

Verkennungen Mahomeds

Charakterisierung und Stereotypisierung bei Karoline von Günderrode

Sebastian Schönbeck

Karoline von Günderrode veröffentlicht im Jahr 1805 unter dem Pseudonym Tian das Drama *Mahomed. Der Prophet von Mekka*.¹ Die titelgebende Hauptfigur des Dramas, Mahomed, verfolgt im Verlauf der Handlung den Plan, die Bürger:innen Mekkas von seiner Rolle als gütiger, menschlicher Prophet zu überzeugen. Sie sollen in ihm den Propheten und ihren Herrscher erkennen. Aber die Überzeugung gelingt nur in Teilen, die Hauptfigur wird immer wieder verkannt. Zentral für weite Teile der Handlung ist also ein Wechselspiel zwischen Erkennen und Verkennen und damit die offene Frage nach der Identität Mahomeds. Die Unsicherheit, ob es sich bei ihm um einen Propheten handelt, wird auch auf den:die Leser:in übertragen: Ist er es? Ist er es nicht? Wer ist er? Woher wissen wir, wer er ist?

Wenn Günderrode mit ihrem Drama, das sie gegen die erheblichen Widerstände aus ihrem Umfeld publiziert (vgl. Hilger 2009: 98f., Schönbeck 2024, im Erscheinen),² die Frage nach der Identifizierung und Charakterisierung ins Zentrum stellt, dann weicht sie hierbei vom scheinbar konsistenten Bild des Betrügers, Fanatikers und falschen Propheten, das bis heute die antiislamischen Ressentiments prägt, ab. Diese Abweichung wird vor allem im Verhältnis von Günderrodes Drama zu Voltaires *Le fanatisme ou Mahomet le prophète* (1742) und zu Goethes Übersetzung desselben deutlich. Denn Voltaires und Goethes Charakterisierungen der Figur Mahomeds weisen genau in die entgegengesetzte Richtung – sie reproduzieren und verhärten das Stereotyp und prägen es nachhaltig, ungeachtet der Komplexität der Entstehungsbedingungen von Voltaires Drama und der feinen Differenzierungen, die Goethe in seine Übersetzung einwebt. Im Folgenden werde ich den Fokus auf

1 Das Drama erscheint in einer Sammlung zusammen mit anderen Texten (neben *Mahomed* das Drama *Hildgund* sowie vier Gedichte) unter dem Titel *Poetische Fragmente von Tian* bei Friedrich Wilmans in Frankfurt a.M.

2 Zum Komplex einer ›weiblichen Dramatik‹ um 1800 vgl. die Arbeiten von Dagmar von Hoff (1989, 1992, 1995) und von Susanne Kord (1992, 1996).

Günderrodes Bearbeitung der Figur Mahomeds legen, die Texte Voltaires und Goethes als Kontexte heranziehen, und dabei die Frage ins Zentrum rücken, welchen Charakter und welche Charakterisierung sie ihren Vorläufern entgegenstellt. Weiterhin frage ich, ob sie dabei eine individuellere und komplexere Mahomed-Figur entwirft oder ob sie sich in eine andere – anders funktionierende – Form der Stereotypisierung verstrickt.

Der Beitrag verfolgt die Hypothese, dass die poetologische Entscheidung, die offene Frage der Identifizierung und Charakterisierung ins Zentrum ihres Dramas zu stellen, das Stück für eine Auseinandersetzung mit der Frage nach einer diversitätssensiblen literaturwissenschaftlichen und museologischen Darstellung romantischer Texte und Kontexte prädestiniert.³ Im Umgang mit *Mahomed. Der Prophet in Mekka* lässt sich etwas über die Bildung und Reproduktion von Stereotypen lernen.

Da sich der Hauptkonflikt Mahomed in Günderrodes Drama an dem Wechselspiel von Erkennen und Verkennen ausbildet, ist die Auseinandersetzung mit der Selbst- und Fremdcharakterisierung der Figur mit einer Reflexion darüber verbunden, wie das Stereotyp des islamischen oder gar ›islamistischen‹ Fundamentalisten entsteht, funktioniert und reproduziert wird. Denn mit der Charakterisierung Mahomed wird zugleich *pars pro toto* eine Identifizierung – und eine wiederum durch die literarische Darstellung gestützte soziale Verkennung – jener ermöglicht, die an ihn oder an ›den Islam‹ glauben. Jede Analyse der Verkennungsszenen Mahomed und ihrer Aufnahme in verschiedenen Rezeptionskulturen lässt sich demzufolge auch als Erhellung der literarischen Bildung von Stereotypen perspektivieren.

Dass Mahomed sich selbst als Prophet erkennt und die Bürger:innen Mekkas ihn als Propheten erkennen oder als Schwindler verkennen, ist zentraler Bestandteil seiner überlieferten Vita, die den genannten Dramen zugrunde liegt und die im 18. Jahrhundert zu einer reichen Auseinandersetzung mit dem Propheten führt (vgl. Saviello 2015, Cyranka 2018). Der gemeinsame Nenner der Dramen von Voltaire, Goethe und Günderrode ist, dass es in ihnen um die Position des religiösen Glaubens in der Entstehungsgeschichte des modernen Individuums im Rahmen von klassischen und romantischen Dramenentwürfen geht. Das Wechselspiel von Erkennen, Anerkennen und Verkennen – Begriffe, für die die antike Dramentheorie den Ausdruck ›Anagnorisis‹ kannte⁴ – ist in ihnen allen zentral sowie jeweils spezifisch gewichtet und ausgestaltet. Im Mittelpunkt der Darstellungen steht

3 Dass Günderrode als Schriftstellerin der Romantik zu verstehen ist, setze ich mit Becker-Cantarino (2000) voraus, obgleich diese Frage im Detail zu diskutieren wäre. Zu Günderrodes romantischen Gattungsexperimenten vgl. Ilbrig (2024).

4 Die interdisziplinären Filiationen der Anagnorisis zeigen sich bei Kennedy (2009), zur Theoriesgeschichte des Begriffs vgl. Cave (1988).

dabei durchweg Mahomed als Person und Prophet,⁵ Mahomed als jemand, dessen individuelles Sprechen zugleich Gottes Wort bezeugen soll.

Karoline von Günderrodes Geburtshaus in Karlsruhe, in dem sie 1780 zur Welt kam, ist nicht wie andere Dichter:innenhäuser als Ort literaturgeschichtlicher Vermittlung erhalten.⁶ Wenig ist über dieses Haus bekannt. Auch das Haus, in dem sie mit ihrer Familie in Hanau lebte, steht nicht mehr (vgl. Schneider 1997).⁷ Im Alter von siebzehn Jahren wurde Günderrode in das Cronstett-Hynspergische Damenstift am Roßmarkt in Frankfurt a.M. gegeben (vgl. von Gersdorff 2011: 21); in ein Haus, an dessen Stelle sich mittlerweile eine Drogeriefiliale befindet. In Oestrich-Winkel am Rhein erinnert ein Gedenkstein an den Freitod der Dichterin im Jahr 1806. Es existiert kein zentraler Ort der literaturgeschichtlichen Vermittlung ihrer Texte, kein Geburts- oder Wohnhaus.

Aus diesen Gründen kann ich im Folgenden nur in Richtung einer denkbaren Ausstellung von Günderrodes Texten an einem Vermittlungsort, der sich dieser Aufgabe annähme, argumentieren. Insbesondere geht es mir also um die Möglichkeiten und Potentiale einer literaturwissenschaftlich informierten Ausstellung des *Mahomed*-Dramas, seiner Paratexte und Kontexte. Im Folgenden möchte ich drei sukzessive Schritte vorschlagen, die bei der Entstehung einer solchen Ausstellung oder im Ausstellungsraum selbst realisiert werden können: erstens den einer kontextualisierenden Historisierung und zweitens den einer reflektierenden Theoretisierung. Diese beiden Schritte möchte ich in einem dritten resümierenden Schritt als Bestandteile einer diversitätssensiblen, kuratorischen Praxeologie vorschlagen.

