

3. Literarische Kasuistik

Eine besondere Sensibilität für die Verschiebungen und Verwerfungen, die mit einem generativen Verständnis von Genealogie und Familie einhergehen, besitzt vor allem auch die Literatur. Die in den folgenden Kapiteln entfalteten Analysen literarischer »Erbetexte«¹, um einen Begriff Ulrike Vedders aufzunehmen, interessieren sich in besonderer Weise dafür, wie die Literatur an der Umarbeitung bzw. Transformation des familialen Kodes von einem nominalen Kode zu einem Kode des Lebens mitgewirkt hat und wie sie die Implikationen dieser Transformation sichtbar macht.

Als *Literarische Kasusistik* wird dieses Kapitel dabei nicht nur aufgrund der kasuistischen Schreibweise der literarischen Texte bezeichnet.² Der Begriff der Kasuistik soll zudem auf das hier gewählte methodische Vorgehen hinweisen. Weniger wird es im Folgenden um die Darstellung einer historischen Entwicklung der literarischen Erbe-Texte gehen, vielmehr soll anhand einzelner Fallbeispiele die Art und Weise der Manifestation der bürgerlichen Familiengeschichte in der bzw. als Literatur untersucht werden. Die herangezogenen Texte sollen folglich als Konkretionen dieses Narrativs begriffen werden. Ein solches Vorgehen scheint der Grundüberlegung dieser Arbeit deshalb näher zu kommen, weil es in ihr darum geht, eine historische Zäsur im Erzählen von Familie auszuleuchten, die mit der Tatsache der Physiologisierung der Familie als solcher gegeben ist. Dementsprechend erfolgt die Gliederung der einzelnen literarischen Fallbeispiele anhand der zentralen Dimensionen der bürgerlichen Familiengeschichte: Das Erbe der Mutter problematisieren Theodor Storm und Marie von Ebner-Eschenbach; die Antigenealogie des Vererbungsdiskurses Henrik Ibsen und Gerhart Hauptmann. Das Medium, in dem Familie bzw. Familiengeschichte sich vollzieht, schließlich Thomas Mann.

¹ Vedder (2011), S. 30, *passim*.

² Vgl. dazu Kapitel 1.4.

3.1. Das Erbe der Mutter I: Theodor Storms *Carsten Curator*

1878, drei Jahre bevor Ludwig Büchner seinen Aufsatz über *Die Macht der Vererbung* in *Westermann's illustrirten deutschen Monats-Heften* publizierte, in dem er die Vererbung als diejenige ›naturwissenschaftliche Entdeckung‹, die an »Wichtigkeit und Tragweite« all die anderen »vielen und großen naturwissenschaftlichen Entdeckungen der hinter uns liegenden Jahrzehnte«³ übertrifft, einem breiteren Publikum präsentieren sollte, erschien eben dort Theodor Storms Novelle *Carsten Curator* und damit vielleicht der erste deutschsprachige literarische Text, der explizit das Thema der biologischen Vererbung aufgreift und poetisch bearbeitet.

Vor allem in der älteren Forschung hat man diese Novelle Storms wiederholt vor dem Hintergrund seiner Beziehung zu seinem alkoholkranken Sohn Hans interpretiert, dessen Alkoholismus Storm als ein Übel deutete, das seinen Sohn aus seines »Großvaters Geschlecht« überkommen hat.⁴ Wenngleich diese biographische Konstellation Erzähllass gewesen sein mag und man ihr sicherlich auch einen Einfluss auf die Gestaltung der in der Novelle erzählten Geschichte zugesehen muss, so gehen doch Storms Überlegungen zum Verhältnis von Literatur, insbesondere der Novellistik, und Vererbung weit über die bloße biographische Situation hinaus. In seinem Tagebuch *Was der Tag gibt* hält Storm am 1.10.1881 fest: »Das nicht bloß poetische, sondern sich fortwährend vor unsern Augen abspielende Schicksal liegt in der Vererbung. Hier ist ein großer Stoff zu finden.«⁵ Konkret könnte, wie Storm im Anschluss hieran notiert, dies »[e]twas« so aussehen:

Der ›Held‹ erfährt [...] glück- oder lebenszerstörende Vorgänge aus der Geschichte seines Hauses [...]. Später kommt er in Gefahr, durch Jähzorn unheilbares Un-

³ Ludwig Büchners *Die Macht der Vererbung* erschien, wie in Fußnote 136 des Kapitels 1.6. bereits erwähnt, erstmals 1881; Büchner (1909), S. 5.

⁴ Vgl. bspw. Karl Ernst Laage: Die Schuld des Vaters in Theodor Storms Novelle ›Carsten Curator‹, in: Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft. Im Auftrage der Theodor-Storm-Gesellschaft hg. von dems. und Gerd Eversberg 44 (1995), S. 7–22 sowie Peter Goldammer: Culpa patris? Theodor Storms Verhältnis zu seinem Sohn Hans und seine Spiegelung in den Novellen ›Carsten Curator‹ und ›Hans und Heinz Kirch‹, in: Stormlektüren. Festschrift für Karl Ernst Laage, hg. von Gerd Eversberg, David Jackson und Eckart Pastor, Würzburg 2000, S. 143–150.

⁵ Storm, Theodor: *Was der Tag gibt* [1881–1883], in: ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. 4. Märchen Kleine Prosa, hg. von Dieter Lohmeier, Frankfurt a.M. 1988, S. 510–533, hier: S. 511.

heil anzurichten, was glücklich verhindert wird. Aber plötzlich steht es vor seiner Seele: »Jene dunklen Geschichten deines Geschlechts entsprangen ja derselben Leidenschaft, und du selbst [...] hast sie als Erbteil empfangen!« Von da ab sucht er angelegentlich die Veranlassung zum Ausbruch dieser Leidenschaft – mehr vermag der Mensch nicht – zu vermeiden, wird aber grade dadurch ihr Opfer.⁶

Ganz ähnlich wie in seinem Tagebuch wird er drei Jahre später in einem Brief an Theodor Mommsen ausführen, dass die »Vererbung, das Angeborene, dem nicht auszuweichen ist und wodurch man trotz ehrlichen Kampfes dennoch mit der Weltordnung in Konflikt, auch wohl zum Untergang kommt«, das »moderne Schicksal«⁷ darstelle. Moderne, tragische Schicksale sind Schicksale, die man aufgrund der Vererbung erleidet. Für Storm stellt die Vererbung den Zufluchtsort des Tragischen in der modernen, vom Metaphysikverlust geprägten Welt dar.⁸

Als »Schwester des Dramas« aber ist es die Novelle, in der tragische Schicksale in der Moderne zur Darstellung gelangen. Sie sei nicht mehr wie einst, und Storm zitiert hier aus einem an ihn gerichteten Brief des österreichischen Schriftstellers Karl Gottfried Ritter von Leitner, »die kurzgehaltene Darstellung einer durch ihre Ungewöhnlichkeit fesselnden und einen überraschenden Wendepunkt darbietenden Begebenheit«⁹. Explizit lehnt er so zwei wirkmächtige Definitionen der Novelle ab. Weder die Goethe'sche Bestimmung der Novelle als »sich ereignete unerhörte Begebenheit«¹⁰, noch die Tieck'sche Definition, nach der die Novelle einen jederzeit möglichen, doch seinem Charakter nach »wunderbar[en]« »Vorfall«, durch den eine vollständige »Wendung der Geschichte«¹¹ initiiert wird, gestalten soll, erfass-

⁶ Ebd. S. 511f.

⁷ Theodor Storm: Briefe. Bd. 2, hg. von Peter Goldammer, Berlin 1984, S. 306.

⁸ Zu diesem Aspekt vgl. Christian Begemann: Figuren der Wiederkehr. Erinnerung, Tradition, Vererbung und andere Gespenster der Vergangenheit bei Theodor Storm, in: Wirklichkeit und Wahrnehmung. Neue Perspektiven auf Theodor Storm, hg. von Elisabeth Strowick und Ulrike Vedder, Bern 2013, S. 13–38.

⁹ Theodor Storm: Eine zurückgezogene Vorrede [1881], in: ders.: Sämtliche Werke. Bd. 4. Märchen Kleine Prosa, hg. von Dieter Lohmeier, Frankfurt a.M. 1988, S. 408–410, hier: S. 408f.

¹⁰ Johann Peter Eckermann: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens 1823–1832, in: Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. 40 Bde. Bd. 12, hg. von Christoph Michel unter Mitwirkung von Hans Grütters, Frankfurt a.M. 1999, S. 9–750, hier: S. 221.

¹¹ Alle Zitate: Ludwig Tieck: Vorbericht zur dritten Lieferung, in: ders.: Schriften. Bd. 11, Berlin 1829, S. VII–XC, hier: S. LXXXVI.

sen den Kern dieser Gattung. Zur »Vollendung« dagegen verlange die Novelle, wie das Drama, »einen im Mittelpunkte stehenden Konflikt, von welchem aus das Ganze sich organisiert«¹². Ein solcher Konflikt ist in der Novelle *Carsten Curator* mit der Beziehung des Vaters, Carsten Carstens, der aufgrund seiner Tätigkeit als Verwalter des Vermögens von »verwitweten Frauen und ledigen Jungfrauen«¹³ auch den Beinamen Curator führt, zu seinem Sohn gegeben. »Als ein unantastbarer Ehrenmann« ist Carsten Curator »allgemein bekannt« (456). Heinrich, sein Sohn, jedoch, ist das genaue Gegenteil seines Vaters. Er ist ein Spieler, ein Trinker, einer, der schon als junger Mann Geld, das ihm nicht gehört, beim Glücksspiel verliert, einer, der den sinnlichen Genüssen und dem großen Geld nachjagt und dabei das gesamte Vermögen nicht nur seines Vaters, sondern auch seiner späteren Frau, Anna, die im Hause Carstens als Ziehtochter aufgewachsen ist, durchbringt. Carsten, der gleich im ersten Satz der Novelle als »Sohn eines Kleinbürgers« und Erbe eines »schon vom Großvater erbaute[n] Haus[es]« und »Handel[s]« (456) bezeichnet wird, und damit als, wie es in den *Buddenbrooks* heißen wird, »Glied in einer Kette« aus Vätern und Söhnen vorgeführt wird, wird trotz zahlreicher und verzweifelter Versuche, seinen Sohn der väterlichen Tradition anzuverwandeln, in ihm keinen Erben finden. Doch Heinrich, der aus der Art geschlagene Sohn, ist gleichwohl kein *lusus naturae*, sondern, wie der Erzähler expliziert, ganz Erbe seiner Mutter. Deren Vater, so erfährt man zu Beginn, war ein »fremder Spekulant« – eine Eigenschaft, die Heinrich über seine Mutter von diesem erbte –, der sich nach seinem finanziellen Ruin das Leben nahm. Heinrich ist Protagonist seiner maternalen Familiengeschichte und als solcher, wie auch seine Mutter, Juliane, Carstens Frau, eine Quelle permanenter Sorgen und Ängste für seinen Vater. Dabei schlägt die Novelle ihr erzählerisches Kapital jedoch nicht aus dem Aufeinanderprallen zweier Generationen, die sich aufgrund ihrer unterschiedlichen Lebensweisen und Ansichten antagonistisch gegenüberstehen. Dafür ist Heinrich viel zu schwach und negativ gezeichnet.

¹² Storm (1988), S. 409. Diese dramatische Bestimmung der Novelle hat freilich selbst eine Geschichte. Vgl. dazu Werner Michler: Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext 1750–1950, Göttingen 2015, S. 348–359.

¹³ Theodor Storm: *Carsten Curator*, in: ders.: Sämtliche Werke in vier Bänden. Bd. 2. Novellen 1867–1880, hg. von Karl Ernst Laage und Dieter Lohmeier, Frankfurt a.M. 1988, S. 456–522, hier: S. 456. Im Folgenden wird nach dieser Ausgabe zitiert. Seitenzahlen werden im Fließtext unmittelbar hinter dem Zitat in Klammern angegeben.

Der Generationenkonflikt ist in *Carsten Curator* nicht dasjenige Modell, durch das die Familie erzählenswert bzw. literaturfähig wird. Stattdessen bedient sich schon Storm, wie gut 20 Jahre nach ihm Thomas Mann, des Schemas des Verfalls, wenngleich noch ganz ohne Dekadenzrhetorik. Nicht im Antagonismus der Generationen, sondern in deren Aufeinanderfolge, mit anderen Worten: in der Familiengeschichte im familienhistoriographischen Sinn sucht sich ›das Unglück einer Familie‹ hier seine Form.¹⁴ An der Wurzel dieses Unglücks aber steht die Ehe Carstens mit seiner Frau Juliane – und damit die Partner- bzw. die Zuchtwahl, aber auch, und dies ist ein Aspekt, der in den bisherigen wissenschaftlichen Ausführungen noch nicht zur Sprache kam, der Akt der Zeugung als solcher. In einem nächtlichen Dialog mit seiner Schwester formuliert Carsten Carstens das so: »Meinst du [...] daß die Stunde gleich sei, in der unter des allweisen Gottes Zulassung ein Menschenleben aus dem Nichts entsteht?« (478)

Auf den Faktor der Zeugungsumstände wird noch näher einzugehen sein. Zuerst aber soll hier Carstens Partnerwahl näher beleuchtet werden. Die Novelle *Carsten Curator* ist die narrative Darstellung der Folgen einer falschen – und wo nicht einer falschen, doch einer problematischen – Wahl, durch die die tragische Dynamik des Geschehens, das mit dem Tod des Sohnes, dem Verlust des ererbten Hauses und der Infantilisierung des vom Schlag getroffenen Vaters enden wird, in Gang gesetzt wird. Die Wahl der Ehepartnerin besitzt somit handlungsinitiierenden Charakter, sie ist das, was Jurij Lotman ein Ereignis nennt, ein Akt der Grenzüberschreitung.¹⁵ Mag auch die konkrete Semantik dieser Grenzen im literarischen Text von den Kriterien einer richtigen bzw. falschen Wahl im wissenschaftlichen Diskurs über die Ehe im Einzelnen abweichen, so erfüllt die Partnerwahl doch in beiden Textarten ein und dieselbe Funktion: Sie setzt einen abwärts gerichteten Geschehensverlauf der Familiengeschichte in Bewegung, der sich in der Geburt schwächerer, kranker oder verbrecherischer Nachkommen manifestiert.

¹⁴ Vgl. zu den »zwei große[n] Kulturmuster[n], in denen das Unglück der Familie sich eine Form« suche, Walter Erhart: Thomas Manns *Buddenbrooks* und der Mythos zerfallender Familien, in: *Familienmuster – Musterfamilien. Zur Konstruktion von Familie in der Literatur*, hg. von Claudia Brinker-von der Heyde und Helmut Scheuer. Frankfurt a.M. u.a. 2004, S. 161–184, hier: S.164f.

¹⁵ Jurij M. Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*. Übersetzt von Rolf-Dietrich Keil, München 1972, insbes.: S. 329–340.

3.1.1 Partnerwahl

Um die Verehelichung Carstens mit Juliane, deren Zustandekommen und deren kurze Dauer im ersten Teil der Novelle erzählt wird, als einen Akt der Grenzübertretung zu markieren, muss die fiktive Welt zuvor in zwei konträr sich gegenüberstehende Sphären eingeteilt worden sein. Gefragt, ob er sich nicht der »Regulierung [der] Angelegenheiten« (458) einer durch den Selbstmord ihres Vaters zur Waise gewordenen jungen Frau annehmen möge, entgegnet Carsten apodiktisch: »Ich will mit den Leuten nichts zu tun haben.« (458) Und seine Schwester formuliert in einem nächtlichen Zwiegespräch mit ihm: »Laß das Gespenst in seiner Gruft, Bruder; laß sie [Juliane, B.B.], sie gehörte nicht zu uns.« (477) Und auch der Erzähler spricht von »ungleichen Menschen« (459), die den Ehebund eingegangen seien und meint damit Carsten Curator und Juliane, eben jene junge Frau, die dieser bei der »Regulierung ihrer Angelegenheiten« kennenlernen. Die Separation bzw. Unterschiedenheit der beiden Welten wird noch dadurch unterstrichen, dass die soziale und kulturelle Distinktion in *wir* und *die* um eine lokale bzw. nationale Differenzierung ergänzt wird: »Es war während der Kontinentalsperrre [1806–1813, B.B.], in der hier sogenannten Blockadezeit, wo die kleine Hafenstadt sich mit dänischen Offizieren und französischem Seevolk und andererseits mit mancher Art fremder Spekulanten gefüllt hatte [...].« (457) Juliane ist die »hübsche« Tochter eines solchen Spekulanten, der sich aufgrund seines finanziellen Ruins »auf dem Boden seines Speichers« (457) erhängt hatte. Sie ist, wie gesagt wird, »der einzige Aktivbestand seines Nachlasses«, für den sich zwar schon viele »Beschauer«, aber »noch keine Käufer« (457f.) gefunden hätten. Die beiden Welten, für die Carsten und Juliane paradigmatisch stehen, und die der Text gegeneinander ins Feld führt und gegeneinander ausspielt, stehen sich wie These und Antithese gegenüber. Da ist zum einen die Einstellung zur Arbeit, bei der für Carsten »nicht der eigene Gewinn, sondern die Teilnahme an der Arbeit selbst voranstand« (456). Arbeit, das ist für Carsten und in der Welt, für die er steht, Selbstzweck. Juliane hingegen, als (bürgerliche) Frau ohnehin von der Erwerbsarbeit ausgeschlossen, ist, wie schon erwähnt, die Tochter eines Spekulanten und sie wird einem Sohn das Leben geben, der seinem Großvater in dieser Eigenschaft um Nichts nachstehen wird. Heinrich arbeitet nicht, sondern er macht (»gewagt[e]«) »Geschäfte« (486, 492) und verfolgt »Projekte« (489). Seine »Teilnahme« entzündet sich an

den »halbreife[n] Pläne[n]«, die ein »Spekulant«, »nur wenig älter als Heinrich und dessen Verwandter von mütterlicher Seite« aus England mit »herübergebracht« hat (507). Heinrich ist ein Spieler, im wörtlichen und im übertragenen ökonomischen Sinn¹⁶, und als ein solcher ist ihm die Arbeit nur ein Mittel, um »goldene Berge« (492) zu verdienen. Da ist zum anderen der Egoismus Julianes und Heinrichs, der im krassen Gegensatz zur Curatortätigkeit Carstens wie auch zu dessen Familien-sinn steht. So ist Julianes einzige Sorge nach dem Ableben ihres Vaters, wann sie den Trauerflor ablegen und wieder tanzen dürfe (vgl. 459). Und eben diese Sorge ist auch die einzige während ihrer Schwanger-schaft (vgl. 460). »[I]ch kümmere mich nun um nichts« (458) – dieser Satz Julianes, den auch ihr Sohn Heinrich wörtlich so wiederholen wird (461), bringt deren Egoismus auf den Punkt. Da ist drittens jene auf Sinnlichkeit und Lust(-maximierung) gestellte Lebensweise Julianes, wie sie vor allem im Motiv des Tanzes beschworen wird, der Carstens »schlichtbürgerliche[] Pflichtmäßigkeit und Anspruchslosig-keit«¹⁷, seine durch den »gleichmäßige[n] Gang« (459) der Tage ge-prägte Lebensweise entgegen gesetzt wird: Familiensinn, Arbeit und maßhaltende Lebensführung hier, Egoismus, Spekulation, Sinnlichkeit und Lust dort, dies sind die Attribute, in denen die Unterschiedenheit der beiden Welten manifest wird.

Aber nicht nur der Wert der Arbeit und der Familie, nicht nur die auf Mäßigung ausgerichtete Lebensführung unterscheidet Carsten von Juliane, auch gehören sie verschiedenen Generationen an. Der »Be-sitz [...] von so viel Jugend und Schönheit, worauf er [Carsten] nach seiner Meinung weder durch seine Person noch durch seine Jahre ei-nen Anspruch hatte« erfülle ihn »mit einem überströmenden Dank-gefühl« und lasse ihn »nachgiebig gegen die Wünsche seines jungen Weibes« werden (460). Hygieniker wie Seved Ribbing würden hier in Übereinstimmung mit der christlichen Tradition von einer »monströ-sen Ehe« reden:

¹⁶ Zur Figur des Spekulanten und deren Affinität zum Glücksspiel vgl. Maximilian Bergengruen: Ökonomisches Wagnis/Literarisches Risiko. Zu den Paradoxien des Kapitalerwerbs im Poetischen Realismus, in: Literatur als Wagnis / Literature as Risk. DFG-Symposium 2011, hg. von Monika Schmitz-Emans in Zusammenarbeit mit Ge-org Braungart, Achim Geisenhanslücke und Christine Lubkoll, Berlin 2013, S. 208–237. Zur Deutung der Novelle unter diesem Aspekt vgl. insbes.: S. 208–215.

¹⁷ Brief Kellers an Storm vom 15. November 1878, in: Theodor Storm – Gottfried Keller. Briefwechsel. In Verbindung mit der Theodor-Storm-Gesellschaft hg. von Karl Ernst Laage, Berlin 1992, S. 38.

Die Verbindung eines alten [...] Mannes mit einem blühenden Weibe [...] ist von jeher als eine ›monströse‹ bezeichnet worden, ein Name, den sie mit Recht verdient. Die Hygiene hat alle Ursache, das Verdammungsurteil [...] über eine solche Verbindung zu unterstützen. Leidenschaft auf der einen und eigennützige Berechnung auf der anderen Seite können niemals die Grundlage häuslichen Glücks bilden.¹⁸

Der Text markiert die Partnerwahl Carstens somit als eine mehrfache Grenzübertretung. Er übertritt eine soziale Grenze, insofern Juliane einer fremden Gruppe angehört. Er übertritt eine kulturelle Grenze, insofern die Werte dieser fremden Gruppe von den kleinbürgerlichen Werten, die das Leben in der kleinen Hafenstadt bestimmen, abweichen. Und er übertritt eine generationelle Grenze, insofern er, der »alte Mann«, der jugendlichen Schönheit Julianes erliegt. Entscheidend für eine Lektüre der Novelle im diskursiven Kontext der wissenschaftlichen Auseinandersetzung über gute und schlechte Ehen ist nicht die exakte literarische Reproduktion einzelner Kriterien, die dort namhaft gemacht werden. Entscheidend ist vielmehr, dass erstens die Partner- bzw. Zuchtwahl als Ursache einer tragischen Dynamik der Familien geschichte fungiert; dass zweitens diese Wahl dadurch als eine problematische oder falsche markiert wird, dass aus der Ehe eine devante Nachkommenschaft hervorgeht; und dass drittens die Abweichung des oder der Nachkommen hereditär erklärt wird.

3.1.2. Zeugung

Für die Hygieniker ist, wie in Kapitel 2.3. gesehen, die »Gattenwahl« eine »überaus ernste Sache«, denn mit ihr wird über das Schicksal der zukünftigen Generationen entschieden. Doch ist sie gleichwohl nur die äußere Bedingung glückender oder verunglückender Reproduktion. Von Bedeutung sind darüber hinaus die konkreten Umstände der Zeugung. Im 16. Kapitel seines oft aufgelegten Werks *Der Mensch und die Ehe* (franz. Erstausgabe 1849) widmet sich Auguste Debay der »Callipédie«, der Kunst schöne Menschen zu erzeugen. Es steht für ihn fest, dass Eltern und Kinder »im Prinzip« in einem mimetischen Verhältnis stehen, d.h. »daß die Vereinigung zweier schwächerlicher Wesen

¹⁸ Ribbing (18962), S. 13.

in der Regel nichts anderes als entsprechende Früchte erzeugt [...].¹⁹ Natürlich gilt dies auch für die komplementäre Eigenschaft der Stärke, sodass »Wesen voll von Kraft und von Gesundheit robuste Kinder erzeugen.«²⁰ Einen möglichen Einwand gegen diese Regelhaftigkeit vorwegnehmend, kommt er auf die Bedingungen zu sprechen, unter denen es möglich wird, dass dieses mimetische Verhältnis nicht auftritt:

Wenn man einwenden wollte, daß es sich zuweilen ereignet, daß junge und gut gebaute Leute schwachen und kränklichen Kindern das Dasein geben, so erwiedern wir darauf, daß es durchaus nicht genügend ist, daß die Eltern voll von Kraft und von Gesundheit in den letzten Wochen waren; sie mußten es im Gegentheile *im Momente der geschlechtlichen Vereinigung selbst gewesen sein*; denn wenn diese Vereinigung in einem Momente statt gehabt hat, wo der Mann oder die Frau durch irgend einen Excess erschöpft ist, so wird die Frucht nothwendiger Weise einen Nachklang von diesem Zustande der Erschöpfung an sich tragen.²¹

Erschöpfung aber ist nicht die einzige Ursache, die eine negative Auswirkung auf die Nachkommen hat. Auch »nervöse Aufregung«, die durch diverse Faktoren verursacht sein kann, so unter anderem durch »physische oder intellectuelle allzu lange andauernde Arbeiten«, durch »Bälle« und »Soirées«, heftige Affektregungen wie Zorn und Schmerz oder Trunkenheit werden als momentane, den Akt der Zeugung störende bzw. alterierende Zustände genannt.²² Auch Eduard Reich weiß in seiner Schrift *Über die Entartung des Menschen* von 1868 um die Bedeutung des Zeugungsaktes für die Konstitution der Nachkommen: »In dem Augenblicke der Zeugung wird über das Schicksal des Menschen entschieden. Von der permanenten und *momentanen* Konstitution der Eltern hängt das Wohl und Wehe des Kindes ab.«²³ In seiner populären hygienischen Behandlung der Nervosität kommt auch der bekannte Psychiater Richard von Krafft-Ebing auf die Auswirkungen der konkreten Zeugungsumstände auf die psychophysische Konstitution

¹⁹ A[uguste] Debay: Der Mensch und die Ehe. Gesundheitslehre und Physiologie derselben. Natur- und ärztliche Geschichte des Mannes und der Frau in ihren merkwürdigsten Einzelheiten. Neue Theorie über die Erzeugung des Menschen, über Unfruchtbarkeit, Unvermögen, physische Unvollkommenheiten und die Mittel ihnen abzuhelpfen. Nach der 35. Aufl. des französischen Originals deutsch bearbeitet und mit Anmerkungen versehen von Ludwig Hauff, Bamberg 1865, S. 128.

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd.

²² Ebd., S. 129.

²³ Eduard Reich: Über die Entartung des Menschen ihre Ursachen und Verhütung. Erlangen 1868, S. 206. Hervorhebung von mir, B.B.

der Kinder zu sprechen. Die Nachkommen von »rücksichtslos nach irdischem Gut Strebenden« seien »gar häufig moralisch und physisch verkümmer[t]«, wobei diese »Erscheinung darin ihre Erklärung finden [mag], dass die Zeugungskraft quantitativ und qualitativ [...] nothleidet und dass die Zeugung in Zeiten geistiger Ueberanstrengung, Erschöpfung und gemüthlicher Erregung der Eltern fällt«.²⁴

Die Zeugung ist neben der Zuchtwahl das zweite Moment, das zu einem Verunglücken der Reproduktion führen kann. Die richtige Wahl des Ehegatten allein ist, wie die Zitate zeigen, zwar notwendig, jedoch noch nicht hinreichend, um gesunden Nachwuchs das Leben zu geben. Nicht nur mit wem man sexuellen Verkehr hat, sondern auch unter welchen Umständen er vollzogen wird, hat Einfluss auf die körperliche und geistige Beschaffenheit der Nachkommen. Die konkreten Umstände der Zeugung seines Sohnes breitet auch Carsten in einem nächtlichen Zwiegespräch mit seiner Schwester Brigitte vor dieser, wenngleich »über ihren Kopf [hin]weg« (477), aus. Er erzählt von dem Besuch einer Soirée oder eines Balls, zu dem er Juliane zuliebe mit ihr gegangen war. Carsten fühlte sich der dort anwesenden Gesellschaft von fremden Offizieren nicht zugehörig, seine Frau aber tanzte sich in seinen Augen fast zu Tode, vor allem mit einem »französische[n] Kaperkapitän, den die Anderen den ›schönen Teufel‹ nannten« (476). Eifersüchtig geworden, zwingt er sie, mit ihm nach Hause zu gehen:

Und als wir dann in unserer Kammer waren, als sie mir keinen Blick gönnte, sondern wie zornig Gürtel und Mieder von sich warf, und als sie dann mit einem Ruck den Kamm aus ihren Haaren riß, daß es wie eine goldene Flut über ihre Hüften stürzte – es ist nicht immer, wie es sein sollte, Schwester – denn was mich hätte von ihr stoßen sollen, – ich glaub' fast, daß es mich nur mehr betörte. (477)

In Erregung versetzt Carsten die Erregung seiner Frau: »Aber es war nicht die Schönheit, die unser Herrgott ihr gegeben hatte, es war die böse Lust, die sie so schön machte, die noch in ihren Augen spielte.«

²⁴ Kraft-Ebing (1909), S. 14. Hervorhebung von mir, B.B. Auch Rudolph Wagner stellt in seinem Nachtrag zu dem von Rudolf Leuckart verfassten Artikel über *Zeugung* in dem von ihm herausgegebenen *Handwörterbuch der Physiologie* die Frage nach dem Zusammenhang von konkreten Umständen der Zeugung und der Konstitution der Erzeugten: »Haben vorübergehende [...] Impulse während des Zeugungsactes, welche eines oder beide Zeugende betreffen, einen Einfluß auf die Bildung der Frucht?« Rudolph Wagner: Nachtrag zum Artikel *Zeugung*, in: *Handwörterbuch der Physiologie* mit Rücksicht auf physiologische Pathologie. Bd.4. In Verbindung mit mehreren Gelehrten hg. von Rudolph Wagner, Braunschweig 1853, S. 1001–1018, hier: S. 1012.

(477) Carsten problematisiert hier eine Sexualität, die ihren Ursprung nicht in der Liebe und ihren Zweck nicht in der Fortpflanzung findet: »Der kluge Mann sieht in der geschlechtlichen Vereinigung nicht blos das Vergnügen als Ziel, er betrachtet sie im Gegentheil viel ernster, er hat die Fortpflanzung im Auge«²⁵, sagt Debay. »Der Fortpflanzungsinstinkt«, schreibt Max Nordau in *Die conventionellen Lügen der Kulturmenschheit* – und Seved Ribbing zitiert ihn in seinen Vorlesungen über *Sexuelle Hygiene* zustimmend – »der nicht mehr die Fortpflanzung zum Ziele hat, verliert sich bei den Einen und entartet bei den Anderen zu den seltsamsten und irrationellsten Verirrungen. Der Paarungsakt, diese erhabenste Function des Organismus [...], wird zu einer ruchlosen Lustelei entwürdigt [...].«²⁶ Heinrich, so muss man aus Carstens Erzählung schließen, ist kein Kind der Liebe, sondern der Lust, einer männlichen Lust, die er explizit als Normverletzung deklariert. Das Referenzsystem dieser Normverletzung ist trotz religiöser Metaphorik (›böse Lust, ›schöner Teufel‹) jedoch nicht die christliche Sexualmoral, sondern, wie aus der weiteren Entwicklung des Gesprächs zwischen Bruder und Schwester hervorgeht, die sexuelle Hygiene.²⁷ Auf deren Frage, warum er sich »noch jetzt« (478) mit den Gedanken an Julianne quäle, entgegnet Carsten:

[A]us dieser Ehe [Carsten betont zuvor, dass es wie an jenem Abend »noch viele Male, viele Wochen und Monde« (477) gewesen sei, B.B.] wurde jener arme Junge dort geboren. Meinst du [...] *daß die Stunde gleich sei*, in der unter des allweisen

²⁵ Debay (1865), S. 78.

²⁶ Nordau (1883), S. 311f. sowie Ribbing (1896), S. 109.

²⁷ Nach Maximilian Bergengruen: Das genetische Opfer. Biologie, Theologie und Ästhetik in Theodor Storms ›Carsten Curator‹, in: ZfdPH 129/2 (2010), S. 201–224 besitzt die von Storm in *Carsten Curator* erzählte Verfallsgeschichte nicht nur eine hereditäre, sondern auch eine ›theologische Grundlage‹ (S. 209). Demnach sei Heinrichs Schicksal sowohl medizinisch (durch Morels Degenerationstheorie) als auch theologisch (durch den Zorn Gottes, der des Vaters Missetat – das ist für Bergengruen die beschriebene Szene, die er als Inszenierung des ›Sündenfalls‹ liest (vgl. ebd.) – an den Kindern noch bis ins dritte oder vierte Glied heimsucht) motiviert. Dagegen ließe sich einwenden, dass der Text selbst an einer Abwertung religiöser Erklärungen arbeitet. Denn diejenige Figur, die durch ihren Glauben charakterisiert wird, Carstens Schwester, Brigitte, bezeichnet sich selbst als eine ›alte, einfältige Person‹ (475), die nicht versteht, was Carsten ›aus seinen Büchern im Kopf herungeht‹. *Für sie* – und nur für sie – ist Heinrichs Charakter Folge von Gottes unergründlichem Handeln (›Stell‘ es dem lieben Gott anheim‹, 478), für Carsten dagegen gibt es angebare Gründe (das ›Blut‹, das hier ganz prosaisch als Medium der biologischen Vererbung gemeint ist, wie noch gezeigt werden wird). Im Zeitalter der Sexualität bedarf es schlicht keines Gottes mehr, um eine Lust zu dämonisieren, die nicht die Fortpflanzung zum Ziel hat.

Gottes Zulassung ein Menschenleben aus dem Nichts hervorgeht? – Ich sage dir, ein jeder Mensch bringt sein Leben fertig mit sich auf die Welt; und Alle, in die Jahrhunderte hinauf, die nur einen Tropfen zu seinem Blute gaben, haben ihren Teil daran. (478, Hervorhebung von mir, B.B.)

Seine eigene, fehlgeleitete Sexualität wird Carsten nicht aus religiösen bzw. theologischen Gründen zum Problem, sondern deshalb, weil er sie in einen ursächlichen, hereditären Zusammenhang mit dem Charakter seines Sohnes bringt. Ihre Legitimität befragt er aufgrund ihrer Auswirkungen auf die (moralische) Konstitution seines Sohnes. Wenn Ende der 1870er Jahre ein Autor einen Vater über die Gründe für die Verkommenheit seines Sohnes nachdenken lässt, so sucht dieser sie in Verstößen gegen jene Gebote, die die Gesundheitslehre für eine glückende Fortpflanzung aufgestellt hat. Fast so, als wolle die Novelle jeden anderen Erklärungsansatz ausschließen, entgegnet die Schwester auf die Überlegungen des Bruders: »Stell' es dem lieben Gott anheim, Bruder [...]; ich versteh das nicht, was aus deinen *Büchern* dir im Kopf herumgeht; ich weiß nur, daß der Junge leider Gottes, nach der Mutter eingeschlagen ist.« (478, Hervorhebung von mir, B.B.) Bücher liegen auch in Ibsens *Gespenstern* auf Helene Alvings Tisch im Gartenzimmer und obgleich keine Titel genannt werden, wird deren fortschrittlicher, dem christlichen Dogma widersprechender Inhalt doch durch Pastor Manders' Reaktion in dem Drama angedeutet:

Pastor Manders. [...] Sagen Sie mal, Frau Alving, wie kommen eigentlich diese Bücher hierher?

Frau Alving. Die Bücher? Die lese ich.

Pastor Manders. Sie lesen solche Schriften?²⁸

Auch in Wilhelm Weigands Einakter *Der Vater* (1894) erfährt man durch eine Bemerkung über herumliegende Bücher, dass sich der Reichsfreiherr Karl von Babenhausen »mit wissenschaftlichen Fragen« beschäftigt. Es sind, wie der weitere Verlauf des Einakters zeigen wird, zweifellos Vererbungsfragen: »Hm«, so sein Bruder Heinrich, »was liegen denn da für Schmöker herum? (*Nimmt eine Broschüre und blättert, leise summend, darin.*) Verrücktes Zeug! Karl hat entschieden einen Span! [...] Wie kann man nur so etwas lesen! Na, chacun a son

²⁸ Henrik Ibsen: *Gespenster. Ein Familiendrama in drei Akten* [1881]. Aus dem Norwegischen von Heidi Krüger. Nachwort von Aldo Keel, Stuttgart 2007, S. 16.

goût.“²⁹ Und die Frau des Freiherrn kommentiert: »Karl beschäftigt sich neuerdings [seit er Vater eines »kaum lebensfähig[en]« Kindes geworden ist, B.B.] viel mit wissenschaftlichen Fragen.«³⁰

Wenn folglich Brigitte Carstens Überlegungen als Folge seiner Lektüren kenntlich macht, dann weist sie damit, die intertextuellen Bezüge legen es nahe, implizit auf deren Modernität und d.h. auf deren wissenschaftliche Informiertheit hin. Dass es sich dabei um ein Wissen der Schreibgegenwart der Novelle handelt (und nicht etwa, wie man aufgrund der Datierung der erzählten Zeit auf das erste Drittel des 19. Jahrhunderts vermuten könnte, um ein zum Zeitpunkt der Niederschrift der Novelle bereits veraltetes Wissen oder gar um ein ›Vererbungswissen‹, das einem religiösen oder mythischen Kontext entspringt), legen nicht nur diese intertextuellen Beziehungen nahe. Auch die Art und Weise, wie Storm in nicht fiktionalen Äußerungen Vererbung versprachlicht, können hier als Indiz der Modernität des von Carsten geäußerten Wissens herangezogen werden. Wie eingangs schon einmal erwähnt, ist die Novelle auch eine Verarbeitung des schwierigen Verhältnisses Storms zu seinem Sohn Hans. Dies erhellt etwa die folgende Stelle aus einem Brief, den der Vater dem Sohn zwei Tage vor Weihnachten des Jahres 1878 geschrieben hat:

Ich will Dir nicht Alles zur Last rechnen, der *Blutstropfen*, der aus Großvaters Geschlecht kommt, mag einen Theil Deines großen Unglücks, Deiner großen Schuld und des mein Leben zerstörenden Kummers tragen; aber darin liegt Deine Schuld, daß Du, obgleich Dir Deine Schwäche nicht verborgen bleiben konnte, Dich ganz darin hast gehen lassen, ohne auch nur den Versuch zu machen, Dich aufs feste Land zu retten.³¹

Von Interesse sind hier gleichwohl nicht Storms biographische Erfahrungen. Von Interesse ist hier vielmehr, dass er die Metaphorik des Blutes auch in der Alltagsskommunikation zur Symbolisierung von Vererbungsbeziehungen heranzieht. Dies ist auch und noch deutlicher der Fall in einem anderen Brief zu einem anderen Thema, nämlich zur Novelle *Carsten Curator*, den Storm am 24.11.1877 an seinen Freund Erich Schmidt schreibt:

²⁹ Wilhelm Weigand: Der Vater. Drama in einem Akt, in: Einakter des Naturalismus, hg. von Wolfgang Rothe. Stuttgart 1994, S. 83–110, hier: S. 91.

³⁰ Ebd.

³¹ Brief Storms an Hans Storm vom 22. Dezember 1878. Zit. nach Kommentar zu *Carsten Curator*, in: Storm (?1988), S. 950. Hervorhebung von mir, B.B.

Ich komme noch einmal auf die Novelle zurück. Die oben angedeutete Schuld [Storm spricht hier von jener Stelle in der Novelle, an der Carsten seiner Pflegetochter Anna die Wahrheit über seinen Sohn verschweigt, nachdem diese ihm ihren Entschluss mitgeteilt hat, den Heiratsantrag Heinrichs anzunehmen, B.B.] ist allerdings nicht das Wesentliche dieser Dichtung; es handelt sich darin überhaupt nicht um Schuld u. Sühne; sondern um eine Naturnothwendigkeit [i.e. Vererbung, B.B.], die sich zu einem unabwendbaren Fatum gestaltet und den Schuldlosen in Mitschuld hineinreißt; auch der Sohn, der dieß veranlaßt, ist rückwärts durch sein Blut gebunden.³²

Die Metaphorik des Blutes war, dies zeigt auch ein Blick in die wissenschaftliche Literatur, in der zweiten Jahrhunderthälfte noch keineswegs obsolet geworden, zumal nicht in der populären Kommunikation, obgleich man zur Bezeichnung biologischer Vererbungsvorgänge über alternative Terminologien verfügte. Wenn folglich Carsten in der Novelle vom Anteil all jener am Charakter Heinrichs spricht, die einen Blutstropfen zu seinem Blut gegeben haben, scheint es ein vorschneller Schluss, darin ein Indiz für eine theologische Interpretation (Erbsünde) der eigenen Familienverhältnisse durch Carsten zu sehen³³ oder hierin gar ein »geradezu mythisches Verständnis von Vererbung als magische Verbindung zwischen den Generationen«³⁴ zu vermuten. Carsten Curator als Alter Ego Storms versucht sich den Charakter

³² Brief Storms an Schmidt vom 24. September 1877, in: Storm, Schmidt. Briefwechsel (1972), S. 62. Hervorhebungen von mir, B.B. Ebenfalls an Schmidt schreibt er am 17. April 1881: »Sie sagen, es sei gut in Wien, ein geliebtes Weib zur Seite zu haben; aber gegen jenes, wie sie sagen ›harmlose Sybarithenthum< hilft an der Grenze, wo seine Harmlosigkeit unmerklich sich verwandelt, auch das nicht; denn die Sinne sind untreu von Natur; da hilft nur, was man etwa an Willenskraft im Blute von seinen Altvorden mitbekommen hat. Und ich glaube, Sie können in der Beziehung zufrieden sein. In unserer Familie steht es, leider, in dem Punkt anders.« Storm an Erich Schmidt, 17.4.1881, zit. nach David A. Jackson,: Theodor Storm. Dichter und demokratischer Humanist. Eine Biographie, Berlin 2001, S. 289. Hervorhebung von mir, B.B. Und fünf Monate später spricht Storm in einem Brief an denselben Adressaten gar explizit von der »Vererbung des Blutes«, Storm an Erich Schmidt im September 1881, in: Theodor Storm – Erich Schmidt. Briefwechsel. 2. Bd.: 1880–1888. In Verbindung mit der Theodor-Storm-Gesellschaft hg. von Karl Ernst Laage, Berlin 1976, S. 49.

³³ Vgl. die Interpretation von Johannes Lehmann, der argumentiert, dass über die Metaphorik des Blutes die »chrislische[] Erb(sünden)theorie« in den Text eingespielt wird. Johannes Lehmann: Geschichte und Vorgeschichte. Zur historischen und systematischen Dimension einer Unterscheidung, in: Die biologische Vorgeschichte des Menschen. Zu einem Schnittpunkt von Erzählordnung und Wissensformation, hg. von dems., Roland Borgards und Maximilian Bergengruen, Freiburg i.Br. 2012, S. 23–47, hier: S. 45.

³⁴ Regina Fasold: Theodor Storms Verständnis von ›Vererbung‹ im Kontext des Darwinismus-Diskurses seiner Zeit, in: Stormlektüren. Festschrift für Karl Ernst Laage, hg.

seines Sohnes mit Hilfe desselben Wissens und derselben Wörter wie dieser zu erklären.

3.1.3. Familie als Erinnerung / Familie als Körper

Die Familie wird im Laufe des 19. Jahrhunderts zu einer körperlichen Entität, sie gewinnt eine biologische Realität. Familiale Beziehungen sind nicht ausschließlich, doch sie sind auch körperlicher, d.h. hereditärer Natur. Diese hereditäre Natur der familialen Beziehungen impliziert einen spezifischen Modus der Präsenz familialer Vergangenheit in der Gegenwart, einen spezifischen Modus der Verbundenheit der Nachkommen mit den Vorfahren; eine Verbundenheit, die nicht über eine Praxis des Erinnerns und Gedenkens hergestellt wird, sondern immer schon – diesseits des Bewusstseins – wirksam ist. Im medizinisch-psychiatrisch-hygienischen Diskurs besitzt die familiale Vorgeschichte keine memoriale, sondern eine ontologische (konstitutionelle) Funktion. Sie produziert keine Identitäten, sondern Existenzen.

Über das »Ahnenbilde« (469), das Carstens Vater von einem durchsiedenden Künstler nach dem Tod seiner Ehefrau hat anfertigen lassen, wird ein Konzept von Familie in den Text eingespielt, das Familie und familiale Identität als Erinnerungszusammenhang fasst.

Diesem Konzept setzt die Novelle ein anderes Konzept von Familie entgegen, das nicht über das Andenken, die Erinnerung funktioniert, sondern über den Körper, über das biologische Erbe: Familie als ›inkorporierte Genealogie³⁵. Es ist auffällig, dass in *Carsten Curator* hereditäre Beziehungen zwischen Eltern und Nachkommen erst in den jüngeren Generationen (Juliane-Heinrich; Annas Mutter-Anna; Anna-Heinrich) bedeutsam und problematisch werden, fast so, als schaffe das Wissen über die ›Macht der Vererbung‹, wie es zur Zeit der Niederschrift der Novelle weiten Kreisen der bürgerlichen Intelligenzija verfügbar und geläufig war, neue familiale Realitäten, die eminent körperlicher Natur sind. Zwar erfährt man über Carsten, dass er die ›hagere Gestalt‹ (470) und die ›Sittenstrenge‹ (459, 470) seines Vaters besitze, doch wird das Verhältnis zwischen dem Protagonisten und seinem Vater nicht unter erbbiologischer Perspektive betrachtet – es

von Gerd Eversberg, David Jackson und Eckart Pastor, Würzburg 2000, S. 47–58, hier: S. 51f., 56.

³⁵ Vgl. Weigel (2002), S. 71–97.

kommt ohnehin kaum zur Sprache. Julianes Charakter lässt sich zwar hereditär begründen; diese Begründung ist gleichwohl etwas, das von außen an den Text herangetragen werden muss. Der Text selbst mag Hinweise bereitstellen, explizit macht er eine hereditäre Beziehung zwischen Juliane und ihrem Vater nicht.³⁶

Anders hingegen wird dort verfahren, wo die junge Generation in den Blick rückt: Sowohl Heinrich als auch Anna und späterhin Heinrichs Sohn, der nach seinem Vater benannt ist, werden in einen hereditären Zusammenhang, und hier wiederum auffällig, in einen maternalen hereditären Zusammenhang gestellt. So stellt sich Heinrich der Ältere, also Carstens Sohn, schon sehr bald »als der körperliche und allmählich auch als der geistige Erbe seiner schönen Mutter« (460) heraus. Anna, die Ziehtochter Carstens, so liest man, ›arte‹ »einer anderen Mutter« ›nach‹ (461). Und Heinrich der Jüngere schließlich, Annas und Heinrichs gemeinsamer Sohn, zeige schon sehr früh, wie Carsten bemerkt, die »Züge der Mutter« (521) sowie, wie Anna bemerkt, die »Augen« (ebd.) des Großvaters. Die Erblichkeit ist ein Thema der Storm'schen Schreibgegenwart und in der Novelle ein Problem der Erzählgegenwart, d.h. der jungen Generation. Gestützt wird diese Beobachtung nicht nur durch die auffällige Nichtthematisierung der hereditären Beziehungen der Elterngeneration (Carsten und Juliane). Obgleich Carsten Curator diejenige Figur ist, die aufgrund ihrer Lektüre, wie anzunehmen ist, über Vererbungswissen verfügt, so betrachtet er sich selbst nicht im Lichte dieses Wissens. Seine Beziehung zu den Toten ist von anderer Natur. Sie verläuft über die Erinnerung: »Manchmal, in stiller Abendstunde oder wenn ein Leid sie überfiel, hatten sie [Carsten und Brigitte, B.B.] – sie wußten selbst kaum wie – sich vor dem Bilde Hand in Hand gefunden und sich der Eltern Tun und Wesen aus der Erinnerung wachgerufen.« (471) Familie, Familiengeschichte, das ist für Carsten (und seine Schwester) eine immaterielle Größe, ein Erinnerungszusammenhang sowie eine Instanz der Wertsetzung. »Ehrliche Leute« (499) seien auf dem Bild zu sehen, in dessen Betrachtung »der kleinbürgerliche Mann, wenn auch nicht in der französischen Formulierung ›noblesse oblige‹, in schweren Stunden sein wankendes Gemüt zu stärken pflegte.« (469) Die familiäre Herkunft spielt auch für Carsten eine zentrale Rolle für sein Selbstverständnis, er begreift sich selbst als Nachfahre ehrlicher, kleinbürgerlicher

³⁶ Vgl. Bergengruen (2010), S. 203.

cher Leute und stellt sein Leben in diese Familientradition. Doch das familiale Erbe, das er fortzuführen gedenkt, ist kein biologisches. Das Verhalten und der Charakter von Carstens Sohn Heinrich hingegen ist ausschließlich durch sein biologisches Erbe determiniert. Für ihn gibt es familiale Vergangenheit nur als Anlage seines Charakters. Er erinnert sie nicht, er agiert sie aus. Durch die generationelle Verankerung dieser beiden Formen des Erbes, des Erbes als Tradition und des Erbes als Vererbung, erzählt die Novelle genau von jener Neubestimmung des Familienbegriffs wie sie sich im Zuge der Zentralisierung des Vererbungskonzepts in den Lebenswissenschaften (inkl. der Medizin und Psychiatrie) spätestens seit den 1860er Jahren vollzogen hat. Heinrich und Anna sind Kinder des frühen, Heinrich der Jüngere ein Kind des mittleren 19. Jahrhunderts, die 1877 zu Figuren einer Novelle werden – zu einer Zeit also, in der, wie der Schweizer Arzt Hans Locher-Wild schreibt, das »Thema der Vererbung an der Tagesordnung«³⁷ ist. In ihnen – und nicht etwa in der Elterngeneration, die im 18. Jahrhundert geboren wurde – manifestiert sich die Vererbung als konstitutives Element des familialen Imaginären im bürgerlichen Zeitalter.

