean-Léon Gérôme: *La Dernière Prière des martyrs chrétiens* (1863/1883), Walters Art Museum, Baltimore. – Henryk Siemiradzki: *Pochodnie Nerona* [Die lebenden Fackeln des Nero] (1876), Nationalmuseum Krakau. – Briton Rivière: *A Roman Holiday* (1881), National Gallery of Victoria, Melbourne. – Herbert Schmalz: *Faithful unto Death*, »Christianos ad Leones!« (1888), Privatbesitz. – Jean-Léon Gérôme: *La rentrée des félins* (1902), Khanenko Museum, Kiew.

nem Haar –, ¹⁰⁵ bleibt ihre Mimik stets ruhig. Mund und Augen sind geschlossen, die Gesichtszüge gänzlich unverzerrt. Es handelt sich ausnahmslos um sehr junge, meist kindlich gezeichnete Frauen. Ihre Haut ist ausgesprochen blass, sodass sie bisweilen statuarisch wie eine Marmorskulptur wirken. Bei Waterhouse wird die wächserne Haut durch den Schnee unterstrichen; bei Max ist die ganze Kolorierung fahl, eine »Technik des Weiß auf Weiß«, für die das Bild berühmt wurde.¹⁰⁶ Die Mimik der Märtyrerinnen hat wenig zu tun mit dem »Pathetisch-Erhabenen« im Gesicht des Laokoon, der seine Schmerzen zum Seufzer dämpft. Stattdessen liegt in ihren Zügen eine selige Totenruhe und wehrlose Passivität, ohne dass die Bilder aber signalisieren würden, dass man darin den Triumph des Glaubens oder der inneren Freiheit zu lesen hätte. Ihr entblößter Körper scheint den sie umgebenden Figuren, den Repräsentanten der Macht, willenlos ausgeliefert. In der Ostentation der Ergebenheitsgeste wirkt er wie hingereicht, zur Verfügung geradezu angeboten, insbesondere dort, wo er, wie bei Max und Siemiradzki, von männlichen Figuren betrachtet wird. Die affektive Kraft von Waterhouses *Eulalia*, schwärmt ein zeitgenössischer Rezensent selbstentlarvend, erwachse aus der »pathetic dignity of the outstretched figure, so beautiful in its helplessness and pure serenity, so affecting in its forlorn and wintry shroud«.¹⁰⁷ Es ist also nicht die Herrschaft des freien Geistes über den Körper, die den männlichen Betrachter sentimental anrührt, und auch nicht der Sieg des christlichen Martyriums über die römische Tyrannei, sondern die Hypertrophie viktorianischer Weiblichkeitsideale: Virginität und Reinheit, engelsgleiche Heiterkeit (»pure serenity«) und eben *Hilflosigkeit* als Zeichen, dass jeder subjektive Eigensinn, jedes Selbst in der toten Eulalia erloschen war. Ihr Körper spiegelt nicht die Passion Christi, sondern das Ideal der in Ergebenheit dargereichten Frau.

Betrachter im Bild, Voyeur im Bild

Zur Kontrastierung der Märtyrerinnen tragen nicht nur die räumliche Komposition und die Farbgestaltung bei, sondern in der Regel sind sie auch von Staffage- und Beobachterfiguren flankiert. Diesen kommen unterschiedliche Funktionen zu. Der römische Jüngling am Kreuze der Heiligen Julia lädt

¹⁰⁵ In dem verwirrten Haar besteht eine Verwandtschaft zur Ikonographie der Hysterie, siehe unten.

¹⁰⁶ Hofmannsthal: D'Annunzio, S. 178.

¹⁰⁷ Magazine of Art 8 (1885), S. 390. Zit. n. Goldhill: Victorian Culture and Classical Antiquity, S. 29.

zu immersiver Identifikation ein. Seine Hingabe präfiguriert die Hingabe der Rezipientinnen und Rezipienten vor dem Bild. Das im dunklen Hintergrund stehende Paar bei Delaroche kontrastiert mit seiner expressiven, bewegten Gestik die Regungslosigkeit der Märtyrerin. Dagegen scheint das Publikum in Waterhouses *Eulalia* eher eine Leerstelle zu markieren.¹⁰⁸ Keine der Figuren blickt auf die Frauenleiche im Vordergrund des Bildes; der Soldat zu ihrer Seite starrt gleichgültig in die Ferne, im Hintergrund stehen Kinder, die verwundert in den Himmel gucken, Eltern, die wachsam auf die Kinder blicken, sowie eine kauernde Gestalt, die in Büsserpose auf den Boden hinabschaut. Die Menge ignoriert die misshandelte Heilige.

Das ist bei Siemiradzki's *Christlicher Dirke* erkennbar anders. Hier ist es gleich eine ganze Gruppe umstehender Figuren, die den Schrecken des Mordes an der Christin durch ihre offenbare Unbekümmertheit verstärken. Aus ihrer Mitte sticht Nero hervor. Er verkörpert das Gegenteil der Märtyrerin zu seinen Füßen – korpulent, gravitatisch stehend, prunkvoll gekleidet, das Sinnbild eines männlichen Machtzentrums, in dessen abschätzigem *Male gaze* der tote Frauenkörper allenfalls ›reizvoll‹ und anregend ist.¹⁰⁹ Es handelt sich um eine voyeuristische Konstellation: Die Frau ist im Moment ihres Sterbens unfreiwillig entblößt, kann sich gegen die Blicke der Män-

108 Ich folge hier der plausiblen Deutung des Gemäldes bei Maureen Moran: *The Art of Looking Dangerously. Victorian Images of Martyrdom*. In: *Victorian Literature and Culture* 32/2 (2004), S. 475–493, hier S. 488–490. Moran liest das Bild als agnostisch-pessimistischen Kommentar auf die Wirkungslosigkeit des Wunders: »All figures look – though no one at the body. In effect, this also renders the spiritual significance of the martyr's dead body invisible. [...] The painting speaks of a feeling of pathos, for the neglect and isolation of this woman, of nostalgia for the lost capacity of death to elicit a message of comfort« (ebd., S. 490).

109 Einige weitere Darstellungen von männlichen Figuren, die auf eine tote Märtyrerin herabblicken: Carl Theodor von Piloty: *Nero auf den Trümmern Roms* (1860), Szépművészeti Museum, Budapest. – Carl Theodor von Piloty: *Unter der Arena* (1882), Fine Art Gallery, Ballarat. – Jule-Cyrille Cavé: *Martyr aux catacombes* (1886), The Art Gallery of Ontario, Toronto. – Das psychoanalytische Konzept der ›Skopophilie‹ hat sich inzwischen als *Male gaze* in der feministischen Literatur- und Filmwissenschaft etabliert (ausgehend von Laura Mulvey: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. In: *Screen* 16/3 [1975], S. 6–18). Gemeint ist die Perspektivierung der Frau als passives Objekt. In seinen Annahmen ist es allerdings nicht unwidersprochen geblieben, vgl. etwa Beth Newman: *Subjects on Display. Psychoanalysis, Social Expectation, and Victorian Femininity*. Athens 2004 (mit dem Argument, dass Frauen im viktorianischen Roman durchaus Gefallen am ›being on display‹ finden und sich in der Selbstdarstellung nicht nur als Objekte, sondern als Subjekte verstünden), sowie Edward Snow: *Theorizing the Male Gaze – Some Problems*. In: *Representations* 25 (1989), S. 30–41 (mit dem an Velazquez' *Rokeby Venus* entwickelten Argument, der *Male gaze* werde in der Malerei selbst reflektiert, bisweilen auch erwidert, sodass Frauen in diesem Spiel der Blicke durchaus *agency* zugeschrieben werde).

ner nicht schützen, weiß nicht einmal, dass sie ihnen ausgeliefert ist. Die Salonmalerei des 19. Jahrhunderts setzt dem voyeuristischen Blick auf den nackten Frauenkörper kaum mehr Grenzen. Die schlafenden Nackten, die beispielsweise Gustave Courbet in diversen Variationen gemalt hat, gehören wie in der Renaissance zu den beliebtesten Sujets. Daneben floriert das Motiv des nackten, in Rom zum Verkauf dargebotenen Sklavenmädchens, das wie eine Marmorstatue auf einem Podest steht und von einer Gruppe Männer bestaunt wird.¹¹⁰

Die toten Märtyrerinnen erklären sich aus diesem voyeuristisch-idolatratischen Kontext. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wird das Begehren, das sie offenbar auslösten, expliziter, gleichsam als retrospektives Bekenntnis des erotischen Charakters, der ihnen wohl immer schon inhärent ist. Mit einer *Gekreuzigten Märtyrerin* (1894, Abb. 9) wendet Albert von Keller, ein Freund Gabriel von Max' und Briefpartner Jean-Léon Gérômes,¹¹¹ die Pathosformeln endgültig ins Laszive. In ihrer perspektivisch überhöhten Position scheint sich seine gefesselte Heilige fast am Kreuz zu räkel. Sie ist gänzlich nackt, ihr Schambereich wird nur durch den Schattenfall bedeckt. Aus der Fesselung an ihr Kreuz hat sie sich mit dem linken Arm halb schon befreit. Der Lichtfall der blauen Stunde hebt ihre gestreckten Brüste und Schenkel hervor. Ihr Gesicht richtet sich nicht mehr entrückt gen Himmel, sondern ist dem Betrachter zugewendet. Auf die räumlich-farbliche Liminalisierung seiner Figur verzichtet Keller, sodass seine *Gekreuzigte* kaum mehr sakral, sondern gänzlich »verfügbar« wirkt. Etwa zeitgleich erstellte der belgische Grafiker Félicien Rops unter dem Eindruck der Werke des Marquis de Sade eine ganze Serie von nackten, sich verführerisch streckenden Frauen am Kruzifix.¹¹² Und schließlich zirkulierten bereits in den 1880er Jahren in

110 Man denke an die bekannten Gemälde von Jean-Léon Gérôme: *Le Marché d'esclaves* (1866), Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, und ders.: *Vente d'esclaves à Rome* (1884), Ermitage, St. Petersburg. Vgl. dazu Stephen Kern: *Eyes of Love. The Gaze in English and French Paintings and Novels, 1840–1900*. London 1996, S. 25 f. sowie S. 99–128.

111 Zu diesem Bild und den Anregungen, die Keller in der französischen, englischen und deutschen Malerei zu dem Sujet finden konnte, siehe die eingehende Erläuterung bei Gian Casper Bott: *Albert von Keller. Salons, Séances, Secession*. München 2009, S. 115–124. Botts pauschale Aussage, bei von Keller gehe es allein um »Kunst«, nicht um »Sex« (als sei dieser Gegensatz so scharf), erscheint allerdings vorschnell: »Das Bildthema ist ein symbolistisches. Termini wie Sadismus beziehungsweise Masochismus, Voyeurismus oder Frauenfeindlichkeit greifen ins Leere« (ebd., S. 122). Gegenteilig, aber ebenso vereindeutigend liest Bram Dijkstra (*Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. New York und Oxford 1988, S. 34) die Darstellung, wenn er dem Künstler »an obvious sadistic pleasure in the representation of a vulnerable, naked woman tied to a cross« unterstellt.

112 Siehe die Abbildungen und Erläuterungen bei Zänker: *Crucifixae*, S. 66–72.

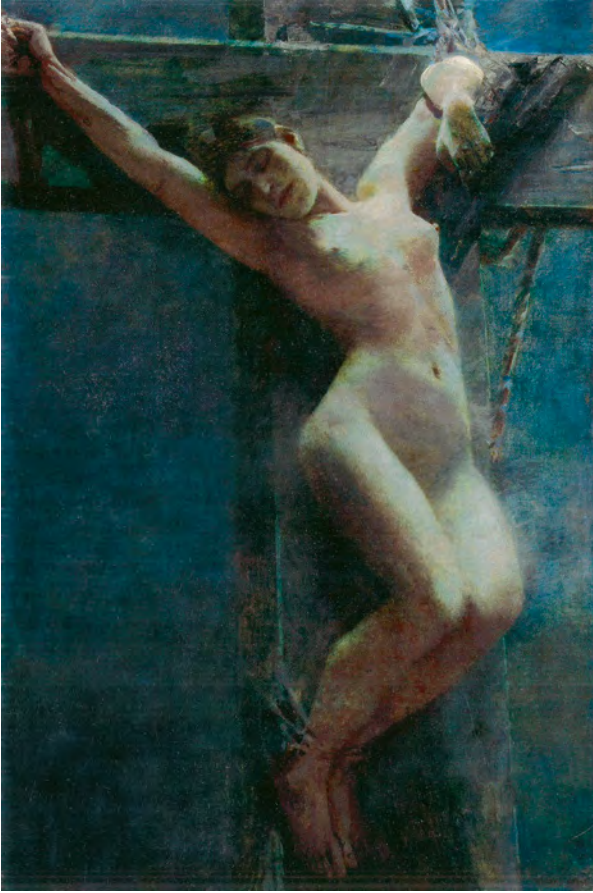


Abb. 9: Albert von Keller: Gekreuzigte Märtyrerin (1894)

Frankreich auch pornographische Fotografien von an Kreuze gebundenen Frauen, in der üblichen Leidenshaltung und mit himmelwärts gerichtetem Kopf, aber völlig unbekleidet, teils mit exponiertem Schambereich.¹¹³

113 Vgl. ebd., S. 87–89. Siehe auch die pornographische Fotografie einer gefesselten Frau in Märtyrerpose in: Prüderie und Leidenschaft. Der Akt in viktorianischer Zeit. Hg. von Alison Smith. Übers. aus dem Englischen. München und Ostfildern-Ruit 2001, Nr. 99 [S. 173].

Das Arrangement eines nackt aufgebahrten Frauenkörpers inmitten einer Menge ›faszinierter‹ Männer begegnet im 19. Jahrhundert auch im psychopathologischen Kontext. Es war ganz naheliegend, in den Märtyrerinnenbildern einen »Ausdruck von Hysterie« zu vermuten, wie es Hofmannsthal in der Erinnerung an Max' Heilige Julia formuliert hat.¹¹⁴ Wie die Märtyrerin konzipierte man auch die Hysterikerin als liminale Figur, die sich durch ihre Konvulsionen in quasi ›unverfügbare‹ Sphären jenseits der Rationalität begibt. So wie auf das Martyrium die Seligkeit folgte auf die Ekstasen der Hysterikerin (*attaques*) meist die Ohnmacht (*délire*).¹¹⁵ Und wie die wehrlose Märtyrerin wurde auch die Hysterikerin im voyeuristischen Blick der Geschlechtspathologie fortlaufend sexualisiert. Oftmals griff man dabei auf die Pathosformeln der christlichen Passion zurück. In seiner *Iconographie de la Salpêtrière* (1876) ließ Charcot mehrere ›Hysterikerinnen‹ fotografieren, deren Konvulsionen angeblich zu imaginären Kreuzigungen geführt hätten und deren Ekstasen eine eindeutig erotische Dimension zukam.¹¹⁶ Nicht nur im Sujet, sondern auch in der Perspektive folgen Charcots fotografisch gestützte Hysteriestudien einem ähnlich voyeuristischen Muster wie die Märtyrerinnenmotive in der Malerei. Die wesentliche Gemeinsam-

114 Die Assoziation von Gabriel von Max' Märtyrerin mit der Hysterikerin war um 1900 topisch; Richard Muther (*Geschichte der Malerei*, S. 431) beispielsweise spricht von dem »merkwürdig visionäre[n] oder hysterisch schwärmerische[n] Ausdruck« auf dem Gesicht der Heiligen.

115 Vgl. zu den vier Phasen der Hysterie und ihren christlich-sakralen Assoziationen die Erläuterungen bei Elisabeth Bronfen: *Das verknotete Subjekt. Hysterie in der Moderne*. Berlin 1998; Georges Didi-Huberman: *Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*. Übers. von Silvia Henke, Martin Stingelin und Hubert Thüring. München 1997 [zuerst 1982], bes. S. 295–299 [zu Kreuzigungen und Opferdelirien]; Regina Schaps: *Hysterie und Weiblichkeit. Wissenschaftsmythen über die Frau*. Frankfurt a. M. und New York 1982, v. a. S. 55–90 zur Interferenz von Sakralsemantik und Hysteriepathologie.

116 Vgl. die Abbildungen bei Zänker: *Crucifixe*, S. 73–76. Siehe dazu ausführlich Didi-Huberman: *Erfindung der Hysterie*, der nachweisen kann, wie inszeniert diese Fotografien waren. Teilweise imitierten die Hysterikerinnen Bilder, teilweise führten sie das diagnostizierte Krankheitsbild regelrecht schauspielerisch auf. Juliane Vogel (*Die Furie und das Gesetz. Zur Dramaturgie der ›großen Szene‹ in der Tragödie des 19. Jahrhunderts*. Freiburg 2002, S. 397) hat deshalb auf die »Reziprozität« von *Salpêtrière* und Theaterbühne hingewiesen. Die Hysterikerin der Anstalt und die Furien der Bühne widersetzten sich der männlichen Gesetzmäßigkeit und unterliefen die Geschlechterordnung der bürgerlichen Gesellschaft. Eine Analogie bestehe in der Sakralisierung der Ekstase – wie das Drama des 19. Jahrhunderts zahlreiche »pseudosakralen Priesterinnenszenen« kenne, gingen auch Charcots Notizen von einer »Krankheit heiliger Ekstasen« aus (ebd., S. 364). Zur verbreiteten »Attitüde des Gekreuzigten« vgl. ebd. S. 377–379.



Abb. 10: Herbert Schmalz: Faithful unto Death (1888)

keit besteht darin, die ohnmächtige Frau als gleichermaßen fremd – sei es pathologisch ›anders‹ oder sakral entrückt – und körperlich ausgeliefert, willenlos und vergegenständlicht zu konzipieren. Ihr Körper wird mit den medialen Mitteln der Dokumentation, Fotografie, Poesie und Malerei auf eine bestimmte Weise in Szene gesetzt.

Auf welche Weise, das illustriert kaum etwas deutlicher als das einigermaßen geschmacklose Monumentalgemälde des britischen Malers Herbert Schmalz, *Faithful unto Death*, »*Christianos ad Leones!*« (1888, Abb. 10), ein aus allerlei viktorianischen Faszinationselementen zusammengeschustertes, dabei steril wirkendes Phantasma römischer Dekadenz. Es reiht sieben

dem Tod durch die Löwen geweihte Christenmädchen nebeneinander, alle völlig nackt und an Hermen gefesselt. Im Hintergrund ragen die Ränge des Kolosseums empor, in denen undeutlich das Publikum auszumachen ist. Teils blickt die Masse gelangweilt, teils erwartungsfroh auf das grausame Geschehen. Als männliche Beobachterfiguren hat Schmalz zwei orientalisierte, mit Leopardfell bekleidete Sklaven erfunden, die sich um die Heiligen entweder besorgen oder sie lüstern betrachten, das bleibt sinnfälligerweise unklar. Wie üblich wirken die Körper der jungen Heiligen marmorhaft-blass, statuarisch, kindlich – ihre Scham ist unbehaart –, makellos, unversehrt und schonungslos exponiert. Die Komposition der Figuren folgt einer seriellen Logik und zielt ganz auf die Illustration weiblicher Affektivität und Affektkontrolle. Auf der einen Seite bietet es mit der ersten, der dritten und vierten Figur von links die ikonischen Formeln des Trostes im Gebet, des Muts und der Hoffnung auf; auf der anderen Seite erinnert es an hysterische Gesten von Rage und Verzweiflung (die beiden Figuren ganz rechts im Hintergrund) sowie Ohnmacht und Erschlaffung (die beiden am Boden liegenden Figuren).¹¹⁷ Mit Ausnahme des Mutes decken die sieben Märtyrerinnen damit das gesamte ikonische Spektrum weiblichen Selbstverlusts und weiblicher Selbsthingabe ab. Auf diese Weise entfaltet Schmalz' Kolosseumsfantasie eine Art Taxonomie ›schöner Hilflosigkeit‹, die insofern ähnlich funktioniert wie Charcots serielle Fotografien, als beide Bildreihen die Objekte ihrer Klassifikationslust sexualisieren. Unter dem Deckmantel eines sentimental Mitleids mit der hysterisch-delirierenden, gequälten oder gemarterten *Femme fragile* richtet sich das männliche Subjekt sein Untersuchungs- als Begehrensobjekt zurecht.

Es fällt gar nicht leicht, den genauen Punkt zu bestimmen, an dem die genannten Bilder von der subtileren Erotik der Hingabe in die explizite Sexualisierung ihrer Figuren kippen. Vordergründig idealisiert ja selbst Schmalz' *Faithful unto Death* noch die christliche Überwindung des Irdischen im Glauben. Für Delaroches *Jeune Martyre*, vielleicht auch für Max' *Heilige Julia* mag das mehr oder minder plausibel sein, bei Kellers *Im Mondschein* und den *Bondage*-Pornographien um 1900 aber nicht. Handelt es sich also um eine historische Entwicklung, im Sinne einer sukzessiven Frivolisierung des Motivs? Das erscheint allzu schematisch, missachtet auch die erotisierende Rezeption bereits der früheren Werke. Besser geht man von einem Kippverhältnis zwischen Sakralität und Erotik aus, wie es Judentum und Christentum immer schon kultiviert haben. Wie unten auszuführen sein wird, ist das religionstheoretisch oft analysiert worden. Sakralisierung, Erotisie-

117 Smith (Prüderie und Leidenschaft, S. 233) weist daraufhin, dass die »beiden Figuren zur Rechten [...] in der Haltung einer Andromeda präsentiert« sind.

rung und Sexualisierung der ›schönen Leiche‹ verhalten sich demnach nicht widersprüchlich zueinander und lassen sich auch nicht in eine historische Abfolge sortieren. Als Betrachtungsweisen des Heiligen sind sie im Sujet des Martyriums immer schon angelegt, wenngleich sie im jeweiligen Kontext latenter bleiben oder manifester werden können.

Und doch prägt das 19. Jahrhundert diesem eher allgemeinen, religionstheoretisch begründbaren Konnex eine sehr spezifische Gestalt auf. So sehr sich die viktorianische Idolisierung der ›schönen Leiche‹ auch um eine Aura sakraler Unverfügbarkeit bemüht, perspektiviert sie das Martyrium als Spektakel der Passionen, in dem der Körper der Figur durch und durch verfügbar erscheinen muss. Wie schon der mittelalterliche Reliquienkult nahelegt, weckte die Preisgabe des getöteten Heiligenkörpers eben nicht nur Adorations-, sondern auch Aneignungsimpulse mit erotisch-sexuellen Zügen. Sie entfalteten im 19. Jahrhundert eine unverkennbar transgressive Dynamik.

3 Pathos als Begehrensformel: Der Heilige Sebastian

Es ist eine alte Einsicht, dass die Kunst der Moderne das ›Unanständige und Kranke‹ für sich entdeckt, wie Musils berühmter Essay betitelt ist.¹¹⁸ Gemeint ist der Amoralismus seit Baudelaire, die ›Hässlichkeit‹ des Naturalismus ebenso wie das Satanische des *Fin de Siècle* und die Psychopathien des Expressionismus. Alkoholiker, Obdachlose, Prostituierte, Mörder, Perverse, Wahnsinnige – die Erzählwelten der Jahrhundertwende sind bevölkert von den Ausgestoßenen der bürgerlichen Gesellschaft. Nicht ihr erfolgreicher Lebensweg interessiert die Literatur, sondern die Diskontinuitäten ihrer Erfahrungen, ihre verzerrte Weltwahrnehmung, ihre Machtlosigkeit und ihre unheilbaren Leiden. Immer öfter verbinden sich um 1900 die sakralen Elemente der Legende (Wunder und Vision, Sünde und Konversion, Selbsthingabe und Opfertod) mit einer genuin modernen Reflexion psychologischer, sexueller und sozialer Devianz. In Flauberts *Saint Julien l'Hospitalier* (1877) tötet der Titelheld im lustvollen Blutrausch erst die halbe Fauna eines Waldes, dann seine Eltern, bevor er sich bekehrt und dadurch sühnt, eine Nacht im gleichen Bett wie ein Leprakranker zu verbringen, der sich am Ende als Jesus Christus selbst herausstellt. In einer wenig bekannten Erzählung von Anna Seghers, der *Legende von der Reue des Bischofs Jehan d'Aigremont von St. Anne*

¹¹⁸ Robert Musil: Das Unanständige und Kranke in der Kunst [1911]. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 2: Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik. Hg. von Adolf Frisé. Erw. Neuausgabe. Reinbek bei Hamburg 1978, S. 977–984.

in Rouen (1924), figuriert der Heilige als wahnhaft träumender Bischof und Prostituiertenmörder, der nach Reue und Erlösung sucht. In Joseph Roths *Legende vom Heiligen Trinker* (1939) streunt ein obdachloser Alkoholiker im Rausch durch Paris. Auch die Wahl des Inzestthemas in Thomas Manns Gregorius-Legende *Der Erwählte* (1951) dürfte sich dieser Linie verdanken, der Assoziation von Sakralität und Verworfenheit.¹¹⁹

All diese Erzählungen wenden die aufklärerisch-bürgerliche Kritik am Heiligenkult produktiv. Sie erzählen von den Kehrseiten der bürgerlichen Gesellschaft im generischen Modus des Sakralen. Galten die Heiligen seit dem 18. Jahrhundert als Schwärmer und Wahnsinnige, ihr Armutsgelübde als extremistisch, ihr Verzicht auf körperliche Hygiene, ihr Bruch mit der Familie und der Ordnung der Gesellschaft als asozial, so resakralisiert die Legende der Moderne just diese Existenzform als Provokation der bürgerlichen Ordnung. Glaubt man Northrop Frye, so entspringen solche Erzählungen einer Art Sündenbockmechanismus, durch den das Bürgertum seine sozialen Ressentiments an fiktiven Opferfiguren (*pharmakoi*) auslasse.¹²⁰ An den imaginierten Ausgestoßenen des modernen Romans manifestieren sich die Angst- und Gewaltfantasien der zeitgenössischen Leserschaft. Daher stößt ihnen unerklärliches Unheil zu, dem gegenüber sie nur hilflos reagieren können und an dem sie zugrunde gehen – ein heiliges Opfer der bürgerlichen Gesellschaft, erbracht in den abgezirkelten Imaginationsräumen der Fiktion.

Die Sakralisierung von Devianz erstreckt sich nicht nur auf soziale Figuren,

119 Gustave Flaubert: *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* [Trois contes]. In: Ders.: *Cœuvres complètes*. Bd. 5: 1874–1880. Hg. von Stéphanie Dord-Crouslé u. a. Paris 2021, S. 251–279. – Anna Seghers: *Die Legende von der Reue des Bischofs Jehan d'Aigremont von St. Anne in Rouen*. In: Dies.: *Werkausgabe*. Bd. II,1: *Erzählungen 1924–1932*. Hg. von Peter Beicken. Berlin 2014, S. 205–229. – Joseph Roth: *Die Legende vom heiligen Trinker*. Köln 2000. – Thomas Mann: *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke, Briefe, Tagebücher*. Bd. 11: *Der Erwählte*. Hg. von Heinrich Detering und Maren Ermisch. Frankfurt a. M. 2022.

120 Vgl. Northrop Frye: *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton 1957, S. 33–35. Frye zufolge entsprechen diese bemitleidenswerten Antihelden dem »ironischen Modus«, einem seiner fünf archetypischen Modi der Literatur. Sie stehen auf der letzten Stufe eines sukzessiven Absinkens weltliterarischer Figuren: Während die nordischen und antiken Mythen bevorzugt von Göttern handeln, die mittelalterlichen *Romances* von Helden mit übernatürlicher Kraft, so wählt die Epik und Tragik der Renaissance immerhin noch hochstehende Herrscherfiguren. Die »middle-class culture« seit dem 18. Jahrhundert bevorzugt dann mittelmäßige Individuen, die der bürgerlichen Leserschaft der Zeit nachgebildet sind (ebd., S. 41 f. und 45 f.). Seit Ende des 19. Jahrhunderts führe der Weg zu den Ausgestoßenen der Gesellschaft, die der Realität der Leserschaft weder idealisch enthoben noch mimetisch gleichgestellt sind, sondern unter ihnen oder ganz außerhalb ihrer Gesellschaftsform stehen. Der ironische Modus der Moderne bewege sich auf diese Weise wieder zurück in Richtung Mythos: »[D]im outlines of sacrificial rituals and dying gods begin to reappear in it. Our five modes evidently go around the circle« (ebd., S. 42).

sondern auch auf geschlechtlich-sexuelle Aberrationen. Was die bürgerliche Gesellschaft des 19. Jahrhunderts als naturwidrig und unproduktiv verdammt, im Sexualdiskurs als ›Perversion‹ registriert und pathologisiert, dem verleiht die zeitgenössische Kunst und Literatur die Aureole des Heiligen. Das geht über die ästhetische Faszination am sozialen Grenzfall und sexuellen Tabu weit hinaus. Indem sie das Stigmatisierte im Gewand des Sakralen präsentieren, decken Kunst und Literatur einige der Mechanismen auf, mit denen soziale Grenzen überhaupt gezogen und überwacht werden. Ob beabsichtigt oder nicht, handelt es sich folglich um Gegenrepräsentationen, in denen die Konventionen der Männlichkeit, der Heterosexualität, des fruchtbaren Liebesakts und selbst der Mensch-Tier-Grenze gestört und überschritten werden.

Der Heilige Sebastian I: Androgynie

Der Heilige Sebastian gilt bis heute als schwule Ikone. Auf ›campen‹ Fotografien, etwa bei Pierre et Gilles (*Les Saints*, seit 1987), ist er ebenso oft in Szene gesetzt worden wie auf den Titelblättern von Magazinen und im homoerotischen Kunstfilm, prominent in Derek Jarman's filmischer Legende *Sebastiane* (1976) und in Petr Weigl's deutsch-tschechischer Fernsehproduktion *Das Martyrium des heiligen Sebastian* (1984).¹²¹ Seit der AIDS-Epidemie hat die Homosexuellenbewegung sich auf Sebastian als Schutzpatron der Pestkranken bezogen. Viele Autoren schildern in ihren Erinnerungen die jugendliche Betrachtung von Bildern des halbnackten, von Pfeilen durchbohrten Sebastian als erotischen Schlüsselmoment, der ein Begehren weckte, dessen man sich zuvor nur ahnungsweise bewusst gewesen sei.¹²² Schon Magnus Hirschfeld notierte, man begegne »in den Wohnungen von Homosexuellen« oft einer ähnlichen Zimmereinrichtung und bestimmten Gemäldereproduktionen, darunter vor allem »der heilige Sebastian in den verschiedensten Darstellungen der italienischen Blütezeit«.¹²³ Zu Beginn des

121 Vgl. die zahlreichen Abbildungen in den Katalogen: Heiliger Sebastian. A Splendid Readiness for Death. Ausstellung der Kunsthalle Wien 2003/2004. Hg. von Gerald Matt und Wolfgang Fetz. Wien und Bielefeld 2003. – Joachim Heusinger von Waldegg: Der Künstler als Märtyrer. Sankt Sebastian in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Worms 1989.

122 Vgl. die Beispiele in Irene Ulrich: Der heilige Sebastian. Vom christlichen Märtyrer zur homosexuellen Utopie. In: Orte und Räume des Religiösen im 19.–21. Jahrhundert. Hg. von Franziska Metzger und Elke Pahud de Mortanges. Paderborn 2016, S. 207–223.

123 Magnus Hirschfeld: Die Homosexualität des Mannes und des Weibes [1914], zit. n. Ulrich: Der heilige Sebastian, S. 210.

20. Jahrhunderts fungierte der Märtyrer offenbar nicht nur als jugendliche Sehnsuchtsfigur und Marke auf dem Weg zur sexuellen Selbsterkenntnis, sondern auch als Schibboleth, mit dem man erotische Präferenzen anzeigen und die sexuelle Identität trotz allen Repressionen zumindest im Intimraum der eigenen vier Wände bekennen konnte.

Es handelt sich um ein altes Phänomen, wenngleich sein Ursprung wohl nicht in den antiken und mittelalterlichen Viten liegt. Zwar wird dort erwähnt, Sebastian habe als römischer Soldat die besondere Zuneigung des Kaisers Diokletian genossen, der ihn stets in seiner Nähe haben wollte, und zwar erwähnt die Legende auch zwei christliche Brüder, für die Sebastian sich einsetzt und die mit ihm sterben. Aber nichts deutet auf eine homoerotische Liebesbeziehung hin.¹²⁴ Erst die Renaissancemalerei stellte Sebastian als nackten Jüngling dar und schuf so die Grundlage seiner erotischen Affizierung. Hieß es in den *Legenda aurea* noch lapidar, der pfeilgespickte Heilige habe am Ende »wie ein Igel« ausgesehen (»quasi ericius videretur«),¹²⁵ so erhob die Renaissance die Pose ins Pathetisch-Erhabene. Dutzende Darstellungen zeigten seinen jugendlichen Körper, meist nur von einzelnen Pfeilen leicht verwundet und in ekstatisch verdrehter Haltung. Bereits unter den Zeitgenossen erweckte das Motiv erotische Gefühle. Man habe eine Sebastianabbildung des Fra Bartolommeo aus einer Kirche entfernen müssen, überliefert Vasari, weil bei der Beichte ans Licht kam, dass mehrere Frauen bei der Betrachtung »gesündigt« hätten.¹²⁶

Ausdrücklich homoerotisch besetzt wird Sebastian im 19. Jahrhundert, beispielsweise in August von Platens Italienerinnerungen und in seinen Gedichten.¹²⁷ In einem Sonett von August Wilhelm Schlegel überblenden sich Erotik und Passion auf suggestive Weise:

Der heilige Sebastian

Sebastian, römischen Geblüts ein Krieger,
Schwur zu den Fahnen, die unsterblich lohnen.
Den Märtyrern wies er die lichten Kronen,
Und mancher ward, von ihm ermuthigt, Sieger.

124 Vgl. die Legende bei Jacobus de Voragine: *De sancto Sebastiano*. In: Ders.: *Legenda aurea*. Goldene Legende. Zweisprachige Ausgabe. Hg. und übers. von Bruno W. Häuptli. Freiburg, Basel und Wien 2014, S. 381–393.

125 Ebd., S. 388.

126 Zit. n. Richard A. Kaye: »Determined Raptures«. *St. Sebastian and the Victorian Discourse of Decadence*. In: *Victorian Literature and Culture* 27/1 (1999), S. 269–303, hier S. 273.

127 Vgl. Ulrich: *Der heilige Sebastian*, S. 207f.

Der Imperator hört's ergrimmt. Betrieger!
So willst du mir und unsern Göttern lohnen?
Ergreift ihn augenblicklich, Centurionen!
Als Wurfziel seiner eignen Schaar erlieg' er.

Vom Pferd gerissen, aller Waffenzierde
Entkleidet, steht er still dem Kampf entgegen,
An einen Baum mit Banden festgeschlungen.

Die Köcher leert nun grausame Begierde:
Doch so viel Pfeile kann die Brust nicht hegen,
Als von des Heilands Liebe sie durchdrungen.¹²⁸

»Entkleidet«, »festgeschlungen«, »Begierde«, »von des Heilands Liebe [...] durchdrungen« – die Vokabeln, die Schlegel im Sextett wählt, fassen das Martyrium liebessemantisch. Zudem ambiguisiert Schlegel das Geschlecht des Heiligen, wenn er mit der Wendung, seine ›Brust‹ ›hege‹ die Pfeile – beides mütterlich konnotierte Wörter –, auf die passive Rolle der Empfängnis abhebt. Es wäre ja stattdessen denkbar gewesen, die heroischen Aspekte des Muts und des Trotzens stärker zu betonen, die im ersten Quartett etabliert werden. So aber erscheint Sebastian erst als Objekt der ›Begierde‹ römischer Schergen, dann als passiver Part einer erotisierten *Unio mystica* mit Christus. Noch dutzende Jahre später beschreibt Rilke *Sankt Sebastian* (1904/1905) in einem ekphrastischen Sonett als »Weitentrückt wie Mütter, wenn sie stillen« – wieder also die Assoziation mit Mütterlichkeit, und wieder wird der Pfeilschuss sexualisiert: Die Pfeile hätten ihn durchbohrt, »als sprängen sie aus seinen Lenden, | eisern bebend mit den freien Enden«.¹²⁹

So brach das Bild des Heiligen Sebastian die bürgerliche Grenze zwischen männlich codierter Selbstbeherrschung und weiblich codierter Empfängnishaltung auf. Seit der Renaissance wirkt er heldenhaft entschlossen, aber auch ekstatisch, das heißt, er verdreht die Augen gen Himmel, windet sich unter seinen Fesseln, verrenkt den Kopf, ist also ›außer sich‹ wie die Hysterikerinnen, die Mustergestalten weiblichen Kontrollverlusts.¹³⁰ Die

128 August Wilhelm Schlegel: Der heilige Sebastian. In: Ders.: Sämtliche Werke. Bd. 1. Hg. von Eduard Böcking. Leipzig 1846 [Nachdr. Hildesheim 1972], S. 314 f.

129 Rainer Maria Rilke: Sankt Sebastian. In: Ders.: Werke. Kommentierte Ausgabe. Bd. 1: Gedichte. 1895 bis 1910. Hg. von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn. Frankfurt a. M. und Leipzig 1996, S. 471.

130 Vgl. Kaye: »Determined Raptures«, S. 272: »It was this St. Sebastian who allowed nine-

Pathosformeln der Renaissance ambiguisierten sich auf diese Weise – war es Schmerz oder Ekstase, ›männliches‹ Durchhalten oder ›weibliche‹ Hingabe? Aufgrund seiner Androgynie stieg der Heilige Sebastian zum Inbegriff dekadenter Körperlichkeit auf. Für einen Skandal sorgte die Aufführung von D'Annunzios *Le Martyre de Saint Sébastien* (Musik von Debussy) 1911 in Paris, unter anderem, weil mit Ida Rubinstein eine Frau und russische Jüdin den Heiligen spielen sollte. Kurzerhand verbot der Erzbischof von Paris allen Katholiken, die Aufführung des *Saint Sébastien* zu besuchen und ließ die Werke D'Annunzios auf den Index setzen.¹³¹

Der heilige Sebastian II: Ostentation des Stigmas

Freilich muten nicht alle Sebastianbilder um 1900 androgyn an. Im Gegenteil konnte gerade die ostentative Männlichkeit der Figur ihre Homoerotisierung bedingen. Schon in der Mitte des 19. Jahrhunderts wurden in den USA eindeutig sexualisierte Fotografien des *Martyrdom of St. Sebastian* veröffentlicht,¹³² auf denen ein besonders muskulöses Modell den Heiligen gab. Auch Elisär von Kupffer ließ sich 1905 halbnackt als Heiliger Sebastian fotografieren, ebenfalls ohne ihm androgynen Züge zu verleihen (Abb. 11).¹³³ Es handelt sich um eine Art Maskerade, wie sie für die homoerotische Kultur um 1900 so typisch war. Man stilisiert die eigene Identität und sucht Rollenvorbilder im mythischen Bestand der Kulturgeschichte. Auch in diesen Fällen also fungiert der Heilige Sebastian als theatralische Figur. Aus der Performativität der Passion gewinnt die Figur ihre Transgressivität: Man zeigt den Körper des Heiligen vor und markiert im Vorzeigen seine Verletzlichkeit. Er wird in seiner nackten Körperhaftigkeit wie auf eine Bühne gestellt (*Ecce homo*). Dabei konturiert man die männlichen Charakteristika

teenth-century writers a sacred means of escaping the fetters of Puritan anti-corporeality, for the Roman martyr was a figure who confounded the boundaries dividing manly self-restraint from an excessive erotic ecstasy usually gendered as female«.

131 Zu dem Skandal und zur Androgynie in D'Annunzios *Le Martyre* vgl. Frances Clemente: *Le Martyre de Saint Sébastien* di Gabriele D'Annunzio. In: *Mimesis Journal* 10/2 (2021), S. 169–191. Die fünfkaktige Tragödie – im Untertitel *Mistère* genannt – folgt dem Vorbild des mittelalterlichen Mysterienspiels und vollzieht sich in statischen fünf »mansions«, die zum Teil über die Legende des Heiligen Sebastian weit hinausgehen; vgl. Gabriele D'Annunzio: *Le Martyre de Saint Sébastien. Mistère*. In: Ders.: *Le Opere. Tragedie, sogni e misteri*. Bd. 2. Hg. von Annamaria Andreoli und Giorgio Zanetti. Mailand 2013, S. 527–726.

132 Vgl. die Abbildung bei Kaye: »Determined Raptures«, S. 282 (Oscar Rejlander: *The Martyrdom of St. Sebastian*, erschienen in *Photographic Times and American Photographer*, 5. November 1867).

133 Vgl. Heusinger von Waldegg: *Der Künstler als Märtyrer*, Abb. 17.



Abb. 11: Elisar von Kupffer als Heiliger Sebastian (um 1905)

seines Körpers, vor allem die muskulöse Statur. Da es sich bei dem Pfeilsschuss um Fernwaffen handelt, ist es nicht nötig, die römischen Soldaten mit abzubilden, die ihn zu morden suchen. Daher steht er meist allein, anders als viele andere Märtyrer, die notwendig von Schergen umringt sind. Sebastians Singularität wird durch die monolithische Säule gespiegelt, an die er auf manchen Darstellungen gefesselt ist. Und eben dieser exponierte Körper mitsamt seiner markanten Männlichkeit wird im Akt der Marterqual negiert, verletzt, entgrenzt, die Positur in Verklärung aufgelöst. Mit Sebastian präsentiert man den muskulös-männlichen Körper eines Soldaten, der aber zugleich verletzt ist, von phallischen Pfeilen durchdrungen, um nicht zu sagen: penetriert.

Sowohl der ostentative Akt des Vorzeigens als auch der negierende Akt der Marter bleiben auf ein Publikum bezogen, das nicht immer mit dargestellt wird, aber für die transgressive Dynamik der Figur grundlegend ist. Eine Tuschezeichnung von Alfred Kubin (um 1900, Abb. 12) mag das illustrieren. Sie zeigt den Heiligen Sebastian auf einer Bühne vor einer



Abb. 12: Alfred Kubin: Der Heilige Sebastian (um 1900)

Volksmenge, die ihn verspottet.¹³⁴ Sebastian trägt eine Narrenmütze und ist mit Stacheldraht an den Pfahl geschnürt. Das Motiv erinnert an die Dornenkrone Christi. Er wird nicht von Pfeilen, sondern von modernen Dolchen versehrt, die offenbar die feindlich gesonnene Gesellschaft selbst nach ihm geworfen hat. Im Publikum ist ein uniformierter Vertreter des Militärs zu erkennen, außerdem ein älterer Herr mit Hut sowie ein Bürger mit feinem Zwickel und Zigarette, daneben mehrere feixende Kinder. Im Vordergrund fällt eine barbusige Frau auf, die den Märtyrer abschätzig anblickt und von der er sein Gesicht abwendet – einerseits ein typisches Versuchungsmotiv und damit Beleg für die sexuelle Abstinenz des Heiligen, andererseits natürlich eine Abwendung vor allem von *weiblicher* Nacktheit. Kubins Zeichnung deutet den Heiligen in seinem Konfliktverhältnis zur bürgerlichen Gesellschaft, die ihn als ›Sündenbock‹ auf ein Podest stellt, entblößt und quält, derweil er aber diesen Stigmatisierungsprozess aus-

¹³⁴ Vgl. die Abbildung und Bildbeschreibung in ebd., S. 37.

hält, aufdeckt und die (sexuellen, sozialen oder ästhetischen) Werte des Aggressors unterläuft.

Der heilige Sebastian III: Tod in Venedig

So universal diese Umwertung des Stigmas kulturell auch sein mag, liegt in der Performativität von (androgynen oder verletzten) Männlichkeit, die sie, die Umwertung, im Falle des Heiligen Sebastian begünstigt, doch ein Spezifikum des bürgerlichen Zeitalters. Wie eng bei dieser Heiligenfigur bürgerliche Askese und fragile Männlichkeit ineinandergreifen, lässt sich einer Passage im *Tod in Venedig* (1912) ablesen, welche die Thomas Mann-Forschung bislang vorrangig unter dem Begriff der Kunstreligion verbucht hat.¹³⁵ Im zweiten Kapitel der Novelle wird Aschenbach zum Paradigma des Leistungsethikers erklärt, der, obschon von Natur aus schwächlich, mit ehernem Willen ›durchhält‹ – er beginnt »seinen Tag beizeiten mit Stürzen kalten Wassers über Brust und Rücken« –,¹³⁶ um sich ganz der Arbeit an der Kunst hinzugeben:

Über den neuen, in mannigfach individuellen Erscheinungen wiederkehrenden Heldentyp, den dieser Schriftsteller bevorzugte, hatte schon frühzeitig ein kluger Zergliederer geschrieben: daß er die Konzeption »einer intellektuellen und jünglinghaften Männlichkeit« sei, »die in stolzer Scham die Zähne aufeinanderbeißt und ruhig dasteht, während ihr die Schwerter und Speere durch den Leib gehen«. Das war schön, geistreich

135 In der Großen kommentierten Frankfurter Ausgabe wird sie in Anlehnung an Manns Nobelpreisrede als Ausdruck von Kunstreligion gedeutet und lediglich mit dem (historisch unrichtigen) Zusatz quittiert: »Dass Sebastian mittlerweile (!) zur homosexuellen Ikone wurde, macht die Bildwahl im Nachhinein (!) noch passender« (Terence James Reed: Kommentar zum *Tod in Venedig*. In: Thomas Mann: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Bd. 2,2: Frühe Erzählungen 1893–1912. Kommentarband von Terence J. Reed unter Mitarbeit von Malte Herwig. Frankfurt a. M. 2004, S. 411). – Friedhelm Marx (»Ich aber sage Ihnen ...«). Christusfigurationen im Werk Thomas Manns. Frankfurt a. M. 2002, S. 61 f.) deutet die Stelle vor dem Hintergrund der Schiller-Novelle *Schwere Stunde* als Ausdruck von Manns christologisch-kunstreligiöser Künstlertypologie. Ausdrücklich als homoerotisches Signal hat allein Karl Werner Böhm (Zwischen Selbstzucht und Verlangen. Thomas Mann und das Stigma Homosexualität. Untersuchungen zu Frühwerk und Jugend. Würzburg 1991, S. 339–341) die Sebastian-Passage gelesen, allerdings wiederum verkürzt, da stark biographisch-psychologisch auf die ›homosexuelle‹ Identität des Autors Thomas Mann bezogen.

136 Thomas Mann: Der Tod in Venedig. In: Ders.: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Bd. 2,1: Frühe Erzählungen 1893–1912. Hg. von Terence J. Reed unter Mitarbeit von Malte Herwig. Frankfurt a. M. 2004, S. 501–592, hier S. 510.

und exakt, trotz seiner scheinbar allzu passivischen Prägung. Denn Haltung im Schicksal, Anmut in der Qual bedeutet nicht nur ein Dulden; sie ist eine aktive Leistung, ein positiver Triumph und die Sebastian-Gestalt ist das schönste Sinnbild, wenn nicht der Kunst überhaupt, so doch gewiß der in Rede stehenden Kunst. Blickte man hinein in diese erzählte Welt, sah man: die elegante Selbstbeherrschung, die bis zum letzten Augenblick eine innere Unterhöhlung, den biologischen Verfall vor den Augen der Welt verbirgt; die gelbe, sinnlich benachteiligte Häßlichkeit, die es vermag, ihre schwelende Brunst zur reinen Flamme zu entfachen, ja, sich zur Herrschaft im Reiche der Schönheit aufzuschwingen; die bleiche Ohnmacht, welche aus den glühenden Tiefen des Geistes die Kraft holt, ein ganzes übermütiges Volk zu Füßen des Kreuzes, zu *ihren* Füßen niederzuwerfen; die liebenswürdige Haltung im leeren und strengen Dienste der Form; das falsche, gefährliche Leben, die rasch entnervende Sehnsucht und Kunst des geborenen Betrügers: betrachtete man all dies Schicksal und wieviel gleichartiges noch, so konnte man zweifeln, ob es überhaupt einen anderen Heroismus gäbe, als denjenigen der Schwäche. Welches Heldentum aber jedenfalls wäre zeitgemäßer als dieses?¹³⁷

Natürlich ist das ein Lebensthema nicht nur Aschenbachs, sondern Thomas Manns, in vielen Romanen und Erzählungen variiert, am prominentesten in *Tonio Kröger*. Noch zwanzig Jahre später hat Thomas Mann in seiner Nobelpreisrede den Heiligen Sebastian fast wortgleich als seinen eigenen »Lieblingsheilige[n]« tituliert: »Sie wissen, jener Jüngling am Pfahl, den Schwerter und Pfeile von allen Seiten durchdringen, und der in Qualen lächelt. Anmut in der Qual – dies Heldentum ist es, das Sankt Sebastian symbolisiert.«¹³⁸

Die christlich-hagiographische Referenz ist erklärungsbedürftig, insbesondere bei einem so prononciert kulturprotestantischen Autor und insbesondere im Kontext einer Novelle, die allenthalben griechische Mythologeme bemüht, aber nur dieses eine Mal einen christlichen Heros.¹³⁹ *Prima facie*

137 Ebd., S. 511f. Hervorhebung in der Vorlage.

138 Allerdings überträgt er es hier auf »den deutschen Geist« – Deutschland habe »durch seine Dichtung Anmut bewiesen in der Qual«; siehe Thomas Mann: [Rede in Stockholm zur Verleihung des Nobel-Preises]. In: Ders.: Stockholmer Gesamtausgabe der Werke. Reden und Aufsätze I. Frankfurt a. M. 1965, S. 628–631, hier S. 630.