-
- 5 Um die Person Mahomed geht es hier insofern, als seine Anerkennung sich auf seine Rolle als Prophet bezieht. So gesehen versucht Mahomed in den Dramen die Person des Propheten zu spielen. Ein Teil der ihn umgebenden Figuren erkennt dies an, ein anderer Teil verkennt und verbannt ihn. Die Etymologie des Person-Begriffs, wie sie sich im *Grimmschen Wörterbuch* nachlesen lässt, geht auf den lateinischen Ausdruck *persona* (Maske) zurück und zeigt dessen theater- und dramentheoretische Implikationen. Zur Gleichsetzung von Person und Maske vgl. Weihe (2004). Zur historischen Semantik des Begriffs ›Person‹ vgl. entsprechendes Lemma im *Grimmschen Wörterbuch*. Das lateinische *persona* »bedeutet ursprünglich die den ganzen Kopf des Schauspielers bedeckende Maske mit trichterförmiger Mundöffnung zum Verstärken der Stimme, sodann die darzustellende Rolle des Schauspielers, das von ihm darzustellende oder dargestellte Individuum, den Schauspieler in seiner Rolle, welche Bedeutung im 16. Jahrhundert durch die Übersetzung lateinischer Komödien mit dem Fremdwort in die deutsche Sprache gekommen ist.« (»person, f.«, Kleinschreibung im Original, S.Sch.)
- 6 Einen wunderbaren Überblick über Orte literaturgeschichtlicher Erinnerung und Vermittlung der Romantik in Literaturhäusern, Gedenkstätten und Literaturmuseen bieten Bohnenkamp-Renzen/Bunzel/Ilbrig (2021).
- 7 Hinweise zum Gedenken an Karoline von Günderrode in Hanau verdanke ich Astrid Hohlbein und Matthias Weber.

1. Kontextualisierende Historisierung

Neben Voltaires *Mahomet* und Goethes Übersetzung desselben wurden bereits von Erich Regen im Jahr 1910 zwei weitere grundlegende Quellen für Günderrodes *Mahomed* benannt. Zum einen Count de Boulainvilliers' *Vie de Mahomet* (frz. 1730, dt. 1740, 1742, 1786), zum anderen Jean Gagniers *La vie de Mahomet traduite et compilée de l'Alcoran* (frz. 1732, dt. 1802/04), zwei Bücher also, die auch Voltaire zur Verfügung standen (vgl. Regen 1910: 29, Todd 2002: 7–17).⁸ Wie schon bei Regen und kürzlich auch in Stephanie M. Hilgers Lektüre des Dramas deutlich wird, stehen sich die Charakterisierungen Mahomets von Gagnier und Boulainvilliers diametral gegenüber, wobei Günderrode, wie Hilger zeigt, letzterem (Boulainvilliers) und damit einer positiven Charakterisierung näher steht (vgl. Hilger 2009: 112). Hilger kontrastiert die Positionen anhand der Kritik von Gagnier an Boulainvilliers, letzterer hätte nur einen Roman, aber keine Geschichte verfasst und stelle der eigenen vermeintlichen Objektivität die Subjektivität des anderen gegenüber. Gagniers Charakterisierung kulminiere – so Hilger weiter – schließlich in dem Urteil, es handele sich um einen »faux Prophète Mahomet, & sa Religion, ou plutôt sa folle & impie Superstition« (Gagnier nach Hilger 2009: 111), um schließlich auch eine Opposition von Islam und Christentum zu behaupten, die sich bei Boulainvilliers nicht finde (vgl. ebd.: 112).

Dabei geht es, wie Daniel Cyranka in seiner Monographie *Mahomet. Repräsentationen des Propheten in deutschsprachigen Texten des 18. Jahrhunderts* (2018) verdeutlicht, in einem größeren Maßstab der Schriften, die sich mit dem Religionsstifter beschäftigen, nicht um zwei gegenübergestellte und voneinander abgegrenzte Religionen (etwa Islam und Christentum), sondern meist mittels einer pejorativen Charakterisierung um eine »Polemik gegen eine als falsch bezeichnete Auffassung von Gott, von Jesus, von den Propheten [...] – was eine prinzipielle, geschichtliche und theologische Zusammengehörigkeit voraussetzt« (Cyranka 2018: 487). Diese Auseinandersetzung mit dem »falschen Glauben« werde, so Cyranka weiter, »anhand der Quasi-Person« Mahomets, »einer konstruierten prophetischen Figur« (ebd.) aufgezeigt, was im Prinzip sowohl für positive als auch für negative Darstellungen gelte, wenngleich letztere – wie auch Alberto Saviello (2015) unterstreicht – im Diskurs der Aufklärung dominiert hätten.⁹

8 Weiterhin kommen Humphrey Prideaux' *The True nature of imposture fully display'd in the life of Mahomet* (1697) und der Eintrag »Mahomet« in Pierre Bayles *Dictionnaire historique et critique* (1697) als Quellen in Frage.

9 »Die Spielarten der Repräsentationen des Propheten im 18. Jahrhunderts schwanken zwischen zugeschriebenem Betrug oder Wahnsinn, Ehrgeiz, Wollust, List, Beredsamkeit, Klugheit, Moralität, Amoralität und Vernunft. Sie sind von der Konstruktion einer grundsätzlich fremden und absolut eigenen Religion weit entfernt.« (Cyranka 2018: 488) Alberto Saviello argumentiert, dass die »Beurteilung Mohammeds im 18. Jahrhundert vor allem von einem

Saviello beschreibt indes in seiner Monographie *Imaginationen des Islam* (2015) einen weiteren und für den Kontext von Günderrodes *Mahomed* bedeutsame Entwicklung im 18. Jahrhundert in der bildlichen und textuellen Beschäftigung mit dem Propheten, nämlich die Entstehung und Verbreitung des Propheten als »Kunstfigur« mitsamt einer »epistemischen Unabhängigkeit« in den Bildwelten auf den Bühnen Europas (vgl. ebd.: 170). Saviello weist darauf hin, dass die auf Objektivität zielenden historischen Darstellungen und die subjektiv-autonomen Darstellungen Mahomed's mitunter aufeinander Bezug nehmen (vgl. ebd.). Ungeachtet dessen unterstreicht Saviello, dass die Darstellung Mahomed's als Betrüger Teil einer durch die eigenen Interessen geleiteten Charakterisierung ist, die mehr darauf zielte, die eigene Vorstellung vom »richtigen Glauben« zu kontrastieren (vgl. ebd.: 173).

Im Vergleich zu den variierenden Schreib- und Argumentationsweisen des historischen Diskurses im 18. Jahrhundert ist die *literarische* Charakterisierung Mahomed's als *Imposteur*, *Imposter* oder Betrüger (je nach Kontext), wie sie bis heute die antiislamischen Ressentiments bestimmt, eindeutig pejorativ ausgeprägt. Diese pejorative Charakterisierung ist durch Voltaires *Mahomet* und durch die Übersetzungen von Lessing und Goethe für die deutschsprachige Literatur topisch geworden. Mahomet wird mit den ersten Worten der Tragödie im ersten Akt durch eine direkte Fremdcharakterisierung in das Stück eingeführt:

ZOPIRE.

Qui moi, baisser les yeux devant ses faux prodiges?

Moi de ce fanatique encenser les prestiges?

L'honorer dans la Mecque après l'avoir banni!

Non. Que des justes dieux Zopire soit puni,

Si tu vois cette main, jusqu'ici libre et pure,

Caresser la révolte et flatter l'imposture!

(Voltaire 2002: 167)

//

SOPIR.

Was? ich? vor falschen Wundern niederknien?

Dem Gaukelspiele des Betrügers opfern?

In Mekka den verehren, den ich einst verbannt?

Nein, straft, gerechte Götter! straft Sopiren,

Wenn ich, mit diesen freien, reinen Händen,

religiösen Standpunkt aus überwiegend negativ« (Saviello 2015: 169) blieb, dass jedoch die »eschatologische Interpretation als Antichrist weitgehend an Bedeutung« (ebd.) verlor und der Islam auch nicht mehr als akute Gefahr angesehen wurde: »[S]tattdessen wurde der Prophet im Zuge einer sich durchsetzenden säkularisierten Auslegung seiner Taten der Leserschaft als Eroberer, Gesetzgeber und Reformier, bisweilen sogar als ein bedeutender Akteur der Weltgeschichte vorgestellt.« (Ebd.)

Dem Aufruhr schmeichle, den Betrug begrüße!
(Voltaire/Goethe 1998: 529)

Nahezu holzschnittartig wird hier eine oppositionelle Logik konstruiert, die mit Gegensatzpaaren operiert. Zopire stellt sich mit den rhetorischen Fragen, die das Stück eröffnen, den falschen Wundern (»faux prodiges«) des Fanatikers (»ce fanatique«) Mahomet entgegen und nimmt – so scheint es – im selben Atemzug eine indirekte Selbstcharakterisierung vor. Eine Einigung lehnt Zopire gleich im vierten Vers kategorisch (»Non.«) ab, adressiert sich selbst in der dritten Person (»Zopire«) als frei (»libre«) und rein (»pure«) im Sinne von unschuldig und schließlich unbeeindruckt vom Betrug (»l'imposture«) seines Widersachers.