Auf die Literaturfähigkeit dieser so verstandenen Familie kommt der bereits erwähnte Erich Schmidt in einem Brief an Storm zu sprechen, wenn er über *Carsten Curator* schreibt: »Das Wanken u. Sinken eines an alter fester bürgerlicher Ehrbarkeit und Pflichttreue reichen Hauses durch den Leichtsinn eines *aus der Art geschlagenen Sprossen* darzustellen ist gewiß ein ungemein dankbarer Vorwurf für die bürgerliche Tragödie und die Erzählung.«³⁸ Die bürgerliche Tragödie und Erzählung beruhen, so legt es Schmidt nahe, auf anderen familiären Dynamiken als die klassische (aristokratische) Tragödie, deren Helden Könige und Königssöhne sind. Sie werden in Gang gesetzt durch »aus der Art geschlagene« Nachkommen. Sie sind Naturgeschichten, »histoires naturelles des familles. Ihre Helden sind noch immer Väter und Söhne, aber die Väter sind jetzt Zeugende und die Söhne Gezeugte. Hierin besteht ihr Schicksal und hieraus erwächst ihre Schuld. Letzteres zeigt sich an einer frühen Stelle der Novelle: Auf Annas Frage, was er, Carsten, denn »verbrochen« habe, d.h. weshalb er, Carsten, sich derart über das Fehlverhalten seines Sohnes, der auf einer Dienstreise, das ihm anvertraute Geld seines Arbeitgebers verspielt hat, »gräme«,

³⁷ Locher-Wild (1874), S. 1.

³⁸ Brief Schmidts an Storm vom 21. September 1877. Zit. nach Kommentar zu *Carsten Curator*, in: Storm (1988), S. 953.

entgegnet er: »Ich, Anna, bin sein Vater.« (473) Annas Schuldfrage beantwortet er mit dem blanken Hinweis auf seine Vaterschaft. Vater zu sein, heißt, schuldig werden zu können, oder, in Carstens Fall, schuldig geworden zu sein. Generationenverhältnisse begründen Schuldverhältnisse.³⁹ Die *culpa patris* ist in Storms *Carsten Curator* an das bloße biologische Faktum der Vaterschaft geknüpft, deren Schuldfähigkeit die Konsequenz des hereditären Zusammenhangs der Generationen ist.

3.1.4. Renaissance: Die (genetische) Rückkehr des Vaters

Der ›Hereditarier‹, um im psychiatrischen Jargon des 19. Jahrhunderts zu sprechen, ist einer, der nicht anders kann, als er tut. Er wird nicht allmählich zu dem, der er ist, und er wird kein anderer durch die Umstände (die Umwelt, das Milieu), die ihn umgeben. Kurz, der Hereditarier ist kein der Entwicklung fähiges Individuum (vgl. dazu auch das folgende Kapitel 3.2.). Das muss Carsten schmerhaft lernen: Da ist zuerst die Hoffnung, dass Heinrichs ›verbrecherisches‹ Handeln nichts weiter als eine Jugendsünde gewesen sei; eine Hoffnung, die dort erwacht, wo Heinrich, inzwischen zum Mann geworden, seine Ähn-

³⁹ In Storms Novelle *John Riew* wird dieser Zusammenhang zwischen Vererbung und Schuld der Zeugenden in einem Gespräch, in das der Ich-Erzähler einen anderen Gast des Kaiserhofes nach seiner Lektüre des Hamburger Korrespondenten verwickelt, explizit: »Dummes Zeug«, rief ich endlich laut, als es mir doch gar zu bunt wurde. ›Mein Gott, capitano!‹ hörte ich eine Stimme mir gegenüber; ›Sie lesen ja heute über alle Maßen; was haben Sie denn da?‹ Als ich aufblickte, saß der alte Doktor Snittger vor mir und nickte mir lachend zu. ›Ja freilich, Doktor‹, sagte ich, ›verrücktes Zeug, was der Correspondent uns heute auftischt!‹ ›Hab's noch nicht gelesen‹, sagte der Alte; ›sind zu viel Lungenfieber in der Stadt jetzt.‹ ›Auch vererbt?‹ frug ich. ›Wie meinen Sie?‹ ›Lesen Sie es selbst‹, sagte ich und reichte ihm das Blatt, ›hier steht's‹. ›Alles ist vererblich jetzt: Gesundheit und Krankheit, Tugend und Laster; und wenn einer der Sohn eines alten Diebes ist und stiehlt nun selber, so soll er dafür nur halb so lange ins Loch als andre ehrliche Spitzbuben, die es aber nicht von Vaterswegen sind!‹ ›Ja so‹, sagte der alte Herr, nachdem er einen Blick in die Zeitung geworfen hatte; ›es sollte wohl so sein, aber so ist es bis jetzt noch nicht.‹ Ich sah ihn an: ›Ist das Ihr Ernst, Herr Doktor?‹ ›Ei freilich, Kapitän; den mitschuldigen Vorfahren müßte gerechterweise doch wenigstens ein Teil der Schuld zugerechnet werden, wenn auch die Strafe an ihnen nicht mehr vollziehbar oder schon vollzogen ist. Wissen Sie nicht, daß selten ein Trinker entsteht, ohne daß die Väter auch dazu gehörten? Diese Neigung ist vor allem erblich.‹ Theodor Storm: *John Riew*, in: ders.: Sämtliche Werke in vier Bänden. Bd. 3. Novellen 1881–1888, hg. von Karl Ernst Laage und Dieter Lohmeier, Frankfurt a.M. 1988, S. 351–388, hier: S. 376f. Hervorhebung von mir, B.B.

lichkeit mit seiner Mutter, die er als Kind und Jugendlicher besitzt, verloren hat:

Ein freudiger Gedanke erfüllte plötzlich das Herz des Vaters: was auch damals geschehen war [es wird hier auf Heinrichs Verlust des ihm anvertrauten Firmenkapitals im Spiel angespielt, B.B.], es war nur der Fehler eines in der Entwicklung begriffenen, noch knabenhafthen Jünglings, wofür die Verantwortlichkeit dem jetzt vor ihm sitzenden Manne nicht mehr aufgeburdet werden konnte. (489)

Doch schon bald kommen Briefe aus Hamburg von Heinrich sowohl als auch von »Dritten«, die Carsten dazu zwingen, »mehrere seiner besten Hypothekverschreibungen mit einer hübschen Draufgabe gegen Bares« (490) umzusetzen, denn die »Geschäfte, von denen Heinrich sich goldene Berge versprochen hatte, mussten doch einen anderen Erfolg gehabt haben.« (ebd.) Und da ist sodann die Hoffnung, dass es das Milieu der Großstadt gewesen sei, das Heinrich zu jenen riskanten Geschäften getrieben habe, die seines Vaters Vermögen langsam aufzehren: »Aber dennoch – und immer wieder stand ihm [Carsten, B.B.] vor Augen – wozu die Verhältnisse der Großstadt den schwachen Sohn verführt hatten, hier in der kleinen Stadt war das unmöglich!« (497) Der »Stadtunheilsträger« und Makler Jaspers sagt es in nicht zu überbietender Deutlichkeit: »was zu einem Esel geboren ist, wird sein' Tage nicht kein Pferd.« (495)

Die Novelle lässt die Möglichkeit, individuelle Entwicklung zu erzählen, bewusst liegen. Nicht zufällig beginnt die Geschichte, die der Erzähler mit dem *incipit* »Zur Zeit, wo wir diese Erzählung weiter führen [...]« (462) einleitet und so von der Vorgeschichte, die von der Heirat und kurzen Ehe Carstens und Julianes berichtet, explizit abgrenzt, zu einem Zeitpunkt, zu dem Anna und Heinrich gerade mündig geworden sind. Nicht der Protagonist, sondern die »figura movens⁴⁰, wie Storm Heinrich einmal in einem Brief nennt, befindet sich somit in jenem Alter, in dem sich auch die Helden der Entwicklungs- und Bildungsromane befinden: am Übergang vom Jünglings- zum Mannesalter. Diese Erzähltradition zitiert die Novelle, um sie – zu verabschieden.

Wendepunkte oder Peripetien ereignen sich in der Narration der Novelle nicht im Verlauf eines individuellen Lebens, sondern sind gekoppelt an die Geburt neuer Generationen. So rückt die Familiengeschichte zu Gunsten der individuellen Lebensgeschichte in den Vordergrund und

⁴⁰ Brief Storms an Gottfried Keller vom 27. Februar 1878, in: Storm, Keller (1972), S. 26.

zwar als diejenige Geschichte, die eine Entwicklung aufweist. Diese Familiengeschichte ist, wie der Familienbegriff im »gesellschaftliche[n] Sinne« überhaupt, männlich konnotiert⁴¹, die dargestellte Unterbrechung, figuriert in Heinrich, deshalb eine Unterbrechung der *paternalen* Genealogie. In genau diese Genealogie nämlich soll Heinrich sich einfügen. Über den Namen – trägt er doch den Namen seines Großvaters, »des Vaters des Vaters« – und über den Beruf: so soll er nicht nur wie schon sein Vater eine Kaufmannslehre absolvieren; er beginnt sie auch im selben Betrieb. Vor dem Hintergrund dieses Ideals der Kontinuität, das in den Versuchen, Heinrich in die paternale Genealogie einzuschreiben, zum Ausdruck kommt, wird Heinrichs Abweichung auch als Abweichung von einer männlichen Norm erkennbar.

Verlässt man die Ebene der Figuren, und damit auch die Erklärung der Devianz des Sohnes durch die Umstände der Zeugung, und wechselt auf die Ebene des Erzählers, so gerät – wie anfangs bereits ausgeführt – die Partnerwahl in ihrer Bedeutung für den Verlauf der Familiengeschichte in den Blick. Im 2. Kapitel wurde bereits ausgeführt, in welchen Konflikt ein auf dem Wissen über Vererbung gegründetes Verständnis von Familie zu dem traditionellen, gesellschaftlichen Verständnis dieses Begriffs, das über den väterlichen Namen organisiert ist, geraten war. Vor allem die Notwendigkeit einer Erweiterung des Familienbegriffs um die weibliche Linie, also um die Aszendenz der Mutter, wurde dabei betont (vgl. Kapitel 2.5.). Infolge der Vererbungslehre haben Mütter nicht nur Söhne, sondern auch Erben, wie umgekehrt gilt, dass Väter, die Söhne haben, nicht zugleich auch Erben haben.⁴² Das biologische Erbe ist in der Novelle demnach nicht nur

⁴¹ Das zeigt sich sogleich, wie eingangs schon einmal erwähnt, im ersten Satz der Novelle: »Eigentlich hieß er Carsten Carstens und war der Sohn eines Kleinbürgers, von dem er ein schon vom Großvater erbautes Haus an der Twiete des Hafenplatzes ererbt hatte und außerdem einen Handel mit gestrickten Wollwaren und solchen Kleidungsstücken, wie deren die Schiffer von den umliegenden Inseln auf ihren Seefahrten zu gebrauchen pflegten.« (456)

⁴² Maximilian Bergengruen liest *Carsten Curator* im Unterschied zu der hier vertretenen These als eine Geschichte, in der ein Degenerationsprozess erzählt wird, der in der *väterlichen* Stammlinie verläuft. Gegen diese Interpretation kann zweierlei eingewendet werden: Zum einen ist nicht anzunehmen, dass Storm die Feinheiten der Degenerationslehre eines Wilhelm Griesingers (auf diesen beruft sich Bergengruen) kannte. Dass »der leichte und einseitige Anstieg von Intelligenz«, wie ihn Bergengruen in der Schilderung des jung verstorbenen Bruders von Carsten und Brigitte dargestellt sieht, als »typische[s] erste[s] Anzeichen einer degenerativen Entwicklung« (Bergengruen (2010), S. 206) zu gelten habe, dürfte Storm (oder überhaupt außerhalb der *scientific community*) mit hoher Wahrscheinlichkeit nicht bekannt gewesen sein. Zum anderen

generationell, sondern auch geschlechtlich kodiert. Sowohl Carsten als auch Heinrich haben zwar einen Sohn, aber keiner von beiden hat einen Erben. Über Heinrichs Sohn Heinrich – in der Namensgebung ist die Idee der Familie als Sukzession männlicher Erben noch immer präsent – heißt es am Ende der Novelle:

Für den Greis [Carsten, B.B.] aber bildete es eine täglich wiederkehrende Lust, die Züge der Mutter in dem kleinen Antlitz seines Enkels aufzusuchen. »Dein Sohn, Anna; ganz dein Sohn!« pflegte er nach längerer Betrachtung auszurufen. »Er hat ein glückliches Gesicht!« Dann nickte Anna und sagte lächelnd: »Ja, Großvater; aber der Junge hat ganz Eure Augen.« (521)

Stellt Heinrich der Ältere aufgrund seines mütterlichen Erbes einen Bruch, eine Diskontinuität für die paternale Genealogie dar, so verkörpert sich in Heinrich dem Jüngeren, der ganz der Sohn Annas ist, die buchstäbliche Hoffnung auf eine Renaissance dieser männlichen, väterlichen Genealogie. Von Heinrich bleibt im Gesicht seines Sohnes kein Zug, keine Spur zurück. Das mütterliche Erbe Julianes scheint ausgrikeszt, das des Vaters hingegen, der Figur des Vaters, also Carstens, über Anna, die die Tochter eines entfernten Verwandten von Carsten ist, restituiert. Indem der kleine Heinrich eine Figuration der familiären Zukunft der Carstens ist, legt die Novelle am Ende ein weiteres Mal Gewicht – dieses Mal gleichwohl *ex negativo*, also positiv – auf die Partnerwahl bzw. deren Bedeutung für die männliche Familien-

wird die Szene, in der von dem Bruder die Rede ist, und auf die Bergengruen sich bei seiner Interpretation maßgeblich stützt, wie folgt eingeleitet: »Tante Brigitte, die als alte Jungfer von etwas seufzender Gemütsart war und *es liebte, mit völliger Uneigennützigkeit Luftschlösser in die Vergangenheit hineinzubauen*, pflegte nach solchen Erinnerungen, auf den Schatten des kleinen Steckenreiters [so ist der Bruder auf dem Familienbild abgebildet, B.B.] deutend, wohl hinzuzusetzen: »Ja, Carsten, wenn nur unser Bruder noch am Leben wäre! Meinst du nicht auch, daß er von uns Dreien doch der Klügste war?« (471, Hervorhebung von mir, B.B.) Dies aber ist eine Aussage des Erzählers, und sie besitzt deshalb einen besonderen Wahrheitswert (vorausgesetzt es handelt sich um keinen unzuverlässigen Erzähler, was in Storms Novelle nicht der Fall ist), weshalb es zweifelhaft ist, ob der Frühverstorbene tatsächlich mit besonderer Intelligenz gesegnet war. Denn nicht die degenerescente Entwicklung in der väterlichen Linie ist das Problem (in) der Novelle, sondern eine unvernünftige, weil triebhafte Partnerwahl, die dazu führt, dass der Mann (Carsten) die falsche Frau (Juliane) zur Mutter seiner Kinder macht – und dies auch noch unter den falschen (Zeugungs-)Umständen. Nicht spezifische Verlaufsformen degenerativer Entwicklungen stellen das primäre Referenzwissen der Novelle dar, sondern in ihr manifestiert sich auf literarische Weise, d.h. narrativ, die Neubewertung der Frau als Akteur in Genealogien, wie sie ein biologisierter familialer Kode mit sich bringt.

geschichte. Als Kontrastfigur zu Juliane konzipiert, verkörpert sich in Anna eine ideale bzw. idealisierte Weiblichkeit, wie sie als Wissen über Geschlechtscharaktere in verschiedenen Diskursen und Disziplinen zirkuliert. Anna ist »selbstvergessen«, besitzt »Herzengüte« und »frohe[] Sicherheit« (462), sie ist nicht materialistisch (463), ist gehorsam (500) und eine geborene Mutter (507), um nur einige ihrer Eigenschaften zu nennen, die sie in die Nähe jenes Ideals rücken und in der Novelle durchwegs positiv bewertet werden. So aber stellt der literarische Text einen narrativen Zusammenhang zwischen dem Verlauf der Familiengeschichte, der sich in der Nachkommenschaft verkörpert, und der Wahl der richtigen Ehefrau her. Wo falsch geheiratet wird, zeugen Männer Söhne, aber keine Erben, die die paternale Familiengeschichte fortsetzen würden. Nur dort, wo der Mann die richtige Partnerwahl trifft, wird das biologische Erbe der Frau zur Erfüllungsgehilfin der männlichen Genealogie.

3.1.5. Vererbung als poetologisches Problem des Poetischen Realismus

Vor dem Hintergrund der eingangs zitierten Ausführungen Storms zu einer Poetik der Vererbung, die die Tragik des »modernen Schicksals« in dem »ehrlichen Kampf« gegen »das Angeborene, dem nicht auszuweichen ist« erblickt, erscheint es immerhin bemerkenswert, dass der Erzähler in *Carsten Curator* nicht auf den unter einer erblichen Belastung Leidenden und gegen diese Belastung erfolglos Ankämpfenden fokalisiert, also auf den Sohn, sondern auf den Vater, der an seinem erblich belasteten, »verbrecherischen« Sohn leidet. Denn die volle tragische Wucht einer Vererbungsgeschichte ergäbe sich ja gerade, folgt man Storms poetologischen Äußerungen, aus dem Scheitern desjenigen, der immer redlich sich bemüht.

Eine ähnliche Erzählperspektive wie in Storms *Carsten Curator* begegnet auch in Marie von Ebner-Eschenbachs Erzählung *Das Schädliche*, wovon das nächste Kapitel handeln wird. Wie Storm ist auch sie eine Autorin des (Spät-)Realismus. Über die Erzählperspektive hinaus lassen sich noch weitere Parallelen dieser beiden Texte verzeichnen. So steht auch in das *Das Schädliche* am Anfang der *histoire* eine Situation der Partnerwahl. In der Nachbarschaft des Schlosses Niedernbach, auf dem der Erzähler und Protagonist der Erzählung, Franz, aufgewachsen ist und wohin er nach dem Tod seines Vaters aus Wien wieder zurück-

kehrt, hat sich ein Herr von C., »[e]in geborener Österreicher«, mit seiner Familie angesiedelt. Zusammen mit seiner »einem alten schottischen Adelsgeschlechte entstammten Frau« hat er drei Töchter, »drei Schönheiten«, wie es heißt.⁴³ Franz verliebt sich in Edith, »die schönste unter den Schwestern, die begabteste und doch – das zurückgesetzte Kind«. (583) Wie Juliane in *Carsten Curator*, ist auch sie eine Fremde, gleichwohl eine Fremde in ihrer eigenen Familie. Und wie Carstens Heirat mit Juliane auf Unverständnis in seiner Umgebung stößt, so problematisieren auch Ediths Eltern und Franzens Mutter seinen Entschluss, das »Aschenbrödel« der Familie zu ehelichen; zurecht, wie sich herausstellen wird, denn nicht nur leidet er unter dem Charakter seiner Frau, die ihn schließlich verlassen wird, mehr noch wird ihn, ganz wie Carsten Curator, sein Kind, in Franzens Fall eine Tochter, Lore, die, wie Heinrich, das Erbe ihrer Mutter antritt, ins Unglück stürzen.

Diese Parallelen in der inhaltlichen, vor allem aber in der formalen Anlage (Perspektive des Vaters) der beiden Texte sind nun desto auffälliger, als man ihnen eine Reihe von Texten gegenüber stellen kann, die man gemeinhin dem Naturalismus (oder dem Fin de Siècle) zuordnet. In Herman Bangs *Hoffnungslosen Geschlechtern*, in Émile Zolas *Le Docteur Pascal*, in Thomas Manns nach eigenem Dafürhalten naturalistischem Roman *Buddenbrooks*, aber auch in einem Drama wie Ibsens *Gespenster*, in literarischen Texten also, die allesamt, wie Storms und Ebner-Eschenbachs Novellen, hereditäre Familiengeschichten erzählen, werden diese Geschichten nicht aus der Perspektive des Vaters, sondern des Sohnes / der Söhne erzählt. Die Vermutung liegt nahe, dass dieser *tendenzialle Wechsel des Fokus'* in erster Linie in der Differenz zwischen realistischer und naturalistischer Poetik begründet liegt. Sowohl Heinrich als auch Lore aus Ebner-Eschenbachs Erzählung sind eindeutig negativ gezeichnete Figuren. Als Trinker und Spieler (Heinrich) bzw. als moralisch Irrsinnige (Lore) gehören sie eigentlich einer Sphäre der Wirklichkeit an, deren Darstellung der poetische Realismus programmatisch ausschließt und zwar deswegen ausschließt, weil bei solchen Figuren der Realismus typische Verklärungsmecha-

⁴³ Marie von Ebner-Eschenbach: Das Schädliche, in: dies.: Das Gemeindekind. Novellen. Aphorismen. Nach dem Text der ersten Gesamtausgabe, Berlin 1893, hg. und mit einem Nachwort versehen von Johannes Klein, München 1978, S. 579–639, hier: S. 582f. Im Folgenden wird nach dieser Ausgabe zitiert. Seitenzahlen werden im Fließtext unmittelbar hinter dem Zitat in Klammern angegeben.

nismus keinen Ansatzpunkt findet.⁴⁴ Dass er mit seiner Novelle in Konflikt mit der herrschenden poetischen Doktrin gerät, war Storm durchaus bewusst: »Mit dem ›Carsten Curator‹«, schreibt er in einem Brief an Gottfried Keller, »ist es mir seltsam ergangen; unter dem Bann eines auf mir lastenden Gemüthsdrucks habe ich *bewußt* in falscher Richtung fortgeschrieben, und so ist es gekommen, daß, nicht die Hauptfigur, aber die figura movens statt mit poetischem Gehalt mit einer häßlichen Wirklichkeit ausgestattet, und das Ganze dadurch wohl mehr peinlich als tragisch geworden ist.⁴⁵ Die Darstellung dieser hässlichen Wirklichkeit aber ist genau das, das bestätigt auch Fontane, was der realistischen Programmatik als nicht poetisch gilt: »Auf die Frage, ›was wir überhaupt unter Realismus verstehen‹, antwortet [er]: ›Vor allen Dingen verstehen wir *nicht* darunter das nackte Wiedergeben alltäglichen Lebens, am wenigsten seines Elends und seiner Schattenseiten.‹⁴⁶

Fontane ist es auch, der dem Naturalisten Zola vorwirft, dass seine *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire* einen »Ausnahmefall« darstelle und sie deshalb als »Darlegung krasser und hässlicher Unnatur« zurückweist.⁴⁷ Wenn der Naturalismus aus realistischer Perspektive, die ja auch die Perspektive Storms und Ebner-Eschenbachs ist, einer Poetik des Ausnahmefalls verpflichtet ist, dann erscheint es nur konsequent, dass ein realistischer Autor, Theodor Storm, dort, wo er eine ihrem Sujet nach naturalistische Geschichte zu erzählen gedenkt,

⁴⁴ »Der Poetische Realismus will die Wirklichkeit auf einen Bedeutungscode hin transparent machen, der mehr ist als bloßes Naturgesetz: er soll eine positive Sinngebung des Dargestellten leisten. Und ein solches positives Wesensgesetz ist eben an einem einigermaßen gesund wachsenden Baum (bzw. an einem Bürger) besser zu zeigen als an einer aufgrund von widrigen Umwelteinflüssen [oder Einflüssen der Vererbung, B.B.] verkrüppelten Pflanze (bzw. einem Proletarier [oder einem Hereditarier, B.B.]).« Moritz Baßler: Deutsche Erzählprosa 1850–1950. Eine Geschichte literarischer Verfahren, Berlin 2015, S. 47. Ungeeignet zur Verklärung sind die beiden Figuren auch aufgrund ihrer fehlenden Entwicklungsfähigkeit, die sowohl ihrer literarischen als auch hereditären Anlage geschuldet ist: ihrer hereditären Anlage nach, weil sich genau in der Nichterziehbarkeit von erblich Belasteten ihre erbliche Belastung manifestiert; ihrer literarischen Anlage nach, weil ihre Existenz die ›Strafe‹ für die Verfehlungen ihrer Väter, die beide sich als unfähig zur Wahl der richtigen Ehepartnerin erwiesen haben, ist.

⁴⁵ Brief Storms an Gottfried Keller vom 27. Februar 1878, in: Storm, Keller (1972), S. 26. Hervorhebung i. O.

⁴⁶ Ebd., S. 46.

⁴⁷ Zur Auseinandersetzung von Fontane mit Zola, die hier exemplarisch für die unterschiedlichen Poetiken des Poetischen Realismus' und des Naturalismus' stehen vgl. Pross (2013), S. 53–70, insbes.: S. 60f.

also in *Carsten Curator*, den Ausnahmefall bemüht, um deren Zustandekommen zu motivieren: Die Eheschließung von Carsten Carstens mit Juliane muss deshalb in eine Zeit fallen, in der der gleichmäßige Gang der Tage und die geregelten Verhältnisse in der kleinen Hafenstadt durch den Aufenthalt von »fremde[n] Spekulanten«, »dänischen Offizieren und französischem Seevolk«, die durch die »Kontinentalsperre« (457) dorthin geschwemmt wurden, durcheinander gebracht wird.

Überhaupt musste Storm von realistischen Kollegen teilweise herbe Kritik für seine Novelle einstecken.⁴⁸ Die von der realistischen Theorie geforderte Exklusion des ›Niedrigen‹, ›Kranken‹ und ›Hässlichen‹ aus der Literatur steht somit an der Wurzel der indirekten, d.h. über die Väter vermittelten »Vertextungsstrategien«⁴⁹ von Vererbungswissen.

Damit soll keineswegs einer mittlerweile zu Recht zurückgewiesenen Bestimmung des Realismus aus dem Geiste seiner Programmatik das Wort geredet werden.⁵⁰ Doch eine Bestimmung des Realismus steht hier auch gar nicht auf dem Spiel, sondern die Erklärung von Darstellungsstrategien hereditären Wissens in literarischen Texten, deren Autoren gemeinhin dem Realismus zugerechnet werden und die durchaus ein mit der theoretischen Programmatik des Realismus übereinstimmendes dichterisches Selbstverständnis besitzen: »Hundert Mal sagte ich es mir, besprach es mit Ernst, der H(einrich) müsse einen schönen kecken Uebermuth, mit einem Wort die Gestalt müsse einen poetischen Gehalt haben; das Wort ›peinlich‹ stand abschreckend mit rother Schrift jeden Tag dabei vor meinen Augen [...] Ich ließ deshalb den H(einrich) möglichst wenig auftreten [...].«⁵¹

Poetologische Regulierungen, schreibt Caroline Pross, und darin ist ihr beizupflichten, hätten »eine erhebliche Selektivität hinsichtlich der möglichen Integration von kulturellen Wissen zur Folge, und sie geben Vertextungsstrategien vor, denen dieses Wissen unterstellt wer-

⁴⁸ Exemplarisch die Kritik Kellers: »Der diebische Junge war mir anfangs freilich zu wider in einer spezifisch poetischen Geschichte, wie es die Ihrigen sind [...].« Brief Kellers an Storm vom 15. November 1878, in: Storm, Keller (1972), S. 38.

⁴⁹ Pross (2013), S. 54.

⁵⁰ Gegen diese Realismusbestimmung argumentiert eindringlich Rudolf Helmstetter. Er fordert dagegen eine Bestimmung der Epoche »durch ihr Literatursystem, dessen Umweltbeziehungen und die ganze Skala produktiver und rezeptiver literarischer Praktiken.« Rudolf Helmstetter: Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblatts. Fontane und die öffentlichkeitsgeschichtlichen Rahmenbedingungen des Poetischen Realismus, München 1997, S. 271.

⁵¹ Brief Storms an Schmidt vom 24. September 1877, in: Storm, Schmidt (1972), S. 61.

den muss, wenn es Gegenstand der *literarischen Kommunikation* werden soll.“⁵²

Deshalb lässt sich sagen: Dass die Perspektivfiguren Väter und nicht Mütter sind, die unter ihren Kindern leiden, ist auf die hereditäre Inklusion der Frau in die bürgerliche Familiengeschichte zurückzuführen; dass es Väter und nicht Söhne (oder Töchter) sind hingegen auf die Selektionsmechanismen der realistischen Poetik.

3.2. Das Erbe der Mutter II: Marie von Ebner-Eschenbachs *Das Schädliche*

Das Schädliche ist eine Brieffiktion, bestehend aus Rahmenerzählung und Binnengeschichte. In der Rahmenerzählung, die bereits Teil des Briefes ist, erläutert der todkranke Verfasser seine Motive für die Abfassung seines Briefes. Er möchte, wie er schreibt, »eine Generalbeichte« (579) ablegen, denn er sehne sich nach einer »Lossprechung« (579). Seine Gewissensqualen sind Folge des Mordes, den er an seiner Tochter Lore verübt zu haben meint. Am Tag vor ihrer Hochzeit ist diese nirgendwo auffindbar. Der Vater, Franz, zieht Erkundigungen ein und erfährt, dass Lore die Geliebte eines Wiener Philologen sei, dass die beiden gerade ein Stelldichein in einer Jagdhütte hätten, ferner, dass Rupert, der eifersüchtige Jugendgespiel Lores, sie erschießen wolle. Sie in solcher Gefahr wissend, eilt er, sie zu suchen, findet sie auch, trifft sie lebend an, nur um dann im entscheidenden Augenblick zu zögern, sie nicht zu warnen vor dem Schuss und ihren Tod hinzunehmen: »Sie lebt zum Unheil eines jeden, der ihr naht, ist das Schädliche; fort mit dem Schädlichen aus der Welt. Das Schicksal walte! Laß es geschehn!« (637), geht es ihm durch den Kopf. Am Ende seines Lebens nun übersteigt es sein Verständnis, wie er so zu handeln vermocht hatte: »Wie war's möglich, daß ich gezögert habe, ihr zu Hilfe zu eilen?« (638) Und doch bleibt da noch ein seidener Faden, an den er sich klammert: die Hoffnung, er möge richtig gehandelt haben, damals, als er den Mord geschehen ließ. Deshalb schließt er die anfängliche Rahmenerzählung mit dem Satz: »Deiner [des anonym bleibenden Freundes, der als Adressat des Briefes genannt wird] Gerechtigkeit sicher, sehne ich mich nach Deiner Lossprechung.« (579)

⁵² Pross (2013), S. 54. Hervorhebung i. O.

Um eine »Generalbeichte« im eigentlichen Sinne handelt es sich deshalb freilich nicht. Im Gegensatz zu einer Beichte, in der der Sünder die Sündhaftigkeit seines Handelns immer schon anerkannt hat, steht die Rechtmäßigkeit des Handelns des erzählten Ichs gerade auf dem Spiel. Auf seine Entscheidung, sich aus dem öffentlichen Leben zurückzuziehen, anspielend schreibt Franz: »Es war Dir [dem Freund, B.B.] unlieb, aber Du liebst die Gründe, die mich dazu bestimmten, gelten und gabst mir recht. Tue das noch einmal, gib mir noch einmal recht. In einer ganz andern Sache.« (579) Durch diese noch nicht getroffene Entscheidung, durch diese offene Bewertbarkeit der Tat verschiebt sich das generische Register, dem die Geschichte des Erzählers zuzuordnen ist. Die Binnengeschichte ist weniger eine Beichte, vielmehr muss sie als eine moralische Fallgeschichte gelesen werden, die einem Richtenden, dem Freund – und indirekt damit auch dem Leser –, zur Beurteilung vorgelegt wird. Die Absolution (»Lossprechung«), die Franz sich von seinem Freund erhofft, ist denn auch nicht gleichzusetzen mit Vergebung (der Sünden), sondern mit einer Legitimation (des Handelns), d.h. mit einem Freispruch von Schuld. Er »lechze«, schreibt er an späterer Stelle, »nach Befreiung« (618).⁵³

3.2.1. Gefährliche Mütter

Vor diesem Hintergrund wird die Perspektivität des Erzählens wie sie, bedingt durch die Briefform, die Erzählung insgesamt dominiert, zum Problem. Die Involviertheit des Erzählers in die von ihm erzählte Geschichte und das ausdrückliche Interesse, das er mit der Erzählung seiner Geschichte verfolgt, legen einen skrupulösen Umgang mit der gegebenen Darstellung des Geschehens nahe. In der Forschung wird dieser Aspekt mit dem Stichwort der Unzuverlässigkeit (des Erzählers) adressiert. Die subjektive Perspektive der Erzählung wird zum Ausgangs- und Ankerpunkt eines Verdachts an der Wahrhaftigkeit der Rede des Erzählers. Nicht, dass die Forschung ihm eine bewusste Täu-

⁵³ Was mithin in der Erzählung durch diese erzählerische Rahmung geschieht, lässt sich in Hinblick auf den kriminalanthropologischen Diskurs über den Verbrecher, dessen Beziehungen zu Ebner-Eschenbachs Text im Folgenden untersucht werden sollen, als eine Verschiebung dessen beschreiben, was zum Fall wird. Nicht das Verhalten und Handeln der Verbrecher, sondern jenes der Gesellschaft oder genauer: derjenigen, die im Namen und, wie sie behaupten, zum Besten der Gesellschaft töten (lassen), steht »vor Gericht«.

schungsabsicht unterstellte. Die hermeneutische Volte läuft vielmehr darauf hinaus, seinen Diskurs als einen Diskurs der männlichen Angst, Macht und Ordnungsphantasmen zu charakterisieren.⁵⁴ Zum »höchst eigenartigen Problem« der Novelle⁵⁵, wie Hugo Aust mit Paul Heyse formuliert, werde nicht die böse Frau, sondern der Mann. Und Peter C. Pfeiffers Interpretation schlägt in dieselbe Kerbe, wenn er das Thema der Erzählung wie folgt bestimmt: »Nicht um die Vererbung bösartiger Persönlichkeitsmerkmale unter Frauen oder die Darstellung des Bösen in zwei Frauen geht es hier also, sondern die Selbstentschleierung des erotischen Verlangens des Mannes wird vorgeführt, das das Böse auf die Frauen projiziert, da es sich von ihm bedroht sieht und von ihm rein halten will.«⁵⁶ Ein solches Argumentationsmuster ist aus den Interpretationen jener Geschichten vertraut, die sich gerade im späten 19. Jahrhundert um die Figur der *Femme fatale* ranken. Carola Hilmes, deren Dissertation noch immer die gründlichste und ausführlichste Auseinandersetzung mit diesem Weiblichkeitstypus darstellt, sieht in dieser Verschiebung, in dieser thematischen Substitution gerade das Charakteristische dieser Geschichten: »[N]icht die sinnliche Frau [sei] wirklich das Thema, sondern die unbewältigte Sinnlichkeit des Mannes«⁵⁷. In die Tradition der dämonischen Frau stellten Edith und Lore auch schon Paul Heyse und Ferdinand von Saar. Jener spricht anerkennend von den »dämonische[n] Elemente[n]«⁵⁸ der Erzählung, dieser lobt die »teuflische Prachtgestalt«⁵⁹ der Tochter. Gerade in der

⁵⁴ Vgl. Peter C. Pfeiffer: Geschlecht, Geschichte, Kreativität. Zu einer neuen Beurteilung der Schriften Marie von Ebner-Eschenbachs, in: ZfdPh 120 (2001), S. 73–89; Hugo Aust: Am Rande des Realismus. Marie von Ebner-Eschenbachs späte Ehegeschichten aus Dorf und Schloss, in: Bis zum Lorbeer versteig ich mich nicht. Festschrift für Jürgen Hein, hg. von Claudia Meyer, Münster 2007, S. 225–235; Erika Tunner: Die Blumen des Bösen im Schlosspark. Angst- und Ordnungsphantasien in der Erzählung *Das Schädliche* von Marie von Ebner-Eschenbach, in: Neulektüren – New Readings. Festschrift für Gerd Labroisse zum 80. Geburtstag, hg. von Norbert Otto Eke und Gerhard P. Knapp, Amsterdam/New York 2009, S. 23–30.

⁵⁵ Aust (2007), S. 232.

⁵⁶ Pfeiffer (2001), S. 86.

⁵⁷ Carola Hilmes: Die *Femme Fatale*. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur, Stuttgart 1990, S. 62.

⁵⁸ Marie von Ebner-Eschenbach und Paul Heyse. Briefwechsel, in: Mechthild Alkemade: Die Lebens- und Weltanschauung der Freifrau Marie von Ebner-Eschenbach, Würzburg 1935, S. 257–398, hier: S. 341.

⁵⁹ Briefwechsel zwischen Ferdinand von Saar und Marie von Ebner-Eschenbach, hg. von H. Kindermann, Wien 1957, S. 107.

Beschreibung Ediths durch Franz sind die Merkmale der *Femme fatale* unübersehbar:

Sie war das verkörperte Geheimnis, ein wunderbares, lockendes Rätsel. Ich habe nie wieder Augen gesehen, die so inbrünstig beschwören, so demütig flehen und so schrecklich drohen konnten, nie eine Stimme gehört von so bestrickenden Wohllaut, solchem Reichtum an Tönen für jeden Ausdruck der Zärtlichkeit und so herbem Klang für den Haß. (583)

Um das von einer ›sinnlichen Frau‹ entfachte ›erotische Verlangen‹ eines Mannes geht es in *Das Schädliche* gleichwohl nur insofern, als hieraus Ehen zustande kommen. Nicht die (sexuelle) Beziehung zwischen Mann und Frau steht im Zentrum des Textes, sondern die Reproduktion und damit familiale (generationelle) Beziehungen. Denn ihr Telos findet die Ehegeschichte zwischen Edith und Franz im ›Vater-Tochter-Drama‹⁶⁰.

Eine Lektüre des Textes, die ihn ganz in einer kritischen Arbeit an der Geschlechterdichotomie aufgehen lässt, ist deshalb verengt. Sie unterscheidet nicht mehr zwischen Geschlechter- und Generationenbeziehungen und übersieht die *narrative* Funktionalisierung der ersteren für die letzteren. Wenn die Erzählung, wie behauptet wird, darauf abzielt, die Verdammung der ›Unkonventionalität von Edith und Lore‹⁶¹ durch den Mann vorzuführen, dann – auch dann – lässt sich die Dämonisierung der unkonventionellen Frau nur verstehen, wenn man das Problem der Reproduktion mit in Rechnung stellt. Das Geschlechterproblem, das in *Das Schädliche* dieser Lesart zufolge verhandelt wird, gewinnt erst dadurch an historischer Kontur. Die ›Projektion des Bösen auf die Frau‹ leitet sich dann nicht mehr von einem ›erotischen Verlangen des Mannes‹⁶² her, das keinen historischen Index besitzt und deshalb zur Erklärung etwa der Hexenverbrennungen mit gleichem Recht wie hier herangezogen werden kann, sondern von einer konkret datierbaren und konkret beobachtbaren diskursiven Neubestimmung der (bürgerlichen) Familie im Zeichen der Physiologie, deren zentrales, wenn auch nicht einzig zentrales Moment die hereditäre Inklusion der Frau in die Familie darstellt. Wo die Familie nicht mehr patrilinear konzipiert ist, wo sie folglich nicht mehr über die Kategorie des Namens verläuft, sondern in jener des Lebens begründet ist, wo ferner der

⁶⁰ Aust (2007), S. 234.

⁶¹ Pfeiffer (2001), S. 86.

⁶² Ebd.

egalitäre Beitrag der beiden Geschlechter zum Produkt der Zeugung festgestellt ist, da taucht die Frau als spezifisch konturiertes Problem auf: als Mutter nämlich, und als Mutter schreibt sie sich auf genetischer Ebene in die Familie ein.

Der Tag von Lores Ermordung ist deshalb keineswegs zufällig der »Vorabend ihrer Vermählung« (638). Weder soll sie Ehefrau und erst recht darf sie nicht Mutter werden: »Welche Zukunft hätte ihn [Nordhausen, Lores Verlobten, B.B.] an Lores Seite erwartet? Und ihre Kinder – wieviel Unheil hätten die über die Welt bringen können?« (638) Auch eine für Machtverhältnisse innerhalb von Geschlechterbeziehungen sensibilisierte Lektüre darf diesen wesentlichen Aspekt nicht außer Acht lassen. Denn der Diskurs des Erzählers über das Böse ist wesentlich ein Diskurs über dessen Fortpflanzung und (für den Mann) wird es als ein sich Fortpflanzendes zum Problem oder mit anderen Worten: zum Problem für den Mann wird die Frau als Mutter seiner Kinder. Die Reproduktion und nicht die Sinnlichkeit oder die Erotik öffnet der Dämonisierung der Frau die Tür. Wenn, was sich, wie im Anschluss zu zeigen sein wird, bezweifeln lässt, *Das Schädliche* einen Text über die Restituierung einer männlichen Ordnung darstellt, dann resultiert die Bedrohung dieser Ordnung wie sie von den beiden dominanten Frauenfiguren ausgeht, nicht so sehr daraus, dass sie anormal (oder unkonventionell) sind, sondern dass sie als Anormale das Anormale hervorbringen und somit vervielfältigen. Diese Behauptung wird sinnfällig, wenn man Anfang und Ende der Binnengeschichte in den Blick nimmt: Sie beginnt mit einer Partnerwahl und damit mit der Gründung einer Familie und endet vor der Hochzeit und damit vor der Gründung einer Familie. Auch für eine Lesart, die *Das Schädliche* als einen Text ansieht, der über seine Erzählanlage für die Sache der anderen Frau, derjenigen Frau also, »die sich nicht in die klassischen Rollenmuster einfassen lassen«⁶³ will, Partei ergreift, muss in dem männlichen Blick, durch den die fiktive Welt erscheint, einen Blick erkennen, der eben diese Frau als Mutter fürchtet. Mit anderen Worten: es mag über den ontologischen Status der »Vererbung bösartiger Persönlichkeitsmerkmale unter Frauen«⁶⁴ nichts ausgemacht sein, in ihr, d.h. in der Vererbung, muss gleichwohl die Kontur oder Signatur der

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Ebd., S. 85.

männlichen Imagination der bösen Frau in dieser Erzählung gesehen werden.

3.2.2. Bekenntnisse (zum Realismus)

Wie bereits angedeutet, gibt es gute Gründe an der behaupteten Unzuverlässigkeit des Erzählers zu zweifeln. Der Aufweis einer subjektiven Erzählperspektive ist allein noch kein hinreichender Grund, eine durch den Erzähler verzerrte Darstellung bzw. Bewertung zu rechtfertigen. Die textimmanenten Hinweise, wie bspw. eine Ungereimtheit in Bezug auf Alter und Datum, die zur Begründung herangezogen werden, sind recht dürfsig und können nicht ohne ein hohes Maß an Psychologisierung, d.h. an Hypothesen über Franzens sexuelle Entwicklung in den selbst gesetzten Interpretationshorizont eingebunden werden.⁶⁵ Auch die Bezüge, die bisher zur generischen Verortung des Textes in Anschlag gebracht wurden, können wenig überzeugen. Weder Goethes *Werther* (Pfeiffer) noch die Tradition der »Schelmenbeichte des pikarischen Romans« (Aust) können tiefere als nur äußerliche Beziehungen, dort die Briefform, hier die »Form des rechtfertigenden Erzählers«⁶⁶, aufweisen. Unthematisiert blieb bisher, dass die Erzählung ihre eigenen Gattungsreferenzen selbst offenlegt: zum einen die bereits angesprochene generische Bestimmung der Lebensgeschichte als Beichte; zum anderen die durch den Erzähler geleistete Klassifikation seiner Geschichte als *Bekenntnis*. Die Selbstbeschreibung der Binnengeschichte als Beichte mag, bezogen auf die bereits angesprochene offene Bewertbarkeit der Tat, vielleicht unzutreffend sein, sie hält gleichwohl einen nicht marginalisierbaren Hinweis auf die (zumindest intendierte) Wahrhaftigkeit der Rede bereit. Und spätestens

⁶⁵ Im dreißigsten Lebensjahr habe Franz Edith seiner Mutter erstmals vorgestellt, schreibt er. Datiert ist dieses Jahr auf 1853, geboren wurde Franz jedoch 1829. Was 1853 und 1859 (1829+30) miteinander verbinde sei, so Pfeiffer, »die Ablösung des erotischen Begehrns von der Mutter und das schuldhafte, weil als Normverstoß erfahrene Begehren einer anderen Frau, die als Beherrscherin des Mannes auftritt«. Pfeiffer (2001), S. 85. 1853 falle nämlich, so Pfeiffer weiter, »noch in die Studienzeit von Franz, den Lebensabschnitt, in dem er bei einem Gymnasialprofessor lebte, der selbst – und mit ihm Franz – von seiner jüngeren, attraktiven Frau ›beherrscht‹ wurde«. (ebd.) Auch Tunner (2009), S. 25 weist auf diese Inkongruenz hin, zieht daraus jedoch nur den sehr abstrakt bleibenden Schluss, dass sich darin bereits eine »entscheidende Störung der Ordnung [welcher?, B.B.]« ankündige.

⁶⁶ Aust (2007), S. 230.

seit Jean-Jacques Rousseau fußt auch die Autobiographie in ähnlicher Weise auf der Wahrhaftigkeit des Erzählten. Dessen *Bekenntnisse* beginnen bekanntlich wie folgt:

Ich plane ein Unternehmen, das kein Vorbild hat und dessen Ausführung auch niemals einen Nachahmer finden wird. Ich will vor meinesgleichen einen Menschen in aller Wahrheit der Natur zeigen, und dieser Mensch werde ich sein. [...] Die Posaune des Jüngsten Gerichts mag erschallen, wann immer sie will, ich werde vor den höchsten Richter treten, dies Buch in der Hand, und laut werde ich sprechen: ›Hier ist, was ich geschaffen, was ich gedacht, was ich gewesen. Mit gleichem Freimut habe ich das Gute und das Böse gesagt. Vom Bösen habe ich nichts verschwiegen, dem Guten nichts hinzugefügt, und sollte es mir widerfahren sein, irgendwo im Nebensächlichen ausgeschmückt zu haben, so ist es niemals aus einem anderen Grunde geschehen, als um eine Lücke auszufüllen, die mein Gedächtnis verursacht hat. Ich habe für wahr halten dürfen, was meines Wissens hätte wahr sein können, niemals aber etwas, von dem ich wußte, daß es falsch sei. [...] Versammle um mich die zahllosen Scharen meiner Mitmenschen, sie mögen meine Bekenntnisse anhören, mögen ob meiner Schändlichkeiten seufzen und rot werden ob meiner Schwächen. Jeder von ihnen entblöße am Fuß deines Thrones sein Herz mit derselben Wahrhaftigkeit [...].⁶⁷

Rousseaus *Bekenntnisse* entpuppen sich geradezu als Prätext des *Schädlichen*. Wie jene eine trianguläre Kommunikationssituation zwischen Autor, richtender Instanz (Gott) und Mitmenschen (Leser) etablieren, so richtet auch Ebner-Eschenbachs Erzählung ein solches kommunikatives Setting ein. Die quasijuristische Rahmung des Textes wurde schon angesprochen. Sie ist eine säkularisierte und moralisierte Variante von Rousseaus Imagination des Jüngsten Gerichts – man erinnere sich, dass Franz, der Erzähler, kurz vor seinem Tod steht. Und auch die Mitmenschen werden in einer bemerkenswerten Passage in den Text integriert. An jener Stelle nämlich, wo der Erzähler explizit von seinen in »Qual, Scham und Zorn hingeworfenen *Bekenntnisse[n]*« (605) spricht, überschreitet sich der Text metaleptisch auf sein eigenes Außen hin. In der Adressierung der ›Mitmenschen‹ (i.e. Lesern) wird die fiktive Kommunikationssituation zwischen Franz und seinem Freund aufgebrochen: »Ich bin euch [den Lesern, B.B.] ja nur ein Buchmensch [sic!], für den ihr eine andere, viel feinere Moral in Bereitschaft habt, als für euch selbst und eure Freunde. [...] Nun, ich bin wie sie [die Freunde, B.B.] und kein Buchmensch, ich bin ein lebendiger Mensch

⁶⁷ Jean-Jacques Rousseau: *Bekenntnisse* [1781]. Aus dem Franz. von Ernst Hardt. Mit einer Einführung von Werner Krauss, Frankfurt a.M. 1985, S. 37.

und schreibe meine lebendige Geschichte.«⁶⁸ (605) Schließlich bekommen diese Bekenntnisse gar explizit testamentarischen Charakter, wenn Franz gegen Ende seiner Geschichte schreibt: »Du mußt mir alles glauben, was ich *sterbender* Mann dir sage, so unwahrscheinlich es auch herauskommt [...].« (636, Hervorhebung von mir, B.B.)