139 Ernst A. Schmidt (»Platonismus« und »Heidentum« in Thomas Manns *Tod in Venedig*. In: *Antike und Abendland* 20 [1974], S. 151–178, hier S. 154) hat in der Sebastianreferenz ein Indiz dafür gesehen, dass die Eingangskapitel »das Christentum als historische Metapher für den Geist« etablieren, während die Schlusskapitel mit ihrem »orgiastische[n] Dionysosfest« eher dem sinnlicheren Heidentum zuneigen, bevor der Schluss die Modi der Kontemplation und des Fests im Platonismus synthetisiere.

handelt es sich um Neo-Romantik. Das Leiden als Ursprung poetischer Form, der Künstler als Märtyrer – alle wesentlichen Elemente sind in der Romantik bereits angelegt, inklusive der Spannung zur bürgerlichen Erwerbswelt, inklusive auch der Inanspruchnahme sakraler Figuren wie Priester, Märtyrer und Christus selbst. Wie der Märtyrer mit seinem Bekenntnis legt der Künstler ›Zeugnis‹ ab durch sein Werk. Er ist in der bürgerlichen Mehrheitsgesellschaft ein Außenseiter, entsagt dem Glück, ist zur Kunst berufen, lebt asketisch, ist Visionär. Das vollendete Kunstwerk ersetzt den christlichen Gott. Zwar konnte man in Thomas Manns Rückgriff auf dieses Modell trefflich eine »*Self-Fashioning*-Strategie« sehen, die teils christologische, teils nietzscheanische Züge trage und typisch sei für die weitverbreitete Sakralisierung von Autorschaft um 1900.¹⁴⁰ Aber letztlich hieß es: Es war Kunstreligion, nichts weiter.

Mir scheint jedoch der Bezug auf Sebastian über diesen ganz unbestreitbaren Konnex hinauszugehen. Wenn der Erzähler im *Tod in Venedig* Aschenbachs bevorzugten Heldentypus und am Ende Aschenbach selbst auf Sebastian projiziert, so geschieht das aufgrund des Aufführungscharakters ihrer ästhetisierten Existenz. Was bei Sebastian »Anmut in der Qual« heißt, also eine ästhetische Umformung des Leidens, firmiert bei Aschenbach unter den Begriffen »Haltung«, »Zucht« und »Form«,¹⁴¹ allesamt Kategorien einer künstlich stilisierten, um die äußere Fassade bemühten, an ein implizites Publikum gerichteten Lebensweise. Die summarischen Einblicke in die »erzählte Welt« des Dichters variieren diese Spannung von Innen und Außen beziehungsweise Tiefe und Oberfläche: In Aschenbachs Schaffen finde sich eine »innere Unterhöhlung«, die sich nach außen »vor den Augen der Welt verbirgt«, aber auch eine »Ohnmacht«, die sich in der Tiefe in Kraft verwandle, bis ein »ganzes übermütiges Volk zu Füßen des Kreuzes« niedergeworfen werde – und also vor den Füßen dieser Schaffenskraft. Alle Glieder der Reihung heben auf Aspekte der Repräsentation ab, nicht nur im Sinne der sinnlich wahrnehmbaren Form, sondern auch im Sinne des Sich-Zeigens vor einer Welt, der freilich stets etwas verborgen bleibt. Man könnte das als Sublimationsprozess verstehen – das Tabuisierte, Geheime wird als natürliche Schwäche, Qual und Stigma verstanden und muss durch Willen, heroische

140 Vgl. dazu Friedhelm Marx: Heilige Autorschaft? *Self-Fashioning*-Strategien in der Literatur der Moderne. In: Autorschaft. Positionen und Revisionen. Hg. von Heinrich Detering. Stuttgart und Weimar 2002, S. 107–120, sowie Ders.: Künstler, Propheten, Heilige. Thomas Mann und die Kunstreligion der Jahrhundertwende. In: Thomas Mann Jahrbuch 11 (1998), S. 51–60.

141 Mann: *Tod in Venedig*, passim, etwa S. 510 und S. 514.

Haltung und Leistung geformt werden, um an die Oberfläche, an die Welt zu kommen und vor der Gesellschaft präsentiert zu werden.¹⁴²

Der Gegenstand dieses performativen Akts ist in beiden Fällen, bei Aschenbach wie bei Sebastian, eine Männlichkeit, deren heroische Konstitution verletzlich und verletzt scheint.¹⁴³ Die Männlichkeit des Heiligen steht schon deshalb in Frage, weil es sich eben um einen *katholischen* Heiligen handelt. Zu den reich belegten antikatholischen Stereotypen in Manns Werk gehört selbstredend auch dasjenige vom ›verweiblichten‹ Katholizismus.¹⁴⁴ Daher fühlt sich Mann bei seiner Nobelpreisrede dazu bemüht, das Bekenntnis zum Heiligen Sebastian einzuleiten mit den salvatorischen Worten »Ich bin kein Katholik, meine Herren und Damen, meine Überlieferung ist, wie wahrscheinlich die Ihrer aller, die protestantische Gottesunmittelbarkeit«. ¹⁴⁵ Jeder Verdacht des ›Katholisierens‹ soll von vornherein erstickt werden – und das eben auch aus Gründen der Männlichkeitswahrung.

Um sie, um die Männlichkeit, bemüht sich auch der Erzähler des *Tod in Venedig* sichtbar. So mutet der Versuch, das Sebastianbild vor einer »allzu passivische[n] Prägung« zu bewahren, indem betont wird, im Dulden sei stets eine »aktive Leistung« zu sehen, auch als bemühte Remaskulinisierung des Gleichnisses an. Schon das einem anonymen Kritiker zugeschriebene

142 Vgl. die These bei Heinrich Detering: Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann. Studienausgabe. Göttingen 2002 [zuerst 1994], hier S. 321: »[D]ie ästhetische Sublimation des Erotischen geht dem Text nicht voraus, sondern wird *in ihm vorgeführt*. Sie ist nicht seine Voraussetzung, sondern sein Thema«.

143 Zu den verschiedenen Männlichkeitskonzepten im *Tod in Venedig* siehe die erhellenden Ausführungen bei Robert Deam Tobin: Queering Thomas Mann's *Tod in Venedig*. In: Thomas Mann. Neue kulturwissenschaftliche Lektüren. Hg. von Stefan Börnchen, Georg Mein und Gary Schmidt. München 2012, S. 67–79. Tobin zufolge kursieren um 1900 zwei Vorstellungen davon, wie Männlichkeit mit Homoerotik zusammenhänge: Ein ›maskulinistischer‹ Ansatz – den beispielsweise Elisar von Kupffer vertrat – ging davon aus, Homoerotik sei ein universales Phänomen, das die meisten Männer betreffe und ›hypermaskulin‹ sei, wohingegen der ›liberal-emanzipatorische‹ Ansatz – den beispielsweise Krafft-Ebing und Hirschfeld vertraten – Homosexualität für ein Minderheitenphänomen hielt, das auf Genderinversion beruhe, also eher auf pathologischer ›Effeminierung‹. Aschenbach vertrete den maskulinistischen Ansatz, während der Erzähler eher als liberal-emanzipatorisch einzuschätzen sei (vgl. ebd., S. 5).

144 Vgl. Yahya Elsaygh: Thomas Manns Katholiken. In: Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte 53/2 (2001), S. 145–168, hier S. 161: Manns katholische Figuren seien »auffallend häufig unmännlich, nichtmännlich, einfach weiblich und entsprechen [...] darin der protestantischen Propaganda vom Katholizismus als einer ›weibischen‹ Religion«. Elsaygh sieht im Spätwerk (*Doktor Faustus*, *Felix Krull*, *Der Erwählte*), in der katholisch markierte, aber sympathisch gezeichnete Erzählerfiguren dominieren, einen Versuch der nachträglichen Korrektur von Manns frühem, noch aus der Reichsgründungszeit stammendem Antikatholizismus.

145 Mann: [Rede in Stockholm], S. 630.

Urteil,¹⁴⁶ Aschenbachs Werke ließen »jünglinghafte Männlichkeit« und »stolze Scham« erkennen, ambiguisiert den von Sebastian personifizierten »Heldentypus«. Wenn der Kritiker das Beiwort ›jünglinghaft‹ wählt, so präzisiert er die Männlichkeit nicht nur, sondern schwächt sie auch leicht ab. Immerhin wird Aschenbach später, als ein Kosmetiker ihm die Haare färbt und ihn schminkt – und er also effeminiert erscheint –, ironisch als »blühende[r] Jüngling« bezeichnet,¹⁴⁷ und auch der Jüngling Tadzio, das Liebesobjekt des Dichters, erscheint als »vormännlich hold und herb«,¹⁴⁸ seine Gestalt sei von »Weichheit und Zärtlichkeit« bestimmt.¹⁴⁹ Die »jünglinghafte Männlichkeit« des Heiligen Sebastian konnotiert eine solche ›vormännliche‹ Männlichkeit. Dem entspricht die Formulierung »stolze Scham«: Der Stolz, der in der Semantik der Zeit zweifellos Heroik und Männlichkeit zu konnotieren hätte, wird im Urteil des Kritikers oxymoronisch als Adjektiv zu ›Scham‹ verwendet, einem eher der Weiblichkeit zuzurechnenden Ideal. Und so geht es weiter: Die Pfeile, durch die Sebastian üblicherweise verletzt wird, ersetzt der Erzähler durch Schwert und Speer, noch ›heroischere‹ Attribute also – nur anstatt dem Heros als Waffen zu dienen, dringen sie ihm durch den Leib, und eben dies begründet die »passivische Prägung«, die der Erzähler abzuwehren sucht.

So personifiziert der »Lieblingsheilige« Sebastian eine dem verborgenen Inneren ›abgetrotzte‹ Männlichkeit, zu der auch Aschenbach sich immer wieder neu aufrufen muss, in einem performativen Akt, der demjenigen Sebastians gleicht. Zwar wird die Performativität des Durchleidens auch als Äquivalent formaler Gestaltung erachtet. Aber darüber hinaus verbildlicht die Fragilität des soldatischen Sebastian eben vor allem die potentielle Auflösung der apollinischen Strenge in eine dionysische Formlosigkeit, die im pestverseuchten Venedig ja wirklich zu ihrem Recht kommt. Der weitere Verlauf der Erzählung handelt bekanntlich davon, wie der preußisch-apollinisch disziplinierte Aschenbach einem polnisch-katholischen Knaben nachstellt.¹⁵⁰ Prompt büßen denn auch die früheren Männlichkeitsimperative an Verbindlichkeit ein. Wenn Aschenbach am Ende als neuer Platon an seinen Phaidros die Worte richtet, »wir«, die Dichter, »mögen [...] auch Helden auf unsere Art und züchtige Kriegsleute sein, so sind wir wie Weiber, denn

146 Mann zitiert hier aus Samuel Lublinskis *Die Bilanz der Moderne* (1904), in der seine frühen Werke anerkennend und mit exakt den zitierten Worten besprochen wurden. Der Sebastianvergleich geht also ursprünglich auf Lublinski zurück, vgl. Reed: Kommentar, S. 410.

147 Mann: Tod in Venedig, S. 586.

148 Ebd., S. 539.

149 Ebd., S. 530.

150 Zur markierten Katholizität Tadzios vgl. Elsäghe: Manns Katholiken, S. 161.

Leidenschaft ist unsere Erhebung«, so verweist das direkt zurück auf den Heiligen Sebastian als ambivalenten Heldentypus.¹⁵¹ Erst die Begegnung mit Tadzio in Venedig lässt ein ekstatisches Potential zutage treten, gegen das Aschenbach sich mit seiner Performanz ›heroischer‹ Männlichkeit seit jeher zu behaupten gesucht hat. »Wer begreift die tiefe Instinktverschmelzung von Zucht und Zügellosigkeit, worin es beruht!«,¹⁵² denkt Aschenbach gegen Ende der Erzählung – und eben dieses Ineinandergreifen von ostentativer Formung und latenter Transgression wird durch die anfangs so prominent platzierte Sebastianfigur antizipiert. Aschenbachs rauschhafter Tod, der während der Betrachtung des badenden Jünglings erfolgt und ebenfalls durchaus ekstatische Züge trägt, ließe sich folglich mit einigem Recht auch als Martyrium verstehen. Es steht in der Nachfolge des Heiligen Sebastian.

Man hat die Sebastianfigur »the most threatening to overt Victorian norms« genannt,¹⁵³ weil sie nicht nur quer zur binären Geschlechterordnung des 19. Jahrhunderts steht, sondern auch zur scharfen Trennung von entsexualisierter Heiligkeit und ›pathologischer‹ Sexualität. Man könnte auch anders formulieren: So sehr das heroische »Durchhalten« (Aschenbachs »Liebingswort«)¹⁵⁴ auch zur bürgerlichen Maxime einer ›innerweltlichen Askese‹ passen mag, und so sehr Sebastian und andere Leidensheilige sich als Symbole von Arbeitsethos und Entsagung anzubieten scheinen, erhält sich durch ihre Karriere doch ein subversives Moment, das im 19. Jahrhundert an die Oberfläche tritt.

4 Zur Sakralisierung erotischer Devianz: Masochismus und Martyrium

Neben dem Heiligen Sebastian invertieren auch die Protagonisten des Masochismus die zeitgenössischen Geschlechtsstereotype.¹⁵⁵ Auf den ersten Blick

151 Mann: Tod in Venedig, S. 589.

152 Ebd., S. 557. Es ist daher zu einseitig, die Referenz auf Sebastian nur als Ausdruck der heroischen Selbstbeherrschung, der pessimistischen Leidensphilosophie und des »friderizianische[n] Preußen- und Soldatentum[s]« zu lesen, wie es bei Hans Wysling (Narzissmus und illusionäre Existenzform. Zu den Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull. Bern und München 1982, S. 141 f.) heißt. Die Figur ist meines Erachtens zu unterscheiden von dem »standhaften Zinnsoldaten«, den Mann an anderem Ort als »Symbol seines Lebens« bezeichnet hat (vgl. ebd., S. 141). Um 1900 und auch in den zitierten Passagen konnotiert der Heilige Sebastian nicht nur Selbstbeherrschung, sondern auch transgressiven Selbstverlust.

153 Kaye: »Determined raptures«, S. 273.

154 Mann: Tod in Venedig, S. 510.

155 Unter ›Masochismus‹ sei im Folgenden weniger die erotische Praktik als vielmehr eine

partizipiert der Masochist an einem typisch männlich-patriarchalen Syndrom, nämlich der oben skizzierten erotischen Idolatrie, der Entrückung der Frau zum Liebesobjekt. Den Protagonisten in Sacher-Masochs Erzählungen ist die Geliebte verehrtes Idealbild, zum Leben erweckte Marmorstatue.¹⁵⁶ Allerdings versucht der Masochist, den Abstand zwischen sich und der Angebeteten nicht dadurch zu vergrößern, dass er sie ins Sakrale distanzieret, sondern dass er sich selbst erniedrigt. Er sublimiert die Geliebte nicht zur heiligen Jungfrau, sondern pejorisiert sich selbst zum passiven Sklaven, zum »willenlose[n], unbeschränkte[n] Eigentum«. ¹⁵⁷ Dabei wechseln die metaphorischen Zuschreibungen: Während sie dämonische Züge annimmt, als kalt und grausam inszeniert wird, ergreift nun er die Position des Märtyrers, versteht sich als »Märtyrer der Liebe« und »Märtyrer des Weibes«. ¹⁵⁸ Nicht das Objekt, sondern das Subjekt der asymmetrischen Liebesstruktur wird den passiven Heiligen verglichen. Somit verkehrt der Masochismus just jenes Muster, das der viktorianischen Spiritualisierung der Liebe zugrunde liegt. ¹⁵⁹

kulturelle Formation verstanden, die erotische Praktiken um 1900 literarisiert und diskursiviert. Meine Aussagen zum Masochismus beziehen sich daher nur auf Texte: zum einen auf die literarischen Rezeptionen von Sacher-Masochs Erzählungen (etwa bei Kafka, Walser, Döblin und anderen), zum anderen auf den sexualpathologischen und psychoanalytischen Masochismus-Diskurs um 1900 und im frühen 20. Jahrhundert.

156 Der Pygmalion-Mythos klingt gerade bei Sacher-Masoch öfter an, unter anderem natürlich in *Venus im Pelz*, vgl. beispielsweise Leopold von Sacher-Masoch: *Venus im Pelz*. Mit einer Studie über den Masochismus von Gilles Deleuze. Frankfurt a. M. 2013, S. 19 f. und 22 f. – Siehe dazu Begemann: *Der steinerne Leib*, hier S. 158, sowie Michael Sauter: *Marmorbilder und Masochismus. Die Venusfiguren in Eichendorffs *Das Marmorbild* und in Sacher-Masochs *Venus im Pelz**. In: *Neophilologus* 75 (1991), S. 119–127.

157 Sacher-Masoch: *Venus im Pelz*, S. 60.

158 Ebd., S. 39.

159 Wie man verschiedentlich festgestellt hat, erotisiert der Masochismus mit seiner Lust an der Entsagung und dem gesuchten Strafvollzug gerade die repressive Kultur der Entsexualisierung. Vgl. Albrecht Koschorke: Leopold von Sacher-Masoch. *Die Inszenierung einer Perversion*. München 1988, S. 119–139, bes. S. 129 f. – In einer einflussreichen Deutung hat auch Gilles Deleuze (Sacher-Masoch und der Masochismus [zuerst 1967]. Übers. von Gertrud Müller. In: Sacher-Masoch: *Venus im Pelz*, S. 163–281) versucht, den Masochismus von seiner freudianischen Bestimmung als Kehrseite des Sadismus zu befreien und die Unterschiede in der Struktur der beiden Phänomene hervorzuheben. Beide beruhen auf dem Umschlag von Entsexualisierung (Tabu) und Resexualisierung. Allerdings »resexualisiere« der Masochist das Ideal des Kalten (Über-Ich, Schuldgefühl, Tabu), ironisiere es im Zerrbild des vertraglich garantierten Auspeitschens und vernichte dadurch humoristisch die Herrschaft des Über-Ichs. Der Sadismus dagegen zeige den Triumph des Über-Ichs über das im gequälten Objekt veräußerte Ich, büße damit aber seine Entsexualisierungsfunktion ein, indem es das Ich resexualisiere. Überträgt man die psychoanalytischen Kategorien von Über-Ich und Ich auf die historische Opposition von gesellschaftlicher Norm und Individuum, so sind Deleuzes Beobachtungen

Weil der Mann die als weiblich konstruierte Rolle der passiven Märtyrerin annimmt, gilt der Masochist im Sexualdiskurs um 1900 als »effeminiert« und wird oft mit dem Homosexuellen verglichen.¹⁶⁰

Zwischen dem bürgerlichen Ideal der schönen Heiligen und seiner Umkehrung im Masochisten als Märtyrer bestehen allerdings fundamentale Differenzen. Zwar fungiert in beiden Fällen das Martyrium als Sinnbild der Entmachtung, der Annihilation des Selbst. Der Unterschied liegt aber in der Bedeutung des Körpers. Während man sich die Selbstentgrenzung der schönen Märtyrerin gleichsam als Entkernung des Körpers vorstellt, entsteht der Selbstverlust des masochistischen Märtyrers in der Intensivierung körperlicher Reize. Die Heilige entledigt sich ihres Selbst im Sterben und bewegt sich bereits auf ein Jenseits hin. Dagegen ist die Ent-Selbstung des Masochisten körperlich gebunden und verbleibt somit in der Immanenz. Sein »Martyrium« ist gerade nicht liminal, seine Schmerzenslust kennt keine Erlösung im Jenseits.¹⁶¹ Ein zweiter Unterschied besteht in der Negation des Willens, also im Erleiden eines Zwangs. Während das idolatrische Motiv das Moment der Unfreiwilligkeit akzentuiert, ist es im Masochismus meist durch einen Vertrag oder andere kontraktualistische Arrangements gerahmt. In Sacher-Masochs Erzählungen fungiert der Augenblick, in dem der Protagonist den Vertrag unterzeichnet und damit seine Selbstversklavung in Kraft setzt, als Peripetie.¹⁶² Die Ausgestaltung des Vertrags wird rechtlich spezifiziert, seine Abschrift und Unterzeichnung in allen Konsequenzen bedacht. So wählt der Masochist die Willenlosigkeit bewusst. Er folgt eben nicht Gottes Auftrag oder der heilsgeschichtlichen Notwendigkeit, für den christlichen Glauben zu leiden, sondern tritt in ein institutionalisiertes Spiel ein, in dem Tyrann und Märtyrer nur noch als vorgefertigte Rollen dienen.

zum »jähren Sprung« von der Entsexualisierung (Sakralität der Liebe) zur Resexualisierung im Masochismus durchaus erhellend.

160 Krafft-Ebing etwa hält den Masochismus beim »Weibe« für eine »zu einem gewissen Grade [...] normale Erscheinung« (Richard Krafft-Ebing: *Psychopathia sexualis*. Mit besonderer Berücksichtigung der conträren Sexualempfindung. Eine klinisch-forensische Studie. Stuttgart ⁸1893 [zuerst 1886], S. 135), während der Masochismus beim Mann »als eine rudimentäre conträre Sexualempfindung, als eine theilweise *Effeminatio*« aufzufassen sei, als »Uebergang einer eigentlich dem Weibe zukommenden Perversion auf den Mann« (ebd., S. 144). Siehe auch ebd., S. 119, mit weiteren Belegen zur zeitgenössischen These einer Verwandtschaft zwischen Masochismus und der »conträren« Sexualempfindung (also Homosexualität).

161 Gegen Theodor Reiks Masochismustheorie hat Koschorke (Sacher-Masoch, S. 134 f.) eingewendet, Sacher-Masochs Straßflust folge gerade keiner messianischen Struktur, sei also nicht transitorisch konzipiert oder auf eine spätere Belohnung (etwa im Orgasmus) ausgerichtet. Es handle sich um eine »absolute Verdiesseitigung der Lust«.

162 Vgl. Sacher-Masoch: *Venus im Pelz*, S. 86–89.

So kommt dem Martyrium in der masochistischen Literatur zunächst eine metaphorisch-illustrative Funktion zu. Es handelt sich um eine Art historisches Kostüm, das der Masochist sich ironisch aneignen kann und das äquivalent zu anderen Beziehungskostümen steht, zu Brunhilde und Gunther, Simson und Delila, Apollo und Marsyas.¹⁶³ Anders als diese Referenzen allerdings erschöpft das Martyrium sich nicht darin, die masochistische Komödie der Lüste historisch auszustaffieren. Märtyrer und Masochist verhalten sich nach Ansicht der Experten um 1900 nicht nur analog, sondern aitiologisch zueinander, und zwar entweder korrelativ – indem beide als Symptome eines verwandten Ursachenkomplexes dechiffriert werden – oder kausativ –, indem das eine aus dem anderen abgeleitet wird.

Masochismus und Martyrium I: Korrelation

Bei Richard Krafft-Ebing, der den Begriff in seinen sexualpathologischen Schriften geprägt hat, dient das Martyrium als Korrelat des Masochismus. Zu Beginn seiner bekannten *Psychopathia sexualis* (1886) stellt Krafft-Ebing über mehrere Seiten einen Vergleich zwischen Religion und Sexualleben an, die er als grundsätzlich strukturverwandt erachtet. »Analogien bieten sich in grosser Zahl«,¹⁶⁴ vor allem aber in zwei Hinsichten: Beide gründen nach Krafft-Ebing in dem Gefühl von Abhängigkeit und Liebe. Religion entstehe, so wird unter Bezug auf Schleiermacher konstatiert, primär aus dem Gefühl, von einer Übermacht abhängig zu sein, und sekundär in dem Gefühl, Liebe zu dieser Übermacht zu empfinden. Im Geschlechtlichen sei es umgekehrt: Man empfinde Liebe als übermächtige, unvergleichbare Seligkeit (primär) und gerate so in Abhängigkeit von seinem Partner (sekundär, wobei Krafft-Ebing diese Abhängigkeit nach Mann und Frau noch differenziert). Beide, Religion und Sexualität, könnten aufgrund der Inkommensurabilität ihres ersehnten Gegenstands (Gott bzw. die sexuelle Erfüllung) leicht in Schwärmerei umschlagen und dann im Bewusstsein alle anderen Zustände überdecken. Aus ihrer Strukturähnlichkeit im Bewusstsein erklärt sich die Vertauschung der beiden, beziehungsweise, wie Krafft-Ebing formuliert, der Umstand, dass »die eine für die andere vicariierend eintreten kann, oder eine neben der anderen auftaucht.«¹⁶⁵ Diesem Modell liegt eine disziplinengeschichtlich

163 Vgl. ebd., S. 46 (Brunhilde und Gunther), S. 88 (Simson und Delila) und S. 113 (Apollo und Marsyas).

164 Krafft-Ebing: *Psychopathia sexualis*, S. 9.

165 Ebd., S. 10.

bemerkenswerte Physiologie des Bewusstseins zugrunde, die hier aber nicht weiter interessieren soll.¹⁶⁶ Entscheidend ist, dass Krafft-Ebing das Opfer als maßgebliche Eskalationskraft auf religiösem wie auf sexuellem Gebiet sieht und damit als Pervertierungsfaktor, mit dem die Grausamkeit ins Spiel kommt. Das Opfer lasse sich als Symbol sowohl der Liebe als auch der Abhängigkeit verstehen. Der religiöse ›Schwärmer‹ begeben sich durch sein Opfer in ein Tauschverhältnis mit Gott: Durch Inkaufnahme von Unlust (Askese, Selbstgeißelung, Opfertod) symbolisiere er seine Liebe zu und seine Ohnmacht gegenüber Gott und erhalte von diesem »als ein Aequivalent« einen Lohn, der wiederum befriedigend wirke und zu Seligkeit führe. In der religiösen Ekstase überlagert das psychische Lustgefühl, das durch den Tausch erzeugt wurde, alles andere und insbesondere auch den Schmerzreiz, sodass die Exaltation faktisch dazu führt, dass Lust an die Stelle von Schmerz tritt. Schon an dieser Stelle nennt Krafft-Ebing Masochismus und Sadismus, die beiden ›Perversionen‹, denen der Hauptteil seines Lehrbuchs gewidmet ist. Immer wieder kehrt er dort auf die religiöse Opferstruktur zurück. So erklärt er seinen Befund, der »in der masochistischen Ekstase Befindliche« empfinde »keinen Schmerz«, dadurch, dass dessen Bewusstsein »wie bei dem religiösen Märtyrer und Ekstastiker« aufgrund »der Ueberfüllung [...] mit Lustgefühlen« die Schmerzsignale nicht verarbeiten könne – also genau mit der oben ausgeführten Überblendungstheorie.¹⁶⁷

Krafft-Ebing zufolge verhalten sich Anachoreten, Märtyrer und andere Opferheilige nicht einfach analog zum Masochisten. Sie sind keine gesuchten Metaphern mit *Tertium*, sondern Korrelate mit gleichem Ursprung. Sie erklären sich aus derselben Pathologie, nämlich einer zur Exaltation gesteigerten Opferlogik, in der Liebe und Abhängigkeit als ›Währung‹ oder symbolische Medien fungieren. Deshalb können die Figuren auch ›vicariieren‹, also füreinander eintreten, etwa, wenn sie »unter pathologischen Bedingungen in Grausamkeit umschlagen«.¹⁶⁸ Als Beispiele für »die bunte Vermischung von religiösem und sexuellem Delir« nennt die *Psychopathia* unter anderem »wollüstig grausame [] Selbstkasteiungen, Verletzungen, Selbstentmannungen, sogar Kreuzigungen auf Grund eines krankhaften, geschlechtlich religiösen Fühlens«.¹⁶⁹ Selbst für entlegenerer ›Fetische‹ nennt Krafft-Ebing bevorzugt hagiographische Belege. Im Falle der masochistischen Koprophilie

166 Zur *Psychopathia sexualis* im medizinischen Kontext ihrer Zeit siehe Sabine Ohlenbusch: Wissen in Fällen. Richard von Krafft-Ebings kasuistische Schreibpraktiken. Konstanz 2021, bes. S. 211–279.

167 Krafft-Ebing: *Psychopathia sexualis*, S. 146.

168 Ebd., S. 11.

169 Ebd., S. 9.

etwa verweist er auf die »religiöse Schwärmerin« Antoinette Bourignon de la Porte und auf die beatifizierte Marie Alacoque, die sich quälte, indem sie »mit der Zunge die Dejectionen von Kranken« aufgeleckt habe.¹⁷⁰

Krafft-Ebings Theorie hat auch in der psychoanalytischen Deutung des Masochismus Spuren hinterlassen. So hat der Freudianer Theodor Reik 1941 seine Studie *Masochism in Modern Man* vorgelegt, in der er Martyrium und Masochismus als Syndrome des gleichen Prinzips deutet. Beiden sei die eschatologische Vorstellung des »victory through defeat« gemein, einer durch Leiden erwirkten, aber hinausgezögerten Erlösung. Reik spricht auch von »sozialem und sexuellem Masochismus«, geht folglich davon aus, der Masochismus sei lediglich das ins Sexuelle gewendete Säkularisat des Martyriums oder umgekehrt das Martyrium lediglich das religiös-soziale Präfigurat des Masochismus.¹⁷¹

Masochismus und Martyrium II: Kausation

In seinen Erzählungen, vor allem in *Venus im Pelz* (1870), hat Sacher-Masoch einen anderen Weg eingeschlagen. Auch hier tritt das Märtyrertum im Kontext der Pathogenese auf, trägt aber stärker kausative Züge. Seine Erzählung räumt der Frage recht viel Umfang ein, wie der »Masochismus« des Protagonisten entstehen konnte, worin er wurzelt und wie er sich ausgeprägt hat. In der Frühphase ihrer Beziehung versucht Severin, der Protagonist von *Venus im Pelz*, gegenüber seiner angebeteten »Herrin« Wanda die Ursachen seiner Vorliebe zu erläutern. Den wesentlichen Faktor sieht er in seiner »Übersinnlichkeit«. Mit dem ambigen Präfix »über« ist beides gemeint, die Transzendenz der Sinnlichkeit (»über« im Sinne von »jenseitig«, das heißt spiritualistisch) und ihre Hypertrophie (»über« im verstärkten Sinne, das heißt sensualistisch). Severin habe früh schon eine Scheu vor allem Sinnlich-Körperlichen an sich beobachtet, vor allem vor Frauen, diese Scheu dann aber versinnlicht und erotisiert. Severin illustriert seine Übersinnlichkeit anhand der Märtyrer. Auch diese seien »*übersinnliche Menschen*« gewesen, »welche im Leiden einen Genuß fanden, welche die furchtbarsten Qualen, ja den Tod suchten wie andere die Freude, und so ein *Übersinnlicher* bin ich, Madame«. ¹⁷² Leiden, Tod, Qualen werden somit

170 Ebd., S. 132.

171 Vgl. dazu Janis Augsburg: Märtyrertum und sozialer Masochismus. Theodor Reiks Masochismustheorie. In: Märtyrer-Porträts. Von Opfertod, Blutzügen und heiligen Kriegen. Hg. von Sigrid Weigel. München 2007, S. 267–269.

172 Sacher-Masoch: *Venus im Pelz*, S. 39.

als Distanzkategorien gelesen, die ursprünglich ein negatives Verhältnis des Subjekts zur Sinnlichkeit begründen. Die Besonderheit der Märtyrer bestehe darin, diese Distanz zu affirmieren und sie in ein positives Sinnlichkeitsverhältnis zu verwandeln.

Seine ›Übersinnlichkeit‹ sei angeboren, so Severin zu Wanda, sei zumindest bereits in seiner frühesten Kindheit vorhanden gewesen. Er erinnere sich allerdings aus seiner Jugend gewisser Vorgänge, während derer sich die Disposition schlagartig manifestiert habe und die offenbar ihre semantische und sexualpraktische Codierung beeinflussten. Unter diesen Momenten hebt Severin zwei hervor, ein Erlebnis und eine Lektüre.¹⁷³ Das zentrale Erlebnis seiner Kindheit sei die Strafe gewesen, die ihm eine Tante für seine Unartigkeit habe zuteilwerden lassen. Mit einem Pelz bekleidet habe sie ihn als Knaben gefesselt und ausgepeitscht, ihn danach gezwungen, ihr zu danken und ihr die Hand zu küssen – »meine Tante erschien mir fortan als reizendste Frau auf Gottes Erdboden«. ¹⁷⁴ Aus dieser Ur-Szene erklären sich die beiden wesentlichen Dingattribute des Masochisten, die Fetischisierung des Pelzes und der Peitsche. Immer wieder habe er die Tante gesucht, habe in der Stadt studiert, wo sie wohnte, habe ihr gedient und sie angebetet.¹⁷⁵

Auf die Rekapitulation dieses ›Schlüsselerlebnisses‹ folgt in der Nacht darauf die Rekapitulation einer entscheidenden Lektüreerfahrung. »Sie wissen, daß ich ein *Übersinnlicher* bin«, fasst Severin das Ergebnis seiner Kindheitserzählung vom Vortag zusammen,

daß bei mir alles mehr in der Phantasie wurzelt und von dort seine Nahrung empfängt. Ich war früh entwickelt und überreizt, als ich mit zehn Jahren etwa die Legenden der Märtyrer in die Hand bekam; ich erinnere mich, daß ich mit einem Grauen, das eigentlich Entzücken war, las, wie sie im Kerker schmachteten, auf den Rost gelegt, mit Pfeilen durchschossen, in Pech gesotten, wilden Tieren vorgeworfen, an das Kreuz geschlagen wurden, und das Entsetzlichste mit einer Art Freude litten. Leiden, grausame Qualen erdulden, erschien mir fortan als ein Genuß, und ganz besonders durch ein schönes Weib, da sich mir von jeher alle Poesie, wie alles Dämonische im Weibe konzentrierte. [...] Ich sah in der Sinnlichkeit

173 Hartmut Böhme (Bildung, Fetischismus und Verträglichkeit in Leopold von Sacher-Masochs *Venus im Pelz*. In: Leopold von Sacher-Masoch. Hg. von Ingrid Spörk und Alexandra Strohmaier. Graz 2002, S. 11–40, hier S. 11) bemerkt ganz richtig, Severin liefere zu Beginn der Erzählung »eine Ableitung seiner Obsession aus einigen Urszenen seiner Kindheit«, verkürzt dann aber etwas, wenn er den Masochismus einen reinen »Bibliotheks-Effekt« nennt.

174 Sacher-Masoch: *Venus im Pelz*, S. 41.

175 Vgl. ebd., S. 41–43.

etwas Heiliges, ja das einzig Heilige, in dem Weibe und seiner Schönheit etwas Göttliches, indem die wichtigste Aufgabe des Daseins: die Fortpflanzung der Gattung vor allem ihr Beruf ist; ich sah im Weibe die Personifikation der Natur, die Isis, und in dem Manne ihren Priester, ihren Sklaven und sah sie ihm gegenüber grausam wie die Natur, welche, was ihr gedient hat, von ihr stößt, während ihm noch ihre Mißhandlungen, ja der Tod durch sie zur wollüstigen Seligkeit werden.¹⁷⁶

Nochmals zeigt sich, dass die wesentlichen Konstituenten des Masochismus bereits existieren, bevor Severin sich seine prägenden Erlebnisse sucht. Schließlich liest er die Legenden der Märtyrer bereits »mit einem Grauen, das eigentlich Entzücken war«. Seine Rezeptionshaltung entspricht folglich bereits der märtyrerhaften »Freude« an den Marterqualen, bevor er von ihnen erfährt. Trotzdem postuliert die Passage eine Art Wendepunkt, wenn es heißt, »fortan« seien Severin die Leiden »als ein Genuß« erschienen. Tatsächlich ›entdeckt‹ Severin in den Legenden wohl eine bestimmte Sakralsemantik, mit der er seine Disposition fassen kann und die dann eine durchaus produktive Wirkung auf seine Sexualpraktiken ausübt.

Die Leiden, die Severin sich von seiner Herrin Wanda im Laufe der Erzählung antun lässt, sind den Märtyrerleiden größtenteils nachempfunden.¹⁷⁷ Schon die Auspeitschung könnte der Geißelung Christi angelehnt sein. Mehrfach apostrophiert Wanda ihren Untertanen als Märtyrer,¹⁷⁸ während sie einer ›Löwin‹ verglichen wird,¹⁷⁹ also einer Bestie, die im Imaginationshaushalt des 19. Jahrhunderts eng mit dem Martyrium verknüpft ist. Severin muss auf den gemeinsamen Reisen ein ärmliches Dienstbotenzimmer beziehen und liegt »auf dem hölzernen Ruhebette auf der Folter, Arme und Beine sind mir wie zerbrochen«; ihm werden die Arme zusammengebunden »wie einem,

176 Ebd., S. 45f.

177 Böhme (Bildung, Fetischismus und Vertraglichkeit, passim, hier S. 13) hat den Nachweis gebracht, dass der Masochismus in der Erzählung »ikonologisch und literarisch konstituiert wird« – nur eigentümlicherweise ohne Referenz auf die dafür doch zweifellos maßgeblichen Märtyrerlegenden. (Siehe lediglich ebd., S. 38, Anm. 18). Schon MacKendrick (Counterpleasures, S. 67) betont aber zu Recht, »Masoch's devotion to martyrs« sei »actually formative; the saints provide his first image of the joys possible in suffering«.

178 Vgl. beispielsweise Sacher-Masoch: Venus im Pelz, S. 64 (»Wie schön du jetzt bist, rief sie, dein Auge wie in einer Verzückung halb gebrochen, entzückt mich, reißt mich hin [...]. Du hast das Auge eines Märtyrers«), S. 79 (»Unter den ersten Kaisern wären Sie ein Märtyrer«) und S. 83 (»Der Mensch ist zum Leiden geboren und du ganz besonders. Die Märtyrer haben auch keine Beefsteaks gegessen«).

179 Beispielsweise ebd., S. 64.

der hingerichtet werden soll«, man bindet ihn wie Sebastian an eine Säule, er wird in »einen förmlichen Kerker« geworfen und so weiter.¹⁸⁰

Zwar sind nicht alle Passionen Severins märtyrerhaft. Insbesondere die gegen Ende der Erzählung dominierende Misshandlung durch einen Liebhaber Wandas hat im legendarischen Korpus kein Vorbild. Aber die Lektüre der Legenden hat offenbar Severins ›übersinnliche‹ Fantasie in einer frühen Phase stimuliert und auf diese Weise ihre äußere Form mitgeprägt. In Severins Autopathogenese ist das Martyrium ein literarisches Phänomen, an dem er sich aufgrund seiner Inklinationen orientieren und das er nachahmen kann. Es dient als *Imitabile*.¹⁸¹ Severin präfiguriert dadurch seine masochistische Identität und stilisiert das ›Stigma‹ seiner Neigung um zur sakralen Wesenskonstante.

Die Schöne und das Biest, die Heilige und der Löwe

Mit den nekrophilen *Bondage*-Fotografien,¹⁸² mit den androgyn-homoerotischen Sebastiangestalten und im Masochismuskurs erkundet die Kunst um 1900 die latenten Begehrendimensionen des Martyriums und reißt dabei alle Grenzen ein. Das gilt selbst für die Grenze zwischen Heiligen und Tieren. Schon in dem oben beschriebenen Gemälde von Siemiradzki, *Christliche Dirke* (Abb. 8), wirkt es fast, als sei die nackte Jungfrau weniger durch den Stier, als vielmehr in den Armen des Stiers zu Tode gekommen, als schmiege sie sich erotisch an seinen leblosen Körper. Das ist gar nicht abwegig, im Gegenteil treten solche artübergreifenden Liebesspiele zwischen Heiligen und Tieren in der Kunst und Literatur des 19. Jahrhunderts öfter auf. Das bekannteste Beispiel dafür bietet wohl Flauberts *Cœur simple*, die erste Legende der *Trois contes* (1877). Sie erzählt von einer armen Magd, Félicité, die von ihren Mitmenschen wiederholt gequält und misshandelt wird, obwohl sie sich ihnen unterwirft und sie bedingungslos liebt. Am Ende findet Félicité einen ›Sohn‹ und ›Geliebten‹ in einem Papageien. Zu ihm pflegt sie ein erotisiertes Näheverhältnis – »comme elle penchait son

180 Ebd., S. 76, 89 und 100.

181 Mit diesem – in der mediävistischen Legendenforschung sehr umstrittenen – Begriff hat André Jolles (Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz. Tübingen 1982 [zuerst 1930], S. 36 f.) den appellativen Charakter der Heiligenfigur bezeichnet: »Er ist eine Gestalt, an der wir etwas, was uns allseitig erstrebenswert erscheint, wahrnehmen, erleben und erkennen und die uns zugleich die Möglichkeit der Betätigung veranschaulicht«.

182 Davon war in Abschnitt 2 die Rede, siehe S. 352 f.

front en branlant la tête à la manière des nourrices, les grandes ailes du bonnet et les ailes de l'oiseau frémissaient ensemble.¹⁸³ Er stirbt, wird von ihr ausgestopft und verehrt. Auf ihrem Totenbett erscheint ihr der Heilige Geist als Papagei (nicht als Taube).

Die Forschung hat Flauberts rätselhafte Vogelgeschichte sehr verschieden ausgelegt, sie meist aber plausibel als Kontrafaktur des katholisch-sentimentalen Romans gelesen, wie ihn vor allem Lamartines *Geneviève* (1857) vertritt.¹⁸⁴ Aber dass Heilige wilde Tiere zähmen, mit ihnen zusammenleben oder von ihnen gerettet werden, entspricht bereits der Topik der Legende. Das Motiv ist durch Daniel in der Löwengrube alttestamentlich vorgeformt. Es drückt zum einen die *Sancta simplicitas* der Heiligen aus, die in peripheren Räumen wie der Wüste in Eintracht mit der Tierwelt leben können, weil die Gegnerschaft von Mensch und Tier dort friedlich aufgehoben ist. Zum anderen unterstreichen die Legenden die Macht der Heiligen über die Wildnis, die sie wie Adam im Paradies jederzeit zu bändigen wissen.¹⁸⁵ Beispielsweise berichtet Eusebius in seiner Kirchengeschichte von der Heilige Blandina, sie sei unter Marc Aurel den Bestien vorgeworfen worden, die sie aber durch ein Wunder nicht angerührt hätten. Die Heilige Thekla, die Gefährtin des Apostels Paulus, wurde von solidarischen Löwinnen vor den angreifenden Löwen geschützt.¹⁸⁶ Auch die Heilige Euphemia blieb unter Diokletian unverehrt, nachdem man sie *ad bestias* verurteilt hatte.

Neben dem Naivitätsideal ruft das legendarische Motiv der Tierliebe folglich auch Fragen von Gewalt und Macht aufs Spiel. Hier setzt Robert Walsers

183 Gustave Flaubert: *Un cœur simple* [Trois Contes]. In: Ders.: *Œuvres complètes*. Bd. 5: 1874–1880. Hg. von Stéphanie Dord-Crouslé u. a. Paris 2021, S. 214–247, hier S. 240. – In der Forschung wird über den Grad an Sexualisierung diskutiert, der dem Verhältnis von Félicité und ihrem Papageien unterlegt ist. Vgl. dazu Barbara Vinken (Eine Legende der Moderne. Flauberts *Einfaches Herz*. Berlin 2009, S. 43–77), die das Motiv in die Kunstgeschichte erotischer Gott-Tier-Beziehungen einordnet, und Eva Eßlinger (Das Dienstmädchen, die Familie und der Sex. Zur Geschichte einer irregulären Beziehung in der europäischen Literatur. München 2013, S. 179–219, bes. S. 182–187), die eher den religiösen Aspekt der Jungfräulichkeit und die Motivtradition der Madonna mit dem Papagei betont.

184 Vgl. Vinken: Eine Legende, bes. S. 43–52.

185 Aus Sicht der *Animal Studies* und der Intersektionstheorie siehe dazu nun Julia Weitzbrecht: *Humanimale Heilsgemeinschaften. Intersektionale Perspektiven auf Mensch-Tier-Beziehungen in der Wüstenväterliteratur*. In: *Gender Studies – Queer Studies – Intersektionalitätsforschung. Eine Zwischenbilanz aus mediävistischer Perspektive*. Hg. von Ingrid Bennewitz, Jutta Eming und Johannes Traulsen. Göttingen 2019, S. 417–437, sowie Dominic Alexander: *Saints and Animals in the Middle Ages*. Cambridge 2012 (v. a. zum Heiligen Franziskus).

186 Vgl. Andriou: *Saint Thecla*, sowie die Übersicht zur älteren Forschung bei Elisabeth Esch: *Thekla und die Tiere, oder: Die Zähmung der Widerspenstigen*. In: *Aus Liebe zu Paulus? Die Akte Thekla neu aufgerollt*. Hg. von Martin Ebner. Stuttgart 2005, S. 159–179.

Kurzerzählung *Der Löwe und die Christin* (1925) ein, welche die Beziehung zwischen der Heiligen und ihrem Peiniger sado-masochistisch ambiguiert:

Der Löwe und die Christin

Ein Löwe lag auf kristallglattem Boden. Diener hatten ihn zuvor poliert; er war so reinlich, daß sich das Ungetüm darin abspiegelte. Ein Mädchen saß auf des Löwen Rücken. Er muckte nicht, schien schläfrig. Den starken Körper durchfederte ein Beben. Vom Marmorgeländer herab schaute der fette Nero. Er hatte dem Löwen die sanfte Seele zum Verspeisen vorsetzen lassen. Nun war er mißgestimmt. Der Kaiser war enttäuscht. Der Löwe gehorchte ihm nicht, sondern seinem Opfer. »Du Elender, dich derart fangen zu lassen«, murmelte er vor sich hin. Der Löwe war nämlich, ohne zu wissen, wie ihm geschah, überwältigt worden. Der Kaiser hätte den machtvollen Schwächling totpeitschen lassen mögen. Erbarmen zu haben, welche Alltäglichkeit! Der Löwe war ganz schlapp. Die Sanfte hatte eine entsetzliche Angst, im Löwen könnte das Tier wieder erwachen. Der Löwe bebte unter höheren Einflüssen. Das Mädchen fürchtete, ihre Macht möchte zu zart sein. Aber die Zartheit übte die stärkste Macht aus. Die Löwenseele war gebändigt. Nero sah es mit heimlichem Entsetzen. Umsonst verspottete er den Stolzen, der sich in der Schönheit des Unterliegens gefiel. Von seiner Kraft nicht Gebrauch zu machen, kam ihm neu vor; die von der Angst zu erlösen, die ihm ausgeliefert worden war, das schien ihm begehrenswerter als sie selbst. Sie war sein. Er hätte sie jeden Augenblick abschütteln und als Beute betrachten können; aber sie schonen, dünkte ihm ergötzlich. Er lag ganz still; sie liebte ihn. Es hatte etwas gebraucht, bis sie das wagte. Der Löwe hatte darauf gewartet, die weggeworfene Kreatur entzückte ihn; Nero trat mißvergnügt ab. Die Christin entfloh, und der Löwe vermißte sie im besten Sinne. Er liegt seither unbeweglich, denkt an den Druck.¹⁸⁷

Auf den ersten Blick erzählt die kleine Legende von einem Wunder. Nero hat die Christin dem Löwen zum Fraß vorgeworfen, der aber wird »ohne zu wissen, wie ihm geschah, überwältigt«. Die »höheren Einflüsse[]«, von denen die Rede ist, bezeichnen üblicherweise die göttliche Macht, welche die Christin schützt. Allerdings wird das Vokabular von Beginn an sexuali-

187 Robert Walser. *Der Löwe und die Christin* [Neue Zürcher Zeitung, 13. 9. 1925, und Prager Presse, 23. 9. 1925]. In: Kritische Ausgabe sämtlicher Drucke und Manuskripte. Abteilung III, Bd. 4,1: Drucke in der Prager Presse. Jg. 1925–1928. Hg. von Hans-Joachim Heerde und Barbara von Reibnitz. Basel 2018, S. 48 f.

siert: »Den starken Körper durchfederte ein Beben«, heißt es, und erneut »Der Löwe bebte«; seine Situation erscheint ihm »begehrenswert[]« und »ergötzlich«. Schon die Ausgangslage, dass die Christin sich unsinnigerweise auf den Rücken des Löwen begeben hat, weckt erotische Konnotationen, denn nur so kann er doppeldeutig von der »Schönheit des Unterliegens« schwärmen. Am Ende löst sich das Wunder in eine Liebkosungsszene auf, in der die Ambiguität sich ins Sexuelle vereindeutigt.

