



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Ver-rückte Wirklichkeit
Wahnsinnsdarstellung in ausgewählten deutschen und
russischen Erzähltexten um die Jahrhundertwende
(1900)

Verfasserin

Natalie Jennerwein

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 333 299

Studienrichtung lt. Studienblatt:

UF Deutsch, UF Psychologie und Philosophie

Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Wynfrid Kriegleder

Vorwort

Das Thema dieser Diplomarbeit entstand aus meinem Interesse an Literatur des 19. Jahrhunderts und meiner vermehrten Beschäftigung mit klinischer Psychologie in den letzten Studienjahren. In dieser Arbeit konnte ich die beiden Bereiche erfolgreich verbinden.

Ein besonderer Dank in diesem Zusammenhang geht an meinen Diplomarbeitbetreuer Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Wynfrid Kriegleder, der mit Rat und Wissen meine Ideen förderte und all meinen Fragen offen begegnete.

Auch bedanke ich mich bei allen Professor/innen, die mich in meiner Studienzeit inspirierten und mich zu weiterführenden Denkprozessen und Auseinandersetzungen anregen.

An dieser Stelle möchte ich mich auch herzlich bei meiner Familie bedanken, die mich in meiner akademischen Laufbahn sowohl finanziell als auch seelisch unterstützen und ohne die mein Studium nicht möglich gewesen wäre. Ein großes Dankeschön geht an meine Mama, die mir in vielen Gesprächen mit Kraft und Motivation zur Seite steht und meiner Entwicklung mit Interesse und Anregung folgt.

Weiters möchte ich mich bei meinen Freunden und Studienkollegen für ihre Aufmunterung, Begleitung und ihr Verständnis in den letzten Jahren bedanken.

„Wir müssen nur entscheiden,
was wir mit der Zeit anfangen wollen,
die uns gegeben ist.“

Gandalf, *Herr der Ringe*, Tolkien

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Literarhistorische Kontextualisierung und die Entwicklungen der Psychologie/Psychiatrie	5
2.1. Die Jahrhundertwende literarisch	5
2.2. Eckdaten zur Psychologie und Psychiatriegeschichte in Deutschland ...	9
3. Historische Wahnsinnsdarstellung und Psycho(patho)logie	12
3.1. Das Motiv des Wahnsinns von der Antike bis heute	13
3.2. Literarischer Wahnsinn und die Entwicklungen der Psycho(patho)logie des späten 18. und 19. Jahrhunderts	17
4. Textanalysen	23
4.1. Wsewolod Garschin – <i>Die rote Blume</i> (1883)	23
4.1.1. <i>Die rote Blume</i> als autobiographisches Dokument und Zeitzeugnis	24
4.1.2. Erzähltechnik	28
4.1.3. Inhaltliche Ebene	31
4.1.3.1. Der Kranke und sein Umfeld	31
4.1.3.2. Symptome und Verlauf der Krankheit	33
4.1.3.3. Beschreibung der Irrenanstalt	36
4.1.3.4. Heilungsmethoden	37
4.1.3.5. Religiöse Elemente	38
4.2. Gerhart Hauptmann – <i>Der Apostel</i> (1890)	41
4.2.1. Erzähltechnik	43
4.2.2. Inhaltliche Ebene	46
4.2.2.1. Der Kranke und sein Umfeld	46
4.2.2.2. Symptome und Verlauf der Krankheit	47
4.2.2.3. Religiöse Elemente	51
4.2.2.4. Natur vs. Technik	53
4.2.2.5. Musikalische Elemente.....	55
4.3. Anton Pawlowitsch Tschechow – <i>Der schwarze Mönch</i> (1894)	57
4.3.1. Erzähltechnik	60
4.3.2. Inhaltliche Ebene	63
4.3.2.1. Der Kranke und sein Umfeld	63
4.3.2.2. Symptome und Verlauf der Krankheit	65

4.3.2.3. Heilungsmethoden	68
4.3.2.4. Religiöse Elemente	69
4.3.2.5. Unberührte Natur vs. domestizierte Natur, körperliche vs. geistige Arbeit	71
4.3.2.6. Musikalische Elemente.....	72
4.4. Alfred Döblin – Die Ermordung einer Butterblume (1910)	73
4.4.1. Erzähltechnik	74
4.4.2. Inhaltliche Ebene	78
4.4.2.1. Der Kranke und sein Umfeld	78
4.4.2.2. Symptome und Verlauf der Krankheit	81
4.4.2.3. Religiöse Elemente	85
4.4.2.4. Natur vs. Ich	86
5. Vergleich	88
5.1. Erzähltechnik	89
5.2. Inhaltliche Ebene	91
5.2.1. Der Kranke und sein Umfeld	91
5.2.2. Symptome und Verlauf der Krankheit.....	93
5.2.3. Irrenanstalt und Heilungsmethoden.....	94
5.2.4. Religiöse Elemente.....	95
5.2.5. Naturschilderungen	95
5.2.6. Musikalische Elemente.....	97
5.3. Übereinstimmung von Sprache und Inhalt	97
5.4. Ergebnis des Vergleichs	99
6. Resümee	101
7. Literaturangaben	105
7.1. Primärliteratur	105
7.2. Sekundärliteratur	106
7.2.1. Einführendes	106
7.2.2. Literatur zu Garschin	107
7.2.3. Literatur zu Hauptmann	108
7.2.4. Literatur zu Tschechow	109
7.2.5. Literatur zu Döblin	110
8. Anhang (Zusammenfassung, Abstract, Lebenslauf)	113

1. Einleitung

Der Titel lässt schon erkennen, dass sich die folgende Arbeit mit ver-rückter Wirklichkeit beschäftigt. Eine Wirklichkeit, die zum einen verrückt im Sinne von wahnsinnig, aber auch verrückt in der Bedeutung von verschoben ist. Denn beides trifft auf die Wirklichkeit eines Menschen mit psychischer Krankheit zu – seine Welt ist ver-rückt.

Betrachtet wird, wie das Motiv des Wahnsinns in der Zeit von 1883 bis 1914 literarisch umgesetzt wurde. Dafür herangezogen werden die folgenden Erzähltexte: Wsewolod Garschin *Die rote Blume* (1883), Gerhart Hauptmann *Der Apostel* (1890), Anton Pawlowitsch Tschechow *Der schwarze Mönch* (1894) und Alfred Döblin *Die Ermordung einer Butterblume* (1914).¹ Die Reihung der Behandlung der Primärtexte erfolgt nach zeitlicher Abfolge, beginnend mit dem ältesten Erzähltext von Garschin. Ausgewählt wurden zwei deutsche und zwei russische Erzählungen.² Der Vergleich am Ende der Arbeit soll zeigen, ob sich neben dem Motiv des Wahnsinns auch die Darstellungsweisen überschneiden.

Die Jahre zwischen 1889 und 1891 werden häufig als Jahre des Umbruchs im literarischen Leben bzw. als Beginn einer neuen Phase betrachtet, die bis 1914 andauert und als „Dichtung um die Jahrhundertwende“ bezeichnet wird. Die hier behandelten Erzählungen fallen, mit Ausnahme von Garschins Erzählung, genau in diesen Zeitraum. Dieser eignet sich besonders für die Betrachtung des Wahnsinnsmotivs, da in der Prosa die innerpsychischen Prozesse stark hervorgehoben werden.³ Diese inhaltliche Betonung findet sich in Texten aus allen Strömungen. Garschins Text wurde hier trotz seiner etwas früheren Veröffentlichung hinzugenommen, da sowohl in Erzählweise als auch auf der inhaltlichen Ebene große Parallelen zu finden sind.

Die Arbeit ist in sechs Bereiche unterteilt. Der Abschnitt nach der Einleitung widmet sich zum einen den literarischen Stiltendenzen bzw. Strömungen Russlands und

¹ Die in Klammern stehenden Veröffentlichungsdaten beziehen sich auf die Originalfassungen. In deutscher Sprache wurde Garschins *Die rote Blume* 1887 und Tschechows *Der schwarze Mönch* 1901/02 veröffentlicht. Die Daten der Erstveröffentlichung sind dabei für das hier behandelte Thema ausschlaggebend, da nicht die Rezeptionsgeschichte im Vordergrund steht, sondern gezeigt werden soll, dass zur selben Zeit bestimmte Motive länderübergreifend aufgegriffen wurden.

² Alle russischen Namen werden in deutscher Schreibweise wiedergegeben.

³ Vgl. Olaf Schwarz: *Das Wirkliche und das Wahre. Probleme der Wahrnehmung in Literatur und Psychologie um 1900*. Kiel: Ludwig 2001, S. 35-43, sowie Viktor Žmegač (Hg.): *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Band II. Königstein: Athenäum 1980, S. 297.

Deutschlands um die Jahrhundertwende und zum anderen den Eckdaten der Psychologie- und Psychatriegeschichte.⁴

Im dritten Kapitel wird ein Überblick über die Entwicklung des literarischen Wahnsinnsmotivs und die parallel laufenden Diskurse der Psycho(patho)logie⁵ geschaffen. Auf das einführende Kapitel zur Wahnsinnsdarstellung von der Antike bis heute folgt eine Vertiefung zur Entwicklung psychischer Störungen in der Literatur des späten 18. und 19. Jahrhunderts.

Ziel dieser Einführung (Kapitel zwei und drei) ist die Einbettung der Erzählungen und des Wahnsinnsmotivs in einen historischen, literarischen und psycho(patho)logischen Kontext.

Der Kern dieser Arbeit ist die Analyse der vier Erzählungen auf den beiden Ebenen der Darstellung – Erzähltechnik und Inhalt.⁶

In den jeweiligen Kapiteln zur Erzählstruktur werden die Bereiche Zeit (Ordnung, Dauer, Frequenz), Modus (Distanz, Fokalisierung) und Stimme (Zeitpunkt des Erzählens, Ebene des Erzählens, Stellung des Erzählers zum Geschehen) betrachtet.⁷

Zentral für die inhaltliche Bearbeitung sind vor allem die folgenden Fragen: Wie wird die erkrankte Person dargestellt und wie gestaltet sich ihre Umgebung? Wie ist die Sicht der erkrankten Person auf die eigene Störung? Wie werden die Symptome und der Verlauf der Störung geschildert? Gibt es einen Auslöser des Wahnsinns? Werden Heilungsanstalt und/oder Heilungsmethoden erwähnt? Vorweggenommen wird, dass ein besonderes Augenmerk auf die Elemente Natur, Religion und Musik gelegt wird, da sich im Vergleich herausstellen wird, dass diese drei Bereiche erzählungsübergreifend sind.

Der fünfte Abschnitt bildet der Vergleich der vier Prosatexte, ebenfalls unterteilt in das Wie und Was der Darstellung. Es soll festgestellt werden, wo die Parallelen und Differenzen der ausgewählten Erzählungen liegen und ob wiederkehrende Elemente zu finden sind.

⁴ Es soll darauf hingewiesen werden, dass die ausgewählten Erzählungen, je nach Interpretation, verschiedenen Strömungen zugerechnet werden. Im Zusammenhang mit dieser Arbeit scheint eine Zuordnung nicht ausschlaggebend zu sein. Es wird daher nur auf die verschiedenen Tendenzen der Autoren verwiesen.

⁵ Die Schreibweise „Psycho(patho)logie“ ist eine verkürzte Form und steht für Psychologie und Psychopathologie. Psychopathologie ist ein spezifischer Bereich der Psychiatrie bzw. der klinischen Psychologie, der sich mit Erklärungsmodellen und Erscheinungsweisen von psychischen Störungen beschäftigt.

⁶ Die Aufteilung des „wie“ und „was“ der Darstellung ist an jene von Martínez und Scheffel angelehnt. Vgl. Matias Martínez / Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. München: Beck 2005⁶.

⁷ Ebenfalls an Martínez/Scheffel (2005⁶) angelehnt.

Im Resümee werden die Erzählungen abschließend auf die historische Wahnsinnsdarstellung und den literarischen Kontext der einleitenden Kapitel bezogen.

Bei der Suche nach Primärtexten ist auffallend, dass es zwar sehr viele Werke zur Wahnsinnsthematik gibt, allerdings selten vergleichbare Texte – bezüglich der Art der psychischen Störung – zu finden sind. Viele Werke enthalten zudem nicht genau definierbaren Krankheitssymptome oder Merkmale, die heute nicht mehr psychisch Kranken zugerechnet werden. Eher wenige Erzählungen beschäftigen sich mit dem Verlauf einer psychischen Erkrankung.

In der Sekundärliteratur werden im Zusammenhang mit Wahnsinn vor allem Werke von E.T.A. Hoffmann und Georg Büchner genauer behandelt. Expressionistische Texte werden häufig, allerdings nur überblickshaft und nicht textnah besprochen.

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Motiv des Wahnsinns ist nicht so alt wie die Behandlung der Thematik an sich. In der deutschen Literatur begann die moderne Erforschung erst im 19. Jahrhundert.⁸ Diese geht dabei in zwei Richtungen: Wohingegen die psychiatrisch-psychoanalytische Perspektive den Realitätsgehalt der im Werk beschriebenen Krankheit zu prüfen versucht und mit dem Wissensstand der Psychologie und Psychiatrie der damaligen Zeit vergleicht, beschäftigt sich die literaturwissenschaftliche Perspektive vor allem mit den Funktionen der psychischen Krankheit für die literarische Darstellung.⁹ Sehr wenig Forschungsliteratur ist zum Zusammenspiel von Psychiatrie/Psychologie und Literatur zu finden. Hier sind vor allem drei Arbeiten herausragend: Georg Reuchlein *Bürgerliche Gesellschaft, Psychiatrie und Literatur. Zur Entwicklung der Wahnsinnsthematik in der deutschen Literatur des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, Meike Hillen *Die Pathologie der Literatur. Zur wechselseitigen Beobachtung von Medizin und Literatur* und Olaf Schwarz *Das Wirkliche und das Wahre. Probleme der Wahrnehmung in Literatur und Psychologie um 1900*. Alle drei Arbeiten gehen detailliert auf den Zusammenhang von Medizin und Literatur ein, analysieren literarische Werke mit Blick auf den zeitgenössischen Entwicklungsstand der Psychologie und Psychiatrie. Diese drei Sekundärquellen sind leitend für diese Arbeit.

⁸ Vgl. Georg Reuchlein: *Bürgerliche Gesellschaft, Psychiatrie und Literatur. Zur Entwicklung der Wahnsinnsthematik in der deutschen Literatur des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts*. München: Fink Verlag 1986, S. 15.

⁹ Vgl. Reuchlein (1986), S. 14.

Auffällig bei der Literatursuche bezüglich der russischen Erzähltexte war, dass eher wenige deutsche Auseinandersetzungen zur Prosa von Tschechow zu finden sind. Peter Urban erklärt dies damit, dass Tschechow lange Zeit im Schatten anderer russischer Schriftsteller wie Ivan Turgenev, Leo Tolstoj und Fjodor Dostojewski stand.¹⁰ Mit Garschins Erzählung haben sich vor allem Horst-Jürgen Gerigk, Lennart Stenborg und Ellinor Zelm beschäftigt. Interessant ist, dass mit zwei Ausnahmen alle Auseinandersetzungen zu Garschin und Tschechow im 20. Jahrhundert veröffentlicht worden sind. Dies lässt darauf schließen, dass im 21. Jahrhundert ein Rückgang der Beschäftigung mit russischer Prosa festzustellen ist.

Am meisten Forschungsliteratur ist zu Döblins Erzählung zu finden. Vor allem seit den 70ern des 20. Jahrhunderts häufen sich die Abhandlungen. Interessanterweise wurde zu Hauptmanns *Der Apostel* allgemein wenig Forschung betrieben.

Da für die Analysen sehr eng mit den Primärtexten gearbeitet wurde, werden auf Grund der Übersichtlichkeit Kurzverweise im Fließtext anstatt Fußnoten verwendet. Garschins *Die rote Blume* wird mit GRB, Tschechows *Der schwarze Mönch* mit TSW, Döblins *Die Ermordung einer Butterblume* mit DEB und Hauptmanns *Der Apostel* mit HA abgekürzt.

Geschlechtsspezifische Formulierungen wie Leser und Leserinnen werden in der Arbeit mit der Kurzform Leser/innen wiedergegeben.

¹⁰ Vgl. Peter Urban: Über Čechov. Zürich: Diogenes 1988, S. 395.

2. Literarhistorische Kontextualisierung und die Entwicklungen der Psychologie/Psychiatrie

2.1. Die Jahrhundertwende literarisch

Es folgt ein Überblick über die russischen und deutschen Stilrichtungen um die Jahrhundertwende.

In den Jahrzehnten vor dem Ersten Weltkrieg war Russland geprägt durch eine dynamische innere Entwicklung, politisch kam es zu vielen Umbrüchen. Die Terrorakte der 1870er und 1880er Jahre endeten 1881 im Zarenmord an Alexander dem II. Auf dessen Regierungszeit folgte Alexander der III. (1881 bis 1894), der dann vom letzten russischen Zaren Nikolaus dem II. (er regierte bis 1917) abgelöst wurde. Parallel zur Weiterentwicklung der Industrie und dem Städtezuwachs verlief die Verarmung der Bevölkerung. Es kam zur Gründung gewerkschaftlicher bzw. sozialdemokratischer Arbeiterbewegungen. Die Unzufriedenheit der russischen Bevölkerung löste anschließend die misslungene Revolution von 1905 aus.¹¹

1880 ist auch eine spürbare Wende in der russischen Literatur bemerkbar. Die realistische Erzählliteratur der vorhergegangenen Epoche (Russischer Realismus 1840-1880) erreichte ihre Vollendung. Das Abklingen dieser Literaturperiode hing eng zusammen mit dem Tod einiger wichtiger Realisten, wie Dostojewski (1881) und Turgenew (1883). Reinhard Lauer bezeichnet die Zeit von 1880 bis 1910 als Russische Moderne und unterteilt diese in die zwei Bereiche: a) Naturalismus und Symbolismus (1880-1919) und b) Akmeismus und Futurismus (1910-1917). An die Stelle der relativ homogenen Struktur des vorhergehenden Realismus trat ein Stilpluralismus. Die Zersplitterung in verschiedene Gruppierungen spiegelte den modernen Menschen in seiner Unsicherheit wider. Die Russische Moderne könnte daher nach Adolf Stender-Petersen den Zusatz – Epoche der großen Zwiespältigkeit – tragen.¹²

Wohingegen der Symbolismus mit der vorhergegangenen Kunstauffassung des Realismus deutlich bricht, verschärft der Naturalismus diese.¹³

¹¹ Vgl. Reinhard Lauer: Geschichte der russischen Literatur. Von 1700 bis zur Gegenwart. München: Beck 2009², S. 416-419; sowie Adolf Stender-Petersen: Geschichte der russischen Literatur. München: Beck 1993⁵, S. 407-411.

¹² Vgl. Stender-Petersen (1993⁵), S. 406.

¹³ Vgl. Lauer (2009²), S. 410-412.

Realismus war so als Erzählen, Miterleben und in seiner Beziehung zum Menschenschicksal als epische Bedeutsamkeit bestimmt; Naturalismus als Beschreiben, Beobachten, Loslösung vom Menschenschicksal, als 'schlechte Unendlichkeit'.¹⁴

Die naturwissenschaftliche Vorgehensweise tritt in den Vordergrund.

Leitend für die letzten zwei Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts waren Garschin und Tschechow. In Garschins Erzählung *Die rote Blume* wird der Übergang von Realismus und Symbolismus sichtbar. Sein Schaffen wirkte sich auch auf eine stärkere Betonung der Novelle als Erzählform in der russischen Literatur aus.¹⁵

Auch Tschechows Werke galten als wegweisend. Seine Erzählung *Der schwarze Mönch* zählt dabei zu jenen, die phantastische bzw. irrationale Elemente aufnahmen, durch psychologische Tiefe und Komplexität ausgezeichnet sind und daher eine verstärkte Nähe zum Symbolismus aufweisen.¹⁶ Tschechow hat sich keiner Strömung angeschlossen, in seinen Werken sind neben der Ausdruckstendenz des Symbolismus auch Elemente des Naturalismus und Impressionismus feststellbar.

Akmeismus und Futurismus als weitere wichtige Strömungen der Zeit grenzen sich deutlich vom Symbolismus ab. Metaphysische und religiöse Anklänge wurden abgelehnt. Die Akmeisten knüpften eher an das klassizistische Literaturverständnis des 18. Jahrhunderts an. Durch sie kam es um 1912/13 zu einer Blüte der russischen Dichtung. Der Futurismus wird von Lauer als eine der ersten und wichtigsten Strömungen der russischen Avantgardeliteratur gesehen. Das Ziel der unterschiedlichen Gruppierungen war das Schaffen einer ganz neuen Kunst.

Weitere Stilrichtungen der Zeit sind Impressionismus, Décadence, Neoromantik, Neoklassizismus und Neorokoko.

Ideengeschichtlich ist die Zeit der Russischen Moderne, wie teils auch in Deutschland, vor allem durch Friedrich Nietzsche, den Neokantianismus und die Religionsphilosophie geprägt.¹⁷

Peter Sprengel verwendet für das Einordnen literarischer Strömungen im deutschen Sprachraum um die Jahrhundertwende zwei historische Ereignisse: Die offizielle Reichsgründung nach dem Deutsch-Französischen Krieg 1871 und das Ende des Ersten Weltkriegs 1918. Technisierung, Industrialisierung, Urbanisierung, Ereignisse in der Politik und die damit verbundenen Auswirkungen auf die Arbeiterklasse, alternative Lebensformen etc. führten zu Auseinandersetzungen in der Literatur. Im

¹⁴ Lauer (2009²), S. 431.

¹⁵ Vgl. Stender-Petersen (1993⁵), S. 443-444.

¹⁶ Vgl. Lauer (2009²), S. 412, 439-442, sowie Stender-Petersen (1993⁵), S. 457.

¹⁷ Vgl. Lauer (2009²), S. 411, 429-431, 473-, 480-481, 495.

Zusammenhang mit dieser Arbeit ist vor allem das Thema der Beschleunigung bzw. der neuen Mobilität interessant. Die Weiterentwicklungen der Fortbewegungsmittel sind in enger Verbindung mit neuen Formen der Weltwahrnehmung zu sehen. Einige Werke zentralisieren Nervenschwäche als Resultat von Reizüberflutung (zum Beispiel durch technische Beschleunigung). Nervosität kann laut Sprengel als Zeitkrankheit herausgestellt werden.¹⁸ Hauptmann widmete sich dieser Thematik am Beginn der Novelle *Der Apostel*.