Zopire charakterisiert Mahomet also in den ersten Versen des Dramas – und in der eigens zu analysierenden Übersetzung Goethes zeigt sich dies deutlich – als »Betrüger«, als *Imposteur*, der die Herrschaft durch betrügerische »Gaukelspiele« erlangen wolle. Diese direkte und in den ersten Versen vorweggenommene Charakterisierung wird im Laufe des Stücks durch eine indirekte Charakterisierung, die sich durch die eigenen Handlungen und Worte der Figur des Propheten entfaltet, »gesättigt«. Mahomet zeigt sich durch seine Anstiftung zum Vätermord (Seide soll unwissentlich seinen Vater Sopir töten), durch die Vergiftung Seides (nach vollbrachtem Vätermord) und durch den Suizid Palmires (aus Verzweiflung) als rachsüchtiger Betrüger und grausamer Herrscher, dessen Handeln allein durch die Interessen des eigenen Machtgewinns und -erhalts geleitet wird. Dabei ist für die Zuschauer:innen und Leser:innen transparent, dass die Annahme, bei Mahomets Machtgewinn handele es sich um ein Wunder, einer radikalen Fehldeutung gleichkommt.

Eine markante Station in der sättigenden Charakterisierung Mahomets als *Imposteur* findet sich im dritten Auftritt des zweiten Aufzugs, in dem die Hauptfigur erstmals selbst das Wort ergreift und zu ihrem Gefolge sagt:

MAHOMET.

Invincibles soutiens de mon pouvoir suprême,
Noble et sublime Ali, Morad, Hercide, Hammon,
Retournez vers ce peuple, instruisez-le en mon nom.
Promettez, menacez, que la vérité règne;
Qu'on adore mon dieu, mais surtout qu'on le craigne.
(Voltaire 2002: 199f.)

//

MAHOMET.

Unüberwindliche Gefährten meiner Macht,
Mein edler Ali, Morat, Pharan, Ammon,
Begebt euch zu meinem Volk zurück, belehrt's
In meinem Namen, droh't, versprecht. Die Wahrheit!
Allein soll sie regieren, wie mein Gott.

Anbeten soll man ihn, man soll ihn fürchten.

(Voltaire/Goethe 1998: 544)

Hier wird die direkte Fremdcharakterisierung des Beginns durch eine indirekte Selbstcharakterisierung ergänzt. Deutlich wird bereits das für das Stück zentrale Moment der fortgesetzten Stellvertretung, das sich zudem in der Etymologie von ›Prophet‹ aufspüren lässt (vgl. »prophet, m.«). Mahomet, der als Prophet und Stellvertreter Gottes dessen Wort verkündet, überzeugt seine Gefährten, in seinem Namen das Volk durch Versprechen und Bedrohungen zu belehren und es damit demütig und folgsam zu machen. Diese Struktur der qua Rolle autorisierten und damit vorausgesetzten Überzeugung wird durch die drohende Gewalt, die bei potentiellm Widerspruch eingesetzt wird, stabilisiert. Dieselbe Logik der Stellvertretung greift auch in dem Moment, in dem Mahomet Seide auffordert, Zopire zu ermorden, ohne ihm zu sagen, dass es sich um seinen Vater handelt: »Quiconque ose penser n'est pas né pour me croire./Obéir en silence est votre seule gloire./Savez-vous qui je suis? Savez-vous en quels lieux/Ma voix vous a chargé des volontés des cieux?« (Voltaire 2002: 238) Mahomet selbst geht von einem Gegensatz zwischen Denken und Glauben aus und fordert einen stillen Gehorsam, bevor er auf die Identifikation seiner Person verweist: ›Weißt Du wer ich bin?‹ Oder in der Übersetzung Goethes: »Verkennst du wer ich bin?« (Voltaire/Goethe 1998: 562) Der Satz liest sich wie eine rhetorische Frage.

Als Zuschauer:innen und Leser:innen wissen wir, dass sich damit die direkte Fremdcharakterisierung Zopires mit der indirekten Selbstcharakterisierung deckt. Die pejorative Charakterisierung Mahomets wird in diesem Sinne im Dramentext ›ausgemalt‹, die Figur über die Tragödie als Betrüger typisiert und vor Augen gestellt. Mahomet wird als Repräsentant fanatischen Glaubens dargestellt, womit sich bei Voltaire eine grundsätzliche Religionskritik verbindet: »Voltaire's play is propaganda, and inevitably entails simplification and the sacrifice of truth to the expression of a message.« (Todd 2002: 11)¹⁰

Zwar wurde aufgezeigt, dass Goethe mit seiner Übersetzung von Voltaires *Mahomet* die pejorative Charakterisierung Mahomets im Detail abschwächt – er tilgt etwa den *fanatisme* aus dem Titel des Stücks, überträgt die Alexandriner in Blankverse und streicht den abgründigen Schlussmonolog (vgl. Mommsen 1988: 218–238,

10 Hinzuzufügen ist, dass Voltaire Todd zufolge an anderer Stelle ein ausgewogeneres Bild – das Boulainvilliers näher steht – zeichnet: »Under the influence of Boulainvilliers and others Voltaire himself eventually subscribed to a softer, more balanced, view of Islam. In the *Essai sur les mœurs*, for instance, he directly echoes Boulainvilliers in stressing that Mohammed did not invent polygamy. He also defends him against the charge of ignorance, and sees Islam as following an opposing path to Christianity by becoming progressively more humane and tolerant.« (Todd 2002: 9)

Betz 1996, Eke 2008: 92–94) – gleichwohl bleibt aber trotz dieser feinen Differenzierungen in der Übersetzung die grundsätzliche Typisierung als *Imposteur* bestehen.

Karoline von Günderrode dagegen setzt mit ihrem Drama *Mahomed. Der Prophet von Mekka* (1805) der stereotypen Charakterisierung des *Imposteurs* wiederum ein anderes, gleichsam fabriziertes Bild des Propheten entgegen. Besonders markant zeigt sich der Kontrast in der Charakterisierung aufgrund des analogen Settings: Sowohl Voltaires *Mahomet* als auch Günderrodes *Mahomed* heben am gleichen Ort (vor bzw. in Mekka) und zum gleichen Zeitpunkt (nach der Verbannung) in der Vita des Propheten an. Der Text Günderrodes zeigt am Beginn jedoch keine Personen, die Mahomed direkt charakterisieren, sondern ihn selbst:

MAHOMED. Schon Morgen! Wahrlich, ja! jener Purpurstreif in Osten verkündet das Licht des Tages, das schon der Sonne Feuerschoos entquillt. Das Gestirn der Zwillinge, das auf dieser ganzen Reise mich stets begleitet, auf das ich hoffend stets geblickt, erlischt im Morgenstrahl. Zweifaches Leben floß aus diesem Gestirn auf mich herab, und ein Sinnbild war es mir, meines doppelten Lebens, das mich theilweise an die Erde und die Geschäfte der Welt knüpft, und mich theilweise zu dem Ueberirrdischen und zu seltsamen Offenbarungen führt. Wenn die Gestirne um Mitternacht hoch über meinem Scheitel ste'n, so fallen mit ihren senkrechten Strahlen allerlei wunderliche Lichter in meine Seele, die dann verschwinden, wenn die Sterne vom Sonnenlicht verschlungen werden. (SW I: 111)

Gezeichnet wird ein orientalistisch anmutendes Bild einer morgenländischen Landschaft, die an der Schwelle von Nacht (»Gestirn der Zwillinge«) und Tag (»Sonne Feuerschoos«) steht.¹¹ Der Moment des Dazwischen, in dem nicht mehr Nacht aber auch noch nicht Tag ist, korrespondiert mit Mahomedes besonderer Disposition. Denn im Anschluss reflektiert er seine eigene Position als Person, der qua Natur ein »zweifaches Leben« gegeben wurde, eines, das ihn an die »Erde und die Geschäfte der Welt« bindet und eines, das ihm durch »Offenbarungen« Zugänge zum »Ueberirdischen« gewährt. Mahomed charakterisiert sich am Beginn dieses ersten »Zeitraums«¹² damit als selbstreflexives, doppelt codiertes Individuum. Wenig später wendet er sich gegen die präskriptiven Vorgaben seines eigenen Charakters. Sein »liebste[r] Freund« (ebd.: 112) Nahlid berichtet ihm bei seiner Ankunft,

11 Im zweiten Zeitraum fällt der lutherische Ausdruck »Morgenland[]« (SW I: 138), mit dem gemeinhin »der Orient« und damit das Gegenstück zum Abendland assoziiert wird. Zum Begriff vgl. etwa Polaschegg (2008: 16).