Nicht nur in generischen Markierungen, auch auf inhaltlicher Ebene finden sich Hinweise, die im Sinne der Wahrhaftigkeit des Mitgeteilten als rezeptionssteuernde Signale gedeutet werden können. Ein guter Bekannter von Franz, ein »Kinderfeind« (606), der Kinder als »Tiere mit menschlichen Angesichtern, egoistisch, gefräßig, grausam« (606) bezeichnet, verklärt seine eigenen Kinder, die er spät in seinem Leben und gegen seinen Willen schließlich doch noch bekommen hat: »Das Beispiel dieses übrigens ganz tüchtigen und gescheiten Menschen warnte mich« (607), schreibt Franz. »Ich war nur zu sehr geneigt, in seinen Fehler zu verfallen. Mir schien Lore auch etwas ganz Unvergleichliches.« (607) In einer selbstreflexiven Wendung weist Franz die Verklärung auch auf der Ebene der Darstellung zurück, wenn er auf das Epos zu sprechen kommt, das Werner Klar, Lores Liebhaber, zu ihrem Andenken verfasst hat: »Der große Philologe hat ein kleines Epos geschrieben, in dem die Tote [Lore, B.B.] im verklärten Bilde weiterlebt.« (627) Dem verklärten Bild, das das Epos zeichnet, wird somit das eigene, ›novellistische‹ Bild Lores als das wahre gegenübergestellt. Die Novelle ist damit diejenige Gattung, die den lebendigen Menschen in seiner Naturwahrheit (Rousseau) zum Gegenstand hat. Das Epos hingegen verklärt die in ihm auftretenden Figuren zu Heroen. Mit dieser Wendung gegen die Verklärung ist gleichwohl keine Wendung gegen das poetologische Grundprinzip des literarischen Realismus oder gar eine Hinwendung zu einer naturalistischen Poetik verbunden. Man kann dieser poetologischen Selbstbestimmung der Erzählung *Ihr Traum* (1887/88) beiseite stellen, auf die gleich noch näher eingegangen werden soll, um das dichterische Selbstverständnis der Autorin, das zweifellos auch *Das*

⁶⁸ In ihrem Anspruch auf Wahrhaftigkeit hat die Autobiographie zudem von Anfang an mit der Unzulänglichkeit des Gedächtnisses und dem damit einhergehenden Verdacht der Täuschung zu kämpfen. Auch diese Unzulänglichkeit thematisiert Franz: »Der Blick getrübt, die Hand unsicher. Ich spähe, ich taste, statt zu schauen, zu greifen. Die Farben des düstern Bildes, das ich zu malen unternommen habe, weil ich mußte, weil ich nach Befreiung lechze, schwimmen ineinander. Hilf nach, wo mein Können versagt. Ordne, stell alles an seinen rechten Platz, wo ich verworren werde.« (618)

Schädliche informiert, zu beleuchten. Über ein Gemälde, auf dem eine Schlägerei zwischen einem Soldaten und einem Matrosen dargestellt ist, ist dieser voll des Lobes:

Möchte wissen, in welche Kategorie die Alleskenner und Nichtskönner den einreihen, der das gemalt hat?... Ein Idealist? [...] Und nun die Ausführung! wessen ist die? – Eines Realisten [d.h. hier: Naturalisten, B.B.]? Nein, eines Künstlers, dem das Häßliche und Rohe widerstrebt [dem Naturalisten widerstrebt das nicht, ganz im Gegenteil, B.B.] und der dennoch die Wahrheit darstellt, die höchste, in den Glüten einer Feuerseele geläuterte Wahrheit [das ist der Realist im heutigen Sinn, B.B.].⁶⁹

Hiermit korrespondiert ein Aphorismus, in dem die Autorin klar gegen eine naturalistische Poetik Stellung bezieht: »Die Kunst ist im Niedergang begriffen, die sich von der Darstellung der Leidenschaften zu der des Lasters wendet.«⁷⁰ Die subjektive (und männliche) Perspektive, die als zentrales Argument für die Interpretation der Erzählung als Darstellung einer »Pathologie der Männlichkeit«⁷¹ herangezogen wird, ließe sich vor diesem Hintergrund auch als Lösung eines ästhetischen Problems begreifen: Wie und mit Hilfe welcher Mittel kann ein realistischer Text das Böse, das Laster darstellen? Und die Antwort hierauf lautete: Indem er es indirekt aus der Perspektive des an dem Lasterhaften Leidenden darstellt.⁷² Dieser Fokus auf das Leid statt auf das Laster lässt die Gratwanderung zwischen Realismus und Naturalismus, der über das Sujet des Textes als Verfehlung der eigenen poetologischen Ansprüche droht, gelingen. Der hereditäre Determinismus wie er sich in der Mutter-Tochter-Beziehung ausprägt bleibt gleichwohl als naturalistischer, zumindest naturalistisch konnotierter Rest als ästhetisches

⁶⁹ Marie von Ebner-Eschenbach: Ihr Traum, in: dies.: Erzählungen, Autobiographische Schriften. Nach dem Text der ersten Gesamtausgabe, Berlin 1893, hg. und mit einem Nachwort versehen von Johannes Klein, München 1978, S. 75–101, hier: S. 91. Im Folgenden wird nach dieser Ausgabe zitiert. Seitenzahlen werden im Fließtext unmittelbar hinter dem Zitat in Klammern angegeben.

⁷⁰ Marie von Ebner-Eschenbach: Aphorismen, in: dies.: Das Gemeindekind. Novellen. Aphorismen. Nach dem Text der ersten Gesamtausgabe, Berlin 1893, hg. und mit einem Nachwort versehen von Johannes Klein, München 1978, S. 863–904, hier: S. 890.

⁷¹ Pfeiffer (2001), S. 88.

⁷² Vgl. dazu die Ausführung unter 3.1.5. Zur ›real-idealistischen‹ Poetik Ebner-Eschenbachs im Kontext des österreichischen Spätrealismus, vgl. Karlheinz Rossbacher: Literatur und Liberalismus. Zur Kultur der Ringstrassenzeit in Wien, Wien 1992, insbes.: S. 20–25.

Problem bestehen. Im Gegensatz gleichwohl zu Storms Novelle, wo die erbliche Belastung des Sohnes durch einen heterodiegetischen Erzähler behauptet wird, ist die Heredität als Erklärungsschema für Lores Charakter in *Das Schädliche* dem autodiegetischen Erzähler Franz subjektiv zurechenbar. Verunsichert wird die epistemische Tragfähigkeit eines hereditären Determinismus noch zusätzlich dadurch, dass ein solcher – und darauf reflektiert Franz explizit – für Rupert, Lores späteren Mörder, nicht angenommen werden kann⁷³ wie er auch in der abschließenden Rahmung der Geschichte eine hereditäre Reproduktion des Bösen in Lores Kindern, die sie nie bekommen wird, zwar für möglich, jedoch keineswegs für ein unausweichliches Fatum hält: »Und ihre Kinder – wieviel Unheil hätten die über die Welt bringen können? – können... Da stehen wir wieder vor einem Fragezeichen. Vielleicht auch Heil. Unzählige Beispiele im Leben und in der Geschichte beweisen... aber freilich – was sind Beweise?...« (638)

In dieser herabgestimmten Version steht der hereditäre Determinismus der Erzählung dem Liberalismus des ungleich bekannteren Romans *Das Gemeindekind* (1887) nicht kontradiktiorisch gegenüber, wenn gleich jener diesen zweifellos herausfordert.⁷⁴ So solitär *Das Schädliche* in Ebner-Eschenbachs Œuvre auch anmuten mag, die Autorin hat es als Skizze in der 1887/88 erschienenen Erzählung *Ihr Traum* schon einmal geschrieben. Hier ist Lore bereits in der Fürstin T. präfiguriert. Vor dem Rätsel ihrer Bösartigkeit steht in *Ihr Traum* gleichwohl nicht der Vater, sondern die Mutter⁷⁵, die Gräfin, die der autodiegetische Erzähler, ein Maler, auf ihrem Schloss aufsucht:

⁷³ Ruperts Leidenschaftlichkeit, seine Unfähigkeit zur Selbstbeherrschung und Verstellung steht im Kontrast zu den Charakteren seiner Eltern. Franz räsoniert: »Erbliche Belastung? – Possen! Seine Mutter die langmütige Unterwürfigkeit selbst. Wenn es keine ›Herrschaften‹ mehr geben wird, solche Leute werden sich welche aus einem Bund Stroh zusammenflechten. Sein Vater ein tabakschnupfender, fischblütiger Pedant, den nichts aus seinem Gleichmut brachte, der sich weder freuen noch ärgern konnte.« (624)

⁷⁴ Es darf als Forschungskonsens gelten, dass sich Marie von Ebner-Eschenbach in *Das Gemeindekind* gegen das »Vordringen des Vererbungsmotivs« (Johannes Klein: Nachwort, in: Marie von Ebner-Eschenbach: *Das Gemeindekind. Novellen. Aphorismen*. Nach dem Text der ersten Gesamtausgabe, Berlin 1893, hg. und mit einem Nachwort versehen von Johannes Klein, München 1978, S. 966) genauso wendete wie gegen die »Theorie von der Milieudetermination des Naturalismus«. Rossbacher (1992), S. 260.

⁷⁵ Probleme mit dem Charakter ihrer Töchter haben also bei Ebner-Eschenbach nicht nur Väter.

Ja, schön ist sie gewesen... Schon als Kind – und schon als Kind... O Herr Professor! Sie war ihres Vaters Glück und Stolz und seine nagende Sorge. Wohl ihm, daß er ruhte im ewigen Frieden, als seine furchtbarsten Vorahnungen sich erfüllten... Wohl ihm, daß er die höllische Marter nicht geteilt, die ich erduldet habe, als sie heranwuchs, als sie blühte und prangte im Glanze ihrer sechzehn Jahre – entzückend für alle, die ihr nahten – nur für eine nicht... (86)

Das Bemühen ihres Gastes, ihre Tochter, der er einmal in Paris begegnet ist, in Schutz zu nehmen, tut sie ab, wenn sie sagt: »Das Entzücken, das die Schönheit erweckt, kann sich in Abscheu verwandeln, wenn wir das Lügnerische der Hülle erkennen, in welcher eine makelvolle Seele sich birgt.« (87) Und weiter heißt es dort: »Wer trägt die Schuld?«, sagte sie plötzlich. »Ihre Eltern, ihre Vorfahren waren brave Leute... Woher in ihr dieser angeborne, unüberwindliche Hang zum Schlechten? Welche gräßliche Erbschaft hatte sie angetreten?« (87) Schließlich: »Der Mann, der sie liebte und heimführte, war gewarnt, ich, ihre Mutter, warnte ihn. Aber sein Glaube stand felsenfest... Unselig ist, die ihn erschüttert hat. Unselig...« (87) Alles ist hier bereits angelegt: Auch Lore wird schön sein, auch sie wird »schon als Kind« grausam sein, eine Grausamkeit, die hier nur in der Ellipse aufscheint. Auch Lore wird einen Vater haben, der sie abgöttisch liebt und dessen »nagende Sorge⁷⁶ sie sein wird. Und auch Franz wird sich die Frage nach den Ursachen von Lores Bösartigkeit stellen und auch er wird auf eine hereditäre Erklärung verfallen. In der hereditären Unerklärbarkeit gleicht die Tochter aus *Ihr Traum* gleichwohl stärker Lores Mutter, Edith, deren »unglücklicher Charakter« (586) sie selbst und ihre Eltern vor ein Rätsel stellt: »Ich bin hineingeschneit gekommen in die Familie, wer weiß wie? Ich sehe keinem der Unsern gleich, erinnere an keinen« (600), sagt Edith über sich selbst. »Aus der Art geschlagen« (594), sagt sie, sagten die Eltern. In dem betrogenen Ehemann der Fürstin erkennt man unschwer Franz und den Baron von Nordhausen, den Verlobten Lores, wieder. Und schließlich wird auch die Gräfin, die Mutter, wie Franz, der Vater, zur Mörderin ihrer Tochter, wenn sie ihre Tochter kontrafaktisch vor ihrem Gast für tot erklärt. Ist Franzens Mord ein indirekter, so jener der Gräfin ein imaginärer.

Freilich, hier können nicht mehr als Indizien für eine Lektüre geliefert werden, die den Text nicht von Vornherein in eingespielte Interpretationen

⁷⁶ Ja, aus dieser »nagenden Sorge« wird in *Das Schädliche* jener Alpträum hervorgehen, in dem Franz seine Tochter als Marder (Nagetier!) erscheint, der sein »Herzblut« (613) trinkt.

tionshorizonte des Ebner-Eschenbach'schen Œuvres stellt. Es ist immerhin auffällig, dass weder Ulrike Tanzers Buch über *Frauenbilder im Werk Marie von Ebner-Eschenbachs* noch Peter Rossbachers materialreiche Studie zur realistischen Literatur in Österreich, in der er den *Frauenbildern* der liberalen Ära ein umfangreiches Kapitel widmet, *Das Schädliche* erwähnen.⁷⁷ Das scheint kein Zufall zu sein. Denn gegen eine eindeutige emanzipatorische oder auch nur kritische Lesart, wie sie unschwer für *Die Totenwacht* (1892), *Eine dumme Geschichte* (1892) oder *Maślans Frau* (1897) eingefordert werden kann, sperrt sich der Text, der, darin ist Aust recht zu geben, zu den »merkwürdigsten Erzählungen Marie von Ebner-Eschenbachs gehört«⁷⁸. Eine Stillstellung der Unsicherheit, die den Leser hinsichtlich der vom Erzähler gegebenen Bewertungen der beiden Frauen erfasst, wäre zugleich gegen das Kalkül des Textes. *Das Schädliche* fordert seine Leser (die ja metonymisch in der Figur des Freundes adressiert werden) geradezu dazu auf, ein moralisches Urteil über Franzens Verhalten zu fällen. Diese performative Wirkungsabsicht wird noch dadurch verstärkt, dass Franz, bevor ihn sein Freund erreicht, bereits tot ist, wodurch die Los- oder Schuldigsprechung ganz an den Leser delegiert wird. Das Böse in das Unkonventionelle umzudeuten ist deshalb nichts anderes, als der Aufforderung des Verfassers des Briefes nachzukommen, denn in dieser Umdeutung liegt ein moralisches Urteil über Franzens Verhalten implizit beschlossen.

Eine Lektüre, die ohne einen ›robusten‹ Begriff des Bösen auskommt, scheint deshalb umso gebotener. Das Böse ist dann nicht einfach eine Eigenschaft, die man den beiden Frauen zu Recht oder zu Unrecht zusprechen kann (von dieser Bewertung hängt ja letztlich die Bewertung des Handelns von Franz ab), sondern wird als diskursiver Gegenstand analysierbar. Nicht die Übereinstimmung einer (fiktionalen) Geschichte (die von der bösen Frau handelt) mit einer aus dieser Geschichte abgezogenen fiktiven Wirklichkeit (in der die böse eigentlich eine unkonventionelle Frau ist) steht dann zur Disposition, sondern die Kodes, die

⁷⁷ Vgl. Ulrike Tanzer: *Frauenbilder im Werk Marie von Ebner-Eschenbachs*, Stuttgart 1997. Rossbacher (1992), S. 317–388. Erwähnung, wenngleich keine ausführliche und substantielle Besprechung findet *Das Schädliche* in Monika Ma'czyk-Krygiel: An der Hörigkeit sind die Hörigen Schuld. Frauenschicksale bei Marie von Ebner-Eschenbach, Bertha von Suttner und Marie Eugenie delle Grazie, Stuttgart 2002, passim.

⁷⁸ Aust (2007), S. 230.

der (diskursiven) Konstruktion des Bösen um 1900 zugrunde liegen. Diese Kodes sind die Natur (im Sinne Darwins) und die Familie (im Sinne der bürgerlichen Familiengeschichte, also die Familie, um mit Robert Sommer zu sprechen, im ›entwicklungsgeschichtlichen Sinne‹). An die Stelle der Frage nach der Referentialität innerhalb der Fiktion tritt hier folglich die Frage nach der Intertextualität zwischen Fiktion und Nichtfiktion.

Der maßgebliche Theoretiker des Bösen im späten 19. Jahrhundert ist Cesare Lombroso. Eine Kenntnis der Schriften *Lombrosos* wird man Ebner-Eschenbach nicht nachweisen können. In ihren Tagebüchern findet sich sein Name nirgendwo. Um einen literarischen Text auf das in ihm verhandelte – und zur Disposition gestellte – Wissen hin zu beobachten, ist eine solche persönliche Bekanntschaft jedoch nicht notwendig, wenngleich eine solche dort, wo sie nachgewiesen werden kann, Evidenz erzeugt.

Vielleicht nicht Evidenz, zweifelsohne aber Plausibilität erzeugt, wenn gezeigt werden kann, dass zeitgenössische Leser in einem literarischen Text das infrage stehende Wissen gestaltet sehen. In der Österreichischen Rundschau äußerte sich die Wiener Schriftstellerin Francis Wolf-Cirian über *Das Schädliche* so: »Marie v. Ebner-Eschenbach hat in der Novelle ›Das Schädliche‹ dasselbe Problem gefaßt [zu ergänzen ist hier: das auch Franz Grillparzer in seiner Novelle *Das Kloster bei Sendorf* (1827) gestaltet hat, B.B.], die *moral insanity* des Weibes und die selbstverständliche, die angeborene hohe Ethik des gesunden intakten Mannes.⁷⁹ Es ist gerade die Beiläufigkeit, mit der hier eine Zeitgenossin Ebner-Eschenbachs den psychiatrischen Begriff der *moral insanity* einstreut, die aufmerken lässt. In diesem Begriff erkennt man aus wissenshistorischer Perspektive eine Form des Wahnsinns, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts bei Pinel bereits beschrieben, in den 1830er Jahren durch James Cowle Prichard auf den Begriff gebracht und gegen Ende des Jahrhunderts Lombrosos Überlegungen zum *delinquente nato* maßgeblich geprägt hat: Was die »Irrenärzte einen moralisch Irrsinnigen« nennen, schreibt Lombroso, nennen »wir aber einen geborenen Verbrecher«.⁸⁰ Man erkennt im moralischen Irrsinn jene Pathologisierung des Bösen im 19. Jahrhundert, die Foucault in seinen Vorlesun-

⁷⁹ Francis Wolf-Cirian (eigentl. Franziska Wolf): Elga. Eine Studie, in: Österreichische Rundschau XVII (1908), S. 287–298. Hervorhebung i. O.

⁸⁰ Cesare Lombroso: Der Verbrecher (*Homo Delinquens*) in anthropologischer, ärztlicher und juristischer Beziehung [1876]. In dt. Bearbeitung von M. O. Fraenkel. Mit

gen über *Die Anormalen* beschrieben hat. Mit seiner Pathologisierung aber wird das Böse in die Epistemologie der Psychiatrie eingeschrieben und diese ist, wie in Kapitel 2.2. ausgeführt, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wesentlich durch die Heredität bestimmt. Es ist also alles andere als ein Zufall, dass ein literarischer Text um die Jahrhundertwende, der das gefährliche Individuum zum Gegenstand hat, seine Geschichte als Vererbungsgeschichte, d.h. als Familiengeschichte erzählt.

Die folgenden Überlegungen, die beizeiten recht extensiv Lombrosos Figur des geborenen Verbrechers beleuchten, zielen darauf ab, die Beziehungen zwischen literarischer und wissenschaftlicher Rede über das Böse in zweifacher Weise ins Licht zu setzen: Über eine Auseinandersetzung mit Lombrosos Bestimmung des geborenen Verbrechers soll erstens der Frage nachgegangen werden, weshalb das »zur Potenz erhoben[e]« (624) Böse in einem Kind (und weiterhin in einer Jugendlichen) Gestalt annimmt, eine Frage, die von der genderkritischen Lesart komplett ausgeblendet werden muss, da sie Lore nur als Frau bestimmt. Und zweitens soll über den Vergleich mit Schillers *Verbrecher aus Infamie* (1786) gezeigt werden, wie sich die narrative Darstellung des Bösen mit der Theorie des geborenen Verbrechers ändert und wie die in der Figur des geborenen Verbrechers angelegte narrative Struktur auch die Struktur der Erzählung bestimmt.

3.2.3. Die böse Natur und die Natur des Bösen

»Das Verbrechen«, so schließt Lombroso seine Ausführungen über den geborenen Verbrecher, »tritt demnach wie eine Naturerscheinung – die Philosophen würden sagen, wie eine nothwendige Erscheinung – auf, gleich denen der Geburt, des Todes, der Geisteskrankheit, von welcher es oft eine traurige Abart bildet.«⁸¹ Die Ursache dafür, dass es *wie* eine Naturerscheinung auftreten kann, liegt darin begründet, dass es eine Erscheinung der Natur *ist*, dass es seinen Ursprung in der Natur hat. Unter dem Titel *Uranfang des Verbrechens*, mit dem der erste Teil des ersten Buches von Cesare Lombrosos Werk *Der Verbrecher (Homo Delinquens)* (1876) überschrieben ist, werden nacheinander, als Protago-

einem Vorwort von Prof. Dr. von Kirchenheim. 2 Bde. 1. Bd., 2. Abdruck, Hamburg 1894, S. 133.

⁸¹ Ebd., S. 537.

nisten dieses Anfangs, die Pflanze, das Tier, der Wilde, schließlich das Kind Gegenstand des kriminalanthropologischen Diskurses. Wie, so muss gefragt werden, wird eine solche Reihe möglich? Was ist das Prinzip ihrer Intelligibilität? Was verbindet die beiden Reiche der Natur (Pflanzen- und Tierreich) mit dem ›unzivilisierten‹ Menschen und diese drei Elemente der Reihe wiederum mit einem (menschlichen) Lebensalter? Und wie wird es möglich von ihnen im Kontext eines Diskurses über das Verbrechen zu sprechen? Man mag sich wohl eine ethnographische oder anthropologische Untersuchung über das Strafrechtssystem ›wilder Völker‹ vorstellen können. Wie botanisches oder zoologisches Wissen eine kriminologische Untersuchung informieren soll, ist hingegen nur schwer vorstellbar. Doch wird Lombroso die Zoologie sogar zur Grundlagenwissenschaft der Kriminalanthropologie erklären.⁸² Auch ob der Begriff des Verbrechens bzw. des Verbrecherischen als Beschreibungskategorie für kindliches Verhalten dienen kann, ist mehr als fragwürdig. Aber nicht nur eine zweifelhafte Kategorisierung wird hier vorgenommen. Der Begriff des ›Uranfangs‹ ist in gleicher Weise erklärungsbedürftig. Was ist darunter zu verstehen? Lassen sich die ersten drei Figuren, die Pflanze, das Tier, der Wilde, noch in eine evolutionäre Erzählung integrieren, so stellt doch die Kindheit keine evolutionäre Stufe dar und kann höchstens metaphorisch zur Bezeichnung vergangener Zustände der menschlichen Zivilisation gebraucht werden. Uranfang kann hier folglich nicht gleichgesetzt werden mit evolutionärer Vergangenheit – oder doch? Wie aber erklärt sich dann das Kind – ein ontogenetischer und kein phylogenetischer Zustand – in dieser Reihe?

Es scheint offenbar möglich geworden zu sein, natürliches Verhalten als kriminelles Verhalten, zumindest als Vorform kriminellen Verhaltens, zu kodieren. Für Cesare Lombroso ist die Natur jener Ort, wo sich das Verbrechen in seinem ›embryonalen Zustand‹ beobachten lässt. Sein Buch über die ›Naturgeschichte des Verbrechers‹ – diesen Titel wird der deutsche Psychiater Hans Kurella, Biograph und Anhänger Lombrosos, seinem Werk über die *Grundzüge der criminellen Anthropologie und Criminalpsychologie* (1893)⁸³, das in der Tradition

⁸² Vgl. ebd., S. 1.

⁸³ Vgl. Hans Kurella: Naturgeschichte des Verbrechers. Grundzüge der criminellen Anthropologie und Criminalpsychologie für Gerichtsärzte, Psychiater, Juristen und Verwaltungsbeamte. Mit zahlreichen anatomischen Abbildungen und Verbrecher-Portraits, Stuttgart 1893.

Lombrosos steht, geben – beginnt denn auch mit der Wiedergabe von Beobachtungen, die er Darwins *Insectivorous Plants* (1875) entnimmt. Darwins Natur und Darwins Text bilden damit sowohl den »Uranfang des Verbrechens« wie sie am Anfang des kriminalanthropologischen Diskurses über den Verbrecher, den *delinquente nato*, stehen. Über die fleischfressenden Pflanzen heißt es etwa, dass sie »an den Insekten wahre Morde⁸⁴ verüben. »Weit deutlicher« aber trete »die Analogie [zwischen dem natürlichen und kriminellen Verhalten, B.B.] zu Tage, wenn man die Thierwelt ins Auge fasst. Betreffs der Gründe, warum ein Thier das andere tödtet, hat Ferri nicht weniger als 22 unterschieden, deren viele den in unseren Gesetzbüchern verzeichneten entsprechen.⁸⁵ Lombroso nennt die »Tödtung zur Beschaffung der Nahrung«, die »unseren Verbrechen aus Hunger oder Nothstand« entspreche, er nennt die »Misshandlungen und die Tödtung um der Herrschaft über den Stamm willen, die unsere Verbrechen aus Ehrgeiz u. dergl. wären [...].« Er nennt, inspiriert durch Darwins Theorie der sexuellen Selektion, die »Tödtung im Streite um den Genuss des Weibchens«, die »Tödtung aus Habsucht«, den »Kannibalismus« – die Liste ließe sich fortsetzen. In diesen »Thatsachen« der Natur glaubt Lombroso »das erste Aufdämmern verbrecherischen Wesens zu erblicken [...].«⁸⁶ Es macht den Anschein, als seien die verbrecherischen Handlungen des Menschen in der Natur präformiert, als fänden sie in ihr ihr Urbild, dessen Nachahmung sie sind. Mit anderen Worten: Verbrechen sind keine widernatürlichen Handlungen, sondern ganz im Gegenteil, sie sind gerade die natürlichsten.

Die Analogie funktioniert in beide Richtungen. Sowohl kann natürliches Verhalten, das Verhalten der Pflanzen und Tiere, mithilfe juristischer Terminologie beschrieben und dadurch inkriminiert werden, wie auch das kriminelle Verhalten des Menschen als Fortsetzung eines natürlichen Handelns begriffen und dadurch naturalisiert werden kann. Naturalisierung der Kriminalität und Inkriminierung der Natur gehen Hand in Hand. Lombroso entwirft ein Bild der Natur, in der *gesetzmäßig* ›Verbrechen‹ begangen werden. Zugleich wird durch die Naturalisierung des Verbrechens ein nicht-dezisionistisches Bild des Verbrechens entworfen, ein Bild des Verbrechens also, das seinen Ursprung nicht in einer Willensentscheidung findet, sondern Ausfluss,

⁸⁴ Lombroso (1894), S. 2.

⁸⁵ Ebd., S. 4.

⁸⁶ Ebd.

Folge, Konsequenz einer ›organischen Struktur‹, eines (tierischen) *Trieb*s ist. Als Naturwesen hat auch der ›Wilde‹ an dieser Naturgesetzlichkeit des Verbrechens teil. Auch bei ihm, der doch auf einer präzivilisatorischen Stufe der menschlichen Entwicklung stehe, »erscheint das Verbrechen nicht als Ausnahme, sondern fast als allgemeine Regel«⁸⁷. Zur Ausnahmehandlung wird das Verbrechen erst mit und durch die Zivilisation. Von hier aus wird auch das Kind als Protagonist des *Urfangs des Verbrechens* verständlich. Die Übertragung der Rekapitulationstheorie, nach der, um mit Ernst Haeckel zu sprechen, die »individuelle Entwicklungsgeschichte oder die Ontogenie eine kurze und schnelle [...] Rekapitulation der paläontologischen Entwicklungsgeschichte oder der Phylogenie«⁸⁸ sei, auf die Sphäre der Moral, macht es möglich, die Kindheit, das kindliche Verhalten in Verbindung mit nichtmenschlichem oder vorzivilisatorischem Verhalten zu bringen. »[G]erade so wie sich beim Embryo regelmäßig gewisse Formen finden, die beim Erwachsenen Missbildungen darstellen«, so fänden sich auch »die Keime des moralischen Irreseins und der Verbrechernatur [...] nicht ausnahmsweise, sondern als Norm im ersten Lebensalter des Menschen [...].«⁸⁹ Wie das Tier und ›der Wilde‹ entbehre auch das Kind ›des moralischen Sinnes‹ und stellt deswegen das dar, »was die Irrenärzte einen moralisch Irrsinnigen, wir aber einen geborenen Verbrecher nennen.«⁹⁰ Über das regelmäßige Vorhandensein spezifi-

⁸⁷ Ebd., S. 35.

⁸⁸ Haeckel (1870), S. 10.

⁸⁹ Lombroso (1894), S. 97.

⁹⁰ Ebd. Der Begriff ›moral insanity‹ taucht erstmals 1835 in dem Traktat *A Treatise on Insanity and other Disorders affecting the Mind* des englischen Psychiaters James Cowles Prichard auf. Neben der Naturalisierung des Bösen ist dessen Pathologisierung der zweite maßgebliche Prozess im 19. Jahrhundert, der das Nachdenken über das Böse bestimmt. Zwar ist Prichard nicht der erste, der diese Form des Wahnsinns beschrieben hat, doch gilt er gemeinhin als derjenige, der ›moral insanity‹ als eigenständige nosologische Kategorie in der Psychiatrie etabliert hat, wenngleich auch diese Eigenständigkeit in weiterer Folge nie unumstritten war. Dabei konzipierte Prichard den Begriff der ›moral insanity‹ als andere Form des Wahnsinns: »It has generally been supposed«, so fasst er die traditionellen Bestimmungen von Geisteskrankheit zusammen, »that the chief, if not the sole disorder of persons labouring under insanity consists in some particular false conviction, or in some erroneous notion indelibly impressed upon the belief.« James Cowles Prichard: *A Treatise on Insanity and other Disorders affecting the Mind*, London 1835, S. 3. Bestand der Wahnsinn des wahnsinnigen Subjekts bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts darin, dass es »kein Bewußtsein von der Wahrheit hat und [...] ihm [dem Subjekt, B.B.] der Zugang zur Wahrheit versperrt ist« (Foucault (2013), S.172), so ist diese andere Form des Wahnsinns gerade nicht durch ihr fehlendes Verhältnis zur Wahrheit gekennzeichnet. Das moralisch wahnsinnige In-

scher Charakteristika wird alsdann die Ähnlichkeit des kindlichen mit dem kriminellen Verhalten zu plausibilisieren versucht. Es sind vor allem bestimmte Affektregungen wie »Zorn«, »Rache«, »Eifersucht und Neid« oder die den Kinder eigentümliche »Grausamkeit«, ihr Hang zur »Trägheit« und zum »Müssiggang« sowie ihre »Eitelkeit«, die als

dividuum darf dann auch keine Spur eines falschen Bewusstseins zeigen. Das richtige Urteilen über die Wirklichkeit wird zur conditio sine qua non der ›moral insanity‹: »When this [the plotting of mischief, B.B.] is connected with the false belief of some personal injury actually sustained, the case does not fall under the head of moral insanity. It involves hallucination or erroneous conviction of the understanding; but when the morbid phenomena include merely the expressions of intense malevolence, without ground or provocation actual or supposed, the case is strictly one of the nature above described.« Prichard (1835), S. 21f. Die vollkommene Grundlosigkeit der Bösartigkeit, die sich nicht mehr auf einen ›falschen Glauben‹, eine halluzinatorische Wirklichkeitsverzerrung oder aber auf eine tatsächliche Provokation oder Verletzung als ihre Ursache zurückführen lässt, ist für Prichard die Bedingung dafür, dass moralischer Wahnsinn diagnostiziert werden kann. Wenn bei dieser Form des Wahnsinns keinerlei Alterationen des Verstandes auftreten, ja, wenn solche Alterationen geradezu ausgeschlossen werden müssen, worin besteht dann der spezifische Defekt, der die Pathologisierung unmoralischen Verhaltens ermöglicht? »Moral Insanity, or madness [consists] in a morbid perversion of the natural feelings, affections, inclinations, temper, habits, moral dispositions, and natural impulses [...].« Ebd., S. 6. Die ›neue‹ Diskriminante, die Prichard heranzieht, um den (moralisch) Kranken von dem Gesunden zu unterscheiden, ist die Natürlichkeit. Die Grundlosigkeit des Bösen hat ihre Ursache in der Unnatur oder in der pervertierten Natur, die zugleich die Natur des wahnsinnigen Individuums ist. Der Wahnsinn besteht nun nicht mehr nur in einer dysfunktionalen Rationalität, sondern auch in einer »krankhaften Perversion natürlicher Gefühle, Affekte, Neigungen, Temperaturen, Gewohnheiten, moralischer Anlagen und natürlicher Impulse [...]«, wie Otto Binswanger in *Über den moralischen Schwachsinn, mit besonderer Berücksichtigung der kindlichen Altersstufe*, Berlin 1905, S. 4 ausführt. Daraus ergibt sich eine Phänomenologie des Verhaltens, die Prichard wie folgt beschreibt: »The individual, as if actually possessed by the *demon of evil*, is continually indulging enmity and plotting mischief, and even murder, against some unfortunate object of his malice.« Prichard (1835), S.21. Hervorhebung von mir, B.B. Auf der Ebene des Verhaltens unterscheiden sich der geborene Verbrecher und der moralisch Irre folglich nicht. Ist aus verbrecherischem Verhalten aber erst einmal krankhaftes Verhalten geworden, so stellt sich nachdrücklich die Frage, ob es sich bei dem Individuum, das ein solches Verhalten an den Tag legt, um ein krankes und deshalb psychiatrisierbares oder um ein gesundes und deshalb strafbares Individuum handelt bzw. ob und wie es überhaupt noch Verbrecher geben kann. Es würde zu weit führen, die Versuche, die unternommen wurden, um das kranke von dem verbrecherischen Individuum abzugrenzen und Kriterien ihrer Identifizierbarkeit festzulegen, nachzuzeichnen. Wichtig ist hingegen, dass es für Lombroso keinen Unterschied zwischen dem geborenen Verbrecher und dem moralisch Irren gibt: »Die Sache ist die, und darum hat jede der Parteien recht [es geht hierbei um den Streit ob ein Individuum, das ein Verbrechen begangen hat, krank oder schuldfähig ist, B.B.], weil ein und dasselbe Individuum beides, Verbrecher und irrsinnig ist.« Lombroso (1894), S. 532. Hervorhebung i. O.

Zeichen ihrer moralischen Depravation gelten.⁹¹ So fänden Kinder bspw. »Vergnügen daran, Schmetterlinge aufzuspiessen, Fliegen zu ertränken, Hunde zu schlagen, Spatzen zu ersticken«.⁹² Manche Kinder »überziehen Hirschkäfer mit Wachs, um sie als Soldaten zu verkleiden und monatelang zu Tode zu quälen«.⁹³

Eine Frage drängt sich hier allerdings auf. Wenn das Kind »[i]m allgemeinen [...] das Böse dem Guten«⁹⁴ vorzieht, dann scheint es nicht einsichtig zu sein, wie es so etwas wie den *geborenen Verbrecher als einen eigenständigen und sich vom normalen Menschen unterscheidenden anthropologischen Typus* überhaupt geben kann. Doch die Frage kehrt den Sachverhalt, den Lombroso beschreiben will, gerade um. Die Schwierigkeiten oder scheinbaren Widersprüchlichkeiten ergeben sich daraus, dass Lombroso *analytisch* beim Verhalten der Verbrecher ›beginnt‹ und dieses Verhalten als Vergleichsfolie für das kindliche Verhalten heranzieht. Aus diesem Vergleich wiederum ergeben sich – zumindest in der Darstellung – die Ähnlichkeiten des kindlichen Verhaltens mit jenem der Verbrecher. Realgenetisch aber dreht sich der Zusammenhang um: Der geborene Verbrecher ist nicht etwa der, der als Kind wie ein Verbrecher handelt, sondern der, der als ›Erwachsener‹ bzw. ›Jugendlicher‹ wie ein Kind handelt und deshalb zum Verbrecher wird. »Der schlimmste Charakterzug«, der dem Kind vor seiner Erziehung und dem geborenen Verbrecher bzw. dem moralisch Irren »gemein ist, der angeborene böse Muth«, sagt Lombroso, »kann übrigens geradezu für einen Zustand von *verlängerter Kindheit* angesehen werden.«⁹⁵

3.2.4. Erziehung und Normalität

Die Identität von verbrecherischem und kindlichem Handeln hat zur Folge, dass die Identifizierbarkeit des geborenen Verbrechers erst dort und dann möglich ist, wo die Erziehung scheitert. Ein Individuum ist nicht deshalb ein geborener Verbrecher, weil es von Geburt an böse ist (das ist jedes oder zumindest sind es die meisten Kinder), sondern weil es nie gut geworden ist und nie gut werden kann. Der geborene

⁹¹ Vgl. ebd., S. 97f.

⁹² Ebd., S. 105.

⁹³ Ebd., S. 105f.

⁹⁴ Ebd., S. 105.

⁹⁵ Ebd., S. 534f. Hervorhebung i. O.

Verbrecher unterscheidet sich vom normalen Menschen deshalb durch den kontinuierlichen Verlauf seiner Biographie. In diesem ereignet sich früher oder später eine Peripetie, eine Wendung zum Guten, die durch Erziehung bewirkt wird. Beim geborenen Verbrecher bleibt diese Peripetie aus.

[W]enn es Viele giebt, die durch schlechte Erziehung zu Verbrechern werden, so giebt es auch viele [und auf diese kommt es hier an, B.B.], die durch gute Erziehung vom Verbrechen nicht abgehalten werden. Gleichwohl macht sich der günstige Einfluss der Erziehung gerade dadurch bemerklich, dass ohne denselben die sozusagen *normale Verwandlung* der beim Kinde überhaupt vorhandenen bösen Anlagen unerklärlich wäre.⁹⁶

Die Grenzen der Erziehung bestimmt Lombroso dann auch wie folgt:
»Die Erziehung vermag zwar ein mit guter Gemüthsanlage begabtes Kind vor dem Uebergang der kindlichen Untugend in gewohnheitsmässiges Laster zu behüten, aber Diejenigen, die mit perversen Naturtrieben geboren sind, vermag sie nicht zu ändern.«⁹⁷ Das Scheitern der Erziehung wird somit zu einem Zeichen der Anormalität des Zöglings, die sich sukzessive in diesem Scheitern enthüllt.

Es ist die Vater-Tochter-Geschichte in *Das Schädliche*, die diesen Übergang, diesen Transformationsprozess zum Gegenstand hat und damit genau jenen kritischen Punkt erzählt, an dem sich die Normalität oder Anormalität eines Individuums entscheidet. Franz, in ständiger Angst, Lore arte nicht nur äußerlich, sondern auch charakterlich nach ihrer Mutter, befragt Lores Verhalten permanent auf seine Normalität. Ihre Treulosigkeiten beunruhigen ihn, aber seine Schwägerin, Maud, kann ihm seine Angst vorübergehend nehmen, wenn sie ihn darüber aufklärt, dass man »[z]ur Treue wie zur Dankbarkeit [...] heranreifen [müsste]« und dass es »töricht« sei, »sie von einem Kind [zu] verlangen«. (609) Seinen Ärger über Lores unangebracht fröhliches Verhalten im Zug nach Paris, wohin Franz, Lore und Maud aufbrechen, um von Edith, die im Sterben liegt und noch einmal danach verlangt hatte, den Mann, von dem sie sich getrennt hatte, zu sehen, Abschied zu nehmen, beschwichtigt Maud mit den Worten: »Du kennst die Kinder nicht [...]. Sie sind am muntersten, wenn ihre Umgebung übler Laune oder betrübt ist. [...] Das haben die meisten Kinder, beobachte es nur.« (615) Maud wisse, so kommentiert Franz diesen Versuch, ihn zu beru-

⁹⁶ Ebd., S. 133. Hervorhebung von mir, B.B.

⁹⁷ Ebd., S. 135.

higen, »daß mir nichts auf Erden einen größeren Trost gewährte, als zu hören: Dein Kind ist wie andre Kinder. Sie wollte mich beruhigen und beruhigte mich«. (615) Doch je älter Lore wird, desto mehr schwinden Franzens Hoffnungen, dass sie »gut« (610) werden wird. Und meint er anfangs noch, dass »das Schlechte« Lore nicht angeboren sei und dass es »ausgerottet werden« könne (610), so muss er am Ende einsehen, dass Lore »allen äußeren Einwirkungen zum Trotze« (625) das »geworden« ist, was sie von Anfang an war: ein geborener Verbrecher oder, was auf dasselbe hinausläuft, eine moralisch Irre.

3.2.5. Vorgeschichte und Anfang

Weil die Verbrechen, die der geborene Verbrecher begeht, instinktartige Handlungen und deswegen »grundlos« sind, wird die Frage nach dem Motiv der Handlung überflüssig. Nicht Motive bestimmen ihr Handeln, sondern ihr Handeln ist bestimmt durch ihre Natur, die ihnen angeboren ist. Man dürfe nicht vergessen, so Lombroso, »dass viele Verbrechen autochthonen Ursprungs sind, dass viele Individuen pervers zur Welt kommen und pervers bleiben trotz der verzweifelten Anstrengungen ihrer Eltern, sie zu bessern«.⁹⁸ An die Stelle des Motivs tritt die Vererbung, die bei Lombroso in Gestalt eines doppelten Erbes auftritt. Zum einen agiert der geborene Verbrecher ein phylogenetisches Erbe aus.⁹⁹ Dieses Erbe ist *narrativ* nicht darstellbar, kann

⁹⁸ Cesare Lombroso: Die Ursachen und Bekämpfung des Verbrechens. Autorisierte Übersetzung von Hans Kurella und E. Jentsch, Berlin 1902, S. 133.

⁹⁹ Die animalische Natur des Verbrechers entdeckt Lombroso bei der Sezierung des Schädel des kalabrischen Verbrechers Villella. Was er dort fand, nämlich die sogenannte »Fossa occipitalis media«, eine mittlere Hinterhauptsgrube, die sich eigentlich nur bei Nagern (wie etwa bei Mardern) und anderen niederen Tieren findet, war, glaubt man seiner eigenen Mythologie, die Geburtsstunde der Kriminalanthropologie: »Das war nicht nur ein Gedanke, sondern eine Offenbarung. Beim Anblick dieser Hirnschale glaubte ich ganz plötzlich, erleuchtet wie eine unermeßliche Ebene unter einem flammenden Himmel, das Problem der Natur des Verbrechers zu schauen – ein atavistisches Wesen, das in seiner Person die wilden Instinkte der primitiven Menschheit und der niederen Tiere wieder hervorbringt.« Zit. nach Peter Strasser: Verbrechermenschen. Zur kriminalwissenschaftlichen Erzeugung des Bösen. 2., erw. Aufl., Frankfurt a.M. 2005, S. 41. Vgl. auch: Hans Kurella: Cesare Lombroso und die Naturgeschichte des Verbrechers [1892], in: Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge. Begründet von Rudolf Virchow und Franz von Holtzendorff. Neue Folge. VII. Serie, Heft 145–168, Hamburg 1893, S. 83–131 (fortlaufende Zählung), S. 1–53 (textinterne Zählung), insbes.: S. 9f und S. 16.

aber über die Metaphorik (Raubtier) eingeholt werden.¹⁰⁰ Zum anderen, wenn auch nicht notwendigerweise, so doch in der Mehrzahl der Fälle, entpuppt sich der Verbrecher als Spross einer erblich belasteten Familie.¹⁰¹ Die verlorene Ehre des Christian Wolf aus Schillers Erzählung *Verbrecher aus Infamie* wird ersetzt durch die unsittliche, (geistes-) kranke oder alkoholabhängige Mutter bzw. den sich durch die gleichen Eigenschaften auszeichnenden Vater, die oder der als Erklärung des verbrecherischen Charakters der Tochter oder des Sohnes fungieren. Die Vererbung besetzt dadurch die Leerstelle, die in der *Erzählung* über den Verbrecher durch die Entkoppelung von Motiv und Verbrechen hinterlassen wurde. Narratologisch lässt sich diese Entkoppelung als eine Verschiebung von der Vorgeschichte der Tat, auf die Schiller in der Vorrede zu seiner Erzählung so viel Gewicht legt, zur familiären Vorgeschichte des Verbrechers fassen. »Man hat«, schreibt Schiller,

das Erdreich des Vesuvs untersucht, sich die *Entstehung seines Brandes* zu erklären, warum schenkt man einer moralischen Erscheinung weniger Aufmerksamkeit als einer physischen? Warum achtet man nicht in eben dem Grade auf die Beschaffenheit und Stellung der Dinge welche einen solchen Menschen umgeben, bis der gesammelte Zunder in seinem innwendigen Feuer fing?¹⁰²

Für Schiller gibt es eine Art Inkubationszeit des Verbrechens, die sich weit in die Biographie zurückstrecken kann, die aber innerhalb der Grenzen, die durch die Biographie gezogen sind, verbleibt. In dieser Zeit reift, entwickelt sich ein *Wille zur Tat* – und diese Entwicklung ist es, die dargestellt werden soll: »[W]ir müssen ihn [den Helden (= der Verbrecher), B.B.] seine Handlung nicht bloß *vollbringen*, sondern auch *wollen* sehen. An seinen Gedanken liegt uns unendlich mehr, als an seinen Taten, und noch weit mehr an den Quellen dieser Gedanken,

¹⁰⁰ Wie in Fußnote 76 dieses Kapitels schon erwähnt, erscheint dem Vater seine Tochter in einem Traum als ein sein Herzblut trinkender Marder und damit in Gestalt jenes Tieres, das tags zuvor den »Hühnerhof« verwüstet hatte und ihm Anlass dazu gab, ihr den Begriff des Schädlichen auseinanderzusetzen.

¹⁰¹ »Daraus [aus Erblichkeitsstatistiken von Besserungsanstalten, B.B.] erhellt der grosse Einfluss der erblichen Belastung auf die Erzeugung abnormer sittlicher Anlagen, wie-wohl derselbe nicht soweit geht, dass er die Entstehung eines normalen sittlichen Charakters unmöglich macht; denn unter 45 Kindern mit erblicher Belastung waren 12, also 26,66 Prozent, gut.« Lombroso (1894), S. 129.

¹⁰² Friedrich Schiller: *Verbrecher aus Infamie*. Eine wahre Geschichte, in: ders.: Werke und Briefe. 12 Bde. 7. Bd. Historische Schriften und Erzählungen II, hg. von Otto Dann. Frankfurt a.M. 2002, S. 562–587, hier: S. 564. Hervorhebung von mir, B.B.

als an den Folgen jener Taten.«¹⁰³ Damit ist sowohl die Zeit genannt, auf die eine Erzählung, deren Gegenstand der Verbrecher ist, sich zu konzentrieren hat, wie auch die geforderte interne Fokalisierung den Binnenraum des Bewusstseins des Helden als ›Ort‹ der Erzählung ausweist. Zudem impliziert Schillers Forderung auch eine hierarchische Verknüpfung der Ereignisse, insofern die einzelnen Momente, die zur Tat führen, aus *handlungslogischer Perspektive* der Tat selbst untergeordnet sind. Auch wenn das Gewicht der Darstellung gerade auf diesen Momenten liegen und die Hierarchie so auf der *Ebene der Darstellung* umgewertet werden soll, haben sie als Motive der Tat ihren Flucht- und Zielpunkt in derselben.