Die Novelle war im späten 19. Jahrhundert sehr beliebt. Kürzere Erzähltexte wurden vor allem auch durch den expandierenden Zeitungs- und Zeitschriftenmarkt von großer Wichtigkeit. Anfang des 20. Jahrhunderts lebte die Tradition der Novelle fort (Arthur Schnitzler, Heinrich und Thomas Mann). Vor allem expressionistische Autoren gaben zahlreiche Novellensammlungen heraus (Gottfried Benn, Döblin, Georg Heym).¹⁹

Zu den geistigen Grundlagen dieser Zeitspanne zählen unter anderem die vermehrte Arthur Schopenhauer und Nietzsche Rezeption, der Neukantianismus, sowie Sigmund Freud (*Studien über Hysterie* mit Josef Breuer 1895, Traumdeutung etc.) und der Psychoanalysekurs. Auch der Positivismus, der durch den Aufschwung der Naturwissenschaften durch die darwinistische Biologie vorangetrieben wurde, war zentral. Je nach Strömung wurden andere Themen fokussiert.²⁰

Ähnlich wie in der Russischen Moderne war auch der deutschsprachige Raum von einer großen Stilvielfalt geprägt. Der Deutsche Realismus entwickelte sich etwas anders als der europäische. Jene Autoren, die an einer realistischen Literaturtheorie beteiligt waren, sind heute eher weniger bekannt. Dies liegt laut Sprengel daran, dass die programmatische Begründungsphase in den 1850ern liegt, aber bedeutende Werke teils erst am Ende des 19. Jahrhunderts hervortraten. Wohingegen zum Beispiel Gottfried Keller seinen produktiven Höhepunkt eher in der Mitte des Jahrhunderts hatte, waren es vor allem Theodor Fontane, Theodor Storm und Wilhelm Raabe, die tendenziell später in Erscheinung traten.²¹

Der Naturalismus (ca. 1877-1892) wird heute häufig als Beginn der Moderne gesehen. Innerhalb dieser Strömung kam es zu verschiedenen Gruppierungen. Ausschlaggebende Impulse waren zum einen der Ruf nach einer nationalen Literatur

¹⁸ Vgl. Peter Sprengel: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur. 1870-1900. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende*. München: Beck 1998, S. 30-34.

¹⁹ Vgl. Sprengel (1998), S. 162; sowie Sprengel (2004), S. 168-179.

²⁰ Vgl. Genaueres zu den geistigen Grundlagen: Sprengel (1998), S. 60-98; sowie Peter-Sprengel: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur. 1900-1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*. München: Beck 2004, S. 72-89.

²¹ Vgl. Sprengel (1998), S. 101-102.

von neuer Verbindlichkeit, die Auseinandersetzung mit den Theorien des wissenschaftlichen Positivismus und Empirismus und zum anderen die Rezeption von moderner Literatur aus Frankreich, Skandinavien und Russland.²²

Hauptmann wird meist als Vertreter des Naturalismus betrachtet. Allerdings tragen seine Werke auch symbolische Züge, teils schließen sie auch an die Erzähltradition des poetischen Realismus (vor allem an Storm) an. Herausragend ist Hauptmanns Orientierung an Büchner.²³

Eine Art Gegentendenz zum Naturalismus stellen die beiden Richtungen Neuromantik und Neuklassik dar. An der Schwelle zum 20. Jahrhundert ist ein vermehrter Rückbezug auf die Romantik zum Beispiel durch erneute irrationale Tendenzen und Rückgriffe auf Stoffe der germanischen Sage oder dem Mittelalter, erkennbar. Die Bezeichnung Neuklassik umschließt eine relativ eng umrissene Gruppierung mit festen Zielen (v.a. Dramatik, Paul Ernst, Wilhelm Scholz, Samuel Lublinski).²⁴

Eine zentrale Richtung der Zeit ist der Expressionismus. Generationenkonflikt, allgemeine Ablehnung des Bürgertums, Kritik an einer entfremdeten Existenz und Erneuerung sind Themen der Vertreter/innen. Vermehrtes Interesse galt auch allen möglichen Erscheinungen des Wahnsinns. Mit der Erzählung *Die Ermordung einer Butterblume* nahm Döblin diese Tendenz auf. Sprengel stuft sie als typisch expressionistisch ein. Döblin hingegen betonte seine Unabhängigkeit von den damaligen Strömungen. Die Richtung des Aktivismus kann als Teilströmung des Expressionismus verstanden werden.²⁵

In Literaturgeschichten werden weiters noch der Ästhetizismus (vor allem Hugo von Hofmannsthal, Stefan George) und die Heimatkunst (regionalistische Literatur, Paradigma: Völkische Literatur) angeführt.

Strömungen aus der Kunst wie Impressionismus und Jugendstil zeigten Auswirkungen in der Literatur. Beide Bezeichnungen sind erst im Nachhinein auf Literatur der Jahrhundertwende angewandt worden.²⁶

Weiters gibt es Bezeichnungen wie Gründerzeit, Décadence, Fin de siècle etc., die im Zusammenhang mit dieser Zeitspanne stehen.²⁷

²² Vgl. Sprengel (1998), S. 110-113.

²³ Vgl. Sprengel (1998), S. 387-389.

²⁴ Vgl. Sprengel (2004), S. 100-103.

²⁵ Vgl. Sprengel (2004), S. 91, 109-112, 413.

²⁶ Vgl. Sprengel (1998), S. 113-116; sowie Sprengel (2004), S. 96-100.

²⁷ Vgl. Sprengel (1998), S. 99-102, 119-122.

Die in dieser Arbeit eingehend analysierten Erzählungen treffen alle den Nerv der Zeit. Bei Garschins *Die rote Blume* ist die symbolische Aufladung zentral. Ein zeitgeschichtlicher Anklang kann im Kampf gegen das Böse an sich gesehen werden. Tschechow stellt in den Mittelpunkt seiner Erzählung einen nervösen Helden, der gegen seine Vergänglichkeit ankämpft. Neben dem Motiv des gescheiterten Menschen wird das Jahrhundertthema des Auseinanderklaffens von Stadt- und Landleben aufgegriffen. Hauptmann spricht das Thema der Zerrüttung durch Reizüberflutung aufgrund einer Eisenbahnfahrt an und weist damit auf die fortschreitende Industrialisierung hin. In der Figur des Apostels zeigt er mögliche Folgen einer Überbetonung des Metaphysischen. Döblin nimmt in seiner Erzählung die Thematik der entfremdeten Existenz auf und geht konform mit der expressionistischen Kritik am Bürgertum. Diese zeitgenössischen Thematiken werden von allen Autoren mit dem Motiv des Wahnsinns kombiniert, welches in dieser Zeitspanne, wie schon erwähnt, durchaus zum literarischen Inventar zählte. Der Wahnsinn bietet sich aufgrund seiner Sonderstellung bzw. seiner Außergewöhnlichkeit an, um zeitgenössische Anspielungen oder Auswirkungen der Entwicklungen in ihren Extremen darzustellen.

2.2. Eckdaten zur Psychologie und Psychatriegeschichte in Deutschland

Die Etablierung beider Disziplinen fand im Laufe des 19. Jahrhunderts statt. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts löste sich die Psychologie völlig von der Theologie und Philosophie ab und entwickelte sich bis zur Mitte des Jahrhunderts zu einer eigenständigen Wissenschaft. Das erste psychologische Lehrbuch wurde von Johann Friedrich Herbart 1816 veröffentlicht und galt als Beginn der empirisch-begründeten Psychologie. 1879 gründete Wilhelm Wundt das erste psychologische Labor in Leipzig. Das Fach der Psychologie wurde als naturwissenschaftlich-experimentelle Wissenschaft endgültig institutionalisiert. Trotzdem waren bis etwa 1890 psychologische Diskurse von naturphilosophisch-idealistischen Denkern wie Kant, Georg Wilhelm Friedrich Hegel und Friedrich Wilhelm Joseph Schelling beeinflusst. Um die Zeit der Jahrhundertwende sind in der Psychologie viele

Teildiskurse und verschiedenste Ansätze, die grundlegend für spätere Weiterentwicklungen waren, entstanden.²⁸

Auch die Anfänge der Psychiatrie liegen im 19. Jahrhundert und ähneln der Entwicklung der Psychologie. In den zwei vorhergegangenen Jahrhunderten wurden geistig gestörte Menschen zusammen mit Verbrechern, Armen und allen, die als Risiko für die gesellschaftliche Stabilität und Sicherheit galten, in Anstalten weggesperrt. Diese Intervention stand unter dem Motto „Ausgrenzung der Unvernunft“. Unter allen Insassen waren etwa zehn Prozent wahnsinnig. Jene, die unter Raserei bzw. Tobsucht litten, erhielten einen Sonderstatus. Sie wurden für Geld zur Schau gestellt und als Monster deklariert. Psychische Störungen galten als unheilbar, Betroffene wurden als unvernünftige Tiere, die dressiert werden können, betrachtet. 1790 kam es dann zu einer Reformbewegung, die unter anderem heilbare und unheilbare Wahnsinnige trennte.²⁹

1803 prägte Johann Christian Reil den Begriff der Psychiatrie durch sein Werk *Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrütung*. Es gilt als Beginn der deutschen Psychiatrie. Diese Phase wurde auch durch den Paradigmenwechsel von unheilbar zu potentiell heilbar vorangetragen. Wie in der Psychologie waren die ersten Jahrzehnte durch den Einfluss von natur-philosophischem und romantisch-idealistischem Denken geprägt. Ab den 30er Jahren entwickelten sich zwei psychiatrische Richtungen: Die Psychiker und die Somatiker bzw. Organiker. Während die Psychiker (z.B. Johann Christian August Heinroth, Carl Wilhelm Ideler) die Krankheit als Resultat von sündhaftem Leben sahen, schrieben die Somatiker (z.B. Friedrich Nasse, Maximilian Jacobi) die Ursache psychischer Erkrankung dem Körper zu. Beide Richtungen lehnten sich an die philosophische Anthropologie, die Ansicht, dass Körper und Seele eine Einheit bilden, an. Schon die ersten Lehrbücher versuchten systematisch Klassifizierungsmuster für psychische Störungen zu bilden. Auch fallen in diese Zeit die Gründungen moderner Heilanstalten (nach französischem Vorbild). In den 40er Jahren brachte

²⁸ Vgl. Olaf Schwarz: Das Wirkliche und das Wahre. Probleme der Wahrnehmung in Literatur und Psychologie um 1900. Kiel: Ludwig 2001, S. 58. Neuere psychologische Ansätze: Empiriekritizismus v. Ernst Mach, Gedächtnispsychologie v. Hermann Ebbinghaus und Georg Elias Müller, Kinder- und Jugendpsychologie Weiterentwicklung (Oswald Külpe, Alexius von Meinong, Karl Bühler, Lew S. Wygotski, Jean Piaget), Charakterkunde v. Ludwig Klages und Ernst Kretschmer, Aktpsychologie v. Franz Brentano, Funktionspsychologie v. Carl Stumpf, phänomenologische Betrachtungen v. Edmund Husserl, Massenpsychologie v. Gustave Le Bon, Zentrierung der unbewußten Antriebe durch Sigmund Freud und Josef Breuers Psychoanalyse, Varianten der Tiefenpsychologie z.B. bei Alfred Adler, Wilhelm Reich, Carl Gustav Jung, Erich Fromm; hermeneutische Ansätze zu einer Werkpsychologie v. Wilhelm Dilthey, Henri Bergson, Eduard Spranger, Karl Jasper; amerikanische Ansätze des Behaviorismus, Pragmatismus und Operationalismus v. John B. Watson, George H. Mead und William James; Gestaltauffassungen von Christian von Ehrenfels, Wolfgang Köhler, Max Wertheimer. Weitere Ansätze: Völkerpsychologie, Tierpsychologie, Pharmakopsychologie, medizinische Psychologie, Psychopathologie.

²⁹ Vgl. Meike Hillen: Die Pathologie der Literatur. Zur wechselseitigen Beobachtung von Medizin und Literatur. Frankfurt am Main: Peter Lang 2003, S. 23-30.

Wilhelm Griesinger einen neuen, neurophysiologischen Ansatz, der das naturwissenschaftliche Denken betont, in den Diskurs. Dieser etabliert sich und wurde in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zum stabilen Paradigma der psychiatrischen Krankheitslehre. Damit einher geht die Zurückweisung der Philosophie innerhalb der psychiatrischen Debatte. Wichtig im Zusammenhang mit der Entwicklung des Wahnsinns in der Literatur ist Griesingers Bewertungsmaßstab zur Unterscheidung von normalen und anormalen Verhalten. Dieser wird auf dem bürgerlichen Werte- und Normensystem aufgebaut. Das bedeutet, dass jeder, der diesem Maßstab nicht gerecht wurde, ein „potentieller Kandidat“ für die Irrenanstalt war. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts herrschen vor allem zwei Richtungen vor: Die experimentelle Psychologie (z.B. Emil Kraepelin, Pierre Janet) und die dynamische Psychiatrie (z.B. Jean-Martin Charcot, Freud). Um 1900 werden die zurückgewiesenen philosophischen Ansätze wieder anerkannt, der hirnanatomische Ansatz von Griesinger wurde in der klinischen Psychiatrie fortgesetzt.

Bezogen auf die Betreuung von psychisch Gestörten weist Hillen auf eine Studie von Ernst Köhler hin, die besagt, dass die Psychiatrie des 19. Jahrhunderts für Privilegierte war, Arme größtenteils ausschloss. Bemerkenswert ist auch der dort enthaltene Verweis, der besagt, dass die psychiatrischen Anstalten noch gegen Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts ohne fachmännische Betreuung und ärztliche Kontrolle auskommen mussten.³⁰ Dies ist vor allem auch im Zusammenhang mit der Erzählung von Garschin und seinen eigenen Erlebnissen und Beobachtungen der damaligen russischen Psychiatrien von Bedeutung.

Um 1900 galten Psychologie und Psychiatrie als voneinander getrennte Diskurse, ihr gemeinsamer Gegenstand ist nach wie vor die menschliche Psyche.³¹

³⁰ Vgl. Hillen (2003), S. 29-30. Verweis auf eine Studie von Ernst Köhler: Arme und Irre. Die liberale Fürsorgepolitik des Bürgertums. Berlin 1977.

³¹ Vgl. Schwarz (2001), S. 49-89.

3. Historische Wahnsinnsdarstellung und Psycho(patho)logie

Medizin und Literatur stehen seit der Antike in enger Beziehung zueinander. Die Darstellung von Krankheiten hat immer schon Eingang in die Literatur gefunden. Die Auseinandersetzung, der Umgang und die Intensität der Beschäftigung unterliegen dabei immer dem Wandel der Zeit. Zudem ist zu berücksichtigen, dass das, was zu einer bestimmten Zeit als Krankheit bezeichnet wurde, heute teils keine Geltung mehr hat. Zu den bevorzugten Krankheiten der Literaturgeschichte zählt die Geistesstörung.³²

Als Quelle für die literarische Umsetzung von Wahnsinn spielen häufig Beschreibungen von Krankheiten der Schriftsteller selbst, in Briefen, Tagebüchern und ähnlichem eine Rolle. Hier können zum Beispiel Friedrich Hölderlin, August Strindberg und Robert Walser genannt werden. Auch kann an Garschin angeschlossen werden, der Erlebnisse seiner Erkrankung (z.B. Anstaltsaufenthalt) literarisch eingebettet hat. Weiters kann auch Büchners *Lenz* genannt werden, dessen Quelle ein Bericht über die geistige Krankheit des Schriftstellers Jakob Michael Reinhold Lenz war.

Gegenüber dieser subjektiven Betroffenheit, der Innenperspektive einer geistigen Erkrankung als Quelle für eine literarische Wahnsinnsdarstellung, steht die beobachtende Außenperspektive, die auf der medizinischen Ausbildung einiger Schriftsteller beruht. Als Folge der ärztlichen Betätigung und der damit verbundenen besonderen Auseinandersetzung mit (psychischen) Erkrankungen wurden einige Beobachtungen und Erlebnissen literarisch umgesetzt. Neben Schnitzler und Benn sind zum Beispiel die für diese Arbeit zentralen Autoren Döblin und Tschschow zu nennen.³³

Durch die Verknüpfung von Literatur und Medizin wird auch die historische Entwicklung sichtbar. Es besteht ein Zusammenhang zwischen wissenschaftlicher Erkenntnis und der Behandlung des Themas in der Literatur.³⁴ In vielen Werken finden sich die damals gängigen Diskurse der Psycho(patho)logie eingeschrieben.

³² Vgl. Ingrid Daemmerich / S. Horst: Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch. Tübingen, Basel: Francke Verlag 1995², S. 223, sowie Frank Degler / Christian Kohlroß: Epochenkrankheiten in der Literatur. In: Degler, Frank / Kohlroß, Christian (Hg.): Epochen/Krankheiten. Konstellationen von Literatur und Pathologie. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2006, S. 18, sowie Dietrich von Engelhardt: Medizin und Literatur in der Neuzeit – Perspektiven und Aspekte. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 3 (1978), S. 351-355.

³³ Vgl. Engelhardt (1978), S. 362, 365. Robert Walser äußerte sich in Briefen und Gesprächen zu seiner psychischen Erkrankung, Strindberg schrieb über seine Schizophrenie.

³⁴ Vgl. Engelhardt (1978), S. 377-378.

Als Beispiel kann hier E.T.A. Hoffmann genannt werden, aber auch Garschin, der auf die für damals real geltenden Zustände in Irrenanstalten hinweist.

Auch gelten bestimmte Krankheiten einer Epoche mehr zugehörig als einer anderen. Während zum Beispiel im Biedermeier Depression und Melancholie im Vordergrund standen, wurden Schizophrenie und Paranoia in der Zeit um 1900 literarisch besonders häufig umgesetzt. Wie erwähnt, wurden geistige Störungen nicht nur in bestimmten Epochen thematisiert, sondern haben eine gesamt-literaturhistorische Wichtigkeit.³⁵ Es stellt sich die Frage, warum gerade Wahnsinn so häufig literarisch gestaltet wurde. Auf der einen Seite steht die große Faszination am Abweichenden, oft nicht Erklärbaren. Allerdings hat das Motiv des Wahnsinns auch verschiedene Funktionen: 1. Beeinflussung des Handlungsschemas von Schuld und Sühne; 2. Durch die pathologische Entwicklung der Figur findet ihr Zusammenbruch seine Begründung; 3. Die Wahrscheinlichkeit für „wilde Auftritte“ und Leidenschaften ist durch die Erkrankung gegeben und 4. Es können verschiedene Reaktionen der Umwelt gegenüber Geisteskranken gezeigt werden.³⁶ Einige Wahnsinnsdarstellungen dienen dazu, eine bestimmte Moral auszudrücken, dabei gilt die geistige Störung als Strafe für amoralisches, unsittliches Handeln. Weiters werden durch die Erkrankung Spannungsbögen aufgebaut, es wird ermöglicht, vom Alltag Abweichendes zu konstruieren. Auch in der Schilderung des Umgangs mit Wahnsinnigen werden bestimmte soziale und damals geltende Normen mit der zugrundeliegenden Moral aufgezeigt. Außerdem wird die Figur des Wahnsinnigen häufig als Kontrastfigur – vor allem zum vernünftigen Bürger – verwendet.

3.1. Das Motiv des Wahnsinns von der Antike bis heute

Im folgenden Überblick wird ein chronologischer Verlauf der unterschiedlichen Betonungen des Wahnsinnsmotivs gegeben. Es wird allerdings nicht von einer starren Abfolge von Strömungen und Darstellungsweisen ausgegangen, da die verschiedenen Thematisierungen immer wieder aufgegriffen wurden. Es wurde versucht, die Tendenzen der jeweiligen Zeit in den Vordergrund zu rücken. Der Fokus liegt auf epischen Texten.

³⁵ Vgl. Degler/Kohlroß (2006), S. 19.

³⁶ Vgl. Daemmrich/Horst (1995²), S. 368.

In der Antike standen sich Vernunft und Unvernunft, klare Weltsicht und dämonische Besessenheit, apollinische Klarheit und dionysischer Rausch gegenüber. Wahnsinn wurde als Strafe der Götter für Lasterhaftigkeit betrachtet. Diese Ansicht reicht von der Antike über das Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert. Wahnsinn wird in Euripides *Bakchantinnen*, in Aischylos' *Choephoron* und *Eumeniden* sowie in Sophokles' *Ajax* behandelt.³⁷

In religiösen Schriften galt Wahnsinn als heilbar, allerdings nur durch die Gnade der Götter, die durch Reue und Buße erlangt werden konnte.

In der Renaissance wurde Wahnsinn als Resultat unvernünftiger Leidenschaften und zu viel einseitiger Betätigung betrachtet. Dies führte demnach zur Abkehr von der Wirklichkeit und damit in den Zustand geistiger Verwirrung. Als Beispiel gilt Miguel de Cervantes *Don Quixote* (1605/15). Im 15. und 16. Jahrhundert wird die Metapher „Die Welt als Tollhaus“ häufig aufgegriffen. Der Wahnsinn, der die Gesellschaft befallen hat, geht auf die einzelnen Menschen über. Dazu zählen unter anderem Sebastian Brants *Das Narrenschiff* (1494), Thomas Murners *Narrenbeschwörung* (1512) und Erasmus von Rotterdams *Lob der Narrheit* (1509).

Bis in die Aufklärung galt Wahnsinn als Resultat des Nachgehens ungezügelter Leidenschaften. Antoinette Bourignons *La Parole de Dieu ou la vie intérieure* (posthum 1679-1684) oder William Copwers *Lines Written during a Period of Insanity* (1774) sind Beispiele dafür.³⁸

Im 18. Jahrhundert bildete sich der literarische Topos des Irrenhausbesuches heraus. Auf bürgerlichen Reisen wurde in einer Anstalt Halt gemacht, der Besuch wurde schriftlich dokumentiert. Neben Henry Mackenzie *The Man of Feeling* (1771), haben auch Christian Heinrich Spieß *Biographien der Wahnsinnigen* (1795) und Bonaventura *Nachtwachen* (1804) den Topos literarisch umgesetzt.³⁹

In der Klassik und der späteren Strömung des Realismus wurde Wahnsinn häufig tabuisiert. Interessant ist, dass zur selben Zeit, in welcher Johann Christoph Gottsched den Narren von der Bühne verbannte, die Entstehung und Ausdifferenzierung der modernen Psychologie und Psychiatrie anzusetzen ist. Der Narr wurde aus der rationalistisch-aufgeklärten Literatur ausgeschlossen und nur noch in der Satire thematisiert.⁴⁰

³⁷ Vgl. Reuchlein (1986), S. 39, sowie Daemmerich/Horst (1995²), S. 368-369.