12 Offenbar hat Günderrode die Akte als Reaktion auf eine Kritik von Christian Gottfried Nees in »Zeiträume« umbenannt: »Die Abtheilung in 5 Akte widerspricht offenbar dem Titel eines Fragments; denn ein Fragment in 5 Akten, d.h. mit der Form der Vollendung ist nur ein *mißlungenes* Drama. Diese Eintheilung darf also nicht bleiben.« (Christian Gottfried Nees an Karoline von Günderrode, 2. Juli 1804, in: Preitz 1962: 246)

dass die Koreschiten ihm Entschädigungsleistungen verwehren würden, mit der Begründung, er hätte mit den verfeindeten Sahamiten »geheime Unterhandlung gepflogen« (ebd.: 113). Mahomed hingegen erwidert, er wolle von wichtigeren Dingen sprechen:

MAHOMED. Du staunest? Wohl gab es eine Zeit, wo nichts meinen Geist so beschäftigte, als der Wunsch nach rächender Gerechtigkeit für meine gute Sache, wo nichts mir so am Herzen lag, als die Hoffnung, meine stolzen Feinde zu demüthigen. Doch alles ist nun anders, ein Höheres liegt mir ob und andere Sorgen. Ob die Koreschiten mir Gerechtigkeit wiederfahren lassen oder nicht, mir gleichviel, ich bedenke dies, und alle die kleinen Händel, das tägliche Getreibe menschlicher Geschäftigkeit nicht ferner. (Ebd.: 113f.)

Mahomed's Worte klingen wie ein poetologischer Kommentar auf jene Texte, durch die sich die Wahrnehmung als religiöser Fanatiker weiter verfestigt hatte. Mit der Frage »Du staunest?« mag sich nicht nur Nahlid, sondern auch der:die irritierte Leser:in angesprochen fühlen, dem:der es Probleme bereitet, diesen Mahomed mit dem Voltaires und Goethes zu identifizieren. Ist er es? *Dieser* Mahomed charakterisiert sich selbst, indem er sich von seiner vormaligen Rachlust und Feindseligkeit distanzieren. Es darf vorweggenommen werden, dass sich der Verdacht, bei diesen Worten könne es sich gleichsam um eine rhetorische List handeln, nicht erhärtet. Vielmehr deuten seine Worte auf einen Wandel seines Charakters in seiner Lebensgeschichte. Der erste ›Zeitraum‹ handelt maßgeblich davon, wie seine Vita, die er in langen prosaischen Einlagen erzählt, zu dem Punkt hinführt, an dem die Handlung einsetzt. Zentral in der an Nahlid adressierten Lebensgeschichte ist, dass er sich in der Vergangenheit selbst als Prophet erkannt hat. Nachdem ihn seine »innern Offenbarungen« quälten und sich Mahomed in eine Wüste verirrt, erscheint ihm ein »tröstender Engel« (ebd.: 117) und spricht zu ihm:

[S]iehe! glaube! thue! Aber ich antwortete: ich bin ein Sterblicher nur, und dies ist ein unsterbliches Werk. Da nahm der Engel das Herz aus meiner Brust und drückte es gewaltig, bis ihm ein dunkler Tropfen entquoll, es war die irdische Angst und der Zweifel; und als er das Herz wieder in meine Brust gefügt hatte, war es mir sehr wohl und leicht, denn die enge Schranke der Sterblichkeit war von mir abgefallen. (Ebd.: 117f.)

Mahomed überzeugt also zunächst Nahlid davon, dass er sich selbst als Prophet erkannt hat und dass dies der Grund ist, weshalb er irdische Konflikte wie den zwischen den Koreschiten und Sahamiten für irrelevant hält. Weiterhin ist die Selbsterkenntnis als Prophet durch die Begegnung mit dem Engel der Grund dafür, dass

er sich selbst als über der Zeit stehend darstellt.¹³ Auch andere von ihrer irdischen Endlichkeit zu befreien, ist Teil des Versprechens, das er dem Volk nach dem Eintritt nach Mekka gibt:

MAHOMED. Freunde! Mitbürger! Ich habe euch berufen mit euch zu reden, nicht wie ein Mensch zu den Menschen, nein, ein höh'rer Geist spricht durch mich zu euch, und er will euch durch mich zum Leben führen; nicht versteh ich der Rede Künste noch Schmeichelei, die die Herzen gewinnt, wie der Geist mir gebietet, so thue ich (ebd.: 127).

Günderrodes Mahomed gewinnt das Volk Mekkas nicht durch den manipulativen Einsatz Dritter, wie es bei Voltaire der Fall war (vgl. Voltaire 2002: 199f.), sondern durch seine eigene Redekunst. Mit seiner ersten Rede an das Volk teilt Mahomed selbiges in zwei Hälften, in jene, die seinen personalen Status erkennen und anerkennen, ihm folgen und gehorchen und jene, die ihn verkennen und »verläumdern, hassen, verfolgen.« (SW I: 126)¹⁴ Soufian, zentraler Vertreter seiner Widersacher, reproduziert in seiner missgünstigen Widerrede jene negativen Eigenschaften aus dem Spektrum des Stereotyps, wenn er davon ausgeht, dass Mahomed »den Propheten« spielt, »nicht nur um ihn zu spielen, o nein! er spielt ihn um des Gewinnes halben.« (Ebd.: 141) Begleitet wird der Verdacht, es handele sich bei Mahomed um einen Betrüger von einer Vernichtungsphantasie, so heißt es, man möge ihn »mit der Wurzel aus[reißen]« (ebd.: 142). In der Darstellung Mahomedes dagegen verzichtet der Text weitestgehend auf die Kernpunkte der pejorativen Charakteristik, die noch Voltaires Tragödie bestimmt hatten: Rachlust, Grausamkeit und Gewalt zählen dagegen zur Charakteristik seiner Widersacher. Das eigene Erkennen und die Anerkennung als Prophet werden der Verkennung und dem Vorwurf des Betrugs und der Täuschung gegenübergestellt. Dies ist der zentrale Konflikt des Stücks, zu dem sich Leser:innen und Besucher:innen einer potentiellen Literatúrausstellung positionieren können.

Nach seiner abermaligen Verbannung aus Mekka wird Mahomed von Soufian mit einer vorausseilenden Morddrohung verfolgt und schließlich vor dem Großemir Habib-Ebn-Malec »des Hochverraths, der Gotteslästerung, des Aufruhrs und des Mordes« (ebd.: 175) angeklagt. Aber durch den Einsatz eines Wunders (Mahomed verdunkelt und erhellt den Mond; vgl. ebd.: 181) wird er in einer Art Gerichtsszene, in der Habib über den Konflikt entscheiden soll, nochmals in seiner Rolle als Prophet

13 »Ich habe, seit ich von dir entfernt war, mehr denn hundert Jahre verlebt, denn ich war nicht in der Zeit, nein! über ihr, und sah, wie sie in ihren Strudeln das sterbliche Geschlecht dahin reißt.« (SW I: 114)

14 An der Stelle, an der diese Worte fallen, warnt Abu-Taleb Mahomed davor, vor das Volk Mekkas zu treten und seinen Herrschaftsanspruch mit Verweis auf seinen personalen Status geltend zu machen.

anerkant: »Ja wahrlich, Mahomed ist ein Prophet; ihr Völker/Arabiens! ihr Männer von Mekka! hört mich! Es ist nur ein/einziger Gott und Mahomed ist sein Prophet.« (Ebd.) Nach dieser »richterlichen« Anerkennung schlichtet Mahomed den aufflammenden Kampf zwischen Soufian und seinen Gefolgsleuten und untermauert damit seinen göttlichen Auftrag, »daß Friede, Eintracht und Gesundheit widerkehren auf Erden« (ebd.: 163) im Glauben an einen, nämlich seinen Gott.

Auch im Drama von Günderröde ist es Mahomed's Ziel, die Herrschaft über Mekka zu erlangen. Allerdings wird dabei nicht – wie bei Voltaire und Goethe – eine grausame, allein auf Gewalt zielende rhetorische List eingesetzt (der initiierte Vätermord am Widersacher), um das politische Ziel der Machtergreifung über Mekka zu erreichen. Stattdessen ist Mahomed's Ziel hier primär die Anerkennung als Prophet, als menschlicher Stellvertreter Gottes, als Zeuge und Verkünder von dessen Wort. Günderröde's Drama kreist um die Frage, wie Mahomed mit einem Verzicht auf physische Gewalt, mit Güte, Erhabenheit und rhetorischem Geschick seine Anhänger um sich versammelt, indem er sie von seiner Rolle überzeugt, indem sie ihn als Prophet erkennen und anerkennen. *Mahomed* reproduziert damit weniger das Stereotyp des religiös verblendeten Fanatikers, sondern stellt die Hauptfigur als taktisch klugen Herrscher vor, der seine Anhänger durch wundersame Taten und eine begeisternde Selbstcharakterisierung für sich einnehmen kann und der so auch die Macht über Mekka erlangt. Die vorgeführten Wunder lassen sich dabei nicht rational verstehen, sie lassen sich nur zeigen und erfahren. In diesem Sinne wird die ästhetische Erfahrung bei der rhetorischen Überzeugung und damit bei der Anerkennung als Person im Vergleich zur rationalen Erkenntnis stärker gewichtet.