Auf diese Weise verquicken sich in Walsers Legende Wunder und Erotik mit Aspekten der Macht und der Subjektivität. Zwischen den drei Protagonisten, Nero, dem Löwen und der Christin, verschieben sich im Laufe der Erzählung die Machtverhältnisse und Perspektiven. So wie Nero anfänglich über den Löwen herrscht, herrscht der Löwe über die Christin, die er verschlingen könnte. Nur wird er auf wundersame Weise »gebändigt« durch die »stärkste Macht«, die Zartheit des Mädchens. Nero verliert demnach seine Macht, während der Löwe die seine zum Modus der Potentialität interiorisiert. Er hat die Gewissheit, die Christin töten zu können, verschont sie aber stattdessen. Mit dem Machtwechsel verschiebt sich auch die Perspektive. Anfangs schließt der allwissende Erzähler sich eher dem Blickpunkt Neros an. Seiner nietzscheanisch-dekadenten Perspektive entspricht die herablassende Formulierung vom »machtvollen Schwächling« sowie die erlebte Rede »Erbarmen zu haben, welche Alltäglichkeit!«. Dagegen fokalisiert die Erzählhaltung in den späteren Sätzen eher den Löwen, wie der Wahrnehmungsbericht »Von seiner Kraft nicht Gebrauch zu machen, kam ihm neu vor« und die erlebte Rede »Sie war sein« nahelegen.

So vollzieht sich die wundersame Konversion, von welcher der Text handelt, eben nur auf den ersten Blick von der antiken Tyrannei zur Erbarmensethik des Christentums. Daneben deutet sich der Kontrast zwischen zwei Begehrensformen an, zwischen dem Begehren des Herrschens und dem Begehren des Unterliegens. Anders gesagt: Die Legende erzählt, wie der Löwe von der Erotik der Macht zur Erotik des Machtverzichts bekehrt wird. Es ist im Grunde eine masochistische Konstellation, wie sie in Walsers Tierfabeln (und sonst in seinem Werk) so oft durchgespielt wird.¹⁸⁸ Zwar erleidet der Löwe keine körperlichen Qualen. Aber ganz nach masochistischem Beispiel bringt der Löwe eine mehr oder minder bewusste Deklaration vor – man könnte auch sagen: einen inneren Pakt oder Vertrag mit sich selbst –, die

¹⁸⁸ Siehe den Forschungsüberblick bei Wolfram Groddeck: Masochismus. In: Robert Walser Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. von Lucas Marco Gisi. Stuttgart 2018, S. 332–337. Auf die besondere Bedeutung von Sadismus und Masochismus für Walsers Tierfabeln hat Lucas Marco Gisi (Robert Walsers Tiere. In: *Recherches germaniques* 10 [2015], S. 149–170) hingewiesen.

eigene potentielle Macht *nicht* auszuüben, weil die devote Haltung einen intensiveren erotischen Reiz verspricht als die Dominanz über das Gegenüber. Das Erregungsmoment dieser asketischen Submission scheint sogar noch anzuhalten, wenn das Gegenüber, die Christin, verschwunden ist und der ›Druck‹ ihres Körpers nur in der Vorstellung noch fortbesteht.

Da sich damit ›männliche‹ Kraft der ›weiblichen‹ Zartheit unterwirft, entsteht der Lustgewinn des Löwen auch aus der Inversion zeitgenössischer Genderstereotype. Vor allem jedoch lotet der Text mit der artübergreifende Liebe zwischen Christin und Löwe eine transgressive Dimension des Martyriums aus, die in der Malerei des 19. Jahrhunderts ebenfalls vorhanden war, wenn auch nur subtil, vergleicht man sie mit der drastischen zoophilen Pornographie der Zeit.¹⁸⁹ Die *Damnatio ad bestias* beflügelte die Fantasie der Zeit; in dem Sujet verwob sich der heilige Körper mit Macht, Gewalt und Blicklust zu einem Begehrensspektakel, in dem selbst die erotischen Grenzen zwischen Märtyrerin und Raubtier noch verwischten.

Pessimismus, Resignation und die Unverfügbarkeit der Sexualität

Womöglich bildet die Sakralisierung erotischer Hingabe schlicht eine Spielart des zeitgenössischen Pessimismus. Wenn im späten 19. Jahrhundert so oft von ›Resignation‹ die Rede war, wenn Schopenhauers »Verneinung des Willens des Lebens« zum Schlagwort der Epoche avancierte,¹⁹⁰ so ist der

¹⁸⁹ Explizit stellen manche Zeichnungen von Franz von Bayros, der berüchtigte Provokateur der Jahrhundertwende, den sexuellen Akt mit Tieren dar (vgl. zahlreiche Belege in Franz von Bayros: Zeichnungen. Hg. von Wilhelm M. Busch. Hamburg 1967). Auf einem seiner phantasmagorischen Ex libris-Arrangements sieht man übrigens eine halbnackte Frau auf einem giebelähnlichen Podest, die mit der Linken einem Engel die Hand reicht, mit der Rechten ihr Ballkleid hebt. Zu ihren Füßen leckt ein Löwe ihr begierig die Füße – ein Sinnbild der auch an den Märtyrerinnenbildern ablesbaren Dynamik von sakraler Idolisierung und sexualisierter Unterwerfung, hier interspezifisch variiert (siehe die Abb. bei Alexander Kunkel: Vom gefährlichen Eros der Zeichnung. Der Fall Franz von Bayros. In: *Rize* 13 [2019], S. 108–112, hier S. 112). – Alfred Kubin hat die Vergewaltigung von Frauen durch Tiere mehrfach gezeichnet. Auf einer Tuschfederzeichnung mit dem zynischen Titel *Eine für alle* (1901/1902) sieht man eine Gruppe von erregten Affen, die sich einer nackten, in Kreuzeshaltung an eine Wand geschmiedeten jungen Frau nähern, offenbar eine Variante des Motivs der Heiligen im Verkehr mit Tieren, vgl. Alfred Kubin: Das zeichnerische Frühwerk bis 1904. Hg. von Hans Albert Peters. Baden-Baden 1977, S. 146, Abb. 34a.

¹⁹⁰ Vgl. Arthur Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Hg. von Arthur Hübscher. Bd. 2. Zürich 1977, S. 343–508. Dass der schopenhauersche Pessimismus auch aufgrund der gescheiterten 48er-Revolution im Bürgerlichen Realismus auf fruchtbaren Boden fiel, ist ein Topos der Realismusforschung, siehe beispielsweise Dietmar Goltschnigg: Vorindustrieller

Weg gar nicht weit zu heroischen Leidensfiguren wie Sebastian oder zur vertraglich abgesicherten Selbstversklavung in Sacher-Masochs Erzählungen. »Entschließe dich, willst du dich fügen, unbedingt?«, ¹⁹¹ fragt Wanda ihren »Märtyrersklaven« Severin, und das beschrieb ja wirklich eine mögliche Lehre aus der gescheiterten Demokratiebewegung – resignieren, sich entpolitisieren und heroisch einem ohnehin unabänderlichen Weltverlauf unterordnen, also: durchhalten, Märtyrer werden, sich selbst abschaffen. Nach der erfolglosen 48er Revolution breitete sich im deutschen Bürgertum eine gewisse Fortschrittsenttäuschung aus, ein Gefühl, die bürgerlichen Erwartungen an die Veränderbarkeit und »Verfügbarkeit« der Welt könnten ins Leere laufen.

Ganz so leicht sind Ereignis- und Formgeschichte indes nicht zur Deckung zu bringen. Schließlich wendete man sich lange vor 1848 bereits der Heiligenlegende zu. Bei allen Eigenheiten des *Fin de Siècle* leitet sich ihre Ästhetik des verletzten Subjekts zu einem Gutteil aus den Rekonstruktionen her, die seit 1800 geleistet worden waren. Außerdem schien die emphatische Emanzipations- und Autonomievorstellung in der zweiten Jahrhunderthälfte auf vielen Gebieten verabschiedet zu werden, nicht nur in der Politik. Mit dem Evolutionsdiskurs und seinen sozialdarwinistischen Verzweigungen, mit der positivistischen Milieutheorie, dem »tragisch-heroischen« Neo-Fatalismus des historischen Romans, mit dem Vitalismus und anderen Strömungen verbreitete sich eine alles in allem deterministische Weltsicht, in der die Autonomie des Einzelnen in komplexen Makroprozessen zu schwinden drohte.

Das Sexualitätsdispositiv gehört in diese Reihe, folgt also nicht unbedingt dem Primat des Politischen und der politischen Frustration, sondern bewegt sich auf einem allgemeineren diskursiven Feld. Schließlich stand auch in der Sexualwissenschaft bald fest, dass der einzelne Mensch über seine sexuellen Präferenzen wohl nicht frei entscheiden konnte. Sowohl Krafft-Ebing als auch Magnus Hirschfeld beispielsweise hielten Homosexualität für biologisch determiniert.¹⁹² So »entdeckte« man den Sexualtrieb als rätselhafte Übermacht, von der das Verhalten des Einzelsubjekts gesteuert wird, von der es abhängig ist und die recht eigentlich nur in Aberrationen zu erkennen ist. Sexualität galt als unverfügbar, sie konnte den »Perversen« stigmatisieren, weckte aber auch die Sehnsucht, ihr zu frönen und sich ihr hinzugeben. Bei allen klassifikatorischen Fixierungsversuchen entzog sie

Realismus und Literatur der Gründerzeit. In: Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Bd. 2. Hg. von Viktor Žmegač. Königstein i. Ts. 1980, S. 1–108, hier S. 16 f.

191 Sacher-Masoch: Venus im Pelz, S. 67.

192 Vgl. Volkmar Sigusch: Geschichte der Sexualwissenschaft. Frankfurt und New York 2008, S. 191 und 215.

sich jeder letztgültigen Identifikation. Vielleicht lag es deshalb nahe, die Formsprache des Sakralen auf das sexuelle ›Stigma‹ zu übertragen. Es wird hilfreich sein, sich abschließend einige Ansätze aus der Religionsphilosophie und den *Queer studies* zu vergegenwärtigen, um präziser zu formulieren, welchen Beitrag das Martyrium zur bürgerlichen Konstitution von Norm und Transgression geleistet hat.

Vierte Rahmenbetrachtung

Bürgerliche Sexualnorm und queere Heilige

Verbot und Überschreitung, so eine wichtige Prämisse der Religionstheorie wie der *Queer studies*, verhalten sich dialektisch zueinander.¹⁹³ Glaubt man Georges Bataille, dessen *Erotisme* sich trotz seiner leicht schwärmerisch-vitalistischen Züge als Referenzwerk gehalten hat, so verdankt sich ihre Dialektik dem Umstand, dass Menschen zwar individuiert sind – Bataille spricht von ›diskontinuierlichen Wesen‹ –, sich aber danach sehnen, ihre Subjektgrenzen zu sprengen und wieder in der ›Kontinuität‹ des Seins zu verschwinden. Da sie nicht erst im bürgerlichen Zeitalter der gesellschaftlichen Pflicht zur Arbeit unterworfen sind, muss ihre unproduktive Sehnsucht nach Kontinuität unterbunden werden. Daher erlegen sich soziale Gruppen selbst Verbote auf, die zuvorderst den Tod (Gewalttätigkeit, Mord) und die Fortpflanzung (Inzest, Menstrualblut, Schamlosigkeit) betreffen. Tod und Sexualität stehen zwar als Negation und Affirmation des Lebens gegensätzlich zueinander. Sie bedingen einander aber auch, da jede Zeugung durch den (allenfalls aufzuschiebenden) Tod der Zeugenden erkaufte ist und da beides Formen der Kontinuitätsstiftung sind – im Tod löst das Ich sich auf, im Sexualakt vereinigt es sich auf entgrenzende Weise mit einem Anderen. Weil sie durch Verbote tabuisiert sind, werden Tod und Fortpflanzung zwar mit Angst behaftet, wecken aber mit ihrem Kontinuitätsversprechen auch Begehren. Die Verbote wirken ›faszinierend‹, sie laden dazu ein, überschritten zu werden.¹⁹⁴

Das Sakrale ermöglicht diese Überschreitung. Es dient dazu, das Verbotene aus dem von der produktiven Arbeit bestimmten Alltag (dem Profanen) zu verbannen, um es im sakralen Fest zugänglich zu machen. Hier folgt Bataille der Religionstheorie seiner Zeit, beruft sich vor allem auf Durkheim und Caillois. Im Fest fallen die Verbote; die Zeit des Sakralen beginnt. Daher ist das Fest durch eine allgemeine Enthemmung gekennzeichnet. Im Rausch, in der Orgie, im blutigen Opfer lässt sich der Wunsch nach Kontinuität ausleben. So ordnen sich das Profane und das Sakrale den Bereichen der Diskontinuität und der Kontinuität zu. »Von diesem Gesichtspunkt aus gesehen«, so Bataille, »führt die Religion gleichsam eine Tanzbewegung aus,

193 Bataille verwendet ausdrücklich an mehreren Stellen das deutsche Wort *aufheben*, um auf den »hegelianischen Charakter« seiner Theorie hinzuweisen, vgl. Georges Bataille: *Der heilige Eros*. Übers. von Max Hölzer. Neuwied und Berlin 1963, S. 32.

194 Ebd., S. 63 f.

bei der sich im Zurückweichen der Sprung vorbereitet. [...] [D]ie Religion fordert ihrem Wesen nach die Übertretung der Verbote«. ¹⁹⁵

Das Christentum, auf das Bataille nur kurz eingeht, verkenne diese Logik jedoch. Anders als die ›primitiven‹ und antiken Religionen erkläre es das Verbot für absolut und dämonisiere die Überschreitung, die allenfalls noch in den Hexensabbaten und Teufelstänzen möglich gewesen sei. ¹⁹⁶ Das tabuisierte Unreine werde im Christentum profaniert, das Heilige als Heilsbringendes und moralisch Gutes vereinseitigt. ¹⁹⁷ Mit Christus und den Heiligenfiguren sakralisiere das Christentum gar das Individuationsprinzip und versuche die Diskontinuität in das Jenseits zu retten – ganz gegen den Ursprung der Religion in den sakralen Festen der Kontinuität. ¹⁹⁸

Diese einseitig negative Bewertung des Christentums hat sich bei Batailles Nachfolgern verkompliziert. Es ist das entscheidende Verdienst von Foucaults *Histoire de la sexualité*, das dialektisch-vitalistische Modell von Norm und Transgression machttheoretisch umgearbeitet und auf die Konstellation zwischen dem Bürgertum und der antik-frühchristlichen Askese spezifiziert, folglich historisiert zu haben. Bekanntlich richtet sich das Gesamtprojekt gegen die sogenannte Repressionshypothese, das heißt gegen den Befreiungsdiskurs unter anderem der Achtundsechziger, die dem bürgerlichen Zeitalter vorwarfen, die Sexualität unterdrückt zu haben. Nun wolle man den Sex endlich befreien, indem man darüber freimütiger spreche. Im 18. und 19. Jahrhundert aber, so Foucaults Einwand, habe man Sexualität gerade nicht mit Schweigen bedacht, sondern im Gegenteil ununterbrochen diskursiviert. ¹⁹⁹ Sie sei zum Gegenstand einer ›Hermeneutik des Selbst‹ erhoben worden, einer Selbstbefragung mit dem Ziel der Wahrheitssuche und -ausprache (Veridiktion). Eine Emanzipationsbewegung, die hier anschließe und die Rede über den Sex zu liberalisieren suche, drohe das bürgerliche Sexualitätsdispositiv mit seiner Diskursivierung als Normalisierung nur fortzusetzen.

Als wesentliche Voraussetzung des bürgerlichen Sexualitätsdispositivs erachtet Foucault einen Umbruch in der Technologie der Macht. Foucault hat ihn öfter analysiert, ganz wesentlich in seinen Vorlesungen zur Bio-Macht. Wo der vormoderne Souverän sich dadurch auszeichnet, dass er über den Tod entscheiden kann, wird die Macht in der bürgerlichen Moderne als

¹⁹⁵ Ebd., S. 65.

¹⁹⁶ Ebd., S. 123 f.

¹⁹⁷ Ebd., S. 117–121.

¹⁹⁸ Ebd., S. 115.

¹⁹⁹ Vgl. Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit*. Bd. 1: *Der Wille zum Wissen*. Übers. von Ulrich Raulff und Walter Seitter. Frankfurt a. M. 1983 [zuerst franz. 1976], S. 21–55.

Verwaltung des Lebens ausgeübt. Ihr Gegenstand ist die Biologie der Bevölkerung, das heißt ihre Gesundheit und Hygiene, ihre Lebensdauer und ihre Reproduktionserfolge, mithin auch ihre Sexualität, die reguliert und auf ihre Fortpflanzungsfunktion hingeleitet werden muss.²⁰⁰ Die Bio-Macht tritt nicht obrigkeitlich-repressiv auf, sondern indem sie sich gleichsam dezentral in den Subjekten selbst einnistet. Sie stützt sich auf ›vorausseilenden Gehorsam‹, auf die Modifikation des Willens ihrer Subjekte. Die Subjekte werden zur Diskursivierung ihrer eigenen Sexualität angehalten, konstituieren ihre Identität anhand ihrer sexuellen Vorlieben und registrieren ihre ›Perversionen‹ im psychiatrischen Diskurs. Die bürgerliche Normierungsmacht unterdrückt nicht, sondern produziert Selbstverhältnisse, indem sie die Subjekte sich selbst prüfen lässt und über das eigene Begehren zum Sprechen bringt.

Seit Beginn seiner Arbeiten zu dem Thema plante Foucault, den Subjektivierungseffekt der Bio-Macht nicht nur systematisch für das bürgerliche Zeitalter zu sezieren – am Beispiel der Reglementierung der kindlichen Sexualität, der Konstitution des weiblichen Körpers und der Überwachung der ›Perversionen‹ –, sondern ihn archäologisch herzuleiten, indem er den Blick auf das spätantike und mittelalterliche Christentum richten wollte. Dass der »Entstehungsort« des bürgerlichen Sexualitätsdispositivs »in den Bußpraktiken des mittelalterlichen Christentums« sowie »in den Methoden der Asketik, der geistlichen Übung und der Mystik« zu sehen sei, hatte er bereits in *Der Wille zum Wissen* postuliert.²⁰¹ Angesichts dessen betreten der zweite und der dritte Band, die sich der griechischen *Ars erotica* und der Askese als ›Selbstsorge‹ in der Antike widmen, zunächst einen Umweg. Sie sind nach dem vierten Band entstanden, der allerdings zu Lebzeiten unabgeschlossen blieb und erst 2018 postum veröffentlicht wurde.²⁰² Wie versprochen wendet der vierte Band sich der Transformation erotischer und asketischer Praktiken im Frühchristentum zu und bietet eine textnahe Rekonstruktion der kirchenväterlichen Positionen zwischen dem 2. und dem 5. Jahrhundert, zwischen Clemens von Alexandrien und Augustinus. Es geht um die Institutionen der Gewissensprüfung und der Buße, der Jungfräulichkeit und der Ehe. Auch wenn sie nirgends explizit formuliert ist, lautet die These, das Frühchristentum habe die paganen Praktiken der Selbstsorge – die reinigende Regulierung des Körpers, die Festigung des

200 Vgl. ebd., S. 129–153.

201 Ebd., S. 114.

202 Vgl. das instruktive Vorwort zur Entstehungsgeschichte von *Sexualität und Wahrheit*, d. i. Frédéric Gros: Vorwort. In: Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit*. Bd. 4: *Die Geständnisse des Fleisches*. Hg. von Frédéric Gros. Übers. von Andrea Hemminger. Berlin 2019 [zuerst franz. 2018], S. 7–21, bes. S. 14 f.

Geistes sowie die Übungen zur Affektkontrolle – zu einer Sündenlehre des Fleisches umgedeutet, in der die Körper einer zunehmend strengeren Zucht unterworfen werden. Das permissive Konzept einer *Ars erotica*, wie es noch in der griechischen Antike kultiviert worden sei (davon handelt der zweite Band), weiche einer Abwertung der Sexualbeziehungen, die diszipliniert und in Sündenkatalogen diskursiviert werden. Durch die Buße erlerne das Subjekt, sein Gewissen zu prüfen, die Wahrheit über sich selbst und die eigenen Gelüste zu eruieren und auszusprechen. So etabliert der Einzelne einen neuen Selbstbezug: Man befragt das eigene Begehren mit dem Ziel, das Selbst zu optimieren und die fremde, diabolisch gesteuerte Sünde auszumerzen. In der christlichen Praktik des ›Wahrsprechens‹ sieht Foucault die Vorstufe zur bürgerlichen Subjektivierung des Begehrens.

Aus zwei Gründen erscheint Foucaults Befund, das bürgerliche Sexualitätsdispositiv sei im frühchristlichen Schrifttum vormodelliert, für die hier interessierenden Zusammenhänge aufschlussreich. Zum einen handelt es sich um eine Transformationsthese, die nicht mit dem Säkularisierungstheorem operiert. Die christliche Technologie des Selbst wird im bürgerlichen Zeitalter nicht ›entzaubert‹ oder anders immanentisiert, sondern setzt sich schlicht in anderer, nämlich biopolitischer Machtfunktion fort. Die christliche Körperzucht lässt sich so nicht mehr nur als restriktiv deuten, sondern als performativ. Die Wüstenväter, Märtyrer, Mönche und andere Heilige (die Foucault freilich kaum erwähnt) haben ihre Sexualität nicht schlicht unterdrückt,²⁰³ sondern sie im Zuge der Gewissensprüfung ›in sich‹ entdeckt, offengelegt und als zu kontrollierenden oder abzutötenden Bestandteil ihrer Subjektivität definiert. Die Heiligenfiguren erscheinen im Tableau der

203 Auf die Märtyrer kommt Foucault nur kurz zu sprechen (Foucault: *Geständnisse des Fleisches*, S. 144–148). Er sieht im Martyrium ein »Wahrheitsverhalten«, ein äußeres Zeugnis für den inneren Glauben, das die Büsser im Leben zu reproduzieren suchen. Wie an anderen Stellen schwächt Foucault hier den externen Bezug auf Gott und Christus zugunsten eines internen Zeugnisses ab – die Märtyrer bezeugen ihm zufolge die eigene Subjektivität (Glauben), weniger die Wahrheit der Passion Christi. Das passt natürlich besser zu der These, es handle sich um Vorformen der Subjektivierung. Kritisch wäre aber zu fragen, ob der konstitutive Fremdbezug auf Gott nicht eher zu Reibungen zwischen den märtyrerhaften Bußpraktiken und der Subjektivierung als Selbsttechnik führt. Typisch für die mönchische Askese ist beispielsweise auch das Ideal der Providenzhörigkeit und der völligen Hingabe des Selbst bis zur Annihilation – wie passt das zur Subjektivierungsthese? Foucault zufolge müssten die ›pastoral‹ geführten Subjekte ihre Willensstruktur ja modifizieren und regulieren, sie nicht aber auslöschen und sich ganz Gottes Fingerzeigen überlassen. Foucault bemerkt diese Widersprüche (vgl. ebd., S. 200 f.: »Das Grundparadoxon dieser Praktiken der christlichen Spiritualität ist, dass die Verdiktion über sich selbst mit dem grundsätzlichen Verzicht auf das Selbst verbunden ist«), weiß sie nach meinem Eindruck aber nicht recht in sein Geschichtsmodell zu integrieren.

Histoire de la sexualité als Paradigmen eines ›pastoralen‹ Regimes, das mit der bürgerlichen Moderne nicht säkularisiert wird oder verschwindet, sondern sich endgültig durchsetzt. Das erklärt nicht nur den Bezug auf die Heiligen in den Konfessionskämpfen des 19. Jahrhunderts, sondern auch ihre präfigurative Bedeutung für die Konstruktion idealer Weiblichkeit.

Zum anderen bietet Foucaults Geschichtskonstruktion eine Erklärung für ein irritierendes Phänomen, das er selbst allerdings nicht bemerkt hat: die positive Identifikation bestimmter ›Perversionen‹ mit den christlichen Heiligen. Im 19. Jahrhundert assoziiert sich ausgerechnet die Ikonographie der Büsser, Märtyrer und Anachoreten mit sexuellem Normbruch. Offenbar liegt im Frühchristentum nicht nur ein Ursprung der bürgerlichen Technologie der Macht, sondern auch ein transgressives Potential, sogar ein ›Ausweg‹²⁰⁴ und zwar deshalb, weil die Ideale der Jungfräulichkeit, des Bruchs mit der Herkunftsfamilie und des Martyriums im Zeitalter der Bio-Politik notwendig als unfruchtbar klassifiziert werden mussten. Sie gerieten so in assoziative Nähe zu der kindlichen Sexualität und den ›Perversionen‹, vor allem mit Homosexualität, Sadismus und Masochismus,²⁰⁵ die gleichermaßen nichts für die Prokreation des Lebens leisteten, sondern mit Unfruchtbarkeit und Tod besetzt waren.

Die bürgerliche Gesellschaft schränkte die Sexualität auf ihre reproduktive Funktion ein. Sie diente der Familiengründung. Entsprechend wurden die Lüste kanalisiert und in einer kapitalistischen Ökonomie verwertbar gemacht, die insgesamt auf Produktivität und wechselseitigem Austausch fußte. ›Unproduktive‹ oder einseitige Lüste, die nicht im (männlichen) Orgas-

204 Die Foucault-Exegeten haben diskutiert, inwiefern der zweite und dritte Band von *Sexualität und Wahrheit* einen Ausweg aus der machttechnologischen Subjektivierung weisen, indem sie die freiheitlich-machtkritische *Parrhesia* und die ›Ästhetik der Existenz‹ in der (vor allem griechischen) Antike positiv zeichnen. Siehe dazu Wilhelm Schmid: Auf der Suche nach einer neuen Lebenskunst. Die Frage nach dem Grund und die Neubegründung der Ethik bei Foucault. Frankfurt a. M. 2000. Siehe dazu auch (allerdings mit ganz anderer Fragestellung und anderem Ergebnis als hier vorgeschlagen) die Ausführungen bei Karsten Schubert: Die christlichen Wurzeln der Kritik. Wie Foucaults Analysen der Kirchenväter neues Licht auf die Debatte um Macht und Freiheit werfen. In: Zeitschrift für philosophische Literatur 7/2 (2019), S. 60–71. Laut Virginia Burrus (*The Sex Lives of Saints. An Erotics of Ancient Hagiography*. Philadelphia 2004, S. 3) sei Foucaults normative Bewertung der frühchristlichen Askese ambivalent: »For Foucault, ancient Christian asceticism constitutes both the matrix of modern ›sexuality‹ – and thus the end of a still more ancient *ars erotica* – and, at the same time, an emergent strategy for escaping sexuality’s disciplinary power. Christianity is [...], in other words, at once the problem and the promise«. Auf Burrus’ über Foucault weit hinausgehenden Ansatz, die christliche Hagiographie »as a genealogy of both modern sexuality and its (post) modern subversion« (ebd., S. 166) zu lesen, wird noch zurückzukommen sein.

205 Vgl. Foucault: Der Wille zum Wissen, S. 127f.

mus oder nicht im heterosexuellen Paarungsakt endeten, waren pädagogisch, psychiatrisch, juristisch oder auf andere Weise zu sanktionieren. Freuds Theorie des ›Lustprinzips‹ bringt die ökonomische Logik auf den Punkt: Um nicht in Unlust oder Schmerz umzuschlagen, muss Spannung notwendig entladen werden. Erregung wird aufgebaut, um in der Erfüllung zu gipfeln; sie hat zielgerichtet und ›produktiv‹ zu sein.²⁰⁶ Das gilt für die Sexualität ebenso wie für alle anderen Bedürfnisse. Dass die Exzitationsphase selbst als lustvoll empfunden werden konnte, war ausgeschlossen – das Es strebt notwendig nach Befriedigung. Wie Karmen MacKendrick argumentiert hat, begründen die christliche Askese, Masochismus und Sadismus dagegen eine miteinander verwandte Lustform, in der gerade die Spannungsphase erotisiert wird. Bei diesem »pleasure-in-tension«,²⁰⁷ das nicht auf Gratifikation ziele, handle es sich um Intensitätssteigerungen, in denen die Physiologie des Körpers derart eindringlich empfunden werde, dass sich ein ekstatischer Grenzzustand einstelle, den man durchaus lustvoll nennen könne. Der Schmerz, den Freud als Gefahr einer ausgedehnten Erregungsperiode ansah, werde in diesen *Counterpleasures* geradezu gesucht: »The pleasures collected here are pleasures that queer our notion of pleasure, consisting in or coming through pain, frustration, refusal«. ²⁰⁸ Foucault hatte für dieses Theorem bereits die entscheidenden Stichworte geliefert, indem er die antike Askese nicht nur als Verzichtübung, sondern als Praktik der ›Sorge um sich‹ und des körperlichen Selbstbezugs interpretierte. Im Anschluss daran betont MacKendrick, auch das Christentum sei eine eminent körperzentrierte Religion, »with its foundations in the incarnation and bodily resurrection of its deity«. ²⁰⁹ In den christlichen Buß- und Selbstgeißelungsübungen ebenso wie im Martyrium wisse sich das Subjekt im Einklang mit den körperlichen Leiden Christi und empfinde die eigene Passion daher als besonders intensiv, als ›sakral‹, weil es das Subjekt in seiner Körperlichkeit dem verkörperten Gott näherbringe. Es handle sich um Transgressionserfahrungen, in denen die von Bataille postulierte Einheit von Gewalt, Eros und Sakralität greifbar werde.

Die asketischen Heiligen und Märtyrer mussten in den Augen der hetero-

²⁰⁶ Der folgende Abschnitt referiert die brillante Studie von Karmen MacKendrick: *Counterpleasures*. Albany 1999. Vgl. auch die kritische Analyse von Freuds Lusttheorie ebd., S. 6–11.

²⁰⁷ Ebd., S. 8.

²⁰⁸ Ebd., S. 18.

²⁰⁹ Ebd., S. 66. – Ähnliche Ansätze, die foucaultianische Askese-Konzeption auf das Christentum zu übertragen, finden sich bei Gavin Flood: *The Ascetic Self. Subjectivity, Memory and Tradition*. Cambridge 2004; David Jasper: *The Sacred Body. Asceticism in Religion, Literature, Art, and Culture*. Waco 1994; und Geoffrey Harpham: *The Ascetic Imperative in Culture and Criticism*. Chicago 1987.

normativen Bio-Macht des 19. Jahrhunderts erstaunlich *queer* wirken. Man denke nur an das *Cross-Dressing*-Motiv der Monachoparthenie, an Heilige wie Marina und Pelagia, die sich als Männer verkleiden und unter männlicher Identität in Klöstern leben. In der *Legenda aurea* findet sich eine Jungfrau aus Antiochien, die gezwungen wird, in ein Bordell zu gehen, wo sie aber mit einem edlen Soldaten die Kleider tauscht und entkommen kann, während der Soldat in ihren Kleidern zurückbleibt.²¹⁰ Im 14. Jahrhundert verehrte man die Heilige Kümmeris oder Wilgofortis, der Gott einen Bart wachsen lässt, um sie vor zudringlichen Freiern zu schützen, die ihr die Jungfräulichkeit rauben wollen. Dargestellt wird sie als Jungfrau am Kreuz – mit einem Bart.²¹¹ Je breiter man liest, desto ubiquitärer erscheinen solche Geschlechtsverwirrungen.

Und dann erst die *queere* Erotik der Heiligen. Eve Kosofsky Sedgwick hat darauf hingewiesen, dass die christliche Kunst für Generationen homosexueller Jugendlicher »the shock of the possibility of adults who don't marry« bereitgehalten habe, »of men in dresses, of passionate theatre, of lives filled with what could, ideally without diminution, be called the work of the fetish«. Und über allem throne die Figur Christi als nackter oder spärlich bekleideter Männerkörper, »often in extremis and/or in ecstasy, prescriptively meant to be gazed at and adored. The scandal of such a figure within a homophobic economy of the male gaze doesn't seem to abate.«²¹² Wie die Kirchenhistorikerin Virginia Burrus anhand von frühchristlichen Viten gezeigt hat, ist etwa die Sprache, die Hieronymus verwendet, um die Beziehung der Wüstenväter zu ihren Lehrern zu beschreiben, eigentümlich homoerotisiert.²¹³ Der Heilige Antonius küsst und umarmt die Leiche des Paulus; sein Schüler Hilarion begibt sich mit seiner Gefolgschaft auf die

210 Vgl. Jacobus: *Legenda aurea*, S. 1084–1087 (Hl. Marina), S. 1966–1971 (Hl. Pelagia) und S. 852–863 (Jungfrau von Antiochien).

211 Vgl. Katharina Boll: Die Legende von der Frau am Kreuz. Theologische Überlegungen zur oberdeutschen Texttradition. In: *kunst und saelde*. FS Trude Ehlert. Würzburg 2011, S. 161–177. – Für Hinweise zur Jungfrau von Antiochien und zur Heiligen Kümmeris danke ich Caroline Struwe-Rohr (München) und Caroline Emmelius (Eichstätt).

212 Eve Kosofsky Sedgwick: *Epistemology of the Closet*. New York u. a. 1990, S. 140. – Im Anschluss an diese Beobachtung hat Vincent A. Lankewish (*Love among the Ruins. The Catacombs, the Closet, and the Victorian ›Early Christian‹ Novel*. In: *Victorian Literature and Culture* 28/2 [2000], S. 239–273) auch dem katholischen Katakombenroman einen homosexuellen Subtext unterstellt: »These novels [scil. *Fabiola* und *Callista*] innovatively, if uneasily, challenge the traditional marriage plot as their heroines and heroes alike reject mortal companions and espouse their Savior. In so doing, they constitute the catacombs as a site of sexual difference« (ebd., S. 254).

213 Vgl. Burrus: *The Sex Lives of Saints*, S. 24–33.

jahrelange Suche nach seinem geliebten Lehrer Antonius.²¹⁴ Es seien, so Burrus, romanhafte Liebesgeschichten, die Hieronymus zusammenschmiedete, »fantasy romances«.²¹⁵ Ähnliches treffe für die Vita des Heiligen Martin von Tours zu, in der Sulpicius Severus eine Art masochistisch sexualisierte Legende vorlege, sowie für die antiken Viten der Heiligen Pelagia und der Heiligen Maria von Ägypten, zwei Prostituierten, die sich zu Eremitinnen bekehren. In ihren Lebensgeschichten komme die ausführliche Rekapitulation ihrer ›Sünden‹ zu einem Eigenrecht und trage durchaus transgressive Züge, die auf die unabschließbare, sich jedem narrativen *Closure* verweigernde Struktur der Erzählung übergriffen.²¹⁶

An anderem Ort hat Burrus gezeigt, wie die frühen Martyrologien eine mit der erotischen Transgressivität verwandte Dynamik zwischen Scham und Schamlosigkeit entfalten.²¹⁷ Am Beispiel der *Passio Perpetuae* und anderer Märtyrerakten argumentiert sie, das erzählte Spektakel des Martyriums erwachse aus dem Akt des *Shamings*, das heißt dem Entblößen des Körpers und seiner Verletzlichkeit. Zugleich unterläuft die Märtyrerin diesen Akt, indem sie ihr Leiden demonstrativ affirmiert, ja eine Performanz entwickelt, in der sie sich von der körperlichen Scham löst und ihre Identität als Christin bekräftigt. Die Ostentation des gequälten Märtyrerkörpers, an dem die christliche Identität öffentlich durch Bloßstellung und Folter negiert werden soll, hat den gegenteiligen Effekt: Sie führt zur Affirmation der devianten Identität. Burrus liest das als Emblem für religiöse und körperlich-geschlechtliche Identität insgesamt, die insofern notwendig performativ sei, als sie erst durch öffentliche Interrogation, sozusagen in der ›Arena‹ sichtbar werde. Daher bestehe ›Identität‹ darin, öffentliche Demütigungen wie die Exhibition des schambehafteten Körpers zu ertragen und sich des Schamgefühls zu entledigen, indem man es positiv wende. Mit dem Kultursoziologen Wolfgang Lipp könnte man dieses Phänomen auch als Dialektik

214 Ebd., S. 31 f. und S. 39–45.

215 Ebd., S. 23 und S. 93.

216 Ebd., S. 91–128 (Martin von Tours) und S. 128–160 (Viten der bekehrten Prostituierten). – Ähnlich hat Robert Mills (*Suspended Animation. Pain Pleasure and Punishment in Medieval Culture*. London 2005, S. 145–177, bes. S. 171–176) argumentiert, die mittelalterlichen Heiligen- und Märtyrerdarstellungen seien insofern ›queer‹, als sie auf masochistische Konstellationen zurückgriffen und konventionelle Geschlechtsbinaritäten unterliefen: »Male saints are visually de-phallicized by being decapitated, disembolled and flayed; female saints such as Barbara and Agatha are purportedly ›de-sexed‹ by having their breasts removed« (ebd., S. 173) und so weiter. Vgl. neuerdings auch die Beiträge zu Alicia Spencer-Hall und Blake Gutt (Hg.): *Trans and Genderqueer Subjects in Medieval Hagiography*. Amsterdam 2021.

217 Die folgende Zusammenfassung nach Virginia Burrus: *Saving Shame. Martyrs, Saints, and Other Object Subjects*. Philadelphia 2008, S. 10–43.

von Stigma und Charisma auffassen.²¹⁸ Die Zuschreibung von Charisma, so Lipp, hänge mit der Umdeutung von Stigmata zusammen. Manchen Individuen gelinge es, die Schuld- und Makelbehauptungen, die soziale Gruppen im Rahmen normativer Grenzziehungen gegen sie erheben, ins Positive zu wenden, indem sie sie als heilige ›Stigmata‹ und Zeichen der Erwählung darstellen. Eine wichtige Strategie der Selbststigmatisierung liege in dem affirmativen Rückbezug auf bestimmte Archetypen, darunter den Narren, das Genie, den Fremden und natürlich auch den Märtyrer und Erlöser.²¹⁹ Die Märtyrer markierten sogar die »Reinform« des Umschlags von Stigma in Charisma, so Lipp, insofern sie als »Schuldzeugende und Selbstopferer« versprächen, die Gesellschaft von der Schuld selbst zu befreien.²²⁰ Gemeinsam mit Burrus' eher historischen Überlegungen zur Spätantike könnte in Lipps Modell ein Schlüssel dafür liegen, weshalb man im 19. Jahrhundert Märtyrerfigur und sexuelle Devianzen überblendete. Durch die Referenz auf die Märtyrer könnten Kunst und Literatur versucht haben, die sexuelle Stigmatisierung als solche vorzuführen, um den Exhibitionsakt der sozialen Schuldzuweisung (*Shaming*) als Teil der eigenen Identität zu akzeptieren und damit zu unterlaufen. In den Martyrien wäre dann so etwas wie die Urszene von Identitätspolitik zu sehen: »[T]he ancient martyrs transform shame into the source of an oddly pure identity politics.«²²¹



Zusammengefasst lässt sich das *Queering* des Heiligenkörpers im bürgerlichen Zeitalter wie folgt auf den Begriff bringen: Es gehört zu den Grundmerkmalen anachoretischer und märtyrerhafter Heiligenfiguren, dass sie alle Aufmerksamkeit auf ihren Körper lenken. Dessen Bedürfnisse und Begehren suchen sie zu modifizieren, ihn zeigen sie in der Arena vor und er wird zum Mittel öffentlicher Demonstrationen von Macht und Ohnmacht. Damit nehmen sie bestimmte Techniken der Selbstnormierung im 19. Jahrhundert vorweg – aber sie unterlaufen diese auch. Denn im Zeitalter biopolitischer Prokreations- und Familienimperative wirken ihre auf Leiden und Tod ausgerichteten Viten subversiv. Sie leben ehelos und allein, brechen mit ihren Familien; sie intensivieren die sinnliche Dimension von Versuchung und Passion bis zur ekstatischen Selbsttranszendenz; sie unterhalten homoero-

²¹⁸ Vgl. Wolfgang Lipp: Stigma und Charisma. Über soziales Grenzverhalten. Würzburg 2010 [zuerst 1985].

²¹⁹ Vgl. ebd., S. 198–227.

²²⁰ Ebd., S. 224.

²²¹ Burrus: Saving shame, S. 13.

tische Beziehungen zu Lehrern und Jüngern, begehren die Vereinigung mit einer inkarnierten und betont körperlichen Gottheit; sie überschreiben die Grenzen ihres Leibes, indem sie sich selbst verstümmeln und martern lassen. Mit der Konjunktur dieser Figuren in der Literatur und Malerei des 19. Jahrhunderts, so könnte man allgemein formulieren, kehrt ein verdrängtes Phänomen in die Kultur der Bürgerlichkeit zurück: der Umbruch zwischen der Ostentation des Tabus und seiner Transgression im Heiligen. Konkreter gesprochen entdeckt das bürgerliche Zeitalter die Hagiographie als Imaginationsfeld sozialer und vor allem sexueller Devianz. Es macht sich die Idealisierungsfunktion des Sakralen zunutze, um sie zu invertieren. Das betrifft die biopolitische Heteronormativität des bürgerlichen Familienmodells ebenso wie die im Kulturkampf eingeübten Ressentiments des liberal-protestantischen Bürgertums gegen den angeblich päderastischen und effeminierten Katholizismus. Unter Rückgriff auf die legendarischen Heiligen stiftet die Kunst ein ganzes Inventar heiliger ›Perversionen‹ mit identitätspolitischen Folgen bis in die Gegenwart.

AUSBLICK

»ES WAREN ANDERE ZEITEN«: KAFKAS HUNGERKÜNSTLER UND DAS ENDE DER LEIDENSSPEKTAKEL

»Die Märtyrer unterschätzen den Leib nicht, sie lassen ihn auf dem Kreuz erhöhen, darin sind sie mit ihren Gegnern einig.«¹ Franz Kafka hat diese Beobachtung um 1916 in seine Oktavhefte notiert. Zum einen betont sie das Einverständnis zwischen dem verfolgten Subjekt und seinem Gegner. Eine typisch kafkaeske Denkfigur – die Suche des Schuldigen nach seinem Richter, die weitgehende Identität des Verfolgten mit seinem Verfolger, bis hin zur Selbstverurteilung und zur Selbstvollstreckung des Urteils. Wie das DRITTE KAPITEL gezeigt hat, motivierte dieses Moment die konfessionellen Verfolgungsnarrationen des 19. Jahrhunderts. Man imaginierte sich nur zu gerne als Opfer, wünschte sich eine Identität als Verfolgter geradezu herbei, um im *Sacrificium* des Selbst über die Geschichte triumphieren zu können. Zugleich beschreibt Kafkas Aphorismus sehr hellstichtig eine ikonographische Tendenz der Martyrologie im späten 19. Jahrhundert, der das VIERTE KAPITEL galt: die Ästhetisierung des gemarterten Körpers im Zusammenspiel von Ostentation und Negation. Im Moment seiner Vernichtung gewinnt der heilige Körper erst an Gestalt. Er wird in allen Details seiner Hinfälligkeit seziert oder als wundersam unversehrt hieratisiert, wird jedenfalls stets vorgezeigt, aus seinem Kontext herausgehoben und in seiner Präsenz in Szene gesetzt.

Wenn die asketischen Märtyrer ihre Körper züchtigen, sie gegen die natürlichen Bedürfnisse des Schlafs, des Hungers, des Ekels oder der Schmerzfreiheit zum Durchhalten zwingen und geißeln, so ist das in gewisser Weise ein Akt der Künstlichkeit. Dies ist eine neue Seite der Märtyrerästhetik. Nicht die Reinheit steht hier im Mittelpunkt, wie bei der Gendernorm der heiligen Ehefrau, und nicht die Unverfügbarkeit des sexuellen Stigmas, sondern der Triumph des Geistes über den materiellen Körper beziehungsweise der Form über den Stoff. Hierin besteht die Verbindung zwischen dem Heiligenkult und dem Ästhetizismus.² Der Sieg des Geistes über die Natur, den das

1 Franz Kafka: Schriften – Tagebücher – Briefe. Kritische Ausgabe. Nachgelassene Schriften und Fragmente II. Textband. Hg. von Jost Schillemeit. Frankfurt a. M. 1992, S. 51.

2 In diesem Sinne hat Niklaus Largier (Die Kunst des Begehrens. Dekadenz, Sinnlichkeit und Askese. München 2007) auf die enge Verbindung von Askese und Dekadenz hingewiesen und den Konnex zwischen der mittelalterlichen Literatur sowie (unter anderem) der französischen

Martyrium ursprünglich symbolisiert, radikalisiert sich im Ästhetizismus zur Lust an allem ›Unnatürlichen‹. Einige der zentralen Programmtexte zwischen Symbolismus und Expressionismus bewegen sich entlang dieser neo-romantischen Linie. Vor allem in der französischen *Décadence* rekurriert man derart häufig auf die Märtyrer, dass es fast schwerfällt, einzelne Belege herauszugreifen. Um nur den bekanntesten zu nennen: Selbst bei engster Auslegung der Gattungsbezeichnung handelt es sich bei Baudelaires *Bénédiction*, dem Proömium der *Fleurs du mal* (1857) und gewissermaßen Gründungstext des Ästhetizismus, um eine Verslegende. Der »Poète« wird von seiner Mutter als »Missgeburt« verflucht. Unter dem Schutz der Engel und des »Esprit« lernt er Gesang und Lyrik kennen. Seine Mitmenschen quälen ihn, indem sie seine Speise mit Speichel vermischen; seine Frau schwört, ihm das Herz herauszureißen, um es an ihr Tier zu verfüttern. Da hebt der Dichter die Arme gen Himmel und ruft zu Gott: «Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance | Comme un divin remède à nos impuretés | Et comme la meilleure et la plus pure essence | Qui prépare les forts aux saintes voluptés!»³ Die Vorbestimmung, der Bruch mit der Familie, die Abwendung von der Gesellschaft, die Ehelosigkeit und vor allem das Leiden als Zeichen göttlicher Erwählung, die Zwiesprache mit Gott, schließlich die Gewissheit der »couronne mystique«,⁴ all dies folgt eng den isotopischen Stufen der Heiligenlegende und münzt sie kunstreligiös auf den Dichter um.