Für Lombroso hingegen sind verbrecherische Handlungen, die von geborenen Verbrechern begangen werden, keine Willensakte, ja, sie sind überhaupt keine Akte, die in irgendeinem Bezug zum Bewusstsein stehen, sondern Triebregungen, d.h. unwillkürlich. Die Entstehungsgeschichte eines Verbrechens bzw. die Entwicklung zum Verbrecher muss deshalb von der biographischen auf die genealogische Ebene verschoben werden. Nicht die Biographie, sondern die Genealogie ist die Erzählform eines Wissens über das Böse, dem nicht mehr ein Wille, sondern ein Trieb zugrunde liegt.¹⁰⁴ So beginnt die Geschichte des geborenen Verbrechers bereits vor seiner Geburt. Seine familiäre Vorgeschichte ist ein integraler Bestandteil seiner eigenen Geschichte, weil sie deren Anfang darstellt.

Die Struktur von Ebner-Eschenbachs Novelle, jener »Doppel-Roman«¹⁰⁵, um einen missverständlichen Ausdruck Austs zu gebrauchen, wird somit erkennbar als Niederschlag dieser biologistischen Konzeption des ›Verbrechermenschen«¹⁰⁶. Die Beschreibung von Ediths Charakter, die im Rahmen der Ehegeschichte, die den ersten Teil der Erzählung ausmacht, gegeben wird, besetzt in *Das Schädliche* die Funktionsstelle, die der Erzählung von der Entstehung eines Willens zur Tat in Schillers *Verbrecher aus Infamie* zukommt: sie erklärt »die Entstehung []eines Brandes«:

¹⁰³ Ebd. Hervorhebung i.O.

¹⁰⁴ Vgl. dazu auch Peter Becker: Verderbnis und Entartung. Eine Geschichte der Kriminologie des 19. Jahrhunderts als Diskurs und Praxis, Göttingen 2002, S. 255f. insbes. auch S. 340–344.

¹⁰⁵ Aust (2007), S. 234.

¹⁰⁶ So der Titel von Peter Strasser bereits zitierter Studie über die »kriminalwissenschaftliche Erzeugung des Bösen« (vgl. Fußnote 99 dieses Kapitels).

Und dann wieder: Es gibt keine erbliche Belastung? – Possen! Edith wiederholte sich in jedem Blutstropfen ihres Kindes. Lores Fehler waren die Fehler ihrer Mutter, nur zur Potenz erhoben... Die Falschheit zum Beispiel. Das wenige Gute freilich fehlte. Lore war einer großen Liebe unfähig. Bei ihr schlich sich überall Berechnung ein. Wie sie so geworden? Nein, nicht geworden, sie war so geboren, hat sich ihren innersten Gesetzen gemäß entfaltet, wie es in ihrer urkräftigen Natur lag, allen äußereren Einwirkungen zum Trotze. (624f.)

Der Prozess der Entstehung wird aus der Biographie ausgelagert und verschiebt sich von der Motivation in die Generation (i.S.v. Zeugung). Vom Werden eines Verbrechers erzählt man am Ende des 19. Jahrhunderts, indem man seine familiäre Vorgeschichte erzählt.

3.2.6. Serialität als Erzählprinzip des geborenen Verbrechers

Die Biographie des geborenen Verbrechers verläuft, wie gezeigt, ohne Peripetien, ohne Umschläge, ohne Wandel, kurz: ohne Entwicklung. Der retrospektive Blick auf die Verbrecherbiographie wird deshalb »böse Neigungen« schon in der »früheste[n] Jugend«¹⁰⁷ entdecken, die nun als *Symptome* jener perversen Natur gedeutet werden müssen, die sich im Verbrechen bekundet und die das verbrecherische Individuum von Geburt an besitzt: »Die Lafarge fand als Kind ein grosses Vergnügen daran, die Hühner zu schlachten; – einem späteren Vatermörder machte es Vergnügen, wie Feuerbach erzählt, Hühner zu blenden und umherlaufen zu lassen [...].«¹⁰⁸ Man sieht aber auch, dass das kindliche Verhalten der ›großen Verbrecher‹ sich nicht oder kaum von dem kindlichen Verhalten im Allgemeinen unterscheidet. Denn Tierquälerei, um im Bereich der Beispiele Fälle zu verbleiben, ist durchaus keine spezifische Verhaltensweise jener Individuen, aus denen dereinst Verbrecher werden, sondern ein Normalfall kindlichen Verhaltens. Insofern kann die Identifizierung spezifischer Verhaltensauffälligkeiten als *Symptome* einer perversen Natur nur retrospektiv funktionieren. Prospektiv gewendet heißt das, dass solche Auffälligkeiten, die später als geborene Verbrecher identifizierte Individuen bereits in ihrer Kindheit gezeigt haben, Symptome einer perversen Natur *gewesen sein werden*, dass sie also mithin nur in einer zukünftigen Vergangenheit als Zeichen für die widernatürliche Natur des Kindes gelesen werden kön-

¹⁰⁷ Lombroso (1894), S. 135.

¹⁰⁸ Ebd., S. 111.

nen. Wie gezeigt, inszeniert die Erzählung das daraus resultierende, notwendigerweise unsichere Wissen über die Interpretation der Zeichen, die in ihrer Ambivalenz zwischen Symptom einer Unnatur und Ausdruck normalen kindlichen Verhaltens oszillieren. In der Biographie des geborenen Verbrechers gibt es demnach keinen Zustand *vor* dem Verbrechen. Das Verbrechen, das er mit »unentrinnbarer Notwendigkeit [...] ganz unabhängig von allen sozialen und individuellen Lebensbedingungen¹⁰⁹ früher oder später begehen wird, stellt keinen Bruch dar, sondern die Fortsetzung einer *Serie* von Schlechtigkeiten, Bösartigkeiten oder unsittlichem bzw. unmoralischem Verhalten, die immer schon begonnen hat. Wenn der Verbrecher nicht mehr über das Verbrechen, sondern als eine anthropologische Varietät definiert wird, dann wird eine Erzählung über den Verbrecher möglich, in der nie ein (justitiables) Verbrechen begangen worden ist. Vom Verbrecher erzählen und von einem Verbrechen erzählen implizieren einander wechselseitig nicht.

Anstelle der verbrecherischen Tat (der weitere folgen können, die aber doch die entscheidende ist, weil sie einen Bruch markiert), die durch eine Kette an Faktoren vorbereitet wird, zeichnen sich Fallgeschichten über moralisch Irrsinnige dadurch aus, dass sie eine Serie von Schlechtigkeiten wiedergeben, die sich allesamt unterhalb der Schwelle des Justitiablen befinden. Damit wird die Serialität zum wesentlichen Darstellungsprinzip von Kriminalität oder, wenn man lieber will, des Bösen.

Zitiert sei hier ein Fall, den Michel Foucault in seiner Vorlesung über *Die Anormalen* aus Legrand du Saulles *La Folie devant les tribunaux* zitiert. In jenem Claude C., dem Helden dieses Falls, wird man unschwer Lore wiedererkennen – oder umgekehrt, wie man möchte. Wie verhält sich dieser Claude C., dessen »Missetaten« ihn wahrscheinlich dazu führen werden, »daß er sein Leben später im Gefängnis zubringen wird, wobei er sich noch glücklich schätzen kann, wenn sie ihn nicht an den Galgen bringen!«?¹¹⁰ Nun,

[e]r zerschlug und zerstörte mit besonderem Vergnügen alles, was ihm in die Hände fiel; er schlug sich mit Kindern seines Alters, wenn er sich für stärker hielt; wenn er eine Katze oder einen Vogel in die Finger bekam, fand er anschließend Gefallen daran, sie leiden zu lassen und sie zu quälen. Als Heranwach-

¹⁰⁹ Kurella (1893), S. 2.

¹¹⁰ Foucault (2013), S. 193f.

sender wurde er immer bösartiger; er fürchtete weder Vater noch Mutter und empfand besonders für letztere eine ausgeprägte Abneigung, obwohl sie sehr gut zu ihm war; er beleidigte sie und schlug sie sofort, wenn sie ihm nicht das, was er wollte zugestand. Aber auch seinen älteren Bruder konnte er nicht leiden, der so gut war wie er selbst böse. Wenn man ihn allein ließ, dachte er nur daran, Böses zu tun, ein nützliches Möbelstück kaputt zu machen oder zu klauen, was ihm halbwegs wertvoll zu sein schien; immer wieder hatte er Feuer zu legen versucht. Im Alter von fünf Jahren war er zum Schrecken aller Kinder der Nachbarschaft geworden, denen er alles erdenklich Böse zufügte, sobald er sich unbeobachtet wähnte... Aufgrund der Klagen, die man gegen ihn vorbrachte [...] ließ ihn der Präfekt in das Irrenhaus einweisen [...]. Aufgrund der scharfen Überwachung und aus Angst, erwischt zu werden, bot sich ihm dort selten die Möglichkeit, Übles zu tun, aber nichts konnte sein verlogenes und perverses Naturell ändern. Liebkosungen, Ermutigungen, Drohungen, Bestrafungen, all das wurde erfolglos an ihm praktiziert [...].¹¹¹

Wie Claude C. ist auch Lore, die ein »kaltes und unbändiges Naturell« (621) besitzt, gegen jede Art der Erziehung resistent. Lore ist, wie Claude C., eines jener moralisch kranken Individuen, die sich, wie Lombroso es ausdrückt, in einem »unaufhörliche[n] Kampf mit der Familie [und Gesellschaft]« befinden, »deren Opfer sie zu sein glauben«.¹¹² Sie ist, wie er, eines jener moralisch kranken Individuen, die, wie Richard von Krafft-Ebing es ausdrückt,

obwohl sie mitten in dem Culturleben eines hochcivilisirten Volkes aufgewachsen sind und reichlich Gelegenheit hatten, von den Segnungen der Civilisation und Erziehung Vortheil zu ziehen, dennoch nicht, wie der normal sich entwickelnde Culturmensch, dazu gelangten, ethische (mit Inbegriff religiöser und ästhetischer) Vorstellungen zu erwerben, dieselben zur Bildung moralischer Urtheile und Begriffe zu benutzen und als Motive und Gegenmotive des Handelns zu verwerthen.¹¹³

Aber nicht nur in der fehlenden Besserungsfähigkeit gleicht sie dem jungen Insassen der Psychiatrie, darüber hinaus werden sowohl in der psychiatrischen Fallgeschichte als auch im literarischen Text die gleichen das anormale, böse Individuum charakterisierenden Verhaltensauffälligkeiten und Gefühlsanomalien genannt. Wie Claude C. Gefallen daran findet, Tiere leiden zu lassen, muss ihr Vater Lore »nach und nach ihren Hund, ihr Lamm, ihre Vögel« (610) wegnehmen, »denn

¹¹¹ Ebd.

¹¹² Lombroso (1894), S. 456.

¹¹³ Krafft-Ebing (1890), S. 713.

sie quälte diese Tiere.« (610) Franz fällt auf, dass »Karl und Ethel [Lores Tante, B.B.] ihre Kinder nicht mehr nach Niedernbach mitnahmen und mich auch nicht aufforderten, Lore zu ihnen zu bringen«, denn, so geben die Eltern auf Nachfrage zu, ihre Kinder seien Lore »zu klein, zu gering, sie neckt und quält sie [...].« (618) Einem anderen Spielkameraden Lores, Rupert, ihrem späteren Mörder, ergeht es nicht besser: »Es gab immer Streitigkeiten zwischen den beiden Kindern, und immer endigten sie mit der Unterwerfung des älteren, starken Buben unter die Tyrannie des kleinen Mädchens. Ein gutes Wort, eine Liebkosung, und er lag auf dem Boden und setzte ihr Füßchen auf seinen Nacken; faktisch.« (622) Wie andere Kinder unter ihrer Herrschaft leiden, leidet ihr Vater, wie Claude C.s Mutter, unter Liebesentzug. In der fehlenden Liebe zu ihrer Familie gleicht Lore nicht nur ihm, sondern auch Edith. »Meine Tochter liebte mich nicht«, sagt Franz und Ediths Eltern, das Ehepaar C., sagen: »Edith liebt uns nicht [...].« (590) In einem Jahrhundert, in dem, wie dessen Chronist Thomas Nipperdey schreibt, die Familie zur Religion erhoben wurde, mussten negative familiäre Gefühle, die fehlende Liebe zu Eltern, Geschwistern und Verwandten, fehlendes Mitgefühl bei Trauerfällen in der Familie zu pathologischen Erscheinungen par excellence werden.¹¹⁴ Über letzteres weiß auch Franz zu klagen. »Beim Tod ihres Großvaters war Lore ganz gleichgültig geblieben. Während ihre Vettern und Basen, die großen und die kleinen, in Tränen schwammen, verbarg sie die Freude nicht, die ihre Trauertoilette ihr machte.« (619)

Die Ereignisse, durch die die Erzählung in *Das Schädliche* konstituiert wird, gehen wie bei der zitierten psychiatrischen Fallgeschichte nicht auseinander hervor, sondern reihen sich nur additiv, mehr oder weniger chronologisch aneinander. Die Dramaturgie solcher Texte lässt sich deshalb nur als eine flache, geradezu antidramatische bezeichnen. Die Handlung erfährt keine Steigerung, weil das Handeln der Verbrecher ziel- und grundlos ist; stattdessen gibt es nur das Nebeneinander verschiedener Bosheiten, denen jegliche Horizontalspannung abgeht, die ganz im Gegenteil nur vertikal, weil symptomatologisch auf die perverse Natur des bösen Individuums bezogen sind. Die Struktur des zweiten Teils der Erzählung, das »Vater-Tochter-Drama«, folgt exakt diesem Muster. Wo (innerhalb der Grenzen der Biographie) von keiner

¹¹⁴ vgl. Thomas Nipperdey: Deutsche Geschichte 1866–1918. 1. Bd. Arbeitswelt und Bürgergeist, München 1990, S. 43. Zur Pathologisierung fehlender familiärer Gefühle vgl. Foucault (2013), S.196f. sowie Strasser (2005), S. 65f.

Entwicklung erzählt werden kann, gleicht sich das Erzählen dem Aufzählen an und an die Stelle eines Handlungszusammenhangs treten einzelne (auffällige) Handlungen, deren Zusammenhang durch ihren gemeinsamen Charakter als Symptome einer perversen Natur gewährleistet wird.

Diese Erzähllogik manifestiert sich unter anderem darin, dass der zweite Teil der Erzählung, Lores Geschichte, einem biologisch-chronologischen Gliederungsschema folgt: »Sogleich brach das Kind in Schreien aus [...] und entwickelte soviel Zorn und Bosheit, als einem *dreijährigen* Ding nur irgend möglich ist.« (600); »Lore stand im *vierten Jahr* [...].« (609); »Lore war *sieben* Jahre alt geworden [...].« (612); »In dem Jahr, in dem Lore ihren *vierzehnten* Geburtstag beging [...].« (619); »Als ich so sprach, hatte sie kürzlich ihr *sechzehntes* Jahr erreicht.« (620); »Was hätte ich für ein paar jugendlich-törichte Worte des *neunzehnjährigen* Kindes gegeben!« (632) Die chronologische Ordnung der Geschichte verdeutlicht, dass sich die Handlungsführung der Erzählung klar von einer Teleologie der Ereignisse abgrenzt. Fungiert in Schillers Poetologie der Kriminalgeschichte die verbrecherische Tat als Zielpunkt eines Motivierungsprozesses, so zeigt die Ausrichtung der Erzählung am biologischen Prozess des Heranwachsens, dass es so etwas wie einen Zielpunkt schlicht nicht mehr gibt. Wenngleich Lores voreheliche Untreue gegenüber ihrem Verlobten, dem Baron von Nordhausen, mit dem ›brillanten Wiener Philologen‹ Werner Klar am Ende ihrer Geschichte steht, lässt sich diese letzte Missetat nicht als das Ereignis begreifen, dem all die anderen Untaten, die ihm vorausgegangen sind, zugearbeitet haben und auf das die Handlung unweigerlich zuläuft. Ihr Treuebruch ist weder Ergebnis, noch Resultat, noch Wirkung, sondern einfach die (altersgemäße) Fortsetzung einer Serie.

3.3 Antigenealogie I: Henrik Ibsens *Gespenster*

3.3.1. Die Tragödie, die Schuld und die Krankheit

»[Die] erbliche Anlage [...] hat etwas Unheimliches, Grauenerregendes.«¹¹⁵ Wollte man das Spiel zu weit treiben, so könnte man gestützt auf dieses Zitat des Hygienikers Hermann Klencke behaupten, dass

¹¹⁵ Klencke (1864), S. 247.

die Verhandlung der Vererbungsproblematik in einem *Drama*, das den Titel *Gespenster* trägt, geradezu eine Notwendigkeit dieser Problematik darstellt. Die Wahlverwandtschaft zwischen Stoff (Vererbung) und Form (Drama) ergäbe sich aus der grauenerregenden oder, wie man in ungleich bekannter tragödienpoetischer Terminologie auch sagen könnte, aus der schauderhaften oder fürchterlichen Wirkung der ›erblichen Anlage‹, der Titel aus deren Unheimlichkeit. Klencke fährt so fort:

Wenn es eine Erbsünde, einen Fluch giebt, der durch einen Familienstamm hindurch hält, so ist es dieses physische Erbübel, das für Denjenigen eine moralische Schuld geworden ist, der es durch Versündigung gegen die eigene Natur in sein Blut einführt oder darin erzeugte. Der Mann, welcher die Syphilis in seine Familie brachte, in der sie nun unter allerlei Gestalt durch Kind und Kindeskind fort dauert, ist einer der größten Verbrecher am Leben Anderer.¹¹⁶

Das ist zum Teil schon aus den Überlegungen über die Temporalisierung der Moral, wie sie in Kapitel 2.4. angestellt wurden, bekannt. Dass die Moralisierung der Vererbung und damit die Verknüpfung dieses biologischen Mechanismus' mit der Schuldfrage ihren Ort bei Klencke im Rahmen seiner Ausführungen über die Syphilis findet, verwundert nicht, ist doch die Syphilis seit jeher die moralisiertesten aller Krankheiten; nicht nur, weil sie auf das Verhalten des Einzelnen, sondern weil sie auf das *sexuelle* Verhalten des Einzelnen zurückgeführt werden kann. Von der Syphilis wird man nicht heimgesucht, man infiziert sich – in der Regel bei Prostituierten. Sie ist kein Unglück, sondern eine Strafe. Krankheit und Drama, wie Henrik Ibsen beide in seinem Familiendrama *Gespenster* (1881) zusammengeführt hat, können nur dort zueinander finden, wo die Krankheit als Manifestation einer Schuld gedeutet werden kann. Jedoch ist die fehlende Kontingenz ihres Erwerbs, d.h. die individuelle Zurechenbarkeit der syphilitischen Erkrankung, nur ein grundlegender Aspekt dieser Vereinbarkeit. Ein weiterer, schon in dem Klencke-Zitat anklingender, muss hinzutreten, damit ein medizinischer Fall Stoff eines Dramas werden kann.

Tragisch im rezeptionsästhetischen Sinne ist das Schicksal eines ›Ruchlosen‹ nicht. Ein solcher erregt keinen Jammer, er erregt keinen Schauder, kein Mitleid. Der Kammerherr Alving, verstorbener Ehemann von Helene Alving und Vater eines, wie sich im Verlauf der Handlung

¹¹⁶ Ebd.

herausstellen soll, todkranken Sohnes, der »genauso ruchlos gestorben ist, wie er all seiner Tage gelebt hat«¹¹⁷, eignet sich nicht als Held einer Tragödie. Seine syphilitische Erkrankung ist selbstverschuldet, sein Handeln deshalb – gerade vor dem Hintergrund der Sexualmoral des 19. Jahrhunderts – unsittlich und das Unsittliche nicht tragisch. Neben der Form der erworbenen Syphilis, an der der Kammerherr in den *Gespenstern* gelitten hat und woran er schließlich gestorben ist, kennt das 19. Jahrhundert noch eine zweite Form dieser Krankheit. Man spricht von der »sogenannte[n] ›unverschuldete[n] Syphilis«¹¹⁸, einer Form, die entweder durch Ansteckung – der Frau durch den Mann (seltener des Mannes durch die Frau, da die Syphilis im 19. Jahrhundert als Gefährdung der Familie durch die männliche Sexualität konturiert wird¹¹⁹), der Amme durch das von ihr gesäugte syphilitische Kind – oder durch Vererbung zustande kommt. Von dieser letzten spricht Seved Ribbing, wenn er fragt: »Sind sie verdient, die unzähligen Fälle von Syphilis, welche Kinder schon mit auf die Welt bringen und denen sie so häufig unterliegen?«¹²⁰ Die »erbliche Syphilis«¹²¹ ist, weil sie zugleich unverschuldet und verschuldet ist, dramenfähig. Schuld und Unschuld sind hier jedoch nicht wie in der Formel des ›schuldlos Schuldigen‹ in einer Figur gebündelt, sondern auf zwei Generationen verteilt.

Die Frage danach, ob eine solche Konstellation der Schuld noch tragisch ist, geht von einem meist an der antiken Tragödie und der antiken Poetik der Tragödie gewonnenen universal gültigen Begriff des Tragischen aus. Was jedoch, wenn die Tragödie (das Drama) nicht

¹¹⁷ Ibsen (2007), S.33. Im Folgenden wird nach dieser Ausgabe zitiert. Seitenzahlen werden im Fließtext unmittelbar hinter dem Zitat in Klammern angegeben.

¹¹⁸ Ribbing (1896), S. 153.

¹¹⁹ In *Social Diseases and Marriage* etwa schreibt der amerikanische Arzt und emeritierte Professor für Urologie Prince A. Morrow: »The influence of maternal syphilis alone, the woman being syphilitic and the father healthy, has but little practical interest in relation with marriage, as in the immense majority of cases the wife is infected by the husband [...]. Syphilis of the husband is incomparably the most common origin of hereditary syphilis in all classes of society [...] ; it is altogether exceptional that the wife receives infection from any other than her husband.« Prince A. Morrow: *Social Diseases and Marriage. Social Prophylaxis*, New York/Philadelphia 1903, S. 203. Morrow sieht sich in seiner sozialhygienischen Behandlung des Themas der venerischen Krankheiten dabei in der Tradition Alfred Fourniers, dessen *Syphilis et Mariage* (1880) er noch im selben Jahr ins Englische übersetzte. Auch für Fournier geht die syphilitische Gefahr für die Ehe vor allem vom Mann aus.

¹²⁰ Ribbing (1896), S. 183.

¹²¹ Ebd., S. 153.

die Realisierung der Idee des Tragischen wäre, sondern die Gattung, die nach den Entstehungsbedingungen von Schuld fragt und hierin ihre eigene Geschichte findet? Der heuristisch durchwegs produktive und immer wieder angestellte Vergleich einer antiken Tragödie wie Sophokles' Ödipus mit einem modernen Drama wie Ibsens *Gespenster* fördert dann keine (bzw. nicht nur) Strukturidentitäten zu Tage, sondern divergierende Muster der Genese von Schuld. Eine solche Herangehensweise nimmt Ibsens Drama vor allzu voraussetzungsreichen interpretatorischen Zurichtungen in Schutz. Anstatt über die Versöhnbarkeit von ererbter Syphilis und Tragik nachzudenken, wird die medizinische Stoffwahl für die Gattung des Dramas selbst fraglich: Wie kommt es, dass die Syphilis in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert zum Gegenstand eines der bekanntesten Dramen dieser Zeit werden konnte? Die Antwort auf diese Frage aber wird in einer anderen gesucht werden müssen; in der Frage nämlich, was als Schuld erscheint.

3.3.2. Deutungshorizonte: das Tragische und das medizinische Wissen

Ibsens *Gespenster* wurden von Anfang an in zwei Interpretationshorizonte eingespannt. Entweder wurde das Stück vor dem Hintergrund der psychiatrisch-medizinischen Wirklichkeit, d.h., analytisch gesprochen, vor dem Hintergrund des psychiatrisch-medizinischen Wissens des späten 19. Jahrhunderts gelesen, oder es wurde, klassisch philosophisch, der Begriff des Tragischen als Folie der Lektüre herangezogen. Dort also die Frage nach der Übereinstimmung von Wirklichkeit und literarischer Darstellung, hier die Frage nach der Vereinbarkeit der Darstellung eines medizinischen Falls mit dem Begriff des Tragischen; eine Frage, die zumeist negativ beschieden wird. »Ghosts«, so liest man etwa in Alfred Stoeckius *Naturalism in Recent German Drama* (1903),

is considered as one of his [Ibsen's, B.B.] best dramas. But here the tragic inevitability has not been attained by any high dramatic means. That a young man [Osvald, B.B.] must die of a certain deadly disease is hardly a tragic inevitability. It is too accidental for that. The tragedy hinges upon a physical disease. Such a physical disease, even if it be generalized to a hereditary law, lacks universality and necessity of human nature. No genuine pity can arise from it [...]. A physical disease such as that of Oswald is not a universal trait of humanity. The typicalness of a character cannot be attained by an accidental physical disease. It is no fault of a dramatist if he depicts local and narrow characters; but in spite of such

strong individuality of characterization we must be able to see the typical in them. No one, however, can consider Oswald as a type.¹²²

Fast 100 Jahre später wird Fritz Paul eine ähnliche Diagnose stellen: »Oswald ist aufgrund seiner Herkunft, wie so viele andere Ibsensche Figuren, wie auch seine Mutter, ohne daß sie es zunächst weiß, ein Mensch, dem jede Selbstbestimmung verwehrt ist, der als Objekt dieser Familienbindung *untragisch* zugrunde geht, da er als Nicht-Handelnder auch nicht schuldig im Sinne der klassischen Tragödie werden kann.«¹²³

Der Zweifel an oder die Ablehnung einer medizinischen Tragik führte schon früh dazu, die Heldenrolle Osvalds in Frage zu stellen. So schreibt der Wiener Professor für Ästhetik Emil Reich in seinen Vorlesungen über *Henrik Ibsens Dramen* (1893), es sei zwar »traurig, aber nicht tragisch, ein schuldloses Opfer [Osvald Alving, B.B.] hinschlachten zu sehen.«¹²⁴ Wie schon in *Nora* (1879) habe man es deshalb auch in den *Gespenstern* in Wahrheit mit einer weiblichen Helden (Helene Alving) zu tun, eine Ansicht, die, so Reich weiter, »heute [1893, B.B.] [...] wohl allgemein angenommen«¹²⁵ sei. »Was das Stück uns zu enthüllen hat, das ist die Lebensgeschichte der Frau Alving, diese ist die tragische Helden und bei ihr folgt die Strafe auf Schuld, an ihr erfüllt sich kein vorherbestimmtes Los, wohl aber die Frucht ihrer Taten.«¹²⁶ Noch in jünge-

¹²² Alfred Stoeckius: Naturalism in the Recent German Drama with Special Reference to Gerhart Hauptmann, New York 1903, S. 26f.

¹²³ Fritz Paul: Familie und Determination in Ibsens Gespenster und Rosmersholm, in: Familienbindung als Schicksal. Wandlungen eines Motivbereichs in der neueren Literatur, hg. von Theodor Wolpers, Göttingen 1996, S. 175–192, hier: S. 180. Hervorhebung von mir, B.B.

¹²⁴ Emil Reich: Henrik Ibsens Dramen. Zwanzig Vorlesungen gehalten an der Universität Wien [1893]. 5. vermehrte Aufl., Dresden 1906, S. 227.

¹²⁵ Ebd.

¹²⁶ Emil Reich: Ibsen und das Recht der Frau [1891], in: Ibsen auf der deutschen Bühne. Texte zur Rezeption. Ausgewählt, eingeleitet und hg. von Wilhelm Friese, Tübingen 1976, S. 67–90, hier: S. 79f. Ähnlich auch Ludwig Fulda in seinem Aufsatz *Ibsen und das deutsche Drama*, der 1886 in der Wochenschrift *Die Nation* erschien: »Man hat den ›Gespenstern‹ den Vorwurf gemacht und kann ihn fortwährend wiederholt hören, sobald auf das Stück die Rede kommt, daß der Held nicht Herr seiner Handlungen sei, da er einer schrecklichen, nicht einmal selbst verschuldeten, sondern angeerbt Krankheit verfalle, daß folglich in ihm einer der ersten Grundsätze des Dramas verletzt werde, die Willensfreiheit und volle Verantwortlichkeit des Individuums. Ohne daß die philosophische Frage erörtert werden müßte, inwieweit diese ehrwürdige Theorie vor der modernen Wissenschaft Stand halten kann, läßt sich die Oberflächlichkeit dieses Vorwurfs nachweisen. Erstens ist Oswald nicht der Held des Stücks; die Hauptfigur

ren Interpretationen wird Gleichtes behauptet, wie denn überhaupt die Fragen, die an das Stück herangetragen wurden, bemerkenswert konsistent geblieben sind: »To many Oswald became the chief character, the tragic hero of the play. He was the subject of most of the discussions, resulting in a slanted view of the drama in which the physical agony of Oswald outweighed the mental anguish of Mrs. Alving. But Ibsen clearly meant her to be the central character [...].«¹²⁷ Helene Alving, Osvalds Mutter, also soll die Protagonistin des Familiendramas sein, eine Figurengewichtung, die in der Möglichkeit begründet liegt, ihr Handeln als ein Handeln zu interpretieren, wodurch sie sich an ihrem Sohn (und/oder Mann) schuldig macht (bzw. gemacht hat): »[...] Ibsen presents Osvald's syphilis as the result, not of Captain Alving's transgressions, but of Mrs. Alving's obedience. Hers is the *hamartia* that sets the tragedy in motion.«¹²⁸ Und ganz ähnlich Joan Templeton: »Helene Alving bears a share in the tragedy's catastrophe, but not because of her inadequacy as a wife. She should never have been Alving's wife at all, of course, but her marriage only serves as a necessary first condition in Ibsen's tragedy. Like all such choices hers was exceedingly difficult, even 'impossible'. [...] But she had the choice, nevertheless, to reject or accept what her soul despised, and she bungled it.«¹²⁹ Was als tragisches Schicksal gilt, ist für Lektüren wie die angeführten immer schon vorausgesetzt. Sie lassen allesamt eine Historisierung der tragischen Form vermissen, berufen sich stattdessen auf Aristoteles' Poetik oder Sophokles' Ödipus, um vor dem Hintergrund und nach der Schule dieser Texte Ibsens Drama auszulegen.

Der andere, zweite Interpretationsstrang des Dramas findet die Parameter seiner Lektüre im Wissen der zeitgenössischen ›Syphilideologie‹ und Psychiatrie. Nicht wenige medizinisch Geschulte haben Ibsens *Gespenster* nach ihrem Erscheinen kommentiert. Ihre Profession gibt

ist Frau Alving. Sodann müßte unser klassisches Repertoire sehr gelichtet werden, wollten wir alle pathologischen Figuren daraus verbannen.« Ludwig Fulda: Henrik Ibsen und das deutsche Drama [1886], in: Naturalismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1880–1900, hg. von Manfred Brauneck und Christine Müller, Stuttgart 1987, S. 597–604, hier: S. 599.

¹²⁷ Evert Sprinchorn: Syphilis in Ibsen's Ghosts, in: Ibsen Studies 4/2 (2004), S. 191–204, hier: S. 202f.

¹²⁸ Alexis Soloski: »The Great Imitator«. Staging Syphilis in A Doll House and Ghosts, in: Modern Drama 56/3 (2013), S. 287–305, hier: S. 298.

¹²⁹ Joan Templeton: Of This Time, of This Place. Mrs Alving's Ghosts and the Shape of the Tragedy, in: PMLA 101/1 (1986), S. 57–68, hier: S. 63.

die Fragestellung vor, die sie an das Stück herangetragen haben: »Wie verhält es sich mit dieser Krankheit [der progressiven Paralyse, B.B.] und der angenommenen Erblichkeit?«¹³⁰, fragt der Direktor der Irrenanstalt Friedrichsberg, Wilhelm Weygandt, in seiner Studie über *Abnorme Charaktere in der dramatischen Literatur*. Eine Frage, die auch der Berliner Nervenarzt Oskar Aronsohn zwei Jahre früher in seinen Erläuterungen zu Ibsens pathologischen Gestalten stellt. »Obwohl der Dichter [Ibsen, B.B.] selbst«, schreibt Aronsohn, »Oswalds Krankheit mit einem bestimmten Namen [»eine Art Gehirnerweichung« (81), wie es im Stück heißt, B.B.] bezeichnet und damit den Weg für ihre Auffassung gewiesen hat [ererbte Syphilis, B.B.], gehört doch Oswald zu denjenigen pathologischen Gestalten Ibsens, über welche die Ansichten selbst der berufensten Kritiker weit auseinandergehen.«¹³¹

Aronsohn mag hier an so bekannte Namen wie Cesare Lombroso, Max Nordau oder auch August Forel gedacht haben. Letzterer äußerte sich, wie Weygandt bemerkte, abfällig über die literarische Gestaltung der Krankheit in den *Gespenstern*: »[J]eder Irrenwärter würde das Unrichtige der Gestalt Oswalds auf den ersten Blick erkennen.«¹³² In seinem kurzen Artikel *Ibsens Gespenster und die Psychiatrie*, der 1893 in der Zeitschrift *Die Zukunft* erschienen ist, verteidigt Cesare Lombroso die Darstellung der Krankheit, wenn er schreibt, dass die Wissenschaft auch »den Sohn anerkennen [müsste], der, obwohl er schon als Kind vom Vater entfernt wurde, um seinem Einfluss entzogen zu werden, doch an Kongestionen zum Gehirn erkrankt [...].«¹³³ Das sei, so Lombroso weiter, alles »ebenso vollkommen wahr wie erhaben schrecklich in seiner dramatischen Wirkung«.¹³⁴ Umso erstaunlicher ist es, dass Max Nordau, der sein populäres Werk *Entartung* (1892/93) seinem »[h]ochgeehrte[n] und theure[n] Meister«¹³⁵ Lombroso widmet, den *Gespenstern* jegliche wissenschaftliche Wahrheit abspricht. »Ebenso kindlich ahnungslos wie das Krankheitsbild Ranks [eine Figur aus Ibsens *Nora*, B.B.] ist das von Osvald Alving in den ›Gespenstern‹.«¹³⁶ Die jüngere

¹³⁰ Weygandt (1910), S. 101.

¹³¹ Aronsohn (1909), S. 5.

¹³² Weygandt (1910), S. 103.

¹³³ Cesare Lombroso: Ibsen und die Psychiatrie, in: *Die Zukunft* 4 (1893), S. 554–556, hier: S. 555.

¹³⁴ Ebd.

¹³⁵ Max Nordau: *Entartung* [1892/93]. Kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Karin Tebben, Berlin/New York 2013, S. 196.

¹³⁶ Nordau (2013), S. 7.

Sekundärliteratur zu Ibsens Drama formuliert in ihren Auseinandersetzungen mit der dargestellten Krankheit weniger Kritik an der Adäquatheit der Darstellung. Die (vermeintliche) Unwahrscheinlichkeit des dargestellten Falls als Fall erblicher Syphilis nimmt sie vielmehr zum Anlass nach alternativen Infektionswegen zu suchen: »Oswald was not born with the disease; it was passed on to him when he smoked his father's pipe [...].«¹³⁷ Eine solche durch Ansteckung erworbene Syphilis erweise dann auch, so Everet Sprinchorne, den Irrtum der medizinischen Kritiker, die Ibsen die Unkorrektheit seiner Darstellung vorwarfen: »To sum up: although various medical authorities questioned the correctness of Ibsen's depiction of syphilis, it appears in the light of more recent research that he was essentially right in every respect – in the manner of transmission, in the long period of dormancy, in the progress of the disease in the three stages, and in the suddenness of final mental collaps.«¹³⁸

Konkret entzündete sich die Kritik an der Wirklichkeitstreue von Osvalds Krankheitsbild mitunter, auch Sprinchorne weist durch die Nennung der langen Latenzphase – »the long period of dormancy« – darauf hin, an seinem Alter: »Gelegentlich tritt bei einzelnen jener Kranken [mit erblicher Syphilis Belasteten, B.B.] nach Jahren als Folgekrankheit des Zentralnervensystems eine Rückenmarkschwindsucht oder Gehirnerweichung hinzu; daß jemand wie Oswald so verhältnismäßig spät, etwa Mitte seiner zwanziger Jahre, an der Nachkrankheit seines angeborenen Leidens erkrankt, ist wenig wahrscheinlich, immerhin nicht so auffallend wie bei dem als älter gedachten Dr. Rank.«¹³⁹ Man kann den Versuchen, Osvalds Krankheit als eine hereditäre zu desavouieren, wie bspw. Sprinchorne einen unternimmt, das zeitgenössische Krankheitsbild der *Syphilis hereditaria tarda* entgegensezten, das der wohl bekannteste Syphilideologe des späten 19. Jahrhunderts, Alfred Fournier – eine Bemerkung am Rande: Fournier dürfte wohl auch der Arzt sein, den Osvald in Paris aufgesucht hat –, in einer eigenen Vorlesungsreihe am L'Hôpital Saint-Louis beschrieben hat. Darin möchte er unter anderem die folgenden Lehrsätze beweisen:

1. Der ererbte Einfluss der Syphilis beschränkt sich – im Gegensatz zu einem sehr begünstigten Vorurtheil – nicht darauf, eine nur das früheste Alter betref-

¹³⁷ Sprinchorne (2004), S. 198.

¹³⁸ Ebd.

¹³⁹ Weygandt (1910), S. 102.

fende Gruppe von Erscheinungen hervorzurufen. 2. Der Einfluss der ererbten Syphilis dauert über diese Zeit hinaus fort und verfolgt ihre Opfer noch während ihres späteren Lebenslaufes. 3. Sie äussert sich dann und wann das erstmal an ursprünglich von dieser unglücklichen Erbschaft verschont gebliebenen Individuen in einem mehr oder weniger von der ersten Kindheit entfernten Zeitpunkte.¹⁴⁰

Gleichwohl: Unabhängig davon, ob ein Krankheitsverlauf wie jener Osvald Alvings im späten 19. Jahrhundert nun bekannt oder wahrscheinlich war, unabhängig auch davon, ob es für diesen Verlauf nun einen eigenen Namen gab oder nicht, scheint ein Verfahren, das den literarischen Text von seinen Rändern her zu lesen und auf diese verpflichten will, wenig zielführend. Zumal die Frage nach der Adäquatheit von Darstellung und (diskursiv konstituierter) Wirklichkeit überhaupt keine literaturwissenschaftliche ist. Statt aus der Unwahrscheinlichkeit des dargestellten Falls die Forderung abzuleiten, nach möglichen anderen Infektionswegen zu suchen oder sie als Indiz einer symbolischen, die Konkretheit und den Realismus der Darstellung letztlich aufhebenden Deutung in Anspruch zu nehmen¹⁴¹, muss die Frage vielmehr umgekehrt werden. Sie lautet nicht: Was folgt aus der vermeintlichen Unwahrscheinlichkeit des Falles? Sie lautet vielmehr: Warum ist der dargestellte Fall ein unwahrscheinlicher? Oder radikaler formuliert: Warum muss er ein solcher sein?

In der Regel erscheinen Krankheitszeichen, die auf eine ererbte Syphilis schließen lassen, in den ersten Lebensjahren. Die Abweichung von dieser Regel, die ja Fournier schon dadurch bestätigt, dass er sich bemüht fühlt, in der erwähnten Vorlesungsreihe zur *Syphilis hereditaria tarda* das »sehr begünstigte[] Vorurtheil« zu widerlegen, nach dem syphilitische Erscheinungen nur im frühesten Kindesalter auftreten, sollte dann auch in Hinblick auf Ibsens Drama eher als hermeneutische denn als wissenshistorische Herausforderung verstanden werden. An anderen Stellen dieser Arbeit wurde schon einmal kurz auf Wilhelm Weigands Einakter *Der Vater* eingegangen. Er soll auch hier herangezogen werden, um zu verdeutlichen, welche unterschiedlichen Dramaturgien aus der Entscheidung über das Alter des erbkranken Kindes resultieren. Ulrike Vedder hat darauf hingewiesen, dass der »erblich

¹⁴⁰ Alfred Fournier: Vorlesungen über Syphilis hereditaria tarda [1886]. Übersetzt und bearbeitet von Karl Körbl und Max. v. Zeissl, Leipzig/Wien 1894, S. 2.

¹⁴¹ Vgl. Paul (1996), S. 180.

belastete, todgeweihte Säugling«¹⁴², der wie keine andere dramatische Figur als »Inbegriff von familialer Degeneration ohne jegliche Hoffnung auf Regeneration erscheint«¹⁴³, eine prominente Figur im naturalistischen Drama darstellt. Er findet sich in Gerhart Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang* (1889), er findet sich in Max Halbes *Eisgang* (1892), in Georg Hirschfelds *Zu Hause* (1893) und eben auch in Wilhelm Weigands *Der Vater* (1894). Gleichwohl ist er eine Figur, die weder auf der Bühne noch im Personenregister der Dramen auftaucht. Er bleibt unsichtbar, ist eine Figur, von der gesprochen wird, die aber nicht auf der Bühne erscheint.¹⁴⁴ Aber gerade um dieses Erscheinen dreht sich ein Stück, das im Norwegischen Original den Titel *Gengangere*, also wörtlich übersetzt: Wiedergänger trägt. »Alles kommt wieder«¹⁴⁵, »[a]lles kehrt wieder«¹⁴⁶, schreibt Ibsen in den Aufzeichnungen zu seinen *Gespenstern*. Und dieses Wiederkommen, dieses Wiederkehren darf nicht nur eine These, eine Behauptung oder eine Überzeugung sein, wo es Gegenstand eines Dramas werden soll, sondern es müssen literarische Mittel gefunden werden, die es im Wortsinne evident machen. Nur durch Evidenz, d.h. durch ein Vor-Augen-Stellen, entfaltet jenes »Alles kehrt wieder« dramatische, ja gespenstische, unheimliche Wirkung. Zugleich, zweiter Punkt, macht schon der Titel von Weigands Einakter darauf aufmerksam, welche Figur dort im Zentrum des dramatischen Interesses steht, wo der erbkranke Sohn (die erbkranke Tochter) ein Kind bzw. Säugling ist – der Vater. Seine Nöte und Sorgen sind hier Gegenstand des Dramas. Man könnte zwar argumentieren, dass auch der Titel von Ibsens Familiendrama die Figur des Vaters implizit zumindest benennt. Hier jedoch trügt der Schein. Denn das Motiv des Wiedergängers wird in Ibsens Drama geradezu in sein Gegenteil verkehrt. Der Wiedergänger im traditionellen Sinne ist der Tote, der nicht sterben darf, er ist ein Untoter.¹⁴⁷ Osvald hingegen ist kein Toter, sondern ein Lebender und zwar ein Lebender, der nicht leben kann. In seinem Zustand sich zu befinden sei, sagt er zu seiner Mutter im zweiten Akt, als sei man »lebendig tot« (57). Thematisch wird in den *Ge-*

¹⁴² Parnes, Vedder, Willer (2008), S. 181.

¹⁴³ Ebd.

¹⁴⁴ Vgl. ebd., S. 183.

¹⁴⁵ Ibsen (1972), S. 67.

¹⁴⁶ Ebd.

¹⁴⁷ Vgl. Art. Wiedergänger, in: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Bd. 9, hg. von Hanns Bächtold-Stäubli unter Mitwirkung von Eduard Hoffmann-Krayer mit einem Vorwort von Christoph Daxelmüller, Berlin/New York 1987, Sp. 570–578.

spenstern gerade nicht die Lebendigkeit der Toten, sondern das ‚Totsein‘ der Lebendigen. Die Präsenz der Toten in der Gegenwart ist in den *Gespenstern* ein Mangel, nur als Mangel an Leben besitzen sie noch eine gespenstische Existenz, sind aber zugleich in und durch den Mangel in die Kategorie des Lebens integriert und in ihr aufgehoben. Der Fokus auf das Leben, die Lebenden, den das Motiv des Wiedergängers in den *Gespenstern* gewinnt, ist denn auch symptomatisch für die Gewichtung der Generationen im Drama. Die *Gespenster* sind wie kein zweites ein Drama der jungen Generation. Natürlich auch ein Drama der Frau. Aber eben nicht weniger eines der Söhne. Deren (unverdientes) Leiden an den Sünden ihrer Väter wird dargestellt.

Ibsens Drama ist deshalb zutiefst antigenealogisch. Diese Antigenealogie kann nur dann dramatisch wirksam dargestellt werden, wenn die junge Generation als eine Verhinderte eine Stimme und einen Körper auf der Bühne bekommt. Die Zukunft, die andere Ordnung, die durch die junge Generation, durch Osvald Alving, repräsentiert wird, muss als eine im Entstehen Begriffene und von diesem Entstehen Abgehaltene präsentiert werden. Seine Erzählungen über das »schöne, herrliche, freie Leben da draußen« (28), an dem er während seiner Pariser Zeit teilgenommen hat, erfüllen genau diese Funktion. In Weigands *Der Vater* dagegen symbolisiert das ‚kaum lebensfähige‘ Kind nicht die Entstehung von etwas Neuem, es symbolisiert keinen Anfang, sondern, weil es erst gar nicht ins Leben tritt, ein Ende, das Ende von etwas, das sich selbst überlebt hat: der Aristokratie – repräsentiert durch das Ende der Familie von Babenhausen.

Man muss also das literarisch gestaltete Wissen vom Drama (*Gespens-ter*) und nicht das Drama von diesem Wissen her denken. Das bedeutet gleichwohl nicht, dass die Regeln der Gattung das Wissen nach ihren Maßstäben zurechtstutzen. Das Wissen kann sich und verhält sich in der Regel auch widerspenstig zu jenen tradierten Regelmäßigkeiten. Seine literarische Gestaltung, dort, wo sie mehr ist als Gegenstand der dramatischen Rede (in *Nora* bspw. geht die literarische Gestaltung der Vererbungsthematik in Dr. Ranks ererbtem syphilitischen Leiden nicht darüber hinaus, d.h. sie wird nicht formal wirksam, sondern verbleibt auf einer rein inhaltlichen Ebene), zeitigt Effekte, die tief in die Struktur des Dramas eingreifen.

3.3.3. Das Familiendrama als medizinische Fallgeschichte

Ein fallbasiertes Erzählen kann nicht nur dort identifiziert werden, wo ein literarischer Text einen realen Fall zur Vorlage hat, wie dies vielleicht am prominentesten bei Georg Büchners *Woyzeck* (1836/37, erstmals 1875 in Auszügen erschienen) oder Schillers *Verbrecher aus Infamie* (1786) der Fall ist¹⁴⁸, sondern auch dort, wo ein Fall aus dem literarischen Text rekonstruiert werden kann, wo also die Möglichkeit seiner nachträglichen Übersetzung in eine Fallgeschichte bei gleichzeitiger Gewährleistung der Erkennbarkeit des Ausgangstextes gegeben ist. Der bereits erwähnte Berliner Nervenarzt Oskar Aronsohn hat eine Umschrift der *Gespenster* in eine medizinische Fallgeschichte vorgenommen:

Oswald stammt von einer gesunden Mutter und einem syphilitischen Vater. Er wurde im dritten Jahre der Ehe seiner Eltern geboren, kam mit syphilitischen Krankheitszeichen zur Welt und war damit auch während seiner Jugendzeit behaftet. Während des Wachstums wurde er viel von Kopfschmerz geplagt. Vom siebenten Lebensjahre ab genoß Oswald seine Erziehung außerhalb des Elternhauses, wurde Künstler von Beruf und machte sich schon in jungen Jahren einen Namen als Maler. [...] Trotzdem war sein Lebenswandel ein äußerst solider. Er bewahrte sich seine geschlechtliche Unschuld, war sehr mäßig im Genuss des Alkohols [...]. In seinen gesunden Tagen war Oswald eine naive, heitere, glückliche Künstlernatur. Seine schwere Erkrankung begann im 25. Lebensjahr mit heftigen Kopfschmerzen, Arbeitsunlust, Energieschwäche und Schwindelscheinungen. Nach zwei Jahren ungefähr erlitt er einen rechtsseitigen Schlaganfall [...]. Dem kaum Genesenen eröffnete der Arzt [...] es handele sich bei ihm um eine Art Gehirnerweichung, der Schlaganfall werde sich wiederholen und dann vielleicht ein jahrelanges Siechtum mit sich führen. Oswald wurde nun von heftigen Angstgefühlen gequält, fuhr sofort von Paris nach seiner nordischen Heimat [...].