2. Reflektierende Theoretisierung

Wie lassen sich diese Vorgaben in der Geschichte der deutsch-französischen Verarbeitungen Mahomets bzw. Mahomed's, dessen Charakter in den Texten zwischen Verkennen und Erkennen, zwischen Individualisierung und Stereotypisierung schwankt, im Rahmen einer diversitätssensiblen Literatúrausstellung aufgreifen? Diese Frage lässt sich besonders erhellend mit der Rezeptionsgeschichte von Günderröde's *Mahomed* und mit der Theoriegeschichte, in diesem Fall der postkolonialen Theorie, beantworten.

Zunächst öffnet Ingeborg Solbrig in ihrem Aufsatz *Die orientalische Muse Meletes* (1989) den Blick für sämtliche Mahomed-Dichtungen Günderröde's, darunter neben dem Drama der Essay *Geschichte eines Braminen* (1803) und das Gedicht *Mahomets Traum in der Wüste* (1804). Solbrig zufolge lässt sich der Orientalismus Günderröde's vor dem Hintergrund ihrer Religiosität und ihrer geschichtsphilosophischen Studien verstehen. Günderröde's Glauben stehe »dem Neuplatonismus nahe, wonach die Welt in ihrem Stufensystem zum einen Emanation, zum anderen Heimkehr aus der

Entfremdung« (Solbrig 1989: 302) sei. »Der Orient« ist dabei für sie kein lokalisierbarer, sondern ein abstrakter Ort, wie er sich auch in der Geschichtsphilosophie ihrer Zeit, etwa in Herders *Ideen zur Philosophie der Menschheit* (1784–1791) findet (vgl. etwa Hofmann 2008). In ihrer Lektüre legt Solbrig Wert auf die Abweichungen Günderrodes von den islamischen Quellen, vielmehr zeige sich im Drama *Mahomed* die eigene Vorstellung einer »dynamische[n], reinigende[n] Kraft«, die mit dem Vorgang der »mystischen Erleuchtung« (Solbrig 1989: 305), wie Mahomed sie proklamiert, in Beziehung stehe. Weiterhin gehe der Text von einer essentialisierten Natur aus, mit der das Ich in einer *unio mystica* verschmelzen kann.¹⁵ Ähnlich kulminieren auch Al-mors Gedanken in *Geschichte eines Braminen* in der spinozistischen Vorstellung einer »unendlichen Kraft«: »Es ist eine unendliche Kraft, ein ewiges Leben, das da Alles ist, was ist, was war und werden wird, das sich selbst auf geheimnisvolle Weise erzeugt, ewig bleibt bey allem Wandeln und Sterben.« (SW I: 309)

Solbrig argumentiert weiter, dass sich diese Vorstellung, die sich in der *Geschichte eines Braminen* zeige, weit »vom strengen Monotheismus des Islam« distanzieren und die »Person des arabischen Religionsgründers« hierin eine »untergeordnete Rolle« spiele (Solbrig 1989: 311). Auch für das Drama *Mahomed* diagnostiziert Solbrig, dass sich nicht nur die »Verherrlichung des sieghaften Gottesgesandten« (ebd.: 314), sondern auch »Günderrodes Geschichtsphilosophie *par excellence*« (ebd.: 315) und insbesondere in der »Mahomed-Figur christliche Züge« (ebd.: 319) zeigen würden. Solbrigs Pointe, dass die »historisch tradierte Vision Mahomed« Günderrode allein als »Gestaltungsvorlage« diene, »indem sie den religiösen Mythos gemäß ihren philosophischen Vorstellungen aktualisierte« (ebd.: 321), weist in die Richtung einer Lektüre, die Günderrodes Orientalismus stärker konturiert.

Denn Günderrode – so ließe sich im Anschluss an meine kontextualisierende Historisierung formulieren – wendet sich mit ihrer Charakterisierung nicht nur gegen die Stereotypisierung von Mahomed als *Imposteur*, sondern bedient sich ihrerseits einer orientalisierenden Darstellung, die aus der Perspektive einer diversitätssensiblen, literaturwissenschaftlichen Theorie zu beleuchten wäre. Die Sensibilität gegenüber orientalisierenden Darstellungsweisen und ihren internen Machtmechanismen wurde maßgeblich durch Edward Saids 1978 veröffentlichte Monographie *Orientalism* befördert. Saids Studie ist sowohl historisch, was das frühe 19. Jahrhundert betrifft als auch systematisch mit Blick auf Günderrodes Umgang mit Stereotypen und trotz zahlreicher kritischer Auseinandersetzungen seit ihrem Erscheinen (vgl. Polaschegg 2005: 28–38) immer noch aufschlussreich. Die durch die postkoloniale Theorie Saids geprägten Lektüren des Dramas *Mahomed* – wie ich im Folgenden anhand weiterer Stationen der Rezeptionsgeschichte

15 Diese Vorstellung mag Günderrode aus der Philosophie Schellings bezogen haben. Zur Beziehung von Günderrode zur Philosophie Schellings vgl. Ezekiel (2016), Raisbeck (2019), Nasar (2022).

zeigen werde – konnten an seiner Argumentation trotz ihrer fraglichen historisch-systematischen Korrektheit anschließen, da in *Orientalism* ›der Orient‹ grundsätzlich als ein Konstrukt westlicher Imagination, Wissenschaft und Gelehrtenwissens (genauer als »geographical, cultural, linguistic and ethnic unit«; Said 1979: 51, Said 2009: 66) behandelt wird. Teil dieser Einheit, von der Said ausgeht und die mit einer problematischen, antagonistischen Gegenüberstellung ›des Orients‹ und ›des Okzidents‹ und damit des Islams und des Christentums (bei gleichzeitiger Konzentration auf englisch- und französischsprachigen Quellen) einhergeht, ist die Typisierung Mohammeds (so die Schreibweise Saids) als »Imposter« (Said 1979: 60), deren Entstehung er mit der osmanischen Bedrohung des christlich geprägten Europas in Verbindung bringt. Ungeachtet der Frage nach der historischen Tiefenschärfe¹⁶ von Saids Argumentation beschreibt Said Mohammed in dramentheoretischer Anlehnung als »generic type« im Rahmen einer »general theatrical representation called orientale« (ebd.: 66), die er etwa in d'Herbelots *Bibliothèque orientale*, seinem *Dictionnaire universel contenant tout ce qui regarde la Connoissance des peuples de l'Orient* (1697) am Werk sieht.

Wenn Günderrode mit der Charakterisierung ihres Mahomeds gegen die stereotype Darstellung als *Imposter* anschreibt, opponiert sie damit auch gegen eine Aneignung ›des Orients‹ durch eine orientalisierende Darstellung? Wie Andrea Polaschegg darlegt, zeigt sich im 18. Jahrhundert auch im deutschsprachigen Kontext eine Faszination für die »Parallelkultur« (Polaschegg 2008: 19, 23) des Morgenlandes, die sich in der höfischen Repräsentation widerspiegeln und die an das aufklärerische Interesse für »rationale[] Erkenntnis«, für »Geheimwissen und Mysterien« und an den »Aufstieg des Bürgertums« anknüpfen kann (ebd.: 20). Die Kontinuität des deutschen Orientalismus führt Polaschegg auf die Wahrnehmung des Morgenlandes als eine »der eigenen Kultur analogen, wenngleich differenten, Zivilisation« (ebd.: 24) zurück. Um 1800 setzte sich über alle Kontinuitäten hinaus auch eine »grundlegende Neuordnung des deutschen Orientalismus« durch, die mit einer Faszination für Sprache und Geschichte verbunden sei (ebd.: 30). Gemeinsam ist beiden Feldern (Sprache, Geschichte), dass über die Parallelität von Abend- und Morgenland, sprachliche und kulturelle Ursprünge aufgeschlossen werden sollen:

Goethes »West-östlicher Divan« ist vom selben Licht der orientalischen Frühzeit durchstrahlt, das auch Günderrodes Gedichte illuminiert, Achim von Arnims »Isabella von Ägypten« den Weg in die Heimat weist und den preußischen Kronprinzen Friedrich Wilhelm IV. in die phantasierten Arme seiner »Königin von Borneo« getrieben hat. (Ebd.: 32)

16 Der Vorwurf eines ahistorischen Verfahrens zählt zu den Hauptkritikpunkten in der Rezeption von *Orientalism* (vgl. Polaschegg 2005: 30–32).