Bildende Kunst und Literatur verweben sich in diesem Kontext eng. Huysmans exzentrischer Dandy Des Esseintes schmückt in *À rebours* (1884) seine Landvilla nicht nur mit erlesenen Stoffen und Artefakten, sondern auch mit Jan Luykens berüchtigten Kupferstichen über die frühchristlichen und protestantischen Märtyrer. Ein »spectacle des souffrances humaines« sei das, wird berichtet, nur um dann detailliert die einzelnen Folterszenen aufzuzählen, die sich Des Esseintes an den Wänden befestigen lässt.⁵ Und

Literatur der Jahrhundertwende nachgezeichnet, ganz besonders in Huysmans *À rebours*. Die entscheidende Voraussetzung liege in einem Verständnis von Sinnlichkeit, das nicht auf den »Einklang mit der Natur oder Rückkehr zur Natur« ziele, sondern die Natur »zugunsten des Künstlichen, des Konstruierten, der virtuellen Welt« ablehne. In der Askese wie in der Dekadenz imaginiere man die »Verwandlung des Menschen und der Welt ins Artefakt und Spektakel« (ebd., S. 10f.).

3 Charles Baudelaire: *Bénédiction*. In: Ders.: *Les Fleurs du Mal. Œuvres complètes*. Bd. 1. Hg. von Claude Pichois. Paris 1975, S. 7–9, hier S. 9.

4 Ebd.

5 Joris-Karl Huysmans: *À rebours*. In: Ders.: *Romans et nouvelles*. Hg. von Pierre Jourde u. a. Paris 2019, S. 537–715, hier S. 585. – Zur Integration der »monastische[n] Kultur« in Des Esseintes' Einrichtung eines künstlichen Lebens siehe Largier: *Die Kunst des Begehrens*, S. 28–33.



Abb. 13: Gustave Moreau: *Fleur mystique* (um 1890)

Gustave Moreau, dessen Gemälde in *À rebours* eine wichtige Rolle spielen, schuf mit seiner *Fleur mystique* (um 1890, Abb. 13) eine martyrologische Allegorie, die von der Poesie des Symbolismus beeinflusst ist. Das Bild zeigt eine mariengleiche Heiligenfigur, die inmitten einer ausgeblassten, der Nordrenaissance nachempfundenen Landschaft aus einer riesigen Pflanze aufblüht, die wiederum aus einem von Märtyrerleichen gesäumten Hügel erwächst. Am rechten Rand ist erneut der unvermeidliche Sebastian zu erkennen, den Moreau unzählige Male abgebildet hat.⁶ So war der von der Romantik gestiftete Bezug auf die Märtyrerinnen und Märtyrer um 1900 zum Klischee zerfallen, Bestandteil jeder Reflexion über Kunst und Künstlertum in der Moderne.⁷

»In den letzten Jahrzehnten ist das Interesse an Hungerkünstlern sehr zurückgegangen«, konstatiert der erste Satz von Kafkas *Ein Hun-*

6 Vgl. die Abb. in Gustave Moreau. *Symboliste*. Zürich 1986, Nr. 109. Siehe auch dessen diverse Sebastian-Bilder: ebd., Nr. 30 (*Le poète et la sainte*, 1868, The Hearn Family Trust, New York); Nr. 32 (*Saint Sébastien baptisé martyr*, 1876, Musée Gustave Moreau, Paris); Nr. 33 (*Saint Sébastien et ses bourreaux*, 1870, Privatbesitz); Nr. 34 (*Saint Sébastien pleuré par les anges*, um 1869/1870, Privatbesitz); Nr. 35 (*Saint Sébastien soigné par les saintes femmes*, um 1869). Hinzu kommen *Saint Sébastien et l'ange* (1876, Fogg Art Museum, Cambridge/MA) und *Saint Sébastien* (1870–1875, Musée Gustave Moreau, Paris), beide abgebildet in: Pierre-Louis Mathieu: *Gustave Moreau*. Paris 1994, S. 133 und S. 183.

7 Das Phänomen ist gut bekannt; siehe nur Gabriela Wacker: *Poetik des Prophetischen. Zum visionären Kunstverständnis in der Klassischen Moderne*. Berlin und Boston 2013; Martina King: *Pilger und Prophet. Heilige Autorschaft bei Rainer Maria Rilke*. Göttingen 2009; Wolfgang Ruppert: *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*. Frankfurt a. M. 1998; sowie die Beiträge zu dem Band: *Kunstreligion*. Bd. 2: *Die Radikalisierung des Konzepts nach 1850*. Hg. von Albert Meier, Alessandro Costazza und Gérard Laudin. Berlin und Boston 2012.

gerkünstler nüchtern, und dann: »Während es sich früher gut lohnte, große derartige Vorführungen in eigener Regie zu veranstalten, ist dies heute völlig unmöglich. Es waren andere Zeiten«. ⁸ Dass die zuerst 1922 erschienene Novelle, die Kafka 1924 erneut veröffentlichte und die den Titel zu einem Sammelband von Künstlererzählungen spendete, mit dem Zirkusartisten auch das Schriftstellerleben allegorisiert, ist fast schon ein Gemeinplatz. Er lässt sich aber differenzieren und präzisieren, wenn man einem Detail mehr Gewicht gibt, als es bislang geschehen ist. ⁹ Vom Hungerkünstler heißt es nämlich an einer Stelle, er erscheine als »bedauernswerte[r] Märtyrer«, »nur in ganz anderem Sinn«. ¹⁰ Neben anderen Hinweisen erlaubt es dieses für Kafka typische Dechiffrierungssignal, den *Hungerkünstler* an die erwähnte Topik des europäischen Kunstdiskurses um 1900 anzubinden. Wie zu erläutern sein wird, liest sich die Erzählung dann weniger als Standortbestimmung von Kunst in kommerzialisierten Unterhaltungsgesellschaften, sondern als Abgesang auf die bereits überkommenen sakralen Selbstinszenierungen des Künstlers. Indem es den Nexus von Stigma, Ostentation und Publikum offenlegt, dokumentiert *Ein Hungerkünstler* zunächst hellsichtig die Spielregeln des ästhetizistischen Märtyrerkults, berichtet sodann aber von einem historischen Geschmackswandel. Am Ende setzt die Novelle dem kunstreligiösen Askesespektakel etwas Anderes entgegen: eine Heroik des stillen Ertragens bis zum Verschwinden.

Hungerkunst als Spektakel

Ein Hungerkünstler erzählt von dem seit dem späten 19. Jahrhundert bis in die Weimarer Republik beliebten Schaufasten, das Artisten in vielen europäischen Städten vorführten. ¹¹ 1880 hatte ein amerikanischer Arzt in New York gewettet, er schaffe es, genau 40 Tage keine Speise zu sich zu nehmen. Das öffentliche Interesse an diesem Experiment erwies sich als enorm, sodass es auch in Europa bald Nachfolger fand. Unter ihnen war der Italiener Giovanni

⁸ Franz Kafka: *Ein Hungerkünstler*. In: Ders.: *Schriften – Tagebücher – Briefe*. Kritische Ausgabe. Drucke zu Lebzeiten. Textband. Hg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann. Frankfurt a. M. 1996, S. 333–349, hier S. 333.

⁹ Als Ausnahme siehe allein den kurzen Essay von Elisabeth Strowick: *Kafkas Hungerkünstler – ein Märtyrer ›in ganz anderem Sinn‹*. In: *Märtyrer-Porträts*. Von Opfertod, Blutzeugen und heiligen Kriegen. Hg. von Sigrid Weigel. München 2007, S. 223–226.

¹⁰ Kafka: *Ein Hungerkünstler*, S. 339.

¹¹ Zu dem Phänomen vgl. Peter Payer: *Hungerkünstler in Wien*. Eine verschwundene Attraktion. Wien 2002.

Succi der bekannteste.¹² Mit seiner Hungerkunst tourte er durch Mailand, Florenz und Wien, nächtigte in Luxus-hotels und wurde täglich von einem Komitee mehrerer Ärzte untersucht, die seinen Nahrungsverzicht durch Wiegen und andere Messungen bezeugen sollten. Schnell meldeten sich allerdings auch Zweifler an Succis Aufrichtigkeit, zumal als ein Arzt berichtete, er habe Succi eines Morgens beim Verzehr eines Beefsteaks erwischt, das dieser zu einem Glas Sekt verzehrt habe.¹³ Der Beliebtheit des hungernden Italieners tat der kleine Skandal keinen Abbruch. Succi wiederholte seinen Selbstversuch 1896 erneut in Wien, diesmal begleitet von einem Stab von Photographen, die den Abgemagerten in heroisierenden Posen ablichteten, unter anderem in einer 25 Kilo schweren Ritterrüstung.¹⁴ Weitere Nachfolger versuchten in anderen Städten, Succis Tat zu überbieten. Aufsehen erregte beispielsweise der Südamerikaner Pappus, der 1910 in einem Glaskasten in Berlin im Stehen fastete, zehn Tage und Nächte lang kontrolliert von Wächtern.

Woher Kafka diese Mode kannte, bleibt bis auf Weiteres ungewiss.¹⁵ Seine Beschreibung der Hungerkunst ist aber historisch akkurat. Sein Hungerkünstler, von einem Impresario durch die Städte geführt, darf aus Reklamegründen stets nur 40 Tage hungern, obwohl er selbst länger aushalten könnte und dies auch wünscht, fällt ihm der Verzicht doch ausgesprochen leicht. Er wird tags und nachts von Aufsehern bewacht, die seine Entsagung sicherstellen, denn wie Succi hat er Skeptikern zu begegnen, die Betrug wittern und ihn zu verführen suchen. Über die historischen Umstände hinaus verleiht Kafka seiner Beschreibung allerdings mit mehreren Wendungen einen rätselhaften Akzent. Motiviert wird das Hungern des Protagonisten zunächst mit der »Ehre seiner Kunst«, die es ihm gebiete, »unter keinen Umständen, selbst unter Zwang nicht, auch das Geringste« zu essen.¹⁶ Später wird berichtet, den Hungerkünstler giere es lediglich nach der Anerkennung durch das Publikum: »Immerfort wollte ich, daß ihr mein Hungern bewundert«,¹⁷ bekennt er. Die ersehnte Aufmerksamkeit wird an anderer Stelle als der »Lohn« für seine Arbeit bezeichnet.¹⁸ Endlich aber

12 Dazu siehe Astrid Lange-Kirchheim: Das fotografierte Hungern. Neues Material zu Franz Kafkas Erzählung »Ein Hungerkünstler«. In: Hofmannsthal-Jahrbuch 17 (2009), S. 7–57. Wie Lange-Kirchheim (ebd., S. 14 und 18) nachweist, gehörte der Vergleich mit Christus und die Bezeichnung »Martyrer« zur Topik der Berichte über Hungerkünstler wie Succi.

13 Vgl. Payer: Hungerkünstler, S. 61.

14 Vgl. Lange-Kirchheim: Das fotografierte Hungern, S. 52.

15 Wie Walter Bauer-Wabnegg (Zirkus und Artisten in Franz Kafkas Werk. Ein Beitrag über Körper und Literatur im Zeitalter der Technik. Erlangen 1986) nachgewiesen hat, interessierte sich Kafka für den Zirkus und las regelmäßig einschlägige Artistenzeitschriften.

16 Kafka: Ein Hungerkünstler, S. 335.

17 Ebd., S. 348.

18 Ebd., S. 347.

liefert Kafka eine eigenartige Pointe. Kurz vor seinem Tod nämlich offenbart der Hungerkünstler den Aufsehern, es gebe gar keinen Grund zur Bewunderung, denn er *müsse* hungern, er könne gar nicht anders:

»Weil ich«, sagte der Hungerkünstler, hob das Köpfchen ein wenig und sprach mit wie zum Kuß gespitzten Lippen gerade in das Ohr des Aufsehers hinein, damit nichts verloren ginge, »weil ich nicht die Speise finden konnte, die mir schmeckt. Hätte ich sie gefunden, glaube mir, ich hätte kein Aufsehen gemacht und mich vollgegessen wie du und alle.« Das waren die letzten Worte, aber noch in seinen gebrochenen Augen war die feste, wenn auch nicht mehr stolze Überzeugung, daß er weiterhungere.¹⁹

Kafka liebt diese überraschenden Schlusswendungen, die das Geschilderte, wie in der Parabel *Vor dem Gesetz* (an deren Ende die letzten Worte des *Hungerkünstlers* erinnern), ins Selbstbezüglich-Paradoxe wenden. Die Differenz zwischen ihm und seinen Mitmenschen wird nicht auf heroische Leistung, sondern auf eine essentielle Anlage zurückgeführt, auf ein Stigma. Er kann jenes nicht genießen, das allen anderen ein natürlicher Drang ist, und scheint damit der Gemeinschaft aller Stoffwechselwesen, ja der Lebenden selbst enthoben.²⁰ Man hat das bisweilen als heroische Chiffre der Heautonomie gelesen: Der Künstler handle aus schicksalhafter Notwendigkeit, stelle sich gegen gesellschaftliche Normen der Nahrungsaufnahme.²¹ Dagegen spricht

19 Ebd., S. 349.

20 In einer einflussreichen Lektüre hat Gerhard Neumann (Hungerkünstler und Menschenfresser. Zum Verhältnis von Kunst und kulturellem Ritual im Werk Franz Kafkas. In: *Archiv für Kulturgeschichte* 66/2 (1984), S. 347–388) vorgeschlagen, die Nahrungsverweigerung des Hungerkünstlers als Selbstaufhebung sozial codierter Zeichen zu lesen. Der Hungerkünstler löse sich von den üblichen Semiotisierungen des Körpers, wie sie Essen, Liebe und Transsubstantiation darstellen (ebd., S. 364–366). Allerdings blendet auch diese – sehr überzeugende – Analyse die zeitdiagnostische Entwicklung aus, die in Kafkas Erzählung vorgestellt wird, eine Entwicklung, welche die Kunst der Askese ja als bereits historisch überwunden, als unzeitgemäß vorstellt.

21 So beispielsweise Günter Saße: Aporien der Kunst. Kafkas Künstlererzählungen *Josefine, die Sängerin* und *Ein Hungerkünstler*. In: *Literarische Moderne. Begriffe und Phänomene*. Hg. von Sabina Becker und Robert Krause. Berlin 2007, S. 245–255. – In verwandter Absicht hat Alexander Honold (Menschenfresser/Hungerkünstler. Kafkas literarische Schaustellungen des Fremden. In: *Maskeraden des (Post-)Kolonialismus. Verschattete Repräsentationen »der Anderen«* in der deutschsprachigen Literatur und im Film. Hg. von Ortrud Gutjahr und Stefan Hermes. Würzburg 2011, S. 123–147, hier S. 138) gemutmaßt, der Hungerkünstler sei als Alter ego zum Kannibalen zu verstehen, dem er gemäß einem von Kafka später erstellten handschriftlichen Fragment begegnet, und er finde nur deshalb die Speise nicht, die ihm schmeckt, weil es sich dabei um Menschenfleisch handle.

aber der Zusatz »Hätte ich sie gefunden, glaube mir, ich hätte kein Aufsehen gemacht und mich vollgegessen wie du und alle«,²² der jede Heroik zunichte macht. Stattdessen scheint die nachgereichte Erklärung die Kunst des Hungernden eher zu banalisieren. Sie ist eben keine asketische Leistung aus ›innerem‹ Antrieb, sondern wird durch eine ganz simple Tatsache, letztlich eine medizinische Absonderlichkeit, bedingt. Es handelt sich um eine absurde, zugleich unspektakuläre Auflösung, die jedem Kunstpathos die Grundlage entzieht. Kafkas Figur hungert nicht heroisch als Märtyrer für die Kunst, wie es zunächst scheint, sondern sein Stigma ist ganz lächerlich – ihm schmeckt's einfach nicht.

Die Novelle schildert aber noch eine weitere Entfremdung. Der Hungerkünstler isoliert sich nicht nur durch seine naturgegebene Essens- und Lebensunlust von seiner Umwelt, sondern auch dadurch, dass diese seine Kunst nicht länger anerkennt. Er ist aus der Mode gekommen. »Es waren andere Zeiten«, heißt es zu Beginn, als sich »die ganze Stadt mit dem Hungerkünstler« beschäftigte.²³ Damit erhalten die skizzierten Oppositionen eine temporale Dimension. Einst war der Künstler von den anderen Menschen zwar ebenfalls durch das absurde Stigma seiner Anorexie abgegrenzt, aber er wurde doch immerhin für den Schein seiner Willenskraft gefeiert. Nun aber hat man sich von ihm abgekehrt und wendet sich am Ende einem lebenshungrigen Panther zu.

In seiner Erzählung überblendet Kafka folglich zwei Antithesen, nämlich zwischen dem Schein der asketischen Leistung und der Wahrheit der angeborenen Anorexie sowie zwischen dem im Wortsinn ›brotlosen‹ Künstler und einem sensationsgierigen Publikum, das ihn erst bewundert und sich dann von ihm abwendet. Die Erzählung lässt sich demgemäß in zwei Teile gliedern: in einen ›analeptischen Teil, der die Hochzeit der Hungerkunst rekapituliert, und in eine ›Gegenwartsdiagnose«, die vom mangelnden Erfolg, von der Missachtung des Hungerkünstlers bis zu seinem Tod und seiner Ersetzung durch den Panther berichtet.

Martyrium »in ganz anderem Sinn«

Die Historizität der poetologischen Konstellationen, welche die Erzählung aufspannt, erhellt sich erst, wenn man der Analogie des Hungerkünstlers mit dem Märtyrer nachspürt, die der analeptische Teil der Erzählung auf meh-

22 Kafka: Ein Hungerkünstler, S. 349.

23 Ebd., S. 333.

renen Ebenen entwickelt. Erstens darbt der Hungerkünstler wohl nicht nur deshalb genau vierzig Tage, weil danach der allgemeine Zuspruch schwinde, wie der Impresario errechnet hat, sondern auch wegen der vierzig Tage, die Christus in der Wüste fastet, wo er vom Satan versucht wird. Eine Christusanspielung stellt zweitens auch die Stellung dar, in die der Impresario den Hungerkünstler am vierzigsten Tag bringt, wenn er ihn effektiv in die Arme von umstehenden Damen übergibt:

Zwar legte er noch freiwillig seine Knochenarme in die hilfsbereit ausgestreckten Hände der zu ihm hinabgebeugten Damen, aber aufstehen wollte er nicht [...]. Nun duldet der Hungerkünstler alles; der Kopf lag auf der Brust, es war, als sei er hingerollt und halte sich dort unerklärlich; der Leib war ausgehöhlt; die Beine drückten sich im Selbsterhaltungstrieb fest in den Knien aneinander, scharrrten aber doch den Boden, so, als sei es nicht der wirkliche, den wirklichen suchten sie erst; und die ganze, allerdings sehr kleine Last des Körpers lag auf einer der Damen, welche hilfesuchend, mit fliegendem Atem – so hatte sie sich dieses Ehrenamt nicht vorgestellt – zuerst den Hals möglichst streckte, um wenigstens das Gesicht vor der Berührung mit dem Hungerkünstler zu bewahren, [...] unter dem entzückten Gelächter des Saales in Weinen ausbrach und von einem längst bereitgestellten Diener abgelöst werden mußte.²⁴

Bis in die Positionsdetails der Körperteile karikiert diese Szene die beliebten Pietà-Darstellungen.²⁵ Der ausgemergelte Leib des Hungerkünstlers mit dem zur Seite gefallenem Kopf ahmt Christus nach, die aufgelöst weinende Dame die *Mater dolorosa*, die Schmerzensmutter Maria. So parodistisch die Szene auch scheint, sie postfiguriert die Passion Christi – eine in Kafkas Erzählungen häufig auftretende Mythisierung des Lächerlichen.

Auf die christlichen Märtyrer spielt drittens die merkwürdige Bezeichnung »Amphitheater« an, die der Erzähler für den Käfig des Hungerkünstlers wählt, und die den Schauplatz der spätantiken Christenverfolgung alludiert.²⁶ In einer früheren Fassung hieß es an dieser Stelle neutraler »Saal«.²⁷ Wie die ver-

24 Ebd., S. 338–340.

25 Vgl. so auch Marcel Krings: Franz Kafka: Der *Hungerkünstler*-Zyklus und die kleine Prosa von 1920–1924. Spätwerk – Judentum – Kunst. Heidelberg 2022, S. 460 f., und Wolfgang Braungart: Literaturwissenschaft und Theologie. Versuch zu einem schwierigen Verhältnis, ausgehend von Kafkas Erzählung *Ein Hungerkünstler*. In: Schreiben ist Totenerweckung. Theologie und Literatur. Hg. von Erich Garhammer. Würzburg 2005, S. 43–69, hier S. 51.

26 Kafka: Ein Hungerkünstler, S. 338.

27 Franz Kafka: Schriften – Tagebücher – Briefe. Kritische Ausgabe. Drucke zu Lebzeiten.

gangenen Kapitel gezeigt haben, war die *Damnatio ad bestias*, die Verurteilung zum Tierkampf, ein im historischen Roman und in der Malerei besonders beliebtes Sujet. Angesichts dessen wäre zu bedenken, ob nicht die spätere Überführung des Hungerkünstlers in einen »großen Zirkus« ebenfalls den *Circus maximus* konnotiert,²⁸ nicht nur also auf die Artistenkultur verweist, mit der sich Kafka freilich in mehreren anderen Erzählungen beschäftigte, sondern auf schlechterdings *den* Ort der Christenverfolgung in Rom. Selbst einen ungerechten Tyrannen, der den Märtyrer quält, kennt Kafkas Erzählung, und zwar den Impresario, der das Hungern seines Schaustellers gegen dessen Willen beendet und dies gegen alle Wahrheit damit begründet, der Entkräftete könne nicht länger ausharren. Diesen Trick nennt der Erzähler ausdrücklich ein »Strafmittel«,²⁹ das jedem versuchten Widerstand des Hungerkünstlers den Garaus macht: »Gegen diesen Unverstand, gegen diese Welt des Unverstandes zu kämpfen, war unmöglich«,³⁰ heißt es, und der Hungernde sinkt jedes Mal aufs Neue seufzend auf sein Stroh zurück.

Viertens und vor allem wird der Hungerkünstler, wie eingangs erwähnt, auch explizit »Märtyrer« genannt. Als der Impresario den Fastenden aus seinem Lager hochzieht, hebt er die Arme »über dem Hungerkünstler, so, als lade er den Himmel ein, sich sein Werk hier auf dem Stroh einmal anzusehn, diesen bedauernswerten Märtyrer, welcher der Hungerkünstler allerdings war, nur in ganz anderem Sinn«.³¹ Wie mehrere Varianten in der Handschrift bekunden, hat Kafka an diesen Formulierungen besonders lange gefeilt. Zweimal änderte er das Epitheton zu »Märtyrer«, wollte erst von einem »bedauernswerten, Unglücklichen Märtyrer« sprechen, strich dann aber »unglücklich«. Zunächst sollte es nur heißen, der Impresario habe die Arme über den Hungerkünstler »wie über einem Märtyrer« erhoben, später verstärkt Kafka zu »als einen bedauernswerten Märtyrer, was ja der Hungerkünstler wirklich war nur in anderem Sinn«, bevor es schließlich »nur in ganz anderem Sinn« heißt.³² Offenbar laborierte Kafka an der genauen Spezifikation (›unglücklich‹, ›bedauernswert‹) sowie an der hermeneutischen Anweisung dazu, wie eng der Vergleich zu lesen sei (erst ›wie ein Märtyrer‹, dann ›in anderem Sinn‹, dann ›in ganz anderem Sinn‹).

Apparatband. Hg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann. Frankfurt a. M. 1996, S. 444.

²⁸ Kafka: Ein Hungerkünstler, S. 343.

²⁹ Ebd., S. 341.

³⁰ Ebd., S. 342.

³¹ Ebd., S. 339.

³² Alle Zitate nach Kafka: Drucke zu Lebzeiten. Apparatband, S. 446 f.

Martyrium und Suizid

Die Assoziation des Hungerns mit den Heiligen geht auf das legendarische Korpus selbst zurück. Schon die Säulenheiligen präsentierten ihre abgezehrten Körper wie auf einer Bühne, wenn auch nur vor einer kleineren Schar von Pilgern.³³ Wie der Historiker Rudolph Bell gezeigt hat, gehörte im mittelalterlichen Italien das Fasten zu den beliebtesten Bußübungen weiblicher Heiliger.³⁴ Das von den Mitmenschen meist besorgt beobachtete Hungern junger Frauen diene laut Bell auch dazu, sich gegen die rigiden Verhaltenskonventionen der Familie zur Wehr zu setzen.³⁵ Es sei gleichsam ein Ventil und Mittel der Selbstbehauptung gewesen.

Wie bewusst Kafka die hagiographische Tradition rezipiert hat, lässt sich schwer bestimmen. Auffällig ist jedoch, wie oft er in seinen Notizen auf heilige Opfer- und Askesefiguren zu sprechen kommt. »Coelibat und Selbstmord stehn auf ähnlicher Erkenntnisstufe«, heißt es 1916 in den Oktavheften, »Selbstmord und Märtyrertod keineswegs, vielleicht Ehe und Märtyrertod.«³⁶ Die Pointe der Sentenz besteht darin, die als verwandt geltenden Todesarten des Suizids und des Martyriums gerade nicht miteinander gleichzusetzen – ebenso wenig die asketische Praxis des Zölibats mit dem Martyrium –, sondern das Martyrium ausgerechnet mit dem bürgerlichen Ehestand zu vergleichen. Sowohl Zölibat als auch Suizid negieren den freudschen ›Lebenstrieb‹, verstanden als körperliches Bedürfnis der Erhaltung der Art durch Fortpflanzung (Zölibat) und der Erhaltung des Selbst (Suizid). Zölibat und Selbstmord sind daher beide ›widernatürlich‹ – man könnte auch sagen: künstlich –, aber insofern auch heautonom, als sie sich von jeder externen Bestimmung über den eigenen Körper lösen, sei diese natürlich-triebhaft oder sozial-moralisch. Dieses stoizistische Verständnis des Selbstmords als Ausweis der Autarkie war seit dem 18. Jahrhundert sehr geläufig.³⁷ Ehe und Martyrium befinden sich konsequenterweise auf der anderen Seite des Spektrums. Sie dienen der Fortpflanzung (Ehe) oder dem Fortbestand der Gemeinschaft (Martyrium als soziales Opfer), sind daher in gewisser Weise heteronom. Kafkas Aphorismus greift damit eine alte Differenzierung zwischen Selbstmord und Martyrium auf, die schon Augustinus und die Kirchenväter bewegt

33 Vgl. die Analogie zwischen dem Hungerkünstler und den asketischen Wüstenheiligen bei Honold: *Menschenfresser/Hungerkünstler*, S. 132–134.

34 Vgl. Rudolph M. Bell: *Holy Anorexia*. Chicago und London 1985, S. X und S. 29.

35 Siehe etwa ebd., S. 86.

36 Franz Kafka: *Nachgelassene Schriften*, S. 52 f.

37 Siehe dazu die Hinweise im ERSTEN KAPITEL, S. 53–56.

hatte – das Martyrium dürfte *nicht* freiwillig geschehen, hieß es stets, sondern müsse von Gott befohlen werden (Heteronomie), während eben der Selbstmord eine ›sündhafte‹ Tat der Freiwilligkeit sei, mit anderen Worten: der Autonomie.³⁸

War das Martyrium um 1900 als kunstreligiöse Hohlform für allerlei anti-bürgerliche Singularitätsansprüche genutzt worden, so rückt es bei Kafka gerade zur gegenteiligen Seite, zum Komplementärbegriff der bürgerlichen Ehe, der erfüllten Sinnlichkeit, aber auch der Fremdbestimmtheit. Beides, Martyrium und Ehe, sind soziale Institutionen und beiden wird eine körperlich-sinnliche Qualität zugeschrieben. Ein anderer Aphorismus aus der gleichen Entstehungszeit – er ist eingangs schon zitiert worden – schlägt in die gleiche Kerbe: »Die Märtyrer unterschätzen den Leib nicht, sie lassen ihn auf dem Kreuz erhöhen, darin sind sie mit ihren Gegnern einig.«³⁹ Auch hier wieder: Das Martyrium ist gar nicht leibfeindlich, sondern basiert umgekehrt auf der Exhibition des Leibes. Man kann diesen Satz direkt auf die Hungerkünstler-Erzählung beziehen. Wenn der Impresario seine Hände über den Leib des Hungerkünstlers ausbreitet, »als lade er den Himmel ein, sich sein Werk hier auf dem Stroh einmal anzusehn«, so handelt es sich um eine ostentative Geste von hoher Expressivität. Auch die anderen Interaktionen mit dem Publikum setzen den Körper des Künstlers theatralisch in Szene, beispielsweise, wenn er seinen abgemagerten Leib in die Arme einer Dame sinken lässt und so die konventionelle Pietà-Gruppe nachstellt.

Der erste Aphorismus lässt eine Präferenz für die Option ›Zölibat und Selbstmord‹ erkennen, zumal im Lichte der biographisch bezeugten Heirats-scheu des Autors sowie der ausgeprägten Prädominanz des Suizidmotivs in seinem Werk. ›Zölibat und Selbstmord‹ wird immerhin attestiert, auf einer gewissen »Erkenntnisstufe« zu stehen, während die schroffe Negationspartikel »keineswegs« und das nachgeschobene Zugeständnis »vielleicht Ehe und Märtyrertod« suggerieren, das ›Martyrium‹ stehe auf einer niedrigeren Erkenntnisstufe – zumindest auf einer, die bereit ist, Konzessionen zu machen an eine bürgerliche Gesellschaft, die an Ehelosigkeit und Suizid sicher weniger Gefallen findet als an ehelich genormter Sexualität und der pathetischen ›Erhöhung‹ des Körpers im Opfertod. In diesem Sinne ist *Ein Hungerkünstler* zuvorderst als Dekonstruktion der Hungerkunst zu verstehen – einer falschen Kunst, die mit ihrer zutiefst sinnlichen Leidensperformance nach Bewunderung heischt und sich deshalb der Sensationsgier eines wankelmütigen Publikums unterwirft.

38 Siehe nochmals oben, ERSTES KAPITEL, Anm. 30.

39 Franz Kafka: Nachgelassene Schriften, S. 51.

Der spektakuläre Erfolg, den der analeptische erste Teil der *Hungerkünstler*-Erzählung reminisziert, verdankt sich nicht nur der Leistung des Schauhernden, sondern auch einem Publikum, das bereit ist, seine kümmerliche Gestalt zu bestaunen. Dass sich Künstler und Publikum reziprok zueinander verhalten, erwähnt der Erzähler öfter. »Warum hatte diese Menge, die ihn so sehr zu bewundern vorgab, so wenig Geduld mit ihm«, fragt der Hungerkünstler sich einmal, »wenn er es aushielt, noch weiter zu hungern, warum wollte sie es nicht aushalten?«⁴⁰ ›Aushalten‹ wird so zur Aufgabe für beide Parteien, freilich verschieden nuanciert. Der Künstler erträgt sein Hungern, die Öffentlichkeit aber seinen Anblick, von dem sie sich zugleich angezogen und abgestoßen fühlt.

Eben dieses Verhältnis wird durch den Zeitenwandel zerstört, den der zweite Teil der Erzählung schildert. »[E]s mochte tiefere Gründe haben, aber wem lag daran, sie aufzufinden«, wird der »erwähnte Umschwung« eingeführt und somit auffällig verrätselt.⁴¹ Das Publikum wendet sich von dem Hungerkünstler ab. Es bewundert ihn nicht mehr. Er trennt sich von dem Impresario, heuert bei einem Zirkus an, wo er fern von der Manege bei den Tierställen untergebracht wird. Nur gelegentlich noch verirren sich Menschen zu ihm auf dem Weg zu den wilden Tieren. Dieser Kontrast wird ihm zum Verhängnis, denn dem Publikum werde, wie die Erklärung lautet, »die Wahl zu leicht gemacht«.⁴² Was damit gemeint ist, zeigt wiederum der Schluss: »Die Freude am Leben kam mit derart starker Glut« aus dem Rachen des Panthers, »daß es für die Zuschauer nicht leicht war, ihr standzuhalten. Aber sie überwandten sich, umdrängten den Käfig und wollten sich gar nicht fortrühren«.⁴³ Ein sinnfälliger Geschmackswandel: Am Ende triumphieren die Bestien, also die animalischen Mörder (und gelegentlich erotisierten Gespielen) der im Amphitheater sterbenden Märtyrer. Das Publikum, das auf die Sakralisierung der Askese mit Bewunderung reagiert hatte und von den Gesten des großen Leids fasziniert war, hat sich einem neuen Faszinationsobjekt zugewandt. Seine ästhetische Reaktion – die ja als solche intakt ist – *spiegelt* sich nicht mehr in der Betrachtung des überhöhten Schmerzens-

40 Kafka: Ein Hungerkünstler, S. 340.

41 Ebd., S. 342.

42 Ebd., S. 346.

43 Ebd., S. 349. – Dass diese Formulierung nietzscheanisch-vitalistische Anklänge hat, wurde in der Forschung oft bemerkt, siehe nur Adrian Del Caro: Denial versus Affirmation. Kafka's *Ein Hungerkünstler* as a Paradigm of Freedom. In: *Modern Austrian Literature* 22/1 (1989), S. 34–55, hier S. 39, und Patrick Bridgwater: *Kafka und Nietzsche*. Bonn 1974, S. 133 f.

körpers, sondern *verkehrt* sich zur Sehnsucht nach dem animalischen Kraftleib, dem gegenüber es fast die Distanz zu verlieren droht.⁴⁴

Ein Hungerkünstler verzeichnet eine Zäsur: Die Erzählung registriert im analeptischen Teil die Grundzüge einer vor einigen Jahren noch beliebten Kunstform, die im Wesentlichen aus einem akribisch choreographierten, im Kern aber simulierten Spektakel der Passion besteht. Darin lässt sich durchaus eine Karikatur des neo-romantischen Künstlertypus des *Fin de Siècle* sehen, das bei aller sakralen Selbststilisierung doch stets an ein wankelmütiges Publikum gebunden war. Indem die Erzählung die Märtyrerfigur mit dem Hungerhochstapler Succi assoziiert, verspottet sie das Pathos der Künstlerheiligen als lächerliches ›Schauhungern‹. Und sie teilt den Befund mit, dass die »vergnügungssüchtige[] Menge« sich nicht mehr an der Askesese,⁴⁵ sondern an der animalischen »Freude am Leben« ergötze,⁴⁶ dass die Passionsspektakel also einer Ästhetik reflexionsloser Körperkraft und Vitalität gewichen seien, so wie der Hungerkünstler dem Panther.

Ethos des Verschwindens

Allerdings gibt es Indizien für eine Lesart, die gerade den sterbenden, einsamen Hungerkünstler positiver bewertet, als es zuerst scheint. Dass er unbeirrt weiterhungert, auch wenn niemand ihn mehr bestaunen möchte, sogar, wenn niemand seine Tage mehr zählt und »niemand, nicht einmal

44 Die Forschung hat die Frage, wie diese Ersetzung zu verstehen ist, lange ignoriert. Plausibel scheint mir die neuere Deutung bei Anna Estermann (Panther – Bild – Kraft. Zur Inszenierung (medien-)ästhetischer Konkurrenz in Kafkas *Ein Hungerkünstler*. In: Musil-Forum 32 [2011/2012], S. 180–206), die eine medienhistorische Dimension eröffnet, indem sie in der Schlusszene eine Referenz auf die Kino-Debatte um 1920 vermutet. Dem neuen Medium des Kinofilms unterstellte man zum einen eine »Vitalität«, mit der sich der »Bildhunger von vielen, vielen tausend Menschen täglich« befriedigen lasse – so zeitgenössische Zitate (ebd., S. 186, Anm. 17) –, man warnte zum anderen aber auch vor der »Primitivität« der bewegten Bilder. Mit der Konkurrenz von Hungerkünstler und Panther verbinde sich somit auch die Konkurrenz von Schrift (Literatur) und Bild (Film). – Dagegen sieht Sylvain Guarda (Kafkas Hungerkünstler. Eine Messiade in humorig verwilderter Form. In: German Quarterly 81/3 [2008], S. 339–351, hier S. 343) in der »zunehmende[n] Gleichgültigkeit« des Publikums die »säkularisierenden Tendenzen der Zeit« verpuppt, »die dem Hedonismus den Vorzug vor Triebverzicht und leibfeindlicher Askese geben«. – Krings (Der *Hungerkünstler*-Zyklus, S. 461–464, hier S. 461) liest in der absteigenden Karriere des Artisten »eine knappe Reflexion auf den Zustand des Judentums in der Moderne«, der in drei Phasen geschildert werde.

45 Kafka: *Ein Hungerkünstler*, S. 342.

46 Ebd., S. 349.

der Hungerkünstler selbst wußte, wie groß die Leistung schon war«,⁴⁷ darin eben könnte eine für Kafka typische quasi-existentialistische Heroik bestehen. Ähnliche Schmerzenshelden des Absurden lassen sich in vielen seiner Prosastücke finden, vor allem im gegen Ende des Ersten Weltkriegs entstandenen Oktavheft H. »Sein Ermatten ist das des Gladiators nach dem Kampf, seine Arbeit war das Weißtünchen eines Winkels in einer Beamtenstube«, lautet dort beispielsweise ein Aphorismus.⁴⁸ Eine andere Anekdote erzählt von zwei Geschäftsleuten, A und B, die einander auf wundersame Weise andauernd knapp verpassen, bis ihr Treffen doch beinahe stattfindet. Doch A stolpert, »erleidet eine Sehnenzerrung« und bleibt dann, »fast ohnmächtig vor Schmerz, unfähig sogar zu schreien, nur winselnd im Dunkel« liegen. Kafka leitet diese Erzählung ein mit den Worten: »Ein alltäglicher Vorfall; sein Ertragen ein alltäglicher Heroismus«.⁴⁹

Wie in diesen Fragmenten erscheint auch der Tod des Hungerkünstlers banal und mythisiert zugleich: »Das waren die letzten Worte, aber noch in seinen gebrochenen Augen war die feste, wenn auch nicht mehr stolze Überzeugung, daß er weiterhungre«.⁵⁰ Die Performanz eines nach Bewunderung gierenden Kunstheiligen verliert sich am Schluss der Erzählung, um einer Heroik des Absurden zu weichen, ohne Publikum und ohne Sinn. Der Hungerkünstler verschwindet unbeachtet und unzeremoniell. Diese Schlussgebung ist bei Kafka ubiquitär. Nur ein Beleg unter vielen: Als Heldin und ohne viel Aufhebens stirbt auch Josefine, die berühmte Sängerin im *Volk der Mäuse*, die als letzte Erzählung im gleichen Band wie *Ein Hungerkünstler* erschien. Auch sie ist in ihrem Stolz und in ihrer Kunstlosigkeit zunächst vor allem lachhaft, erhält aber gerade im Moment ihres Verschwindens einen heroisch-würdevollen Zug.⁵¹ Sie werde »fröhlich sich verlieren in der zahllosen Menge der Helden unseres Volkes«, lauten dort die letzten Sätze, »und bald, da wir keine Geschichte treiben, in gesteigerter Erlösung vergessen sein wie alle ihre Brüder«.⁵² Stets sind Kafkas »Helden« »zahllos« und tragen wie der Hungerkünstler gar keinen oder schematisierte Namen wie A und B oder K.

47 Ebd., S. 347.

48 Franz Kafka: Schriften – Tagebücher – Briefe. Kritische Ausgabe: Nachgelassene Schriften und Fragmente II. Textband. Hg. von Jost Schillemeit. Frankfurt a. M. 1992, S. 51.

49 Ebd., S. 35 f.

50 Kafka: Ein Hungerkünstler, S. 349.

51 Vgl. ähnlich Dieter Mettler: Kunst als Verschwinden. Die späten Künstlergeschichten. In: Ders.: Werk als Verschwinden. Kafka-Lektüren. Würzburg 2011, S. 266–339, und Gerhard Neumann: Anonymität und Heroentum. Zur Inszenierung des modernen Helden bei Franz Kafka [zuerst 2003]. In: Ders.: Kafka-Lektüren. Berlin und Boston 2013, S. 467–482, bes. S. 479 f.

52 Franz Kafka: Josefine, die Sängerin oder das Volk der Mäuse. In: Ders.: Schriften – Tagebü-

Da das Publikum ohnehin ausbleibt, könnte der Hungerkünstler schließlich auch essen, obwohl es ihm gar nicht schmeckt. Er tut es aber nicht, sondern folgt seiner grundlosen Abneigung gegen jedwede Speise – und hungert sich langsam zu Tode. Faktisch handelt es sich um Suizid. Liest man dieses Ende zusammen mit den oben zitierten Aphorismen (Martyrium – Selbstmord), so lässt sich die Hungerkunst im zweiten Teil der Erzählung als Ausdruck einer konsequent autonomistischen Entkörperung verstehen, die auf die pathetischen Gesten des Martyriums gerade verzichtet.⁵³ Die Optionen Martyrium (»in ganz andrem Sinn«) und Suizid entsprechen dann den beiden Teilen der Erzählung, dem analeptischen Anfang und dem Schluss. Im ersten, sozusagen neoromantischen Teil versteht sich der Hungerkünstler als Märtyrer der Kunst, als Artist der öffentlichen Askese, wie sie im 19. Jahrhundert sowohl in der Populärunterhaltung als auch in der ästhetizistischen Literatur beliebt waren. Doch am Schluss hält er an einem einsamen Ethos der stillen Selbstnegation fest, das Kafka an anderer Stelle als Erkenntnisstufe des ›Zölibats‹ und des ›Suizids‹ bezeichnet und vom Martyrium gerade abzugrenzen versucht hatte.



Ein Hungerkünstler, so lässt sich zusammenfassen, setzt die topische Konfliktfiguration zwischen dem isolierten Märtyrerkünstler und der bürgerlichen Gesellschaft gerade *nicht* einfach fort, sondern erzählt von den historischen Konjunkturen, denen dieser poetologische Topos selbst ausgesetzt ist. Die märtyrerhafte Zurschaustellung des moribunden Körpers, so die Prämisse der Erzählung, sei aus der Mode gekommen. Das Publikum fühle sich von der animalischen Kraft eines »bis knapp zum Zerreißen ausgestattete[n] Körper[s]« weit eher angezogen als vom Pathos der Pietà.⁵⁴ Es verkennt den Hungerkünstler nicht, verspottet ihn nicht, bewundert ihn nicht, fühlt sich von ihm nicht mehr provoziert oder fasziniert. Es hat ihn schlicht ersetzt.

cher – Briefe. Kritische Ausgabe. Drucke zu Lebzeiten. Textband. Hg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann. Frankfurt a. M. 1996, S. 350–377, hier S. 377.

⁵³ Die einflussreiche Deutung bei Neumann (*Hungerkünstler*, hier S. 371), dass Kafka im *Hungerkünstler* eine »Gegenästhetik« entwickle, die auf der autonomen »Selbstbezeugung des Körpers« beruhe und daher der Verklärung des Körpers in der »kanonische[n] Ästhetik« widerspreche, diese Deutung also verkennt, dass die Erzählung *beide* Optionen enthält und sie in eine zeitliche Abfolge bringt.

⁵⁴ Kafka: *Ein Hungerkünstler*, S. 349.

Stimmte das denn? Hat der »erwähnte Umschwung«⁵⁵ so oder so ähnlich stattgefunden? Die Antwort lautet, wie könnte es anders sein, ja und nein. Auf der einen Seite nein – denn immerhin verfestigte sich mit dem Ersten Weltkrieg das asketische Idealbild des stählernen Kämpfers eher noch,⁵⁶ dessen Ideale der Selbstkontrolle und der Opferbereitschaft teilweise martyrologische Züge trugen. Spätestens seit der zweiten Kriegshälfte wurde es auf bildlichen wie literarischen Darstellungen popularisiert.⁵⁷ Die Parole des nervösen wilhelminischen Zeitalters, das Aschenbachsche ›Durchhalten‹, gewann mit der Fronterfahrung einer ganzen Generation an realweltlicher Dringlichkeit. Wer auch den ›inneren Kampf‹ gewinne, wer den Krieg als reinigende und sinnverstärkende Grenzüberschreitung schätzen lerne, so das Versprechen der Propaganda, könne vom Krieg gar profitieren, weil er gekräftigt aus ihm hervorgehe.⁵⁸

Auf der anderen Seite unterschieden sich die ästhetischen Konsequenzen, die in den Zwanzigerjahren aus dieser Ethik gezogen wurden, doch erheblich von der Leidensakrobatik der Jahrhundertwende. Die Durchhalteparolen des Kriegs zielten auf eine Interiorisierung asketischer Praktiken, in deren Folge der Körper als intransparenter Panzer des Ichs erschien, nicht als verletzbare und in seiner Verletzbarkeit auszugestaltende Oberfläche eines unversehrten Geistes. Womöglich wirkte das militärisch observierte ›Jammerverbot‹ der Kriegsjahre hier nach, jedenfalls hatten die neusachlichen ›Verhaltenslehren der Kälte‹, in denen die Forderung nach Affektkontrolle später resonierte,⁵⁹ für die Märtyrerpathetik wenig übrig. Die alte Leib-Seele-Semiose, auf deren ästhetizistische Variante (Triumph der Form über das hässliche Material) noch Kafkas Hungerkunst zurückzuführen ist, funktionierte nicht mehr.

55 Ebd., S. 342.

56 Bernd Hüppauf (Schlachtenmythen und die Konstruktion des ›Neuen Menschen‹. In: Keiner fühlt sich hier mehr als Mensch ... Erlebnis und Wirkung des Ersten Weltkriegs. Hg. von Gerhard Hirschfeld und Gerd Krumreich. Frankfurt a. M. 1996, S. 43–84) sieht die Schlachten von Verdun und an der Somme 1916 als Wegmarken dieser Transformation im Soldatenbild. Vgl. auch Jürgen Reulicke: Vom Kämpfer zum Krieger. Zum Wandel der Ästhetik des Männerbildes während des Ersten Weltkriegs. In: Der Krieg als Reise. Der Erste Weltkrieg – Inneneinsichten. Hg. von Sabine Autsch unter Mitarbeit von Lars Koch. Siegen 1999, S. 52–62.

57 Vgl. Steffen Bruendel: Vor-Bilder des Durchhaltens. Die deutsche Kriegsangeleihe-Werbung 1917/18. In: Durchhalten! Krieg und Gesellschaft im Vergleich 1914–1918. Hg. von Arnd Bauerkämpfer und Elise Julien. Göttingen 2010, S. 81–109.

58 Vgl. Bernd Ulrich: Kampfmotivationen und Mobilisierungsstrategien. Das Beispiel Erster Weltkrieg. In: Töten im Krieg. Hg. von Heinrich von Stietencron und Jörg Rüpke. München 1995, S. 399–401.

59 Vgl. Helmut Lethen: Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen. Frankfurt a. M. 1994.

Statt den Triumph des Willens inversiv mit der Hinfälligkeit des kranken, gefolterten oder sterbenden Körpers zu bezeugen, sollte der gestählte und undurchdringbare Körper nun mimetisch anzeigen, wie stark der in ihm verborgene Wille war.

Überdies konnte der ›Erfahrungsüberschuss‹ des Durchhaltens nach 1918 in einen linken und rechten Dezisionismus umschlagen,⁶⁰ eine unter Intellektuellen stark verbreitete Ideologie der entschlossenen Aktion. Sie erfasste den Futurismus ebenso wie den nietzscheanischen Vitalismus und den ›heroischen Realismus‹ der Zwischenkriegszeit. So rechtfertigte Ernst von Salomon sein Mitwirken an mehreren politischen Attentaten mit der Notwendigkeit einer Entscheidungstat. Die Freikorpskämpfer hätten aus dem Krieg »gelernt, zu tun, was vordringlich zu tun war, und sie taten es«. ⁶¹ Ernst Jüngers Theorie des *Arbeiters* (1932) idealisiert das Vermögen des Einzelnen, eine Kampfstellung »innezuhalten und dennoch nicht in ihr aufzugehen, nicht nur Material, sondern zugleich Träger des Schicksals zu sein, das Leben nicht als Feld des Notwendigen, sondern zugleich der Freiheit zu begreifen«. ⁶² Der radikale Dezisionismus der Zwanzigerjahre unterlief die passivistische Ästhetik der Dekadenz und setzte an seine Stelle einen emphatischen Tat- und Freiheitsbegriff. Man konnte daher durchaus mit Recht den Eindruck gewinnen, die kunstreligiöse Sakralisierung der Passion könnte nach dem Ersten Weltkrieg, dem »Anfang vom Ende des bürgerlichen Zeitalters«, ⁶³ vielleicht ausgedient haben.