¹⁴⁸ Zur Fallgeschichte als Gattung zwischen Literatur und Wissenschaft vgl. Susanne Lüdemann: Literarische Fallgeschichten. Schillers ›Verbrecher aus verlorener Ehre‹ und Kleists ›Michael Kohlhaas‹, in: Das Beispiel. Epistemologie des Exemplarischen, hg. von Jens Ruchatz, Stefan Willer und Nicolas Pethes, Berlin 2007, S. 208–223; Christine Frey: Art. Fallgeschichte, in: Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch, hg. von Roland Borgards, Harald Neumeyer, Nicolas Pethes und Yvonne Wübben, Stuttgart/Weimar 2013, S. 282–287; Nicolas Pethes: Ästhetik des Falls. Zur Konvergenz anthropologischer und literarischer Theorien der Gattung, in: ›Fakta, und kein moralisches Geschwätz‹. Zu den Fallgeschichten im ›Magazin zur Erfahrungsseelenkunde‹ (1783–1793), hg. von Sheila Dickson, Stefan Goldmann und Christof Wingertsahn, Göttingen 2011, S. 13–32; Ders.: Zöglinge der Natur. Der literarische Menschenversuch des 18. Jahrhunderts, Göttingen 2007, S. 259–283; Sowie Alexander Košenina (Hg.): Themenheft ›Fallgeschichten. Von der Dokumentation zur Fiktion‹, in: Zeitschrift für Germanistik NF 19/2 (2009).

Hier tritt seine Angst immer deutlicher in Erscheinung und konzentriert sich immer mehr auf die Wiederkehr des Schlaganfalls. [...] Hier erscheint er auch sonst in seelischer Beziehung deutlich verändert. Sein Charakter ist ein anderer geworden; selbst der Mutter gegenüber ist er ein krankhaft-rücksichtsloser Egoist, aller feineren Empfindungen in moralischer, ethischer und gesellschaftlicher Hinsicht sind ihm verloren gegangen. [...] In der Heimat zeigt es sich weiter, daß Oswalds Intelligenz bereits gelitten hat. Er bezeichnet sich selbst als geistig gebrochen, vernichtet, weil er zu keiner künstlerischen Arbeit mehr fähig ist. Er klagt sich selbst an, seine Krankheit verschuldet zu haben [...] Endlich häufen sich in der Heimat eine Reihe von Ursachen, die geeignet sind bei der schon vorhandenen Krankheitsanlage einen erneuten Schlaganfall auszulösen. Oswald kann die Nächte nicht schlafen; bei dem feuchtkalten Wetter und seiner traurig-ängstlichen Verstimmung ergibt er sich einem beträchtlichen Alkoholgenuß; das Asyl [das Helene Alving zum Andenken an ihren verstorbenen Mann errichtet hat, B.B.] geht in Flammen auf, Oswald beteiligt sich bei der Löschung des Brandes die ganze Nacht hindurch; und schließlich sieht er sich durch die Entdeckung, daß Regine seine Halbschwester ist [entstanden aus einer außerehelichen Liaison seines Vaters mit dem Hausmädchen, B.B.], und durch ihren Weggang aus dem mütterlichen Hause in seinen krankhaften Berechnungen [Oswald hat sich von ihr im Falle eines erneuten Anfalls Euthanasie erhofft und wollte sie deswegen heiraten, B.B.] aufs schwerste getäuscht. Unter dem Einfluß aller dieser Faktoren wächst seine Angst ins Riesengroße und führt zu einem Erregungszustande, der fast einem Tobsuchtsanfalle gleicht [...]. Und dann tritt bei dem kaum beruhigten Kranken [...] der gefürchtete zweite Schlaganfall ein und wird durch eine für rechtsseitige Schlaganfälle charakteristische Sprachstörung glaubhaft gemacht, wobei Oswald nach den Pulvern [das von ihm für die Euthanasie gesammelte Morphium, B.B.] verlangt, aber statt des richtigen Wortes »Pulver« das falsche Wort »Sonne« gebraucht.¹⁴⁹

Während sich der Verlauf des Dramas als ein nicht intentional bewirktes Aufklärungsgeschehen vergangener wie gegenwärtiger Zustände, Ereignisse bzw. Vorfälle beschreiben lässt, in dem dramatische Progression durch ein ständiges Neu- und Umverteilen von Wissen zwischen den *dramatis personae* erreicht wird, nähert sich die aufgedeckte ›Geschichte‹¹⁵⁰ dem narrativen Schema der medizinischen Fall-

¹⁴⁹ Aronsohn (1909), S. 35ff.

¹⁵⁰ ›Geschichte‹ definieren Martinez und Scheffel in Abgrenzung zu ›Erzählung‹ als Terminus für die »erzählten Ereignisse in der Reihenfolge ihrer Darstellung im Text« wie folgt: »Geschichte: Das Geschehen als eine Reihe von Einzelereignissen wird zur Einheit einer Geschichte integriert, wenn die Ereignisfolge zusätzlich zum chronologischen auch einen kausalen Zusammenhang aufweist, so daß die Ereignisse nicht nur aufeinander, sondern auch auseinander folgen.« Matias Martinez, Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. 5. Aufl., München 2003, S. 25. Martinez und Scheffels Terminologie ist mehr oder weniger synonym mit Todorovs bekannter Unterscheidung zwischen *discours*/*histoire*.

geschichte.¹⁵¹ Wie diese mit der Vorgeschichte des Kranken beginnt, in der sowohl aus dem Leben des Kranken wie auch aus dem Leben der einzelnen Familienmitglieder mögliche ätiologische Faktoren aufgezeichnet werden sollen¹⁵², Faktoren also, die als Ursache für das Leid des Kranken in Frage kommen, so ist auch die Exposition in den *Gespenstern* als ätiologischer Diskurs lesbar. Mitte des ersten Aktes sieht sich Helene Alving von Pastor Manders, ihrem Jugendfreund und Verwalter der finanziellen Angelegenheiten des von ihr errichteten Kinderasyls, mit schweren Vorwürfen konfrontiert, in der dieser nicht nur ihre Verfehlungen als Ehefrau anprangert, flüchtete sie doch nach einjähriger Ehe (vorübergehend) vor ihrem Mann, sondern ihr zugleich Versagen als Mutter anlastet.

Pastor Manders. Wie Sie zuerst die Pflichten der Ehefrau versäumt haben, haben Sie dann die der Mutter versäumt. [...] Sie sind Ihr ganzes Leben lang von einem unheilvollen Geist der Selbstherrlichkeit besessen gewesen. [...] Es behagte Ihnen nicht länger, Ehefrau zu sein, und Sie verließen Ihren Mann. Es war Ihnen beschwerlich, Mutter zu sein, und Sie gaben Ihr Kind in die Fremde. (31)

Diese doppelte Anklage erwidert Helene Alving, indem sie ihrem Genüber die Wahrheit über ihren Ehemann erzählt und damit einen lange gehegten Vorsatz schließlich in die Tat umsetzt:

Frau Alving. Die Wahrheit ist, daß mein Mann genauso ruchlos gestorben ist, wie er all seiner Tage gelebt hat. [...] Nach neunzehn Jahren Ehe genauso ruchlos – in seinen Gelüsten zumindest –, wie damals, bevor Sie uns getraut haben. (33)

¹⁵¹ Zur medizinischen Fallgeschichte vgl. Johanna Geyer-Kordes: Medizinische Fallbeschreibungen und ihre Bedeutung in der Wissenreform des 17. und 18. Jahrhunderts, in: Medizin, Gesellschaft und Geschichte. Jahrbuch des Instituts für Geschichte der Medizin der Robert Bosch Stiftung, hg. von Robert Jütte, Stuttgart 1990, S. 7–19; Michel Foucault: Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks, Frankfurt a.M. 1993, insbes.: S. 102–120; Stefan Goldmann: Kasus – Krankengeschichte – Novelle, in: »Fakta, und kein moralisches Geschwätz«. Zu den Fallgeschichten im »Magazin zur Erfahrungsseelenkunde« (1783–1793), hg. von Sheila Dickson, Stefan Goldmann und Christof Wingertzahn, Göttingen 2011, S. 33–64; Sowie: Carsten Zelle: »Die Geschichte besteht in einer Erzählung«. Poetik der medizinischen Fallerzählung bei Andreas Elias Büchner (1701–1769), in: ZFG 19 (2009), S. 301–316.

¹⁵² Die Daten, die als ätiologische Faktoren in Betracht kommen, werden in der Anamnese erhoben. Richard von Krafft-Ebing entwirft in seinem *Lehrbuch der Psychiatrie* eine Topik für die anamnestische Befragung der Patienten, die sich wie folgt gliedert: A) Stammbaum und Gesundheitsverhältnisse der Familie; B) Gesundheits- und Constitutionsverhältnisse des Individuums – 1. Fötal leben, 2. Kindheit, 3. Pubertätszeit, 4. Zeugungsfähiges Alter, 5. Ursachen der gegenwärtigen Krankheit, 6. Prodromi der gegenwärtigen Krankheit. Vgl. Krafft-Ebing (1890), S. 273–278.

Und sie berichtet dem Pastor von den sexuellen Ausschweifungen, die ihr Ehemann sich hat zu Schulden kommen lassen, davon, wie er es auf die Spitze getrieben hatte, als er das Dienstmädchen des Hauses, Johanna, in den »eigenen vier Wänden« (34) verführte und schwangerzte. Sie erzählt von des Hauptmanns Trinkgelagen und wie sie sich zu seinem »Zechgenossen« (35) machen musste, um ihn abends zu Hause zu halten. Dabei ist die expositorische Kommunikationssituation zwischen Helene Alving und Pastor Manders im ersten Akt noch deutlich als pastorale Gewissenslenkung markiert: »Nun steht nicht länger Ihr Geschäftsführer und Ihr Ratgeber vor Ihnen, nicht Ihr Jugendfreund und der Ihres verstorbenen Mannes; sondern der Priester [...]« (29), so leitet Pastor Manders seine Anklage ein. Doch durch die von Osvald im zweiten Akt zitierte ›Diagnose‹ des Arztes – »Die Sünden der Väter werden heimgesucht an ihren Söhnen« (58) – wird das in der Exposition des Dramas zur Sprache Gebrachte retrospektiv medizinisch, genauer: ätiologisch kodiert. Die »Ausschweifungen« (33, 39) des Hauptmanns Alving stehen nun nicht mehr nur in einem Rechtfertigungszusammenhang mit dem aus der Perspektive des Pastors normwidrigen Handeln von dessen Ehefrau (ihrer Flucht aus der Ehe), sondern zugleich in einem (kasuistischen) Verursachungszusammenhang mit Osvalds krankem Zustand.

Nicht nur der Anfang, auch das Ende des Dramas, dramentheoretisch gesprochen: die Katastrophe koinzidiert mit einem zentralen Strukturmerkmal der Krankengeschichte: der Krise. Die Krise ist jener kritische Moment im Verlauf einer Krankheit, in dem diese in Besserung oder Verschlimmerung umschlägt. Zwar besteht im Falle Osvalds keine Hoffnung mehr auf vollständige Genesung, jedoch bleibt ihm und seiner Mutter die Hoffnung, dass der zweite Anfall, der ihn zum »Säugling« (81) regredieren ließe, erst spät eintreten wird. »Ja, laß uns darauf [darauf, dass die Mutter ihrem Sohn nicht die tödliche Dosis Morphin verabreichen muss, B.B.] hoffen. Und laß uns zusammen leben, so lange wir können.« (83) Aber es sollte anders kommen. Wenige Minuten nachdem Osvald dies ausgesprochen hat, im Licht der aufgehenden Sonne, wiederholt sich der Anfall.

Osvald (*sitzt im Lehnstuhl mit dem Rücken zum Hintergrund, ohne sich zu rühren; sagt plötzlich*). Mutter, gib mir die Sonne.

Frau Alving (*am Tisch, stützt und sieht ihn an*). Was sagst du?

Osvald (*wiederholt dumpf und tonlos*). Die Sonne. Die Sonne.

Frau Alving (*hin zu ihm*). Osvald, was ist mit dir?

(Osvald scheint im Stuhl zusammenzuschrumpfen; alle Muskeln erschlaffen; sein Gesicht ist ausdruckslos; die Augen starren stumpf vor sich hin.) (84)

Die dramatische Katastrophe *ist* die Krise der Krankheit, d.h. das Drama kommt zu einem dramatischen Abschluss (Katastrophe) mit, durch und in einem krankhaften Anfall (Krisis). Die Krankheit schließt die Szene, sie führt das dramatische Ende herbei. Die Dramaturgie des Stücks wird so in Abhängigkeit zur ›Dramaturgie‹ der Krankheit gesetzt, ohne die es vielleicht ein Ende, jedoch kein dramatisch wirk-sames Ende gefunden hätte. Das Ende der *Gespenster* widerspricht deswegen der aristotelischen Definition eines guten Endes, denn es folgt nicht mit Notwendigkeit aus dem vorangegangenen *dramatischen* Geschehen. Anders als in Sophokles' *Ödipus* ist die dramatische Katastrophe – dort die Blendung, hier der Anfall – nicht durch die Aufklärungsarbeit bedingt. Sie steht mit ihr in keiner kausalen Relation, denn die Aufklärung (Osvalds) über die Vergangenheit (seines Vaters) ist für das Eintreten der Katastrophe irrelevant. Diese Entkoppelung von Aufklärung und Katastrophe hat zur Folge, dass das dramatische Geschehen in keinem Motivationszusammenhang mit seinem eigenen Ende steht. Das Wissen über die Vergangenheit, über die Lebensweise seines Vaters, das Osvald gegen Ende des dritten Aktes erwirbt, besitzt keinen handlungsinitierenden Charakter. Es erklärt dessen Situation und schafft Irrtümer über die Krankheitsursache aus der Welt. Gerade weil die Aufklärung retrospektiv in keinem Kausalitätsverhältnis mit der dramatischen Katastrophe steht (*Ödipus* blendet sich, *weil* er die Wahrheit über sein Tun erfahren hat – Osvald aber erleidet seinen Anfall *nicht*, *weil* er aufgeklärt wurde, wer sein Vater in Wirklichkeit war), besitzt sie prospektiv keinen finalen Wert, wodurch ein, wenn nicht das zentrale Charakteristikum der Gattung Drama, seine Finalität, außer Kraft gesetzt ist. Die in den *Gespenstern* praktizierte kasuistische Schreibweise lässt folglich die Gattung des Dramas nicht unangetastet. Sie zieht eine Ersetzung finaler Motivationsstrukturen durch kausale Erklärungsschemata nach sich.

Die bloße Chronologie, durch die der zeitliche Verlauf des dramatischen Geschehens bestimmt ist, muss als Folge des Ausfalls der dramatischen Finalität gedeutet werden. Die geringe kausale Verknüpfung der einzelnen Szenen und Akte, d.h. der Mangel an Kausalität auf der Ebene des Dramenverlaufs, wird gleichwohl durch die kausale Verknüpfung von Vorgeschichte und Geschichte, von Vergangenheit und

Gegenwart konterkariert und invisibilisiert. Die Begründungsstrukturen der medizinischen Fallgeschichte verleihen der losen Szenenfolge des Dramas jene Kohäsion, die es aus sich selbst heraus nicht mehr aufbauen kann.

3.3.4. Schuld und Zeit

Was Peter Szondi als »dramatisches Formproblem«¹⁵³ bei Ibsen analysiert, beschreibt Emil Reich in seiner Vorlesung über Ibsens *Gespenster* als Eindruck, den das Stück, wenn man es auf der Bühne sieht, hinterlässt:

Da ist kein leidenschaftlicher Zusammenprall scharf ausgeprägter Gegensätze, wie etwa jener der beiden Königinnen in ›Maria Stuart‹ oder Geßlers und Tells in der Apfelschußszene. Alle Angriffe zielen auf einen Toten und dadurch erhält das Werk auf der Bühne etwas Unheimlich-Unlebendiges, was der Leser nicht empfindet. Es ist – übertrieben ausgedrückt – fast so, als wenn im ›König Ödipus‹ nur noch Iokaste am Leben, ihr Gemahl Ödipus aber vor langen Jahren gestorben wäre, die Enthüllung der Greuel demnach bloß die unselige Frau und die Kinder aus ihrer Ehe mit dem eigenen Sohn erreichen möchte. Das Drama des Sophokles müßte dann von jenem Ibsens ebenso an Bühnenwirksamkeit überboten werden, wie jetzt das umgekehrte Verhältnis obwaltet.¹⁵⁴

Im Kontext einer *Theorie des modernen Dramas* liest sich dieser Sachverhalt bei Szondi so: »Anders als beim Sophokleischen Ödipus ist die Vergangenheit hier [in den Dramen Ibsens, B.B.] nicht Funktion der Gegenwart, vielmehr diese nur Anlaß zur Heraufbeschwörung der Vergangenheit.«¹⁵⁵ Wird im Ödipus nicht Vergangenheit, sondern Gegenwart enthüllt, »[d]enn Ödipus ist Mörder seines Vaters, Gatte seiner Mutter, Bruder seiner Kinder [...] die Schwäche dieses Landes«¹⁵⁶, so in Ibsens Familiendrama die Wahrheit über einen Toten und somit die familiäre Vorgeschichte der dramatischen Gegenwart, die bis anhin verschwiegen wurde. Die tragische Analysis in Sophokles' *Ödipus* ist Ermittlung und damit dramatisch, weil sich diese Ermittlungen in der dramatischen Gegenwart vollziehen. Ihr Resultat ist die Anagnorisis, die Erkenntnis Ödipus', wer er in Wahrheit *ist*.

¹⁵³ Szondi (1978), S. 29.

¹⁵⁴ Reich (1906), S. 228.

¹⁵⁵ Szondi (1978), S. 28.

¹⁵⁶ Ebd., S. 24.

Die tragische Analysis in den *Gespenstern* dagegen ist Anamnese und damit episch. Ihr Resultat ist die Pathogenie einer Krankheit. Will man Ibsens »dramatisches Formproblem« *beschreiben*, so erwachsen dessen Konturen am besten aus einem Vergleich mit dem Archetypus des analytischen Dramas, dem ja auch die *Gespenster* genremäßig zugeordnet werden müssen. Will man hingegen die Existenz dieses Formproblems erklären, so gilt es, die folgende Frage zu beantworten: Besteht ein Zusammenhang, und wenn ja, welcher, zwischen der Zeitlichkeit des Familiendramas¹⁵⁷ und der Zeitlichkeit der bürgerlichen Familiengeschichte?

Emil Reich war es auch, der darauf aufmerksam gemacht, dass die *Gespenster* das einzige Stück seien, »das er [Ibsen, B.B.] selbst als ›Familiendrama‹, nicht als Schauspiel bezeichnete«.¹⁵⁸ Das ist so verwunderlich wie aufschlussreich. Denn eine vollständige, geschweige denn intakte Familie tritt hier nirgendwo auf. Ja, es hat sie noch nicht einmal in der Vergangenheit gegeben (zumindest nicht lange), hat Helene Alving ihren Sohn doch mit sieben Jahren in Pension gegeben, weil dieser »begann Notiz zu nehmen und Fragen zu stellen, wie Kinder es so tun«. (35)

Warum also nennt Ibsen ausgerechnet ein Drama, in dem die Familie nur noch als Relikt (Mutter – Sohn) existiert, als vollständige nur von kurzer Dauer war und als intakte nie existiert hat, ein Familiendrama? Vermuten lässt sich zumindest, dass diese Gattungsbezeichnung Konsequenz der Generationenthematik ist, die in der erbbiologischen Be-

¹⁵⁷ Es soll an dieser Stelle auf eine generelle Sprachregelung in dieser Arbeit hingewiesen werden. Nicht selten wird hier der Gattungsname statt des Eigennamens (Titel) verwendet. Eine solche Redeweise mag nahelegen, dass mit den Ausführungen eine essentialistische Bestimmung der Gattung, hier des Familiendramas, angestrebt wird, eine Art lexikalische Beschreibung einer Gattung. Doch eine solche Bestimmung soll hier nirgendwo vorgenommen werden, zumal ihre Möglichkeit grundsätzlich bezweifelt werden muss. Im Falle Ibsens, der *Gespenster* selbst als Familiendrama bezeichnet hat, und im Falle Hauptmanns, der *Vor Sonnenauftgang* als soziales Drama verstanden wissen will (vgl. dazu das folgende Kapitel), mag eine generische Bezeichnung nicht grundsätzlich problematisch sein. Ja, sie erscheint sogar angebracht, folgt man Michler (2015) darin, Gattung »nicht als *fuzzy object* des Klassifikators, sondern vom Standpunkt der literarischen Akteure« (S. 350, Hervorhebung i.O.) aus zu betrachten. Statt um letztlich immer normative Gattungsdefinitionen, geht es hier, wenn vom Familiendrama, vom sozialen Drama (3.4.) oder vom Familienroman (3.5.) die Rede ist, darum, Möglichkeiten der Ausprägung dieser Gattungen, Varietäten, die auf keinen Typus zurückzuführen sind, zu beschreiben, und sie im Kontext des Diskurses über Vererbung und Familie zu beleuchten.

¹⁵⁸ Reich (1906), S. 225.

ziehung zwischen Vater und Sohn manifest wird. Wo es um die Familie geht, da geht es um Blut. Um ein Blut allerdings, das nicht mehr von der Sünde, sondern von Krankheiten verunreinigt ist.

Es ist dieser Unterschied zwischen Sünde und Krankheit, den Max Nordau übersieht oder mutwillig verwischt, wenn er die »ästhetischen Schwätzer«¹⁵⁹ korrigiert, die »das Erb-Motiv in allen Werken Ibsens, das selbst der schwächsten Aufmerksamkeit nicht entgehen kann, als ein modern-naturwissenschaftliches, als ein darwinistisches ange- sprochen«¹⁶⁰ haben. In Wahrheit sei dieses ›Erb-Motiv‹ »die immer wiederkehrende augustinische Erbsünde«¹⁶¹. Denn »das, was die Ibsenschen Gestalten erben, [ist] immer eine Krankheit (Erblindung, Rückenmark-Schwindsucht, Wahnsinn), ein Laster (Verlogenheit, Leichtsinn, Unzüchtigkeit, Verstocktheit) oder ein Mangel (Unfähigkeit zum Frohsinn) [...], niemals aber ein Vorzug, eine nützliche oder erfreuliche Eigenschaft«.¹⁶² Das »Gesetz der Vererbung im darwinistischen Sinne«¹⁶³ aber lehre, dass auch das Gute, genauer: das Nützliche – insofern diejenigen sich fortpflanzen, deren Variationen sich, weil sie sich fortpflanzen, als nützlich im Kampf ums Dasein erwiesen haben – vererbt werde, dass also alles erblich sei. Dagegen sei die Erblichkeit bei Ibsen »immer nur eine Heimsuchung, eine Strafe für die Sünden der Väter, und eine solche ausschließliche Erblichkeit kennt die Naturwissenschaft nicht, nur die Theologie kennt sie, sie ist eben die Erbsünde«.¹⁶⁴ Ein zweifellos bemerkenswerter Satz in einem Buch, das den Titel *Entartung* trägt.

Die Vererbung von Krankheiten oder, noch einschlägiger, die Vererbung von Lastern, führt jedoch keineswegs zurück zu einem mythologischen Schuldzusammenhang wie er mit der christlichen Erbsünde oder auch dem antiken Geschlechterfluch gegeben ist. Das Charakteristische der Erbsünde besteht ja überhaupt nicht darin, dass nur negative Eigenschaften vererbt werden, sondern in der Vererbung der Sündhaftigkeit selbst. Wie der (antike) Geschlechterfluch beruht die Erbsünde auf einer ursprünglichen Verfehlung, auf einer ursprünglichen Übertretung eines Verbots, durch das der Stammvater (oder die

¹⁵⁹ Nordau (1892/93), S. 356.

¹⁶⁰ Ebd.

¹⁶¹ Ebd.

¹⁶² Ebd.

¹⁶³ Ebd.

¹⁶⁴ Ebd., S. 357.

Stammutter) Schuld auf sich geladen hat. Dadurch aber wird die Schuld *generisch* verankert, denn der Stammvater ist *kein* Glied einer Kette, sondern deren Ursprung, Urbild ihrer Glieder, (sein Schicksal) das Erscheinungsgesetz (des Schicksals) seiner Nachkommen. Adam ist Eigen- und Gattungsname zugleich, ähnlich Tantalos, der Stammvater der Tantaliden. Und auch die Ahnfrau aus Grillparzers gleichnamigen Stück, das im Folgenden herangezogen werden soll, um die mythologische Logik der Geschichte eines (aristokratischen) Geschlechts von der historischen Logik der bürgerlichen Familiengeschichte abzugrenzen, besitzt keinen Eigennamen. Das Fehlen eines solchen zeigt auch hier an, dass sie weniger Individuum als Typus ist, von ihr folglich die Dispositionen eines Geschlechts verkörpert werden. Einher mit der Idee einer ursprünglichen Schuld geht die Vorstellung der Fortpflanzung eben dieser Schuld »vom Vater zu dem Sohne / Und vom Enkel hin zum Enkel«¹⁶⁵. Die Geschichte eines verfluchten Geschlechts ist folglich als eine sich in jeder Generation perpetuierende, wenngleich auch variierende Wiederholung einer Urszene zu bestimmen (der Sohnsmord des Tantalos wiederholt sich in der Opferung der Tochter durch Agamemnon, im Gattenmord Klytemnestras und im Muttermord Orests, um ein Beispiel zu geben).

Anders die Geschichte einer Familie, einer bürgerlichen Familie, wie jene der Alvings. Innerhalb der Fluch- bzw. Erbsündenlogik überträgt sich eine ursprüngliche Schuld von Generation zu Generation durch Fortpflanzung. Dort, wo hereditäre Verhältnisse die Beziehungen zwischen den Generationen bestimmen, ist die Fortpflanzung dagegen kein Akt der Übertragung, sondern ein Akt der Konstitution von Schuld. Nicht Schuld pflanzt sich fort, sondern sie ist selbst ein Resultat der Fortpflanzung. Wo, wie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, keine Idee des Typus mehr verfügbar ist, wo es weder Adam noch Ahnfrau, sondern nur Vater und Mutter, Großeltern und Urgroßeltern gibt, transformiert sich die Konzeption des Generischen selbst. Es wird als ein Zeitliches gefasst. Das Ganze, die Gattung, ist nicht länger Idee, sondern ein generationeller, sich entwickelnder Zusammenhang. Es ist deshalb auch nicht in einem zum Typus stilisierten Individuum repräsentierbar, sondern nur in der Auf-, genauer: Auseinanderfolge der Generationen. Schuld kann in einem Universum, in dem Eltern und

¹⁶⁵ Franz Grillparzer: Die Ahnfrau. Trauerspiel in fünf Aufzügen [1817], in: ders.: Werke. 6 Bde. Bd. 2. Dramen 1817–1828, hg. von Helmut Bachmaier, Frankfurt a.M. 1986, S. 9–119, hier: S. 95.

Kinder an die Stelle von Stammvätern und Erben getreten sind, nicht mehr als substantielle (generische), durch Zeugung sich Fortpflanzen-de gefasst werden, sondern nur mehr als relationale. Schuld ist das, was durch die Zeugung eines kranken Kindes zuallererst entsteht. Sie ist nichts der Zeugung bzw. Fortpflanzung Vorgängiges, sondern resultiert unmittelbar aus der erbbiologischen Beziehung der Generationen, daraus, dass man sich selbst als Urheber eines kranken Lebens erkennen muss oder als ein solcher erkannt wird:

Osvald. Er [der Pariser Arzt, den Osvald nach seinem ersten Anfall konsultierte, B.B.] sagte: Die Sünden der Väter werden heimgesucht an ihren Kindern.

Frau Alving (*steht langsam auf*). Die Sünden der Väter –!

Osvald. Ich habe ihm fast ins Gesicht geschlagen –

Frau Alving (*geht hin und her*). Die Sünden der Väter –

Osvald (*lächelt mühsam*). Ja, was sagst du dazu? Natürlich habe ich ihm versichert, daß von so etwas überhaupt nicht die Rede sein kann. Aber glaubst du, er ging davon ab? Nein, er blieb dabei; und erst, als ich deine Briefe vorholte und ihm alle Stellen, die sich auf Vater bezogen, übersetzte – (58f.)

Was Helene Alving hier erkennt, ist der Zusammenhang, der zwischen dem Verhalten ihres Mannes und dem kranken Zustand ihres Sohnes besteht; ein Erkenntnisakt, den auch der Leser/Zuschauer, weil seine Perspektive jener Helenes entspricht, da beide über denselben Informationsstand verfügen, nicht nur beobachtet, sondern zugleich selbst vollzieht. Bezeichnenderweise taucht der Begriff der Schuld an dieser Stelle dann auch zum ersten Mal auf:

Osvald. Ja, da [nachdem er dem Pariser Arzt die Briefe seiner Mutter gezeigt hat, B.B.] mußte er [der Pariser Arzt, B.B.] selbstverständlich einräumen, daß er auf der falschen Spur war; und dann erfuhr ich die Wahrheit. Die unbegreifliche Wahrheit! Auf die überglückliche Zeit meiner Jugend, auf das Herumtollen mit meinen Freunden hätte ich verzichten sollen. Das sei zu viel für meine Kräfte gewesen. *Selbstverschuldet* also! (59, Hervorhebung von mir, B.B.)

Und nur wenige Zeilen später liest man:

Osvald (*sieht nach einer Weile auf und bleibt halb liegen auf dem Ellenbogen*). Wenn es etwas wäre, was ich geerbt habe – etwas, *wofür man nichts kann*. Aber so! Auf eine so schändliche, gedankenlose Art sein Glück, seine Gesundheit, überhaupt alles verspielt zu haben – seine Zukunft, sein Leben – ! (59, Hervorhebung von mir, B.B.)

Das Familiendrama, als ein solches wollte Ibsen seine *Gespenster* ja verstanden wissen, verhandelt die Schuldfrage nicht generisch, sondern generationell, als Frage nach den (schuldhaften) Ursachen des kranken Zustands der jungen Generation. Es transformiert einen mythischen Schuldzusammenhang in einen geschichtlichen, denn in ihm erscheint die Gegenwart nicht als schicksalshafte Wiederholung eines Ursprungs, einer vorgeschichtlichen Urszene, sondern schlicht als Folge oder Wirkung einer unmittelbaren Vergangenheit. Anders als der Fluch, der immer wieder, wie Ulrike Vedder schreibt, »Erzählungen seiner selbst«¹⁶⁶ generiert, weil er sich immer von Neuem erfüllen muss, um seine Wirksamkeit zu erweisen, und damit *je gegenwärtig* ist, generiert Vererbung in der dramatischen Gegenwart Erzählungen über die Vergangenheit. Die präsentische Erfüllungslogik des Fluches ermöglicht eine Dramatik, durch die die »besondere Art des dramatischen Zeitablaufs«¹⁶⁷, seine »absolute Gegenwartsfolge«¹⁶⁸, gewährleistet werden kann. Das Drama kann, ohne sich von sich selbst zu entfremden, die Verwicklungen darstellen, die zur Erfüllung des Fluches in der dramatischen Gegenwart führen. Im Falle von Grillparzers *Ahnfrau* gestaltet sich diese Verwicklung wie folgt: An einem »späten Winterabend« »stürzt wankend, mit verworrenem Haar und aufgerissenem Wams, einen zerbrochenen Degen in der Rechten, Jaromir herein«¹⁶⁹, der, wie er vorgibt, auf der Flucht vor »im Walde« ihr Unwesen treibenden Räubern sich befindet. Auf dem Schloss des Grafen Borotin, auf dem der junge Mann Zuflucht zu finden hofft, begegnet er dessen Tochter, Berta, der er einst das Leben gerettet hat und deren Liebe er – bisher im Geheimen – erwidert. In der Nacht wird er von der Ahnfrau des Hauses Borotin heimgesucht. Im sich anschließenden Gespräch fordert der Graf ihn auf, wenn er nicht mit den Verfluchten untergehen will, zu fliehen, aber Jaromir entscheidet sich auf dem Schloss zu bleiben, woraufhin er vom Grafen symbolisch als Sohn angenommen wird. Nachdem der Graf in die Ehe seiner Tochter mit Jaromir eingewilligt hat, betritt der Hauptmann die Szene mit der Nachricht, der marodierenden Räuberbande sei ein herber Schlag versetzt worden. Nur wenige seien noch am Leben, weniger noch auf freiem Fuß. Der Graf entschließt sich, beim Ergreifen der übrigen Räuber zu hel-

¹⁶⁶ Vedder (2011), S. 374.

¹⁶⁷ Szondi (1978), S. 19.

¹⁶⁸ Ebd.

¹⁶⁹ Grillparzer (1986), S. 32.

fen. Jaromir, der, um sich von dem ihm Zugestoßenen zu erholen, im Schloss bleiben soll, folgt dem Grafen, weil er ihn in Gefahr wähnt, heimlich, und es geschieht, was geschehen musste: er tötet den Grafen, der, wie sich am Ende herausstellen wird, sein leiblicher Vater gewesen ist. Die Vergangenheit, der Fluch, der das Geschlecht der Borotins ob des Ehebruchs der Ahnfrau trifft, setzt die Gegenwart ins Licht ohne die gegenwärtige dramatische Handlung an zweite Stelle zu verweisen, d.h. ohne selbst, und dies kann nur in epischer Form geschehen, dominant zu werden.

Demgegenüber steht in Ibsens *Gespenster* eine dramatische Poetik der Vererbung, die das gegenwärtige Geschehen zugunsten einer »(sekundären) Darstellung von etwas (Primären)«¹⁷⁰, der Vergangenheit, abwertet und zwar deshalb, weil die Vergangenheit hier nicht länger als (Erscheinungs-)Gesetz (*causa formalis*), sondern als Ursache (*causa efficiens*) der Gegenwart wirksam wird. Denn im Gegensatz zum Fluch, der die Frage nach seiner Erfüllung aufwirft (sonst wäre er keiner) und damit die Frage nach der Entwicklung des Geschehens in der dramatischen Gegenwart, wirft die Vererbung die Frage nach den Ursachen eines gegenwärtigen, kranken Zustands und damit die historische Frage nach dem Zusammenhang zwischen Vergangenheit und Gegenwart auf. Narratologisch betrachtet übersetzt sich die Urszene des Fluchs in eine finale Motivation der Ereignisse, deren Entwicklung die dramatische Gegenwart *ist*. Die familiäre Vorgeschichte (des Kranken) hingegen kann das Geschehen auf der Bühne nicht final motivieren, sondern nur von vorne, d.h. kausal erklären, denn sie erfüllt sich nicht in der Gegenwart, sondern bedingt sie. Jene Entgegenwärtigung des Dramas, das Szondi als Formproblem und Emil Reich als Bühneneindruck beschrieben haben, gibt sich so als Folge der Historisierung von Familiengeschichte zu erkennen. Der mythologische Schuldzusammenhang gewährleistet in der antiken Tragödie und noch im biedermeierlichen Schicksalsdrama dramatische Aktualität, der hereditäre hingegen bebraut das Drama seiner Gegenwärtigkeit, weil er die Gegenwärtigen exkulpert und die Schuld an die Vergangenheit delegiert. In der dramatischen Gegenwart wiederholt sich nicht der ursprüngliche Sündenfall, sondern in ihr konstituiert sich *ex post* die Schuld der Vorfahren.

¹⁷⁰ Ebd., S. 18.

3.3.5. Geld oder Liebe?

Man muß durchaus nicht auf dem Boden kirchlicher Anschauungen stehen, um zu begreifen, die Gesamtheit habe geradezu die Pflicht, sich um Verbindungen zu kümmern, aus denen ihre künftigen Mitglieder hervorgehen sollen. Sie sollte [...] sogar ein gewisses Einspruchsrecht gegen die Vaterschaft von Siechlingen [...] besitzen. Zum mindesten aber hat sie das Recht, von dem in seinen sozialen Folgen jeden anderen Lebensakt an Wichtigkeit weit übertreffenden Entschluß zweier ihrer Glieder, ihre gesamte Existenz miteinander zu verknüpfen, in irgend einer (nach Volk und Gesittung immerhin wandelbaren) Form offiziell Kenntnis zu erhalten.¹⁷¹

Dieser Satz stammt nicht etwa aus einer hygienischen Abhandlung, sondern aus Emil Reichs Vorlesung über Ibsens *Gespenster*. Liest man die *Gespenster* mit Reich im Kontext des lebenswissenschaftlichen Diskurses über Ehe und Fortpflanzung, erweist sich die literaturwissenschaftliche Diskussion über den eigentlichen Helden des Dramas, wie sie zu Beginn dieses Kapitels bereits angesprochen wurde, als Folge eines verengten Blickfeldes. Die Uneindeutigkeit des Dramas hinsichtlich seines eigentlichen Protagonisten (Mutter oder Sohn?) erscheint dann als Folge des konstitutiven Zusammenhangs, den die Thematik der Ehe mit jener der Fortpflanzung bzw. Vererbung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gewonnen hat. Ehe und Fortpflanzung sind zumal nach Darwin nicht mehr unabhängig voneinander zu betrachten. Eng geführt wird sie vielleicht am Pointiertesten bei Max Nordau: »Wir [die Kulturvölker, B.B.] glauben an die große und wolthätige Wirkung der Zuchtwahl und vertheidigen dennoch gleichzeitig den Conventionalismus der Ehe, die in ihrer gegenwärtigen Form die Zuchtwahl direkt ausschließt.«¹⁷² Ähnliche Überlegungen stellt auch Ibsen in seinen Aufzeichnung zu den *Gespennstern* an, wenn er schreibt: »Es rächt sich an den Nachkommen aus ungerechtfertigten Gründen zu heiraten, auch aus religiösen und moralischen [...].«¹⁷³ Es werden nicht zufällig ökonomische Gründe sein, die letztlich die Ehe zwischen Helene und dem Kammerherrn zustande bringen:

Pastor Manders. [...] Sie hatten sich doch mit Ihrem Herzen und Ihren Verwandten beraten [...] mit Ihrer Mutter und Ihren beiden Tanten.

¹⁷¹ Reich (1906), S. 245.

¹⁷² Nordau (1883), S. 33.

¹⁷³ Ibsen (1972), S. 67.

Frau Alving. Ja, das ist wahr. Die drei stellten das Rechenstück für mich auf. Oh, es ist unglaublich, wie fix sie es heraushatten, daß es die reinste Torheit wäre, ein solches Angebot [Alvings Heiratsantrag, B.B.] zu verschmähen. [...]. (41f.)

Nordau findet klare Worte für eine rein aus materiellen Interessen geschlossene Ehe sowie für diejenigen, die sie arrangieren:

Die von aller Welt für äußerst ehrbar gehaltene, sich selbst als ungemein sitzenstreng betrachtende Mama, welche ihrer Tochter einen wohlhabenden Freier vorstellt und deren natürliche Gleichgültigkeit durch klugen Zuspruch und gute Lehren, etwa von dem Schlage: daß es thöricht sei, eine anständige Versorgung von der Hand zu weisen, daß es im höchsten Grade unvorsichtig wäre, auf eine zweite Gelegenheit zu warten, die sich möglicherweise nie wieder darbieten dürfte, daß ein junges Mädchen an praktische Zwecke denken und sich den albernen Kram romanhafter Liebesgeschichten aus dem Kopfe schlagen müsse, – zu überwinden bemüht ist, diese musterhafte Mama ist eine Kupplerin, nicht mehr und nicht minder als die von Strafgesetze verfolgte grinsende Vettel, die auf einer Bank der öffentlichen Promenade arbeitslosen Närerinnen verworfene Anträge ins Ohr zischelt.¹⁷⁴

Und schließlich bringt er die Geldehe wie folgt auf den Begriff: »Jedes Bündniß zwischen Mann und Weib, welches der eine oder der andere Theil nur eingeht, um materielle Versorgung oder sonstige Vortheile zu erlangen, ist Prostitution [...].«¹⁷⁵ Und Emil Reich spezifiziert in Bezug auf Ibsens Familiendrama:

In den ›Gespenstern‹ verficht der Dichter schonungsloser als sonst seine Theorie, eine Ehe ohne Liebe sei, ohne Rücksicht auf kirchliche Weihe und staatliche Anerkennung, die ihr einen gewissen Nimbus verleihen, schlechthin als ein Verkauf zu erachten. Die Ehe ist vielfach zu einem Handelsgeschäft erniedrigt worden, bei welchem der Mann die Ware, die ihn reizt, ersteht, wie Leutnant Alving, oder auch die Frau für ihr Geld sich einen Gatten kaufen kann, wie das Dienstmädchen Johanna.¹⁷⁶

Ibsens Drama wurde deshalb von Fontane nicht ganz zu Unrecht als ein *pièce à thèse* bezeichnet, in dem es darum gehe zwei Thesen zu beweisen:

Erste These: Wer sich verheiraten will, heirate nach Neigung, aber nicht nach Geld. Zweite These: Wer sich dennoch nach Geld verheiratet und seines Irrtums

¹⁷⁴ Nordau (1883), S. 322.

¹⁷⁵ Ebd., S. 323.

¹⁷⁶ Reich (1906), S. 235.

gewahr wird, ja wohl gar gewahr wird, sich an einen Träger äußerster Libertinage gekettet zu haben, beeile sich, seinen faux pas wieder gut zu machen, und wende sich, sobald ihm die Gelegenheit dazu wird, von dem Gegenstande seiner Mißverbindung ab und dem Gegenstande seiner Liebe zu. Bleiben diese Thesen unerfüllt, so haben wir eine hingeschleppte, jedem Glück und jeder Sittlichkeit hohnsprechende Ehe, darin im Laufe der Jahre nichts zu finden ist als Lüge, Degout und Kretinschaft der Kinder. Physisches und geistiges Elend werden geboren, Schwächlinge, Jammerlappen, Imbeciles.¹⁷⁷

Den sophokleischen Ödipus als Folie für die *Gespenster* heranzuziehen ist solange sinnvoll, wie man über den Vergleich die Besonderheiten ihrer Dramatik ins Licht stellen will. Wo er hingegen zum Muster avanciert, das man wiederzufinden hofft bzw. mehr oder weniger gewaltsam darauf appliziert, verfehlt der Vergleich seine heuristische Funktion. Versuche, Helenes Handeln als fehlerhaft im Sinne der *hamartia* zu beurteilen, führen deshalb zu einem ahistorischen *misreading* des Stücks. Als *pièce à thèse* bezieht es sich nicht auf scheinbare Universalien des menschlichen Daseins wie die Freiheit des Willens, sondern auf konkrete gesellschaftliche Gegebenheiten bzw. auf konkrete Diskurse über diese. In die Kritik gerät nicht das über einen freien Willen verfügende, währende Subjekt, eine Prämisse, die etwa Joan Templeton voraussetzt, wenn sie argumentiert: »But she [Helene Alving, B.B.] had the choice, nevertheless, to reject or accept what her soul despised [die Ehe mit dem Kammerherrn, B.B.], and she bungled it.¹⁷⁸ Nicht die Möglichkeit einer Wahl, auch gegen den Druck äußerer Umstände, steht zur Disposition, sondern eine verbreitete gesellschaftliche Praxis des Wählens. Folgt man dieser Annahme, dann ist in Helene Alving nicht das mit Willensfreiheit begabte Subjekt dargestellt, das ein tragisches Schicksal ob eines Fehlers ereilt, sondern die Tragik einer Frau des späten 19. Jahrhunderts. Diese Tragik jedoch besteht nicht in einem Versagen als wähldendes Subjekt, sondern hierin:

Das Weib der Kulturvölker ist auf die Ehe als auf seine einzige Laufbahn und sein einziges Lebensgeschick angewiesen. Es darf nur in der Ehe die Befriedigung all seiner Bedürfnisse erwarten. Es muß heiraten, um zur Ausübung seiner natürlichen Rechte eines voll ausgebildeten, geschlechtsreifen Individuums zu-

¹⁷⁷ Theodor Fontane: Noch einmal Ibsen und seine ›Gespenster‹ [1887], in: Ibsen auf der deutschen Bühne. Texte zur Rezeption. Ausgewählt, eingeleitet und hg. von Wilhelm Friese, Tübingen 1976, S. 55–59, hier: S. 56.

¹⁷⁸ Templeton (1986), S. 63.

gelassen zu werden, um die Weihe der Mutterschaft empfangen zu dürfen, aber auch einfach um vor materiellen Elend geschützt zu sein.¹⁷⁹

Und die gängige Heiratspraxis wiederum ist es, die das Los der Frau zusätzlich erschwert: »In weiterer Folge führt diese Anschauung [die Ehe als Versorgungsanstalt zu betrachten, B.B.] zur raschen Entartung der Kulturmenschheit; ihr unmittelbares Opfer aber ist das Weib.«¹⁸⁰ Sowohl die Frage nach dem tragischen Helden wie auch jene nach der Ursache des tragischen Geschehens stellen sich durch die historisierende Kontextualisierung auf eine andere Weise. Anstatt sie zu entscheiden, wird ihr Zustandekommen erklärt: Die Ambivalenz bzw. Unentschiedenheit über den Protagonisten der *Gespenster*, wie sie seit den Anfängen der Auslegung des Dramas bestehen, wird als dramatische Konfiguration jenes diskursiven Problemzusammenhangs erkennbar, in den Entartung (Vererbung), Ehe (Partnerwahl) und Frauenfrage in der Entstehungszeit des Stücks getreten sind. Und auch der Versuch das dargestellte dramatische Geschehen als Folge einer individuell zurechenbaren Verfehlung einer der handelnden Figuren (Osvald, Helene) zu sehen, wird dadurch in seinem Aufruhen auf bestimmten, scheinbar universal gültigen Prämissen eines tragischen Schicksals erkennbar. Marginalisiert werden dadurch die Bezüge des Dramas auf seine eigene Gegenwart. Unbeobachtet bleibt, dass auch die Schuld eine Geschichte hat, eine Geschichte, die auch von der Gattung des Dramas erzählt wird.

3.4. Antigenealogie II: Gerhart Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang*

3.4.1. Geschlechter/Familien fortsetzen/gründen

Weil er nicht weiß (bzw. zu spät erst weiß), dass Familiengeschichte sich nur als Geschichte wiederholter Familiengründungen vollziehen kann¹⁸¹, stürzt der Freiherr von Babenhausen aus Weigands Einakter *Der Vater* (1894) ins Unglück. Er zeugt mit seiner Frau, die zugleich sei-

¹⁷⁹ Nordau (1883), S. 334.

¹⁸⁰ Ebd., S. 333.

¹⁸¹ Vgl. zu diesem Aspekt Kapitel 2.4.

ne Cousins ersten Grades ist und aus einer »müden Familie«¹⁸² stammt, einen »kaum lebensfähig[en]« (104) Sohn. Die unüberbrückbare Differenz, die zwischen adeliger Genealogie und bürgerlicher Familiengeschichte besteht, manifestiert sich in einer »dumpf« gesprochenen, widersprüchlichen Äußerung des Freiherrn: »Dann kam das Furchtbare. Mein Herzenswunsch wurde erfüllt: Wir bekamen einen Sohn!« (106) Aus aristokratischer Perspektive hat der Freiherr mit der Zeugung eines Sohnes seine »Pflicht«, die »Erhaltung unseres Geschlechtes« (106), erfüllt, denn dieses erhält sich eben durch die Geburten von Söhnen und damit von Trägern des Namens, in diesem Fall des Namens von Babenhausen. Doch, wie in der Einleitung schon einmal bemerkt, erhält sich auch ein adeliges Geschlecht am Ende des 19. Jahrhunderts nicht allein schon dadurch, dass Väter Söhne zeugen – erst recht kein adeliges Geschlecht. Denn gerade adelige Geschlechter sind es, an deren Beispiel vor allem in der hygienischen Literatur immer wieder erbiologisch bedingte Verfallserscheinungen dargestellt werden: »[D]ie Sterblichkeit unter den Kindern aus Verwandtenehen ist sehr bedeutend. Da hauptsächlich fürstliche (und altadelige) Familien solche Ehen einzugehen pflegen, so kann man mit ziemlicher Gewißheit deren Verschwinden und Erlöschen voraussehen«¹⁸³, schreibt etwa der Hygieniker Carl Ernst Bock in seinem *Buch vom gesunden und kranken Menschen* und macht damit zugleich darauf aufmerksam, dass der kranke Mensch auch Klassencharakter besitzt. Das wäre gewissermaßen die (bio-)politische Lesart von Weigands Einakter: Es ist nicht zufällig eine adelige Familie, die hier auf der Bühne ihr mehr oder weniger tragisches Ende durch einen erweiterten Suizid des Vaters erleidet. Der Adel löscht sich, durch seine biologisch unsensible Heiratspraxis, in Form der Degeneration selbst aus.