Wechselt man von dieser punktuellen Beschreibung eines ›romantischen Orientalismus‹ zurück in den engeren Rahmen der Rezeptionsgeschichte von Günderrodes *Mahomed*, dann verwundert es wenig, dass auch im Anschluss an Solbrig Analysen an Bedeutung gewinnen, die sich ihrem spezifischen Orientbild widmen. Lucia Licher hat 1995 das Potential eines interkulturellen Zugriffs auf das Drama aufgezeigt und damit auch Impulse für eine Darstellung von Diversität im Rahmen von Literatúrausstellungen oder literaturwissenschaftlichen Lektüren gegeben. Im Aufsatz »*Du mußt dich in eine entferntere Empfindung versetzen*« geht Licher von der Prämisse aus, dass die Autorin »die ihr auferlegten geographischen, kulturellen und Geschlechtergrenzen überschreitet.« (Licher 1995a: 22) Untersucht wird der Weg zur individuellen Identitätsfindung einerseits und der zu einer politischen Identitätsfindung der Kulturen andererseits. *Mahomed* wird als Beispiel für den zweiten Weg herangezogen. Licher beschreibt den Propheten als »historisches Exempel« und als »Metapher der Zeitgeschichte« (ebd.: 28). Seit seinem Ägyptenfeldzug 1793 inszeniert sich Napoleon als Soldat und Wissenschaftler und seine Zeit verdanke ihm die Erinnerung an die Isis-Weisheit: »Ich bin alles, was ist, was war und was sein wird« (ebd.), seine Machtübernahme werde von der Hoffnung einer Synthese des deutsch-französischen Weges nach der Revolution verstanden: »Deutsche Philosophie und französischer Revolutionsgeist sind symbolisiert in Mahomeds Politik mit ›Buch und Schwert‹« (ebd.). Das Drama *Mahomed* thematisiere die Möglichkeit dieser Synthese jedoch bereits als versäumt: Mit den napoleonischen Eroberungsfeldzügen werde das Bedürfnis der Beschreibung einer »Herkunfts-Kulturgemeinschaft« (ebd.: 29) geweckt, die bei Günderrode jedoch nicht auf einer xenophoben Vorstellung von ›Nation‹, sondern auf einem »universale[n] Kulturmodell« (ebd.) basiere. Dieses Modell zeichnet sich Licher zufolge durch die Aufhebung der Geschlechterhierarchie, der feudalen Herrschaftsverhältnisse, des Krieges zwischen den »verschwierten Religionen Judentum, Christentum und Islam« und der »Zersplitterung und Verfeindung innerhalb der Nationen« (ebd.) aus.

Diese utopisch anmutenden politischen Dimensionen gleichen Licher zufolge bereits zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des Dramas einem Anachronismus. Aber gerade deshalb ist es möglich, im Drama einen Gegenentwurf zu Tendenzen der Nationalisierung und der Ausgrenzung zu erblicken. Die »Gemeinschaft der Gläubigen« (SW I: 157) erkennt Licher als Gegenmodell zu den Begriffen des Staates und des Volkes, in der Figur Mahomed lässt sich demnach auch ein »Bild des möglichen ›Göttlichen‹ zwischen den Menschen« (Licher 1995a: 31) erkennen; eine Figur also, die die Aufhebung kultureller und sozialer Differenzen symbolisiert. Mahomed erscheint als Verkörperung jenes Ideals der kulturellen Identität, von der Licher schreibt, sie bestehe in der »Identifikation mit der *eigenen* Lebensgeschichte *innerhalb* der Herkunfts- und/oder Lebens-Kulturgemeinschaft *und* der Menschengemeinschaft der Völker.« (Ebd.) Dies gilt zumindest bis zu dem Moment am Ende der Handlung, an dem Mahomed Halima, Soufians Tochter (die sich ihm

angeschlossen hatte) im Rahmen eines Handels mit seinem Widersacher als Pfand einsetzt und damit ihr »Selbstbestimmungsrecht« (ebd.: 30) übergeht, um an die Macht über Mekka zu gelangen. Damit mag auch auf die Enttäuschung über Napoleons Wandel vom politischen Hoffnungsträger zur imperialistischen Bedrohung angespielt sein.

Geht man also von Saids Beobachtung aus, dass sich gerade um 1800 und mit Napoleons Ägyptenfeldzug eine westlich codierte und gewaltsame Wissensinheit ›des Orients‹ ausbildet, dann partizipiert Günderrode an derselben. An diese Prämisse anschließend lässt sich die Charakterisierung Mahomedes als maskierter Napoleon verstehen und die Analogien des Dramas zum Gedicht *Buonaparte in Egypten* (1799) hervorheben. Nicht nur sind die Parallelen zwischen dem ersten Auftritt Mahomedes im gleichnamigen Drama und dem Napoleons in *Buonaparte in Egypten* offensichtlich. Im Gedicht wird darüber hinaus deutlich, dass die Leistung der Reaktivierung der Vorzeit ganz dem französischen Feldherrn zugeschrieben und damit die Taten Mahomedes implizit zu einer Leistung westlicher Konvenienz umgedeutet werden: »Wer ruft der Vorwelt/Tage zurück? wer reiset Hüll' und Ketten vom Bilde/Jener Jsjs, die der Vergangenheit Räthsel/Dasteht, ein Denkmal vergessener Weisheit der Urwelt?/Buonaparte ist's, Jtaliens Eroberer,/Frankreichs Liebling« (SW I: 369). In dieser Hinsicht ist der Umgang des Dramas mit den islamischen Quellen vor allem als Form und Praxis einer Aneignung und als Geste einer europäischen »Überlegenheit« (Hofmann 2006: 92) zu verstehen: »Ce que l'Orient offre à Karoline von Günderrode, c'est tout d'abord un répertoire inépuisable de mythes et de héros, dont elle clamme le besoin pour échapper au conflit existentiel« (Dallet-Mann 2007: 65). Der Charakter Mahomedes, so ließe sich im Anschluss an diese Beobachtung formulieren, interessiert Günderrode als Mythos (vgl. zum Mythos u.a. Hilliard 1997, Becker-Cantarino 2008), der die Grundlage des Dramas bildet und der ihr die politische Utopie (vgl. Licher 1995b) liefert.

Diese von der Figur Mahomed ausgehende Utopie resultiert aus der Verbindung seiner Lebensgeschichte zur »Gemeinschaft der Gläubigen« (SW I: 157). Zwar ist das Ziel Versöhnung und Frieden, allerdings wird Gewalt als Mittel zum Erreichen des Ziels in Kauf genommen: »Daß Friede, Eintracht und Gesundheit wiederkehren auf Erden, dazu hat mich Gott gesandt, die Völker sollen in einen Tempel versammelt, das Heidenthum an dem neuen Altare als ein Gott wohlgefälliges Opfer geschlachtet werden« (ebd.: 163). Nachdem Mahomed erneut aus Mekka verbannt wird, beauftragt er Nahlid, Sofian zu töten. Dieser Plan wird nur nicht erfüllt, weil Halima ihn bittet, ihren Vater am Leben zu lassen. Die politische Utopie, die Mahomed verkörpert, ist also eine gebrochene, eine, die auf Frieden zielt, aber den Krieg in Kauf nehmen würde, wenngleich er nicht eintritt. Günderrodes Mahomed ist zwar kein *Imposteur* im Sinne Voltaires oder Goethes mehr, aber er ist immer noch ein ambivalenter, individualisierter Charakter eines Herrschers.