60 Jörn Leonhard: Die Büchse der Pandora. Geschichte des Ersten Weltkriegs. München 2014, S. 979–997.

61 Ernst von Salomon: Das Buch vom deutschen Freikorpskämpfer. Berlin 1938, S. 11.

62 Ernst Jünger: Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt. Stuttgart 1982, S. 66.

63 Wolfgang J. Mommsen: Der Erste Weltkrieg. Anfang vom Ende des bürgerlichen Zeitalters. Frankfurt a. M. 2004.

FAZIT

Noch für Friedrich Nietzsche gilt es als gesetzt, dass die »Geschichten von Heiligen« die »zweideutigste Literatur« sind, »die es überhaupt giebt«.¹ Diese Ambiguität entfaltet im 19. Jahrhundert eine ungeahnte Attraktionskraft. Sie äußert sich auf der einen Seite in identifikatorischen Rückbezügen auf die Märtyrer und Legenden, in emphatischen Evokationen und anderen rhetorischen Präsenzeffekten. Auf der anderen Seite kennt sie textuelle Distanzierungsgesten und ironische Selbstkommentare, die das Dargestellte als anachronistisch markieren. Oft reflektieren die legendarischen Erzählungen das Irritationspotential der Heiligenlegenden bereits handlungsintern, indem sie dem enigmatischen Märtyrer einen auf *Common sense* pochenden Bürger als Kontrastfigur entgegensetzen, der sich von seinem Gegenüber befremdet, empört, angezogen oder anders affiziert fühlt. Das trifft beispielsweise auf Cyprian zu, den Binnenerzähler in Hoffmanns poetologischer Legende über den Heiligen Serapion, der durch die Gespräche mit diesem wahnsinnigen Eremiten sukzessive zum ›serapiontischen Prinzip‹ bekehrt wird; auf den saturierten Chorberrn in Meyers *Der Heilige*, der im bürgerlichen Zürich beunruhigt der dunklen Märtyrererzählung seines Gegenübers lauscht; auf den Arzt und den Professor, die in Günthers *Die Heilige und ihr Narr* der Protagonistin nachstellen, weil sie so hingerissen sind von ihrem adelig-auratischen Wesen; oder auf das staunende Publikum, das beim Anblick von Kafkas Hungerkünstler in Ohnmacht zu fallen droht und sich schließlich von diesem ›Märtyrer in ganz anderem Sinn‹ abwendet.

Bei allen Partikularergebnissen, welche die vorliegenden Studien zu bringen suchten, sollten sie zusammengenommen vor allem diese Vermutung plausibilisieren: dass die Literatur des 19. Jahrhunderts die mittelalterlichen Märtyrerlegenden zu einem reichen Alteritäts- und Sehnsuchtsreservoir umschreibt, und zwar weil sie kultursoziologisch als *bürgerliche* Literatur zu verstehen ist, auch und gerade dort, wo sie die Kultur der Bürgerlichkeit ablehnend reflektiert. Die vier Hauptkapitel haben zuerst dargelegt, wie die Romantik eine generische Form mitsamt ihrem Figurenarsenal als mittelalterlich-vormodern und ›einfältig‹ gegen die bürgerliche Kultur konstruiert,

¹ Friedrich Nietzsche: *Der Antichrist*. In: Ders.: *Kritische Gesamtausgabe*. Bd. VI,3. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin 1969, S. 162–252, hier S. 197.

um dann zu zeigen, wie die bürgerliche Gesellschaft diese Gegenästhetik im 19. Jahrhundert kanonisiert und literarisch assimiliert, ohne doch ihre Konfliktthafteigkeit je verdrängen zu können. Der Argumentationsgang lässt sich in sechs Ergebnissen zusammenfassen:

1. *Generische Ressourcen*: Die Zeit um 1800 ist eine Phase intensiver Gattungsarbeit. Durch Praktiken der Recherche und des Sammelns, der Edition und der Kritik, durch die produktive Verwendung klassifizierender Titel, schematisierter Figurenzeichnung und generischer Erzählführung modelliert man vermeintlich alte Gattungen wie die Heiligenlegende neu. Die Literatur der Zeit kann dabei auf bestimmte Ressourcen zurückgreifen, darunter den Figurentypus der Heiligen und hagiographische Motive wie das Wunder, die Verfolgung, das Verhör oder das Martyrium, aber auch bestimmte Erzählverfahren wie die paradigmatische Wiederholung, die lineare und einsträngige Handlungsführung und vor allem die ›schwache‹ beziehungsweise finale Motivation von Figurenhandeln. Ein Teil der Texte strebt nach Mustererfüllung und erhebt die Gattungshaftigkeit des Legendarischen zum ästhetischen Prinzip. Das ist etwa in Kosegartens *Legenden* der Fall, eine bislang in ihrer Wirkung unterschätzte Sammlung, die den *Sermo humilis* zu rehabilitieren sucht und ihn als adäquaten Redemodus für Einfachheit und Hingabe vorschlägt. Eine andere, quantitativ überwiegende Gruppe von Bearbeitungen aggregiert die generischen Ressourcen von Typus und Erzählmuster und verbindet sie spannungsvoll mit anderen Formen. Das ist etwa der Fall, wenn Chateaubriand das hagiographische Erzählen der christlichen Tradition in ein antikisiertes Prosaepos einfügt, wenn Wackenroder und Tieck die mittelalterlichen Heiligenviten an Vasaris Künstlerbiographien und Herder die Verslegende an die Idylle und das Märchen anschließen oder wenn Keller hagiographische mit novellistischen Erzählverfahren kombiniert.

2. *Kritik und Rettung*: Sowohl die formerfüllenden wie die formaggregierenden Aneignungen des legendarischen Korpus versehen ihre generischen Ressourcen mit einem historischen Alteritätsvermerk. Das Heilige ist ihnen notwendig das Alte, das lange schon Überwundene. Es erscheint ihnen unverfügbar nicht mehr oder nicht mehr nur in metaphysischer, sondern vielmehr in epochaler Hinsicht. Man blendet das Vormoderne, das Typisierte und das Sakrale ineinander und bringt es gemeinsam gegen eine Moderne in Stellung, in der eigentlich eine Poetik der Innovation, Autonomie und des realistischen Kausalitätsprinzips zu dominieren scheint. Eine wichtige Voraussetzung dieser Alteritätsmatrix ist die jahrzehntelange Kritik, die man zuvor an der Heiligenlegende und ihrem Personal geübt hatte. Skeptisch hatte die Aufklärung jeden Extremismus beäugt, hatte ästhetisch auf *Bienseance* und ›Geschmack‹, sozialnormativ auf den Grundsatz des *Medio tutissimus ibis*

gepocht, dessen Illustration sich der Bildungsroman erkennbar verschrieb. Die spätantiken Märtyrer waren im kollektiven Gedächtnis zwar als Gründungsfiguren des Christentums verankert und vertraten eine christliche Ethik, auf deren Pfeilern ja auch die bürgerliche Gesellschaftsmoral zu guten Teilen gebaut war. Aber wer seinen Glauben zu radikal auslegte, wer darum die weltliche Ordnung in Frage stellte oder gar bereit war, in diesem Konflikt zu sterben, galt seit dem 18. Jahrhundert als charakterlich verdächtig und zog den Vorwurf des ›Enthusiasmus‹ auf sich, verstanden als irrtümlicher Glaube an die eigene Inspiration. Mit der Rehabilitierung von Enthusiasmus und Melancholie (nicht erst) im romantischen Dichtungsprogramm bietet sich der Märtyrer dagegen als poetologische Reflexionsfigur an, als Chiffre für eine spiritualistische ›Entweltlichung‹ ins Kunstreich der Phantasie. Analog verhält es sich bei der Erzählform der Heiligenlegende. Seit der Reformation hatte man die Legende als fehlerhafte, unzuverlässige oder schlicht verlogene Gattung entlarvt und die Heiligen als wahnsinnige Schwärmer diskreditiert. Durch diese Generalschelte findet sich die Gattung um 1800 aber gerade nicht auf immer ›erledigt‹. Sie überschreitet die generisch-epistemologische Grenze von Fakt und Fiktion und weiß sich künftig von allen strengen Geltungsansprüchen befreit. Statt als historische Quellen für die Lebensgeschichten wichtiger Christen gelten die Viten im 19. Jahrhundert als poetisch-wundersame Erzählungen, in ihrer Einfachheit dem Märchen verwandt, wie das Volkslied angeblich kollektiven Ursprungs und von kollektivbezogener Zweckmäßigkeit, anders als die artifiziellen Kunstwerke der Klassik. Aufgrund ihres Status als ›zweideutigste Literatur überhaupt‹ empfiehlt die Legende sich zudem für Experimente mit Erzählzuverlässigkeit, Perspektivierung und Motivierungswechseln.

Mit ›Kritik und Rettung‹ ist keine epochale Abfolge gemeint, sondern eine diskursive Konstellation. Ein Großteil der kritischen Vorwürfe gegen die Figur und die Gattung greift auf viel ältere Argumente zurück, die im 18. Jahrhundert lediglich bestimmend werden und im 19. Jahrhundert keineswegs verschwinden. Sie bleiben zum Teil sogar in den Texten just jener Autorinnen und Autoren bestehen, die sich um die Rekonstruktion von Märtyrer und Legende verdient machen. Weder Herder noch Kleist noch Chateaubriand, Kosegarten, Keller, Flaubert oder Meyer hätten bestreiten wollen, dass das hagiographische Korpus in historisch-philologischer Hinsicht korrumpiert ist. Sie sind nicht ›anti-aufklärerisch‹ gestimmt, sondern stellen die aufklärerische Kritik in Rechnung, um ihre Legenden als Antwort zu formulieren, als Apologie nicht des historischen Wahrheitsanspruchs der Gattung, sondern ihres ästhetischen Potentials sowie ihrer ethischen und sozialen Sprengkraft.

3. *Integrationen*: Es war ein Anliegen der vorangegangenen Kapitel, die Faszination generischer Formen vor dem Hintergrund der Sozial- und Kulturgeschichte im 19. Jahrhundert zu deuten. Mit ihrer betonten Einfalt und jenseitigen Hingabe scheinen die Heiligen nicht zu einer hegemonialen Bürgerlichkeit zu passen, die ideologisch auf Mündigkeit, Bildung, Fortschritt, Nützlichkeit, Hygiene und Familiengründung beharrt, literarisch-erzählerisch auf Handlungsevolution, Figurenplastizität, kausale Plausibilität und psychologische Introspektion. Anstatt die Heiligenfiguren aber schlicht auszusondern, weiß die bürgerliche Gesellschaft sie von Beginn an zu integrieren. Die Phänomene sind bekannt: Ihr Ideal der Erwerbstätigkeit konzipiert die bürgerliche Gesellschaft als ›Berufung‹. Die Ehe ist ihr eine ›metaphysische‹, also jenseits aller materiellen Zwänge geschlossene Vereinigung von Seelenverwandten. Das unverheiratete Mädchen verkündet man zum ›Engel‹ und entkörperlichten ›Seelchen‹, die Ehefrau zur ›heiligen Mutter‹, jungfräulich und fruchtbar zugleich. Der Typus des bürgerlichen Manns dagegen unterwirft das eigene Ich einer ›innerweltlichen Askese‹ und opfert sich als innerer Märtyrer im Berufsleben oder für die heilige Nation auf. Der Dichter wird zum inspirierten Seher stilisiert, das Kunstwerk zum auslegungsbedürftigen Mysterium, die Kunstrezeption zur weihevollen Andacht. Nahezu alle Sinnzuschreibungen der bürgerlichen Gesellschaft greifen in irgendeiner Weise auf die Semantik des Sakralen zurück. Man kann diese Assimilationsphänomene als Säkularisierung bezeichnen. Nur folgt man damit eben einer dominanten Selbsterzählung des bürgerlichen 19. Jahrhunderts, das glaubt, das alte Christentum im Zuge seiner Modernisierungsleistung erfolgreich ›verdiesseitigt‹ zu haben. Die säkularisierende Aneignung der Sakralsemantik in die bürgerliche Gesellschaft ist jedoch nur eine Tendenz unter vielen. Daher lässt sich das Verhältnis der ›Moderne‹ zu den generischen Ressourcen des ›vormodernen‹ Heiligenkults besser als pluraler, in sich durchaus widersprüchlicher Integrationsprozess charakterisieren denn einseitig als Verweltlichung. Sicher dürfte die ihrem Selbstbild nach ›säkularisierte‹ bürgerliche Gesellschaft des 19. Jahrhunderts unterschätzt haben, wie leicht sie sich von den Heiligen und Legenden noch aufschrecken und verstören lässt.

4. *Irritationen I*: Als Sozialfigur des radikalen Außenseiters wird der Märtyrer nicht zufällig zuerst in der Romantik revitalisiert. Deren Akteure entstammten überwiegend unbürgerlichen, in der Regel adeligen Milieus und wussten sich biographisch oft nur schwer mit der leistungsorientierten Funktionsgesellschaft um 1800 zu arrangieren. Sie führen die im 18. Jahrhundert verwässerte Semantik des Sakralen wieder auf das legendarische Korpus des Christentums zurück und bringen es mit proto-vitalistischen

Argumenten gegen die klassizistische Doktrin der ›reinen Kunst‹ in Stellung. An Brisanz gewinnen die Märtyrer und Legenden aber erst im Zuge der Konfessionalisierung im 19. Jahrhundert. Schon früh bemüht die romantische Rettungsbewegung sich um den vorreformatorischen Kunstbestand, um ihn vor der französischen Säkularisation zu schützen. Je mehr sich der Kulturkampf zuspitzt, desto stärker erhält die Heiligenlegende eine spezifisch katholische Signatur und regt eine ungewöhnliche breite Produktion von ›Katakombenliteratur‹ an, die sich ganz ausdrücklich der Sozialdisziplinierung verschreibt. Legendarische Erzählmuster der Bekehrung, der Bestimmung und des Martyriums halten für ihre Leserinnen und Leser bestimmte Identifikationsangebote bereit. In einer ohnehin gespaltenen Konfessionskultur wirken sie normierend und polarisierend. Während die katholischen Romane vor allem auf Enthaltbarkeit und radikale Passivität setzen, vertreten ihre Gegenspieler eine antikatholische Agenda der Säkularisierung, der heteronormativen Vermännlichung und Nationalisierung, die sie ebenfalls bevorzugt anhand der frühchristlichen Hagiographie exerzieren. Damit fungieren die Heiligenromane nicht nur in Deutschland als Instrument der konfessionellen Subjektivierung, sei es im katholischen Milieu, im säkularen Nationalliberalismus oder in den verschiedenen Spielarten des Protestantismus.

5. *Irritationen II*: Im Laufe des 19. Jahrhunderts wird bald jede Art von Normbruch in der Folie des Martyriums gespiegelt. Als Intersektionsfiguren vereinen die Heiligen psychopathologische (Enthusiasmus und Wahnsinn) mit sozialer (Adel) und konfessioneller (Katholizismus) Alterität – und brechen deutlich mit den Gender- und Sexualkonventionen der Zeit. Bestseller wie Günthers *Die Heilige und ihr Narr* sowie die Malerei der Zeit decken den Projektionsmechanismus auf, welcher der Stilisierung der Frau zur Heiligen zugrunde liegt. Um die ›Passivität‹ (Passion) seiner Liebeserfahrung zu kompensieren, petrifiziert das männliche Subjekt seine Geliebte zum Heiligenbild oder mortifiziert sie gar zur halbnackten Märtyrerin. Sie ist dann beides, überhöhter Adressat kultischer Hingabe sowie formbarer Gegenstand künstlerischen Zugriffs und voyeuristischer Imagination, weckt jedenfalls ein zunehmend transgressives Begehren, das gegen Ende des Jahrhunderts immer weiter ausgreift, bis es das Feld der ›Perversionen‹ erreicht. Hier entfalten die Heiligen um 1900 ein reges Eigenleben – auf pornographischen *Bondage*-Fotografien, als queere Ikonen, als Quelle masochistischer und sadistischer Fantasien. In der Zurschaustellung des Martyriums zelebriert man den stigmatisierten, geöffneten und penetrierten Körper und unterläuft so die auf Gesundheit und Hygiene zielende Biopolitik der Moderne. Insbesondere steht der heilige Körper quer zum bürgerlichen Dispositiv pro-

kreativer Sexualität und stimuliert deshalb eine Ästhetik sexueller Devianz, deren Spuren sich bis in die Gegenwart abzeichnen.

6. *Die Kunst der Einfalt*: Einige Apologien der christlichen Literatur könnte man mit einem in der Forschung geläufigen Terminus als ›kunstreligiös‹ bezeichnen. Neben dem Propheten, dem Mönch und dem Einsiedler fungiert der Märtyrer in der Tat auch als Sinnbild der Entsagung für die Kunst, er symbolisiert den Verzicht auf eine philiströse Existenz und das Leben als ›Priester‹ der Dichtung. Das Rubrum der Kunstreligion ist in der vorliegenden Arbeit aber fast durchgehend vermieden worden. Der Begriff droht, die vielen Verbindungen zu kappen, die zwischen dem generischen Bemühen der Romantik, den Legenden des postrevolutionären Katholizismus und den Gender- und Begehrensentwürfen der Jahrhundertwende bestehen. Chateaubriands *Les Martyrs* beispielsweise lässt sich schwerlich ›kunstreligiös‹ nennen, aber die dort propagierte Lehre der demütigen Hingabe und des heiligen Leidens steht der Denkfigur des produktiven Autonomieverzichts, wie sie in der romantischen Inspirationspoetik vorherrscht, durchaus nahe, und beides wiederum erscheint einer masochistischen Erotik der bewussten Selbstversklavung verwandt, wie man sie um 1900 im Zeichen des Martyriums imaginiert.

Worin besteht die gemeinsame Grundlage dieser Phänomene? Es handelt sich, so mein Vorschlag, um Facetten einer Kunst der Einfalt. Die Formulierung ist paradox, denn ›Einfalt‹ lässt sich nicht artifiziell herstellen, ebenso wenig wie man sich dazu entscheiden kann, die eigene Reflexions- und Entscheidungsfähigkeit aufzugeben, um jedes Kalkül, jede Willensregung zu ersticken. Man darf das Martyrium nicht freiwillig auf sich nehmen, hatte Augustinus dekretiert, und so wird die Passivität des Märtyrers zur Sehnsuchtsfigur einer Zeit, der die eigene Geschichtsphilosophie bescheidet, sich die Welt verfügbar gemacht zu haben.² Die Kunst der Einfalt sucht ihr Material in der Vergangenheit – in der Spätantike, im Mittelalter, in der Renaissance –, und sie findet es in den ›einfachen‹ Ikonen und schematischen Erzählformen der vormodernen Sakralkunst. Bedeutete die Aufklärung den »Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit«,³ so entdeckt man in den Legenden gerade Unmündigkeit als Heiligkeitsausweis und Naivität als Darstellungsprinzip. Im 19. Jahrhundert entspricht der einfältigen Figur des Märtyrers zwar nicht notwendig eine einfache Schreib-

2 Vgl. Reinhart Koselleck: Über die Verfügbarkeit der Geschichte. In: *Vergangene Zukunft*. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten. Frankfurt a. M. 1979, S. 260–278.

3 Immanuel Kant: Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Akademie-Ausgabe. Bd. VIII: *Abhandlungen nach 1781*. Berlin und Leipzig 1923, S. 33–43, hier S. 33.

weise, aber selbst in den intrikatesten Adaptionen – etwa bei Keller – gesteht man dem Sujet den Reiz des Rätselhaften zu, der nur um den Preis seiner Unerzählbarkeit zu bewahren war.

Die bürgerlichen Imperative der autonomen Selbstverwirklichung stoßen das ganze Jahrhundert hindurch an harte Grenzen. Philosophie und Wissenschaft ›erkennen‹ die großen Determinanten und Gesetzmäßigkeiten – der Geschichte, der Klasse, des Marktes, des Willens, des Lebens, der Sexualität – und die Poesie schwärmt vom Absoluten, vom Schicksal, vom kreatürlichen Abhängigkeitsgefühl und von der Unrettbarkeit des Ich. Auch deshalb kann sich die bürgerliche Gesellschaft in den Hagiographien der Hingabe spiegeln, ersehnt sich mit ihnen eine verloren geglaubte ›Fraglosigkeit der Lebensgrundlage‹ (Simmel) oder konfrontiert sie mit den eigenen Leitideologemen. Damit erweisen sich die Aporien des Bürgertums nicht nur als sozialgeschichtlicher Faktor für die Konjunktur legendarischer Märtyrererzählungen im 19. Jahrhundert. Sondern die Kunst der Einfalt legt ihrerseits die Selbstwidersprüche des bürgerlichen Zeitalters offen, gestaltet sie mit und spitzt sie zu.

DANK

Bei dem vorliegenden Buch handelt es sich um die überarbeitete Fassung meiner Habilitationsschrift, die ich im März 2022 an der Universität Konstanz eingereicht habe. Albrecht Koschorke, Juliane Vogel und Manuel Borutta danke ich herzlich für ihre Gutachten, für ihr fachliches Vorbild und ihre warmherzige Kollegialität während meiner Konstanzer Zeit.

Der Heidelberger Akademie der Wissenschaften danke ich für die Bewilligung eines Nachwuchskollegs zu *Heiligenleben: Erzählte Heiligkeit zwischen Individualentscheidung und kollektiver Anerkennung*, und meinen Mit-Antragstellerinnen Daniela Blum, Marie Gunreben und Beatrice von Lüpke für die produktive Zusammenarbeit in diesem Rahmen. Dem Schweizerischen Nationalfonds danke ich nicht nur für einen großzügigen Druckkostenzuschuss, sondern auch für die Gewährung eines *Eccellenza Grants*, aus dessen Mitteln ich 2021 eine kleine Forschungsgruppe einrichten konnte. Unter dem Titel *Gattungspoetik des Sakralen* untersuchen wir gemeinsam die Aneignungen geistlich-alteuropäischer Literaturformate zwischen dem 18. und dem 20. Jahrhundert. Dem ›GPS‹-Team, bestehend aus Emma Louise Brucklacher, Felix Kraft, Anita Martin, Antonia Stephan und Leonie Sroka, danke ich herzlich für den intensiven Austausch und zahllose Anregungen.

Mit Cornelia Herberichs und Michael Stolz durfte ich an der Universität Bern ein Seminar zur Geschichte der Heiligenlegende vom Mittelalter bis zur Gegenwart unterrichten, gemeinsam mit Joachim Eibach ein interdisziplinäres Seminar zur Kultur der Bürgerlichkeit. Von beiden Lehrveranstaltungen habe ich enorm profitiert. Achim Aurnhammer fühle ich mich nach langjähriger Unterstützung sehr verbunden. Für verschiedene Hinweise danke ich Barbara Beßlich, Yahya Elsaygh, Franziska Feger, Christa Jansohn, Felix Lempp, Oliver Lubrich, Thomas Nehrlich und Michael Neumann. Sofie Aeschlimann, Emma Louise Brucklacher, Nathalie Emmenegger, Johannes Franzen, Marie Gunreben, Stefan Hermes, Anita Martin, Philipp Redl, Erik Schilling und Roland Spalinger haben Teile der Arbeit kritisch gelesen und mich vor manchen Fehlern bewahrt. Leonie Sroka hat sorgfältig das Personenregister erstellt. Meine Hilfsassistentinnen in Konstanz und Bern unterstützten mich bei der Literaturbeschaffung,

der Einrichtung der Datei und der Redaktion maßgeblich. Schließlich danke ich Alexander Schmitz, dem Lektor von Konstanz University Press, für seine große Hilfe.

Das Buch ist Laura Velte in Dankbarkeit gewidmet.

Bern, im Frühjahr 2024

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1 Henryk Siemiradzki: Pochodnie Nerona [Die lebenden Fackeln des Nero] (1876), Nationalmuseum Krakau. Wikimedia Commons, <https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Siemiradzki_Fackeln.jpg> (Zugriff am 5. Februar 2024).
- Abb. 2 Sebastiano del Piombo: Martyrium der Heiligen Agathe, 1519–1520, Galleria Palatina (Florenz). In: Sebastiano del Piombo 1485–1547. Raffaels Grazie – Michelangelos Furor. Hg. von Bernd Wolfgang Lindemann u. Claudio Strinati. Übers. von Maria Böhmer. Berlin und Mailand 2008, S. 77.
- Abb. 3 Ludwig Ferdinand Schnorr: Die Heilige Cäcilia, 1822, Oberösterreichische Landesmuseen (Linz). In: Religion. Macht. Kunst. Die Nazarener. Hg. von Max Hollein und Christa Steinle. Köln 2005, S. 218.
- Abb. 4 Edward Burne-Jones: Saint Theophilus and the Angel, 1863–1867, o. O. In: Stephen Wildman und John Christian: Edward Burne-Jones. Victorian Artist-Dreamer. New York 1998, S. 84.
- Abb. 5 Gabriel von Max: Märtyrerin am Kreuz (Heilige Julia), 1865, Nationalgalerie Prag. In: Ders: Von ekstatischen Frauen und Affen im Salon. Gemälde zwischen Wahn und Wissenschaft. Mit einem Text von Karin Althaus. München 2018, S. 29.
- Abb. 6 Paul Delaroche: Young Christian Martyr, 1855, Musée du Louvre (Paris). In: Bann, Stephen: Paul Delaroche. History Painted. London 1997, S. 222.
- Abb. 7 John William Waterhouse: Heilige Eulalia, 1885, Tate Gallery (London). In: Prüderie und Leidenschaft. Der Akt in viktorianischer Zeit. Hg. von Alison Smith. Übers. von Christiane Court, Karen Lauer und Hilmar Werner. München und Ostfildern-Ruit 2001, S. 231.
- Abb. 8 Henryk Siemiradzki: Dirce chrześcijańska [Die christliche Dirke], 1897, Nationalmuseum Warschau. Wikimedia Commons, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Siemiradzki_Christian_Dirce.jpg> (Zugriff am 5. Februar 2024).
- Abb. 9 Albert von Keller: Im Mondschein, 1894, Kunsthaus Zürich. In: Bott, Gian Casper: Albert von Keller. Salons, Séances, Secession. München 2009, S. 117.
- Abb. 10 Herbert Schmalz: Faithful unto Death. »Christianes ad Leones!«, 1888, Privatbesitz. In: Prüderie und Leidenschaft. Der Akt in viktorianischer Zeit. Hg. von Alison Smith. Übers. von Christiane Court, Karen Lauer und Hilmar Werner. München und Ostfildern-Ruit 2001, S. 232.
- Abb. 11 Elisar von Kupffer als Heiliger Sebastian, um 1905, Museo Elisarion (Minusio/Locarno). In: Joachim Heusinger von Waldegg: Der Künstler als Märtyrer. Sankt Sebastian in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Worms 1989, Abb. 17.

- Abb. 12 Alfred Kubin: Der Heilige Sebastian, um 1900, Graphische Sammlung Albertina (Wien).
In: Joachim Heusinger von Waldegg: Der Künstler als Märtyrer. Sankt Sebastian in der
Kunst des 20. Jahrhunderts. Worms 1989, Abb. 20.
- Abb. 13 Gustave Moreau: Fleur mystique, um 1890, Musée Gustave Moreau (Paris). In: Gustave
Moreau. Symboliste. Hg. von Marianne Karabelnik-Matta. Zürich 1986, S. 243.

Literaturverzeichnis

Quellen

- Acta Sanctorum [...]. Begründet von Johann Bolland, bearbeitet von Godefroid Henschen. Antwerpen 1684 ff.
- Anon. (Hg.): Legendenbuch aus dem Munde deutscher Dichter. Trier 1854.
- Anon. (Hg.): Münsterische Geschichten, Sagen und Legenden. Nebst einem Anhang von Volksliedern und Sprüchwörtern. Münster 1825.
- Arnim, Achim von: Briefwechsel 1802–1804. Hg. von Heinz Härtl. Tübingen 2004.
- Arnim, Achim von und Clemens Brentano: Des Knaben Wunderhorn. Bd. 2. Heidelberg 1808. Augustinus: Vom Gottesstaat (De civitate dei). Buch 1 bis 10. München und Zürich ³1991.
- Baczko, Ludwig von: Legenden, Volkssagen, Gespenster- und Zaubergeschichten. Halle a. d. Saale und Leipzig 1815, 1817 und 1818.
- Baring-Gould, William Sabine: Perpetua. A Story of Nimes in A. D. 213. London 1897.
- Baudelaire, Charles: Les Fleurs du Mal. Œuvres complètes. Bd. 1. Hg. von Claude Pichois. Paris 1975.
- Bayros, Franz von: Zeichnungen. Hg. von Wilhelm M. Busch. Hamburg 1967.
- Bergier, Abbé Nicolas: Apologie de la Religion chrétienne. Paris 1769.
- Bergier, Abbé Nicolas: Suicide. In: L'Encyclopédie méthodique. Théologie. Bd. III. Paris 1790.
- Blanckenburg, Friedrich von: Versuch über den Roman. Faksimiledruck der Originalausgabe von 1774. Mit einem Nachwort von Eberhard Lämmert. Stuttgart 1965.
- Boisserée, Sulpiz: Lebensbeschreibung. Hg. von Mathilde Boisserée. Stuttgart 1862.
- Bolanden, Conrad von: Die Reichsfeinde. Historischer Roman. Bd. 1. Mainz 1874.
- Bölsche, Wilhelm: Paulus. Roman aus der Zeit des Kaisers Marcus Aurelius [1885]. In: Ders.: Werke. Bd. 1: Erzählungen. Romane I. Hg. von Hans-Gert Roloff und Gerd-Hermann Susen. Berlin 2012, S. 47–327.
- Bönecke, Eduard (Hg.): Legenden. In Bearbeitungen der namhaftesten Dichter Deutschlands. Leipzig 1846.
- Bouterweck, Friedrich: Geschichte der Künste und Wissenschaften seit der Wiederherstellung derselben bis an das Ende des achtzehnten Jahrhunderts. Dritte Abteilung. Bd. 11: Geschichte der Poesie und Beredsamkeit. Göttingen 1819.
- Brentano, Clemens: Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 3,3: Gedichte 1820–1826. Hg. von Michael Grus. Stuttgart, Berlin und Köln 2002.
- Brockes, Ferdinand: Cajus von Derbe, der Gefährte des Paulus. Ein Bild vom Kämpfen und Werden in der ältesten Christenheit. Halle a. d. Saale 1913.

- Brontë, Charlotte, und Emily Brontë: *The Belgian Essays. A Critical Edition*. Hg. und übers. von Sue Lonoff. New Haven und London 1996.
- Bülow, Eduard von: *Die Nachfolge Christi. Eine Legendensammlung*. Leipzig 1842, ²1859.
- Chateaubriand, François-René de: *Die Martyrer oder der Triumph der christlichen Religion*. Übers. von Ludwig Anton Haßler. Freiburg und Konstanz 1811, ²1816.
- Chateaubriand, François-René de: *Die Martyrer*. Übers. von J. Fesenmair. München 1864.
- Chateaubriand, François-René de: *Die Martyrn oder der Triumph des Christentums*. Bearbeitet von Theodor von Haupt. Darmstadt 1810, wieder: Wien 1829.
- Chateaubriand, François-René de: *Les Martyrs de Dioclétien. Version primitive et inédite des Martyrs*. Hg. und eingeleitet von Béatrix d'Andlau. Paris 1951.
- Chateaubriand, François-René de: *Œuvres complètes. Nouvelle Édition*. Bd. 4: *Les Martyrs ou le Triomphe de la religion chrétienne*. Paris 1929.
- Chateaubriand, François-René de: *Sämmtliche Werke*. Bd. 47–50: *Die Märtyrer, oder der Triumph der christlichen Religion*. Übers. von K. von Kronfels. Freiburg 1829.
- Chézy, Helmina von: *Die Märtyrer oder der Triumph der christlichen Religion von Chateaubriand*. (Aus dem Briefe einer Frau, an Frauen). In: London und Paris 11/7 (1808 [i. e. 1809]), S. 169–186.
- Chézy, Helmina von: *Ueber die Märtyrer oder den Triumph der christlichen Religion von Chateaubriand*. (Von einer teutschen Dame in Paris). In: London und Paris 11/8 (1808 [i. e. 1809]), S. 271–281.
- Cunz, Franz August: *Andeutungen zur Geschichte und Charakteristik der christlichen Legende*. In: *Christliche Legenden und Geschichten [...]*. Hg. von dems. Eisleben 1840, S. 223–238.
- D'Annunzio, Gabriele: *Le Martyre de Saint Sébastien. Mistère*. In: Ders.: *Le Opere. Tragedie, sogni e misteri*. Bd. 2. Hg. von Annamaria Andreoli und Giorgio Zanetti. Mailand 2013, S. 527–726.
- De Waal, Anton: *Valeria oder der Triumphzug aus den Katakomben*. Regensburg 1884.
- Ebers, Georg: *Homo sum*. Stuttgart und Leipzig 1878.
- Eichendorff, Joseph von: *Lucius*. In: Ders.: *Werke*. Bd. 1: *Gedichte*. Versepen. Hg. von Hartwig Schultz. Frankfurt a. M. 1987, S. 677–711.
- Eichendorff, Joseph von: *Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe*. Bd. 3: *Ahnung und Gegenwart*. Hg. von Christiane Briegleb und Clemens Rauschenberg. Stuttgart u. a. 1984.
- Eliot, George: *Middlemarch. A Study of Provincial Life*. Hg. von David Carroll. Oxford 2006.
- Flaubert, Gustave: *Correspondance*. Bd. 3: 1859–1868. Bibliothèque de la Pléiade. Paris 1991.
- Flaubert, Gustave: *Un cœur simple [Trois Contes]*. In: Ders.: *Œuvres complètes*. Bd. 5: 1874–1880. Hg. von Stéphanie Dord-Crouslé u. a. Paris 2021, S. 214–247.
- Flaubert, Gustave: *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier [Trois contes]*. In: Ders.: *Œuvres complètes*. Bd. 5: 1874–1880. Hg. von Stéphanie Dord-Crouslé u. a. Paris 2021, S. 251–279.
- Fontane, Theodor: *Gottfried Keller. Ein literarischer Essay von O. Brahm [Vossische Zeitung, 8. April 1883]*. In: Keller, Gottfried: *Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe*.

- Bd. 23,2: Sieben Legenden. Apparat. Hg. von Walter Morgenthaler u. a. Frankfurt a. M. und Zürich 1998, S. 426–428.
- Fontane, Theodor: Große Brandenburger Ausgabe: Die Poggenpuhls. Roman. Hg. von Gabriele Radecke. Berlin 2006.
- Friedrich, Karl Josef: Die Heilige. Erinnerungen an Agnes Günther, die Dichterin von »Die Heilige und ihr Narr«. Gotha 1915.
- Gary, M. [Michel Pichat]: Eudore et Cymodocée. Tragédie en cinq actes. Représentée, pour la première fois, par les comédiens du roi sur le premier Théâtre Français. Paris 1824.
- Gibbon, Edward: The History of the Decline and Fall of the Roman Empire. Bd. 2. London 1884.
- Goethe, Johann Wolfgang: Ballade [1821]. In: Ders.: Sämtliche Werke. Bd. 21: Ästhetische Schriften 1821–1824. Hg. von Stefan Greif und Andrea Ruhling. Frankfurt a. M. 1998, S. 39–42.
- Goethe, Johann Wolfgang: Kunst und Alterthum am Rhein und Mayn [1816]. In: Ders.: Sämtliche Werke. I. Abteilung. Bd. 20: Ästhetische Schriften 1816–1820. Über Kunst und Altertum I/II. Hg. von Hendrik Birus. Frankfurt a. M. 1999, S. 15–100.
- Goethe, Johann Wolfgang: Legende. In: Sämtliche Werke. Bd. 1,1: Gedichte 1756–1799. Hg. von Karl Eibl. Frankfurt a. M. 1987, S. 708f.
- Goethe, Johann Wolfgang: Neu-deutsche religios-patriotische Kunst. In: Ders.: Sämtliche Werke. Bd. 20: Ästhetische Schriften 1816–1820. Über Kunst und Altertum I–II. Hg. von Hendrik Birus. Frankfurt a. M. 1999, S. 105–129.
- Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke. Bd. 1,9: Wilhelm Meisters Lehrjahre u. a. Hg. von Wilhelm Voßkamp und Herbert Jaumann. Frankfurt a. M. 1992.
- Grimm, Jacob, und Wilhelm Grimm: Kinder- und Hausmärchen. Berlin 1812.
- Guillon, Aimé: Les martyrs de la foi pendant la Révolution française ou Martyrologe des pontifes, prêtres, religieux, religieuses, laïcs de l'un et l'autre sexe qui périrent alors pour la foi. Paris 1821.
- Günther, Agnes: Die Heilige und ihr Narr. Stuttgart 1929 [zuerst 1913].
- Günther, Agnes: Von der Hexe, die eine Heilige war. Marburg 1913.
- Gurlitt, Ludwig: Erziehung zur Mannhaftigkeit. Berlin 1906.
- Gutzkow, Karl: Chateaubriand. In: Ders.: Öffentliche Charaktere. Bd. 1. Hamburg 1835, S. 52–84.
- Hahn-Hahn, Ida, und Johann Wilhelm Wolf: Legende der Heiligen. Mainz 1854–1856.
- Hahn-Hahn, Ida: Die Martyrer. Bilder aus den drei ersten Jahrhunderten der christlichen Kirche. Mainz 1856.
- Hahn-Hahn, Ida: Eudoxia die Kaiserin. Ein Zeitgemälde aus dem 5. Jahrhundert. Mainz 1866.
- Hegel, Georg Friedrich Wilhelm: [Vorlesungen über die] Ästhetik. Hg. von Friedrich Bassenge. Berlin 1955.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Ästhetik. 2 Bde. Hg. von Friedrich Bassenge. Berlin und Weimar 1976.
- Heine, Heinrich: Die romantische Schule [1835]. In: Ders.: Historisch-Kritische Gesamtaus-

- gabe der Werke. Bd. 8,1: Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland. Die romantische Schule. Text. Hg. von Manfred Windfuhr. Hamburg 1979, S. 121–245.
- Heinrich, Karl Borromäus: Der Heilige Johannes von Colombini und andere religiöse Erzählungen. Legenden. Mönchengladbach 1927.
- Heinrich, Karl Borromäus: Kasimir. Novelle. München 1922.
- Heinsius, Theodor: Der Redner und Dichter oder Anleitung zur Rede- und Dichtkunst. Berlin 1810.
- Herder, Johann Gottfried: Briefe. Gesamtausgabe. Bd. 7: Januar 1793–Dezember 1798. Hg. von Wilhelm Dobbek und Günter Arnold. Weimar 1982.
- Herder, Johann Gottfried: Sämtliche Werke. Hg. von Bernhard Suphan. 33 Bde. Hg. von Carl Redlich. Hildesheim 1978 [Reprint, zuerst Berlin 1877–1913].
- Hermes, Johann Timotheus: Zween litterarische Märtyrer und deren Frauen. Leipzig 1789, ²1791.
- Hesmivy d'Auribeau, Pierre de: Mémoires pour servir à l'histoire de la persécution française. Rom 1795.
- Himmelstein, Franz Xaver (Hg.): Maria-Legenden. Würzburg 1878.
- Hoffmann, E. T. A.: Die Serapionsbrüder. Hg. von Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Ursula Segebrecht. Frankfurt a. M. 2008.
- Hoffmannswaldau, Christian Hoffmann von: Auserlesene und bißher ungedruckte Gedichte. Zweiter Teil. Hg. von Benjamin Neukirch. Neu hg. von Angelo George de Capua und Ernst Alfred Philippsen. Tübingen 1961.
- Hofmannsthal, Hugo von: Gabriele d'Annunzio (I). In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Bd. 32: Reden und Aufsätze 1. Hg. von Hans-Georg Dewitz u. a. Frankfurt a. M. 2015, S. 99–107.
- Hölderlin, Friedrich: Gedichte. Hg. von Jochen Schmidt. Frankfurt a. M. 1992.
- Hopkins, Gerard Manley: The Poems. Hg. von W. H. Gardner und N. H. Mackenzie. London ⁴1967.
- Hume, David: Of Suicide. In: Ders.: Essays, Moral, Political, and Literary. Hg. von Eugene F. Miller. Indianapolis 1985, S. 577–589.
- Huysmans, Joris-Karl: À rebours. In: Ders.: Romans et nouvelles. Hg. von Pierre Jourde u. a. Paris 2019, S. 537–715.
- Imhoff, Amalie von und Friedrich de la Motte Fouqué: Taschenbuch der Sagen und Legenden. Zwei Jahrgänge. Berlin 1812 und 1817.
- Jacobus de Voragine: Legenda aurea. Goldene Legende. Zweisprachige Ausgabe. Hg. und übers. von Bruno W. Häuptli. Freiburg, Basel und Wien 2014.
- Kafka, Franz: Ein Hungerkünstler. In: Ders.: Schriften – Tagebücher – Briefe. Kritische Ausgabe. Drucke zu Lebzeiten. Textband. Hg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann. Frankfurt a. M. 1996, S. 333–349.
- Kafka, Franz: Josefine, die Sängerin oder das Volk der Mäuse. In: Ders.: Schriften – Tage-

- bücher – Briefe. Kritische Ausgabe. Drucke zu Lebzeiten. Textband. Hg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann. Frankfurt a. M. 1996, S. 350–377.
- Kafka, Franz: Schriften – Tagebücher – Briefe. Kritische Ausgabe. Drucke zu Lebzeiten. Apparatband. Hg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann. Frankfurt a. M. 1996.
- Kafka, Franz: Schriften – Tagebücher – Briefe. Kritische Ausgabe: Nachgelassene Schriften und Fragmente II. Textband. Hg. von Jost Schillemeit. Frankfurt a. M. 1992.
- Kant, Immanuel: Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? In: Ders.: Gesammelte Werke. Akademie-Ausgabe. Bd. VIII: Abhandlungen nach 1781. Berlin und Leipzig 1923, S. 33–43.
- Keller, Gottfried: Der Apotheker von Chamounix. Ein Buch Romanzen. In: Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe. Bd. 10: Gesammelte Gedichte. Hg. von Walter Morgenthaller u. a. Frankfurt a. M. und Zürich 2009, S. 159–236.
- Keller, Gottfried: Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe. Bd. 7: Das Sinngedicht. Sieben Legenden. Hg. von Walter Morgenthaller u. a. Frankfurt a. M. und Zürich 1998.
- Keller, Gottfried: Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe. Bd. 23,2: Sieben Legenden. Apparat. Hg. von Walter Morgenthaller u. a. Frankfurt a. M. und Zürich 1998.
- Kinkel, Gottfried: Gedichte. Stuttgart und Tübingen 1843.
- Kleist, Heinrich von: Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik. (Eine Legende). In: Ders.: Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe. Bd. II,5: Das Bettelweib von Locarno [...]. Hg. von Roland Reuß und Peter Staengle. Basel und Frankfurt a. M. 1997, S. 75–104.
- Kleist, Heinrich von: Über das Marionettentheater. In: Ders.: Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden. Hg. von Ilse-Marie Barth u. a. Bd. 3. Frankfurt a. M. 1990, S. 555–563.
- Kohut, Adolf: Gabriel Max. In: Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte 54 (1883), S. 173–186.
- Körner, Theodor: Poetischer Nachlaß. Hg. von C. A. Tiedge. Bd. 2: Vermischte Gedichte und Erzählungen. Leipzig 1815.
- Körner, Theodor: Schillers Briefwechsel mit Körner. Hg. von Karl Goedeke. Bd. 2: 1793–1805. Leipzig 1878.
- Kortum, Carl Arnold: Der Märtyrer der Mode. Eine Geschichte satirischen Inhalts. Wesel u. a. 1778.
- Kosegarten, Ludwig Gotthard: Legenden. 4 Bde. Berlin 1804.
- Krafft-Ebing, Richard: Psychopathia sexualis. Mit besonderer Berücksichtigung der conträren Sexualempfindung. Eine klinisch-forensische Studie. Stuttgart 1893 [zuerst 1886].
- Kubin, Alfred: Das zeichnerische Frühwerk bis 1904. Hg. von Hans Albert Peters. Baden-Baden 1977.
- Laube, Heinrich: Geschichte der deutschen Literatur. Bd. 1. Stuttgart 1839.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Werke in fünf Bänden. Bd. 5: Hamburgische Dramaturgie. Erster Band. Hg. von Karl Balsler. Erstes Stück. Berlin und Weimar 1975.
- Magenau, Rudolf Friedrich Heinrich: Poetische Volks-Sagen und Legenden größtentheils aus Schwaben [...]. Stuttgart 1825.

- Magon, Franz Carl: Sabina. Ein Lebensbild aus den ersten Zeiten der christlichen Kirche. Regensburg 1861.
- Mann, Thomas: [Rede in Stockholm zur Verleihung des Nobel-Preises]. In: Ders.: Stockholmer Gesamtausgabe der Werke. Reden und Aufsätze I. Frankfurt a. M. 1965, S. 628–631.
- Mann, Thomas: »Ihr sehr ergebener Thomas Mann«. Autographen aus dem Archiv des Buddenbrookhauses. Hg. von Britta Dittmann u. a. Lübeck 2006.
- Mann, Thomas: Der Tod in Venedig. In: Ders.: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Bd. 2,1: Frühe Erzählungen 1893–1912. Hg. von Terence J. Reed unter Mitarbeit von Malte Herwig. Frankfurt a. M. 2004, S. 501–592.
- Mann, Thomas: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke, Briefe, Tagebücher. Bd. 11: Der Erwählte. Hg. von Heinrich Detering und Maren Ermisch. Frankfurt a. M. 2022.
- Marx, Karl, und Friedrich Engels: Manifest der Kommunistischen Partei [1848]. In: Dies.: Marx-Engels-Werke. Bd. 4. Berlin 1964, S. 459–493.
- Marx, Karl: Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte. In: Ders. und Friedrich Engels: Werke. Bd. 8. Berlin 1972, S. 115–123.
- Mayr, Franz Seraph (Hg.): Fromme Sagen von unserm Herrn, seiner seligsten Mutter und seinen lieben Heiligen. Gesammelt und gewählt aus deutschen Dichtern für Freunde christlicher Poesie. München 1851.
- Meyer, Conrad Ferdinand: Der Heilige. In: Ders.: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. 13: Der Heilige. Die Versuchung des Pescara. Hg. von Hans Zeller und Alfred Zäch. Bern 1962, S. 7–147.
- Milton, John: Paradise Lost. Kritische Ausgabe. Hg. von Scott Elledge. New York und London 1993.
- Moritz, Karl Philipp: Anton Reiser. Ein psychologischer Roman. In: Ders.: Werke in zwei Bänden. Hg. von Heide Hollmer und Albert Meier. Bd. 1: Dichtungen und Schriften zur Erfahrungsseelenkunde. Frankfurt a. M. 1999, S. 85–791.
- Morris, William: The Story of Dorothea. In: The Design of William Morris' 'The Early Paradise'. Hg. von Florence Saunders Boos. Lewiston 1990, S. 400–445.
- Musil, Robert: Das Unanständige und Kranke in der Kunst [1911]. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 2: Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik. Hg. von Adolf Frisé. Erw. Neuausgabe. Reinbek bei Hamburg 1978, S. 977–984.
- Nidda, Friedrich Albert Franz Krug von: Gedichte. Leipzig 1820.
- Nietzsche, Friedrich: Der Antichrist. In: Ders.: Kritische Gesamtausgabe. Bd. VI,3. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin 1969, S. 162–252. Novalis: Apologie der Schwärmerey [ca. 1788–90]. In: Ders.: Schriften. Bd. 2: Das philosophische Werk I. Hg. von Richard Samuel u. a. Darmstadt 1965, S. 20–22. Novalis: Die Christenheit oder Europa. Ein Fragment [1799]. In: Ders.: Schriften. Bd. 3: Das philosophische Werk II. Hg. von Richard Samuel u. a. Darmstadt 1968, S. 507–527. Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Bd. 3: Das philosophische Werk II. Hg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit

- Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz. Darmstadt 1968. Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Bd. 4: Tagebücher, Briefwechsel, Zeitgenössische Zeugnisse. Hg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz. Darmstadt 1975.
- Papke, Käthe: Auf römischem Boden. Eine Erzählung aus der Zeit der Christenverfolgung unter dem Kaiser Domitian. Berlin 1895.
- Patiß, Georg: Eugenia. Ein Heldenbild aus dem 3. Jahrhundert der Kirche. Wien 1864.
- Pecht, Friedrich: Gabriel Max. Eine Charakteristik. In: Zeitschrift für bildende Kunst 14 (1879), S. 325–334 und S. 375–381.
- Pocci, Franz Graf von: Fest-Kalender in Bildern und Liedern [...]. Heft 5. Berlin 1835.
- Pöhlitz, Karl Heinrich Ludwig: Das Gesamtgebiet der deutschen Sprache [...]. Bd. 3: Sprache der Dichtkunst. Leipzig 1825.
- Pyrker, Johann Ladislaus: Legenden der Heiligen auf alle Sonn- und Festtage des Jahres. In metrischer Form. Mit 70 Vignetten und 11 Randverzierungen. Wien 1842.
- Ranking, Boyd Montgomerie Maurice: Fulgencius. With other Poems, Old and New. London 1880.
- Riehl, Wilhelm Heinrich: Die bürgerliche Gesellschaft. Stuttgart und Tübingen 1851.
- Rilke, Rainer Maria, und Marie von Thurn und Taxis: Briefwechsel. Bd. 2. Zürich 1951.
- Rilke, Rainer Maria: Briefe. Bd. 5. Hg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig 1938.
- Rilke, Rainer Maria: Werke. Kommentierte Ausgabe. Bd. 1: Gedichte. 1895 bis 1910. Hg. von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn. Frankfurt a. M. und Leipzig 1996.
- Rossetti, Christina: The Complete Poems. A Variorum Edition. Bd. 3. Hg. von R. W. Crump. Baton Rouge und London 1990.
- Roth, Joseph: Die Legende vom heiligen Trinker. Köln 2000.
- Ruskin, John: On the Present State of Modern Art, With Reference to the Advisable Arrangements of a National Gallery. In: The Works. Bd. 19: The Cestus of Aglaia and The Queen of the Air, with Other Papers and Lectures. Hg. von Edward Tyas Cook und Alexander Wedderburn. Cambridge 2010, S. 197–230.
- Sacher-Masoch, Leopold von: Venus im Pelz. Mit einer Studie über den Masochismus von Gilles Deleuze. Frankfurt a. M. 2013.
- Sainte-Beuve, Charles-Augustin: *Salammbô*, par M. Gustave Flaubert. In: Ders.: Nouveaux lundis. Bd. 4. Paris 1865, S. 31–95.
- Salomon, Ernst von: Das Buch vom deutschen Freikorpskämpfer. Berlin 1938.
- Scheffel, Joseph Viktor von: Werke. Kritische Ausgabe. Bd. 3: Ekkehard. Leipzig und Wien 1917 [zuerst 1855].
- Schiller, Friedrich: Kabale und Liebe [1784]. In: Ders.: Sämtliche Werke. Bd. 1: Gedichte, Dramen I. Hg. von Albert Meier. München und Wien 2004, S. 755–859.
- Schiller, Friedrich: Ankündigung der Horen [1794]. In: Ders.: Sämtliche Werke. Bd. 5: Erzählungen, Theoretische Schriften. Hg. von Wolfgang Riedel. München und Wien 2004, S. 870–873.