³⁸ Vgl. Daemmerich/Horst (1995²), S. 368-370.

³⁹ Vgl. Reuchlein (1986), S. 67, 91, 99-105, 109.

⁴⁰ Vgl. Reuchlein (1986), S. 35-36, 49-54.

Erst in der Frühromantik kam ein neuer, erstmals positiver, Aspekt hinzu. Wahnsinn wurde neben der Ursache für Weltentfremdung als Zeichen künstlerischer Genialität betrachtet. Typische Darstellungen innerhalb der Romantik bezogen sich auf Delirien, Halluzinationen und mystische Erfahrungen aller Art. Neben dem vernünftigen, kontrollierten Menschen steht ein durch ambivalente Gefühle geprägter, irrational Denkender.⁴¹ In der Romantik sind besonders Werke von E.T.A. Hoffmann (z.B. *Der Sandmann* 1816/17; *Das öde Haus* 1817; *Die Elixiere des Teufels* 1815/16) von großer Wichtigkeit für den literarischen Wahnsinnsdiskurs. Interessant für die ausgewählten Erzählungen dieser Arbeit ist E.T.A. Hoffmanns *Lebensansichten des Katers Murr* (1820-22), da hier der Wahnsinn auch in Zusammenhang mit Musik gebracht wird.⁴² Der schon erwähnte Topos des Irrenhausbesuches wird auch von Romantikern wieder aufgenommen, allerdings eher amüsant gestaltet. Wahnsinn wird zum Beispiel in Ludwig Tiecks Novelle *Die Reisenden* (1824) nicht als bedauernswerter Zustand, sondern als interessante Möglichkeit der Lebensgestaltung gesehen.⁴³ Der frühe Tieck hingegen stellte den Wahnsinn eher dramatisch dar (Erzählung *Ryno* von 1791). In *William Lovell* (1795/96) wird Wahnsinn sowohl positiv wie auch negativ dargestellt.⁴⁴ Nicht als Besuchsort, sondern als durchgehender Handlungsort wurde die Irrenanstalt von Tschechow in seiner Erzählung *Krankenzimmer Nr. 6* (1892) eingehend behandelt. Wahnsinn, verbunden mit dem Künstlertum, zeigen Franziska Gräfin zu Reventlows kurze Erzählung *Wahnsinn* (1896) und E.T.A. Hoffmanns *Ritter Gluck* (1809) auf.

Im 19. Jahrhundert wurden ganze Krankheitsstudien entworfen, die auch soziale und genetische Faktoren mitberücksichtigten. Auslöser für den Wahnsinn war neben der schon genannten Sündhaftigkeit und dem Hang zum Verbrechen auch die Gesellschaft. Bestimmten Menschengruppen (allen voran den Künstler/innen) wurde zu wenig Verständnis entgegen gebracht, was in Isolation und Wahnsinn enden konnte. Aber auch Armut, Unterdrückung und verhinderte Entwicklung bzw. Entfaltung führen zur Flucht in eine psychische Krankheit. Beispiel hierfür sind Nikolai Gogols *Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen* (1835), Emile Zolas *L'Œuvre* (1886) und Charlotte Perkins Gilmans *The Yellow Paper* (1892). Die Hauptperson in

⁴¹ Vgl. Daemrich/Horst (1995²), S. 369-371.

⁴² Vgl. Reuchlein (1986), S. 262-263.

⁴³ Vgl. Reuchlein (1986), S. 116-122.

⁴⁴ Vgl. Reuchlein (1986), S. 239.

Alexander Puschkins Novelle *Pique-Dame* (1833) flüchtet nicht in den Wahn, verfällt diesem allerdings durch die Verlockung von schnell verdientem Geld.⁴⁵

In diesem Zeitraum ist eines der am häufigsten von der Sekundärliteratur behandelten Werke bezüglich der Darstellung eines Verlaufs einer psychischen Krankheit Büchners Novelle *Lenz* (1835).

An die Zeit der besonderen Faszination am Wahnsinnsmotiv schließt eine Zeit der vermehrten Thematisierung der Angst vor Geistesstörungen und die damit inkludierte Absonderung Erkrankter in Irrenanstalten an. Erwähnenswert ist hier Hauptmanns Roman *Der Narr in Christo Emmanuel Quint* (1910), Heyms *Der Irre* (1911) und Carl Einsteins *Der Besuch im Irrenhaus* (1913).

Die Strömung des Naturalismus betonte ebenso das Pathologische und brach bewusst mit der vorhergehenden klassizistisch-realistischen Kunstauffassung.⁴⁶

Im Expressionismus wurde ebenfalls die Figur des Irren und Abweichungen in jeder Hinsicht ins Zentrum gerückt. Der Wahnsinnige stand, wie auch schon in Strömungen zuvor, als Kontrastfigur gegenüber dem normalen, verachteten Bürger. Er galt als unvernünftig, ihm wurden Tugenden wie Selbstdisziplin, Arbeitsfreude, Ordnung, soziale Anpassungsfähigkeit und Affektkontrolle abgesprochen. Wahnsinn galt auch in dieser Periode als Flucht aus der unerträglichen Realität, psychische Störungen wurden zum Zweck von Kultur- und Gesellschaftskritik verwendet. Autoren wie Robert Musil, Franz Kafka, Benn, Schnitzler und Thomas Mann sind in diesem Zusammenhang erwähnenswert.⁴⁷

Reuchlein spricht davon, dass in den Jahren von 1900-1940 generell in allen Strömungen das Gesunde als langweilig, durchschnittlich, reizlos und irrelevant galt. Neu in dieser Zeit war vor allem die Ansicht der literarischen Wahnsinnsdarstellung im Vergleich zum psychiatrischen Wahnsinnsverständnis der Forschung. Bisher wurden die in der Literatur gestalteten psychischen Krankheiten als psychiatrisch unhaltbar, als unrealistisch und falsch betrachtet. Erstmals wurde der dargestellte Wahnsinn nicht mehr auf psychiatrische Richtigkeit bzw. Wirklichkeitstreue geprüft, sondern wurde ästhetisch vollkommen positiv betrachtet. Die Aufgabe der Kunst war es demnach nicht, Wahnsinn wissenschaftlich korrekt zu gestalten.⁴⁸

⁴⁵ Vgl. Daemmrich/Horst (1995²), S. 368-372.

⁴⁶ Vgl. Reuchlein (1986), S. 15.

⁴⁷ Vgl. Peter Bekes / Johannes Vittinghoff: Das Leiden an der Normalität. In: Praxis Deutsch 100 (1990), S. 83-84, sowie Thomas Anz: Schizophrenie als epochale Symptomatik. In: Degler, Frank / Kohlroß, Christian (Hg.): Epochen/Krankheiten. Konstellationen von Literatur und Pathologie. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2006, S. 121, sowie Rita Wöbkemeier: Erzählte Krankheit. Medizinische und literarische Phantasien um 1800. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1990, S. 1.

⁴⁸ Vgl. Reuchlein (1986), S. 17-22.

Während des 2. Weltkrieges ging das Interesse an psychischen Störungen innerhalb der Literatur stark zurück. In den Nachkriegsjahren setzte die Beschäftigung mit dem Motiv des Wahnsinns langsam wieder ein. Wohingegen bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts vor allem das Drama im Mittelpunkt der Beschäftigung mit der Wahnsinnsthematik stand, wurde nun der Schwerpunkt auf epische Texte verlagert. In der Forschung wurde erstmals die Frage gestellt, was Literatur für die Psychiatrie leisten kann, nicht nur umgekehrt.⁴⁹

Auch seit den 1970er Jahren wurde Wahnsinn vermehrt in Literatur, Kunst und Film dargestellt, das Interesse brach bis heute nicht ab.⁵⁰ Moderne Auseinandersetzungen sind zum Beispiel Joanne Greenberg *I never promised you a rose garden* (1964, deutsch 1978), Ingeborg Bachmann *Malina* (1971), Wolfgang Bauer *Der Fieberkopf* (1976) und Paulus Hochgatterer *Über die Chirurgie* (1993).

3.2. Literarischer Wahnsinn und die Entwicklungen der Psycho(patho)logie des späten 18. und 19. Jahrhunderts

Im frühen 19. Jahrhundert waren die vorherrschenden Strömungen Klassik und Romantik, die häufig als gegensätzlich aufgefasst wurden. Während in der Klassik das Schöne und Gesunde betont wurden, waren in der Romantik das Hässliche und die Krankheit im Mittelpunkt. Reuchlein betont, dass aber auch schon in den Ausläufern der Aufklärung, im Sturm und Drang und eben auch in der Weimarer Klassik Phänomene der psychischen Krankheit eine Rolle spielten. In der Romantik war allerdings die Intensität in der Beschäftigung mit dem Motiv des Wahnsinns deutlich verstärkt. So kam es auch zu neuen Perspektiven und Fragestellungen. Rationalität und bürgerliche Normen, Werte und Moral werden in der romantischen Literatur nicht mehr bestätigt, sondern in Frage gestellt. Auch hat sich in der Weiterentwicklung der Psychologie und Psychiatrie in der Zeit der Romantik einiges verändert. War der psycho(patho)logische Diskurs im 18. Jahrhundert noch relativ homogen, entstanden im frühen 19. Jahrhundert mindestens vier verschiedene seelenkundliche Richtungen (die positivistische Psychiatrie, die positivistische Psychologie, die romantische Psychopathologie und die restaurative Psychiatrie bzw. Psychologie). Ähnlich wie in den Strömungen vor der Romantik wurde auch in der

⁴⁹ Vgl. Reuchlein (1986), S. 24-31.

⁵⁰ Vgl. Reuchlein (1986), S. 32-33.

Psycho(patho)logie Wahnsinn bis ins späte 18. Jahrhundert ausschließlich negativ verstanden als

ein Zustand, in dem durch die Störung der Vernunft die Fähigkeit zur Erkenntnis völlig blockiert sei oder wo der Kranke, soweit er doch einmal eine gewisse Einsicht verrate, bestenfalls das zu wissen vermöge, was der Vernunft auch zugänglich sei.⁵¹

Ab dem frühen 19. Jahrhundert wurde weder in der Literatur noch in der Seelenkunde dieses Krankheitsverständnis fortgetragen. Die Lehre des Arztes Franz Anton Mesmer wirkte sich stark auf die romantischen Schriftsteller aus, fand in viele Werke Eingang. Zustände wie Schlaf, Traum, Wahnsinn und Delirium wurden neu gedeutet und auch positiv begriffen. Wie im Überblick schon erwähnt, sind hier vor allem Werke von E.T.A. Hoffmann, aber auch von Tieck interessant.

Reuchlein betont, dass Hoffmann sich in seiner Darstellung an den damaligen Diskurs der Psycho(patho)logie anlehnte. Wohingegen die Ursache des Wahnsinns im 18. Jahrhundert auf unkontrollierte Leidenschaften und Affekte zurückgeführt wurde, wurde im frühen 19. Jahrhundert zwischen Leidenschaften und Affekten unterschieden. Besonders Immanuel Kant hat hier einen wichtigen Beitrag geleistet. Es kam zu einer Verschiebung des Wahnsinnsverständnisses. Dabei wurden Leidenschaften in den Vordergrund gestellt, galten als primäre Ursache geistiger Störungen. Dies inkludierte, dass Wahnsinn nun nicht mehr als Determiniertheit von Affekten gesehen, sondern als selbstverschuldet betrachtet wurde. Er war das Resultat von moralischer Schwäche, Unvernunft und Verwerflichkeit des Charakters. E.T.A. Hoffmann schließt in seinen Erzählungen hier an, auch er unterscheidet zwischen guten und schlechten Leidenschaften. In der Spätaufklärung und der Klassik herrschte die Meinung, dass die meisten Leidenschaften auch positiv sein können, nur dürfen diese nicht Hauptzweck sein.⁵²

Sichtbar wird diese Unterscheidung im Vergleich der Figur des Irren des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Reuchlein geht dabei auf das bürgerlich-adelige Establishment, auf die restaurative Psycho(patho)logie und die romantische Literatur ein.

Im auslaufenden 18. Jahrhundert gab es in der Literatur und Seelenkunde zwei Grundtypen von Wahnsinnigen: 1. Der bürgerlich, moralische und bemitleidenswerte Verrückte und 2. Der unbürgerliche, amoralische und verachtenswerte Irre. Während der positive Wahnsinnige grundsätzlich gute Leidenschaften hegt, sind im negativen

⁵¹ Reuchlein (1986), S. 230.

⁵² Vgl. Reuchlein (1986), S. 222-231, 269-279.

Irren nur schlechte Leidenschaften zu finden. Gut und schlecht kann hier mit bürgerlich und unbürgerlich gleichgesetzt werden. Affekte und Begierden gehen beide Typen nach. In dieser Zeit wurden Gesundheit und Krankheit als Teile eines kontinuierlichen Spektrums gesehen. Psychologie und Psychopathologie wurden noch als zusammengehörig verstanden.

Auch im bürgerlich-adeligen Establishment und der restaurativen Psycho(patho)logie des frühen 19. Jahrhunderts gab es zwei Typen von Irren. Der als positiv betrachtete, bürgerlich gesinnte Typus wurde literarisch kaum umgesetzt. Die Ursache seiner Erkrankung war somatisch oder bedingt durch heftige Affekte. Der negative Typus war vorherrschend. Seine psychische Störung beruhte auf seinen sinnlichen Leidenschaften, Sünden und seinem unbürgerlichen Charakter. Ins frühe 19. Jahrhundert fällt auch die Spaltung von Psychologie und Psychopathologie und eine parallel laufende Trennung (bereits sichtbar in den genannten Typen) von Wahnsinn und Bürgerlichkeit. Die damalige Seelenkunde war keine homogene, in diesem Punkt – der Gegenüberstellung von geistig Gestörten zu Normalbürgern – war die Auffassung allerdings einheitlich. Normales und pathologisches Verhalten wurden stark getrennt, Gesundheit und Krankheit als heterogene Zustände aufgefasst. Die Psychologie setzte das gesunde Seelenleben ins Zentrum, die Psychopathologie psychische Krankheiten mit ihren Symptomen.

In der romantischen Literatur (des frühen 19. Jahrhunderts) ist das Bild des Wahnsinnigen deutlich vielfältiger. Reuchlein sieht hier vier Typen des Irren. Der erste Typus hebt sich von den anderen dadurch ab, dass er sich als einziger durch einen bürgerlichen Charakter auszeichnet. Er erinnert an den ersten Typus des bürgerlich-adeligen Establishments. Auch er leidet unter einer psychischen Störung aufgrund einer somatischen Erkrankung oder zu heftiger Affekte. Die Umwelt reagiert auf ihn mit Mitleid. Alle anderen drei Typen sind unbürgerliche Wahnsinnige. Der negativste Irre kann ident gesehen werden mit dem zweiten Typus des bürgerlich-adeligen Establishments (er geht seinen sinnlichen Leidenschaften nach, gilt als lasterhaft, die Folge ist Distanzierung und Abscheu seines Umfeldes). Neu sind die zwei außerbürgerlichen aber (teils) positiv bewerteten Verrückten, die den Hauptanteil der in der romantischen Literatur geschilderten Wahnsinnigen ausmachen. Beide sind gekennzeichnet durch einen romantischen Charakter. Wohingegen der eine seinen sinnlichen Leidenschaften nachgeht, daher einen „gemischten“ Charakter hat, liegt die Ursache der Erkrankung beim anderen in

seinem Streben nach Höherem (rein positiver Charakter). Sie stellen die romantische Künstlernatur dar, welcher Sympathie entgegengebracht wird. Sichtbar wird, dass in dieser Phase Wahnsinn großteils im außerbürgerlichen Bereich angesiedelt ist. Interessant ist, dass in der Romantik nicht jede psychische Krankheit als positiv bewertet wurde. Besonders der zügellose Wahnsinnige, der seinen Begierden und Trieben unterworfen ist, wird negativ gekennzeichnet. Allerdings wurde dieser Typus in der Literatur selten behandelt.

Das Bürgertum des frühen 19. Jahrhunderts sah im Irren einen lasterhaften, amoralischen Menschen (v.a. eben die bürgerlich-adelige Klasse), der „romantische“ Teil des Bürgertums hingegen sah den Wahnsinnigen durchaus auch als positive und sympathische Figur, die über das bürgerlich-irdische Leben hinausgeht. Aus diesen zwei Ansichten entwickelten sich auch die für damals typisch geltenden literarischen Stereotypen des Wahnsinnigen: Den negativen, irren Verbrecher und den positiven, verrückten Poet bzw. Seher. Dies führte dazu, dass der Verrückte noch im Übergang zum 19. Jahrhundert als Bedrohung der bürgerlichen Vernunft betrachtet wurde und das Motiv des Wahnsinns, wie erwähnt, oft nur in einen satirischen Rahmen gesetzt wurde. Ein Beispiel hierfür wäre Bonaventuras satirischer Roman *Nachtwachen*. Spätere rationalistische Narren- und Wahnsinns-satiren thematisierten die außerbürgerliche Unordnung und Unvernunft. Die romantischen Texte wollten gerade das Gegenteil – die bürgerlichen Normen und das aufgeklärte Denken (teils durch das Prinzip der romantischen Ironie) kritisieren. Sie machten sich nicht lustig über Verrückte, sondern verwendeten sie als Gegenpol zu beschränkten Bürgern.⁵³

In der Romantik wurde das Wahnsinnsmotiv sowohl im märchenhaften-phantastischen aber auch im realistischen Rahmen behandelt. Dies kann anhand zweier Werke E.T.A. Hoffmanns gezeigt werden. In der Novelle *Der goldene Topf* (1814) dient der Wahnsinn dem Erzeugen einer halluzinierten Traum- und Wahnwelt, die als normal verstanden wird. Im Gegensatz zu dieser märchenhaften Gestaltung des Motivs wird in *Der Sandmann* die Entstehung und Geschichte eines Verrückten ganz real erzählt. Anders als in anderen Erzählungen Hoffmanns ist der Wahnsinn hier nicht bewusstseins- oder persönlichkeitsweiternd, sondern wird rein negativ verstanden. Mit diesem Erzähltext schließt Hoffmann an negative Traditionen der

⁵³ Vgl. Reuchlein (1986), S. 280-307.

Wahnsinnsdarstellung an. Im Unterschied zu Texten aus dem 18. Jahrhundert, in denen der Wahnsinn immer von der Außenperspektive betrachtet wird, wechselt Hoffmann zwischen Außen- und Binnenperspektive. Interessant ist Reuchleins Anmerkung, dass in der Romantik zwar schon detaillierte Schilderungen psychischer Störungen vorhanden waren, allerdings sind diese nicht so wirklichkeitsnahe, wie meist geglaubt wird. Er deutet auf die häufig auftretenden märchenhaften Elemente hin, die die realistischen Beschreibungen eindämmen. Ein Beispiel hierfür ist die Verwendung der Augen in *Der Sandmann* oder märchenhafte Elemente in der Erzählung *Das öde Haus*.

Im frühen 19. Jahrhundert wurden im Gegensatz zum 18. Jahrhundert, in dem vor allem die Genese der psychischen Erkrankung im Mittelpunkt stand, die Entstehung und die Symptome des Wahnsinns betont. „Der Wahnsinn, als Zustand für sich und nicht mehr bloß als Folge und Endpunkt einer vorangehenden Geschichte, wurde damit literaturfähig.“⁵⁴ Diese Entwicklungstendenz der Literatur entspricht jener in der Psycho(patho)logie, in welcher der Fokus auf der Präzisierung der Symptome lag.⁵⁵

Bevor das Interesse an psychischen Störungen in der Literatur abklang, veröffentlichte Büchner die Novelle *Lenz* (1835). In der Sekundärliteratur werden sowohl romantische wie auch realistische Züge hervorgehoben. Büchner verwendet als Quelle die psychische Erkrankung des Schriftstellers Jakob Michael Reinhold Lenz und führt so mit seiner Novelle die Tradition der Künstler- und Wahnsinnsdichtung fort. Sein Held ist aus der bürgerlichen Welt ausgestiegen, kann den moralischen, religiösen und sozialen Standards trotz gutem Willen nicht genügen. Als Therapie wird Beschäftigung angeordnet, auch die Natur gilt als Hilfe gegen sein Seelenleiden. Es wird versucht, einen religiösen Sinn hinter der Krankheit zu erkennen. Interessant ist, dass einige dieser Elemente in der Wahnsinnsdarstellung des späten 19. Jahrhunderts (besonders auch in den für diese Arbeit ausgewählten Erzählungen) wieder aufgegriffen wurden. Büchners Novelle kann so als eine Art Vorbild der folgenden „Wahnsinns“-Literatur gesehen werden. Sie wird häufig als Vorläufer von Expressionismus und Moderne betrachtet. Büchner bricht aber auch mit der Tradition des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Er stellt nicht eine moralische oder religiöse Verfehlung als Ursache des Wahnsinns heraus, sondern sieht ihn als neutrale pathologische Erkrankung. Hier kann auch wieder eine

⁵⁴ Reuchlein (1986), S. 352.

⁵⁵ Vgl. Reuchlein (1986), S. 312-329, 342-353.

Parallele zur Psycho(patho)logie der Zeit gezogen werden – denn Krankheit wurde nicht (mehr) als Resultat einer unbürgerlichen Lebensweise gesehen. Die Ursache der Erkrankung wird zudem gar nicht erläutert, dies zeigt erneut die Verschiebung des Interesses auf die Symptome der Krankheit. Erkennbar ist das auch am Stil der Novelle, Büchner schreibt deskriptiv, nicht kausal-analytisch bzw. begründend. Damit werden die Tendenzen der Romantik verschärft. Anders als die Romantiker wird der Wahnsinn aus einer antibürgerlichen Position gezeigt, der Held hat mit den bürgerlichen Werten gebrochen. Auffallend ist, dass die psychische Störung nicht als „die“ Störung an sich verstanden wird, sondern dynamisch, als ein sich Veränderndes.⁵⁶

In der Mitte des 19. Jahrhunderts ging das Interesse am Motiv des Wahnsinns völlig verloren. Psychische Krankheiten galten als unverständlich, fremd und unzugänglich und damit als sinnloses Motiv für die Literatur. Die Tendenz der bürgerlich-realistischen Literatur ging gegen eine Thematisierung des Wahnsinns und rückte den gesunden Menschen wieder ins Zentrum. Daher sind eher wenig literarische Verarbeitungen von psychischen Störungen in der Zeit zwischen 1835 und 1880 entstanden. Reuchlein erwähnt Kellers *Der grüne Heinrich* (1853/55, zweite Fassung 1879/80), in dem Wahnsinn allerdings eine Randerscheinung darstellt. Längere Passagen zu dieser Thematik wurden bis zur zweiten Fassung herausgestrichen. Weiters kann hier Raabes *Deutscher Mondschein* (1873) genannt werden. Wahnsinnsdarstellungen sind auch in der damaligen Trivialliteratur zu finden. Im Psycho(patho)logiediskurs wurde in dieser Phase die literarische Wahnsinnsdarstellung abgelehnt. Diese sei einseitig, falsch und ungenügend.⁵⁷

Um 1890 fand wieder eine vermehrte Auseinandersetzung mit dem Motiv des Wahnsinns statt. Innerpsychische Prozesse weckten erneutes Interesse und führten bis zum Expressionismus zur erhöhten Zentralisierung der Figur des Irren. Bis ins späte 19. Jahrhundert haben sich Literatur und Psycho(patho)logie völlig auseinander bewegt.