In ihrer Monographie *Woman Write Back* widmet sich Hilger im Rahmen eines Kapitels (»Staging Islam«) Günderrodes *Mahomed* und legt dabei Wert auf die Differenzen im Zugriff auf den Charakter im Vergleich zu Voltaire und Goethe. Das Drama Günderrodes entziehe sich einer vorschnellen Charakterisierung des Propheten und lege Wert auf die Nähe des Islams zum Christentum. Gleichwohl wird Mahomed als eine »figure of German idealism« (Hilger 2009: 107, 108) und damit abermals als überschreibende Aneignung dargestellt. Diese Aneignung beschreibt Hilger als sympathetische Identifizierung: »In order to achieve this identification, she uses a number of strategies to highlight similarities between Occident and Orient, Christianity and Islam.« (Ebd.) Die erste Strategie bestehe darin, dass in Günderrodes Drama Mahomed als zweifelndes Individuum mit einer eigenen Lebensgeschichte präsentiert werde, die zweite Strategie darin, dass Günderrode Mahomed als einen »protagonist with relatable Christian traits« (ebd.: 113) darstellen würde, indem Passagen aus den islamischen Quellen mit denen der Lutherbibel überblendet werden. Der Protagonist erscheint hierdurch als »agent of higher force but a character who thinks and questions« und letztlich als »strong yet humane religious and political leader« (ebd.: 115).

3. Kuratorische Praxeologie

Voltaires *Mahomet*, so ließe sich resümieren, schöpft aus der Nähe der Hauptfigur zum Typus. Der Text bedient und verfestigt das Stereotyp des *Imposteur* mit seiner Darstellung, und zwar mit den Mitteln einer zunächst direkten und schließlich auch indirekten, sättigenden Charakterisierung. Günderrode wählt mit ihrem *Mahomed* einen anderen Weg. Sie individualisiert und vermenschlicht mit ihrer indirekten Charakterisierung die Hauptfigur und geht auf Distanz zum Stereotyp. Zugleich verstrickt sie sich aber in eine neue Form der Stereotypisierung, indem sie das Bild des Herrschers mit »orientalischen Farben« koloriert und damit das einlöst, was August Wilhelm Schlegel in seinen *Vorlesungen über dramatische Kunst* (1809–11) an Voltaire bemängelt. Dessen »Gewebe von Abscheulichkeiten« (Schlegel 2018: 238) weise über die »Gränzen der poetischen Darstellung« hinaus, dem Stück fehle zudem das »orientalische Colorit« (ebd.: 239). Mahomed sei nicht nur ein »falscher Prophet«, schreibt Schlegel, sondern auch ein »zuverlässiger Begeisterer, sonst hätte er nicht durch seine Lehre die halbe Welt umgestaltet.« (Ebd.) Günderrode arbeitet sich an dieser Fähigkeit, Herrschaft durch Begeisterung zu erlangen, ab. Besonders deutlich wird das Interesse daran, wie Politisches und Ästhetisches im Verfahren der Aneignung Mahomedes zusammenspielt, schon im Gedicht *Buonaparte in Egypten*, wenn es heißt: »Der Begeisterung Funke erweckt die Söhne Egyptens« (SW I: 370). Allerdings ist auch hier die politische Utopie am Schluss gebrochen, denn die letz-

ten Verse verweisen auf einen »schrecklichen Kampf mit finsterem Wahn« und auf »des Volks Verblendung« (ebd.).

Im Vergleich zu Voltaire wird in Günderrodes *Mahomed* der Charakter der Hauptfigur nuancierter dargestellt. Dass es sich jedoch hierbei ebenfalls um eine vereinnahmende Orientalisierung handelt, wird deutlich, wenn im Anschluss an Said in Betracht gezogen wird, dass Günderrode ›den Orient‹ – wie Barbara Becker-Cantarino es ausdrückt – als einen »zeitlosen, symbolischen Raum des Ostens« (Becker-Cantarino 2008: 284) begreift. Zudem wird Mahomed als eine Figur entworfen, die eine neue, echte, göttliche, religiös-vereinende Herrschaft stiftet und die die Vorgaben der romantischen Naturphilosophie einzulösen scheint.

Günderrodes *Mahomed* ist besonders geeignet für eine diversitätssensible Literatúrausstellung. Zum einen deshalb, da das Werk von Günderrode in Literaturgeschichten, sowohl im Hinblick auf die Romantik als Epoche als auch auf Gattungsgeschichten oder nationale Literaturgeschichten immer noch vergleichsweise selten untersucht wird. Oft erregt Günderrode allein als Figur des gleichnamigen Briefromans von Bettina von Arnim Interesse. Zum anderen findet sich immer noch eine dominante Pathologisierung der Autorin und eine starke Fokussierung auf ihren Suizid am Rheinufer. Werke von Karoline von Günderrode auszustellen, verbreitert und diversifiziert also (wenngleich minimal) das Bild, das sich Leser:innen vom frühen 19. Jahrhundert zu machen gewohnt sind. Eine solche Ausstellung würde auch die Herstellung diverser Bezugnahmen und räumliche Positionierungen zu heterogenen Figuren und deren schwankenden Charakterisierungen ermöglichen. Denn genau solche intersubjektiven bzw. interpersonalen Beziehungen und Haltungen zwischen Figuren und Rezipierenden können diversitätssensible Ausstellungen besser initiieren als literaturwissenschaftliche Perspektivierungen, die meist problemorientiert angelegt sind. Dies bedeutet indes nicht, dass literaturmuseale Darstellungen keine Probleme adressieren und ebenso wenig, dass literaturwissenschaftliche Lektüren keine Positionierungen voraussetzen, im Gegenteil: Ich plädiere dafür, das literaturwissenschaftliche Vorgehen in die kuratorische Praxis zu implementieren und es für diversitätssensible Ausstellungen einzusetzen.

Das Drama *Mahomed* eignet sich besonders gut für eine diversitätssensible Literatúrausstellung: Erstens, weil die Figur Mahomed polarisiert, da sie unter dem Eindruck einer Erkennung und Verkennung agiert und sich das Schwanken zwischen Erkennen und Verkennen auch in der Rezeptionsgeschichte und potenziell auch in musealen und literaturwissenschaftlichen Rezeptionsmomenten niederschlägt. Zweitens eignet sich das Drama aber auch deshalb, weil – wie die vergleichende Charakteranalyse gezeigt hat – in Günderrodes Drama die Vorstellung von Mahomed als Betrüger zurückgestellt wird und es deshalb mit antiislamischen Ressentiments in Widerspruch steht. Zugleich findet sich im Text eine neue Form der Stereotypisierung, indem Mahomed als Figur ausgewiesen wird, die die Herrschaft über Mekka durch ihre Fähigkeit, andere durch Reden und Wunder zu

begeistern, erobern kann. Dies bedeutet indes nicht, dass Günderrodes Mahomed nicht gewaltsam vorgeht, es handelt sich um eine subtilere, anders funktionierende, ästhetisierte Form der Gewalt.

Drittens schließlich eignet sich das Drama als Gegenstand für eine diversitätssensible Literatúrausstellung, weil die Hauptfigur eine der zentralen Figuren der von Said beschriebenen ›orientalist Stage‹ und damit der postkolonialen Theorie selbst ist. Erst aus der Perspektive der *Postcolonial Studies* zeigt sich, dass es sich sowohl bei Voltaire als auch bei Goethe und Günderrode um christlich-europäische Projektionen handelt, um Vereinnahmungen also, die theoretisch schon allein deshalb systematische Identifizierungen und zugleich Verkennungen Mahomeds sind und sein müssen. Die Motivation und Kontexte dieser Vereinnahmungen zu ergründen, wäre die zentrale Aufgabe einer diversitätssensiblen Darstellung dieses Zusammenhangs.

Im Rahmen einer Literatúrausstellung zum Drama *Mahomed* ginge es nicht nur darum, die historischen Kontexte und die theoretischen Prämissen der Darstellung aufzuzeigen, sondern die Problematik des Wechselspiels zwischen Erkennen und Verkennen auf die Perspektive der Museumsbesucher:innen auszuweiten, um ihnen damit die Möglichkeit zu eröffnen, an einer Vielzahl von Perspektivierungen mitzuwirken, die zugleich zu Effekten und Gegenständen dieser Ausstellung werden könnten.