- Schiller, Friedrich: Briefe. Kritische Gesamtausgabe. Hg. von Fritz Jonas. Bd. 5: 1796–1798. Stuttgart u. a. 1895.
- Schiller, Friedrich: Über naive und sentimentalische Dichtung [1795]. In: Sämtliche Werke. Bd. 5: Erzählungen, Theoretische Schriften. Hg. von Wolfgang Riedel. München und Wien 2004, S. 694–781.
- Schlegel, August Wilhelm: Briefe. Bd. 1. Hg. von Josef Körner. Zürich, Leipzig und Wien 1930.
- Schlegel, August Wilhelm: Sämtliche Werke. Bd. 1. Hg. von Eduard Böcking. Leipzig 1846 [Nachdr. Hildesheim 1972].
- Schlegel, Dorothea, und deren Söhne Johannes und Philipp Veit: Briefwechsel. Hg. von J. M. Reich. Bd. 1. Mainz 1881.
- Schlegel, Friedrich: Kritische Ausgabe seiner Werke. Hg. von Ernst Behler u. a. 35 Bde. München, Paderborn und Wien 1959 ff.
- Schleiermacher, Friedrich: Kritische Gesamtausgabe. Erste Abteilung. Bd. 13,1: Der christliche Glaube nach den Grundsätzen der evangelischen Kirche im Zusammenhange dargestellt. Zweite Auflage (1830/31). Hg. von Rolf Schäfer. Berlin und New York 2003.
- Schleiermacher, Friedrich: Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern [1799]. In: Ders.: Kritische Gesamtausgabe. Erste Abteilung. Schriften und Entwürfe. Schriften aus der Berliner Zeit, 1796–1799. Hg. von Günter Meckenstock. Berlin und New York 1984, S. 185–326.
- Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung. Hg. von Arthur Hübscher. Bd. 2. Zürich 1977.
- Scribe, Eugène, und Gaetano Donizetti: Les Martyrs: Opéra en quatre actes. Brüssel 1840.
- Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, Third Early of: A Letter Concerning Enthusiasm to my Lord ****. In: Ders.: Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times. Hg. von Lawrence E. Klein. Cambridge 1999, S. 4–29.
- Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, Third Early of: Miscellany V. In: Ders.: Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times. Hg. von Lawrence E. Klein. Cambridge 1999, S. 434–484.
- Seeberg, Paul: Kaiser Julian der Abtrünnige. Trauerspiel in fünf Acten. Berlin 1874.
- Seghers, Anna: Die Legende von der Reue des Bischofs Jehan d'Aigremont von St. Anne in Rouen. In: Dies.: Werkausgabe. Bd. II,1: Erzählungen 1924–1932. Hg. von Peter Beicken. Berlin 2014, S. 205–229.
- Silbert, Johann Peter: Die heilige Lyra. Wien 1819.
- Silbert, Johann Peter: Dom heiliger Sänger, oder fromme Gesänge der Vorzeit. Mit einer Vorrede von Friedrich von Schlegel. Wien und Prag 1820.
- Silbert, Johann Peter: Legenden, fromme Sagen und Erzählungen. Wien 1830.
- Stagnelius, Erik Johan: Die Märtyrer. Dramatisches Gedicht. Übers. von Ludwig Clarus. Regensburg 1853.
- Stagnelius, Erik Johan: Martyrerna. Dramatisk skaldedigt. Stockholm 1821.
- Stolz, Alban: Legende oder der christliche Sternenhimmel. Freiburg 1850–1862 [div. Neuauflagen].

- Surius, Laurentius [Laurent Sauer]: De Probatis Sanctorvm Historiis [...]. Tomus Primus: Ianuarii et Febrarii. Köln 1576.
- Swinburne, Algernon Charles: The Poems. In Six Volumes. Bd. 1: Poems and Ballads. London 1909.
- Tieck, Ludwig: Der Autor. Ein Fastnachts-Schwank [1800]. In: Ders.: Schriften. Bd. 13: Märchen. Dramatische Gedichte. Fragmente. Berlin 1829, S. 267–334.
- Tieck, Ludwig: Franz Sternbalds Wanderungen. Studienausgabe. Hg. von Alfred Anger. Stuttgart 2004.
- Tieck, Ludwig: Leben und Tod der heiligen Genoveva. Ein Trauerspiel. In: Ders.: Schriften. Bd. 2. Berlin 1828, S. 1–272.
- Tieck, Ludwig: Schriften. Bd. 17: Novellen. Berlin 1844.
- Varasi, Giorgio: Le Opere. Bd. III: Le Vite de più eccellenti pittori scultori ed architettori. Hg. von Gaetano Milanesi. Florenz 1906.
- Vischer, Friedrich Theodor: Der Triumph der Religion in den Künsten, von Friedrich Overbeck. In: Ders.: Kritische Gänge. Bd. 1. Tübingen 1844 [zuerst 1841], S. 163–207.
- Voltaire: Martyrs. In: Ders.: Œuvres complètes de Voltaire. Bd. 20: Dictionnaire Philosophique. Tom. 4. Paris 1879, S. 29–47.
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich und Ludwig Tieck: Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders [1797]. In: Wilhelm Heinrich Wackenroder: Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-Kritische Ausgabe. Bd. 1: Werke. Hg. von Silvio Vietta. Heidelberg 1991, S. 51–147.
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich, und Ludwig Tieck: Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst. In: Wilhelm Heinrich Wackenroder: Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-Kritische Ausgabe. Bd. 1: Werke. Hg. von Silvio Vietta. Heidelberg 1991, S. 224–227.
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich: Der Briefwechsel. In: Ders.: Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-Kritische Ausgabe. Bd. II: Briefwechsel, Reiseberichte u. a. Hg. von Richard Littlejohns. Heidelberg 1991, S. 17–155.
- Walser, Robert. Der Löwe und die Christin [Neue Zürcher Zeitung, 13. 9. 1925, und Prager Presse, 23. 9. 1925]. In: Kritische Ausgabe sämtlicher Drucke und Manuskripte. Abteilung III, Bd. 4,1: Drucke in der Prager Presse. Jg. 1925–1928. Hg. von Hans-Joachim Heerde und Barbara von Reibnitz. Basel 2018, S. 48f.
- Weyden, Ernst (Hg.): Cöln's Vorzeit. Geschichten, Legenden und Sagen Cöln's, nebst einer Auswahl kölnischer Volkslieder Köln 1826.
- Wieland, Christoph Martin: Aufsätze, welche sich auf die Französische Revolution von 1789 beziehen, oder durch dieselbe veranlasst wurden. VII. Worte zur rechten Zeit an die politischen und moralischen Gewalthaber [1793]. In: Ders.: Sämtliche Werke. IX. Bd. 29: Vermischte Aufsätze. Hamburg 1984 [Leipzig 1797], S. 424–470.
- Wieland, Christoph Martin: Enthusiasmus und Schwärmerei. In: Ders.: Sämtliche Werke. Bd. 35. Leipzig 1840, S. 134–137.
- Wieland, Christoph Martin: Literarische Durchflüge. In: Der Neue Teutsche Merkur vom Jahre 1797. Bd. 2. Weimar 1797, S. 83–88.

- Wyss, Johann Rudolf: *Idyllen, Volkssagen, Legenden und Erzählungen aus der Schweiz*. Bern 1815.
- Zimmermann, Johann Georg: *Über die Einsamkeit*. Erster Theil. Troppau 1785.
- Zola, Émile: *Le Rêve*. In: Ders.: *Œuvres complètes*. Hg. von Henri Mitterand u. a. Bd. 5: *Les Rougon-Macquart*. Paris 1967, S. 1165–1319.

Forschungen

- Adam, Christian: *Lesen unter Hitler. Autoren, Bestseller, Leser im Dritten Reich*. Berlin 2010.
- Adorno, Theodor W.: *Zum Gedächtnis Eichendorffs*. In: *Akzente* 5 (1958), S. 73–95.
- Albert, Karl: *Lebensphilosophie. Von den Anfängen bei Nietzsche bis zu ihrer Kritik bei Lukács*. Freiburg und München 1995.
- Albrecht, Ruth: *Zum Ideal der Überwindung der Geschlechterdifferenz in der spätantiken christlichen Askese*. In: *Askese. Geschlecht und Geschichte der Selbstdisziplinierung*. Hg. von Irmela Marei Krüger-Fürhoff und Tanja Nusser. Bielefeld 2005, S. 17–43.
- Alwyn, Richard: *Wackenroders Anteil*. In: *Germanic Review* 19/1 (1944), S. 48–58.
- Alexander, Dominic: *Saints and Animals in the Middle Ages*. Cambridge 2012.
- Alison Smith (Hg.): *Prüderie und Leidenschaft. Der Akt in viktorianischer Zeit*. Übers. aus dem Englischen. München und Ostfildern-Ruit 2001.
- Altermatt, Urs: *Plädoyer für eine Kulturgeschichte des Katholizismus*. In: *Zeitgeschichtliche Katholizismusforschung. Tatsachen, Deutungen, Fragen. Eine Zwischenbilanz*. Hg. von Karl-Joseph Hummel. Paderborn u. a. 2004, S. 169–187.
- Althaus, Karin: *Märtyrerinnen*. In: *Gabriel von Max. Malerstar, Darwinist, Spirist*. Katalog zur Ausstellung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München 2011. Hg. von ders. München 2010, S. 76–85.
- Amrein, Ursula: *»Als ich Gott und Unsterblichkeit entsagte«*. Zur Dialektik von Säkularisierung und Sakralisierung in Gottfried Kellers literarischen Projekten aus der Berliner Zeit 1850 bis 1855. In: *Religion als Relikt? Christliche Traditionen im Werk Fontanes*. Hg. von Hanna Delf von Wolzogen und Hubertus Fischer. Würzburg 2006, S. 219–237.
- Andermatt, Michael: *»Hussah! Hussah! Die Hatz geht los!«* Antikatholizismus bei Gottfried Keller. In: *Germanistik in der Schweiz* 10 (2013), S. 305–317.
- Andermatt, Michael: *Conrad Ferdinand Meyer und der Kulturkampf. Vexierspiele im Medium historischen Erzählens*. In: *Conrad Ferdinand Meyer. Die Wirklichkeit der Zeit und die Wahrheit der Kunst*. Hg. von Monika Ritzer. Tübingen und Basel 2001, S. 167–191.
- Andermatt, Michael: *Konfessionalität, Identität, Differenz. Zum historischen Erzählen von Conrad Ferdinand Meyer und Gottfried Keller*. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 27/1 (2002), S. 32–53.
- Andrious, Rosie: *Saint Thecla. Body Politics and Masculine Rhetoric*. London u. a. 2020.

- Angenedt, Arnold: *Corpus incorruptum*. Eine Leitidee der mittelalterlichen Reliquienverehrung. In: *Saeculum* 42/3-4 (1991), S. 320–348.
- Angenedt, Arnold: Die Heiligkeit und die Heiligen in der katholischen Kirche. In: »Wahre« und »falsche« Heiligkeit. Mystik, Macht und Geschlechterrollen im Katholizismus des 19. Jahrhunderts. Hg. von Hubert Wolf. München 2013, S. 29–45.
- Angenedt, Arnold: Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kults vom frühen Christentum bis zur Gegenwart. München 2007.
- Anger, Alfred: Nachwort. In: Ludwig Tieck. Franz Sternbalds Wanderungen. Studienausgabe. Stuttgart 2004, S. 545–583.
- Angress, R. K.: Sklavenmoral und Infantilismus in Frauen- und Familienromanen. In: *Popularität und Trivialität*. Fourth Wisconsin Workshop. Hg. von Reinhold Grimm und Jost Hermand. Frankfurt a. M. 1974, S. 121–141.
- Ariès, Philippe: *Studien zur Geschichte des Todes im Abendland*. München und Wien 1976.
- Arnold, Antje, Walter Pape und Norbert Wichard (Hg.): *Einsamkeit und Pilgerschaft*. Figuren und Inszenierungen in der Romantik. Berlin und New York 2020.
- Assmann, Jan: *Die Mosaische Unterscheidung oder der Preis des Monotheismus*. München 2003.
- Atkins, Gareth (Hg.): *Making and remaking saints in nineteenth-century Britain*. Manchester 2016.
- Auerbach, Erich: *Figura* [1938]. In: Friedrich Balke und Hanna Engelmeier: *Mimesis und Figura*. Mit einer Neuausgabe des »Figura«-Aufsatzes von Erich Auerbach. Paderborn 2016, S. 121–189.
- Auerbach, Erich: *Mimesis*. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. Bern und Stuttgart 1988 [zuerst 1946].
- Auerbach, Erich: *Sermo humilis*. In: *Romanische Forschungen* 64/3-4 (1952), S. 304–364.
- Auerochs, Bernd: Die Entstehung der Kunstreligion. Göttingen 2006. Augsburg, Janis: Märtyrertum und sozialer Masochismus. Theodor Reiks Masochismustheorie. In: *Märtyrer-Porträts*. Von Opfertod, Blutzügen und heiligen Kriegen. Hg. von Sigrid Weigel. München 2007, S. 267–269.
- Aumüller, Matthias (Hg.): *Narrative Unreliability*. Scope and Limits. Sonderheft des *Journal of Literary Theory* 12/1 (2018).
- Aureau, Bertrand: *Chateaubriand, penseur de la Révolution*. Paris 2001.
- Aurnhammer, Achim, und Hans-Jochen Schiewer (Hg.): *Die deutsche Griselda*. Transformationen einer literarischen Figuration von Boccaccio bis zur Moderne. Berlin und New York 2010.
- Bachorski, Hans-Jürgen, und Judith Klinger: Körper-Fraktur und herrliche Marter. Zu mittelalterlichen Märtyrerlegenden. In: *Körperinszenierungen in mittelalterlicher Literatur*. Hg. von Klaus Ridder und Otto Langer. Berlin 2002, S. 309–333.
- Badea, Andreea: (Heiligen-)Geschichte als Streitfall. Die *Acta Sanctorum* und Mabillons *Epistola de cultu sanctorum ignorotum* und die römische Zensur. In: *Europäische Geschichtskulturen*

- um 1700 zwischen Gelehrsamkeit, Politik und Konfession. Hg. von Thomas Wallnig u. a. Berlin und Boston 2012, S. 379–405.
- Bähr, Andreas: Der Richter im Ich. Die Semantik der Selbsttötung in der Aufklärung. Göttingen 2002.
- Bann, Stephen: Paul Delaroche. History Painted. London 1997.
- Barnes, Timothy D.: Early Christian Hagiography and Roman History. Tübingen 2010.
- Barolsky, Paul: Michelangelo's Nose. A Myth and its Maker. University Park 1990.
- Bataille, Georges: Der heilige Eros (*L'Érotisme*). Mit einem Entwurf zu einem Schlußkapitel. Übers. von Max Hölzer. Darmstadt und Neuwied 1963.
- Bauernfeind, Elke: Agnes Günther: *Die Heilige und ihr Narr*. Leserlenkung und Rezeption. Stuttgart 1993.
- Bauer-Wabnegg, Walter: Zirkus und Artisten in Franz Kafkas Werk. Ein Beitrag über Körper und Literatur im Zeitalter der Technik. Erlangen 1986.
- Baumann, Ursula: Vom Recht auf den eigenen Tod. Die Geschichte des Suizids vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Köln, Weimar und Wien 2001.
- Baumeister, Martin: Parität und katholische Inferiorität. Untersuchungen zur Stellung des Katholizismus im deutschen Kaiserreich. Paderborn 1987.
- Baumeister, Theofried: Die Anfänge der Theologie des Martyriums. Münster 1980.
- Baumeister, Theofried: Hagiographie. In: Lexikon für Theologie und Kirche. Bd. 4: Franca bis Hermenegild. Hg. von Walter Kasper u. a. Freiburg u. a. 1995, Sp. 1143–1147.
- Baumeister, Theofried: Märtyrer und Martyriumsverständnis im frühen Christentum. Ursprünge eines geschichtsmächtigen Leitbildes. In: Ders.: Martyrium, Hagiographie und Heiligenverehrung im christlichen Altertum. Rom, Freiburg und Wien 2009, S. 11–22.
- Bayer, Dorothee: Der triviale Familien- und Liebesroman im 20. Jahrhundert. Tübingen 1963.
- Beck, Andreas: Geselliges Erzählen in Rahmenzyklen. Goethe – Tieck – E. T. A. Hoffmann. Heidelberg 2008.
- Begemann, Christian: Der steinerne Leib der Frau. Ein Phantasma in der europäischen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts. In: *Aurora* 59 (1999), S. 135–159.
- Béhar, Pierre: Schiller als Erbe der Tradition des barocken Märtyrerdramas. In: *Im Schatten eines anderen? Schiller heute*. Hg. von András F. Balogh. Frankfurt a. M. 2010, S. 11–22.
- Bell, Rudolph M.: *Holy Anorexia*. Chicago und London 1985.
- Benert, Colin: Joseph Berglinger's Musical Crucifixion. Harmony, Alterity, and the Theater of the Passions in the Writings of Wilhelm H. Wackenroder. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 78/1 (2004), S. 20–54.
- Benjamin, Walter: Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik. Bern 1920.
- Benjamin, Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiels. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1978.
- Bentz, Rudi Richard: Form und Struktur der »Sieben Legenden« Gottfried Kellers. Diss. Zürich 1975.
- Bergegol, Fabienne: *Chateaubriand. Une poétique de la tentation*. Paris 2009.

- Berger, Frank: Das Geld der Dichter in Goethezeit und Romantik. 71 biographische Skizzen über Einkommen und Auskommen. Wiesbaden 2020.
- Berghahn, Cord-Friedrich: Flucht in die Bilder – Ludwig Tiecks Bildpoetik. William Lovell – Der Blonde Eckbert – Franz Sternbald. In: *Intermedialität und Kulturaustausch. Beobachtungen im Spannungsfeld von Künsten und Medien*. Hg. von Annette Simonis. Bielefeld 2009, S. 167–196.
- Bertrand, Jean-Jacques Achille: *Ludwig Tieck et le théâtre espagnol*. Paris 1914.
- Beßlich, Barbara: Abtrünnig der Gegenwart. Julian Apostata und die narrative Imagination der Spätantike bei Friedrich de la Motte Fouqué (1818) und Felix Dahn (1893). In: *Imagination und Evidenz. Transformationen der Antike im ästhetischen Historismus*. Hg. von Ernst Osterkamp und Thorsten Valk. Berlin und Boston 2011, S. 155–169.
- Beutel, Albrecht: Kunst als Manifestation des Unendlichen. Wackenroders »Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders« (1796/1797). In: *Zeitschrift für Theologie und Kirche* 97/2 (2000), S. 210–237.
- Blackbourn, David: The Catholic Church in Europe since the French Revolution. In: *Comparative Studies in Society and History* 33/4 (1991), S. 778–790.
- Blaschke, Olaf: Antiprotestantismus und Antikatholizismus als globalgeschichtliche Phänomene seit 1789. In: *Protestantismus und Gesellschaft. Beiträge zur Geschichte von Kirche und Diakonie im 19. und 20. Jahrhundert*. FS Jochen-Christoph Kaiser. Hg. von Tobias Sarx, Rajah Scheepers und Michael Stahl. Stuttgart 2013, S. 263–280.
- Blaschke, Olaf: Das 19. Jahrhundert – Ein Zweites Konfessionelles Zeitalter? In: *Geschichte und Gesellschaft* 26/1 (2000), S. 38–75.
- Blaschke, Olaf: Die Kolonialisierung der Laienwelt. Priester als Milieumanager und die Kanäle klerikaler Kuratel. In: *Religion im Kaiserreich. Milieus, Mentalitäten, Krisen*. Hg. von dems. und Frank-Michael Kuhlemann. Gütersloh 1996, S. 93–135.
- Blennemann, Gordon, und Klaus Herbers: Das Martyrium als Denkfigur. Brüche und Entwicklungslinien in christlicher Perspektive. In: Dies. (Hg.): *Vom Blutzegen zum Glaubenszeugen? Formen und Vorstellungen des christlichen Martyriums im Wandel*. Stuttgart 2014, S. 7–14.
- Blum, Daniela, Nicolas Detering, Marie Gunreben und Beatrice von Lüpke: *Entscheidung zur Heiligkeit? Autonomie und Providenz im legendarischen Erzählen vom Mittelalter bis zur Moderne*. Heidelberg 2022.
- Blumenberg, Hans: *Legitimität der Neuzeit*. Erneuerte Ausgabe. Frankfurt a. M. 2017 [zuerst 1966].
- Blumenberg, Hans: *Präfiguration. Arbeit am politischen Mythos*. Hg. von Angus Nicholls und Felix Heidenreich. Frankfurt a. M. 2014.
- Böckmann, Paul: Die romantische Poesie Brentanos und ihre Grundlagen bei Friedrich Schlegel und Tieck. In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 1934/35, S. 56–175.
- Böckmann, Paul: *Formgeschichte der deutschen Dichtung*. Bd. 1: Von der Sinnbildsprache

- zur Ausdruckssprache. Der Wandel der literarischen Formensprache vom Mittelalter zur Neuzeit. Hamburg ³1967 [zuerst 1949].
- Böhm, Karl Werner: Zwischen Selbstzucht und Verlangen. Thomas Mann und das Stigma Homosexualität. Untersuchungen zu Frühwerk und Jugend. Würzburg 1991.
- Böhme, Hartmut: Bildung, Fetischismus und Verträglichkeit in Leopold von Sacher-Masochs *Venus im Pelz*. In: Leopold von Sacher-Masoch. Hg. von Ingrid Spörk und Alexandra Strohmaier. Graz 2002, S. 11–40.
- Böhme, Hartmut: Erotische Anatomie. Körperfragmentierung als ästhetisches Verfahren in Renaissance und Barock. In: Körperteile. Eine kulturelle Anatomie. Hg. von Claudia Benthien und Christoph Wulf. Reinbek 2001, S. 228–254.
- Böhn, Andreas: Das Formzitat. Bestimmungen einer Textstrategie im Spannungsfeld zwischen Intertextualitätsforschung und Gattungstheorie. Berlin 2001.
- Böker, Uwe: C. F. Meyers *Der Heilige*. Die Bedeutung der Erzählhaltung für die Interpretation der Novelle. In: *Studia Neophilologica* 39/1 [1967], S. 60–79.
- Boll, Katharina: Die Legende von der Frau am Kreuz. Theologische Überlegungen zur oberdeutschen Texttradition. In: *kunst und saelde*. FS Trude Ehlert. Würzburg 2011, S. 161–177.
- Bollacher, Martin: Nachwort. In: Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck. *Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. Hg. von dems. Stuttgart 2005, S. 179–204.
- Bollacher, Martin: Wackenroder und die Kunstauffassung der frühen Romantik. Darmstadt 1983.
- Bollacher, Martin: Wackenroders Kunst-Religion. Überlegungen zur Genesis der frühromantischen Kunstanschauung. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 30 (1980), S. 377–394.
- Bonnefoy, Yves: »La Belle Dorothée« ou Poésie et Peinture. In: *L'Année Baudelaire* 6 (2002), S. 11–24.
- Borgards, Roland: Romantische Märtyrer. Tiecks *Genoveva* und Hoffmanns *Serapion*. In: *Romantische Religiosität*. Hg. von Alexander Bormann. Würzburg 2005, S. 185–203.
- Bormann, Alexander von: Philister und Taugenichts. Zur Tragweite des romantischen Antikapitalismus. In: *Aurora* 30/31 (1970/1971), S. 94–112.
- Borutta, Manuel: Antikatholizismus. Deutschland und Italien im Zeitalter der europäischen Kulturkämpfe. Göttingen 2010.
- Borutta, Manuel: Genealogie der Säkularisierungstheorie. Zur Historisierung einer großen Erzählung der Moderne. In: *Geschichte und Gesellschaft* 36 (2010), S. 347–376.
- Bosse, Heinrich: Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit. Paderborn u. a. 1981.
- Bosse, Heinrich: Musensohn und Philister. Zur Geschichte einer Unterscheidung. In: *Philister. Problemgeschichte einer Sozialfigur der neueren deutschen Literatur*. Hg. von Remigius *Bunia*, Till Dembeck und Georg Stanitzek. Berlin 2011, S. 55–101.
- Bott, Gian Casper: Albert von Keller. *Salons, Séances, Secession*. München 2009.
- Boutry, Philippe: *Hagiographie, histoire et Révolution française. Pie XI et la béatification des*

- martyrs de septembre 1792 (17 octobre 1926). In: Achille Ratti. Pape Pie XI. Actes du colloque de Rome 1989. Hg. von der École française de Rome. Rom 1996, S. 305–355.
- Boutry, Philippe: Les saints des Catacombes. Itinéraires français d'une piété ultramontaine (1800–1881). In: Mélanges de l'école française de Rome 91/2 (1979), S. 875–930.
- Bouwers, Eveline G.: Glaube und Gewalt. Ein Beziehungsgeflecht auf dem Prüfstand. In: Glaubenskämpfe. Katholiken und Gewalt im 19. Jahrhundert. Hg. von ders. Göttingen 2019, S. 13–43.
- Bovenschen, Silvia: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt a. M. 1979.
- Brachin, Pierre: Les influences françaises dans l'oeuvre de E. J. Stagnelius. Lyon 1952.
- Braun, Isabella: Helden des Christentums. Augsburg 1852, 1855.
- Braungart, Wolfgang: Literatur und Religion in der Moderne. Studien. Paderborn 2016.
- Braungart, Wolfgang: Literaturwissenschaft und Theologie. Versuch zu einem schwierigen Verhältnis, ausgehend von Kafkas Erzählung *Ein Hungerkünstler*. In: Schreiben ist Totenerweckung. Theologie und Literatur. Hg. von Erich Garhammer. Würzburg 2005, S. 43–69.
- Brecht, Christoph: Die gefährliche Rede. Sprachreflexion und Erzählstruktur in der Prosa Ludwig Tiecks. Tübingen 1993.
- Breuer, Ulrich, und Maren Jäger: Sozialgeschichtliche Faktoren der Konversion Friedrich und Dorothea Schlegels. In: Figuren der Konversion. Friedrich Schlegels Übertritt zum Katholizismus im Kontext. Hg. von Winfried Eckel und Nikolaus Wegmann. Paderborn u. a. 2014, S. 127–148.
- Bridgwater, Patrick: Kafka und Nietzsche. Bonn 1974.
- Brittnacher, Hans Richard: Erschöpfung und Gewalt. Opferphantasien in der Literatur des Fin de siècle. Köln, Weimar und Wien 2001.
- Bronfen, Elisabeth: Das verknotete Subjekt. Hysterie in der Moderne. Berlin 1998.
- Bronfen, Elisabeth: Liebestod und Femme fatale. Der Austausch sozialer Energien zwischen Oper, Literatur und Film. Frankfurt a. M. 2004.
- Bronfen, Elisabeth: Over her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic. Manchester 1992.
- Brooks, David: Bobos in Paradise. The New Upper Class and How They Got There. New York 2000.
- Brown, Hilda: E. T. A. Hoffmann and the Serapiontic Principle. Critique and Creativity. Columbia SC 2006.
- Brown, Peter: The Cult of the Saints. Its Rise and Function in Latin Christianity. Chicago 2014 [zuerst 1981].
- Brückner, Annemarie und Wolfgang Brückner: Zeugen des Glaubens und ihre Literatur. Altväterbeispiele, Kalenderheilige, protestantische Märtyrer und evangelische Lebenszeugnisse. In: Volkserzählung und Reformation. Ein Handbuch zur Tradierung und Funktion von Erzählstoffen und Erzählliteratur im Protestantismus. Hg. von Wolfgang Brückner. Berlin 1974, S. 520–578.

- Bruendel, Steffen: Vor-Bilder des Durchhaltens. Die deutsche Kriegsanleihe-Werbung 1917/18. In: Durchhalten! Krieg und Gesellschaft im Vergleich 1914–1918. Hg. von Arnd Bauerkämpfer und Elise Julien. Göttingen 2010, S. 81–109.
- Brunschwig, Henri: Gesellschaft und Romantik in Preußen im 18. Jahrhundert. Die Krise des preußischen Staates am Ende des 18. Jahrhunderts und die Entstehung der romantischen Mentalität [1947]. Übers. von Marie-Luise Schultheis. Frankfurt a. M., Berlin und Wien 1975.
- Buckl, Walter: Legende. In: Lexikon für Theologie und Kirche. Bd. 6: Kirchengeschichte bis Maximianus. Hg. von Walter Kasper u. a. Freiburg u. a. 1997, Sp. 742.
- Budde, Gunilla: Blütezeit des Bürgertums. Bürgerlichkeit im 19. Jahrhundert. Darmstadt 2009.
- Bultmann, Christoph: Die biblische Urgeschichte in der Aufklärung. Johann Gottfried Herders Interpretation der Genesis als Antwort auf die Religionskritik David Humes. Tübingen 1999.
- Bump, Jerome: Reading Hopkins: Visual vs Auditory Paradigms. In: Literature, Arts, and Religion. Hg. von Harry R. Garvin. London und Toronto 1982, S. 119–149.
- Buntfuß, Markus: Die Erscheinungsform des Christentums. Zur ästhetischen Neugestaltung der Religionstheologie bei Herder, Wackenroder und De Wette. Berlin und New York 2004.
- Bürger, Christa: Der blonde Eckbert. Tiecks romantischer Antikapitalismus. In: Literatursoziologie. Bd. II: Beiträge zur Praxis. Hg. von Joachim Bark. Stuttgart u. a. 1974, S. 139–158.
- Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde. Mit einem Nachwort. Frankfurt a. M. 1974.
- Burkert, Walter: Homo Necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen. Berlin 1972.
- Burrus, Virginia: Chastity as Autonomy. Women in the Stories of Apocryphal Acts. Lewiston und Queenston 1987.
- Burrus, Virginia: Saving Shame. Martyrs, Saints, and Other Abject Subjects. Philadelphia 2008.
- Burrus, Virginia: The Sex Lives of Saints. An Erotics of Ancient Hagiography. Philadelphia 2004.
- Burschel, Peter: Sterben und Unsterblichkeit. Zur Kultur des Martyriums in der frühen Neuzeit. München 2004.
- Burwick, Roswitha: Dichtung und Malerei bei Achim von Arnim. Berlin und New York 1989.
- Butterweck, Christel: »Martyriumssucht« in der Alten Kirche? Studien zur Darstellung und Deutung frühchristlicher Martyrien. Tübingen 1995.
- Caillois, Roger: Der Mensch und das Heilige. Durch drei Anhänge über den Sexus, das Spiel und den Krieg in ihren Beziehungen zum Heiligen erweiterte Ausgabe. Übers. von Brigitte Weimann. München und Wien 1988.
- Casanova, José: Public Religions in the Modern World. Chicago und London 1994.
- Catani, Stephanie: Das fiktive Geschlecht. Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925. Würzburg 2005.
- Catel, Olivier: Peinture et esthétique religieuse dans l'oeuvre de Chateaubriand. Paris 2016.
- Chapman, Raymond: Faith and Revolt. Studies in the Literary Influence of the Oxford Movement. London 1970.
- Clark, Christopher: The New Catholicism and the European Culture Wars. In: Culture Wars.

- Secular-Catholic Conflict in Nineteenth-Century Europe. Hg. von dems. und Wolfram Kaiser. Cambridge 2003, S. 11–46.
- Clemente, Frances: *Le Martyre de Saint Sebastien* di Gabriele D'Annunzio. In: *Mimesis Journal* 10/2 (2021), S. 169–191.
- Collini, Patrizio: Deutsche Romantik und Italienische Renaissance. Wackenroder, Vasari, Fiorillo. In: *Komparatistik* 2016, S. 131–139.
- Colpe, Carsten: Über das Heilige. Versuch, seiner Verkennung kritisch vorzubeugen. Frankfurt a. M. 1990.
- Dabrock, Joseph: Typologie der Legende. Diss. Bonn 1934.
- Dailey, Alice: *The English Martyr from Reformation to Revolution*. Notre Dame 2012.
- Daub, Adrian: *Uncivil Unions. The Metaphysics of Marriage in German Idealism and Romanticism*. Chicago und London 2012.
- Del Caro, Adrian: Denial versus Affirmation. Kafka's *Ein Hungerkünstler* as a Paradigm of Freedom. In: *Modern Austrian Literature* 22/1 (1989), S. 34–55.
- Deleuze, Gilles: Sacher-Masoch und der Masochismus [zuerst 1967]. Übers. von Gertrud Müller. In: Sacher-Masoch, Leopold von: *Venus im Pelz. Mit einer Studie über den Masochismus von Gilles Deleuze*. Frankfurt a. M. 2013, S. 163–281.
- Demandt, Alexander: Der Untergang Roms als Menetekel. In: *Archiv für Kulturgeschichte* 61 (1979), S. 272–291.
- Dessauer, Ernst: Wackenroders »Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders« in ihrem Verhältnis zu Vasari. Eine literarhistorische Untersuchung. Berlin 1907.
- Detering, Heinrich: Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winkelmann bis zu Thomas Mann. Studienausgabe. Göttingen 2002 [zuerst 1994].
- Detering, Heinrich: Was ist Kunstreligion? Systematische und historische Bemerkungen. In: *Kunstreligion. Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung*. Bd. 1: Der Ursprung des Konzepts um 1800. Hg. von Albert Meier, Alessandro Costazza und Gérard Laudin. Berlin und New York 2011, S. 11–29.
- Detering, Nicolas, und Johannes Franzen: Heilige Not. Zur Literaturgeschichte des Schlagworts im Ersten Weltkrieg. In: *Euphorion* 107 (2013), S. 463–500.
- Detering, Nicolas: Heroik der Zeugenschaft. Klopstocks Märtyrer im *Messias*. In: *Christus als Held und seine heroische Nachfolge. Zur imitatio Christi in der Frühen Neuzeit*. Hg. von Achim Aurnhammer und Johann Anselm Steiger. Würzburg 2020, S. 105–121.
- Detering, Nicolas: Motivationsverzicht und Perspektivwechsel: Kellers *Sieben Legenden* und die Fas-zination des Unerzählbaren. In: *Gottfried Kellers Moderne*. Bd. 4: Wissen. Hg. von Frauke Berndt und Cornelia Pierstorff. Berlin und Boston 2023, S. 67–88.
- Detering, Nicolas: Epische Eschatologie. Providenz, Autonomie und Gender in Chateaubriands *Les Martyrs*. In: *Entscheidung zur Heiligkeit? Autonomie und Providenz im legendarischen Erzählen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Hg. von Daniela Blum, N. D., Marie Gunreben und Beatrice von Lübke. Heidelberg 2022, S. 191–217.
- Detering, Nicolas, und Anita Martin: Umwege zum Unverfügbaren. Zur Konstruktion »vormo-

- derner« Gattungen des Sakralen um 1800. In: Das Heilige (in) der Kultur. Unverfügbarkeit – Latenz – Widmung. Hg. von Norbert Otto Eke u. a. Paderborn 2023 [im Druck].
- Deuser, Hermann, Markus Kleinert und Magnus Schlette (Hg.): *Metamorphosen des Heiligen. Struktur und Dynamik von Sakralisierung am Beispiel der Kunstreligion*. Tübingen 2015.
- Didi-Huberman, Georges: *Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*. Übers. von Silvia Henke, Martin Stingelin und Hubert Thüning. München 1997 [zuerst 1982].
- Didi-Huberman, Georges: *Venus öffnen. Nacktheit, Traum, Grausamkeit. Das sich öffnende Bild I*. Übers. von Mona Belkhdja und Marcus Coelen. Zürich und Berlin 2006 [zuerst franz. 1999].
- Diecks, Thomas: »Schuldige Unschuld«. Schillers Maria Stuart vor dem Hintergrund barocker Dramatisierungen des Stoffes. In: *Schiller und die höfische Welt*. Hg. von Achim Aurnhammer und Klaus Manger. Tübingen 1990, S. 233–246.
- Dijkstra, Bram: *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. New York und Oxford 1988.
- Dogaru, Dana Janetta: *Zur Flexionsmorphologie des Verbs*. In: *Kanzleisprachenforschung. Ein internationales Handbuch*. Hg. von Albrecht Greule, Jörg Meier und Arne Ziegler. Berlin und Boston 2012, S. 195–217.
- Dorman, Susann: *Hypatia and Callista. The Initial Skirmish between Kingsley and Newman*. In: *Nineteenth-Century Fiction* 34/2 (1979).
- Dörr, Dieter: *Satire und Humor in Gottfried Kellers »Sieben Legenden«*. Diss. München 1970.
- Dunn-Lardeau, Brenda: *Le Saint fictif. L'hagiographie médiévale dans la littérature contemporaine*. Paris 1999.
- Düntzer, Heinrich: *Herders Legenden*. Leipzig 1880.
- Durand, Michel: *Les Martyrs, Les derniers jours de Pompéi et Fabiola, ou les romans des premiers siècles chrétiens en France et en Angleterre de 1809 à 1854*. In: *Confluents* 1 (1975), S. 73–89.
- Durkheim, Émile: *Die elementaren Formen des religiösen Lebens* [1912]. Übers. v. Ludwig Schmidts. Frankfurt a. M. 2007.
- Ebertz, Michael N.: *Die Organisation von Massenreligiosität im 19. Jahrhundert. Soziologische Aspekte zur Frömmigkeitsforschung*. In: *Jahrbuch für Volkskunde N. F.* 2 (1979), S. 38–73.
- Eckel, Winfried, und Nikolaus Wegmann (Hg.): *Figuren der Konversion. Friedrich Schlegels Übertritt zum Katholizismus im Kontext*. Paderborn 2014.
- Ecker, Hans-Peter (Hg.): *Legenden. Geschichte, Theorie, Pragmatik*. Passau 2003.
- Ecker, Hans-Peter (Hg.): *Legenden. Heiligengeschichten vom Altertum bis zur Gegenwart*. Stuttgart 2001.
- Ecker, Hans-Peter: *Die Legende. Kulturanthropologische Annäherung an eine literarische Gattung*. Stuttgart und Weimar 1993.
- Eckermann, Johann Peter: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Hg. von

- Heinz Schlaffer. *Goethes Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Bd. 19. München und Wien 1986.*
- Eiden-Offe, Patrick: *Poesie der Klasse. Romantischer Antikapitalismus und die Erfindung der Klasse. Berlin 2017.*
- Eikermann, Manfred: *Einfache Formen. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung. Hg. von Klaus Weimar u. a. Bd. 1: A–G. Berlin und New York 1997, S. 422–424.*
- Ellis, John: *Joseph Berglinger in Perspective. A Contribution to the Understanding of the Problematic Modern Arist in Wackenroder/Tieck's *Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. Bern u. a. 1985.*
- Elsaghe, Yahya: *Thomas Manns Katholiken. In: Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte 53/2 (2001), S. 145–168.*
- Elsaghe, Yahya: *Frau Regula Amrain et al. Katholizismus, Antikatholizismus und Urreligion in Gottfried Kellers Erzählwerk. In: Wirkendes Wort 72/2 (2022), S. 263–291.*
- Emery, Elizabeth: *The Golden Legend in the Fin de Siècle. Zola' *Le Rêve* and its Reception. In: Medieval Saints in Late Nineteenth Century French Culture. Eight Essays. Hg. von Elizabeth Emery und Laurie Postlewaite. Jefferson und London 2004, S. 83–119.*
- Endres, Johannes: *Schlegels Wende zum Bild. In: Athenäum 25 (2015), S. 201–226.*
- Engel, Manfred: *Die Rehabilitation des Schwärmers. Theorie und Darstellung des Schwärmens in Spätaufklärung und früher Goethezeit. In: Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert. Hg. von Hans-Jürgen Schings. Stuttgart 1994, S. 469–498.*
- Engel, Manfred: *Frühe Romane. William Lovell und Franz Sternbalds Wanderungen. In: Ludwig Tieck. Leben – Werk – Wirkung. Hg. von Claudia Stockinger und Stefan Scherer. Berlin und New York, S. 515–532.*
- Engels, Odilo: *Eulalia. In: Lexikon für Theologie und Kirche. Bd. 3: Dämon bis Fragmentenstreit. Hg. von Walter Kasper u. a. Freiburg u. a. 2009, Sp. 986.*
- Erhart, Walter: *Editorial. Stichworte zu einer literaturwissenschaftlichen Moderne-Debatte. In: IASL 34/2 (2010), S. 176–194.*
- Eron, Sarah: *Inspiration in the Age of Enlightenment. Lanham 2014.*
- Esch, Elisabeth: *Thekla und die Tiere, oder: Die Zähmung der Widerspenstigen. In: Aus Liebe zu Paulus? Die Akte Thekla neu aufgerollt. Hg. von Martin Ebner. Stuttgart 2005, S. 159–179.*
- Estermann, Anna: *Panther – Bild – Kraft. Zur Inszenierung (medien-)ästhetischer Konkurrenz in Kafkas *Ein Hungerkünstler*. In: Musil-Forum 32 (2011/2012), S. 180–206.*
- Eßlinger, Eva: *Das Dienstmädchen, die Familie und der Sex. Zur Geschichte einer irregulären Beziehung in der europäischen Literatur. München 2013.*
- Evenen, Elizabeth und Thomas S. Freeman: *Religion and the Book in Early Modern England. The Making of Foxe's *Book of Martyrs*. Cambridge 2011.*
- Ewers, Hans-Heino: *Kindheit als poetische Daseinsform. Studien zur Entstehung der romantischen Kindheitsutopien im 18. Jahrhundert. München 1989.*

- Feger, Franziska: Julian Apostata im 19. Jahrhundert. Literarische Transformationen der Spätantike. Heidelberg 2019.
- Feilchenfeldt, Konrad: Franz Sternbalds Wanderungen als Roman der Jahrhundertwende 1800. In: »Lasst uns, da es uns vergönnt ist, vernünftig seyn!«-Ludwig Tieck. Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik. Bd. 9. Hg. vom Institut für Deutsche Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin, unter Mitarbeit von Heidrun Markert. Bern u. a. 2004, S. 163–177.
- Feistner, Edith: Historische Typologie der deutschen Heiligenlegende des Mittelalters von der Mitte des 12. Jahrhunderts bis zur Reformation. Wiesbaden 1995.
- Fiechter-Alber, Elmar: »Das Mädchen, das später kam«. Martyriumsstrukturen im Beziehungsalltag Schule. In: Niewiadomski, Józef, und Roman A. Siebenrock (Hg.): Opfer – Helden – Märtyrer. Das Martyrium als religionspolitische Herausforderung. Innsbruck und Wien 2011, S. 375–383.
- Figlerowicz, Marta: Flat Protagonists: A Theory of Novel Character. Oxford 2016.
- Fine, Jonathan Blake: The Birth of Aestheticized Religion out of the Counter-Enlightenment Attraction to Catholicism. In: European Romantic Review 26 (2015), S. 17–31.
- Firmenich-Richartz, Richard: Sulpiz und Melchior Boisserée als Kunstsammler. Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik. Jena 1916.
- Fisher, Devon: Roman Catholic Saints and Early Victorian Literature. Conservatism, Liberalism, and the Emergence of Secular Culture. Farnham und Burlington 2012.
- Fitzell, John: The Hermit in German Literature. From Lessing to Eichendorff. Chapel Hill 1961.
- Fleith, Barbara: Studien zur Überlieferungsgeschichte der lateinischen Legenda Aurea. Brüssel 1991.
- Flood, Gavin: The Ascetic Self. Subjectivity, Memory and Tradition. Cambridge 2004.
- Forster, E. M.: Aspects of the Novel. London 1927.
- Foucault, Michel: Sexualität und Wahrheit. Bd. 1: Der Wille zum Wissen. Übers. von Ulrich Raulff und Walter Seitter. Frankfurt a. M. 1983 [zuerst franz. 1976].
- Frank, Manfred: Anti-bourgeoise Anarchie und Revolutions-Kritik. Von der zwiespältigen Haltung der Frühromantik zur Französischen Revolution. In: Folgen der Französischen Revolution. Hg. von Henning Krauß. Frankfurt a. M. 1989, S. 221–244.
- Frank, Manfred: Das Problem Zeit in der deutschen Romantik. Zeitbewußtsein und Bewußtsein von Zeitlichkeit in der Frühromantischen Philosophie und in Tiecks Dichtung. Paderborn 1990.
- Frank, Manfred: Wie reaktionär war eigentlich die Frühromantik? In: Athenäum. Jahrbuch für Romantik 7 (1997), S. 141–166.
- Fraser, Hilary: St. Theresa, St. Dorothea, and Miss Brooke in *Middlemarch*. In: Nineteenth-Century Fiction 40/4 (1986), S. 400–411.
- Frenzel, Elisabeth: Jungfrau von Orleans. In: Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. Stuttgart ¹⁰2005, S. 471–478.