⁵⁶ Vgl. Reuchlein (1986), S. 372-402.

⁵⁷ Vgl. Reuchlein (1986), S. 366-373.

4. Textanalysen

4.1. Wsewolod Garschin – *Die rote Blume* (1883)

Die rote Blume ist im Sommer 1883 entstanden und wurde wenige Monate später in Russland veröffentlicht. In deutscher Sprache wurde die Erzählung vermutlich erstmals 1887 in der deutschen Tageszeitung *St. Petersburger Herold* gedruckt.⁵⁸ Sie gilt heute als eine der charakteristischsten, besten und bekanntesten Erzählungen Garschins (1855-1888).⁵⁹ Stenborg sieht darin ein psychiatrisches Werk, welches an die biographischen Erlebnisse Garschins sowie an das damalige zunehmende Interesse für psychologische Vorgänge anknüpft.⁶⁰ Garschin beschäftigte sich mit den aktuellen Fragen der damaligen Zeit, vor allem mit dem Leiden der Menschen. Die Frage nach dem Sinn des Lebens ist in vielen seiner Werke angedeutet. Die Auslegungen seiner Erzählung sind vielfältig, der autobiographische Bezug (Garschin selbst litt schon früh unter Melancholie und Depressionen, später entwickelte sich daraus eine ernsthafte Nervenstörung) ist nicht zu übersehen.⁶¹ Die sozial- und gesellschaftspolitischen Einwirkungen sind ebenfalls in vielen seiner Werke deutlich spürbar (v.a. in seinen Kriegserzählungen aus den frühen Jahren). Im Kranken aus der hier behandelten Erzählung finden sich Züge des revolutionären Charakters.⁶²

Garschin machte sich schon lange vor der Veröffentlichung des Prosatexts *Die rote Blume* einen Namen in der Literaturszene und wurde zum Beispiel auch von seinem Zeitgenossen Tschschow sehr geschätzt.⁶³

Literaturforscher sind sich einig, dass es unmöglich ist, Garschin einer literarischen Strömung zuzuordnen. Seine Erzählungen enthalten Züge des russischen

⁵⁸ Friedrich Fiedler hat noch im selben Jahr (1883) die Erzählung ins Deutsche übersetzt und Garschin vorgelesen. Dies findet sich in einem seiner Tagebucheinträge. Vgl. Konstantin Asadowski (Hg.): Friedrich Fiedler. Aus der Literatenwelt. Charakterzüge und Urteile. Tagebuch. Göttingen: Wallstein Verlag 1996, S. 49-50. Es wird davon gesprochen, dass die Erzählung in der deutschen Tageszeitung *St. Petersburger Herold* veröffentlicht wird. Genauer zum tatsächlichen Veröffentlichungszeitpunkt konnte leider nicht ausfindig gemacht werden. In Buchform wurde die Erzählung 1923 in folgendem Werk herausgegeben: Wsewolod Garschin: *Die rote Blume und andere Novellen*. München: Georg Müller Verlag 1923. Mit einem Nachwort von Fega Fritsch.

⁵⁹ Vgl. Horst-Jürgen Gerigk: Vsevolod M. Garšin als Vorläufer des russischen Symbolismus. In: *Die Welt der Slaven*. Vierteljahresschrift für Slavistik 7/3 (1962), S. 257, sowie Lennart Stenborg: *Studien zur Erzähltechnik in den Novellen V.M. Garšins*. Uppsala: Almqvist & Wiksells Boktryckeri Aktiebolag 1972, S. 15, sowie Ellinor Zelm: *Studien über Vsevolod Garšin*. Dissertation. Friedrich-Wilhelms-Universität Berlin 1933, S. 46. Garschin widmete diese Erzählung dem Andenken an den russischen Schriftsteller Turgenew – vgl. Wsewolod Garschin: *Die rote Blume*. Erzählungen. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1989, S. 59. Verweise, die die Erzählung dieser Ausgabe betreffen, werden ab nun mit dem Kürzel GRB im Text angegeben.

⁶⁰ Vgl. Stenborg (1972), S. 129, 146.

⁶¹ Siehe dazu auch Gerigk (1962), S. 286.

⁶² Vgl. Martine Artz: *Claiming the Author. Some Remarks on the Reception of "The red flower"*. In: Henry, Peter / Porodominsky, Vladimir / Girshman Mikhail (Hg.): *Vsevolod Garshin at the turn of the century. An international Symposium in three volumes*. Band II. Oxford: Northgate Press 1999, S. 253-267. Artz beschäftigt sich mit den verschiedenen Interpretationen von Garschins Werk. Er reflektiert vor allem die politischen Auslegungen.

⁶³ Vgl. Luise Schön: *Die dichterische Symbolik V.M. Garšins*. München: Otto Sagner Verlag 1978, S. 12, 14.

Realismus, des Impressionismus, Symbolismus und Naturalismus.⁶⁴ Zu Garschins Vorbildern zählen vor allem Tolstoj, Hans Christian Andersen und Charles Dickens.⁶⁵ Garschin hat mit seinen Erzählungen deutlich zur Weiterentwicklung der russischen Novellistik beigetragen. Sein Interesse für medizinische Prozesse und Erscheinungen sowie das Zentralisieren des Seelenlebens sind typisch für diese Zeit.⁶⁶ Stenborg betont:

Garšin steht ohne den geringsten Zweifel als einer der ersten in der Reihe derjenigen Schriftsteller, die es darauf angelegt haben, den Inhalt des Bewußtseins in lebendiger und 'naturnaher' Form an den Leser heranzutragen.⁶⁷

Wie noch sichtbar wird, hat vor allem die Erzähltechnik (zum Beispiel die wechselnde Erzählerperspektive) zur eindringlichen Bewusstseinsdarstellung beigetragen. Michael Wegner knüpft hier an, meint, dass Garschin und seine Zeitgenossen Tschekow und Wladimir Galaktionowitsch Korolenko die russische Novellistik durch ihre Erzähltechniken in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts zu ihrer Blütezeit brachten.⁶⁸

4.1.1. *Die rote Blume* als autobiographisches Dokument und Zeitzeugnis

„Poetisches und Biographisches, Dichtung und Leben waren bei Garschin wie selten bei einem Schriftsteller aufs engste miteinander verknüpft.“⁶⁹ Da seine Lebensgeschichte seine Schreibweise prägte, wird in diesem Abschnitt auf sein Leben, mit besonderem Bezug auf seine psychische Erkrankung, eingegangen. Es wird auf autobiographische Elemente hingewiesen, die Zustände der russischen Psychiatrie zur Lebzeit Garschins werden mit dem Inhalt der Erzählung verglichen.

Wsewolod Garschin kam 1855 in der Ukraine zur Welt. Schon seine Kindheit war schwierig – der Krimkrieg endete ein Jahr nach seiner Geburt, seine Mutter verließ die Familie, als er fünf Jahre alt war. Infolgedessen musste er seinen Vater schon früh auf viele Reisen begleiten, aufgrund von finanziellen Problemen häufig umziehen. Zelm betont, dass Garschins Jugend zudem geprägt durch terroristische Attentate und Nihilistenprozesse war, die sich, wie in vielen anderen Erzählungen Garschins deutlich wird, auf ihn ausgewirkt haben. Sein Vater stirbt 1870. Durch den nun möglichen Verkauf des Gutes werden Garschins Geldnöte deutlich verringert.

⁶⁴ Genauer nachzulesen z.B. bei Gerigk (1962), S. 289-292, sowie Stenborg (1972), S. 132-146.

⁶⁵ Vgl. Ellinor Zelm: Studien über Vsevolod Garšin. Leipzig: Otto Harrassowitz 1935, S. 77-102.

⁶⁶ Vgl. Stenborg (1972), S. 108-109, sowie Lennart Stenborg: Die Zeit als strukturelles Element im literarischen Werk. Uppsala: Almqvist & Wiksell 1975, S. 30.

⁶⁷ Stenborg (1975), S. 74.

⁶⁸ Vgl. Wsewolod Garschin: Die rote Blume. Leipzig: Reclam 1967, Nachwort von Michael Wegner, S. 198.

⁶⁹ Garschin (1967), Nachwort, S. 199.

Noch in seiner Schulzeit trat erstmals das wahrscheinlich ererbte Nervenleiden auf, woraufhin er in eine Nervenanstalt in Petersburg gebracht wurde. 1877 meldete er sich freiwillig als Soldat für den russisch-türkischen Krieg. Er wurde verwundet, zum Offizier ernannt und konnte sich einer erneuten Einberufung entziehen. Während dieser Zeit verschlimmerte sich sein psychischer Zustand zusehends (er litt erneut unter melancholischen Depressionen). Nach einem Aufenthalt in der Nervenanstalt von Orel wurde er in die Charkover Irrenanstalt gebracht. Anschließend verbrachte er die Zeit bis zu seiner völligen Genesung auf dem Gut seines Onkels. 1882 kehrte er nach Petersburg zurück und heiratete im Folgejahr die Ärztin Nadezda Michaljovna Zolotilova, die ihn in den nun regelmäßig auftretenden Phasen seiner Krankheit pflegte. Von 1884 bis 1887 lebte er unter ständigem Wechsel von Gesundheit und Krankheit, bis er sich 1888 nach einer qualvollen Nacht in den Treppenschacht eines Flures stürzte und wenige Tage später an den Folgen starb.⁷⁰

Sein Umherziehen, wirtschaftliche bzw. finanzielle Schwierigkeiten, seine Kriegserlebnisse sowie prägende politische Ereignisse (das misslungene Attentat Mlodeckijs auf den Vorsitzenden der obersten Steuerkommission Loris-Melikov beschäftigte ihn sehr) wirkten sich so stark auf seinen Gesundheitszustand aus, dass er lebenslang an Melancholie, Depressionen und Wahnsinn litt. Diese Erkrankungen schränkten zwar teils seine intellektuellen Fähigkeiten ein, wirkten sich jedoch auch positiv auf seine Werke aus, die von Sensibilität und Tiefe geprägt sind.⁷¹ Bezogen auf *Die rote Blume* haben vor allem die Sinnfrage, seine Krankheit und die Zustände, die er selbst in den Irrenhäusern erlebte, Eingang in die Erzählung gefunden. Garschin spricht dies direkt in einem Brief an seinen Freund Faussek an. Dort meint er, noch in der Phase der Niederschrift, dass sich *Die rote Blume* auf seinen Aufenthalt in der Charkover Irrenanstalt (Saburova Daca) bezieht, die Erzählung etwas phantastisch wird, „obgleich es sich in Wirklichkeit um eine ganz reale Sache handelt.“⁷² Der Inhalt der Erzählung beziehe sich auf die Wirklichkeit, nur der Schluss sei frei erfunden. Die Badeszene, in welcher der Kranke unter unmenschlichen Umständen gesäubert wird, entspreche den Erlebnissen Garschins. In der Charkover Irrenanstalt wurde, wie in der Erzählung, mit unmenschlichen Behandlungsmethoden gearbeitet. Eine weitere Parallele ist die Schilderung der schlaflosen Nacht des Kranken (Vgl. GRB, S. 64-65) sowie die Krankheitssymptome (nervöse Rastlosigkeit,

⁷⁰ Vgl. Zelm (1933), S. 12, 16, 31.

⁷¹ Vgl. Schön (1978), S. 8.

⁷² Vgl. Zelm (1935), S. 70 verweist auf einen russischen Text von Abramov, Pam, Gars, S. 46. Auch Henry geht auf diesen Brief von Faussek ein. Vgl. Henry (1983), S. 146.

Erregtheit, Wechsel von gesunden und kranken Phasen) Garschins und des Namenlosen der Erzählung.⁷³ Hervorgehoben wird, dass die „fixe Idee“ ebenfalls ein Charakteristikum Garschins Krankheit war:

Der Gedanke des aktiven Kampfes mit dem Bösen, der sich in Garšins krankem Hirn allmählich zu der Idee steigerte, alle Menschen auf Grund der christlichen Menschenliebe zu verbrüdern und sich dann zum Revolutionsgedanken entwickelte.⁷⁴

Die Ähnlichkeit zur Figur der Erzählung ist augenscheinlich. Hier setzten auch einige Deutungen an, die entweder die religiöse Symbolik oder die revolutionären Anklänge betonen.⁷⁵ Interessant im Zusammenhang mit dem Kampf gegen das Böse und Garschins Biographie ist auch folgende Aussage von Jan Brodal:

The presence of such a strong autobiographical element in 'The red flower' consequently supports the assumption that Garschin regarded it as something of a writer's mission for fight Evil in general as well as in its manifestations in the life of human society.⁷⁶

In diesen Zusammenhang können auch Garschins Einsatz gegen die Hinrichtung eines jungen Revolutionärs (der ein Attentat auf Loris-Melikov plante) sowie sein Kampf gegen Ungerechtigkeit gestellt werden.⁷⁷

Adolf von Rothe veröffentlichte 1895 ein Werk zur Geschichte der Psychiatrie in Russland, welches im Vergleich mit Garschins Schilderung der Anstalt interessant ist.⁷⁸ In diesem Zeitzeugnis sind Anmerkungen zu den Zuständen in psychiatrischen Anstalten der damaligen Zeit (vor allem der 60er Jahre des 19. Jahrhunderts) zu finden. Einiges deckt sich mit den in der Erzählung enthaltenen Beschreibungen der Anstalt und kann auch an Garschins Erfahrungen geknüpft werden. Rothe betont die starke Überfüllung der Irrenhäuser, die ständige Erhöhung der Aufnahmen, trotz gleichbleibender Bettenanzahl. Garschin spricht dies in der Erzählung auch an – er schildert, dass die Anstalt eigentlich für 80 Patient/innen eingerichtet war, allerdings 300 Kranke aufgenommen wurden (da die Anstalt die einzige in der Umgebung war, vgl. GRB, S. 61). Rothe beschreibt weiters eine Anstalt, in der er selbst tätig war. Er berichtet, dass die Ausstattung der psychiatrischen Abteilung ident mit allen anderen

⁷³ Vgl. Zelm (1935), S. 70-72, sowie zu den „klaren“ Phasen Garschins/des Kranken Jan Brodal: The Pessimism of V. M. Garšin. In: Scnado-Slavica Tomus XIX. The seventh international Congress of Slavists. Copenhagen: Munksgaard: Copenhagen 1973, S. 21.

⁷⁴ Zelm (1935), S. 72.

⁷⁵ Vgl. Horst-Jürgen Gerigk: Sergej Netschajew und Max Weber: Zwei Arten von Obsession. Mit einer Nachbemerkung über Wsewolod Garschins Erzählung *Die rote Blume*. In: Kick, Hermes Andrea / Engelhardt, Dietrich von / Gerigk, Horst-Jürgen / Schmitt, Wolfram (Hg.): Besessenheit, Trance, Exorzismus. Münster: Lit Verlag 2004, S. 82, sowie Schön (1978), S. 155-160, sowie Garschin (1967), Nachwort, S. 203-205.

⁷⁶ Brodal (1973), S. 22.

⁷⁷ Vgl. zum Beispiel Zelm (1933), S. 31-35.

⁷⁸ Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf: Adolf von Rothe: Geschichte der Psychiatrie in Russland. Leipzig, Wien: Franz Deuticke 1895, S. 47-53, 61, 80-83. Es wird nur auf die Zeit von 1860-1875 (vorheriges scheint im Zusammenhang mit dieser Arbeit uninteressant, die nachfolgenden Jahre werden von Rothe leider nicht angesprochen) eingegangen.

im Krankenhaus war, einzig die Gitterstäbe an den Fenstern die Abteilungen unterschied. Innerhalb des psychiatrischen Bereichs wurden die ruhigen und unruhigen Patient/innen sowie später auch Frauen und Männer getrennt. Auch hier sind die Parallelen deutlich – Garschin spricht dieselbe Aufteilung der Kranken an (Vgl. GRB, S. 61). Zur Beruhigung wurden Methoden wie Fesselung und Zwangsjacke eingesetzt. Rothe unterstreicht, dass diese Maßnahmen die Kranken nicht ruhig stellten, sondern zusätzliche Hautverletzungen verursachten. Die Zwangsjacke ist am Beginn und Ende der Erzählung zu finden, die Fesselung wird als letzte Methode angewandt, um den Kranken bewegungsunfähig zu machen (Vgl. GRB, S. 59, 81). Weiters erwähnt Rothe auch sogenannte Krankenwärter, die auch in der Erzählung vorkommen. Die Waschmöglichkeiten werden von Rothe ebenfalls angesprochen. Für diese Tätigkeit war ein extra Zimmer vorgesehen. Da der Aufwand meist zu groß war, wurden die Patient/innen selten gewaschen (vgl. Waschraum in der Badeszene der Erzählung, GRB, S. 61-64). Rothe betont weiters, dass die Zustände so schlecht waren, dass eine richtige Krankenbehandlung kaum möglich war. Sehr interessant ist, dass er bei dem Versuch, Patient/innen im Anstaltsgarten der Psychiatrie zu beschäftigen, Aufsehen erregte. Dies scheint zu Garschins Zeit schon in den Alltag übergegangen zu sein, auch die Insass/innen in der Anstalt aus der Erzählung *Die rote Blume* dürfen im Garten arbeiten (Vgl. GRB, S. 72).

Bemerkenswert ist, dass Rothe auch die Privatanstalt von Dr. Frey (im Petersburger Stadtteil Wasili Ostrow), in der sich Garschin selbst eine Zeit lang aufhielt, erwähnt. Ihm zufolge zeichnet sich diese durch einen ausgezeichneten Ruf aus. Bevor Garschin in die Behandlung von Dr. Frey kam war er in der öffentlichen Charkover Nervenheilanstalt Saburova Daca untergebracht. Warum er verlegt wurde, wird nicht erwähnt. Eine naheliegende Erklärung könnten die unmenschlichen Zustände in Charkov sein. In Phasen der Überfüllung kämpften sogar Privatanstalten wie jene von Dr. Frey mit Kapazitätsproblemen. Die Zeit für eine „wirkliche“ Behandlung fehlte. Zelm deutet an, dass Garschins Angehörige vor der Verlegung zu Dr. Frey sogar an eine Unterbringung im Ausland dachten.⁷⁹

Allgemein hat sich die Irrenpflege in Petersburg und Umgebung sehr langsam entwickelt, das erste „Tollhaus“ wurde 1855 gegründet, allerdings kam es erst 1874 zu einem Umdenken und einer wichtigen Weiterentwicklung der Irrenpflege.

⁷⁹ Vgl. Zelm (1933), S. 37.

Garschins Erlebnisse haben sich deutlich auf den Inhalt und Stil seiner Erzählungen ausgewirkt. Sichtbar wurde zudem, dass die Schilderungen sich mit den Zuständen in russischen Nervenheilanstalten der damaligen Zeit decken.

4.1.2. Erzähltechnik

Die Erzählung erstreckt sich über 26 Seiten, die erzählte Zeit bleibt unbestimmt. Die Hauptfigur wird in die Anstalt eingeliefert, es ist die Rede von einigen Tagen und Nächten, in denen die Symptome zunehmen und der Insasse am Ende an Erschöpfung stirbt. Daher ist davon auszugehen, dass die erzählte Zeit nicht länger als ein bis zwei Wochen ist. Stenborg weist darauf hin, dass die erzählte Zeit in fast allen Erzählungen von Garschin sehr kurz gestaltet ist, *Die rote Blume* sogar zu jenen Werken gehört, in der die Handlungsdauer schon etwas länger ist. Die Betonung liegt bei Garschin mehr auf der präzisen Ausgestaltung bestimmter Szenen, Zeitangaben spielen keine Rolle.⁸⁰

Obwohl nur vom Patienten die Rede ist, seine Krankheitsschübe teils relativ genau geschildert werden, ist die Erzählgeschwindigkeit bzw. die Dauer der Erzählung gerafft – die Erzählung ist kürzer als das Geschehen.

Der Aufbau ist chronologisch. Bis auf den Verweis zu Beginn, dass der Insasse schon einmal eine Zeit in einer Heilanstalt verbracht hat, sind keinerlei Rückweise oder Vorweise zu finden. Auch dies ist sehr typisch für Garschins Schreibweise, die Chronologie wird selten gebrochen.⁸¹

Die rote Blume ist streng strukturiert, die Erzählung enthält Anfang, Höhepunkt und Ende. Die Struktur bleibt jedoch im Hintergrund und ist nicht aufdringlich spürbar. Die Spannung der äußeren Handlung ist hintergründig, die Betonung liegt auf den inneren Vorgängen und Stimmungen.⁸² Folgt man Gerigk, ist die Erzählung in sechs Teile gegliedert: 1. Einführung als Art Exposition; 2. Erste Nacht des Kranken; 3. Gespräche, Beginn der Wahnsinnsidee von der Vernichtung des Bösen; 4. Beschreibung der Seelenlage des Kranken, Sichtbarwerden der fixen Idee und Pflücken der ersten Blume; 5. Vernichtung der zweiten Blume; 6. Ruhigstellung des Kranken, seine Flucht, Pflücken der dritten Blume und Tod.⁸³ Diese Gliederung ist

⁸⁰ Vgl. Stenborg (1975), S. 26, 31.

⁸¹ Vgl. Stenborg (1972), S. 75.

⁸² Vgl. Gerigk (1962), S. 280, 282, 287.

⁸³ Vgl. Gerigk (1962), S. 283-284.

auch bezogen auf den Verlauf der Krankheit sinnvoll, wobei Abschnitt eins und zwei zusammengefasst werden können, da sie beide einführen.