Doch erkennt man die familienhistoriographische Differenz nicht nur aus analytischer Perspektive. Sie wird vielmehr selbst zum Gegenstand des Einakters. Auf der Bühne wird nicht einfach ein Fall von Degeneration vorgeführt, sondern das Problem der Degeneration, der Entartung, wird zugleich als Gegenstand des Wissens thematisiert: »Ich will endlich einmal klarsehen –«, sagt der Freiherr zu Beginn des Stücks zu seiner Frau und hat dabei die Gründe für den Gesundheitszustand

¹⁸² Weigand (1994), S. 106. Im Folgenden wird nach dieser Ausgabe zitiert. Seitenzahlen werden im Fließtext unmittelbar hinter dem Zitat in Klammern angegeben.

¹⁸³ Bock (1876), S. 845.

seines Sohnes im Blick. Und nur wenige Zeilen später: »Ich will sehen, ob meine Vermutungen richtig sind.« (87) Vermutungen, die, wie man von der Freifrau erfährt, aus seiner intensiven Beschäftigung mit »wissenschaftlichen Fragen« (92) herrühren, ein Interesse, das der Freiherr erst *nach* der Geburt seines Kindes ausbildet. Um welcher Art Fragen es sich dabei handelt, geht dabei spätestens aus dem dem erweiterten Suizid – der Einakter endet mit der Tötung des Säuglings durch den Vater und der Selbsttötung des Vaters – vorangehenden Gespräch des Freiherrn mit seinem Arzt Prof. Pauly hervor:

Freiherr. Ach, ich weiß überhaupt nicht, ob ich je wirklich gesund war. Auch mein Vater ist früh gestorben. Das ist alles so furchtbar häßlich!

Prof. Pauly. Ja, *er* hat die Kerze an beiden Enden angezündet.

Freiherr. Wir alle sind feig. Aber ich mache mir nichts vor. *Ich* bin schuldig! [am Zustand seines Sohnes, B.B.]

Prof. Pauly. Und fühlen sich verantwortlich? (*nickt.*)

Freiherr (*starrt vor sich hin*). [...]

Prof. Pauly. He, he! Sie haben also auch die Geheimnisse der Natur durchschaut? Sie wissen also auch ganz genau - - hehe! (107, Hervorhebungen i.O.)

Der Einakter inszeniert folglich nicht nur einen erbbiologisch bedingten Fall von Degeneration, er inszeniert zugleich in Form eines durch wissenschaftliche Lektüre bewirkten individuellen Erkenntnisprozesses den epochalen Wandel des Genealogiebegriffs, wie er sich im 19. Jahrhundert vollzieht: Genealogien oder Familiengeschichten konstituieren keine Identitäten, sondern Existenzen, sie sind kein Besitz, der soziale Positionen legitimiert, sondern ein sich in wiederholten Akten der Zeugung vollziehender Lebensprozess, der Körper und Psychen generiert. Unwissend über diesen Wandel wählt der Freiherr seine Ehefrau nicht unter Hereditätsaspekten, sondern folgt in seiner Wahl einer 200jährigen Familientradition. Deshalb produziert er eine Tragödie, die dann die Literatur nur noch abschreiben muss:

Prof. Pauly. Ins Schauspiel fahren Sie, gnädige Frau? – Ich besuche das Theater nie.

Heinrich (*versteckt spöttisch*). Das ist aber schade, Herr Professor!

Prof. Pauly (*ihn anblinzelnd*). Meinen Sie? – Ich muss leider schon viel zuviel Tragödien sehen! (101f.)

Obgleich er als literarische Figur schon einige Jahre zuvor das Licht der Welt erblickt hat, weiß Alfred Loth aus Gerhart Hauptmanns Drama

Vor Sonnenaufgang (1889), was der Freiherr in Weigands Stück schmerhaft am Leibe seines Kindes erfahren muss. Er weiß um die Bedeutung der Wahl der richtigen Ehefrau, um gesunden Kindern das Leben zu geben und dadurch Familientragödien zu vermeiden. Ehen gründen sich für ihn nicht, wie Friedrich Kittler das prägnant formuliert, auf Familiarität, sondern Familiarität gründet sich auf der Ehe.¹⁸⁴

Wenn Alfred Loth am Tisch der Bauernfamilie Krause etwas deplaziert und allzu missionarisch über die schrecklichen Folgen des Alkoholkonsums doziert und in diesem Zusammenhang davon spricht, dass er »die Erbschaft« seiner Vorfahren seinen Nachkommen »ungeschmälert«¹⁸⁵ erhalten will, dann ist das gleichwohl nicht mit des Freiherrn Pflicht, das ›Geschlecht zu erhalten‹ zu verwechseln. Der Bezugspunkt von Loths erbbiologischen Überzeugungen sind seine potentiellen Nachkommen, der Bezugspunkt des Freiherrn ist das Geschlecht, folglich seine Vorfahren. Der Freiherr ist ein Erbe, der als Erstgeborener die Pflicht hat, einen Erben zu zeugen. Loth stellt sich zwar gleichsam als Erbe einer Familientradition dar, die in einem mäßigen, gesunden Lebenswandel besteht, doch anders als dem Freiherrn geht es ihm nicht darum, der Familie einen Sohn, einen Erben, sondern dem Sohn (oder der Tochter) eine (gesunde) Familie zu schenken. »Familiensinn« (90) besitzt Loth um der Zukunft willen, der Freiherr dagegen aufgrund seiner familialen Vergangenheit. Für Alfred Loth ist die Familiengeschichte immer schon inkorporierte Genealogie: »Jede Bewegung, die ich mache, jede Strapaze, die ich überstehe, jeder Atemzug gleichsam führt mir zu Gemüt, was ich ihnen [seinen Vorfahren, B.B.] verdanke.« (291)

3.4.2. Das soziale Drama, ein bürgerliches Trauerspiel?

Liegt der *point of attack* des naturalistischen Familiendramas nach der Geburt des Kindes – neben Weigands Einakter und (sehr weit nach der Geburt) Ibsens *Gespenster* wäre hier etwa der Einakter *Zu Hause*

¹⁸⁴ Vgl. Gerhard Kaiser, Friedrich A. Kittler: Dichtung als Sozialisationsspiel. Studien zu Goethe und Gottfried Keller, Göttingen 1978, S. 21.

¹⁸⁵ Gerhart Hauptmann: *Vor Sonnenaufgang*. Soziales Drama, in: ders.: Das gesammelte Werk. Erste Abteilung. 1. Bd. Ausgabe letzter Hand zum achtzigsten Geburtstag des Dichters, Berlin 1942, S. 263–371, hier: S. 291. Im Folgenden wird nach dieser Ausgabe zitiert. Seitenzahlen werden im Fließtext unmittelbar hinter dem Zitat in Klammern angegeben.

(1893) von Georg Hirschfeld oder (ebenfalls sehr weit nach der Geburt) Hauptmanns Familienkatastrophe *Das Friedensfest* zu nennen –, so derjenige des sozialen Dramas *Vor Sonnenaufgang* vor dem Eingehen der Ehe. Verhandelt wird hier der »Übergang der nubilen Tochter aus der family of generation in die family of procreation«¹⁸⁶, wodurch das soziale Drama, wie Hauptmann *Vor Sonnenaufgang* paratextuell generisch bestimmt, dramaturgisch in eklatante Nähe zum bürgerlichen Trauerspiel rückt, das ebenfalls diesen Übergang zu seinem Gegenstand hat.¹⁸⁷ In beiden Formen, im sozialen Drama¹⁸⁸ ebenso wie im bürgerlichen Trauerspiel, scheitert dieser Übergang, wenngleich aus ganz anderen Gründen. Und man darf vermuten, dass die unterschiedliche Motivation dieses Scheiterns eng mit den den Dramen zugrundliegenden Familienbegriffen zusammenhängt.

Wie Friedrich Kittler gezeigt hat, vollzieht sich vor allem in den Trauerspielen Lessings eine Psychologisierung der Familie, die deren vorbürgerliche juridische Verankerung ersetzt. Sichtbar wird dies etwa an der Tötungsszene in *Emilia Galotti* (1772): »Bei Livius¹⁸⁹ – und darum ist die römische Herkunft des Stoffes kein Zufall – bewies der *pater familias* seine *potestas* über Leben und Tod der Großfamilienmitglieder durch eine Tötung, die die Tochter einfach trifft[.]«¹⁹⁰ Demgegenüber erbittet die Tochter bei Lessing den Tod durch den Vater, von dem sie erwartet, »daß er von ihr erwartet, was ein idealer Vater erwar-

¹⁸⁶ Kittler (1991). Die Formulierung stammt aus dem Aufsatz *Lessing: „Erziehung ist Offenbarung“*, S. 19–46, hier: S. 20.

¹⁸⁷ Die Parallelen zwischen diesen beiden Formen gehen über den gemeinsamen Handlungskern hinaus: Helenes im Kindbett gestorbene Mutter lässt sich durchaus in die Tradition der ›ambitionierten Mutterfiguren‹ (vgl. dazu Marc J. Schweissinger: Vom bürgerlichen zum sozialen Trauerspiel Gerhart Hauptmanns, Oxford u.a. 2016, S. 37f.) einreihen, ist sie es doch gewesen, die bestimmt, dass ihre Tochter in Herrnhut erzogen werden soll; in Hoffmann, der die sich zwischen Helene und Loth anbahnende Beziehung unterminieren will, lässt sich, freilich in einer Schwundstufe, der Intrigant des bürgerlichen Trauerspiels erkennen; und nicht zuletzt erscheint im sozialen Drama die innige Vater-Tochter-Beziehung des Trauerspiels als eine ins Sexuell-Inzestuöse pervertierte.

¹⁸⁸ Auch hier gilt, wie schon im vorangegangenen Kapitel ausgeführt (vgl. Kapitel 3.3., Fußnote 157), dass vom ›sozialen Drama‹ nur insofern die Rede ist, als Hauptmann selbst *Vor Sonnenaufgang* als ein solches bezeichnet. Insofern scheitert der Übergang der nubilen Tochter zumindest in *einem* sozialen Drama.

¹⁸⁹ Bekanntlich stellt die Virginialegende aus Livius' *Ab urbe condita* eine wichtige Quelle von Lessings Trauerspiel dar.

¹⁹⁰ Kittler (1991), S. 38.

tet«¹⁹¹, i.e. die Tugendhaftigkeit seiner Tochter. Doch weil sie »Blut« hat, »so jugendliches, so warmes Blut, als eine« und weil sie »Sinne«¹⁹² hat, befürchtet sie, gegen dieses ideale Gesetz des Vaters zu verstoßen, was einem Gesichtsverlust *vor ihr selbst* gleichkommen würde. Denn als Gesetz ist der Vater Teil der kindlichen Psyche. Die Tochter kann für sich nichts anderes wollen, als was des Vaters Wille ist. In ihrer Todessehnsucht aus Angst vor der Verführung manifestiert sich dessen Angst vor einem Fehltritt seiner Tochter als Struktur des kindlichen Wollens bzw. Begehren.¹⁹³

Diese immaterielle, psychische Form der Präsenz des Vaters weicht im sozialen Drama einer körperlichen – zumindest aus der Sicht seines Protagonisten. Die Familie ist nicht länger ein psychologisches Faktum, sondern ein biologisches. Sie ist primär ein Resultat der Zeugung, nur sekundär, wenn überhaupt, eines der Erziehung. Die Erziehung ist deshalb auch kein Argument, durch das man einen, der von der Erblichkeit des Alkoholismus überzeugt ist, von seinem Entschluss, ein bestehendes Verlöbnis aufzulösen, abbringen könnte:

Dr. Schimmelpfennig. Ich kann dir als Arzt noch sagen, daß Fälle bekannt sind, wo solche vererbte Übel unterdrückt worden sind, und du würdest ja gewiß deinen Kindern eine rationelle Erziehung geben.

Loth. Es mögen solche Fälle vorkommen.

Dr. Schimmelpfennig. Und die Wahrscheinlichkeit ist vielleicht nicht so gering, daß...

Loth. Das kann uns nichts helfen, Schimmel. (366f.)

Führt *Emilia Galotti* (bürgerliches Trauerspiel) die Strukturierung kindlicher Psychen durch das väterliche Gesetz vor, so *Vor Sonnenaufgang* (soziales Drama) die Determination der Körper der Kinder durch das väterliche (und mütterliche) Erbe. Man kann gewiss darüber uneinig sein, ob des Arztes und Loths Diagnose einer erblichen Belastung Hellenes durch ihren alkoholkranken Vater zutrifft.¹⁹⁴ Doch selbst wenn diese irren, zeigt das Drama noch immer einen Blick, der den Körper als Ort der Familie bestimmt.

¹⁹¹ Ebd., S. 39.

¹⁹² Gotthold Ephraim Lessing: *Emilia Galotti. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen*, in: ders.: Werke und Briefe. 12 Bde. Bd. 7. Werke 1770–1773, hg. von Klaus Bohnen, Frankfurt a.M. 2000, S. 291–371, hier: S. 369.

¹⁹³ Vgl. zu diesem Aspekt auch Günter Saße: *Die Ordnung der Gefühle. Das Drama der Liebesheirat im 18. Jahrhundert*, Darmstadt 1996, S. 152f.

¹⁹⁴ Vgl. dazu Fußnote 201.

Überspitzt ausgedrückt ließe sich somit sagen, dass das soziale Drama *Vor Sonnenaufgang* nur dadurch als Drama funktioniert, indem es zum bürgerlichen Trauerspiel »regrediert«, d.h. zu einer Geschichte, in der es der Tochter, die »an der Schwelle der Mannbarkeit« steht – Helene ist, wie sie Alfred Loth im vierten Akt mitteilt, gerade »majoren« (343) geworden –, misslingt, »bei lebendigen Leib aus der Machtssphäre des Vaters in die Machtssphäre ihres Gatten zu wechseln«¹⁹⁵, wie Albrecht Koschorke die für das Trauerspiel zentrale Grenzüberschreitung formuliert. Umso eindringlicher ist vor diesem gattungspoetischen Hintergrund die Schlusszzene von *Vor Sonnenaufgang*, in der dieses Scheitern gewissermaßen szenisch wird: Loth, Helenes Verlobter, von seinem Freund Dr. Schimmelpfennig über die Familienverhältnisse der Krauses unterrichtet, verlässt, nachdem er sich noch ein letztes Mal umgedreht hat, das Krause'sche Anwesen, der Bauer Krause, Helenes Vater, kehrt just in diesem Moment betrunken, schwankend und grölend aus dem Wirtshaus nach Hause zurück: »Dohie hä! Hoa iich nee a poar hibsche Tächter?« (371); Worte (Laute), die er schon einmal so von sich gegeben hat, zu Beginn des zweiten Aktes, Worte, die Helene dazu veranlasst hatten, »in aller Eile« aus dem Haus zu stürzen, um ihren Vater zu »stützen und ins Haus zu ziehen«: »Bei einem dieser Versuche umarmt er sie mit der Plumpheit eines Gorillas und macht einige unzüchtige Griffe.« (297)

Dass sich *Vor Sonnenaufgang* auf die Liebesgeschichte zwischen Helene Krause und Alfred Loth reduzieren lässt, soll damit jedoch keineswegs behauptet werden, wenngleich die sie konstituierenden Szenen an allen wichtigen Stellen des Dramenverlaufs platziert werden: am Ende des ersten Akts mit Helenes Bitte, Loth möge im Haus der Krauses bleiben; an dessen Höhepunkt, wenn sie am Ende des dritten Aktes ihm ihre Liebe gesteht; als retardierendes Moment im vierten Akt, wo der Leser/Zuschauer die Liebenden in der Laube bei einem Gespräch belauscht; schließlich im fünften Akt, als Ursache der Katastrophe. Inhaltlich aber ist Hauptmanns Drama weitaus reicher. Doch keines der anderen Themen, die das Stück darüber hinaus noch verhandelt, behandelt es dramatisch, sondern entweder episch oder atmosphärisch. Helene im zweiten Akt über die Verkehrtheiten der Welt unterrichtend, kommt Alfred Loth auf das harte Los der Arbeiter zu sprechen.

¹⁹⁵ Albrecht Koschorke: Einleitung, in: ders., Nacim Ghanbari, Eva Eßlinger, Sebastian Susteck und Michael Thomas Taylor: Vor der Familie. Grenzbedingungen einer modernen Institution, München 2010, S. 7–50, hier: S. 15.

Er erzählt die Geschichte eines Arbeiters in einer Seifenfabrik, in der sein Vater als Siedemeister tätig war, der bei der Arbeit gestorben und wegen ihr sein Leben lassen musste. Die Bergbauarbeiter, deren wenigen Loth Witzdorf aufsucht, um eine Studie über deren Arbeitsbedingungen zu verfassen, sind Gegenstand desselben kurzen Gesprächs. Und auch die Frauenfrage ist ebenfalls nur Gegenstand eines Tischgesprächs. Atmosphärisch dagegen sind die Szenen der Mägde und Knechte, das Dengeln der Sense durch den Arbeitsmann Beibst oder der Milchdiebstahl der Kutschenfrau. Atmosphärisch ist aber auch die Darstellung des Lebens der unerwartet zu Reichtum gelangten Witzdorfer Goldbauern, deren Völlerei und Trinksitten, deren lächerliche Versuche, das Leben der »Adlijen« zu führen, oder deren Absturz ins ›Tierische‹ wie es am Bauern Krause dargestellt wird. Atmosphärisch sind diese Szenen deswegen, weil man in ihnen Routinen erkennt, sich täglich wiederholende Abläufe. Dramatische (Handlungs-)Abläufe hingegen sind singulär, zeichnen sich gerade durch ihr Herausfallen aus dem alltäglich Statischen aus. Die so oft in den Reden der Figuren beschworenen »Verhältnisse«, also das, was man unter Milieu verstand und noch immer versteht, werden nicht allein dadurch schon dramatisch, dass sie Sujet eines Dramas werden. Wie auch sollte man aus Zuständlichkeiten, aus objektiven Strukturen, die gerade dadurch definiert sind, dass sie sich nicht verändern, dramatisches Kapital schlagen, kann man mit Szondi fragen.¹⁹⁶ Milieustudien sind Gegenstände ›deskriptiver Arbeiten‹ (332), wie Alfred Loth eine verfassen will, nicht von Dramen. Gerade das im engeren Sinne Soziale im sozialen Drama, so muss man festhalten, wird in *Vor Sonnenaufgang* nicht in Handlung umgesetzt und ist deswegen dramaturgisch mehr oder weniger funktionslos.¹⁹⁷ Und beinahe möchte man aus dieser Perspektive in der Flucht Alfred Loths aus Witzdorf am Ende des Dramas das auf inhaltlicher Ebene manifest werdende Eingeständnis des Scheiterns des Dramas als eines sozialen erblicken. Doch so weit muss man nicht gehen. Zumal, wie noch zu zeigen sein wird, das Soziale über die Alkoholfrage auch im Familiären seinen Platz findet.

¹⁹⁶ Szondi (1978), S. 11–150, insbes.: S. 59–68.

¹⁹⁷ Zu einer ähnlichen Einschätzung gelangt auch Theo Elm, der die Struktur des Dramas als »undramatisch, statisch, sinnoffen« (S. 157) beschreibt; eine Struktur, die gleichwohl durch das »Telos der Liebe« (Loth-Helene-Handlung), womit sich ›quer zum bewegunglosen Milieu‹ »Handlungsaktivität« (S. 160) entwickeln lässt, konterkariert wird. Theo Elm: Das soziale Drama. Von Lenz bis Kroetz, Stuttgart 2004, S. 155–169.

3.4.3. Vom Milieu zur Vererbung

Das Milieu bietet der dramatischen Handlung keinen Ansatzpunkt. In der Gleichförmigkeit und Gegenwartslosigkeit des Milieus findet der Dramatiker keine Situation vor, von der ausgehend er einen dramatischen, d.h. singulären, durch eine Verknüpfung bestimmter Umstände bedingten Handlungsablauf entwickeln könnte. Loths rein wissenschaftliches (und politisches) Ansinnen, eine Studie über die Bergwerksarbeiter in einem schlesischen Dorf zu verfassen, kann deshalb zwar als Motivation seiner Anwesenheit in Witzdorf herhalten, dramaturgisch aber bleibt diese Intention blind. Für den Dramatiker stellt sich deshalb die Frage, wie aus einer solchen Ausgangssituation ein Drama entstehen kann. Die Antwort, die *Vor Sonnenaufgang* auf diese Frage gibt, ist kurz die: durch den Zufall:

Hoffmann. [...] Alfred! Kerl! Wahrhaftig'n Gott, du!? Das ist aber mal... nein das is doch mal'n Gedanke! [...]

Loth. Ich bin nämlich ganz zufällig...

Hoffmann, aufgeregt. Etwas Lieberes ... nun aber zunächst leg ab! [...] Etwas Lieberes und so Unerwartetes hätte mir jetzt [...] hätte mir jetzt entschieden nicht passieren können, – [...] entschieden nicht.

Loth [...]. Ich bin nämlich – nur so per Zufall auf dich – (266)

Denn zufällig hört Loth »in Jauer zwei Herren am Nebentisch« (273) davon reden, dass Hoffmann, sein alter Freund aus Gymnasialzeiten, sich gerade auf dem Gut seiner Schwiegereltern aufhalte. Dieser hat sich zusammen mit seiner Frau dorthin zurückgezogen, um deren Niederkunft abzuwarten. Im Hause Krause, in das Hoffmann ihn als Gast aufnimmt, trifft er auf dessen Schwägerin, Helene, wodurch der Boden für die Liebeshandlung bereitet ist, die dem Drama zuallererst Dynamik verleiht. Dieser Anfang unterscheidet sich fundamental vom Anfang des klassischen Dramas. Zeichnet sich letzterer durch ein hohes Maß an Entropie aus, so muss Hauptmann in *Vor Sonnenaufgang* die Unordnung, aus der etwas im dramatischen Sinne folgen kann, erst schaffen. Im klassischen Drama dient die Exposition der Information des Zuschauers/Lesers über die zu Beginn des Dramas bereits bestehende Situation und Konstellation. In *Vor Sonnenaufgang* entsteht die dramatisch verwertbare Situation dagegen erst in ihrem Verlauf.

Zwar dreht sich auch das Gespräch zwischen Hoffmann und Alfred Loth zu Beginn des ersten Aktes, wie dies in der Exposition gemeinhin der Fall ist, um Vergangenes. Doch steht dieses Vergangene, und

hierin ist der Unterschied zum klassischen Drama auszumachen, mit der dramatischen Gegenwart dezidiert nicht in der Beziehung *Vorgeschichte-Geschichte*. Man denke, um nur zwei (beliebige) Beispiele anzuzitieren, an Goethes *Iphigenie auf Tauris* (1786), das mit einem Monolog der Titelheldin anhebt, in dem sie sowohl die Vorgeschichte ihrer jetzigen Situation (den Mythos) wie auch ihr gegenwärtiges, durch ihre Gefangenschaft bedingtes Heimweh schildert. Oder man denke an die Ausgangssituation von Lessings bürgerlichem Trauerspiel *Emilia Galotti*. Der Prinz ist bereits vor Beginn des Stücks in hoffnungsloser Liebe zu Emilia Galotti entbrannt. Die Hochzeit zwischen Emilia und dem Grafen Appiani ist just auf den Tag anberaumt, an dem das Drama einsetzt. So bedarf es als Initial der dramatischen Aktion nur der Kenntnisnahme des Prinzen von den geplanten Feierlichkeiten. Loths Gefängnisaufenthalt infolge seiner politischen (sozialistischen) Gesinnungen dagegen, seine Amerikafahrt, der Selbstmord des ehemaligen gemeinsamen Freundes Fips, all dies sind biographische Fakten oder Vorfälle, die in keiner, und wenn, dann nur in einer sehr vermittelten Beziehung zu der in *Vor Sonnenaufgang* erzählten Geschichte stehen. Deshalb sind sie auch keine Elemente der Vorgeschichte des Dramas, denn sie stehen in keinem Begründungsverhältnis zu dessen Geschichte. Vorgeschichten, mitunter gemeinsame, haben in *Vor Sonnenaufgang* nur die Figuren, nicht jedoch die dramatische Handlung. So muss Hauptmanns Drama die Situation, aus der heraus es sich entwickelt, erst entwickeln. Es muss sich in seiner eigenen Gegenwart seine eigenen Grundlagen selbst erzeugen, und es muss diese Selbstsetzung deswegen vollziehen, weil es aufgrund seines intentionalen Objekts, des Milieus, über keinen prägnanten Moment seines Einsetzens verfügt. Dafür greift es, wie gesehen, auf den Zufall zurück, der es letztlich veranlasst.

Wenn die Handlung in Bewegung gesetzt werden soll, muss sich für Helene schon gleich zu Beginn in Loth die Hoffnung verkörpern, durch ihn aus dem Witzdorfer »Sumpf« auszubrechen, eine Hoffnung, die deshalb auch nicht zufällig das letzte Wort im ersten Akt behält: »Oh! Nicht fort! [...] Oh! Nicht fort, geh nicht fort!« (295) So besteht in Hauptmanns sozialem Drama die Ausgangssituation der dramatischen Handlung nicht schon *vor* dem Anfang des Dramas, sondern erst am Ende der Exposition. Es bedarf keiner sonderlichen Bibelfestigkeit, um das Spannungsverhältnis zu bemerken, in dem Helines »[b]ittend und mit gefalteten Händen inbrünstig« (ebd.) gesprochene Worte mit dem

Namen des Adressaten dieser Worte stehen. Der Name Loth ist selbst schon eine Prolepse bzw. ein narratives Programm, das genau dann Spannung (Finalität) generieren kann, wenn eine Figur den Wunsch äußert, dass sein Träger das Dorf/die Stadt nicht verlassen möge, zumindest nicht ohne sie. Doch diese proleptische Funktion besitzt der Name nur aus Perspektive des Rezipienten. Gerade ein naturalistischer Text kann es sich nicht leisten, Namen über ihren Referenten hinaus im Rahmen der fiktiven Welt mit Bedeutung aufzuladen. Innerhalb der fiktiven Welt werden Helines Befürchtungen deshalb nicht intertextuell evoziert, sondern pragmatisch, durch Sprechhandeln, motiviert. Zugleich mit dem Leser/Zuschauer erfährt sie während des Diners (I. Akt), das Hoffmann zu Ehren seines unerwartet eingetroffenen Gastes veranstaltet, von dessen Einstellung gegenüber dem Alkohol. Loth ist Abstinenzler, eine Haltung, die Hoffmann Anlass zu einigen spöttischen Bemerkungen gibt. Über die Gründe seiner Abstinenz befragt, doziert Loth in expliziter Anlehnung an Gustav von Bunges Schrift *Die Alkoholfrage* (1887) nicht nur über die volkswirtschaftlichen Schäden des Alkoholkonsums; die Wirkung des Alkohols, so Loth weiter, äußere sich, und »das ist das Schlimmste«, »bis ins dritte und vierte Glied« (290). Dieses medizinische, erbbiologische Wissen verknüpft er sodann mit einem weiteren Aspekt seiner eigenen Lebensführung:

Loth. [...] Hätte ich das ehrenwörtliche Versprechen abgelegt, nicht zu heiraten, dann könnte ich schon eher trinken, so aber... meine Vorfahren sind alle gesunde, kernige und, wie ich weiß, äußerst mäßige Menschen gewesen. Jede Bewegung, die ich mache, jede Strapaze, die ich überstehe, jeder Atemzug gleichsam führt mir zu Gemüt, was ich ihnen verdanke. Und dies, siehst du, ist der Punkt: ich bin absolut fest entschlossen, die Erbschaft, die ich gemacht habe, ganz ungenschmälert auf meine Nachkommen zu bringen. (290f.)

Diese Sätze kodieren ein abstraktes erbbiologisches Wissen um in eine persönliche Handlungsorientierung. Als Handlungsorientierung aber kann es eine dramaturgische Funktion erfüllen, zumal dort, wo diejenige Figur, die in Loth ihren Retter sieht, aus einer »Potatorenfamilie« stammt, und deshalb befürchten muss, gerade deswegen von ihm nicht gerettet zu werden. Diese Umsetzung von Loths Vererbungswissen in ein Funktionselement der Dramaturgie des Dramas bemerkte schon John Osborne:

But in *Vor Sonnenaufgang* there is cultivated another, more superficial, and more obviously theatrical kind of tension, which arises from the artificial extension

of the question: Will Loth find out about the alcoholism in the Krause family? This begins to take effect from the dinner scene of Act I, when Loth states his convictions, and when Kahl nearly gives everything away by his tactless mutter: »Euer Aler, dar treibt's au a wing zu tull^k (I,35), which Loth does not hear; this tension is increased at the end of the act by Helene's plea that Loth should not depart, and it recurs with every successive attempt Helene makes to tell Loth about her father.¹⁹⁸

Loths erbbiologische Überzeugungen besitzen den Status einer »hypothetischen Ankündigung«, deren Formel lautet: »[W]enn aufgedeckt wird, daß ein Ereignis E geschehen ist, dann y.«¹⁹⁹ Und wenn sich Helenes Befürchtung, Loth möge ohne sie wieder abreisen, der sie in den letzten Worten des ersten Aktes Ausdruck verleiht, dort vielleicht noch nicht wissentlich auf dessen hygienische Partnerwahlkriterien zurückführen lässt, so erkennt sie spätestens im dritten Akt, was mit diesen Kriterien für sie auf dem Spiel steht. Durch eine List Hoffmanns, der das Gespräch zwischen ihm und Loth in ihrer Anwesenheit bewusst auf diesen Gegenstand lenkt, um ihre Hoffnungen auf eine Verbindung mit Loth zu zerschlagen, wird Helene Zeugin von dessen Ansichten über die Ehe: »Leibliche und geistige Gesundheit der Braut zum Beispiel ist conditio sine qua non.« (326) Dass sie um die Bedeutung von Loths Eheauflassung für ein mögliches Verhältnis zwischen ihr und ihm sehr wohl weiß, geht aus dem Liebesdialog, den beide im vierten Akt führen, hervor.²⁰⁰

Helene. Wenn's weiter nichts wär'... Nein!... es ist zu entsetzlich! – Du kannst nicht darauf kommen – daß... daß der – mein Vater... daß es mein Vater war – den – du...

Loth. Weine nur nicht, Lenchen!... siehst du – nun möchte ich beinah ernstlich darauf dringen, daß du mir...

Helene. Nein! es geht nicht! Ich habe noch nicht die Kraft, – es – dir...

Loth. Du reibst dich auf, so.

Helene. Ich schäme mich so bodenlos! – du... du wirst mich fortstoßen, fortjagen...! Es ist über alle Begriffe... Ekelhaft ist es!

¹⁹⁸ John Osborne: *The Naturalist Drama in Germany*, Manchester 1971, S. 78f.

¹⁹⁹ Matthias Sträßner: *Analytisches Drama*, München 1980, S. 52.

²⁰⁰ Anders Rolf Christian Zimmermann: Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang*. Melodram einer Trinkerfamilie oder Tragödie menschlicher Blindheit?, in: DVjs 3 (1995), S. 494–511, der behauptet, Helene könne aufgrund ihrer »frommen, der modernen Welt abgewandten« Erziehung in Herrnhut »überhaupt nicht ahnen, welcher Art« Loths »Ansprüche an seine zukünftige Lebenspartnerin« »in Wirklichkeit sind«. Alle Zitate S. 507.

Loth. Lenchen, du kennst mich nicht – sonst würd'st du mir so etwas nicht zu trauen. – Fortstoßen! fortjagen...! Komme ich dir denn wirklich so brutal vor?

Helene. Schwager Hoffmann sagte: Du würdest – kaltblütig... Ach nein! nein! nein! das tust du doch nicht! gelt? – Du schreitest nicht über mich weg? tu es nicht!! – Ich weiß nicht, – was – dann noch aus – mir werden sollte.

Loth. Ja, aber das ist ja Unsinn! Ich hätte ja gar keinen Grund dazu.

Helene. Also du hältst es doch für möglich?!

Loth. Nein! – eben nicht.

Helene. Aber wenn du dir einen Grund ausdenken kannst.

Loth. Es gäbe allerdings Gründe, aber – die stehen nicht in Frage.

Helene. Und solche Gründe?

Loth. Nur wer mich zum Verräter meiner selbst machen wollte, über den müßte ich hinweggehen.

Helene. Das will ich gewiß nicht – aber ich werde halt das Gefühl nicht los. [...] *Und gesund bin ich ja auch...* (347f., Hervorhebung von mir, B.B.)

Zieht man als Folie der Lektüre von *Vor Sonnenaufgang* erneut das bürgerliche Trauerspiel heran, so ließe sich behaupten, dass Loths erb-biologischen Überzeugungen und die für ihn daraus resultierenden ehepraktischen Konsequenzen den im generischen Kontext des sozialen Dramas notwendigen Wegfall der Intrige kompensieren, denn das Spinnen von Intrigen ist (zumindest in der Literatur) eine höfische Praxis, die in einem naturalistischen Drama nicht mehr glaubhaft ihren Platz finden könnte. Wie die Intrige die Liebe bzw. Ehe im bürgerlichen Trauerspiel bedroht, so bedrohen Loths Überzeugungen die Ehe zwischen ihm und Helene; und wie die Intrige auf ihre Lösung hindrängt, so drängt auch die Frage, ob Loth erfahren wird, dass jenes »Original«, wie er den Bauer Krause in der Dinerszene (I. Akt) nennt, Helenes Vater ist, einer Auflösung zu. *Vor Sonnenaufgang* bezieht seine Spannung, seine Finalität, somit aus eben dieser Unsicherheit. Von dieser Spannung wird es getragen und zusammengehalten. Näher bestimmen lässt sie sich als Inkongruenz zwischen (Vererbungs-)Wissen und Information. In diesem durch die Inkongruenz eröffneten Raum spielt sich das *Drama* ab.

Dabei ist Alfred Loth dezidiert nicht als Figur gezeichnet, die aktiv die Aufdeckung von Helenes Geheimnis betreibt. Gerade dies wurde ihm in der Sekundärliteratur jüngeren Datums, erstmals prominent bei Zimmermann, immer wieder zum Vorwurf gemacht und als Folge seiner »begrenzten Beobachtungsgabe« gewertet²⁰¹:

²⁰¹ Vgl. zu diesem Interpretationsansatz erstmals Zimmermann (1995). Zimmermann, der Loth gegen eine vorschnelle moralische Aburteilung, die ihm durch viele Interpreten

Loth versäumt die Nachfrage nach der Familiengeschichte der Krauses, als Helene ihn in Akt I auf das große Gemälde ›an der Wand hinter dem Eßtisch‹ hinweist, um ihm begreiflich zu machen, dass auch die Krauses wie so viele andere Bauern des Dorfes durch die Kohleschätze unter den Äckern ›im Handumdrehen steinreich‹ geworden seien. [...] Hier wäre nun der Wink gegeben gewesen, der Loth (und später auch die Interpreten des Dramas) gebieterisch dazu hätte auffordern müssen, nach der Chronologie des ›im Handumdrehen steinreich‹ gewordenen Dorfes und seines Reichtums, damit aber auch nach der Familiengeschichte der Krauses zu fragen. Die Frage nach der Familiengeschich-

widerfahren ist, verteidigt, kann Loth, wenn es um sein wissenschaftliches Vermögen geht, nicht mehr in Schutz nehmen: »Können wir den *Theoretiker* Loth nämlich gegen alle Kritik an seiner abwegigen Überzeugtheit von der Vererbbarkeit einer erworbenen Trunksucht noch mit der zeitgenössischen Lehrmeinungen Henri August Forels und Ernst Haeckels rechtfertigen, so dürfte es keinem Interpreten gelingen, diesem ins Prinzipielle verstiegenen, ganz nach innen gewendeten und bis zur Weltfremdheit schwerfälligen Mann übermäßiges Talent zu empirischer Forschungsarbeit zu attestieren, ihn als scharfsichtigen *Beobachter* zu erweisen.« (S. 502, Hervorhebungen i.O.) Er begründet sein Urteil durch den Nachweis, dass Helene erblich nicht vorbelastet sei, da sie zu einem Zeitpunkt geboren wurde, als ihr Vater ›noch ein armer, aber umso unverdorbenerer Gütler und Frachtfuhrmann gewesen war.‹ (S. 505) Zimmermann wirft aber nicht nur Loth mangelndes Beobachtungstalent, sondern auch Helene eine »schreckliche Blindheit gegenüber den Partnerkriterien ihres Erwählten« (S. 507) vor. Demzufolge nimmt es nicht Wunder, dass er den Extrakt des Dramas in einer ahistorischen und allzumenschlichen Epistemologie eingelöst sieht: in der Begrenztheit des menschlichen Erkennens. (Vgl. S. 509f.) Auch Barbara Beßlich, die an Zimmermanns These, Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang* sei eine Tragödie menschlicher Blindheit, anschließt, sieht Loths Defizit in seinem Versäumnis, »die entscheidenden anamnetischen Fragen an Helene [zu] richte[n].« (S. 294) Deswegen erwiesen sich Loth (und auch Dr. Schimmelpfennig) als »schlechte Diagnostiker«. Der Leser, so Beßlichs These, geriete dadurch in eine »produktive Konkurrenz zu den Figuren, registriert deren eingeschränkte Erkenntnis« und es sei letztlich ihm anheim gegeben, die auf »falsche[n] erbbiologische[n] Prämissen« (S. 290) beruhende Diagnose der Figuren durch eine »gesellschaftliche Differentialdiagnostik« (S. 290) zu korrigieren. Vgl. Barbara Beßlich: Anamnesen des Determinismus, Diagnosen der Schuld. Ärztlicher Blick und gesellschaftliche Differentialdiagnostik im analytischen Drama des Naturalismus, in: Medizinische Schreibweisen, hg. von Nicolai Pethes und Sandra Richter, Berlin 2008, S. 285–299. Claus-Michael Ort greift auch die von Zimmermann konstatierte Beobachtungsschwäche Loths auf und sieht in Helene Krause ein Opfer der »mangelhaften Beobachtungsgabe des Dogmatikers Loth [...].« (S. 153) Seine Theorie von der erbschädigenden Wirkung des Alkohols erweise sich als »destruktiv und zirkulär, führt sie doch den empirischen Beweis für ihre Richtigkeit, also die Schwachheit und Lebensunfähigkeit Helenes, erst ex post und auf tragische Weise herbei.« (S. 153). Ort legt den Schwerpunkt seiner Überlegungen allerdings auf die implizite Poetologie in Hauptmanns Dramen. Diesem Aspekt muss hier nicht nachgegangen werden. Vgl. Claus-Michael Ort: Zwischen Degeneration und eugenischer Utopie. Die Funktion der ›Kunst‹ in Gerhart Hauptmanns Dramen, in: Norm – Grenze – Abweichung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft, hg. von Gustav Frank und Wolfgang Lukas, Passau 2004, S. 147–178.

te ist bei Vererbungsfragen ja ohne Zweifel die nächstliegende und wichtigste. Loth aber versäumt diese Frage [...].²⁰²

Doch muss die Frage gestattet sein, warum er, Loth, hier dahingehend nachfragen sollte. Warum sollte Loth, der Helene, als sie ihm das Bild zeigt, gerade seit wenigen Minuten (!) kennt, die Frage nach ihrer Familiengeschichte stellen? Es stimmt zwar, dass diese Frage bei Vererbungsfragen die ›nächstliegende und wichtigste‹ ist, aber um Vererbungsfragen zu klären ist Loth nicht nach Witzdorf gereist und nicht ins Haus der Familie Krause eingekehrt. Seine (wissenschaftlichen) Interessen sind ja durchaus anders gelagert. Zufällig und diese Zufälligkeit betont das Drama, wie gesehen, trifft er dort auf Hoffmann. Dieser bietet ihm seine Gastfreundschaft an. Im Haus der Krauses ist Loth als Gast und Freund, nicht als Wissenschaftler; erst ab dem vierten Akt ist er dort auch als Liebender.

Darüber hinaus kann zu jenem Zeitpunkt (erster Akt, erste Begegnung!), wo nach Zimmermann eigentlich der ›gebieterische Wink‹ gegeben wäre, die Familiengeschichte der Krauses zu erfragen, von einer Liebe (oder gar von einer bevorstehenden Ehe) zwischen Loth und Helene noch keine Rede sein. Nach seinem Streit mit Hoffmann im dritten Akt will/soll Loth das Haus der Krauses (nicht Witzdorf) verlassen und verabschiedet sich so von Helene:

Loth. Ja! – im Ernst! Also... *er geht auf sie zu und gibt ihr die Hand*. Leben Sie recht glücklich! *Er wendet sich und steht sogleich wieder still*. Ich weiß nicht...! oder besser: – *Helene klar und ruhig ins Gesicht blickend* – Ich weiß, weiß erst seit... seit diesem Augenblick, daß es mir nicht ganz leicht ist, von hier fortzugehen... und... ja... und... na ja! (333)

Hier entdecken sich die Gefühle, die Loth für Helene hegt, nicht nur ihr, sondern zugleich auch ihm und dem Leser/Zuschauer zum ersten Mal. Das Wissen der Vererbung wird aber für Loth erst dann handlungsrelevant, wenn *seine* Ehe in Aussicht steht – also hier, am Ende des dritten Aktes.

Die Interpretationen, die Loths ›zentrales Versagen‹ in seinem Versäumnis sehen, nach der Familiengeschichte der Krauses zu fragen, übersehen nicht nur die Pluralität seiner Rollen (Wissenschaftler, Freund, Gast, Liebender), die Intention seines Aufenthalts in Witzdorf und die Entwicklung seiner Gefühle, sondern erkennen auch die dra-

²⁰² Zimmermann (1995), S. 503.

maturgische Funktion seiner erbbiologischen Überzeugungen. Sie sollen keinen Aufklärungsprozess seitens des Protagonisten motivieren, sondern vielmehr das Drama auf einen finalen Aufklärungsprozess hinspannen, dem dann die Katastrophe folgt.

Seine »Blindheit«, die man ihm nicht ganz absprechen können wird, ist geradezu dramaturgisch funktional und deshalb vielleicht weniger eine Charaktereigenschaft als die Folge einer dramaturgischen Notwendigkeit. Hätte er bspw. schon die »halb zu Frau Krause, halb zu Helene« gesprochene Äußerung Kahls »Euer Aller, dar treibt's au a wing zu tull« (291) in der Dinerszene gehört oder hätte er den sich daraufhin entwickelnden Streit richtig gedeutet, das Drama hätte, kaum begonnen, schon wieder geendet. Loth ist weder Ödipus noch ist er Anti-Ödipus. Die Frage, die nicht zu stellen, ihm die Forschung zum Vorwurf macht, stellt er, und er stellt sie genau zu jenem Zeitpunkt, wo sie gestellt werden muss, im Liebesgespräch zwischen ihm und Helene: »Sag mal! sind deine Eltern gesund?« (348) Damit das Drama überhaupt zu seinem projektierten Ende gelangt, darf Loth erst im fünften Akt über die Familienverhältnisse der Krauses aufgeklärt werden. Und diese Aufklärung muss ebenso zufällig geschehen wie zu Beginn des ersten Akts Loth zufällig in das Krause'sche Haus gekommen ist. Die Begegnung mit Dr. Schimmelpfennig im fünften Akt entspricht somit, hinsichtlich ihres Zustandekommens, der Begegnung mit Hoffmann im ersten. Zufällig sieht Loth im dritten Akt den Arzt aus dem Haus der Krauses treten, der ihn von ferne an einen alten Studienkollegen erinnert. Hoffmann bestätigt seinen Verdacht, dass es sich bei diesem um einen gewissen Schimmelpfennig handelt. Und es wird just dieser Schimmelpfennig sein, der ihn über die Verhältnisse in der Familie Krause aufklärt:

Dr. Schimmelpfennig, nach einigen unruhigen Anläufen. Die Geschichte ist leider die: ich halte mich für verpflichtet... ich schulde dir unbedingt eine Aufklärung. Du wirst Helene Krause, glaub' ich, nicht heiraten können. (364)

Geschähe diese Aufklärung nicht, wäre das soziale Drama eine Komödie (weil es dann mit der Ehe enden würde). Geschähe sie nicht zufällig, wäre es eine Tragödie (Ödipus).

3.4.4. Alkohol und Schuld

Das Motiv des Alkohols²⁰³ vermag zweierlei miteinander zu verknüpfen. Zum einen ist der Alkoholismus in *Vor Sonnenaufgang* keine individuelle Verhaltensweise. Ganz Witzdorf, so der Arzt, Dr. Schimmelpfennig, zum Nationalökonomen, Alfred Loth, im fünften Akt, sei dem Alkoholgenuss mehr als zugeneigt:

Loth. Freilich, du mußt ja sehr unterrichtet sein über die Zustände hier. Wie sieht es denn so in den Familien aus?

Dr. Schimmelpfennig. Elend!... durchgängig... Suff! Völlerei, Inzucht und infolge davon – Degeneration auf der ganzen Linie.

Loth. Mit Ausnahmen doch!?

Dr. Schimmelpfennig. Kaum! (358f.)

Der Alkoholismus wird dadurch autoritativ zum Element eines milieubedingten 'Habitus' (im Bourdieu'schen Sinne) erklärt, mit anderen Worten, er ist eine soziale Verhaltensweise und kann dadurch als Symptom modernisierungs- und industrialisierungsbedingter Arbeits- und Lebensverhältnisse dienen. Der Alkohol besitzt jedoch außer dieser Milieukomponente noch eine weitere, eine familiäre oder, allgemeiner gesprochen, eine intergenerationale. Sein Konsum kann nicht nur als klassenspezifische Verhaltensweise infolge gesellschaftlicher Transformationsprozesse betrachtet werden, ebenso sehr kann er und wurde er in seiner Bedeutung für das thematisiert, was Alfred Ploetz 1895 als ›Rasse‹ bezeichneten wird. Denn die Kategorie der ›Rasse‹ ist zuvorderst der Versuch, ein menschliches, ›vergesellschaftetes‹ Kollektiv als vielgenerationellen (Zeugungs-)Zusammenhang, d.h. in seiner diachronen, zeitlichen Dimension zu betrachten. Er werde das Wort ›Rasse‹, schreibt Ploetz, »einfach als Bezeichnung einer durch Generationen lebenden Gesamtheit von Menschen in Hinblick auf ihre körperli-

²⁰³Zum Motiv des Alkohols in Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang* vgl. Thomas Bleitner: Naturalismus und Diskursanalyse. ›Ein sprechendes Zeugnis sektiererischen Fanatismus‹ – Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang* im Diskursfeld der ›Alkoholfrage‹, in: Praxisorientierte Literaturtheorie. Annäherungen an Texte der Moderne, hg. von dems., Joachim Gerdes und Nicole Selmer, Bielefeld 1999, S. 133–156. Vgl. dazu, allerdings mit Vorsicht, da methodisch bedenklich, insofern es Tempel um die »Interpretation einer Autorexistenz« (S. 38, Hervorhebung i.O.) geht, jedoch mit wertvollen Quellenhinweisen: Bernhard Tempel: Alkohol und Eugenik. Ein Versuch über Gerhart Hauptmanns künstlerisches Selbstverständnis, Dresden 2010, S. 26–58; Kulturgeschichtlich arbeitet Hasso Spode: Die Macht der Trunkenheit. Kultur- und Sozialgeschichte des Alkohols in Deutschland, Opladen 1993, S. 203–269 die Alkoholdebatte dieses Zeitraums auf.

chen und geistigen Eigenschaften brauchen.«²⁰⁴ Der Alkohol sei, so führt August Forel, langjähriger Direktor der Zürcher psychiatrischen Anstalt Burghölzli, in einer Ansprache an den Enthaltsamkeits-Verein der Studenten zu Christiana und zu Upsala am 7. und 13. September 1890 aus, der »allerschlimmste Feind der Zukunft des Menschengeschlechts«, weil er »unsere künftigen Generationen im Keime verdirbt und entartet«.²⁰⁵ Ähnlich klingt Ploetz, der 1895 in der *Neuen Deutschen Rundschau*, dem Organ der Berliner *Freien Bühne*, einen Text mit dem Titel *Alkohol und Nachkommenschaft* veröffentlicht. Hier spricht er davon, dass der Alkohol zerstörerisch in das »Emporkeimen einer neuen Generation aus dem Schoss der alten«²⁰⁶ eingreife. Im Motiv des Alkohols verbindet sich deshalb Milieu und Vererbung, Klasse und ›Rasse‹ bzw. Familie oder, mit anderen Worten: das Soziale und das Drama (denn nur der ›Umweg‹ über die Familie ermöglicht, wie gesehen, das soziale *Drama*).