- Frenzel, Elisabeth: Maria Stuart. In: Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. Stuttgart 2005, S. 581–584.
- Frey, Christiane, Uwe Hebekus und David Martyn (Hg.): Säkularisierung. Grundlagentexte zur Theoriegeschichte. Frankfurt a. M. 2019.
- Frie, Ewald: Friedrich August Ludwig von der Marwitz (1777–1837). Adelsbiographie vor entschiedener Ständegesellschaft. In: Adel und Bürgertum in Deutschland. Bd. 1: Entwicklungslinien und Wendepunkte im 19. Jahrhundert. Hg. von Heinz Reif. Berlin 2000, S. 83–102.
- Fritzche, Peter: Stranded in the Present. Modern Time and the Melancholy of History. Cambridge MA und London 2004.
- Fröschle, Hartmut: Goethes Verhältnis zur Romantik. Würzburg 2002.
- Frye, Northrop: Anatomy of Criticism. Four Essays. Princeton 1957.
- Fuchs, Thomas: Spätmittelalterliche Frömmigkeit und Rationalisierung der Religion. Beobachtungen in der süddeutschen Städtelandschaft. In: Die Säkularisation im Prozess der Säkularisierung Europas. Hg. von Peter Blickle und Rudolf Schlögl. Pfendorf 2005, S. 67–83.
- Fumaroli, Marc: Chateaubriand. Poésie et Terreur. Paris 2006.
- Fumaroli, Marc: Ut pictura poesis. *Les Martyrs*, chef-d'œuvre de la peinture d'histoire? In: Bulletin de la Société Chateaubriand 38 (1995), S. 35–46.
- Gantke, Wolfgang: Der umstrittene Begriff des Heiligen. Eine problemorientierte religionswissenschaftliche Untersuchung. Marburg 1998.
- Gemeinhardt, Peter: Märtyrer und Martyriumsdeutungen von der Antike bis zur Reformation. In: Ders.: Die Kirche und ihre Heiligen: Studien zu Ekklesiologie und Hagiographie in der Spätantike. Tübingen 2014, S. 151–192.
- Gemeinhardt, Peter: *Vita Antonii* oder *Passio Antonii*? Biographisches Genre und martyrologische Topik in der ersten Asketenvita. In: Christian Martyrdom in Late Antiquity. History and Discourse, Tradition and Religious Identity. Hg. von dems. und Johan Leemans. Berlin und Boston 2012, S. 79–115.
- Gess, Nicola: Primitives Denken. Wilde, Kinder und Wahnsinnige in der literarischen Moderne (Müller, Musil, Benn, Benjamin). München 2013.
- Gess, Nicola: Staunen. Eine Poetik. Göttingen 2019.
- Geulen, Hans: Zeit und Allegorie im Erzählvorgang von Ludwig Tiecks Roman *Franz Sternbalds Wanderungen*. In: Germanisch-romanische Monatsschrift 18 (1968), S. 281–298.
- Ghanbari, Nacim: Das 19. Jahrhundert. Konstellationen einer neuen Epochendiskussion. In: Modernisierung und Reserve. Zur Aktualität des 19. Jahrhunderts. Hg. von Michael Neumann u. a. Stuttgart 2017, S. 188–201.
- Gillies, A.: Ludwig Tieck's Initiation into Spanish Studies. In: *Modern Language Review* 33 (1938), S. 396–401.
- Girard, René: Das Ende der Gewalt. Analysen des Menschheitsverhängnisses [...]. Übers. von Elisabeth Mainberger-Ruh. Freiburg, Basel und Wien 2009 [zuerst franz. 1978].
- Girard, René: Das Heilige und die Gewalt. Übers. von Elisabeth Mainberger-Ruh. Zürich 1987 [zuerst franz. 1972].

- Gisi, Lucas Marco: Einbildungskraft und Mythologie. Die Verschränkung von Anthropologie und Geschichte im 18. Jahrhundert. Berlin und New York 2007.
- Gisi, Lucas Marco: Robert Walsers Tiere. In: *Recherches germaniques* 10 (2015), S. 149–170.
- Glang-Tossing, Andrea Verena: Maria Magdalena in der Literatur um 1900. Weiblichkeitskonstruktion und literarische Lebensreform. Berlin 2013.
- Godrej, Farah: Spaces for Counter-Narratives. The Phenomenology of Reclamation. In: *Frontiers: A Journal of Women Studies* 32/3 (2011), S. 111–133.
- Goldammer, Peter: Ludwig Feuerbach und die *Sieben Legenden* Gottfried Kellers. In: *Weimarer Beiträge* 4 (1958), S. 311–325.
- Goldhammer, Jesse: *The Headless Republic. Sacrificial Violence in Modern French Thought*. Ithaca und London 2005.
- Goldhill, Simon: *Victorian Culture and Classical Antiquity. Art, Opera, Fiction, and the Proclamation of Modernity*. Princeton 2011.
- Goltschnigg, Dietmar: Vorindustrieller Realismus und Literatur der Gründerzeit. In: *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Bd. 2. Hg. von Viktor Žmegač. Königstein i. Ts. 1980, S. 1–108.
- Gonschorek, Stephan: *Serapion sei unser Schutzpatron*. Die Heiligen im Erzählwerk E. T. A. Hoffmanns. Diss. Duisburg-Essen 2008.
- Goodwin, K. L.: An Unpublished Tale from *The Earthly Paradise*. In: *Victorian Poetry* 13/3-4 (1975), S. 91–102.
- Grabner, Elfriede: Die Katakombenheiligen Zoticus und Donata. Zur Translation und Verehrung ihrer Reliquien in der ›Praxis pietatis‹ der Steiermark des 19. Jahrhunderts. In: *Zeitschrift des Historischen Vereines für Steiermark* 98 (2007), S. 283–295.
- Greenblatt, Stephen: *Die Erfindung der Intoleranz. Wie die Christen von Verfolgten zu Verfolgern wurden*. Übers. von Tobias Roth. Göttingen 2019.
- Gregory, Brad S.: *Salvation at Stake. Christian Martyrdom in Early Modern Europe*. Cambridge 1999.
- Greimas, Algirdas Julien: *Strukturelle Semantik. Methodologische Untersuchungen*. Übers. von Jens Ihwe. Braunschweig 1970.
- Grewe, Cordula: *Painting the Sacred in the Age of Romanticism*. Farnham und Burlington 2009.
- Greyerz, Kaspar von: *Religion und Kultur. Europa 1500–1800*. Göttingen 2000.
- Grieve, Alastair: The Pre-Raphaelite Brotherhood and the Anglican High Church. In: *The Burlington Magazine* 111/794 (1969), S. 292–295.
- Grizelj, Mario: *Wunder und Wunden. Religion als Formproblem von Literatur (Klopstock – Kleist – Brentano)*. Paderborn 2018.
- Groddeck, Wolfram: Masochismus. In: *Robert Walser Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. von Lucas Marco Gisi. Stuttgart 2018, S. 332–337.
- Gros, Frédéric: Vorwort. In: *Michel Foucault: Sexualität und Wahrheit*. Bd. 4: *Die Geständnisse des Fleisches*. Hg. von Frédéric Gros. Übers. von Andrea Hemminger. Berlin 2019 [zuerst franz. 2018], S. 7–21.

- Gross, Michael B.: *The War against Catholicism. Liberalism and the Anti-Catholic Imagination in Nineteenth-Century Germany*. Ann Arbor 2004.
- Gruber, Sabine Claudia: »Die blasierte Gräfin Hahn-Hahn im Jerusalem der katholischen Andacht«. Der Skandal um Gräfin Ida Hahn-Hahns Schrift ›Von Babylon nach Jerusalem«. In: *Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen*. Hg. von Stefan Neuhaus und Johann Holzner. Göttingen 2007, S. 215–224.
- Gruber, Sabine Claudia: *Clemens Brentano und das geistliche Lied*. Tübingen und Basel 2002.
- Gründer, Karlfried, und Karl Heinrich Rengstorf (Hg.): *Religionskritik und Religiosität in der deutschen Aufklärung*. Heidelberg 1989.
- Grüner, Christoph Sigismund: *Fridolin der Gaukler, weiland theatralischer Kreuzfahrer, Emigré, politischer Revolutionär, Märtyrer des Geschmacks*. Mainz und Hamburg 1800.
- Grunnet, Sanne Elisa: *Die Bewußtseinstheorie Friedrich Schlegels*. Übers. von Eberhard Harbsmeier. Paderborn u. a. 1994.
- Guarda, Sylvain: *Kafkas Hungerkünstler. Eine Messiasde in humorig verwilderter Form*. In: *German Quarterly* 81/3 (2008), S. 339–351.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: *Faszinationstyp Hagiographie. Ein historisches Experiment zur Gattungstheorie*. In: *Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven*. FS Hugo Kuhn. Hg. von Christoph Cormeau. Stuttgart 1979, 37–84.
- Guyot, Alain: *Variations sur le paysage méditerranéen. La Description dans *Les Martyrs* et *l'Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand*. In: *Il Confronto Letterario* 13/26 (1996), S. 505–521.
- Habermas, Rebekka: *Weibliche Religiosität, oder Von der Fragilität bürgerlicher Identitäten*. In: *Wege zur Geschichte des Bürgertums. Vierzehn Beiträge*. Hg. von Klaus Tenfelde und Hans-Ulrich Wehler. Göttingen 1994, S. 125–148.
- Haferland, Harald, und Armin Schulz: *Metonymisches Erzählen*. In: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 84/1 (2010), S. 3–43.
- Haferland, Harald: ›Motivation von hinten«. *Durchschaubarkeit des Erzählens und Finalität in der Geschichte des Erzählens*. In: *Diegesis* 3/2 (2014), S. 66–89.
- Hammer, Andreas: *Erzählen vom Heiligen. Narrative Inszenierungsformen von Heiligkeit im *Passional**. Berlin und Boston 2015.
- Hammer, Andreas: *Heiligkeit als Ambiguitätskategorie. Zur Konstruktion von Heiligkeit in der mittelalterlichen Literatur*. In: *Ambiguität im Mittelalter. Formen zeitgenössischer Reflexion und interdisziplinärer Rezeption*. Hg. von Oliver Auge und Christiane Witthöft. Berlin und Boston 2016, S. 157–179.
- Hammer, Dorothea: *Die Bedeutung der vergangenen Zeit im Werk Wackenroders unter Berücksichtigung der Beiträge Tiecks*. Diss. Frankfurt a. M. 1961.
- Harpham, Geoffrey: *The Ascetic Imperative in Culture and Criticism*. Chicago 1987.
- Hartmann, Regina: *Denkmale der Vorzeit. Zur Herder-Rezeption im Schaffen von Ludwig Theobul Kosegarten*. In: *Euphorion* 92/3 (1998), S. 273–291.

- Hastings, Derek K.: Fears of a Feminized Church. Catholicism, Clerical Celibacy, and the Crisis of Masculinity in Wilhelmine Germany. In: *European History Quarterly* 38 (2008), S. 34–65.
- Hauser, Arnold: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* [1951]. München 1990.
- Haym, Rudolf: *Herder nach seinem Leben und seinen Werken*. Bd. 2. Berlin 1958 [zuerst 1885].
- Heckmann, Uwe: *Die Sammlung Boisserée. Konzeption und Rezeptionsgeschichte einer romantischen Sammlung zwischen 1804 und 1827*. München 2003.
- Heimböckel, Hendrick: *Epiphanien. Religiöse Erfahrungen in deutschsprachiger Prosa der ästhetischen Moderne*. Paderborn 2020.
- Helpenstein, Ulrich, und Cécile Sommer-Ramer: *SS. Felix und Regula (Großmünster) in Zürich*. In: *Die weltlichen Kollegiatstifte der deutsch- und französischsprachigen Schweiz*. Hg. von Guy P. Marchal. Bern 1977, S. 565–597.
- Heller, Jakob Christoph: »Wunderlich verworren«. Die Deutung des Undeutlichen in den *Gemäldebeschreibungen* Friedrich Schlegels. In: *Ding und Bild in der europäischen Romantik*. Hg. von dems., Erik Martin und Sebastian Schönbeck. Berlin und Boston 2021, S. 251–264.
- Heller, Jakob Christoph: »[B]loß elendes opus operatum«. Die spätaufklärerische Konstruktion katholischer Sinnlichkeit am Beispiel Johann Caspar Lavaters und seiner Kritiker. In: *Weimarer Beiträge* 66/3 (2020), S. 349–366.
- Herbert, Cassie: Precarious projects. The Performative Structure of Reclamation. In: *Language Sciences* 52 (2015), S. 131–138.
- Hertrich, Elmar: *Joseph Berglinger. Eine Studie zu Wackenroders Musiker-Dichtung*. Berlin 1969.
- Hettling, Manfred, und Hoffmann, Stefan-Ludwig (Hg.): *Der bürgerliche Wertehimmel. Innenansichten des 19. Jahrhunderts*. Göttingen 2000.
- Heyd, Michael: »Be Sober and Reasonable«. *The Critique of Enthusiasm in the Seventeenth and Early Eighteenth Century*. Leiden, New York und Köln 1995.
- Hillmann, Heinz: Ludwig Tieck. In: *Deutsche Dichter der Romantik. Ihr Leben und Werk*. Hg. von Benno von Wiese. Berlin 1983, S. 114–139.
- Hilmes, Carola: *Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*. Stuttgart 1990.
- Hinz, Berthold: Säkularisation als verwerteter »Bildersturm«. Zum Prozeß der Aneignung der Kunst durch die Bürgerliche Gesellschaft. In: *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks*. Hg. von Martin Warnke. München 1988 [zuerst 1973], S. 108–121.
- Hirschmann, Günther: *Kulturkampf im historischen Roman der Gründerzeit 1859–1878*. München 1978.
- Hof, Walter: Beobachtungen zur Funktion der Vieldeutigkeit in Conrad Ferdinand Meyers Novelle *Der Heilige*. In: *Acta Germanica. Jahrbuch des Südafrikanischen Germanistenverbandes* 3 (1968), S. 207–223.
- Hoffmann, Thorsten: *Sterben für den Glauben. Ursprung, Genese und Aktualität des Martyriums in Christentum und Islam*. Paderborn 2018.
- Hofstaetter, Ulla: »Das verschimmelte Philisterland«. Philisterkritik bei Brentano, Eichendorff

- und Heine. In: *Romantik im Vormärz*. Hg. von Burhard Dedner und ders. Marburg 1992, S. 107–127.
- Holmes, Lewis M.: *Kosegarten's Cultural Legacy. Aesthetics, Religion, Literature, Art, and Music*. New York u. a. 2005.
- Hölter, Achim: *Ludwig Tieck. Literaturgeschichte als Poesie*. Heidelberg 1989.
- Holub, Robert C.: *The Narrator of Realism. Orientalism in C. F. Meyer's Der Heilige*. In: Ders.: *Reflections of Realism. Paradox, Norm, and Ideology in Nineteenth-Century German Prose*. Detroit 1991, S. 152–173.
- Holzem, Andreas: *Christentum in Deutschland 1550–1850. Konfessionalisierung – Aufklärung – Pluralisierung*. Bd. 2. Paderborn u. a. 2015.
- Holzem, Andreas: *Familie und Familienideal in der katholischen Konfessionalisierung. Pastorale Theologie und soziale Praxis*. In: *Ehe – Familie – Verwandtschaft. Vergesellschaftung in Religion und sozialer Lebenswelt*. Hg. von dems. und Ines Weber. Paderborn u. a. 2008, S. 243–283.
- Holzem, Andreas: *Katakomben und katholisches Milieu. Zur Rezeptionsgeschichte urchristlicher Lebensformen im 19. Jahrhundert*. In: *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* 89 (1994), S. 260–286.
- Honold, Alexander: *Menschenfresser/Hungerkünstler. Kafkas literarische Schaustellungen des Fremden*. In: *Maskeraden des (Post-)Kolonialismus. Verschattete Repräsentationen »der Anderen« in der deutschsprachigen Literatur und im Film*. Hg. von Ortrud Gutjahr und Stefan Hermes. Würzburg 2011, S. 123–147.
- Horn, Eva: *Die Versuchung des heiligen Serapion. Wirklichkeitsbegriff und Wahnsinn bei E. T. A. Hoffmann*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 76/2 (2002), S. 214–228.
- Horsch, Silvia, und Martin Treml (Hg.): *Grenzgänger der Religionskulturen. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Gegenwart und Geschichte der Märtyrer*. München 2011.
- Horwath, Peter: *Der Kampf gegen die religiöse Tradition. Die Kulturkampfliteratur Österreichs, 1780–1918*. Bern u. a. 1978.
- Hungari, Anton (Hg.): *Legenden-Flur aus dem deutschen Dichtergarten. Eine religiöse Festgabe*. Frankfurt a. M. 1853.
- Hüppauf, Bernd: *Schlachtenmythen und die Konstruktion des »Neuen Menschen«*. In: *Keiner fühlt sich hier mehr als Mensch ... Erlebnis und Wirkung des Ersten Weltkriegs*. Hg. von Gerhard Hirschfeld und Gerd Krumreich. Frankfurt a. M. 1996, S. 43–84.
- Israel, Jonathan: *Radical Enlightenment. Philosophy and the Making of Modernity, 1650–1750*. Oxford und New York 2001.
- Izenberg, Gerald N.: *Impossible Individuality. Romanticism, Revolution, and the Origins of Modern Selfhood, 1787–1802*. Princeton 1992.
- Jacob, Joachim: *Heilige Poesie. Zu einem literarischen Modell bei Pyra, Klopstock und Wieland*. Tübingen 1997.
- Jacob, Joachim: *Einfalt. Zu einigen ästhetischen und rhetorischen Implikationen eines*

- pietistischen Leitbegriffs. In: Interdisziplinäre Pietismusforschungen. Beiträge zum Ersten Internationalen Kongress für Pietismusforschung. Hg. von Udo Sträter. Tübingen 2005, S. 341–351.
- Jäger, Andrea: Die historischen Erzählungen von Conrad Ferdinand Meyer. Zur poetischen Auflösung des historischen Sinns im 19. Jahrhundert. Tübingen und Basel 1998.
- Jäger, Georg: Die Leiden des alten und neuen Werther. Kommentare, Abbildungen, Materialien zu Goethes *Leiden des jungen Werthers* und Plenzdorfs *Neuen Leiden des jungen W.* München 1984.
- Jäger, Hella: Naivität. Eine kritisch-utopische Kategorie in der bürgerlichen Literatur und Ästhetik des 18. Jahrhunderts. Kronberg i. Ts. 1975.
- Japp, Uwe: Das serapiontische Prinzip. In: Ders.: Ironien der Hermeneutik. Hg. von Christoph Deupmann, Stefan Scherer und Claudia Stockinger. Heidelberg 2013, S. 171–188.
- Japp, Uwe: Der Weg des Künstlers und die Vielfalt der Kunst in *Franz Sternbalds Wanderungen*. In: Die Prosa Ludwig Tiecks. Hg. von Detlef Kremer. Bielefeld 2005, S. 35–52.
- Jasper, David: The Sacred Body. Asceticism in Religion, Literature, Art, and Culture. Waco 1994.
- Joas, Hans: Die Macht des Heiligen. Eine Alternative zur Geschichte der Entzauberung. Berlin 2017.
- Johnston, Judith: Middlemarch's Dorothea Brookes and Medieval Hagiography. In: The George Eliot Review 23 (1992), S. 40–45.
- Jolles, André: Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz. Tübingen 1982 [zuerst 1930].
- Jünger, Ernst: Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt. Stuttgart 1982.
- Kafitz, Dieter: Wirklichkeit und Dichtertum in Eichendorffs *Ahnung und Gegenwart*. Zur Gestalt Fabers. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 45 (1971), S. 350–374.
- Kaiser, Gerhard: Klopstock. Religion und Dichtung. Gütersloh 1963.
- Kaiser, Jochen-Christoph: Die Formierung des protestantischen Milieus. Konfessionelle Vergesellschaftung im 19. Jahrhundert. In: Religion im Kaiserreich. Milieus, Mentalitäten, Krisen. Hg. von Olaf Blaschke und Frank-Michael Kuhlemann. Gütersloh 1996, S. 257–290.
- Kapp, Volker: Poésie et archéologie dans *Les Martyrs* de Chateaubriand. In: La contribution de l'archéologie à la genèse de la littérature moderne. Hg. von René Sternke. Tübingen 2017, S. 63–81.
- Karlinger, Felix: Legendenforschung. Aufgaben und Ergebnisse. Darmstadt 1986.
- Karsten Schubert: Die christlichen Wurzeln der Kritik. Wie Foucaults Analysen der Kirchenväter neues Licht auf die Debatte um Macht und Freiheit werfen. In: Zeitschrift für philosophische Literatur 7/2 (2019), S. 60–71.
- Kaschuba, Wolfgang: Deutsche Bürgerlichkeit nach 1800: Kultur als symbolische Praxis. In: Bürgertum im 19. Jahrhundert. Bd. 2: Wirtschaftsbürger und Bildungsbürger. Hg. von Jürgen Kocka. Göttingen 1995, S. 92–128.
- Kasper, Norman: Ludwig Tiecks Eremiten. Muster kunsthistoriografischer Signifikanz zwi-

- schen epistemischem Charakter und komischer Sozialfigur. In: *Einsamkeit und Pilgerschaft. Figurationen und Inszenierungen in der Romantik*. Hg. von Antje Arnold, Walter Pape und Norbert Wichard. Berlin und New York 2020, S. 65–82.
- Kasper, Norman: Welche Farbe hat die Allegorie? Ludwig Tiecks ›Franz Sternbalds Wanderungen‹ zwischen allegorischer Repräsentation und symbolischer Präsenz. In: *Wahrnehmungskulturen. Erkenntnis – Ereignis – Mimesis*. Hg. von Gerd Antos u. a. Halle a. d. Saale 2009, S. 257–276.
- Kaufmann, Thomas: Transkonfessionalität, Interkonfessionalität, binnenkonfessionelle Pluralität. Neue Forschungen zur Konfessionalisierungsthese. In: *Transkonfessionalität – Interkonfessionalität – Binnenkonfessionelle Pluralität. Neue Forschungen zur Konfessionalisierungsthese*. Hg. von Kaspar von Greyerz u. a. Heidelberg 2003, S. 9–16.
- Kaye, Richard A.: »Determined Raptures«. St. Sebastian and the Victorian Discourse of Decadence. In: *Victorian Literature and Culture* 27/1 (1999), S. 269–303.
- Keiner, Astrid: Hieroglyphenromantik. Zur Genese und Destruktion eines Bilderschriftmodells und zu seiner Überforderung in Friedrich Schlegels Spätphilosophie. Würzburg 2003.
- Keiter, Heinrich: Konfessionelle Brunnenvergiftung. Die wahre Schmach des Jahrhunderts. Bearb. von Bernhard Stein. Essen 1908 [zuerst 1896].
- Keller, Andreas: Heiligenlegenden. Aufklären mit den Mitteln des Aberglaubens oder Rettung des Christentums mit seinen erzählerischen Frühformen? In: *Die Erzählung der Aufklärung. Beiträge zur DGEJ-Jahrestagung in Halle a. d. Saale*. Hg. von Frauke Berndt und Daniel Fulda. Hamburg 2018, S. 285–299.
- Kemper, Dirk: Sprache der Dichtung. Wilhelm Heinrich Wackenroder im Kontext der Spätaufklärung. Stuttgart 1993.
- Kemper, Dirk: Wackenroder-Forschung 1981–1991. Ein kritischer Überblick. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 112 (1993), S. 2–50.
- Kern, Stephen: *Eyes of Love. The Gaze in English and French Paintings and Novels, 1840–1900*. London 1996.
- Killy, Walther: *Deutscher Kitsch. Ein Versuch mit Beispielen*. Göttingen 1961.
- King, Martina: *Pilger und Prophet. Heilige Autorschaft bei Rainer Maria Rilke*. Göttingen 2009.
- Kipka, Karl: Maria Stuart im Drama der Weltliteratur vornehmlich des 17. und 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur vergleichenden Literaturgeschichte. Leipzig 1907, S. 403–405.
- Kitts, Margo (Hg.): *Martyrdom, Self-Sacrifice, and Self-Immolation. Religious Perspectives on Suicide*. New York 2018.
- Klett, Dwight A.: Tieck-Rezeption. Das Bild Ludwig Tiecks in den deutschen Literaturgeschichten des 19. Jahrhunderts. Heidelberg 1989.
- Klöcker, Michael: Das katholische Milieu. Grundüberlegungen – in besonderer Hinsicht auf das Deutsche Kaiserreich von 1871. In: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* 44/3 (1992), S. 241–262.
- Klöcker, Michael: Ursachen des katholischen Bildungsdefizits in Deutschland seit Luthers Auftreten. In: *Luther in der Schule*. Hg. von Klaus Goebel. Bochum 1985, S. 173–211.

- Köbele, Susanne: Die Illusion der ›einfachen Form‹. Über das ästhetische und religiöse Risiko der Legende. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 134/3 (2012), S. 365–404.
- Koch, Elke: Erzählen vom Tod. Überlegungen zur Finalität in mittelalterlichen Georgsdichtungen. In: Kein Zufall. Konzeptionen von Kontingenz in der mittelalterlichen Literatur. Hg. von Cornelia Herberichs und Susanne Reichlin. Göttingen 2010, S. 110–130.
- Koch, Elke: Legende. In: Weidner, Daniel (Hg.): Handbuch Literatur und Religion. Stuttgart 2016, S. 245–250.
- Kocka, Jürgen: Bürgertum und bürgerliche Gesellschaft im 19. Jahrhundert. Europäische Entwicklungen und deutsche Eigenarten. In: Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich. Hg. von dems. Bd. 1. München 1988, S. 11–76.
- Koepke, Wulf: Herders *Zerstreute Blätter* und die Struktur der Sammlung. In: Herder Yearbook 1 (1992), S. 98–117.
- Koerner, Bernhard: Deutsches Geschlechterbuch. Genealogisches Handbuch bürgerlicher Familien. Bd. 45. Limburg und Görlitz 1924.
- Köhler, Reinhold: Herders Legenden ›Die ewige Weisheit‹ und ›Der Friedensstifter‹ und ihre Quellen [1887]. In: Ders.: Kleinere Schriften. Bd. 3 [...]. Berlin 1900, S. 107–128.
- Kolb, Robert: From Hymn to the History of Dogma. Lutheran Martyrology in the Reformation Era. In: More than a Memory. The Discourse of Martyrdom and the Construction of Christian Identity in the History of Christianity. Hg. von Johan Leemans. Leuven, Paris und Dudley 2005, S. 295–315.
- Koschorke, Albrecht (Hg.): Komplexität und Einfachheit. DFG-Symposium. Stuttgart 2017.
- Koschorke, Albrecht: ›Säkularisierung‹ und ›Wiederkehr der Religion‹. Zu zwei Narrativen der europäischen Moderne. In: Moderne und Religion. Kontroversen um Modernität und Säkularisierung. Hg. von Ulrich Willems u. a. Bielefeld 2013, S. 237–260.
- Koschorke, Albrecht: Die Heilige Familie und ihre Folgen. Frankfurt a. M. 2000.
- Koschorke, Albrecht: Leopold von Sacher-Masoch. Die Inszenierung einer Perversion. München 1988.
- Koselleck, Reinhart: Über die Verfügbarkeit der Geschichte. In: Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten. Frankfurt a. M. 1979, S. 260–278.
- Kouzmitskaia, Marina: »Genau betrachtet, möchte man doch wohl gut heißen, daß es so viele Heilige gibt ...«. Goethes Aufnahme und Bearbeitung von Legenden. Hamburg 2017.
- Kraß, Andreas, und Thomas Frank (Hg.): Tinte und Blut. Politik, Erotik und Poetik des Martyriums. Frankfurt a. M. 2008.
- Kraß, Andreas, und Thomas Frank: Sündenbock und Opferlamm. Der Märtyrer aus kulturwissenschaftlicher Sicht. In: Tinte und Blut. Politik, Erotik und Poetik des Martyriums. Hg. von dens. Frankfurt a. M. 2008, S. 7–21.
- Krauß, Andrea: »Beim Lesen einer Anzahl Legenden«. Kellers aufmerksame Hermeneutik im Horizont der Säkularisierung. In: Gottfried Kellers Erzählen: Strategien – Funktionen – Reflexionen. Hg. von Philipp Theisohn. Berlin und Boston 2022, S. 167–193.

- Krings, Marcel: Franz Kafka: Der *Hungerkünstler*-Zyklus und die kleine Prosa von 1920–1924. Spätwerk – Judentum – Kunst. Heidelberg 2022.
- Kuba, Alexander: Anziehender Schrecken. Das Denkbild des Heiligen im anthropologischen und ästhetischen Diskurs der Moderne. München 2012.
- Kühlmann, Wilhelm, und Roman Luckscheiter (Hg.): Moderne und Antimoderne. Der *Renouveau catholique* und die deutsche Literatur. Freiburg, Berlin und Wien 2008.
- Kunkel, Alexander: Vom gefährlichen Eros der Zeichnung. Der Fall Franz von Bayros. In: *Rize* 13 (2019), S. 108–112.
- Lagaude, Jenny: Die Konversion des Friedrich Leopold Graf zu Stolberg. Motive und Reaktionen. Leipzig und Berlin 2006.
- Landow, George P.: William Holman Hunt and Typological Symbolism. New Haven und London 1979.
- Lange-Kirchheim, Astrid: Das fotografierte Hungern. Neues Material zu Franz Kafkas Erzählung »Ein Hungerkünstler«. In: Hofmannsthal-Jahrbuch 17 (2009), S. 7–57.
- Langenhors, Georg: Theologie und Literatur. Aktuelle Tendenzen. In: *Theologische Revue* 109 (2013), S. 355–372.
- Lankewish, Vincent A.: Love among the Ruins. The Catacombs, the Closet, and the Victorian »Early Christian« Novel. In: *Victorian Literature and Culture* 28/2 (2000), S. 239–273.
- Largier, Niklaus: Die Kunst des Begehrens. Dekadenz, Sinnlichkeit und Askese. München 2007.
- Laumont, Christof: Jeder Gedanke als sichtbare Gestalt. Formen und Funktionen der Allegorie in der Erzähldichtung Conrad Ferdinand Meyers. Göttingen 1997.
- Lehmann, Johannes F.: Infamie versus Leben. Zur Sozial- und Diskursgeschichte der Rettung im 18. Jahrhundert und zur Archäologie der Politik der Moderne. In: *Rettung und Erlösung. Politisches und religiöses Heil in der Moderne*. Hg. von dems. und Hubert Thüning. Paderborn 2015, S. 45–67.
- Lehner, Ulrich: *The Catholic Enlightenment. The Forgotten History of a Global Movement*. Oxford 2016.
- Leitzmann, Albert: Die Quellen zu Gottfried Kellers Legenden. Nebst einem kritischen Text der »Sieben Legenden« und einem Anhang. Halle a. d. Saale 1919.
- Leonhard, Jörn: Die Büchse der Pandora. Geschichte des Ersten Weltkriegs. München 2014.
- Lermen, Birgit: *Moderne Legendendichtung*. Bonn 1968.
- Lethen, Helmut: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt a. M. 1994.
- Liebenwein-Krämer, Renate: *Säkularisierung und Sakralisierung. Studien zum Bedeutungswandel christlicher Bildformen in der Kunst des 19. Jahrhunderts*. Bd. 1. Diss. Frankfurt a. M. 1977.
- Liedke Konow, Petra: Sich hineinschwingen in die Werkstatt des Autors. Ästhetische Rekurrenzphänomene in E. T. A. Hoffmanns Rahmenzyklus *Die Serapionsbrüder*. In: *E.-T.-A.-Hoffmann-Jahrbuch* 2 (1994), S. 57–68.

- Lieven, Dominic: Abschied von Macht und Würden. Der europäische Adel 1815–1914. Übers. von Walter Brumm. Frankfurt a. M. 1995.
- Lillyman, William J.: Der Erzähler und das Bild des Stomes in Franz Sternbalds Wanderungen. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 52 (1971), S. 378–395.
- Lindemann, Klaus: Geistlicher Stand und religiöses Mittelertum. Ein Beitrag zur Religionsauf-fassung der Frühromantik in Dichtung und Philosophie. Frankfurt a. M. 1971.
- Lipp, Wolfgang: Stigma und Charisma. Über soziales Grenzverhalten. Würzburg 2010 [zuerst 1985].
- Littlejohns, Richard: Der Rutsch in die Fiktion. Renaissancekunst und Renaissancekünstler in Tiecks *Franz Sternbalds Wanderungen*. In: Romantik und Renaissance. Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik. Hg. von Silvio Vietta. Stuttgart und Weimar 1994, S. 163–175.
- Littlejohns, Richard: Wackenroder-Studien. Gesammelte Aufsätze zur Biographie und Rezep-tion des Romantikers. Frankfurt a. M. u. a. 1987.
- Loewenich, Caroline von: Gottfried Keller. Frauenbild und Frauengestalten im erzählerischen Werk. Würzburg 2000.
- Logé, Tanguy: Chateaubriand et *La messiaide* de Klopstock. In: Revue de littérature comparée 68 (1994), S. 401–410.
- Lohmeier, Anke-Marie: Was ist eigentlich modern? Vorschläge zur Revision literaturwissen-schaftlicher Modernebegriffe. In: IASL 32/1 (2007), S. 1–15.
- Lotz-Heumann, Ute, Jan-Friedrich Mißfelder und Matthias Pohlh (Hg.): Konversion und Konfession in der Frühen Neuzeit. Göttingen und Heidelberg 2017.
- Löwenthal, Leo: Schriften. Bd. 2: Das bürgerliche Bewußtsein in der Literatur. Hg. von Helmut Dubiel. Frankfurt a. M. 1981 [zuerst 1971].
- Lubkoll, Christine: Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800. Freiburg 1995.
- Lüdemann, Susanne: Weibliche Gründungsoffer und männliche Institutionen. Verginia-Varia-tionen bei Lessing, Schiller und Kleist. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissen-schaft und Geistesgeschichte 4 (2013), S. 588–599.
- Lugowski, Clemens: Die Form der Individualität im Roman. Studien zur inneren Struktur der frühen deutschen Prosaerzählung. Berlin 1932.
- Lukács, Georg: Die Romantik als Wendung in der deutschen Literatur [1945]. In: Romantikfor-schung seit 1945. Hg. von Klaus Peter. Königstein i. Ts. 1980, S. 40–52.
- Lupton, Julia Reinhard: Afterlives of the Saints. Hagiography, Typology, and Renaissance Literature. Stanford 1996.
- Macho, Thomas: Das Leben nehmen. Suizid in der Moderne. Berlin 2017.
- MacKendrick, Karmen: Counterpleasures. Albany 1999.
- Magen, Antonie: Romanische Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit (Calderón, Cervantes, Dante, Ariost, Tasso, Camões). In: Ludwig Tieck. Leben – Werk – Wirkung. Hg. von Claudia Stockinger und Stefan Scherer. Berlin und Boston 2011, S. 234–246.

- Malinowski, Bernadette: »Das Heilige sei mein Wort«. Paradigmen prophetischer Dichtung von Klopstock bis Whitman. Würzburg 2002.
- Malsch, Katja: Literatur und Selbstopfer. Historisch-systematische Studie zu Gryphius, Lessing, Gotthelf, Storm, Kaiser und Schnitzler. Würzburg 2007.
- Marquard, Odo: Ende des Schicksals? Einige Bemerkungen über die Unvermeidlichkeit des Unverfügbaren. In: Ders.: Abschied vom Prinzipiellen. Philosophische Studien. Stuttgart 2015 [zuerst 1976], S. 67–91.
- Martin, Dieter: Barock um 1800. Bearbeitung und Aneignung deutscher Literatur des 17. Jahrhunderts von 1770 bis 1830. Frankfurt a. M. 2000.
- Martin, Dieter: Das deutsche Versepos im 18. Jahrhundert. Studien und kommentierte Gattungsbibliographie. Berlin und New York 1993.
- Martus, Steffen: Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George. Berlin 2007.
- Marx, Friedhelm: »Ich aber sage Ihnen ...«. Christusfigurationen im Werk Thomas Manns. Frankfurt a. M. 2002.
- Marx, Friedhelm: Heilige Autorschaft? Self-Fashioning-Strategien in der Literatur der Moderne. In: Autorschaft. Positionen und Revisionen. Hg. von Heinrich Detering. Stuttgart und Weimar 2002, S. 107–120.
- Marx, Friedhelm: Künstler, Propheten, Heilige. Thomas Mann und die Kunstreligion der Jahrhundertwende. In: Thomas Mann Jahrbuch 11 (1998), S. 51–60.
- Matala de Mazza, Ethel: »Alle Protestanten sind zu betrachten als zukünftige Katholiken«. Schlegels Konversionen. In: Athenäum 18 (2008), S. 101–121.
- Mathieu, Pierre-Louis: Gustave Moreau. Paris 1994.
- Matt, Gerald und Wolfgang Fetz (Hg.): Heiliger Sebastian. A Splendid Readiness for Death. Ausstellung der Kunsthalle Wien 2003/2004. Wien und Bielefeld 2003.
- Maurer, Michael: Die Biographie des Bürgers. Lebensformen und Denkweisen in der formativen Phase des deutschen Bürgertums (1680–1815). Göttingen 1996.
- Maurer, Michael: Konfessionskulturen. Die Europäer als Protestanten und Katholiken. Paderborn 2019.
- Maurer, Michael: Kultur und bürgerliche Vergesellschaftung. In: Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert. Hg. von Hans Edwin Friedrich, Fotis Jannidis und Marianne Willems. Tübingen 2006, S. 31–44.
- McLeod, Hugh: Weibliche Frömmigkeit, männlicher Unglaube? Religion und Kirche im bürgerlichen 19. Jahrhundert. In: Bürgerinnen und Bürger. Geschlechterverhältnisse im 19. Jahrhundert. Hg. von Ute Frevert. Göttingen 1988, S. 134–156.
- McManners, John: Death and the Enlightenment. Changing Attitudes to Death among Christians and Unbelievers in Eighteenth-Century France. Oxford und New York 1981.
- McMillan, James: Reclaiming a Martyr: French Catholics and the Cult of Joan of Arc, 1890–1920. In: Studies in Church History 30 (1993), S. 359–370.

- Mee, Jon: *Romanticism, Enthusiasm, and Regulation. Poetics and the Policing of Culture in the Romantic Period*. Oxford 2003.
- Meier, Albert, Alessandro Costazza und Gérard Laudin (Hg.): *Kunstreligion. Bd. 2: Die Radikalisierung des Konzepts nach 1850*. Berlin und Boston 2012.
- Meier, Albert, Alessandro Costazza und Gérard Laudin (Hg.): *Kunstreligion. Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung. Bd. 1: Der Ursprung des Konzepts um 1800, Bd. 2: Die Radikalisierung des Konzepts nach 1850*. Berlin und New York 2011 und 2012.
- Menninghaus, Winfried: *Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*. Frankfurt a. M. 1987.
- Mergel, Thomas: *Grenzgänger. Das katholische Bürgertum im Rheinland zwischen bürgerlichem und katholischem Milieu 1870–1914*. In: *Religion im Kaiserreich. Milieus, Mentalitäten, Krisen*. Hg. von Olaf Blaschke und Frank-Michael Kuhlemann. Gütersloh 1996, S. 166–193.
- Mergel, Thomas: *Ultramontanism, Liberalism, Moderation. Political Mentalities and Political Behavior of the German Catholic Bürgertum, 1848–1914*. In: *Central European History* 29/2 (1996), S. 151–174.
- Merker, Paul: *Studien zur neuhochdeutschen Legendendichtung. Ein Beitrag zu Geschichte des deutschen Geisteslebens*. Diss. Leipzig 1906.
- Mersiowsky, Mark: *»Ausweitung der Diskurszone« um 1700. Der Angriff der Bathélémy Germon auf die Diplomatie Jean Mabillons*. In: *Europäische Geschichtskulturen um 1700 zwischen Gelehrsamkeit, Politik und Konfession*. Hg. von Thomas Wallnig u. a. Berlin und Boston 2012, S. 447–485.
- Mettler, Dieter: *Kunst als Verschwinden. Die späten Künstlergeschichten*. In: *Ders.: Werk als Verschwinden. Kafka-Lektüren*. Würzburg 2011, S. 266–339.
- Meyer, Anne-Rose: *Homo dolorosus. Körper – Schmerz – Ästhetik*. München 2011.
- Meyer-Kalkus, Reinhart: *Die Rückkehr des grausamen Todes. Sterbeszenen im deutschen Drama des 18. Jahrhunderts*. In: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* 50/2 (1998), S. 97–114.
- Michler, Werner: *Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext, 1750–1950*. Göttingen 2015.
- Millet, Claude: *Le légendaire au XIXe siècle. Poésie, mythe et vérité*. Paris 1997.
- Mills, Robert: *Suspended Animation. Pain, Pleasure and Punishment in Medieval Culture*. London 2005.
- Minois, Georges: *Geschichte des Selbstmords*. Übers. von Eva Moldenhauer. Düsseldorf und Zürich 1996 [zuerst franz. 1995].
- Mitchell, Sherry: *Saint Teresa and Dorothea Brooke: The Absent Road to Perfection in Middlemarch*. In: *The Victorian Newsletter* 92 (1997), S. 32–37.
- Mommsen, Wolfgang J.: *Der Erste Weltkrieg. Anfang vom Ende des bürgerlichen Zeitalters*. Frankfurt a. M. 2004.
- Moran, Maureen: *Catholic Sensationalism and Victorian Literature*. Liverpool 2007.

- Moran, Maureen: *The Art of Looking Dangerously. Victorian Images of Martyrdom*. In: *Victorian Literature and Culture* 32/2 (2004), S. 475–493.
- Morgenthaler, Walter: *Sieben Legenden. Der Zyklus als Werk*. In: Gottfried Keller. *Romane und Erzählungen*. Hg. von dems. Stuttgart 2007, S. 119–133.
- Moser, Christian: *Some Versions of Conversion. Die Konversion als Darstellungsschema der Autobiographie (Marc Aurel – Augustinus – Petrarca)*. In: *Figuren der Konversion. Friedrich Schlegels Übertritt zum Katholizismus im Kontext*. Hg. von Winfried Eckel und Nikolaus Wegmann. Paderborn u. a. 2014, S. 82–104.
- Moss, Candida R.: *The Myth of Persecution. How Early Christians Invented a Story of Martyrdom*. New York 2013.
- Moss, Candida R.: *The Other Christs. Imitating Jesus in Ancient Christian Ideologies of Martyrdom*. Oxford 2010.
- Motté, Magda: *Esthers Tränen, Judiths Tapferkeit. Biblische Frauen in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Darmstadt 2003.
- Mouchard, Claude: *Chateaubriand, Milton, l'épopée et la prose*. In: *Revue de littérature comparée* 70/4 (1996), S. 497–506.
- Müller, Ernst: *Kunstreligion und ästhetische Religiosität in den Philosophien von der Aufklärung bis zum Ausgang des deutschen Idealismus*. Berlin 2004.
- Müller, Günther: *Die Form der Legende und Karl Borromäus Heinrich*. In: *Euphorion* 31 (1930), S. 454–468.
- Müller, Jan-Dirk: *Einige Probleme des Begriffs »Metonymisches Erzählen«*. In: *Poetica* 45/1-2 [2013], S. 19–40.
- Müller-Seidel, Walter: *»Nicht das Große, nur das Menschliche geschehe«*. Friedrich Schiller und die Politik. München 2009.
- Müller-Tamm, Pia: *»... durch Tradition gegeben und geheiligt«*. Das Kunstprogramm der Nazarener und die Bedeutung der Handzeichnung. In: *Nazarenische Zeichenkunst. Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle Mannheim*. Berlin 1993, S. 3–27.
- Multhammer, Michael: *Lessings »Rettungen«*. Geschichte und Genese eines Denkstils. Berlin 2013.
- Mulvey, Laura: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. In: *Screen* 16/3 (1975), S. 6–18.
- Muschg, Adolf: Gottfried Keller. München 1977.
- Muther, Richard: *Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert*. Bd. 1. München 1893.
- Narr, Sabine: *Die Legende als Kunstform. Victor Hugo, Gustave Flaubert, Émile Zola*. München 2010.
- Naumann, Barbara: *»Musikalisches Ideen-Instrument«*. Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik. Stuttgart 1990.
- Nayeri, Farah: *Is It Time Gauguin Got Canceled?* In: *The New York Times*, 18. November 2019. <https://www.nytimes.com/2019/11/18/arts/design/gauguin-national-gallery-london.html>.
- Neumann, Bernd: Gottfried Keller. Eine Einführung in sein Werk. Königstein i. Ts. 1982.

- Neumann, Gerhard: Anonymität und Heroentum. Zur Inszenierung des modernen Helden bei Franz Kafka [zuerst 2003]. In: Ders.: *Kafka-Lektüren*. Berlin und Boston 2013, S. 467–482.
- Neumann, Gerhard: Hungerkünstler und Menschenfresser. Zum Verhältnis von Kunst und kulturellem Ritual im Werk Franz Kafkas. In: *Archiv für Kulturgeschichte* 66/2 (1984), S. 347–388.
- Neuß, Raimund: Tugend und Toleranz. Die Krise der Gattung Märtyrerdrama im 18. Jahrhundert. Bonn 1989.
- Newman, Beth: *Subjects on Display. Psychoanalysis, Social Expectation, and Victorian Femininity*. Athens 2004.
- Newman, John Henry: *Callista, a Sketch of the Third Century*. London 1855.
- Nipperdey, Thomas: *Deutsche Geschichte 1800–1866. Bürgerwelt und starker Staat*. München 1987.
- Oesterle, Günter: Erinnerung in der Romantik. Einleitung. In: *Erinnern und Vergessen in der europäischen Romantik*. Hg. von dems. Würzburg 2001, S. 7–25.
- Oestreich, Gerhard: Strukturprobleme des europäischen Absolutismus. In: Ders.: *Geist und Gestalt des frühmodernen Staates. Ausgewählte Aufsätze*. Berlin 1969, S. 179–197.
- Ohlenbusch, Sabine: *Wissen in Fälen. Richard von Krafft-Ebings kasuistische Schreibpraktiken*. Konstanz 2021.
- Ohst, Martin: Schleiermacher und Herder. In: *200 Jahre »Reden über die Religion«*. Hg. von Ulrich Barth und Claus-Dieter Osthövener. Berlin und New York 2000, S. 311–327.
- Osinski, Jutta: *Katholizismus und deutsche Literatur im 19. Jahrhundert*. Paderborn 1993.
- Osterkamp, Ernst: *Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen*. Stuttgart 1991.
- Otto, Rudolf: *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen. Mit einer Einführung zu Leben und Werk von Jörg Lauster und Peter Schütz. Nachwort von Hans Joas*. München 2014 [zuerst 1917].
- Paletschek, Sylvia: Frauen und Säkularisierung Mitte des 19. Jahrhunderts. Das Beispiel der religiösen Oppositionsbewegung des Deutschkatholizismus und der freien Gemeinden. In: *Religion und Gesellschaft im 19. Jahrhundert*. Hg. von Wolfgang Schieder. Stuttgart 1993, S. 300–317.
- Pannewick, Friederike (Hg.): *Martyrdom in Literature. Visions of Death and Meaningful Suffering in Europe and the Middle East from Antiquity to Modernity*. Wiesbaden 2004.
- Pannewick, Friederike: *Opfer, Tod und Liebe. Visionen des Martyriums in der arabischen Literatur*. München 2012.
- Paulin, Roger: *Ludwig Tieck. Eine literarische Biographie*. München 1988.
- Payer, Peter: *Hungerkünstler in Wien. Eine verschwundene Attraktion*. Wien 2002.
- Pflitsch, Andreas: »Kommando Holger Meins«. Zur Serienstruktur der RAF-Aktionen. In: Weigel, Sigrid (Hg.): *Märtyrer-Porträts. Von Opfertod, Blutzeugen und heiligen Kriegen*. München 2007, S. 107–110.
- Pikulik, Lothar: *Die Serapions-Brüder. Die Erzählung vom Einsiedler Serapion und das Sera-*

- pion(t)ische Prinzip – E. T. A. Hoffmanns poetologische Reflexionen. In: E. T. A. Hoffmann: Romane und Erzählungen. Interpretationen. Hg. von Günter Saße. Stuttgart 2004, S. 135–156.
- Pohle, Bettina: Kunstwerk Frau. Inszenierungen von Weiblichkeit in der Moderne. Frankfurt a. M. 1998.
- Polaschegg, Andrea: Der andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert. Berlin und Boston 2005.
- Polheim, Karl: Die zyklische Komposition der *Sieben Legenden* Gottfried Kellers. In: Euphorion 15 [1908], S. 753–765.
- Pontzen, Alexandra: Künstler ohne Werk. Modelle negativer Produktionsästhetik in der Künstlerliteratur von Wackenroder bis Heiner Müller. Berlin 2000.
- Poprzęcka, Maria: An Academician in a Roman Slaughterhouse. In: Henryk Siemiradzki and the International Artistic Milieu in Rome. Hg. von Maria Nitka und Agnieszka Kluczevska-Wójcik. Rom 2020, S. 201–215.
- Pornschlegel, Clemens: Allegorien des Unendlichen. Hyperchristen II. Zum religiösen Engagement in der literarischen Moderne (Kleist, Schlegel, Eichendorff, Hugo Ball). Wien und Berlin 2017.
- Pornschlegel, Clemens: Hyperchristen. Brecht, Malraux, Mallarmé, Brinkmann, Deleuze. Studien zur Präsenz religiöser Motive in der literarischen Moderne. Wien und Berlin 2011.
- Port, Ulrich: Militante Marienfrömmigkeit. Schillers »Jungfrau von Orleans« und die Politisierung der Religion um 1800. Stuttgart 2023.
- Pravida, Dietmar: Einleitung. In: Clemens Brentano: Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 11,2: Romanzen vom Rosenkranz. Erläuterungen. Hg. von Dietmar Pravida. Stuttgart, Berlin und Köln 2008, S. 49–171.
- Prince, Gerald: Revisiting Narrativity. In: Grenzüberschreitungen. Narratologie im Kontext. Hg. von Walter Grünzweig und Andreas Solbach. Tübingen 1999, S. 43–51.
- Puschmann, Rosemarie: Heinrich von Kleists Cäcilien-Erzählung. Kunst- und literarhistorische Recherchen. Bielefeld 1988.
- Reckwitz, Andreas: Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne. Weilerswist 2006.
- Reckwitz, Andreas: Wie bürgerlich ist die Moderne? Bürgerlichkeit als hybride Subjektivierungsform. In: Bürgerlichkeit ohne Bürgertum. In welchem Land leben wir? Hg. von Bernd Kauffmann, Joachim Fischer und Heinz Bude. München 2010, S. 169–187.
- Reckwitz, Andreas: Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne. Berlin 2017.
- Reed, Terence James: Kommentar zum *Tod in Venedig*. In: Thomas Mann: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Bd. 2,2: Frühe Erzählungen 1893–1912. Kommentarband von Terence J. Reed unter Mitarbeit von Malte Herwig. Frankfurt a. M. 2004, S. 411.