Peter Henry weist auf den strukturellen Effekt der Verwendung von Gegensätzen hin. In der Erzählung sind vor allem die Gegensätze Tag/Nacht (Bewegungsdrang/Ruhe bzw. klare Momente/Wahnsinn), Gut/Böse (Mohnblume/Dahlie bzw. Erlöser/Teufel), normal/abnormal und Sieg/Niederlage bzw. Tod zentral.⁸⁴

Garschin zeigt die Geschichte eines Wahnsinnigen, von der Einlieferung bis zu dessen Tod, es gibt keine Nebenhandlung – der Fokus ist sehr eng gehalten. Es gibt keine Einschübe und es wird auch keine weitere Erzählebene eröffnet. Der Personenbestand begrenzt sich auf sehr wenige Figuren, neben dem Irren kommen nur der Arzt und einige Wärter in kleineren Rollen vor. Dies geht sicherlich zum einen aus der novellistischen Form an sich hervor sowie aus dem Fokus Garschins auf innere Vorgänge.⁸⁵

Es handelt sich um einen extradiegetisch-heterodiegetischen Erzähler, der Erzähler ist nicht am Geschehen beteiligt. Es wird in der dritten Person erzählt,

wobei aber durchgehend der Kranke das zentrale Bewusstsein ist. Der Erzähler geht dabei wie das Auge einer Kamera vor: er erfasst nur das, was hier und jetzt im Bewusstsein des Kranken vor sich geht.⁸⁶

Es gibt nicht nur keine Nebenhandlung, dem Kranken mit seinem Seelenleben und seinen Handlungen wird mit jedem Satz der Erzählung gefolgt. Stenborg vermutet, dass Garschin aufgrund des biographischen Bezugs gerade für diese Erzählung die dritte Person verwendet haben könnte.⁸⁷ Obwohl der Erzähler einiges mit den Augen des Wahnsinnigen sieht, ist er deutlich vom Kranken zu unterscheiden. Der Blickwinkel des Erzählers ist nicht deckungsgleich mit jenem der wahnsinnigen Hauptfigur.⁸⁸ Der Erzähler „dient ihm [Garschin] gewissermaßen als Mittler zwischen der unergründlichen Tiefe der Seele des Geisteskranken und dem Leser. Der Erzähler ist gleichzeitig Seismograph und Kommentator.“⁸⁹ Er ruft immer wieder ins Gedächtnis, dass es sich um die Ansicht einer wahnsinnigen Figur handelt, ein gesunder Mensch die Geschehnisse anders erleben und betrachten würde.

Schon auf einen gesunden Menschen wirkte es bedrückend, wie viel beklemmender musste es erst auf die Phantasie eines Menschen mit zerrütteten, erregten Nerven wirken. (GRB, S. 61)

⁸⁴ Vgl. Peter Henry: A Hamlet of his Time. Vsevolod Garshin. The Man, his Works, and his Milieu. Oxford: Willem A. Meeuws 1983, S. 151-156.

⁸⁵ Vgl. Stenborg (1975), S. 95-96.

⁸⁶ Gerigk (2004), S. 81.

⁸⁷ Vgl. Stenborg (1972), S. 80.

⁸⁸ Vgl. Gerigk (1962), S. 272, sowie Stenborg (1972), S.122.

⁸⁹ Gerigk (1962), S. 272.

Der Schmerz bei dieser Prozedur, der schon für einen ruhigen und gesunden Menschen unerträglich ist, schien dem Kranken das Ende von allem zu sein. (GRB, S. 64)

Damit wird eine bestimmte Distanz zum Erleben des Irren geschaffen. Der/die Leser/in kann dadurch problemlos zwischen Wahnwelt und Realität unterscheiden. Generalisierende Bemerkungen (zum Beispiel zum Ansehen des Arztes, vgl. GRB, 68) und wertende Aussagen des Erzählers zum Äußerlichen des Kranken (zum Beispiel: Irre Augen, sinnlose Gedanken, gestörtes Gemüt, wilde Bosheit, vgl. GRB, S. 62, 69) fungieren ebenfalls als Distanzierungselemente.⁹⁰ Trotzdem vermittelt Garschin die ver-rückte Wirklichkeit des Irren. Dies gelingt ihm auch durch die Verwendung des Wortes „scheinen“, welches auch im obigen Zitat enthalten ist. Damit wird die Ansicht des Kranken vorgeführt (Vgl. GRB, S. 62, 64, 74, 77, 78).⁹¹ Der Gebrauch bestimmter Adjektive dient weiters dazu, die Gedanken des Irren an den/die Leser/in heranzutragen (zum Beispiel „finster“, „phantastisch“, „geheimnisvoll“, „krampfhaft“, vgl. GRB, S. 62,72-74, 78).⁹²

Interessant ist, dass in der Erzählung auch Ansprachen an den/die Leser/in enthalten sind. Diese werden mit der Possessivform in der Wendung „unser Kranker“ (Vgl. GRB, S. 68, 73, 74) vollzogen. Stenborg sieht darin eine Technik, dem/der Leser/in klar zu machen, dass es sich hier um eine fiktive Erzählung handelt, und ihn damit trotzdem einbezieht.⁹³ Auch wird mit dieser Ansprache Distanz geschaffen. Obwohl abschnittsweise szenisch erzählt wird, bleibt die Distanz aufrechterhalten, es wird vermittelt dargestellt.

Auffallend sind auch sprachliche und beschreibende Wiederholungen. Hier sind vor allem die Schilderungen von Glaselementen (Fenster, Glastüre), des Gartens und die eisernen Gitterstäbe vor den Fenstern zu erwähnen (Vgl. GRB, S. 61, 65, 69, 71-74, 83).⁹⁴ Die Frequenz der Erzählung ist jedoch einfach gehalten – es handelt sich um singulatives Erzählen.

Besonders ist, dass sich kaum direkte Reden finden. Der Dialog wird von Garschin nicht als Mittel, um die Sprechweise einer Person herauszustellen oder Fakten zu vermitteln, verwendet, sondern um eine psychische Gesamtstimmung wiederzugeben.⁹⁵ Er dient nicht dem Fortgang der äußeren Handlung, sondern deutet innere Vorgänge an. Häufig gibt der Erzähler nur das Resultat oder Andeutungen

⁹⁰ Vgl. Gerigk, (1962), S. 261.

⁹¹ Vgl. Dazu Gerigk (1962), S. 272-273, sowie Henry (1983), S. 158.

⁹² Vgl. Gerigk (1962), S. 285.

⁹³ Vgl. Stenborg (1972), S. 56-58.

⁹⁴ Vgl. Gerigk (1962), S. 284-285.

⁹⁵ Vgl. Gerigk (1962), S. 277.

des Inhalts eines Gesprächs wieder, nicht jedoch die wörtliche Rede. Solche zusammengefasste Reden dienen unter anderem der Verkürzung.⁹⁶ Im Zentrum stehen Gedankenvorgänge. Diese Fokussierung ist typisch für Garschin und knüpft auch an den damaligen Trend der Erzählkunst an, indem das Innenleben der Menschen in den Vordergrund gestellt wurde.⁹⁷ Das Seelenleben der Figuren wird trotz Distanzierungselementen so überzeugend geschildert, dass die vorgeführten krankhaften Gedankenassoziationen bzw. beide Bewußtseinsarten (normal und pathologisch) vom psychiatrischen Standpunkt her von hoher Qualität sind.⁹⁸ Die vorhandenen Fakten werden kurz und präzise auf den Punkt gebracht (Einleitung, Angaben zur Gewichtsveränderung des Kranken), die Vorgeschichte spielt keine Rolle. Bekannt ist Garschin vor allem für seinen Lakonismus – „kurze, knappe, treffende Ausdrucksweise [...] Gedrängtheit, Dichte, Genauigkeit sind ihm wesensmäßig subsumiert.“⁹⁹

4.1.3. Inhaltliche Ebene

4.1.3.1. *Der Kranke und sein Umfeld*

Im Zentrum der Erzählung steht der namenlose Kranke mit seinen Regungen und Handlungen. Er wird Irrer, Kranker, Verrückter und Patient genannt (Vgl. GRB, S. 59, 63, 64 69, 73, 74). Das Alter, seine Herkunft, der mögliche Grund seiner Einlieferung bzw. seine Vorgeschichte werden nicht thematisiert. Der/die Leser/in hat es mit einem losgelösten Helden zu tun.¹⁰⁰ Auch Raum und Zeiteingrenzungen finden, wie schon erwähnt, keinen Platz.

Eingeführt wird der Kranke als geschichtskentlicher Wahnsinniger, der schon einmal eine Zeit in einer Irrenanstalt verbracht hat.

Er sah entsetzenerregend aus. Über dem grauen Anzug, den er während des Anfalls zerrissen hatte, umspannte eine Jacke [...], die langen Ärmel preßten seine Hände kreuzweise an die Brust und waren hinten zusammengebunden. Die entzündeten, weit aufgerissenen Augen (er hatte zehn Tage nicht geschlafen) glühten in reglosem, heißen Glanz; ein nervöser Krampf zuckte am Rande seiner Unterlippe; [...] er ging mit schnellen, schweren Schritten von einer Ecke des Büros in die andere. (GRB, S. 59-60)

Die Symptome seiner Krankheit werden im obigen Zitat schon angesprochen – er ist tobstüchtig, rastlos, schlaflos und nervös. Seine Augen glühen und sind übermüdet.

⁹⁶ Vgl. Stenborg (1972), S. 26, 40-41.

⁹⁷ Vgl. Stenborg (1972), S. 131, sowie Stenborg (1975), S. 25.

⁹⁸ Gerigk (1962), S. 260-261 verweist auf einen russischen Text von Sikorskij: *Krasnyj cvetok. Pamjati Garšina*. SPb. 1889, S. 209-210.

⁹⁹ Schön (1978), S. 18.

¹⁰⁰ Vgl. Dazu auch Gerigk (1962), S. 258.

Interessant ist, dass Garschin allgemein eher selten die äußere Erscheinung seiner Figuren beschreibt.¹⁰¹ Die detaillierte und wiederkehrende Schilderung der Augen des Kranken ist in dieser Erzählung jedoch auffallend. Werden die erste (siehe Zitat oben) und die letzte Beschreibung seiner Augen verglichen, finden sich wiederkehrende Elemente:

Schrecklich bleich, mit eingefallenen Wangen und tief in die Höhlen gesunkenen, glühenden Augen setzte er, schon mit schwankendem Gang und oft stolpernd, seine rasenden Gänge fort und sprach, sprach unentwegt. (GRB, S. 80)

Diese Beschreibung ist jener in der Einführung sehr ähnlich – entsetzenerregend, glühende Augen, die Farbwahl ist gekennzeichnet durch einen Hell-dunkel-Kontrast (grauer Anzug, bleiches Gesicht, dunkle Augenhöhlen). Die Zeit in der Anstalt und seine Wahnvorstellungen haben ihn körperlich und geistig sichtlich geschwächt.

Die Beschreibung seiner Augen spielt vor allem auch im Zusammenhang mit klaren, dem Patienten bewusste Phasen eine Rolle. Denn nachts, bei geschlossenen Augen sind auch seine krankhaften Vorstellungen verschwunden. Seine Halluzinationen, seine Raserei und Tobsucht ruhen. Er wacht immer wieder bei vollem gesunden Bewusstsein auf, ist am Morgen allerdings wieder Gefangener seiner Wahnwelt (vgl. GRB, S. 65). Garschin gibt innerhalb der Erzählung eine mögliche Erklärung:

Vielleicht bewirkte das Fehlen von Eindrücken in der nächtlichen Stille und im Halbdunkel, vielleicht auch die schwache Tätigkeit des Gehirns bei einem eben erwachten Menschen, daß er in solchen Minuten seinen Zustand deutlich erkannte und sich gesund fühlte. Aber dann brach der Tag an; zusammen mit dem Licht und dem Erwachen des Lebens in der Heilanstalt überfluteten ihn wieder die Eindrücke wie eine Welle, und er verfiel wieder dem Irrsinn. (GRB, S. 70)

Die nächtliche Ruhe sowie die reduzierten Eindrücke helfen dem Patienten dabei nicht in Vorstellungen abzugleiten. Interessant ist, dass der Patient auch außerhalb dieser nächtlichen Ruhephasen kurzzeitig symptomfrei ist:

Wo bin ich? Was geschieht mit mir? überlegte er. Und plötzlich trat mit ungewöhnlicher Klarheit der letzte Monat seines Lebens in seine Vorstellung, und er begriff, daß er krank war und woran er litt. (GRB, S. 64-65)

‘Sie wissen, wo Sie sich befinden?’ ‘Natürlich, Herr Doktor! Ich bin in einem Irrenhaus.’ (GRB, S. 66)

Er war sich bewußt, daß er in einem Irrenhaus war; er wußte sogar, daß er krank war. (GRB, S. 70)

Er beschäftigt sich mit seiner Krankheit, versucht klare Gedanken zu fassen. Die hier erwähnte Einsicht wird nur im ersten Drittel der Erzählung angesprochen, die bewussten Phasen bleiben dann aus, sein Realitätsverlust ist dann absolut.

¹⁰¹ Vgl. Stenborg (1972), S. 99-100.

Der Charakter des Kranken wird nicht genauer geschildert. Garschin stellt in dieser Erzählung einen Menschen ins Zentrum, der meint, gegen das Böse kämpfen zu müssen, eigentlich aber gegen sich selbst und seinen Wahnsinn. Gerigk sieht im Kranken die Figur des kämpfenden Menschen schlechthin:

Er kann niemals siegen, und darum müssen wir ihm zusehen, wie wir Sisyphos zu sehen. Der Typ des Helden wird hier von einer ganz anderen Seite her fixiert, weil der Geisteskranke als menschliche Kategorie keinerlei eindeutige, objektive Beziehung mehr zu seiner Umwelt hat.¹⁰²

Der Kampf des Kranken gegen das Böse ist gleich aussichtslos wie Sisyphos Arbeit mit dem Stein. Dieser hat gar keine Möglichkeit die Welt anders zu sehen, er kann sie nur mit seinen, im wörtlichen Sinne, irren Augen wahrnehmen.

Neben der Figur des Wahnsinnigen tritt ein namenloses Kollektiv auf. Es handelt sich um das Anstaltspersonal, dem keine besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird. Betont wird die hohe Stellung des Arztes, der auch Psychiater genannt wird. Unter dem Arzt, dem auch von den Patient/innen hoher Respekt entgegengebracht wird, stehen die Aufseher, Wärter und Krankenpfleger (Vgl. GRB, S. 60, 62, 67, 68, 69, 76-77, 82). Die Aufgabe der Aufseher wird nicht genauer geschildert, sie sind Begleiter des Arztes und für die Essensausgabe verantwortlich. Die Wärter werden als Aufpasser charakterisiert, die im Notfall körperlich eingreifen, beim Baden behilflich sind und unruhige Patient/innen in der Nacht überwachen. Die Krankenpfleger übernehmen kleinere Untersuchungen, sind zum Beispiel für die Gewichtskontrolle der Patient/innen verantwortlich. Einführend werden auch noch ein Schreiber und ein Pförtner erwähnt (Vgl. GRB, S. 59-60). Im Dialog treten nur ein Wärter und der Arzt kurz auf (Näheres dazu im Kapitel Heilungsmethoden).

4.1.3.2. *Symptome und Verlauf der Krankheit*

Zu Beginn der Erzählung, kurz nach der Einlieferung des Patienten, wird ein erster Tobsuchtsanfall geschildert. Die Gedanken des Kranken sind wirr, er bildet sich ein, gequält oder sogar hingerichtet zu werden. Er wird von vier Wärtern überwältigt und es wird versucht ihn zu beruhigen. Der Patient kämpft gegen die Behandlung an, schreit wirre Sätze und fällt dann in einen „todesähnlichen Schlaf“ (Vgl. GRB, S. 64). Im Verlauf werden vor allem diese Tobsucht und seine Wahnvorstellungen geschildert, der Patient ist unruhig, rennt wahllos umher (Vgl. GRB, S. 67-69).

¹⁰² Gerigk (1962), S. 257.

Auf diese Einführung folgt der Kern der Erzählung, der wie erwähnt in fünf (bzw. sechs) Abschnitte eingeteilt werden kann. In der ersten Phase spricht der Patient mit dem Arzt darüber, dass er einen großen Gedanken hegt:

Ein Mensch, der erreicht hat, daß in seiner Seele ein großer Gedanke lebt, ein Gedanke, der die Allgemeinheit betrifft, dem ist es gleich, wo er lebt, was er fühlt. Selbst ob er lebt oder ob er nicht lebt... Ist es nicht so?' [...] 'Und ich habe ihn!' rief der Patient plötzlich. Ich erlangte in Wirklichkeit das, was die Philosophie herausgearbeitet hat. [...] Und deshalb ist es mir ganz gleich, ob Sie mich hier festhalten oder ob Sie mich freilassen, ob ich frei oder ob ich gebunden bin. Ich habe bemerkt, daß es hier noch einige solcher Leute gibt wie mich. Aber für die vielen anderen ist eine solche Lage entsetzlich.' (GRB, S. 66-67).

In dieser ersten Phase ist die Idee des Patienten, besonders und für etwas Bestimmtes auserwählt zu sein, zentral. Noch bleibt unbestimmt, was der Kranke als seine Aufgabe imaginieren wird. Interessant ist, dass er kurz nach diesem Ausschnitt betont, dass die Andersartigkeit der Menschen in der Heilanstalt geschätzt und nicht therapiert werden sollte.

Die weiteren drei Phasen beschäftigen sich dann konkret mit seinen Vorstellungen und Wahnanfällen.

In der ersten dieser drei Hauptphasen entdeckt er die besonderen, grelleuchtenden, hellroten Blumen (Vgl. GRB, S. 72-73). Die Beschreibung seiner Augen spielt auch hier – beim Aufblühen seines Wahnsinns – eine Rolle: Nach der ersten Betrachtung der Blumen sind seine irren Blicke durch wilde Bosheit und Hass kennzeichnet (Vgl. GRB, S. 69). Ab diesem Zeitpunkt sind auch keine klaren Phasen des Patienten mehr zu finden.

Von nun an kann er nicht mehr ruhig schlafen, verliert immer mehr an Gewicht, ist völlig rastlos. Ähnlich wie im Gespräch mit dem Arzt äußert der Patient erneut, dass alle Verrückten besondere Menschen sind und in der Anstalt zusammengekommen waren

um eine Tat zu vollbringen, die er sich verworren als ein gigantisches Unternehmen vorstellte, das auf die Vernichtung des Bösen auf der Erde gerichtet war. Er wußte nicht, worin sie bestand, aber er verspürte in sich genügend Kraft, sie auszuführen. (GRB, S. 70-71)

Der Kranke meint seine Aufgabe gefunden zu haben:

Bei seinem ersten Blick durch die Glastür hatten die roten Blütenblätter seine Aufmerksamkeit erregt, und es schien ihm, daß er in diesem Augenblick die Aufgabe vor sich sähe, die er auf Erden zu vollbringen habe. In dieser leuchtend roten Blume war alles Böse der Welt enthalten. Er wußte, daß aus Mohn Opium hergestellt wird: vielleicht veranlaßte ihn dieser Gedanke, der sich ausweitete und wunderliche Formen annahm, ein schreckliches, phantastisches Gebilde zu erschaffen. Die Blume verkörperte in sich alles Böse; sie hatte alles unschuldige vergossene Blut aufgezogen (deswegen war sie rot), alle Tränen, alle Bitternis der Menschheit. Sie war ein geheimnisvolles, schreckliches Geschöpf, ein Widersacher Gottes – Ahriman, der eine bescheidene, unschuldige Gestalt angenommen hatte. Also mußte man sie abreißen und vernichten. Doch damit nicht genug – man durfte auch nicht zulassen, daß sie beim Sterben ihre ganze Bosheit in die Welt ergoß. (GRB, S. 78)

Das Übel der Welt liegt seiner Imagination nach in den roten Mohnblumen im Anstaltsgarten und muss ausgelöscht werden. Sein Wahn „lädt die alltägliche Wirklichkeit mit einer geheimen Bedeutung auf, die nur dem Kranken sichtbar ist.“¹⁰³

Seinem Glauben nach kann nur er gegen das Böse kämpfen, da nur ihm der Ort des Übels bekannt ist. Von nun an ist alles auf diese Idee ausgerichtet, der Kranke beginnt sich eine Wahnwelt aufzubauen, in der er immer mehr gefangen ist.

Um das Böse zu vernichten, will der Patient die Blumen ausreißen und in einem imaginierten Kampf, indem er die Blumen an seine Brust drückt, besiegen. Beim ersten Versuch bildet er sich schon beim Näherkommen körperliche Schmerzen ein, meint, die Blume würde sich mit ihrem „giftigen, tödlichen Atem“ (Vgl. GRB, S. 73-74) wehren. Er verliert sich völlig in seinen Vorstellungen, schreibt der Blume übermenschliche Superkräfte zu. Der Wahnsinn ist nun endgültig und unwiderruflich ausgebrochen. Seine bisherigen Symptome verschlechtern sich, seine Raserei und sein Bewegungsdrang steigern sich, er ist schlaf- und rastlos. Der eingebildete Kampf erschöpft ihn völlig, nach dem Kampf mit der ersten Blume findet ein Krankenpfleger ihn morgens halbtot in seinem Bett (Vgl. GRB, S. 79). Diese erste „Blumen“-Phase macht einen Großteil der Erzählung aus.

Das Ausreißen der zweiten Blume erstreckt sich nur über eine Seite und ist ein ähnlicher, den Patienten stark schwächender Kampf (vgl. GRB, S. 79-80).

Den Höhepunkt findet die Erzählung, als der Kranke die letzte der drei Mohnblumen in seine Gewalt bringt und am Ende stirbt. Aufgrund seines schwachen Zustandes wird er zur Dauerbeobachtung und Verhinderung seines Umherwanderns an ein Bett gefesselt. Nachts gelingt es ihm den schlafenden Wärter zu überlisten, er gelangt auf einem abenteuerlichen Weg in den Garten, nimmt die letzte Blume, kehrt zurück in sein Bett und stirbt vor Erschöpfung.

Bei seiner Einlieferung sind seine Symptome dieselben wie auch am Ende der Erzählung – er leidet unter Tobsuchtsanfällen, Wahnvorstellungen und einem unaufhörlichen Bewegungsdrang. Er kommt nicht mehr von seiner fixen Idee ab, durch das Töten von Mohnblumen das Böse in der Welt vernichten zu können. Damit einher geht die starke Verschlechterung seines Zustandes, durch Gewichtsverlust, Schlaflosigkeit, Rastlosigkeit und Wahn.