Doch gerade weil der Alkoholismus in *Vor Sonnenaufgang* als Folge eines kollektiven, modernisierungsbedingten Entfremdungsprozesses dargestellt wird – und weil er in einem Drama, das soziales Drama zu sein behauptet, als ein solcher dargestellt werden muss –, beraubt sich das Drama zugleich der Möglichkeit, ihn als individuelles Fehlverhalten zu thematisieren und dadurch in und mit diesem Motiv seine wesentliche Frage aufzuwerfen, die Schuldfrage. Der Bauer Krause, weil er als *Bauer Krause* keinerlei Individualität besitzt, weil er Exempel ist (wie seine Tochter Martha, wie seine Frau), heteronome Milieufigur, ist nicht schuldfähig im dramatischen Sinne. Als einer der für viele

²⁰⁴ Ploetz (1895), S. 2. Der Rassismus der Rassenhygiene ist deshalb nicht allein schon durch den Gebrauch des Begriffs der ›Rasse‹ gegeben, der zuerst nur den Versuch darstellt, die Zeitlichkeit von Kollektiven zu operationalisieren bzw. begrifflich zu fixieren. Rassistisch wird die Rassenhygiene erst dort, wo sie als ihrem Gegenstand die »arische Culturrasse« bestimmt, weil, »wie ich [Alfred Ploetz, B.B.] glaube, die Hygiene der gesamten menschlichen Gattung zusammenfällt mit derjenigen der arischen Rasse, die abgesehen von einigen kleineren, wie der jüdischen, die höchstwahrscheinlich ohnehin ihrer Mehrheit nach arisch ist, die Culturrasse par excellence [sic!] darstellt, die zu fördern gleichbedeutend mit der Förderung der allgemeinen Menschheit ist.« Ebd., S. 5.

²⁰⁵ August Forel: Die Trinksitten. Ihre hygienische und sociale Bedeutung. Ihre Beziehungen zur akademischen Jugend. Eine Ansprache an den Enthaltsamkeits-Verein der Studenten zu Christiania und zu Upsala am 7. und 13. September 1890, Stuttgart 1891, S. 29.

²⁰⁶ Alfred Ploetz: Alkohol und Nachkommenschaft, in: Neue Deutsche Rundschau 6/2 (1895), S. 1108–1112, zit. nach Bleitner (1999), S. 150.

einstehlt, unterscheidet er sich etwa vom Kammerherrn Alving aus Ibsens *Gespenstern*, dessen freizügiges Sexualverhalten als Versagen eines Einzelnen und dadurch als schuldhaft gedeutet werden kann. Die Schuldfrage kann sich deshalb im sozialen Drama nicht in derjenigen Form stellen, in der sie im naturalistischen Drama in der Regel gestellt wird, nämlich als intergenerationelle, als Frage nach der Schuld der Väter und Mütter. Dann nämlich wäre *Vor Sonnenaufgang* schlicht kein soziales, sondern ein ›Familiendrama‹, in wie vielen Akten auch immer (bei Ibsen sind es drei).

Im sozialen Drama können deshalb familiäre Verhältnisse nicht als Schuldverhältnisse dargestellt werden, sondern nur als Misere, d.h. als durch externe Faktoren bedingte, traurige Zustände. Die Familien sind Fälle, »Material«, aber keine Singularitäten, als die sie aber erscheinen müssten, um dramatische (und eben keine ›soziologischen‹) Konstellationen darzustellen. Individualität besitzt in *Vor Sonnenaufgang* nur die Beziehung zwischen Alfred Loth und Helene Krause. Sie allein stellt eine dramatisierbare und dadurch schuldfähige Konstellation dar. Insofern ist es nicht verwunderlich, dass gerade Loths Entschluss, über Helene hinwegzugehen, teilweise heftige, disqualifizierende Reaktionen in Kritik und Forschung hervorgerufen hat.²⁰⁷ Doch stehen diese Reaktionen in krassem Kontrast zu der geradezu frappierenden

²⁰⁷ Der Schriftsteller Karl Frenzel etwa charakterisiert Loths Handeln als »nichtswürdig« und »unnatürlich« (zit. nach Hartmut Baseler: Gerhart Hauptmanns Soziales Drama »Vor Sonnenaufgang« im Spiegel der zeitgenössischen Kritik. Eine rezeptionsgeschichtliche Modellanalyse: Karl Frenzel, Theodor Fontane, Karl Bleibtreu, Wilhelm Bölsche, Kiel 1993, S. 143.); auch Heinrich Hart, ein Naturalist der ersten Stunde, kritisiert Loth als »unbarmherzigen, starrsinigen Theoretiker« (so die Zusammenfassung Zimmermanns (2005), S. 497 von Harts Kritik). Von einer ›unbegreiflichen Tat‹ spricht moderater Curt Baake im *Berliner Volksblatt* (vgl. Baseler (1993), S. 112). Im *Reichsboten* wirft Conrad Müller Loth vor, in seinem Handeln einer »Deszendenzmoral« bzw. einer »darwinistischen Unmoral« zu folgen (vgl. ebd., S. 108). Georg Brandes, der sich anerkennend über Helene und Hoffmann geäußert hat, bezeichnet Loth als ›misslungen‹, seine Flucht als ›unglaublich‹ (vgl. ebd., S. 77). In jüngerer Zeit beschimpft Hans Mayer Loth als einen »jämmerlichen Ideologen« und »Vertreter reichsdeutscher imperialistischer Gedankengänge« (Hans Mayer: Gerhart Hauptmann, Verlbert 1967, S. 36) und der Naturalismusforscher Roy C. Cowen sieht in Loth einen »entmenschlichten Sklaven seiner abstrakten Ideen« (Roy C. Cowen: Der Naturalismus. Kommentar zu einer Epoche, München 1973, S. 161). Da es hier nur darum gehen kann, einen Eindruck der negativen Beurteilungen von Loths Handeln zu geben – und damit ist zumeist auf seine Flucht am Ende des Dramas Bezug genommen –, kann auf die Angabe der Originalquellen und auf die soziale und ideologische Differenzierung der Sprecherpositionen verzichtet werden. Beides leistet die zitierte Studie von Baseler. Sie enthält eine nahezu vollständige bibliographische Liste der zeitgenössischen Re-

Problemlosigkeit von Loths Entscheidung in der inneren Kommunikationssituation²⁰⁸ des Dramas.

Die Schuldfrage taucht, und hierauf kommt es wesentlich an, innerhalb der fiktiven Welt schlechterdings nicht auf. In einen inneren Konflikt gerät Loth beim Fassen seines Entschlusses nicht. Ja, er muss sich noch nicht einmal zu diesem Entschluss durchringen. Im klassischen Drama wäre die Nachricht über die familiäre Herkunft seiner Verlobten der Zeitpunkt für einen Monolog gewesen, in dem der Protagonist den inneren Kampf, der seiner Entscheidung vorausgeht, dem Rezipienten zugänglich macht. Wenn der Wegfall der artifiziellen Redeform des Monologs ein zentrales Element der naturalistischen Dramenpoetik darstellt²⁰⁹, so hätte Hauptmann diesen inneren Kampf noch immer zum Gegenstand eines Dialogs zwischen Loth und Dr. Schimmelpennig machen können. Doch was man stattdessen liest, ist dies:

Loth nimmt langsam Hut und Stock und hängt sich ein Täschchen um.

Dr. Schimmelpennig. Was gedenkst du zu tun, Loth?

Loth. Nicht begegnen...!

Dr. Schimmelpennig. Du bist also entschlossen?

Loth. Wozu entschlossen?

Dr. Schimmelpennig. Euer Verhältnis aufzulösen?

Loth. Wie sollt' ich wohl dazu nicht entschlossen sein? [...] ich kann nicht anders. (366f.)

Es erscheint durchaus bemerkenswert, dass Hauptmann den dramatisch äußerst wirksamen Antagonismus zwischen Überzeugung und Liebe, den er an dieser Stelle Loth hätte ausagieren lassen können, ungenutzt lässt. Zumal die Figur des Loth dadurch nicht etwa an Glaubwürdigkeit verloren, sondern gewonnen hätte (insofern sie weniger dogmatisch erscheinen würde). Loth, um dieses kontrafaktische Gedankenexperiment noch weiterzuspinnen, hätte sich ja durchaus auch mit schlechtem Gewissen für die Flucht aus Witzdorf entscheiden können, wodurch das Drama zu demselben Ende hätte geführt

zeption von Hauptmanns naturalistischem Erstlingsdrama und bemüht sich zugleich um eine Standortbestimmung der Kritik.

²⁰⁸ Angelehnt an die Terminologie von Manfred Pfister: Das Drama. Theorie und Analyse, München 1977, S. 20f.

²⁰⁹ Diese Verabschiedung des Monologs, und damit der rhetorischen Tradition der klassischen Dramatik, geschieht im Zeichen einer ›Sprache des Lebens‹, die auf der Bühne fortan gesprochen werden soll. Vgl. dazu Theo Meyer: Einleitung, in: Theorie des Naturalismus, Stuttgart 1997, S. 3–49, insbes. S. 43ff.

werden können. Die Inexistenz dieses Konflikts zeigt deshalb die Existenz eines Standpunktes an, von dem aus betrachtet Loths Entschluss nicht als moralisch fragwürdig, sondern, im Gegenteil, als moralisch geboten erscheint. Man muss hier an Gerhart Hauptmanns mehrmonatigen Aufenthalt in Zürich im Jahr 1888, also ein Jahr vor der Entstehung des Dramas, erinnern. Zusammen mit seinem Bruder Carl und durch diesen war er hier Teil eines intellektuellen Kreises, der sich um August Forel und Alfred Ploetz, mit dem Hauptmann bereits seit seiner Jugend bekannt gewesen war, grupperte. Darauf hinaus zählte dazu, sporadisch, der in Basel lehrende Physiologe Gustav Bunge, der hier schon als Verfasser der Schrift *Die Alkoholfrage* begegnet ist, sowie der Mediziner und spätere Schwiegersohn August Bebel, Ferdinand Simon. In diesem Kreis, so schreibt der Biograph von Alfred Ploetz, Werner Doekele, gestützt auf nicht publizierte Lebenserinnerungen des Begründers der Rassenhygiene, wurden »auch Vererbungsfragen diskutiert, wobei der Alkohol immer wieder als schuldig an der ›Degeneration im Bilde der Familie‹ (HAUPTMANN) angeprangert wurde.«²¹⁰ Dass Hauptmann durch sein Zürcher Umfeld vorübergehend im ›Banne der Abstinenzbewegung‹ stand, führt Bernhard Tempel in *Alkohol und Eugenik* aus.²¹¹

Von Belang ist diese biographische Episode hier, weil durch sie die diskursiven Voraussetzungen des auffälligen Ausbleibens der Schuldfrage im Drama sichtbar werden. Denn Schuld wird in den Disziplinen und Diskursen, für die zumal Ploetz und Forel metonymisch stehen, also in der Rassenhygiene, der (Degenerations-)Psychiatrie, der (sexuellen) Hygiene, des Alkoholismusdiskurses, als Folge eines Egoismus (in der Partnerwahl) verhandelt, der nur sein eigenes, nicht aber das Wohl der Nachkommen bedenkt. Vom Diskurs aus gedacht, lässt sich *Vor Sonnenaufgang* deshalb geradezu als dasjenige Drama bezeichnen, das *vor* der Schuld spielt. Schuldig macht man sich hier primär an seinen Kindern, indem man sie als Erben pathologischer Eigenschaften in die Welt setzt. Um solchen nicht das Leben zu geben, verlässt Loth Witzdorf, verlässt er es ohne seine Verlobte. Ihre Aszendenz verun-

²¹⁰ Werner Doekele: Alfred Ploetz (1860–1940), Sozialdarwinist und Gesellschaftsbiologe. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der gesamten Medizin, Frankfurt a.M. 1975, S. 17. Vgl. dazu auch Gerhart Hauptmann: Das Abenteuer meiner Jugend, in: ders.: Das gesammelte Werk. Erste Abteilung. 14. Bd. Ausgabe letzter Hand zum achtzigsten Geburtstag des Dichters, Berlin 1942, S. 762ff., insbes. S. 775.

²¹¹ Tempel (2010), S. 102–106.

möglichst sein Eheglück. Loth handelt im Namen der Zukunft und dadurch in vollster Übereinstimmung mit einer temporalisierten, *anti-genealogischen* Moral, wie sie Medizin und Naturwissenschaften in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu etablieren versuchten. Dadurch soll keineswegs Loths Handeln moralisch legitimiert werden. Nicht die moralische Beurteilung seines Handelns, sondern dessen eigene Moral bzw. Moralität stehen hier zur Debatte. Fraglich ist nicht, ob sich »seine[] abwegige[] Überzeugtheit von der Vererbbarkeit einer erworbenen Trunksucht«, die seinem Entschluss zugrunde liegt, mit der »zeitgenössischen Lehrmeinung Henri Auguste Forels und Ernst Haeckels²¹² rechtfertigen lässt, fraglich ist vielmehr, welche Moral Diskurse erzeugen, die nicht nur die Erblichkeit ›einer erworbenen Trunksucht‹ als wissenschaftliche Tatsache konstituieren. Auch in Loths Entschluss, der auf einer Moral fußt, deren Fokus auf das Verhältnis zwischen Lebenden und Unge borenen gerichtet ist, begegnen einem somit, wenngleich *ex negativo*, die für das naturalistische Drama so typischen Entstehungsbedingungen von Schuld wieder. Aus dieser Perspektive aber wäre das soziale Drama ein Lehrstück, das zeigt, wie man Familiendramen verhindert.

3.5. Hereditarier, nicht Erben. Thomas Manns *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*

3.5.1. Der Familienroman als Anti-Bildungsroman

Vielleicht hatte Rainer Maria Rilke Herman Bangs *Hoffnungslose Geschlechter* (1880) im Sinn, als er in seiner Rezension des Romanerstlings von Thomas Mann schrieb: »Noch vor einigen Jahren hätte ein moderner Schriftsteller sich damit begnügt, das letzte Stadium dieses Verfalls [einer Familie, so der Untertitel von *Buddenbrooks*, B.B.] zu zeigen, den Letzten, der an sich und seinen Vätern stirbt.«²¹³ Im Roman des Dänen Bang, der 1880 in seinem Heimatland erschienen ist, wird in der Tat nur dieses Stadium dargestellt. Erzählt wird die Geschichte Williams,

²¹² Zimmermann (1995), S. 502.

²¹³ Zit. nach Thomas Mann: *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*. Kommentar von Eckhard Heftrich und Stephan Stachorski unter Mitarbeit von Herbert Lehnert. Frankfurt a.M. 2002, S. 149. Im Folgenden zitiert als: Heftrich, Stachorski (2002), S. X.

des letzten Spross' eines der »ältesten Geschlechter im Land«²¹⁴, der Högs.

Glaubte man Thomas Manns Selbstaussage über die ›Keimzelle‹ seines Romanerstlings, wie sie in *Lübeck als geistige Lebensform* zu finden ist, so schwebte ihm anfangs eine ganz ähnliche Konstruktion vor: »[W]ährend ich mich eigentlich für die Geschichte des sensiven Spätlings Hanno und allenfalls noch für die des Thomas Buddenbrook interessiert hatte, nahm all das, was ich als *Vorgeschichte* behandeln zu können geglaubt hatte, sehr selbständige, sehr eigenberechtigte Gestalt an [...].«²¹⁵ Nimmt so die Erzählung der Geschichten des Vaters und der Vorväter Hannos in den *Buddenbrooks* bedeutenden Raum ein, werden diese in *Hoffnungslose Geschlechter* auf wenigen Seiten abgehandelt. Das erste von insgesamt drei Büchern beginnt mit einem mit *Prolog* überschriebenen Kapitel. Hier wird, im Stile einer medizinisch-hereditären Fallgeschichte, die familiäre Vorgeschichte Williams, die wie jene Hannos mit dessen Urgroßvater, dem »Stammvater des zu neuem Ansehen gelangten Zweiges«²¹⁶ einsetzt, erzählt.

In welcher literarischen Tradition Bangs Roman zu verorten ist, wird dabei schon durch den Namen des Helden angedeutet, der darüber hinaus, wie sein deutscher Namensvetter, Wilhelm, eine Karriere als Schauspieler anstrebt, die, wie bei diesem, mangels Talent scheitern wird. Doch sein Scheitern führt den Helden dieses modernen Familienromans, auch er ein Jüngling, nicht auf den Weg eines geregelten bürgerlichen Lebens, sondern aus diesem heraus. Am Ende des Romans steht nicht die Hochzeitsreise, sondern die heimliche Abreise des Protagonisten. So realisiert sich der Familienroman in der Moderne als Anti-Bildungsroman. Steht am Ende des Bildungsromans (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1795/96) perspektivisch der Familienroman (insoffern er mit der Ehe endet), so steht am Ende des Familienromans (*Hoffnungslose Geschlechter*) hingegen rückblickend die Erkenntnis, dass der Bildungsroman nicht mehr möglich ist: Im ersten Kapitel des achten und letzten Buches von Goethes *Wilhelm Meister*, nachdem Wilhelm seinen Lehrbrief von der Turmgesellschaft erhalten hat, erfährt man, worin das Ziel aller Lehrjahre besteht:

²¹⁴ Herman Bang: *Hoffnungslose Geschlechter* [1880], Berlin 1900, S. 5.

²¹⁵ Zit. nach Heftrich, Stachorski (2002), S. 21.

²¹⁶ Bang (1900), S. 5.

Er sah die Welt nicht mehr wie ein Zugvogel an, ein Gebäude nicht mehr für eine geschwind zusammengestellte Laube, die vertrocknet, ehe man sie verläßt. Alles, was er anzulegen gedachte, sollte dem Knaben [Felix, B.B.] entgegen wachsen, und alles, was er herstellte, sollte eine Dauer auf einige Geschlechter haben. In diesem Sinne waren seine Lehrjahre geendigt, und mit dem Gefühl des Vaters hatte er auch alle Tugenden eines Bürgers erworben.²¹⁷

Goethes Bildungsroman erzählt folglich die Geschichte eines Individuums, das vom Sohn zum Vater, ja gar zum Stammvater eines Geschlechts wird. Bangs Familienroman dagegen erzählt vom Ende eines Geschlechts, von einem Sohn (Nachkommen) folglich, der gerade nicht mehr zum Vater wird.²¹⁸ Der Abschiedsbrief Williams an seinen Freund Hoff liest sich so:

Ich bin gereist, lieber Hoff – gebt euch keine Mühe, zu wissen wohin; William Hög werdet Ihr doch niemals wiedersehen. Und frägst Du, warum gerade jetzt? – Weil es sonst zu spät geworden wäre! Für mich war ja doch nur noch ein kümmerliches, elendes Leben übrig... Beurteile mich milde, denn ich habe gar viel gelitten. Ich träumte einst, etwas Großes leisten zu können und war unvermögend. Das ist die traurige Geschichte meines Lebens. [...] Leb' wohl! Die Högs sterben aus – – Ich glaube, das Geschlecht erlischt mit zwei einsamen Frauen [Williams Schwestern, B.B.].²¹⁹

Wo es, wie Rilke schreibt, ein Autor (Thomas Mann) als »ungerecht« empfindet, »in einem Schlußkapitel die Katastrophe zusammenzudrängen, an welcher eigentlich Generationen arbeiten«²²⁰, da ist der generische Bezugspunkt des Familienromans weniger der Bildungsroman als vielmehr die Familienchronik. Dies lässt sich zum einen quellengeschichtlich dokumentieren, hat Thomas Mann für die Gestaltung einzelner Szenen doch teilweise extensiv auf die Chronik seiner eigenen Familie zurückgegriffen.²²¹ Gattungsgeschichtlich konnten sich die

²¹⁷ Johann Wolfgang Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre, in: ders.: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 Bde. 1. Abteilung, Bd. 9, hg. von Wilhelm Voßkamp und Herbert Jaumann. Unter Mitwirkung von Almuth Voßkamp, Frankfurt a.M. 1992, S. 355–992, hier: S. 881.

²¹⁸ Auch deshalb nicht, weil er den Frauen gegenüber nicht als Liebhaber (Wilhelm), sondern als Kind (William) auftritt. Ist der Bildungsroman immer auch amouröse Biographie (Mariane – Philine – Therese – Natalie), so eignet den (nicht zur Familie gehörenden) weiblichen Figuren, die William zugeordnet werden, immer etwas Mütterliches.

²¹⁹ Bang (1900), S. 207

²²⁰ Heftrich, Stachorski (2002), S. 149.

²²¹ Vgl. ebd., S. 571–635.

Buddenbrooks zwar am Ende des 19. Jahrhunderts bereits in eine drei Jahrzehnte andauernde Geschichte literarischer Familienromane einordnen, doch in einem Roman in zumindest annähernd gleichberechtigter Weise die Geschichten (vor allem) der männlichen Stammlinie zu erzählen, besitzt durchaus, hierin ist Rilke beizupflichten, Neuigkeitswert.

Man kann Caroline Pross deswegen darin nicht vorbehaltlos zustimmen, dass eine Dezentralisierung der Figurenkonstellation, d.h. die ›Umlegung‹ der »Funktion des ›Helden‹ auf eine Serie von Figuren, auf Angehörige einer Familie«²²², ein typisches Merkmal von Dekadenzromanen bzw. dekadenten Familienromanen darstellt, zu denen Pross neben den *Buddenbrooks* auch Bangs *Hoffnungslose Geschlechter* oder, um weitere Beispiele aus dem deutschen Sprachraum zu nennen, Max Nordaus Roman *Die Krankheit des Jahrhunderts* (1887) und Gerhard Ouckama Knapps *Die Dekadenten* (1898) zählt. Denn diese Romane bleiben, wie im Übrigen auch Samuel Butlers *The Way of All Flesh* (geschrieben zwischen 1873 und 1884, erstmals erschienen 1903), obschon sie den Fokus auf den einen Helden tendenziell auflösen, weiterhin, zumindest in einer Schwundstufe, dem Schema des Individualromans (der durchaus Familienroman sein kann, wenn nämlich der Held in erster Linie als Nachkomme gezeichnet wird) verpflichtet.²²³ Das zeigt sich allein schon daran, dass für alle diese Romane eindeutig Helden benannt werden können: William Hög (*Hoffnungslose Geschlechter*), Wilhelm Eynhard (*Krankheit des Jahrhunderts*), Edmund Veraine (*Die Dekadenten*), Ernest Pontifex (*The Way of All Flesh*).

Im Gegensatz zu diesen Romanen wird in den *Buddenbrooks* die Geschichte der Familie nicht als Familiengeschichte eines Helden und damit als familiale Vorgeschichte abgehandelt, sondern als Geschichte der aufeinanderfolgenden Stammhalter (Helden) einer Familie erzählt. Das ist, wohlgemerkt, kein kategorialer, sondern nur ein gradueller Unterschied, doch ergibt sich aus dieser mehrgenerationellen Erzählanlage des Romans dessen Nähe zur Familienchronik, die Familiengeschichte ja, wie in Kapitel II.1. gezeigt, als Geschichten der Helden (Väter und Söhne) einer Familie erzählt. Und doch besteht gerade zwischen der (Familien-)Chronik und dem Roman *Buddenbrooks* ein kategorialer Unterschied, insofern nämlich, als jene Familiengeschichte

²²² Pross (2013), S. 78.

²²³ Dies gilt auch für Zolas Rougon-Macquart-Zyklus, denn hier realisiert sich der Familienroman als eine Serie von Individualromanen.

als die Geschichte eines Namens, dieser hingegen als erbbiologischen Prozess darstellt.

Die Form des Romans gewinnt die Buddenbrook'sche Familiengeschichte über das Thema des Verfalls, d.h. darüber, dass sie an die Stelle der chronologischen Abfolge (Chronik) einen gerichteten Geschichtsverlauf setzt (der der Temporalität der Chronik widerspricht). Hat gerade die jüngere, vor allem wissenschaftliche Forschung zu den *Buddenbrooks* gezeigt, dass der Verfall der Familie in erster Linie als Degenerationsprozess verstanden werden muss, so wird hier an diesen Befund die weiterführende These angeschlossen, dass Degeneration nicht nur als Erklärungsschema des Verlaufs der Familiengeschichte, nicht nur als Folie für die Zeichnung der Figuren fungiert, sondern ganz wesentlich auch eine poetologische Dimension besitzt. Das Wissen der Degeneration, so wird zu zeigen sein, ermöglicht zulässigerst einen nicht mehr am Muster des Individualromans orientierten Familienroman, weil es die mehrgenerationelle Familiengeschichte in ein Ganzes im poetologischen Sinne transformiert, d.h. in etwas, das einen Anfang (aber keinen Ursprung), eine Mitte (d.h. etwas Bewirktes und nicht einfach etwas Folgendes) und ein Ende (aber keinen Schluss) hat.²²⁴

3.5.2. Die Zeitlichkeit der Familie

Das *Buddenbrook'sche* Universum ist ein substanzloses²²⁵ und deswegen modernes Universum. Es ist ein Universum, das ganz und gar von der Zeit durchwirkt ist, in dem nichts Bleibendes, Festes oder Dauerndes

²²⁴Zu den *Buddenbrooks* als Degenerations- bzw. Dekadenzroman vgl. jüngst und maßstabssetzend Pross (2013), S. 243–310; Katrin Max: Niedergangsdagnostik. Zur Funktion von Krankheitsmotiven in ›Buddenbrooks‹, Frankfurt a.M. 2008; Dies.: Erbangelegenheiten. Medizinische und philosophische Aspekte der Generationenfolge in Thomas Manns Roman ›Buddenbrooks‹, in: Generation als Erzählung. Neue Perspektiven auf ein kulturelles Deutungsmuster, hg. von Björn Bohnenkamp, Till Manning und Eva-Maria Silies, Göttingen 2009, S. 129–150; Volker Roelcke: Psychiatrische Kulturkritik um 1900 und Umrisse ihrer Rezeption im Frühwerk Thomas Manns, in: Literatur und Krankheit im Fin-de-Siècle (1890–1914). Thomas Mann im europäischen Kontext, Frankfurt a.M. 2002, S. 95–113; Helmut Koopmann: Krankheiten der Jahrhundertwende im Frühwerk Thomas Manns, in: ebd., S. 115–130; Ernst Keller: Das Problem ›Verfall‹, in: Buddenbrooks-Handbuch, hg. von Ken Moulden und Gero von Wilpert, Stuttgart 1988, S. 157–172.

²²⁵Vgl. dazu Kapitel 1.2.

mehr existiert. Dabei stellt sich das Vergehen und die gestaltende und umgestaltende Kraft der Zeit an der Abfolge der Generationen dar. Das Konzept der Generation ist die zentrale Kategorie der Organisation der erzählten Zeit in den *Buddenbrooks*.

An zahlreichen Stellen im Roman ist von den ›Jungen‹ und den ›Alten‹ die Rede und dies zumeist im Hinblick darauf, wie beide sich voneinander unterscheiden. So kommentiert der Erzähler anlässlich einiger ausgesuchter »compliments«, die der »Poet der Stadt«, Jean Jacques Hoffstede, ein guter Freund des alten Johann Buddenbrook, vor den Damen des Buddenbrook'schen Hauses »vollführt«, dass »die neue Generation [die Generation Jean Buddenbrooks, B.B.]« solche Artigkeiten »schlechterdings nicht mehr zustande brachte.«²²⁶ Intern auf Jean Buddenbrook fokalisiert spricht er nur wenige Seiten später von »zwei unbefangene[n] und muntere[n] alte[n] Herren [Hoffstede und der Pastor Wunderlich, B.B.] aus sorgenloserer Zeit« (45, Hervorhebung von mir, B.B.), die in den Billardsaale des Hauses in der Mengstraße eintreten. Auch die 48er Revolution wird als eine Revolution dargestellt, deren Trägerschicht die junge Generation ist: »Er [der Konsul, B.B.] selbst hatte in letzter Zeit allerhand Besorgniserregendes verspüren müssen. Freilich, die älteren Träger und Speicherarbeiter waren bieder genug, sich nichts in den Kopf setzen zu lassen; aber unter den *jungen Leuten* hatte Dieser und Jener durch sein Benehmen Zeugnis davon gegeben, daß der neue Geist der Empörung sich tückisch Einlaß zu verschaffen gewußt hatte...« (192f., Hervorhebung von mir, B.B.) In den 1870er Jahren dann ist es nicht der revolutionäre Geist, sondern der militärische des Wilhelminischen Kaiserreichs, der das Verhalten der Jungen ganz maßgeblich bestimmt: »Es war ein wackeres und ein bißchen ungehobeltes Geschlecht [= Generation, B.B.], die laute Menge, in der Kai und Hanno hin und wider wanderten. Herangewachsen in der Luft eines kriegerisch siegreichen und verjüngten Vaterlandes, huldigte man Sitten von rauher Männlichkeit.« (793) Selbst in der Gestaltung der Nebenfiguren findet das generationelle Ordnungsschema seine Anwendung. So wird der Makler Sigismund Gosch einerseits als »*Erbe und Nachfolger* des seligen Jean Jacques Hoffstede« (198, Hervorhebung von

²²⁶ Thomas Mann: Buddenbrooks. Verfall einer Familie [1901], hg. und textkritisch durchgesehen von Eckhard Heftrich unter Mitarbeit von Stephan Stachorski und Herbert Lehner. Frankfurt a.M. 2002, S. 17, Hervorhebung von mir, B.B. Im Folgenden wird nach dieser Ausgabe zitiert. Seitenzahlen werden im Fließtext unmittelbar hinter dem Zitat in Klammern angegeben.

mir, B.B.) bezeichnet. Andererseits betont der Erzähler auch hier die Andersartigkeit des Erben. Goschs »Wesen« sei »düsterer und pathetischer« und ihm eigne »nichts von der scherhaften Heiterkeit [...], die der Freund des älteren Johann Buddenbrook aus dem vorigen Jahrhundert herübergerettet hatte.« (198) »[B]ehäbige und glückliche Generationen« seien es gewesen, »damals«, zu Zeiten seines Großvaters, so Thomas Buddenbrook in einem morgendlichen Gespräch mit seinem Barbier, Wenzel, und gibt zu bedenken, dass »die Zeiten sich ändern« (396).

Der Roman bemisst historische Entwicklung an der Aufeinanderfolge der Generationen. Dies gilt in gleichem Maße für die fiktive Welt im Allgemeinen wie für die Familiengeschichte der Buddenbrooks im Besonderen. Dabei ist es auffällig, dass der Roman das Konfliktpotential, das durch die Gleichzeitigkeit verschiedener Generationen in der jeweiligen Erzählgegenwart gegeben ist, ungenutzt lässt. Zwar wird mit Nachdruck die Veränderung der gegenwärtigen zu der vorangegangenen Generation betont, doch diese Andersartigkeit der jüngeren Generationen fungiert nicht als Anlass eines Generationenkonflikts.²²⁷

Zu sehr gilt bis zu Hanno für die Familie der Buddenbrooks »das Alte, Gewohnte und Überlieferte« (170) als Ideal, als Exemplum, an dem man das eigene Handeln und den eigenen Charakter auszurichten gedenkt – mit mäßigem bis geringem Erfolg freilich. Diese seltsame Konfliktlosigkeit liegt mitunter daran, dass die Attribute des ›Jungen‹ und ›Alten‹ nicht als Epitheta bestimmter Generationen festgelegt sind. Jung und Alt sind vielmehr relative Kategorien, substanzlose Kategorien, wenn man so will, die nur mehr temporär den Repräsentanten der aufeinanderfolgenden Generationen anhaften. Wer einst in Bezug auf die Elterngeneration jung genannt wurde, wird, selbst zum Vater (oder zur Mutter) geworden, Exponent der alten Generation: »Und nun wolle

²²⁷ Darauf weist auch Walter Erhart in seinem Aufsatz *Thomas Manns Buddenbrooks und der Mythos zerfallender Familien* hin. Erhart spricht von »zwei große[n] Kulturmuster[n], in denen das Unglück der Familie sich eine Form« suche. Diese beiden Formen seien die »Familientragödien« und der »Verfall«, der ohne »Kampf der Kinder gegen die Eltern« auskomme, sondern von dem »kontinuierlichen Sturz einer Familie von der Höhe in die Tiefe« »durch eine Folge von Ereignissen« handele. Vgl. Erhart (2004), S. 161–184, hier: S. 164f. Zum Generationenkonzept und -konflikt in der Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts u.a. mit Hinblick auf Manns *Buddenbrooks* vgl. auch Lothar Müller: Der eine Name: Esterházy, der andere: Rothschild. Über die Wiederkehr des Familienromans, in: Merkur. Zeitschrift für europäisches Denken 57/652 (2008), S. 663–674, insbes.: S. 663–666. Zur Geschichte des Generationenkonzepts im Allgemeinen vgl. Parnes, Vedder (2008).

man«, so die alte Konsulin in ihrer Tischrede am Weihnachtsfest des Jahres 1869, »mit hoffenden Herzen, einträchtig anstoßen auf das Wohl der Familie, auf ihre Zukunft, jene Zukunft, die dasein werde, wenn die alten [die Konsulin selbst, die zu Beginn des Romans noch zu den jüngeren zählt, B.B.] und älteren [Thomas, Gerda, Christian, Tony etc., die ebenda noch die jüngsten sind, B.B.] unter den Anwesenden längst in kühler Erde ruhen würden – auf die Kinder, denen das heutige Fest ja recht eigentlich gehöre.« (601).

Vor allem jene Figuren des Romans, denen die Fortsetzung der Familie und der Firma aufgetragen ist, also (Johann), Jean, Thomas und Hanno besitzen mithin eine »doppelte Natur«²²⁸: Zum einen sind sie als Mitglieder einer Familie »Glieder in einer Kette« (160) und somit zugehörig zu einer »genealogischen Serie«²²⁹. Zum anderen sind sie als Junge bzw. Alte Angehörige einer dezidiert nicht-familial gedachten und organisierten Generation und somit Teile einer »zeitgenössischen sozialen Gemeinschaft«²³⁰. Und weil sie beides sind, »Familienmän-

²²⁸ Ohad, Vedder, Willer (2008), S. 203.

²²⁹ Ebd.

²³⁰ Ebd. Vgl. auch und nochmal Müller (2008). Beruhend auf Pierre Noras Diagnose eines antagonistischen Verhältnisses zwischen Generation, verstanden als »Kohorte von Gleichaltrigen« (Müller (2008), S. 664), und Genealogie, wie es seit der Französischen Revolution formuliert wird, argumentiert Lothar Müller, dass in den *Buddenbrooks* »das Genre des bürgerlichen Familienromans« (ebd.) verabschiedet werde. Diese Verabschiedung käme in Hannos Doppelstrich, den er unter das in der Buddenbrook'schen Familienchronik verzeichnete »genealogische Gewimmel« zieht, zum Ausdruck, sei »[d]as lineare Strukturmuster der Genealogie« (ebd.) doch eine Form des, mit Musil gesprochen, »primitiv Epischen«, das für die literarische Moderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts unwiderruflich verlorengegangen sei. Hinsichtlich solcher klaren Gegenüberstellungen von Genealogie und Generation wird man vor allem dann Vorbehalte anmelden müssen, wenn man die Geschichte des Vererbungswissens im 19. und frühen 20. Jahrhundert verfolgt. Mit Ohad Parnes wird man sagen müssen, dass die generationale Ordnung des Lebendigen die wesentliche Voraussetzung eines modernen Hereditätskonzepts bilde. Vgl. Ohad Parnes: »Es ist nicht das Individuum, sondern es ist die Generation, welche sich metamorphisiert«. Generationen als biologische und soziologische Einheiten in der Epistemologie der Vererbung im 19. Jahrhundert, in: Generation. Zur Genealogie des Konzepts – Konzepte von Genealogie, hg. von Sigrid Weigel, Ohad Parnes, Ulrike Vedder und Stefan Willer, München 2005, S. 235–260. Mit Sigrid Weigel wiederum wird man sagen müssen, dass die Genealogie seit Ende des 18. Jahrhundert eher ihre Form verändert – indem sie als eine inkorporierte gedacht wurde –, denn ihre Bedeutung verloren habe. Vgl. Weigel (2002), S. 71–97 sowie Weigel (2006). Mit Hinblick auf die Entwicklung der Lebenswissenschaften im 19. Jahrhundert lässt sich geradezu konstatieren, dass das Konzept der Generation die Voraussetzung eines modernen genealogischen (i.e. hereditären) Denkens bildet. Mag auch, um auf das Genre des Familienromans zurückzukommen, das »lineare Strukturmuster« einem avantgardistischen Erzählen als unmöglich, anachronistisch oder

ner« und Altersgenossen, sind sie weder das eine noch das andere ganz und weichen von ihren Vorfahren wie auch zunehmend von den Gleichaltrigen ab – von jenen, weil sie auch Zeitgenossen ihrer jeweiligen Zeit sind, von diesen, weil sie durch die familiale Vergangenheit ihrer eigenen Gegenwart entfremdet werden. In der Aufeinanderfolge der Generationen (der Buddenbrooks) formuliert sich so – *auf extra-diegetischer Ebene* – ein verzeitlichtes, dynamisiertes Verständnis von (Familien-)Geschichte. Im *intradiegetischen* Buddenbrook'schen Begriff der Familie dagegen wird Geschichte gerade still gestellt. So orientiert sich noch Thomas Buddenbrook wie schon sein Vater Jean an der, fast möchte man sagen: urgeschichtlichen Maxime, die der Großvater des Konsuls seinen »Nachkommen« in das Familienbuch geschrieben hat: »Mein Sohn, sey mit Lust bey den Geschäften am Tage, aber mache nur solche, daß wir bey Nacht ruhig schlafen können.« (62) Sind die Söhne, also die – aus der Perspektive des Großvaters – zukünftigen Generationen die Adressaten dieser »Ermahnung« (ebd.), so wird ihr Bezugspunkt gleichwohl nicht von den Lebenden, sondern von den Toten gebildet: deren (Toten-)Ruhe soll durch die Befolgung dieser Maxime nicht gestört werden. So werden die Lebenden von den Toten auf die Toten verpflichtet und die Vergangenheit jederzeit Maßstab des Handelns der Gegenwärtigen. Thomas Buddenbrook ist es auch, der in sich den »praktische[n] Menschen« (516, 517), diesen (vermeintlichen und ersehnten) Buddenbrook'schen Familiencharakter wieder auferstehen lassen will:

Stand Thomas Buddenbrook mit beiden Beinen fest wie seine Väter in diesem harten und praktischen Leben? Oft genug, von jeher, hatte er Ursache gehabt, daran zu zweifeln! Oft genug, von Jugend an, hatte er diesem Leben gegenüber sein Fühlen korrigieren müssen... Härte zufügen, Härte erleiden und es nicht als Härte, sondern als etwas Selbstverständliches empfinden – würde er das niemals vollständig erlernen? (516)

schlicht unmodern erscheinen, Hannos Doppelstrich unter seinen eigenen Stammbaum kann nicht als Überwindung des Familienromans interpretiert, sondern muss im Gegenteil als Geste von dessen Begründung angesehen werden. Dies deshalb, weil mit diesem Doppelstrich das in der (Buddenbrook'schen Familien-)Chronik zur Form gewordene Modell von Familie und damit die Familiengeschichte als Gattung des familialen Erzählens verabschiedet wird, der Roman sich dagegen selbst als diejenige Form begründet, welche das Potential besitzt, modern über Familie und die moderne Familie erzählen zu können.

Und er ist es auch, der hofft, seinen Sohn Hanno zu einem »echten Buddenbrook, eine[m] starken und praktisch gesinnten Mann mit kräftigen Trieben nach außen, nach Macht und Eroberung« erziehen zu können (559), ihn nach dem Bild des Urgroßvaters zu »modelln« (574). Glied einer Kette, Teil einer genealogischen Serie zu sein, bedeutet für die Figuren folglich, den eigenen familiären Ursprung zu reproduzieren und wo nicht zu reproduzieren, so ihn (in sich selbst oder einem anderen) reproduzieren zu wollen oder – im Falle Hannos – zu sollen. Die Zeit der Familie bzw., dies ist wichtig zu betonen, die *ideale* Zeit der Familie *aus der Sicht der Figuren*, ist eine vormoderne Zeit. Sie ist eine Zeit, in der Vergangenheit und Gegenwart, Gegenwart und Zukunft noch nicht qualitativ voneinander unterschieden sind, sodass die Gegenwart jederzeit das (vermeintliche) Potential besitzt, Vergangenheit zu aktualisieren, d.h. zu re-präsentieren. Dabei ist es exakt dieses Modell der familialen Zeit(-losigkeit), das der Roman in seinem Scheitern vorführt. Und dieses Scheitern ist das Resultat einer generationellen Ordnung der geschichtlichen und lebendigen Welt.

3.5.3. Die Poetik der Degeneration

Auch die *Buddenbrooks* führen, wie Storms Novelle *Carsten Curator*, die in der Forschung wegen der verbindenden Verfallsthematik als Klein- oder Vorform der *Buddenbrooks* bezeichnet wurde²³¹, die Familie als einen Zusammenhang zwischen Körpern, folglich als einen hereditären Zusammenhang vor. Thomas Buddenbrook spricht gar einmal selbst vom ›Körper der Familie‹. Voller Zorn auf seinen Bruder Christian, der im »Klub« den Kaufmannsstand mit seiner Bemerkung, dass »bei Lichte besehen [...] doch jeder Geschäftsmann ein Gauner« (348) sei, verunglimpft hat, wirft er diesem an den Kopf: »Du bist ein Auswuchs, eine ungesunde Stelle am Körper unserer Familie!« (352) Gleichwohl darf diese organologische Metaphorik nicht als Indiz dafür gedeutet werden, dass Thomas über einen naturalisierten Begriff der Familie verfügt. Denn hier werden keine Formen der Beziehung zwischen den Generationen angesprochen, sondern es wird letztlich einer moralischen Wertung Ausdruck verliehen. Der Roman selbst operiert dagegen sehr wohl mit einem in der Biologie bzw. Physiologie gründenden

²³¹ Vgl. Karl Ernst Laage: Kommentar, in: Storm (1987), S. 957.

Familienbegriff, der schon in der titelgebenden Vokabel des ›Verfalls‹ zum Ausdruck kommt. Nicht nur darüber, aber darüber programmatisch, werden die *Buddenbrooks* im Kontext des psychiatrischen Wissens über Degeneration verortet, das im *fin de siècle* zu einer gängigen und omnipräsenten Selbstbeschreibungsformel moderner westlicher Industriegesellschaften geworden ist.²³² In das Feld dieses Wissens stellt den Roman schon der Psychiater Robert Sommer:

Aus der deutschen Literatur hebe ich als weiteres Beispiel [für einen Familienroman, der das »Thema der Degeneration von Menschen und Familien« aufgreift, B.B.] den interessanten Roman ›Die Buddenbrooks‹ von Thomas Mann hervor, der sich durch psychologisch feine Charakteristika sowie naturwissenschaftlich richtige Beschreibungen auszeichnet und das Degenerationsproblem im Sinne der Vererbung mit großer Klarheit darstellt. Mann lässt hier in zwei Generationen [gemeint sind hier vermutlich Johann Buddenbrook, der Antoinette Duchamps heiratet, die »halb romanische[r] Herkunft« (10) ist, und Thomas Buddenbrook, der die ›fremdartige‹ Künstlernatur Gerda Arnoldson zur Frau nimmt, B.B.] eine Blutmischung eintreten, wodurch die seit langer Zeit gezüchteten lebenskräftigen Eigenschaften der Buddenbrooks in einer Weise geändert werden, die zum Niedergang der Familie führte. Dabei stellt Mann in überzeugender Weise den äußereren finanziellen und sozialen Zusammenbruch als Folge von bestimmten angeborenen Eigenschaften zum Teil krankhafter Art dar.²³³

Es wird gleichwohl im Folgenden nicht darum gehen, die Ursachen und den exakten Verlauf des Verfalls der Buddenbrooks zu bestimmen und über diesen Bestimmungsversuch den Nachweis zu führen, dass »der Verfall in *Buddenbrooks* als progressive Degeneration gedeutet werden kann.«²³⁴ Zwar wird auch in den hier angestellten Überlegungen der Degenerationsprozess als Verlaufsschema des Romans eine Rolle spielen. Statt jedoch die Motivation und die Gestaltung des Geschehensverlaufs im Roman mit der psychiatrischen Degenerationstheorie zu vergleichen und diese als Muster des im Roman erzählten Verfalls-

²³²Vgl. dazu die in Fußnote 224 dieses Kapitels angeführte Forschung zu den *Buddenbrooks* als Degenerationsroman.

²³³Sommer (1907), S. 211f. Eine ganze Reihe zeitgenössischer Deutungen der *Buddenbrooks* im Kontext des psychiatrischen Wissens über Degeneration findet sich bei Max (2008), S. 56–58. Auch Thomas Mann stellt seinen Roman wiederholt in diesen Zusammenhang, wenn er bspw. am 11.05.1902 in einem Brief an Hugo Marcus schreibt: »Ich zeichnete die Gestalt eines 16jährigen Dekadenten, des Ausläufers einer sozial, ökonomisch und *physiologisch* in Verfall gerathenen Familie.« Thomas Mann: Selbstkommentare: ›Buddenbrooks‹, Frankfurt a.M. 1990, S. 22. Hervorhebung von mir, B.B.

²³⁴Max (2008), S. 63.

prozess auszuweisen, soll gezeigt werden, wie die Körperlichkeit der Familie, die im Degenerationskonzept impliziert ist, überhaupt erst die Voraussetzung dafür darstellt, einen Familienroman zu schreiben bzw. eine Familiengeschichte in Form des Romans zu erzählen.

Hierfür sind, um dies vorwegzunehmen, zwei Momente ausschlaggebend. Zum einen wird über die Körperlichkeit der Familie das Thema der *Endlichkeit* oder Vergänglichkeit in den Roman eingespielt, wodurch es überhaupt erst möglich wird, die Familiengeschichte, die im Roman erzählt wird, zu einem Ganzen im Sinne der (aristotelischen) Poetik, d.h. zu etwas, das ein Ende im poetologischen Sinne hat, zu formen. Zum anderen ermöglicht die Körperlichkeit der Familie das, was man in Anlehnung an Reinhart Koselleck die *Singularisierung* der Familiengeschichte nennen kann: die Erzählung der Familie in ihrer diachronen, mehrgenerationellen Erstreckung als Einheit. Einen Bezug zur Zeit, zur Zeit im modernen Sinn, also zu einer Zeit, die als Agens von Veränderungen konzipiert ist²³⁵, gewinnt die Familie nur und erst über ihren Körper, d.h. über ihre Verankerung im Leben, in der Physiologie. Nur dort, wo Familiengeschichte als Lebensprozess gedacht wird, wird sie in Form des Romans darstellbar, denn nur dort kann sie enden und kann ihr Ende motiviert werden. Man könnte ohne Zweifel so weit gehen, dass die ›*histoire naturelle* d'une famille‹ wie sie prominent im Untertitel eines anderen, noch größeren, noch umfassenderen Familienromans, im Untertitel von Émile Zolas *Rougon-Macquart-Zyklus*, auftaucht, die Garantie dafür abgibt, dass, so ausufernd die Familiengeschichte auch sein mag, sie doch an ein Ende kommen wird.

3.5.4. Die doppelte Körperlichkeit der Familie

Die Körperlichkeit der Familie in den *Buddenbrooks* ist eine doppelte. Sie besitzt eine physiognomische und eine physiologisch-pathologische

²³⁵ Im ›Fortschritt‹ wird diese genuin moderne Zeitlichkeit auf den Begriff gebracht: »Der ›Fortschritt‹ und seine Nachbarbezeichnungen [es handelt sich hier um eine begriffs geschichtliche Entwicklung im späten 18. Jahrhundert, B.B.] artikulieren die Anderartigkeit der Vergangenheit – als schlechter – gegenüber der Neuartigkeit der Zukunft – als besser. Unbeschadet der Qualitätsbestimmungen liegt in diesem Axiom die Erfahrung enthalten, daß die Geschichte sich nicht mehr wiederhole, sondern einmalig und einzigartig sei. Im ›Fortschritt‹ wird die Geschichte als unverwechselbar neu, als ›neuzeitlich‹ erstmals auf ihren Begriff gebracht.« Koselleck (1975²), S. 389.