Bibliografie

- Becker-Cantarino, Barbara (2000): *Schriftstellerinnen der Romantik. Epoche – Werke – Wirkung*, München: C.H. Beck.
- Becker-Cantarino, Barbara (2008): »Mythos und Symbolik bei Karoline von Günderrode und Friedrich Creuzer«, in: Friedrich Strack (Hg.), *200 Jahre Heidelberger Romantik*, Heidelberg: Springer, S. 281–298.
- Betz, Albrecht (1996): »Voltaire-Übersetzungen: Mahomet, Tancred«, in: Bernd Witte et al. (Hg.), *Goethe Handbuch in vier Bänden, Bd. 2*, hg. v. Theo Buck, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, S. 304–308.
- Bohnenkamp-Renken, Anne/Bunzel, Wolfgang/Ilbrig, Cornelia (2021): *Schatzhäuser der Romantik. Ein Wegweiser zu Museen, Wohnhäusern und Gedenkstätten*, Stuttgart: Reclam.
- Cave, Terence (1988): *Recognitions. A Study in Poetics*, Oxford u. a.: Clarendon Press.
- Cyranka, Daniel (2018): *Mahomet: Repräsentationen des Propheten in deutschsprachigen Texten des 18. Jahrhunderts*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Dallet-Mann, Véronique (2007): »Nur das Wilde, Große, Glänzende gefällt mir«. *L'Orient de Karoline von Günderrode*«, in: Philippe Alexandre/Sylvie Grimm-

- Hamen (Hg.), *L'Orient dans la culture allemande aux XVIIIe et XIXe siècles*, Nancy: Presses Universitaires de Nancy, S. 61–72.
- Eke, Norbert Otto (2008): »Orient und Okzident. Mohammed, der Islam und das Christentum. Zur Darstellung kultureller Alterität um 1800 (mit einem Seitenblick auf die Bestände der Fürstlichen Bibliothek Corvey)«, in: Goer/Hofmann, *Der Deutschen Morgenland*, S. 85–102.
- Ezekiel, Anna C. (2016): »Introduction. The Work of Karoline von Günderrode«, in: Karoline von Günderrode, *Poetic Fragments*, hg. v. Anna C. Ezekiel, New York: Sunny Press, S. 1–37.
- von Gersdorff, Dagmar (2011): *Die Erde ist mir Heimat nicht geworden. Das Leben der Karoline von Günderrode*, Frankfurt a.M.: Insel.
- Goer, Charis/Hofmann, Michael (Hg.) (2008): *Der Deutschen Morgenland. Bilder des Orients in der deutschen Literatur und Kultur von 1770 bis 1850*, München: W. Fink.
- von Günderrode, Karoline (1990–1991): *Sämtliche Werke und ausgewählte Studien. Historisch-kritische Ausgabe*, hg. v. Walter Morgenthaller, 3 Bde., Frankfurt a.M.: Stroemfeld. (= SW 1–3)
- Hilger, Stephanie M. (2009): *Woman Write Back. Strategies of Response and the Dynamics of European Literary Culture, 1790–1805*, Amsterdam/New York: Rodopi.
- Hilliard, Kevin F. (1997): »Orient und Mythos: Karoline von Günderrode«, in: Marianne Henn/Britta Hufeisen (Hg.), *Frauen. MitSprechen, MitSchreiben*, Stuttgart: Heinz, S. 244–255.
- von Hoff, Dagmar (1989): *Dramen des Weiblichen: Deutsche Dramatikerinnen um 1800*, Opladen: Westdeutscher Verlag.
- von Hoff, Dagmar (1992): »»Ich kann es nur mit großer Blödigkeit sagen, ich schreibe ein Drama...«. Die Dramatikerin Karoline von Günderrode. Aspekte einer Inszenierung«, in: runa. *Revista portuguesa de estudos germanísticos* 17–18, S. 277–280.
- von Hoff, Dagmar (1995): »Censorship in the Work of Karoline von Günderrode«, in: *Woman in German Yearbook* 11, S. 99–112.
- Hofmann, Michael (2006): *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*, Paderborn: W. Fink.
- Hofmann, Michael (2008): »Humanitäts-Diskurs und Orient-Diskurs um 1780: Herder, Lessing, Wieland«, in: Goer/Hofmann, *Der Deutschen Morgenland*, S. 37–55.
- Ilbrig, Cornelia (2024): *Auf dem Weg zu einer Mythologie der Romantik. Karoline von Günderrodes Gattungsexperimente*, in: Frederike Middelhoff/Martina Wernli (Hg.), *Noch Zukunft haben. Zum Werk Karoline von Günderrodes*, Stuttgart: J.B. Metzler. (*im Erscheinen*)

- Kennedy, Philip (Hg.) (2009): *Recognition. The Poetics of Narrative. Interdisciplinary Studies on Anagnorisis*, New York u.a.: P. Lang.
- Kord, Susanne (1992): *Ein Blick hinter die Kulissen. Deutschsprachige Dramatikerinnen im 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart: J.B. Metzler.
- Kord, Susanne (1996): *Sich einen Namen machen: Anonymität und weibliche Autorschaft 1700–1900*, Stuttgart: J.B. Metzler.
- Licher, Lucia M. (1995a): »Du musst dich in eine entferntere Empfindung versetzen«. Strategien interkultureller Annäherung im Werk Karoline von Günderrodes (1780–1806«, in: Hannelore Schulz/Brita Baume (Hg.), *Der weibliche multikulturelle Blick. Ergebnisse eines Symposiums*, Berlin: Trafo Verlag, S. 21–36.
- Licher, Lucia M. (1995b): »A Sceptical Muhammedan. Aesthetics as a Theory of Life's Practice in the writings of Caroline von Günderrode«, in: *International Congress on the Enlightenment 9*, S. 1450–1452.
- Mommsen, Katharina (1988): *Goethe und die arabische Welt*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Nassar, Dalia (2022): »The Human Vocation and the Question of the Earth: Karoline von Günderrode's Philosophy of Nature«, in: *Archiv für Geschichte der Philosophie* 104, S. 108–130.
- »person, f.«, in: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=Po1991> vom 28.03.2023.
- Polaschegg, Andrea (2005): *Der andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert*, Berlin/Boston: De Gruyter.
- Polaschegg, Andrea (2008): »Die Regeln der Imagination. Faszinationsgeschichte des deutschen Orientalismus zwischen 1770 und 1850«, in: Goer/Hofmann, *Der Deutschen Morgenland*, S. 13–36.
- Pretz, Max (1962): »Karoline von Günderrode in ihrer Umwelt. I. Briefe von Lisette und Christian Gottfried Nees von Esenbeck, Karoline von Günderrode, Friedrich Creuzer, Clemens Brentano und Susanne von Heyden«, in: *Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts*, S. 208–306.
- »prophet, m.«, in: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=Po7896> vom 29.03.2023.
- Raisbeck, Joanna (2019): »Diese Unwissenheit ist mir der unerträglichste Mangel, der größte Widerspruch«. *The Search for Pre-rational Knowledge in Karoline von Günderrode*«, in: Juliana de Albuquerque/Gert Hofmann (Hg.), *Anti/Idealism. Re-interpreting a German Discourse*, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 131–146.
- Regen, Erich (1910): *Die Dramen Karolinens von Günderode*, Berlin: Ebering.
- Said, Edward W. (1979): *Orientalism*, New York: Vintage Books.

- Said, Edward W. (2009): *Orientalismus*. Aus dem Engl. von Hans Günter Holl, Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Saviello, Alberto (2015): *Imaginationen des Islam: Bildliche Darstellungen des Propheten Mohammed im westeuropäischen Buchdruck bis ins 19. Jahrhundert*, Berlin/Boston: De Gruyter.
- von Schlegel, August Wilhelm (2018): »Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur (1809–1811)«, in: Georg Braungart/Stefan Knödler (Hg.), *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*, Bd. 4.1, Paderborn: F. Schöningh.
- Schneider, Ina (1997): »Die ›Arche Noah‹ und ihre Bewohner«, in: Magistrat der Stadt Hanau (Hg.), *Auswirkungen einer Stadtgründung*, Hanau: CoCon-Verlag, S. 122–131.
- Schönbeck, Sebastian (2024): »›Darum bin ich so wechselnd, so uneins mit mir‹. Karoline von Günderrodes Überschreitung von Geschlecht und Gattung (*Mahomed, der Prophet von Mekka*)«, in: Frederike Middelhoff/Martina Wernli (Hg.), *Noch Zukunft haben. Zum Werk Karoline von Günderrodes*, Stuttgart: J.B. Metzler. (*im Erscheinen*)
- Solbrig, Ingeborg (1989): »Die orientalische Muse Meletes. Zu den Mohammed-Dichtungen Karoline von Günderrodes«, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 33, S. 299–322.
- Todd, Christopher (2002): »Introduction«, in: Voltaire, *Les Œuvres complètes de Voltaire*, Bd. 20B, hg. v. Christopher Todd, Oxford: Voltaire Foundation, S. 7–139.
- Voltaire (1998): »Mahomet«, in: Johann Wolfgang von Goethe, *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Bd. 11, hg. v. Hans Georg Dewitz/Wolfgang Proß, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, S. 527–588.
- Voltaire (2002): »Le fanatisme, ou Mahomet le prophète«, in: Ders., *Les Œuvres complètes de Voltaire*, Bd. 20B, hg. v. Christopher Todd, Oxford: Voltaire Foundation, S. 141–326.
- Weihe, Richard (2004): *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form*, München: W. Fink.