¹⁰³ Gerigk (2004), S. 81-82.

4.1.3.3. *Beschreibung der Irrenanstalt*

Das Gebäude, in dem der Kranke untergebracht ist, wird Irrenhaus, Krankenhaus oder Heilanstalt genannt (vgl. GRB, S. 59, 60, 66, 70, 71). Es ist ein großes steinernes Bauwerk mit einem kleinen bepflanzten Anstaltsgarten. Vorgesehen wurde die Anstalt für 80 Menschen. Da jedoch in der Umgebung keine weiteren Unterbringungsmöglichkeiten für psychisch Gestörte sind, werden ca. 300 Kranke untergebracht. Diese Überfüllung wird auch in der Beschreibung der Essensausgabe betont. Da nicht genügend Geschirr vorhanden ist, müssen acht Männer gemeinsam aus einer Schüssel essen (vgl. GRB, S. 76). Weiters wird erwähnt, dass die Luft aufgrund der überbelegten Abteilung und dem seltenen Lüften im Winter schnell stickig wird.

Frauen und Männer werden getrennt voneinander untergebracht. Die Abteilung der weiblichen Patientinnen ist im obersten Stockwerk, von da aus durchgehend wirres Gerede und Jammern zu hören ist.

Neben dem Speisezimmer und dem Aufenthaltsraum, der für ruhige Patient/innen offen steht, gibt es im Keller zwei dunkle Kammern mit Matratzen und Brettern an den Wänden. Diese werden genutzt, um tobsüchtige Patient/innen während ihrer Anfälle wegzusperren (vgl. GRB, S. 60-61).

Alle Fenster sind mit eisernen Gitterstäben versehen (vgl. GRB, S. 65). Gerigk deutet das Fenster als Zugang zur Freiheit, gekoppelt mit den Gitterstäben wird daraus die unerreichbare, vorgeführte Freiheit.¹⁰⁴

Die bisher erwähnten Darstellungen sind sehr sachlich gehalten. Interessant sind die Einschübe des Erzählers, der dem/r Leser/in die Gefühle der Insass/innen zu vermitteln versucht. Vor allem das Zimmer, in dem die Patient/innen gebadet werden, wird als furchterregend und kaum ertragbar beschrieben:

Schon auf einen gesunden Menschen wirkte es bedrückend, wieviel beklemmender mußte es erst auf die Phantasie eines Menschen mit zerrütteten, erregten Nerven wirken. Es war ein großer Raum [...] nur durch ein in der Ecke eingesetztes Fenster erleuchtet; die Wände und Wölbungen waren mit dunkelroter Ölfarbe angestrichen; in dem von Schmutz schwarzen Fußboden [...] waren steinerne Wannen eingelassen [...]; alles hatte für ein gestörtes Gemüt ungewöhnlich düsteres und phantastisches Gepräge, und der Wärter, der die Aufsicht über die Wannen hatte, ein dicker, stets schweigender Ukrainer, verstärkte mit seinem finsternen Gesichtsausdruck nur noch den deprimierenden Eindruck. (GRB, S. 61-62)

Im Kapitel über die Erzähltechnik wurde schon genauer darauf eingegangen, dass diese Kommentare und Bewertungen des Erzählers Distanz zur Wahnwelt des

¹⁰⁴ Vgl. Gerigk (1962), S. 285.

Kranken schaffen, aber eben auch eine Vorstellung davon geben, wie sich ein/e Irre/r in dieser Situation fühlt.

Zentral für die Erzählung ist der Garten der Anstalt, indem auch die verhängnisvollen, roten Mohnblumen angepflanzt sind. Der Garten wird laut Luise Schön zum „Symbol der Welt, in der das Böse wohl abgeschirmt, aber lockend existiert.“¹⁰⁵ Nicht auf den Garten beschränkt, sondern auf eine größere Dimension ausgeweitet, betrachtet Henry die Anstalt generell als Gefängnis, meint, es könnte auch für das damalige Russland bzw. das Universum generell stehen.¹⁰⁶

In diesem Rahmen findet der Kampf zwischen Gut und Böse statt, auch wenn nur im Kopf des Wahnsinnigen.

4.1.3.4. Heilungsmethoden

Garschin beschreibt in dieser Erzählung einige Methoden, die den Verrückten ruhig stellen sollen. Gleich zu Beginn wird dieser in einer Zwangsjacke eingeliefert. Anschließend soll er, gemäß der Heilmethode des Chefarztes, mittels dem Legen einer „spanischen Fliege“ auf seinen Nacken sowie durch Eintauchen in warmes Wasser beruhigt werden (vgl. GRB, S. 62-63). Dies schlägt allerdings fehl, da die Vorstellungen des Patienten dadurch nur geschürt werden. Nach dem Baden wird ihm ein kalter Eisbeutel auf den Kopf gedrückt. Der Patient schreit, halluziniert und schlägt um sich, bis das Pflaster der spanischen Fliege, das eine offene Wunde an seinem Hinterkopf abdeckt, abreißt. Die rote, wunde Stelle wird anschließend mit einem groben Handtuch so fest gedrückt, dass der Halluzinierende zuerst in einen besinnungslosen Zustand, dann in todesähnlichen Schlaf fällt (vgl. GRB, S. 64). Laut Henry war diese Vorgehensweise eine zeitgenössische Standardmethode für gewalttätige Patient/innen.¹⁰⁷ Die sogenannte spanische Fliege ist auch als Kantharidenpflaster bekannt und ist nach einem giftigen Käfer benannt. Der pulverisierte Käfer wird auf ein Pflaster aufgetragen, auf die krankhafte Stelle aufgeklebt und soll die giftigen Substanzen aus dem Körper ziehen. Dabei verursacht das Kantharidenpulver große schmerzhaft Wunden.¹⁰⁸

Zusätzlich zu diesen Methoden werden dem Kranken auch Medikamente verabreicht. Morphiumspritzen sollen dem Patienten helfen, ruhiger zu werden,

¹⁰⁵ Schön (1978), S. 159.

¹⁰⁶ Vgl. Henry (1983), S. 152.

¹⁰⁷ Vgl. Henry (1983), S. 157.

¹⁰⁸ Georg Kirchner: Baunscheidt – Die Akupunktur des Westens. Gesund durch Hautreizbehandlung. Genf, München: Ariston Verlag 1990⁴, S. 35.

seinen Bewegungsdrang zu reduzieren (vgl. GRB, S. 79). Da aber sowohl Morphinum, wie auch Chloral¹⁰⁹ beim Patienten nicht die gewünschte Wirkung zeigen, weiß sich auch der Arzt nicht mehr zu helfen: „So lassen Sie ihn fesseln. Im übrigen bezweifle ich, daß er am Leben bleibt.“ (GRB, S. 81). Er wird in eine Zwangsjacke gesteckt und an das Bett gefesselt, seine Tobsucht wird dadurch allerdings nur verstärkt. Hier tritt die Hilflosigkeit bzw. das fehlende Wissen des Arztes deutlich hervor. Es kann an die realen Zustände in Irrenanstalten zu dieser Zeit angeknüpft werden, als die psychiatrische Abteilung sich nicht von anderen Krankenhausstationen unterschied, viele Ärzte noch nicht über genügend Wissen verfügten.

Weiters wird auch das Gespräch als Heilmethode verstanden, da es bei psychischen Erkrankungen eine wesentliche Rolle spielt. Ein Arzt-Patienten-Gespräch findet nur einmal statt. Während diesem knappen Gespräch versucht der Arzt herauszufinden, ob sich der Patient seiner Umgebung und seiner Krankheit bewusst ist. Während der Kranke vor sich hin philosophiert, nimmt der Arzt eine beobachtende Rolle ein. Er unterbricht die Überlegungen des Kranken nur einmal – in dem Moment, in dem der Patient Zeit und Raum leugnet. Er weist ihn auf das Hier und Jetzt hin, lässt den Irren ansonsten seinen Hirngespinnsten nachgehen. Das Gespräch endet mit folgenden Worten des Arztes: „Vielleicht haben Sie recht.“ (GRB, S. 68). Dies zeugt nicht von einer Bemühung des Arztes, den Wahnsinnigen aus seiner ver-rückten Wirklichkeit zu lösen, sondern bestätigt den Kranken vielmehr. Die Rolle des Arztes wird als rein beobachtend dargestellt, er scheint keine Hilfestellung für den Patienten zu sein. Sichtbar wird, dass alle verwendeten Methoden zur Besserung und Heilung völlig fehlschlagen, Zeit und teilweise auch Expertise fehlen.

4.1.3.5. *Religiöse Elemente*

Neben den schon erläuterten autobiographischen und sozialkritischen Elementen ist vor allem der religiöse Symbolgehalt der Erzählung zentral. Über eine besonders konfessionelle Erziehung ist in den bekannten Biographien über Garschin nichts zu finden. Dies überrascht, da Garschin nicht nur in diese Erzählung religiöse Elemente eingeschrieben hat.

¹⁰⁹ Chloral wird als Schlafmittel und Sedativum eingesetzt. Vgl. Helmut Hildebrandt (Hg.): Pschyrembel. Klinisches Wörterbuch. Berlin, New York: Walter de Gruyter 1994²⁵⁷, S. 251.

Die Farbe Rot, die Mohnblumen und bisher noch nicht erwähnte rote Kreuze (auf den Mützen der Anstaltsbewohner¹¹⁰) sowie auch das Ringen mit dem Bösen an sich, besitzen symbolischen und religiös gefärbten Charakter.

Im Titel der Erzählung sind schon die dämonisierenden roten Blumen enthalten, welche als endgültige Auslöser des Wahnsinns bezeichnet werden können. Bei der Beschreibung des Gartens werden die Mohnblumen als abgedeutet gepflanzt genannt. Die Art ist kleiner, heller und trotz ihrer grellen Farbe durch das sie umgebende Unkraut eher unscheinbar. Der Erzähler erwähnt, dass der Kranke sich bewusst ist, dass aus Mohn Opium hergestellt wird, deutet dies als mögliche Ursache für das Hineininterpretieren des Bösen. Auch die Farbgebung wird angesprochen – die Blumen sind rot, da sie in unschuldigem Blut getränkt wurden (vgl. GRB, S. 78). Schön deutet Rot als Farbe der Hölle, betont ebenfalls den Giftgehalt von Opium.¹¹¹ Die roten Blumen fungieren damit als Symbol für das Böse. Interessant ist, dass der Kranke in den Mohnblumen etwas Besonderes sieht, jedoch alle anderen Insass/innen der gelben, rotgetüpfelten Dahlie in der Mitte des Anstaltsgartens, eine geheimnisvolle Bedeutung zuschreiben (vgl. GRB, S. 72-73). Schön meint in ihr das Abbild Gottes zu erkennen.¹¹²

Als Gegenstück zur Macht des Bösen stehen die roten Kreuze auf den Anstaltsmützen der im Garten arbeitenden Insass/innen:

Die Patienten traten nacheinander aus der Tür [in den Garten], an der ein Wärter stand, der jedem von ihnen eine dicke weiße aus Baumwolle gestrickte Kappe mit einem roten Kreuz auf der Stirnseite gab. Diese Kappen stammten noch aus dem Kriege und waren bei einer Auktion gekauft worden. Aber unser Patient schrieb selbstverständlich dem roten Kreuz eine besondere, geheimnisvolle Bedeutung zu. Er nahm die Kappe ab, betrachtete das Kreuz, dann die Mohnblüte. Letztere leuchteten mehr. 'Er siegt', sagte der Patient, 'aber wir wollen mal sehen'. (GRB, S. 73)

Der Kranke selbst sieht in den Kreuzen einen göttlichen Gegenpol zum Bösen der Blumen. Das Kreuz hat in der christlichen Tradition einen großen Symbolwert – es ist ein Zeichen der Erlösung. In der Erzählung werden auch religiöse Figuren angesprochen. Mit der obigen Wendung „er siegt“ ist „ein Widersacher Gottes – Ahriman, der eine bescheidene, unschuldige Gestalt angenommen hatte.“ (GRB, S. 78) gemeint. Ahriman erscheint in der Gestalt von roten Mohnblumen, die vernichtet werden müssen. Im Kampf gegen das Böse geht es um die Erlösung der Menschheit und dem Zurückgelangen ins Paradies. Ahriman wird Gott gegenübergestellt. Henry, der genauer auf die Figur des Ahriman eingeht, erläutert:

¹¹⁰ Es handelt sich hier ausschließlich um männliche Insassen.

¹¹¹ Vgl. Schön (1978), S. 157.

¹¹² Vgl. Schön (1978), S. 159.

The reference to Ahriman indicates that Zoroastrianism was one of the sources of Garshin's symbolism. Zoroastrianism was based on the dualism of Good and Evil, represented by Ormazd and Ahriman. Ahriman is the Lord of Darkness, the source of illness, crop failure, poisonous plants, beasts of prey and unclean animals – snakes, lizards and scorpions. The World of Light, represented by Ormazd, is permanently threatened by Ahriman who seeks to destroy it by scattering seeds of evil and death in it.¹¹³

Herausgestellt wird, dass die Figur des Ahriman aus dem Glauben des Zoroastrismus' stammt, Ahriman mit dem christlichen Teufel und Ormazd mit Gott gleichgesetzt werden können. Dabei steht die rote Blume für Ahriman, der in Russland auch als Anti-Christ verstanden wurden.¹¹⁴ „Mit der Vernichtung der drei Mohnblumen phantasiert der Kranke die Apokalypse, die Eliminierung menschlichen Leidens [...], die Neuwerdung der Welt [...]“¹¹⁵ Das Ringen des Kranken symbolisiert somit die Erlösung der Menschen vom Bösen. Der Kranke steht laut Schön für Christus, der sich am Ende als Märtyrer für seinen Glauben und die Menschheit geopfert hat.¹¹⁶ Neben der Erwähnung von Ahriman und Gott wird eine weitere heilige Gestalt – St. Georg – angeführt. Während der Prozedur des Badens ruft der Kranke immer wieder den Märtyrer Georg um Hilfe (vgl. GRB, S. 63).¹¹⁷ In der Erzählung werden die Pole Gut (Kreuz, Dahlie) und Böse (Mohnblumen) symbolisch zum Ausdruck gebracht. Sichtbar wird erneut, dass Garschin seine Erzählung genau durchstrukturiert hat, nichts bedeutungslos genannt werden kann.

¹¹³ Henry (1983), S. 162.

¹¹⁴ Vgl. Henry (1983), S. 362. Detailliert zu Zoroastrismus und wie diese „Religion“ bzw. Denkrichtung nach Russland gelang: S. 162-163, 362.

¹¹⁵ Schön (1978), S. 159.

¹¹⁶ Vgl. Schön (1978), S. 156-157.

¹¹⁷ Vgl. Henry (1983), S. 165-167. Als weiteren Archetyp nennt er Peter den Großen, der in den ersten Sätzen der Erzählung vom Kranken genannt wird.

4.2. Gerhart Hauptmann – *Der Apostel* (1890)

Gerhart Hauptmanns (1862-1946) Schaffen war sehr vielseitig und umfassend. Neben seinen frühen Dramen, für die er vor allem bekannt ist, steht ein großes Erzählwerk, das oft im Schatten seiner Dramen steht.¹¹⁸ *Der Apostel* zählt zu Hauptmanns Frühwerk und gehört zu jenen Novellen, die bis heute eher wenig Beachtung gefunden haben. Sie entstand zwischen Weihnachten 1889 und Juni 1890 und ist im selben Jahr in der Zeitschrift *Moderne Dichtung* erstmals erschienen. Zwei Jahre später (1892) wurde die Novelle zusammen mit *Bahnwärter Thiel* in Einzelausgabe gedruckt.¹¹⁹

Als Hauptquelle für seine Novelle gilt ein Aufenthalt Hauptmanns in Zürich im Sommer 1888 bei seinem Bruder Carl. In dieser Zeit hat er sich verstärkt mit psychiatrischen Praktiken auseinandergesetzt, lernte den Nervenarzt Auguste Forel kennen. Durch dessen Bekanntschaft konnte Hauptmann psychologische Fälle beobachten und analysieren. In diesem Zusammenhang kann auch der Untertitel *Novellistische Studie* gesehen werden, welcher die Überschreitung von fiktionalem Erzählen zur Wissenschaftlichkeit intendiert.¹²⁰

Zu Pfingsten traf Hauptmann auf den Naturprediger Johannes Guttzeit, der als Modell für den Apostel der Novelle gilt.¹²¹ Dieser predigte die Abkehr vom Leben, betonte die negativen Folgen der Industrialisierung und verwies auf die Erlösung durch Religion.¹²² Nachdem Guttzeit Hauptmanns Erzählung, die kurz nach ihrem Aufeinandertreffen veröffentlicht wurde, las, reichte er einen Beschwerdebrief ein. Er meinte in der Apostelgestalt eine Karikatur seiner selbst zu erkennen. Hauptmann antwortete:

Wenn Sie ihren Gegenstand auf sich beziehen, so haben Sie Unrecht. Gewisse Ereignisse in Zürich sind für mich im besten Fall Anregungen gewesen. Um Sie schildern zu können, habe ich Sie zu wenig gekannt. Ich verspüre auch nie in meinem Leben sozusagen bloß photographische Gelüste.¹²³

Klar wird, dass Hauptmann in Guttzeit lediglich einen Anreiz für seine Figur sah.

¹¹⁸ Vgl. Gottfried Fischer: *Erzählformen in den Werken Gerhard Hauptmanns*. Bonn: H. Bouvier u. Co. Verlag 1957, S. 6-7

¹¹⁹ Vgl. Roy Cowen: *Hauptmann-Kommentar zum nichtdramatischen Werk*. München: Winkler Verlag 1981, S. 53, sowie Anna Fattori: *Gerhart Hauptmann: Der Apostel*. In: Tarot, Rolf (Hg.): *Erzählkunst der Vormoderne*. Bern: Peter Lang 1996, S. 281.

¹²⁰ Vgl. Timm Reiner Menke: *Lenz-Erzählungen in der deutschen Literatur*. Hildesheim: Olms Verlag 1984, S. 65-66, sowie Žmegač (1980), S. 191.

¹²¹ Vgl. Fattori (1996), S. 281, sowie Frederick Heuser: *Early Influences on the Intellectual Development of Gerhart Hauptmann*. In: *The Germanic Review*. 5 (1930), S. 55-56.

¹²² Vgl. Menke (1984), S. 69.

¹²³ Martin Machatzke (Hg.): *Gerhart Hauptmann Notiz-Kalender 1889 bis 1891*. Frankfurt am Main, Berlin, Wien: Propyläen 1982, Notizen (Antwort Hauptmanns vom 20.07.1890), S. 278-279.

In die Öffentlichkeit trat der Zusammenhang von der Figur des Apostels und Gutzzeit erst 1897, als Heinrich Ilgenstein den Schriftwechsel der beiden veröffentlichte.¹²⁴

Weiters gelten auch Hauptmanns Kindheitserfahrungen, er wuchs in einem streng religiösen Milieu auf, als bestimmend für die Novelle. Vor allem auch seine Jugend auf dem schlesischen Land, wo er bei seinem pietistischen Onkel lebte, prägte ihn. Während dieser Zeit hatte er mit religiösen Zweifeln bzw. sogar periodischen Anfällen religiösen Wahnsinns zu kämpfen.

Vor der Niederschrift der Novelle hat sich Hauptmann zudem verstärkt mit religiösem und sozialem Fanatismus beschäftigt. In diese Zeit fallen auch seine *Jesus-Studien*. Diese Auseinandersetzungen haben sich inhaltlich auch in der Novelle *Der Apostel* niedergeschlagen. Interessant ist Roy Cowens Verweis, dass Hauptmann hier im Gegensatz zu anderen Auseinandersetzungen mit der Jesusgestalt ganz andere Schwerpunkte setzte.

Auch Träume spielen in der Erzählung eine wichtige Rolle. Hauptmann hat sich Zeit seines Lebens mit Träumen beschäftigt, war von ihrer Wirksamkeit überzeugt.

Weiters wird angenommen, dass Hauptmanns Auseinandersetzung mit Büchner und vor allem mit seiner Erzählung *Lenz* Einfluss auf die Novelle hatte. Es wird auf Parallelen in Sprache, Stil und Darstellung der Innenwelt hingewiesen. Während seinem Zürich Aufenthalt, der Entstehungszeit der Novelle, hat er das Grab des Dichters besucht.¹²⁵

Trotz der vielen verschiedenen Einflüsse betont die Sekundärliteratur häufig, dass Hauptmann nicht bloß seine Erlebnisse niederschrieb, sondern dass die künstlerische Gestaltung Hauptmanns Leistung ausmacht.¹²⁶ Hier kann an den Kommentar Hauptmanns gegenüber Gutzzeit angeknüpft werden – ihm geht es eben nicht um die reine Abbildung der Wirklichkeit.

Was die Rezensionen angeht, so wurden damals die starken psychopathologischen Züge kritisiert. „Es wird Hauptmann hier vorgeworfen, die Behandlung von abweichenden psychischen Zuständen sei kein Thema für einen gesellschaftlich

¹²⁴ Vgl. Cowen (1981), S. 54.

¹²⁵ Zu den möglichen Quellen Hauptmanns: Religiöse Einflüsse, nachzulesen bei: Cowen (1981), S. 52-54, 71, sowie Menke (1984), S. 67, sowie Hans-Egon Hass (Hg.): Gerhart Hauptmann. Sämtliche Werke. Band VII. Autobiographisches. Berlin: Propyläen Verlag 1996, S. 757. Zum Thema Träume: Fischer (1957), S. 80. Zum Zusammenhang von Hauptmann und Büchner: Cowen (1981), S. 50-53, sowie Fattori (1996), S. 281.

¹²⁶ Vgl. Fischer (1957), S. 16.

engagierten Autor, wie er einer war.“¹²⁷ Die Schilderung seelischer Erkrankung wäre für einen begabten Dichter wie ihn nicht passend. Interessant ist, dass es gerade das Psychopathologische ist, das die hier behandelte Novelle so modern macht und für das *Der Apostel* heute gelobt wird.¹²⁸ Cowen weist auf weitere Kritiken hin, in denen die soziale Problematik bzw. die darin enthaltene Gesellschaftskritik betont wird. Hauptmanns Erzähltext wurde lange als unharmonisch und verwirrend charakterisiert, gleichzeitig aber auch „Keime des Neuen“ in sich tragend.¹²⁹ Als modernes Merkmal gilt vor allem seine Darstellung der erlebten Rede. Auch das unmittelbare Einsetzen der Novelle ohne längere Einführung zählt zur modernen Erzähltechnik.