Ebene, eine Ebene der Gestalt und eine Ebene der Nerven, eine taxonomische und eine genealogische Dimension. Physiognomische Ähnlichkeiten etablieren paradigmatische Beziehungen zwischen den Generationen, physiologische, d.h. hereditäre Abstammungsverhältnisse hingegen syntagmatische. Das ist im Einzelnen freilich komplizierter und differenzierter dargestellt. So werden zwar durchgängig Ähnlichkeiten zwischen den männlichen Buddenbrooks hervorgehoben, selten jedoch ohne Verweis auf zugleich bestehende Unterschiede. Exemplarisch hierfür ist die Beschreibung Jeans: »Er hatte die ein wenig tief liegenden, blauen und aufmerksamen Augen seines Vaters, wenn ihr Ausdruck auch vielleichtträumerischer war; aber seine Gesichtszüge waren ernster und schärfer, seine Nase sprang stark und gebogen hervor, und die Wangen, bis zu deren Mitte blonde lockige Bartstreifen ließen, waren viel weniger voll als die des Alten.« (11) Leitmotivisch zieht sich die Beschreibung der Buddenbrook'schen Hände durch den Roman und auch hierin inszeniert sich das Spiel von Ähnlichkeiten und Differenzen. »[I]n gewissen Augenblicken«, liest man, konnten Thomas' Hände »in gewissen, ein wenig krampfhaften und unbewußten Stellungen einen unbeschreiblichen Ausdruck von abweisender Empfindsamkeit und einer beinahe ängstlichen Zurückhaltung annehmen, einen Ausdruck, der den ziemlich breiten und bürgerlichen, wenn auch feingegliederten Händen der Buddenbrooks, bis dahin fremd gewesen war und wenig zu ihnen paßte...« (277) Die »breit[en], ein wenig zu kurz[en], aber fein gegliedert[en]« Hände der Buddenbrooks besitzt »[v]on Anbeginn an [...] ganz ausgesprochen« auch Hanno, wie auch seine »Nase [...] genau die seines Vaters und Urgroßvaters« ist, »wenn auch die Flügel noch zarter bleiben zu wollen schienen.« (465f.) So wird überall die Unähnlichkeit des Ähnlichen hervorgekehrt, wobei (unähnliche) Ähnlichkeiten immer solche zwischen Merkmalen der Väter und ebendiesen Merkmalen ihrer Söhne sind. Hanno gleichwohl, der Letzte seines Geschlechts, ist der Erste in der Linie der männlichen Stammhalter, der nicht ausschließlich über sein väterliches Erbe (äußerlich) charakterisiert wird:

Das ganze längliche und schmale Untergesicht jedoch gehörte weder den Buddenbrooks noch den Krögers, sondern der mütterlichen Familie – wie auch vor allem sein Mund, der frühzeitig – schon jetzt – dazu neigte, sich in zugleich wehmütiger und ängstlicher Weise verschlossen zu halten... mit diesem Ausdruck, dem später der Blick seiner eigenartig goldbraunen Augen mit den bläulichen

Schatten [auch die Augen sind ein Erbteil Gerdas, seiner Mutter, B.B.] sich immer mehr anpaßte... (466)

Hannos Sonderstellung drückt sich nicht zuletzt in dieser Betonung des mütterlichen Erbes aus, wodurch der schon häufig in der Forschung beschriebene Prozess der Verweiblichung der männlichen Charaktere²³⁶ um eine genetisch, genealogische Komponente erweitert wird. Die feinen physiognomischen Unterschiede, wie sie sich etwa in ernsteren und schärferen Gesichtszügen, im empfindsameren Ausdruck der Hände, in größerer Zartheit der Nasenflügel niederschlagen, verweisen auf die psychologischen bzw. charakterlichen Unterschiede zwischen den Figuren. Ähnlichkeiten physiognomischer Natur, vor deren Hintergrund die kleinen Differenzierungen zuallererst sichtbar werden, verbürgen keine Ähnlichkeiten des Charakters mehr. So prägt sich Thomas' Ähnlichkeit zu seinem Großvater, den alten Johann Buddenbrook, mit zunehmendem Alter immer stärker aus (18, 81f., 257), doch diese äußerliche, fast möchte man sagen: taxonomische Ähnlichkeit kann die Unterschiede, die zwischen den Generationen vorherrschen nicht verdecken:

Ob sein Vater, sein Großvater, sein Urgroßvater die Pöppenrader Ernte auf dem Halme gekauft haben würden? Gleichviel! Gleichviel! – Aber daß sie praktische Menschen gewesen, daß sie voller, ganzer, stärker, unbefangener, natürlicher gewesen waren als er, das war es, was feststand! (517)

In den (physiognomischen) Familienähnlichkeiten wird noch einmal die Idee des Typus beschworen – »Aber wir sind bloß einfache Kaufleute, mein Kind« (290), sagt Thomas zu seiner Schwester Tony – und weiß sehr wohl, wie unrecht er damit hat.

Das Buddenbrook'sche Universum ist, das wurde eingangs bereits gesagt, ein substanzloses Universum. In Universen dieser Art gibt es keine Typen mehr, die in den aufeinanderfolgenden Generationen immer wieder realisiert, d.h. repräsentiert werden, selbst gleichwohl außerhalb der Zeit stehen. Substanzlose Universen sind solche, in denen das Erbe bzw. die Vererbung die Beziehungen zwischen den Generationen regelt, wo folglich die Idee des Typus – im Falle der Buddenbrooks: des praktisch gesinnten Kaufmanns – hinfällig wird.

²³⁶Vgl. Karl Werner Böhm: Zwischen Selbstzucht und Verlangen. Thomas Mann und das Stigma der Homosexualität, Würzburg 1991, insbes.: S. 241–252; sowie: Max (2008), S. 248–251.

Der Roman führt die Semiotik der »Familienähnlichkeiten« (465) in ihrem Scheitern vor, indem er die physiognomischen Ähnlichkeiten wie sie über die aufeinanderfolgenden Generationen hinweg bestehen als trügerische Zeichen entlarvt. Sie lösen ihre Versprechen nicht mehr ein. Ginge es nach Tony Buddenbrook, käme Hanno »seinem hohen Berufe [...], der ja darin bestand, dem Namen seiner Väter Glanz und Klang zu erhalten und die Familie zu neuer Blüthe zu bringen« nach, denn »[n]icht umsonst besaß er soviel Ähnlichkeit mit seinem Urgroßvater«. (767) Aber Hanno könnte seinem Urgroßvater unähnlicher nicht sein; eine Unähnlichkeit, die gleichwohl keine Variation eines Typus', sondern eine irreversible Abweichung von einer Stammform darstellt. An die Stelle einer taxonomischen Ordnung der Familie, die an der äußereren, sichtbaren Struktur der Körper orientiert ist²³⁷, setzt der Roman eine genealogische, durch die es möglich wird, auch das Unähnliche, den praktisch gesinnten Kaufmann und den Künstler im Raum einer gemeinsamen (Erb-)Geschichte anzusiedeln.

Konkret wird dieses genealogische, zeitliche Konzept eines familialen Körpers in der progressiven Vererbung der Nervosität.²³⁸ Ist Jean Buddenbrook, wie der Erzähler feststellt, »mit seiner schwärmerischen

²³⁷ Vgl. Jacob (1972), S. 27–85.

²³⁸ Die Literatur zu den *Buddenbrooks* als »Nervenroman« ist Legion. Ihre Aufzählung muss deswegen lückenhaft bleiben bzw. selektiv verfahren. Zudem lässt sich eine Interpretation des Romans unter diesem Aspekt nicht von dessen interpretativer Verortung im Paradigma der Degeneration abgrenzen. Das hat wissenschaftshistorische Gründe, »trifft [doch] das Wissen über ›reizbare Schwäche‹«, wie es Ende der 1860er Jahre von dem amerikanischen Mediziner George Miller Beard formuliert und seit den 1880er Jahren in Deutschland und Frankreich rezipiert wurde, hier »auf ein anderes, bereits etabliertes Modell zur Erklärung soziokulturell bedingter Abweichungs- und Schwächungstendenzen der Moderne, auf das von Morel eingeführte Wissen über ›Degeneration‹ und ›Entartung‹« Pross (2013), S. 253. Zum Zusammenhang von Neurastheniediskurs und Degeneration vgl. auch Max (2008), S. 48–55. Zu *Thomas Mann als Interpret des ›nervösen Zeitalters‹* vgl. Joachim Radkau: Neugier der Nerven, in: Thomas Mann Jahrbuch. Bd. 9. Begründet von Eckhard Heftrich und Hans Wysling, hg. von Eckhard Heftrich und Thomas Sprecher, Frankfurt a.M. 1996, S. 29–53; Manfred Dierks: *Buddenbrooks* als europäischer Nervenroman, in: Thomas Mann Jahrbuch. Bd. 15. Begründet von Eckhard Heftrich und Hans Wysling, hg. von Eckhard Heftrich und Thomas Sprecher, Frankfurt a.M. 2002, S. 135–151; Maximilian Bergengruen: Die Ökonomie des Luxus. Zum Verhältnis von Betriebs- und Nervenkapital in Thomas Mans »Buddenbrooks«, in: Luxus. Die Ambivalenz des Überflüssigen in der Moderne, hg. von dem. und Christine Weder, Göttingen 2011, S. 235–256. Über den Zusammenhang von Degeneration, Neurasthenie und Literatur im Allgemeinen und der Literarisierung dieses Wissens in den *Buddenbrooks* im Besonderen vgl. auch: Thomé (1993), S. 169–195.

Liebe zu Gott und dem Gekreuzigten, der erste seines Geschlechtes gewesen, der unalltägliche, unbürgerliche und differenzierte Gefühle gekannt und gepflegt hatte« (283), so ist er auch der erste, in dem sich die Zivilisationskrankheit des späten 19. Jahrhunderts andeutungsweise manifestiert: Anders als sein Sohn Thomas ist er zwar noch kein Neurastheniker, doch hat auch er eine Tendenz zur Nervosität. Gleich zu Beginn des Romans heißt es über ihn: »Der Konsul beugte sich mit einer etwas nervösen Bewegung im Sessel vornüber.« (11) Und in einem Antwortbrief an Thomas schreibt er: »Was Du mir von Nervosität geschrieben, gemahnte mich an meine eigene Jugend, als ich in Antwerpen arbeitete und von dort nach Ems gehen mußte, um Kur zu gebrauchen.« (188) Was beim Vater noch eine temporäre Störung war, verfestigt und verstärkt sich in seinem Sohn (in seinen beiden Söhnen und auch in seiner Tochter Tony, die an einer »nervöse[n] Schwäche« des Magens leidet (405)) zu einem permanenten Leiden, sodass in Hinblick auf Thomas' Nervosität vom »Zustand seiner Nerven« (342) die Rede ist, also gerade nicht von einer temporären Affektion, die kuriert werden kann.²³⁹ Hanno schließlich, um die Linie der männlichen Stammhalter zu komplettieren, kommt als »stilles und wenig kräftiges Kind« zur Welt, dessen Herz nur »mit Mühe in Gang gebracht[]« (387) wurde. Zudem kommt es in seiner frökhkindlichen Entwicklung zu Verzögerungen und Hemmungen, ein unträgliches Zeichen einer hereditären Belastung des Nervensystems: »aber niemand leugnete«, so der Erzähler, »daß Hanno in seiner Entwicklung ein wenig zurückstand.« (387)

Wie in Storms Novelle *Carsten Curator* werden auch in den *Buddenbrooks* zwei Konzepte von Familie gegeneinander ins Feld geführt und gegeneinander ausgespielt. Zum einen ist da jenes bereits zu Beginn genannte intradiegetische Familienkonzept, das Familie als einen Traditions- und Erinnerungszusammenhang fasst; ein Konzept folglich, das noch nicht mit einem Begriff der Generativität operiert und ein Konzept, in dem sich die Dimensionen der Zeit nur quantitativ, mithin rein chronologisch unterscheiden. Das Ideal dieses Familienbildes ist demnach die Identität der Generationen. Die Toten sind jederzeit Muster und Vorbild, an denen sich die Lebenden orientieren. Genau in dieser Ausrichtung der Gegenwart an der familialen Vergangenheit besteht

²³⁹ Zu Thomas Buddenbrook als Neurastheniker vgl. Bergengruen (2011), S. 236f. sowie Max (2008), S. 104f.

für die Figuren, zumal für Thomas Buddenbrook, die Bedeutung, über eine Familiengeschichte zu verfügen. Über Hermann Hagenström, den erfolgreichen Kaufmann und Konkurrenten der Buddenbrooks, liest man: »Dieser Mann stand frei von den hemmenden Fesseln der Tradition und der Pietät auf seinen eigenen Füßen, und alles Altmordische war ihm fremd.« (450) Thomas Buddenbrook hingegen ist ein Nachkomme: »Das Prestige Thomas Buddenbrooks war anderer Art. Er war nicht nur er selbst: man ehrte in ihm noch die unvergessenen Persönlichkeiten seines Vaters, Großvaters und Urgroßvaters, und abgesehen von seinen eigenen geschäftlichen und öffentlichen Erfolgen war er Träger eines hundertjährigen Bürgerruhmes.« (451) Hermann Hagenströms Großvater hingegen hat »noch niemand und er selbst nicht gekannt«. (450)

Doch die Buddenbrooks *haben* nicht nur eine Genealogie wie sie etwa im Stammbuch der Familie verzeichnet ist, in ihnen, in den einzelnen Figuren, *inkorporiert* sich auch Familiengeschichte. Der Roman stellt Genealogie als ein prozessuales Geschehen dar. Jene beiden bereits zu Beginn der Einleitung dieser Arbeit erörterten fundamental verschiedenen Auffassungen von Genealogie prallen hier aufeinander. Als Prozess verstanden ist Genealogie ein zeitliches und körperliches Geschehen. Als Habe hingegen ist die Genealogie jeder Prozesshaftigkeit, mithin jeder Geschichtlichkeit bar. Sie ist ein Besitz, etwas, das man hat oder auch nicht. Und wer das Glück oder Pech hat sie zu besitzen, steht im Licht der Vergangenheit und in der Pflicht, ein bestimmtes Handeln, eine bestimmte, wiedererkennbare Persönlichkeit auszubilden. Die narrative Dynamik des Romans hingegen basiert auf einem Begriff der Abstammung, der gerade nicht mehr die Ähnlichkeit, die Identität der Gegenwart mit der Vergangenheit verbürgt. Abstammung ist hier ein differentieller, ein differenzierender Prozess. Nachkomme zu sein, bedeutet, gerade nicht mehr so zu sein oder so sein zu können wie die eigenen Vorfahren. Das aber ist ein dezidiert lebenswissenschaftlich-medizinisch-psychiatrischer Begriff der Abstammung, der konsequent Abstammung und Progression miteinander identifiziert – sei diese Progression nun als Fortschritt oder Verfall verstanden. Die Familiengeschichte der Buddenbrooks, die der Roman erzählt, ist die Naturgeschichte (*histoire naturelle*) der Familie Buddenbrook. Es ist eine Geschichte über das Aussterben (Verfallen, Degenerieren) einer Art, deren Zeit abgelaufen ist.

3.5.5. Familienchronik und Familienroman

Anlässlich der Geburt Claras, des vierten Kindes von Jean Buddenbrook und seiner Ehefrau Elisabeth, geborene Kröger, wird erstmals die Buddenbrook'sche »Familien-Mappe« (62) im Roman erwähnt. Diese ›Familienmappe‹, an anderen Stellen ist auch von den ›Familienpapieren‹ (376) die Rede – im Folgenden soll von der Familienchronik gesprochen werden –, wurde von Jeans Großvater angelegt und in ihr wurden seither mit mehr oder weniger Akkuratesse wichtige und weniger wichtige Ereignisse von verschiedenen, in erster Linie männlichen Buddenbrooks festgehalten. Die Familienchronik ist dabei der Bezugspunkt, der im Roman für die implizite Bestimmung des Romans als Gattung, für die Poetik des Familienromans, gesetzt wird. In einem ersten Schritt wird es hier darauf ankommen, Darstellungslogik und Erzählweise der Familienchronik aus den Informationen, die über sie vermittelt werden, zu rekonstruieren, um sie dann, in einem zweiten Schritt, dem Erzählmodell, das dem Roman selbst zugrunde liegt, zu kontrastieren.

Ein wichtiger Hinweis auf die narrative Organisation der Buddenbrook'schen Familienchronik findet sich im ersten Kapitel des zweiten Teils, jener bereits anzitierten Schreib- und Leseszene des Konsuls. Nachdem dieser seinen Eintrag über Claras Geburt abgeschlossen hat, »blätterte er langsam in dem Hefte zurück, um *hie und da* einen Abschnitt der Daten und Betrachtungen zu lesen, die sich von seiner Hand dort vorfanden [...].« (57, Hervorhebung von mir, B.B.) Er liest über seine Erkrankung an den Pocken, die ihn beinahe das Leben gekostet hätte, liest, wie ihn einst ein Bierfass fast erschlagen hätte. »*Ein anderes Mal*«, so heißt es, »[...] hatte Gott ihn aus großer Wassersgefahr errettet.« (58, Hervorhebung von mir, B.B.) Anschließend widmet er sich den spärlichen Eintragungen seines Vaters, der bedauerlicherweise »wenig Sinn [...] für alle diese alten Aufzeichnungen und Papiere besaß [...], wenngleich er ehemals dem dicken Goldschnitt-Heft immerhin ein paar Notizen in seiner etwas schnörkeligen Handschrift hinzugefügt hatte, und zwar hauptsächlich in betreff seiner ersten Ehe.« (60). Er blättert »im Hefte« »*hin und her*« und liest die »kleinen Geschichten seiner eigenen Kinder«, bevor er schließlich »zurück bis zu den pergamentartigen, eingerissenen, gelbgesprankelten Blättern [schlägt], die der alte Johann Buddenbrook, der Vater des Vaters mit

blaßgrauer Tinte in weitläufigen Schnörkeln beschrieben hatte«. (61, Hervorhebung von mir, B.B.).

Die Lese- bzw. Lektüreweise der Familienchronik, wie sie an dieser Stelle des Romans vorgeführt wird, macht auf ein konstitutives strukturelles Merkmal dieser Gattung aufmerksam. Wenn auch die Chronik ihren Gattungsgesetzen nach chronologisch organisiert ist, folgt ihre Rezeption keineswegs dem Faden der Chronologie, sondern ist, im Gegenteil, sprunghaft, diskontinuierlich und nicht-linear. Dieses Leseverhalten korrespondiert mit, ja, es ist fundiert in der narrativen Struktur der Familienchronik. Diese nämlich, so lässt sich schließen, muss als chronologische Addition einzelner Geschichten begriffen werden, seien diese nun auf ihren Kern reduziert, wie Johann Buddenbrooks Satz über seine einjährige Ehe mit seiner ersten Gattin, wo es lakonisch heißt: »L'année la plus heureuse de ma vie« (60) oder seien sie länger und im eigentlichen Sinne narrativ wie jene seines Sohnes Jean. Wichtig ist nicht deren Umfang, sondern die Tatsache, dass die Familiengeschichte der Buddenbrooks, die in der Familienchronik niedergeschrieben ist, die *Summe* einer allein durch den kalendarischen Ablauf der Zeit strukturierten Aneinanderreichung von Geschichten oder Berichten über einzelne Ereignisse ist. Die Familiengeschichte der Buddenbrooks existiert folglich nur im Plural – als Geschichten der (männlichen) Buddenbrooks. Pluralität der Geschichten statt Singularität der Geschichte ist somit das erste Merkmal, das man der Buddenbrook'schen Familienchronik und damit dem intradiegetischen Erzählten von Familie attestieren muss.

Eine weitere Eigenschaft der Chronik, der Chronik im Allgemeinen und der Buddenbrook'schen im Besonderen, ist ihre Unabgeschlossenheit. Ihrem generischen Charakter nach hat die Chronik kein Ende, wobei man Ende hier im aristotelischen Sinne verstehen muss, d.h. als ein Ereignis, das notwendig auf ein anderes folgt, aus dem aber nichts weiter folgt. Die Chronik, so Hayden White »setzt keinen Schlusspunkt, sondern hört einfach auf²⁴⁰, weshalb es ihr an narrativer Geschlossenheit mangele. Das ›Ende‹ der Chronik fällt mit dem Tod des Chronisten zusammen, ist also contingent und abhängig von einem äußeren Ereignis. Etwas anders, aber prinzipiell ähnlich, stehen die Dinge bei der Buddenbrook'schen Familienchronik. Für die Gattung

²⁴⁰ Hayden White: Die Bedeutung von Narrativität in der Darstellung von Wirklichkeit, in: ders.: Die Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung. Aus dem Amerikanischen von Margit Smuda, Frankfurt a.M. 1990, S. 11–39, hier: S. 16.

der Chronik gilt gemeinhin, dass sie von nur einem Autor geschrieben wird. Wo, wie bei den Buddenbrooks, der Autor permanent substituiert wird, wird sie idealiter ein unendlicher Text. Die Fortpflanzung der Familie und die Fortsetzung der Familiengeschichte, biologische Reproduktion und schriftliche Produktion werden parallelisiert.

Diese Produktionsweise des familialen Textes manifestiert sich auch medial. Die ›Mappe‹ erscheint als das adäquate Medium eines Erzählprojekts, das auf Dauer gestellt ist. Der Addition von Geschichten entspricht die Anhäufung von Papier in der Mappe, die beliebig erweiterbar und – potentiell zumindest – ohne Ende ist. Hannos berühmter Doppelstrich, den er »mit stiller Miene und gedankenloser Sorgfalt, mechanisch und verträumt« (575) unter das »genealogische Gewimmel« (ebd.) setzt, stellt deshalb einen Gesetzesbruch in doppelter Hinsicht dar. Er bricht das generische Gesetz der Chronik, indem er sie für beendet erklärt und bestätigt so *ex negativo* ihre Unabgeschlossenheit. Andererseits bricht der Strich auch das Gesetz der ›familialen Gattung‹, deren ›Ewigkeitsgedanke‹ sich schon in der bloßen Anlage einer solchen Familienchronik ausspricht, denn eine solche schreibt man immer für die Nachfahren: »Und Alles würde von späteren Familiengliedern mit der nämlichen Pietät gelesen werden, mit der sie jetzt die früheren Begebenisse verfolgte« (173), denkt Tony Buddenbrook und trägt ihre Verlobung mit »Herrn Bendix Grünlich, Kaufmann zu Hamburg« (174) in das Stammbuch der Familie ein.

Seit seinem Erscheinen, namentlich seit Rilkes früher Rezension der *Buddenbrooks*, wurde der Roman wiederholt mit der Chronik verglichen. Die Parallelisierung ging so weit, dass man von den *Buddenbrooks* als von einem Chronik-Roman gesprochen hat.²⁴¹ Dabei wird

²⁴¹ Rilkes Besprechung der *Buddenbrooks* zählt neben jener Samuel Lublinskis zu den bekanntesten frühen Rezensionen: »Thomas Mann fühlte ganz richtig«, schreibt Rilke 1902 im *Bremer Tageblatt und General-Anzeiger*, »daß er, um die Geschichte der Buddenbrooks zu erzählen, Chronist werden müsse, das heißt ein ruhiger und unerregter Berichterstatter der Begebenheiten, und daß es sich trotzdem darum handeln würde, Dichter zu sein, und viele Gestalten mit überzeugendem Leben, mit Wärme und Wesenheit zu erfüllen. Er hat beides in überaus glücklicher Weise vereint, indem er die Rolle des Chronisten modern aufgefasst hat [...].« Zit. nach Heftrich, Stachorski (2002), S. 149. Aus der Sekundärliteratur vgl. etwa: Klaus Matthias: Zur Erzählweise in den *Buddenbrooks*, in: Lübeckische Blätter 125 (1965), S. 209–217, 240–244. Mit Sinn für die »Parodien des Chronistischen« (S. 52), gleichwohl trotzdem an der »chronikalischen Konzeption des Romans« (ebd.) festhaltend, erörtert Alken Bruns den Roman in seinem Aufsatz: Herkunftsarbeit. Über das Chronistische in *Buddenbrooks*, in: *Buddenbrooks. Neue Blicke in ein altes Buch*, hg. von Manfred Eickhölter und

allerdings übersehen, dass die Merkmale, die als *tertium comparationis* zwischen Roman und Chronik fungieren – meistens die strikt chronologische Ordnung der Zeit und die Objektivität der Darstellung –, durchaus keine Alleinstellungsmerkmale der Chronik sind. Gerade im literaturhistorischen Kontext des Realismus und des Naturalismus, und es ist ja bekannt, dass Mann seine *Buddenbrooks* als naturalistischen Roman verstanden hat, müssen sie vielmehr als Darstellungsmöglichkeiten des Romans selbst gelten. Im Hinblick auf die genannten generischen Kennzeichen der Chronik aber unterscheidet sich der Roman, wie gleich zu zeigen sein wird, fundamental. Statt von einem Chronik-Roman müsste man im Gegenteil von den *Buddenbrooks* als von einer Anti-Chronik sprechen.

Wie also erzählt der Roman Familie? Im Gegensatz zur Chronik erzählt er sie nicht als Vielheit, sondern als Einheit. Seine genuine Leistung besteht in der Singularisierung der Familiengeschichte, d.h. in der narrativen Verknüpfung der vielen Leben zu einem diese vielen Leben umgreifenden, sie durchwirkenden Lebensprozess bzw. der vielen Geschichten zu einer und nur einer historischen Bewegung. In seinem Erstlingsroman führt Thomas Mann auf vielen hundert Seiten aus, was er in einem Brief an seinen Schulfreund Otto Grauhoff noch vor der Zeit der Konzeption des Romans als Miniatur entworfen hat:

Ich habe mir das [dass der Letzte des Geschlechts der Musik gehört, B.B.] immer gedacht, weil ich so kalkulierte: Der Vater war Geschäftsmann, pracktisch,

Hans Wißkirchen. Begleitband zur neuen ständigen Ausstellung *Die 'Buddenbrooks' – ein Jahrhundertroman im Buddenbrookhaus*, Lübeck 2000, S. 48–61. Heide Lutosch verankert das Moment des Chronistischen in der Form des Familienroman selbst, wenn sie das »Verstreichen der Zeit selbst als movens des Familienromans« bestimmt, da es in ihm weder ein »zentrales, handlungsauslösendes Ereignis« gebe, noch »ein kleiner statischer Kosmos innerfamiliärer Konflikte aufgefächert« werde. Neben der »Multi-perspektive« bestimmt sie deshalb die »lineare Erzählstruktur« als »erzähltechnische[s] Merkmal[] des Familienromans« (alle Zitate S. 59) und damit ein im Zeichen der Kontinuität und Chronologie stehendes Erzählen. Vgl. Heide Lutosch: Ende der Familie – Ende der Geschichte. Zum Familienroman bei Thomas Mann, Gabriel García Márquez und Michel Houellebecq, Bielefeld 2007, S. 12–73. Bereits zu Beginn dieses Kapitels wurde darauf hingewiesen, dass nicht die Chronologie, sondern das Konzept der Generation die zentrale Ordnungskategorie der erzählten Zeit in *Buddenbrooks* darstellt. Im Folgenden wird darauf zurückzukommen sein. Die Differenz zwischen Chronologie und Generation aber ist die Differenz zwischen Chronik und Roman. Thomas Mann hat dieser Chronikalisierung seines Romans selbst Vorschub geleistet, indem er davon sprach, mit den *Buddenbrooks* »eine zum naturalistischen Roman entwickelte städtische Chronik« verfasst zu haben. Zit. nach Bruns (2000), S. 54.

aber mit Neigung zur Kunst und außergeschäftlichen Interessen. Der älteste Sohn (Heinrich) ist schon Dichter, aber auch ›Schriftsteller‹, mit starker intellektueller Begabung, bewandert in Kritik, Philosophie, Politik. Es folgt der zweite Sohn, (ich) der nur Künstler ist, nur Dichter, nur Stimmungsmensch, intellectuell schwach, ein sozialer Nichtsnutz. Was Wunder, wenn endlich der dritte, spätgeborene, Sohn der vagsten Kunst gehören wird, die dem Intellect am fernsten steht, zu der nichts als Nerven und Sinne gehören und gar kein Gehirn, – der Musik? Das nennt man Degeneration. Aber ich finde es verteufelt nett.²⁴²

In den *Buddenbrooks* projiziert Mann die degenerative Entwicklung, die er hier an der Geschwisterreihe darstellt, in Übereinstimmung mit der psychiatrischen Degenerationstheorie auf die Generationenreihe. Von besonderem Interesse an Manns Familiendiagnose sind hier gleichwohl weniger die inhaltlichen Bestimmungen der einzelnen Stadien der Degeneration wie sie sich im Vater und den Brüdern verkörpern. Was dagegen im Hinblick auf die Gattung des Familienromans signifikant erscheint, ist die sprachliche Darstellung des Verlaufs. Der »älteste Sohn«, liest man, sei »*schon* Dichter«. Der »zweite Sohn« »*nur* Künstler, *nur* Dichter, *nur* Stimmungsmensch«. Und deshalb sei es kein »*Wunder*«, wenn der spätgeborene dritte Sohn der »Musik« gehöre. Die Entwicklung innerhalb der Mann'schen Familie ist nicht nur eine Entwicklung vom Geschäftsmann zum Musiker, vom praktischen Verstand über den Intellekt zu den Nerven, vom Bürger zum Künstler, sie ist vor allem eine Entwicklung, die eine Folgerichtigkeit aufweist. Sie ist, kurz, eine gesetzmäßige Entwicklung. Als eine solche aber stellt jeder Bruder – im Roman und in der psychiatrischen Theorie jede Generation (wobei Mann auch der Geschwisterreihe eine generationelle Ordnung untergelegt haben mag) – ein ›Stadium‹ »*ein und desselben Krankheitsvorganges*«²⁴³ dar und die Familie folglich, um mit Wilhelm Griesinger zu sprechen, eine »pathologische Einheit«²⁴⁴. Was Mann durch die literarische Applikation des Degenerationsschema zur Verfügung stand, lässt sich somit klar benennen: die Möglichkeit, die Geschichte einer Familie als *einen* Entwicklungszusammenhang zu erzählen, d.h. die Generationen nicht nur aufeinander, sondern auseinander folgen zu lassen. In Bezug auf die eine *große* in ihnen *zur Erscheinung kommende* Familiengeschichte, sind die einzelnen *kleinen* Geschichten, jene des »Verfallsprinzen« Hanno in erster Linie, aber auch jene des

²⁴² Heftrich, Stachorski (2002), S. 16.

²⁴³ Kraft-Ebing (1868), S. 7. Hervorhebung von mir, B.B.

²⁴⁴ Griesinger (1872), S. 115f.

Thomas und Jean Buddenbrook heteronom. Sie sind nur transitorische Momente, sind ›Stadien‹ ›ein und derselben‹ dynamischen Entwicklung und haben deshalb weder ihren Anfang noch ihr Ende in sich selbst.

Singularisierung also, aber auch, wie weiter oben schon erwähnt, Endlichkeit sind die beiden zentralen Momente des familialen Erzählens des Romans. Wie die Singularisierung der Familiengeschichte, so ist auch deren Endlichkeit eine Folge der Körperlichkeit der Familie. Solange die Familie keinen oder nur einen metaphorischen Körper hat, solange reproduziert jede neue Generation, jeder Nachfahre – idealiter – immer nur den Ursprung, die im Ursprung gestiftete Tradition, setzt – oder versucht dies zumindest – die Vergangenheit in der Gegenwart ins Werk und hebt dadurch gerade die Vergangenheit und die Zukunft als qualitativ andersartige Zeitdimensionen in der Gegenwart auf. So wird aus der Geschichte der Familie eine Geschichte reiner Gegenwartsfolgen und dadurch gerade keine Geschichte – zumindest keine im modernen Sinn, zumindest keine, die als Roman erzählbar wäre. Die Chronik ist diejenige Gattung, die, weil sie Zeit nur als Chronologie kennt, kein durch die Ereignisse, von denen sie berichtet, motiviertes Ende hat. Sie ist deshalb die adäquate Gattung für ein Modell der Familie als Erinnerungs- und Traditionszusammenhang, d.h. für ein zeit- bzw. geschichtsloses Familienmodell. Der Roman dagegen ist ein zwar möglicherweise ausufernder, aber endlicher Text. Erst dort, wo die Familie zu einem genealogischen Entwicklungszusammenhang im eben erläuterten Sinne geworden ist, d.h. erst dort, wo ihr eine nicht bloß metaphorische Körperlichkeit eignet, kann Familie in Form des Romans erzählt werden. Denn ihre Körperlichkeit garantiert ihre Endlichkeit und schafft damit die Voraussetzung für ihre Darstellbarkeit im Roman.

Familienkörper enden anders als individuelle Körper nicht mit dem Tod, sondern dadurch, dass sie sich nicht mehr reproduzieren, d.h. sie sterben aus. Florierende Familien, aufsteigende Familie dagegen sind mit Nachwuchs gesegnet. Die Hagenströms zum Beispiel. Deren »Familie wächst« (660). Allein der Konsul Hermann Hagenström, der der gleichen Generation wie Thomas, Christian und Tony angehört, »besaß fünf Kinder und sein Bruder Moritz deren vier: Söhne und Töchter.« (664) Auch die Buddenbrooks waren einst fruchtbar. Wiederholt ist von den vielen Kindern die Rede, die ein Urahn der jetzt Lebenden gezeugt habe. Das war einmal. Jetzt gibt es gerade noch zwei

Kinder: Elisabeth, die Enkelin Tonys, und Hanno, der Sohn Thomas' und Gerdas – der einzige, der die Familie vor dem Aussterben retten kann. Ein, zumal verglichen mit den Hagenströms, »spärliche[r] Nachwuchs« (585). Damit eine Familiengeschichte in der Form des Romans zur Darstellung kommen kann, in einer Form also, die sich im Gegensatz zur Chronik durch ihre Orientierung auf ein Ende hin auszeichnet, muss die Möglichkeit zu enden – zu enden und nicht einfach aufzuhören, d.h. am Ende aufzuhören – im Begriff der Familie selbst angelegt sein; eine Möglichkeit, die erst dort auftaucht, wo die Familie in der Biologie verankert und den Gesetzmäßigkeiten des Lebendigen, allen voran dem Gesetz der Vererbung unterworfen wird.

Vor diesem Hintergrund des Endes wird auch der Anfang des Romans wie der Anfang der Chronik fragwürdig; erst, oder: zumal vor diesem Hintergrund. Womit beginnt die Chronik? Warum beginnt der Roman mit Johann Buddenbrook? Warum nicht erst mit Jean? Warum nicht schon mit dessen Großvater? Zuerst zum Anfang des Romans: Der Roman organisiert Zeit in Generationen, nicht in Jahreszahlen. Jene, nicht diese sind primär und nur in Bezug auf jene aufschlussreich. Jahreszahlen stellen das zeitliche Modell der Chronik dar, in der zwar die Geburten neuer Generationen verzeichnet werden, so etwa Claras Geburt, von der schon die Rede war, für die jedoch Geburten keine strukturierende Funktion besitzen. Geburten von neuen Generationen sind Ereignisse, sind Tatsachen wie Pockenerkrankungen oder Bierfassunfälle, denn die Zeit der Chronik macht alles gleich. Im Roman sind Geburten, genauer: sind Geburten von Söhnen von Söhnen keine Tatsachen wie, sondern vor allen anderen:

[D]ort, im Saale, vor einem als Altar verkleideten, mit Blumen geschmückten Tischchen, hinter dem, in schwarzem Ornat und schneeweisser, gestärkter, mühlsteinartiger Halskrause, ein junger Geistlicher spricht, hält eine reich in Rot und Gold gekleidete, große, stämmige, sorgfältig genährte Person ein kleines, unter Spitzen und Atlasschleifen verschwindendes Etwas auf ihren schwellenden Armen... ein Erbe! Ein Stammhalter! Ein Buddenbrook! Begreift man, was das bedeutet? [...] Und nun, da der Frühling gekommen, der Frühling des Jahres einundsechzig, nun ist er da und empfängt das Sakrament der heiligen Taufe, er, auf dem längst so viele Hoffnungen ruhen, von dem längst so viel gesprochen, der seit langen Jahren erwartet, ersehnt worden, den man von Gott erbeten und um den man Doktor Grabow gequält hat... er ist da und sieht ganz unscheinbar aus. (434f.)

Das Zitat macht zweierlei ganz deutlich: Zum einen die Vorgängigkeit der generationellen Ordnung vor der kalendarischen; zum anderen die Implikationsrelation jener (temporalen) Ordnung mit der Thematik des Erbens: eine generationelle Ordnung der erzählten Zeit impliziert Erbebeziehungen zwischen den Figuren. Damit verengt sich die Frage nach dem Anfang des Romans auf die Frage nach den Gründen dafür, die ‚Vorgeschichte‘ der letzten Generation der Familie Buddenbrook mit der Generation des (Ur-)(Groß-)Vaters beginnen zu lassen. Der Anfang des Romans muss folglich von seinem Ende her bestimmt werden, denn in ihm und nur im Ende kann er seinen Grund und seine Begründung finden. So ist der Anfang des Romans der Anfang vom Ende der Familie, mit dem der Roman endet. Wenn aber der Anfang des Romans – nicht der Anfang des *discours* des Romans, auch nicht der Anfang seiner *histoire* – sondern der Anfang des Romans bestimmt über die erste, die älteste Generation der Familie, die im Roman auftritt, von der im Rahmen des Romans erzählt wird, der Anfang vom Ende der Familie ist, dann kann dieser Anfang nichts anderes sein als jener Punkt, jener Zeitpunkt in der Familiengeschichte, wo sich die Peripetie ereignet, wo die degenerative Dynamik ihren Ausgang nimmt. Gleichwohl setzt, wie Paul Widmer gezeigt hat, die Darstellung von Verfall die Darstellung einer Norm voraus und es ist Johann Buddenbrook, in dem diese Norm sich figuriert.²⁴⁵ Und es ist bezeichnend, dass der Roman diese Norm, diesen Anfang nicht nur charakterologisch über Johanns praktische Gesinnung bestimmt, sondern auch über sein Verhältnis zur eigenen Familiengeschichte. Denn, wie bereits an anderer Stelle zitiert, besitzt Jeans Vater »wenig Sinn« »für alle diese alten Aufzeichnungen« (60). Familiengeschichte ist folglich für ihn nichts, das er sich über die Lektüre der Familienchronik aneignen müsste. Anders als für Jean, für den die eigene familiale Vergangenheit »Gegenstand des erkennenden und anschauenden *Bewußtseins*« ist, ist sie für dessen Vater »bestimmendes Moment des *Lebens*«²⁴⁶. Für ihn ist diese Vergangenheit noch nicht historisch geworden, sondern je gegenwärtig. Der Anfang des Romans ist damit identisch mit jenem

²⁴⁵ Paul Widmer: Niedergangskonzeptionen zwischen Erfahrung und Erwartung, in: Niedergang. Studien zu einem geschichtlichen Thema, hg. von dem. und Reinhart Koselleck, Stuttgart 1980, S. 12–30, hier: S. 13.

²⁴⁶ Hannelore Schlaffer, Hans Schlaffer: Studien zum ästhetischen Historismus, Frankfurt a.M. 1975, S. 12. Hervorhebung von mir, B.B.

Zeitpunkt in der Buddenbrook'schen Familiengeschichte, wo sich die Familie in der Figur Jean Buddenbrooks selbst historisch wird.

Die im Roman dargestellte Entwicklung, jene Entwicklung, die sich über vier Generationen (Johann – Jean – Thomas – Hanno) erstreckt, ist deshalb auch als Progression der Produktion familialer Vergangenheit zu beschreiben. Wird durch die Beschäftigung mit den Familienschriften in Jean der Umschlag einer lebendigen Tradition, deren Medium, wie Adorno schreibt, »vorgegebene, unreflektierte Verbindlichkeit sozialer Formen«²⁴⁷ sei, in Traditionalismus und folglich in eine über das Bewusstsein verlaufende Aneignung der Vergangenheit dargestellt, so eignet dieser Vergangenheit in den beiden folgenden Generationen immer mehr der Charakter einer Vorgeschichte und damit einer anderen Geschichte bzw. einer Geschichte der Anderen.²⁴⁸ Für Thomas ist diese Geschichte unerreichbares Ideal:

War er ein praktischer Mensch oder ein zärtlicher Träumer? Ach, diese Frage hatte er sich schon tausendmal gestellt, und er hatte sie, in starken und zuverlässlichen Stunden, bald so und – in müden – bald so beantwortet. Aber er war zu scharfsinnig und ehrlich, als daß er sich nicht schließlich die Wahrheit hätte gestehen müssen, daß er ein Gemisch aus beidem sei. (516f.)

Für Hanno dann ist seine Familiengeschichte schlicht ohne Bedeutung. Sie ist endgültig Vergangenheit geworden:

Hanno glitt nachlässig von der Ottomane hinunter und ging zum Schreibtisch. Das Buch war an jener Stelle aufgeschlagen, wo, in den Handschriften mehrerer seiner Vorfahren und zuletzt in der seines Vaters, der ganze Stammbaum der Buddenbrooks mit Klammern und Rubriken in übersichtlichen Daten geordnet war. Mit einem Bein auf dem Schreibsessel knieend, das weich gewellte hellbraune Haar in die flache Hand gestützt, musterte Hanno das Manuskript, ein wenig von der Seite, mit dem matt-kritischen und ein bißchen verächtlichen Ernste einer *vollkommenen Gleichgültigkeit* [...]. (575, Hervorhebung von mir, B.B.)

Wo andere mit Ehrfurcht das Alter und damit die historische Bedeutsamkeit ihrer eigenen Familie wahrnehmen, da sieht Hanno nur mehr ein »genealogisches Gewimmel« (ebd.), woraus er weder einen Auftrag

²⁴⁷ Theodor W. Adorno: Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild, in: ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 10/1, Frankfurt a.M. 1977, S. 310–320, hier: S. 310.

²⁴⁸ Vgl. zu diesem Aspekt der Vorgeschichte: Roland Borgards: Primatographien, in: Die biologische Vorgeschichte des Menschen. Zu einem Schnittpunkt von Erzählordnung und Wissensformation, hg. von dems., Johannes Lehmann und Maximilian Bergen-gruen, Freiburg i.Br. 2012, S. 361–376, insbes.: S. 362f.

noch sein Selbstverständnis gewinnt. Diesseits des Bewusstseins ist Familie im Letzten des Hauses Buddenbrook nur mehr als *inkorporierte Genealogie* gegenwärtig. Sie ist präsent in seiner »nicht eben kräftigen Konstitution« (683), in seinem »unzulängliche[n] Kräftezustand« (684), in seiner Anämie (ebd.), in seinen Entwicklungsverzögerungen, in seiner Weiblichkeit (z.B. 683). Hanno ist sehr wohl ein Erbe, aber nicht in dem Sinn, wie dies sein Vater und seine Tante wünschen. Trotz der Ähnlichkeit mit seinem Urgroßvater ersteht in ihm die »alte[] Zeit« (682), die »Zeit von Hannos Urgroßvater« (ebd.) nicht wieder auf, denn eine solche Vergegenwärtigung der Vergangenheit widerspricht dem Modell von Geschichte, das der Roman ins Werk setzt, fundamental. Hannos Erbe ist eine Belastung – im psychiatrischen Sinne des Wortes. Es ist irreversibel und progressiv, es macht Unterschiede. Die Unterscheidung von Vorgeschichte und Geschichte kann überhaupt erst dort greifen, ja, sie kann überhaupt erst dort auftreten, wo es Vergangenheiten in einem emphatischen Sinn gibt, d.h., wo es Vergangenheiten gibt, die sich qualitativ von der Gegenwart unterscheiden und keiner Aktualisierung mehr zugänglich sind.

Die Zeit der Chronik kennt eine solche Differenzierung der Zeitdimensionen gerade nicht. Alle Ereignisse, die in ihr verzeichnet sind, sind in das gleichmäßige und gleichmachende Kontinuum einer kalendariischen Zeit eingebunden. In der Chronik gibt es keine Vorgeschichte, denn ein Begriff von Vorgeschichte setzt einen ›Hiatus‹²⁴⁹ (Koselleck) zwischen Gegenwart und Vergangenheit, zwischen Gegenwart und Zukunft voraus. Ihr Anfang kann deshalb immer nur contingent gesetzt werden, weil sie kein Ende hat, auf das sie zuläuft und das ihren Anfang retrospektiv begründen könnte. Natürlich macht auch die Chronik einen Anfang, mitunter, wie in der Buddenbrook'schen Familiengeschichte, einen weit zurückliegenden: So beginnen »die Aufzeichnungen« des »alten Johann Buddenbrook [...] mit einer weitläufigen Genealogie, welche die Hauptlinie verfolgte. Wie am Ende des sechzehnten Jahrhunderts ein Buddenbrook, der älteste, der bekannt, in Parchim gelebt und sein Sohn zu Grabau Ratsherr geworden ist«. (61) In der Chronik wird, anders als im Roman, Zeit nicht über das Konzept der Generation, sondern tatsächlich über den Kalender, über die

²⁴⁹ Koselleck spricht im Hinblick auf die Fortschritts erfahrung von der »Hiatus-Struktur einer progressiv auslegbaren Geschichte«, die sich im Auseinandertreffen von Erfahrung und Erwartung der geschichtsbewussten Subjekte manifestiere. Vgl. Koselleck (1975²), S. 398.

Jahreszahlen strukturiert. Der Anfang der Chronik fällt zusammen mit dem frühesten bzw. ältesten Buddenbrook, »der bekannt«, wobei dieser Zusatz zugleich die Kontingenz des Anfangs ausweist. Er, der Anfang der Chronik, richtet sich nach den Anfängen der ›Hauptlinie‹ der Familie und benennt – idealiter – ihren Ursprung. Die Familienchronik ist demnach eine Ursprungserzählung, deren (Re-)Konstruktionslogik an der Kategorie des Namens orientiert ist. Der älteste Buddenbrook ist der älteste seines Namens. Da das in der Chronik zur Form gewordene Verständnis von Familie dasjenige der handelnden Figuren (mit Ausnahme Hannos) ist, scheint es nur konsequent, dass man Ehen aus »Pflicht unserem Namen gegenüber« (374) eingeht; dass man »Alles, was an Wollen, Können, Enthusiasmus und aktivem Schwung« einem eigen ist, »in den Dienst dieses Namens und des Firmenschildes, das [man] ererbt« (397f.) stellt; dass man eine »nagende[] Sorge um die Ehre seines Hauses, um [...] seinen Namen, seine Familie« (728) empfindet; oder dass man es als Beruf des männlichen Nachkommen erachtet, »dem Namen seiner Väter Glanz und Klang zu erhalten und die Familie zu neuer Blüte zu bringen« (767).

Der Roman zitiert zwar in und über die Chronik dieses Modell einer Verankerung der Familiengeschichte im Familiennamen, aber er operiert nicht mehr damit. Er beginnt nicht mit dem Ersten des Namens, sondern mit dem Letzten, in dem das, was dieser Name an Konnotationen mit sich trägt, noch lebendig ist. Er beginnt nicht *ab ovo*, ist keine Ursprungserzählung. Über sein Ende blendet der Roman die Kontingenz seines Anfangs gerade aus, denn er setzt ihn zu jenem in eine kausale Beziehung. Dort, wo die Chronik bemüht ist, Ursprünge zu benennen, da benennt der Roman Ursachen, wodurch er zugleich das in ihm Dargestellte dem kalendarischen Ablauf der Zeit entzieht, d.h. die Neutralität der Zeit aufhebt. Die Geschichte der Familie Buddenbrook, die der Roman erzählt, ist, anders als jene in der Chronik verzeichnete, nicht in der Kategorie des Namens fundiert, sondern in jener des Lebens. Statt einen familiären Verbund summativ über die Aufzählung der Träger eines Namens zu bestimmen, gewinnt die Familie im Zuge ihrer Naturalisierung und Psychiatrisierung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts den Charakter einer »genetischen Totalität«²⁵⁰ und damit zuallererst eine Erzählbarkeit in Form des Romans, dessen we-

²⁵⁰ Lehmann (2012), S. 23–47, hier: S. 26.

sentliches Merkmal von Anbeginn seiner Theoretisierung an eben seine Totalität gewesen ist.²⁵¹

²⁵¹ Zu diesem Aspekt vgl. Koselleck (1975), S. 659–665.