- Rehm, Walther: Der Untergang Roms im abendländischen Denken. Ein Beitrag zur Geschichte der Geschichtsschreibung und zum Dekadenzproblem. Darmstadt ²1966 [zuerst 1930].
- Reichert, Karl: Die Entstehung der ›Sieben Legenden‹ von Gottfried Keller. In: Euphorion 57 (1963), S. 97–131.
- Reichlin, Susanne: »Lass uns einfältig werden«. Gottvertrauen oder das Erzählen von ›einfachen‹ Erwartungspraktiken. In: Albrecht Koschorke (Hg.): Komplexität und Einfachheit. DFG-Symposion. Stuttgart 2017, S. 42–78.
- Reinhard, Wolfgang: Zwang zur Konfessionalisierung? Prolegomena zu einer Theorie des konfessionellen Zeitalters. In: Zeitschrift für Historische Forschung 10 (1983), S. 257–277.
- Reiser, Marius: Bibelkritik und Auslegung der Heiligen Schrift. Tübingen 2007.
- Reiß, Anke: Rezeption frühchristlicher Kunst im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Geschichte der Christlichen Archäologie und zum Historismus. Dettelbach 2008.
- Renger, Almut-Barbara (Hg.): Mythos Europa. Texte von Ovid bis Heiner Müller. Leipzig 2003.
- Renger, Almut-Barbara, und Roland Alexander Ißler (Hg.): Europa – Stier und Sternenkranz. Von der Union mit Zeus zum Staatenverbund. Göttingen 2009.
- Renz, Christine: Gottfried Kellers »Sieben Legenden«. Versuch einer Darstellung seines Erzählens. Tübingen 1993.
- Reulicke, Jürgen: Vom Kämpfer zum Krieger. Zum Wandel der Ästhetik des Männerbildes während des Ersten Weltkriegs. In: Der Krieg als Reise. Der Erste Weltkrieg – Inneneinsichten. Hg. von Sabine Autsch unter Mitarbeit von Lars Koch. Siegen 1999, S. 52–62.
- Rhein, Reglinde: Die Legenda Aurea des Jacobus de Voragine. Die Entfaltung von Heiligkeit in ›Historia‹ und ›Doctrina‹. Köln, Weimar und Wien 1995.
- Riall, Lucy: Martyr Cults in Nineteenth-Century Italy. In: The Journal of Modern History 82/2 [2010], S. 255–287.
- Rieger, Hannah: »Die altersgraue Legende«: Thomas Manns *Der Erwählte* zwischen Christentum und Kunstreligion. Würzburg 2015.
- Rocks, Carolin: Maria auf Goldgrund. Keller über das Glück (*Sieben Legenden*). In: Gottfried Kellers Erzählen: Strategien – Funktionen – Reflexionen. Hg. von Philipp Theisohn. Berlin und Boston 2022, S. 217–244.
- Roloff, Hans-Gert: Wilhelm Bölsches Roman *Paulus*. Protokoll einer literarhistorischen Lektüre. In: »Was wir im Verstande ausjäten, kommt im Traume wieder«. Wilhelm Bölsche 1861–1939. Hg. von Gerd-Hermann Susen und Edith Wack. Würzburg 2012, S. 55–68.
- Rosenberg, Adolf: Geschichte der modernen Kunst. Bd. 3: Die deutsche Kunst. Zweiter Abschnitt: 1849–1889. Leipzig 1889.
- Rosenfeld, Hellmut: Legende. Stuttgart ⁴1982 [zuerst 1961].
- Roulin, Jean-Marie: Assemblées et discours dans *Les Natchez* et *Les Martyrs* de Chateaubriand: Fictions de la révolution. In: Dix-huitième siècle. Revue annuelle 40 (2008), S. 665–683.
- Ruppert, Wolfgang: Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 1998.

- Samerski, Stefan: ›Wie im Himmel, so auf Erden‹? Selig- und Heiligsprechung in der Katholischen Kirche 1740 bis 1870. Stuttgart 2002.
- Samerski, Stefan: Märtyrer in der Papstkirche des 19. Jahrhunderts. Kanonisation als gezielte Kurienpolitik. In: Vom Blutzeugen zum Glaubenszeugen? Formen und Vorstellungen des christlichen Martyriums im Wandel. Hg. von Gordon Blennemann und Klaus Herbers. Stuttgart 2014, S. 233–244.
- Saße, Günter: Aporien der Kunst. Kafkas Künstlererzählungen *Josefine, die Sängerin* und *Ein Hungerkünstler*. In: Literarische Moderne. Begriffe und Phänomene. Hg. von Sabina Becker und Robert Krause. Berlin 2007, S. 245–255.
- Sauder, Gerhard: Empfindsamkeit. Bd. 1: Voraussetzungen und Elemente. Stuttgart 1974.
- Sauter, Michael: Marmorbilder und Masochismus. Die Venusfiguren in Eichendorffs *Das Marmorbild* und in Sacher-Masochs *Venus im Pelz*. In: Neophilologus 75 (1991), S. 119–127.
- Sawilla, Jan Marco: Antiquarianismus, Hagiographie und Historie im 17. Jahrhundert. Zum Werk der Bollandisten. Ein wissenschaftshistorischer Versuch. Tübingen 2009.
- Schaps, Regina: Hysterie und Weiblichkeit. Wissenschaftsmythen über die Frau. Frankfurt a. M. und New York 1982.
- Scheitler, Irmgard: Von Arndt bis Spitta. Das 19. Jahrhundert als hymnologischer Forschungsschwerpunkt. Einleitung. In: Geistliches Lied und Kirchenlied im 19. Jahrhundert. Theologische, musikologische und literaturwissenschaftliche Aspekte. Hg. von ders. Tübingen und Basel 2000, S. 9–19.
- Scherer, Stefan: Witzige Spielgemälde. Tieck und das Drama der Romantik. Berlin und New York 2003.
- Schieder, Martin: Jenseits der Aufklärung. Die religiöse Malerei im ausgehenden Ancien régime. Berlin 1997.
- Schilling, Erik: Liminale Lyrik. Freirhythmische Hymnen von Klopstock bis zur Gegenwart. Stuttgart 2018.
- Schilling, Heinz: Die Konfessionalisierung im Reich. Religiöser und gesellschaftlicher Wandel in Deutschland zwischen 1555 und 1620. In: Historische Zeitschrift 246 (1988), S. 1–45.
- Schirrmeister, Albert: Folter und Heiligung in der Legenda Aurea. Frühchristliche Martern und spätmittelalterliche Körperkonzepte. In: Das Quälen des Körpers. Eine historische Anthropologie der Folter. Hg. von Peter Burschel. Köln, Weimar und Wien 2000, S. 133–149.
- Schlögl, Rudolf: Alter Glaube und moderne Welt. Europäisches Christentum im Umbruch 1750–1850. Frankfurt a. M. 2013.
- Schlögl, Rudolf: Sünderin, Heilige oder Hausfrau? Katholische Kirche und weibliche Frömmigkeit um 1800. In: Wunderbare Erscheinungen. Frauen und katholische Frömmigkeit im 19. und 20. Jahrhundert. Hg. von Irmtraud Götz von Olenhusen. Paderborn 1995, S. 13–50.
- Schlumbohm, Dietrich: *Les Martyrs* und die Kritik Chateaubriands an Milton und Tasso. In: Aufsätze zur Themen- und Motivgeschichte. FS Hellmuth Petriconi. Hamburg 1965, S. 111–134.

- Schmid, Wilhelm: Auf der Suche nach einer neuen Lebenskunst. Die Frage nach dem Grund und die Neubegründung der Ethik bei Foucault. Frankfurt a. M. 2000.
- Schmidt, Ernst A.: ›Platonismus‹ und ›Heidentum‹ in Thomas Manns *Tod in Venedig*. In: Antike und Abendland 20 (1974), S. 151–178.
- Schmidt, Johannes: »Die klare, helle Wahrheit«. Johann Gottfried Herders *Christliche Schriften*. Entstehung, Gehalt und Wirkung unter Berücksichtigung der Bezüge zu Gotthold Ephraim Lessings religionsphilosophischem Spätwerk. Diss. Hamburg 1999.
- Schmidt, Josef: Quo vadis? – woher kommst du? Unterhaltsliterarische konfessionelle Apologetik im Viktorianischen und Wilhelminischen Zeitalter. Bern u. a. 1991.
- Schmidt-Knaebel, Susanne: Textlinguistik der Einfachen Form. Frankfurt a. M. u. a. 1999.
- Schmitt, Anselm: Die deutsche Heiligenlegende von Martin von Cochem bis Alban Stolz. Diss. Freiburg 1932.
- Schneider, Jens Ole: Bürgerlichkeit. Zur Ästhetisierung eines modernen Sozialdeutungsmusters in Gustav Freytags *Soll und Haben*. In: Nach der Kulturgeschichte. Perspektiven einer neuen Ideen- und Sozialgeschichte der deutschen Literatur. Hg. von Maximilian Benz und Gideon Stiening. Berlin und Boston 2021, S. 457–481.
- Schneider, Jost: Autonomie, Heteronomie und Literarizität in den »Herzensergießungen eines Kunstliebenden Klosterbruders« und den »Phantasien über die Kunst«. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 117/2 (1998), S. 161–172.
- Schneider, Manfred: Serapiontische Probalistik. Einwände gegen die Vernunft des größten Haufens. In: »Hoffmanneske Geschichte«. Zu einer Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft. Hg. von Gerhard Neumann. Würzburg 2005, S. 257–276.
- Schneider, Sabine: »Unglückliche Bücher«. Alphabetisierung und die Leiden der Kindheit in Karl Philipp Moritz' Roman »Anton Reiser«. In: Kindheit und Literatur. Konzepte – Poetik – Wissen. Hg. von Davide Giuriato, Philipp Hubmann und Mareike Schildmann. Freiburg 2018, S. 113–130.
- Schockenhoff, Eberhard: Entschiedenheit und Widerstand. Das Lebenszeugnis der Märtyrer. Freiburg 2015.
- Scholl, Christian: Romantische Malerei als neue Sinnbildkunst. Studien zur Bedeutungsgebung bei Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich und den Nazarenern. München und Berlin 2007.
- Schöne, Albrecht: Säkularisation als sprachbildende Kraft. Studien zur Dichtung deutscher Pfarrersöhne. Göttingen 1958.
- Schöning, Matthias: Ironieverzicht. Friedrich Schlegels theoretische Konzepte zwischen *Athenäum* und *Philosophie des Lebens*. Paderborn u. a. 2002.
- Schreiner, Julia: Jenseits vom Glück. Suizid, Melancholie und Hypochondrie in deutschsprachigen Texten des späten 18. Jahrhunderts. München 2003.
- Schröer, Tobias Gottfried: Die heilige Dorothea. Dichtung und Wahrheit aus dem Kirchenleben in Ungarn. Leipzig 1839.

- Schubenz, Klara: *Der Wald in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Geschichte einer romantisch-realistischen Ressource*. Konstanz 2020.
- Schuller, Marianne: *Sieben Legenden*. In: *Gottfried-Keller Handbuch*. Hg. von Ursula Amrein. Stuttgart 2016, S. 86–103.
- Schuster, Peter-Klaus: *Theodor Fontane: Effie Briest – Ein Leben nach christlichen Bildern*. Tübingen 1978.
- Schwemer, Anna Maria: *Prophet, Zeuge und Märtyrer. Zur Entstehung des Märtyrerbegriffs im frühesten Christentum*. In: *Zeitschrift für Theologie und Kirche* 96/3 (1999), S. 320–350.
- Sedgwick, Eve Kosofsky: *Epistemology of the Closet*. New York u. a. 1990.
- Segebrecht, Wulf: *Kommentar*. In: Hoffmann: *Die Serapionsbrüder*, S. 1201–1681.
- Segebrecht, Wulf: *Krankheit und Gesellschaft. E. T. A. Hoffmanns Rezeption der Bamberger Medizin*. In: *Romantik in Deutschland*. Hg. von Richard Brinkmann. Stuttgart 1978, S. 267–290.
- Selbmann, Rolf: *Gottfried Keller. Romane und Erzählungen*. Berlin 2001.
- Sengle, Friedrich: *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848*. Bd. 2: *Formenwelt*. Stuttgart 1972.
- Shalem, Avinoam: *Abu Ghraib, die Medien und die Entstehung einer Ikone*. In: Kraß, Andreas, und Thomas Frank (Hg.): *Tinte und Blut. Politik, Erotik und Poetik des Martyriums*. Frankfurt a. M. 2008, S. 118–143.
- Shinn, Abigail: *Conversion Narratives in Early Modern England. Tales of Turning*. London 2018.
- Sigusch, Volkmar: *Geschichte der Sexualwissenschaft*. Frankfurt und New York 2008.
- Simmel, Georg: *Das Christentum und die Kunst*. In: Ders.: *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*, S. 264–276.
- Simmel, Georg: *Das Problem des Stiles [1908]*. In: Ders.: *Gesamtausgabe*. Bd. 8: *Aufsätze und Abhandlungen, 1901–1908*. Bd. 2. Hg. von Alessandro Cavalli und Volkhard Krech. Frankfurt a. M. 1993, S. 374–384.
- Simmel, Georg: *Gesamtausgabe*. Bd. 6: *Philosophie des Geldes*. Hg. von David P. Frisby und Klaus Christian Köhnke. Frankfurt a. M. 1996.
- Simmel, Georg: *Schopenhauers Ästhetik und die moderne Kunstauffassung*. In: Ders.: *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*, S. 87–108.
- Simmel, Georg: *Über sociale Differenzierung*. In: Ders.: *Gesamtausgabe*. Bd. 2: *Aufsätze 1887 bis 1890. Über soziale Differenzierung. Die Probleme der Geschichtsphilosophie*. Hg. von Heinz-Jürgen Dahme. Frankfurt a. M. 1989, S. 109–297.
- Simmel, Georg: *Ueber Kunstausstellungen*. In: Ders.: *Jenseits der Schönheit. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie*. Hg. von Ingo Meyer. Frankfurt a. M. 2008, S. 9–17.
- Simon, Ralf: *Dekonstruktiver Formalismus des Heiligen. Zu C. F. Meyers Novellen *Der Heilige* und *Die Versuchung des Pescara**. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 116/2 (1997), S. 224–253.
- Simonis, Linda: *Hieroglyphische Zeichen. Zur Bedeutung geheimer Äußerungsformen und*

- ihrer Entzifferung in der frühromantischen Diskussion. In: Codes, Geheimtext, Verschlüsselung. Kryptographie und Gegenwart einer Kulturpraxis. Hg. von Gertrud Maria Rösch. Tübingen 2004, S. 83–97.
- Sina, Kai: Kunst – Religion – Kunstreligion. Ein Forschungsüberblick. In: Zeitschrift für Germanistik 21/2 (2011), S. 337–344.
- Slabotny, Antje: Metalegende. Die protestantische Lügende als invektive Metagattung. In: Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung 2 (2019), S. 148–200.
- Snow, Edward: Theorizing the Male Gaze – Some Problems. In: Representations 25 (1989), S. 30–41.
- Spalinger, Roland: Autonomie und Providenz. C. F. Meyers *Der Heilige* und *Die Versuchung des Pescara*. In: Entscheidung zur Heiligkeit? Autonomie und Providenz im legendarischen Erzählen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Hg. von Daniela Blum u. a. Heidelberg 2022, S. 239–257.
- Spencer-Hall, Alicia, und Blake Gutt (Hg.): *Trans and Genderqueer Subjects in Medieval Hagiography*. Amsterdam 2021.
- Spira, Andrew: *The Avantgarde Icon. Russian Avantgarde Art and the Icon Painting Tradition*. Aldershot 2008.
- Sprengel, Peter: *Von Luther zu Bismarck. Kulturkampf und nationale Identität bei Theodor Fontane, Conrad Ferdinand Meyer und Gerhart Hauptmann*. Bielefeld 1999.
- Stadler, Johann E. (Hg.): S. Serapion [14. November]. In: *Vollständiges Heiligen-Lexikon oder Lebensgeschichten aller Heiligen [...] in alphabetischer Ordnung*. Bd. 5: Q–Z. Augsburg 1882, S. 254.
- Staritz, Simone: *Geschlecht, Religion und Nation. Genoveva-Literaturen 1775–1866*. St. Ingbert 2005.
- Steiger, Johann Anselm: *Aufklärungskritische Versöhnungslehre. Zorn Gottes, Opfer Christi und Versöhnung in der Theologie Justus Christoph Kraffts, Friedrich Gottlieb Klopstocks und Christian Friedrich Daniel Schubarts*. In: *Pietismus und Neuzeit* 20 (1994), S. 125–172.
- Steinhoff, Anthony J.: Ein zweites konfessionelles Zeitalter? Nachdenken über die Religion im langen 19. Jahrhundert. In: *Geschichte und Gesellschaft* 30/4 (2004), S. 549–570.
- Stellmacher, Wolfgang: Herders Fabeln, Parabeln, Legenden als Versuche einer »abgerissenen« und »verstummenden« Poesie. In: *Herder-Jahrbuch* 6 (2002), S. 115–129.
- Stiening, Gideon: Die Metaphysik des Hieroglyphischen. Zur Begründungsstruktur religiöser Ästhetik in Ludwig Tiecks »Franz Sternbalds Wanderungen«. In: *Jahrbuch des Freien deutschen Hochstifts* 1999, S. 121–163.
- Stockinger, Claudia: *Das dramatische Werk Friedrich de la Motte Fouqués. Ein Beitrag zur Geschichte des romantischen Dramas*. Tübingen 2000.
- Stöckmann, Ingo: *Der Wille zum Willen. Der Naturalismus und die Gründung der Moderne (1880–1900)*. Berlin und New York 2009.
- Stolt, Birgit: *Martin Luthers Rhetorik des Herzens*. Tübingen 2000.
- Strasser, René (Hg.): *Legenden des 19. und 20. Jahrhunderts*. Stuttgart und Zürich 1990.

- Strenski, Ivan: *Contesting Sacrifice. Religion, Nationalism, and Social Thought in France.* Chicago 2002.
- Strobel, Jochen: *Eine Kulturpoetik des Adels in der Romantik. Verhandlungen zwischen »Ade-
ligkeit« und Literatur um 1800.* Berlin und New York 2010.
- Strohschneider, Peter: *Textheiligung. Geltungsstrategien legendarischen Erzählens im Mittel-
alter am Beispiel von Konrads von Würzburg »Alexius«.* In: Gert Melville (Hg.): *Geltungs-
geschichten. Über die Stabilisierung und Legitimierung institutioneller Ordnungen.* Köln,
Weimar und Wien 2002, S. 109–147.
- Strohschneider, Peter: *Textheiligung. Geltungsstrategien legendarischen Erzählens im Mittel-
alter am Beispiel von Konrads von Würzburg »Alexius«.* In: *Geltungsgeschichten. Über die
Stabilisierung und Legitimierung institutioneller Ordnungen.* Hg. von Gert Melville. Köln,
Weimar und Wien 2002, S. 109–147.
- Strowick, Elisabeth: *Kafkas Hungerkünstler – ein Märtyrer »in ganz anderem Sinn«.* In: *Märty-
rer-Porträts. Von Opfertod, Blutzügen und heiligen Kriegen.* Hg. von Sigrid Weigel. Mün-
chen 2007, S. 223–226.
- Sullivan, Henry W.: *Calderón in the German Lands and the Low Countries. His Reception and
Influence 1654–1980.* Cambridge 1983.
- Surowska, Barbara: *Wie die Romantiker den Heiligen gebildet. Der Heilige in der Darstellung
Brentanos, Tiecks und Wackenroders.* In: *Romantik. Mythos und Moderne.* Hg. von Ulrich
Wergin und Timo Ogrzal. Würzburg 2013, S. 149–162.
- Taylor, Charles: *Ein säkulares Zeitalter.* Übers. von Joachim Schulte. Frankfurt a. M. 2009
[zuerst engl. 2007].
- Theisohn, Philipp: *Mädchenbekehrer. »Sieben Legenden« oder Gottfried Kellers Poetik des
Eros.* In: *Mitteilungen der Gottfried Keller-Gesellschaft Zürich (2017),* S. 9–28.
- Thewalt, Patrick: *Die Leiden der Kapellmeister. Zur Umwertung von Musik und Künstlertum
bei W. H. Wackenroder und E. T. A. Hoffmann.* Frankfurt a. M. 1990.
- Thom, Martin: *Republics, Nations and Tribes.* London und New York 1995.
- Thomalla, Ariane: *Die »femme fragile«.* Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende.
Düsseldorf 1972.
- Thouard, Denis: *Schopenhauer.* In: *Simmel-Handbuch. Begriffe, Hauptwerke, Aktualität.* Hg.
von Hans-Peter Müller und Tilman Reitz. Frankfurt a. M. 2018, S. 503–508.
- Thums, Barbara: *Religion – Kunst – Lebenskunst. Romantische Tendenzen aufs Unendliche.*
In: *Romantische Religiösität.* Hg. von Alexander von Bormann. Würzburg 2005, S. 19–45.
- Tobin, Robert Deam: *Queering Thomas Mann's *Tod in Venedig*.* In: *Thomas Mann. Neue kul-
turwissenschaftliche Lektüren.* Hg. von Stefan Börnchen, Georg Mein und Gary Schmidt.
München 2012, S. 67–79.
- Trepp, Anne-Charlott: *Emotion und bürgerliche Sinnstiftung oder die Metaphysik des Gefühls:
Liebe am Beginn des bürgerlichen Zeitalters.* In: *Der bürgerliche Wertehimmel. Innenan-
sichten des 19. Jahrhunderts.* Hg. von Manfred Hettling und Stefan-Ludwig Hoffmann.
Göttingen 2000, S. 23–55.

- Tück, Jan-Heiner (Hg.): *Sterben für Gott – Töten für Gott? Religion, Martyrium und Gewalt*. Freiburg, Basel und Wien 2015.
- Tusken, Lewis W.: C. F. Meyer's *Der Heilige*. The Problem of Becket's Conversion. In: *Seminar. A Journal of Germanic Studies* 7/3 (1971), S. 201–215.
- Uerlings, Herbert: *Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis. Werk und Forschung*. Stuttgart 1991.
- Ulrich, Bernd: *Kampfmotivationen und Mobilisierungsstrategien. Das Beispiel Erster Weltkrieg*. In: *Töten im Krieg*. Hg. von Heinrich von Stietencron und Jörg Rüpke. München 1995, S. 399–401.
- Ulrich, Irene: *Der heilige Sebastian. Vom christlichen Märtyrer zur homosexuellen Utopie*. In: *Orte und Räume des Religiösen im 19.–21. Jahrhundert*. Hg. von Franziska Metzger und Elke Pahud de Mortanges. Paderborn 2016, S. 207–223.
- Valk, Thorsten: *Literarische Musikästhetik. Eine Diskursgeschichte von 1800 bis 1950*. Frankfurt a. M. 2008.
- Van Essenberg, Nikolas: *Das Spätwerk Joseph von Eichendorffs (1837/46–1857). Romantik im Spannungsfeld von Konfessionalisierung und Nationalisierung. Mit einer Neugrundlegung der politischen Denk- und Werkentwicklung*. Diss. München 2021.
- Vietta, Silvio: *Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*. Stuttgart 1992.
- Vietta, Silvio: *Kommentar*. In: *Wilhelm Heinrich Wackenroder: Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-Kritische Ausgabe. Bd. 1: Werke*. Hg. von Silvio Vietta. Heidelberg 1991, S. 253–399.
- Vietta, Silvio: *Wackenroder und Moritz*. In: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik* 6 (1996), S. 91–107.
- Vinken, Barbara: *Die deutsche Mutter. Der lange Schatten eines Mythos*. Frankfurt a. M. 2011.
- Vinken, Barbara: *Eine Legende der Moderne. Flauberts *Einfaches Herz**. Berlin 2009.
- Vogel, Juliane: *Die Furie und das Gesetz. Zur Dramaturgie der ›großen Szene‹ in der Tragödie des 19. Jahrhunderts*. Freiburg 2002.
- Völkel, Markus: *»Pyrrhonismus historicus« und »fides historica«. Die Entwicklung der deutschen historischen Methodologie unter dem Gesichtspunkt der historischen Skepsis*. Frankfurt a. M. u. a. 1987.
- Wack, Edith: *Vom Rhein an die Spree. Wilhelm Bölsches literarische Anfänge*. In: *»Was wir im Verstande ausjäten, kommt im Traume wieder«*. Wilhelm Bölsche 1861–1939. Hg. von Gerd-Hermann Susen und Edith Wack. Würzburg 2012, S. 17–55.
- Wacker, Gabriela: *Poetik des Prophetischen. Zum visionären Kunstverständnis in der Klassischen Moderne*. Berlin und Boston 2013.
- Wagner, Fritz: *Die mittellateinische Legende und Lyrik aus der Sicht J. G. Herders*. In: *Mittellateinisches Jahrbuch* 10 (1975), S. 282–292.
- Waldegg, Joachim Heusinger von: *Der Künstler als Märtyrer. Sankt Sebastian in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Worms 1989.

- Walker, Colin: Unbelieb and Martyrdom in C. F. Meyer's *Der Heilige*. In: *German Life and Letters* 21/2 (1968), S. 111–122.
- Walz, Herbert (Hg.): *Legende*. Bamberg 1986.
- Weber, Max: Die protestantische Ethik und der »Geist« des Kapitalismus. Textausgabe auf der Grundlage der ersten Fassung von 1904/1905 [...]. Hg. von Klaus Lichtblau und Johannes Weiß. Weinheim ³2000 [zuerst 1993].
- Wechssler, Sigrid: Die Restauratoren und das Restaurieren der Sammlung Boisserée. In: *Kunst als Kulturgut: Die Sammlung Boisserée. Von privater Kunstbegeisterung zur kulturellen Akzeptation der Kunst*. Hg. von Annemarie Gethmann-Siefert, Bernadette Collenberg-Plotnikov und Elisabeth Weisser-Lohmann. München 2011, S. 263–279.
- Wehler, Hans-Ulrich: *Deutsche Gesellschaftsgeschichte*. Bd. 3: Von der »Deutschen Doppelrevolution« bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges (1849–1914). München ²2006 [zuerst 1995].
- Weidner, Daniel (Hg.): *Handbuch Literatur und Religion*. Stuttgart 2016.
- Weidner, Daniel: *Bibel und Literatur um 1800*. München 2011.
- Weidner, Daniel: Glauben und Lesen. Neue Literatur aus dem Spannungsfeld von Literaturwissenschaft und Theologie. In: *Weimarer Beiträge* 53 (2007), S. 129–140.
- Weidner, Daniel: Lesen, Schreiben, Denken. Herders *Leben Jesu*. In: *Der frühe und der späte Herder. Kontinuität und/oder Korrektur*. Hg. von Sabine Groß und Gerhard Sauder. Heidelberg 2007, S. 185–199.
- Weigel, Sigrid (Hg.): *Märtyrer-Porträts. Von Opfertod, Blutzeugen und heiligen Kriegen*. München 2007.
- Weigel, Sigrid: *Schauplätze, Figuren, Umformungen. Zu Kontinuitäten und Unterscheidungen von Märtyrerkulturen*. In: *Märtyrer-Porträts. Von Opfertod, Blutzeugen und Heiligen Kriegen*. Hg. von ders. München 2007, S. 11–44.
- Weiner, Margot: *Das Prämonstratenserinnenstift Langwaden von der Gründung bis zur Auflösung (ab 1145–1802)*. Diss. Bonn 2002.
- Weitbrecht, Julia, Elke Koch, u. a. (Hg.): *Legendarisches Erzählen. Optionen und Modelle in Spätantike und Mittelalter*. Berlin 2019.
- Weitbrecht, Julia: *Humanimale Heilsgemeinschaften. Intersektionale Perspektiven auf Mensch-Tier-Beziehungen in der Wüstenväterliteratur*. In: *Gender Studies – Queer Studies – Intersektionalitätsforschung. Eine Zwischenbilanz aus mediävistischer Perspektive*. Hg. von Ingrid Bennewitz, Jutta Eming und Johannes Traulsen. Göttingen 2019, S. 417–437.
- Wellhausen, Adelheid (Hg.): *Die lateinische Übersetzung der *Historia Lausiaca* des Palladius*. Berlin und New York 2003.
- Werner, Michler: *Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext, 1750–1950*. Göttingen 2015.
- Wheeler, Michael: *The Old Enemies. Catholic and Protestant in Nineteenth-Century English Culture*. Cambridge 2006.
- White, Hayden: *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore 1973.
- Wienfort, Monika: *Der Adel in der Moderne*. Göttingen 2006.

- Williams-Krapp, Werner: Die deutschen und niederländischen Legendare des Mittelalters. Studien zu ihrer Überlieferungs-, Text- und Wirkungsgeschichte. Tübingen 1986.
- Wilm, Marie-Christine: Calderón in Weimar. Tragödientheoretische Begründungen seiner Rezeption zu Beginn des 19. Jahrhunderts (Tieck, A. W. Schlegel, Schelling, Goethe). In: Von Spanien nach Deutschland und Weimar-Jena. Verdichtungen der Kulturbeziehungen in der Goethezeit. Hg. von Dietrich Briesenmeister und Harald Wentzlaff-Eggebert. Heidelberg 2003, S. 305–325.
- Wingertzahn, Christoph: »Eine andre Freude und ein andres Leben«. Achim von Arnims Einsiedler. In: Einsamkeit und Pilgerschaft. Figurationen und Inszenierungen in der Romantik. Hg. von Antje Arnold, Walter Pape und Norbert Wichard. Berlin und Boston 2020, S. 37–65.
- Winter, Ilse: Untersuchungen zum serapiontischen Prinzip E. T. A. Hoffmanns. Den Haag und Paris 1976.
- Wiseman, Nicholas Patrick: *Fabiola, or The Church of the Catacombs*. London 1854.
- Witte, Bernd: Vom Martyrium zur Selbsttötung. Sterbeszenen im barocken und im bürgerlichen Trauerspiel. In: *Daphnis* 23 (1994), S. 409–430.
- Wittler, Kathrin: Einsamkeit. Ein literarisches Gefühl im 18. Jahrhundert. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 87/2 (2013), S. 186–216.
- Wolf, Burkhardt: Die Sorge des Souveräns. Eine Diskursgeschichte des Opfers. Zürich und Berlin 2004.
- Wolf, Burkhardt: Souveränität im Schmerz. Die Tortur des Martyriums. In: *Grenzgänger der Religionskulturen. Kulturwissenschaftliche Beiträge zu Gegenwart und Geschichte der Märtyrer*. Hg. von Silvia Horsch und Martin Treml. München 2011, S. 151–172.
- Wolf, Werner: Narrative and Narrativity. A Narratological Reconceptualization and its Applicability to the Visual Arts. In: *Word and Image* 19 (2003), S. 180–197.
- Wood, Ian: *The Modern Origins of the Early Middle Ages*. Oxford 2013.
- Wysling, Hans: Narzissmus und illusionäre Existenzform. Zu den Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull. Bern und München 1982.
- Zänker, Jürgen: *Crucifixa. Frauen am Kreuz*. Berlin 1998.
- Ziolkowski, Margaret: *Hagiography and Modern Russian Literature*. Princeton 1988.
- Ziolkowski, Theodore: *Das Amt der Poeten. Die deutsche Romantik und ihre Institutionen*. München 1992.
- Zumbusch, Cornelia: *Die Immunität der Klassik*. Berlin 2012.
- Zwierlein, Otto: Die Urfassungen der *Martyria Polycarpi et Pionii* und das *Corpus Polycarpianum*. Bd. 2 [...]. Berlin und Boston 2014.
- Zymner, Rüdiger: *Gattungstheorie. Probleme und Positionen der Literaturwissenschaft*. Paderborn 2003.

Personenregister

- Adorno, Theodor W. 113, 139
Alacoque, Marie 375
Alewyn, Richard 77
Alexander der Große 243
Annunzio, Gabriele di 345, 362
Arnim, Achim von 99, 102, 116, 122, 140
Arnim, Bettina von 102, 140
Arnold, Gottfried 150
Askew, Anne 262
Auerbach, Erich 158, 327
Augustinus von Hippo 53, 158, 242, 270, 387,
404, 418
- Baczko, Ludwig von 183
Bagatta, Giovanni Bonifacio 162 f.
Baring-Gould, Sabine 267
Bataille, Georges 156, 385 f., 390
Baudelaire, Charles 357, 396
Becket, Thomas → Heiliger Thomas Becket
von Canterbury
Bell, Rudolph 404
Benedikt XIV. [Prosper Lambertini] 46, 237
Benjamin, Walter 55, 323
Bertram, Johann Baptist 94
Blanckenburg, Christian Friedrich von 52
Boccaccio, Giovanni 334
Boisserée, Melchior 45, 94, 99, 101 f.
Boisserée, Sulpiz 45, 94–103, 108, 110, 181
Bolanden, Conrad von 278
Bolland, Johann 45
Bölsche, Wilhelm 286 f., 314
Bourignon de la Porte, Antoinette 375
Brecht, Bertolt 22, 38
Brentano, Bettina → Arnim, Bettina von
Brentano, Clemens 34, 41, 122, 140, 196 f., 233
Bretschneider, Heinrich Gottfried von 151
Brontë, Emily und Charlotte 262 f.
Brunschwig, Henri 144
Bülow, Eduard von 196 f.
Bürger, Gottfried August 141
Bürger, Peter 109
Burkert, Walter 30 f.
Burne-Jones, Edward 216 f., 220, 266
Byron, George Gordon 141
- Caillois, Roger 156, 385
Calderón de la Barca, Pedro 270
Chamisso, Adelbert von 140, 142
Charcot, Jean-Martin 354, 356
Chateaubriand, François-René de 41, 141,
144, 192, 233–263, 269, 273, 414 f., 418
Chézy, Helmina von 259–261
Chochem, Martin von 188
Circignani, Niccolò 318
Clemens von Alexandrien 387
Corneille, Pierre 245, 259
Courbet, Gustave 352
Courths-Mahler, Hedwig 333
Cyprian [von Karthago] 25, 135
- Dahn, Felix 288, 314, 324
Debussy, Claude 362
Decius 125 f., 131, 135
Delaroche, Paul 346 f., 351, 356
Dickens, Charles 318
Diderot, Denis 151, 279, 319
Diokletian 192, 240–244, 252, 261, 263, 268,
278, 360, 379

- Donizetti, Gaetano 259
 Dryden, John 248
 Dubos, Jean-Baptiste 65
 Dürer, Albrecht 81, 92
 Durkheim, Émile 156, 385
- Eckermann, Johann Peter 179
 Eichendorff, Joseph von 34, 113, 120–122,
 139–141, 233, 273, 276
 Eliot, George 339
 Emmerick, Anna Katharina 197, 276
 Epp, Friedrich 99
 Eusebius von Caesarea 25, 263–265, 379
 Eyck, Jan van 95
- Feuerbach, Ludwig 200, 221
 Flaubert, Gustave 197, 259, 337, 357 f., 378 f.,
 415
 Fontane, Theodor 10–12, 141, 206, 339
 Foucault, Michel 386–390
 Fouqué, Friedrich de la Motte 122, 140, 142,
 183
 Foxe, John 150, 232
 Fra Bartolommeo 360
 France, Abbé Martin Louis 266 f.
 Freiligrath, Ferdinand 199
 Freud, Sigmund 390
 Freytag, Gustav 141
 Friedrich II. [Preußen] 54
 Friedrich Wilhelm IV. [Preußen] 142, 196
 Frye, Northrop 358
- Gardiner, Stephen 262
 Gauguin, Paul 13
 Gehlen, Arnold 228
 Genaille, Felix-François 258
 Gérômes, Jean-Léon 352
 Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von 141
 Gibbons, Edward 264 f.
 Girard, René 30 f.
- Gleim, Johann Wilhelm Ludwig 162 f.
 Goethe, Johann Wolfgang von 22, 35, 38, 55 f.,
 98–100, 110, 141, 159 f., 171, 179–181, 184,
 194, 319
 Görres, Joseph 233
 Grimm, Jacob und Wilhelm 102
 Grünewald, Matthias 29
 Gryphius, Andreas 270
 Günderrode, Karoline von 140
 Günther, Agnes 28, 42, 321–340, 413, 417
 Gurlitt, Ludwig 285, 288
 Gutzkow, Karl 261
- Hahn-Hahn, Ida 196, 200, 311 f.
 Hardenberg, Georg Philipp Friedrich von
 → Novalis
 Hassler, Ludwig Anton 261
 Haupt, Theodor von 261
 Hauptmann, Gerhart 198
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 51, 93, 111,
 319
 Héger, Constantin 262
 Heilige Agnes von Rom 187 f., 197, 268, 322,
 338
 Heilige Birgitta von Schweden 188, 192
 Heilige Blandina von Lyon 379
 Heilige Cäcilia von Rom 60, 63 f., 71, 76, 105,
 134, 161, 187 f., 245
 Heilige Donata 237
 Heilige Dorothea 34, 188, 200–203, 207–221,
 304
 Heilige Elisabeth von Thüringen 188
 Heilige Euphemia von Chalkedon 379
 Heilige Euphrosyne von Alexandria 188
 Heilige Julia von Korsika 342, 344–346, 350,
 354
 Heilige Katharina von Alexandrien 34, 65,
 134, 188, 321
 Heilige Katharina von Schweden 192
 Heilige Katharina von Siena 188

- Heilige Kummernis [Wilgofortis] 391
 Heilige Margareta von Antiochia 188
 Heilige Maria von Ägypten 392
 Heilige Marina von Bithynien 391
 Heilige Pelagia von Antiochia 391 f.
 Heilige Perpetua 25, 34, 258, 268
 Heilige Thekla von Ikonium 321, 379
 Heiliger Antonius (der Große) 25, 134, 189, 240, 242, 244 f. 391 f.
 Heiliger Hieronymus [Sophronius Eusebius] 26, 132, 241 f., 245 f., 391 f.
 Heiliger Hilarion von Gaza 391
 Heiliger Paulus von Theben 134, 189, 240, 242, 245, 391
 Heiliger Sebastian 320, 357–370, 378, 383, 397
 Heiliger Serapion 43, 45, 122–138, 145, 413
 Heiliger Thomas Becket von Canterbury 293–299, 301–303
 Heine, Heinrich 44, 138, 318
 Heinrich II. [England] 293–298
 Herder, Johann Gottfried 41, 141, 148 f., 152 f., 158–185, 187, 189, 193, 196 f., 200, 221 f., 228, 414 f.
 Herder, Maria Caroline 163
 Hirschfeld, Magnus 359, 383
 Hoffmann, E.T.A. 20, 43, 45, 122–138, 413
 Hofmannsthal, Hugo von 345, 354
 Holbach, Paul Henri Thiry de 48, 54
 Hölderlin, Friedrich 43, 55, 58, 62, 157
 Homer 161, 249, 258
 Hopkins, Gerard Manley 215, 217–220
 Hume, David 54, 166
 Hutten, Ulrich von 300
 Huysmans, Joris-Karl 396

 Imhoff, Amalie von 183

 Jacobus de Voragine 26
 Jarman, Derek 359
 Jolles, André 36 f., 153, 315

 Julian Apostata (Kaiser) 113, 288 f.
 Jünger, Ernst 411

 Kafka, Franz 41, 395–411, 413
 Kant, Immanuel 109
 Keller, Albert von 352 f., 356
 Keller, Gottfried 20, 35, 41, 141, 149, 184, 195, 197–221, 281–285, 294, 300, 303 f., 414 f., 419
 Kingsley, Charles 280
 Kinkel, Gottfried 214
 Kleist, Heinrich von 35, 38, 43, 142, 197, 291 f., 415
 Klinger, Friedrich Maximilian 141
 Klinkowström, Friedrich August von 232 f.
 Klopstock, Friedrich Gottlieb 33, 55 f., 157, 166, 187
 Konstantin 240–243, 269
 Körner, Theodor 178–181, 214 f.
 Kosegarten, Ludwig Gotthard 41, 149, 183–197, 199–201, 203, 214 f., 221 f., 226, 414 f.
 Kosofsky Sedgwick, Eve 391
 Krafft-Ebing, Richard 373–375, 383
 Kralowsky, Friedrich 133
 Kronfels, Karl von 262
 Kubin, Alfred 363 f.
 Kupffer, Elisàr von 362 f.

 Lamartine, Alphonse de 141, 233, 379
 Le Peletier, Louis-Michel 234
 Leopardi, Giacomo 141
 Lessing, Gotthold Ephraim 49–51, 130, 150, 160
 Leyden, Lukas von 81, 92
 Lipp, Wolfgang 392 f.
 Loeben, Otto von 140
 Löwenthal, Leo 18
 Loyala, Ignatius von 300
 Ludwig I. [Bayern] 95
 Ludwig XVI. [Frankreich] 234

- Lugowski, Clemens 245
 Luther, Martin 149, 190, 247, 308
 Lyversberg, Jacob 95
- Magon, Franz Carl 273 f.
 Maindron, Hippolyte 258
 Maistre, Joseph de 141, 233, 235, 253
 Mann, Thomas 35, 38, 324, 358, 365–368
 Manzoni, Alessandro 141
 Marat, Jean Paul 234
 Marc Aurel 286, 379
 Maria I. [England] 262
 Martin von Tours 392
 Marx, Karl 235
 Max, Gabriel von 341–346, 350, 352, 354, 356
 Merowech 242, 288
 Meyer, Conrad Ferdinand 28, 41, 141, 197,
 290–304, 413, 415
 Milton, John 157, 247 f.
 Moreau, Gustave 397
 Morris, William 215
 Müller, Adam 232, 292
 Murer, Heinrich 162 f.
 Musil, Robert 357
 Mussini, Luigi 258
- Napoleon Bonaparte 252
 Nero 8–12, 269, 271, 349, 351, 380 f.
 Newman, John 266, 275, 280
 Nietzsche, Friedrich 113, 413
 Novalis [Georg Philipp Friedrich von Harden-
 berg] 33, 43, 58, 112–115, 122, 140, 222
- Otto, Rudolf 213
 Overbeck, Friedrich 232
 Ovid 243
- Papebroch, Daniel 150
 Pascal, Blaise 247
 Petronius, Titus 270
- Pfenninger, Johann Konrad 168
 Pichat, Michel 258
 Pierre et Gilles [Pierre Commo, Gilles
 Blanchard] 359
 Pinel, Philippe 131
 Piombo, Sebastiano del 103–105
 Pius IX. 267, 274
 Pius VI. 236
 Platen, August von 360
 Pyrker, Johann Ladislaus 196
- Ranking, Maurice Boyd Montgomerie 215
 Reik, Theodor 375
 Reil, Johann Christian 131
 Reinhard, Wolfgang 307
 Riehl, Wilhelm Heinrich 19
 Riepenhausen, Franz und Johannes 232
 Rilke, Rainer Maria 324 f., 361
 Rops, Félicien 352
 Rossetti, Christina 201, 214 f.
 Roth, Joseph 197, 358
 Rousseau, Jean-Jacques 54
 Rubinstein, Ida 362
 Rumohr, Carl Friedrich von 232
- Sacher-Masoch, Leopold von 371 f., 375, 383
 Sade, Marquis de 352
 Saint-Beuve, Charles-Augustin 259
 Salomon, Ernst von 411
 Sapper, Agnes 333
 Sauer, Laurent 162 f.
 Scheffel, Joseph Victor 279
 Schiller, Friedrich 43, 51, 109, 141, 157, 163,
 171 f., 178–182, 184, 222
 Schilling, Heinz 307
 Schlegel, August Wilhelm 260 f., 360 f.
 Schlegel, Dorothea 181, 232, 292
 Schlegel, Friedrich 33 f., 41, 45, 58, 84, 94 f.,
 102–108, 110 f., 116–119, 121, 143 f., 148,
 181–183, 222, 232, 292

Schleiermacher, Friedrich 114–116, 147, 165,
 299, 373
 Schlosser, Christian Friedrich 232
 Schlosser, Johann Friedrich Heinrich 232
 Schmalz, Herbert 355 f.
 Schnetz, Jean Victor 346
 Schnorr, Ludwig Ferdinand 105
 Schopenhauer, Arthur 111, 225 f., 382
 Schubart, Christian Friedrich Daniel 141
 Scribe, Eugène 259
 Seeberg, Paul 289
 Seghers, Anna 357 f.
 Seneca, Lucius Annaeus 54
 Severus, Sulpicius 392
 Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper 47 f., 57
 Shelley, Percy Bysshe 141
 Siemiradzki, Henryk 8–10, 346, 349–352,
 378
 Sienkiewicz, Henryk 266, 273
 Silbert, Johann Peter 182
 Simmel, Georg 223–228, 419
 Simon, Richard 150
 Spinoza, Baruch de 150
 Stagnelius, Erik Johan 258 f.
 Stifter, Adalbert 141
 Stolberg-Stolberg, Friedrich Leopold von 232
 Stolz, Alban 196, 274
 Succi, Giovanni 398 f., 407
 Sulzer, Johann Georg 65
 Swinburne, Algernon 201, 215 f., 220

 Tacitus 264, 270
 Tertullian 256
 Tieck, Ludwig 20, 43–45, 57–78, 78–93, 98,
 108–111, 115, 119 f., 122, 124, 136–138, 143,
 147, 159, 233, 260, 414
 Treitschke, Heinrich von 288

 Vasari, Giorgio 63–65, 81, 360, 414
 Virgil 258

 Vischer, Friedrich Theodor 194
 Voltaire 45 f., 264

 Wackenroder, Wilhelm Heinrich 20, 44, 57–79,
 108 f., 120, 159, 414
 Wallraf, Franz Ferdinand 95, 103 f.
 Walser, Robert 379–382
 Waterhouse, John William 346–348, 350 f.
 Weber, Max 279, 313
 Weigl, Petr 359
 Werner, Zacharias 122, 232
 Wessenberg, Ignaz von 262
 Wieland, Christoph Martin 48, 59, 61, 151, 179
 Wintergerst, Josef 99
 Wiseman, Nicholas 262, 266–269, 272, 280, 311
 Wordsworth, William 144

 Zimmermann, Johann Georg 48, 127, 132 f.
 Zola, Émile 337 f.