Hauptmann stellt in der Novelle *Der Apostel* die Gefahr des Abgleitens in den Wahnsinn durch unkontrollierte Überbetonung des Metaphysischen in den Vordergrund. Er zeigt „die Möglichkeit und die Grenzen religiösen Protests gegen eine unmenschlich gewordene Welt zu Beginn der industriellen Massengesellschaft.“¹³⁰ In der Novelle verknüpft Hauptmann Wahnsinn, Religion und seine Kritik an der Zivilisation.

Auch in seinem Roman *Der Narr in Christo Emanuel Quint* (1910) hat sich Hauptmann mit der Wahnsinnsthematik auseinandergesetzt. Die Novelle wird häufig als Vorarbeit betrachtet, wobei die Wahnvorstellungen der Hauptperson des Romans weit über die des Apostels hinausgehen.¹³¹

4.2.1. Erzähltechnik

Der Apostel wird auf 15 Seiten erzählt, die Handlung spielt in einem Zeitraum von ca. einem Tag. Hauptmann situiert seine Novelle in Zürich, der Tag der Handlung ist Pfingsten. Zeit und Raum, in der sich die Erzählung abspielt, sind also genau abgegrenzt. Laut Anna Fattori dient dies der Herausstellung der Faktizität, lässt das Geschehen wirklichkeitsnah wirken.¹³² Diese kurzen Erläuterungen im ersten Absatz der Novelle sind typisch für Hauptmanns Erzählstil.¹³³

¹²⁷ Vgl. Fattori (1996), S. 283-284. Dazu auch Cowen (1981), S. 54-55.

¹²⁸ Vgl. Fattori (1996), S. 283-284.

¹²⁹ Vgl. Cowen (1981), S. 54-56.

¹³⁰ Menke (1984), S. 70.

¹³¹ Vgl. Žmegač (1980), S. 193.

¹³² Vgl. Fattori (1996), S. 285.

¹³³ Vgl. Fattori (1996), S. 297, sowie Fischer (1957), S. 250, sowie Menke (1984), S. 71.

Die Handlung wird gerafft dargestellt, die Erzählung ist kürzer als das Geschehen. Allerdings wird passagenweise sehr detailliert geschildert, es wird dem Apostel, seinem Blick und seinen Gefühlen gefolgt.

Es wird chronologisch erzählt. Der Apostel trifft abends in Zürich ein und verbringt die Nacht in einem Hotel. Es folgt eine kurze Schilderung seines Aussehens, bis der Großteil der Erzählung folgt, die am nächsten Morgen mit einer Wanderung im nahegelegenen Buchenwald einsetzt. Daran schließt ein Einschub an – der Apostel erinnert sich an einen Traum der vorhergegangenen Nacht. Der Wahn klingt hier schon an, bricht aber erst später endgültig hervor. Ein zweiter sehr kurzer Einschub findet statt, als der Apostel wieder die Stadt erreicht. Er erinnert sich zurück an seine Soldatenzeit. Erneut folgt eine Passage, in der sein Wahn zum Vorschein kommt. Erschöpft fällt er während einer Rast in den Schlaf, dies ist der dritte und letzte Einschub. Als er aufwacht, imaginiert er sich endgültig als Jesus, ist seinem Wahn völlig verfallen. Bis auf den letzten Einschub handelt es sich um Rückerinnerungen des Apostels. Die Novelle setzt mit der Ankunft in Zürich ein und endet mit dem Läuten der Pfingstglocken am nächsten Mittag. Es wird singulativ erzählt, es sind keine Wiederholungen zu finden.

Timm Reiner Menke spricht von einer Dreiteilung des Textes in Verbindung mit der Bewegung und dem Ortswechsel des Apostels. Die erste Phase sieht er im Aufstieg, die zweite in der Ruhephase, die dritte im Abstieg.¹³⁴ Die Novelle beginnt und endet in der Stadt, spielt aber größtenteils in der Natur.

Die Geschichte wird von einem extradiegetisch-heterodiegetischen Erzähler wiedergegeben, er ist nicht am Geschehen beteiligt, die dritte Person dominiert. Die Perspektive des Erzählens ist gekennzeichnet durch einen fließenden Übergang von neutraler Instanz und Figurenperspektive. „Er schlief unruhig, wenige Stunden. Schon kurz nach vier erhob er sich. Der Kopf schmerzte ihn. Er schob es auf die lange Eisenbahnfahrt vom gestrigen Tage.“ (HA, S. 33, Hervorhebungen durch die Verfasserin)¹³⁵. Wohingegen die auktorialen Passagen oft im Plusquamperfekt gehalten sind, sind jene aus der Sicht des Apostels durch die Verwendung des Präteritums markiert. Auktoriale Elemente sind zum Beispiel Wendungen wie „man könnte denken“, aber auch bestimmte Adjektive und Adverbien lassen die auktoriale Instanz hervortreten.¹³⁶ Die Passagen der erlebten Rede sind gekennzeichnet durch

¹³⁴ Vgl. Menke (1984), S. 72.

¹³⁵ HA steht für „Hauptmann – Der Apostel“. Vgl. Gerhart Hauptmann: Fasching. Der Apostel. Ditzingen: Reclam 2005, S. 31-51. Verweise, die die Erzählung dieser Ausgabe betreffen, werden ab nun mit dem Kürzel HA im Text angegeben.

¹³⁶ Vgl. Fattori (1996), S. 285-286, 294-295.

bruchstückhafte, oft verblose Sätze und das Pronomen der dritten Person wird weggelassen: „Durch den Gotthard allein... es war wirklich eine Tortur, durch den Gotthard zu fahren: dazusitzen, beim Scheine eines zuckenden Lämpchens.“ (HA, S. 33). Die erlebte Rede ist ein Erzählmittel, das die inneren Vorgänge einer Figur betont. Diese Passagen sind häufig durch Frage- und Ausrufezeichen markiert.

Mit Wohlgefallen spiegelte er sich. Warum sollte er auch nicht? Warum sollte er sich selbst nicht bewundern? (HA, S. 34)

Er ging, nicht wissend wohin, predigend im Geiste und bei sich selbst zu allem Volke redend: Ihr seid Fresser und Weinsäufer. [...] Laßt ab vom Schlemmen! Laßt ab vom ruchlosen Morde der Kreaturen! (HA, S. 40)

Der Wahn des Apostels wird durch dieses Herausstellen seiner Denkweise nachvollziehbar. Durch die Mitsicht des Erzählers und das genaue Folgen der Gefühle des Apostels entsteht Unmittelbarkeit, es wird abschnittsweise ohne Distanz geschildert. Fattori weist darauf hin, dass die Erzeugung dieser Unmittelbarkeit typisch für die Darstellung von Innerlichkeit, also für das Aufzeigen psychischer Prozesse eines Wahnsinnigen, ist.¹³⁷ Menke meint, dass Hauptmanns Ausdrucksweise ein ungewöhnlich frühes Zeugnis der modernen Bewusstseinsstromtechnik ist.¹³⁸ Verstärkt wird der Eindruck der Unmittelbarkeit durch die vermehrte Verwendung des Partizip Präsens. Auch wird dieses im Zusammenhang mit den Einschüben (Träume, Erinnerungen) häufig eingesetzt und dient dort dazu, den Anschein von Lebendigkeit zu erwecken. Diese Abschnitte sind so gestaltet, dass der Eindruck von real ablaufenden Erlebnissen entsteht. Eine dritte Funktion findet das Partizip Präsens für die Darstellung von Innerlichkeit. Bewusstseins-schilderungen werden auch verstärkt durch die Benutzung von Verben innerer Vorgänge, wie zum Beispiel „er fühlte sich“, „ihm war“, „er empfand“, „es kam ihm vor als“.¹³⁹ Diese Methode der Darstellung der Unmittelbarkeit lässt den/die Leser/in den Apostel als wahnsinnig begreifen, auch wenn dies nicht explizit ausgesprochen wird.

Gekennzeichnet ist der Stil der Novelle durch die häufige Verwendung des unpersönlichen „man“, des Verbs „müssen“ und bestimmte, schon erwähnte, Formeln, die der Darstellung innerer Vorgängen dienen. Es folgen einige Beispiel: „Man hatte nur einen Kopf“ (vgl. HA, S. 33), „man konnte ja denken“ (vgl. HA, S. 35), „man rief, man lachte, man winkte“ (vgl. HA, S. 48), „man mußte laufen“ (vgl. HA, S.

¹³⁷ Vgl. Fattori (1996), S. 284-285.

¹³⁸ Vgl. Menke (1984), S. 71.

¹³⁹ Vgl. Fattori (1996), S. 289-291, 298.

36), „als ob aus einzelnen Hunderte, aus Hunderten Tausende geworden wären“ (vgl. HA, S. 47), „nun schien es ihm“ (vgl. HA, 43).

Auffallend ist auch die Verwendung des Wortes „übrigens“:

Es war eben sein Naturgefühl, das stärker und tiefer wurde. Nichts war begreiflicher, und es tat nicht not, sich darüber hypochondrische Gedanken zu machen. Übrigens fing es an, sich in ihm zu verdichten, zu gestalten, zu erbauen. (HA, S. 37)

Diese Verwendung steht meist mit einem sich im Apostel breit machenden Gefühl in Verbindung.

4.2.2. Inhaltliche Ebene

4.2.2.1. *Der Kranke und sein Umfeld*

Hauptmann gibt seinem kranken Helden keinen Namen, nennt ihn durchgehend den Apostel. Die Figur gilt als Typus, nicht als Individuum. Dieser führt ein asketisches Leben, bewohnt ein einfaches Zimmer in einem Gasthaus, Wasser und Brot genügen ihm. Auch optisch ist er durch seine Ordenstracht als Kirchlicher erkennbar – er trägt Sandalen und eine Frieskutte.

Das heilige Blond der langen Haare, der starke, rote, keilförmige Bart, das kühne, feste und doch so unendlich milde Gesicht, die weiße Mönchskutte, die seine schöne, straffe Gestalt, seinen elastischen, soldatisch geschulten Körper zu voller Geltung brachte. (HA, S. 34)

Dieses Zitat wird aus der Figurenperspektive des Apostels, der sich stolz im Spiegel betrachtet, wiedergegeben. Sein Charakter wird nicht stereotypisch religiös beschrieben, er ist sehr eitel und narzisstisch veranlagt. In einer späteren Passage wird dies erneut deutlich:

Ihm war wohl und zufrieden. Nur daß er sich selbst nicht sehen konnte, bedauerte er. Er selbst mit seinem edlen Gange, einsam in der Frühe auf die Berge steigend: das hätte ein Motiv abgegeben für einen großen Maler, und das Bild stand vor seiner Phantasie. (HA, S. 36)

Der Apostel ist regelrecht enttäuscht, dass ihn niemand sehen kann. Auch seine Stimme wird von ihm als besonders dargestellt (vgl. HA, S. 46). Der Apostel hebt sich nicht nur äußerlich von seinen Mitmenschen ab, sondern seiner Ansicht nach auch aufgrund seiner besonderen Art, die allerdings eine Erscheinung des Wahnsinns ist.¹⁴⁰ Da ihm seine psychische Krankheit nicht bewusst ist, kann er hier auch keinen Zusammenhang herstellen.

Seine Naturverbundenheit tritt während seiner Wanderung stark hervor. Er respektiert Natur und Leben, fühlt sich sogar zu Mücken und Fliegen brüderlich verbunden. Hier kann eine Parallele zum Gebot der Nächstenliebe gezogen werden,

¹⁴⁰ Vgl. Werner Neuse: Hauptmanns und Rilkes „Der Apostel“. In: *The Germanic Review*. 18/3 (1943), S. 197.

welches der Apostel hier auf alles Lebendige anwendet. Seine Ablehnung gegenüber Technik wird schon am Beginn deutlich. Über sein Leben vor dem Einsetzen der Novelle erfährt der/die Leser/in durch bruchstückhafte Rückerinnerungen.

Das Umfeld des Apostels in Zürich wird als Kollektiv beschrieben – die Leute, die ihm hinterherlaufen, die Schar Neugieriger, die Bäckerleute, die über ihn tuscheln etc. Es sind keine Individuen detaillierter beschrieben. Einzeln angesprochen werden ein Mädchen, das aus der Sicht des Apostels ehrfürchtig an ihm vorbei läuft, ein russischer Student, der aus dem Fenster schaut und ein Schlachtergeselle (vgl. HA, S. 42-43).

4.2.2.2. *Symptome und Verlauf der Krankheit*

Hauptmann stellt eine dem Betroffenen nicht bewusste psychische Störung dar. Die ersten Anzeichen sind gleich bei der Ankunft des Apostels in Zürich beschrieben:

Man hatte nur einen Kopf. Wenn der einmal aufgestört war – der Bienenschwarm dadrinnen –, da mochte der Teufel wieder Ruhe schaffen: alles brach durch seine Grenzen, verlor die natürliche Dimension, dehnte sich hoch auf und hatte einen eigenen Willen. (HA, S. 33)

Der Apostel schildert hier, dass seine Nerven durch die anstrengende Eisenbahnfahrt stark angeschlagen sind. Er deutet mit dieser Aussage schon auf den späteren Wahnsinn hin – der Bienenschwarm, um es mit Hauptmanns Worten zu sagen, wird immer mehr aufgestört, der Realitätsverlust immer größer. Es folgen die schon im vorigen Kapitel erwähnten Passagen, in denen der Apostel narzisstische Züge zeigt. Schon etwas direkter angesprochen wird seine psychische Krankheit beim Aufstieg in den Wald:

Übrigens fing das merkwürdige Schwatzen – im Ohr oder gar im Kopf drinnen, er wußte nicht wo – wieder an. Seit einigen Wochen plagte es ihn. Sicherlich waren es Blutstockungen. Man mußte laufen, sich anstrengen, das Blut in schnelleren Umlauf versetzen. (HA, S. 36)

Hier ist die Rede von Stimmen im Kopf, die hier einer körperlichen Ursache zugeschrieben werden. Bewegung soll laut dem Apostel Abhilfe schaffen. Seine Methode ist wirkungslos, seine Imaginationen werden immer stärker.

Der Verlauf der Krankheit geht in zwei großen Schüben vor sich. Nach den anfänglichen Andeutungen findet die Krankheit einen ersten Höhepunkt in den überschwänglichen Naturgefühlen, durch die der Apostel die asketische Lebensweise zu predigen beginnt. Hier ist allerdings der Bezug zur Realität noch

nicht ganz verloren.¹⁴¹ Sein Naturgefühl, wie es in der Novelle genannt wird, ist gekoppelt an übertriebene Gefühlsausbrüche, „mysteriöse Rührungen“, die zu hypochondrischen Gedanken führen (vgl. HA, S. 37). Deutlich verstärkt wird seine krankhafte Imagination durch (rückerinnerte) Träume. Traum und Realität werden oft Übergangslos aneinander gereiht. Die Ähnlichkeit dieser beiden Zustände wird dadurch herausgestellt. Die äußere, reale Welt wird von außen geschildert, die innere Welt – die Phantasiewelt des Apostels – von der Figurenperspektive aus. Traumwelt und Wirklichkeit sind für den Kranken nicht mehr klar abgrenzbar, gehen ineinander über.¹⁴²

Während einer Rast erinnert er sich an einen Traum, in welchem er von einer Menschenmenge angebetet wird. Anschließend macht er sich Vorwürfe, meint, das Träumen täte ihm nicht gut. Es tritt seine Angst vor der Gewalt seiner eigenen Gefühle und Gedanken hervor, beschwichtigt sich allerdings selbst: „[...] dennoch aber: es konnte sein, daß seine nagende Angst ohne Grund war.“ (HA, S. 39). Trotz dem Wissen, dass seine Angst unbegründet ist, wird sie immer stärker, nimmt pathologische Züge an. Die Angst vor dem Verlust der geistigen Klarheit, die schon nach der Eisenbahnfahrt angedeutet wird, wird hier wieder aufgenommen. Es entsteht eine Polarität zwischen Irrationalität und dem Versuch, die Vernunft zu kontrollieren.¹⁴³

Er schmückt den Traum in seinen Gedanken immer mehr aus, meint durch Italien zu ziehen und Kinder zu heilen. Er hebt seine Besonderheit hervor, denn er ist es, der die Botschaft des Weltfriedens bringt. Seine Imagination geht so weit, dass er glaubt, das Vorgestellte nicht nur zu sehen, sondern auch riechen und hören zu können. Während seiner weiteren Wanderung predigt er fortlaufend vor sich hin. Er spricht von einer asketischen Lebensweise, einem Land ohne Gewalt, in dem auch Tiere in Frieden nebeneinander leben können. Starke Gefühle brechen erneut aus ihm hervor, seine narzisstischen Züge wandeln sich zu Allmachtphantasien: „Eine Allmacht war in ihm: die Allmacht der Wahrheit.“ (HA, S. 40). Seine Erregtheit wirkt sich auch auf seinen Körper aus, er läuft mittlerweile schon bergab.

¹⁴¹ Vgl. Menke (1984), S. 79.

¹⁴² Vgl. Helmut Gutknecht: Studien zum Traumproblem bei Gerhart Hauptmann. Dissertation. Universität Freiburg in der Schweiz 1954, S. 62-63, 91.

¹⁴³ Vgl. Menke (1984), S. 78.

Diese zusätzliche Anstrengung löst in ihm eine Tollheit aus. Er steht völlig neben sich, sein Körper wird als ihm fremdartig beschrieben:

Sein Körper indes, wie etwas Fremdes, tobte entfesselt. Er schlug mit den Händen, knirschte mit den Zähnen und stampfte den Boden. Er lachte – lachte lauter und lauter, ohne daß es abriß. (HA, S. 41)

Seine psychische Verwirrtheit löst Tobsuchtsanfälle aus, er ist völlig losgelöst von der Realität. Als der Wahn plötzlich abbricht, sind nur noch die körperlichen Symptome sichtbar – er zittert, versucht sich durch das Klammern an einen Baum wieder zu besinnen bzw. Halt zu finden. Seine Angst, die auch schon nach der Träumerei beschrieben wurde, wird wieder geschildert. Er fürchtet sich davor, dass er erneut sein Realitätsbewusstsein verliert. Wie schon zuvor, hält diese Befürchtung nicht lange, die Angst wird von übermäßiger Sicherheit abgelöst.

Als er beruhigt in die Stadt gelangt, bringt ihn die Erinnerung an seine Soldatenzeit erneut in einen wahnhaften Zustand. Auch hier reflektiert er seine Gedanken und Gefühle bevor sie ihm völlig entgleiten. „Die Spannung zwischen kontrolliertem Bewußtsein und Wahnsinn wird nun aufgelöst.“¹⁴⁴ Nach einem kurzen letzten Wanken, ob er seine starke Vorstellungskraft positiv oder negativ deuten soll, entscheidet er sich für eine besondere Fähigkeit, die ihn auszeichnet. Er setzt sich und seine Außergewöhnlichkeit in den Mittelpunkt, verliert durch seine Ich-Zentriertheit erneut den Bezug zur Realität. Es folgt ein „einziges, riesiges, triebhafter und wollüstiger Rausch“¹⁴⁵. Er fühlt sich wie Jesus Christus während seines Einzuges in Jerusalem, redet vor sich hin und meint die Aufmerksamkeit seiner Umgebung inne zu haben. Sein erhabenes Gefühl wird dann wiederum durch Zweifel ins Wanken gebracht. Er ist völlig ambivalent in seinen Gedanken und Gefühlen – wechselt zwischen Selbstsicherheit und Scham. Kurz denkt er sogar an Selbstmord. Auch dies ist ein Zeichen seiner psychischen Störung – er hat keine Kontrolle über sich, gibt sich seinen plötzlich auftretenden Stimmungen hin, weiß nicht mit ihnen umzugehen.

Er läuft, Phrasen vor sich hin sprechend, weiter durch die Straßen, meint von einer Menschenmenge begleitet (positiv) bzw. auch verfolgt (negativ, aus seiner Angst betrachtend) zu werden. Seine Gedanken kreisen um seinen Wunsch Außergewöhnliches zu leisten. Er vergleicht sich mit Jesus, denn auch er war ein besonderer Mensch, wurde aber (auch) nicht von allen anerkannt. Er kippt wieder völlig in den Wahn, ist von der fixen Idee besessen, Frieden in der Welt zu schaffen.

¹⁴⁴ Menke (1984), S. 81.

¹⁴⁵ Vgl. Menke (1984), S. 81.

Sein Bewußtsein ist völlig losgelöst von den ihn umgebenden Dingen. Sein Körper zittert, während er willenlos durch die Stadt läuft:

So schritt er voran – er – er – also doch er! Und in die Stapfen seiner Füße stürzten die Völker wie Meereswogen. Zu ihm blickten sie auf, die Milliarden. Der letzte Spötter war längst verstummt. Der letzte Verächter eine Mythe geworden. (HA, S. 48)

Er verliert sich immer mehr in der Idee, die Menschheit erlösen zu können. Als er während einer Rast einschläft, setzt er im Traum seine Allmachtsphantasien fort – heilt Kranke, nennt sich „Dulder von Nazareth.“ Nach seinem Erwachen fühlt er sich endgültig als Erlöser der Menschheit, ist davon überzeugt Jesus Christus zu sein. Das Glockengeläute, das der Pfingstfeier galt, ist für ihn ein Zeichen, auf dem richtigen Weg zu sein.

Der Wahnsinn findet hier seinen zweiten Höhepunkt, seine Zweifel sind erloschen, der Realitätsbezug endgültig gekappt. Er meint, sein Menschentum abgestreift zu haben, ins Göttliche übergetreten zu sein. „Transparent wird damit der ihn nun endgültig beherrschende Wahnsinn.“¹⁴⁶

In den Verlauf der psychischen Störung sind Erinnerungen und Träume eingeschrieben. Die Übergänge sind teils schwer erkennbar, logische Verknüpfungen fehlen oft. Auch die Ursache seiner Krankheit wird nicht erklärt. Fattori sieht im religiösen Einfühlen in die Natur den Auslöser des Wahns, der mit der fixen Idee Jesus zu sein, endet.¹⁴⁷ Sie meint, dass es Hauptmann nicht darum gegangen ist, einen Ablauf logischer Vorgänge zu schildern, sondern angestrebt wurde „eine bis in die Tiefe reichende Darstellung eines mit mehr pathologischen als psychologischen Zügen ausgestatteten Bewußtseins.“¹⁴⁸ zu zeigen.

Interessant ist, dass die psychische Störung des Apostels für den/die Leser/in erkennbar ist, obwohl sie nie explizit angesprochen wird. Die anfänglichen Hinweise (Bienenschwarm im Kopf, angespannte Nerven, narzisstische Züge etc.) werden zu Symptomen einer psychischen Krankheit ausformuliert. Der Wahnsinn wird eindrücklich durch die Halluzinationen des Apostels, der die Außenwelt mit seinen Imaginationen verknüpft und so seinen Wahn als Realität darstellt.¹⁴⁹

¹⁴⁶ Menke (1984), S. 79.

¹⁴⁷ Vgl. Fattori (1996), S. 282.

¹⁴⁸ Fattori (1996), S. 282.

¹⁴⁹ Vgl. Fattori (1996), S. 300.

4.2.2.3. *Religiöse Elemente*

In der Novelle treten die religiösen Elemente deutlich hervor. Schon der Rahmen, in dem die Handlung spielt, ist ein religiöser Feiertag – es ist der Tag des Pfingstfestes. In der römisch-katholischen Kirche wird der Heilige Geist, der ein Teil der Dreifaltigkeit (Vater – Sohn – Heiliger Geist) darstellt, herbeigerufen. Interessant ist, dass dies in der biblischen Apostelgeschichte wiedergegeben wird. Hauptmann wählt dazu passend die Figur des Apostels für seine Erzählung. Er stellt ihn äußerlich stereotypisch dar. In Johannes Gutzzeit, den er 1888 in Zürich kennenlernte, fand Hauptmann ein Vorbild für seinen Helden. Die Beschreibung des Apostels ist eng an die reale Figur Gutzzeits geknüpft:

Hier [auf den Kaipromenaden Zürichs] tauchte plötzlich im härenen Gewand, Sandalen an den Füßen, mit auf den Schultern wallendem rötlichem Haar eine Art Apostel auf. So hätte Jesus können aussehen [SIC]. Limbusartig wand sich eine Schnur um sein übrigens unbedecktes Haupt.¹⁵⁰

Der Apostel trägt ebenfalls Sandalen, eine Kutte, die Schnur rund um seinen Kopf wird ebenfalls erwähnt. Seine Haare sind jedoch blond und lang (vgl. HA, S. 34). Allerdings wird seine Kleidung als Kostüm bezeichnet, was erste Zweifel an seiner Glaubwürdigkeit auslöst, ihn als Schauspieler kennzeichnet.¹⁵¹ Gutzzeit predigte die asketische Lebensweise, die er selbst vollzog, spricht davon, alle Lebewesen gleichermaßen anzuerkennen. Sein größtes Ziel ist ident zu jenem des Apostels – Weltfriede. Es muss erneut darauf hingewiesen werden, dass trotz der Ähnlichkeit, Hauptmann eine zu große Parallele abgewiesen hat.

Ein weiteres christliches Symbol ist in den Namen der Unterkunft des Apostels eingeschrieben. Der Apostel übernachtet in der Gaststätte „Zur Taube“ – die Taube gilt im Christentum als Symbol für den Heiligen Geist und steht für Frieden.¹⁵² Dieses Zeichen kann an die Friedensbotschaft des Apostels geknüpft werden.

Vor allem in den Passagen, in denen er vom Wahnsinn ergriffen ist, predigt er eine bessere, friedlichere Welt. Aber Hauptmanns Apostel hat auch Charaktereigenschaften, die der religiösen Bescheidenheit entgegengesetzt sind. Er ist sehr eitel, zeigt, wie schon erwähnt, deutlich narzisstische Züge, hebt sich und seine Fähigkeiten über die der anderen. Die christlichen Tugenden der Friedfertigkeit und Nächstenliebe werden teils von ihm betont (vor allem im Zusammenhang mit der Natur), aber auch gebrochen. In der Szene, in der sich der Apostel verfolgt und

¹⁵⁰ Hass (1996), S. 1072.

¹⁵¹ Vgl. Menke (1984), S. 78.

¹⁵² Vgl. Menke (1984), S. 78.

verachtet fühlt, ist er auch kampfbereit, würde vor nichts zurückschrecken, um seine Botschaft durchzusetzen bzw. fortzutragen (vgl. HA, S. 45-46).

Auch im Zusammenhang mit der Natur und dem langsam ausbrechenden Wahn sind religiöse Anklänge zu finden. Es ist die Rede von einem religiösen Schauer, der den Apostel beim Anblick der Natur ergreift. Weiters interessant ist die folgende Passage:

Heilige gab es nicht mehr, oder besser: der Heiligenschein kam jedem Naturerzeugnis, auch dem kleinsten Blümchen oder Käferchen zu, und dessen Auge war ein profanes Auge, der nicht über allem solche Heiligenscheine schweben sah. (HA, S. 35)

Hier werden nicht nur Tier und Mensch als gleichwertig betrachtet, sondern als heilig gilt alles Natürliche, von Gott Geschaffene. In seinen (rückerinnerten) Träumen empfindet er sich als Heiler und imaginiert den Einzug nach Jerusalem. Diese Vorstellungen verstärken den Wahn: „Er lag und hing an dem Bilde. Fieber, Wollust, göttliche Hoheitsschauer wühlten in ihm. Er erhob sich Gott gleich.“ (HA, S. 38). Er verliert immer mehr den Bezug zur Realität, damit parallel läuft die Vertiefung in ein religiöses Wahngelbilde. Immer wieder werden Anspielungen auf Bibelgeschichten gemacht, bis er sich endgültig als Auserwählter begreift, der Vorstellung verfällt, er hätte sein Menschsein hinter sich gelassen. Seine Beziehung zu Gott ist eine gestörte, durch den Wahnsinn geprägte.¹⁵³

Religiöse Elemente werden auch in bildlichen Ausdrücken verwendet – zum Beispiel der schon erwähnte Vergleich des Gotthard Tunnels mit der Hölle. Beim Essen einer Orange denkt er an eine Hostie (vgl. HA, S. 33, 49).

Festgestellt wurde, dass Religion sowohl im Rahmen der Novelle (Figur des Apostels, Pfingsttag) als ein zentrales Element eingeschrieben ist, als auch in engem Zusammenhang mit dem Wahnsinn steht. Wie tief seine (Pseudo-) Religiosität geht, ist auch daran sichtbar, dass er sich im Traum nicht davon lösen kann – ganz im Gegenteil – seine Träume werden von religiösen Inhalten beherrscht.

Menke zufolge stellt Hauptmann die Möglichkeit der Erlösung des modernen Menschen durch Religion in den Mittelpunkt.¹⁵⁴ Er meint,

daß Hauptmann im 'Apostel' lediglich demonstriert, daß religiöser Extremismus, d.h. die Verlagerung aller weltlicher Probleme ins Metaphysische, keine adäquate Antwort auf die gesellschaftliche Krise der Neuzeit sein kann, nicht aber, daß die Wissenschaft die Religion kategorial ersetzen solle oder könne.¹⁵⁵

¹⁵³ Vgl. Fattori (1996), S. 201.

¹⁵⁴ Vgl. Menke (1984), S. 83.

¹⁵⁵ Menke (1984), S. 83.

Der Apostel lehnt Technik bzw. neue Errungenschaften ab, glorifiziert Natur und Religion. Gezeigt wird, dass religiöser Extremismus wie auch anderer Fanatismus in den Wahnsinn führt. Interessant ist, dass Hauptmann Religion nicht völlig ablehnt, aber jene „Pseudoreligiosität“, die den Apostel auszeichnet, die sich rein auf den metaphysischen Bereich bezieht, zurückweist.¹⁵⁶

4.2.2.4. *Natur vs. Technik*

Die Naturschilderungen sind ein zentrales Element der Wahnsinnsdarstellung dieser Novelle. In einigen Dichtungen von Hauptmann, so auch in *Der Apostel*, tritt die Natur in den Vordergrund, prägt den Menschen und das Geschehen.¹⁵⁷

Günter Taube unterscheidet zwischen aktiver und passiver Rolle der Natur. Aktiv ist sie dann, wenn Natur einen Einfluss auf die Handlung hat, passiv, wenn die Natur eine begleitende Funktion einnimmt und weniger eng in Verbindung mit dem Geschehen steht. Unter passiv versteht er zwei Funktionen: Die sachliche, Natur als Hintergrund bzw. Schauplatz und die symbolische, die eine Verbindung zwischen Handlung und Natur schafft. Taube sieht in der Novelle, bis auf die Anfangspassage des Aufstieges, in welcher Bäume, Pflanzen und Felder beschrieben werden, keine sachliche Naturdarstellung. Sehr stark ist allerdings der symbolische Wert der Natur, denn wie erwähnt ist sie Stimmungsträger und fördert die mystischen Gedanken des Apostels.¹⁵⁸ Die Natur wird als etwas Bewundernswertes beschrieben, das Staunen und religiösen Schauer auslöst.

Der Apostel ist sehr naturverbunden, er respektiert alle Lebewesen, die Natur hat einen hohen Stellenwert für ihn. Dies wird zum Beispiel in der Passage des Bergaufstieges sichtbar:

Sorgfältig vermied er im Aufsteigen, irgend etwas zu beschädigen oder gar zu vernichten, was Leben hatte. Das kleinste Käferchen wurde umgangen, die zudringliche Wespe vorsichtig verschuecht. Er liebte die Mücken und Fliegen brüderlich, und zu töten – auch nur den allgewöhnlichsten Kohlweißling – schien ihm das schwerste aller Verbrechen. (HA, S. 35-36)

Alles hat für den Apostel seine Berechtigung und seine vollste Anerkennung, er wollte alles an seinem natürlichen Platz. Es werden, wie schon erwähnt, der Weg, die Wiesen, Obstgärten, der Weinberg, verschiedene Blumen und Blüten beschrieben. Als er an eine Aussichtsplattform gelangt, überwältigt ihn der Blick, sein

¹⁵⁶ Vgl. Menke (1984), S. 84.

¹⁵⁷ Vgl. Fischer (1957), S. 247.

¹⁵⁸ Vgl. Günter Taube: Die Rolle der Natur in Gerhart Hauptmanns Gegenwartswerken bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts. Berlin: Verlag Dr. Emil Ebering 1936, S. 17, 22-27, 32, 36-37.

Naturgefühl regt ihn zu Tränen. Diesem positiven Gefühl steht seine Abneigung dem künstlich Erschaffenem gegenüber. Die Sicht auf die Stadt löst Ekel in ihm aus:

Wie ein grauer, widerlicher Schorf erschien sie ihm, wie ein Grind, der weiterfressen würde, in dies Paradies hineingeimpft: Steinhaufen an Steinhaufen, spärliches Grün dazwischen. Er begriff, daß der Mensch das allergefährlichste Ungeziefer sei. Jawohl, das stand außer Zweifel: Städte waren nicht besser als Beulen, Auswüchse der Kultur. (HA, S. 37-38)

Die Natur – das Paradies – steht im Kontrast zur zivilisierten Gesellschaft mit ihren Errungenschaften. Der Apostel ist zivilisationsfeindlich, begreift sich als Prophet einer Naturreligion, die den Menschen wieder zurück zur friedlichen Natur bringen soll. Alle Dinge, die nicht der natürlichen Ordnung der Dinge entsprechen, werden von ihm abgelehnt.¹⁵⁹

Eine Gegenüberstellung des Natürlichen und der Zivilisation findet sich am Beginn der Novelle. Geschildert werden die unangenehmen Folgen der Eisenbahnfahrt durch den Gotthard Tunnel nach Zürich.

Um so etwas auszuhalten, mußte man Nerven wie Seile haben. Er haßte die Bahnen mit ihrem ewigen Gerüttel, Gestampf und Gepolter, mit ihren jagenden Bildern; – er haßte sie und mit ihnen die meisten anderen der sogenannten Errungenschaften dieser sogenannten Kultur. (HA, S. 33)

Deutlich werden die Ablehnung des Apostels gegenüber der modernen Technik und die für ihn vor allem negativ hervortretenden Folgen dieser Weiterentwicklung. Er leidet unter Kopfschmerzen, seine Nerven wurden stark strapaziert. Durch die Verwendung des Adjektivs „sogenannt“ wird sein Zweifel am kulturellen Fortschritt durch Technik deutlich. Menke meint, dass die Ablehnung des Apostels gegenüber den Errungenschaften der modernen Welt darauf beruht, dass er nicht erkennt, dass mit Technik die Natur besser zu beherrschen und zu durchdringen ist, sondern diese die Natur nur vernichtet.¹⁶⁰ Interessant ist, dass die Fahrt durch den Gotthard-Tunnel mit der Hölle verglichen wird und deren die Auswirkungen mit dem Wahnsinn in Verbindung gebracht werden:

Es war eine Tortur, es war zum Verrücktwerden! In einen Zustand war er hineingeraten, in eine Angst, kaum zu glauben. Wenn das nahe Rauschen so zurücksank und dann wieder daherkam, daherfuhr wie die ganze Hölle und so tosend wurde, daß es alles in einem förmlich zerschlug. (HA, S. 33)

Nur in der Natur fühlt sich der Apostel wohl. Sein religiöses Naturgefühl vermittelt ihm das Paradies und geht am Ende soweit, dass er meint, Gott spreche durch den Wind mit ihm (vgl. HA, S. 51).

¹⁵⁹ Vgl. Menke (1984), S. 72-73.

¹⁶⁰ Vgl. Menke (1984), S. 73.

Die Natur wird eindeutig als Paradies betrachtet, die Technik, wie im obigen Zitat auch angesprochen wird, als das schlechte, die Hölle. Hauptmann zeigt hier den Kulturpessimismus der damaligen Zeit auf: „Die Gegenüberstellung der ‚labyrinthischen‘ Stadt und der freundlichen Natur ist in dieser Hinsicht sehr typisch.“¹⁶¹ Interessant ist Fattoris Hinweis, dass besonders die Epoche der Industrialisierung mit ihren Lebensveränderungen eine typische Zeit der Wahnsinnsdarstellung ist. Sie meint, dass Hauptmann hier einen Wahnsinn darstellt, der durch die Technisierung ausgelöst wurde.¹⁶²

Der Apostel teilt die Welt in zwei Bereiche – Zivilisation und Natur. Ersteres ist negativ, gefährlich und krank, zweites positiv und gesund. Diese strikte Trennung bzw. Gegenüberstellung ist allerdings ein Fehlschluss. Denn die Szene, in der er die verschiedenen Obstgärten etc. beschreibt, zeigt, dass es sich hier nicht um wilde Natur handelt, sondern um domestizierte bzw. kultivierte. Der Apostel betet nicht die ursprüngliche, sondern die bereits zivilisierte Natur an. Hauptmann verwendet auch ein Symbol für die menschlich domestizierte Natur – nach einem Wahnanfall des Apostels versucht dieser Halt zu finden, und klammert sich an eine Linde. Dieser Baum gilt seit dem Mittelalter als Kulturbaum. Das Abhängigkeitsverhältnis von Kultur und Natur wird völlig ausgeblendet. Generell kritisiert Hauptmann mit seiner Novelle die Simplizität des Naturverständnisses.¹⁶³

4.2.2.5. *Musikalische Elemente*

Für Hauptmann war Musik Zeit seines Lebens ein zentrales Thema. Für ihn galt sie als ausdrucksfähigste Kunst.¹⁶⁴ In der Novelle wird ein Zusammenhang zwischen Musik und Wahnsinn geschaffen. Allerdings ist nicht von Musik im eigentlichen Sinn die Rede, sondern mehr von Klängen und Geräuschen.

Als der Apostel eine Rast auf einer Wiese einlegt, hört er Vogelgesang. Kurz darauf erinnert er sich an einen Traum (vgl. HA, S. 38). Auch die zweite Erinnerung, jene an seine Soldatenzeit, ist mit Musik verknüpft. Durch seine Schritte fühlt er sich zurückversetzt, hört sofort die Marschmusik von damals erklingen:

So marschierend, lauschte er zugleich in sich hinein, verwundert, daß er so jeden Ton, jeden Akkord, jedes Instrument scharf unterschied, bis auf das Nachschüttern des Zusammenschlags von Pauke und Becken. Er wußte nicht, sollte ihn die Stärke seiner Vorstellungskraft beunruhigen oder erfreuen. Ohne Zweifel war es eine Fähigkeit. Er hatte die Fähigkeit zur Musik. Er würde sicher große Kompositionen geschaffen haben. Wie viel

¹⁶¹ Fattori (1996), S. 300.

¹⁶² Vgl. Fattori (1996), S. 300.

¹⁶³ Vgl. Menke (1984), S. 75-77, 82.

¹⁶⁴ Vgl. Gutknecht (1954), S. 37.

Fähigkeiten mochten überhaupt in ihm erstickt worden sein! Übrigens war das gleichgültig. Alle Kunst war Unsinn, Gift. Es gab andere, wichtigere Dinge für ihn zu tun. (HA, S. 40-41)

Sichtbar werden hier zum einen die für den Apostel sehr realen Imaginationen und auch sein kurzes Zweifeln. Wohingegen er zuerst stolz von einer Fähigkeit zur Musik spricht, verwirft er dies sogleich, meint, es ginge um mehr. Die Marschmusik übt zudem die Funktion aus, dem Apostel Halt zu geben, seine verlorene Kontrolle durch Mitzählen und Konzentration zurückzugewinnen.¹⁶⁵

Während er seine Botschaft des Friedens vor sich hin spricht, hört er Orgelklänge, Gesang und Choräle, die seine Predigt begleiten. Auch erklingt Musik, als in seinem Traum Jesus in ihn übergeht. Träumend hört er Kinderstimmen, die „Christ ist erstanden“ singen. Wieder erwacht, nimmt er erneut Vogelgesang wahr. Musik ist also auch eng mit Religion verknüpft.

Sowohl vor seinen Erinnerungen wie auch innerhalb seiner Träume sind immer musikalische Elemente zu finden. Musik fungiert in der Novelle als Vorzeichen des folgenden Wahns.

¹⁶⁵ Vgl. Menke (1984), S. 80.

4.3. Anton Pawlowitsch Tschechow – *Der schwarze Mönch* (1894)

Die Erzählung *Der schwarze Mönch* ist im Juli 1893 auf Tschechows Landgut in Melichowo (60km von Moskau entfernt) entstanden.¹⁶⁶ Über die Entstehungsbedingungen bzw. Anregungen äußert sich Tschechow in einem Brief an seinen Freund und Verleger Suvorin (1894):

Den 'Schwarzen Mönch' habe ich ohne alle finsternen Gedanken geschrieben, aus kühler Überlegung. Ich hatte einfach Lust, den Größenwahn darzustellen. Den Mönch, der über das Feld dahineilt, habe ich geträumt.¹⁶⁷

Das Interesse Tschechows, den Wahnsinn darzustellen, beruht zum einen sicherlich auf seiner damaligen intensiven Beschäftigung mit der Psychiatrie, zum anderen auf seiner Arbeit als praktizierender Arzt. Weiters soll ein Gespräch über das Phänomen der Fata Morgana, welches Tschechow mit seiner Familie führte, Auswirkungen auf die Inhalte der Erzählung gehabt haben (Halluzinationsbeschreibung).¹⁶⁸

Veröffentlicht wurde die Erzählung, die Tschechow auch „historia morbi“ nennt, in Russland erstmals im Jänner 1894 in der Zeitschrift *Artist*.¹⁶⁹ Die englische Übersetzung wurde 1903 gedruckt.¹⁷⁰ In deutscher Sprache erschien die Erzählung im Band ausgewählter Werke 1901/02.¹⁷¹

Es folgt ein kurzer Exkurs zur Rezeptionsgeschichte Tschechows in Deutschland.

Seine erzählerischen Werke wurden trotz zahlreichen Auflagen in Deutschland lange Zeit unterschätzt und Tschechow wurde nur als Dramatiker wahrgenommen. Die Auseinandersetzung mit seinen Werken fand vor allem in drei Phasen statt – nach der Jahrhundertwende (1900), nach dem ersten Weltkrieg und vermehrt ab 1945.¹⁷² Die Presse war über seine Werke uneinig, das Interesse an russischer Literatur war jedoch groß. Rolf-Dieter Kluge betont, dass zu Beginn vor allem der Vergleich mit Guy de Maupassant und seine humoristischen Schriften im Vordergrund war. Auf der einen Seite standen die Versuche, das Ähnliche, auf der anderen Seite, das Fremde

¹⁶⁶ Vgl. N.L. Brodski (Hg.): Geschichte der russischen Literatur. Von den dreißiger bis zu den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts. Band II. Berlin: Verlag Kultur und Fortschritt 1953, S. 498-499, sowie Peter Urban (Hg.): Anton Čechov: Briefe. 1892-1897. Zürich: Diogenes 1979, S. 420.

¹⁶⁷ Urban (1979), S. 125-126.

¹⁶⁸ Vgl. Wolf Düwel: Anton Tschechow. Dichter der Morgendämmerung. Halle: Verlag Sprache und Literatur 1961, S. 101-102. In der Erzählung wird dieses Phänomen auch beim Namen genannt. Vgl. Anton Tschechow: Das Duell und andere Erzählungen. Verlag Kremayr & Scheriau. Wien: 1970, S. 452. Verweise, die die Erzählung dieser Ausgabe betreffen, werden ab nun mit dem Kürzel TSM im Text angegeben.

¹⁶⁹ Vgl. Urban (1979), S. 125, 420.

¹⁷⁰ Vgl. Horst-Jürgen Gerigk: Anton Tschechows *Schwarzer Mönch* und Arthur Millers *Tod eines Handlungsreisenden*. Zur literarischen Gestaltung der Krise des agonalen Menschen. In: Polheim, Karl Konrad (Hg.): Sinn und Symbol. Festschrift für Joseph P. Strelka zum 60. Geburtstag. Bern: Peter Lang 1987, S. 226.

¹⁷¹ Vgl. Urban (1988), S. 472.

¹⁷² Vgl. Gerhard Dick: Anton Čechov und Gerhart Hauptmann. In: Eekman, T. (Hg.): Anton Čechov 1860-1960. Some Essays. Leiden: E. J. Brill 1960, S. 12.

in seinen Werken zu entdecken. Rainer Maria Rilke, der Tschechows Dramen sehr schätzte, versuchte schon 1900 durch seine Übersetzung der *Möwe* Tschechow in den Vordergrund zu rücken. Er fand allerdings keinen Verleger und so schlug sein Vorhaben fehl.¹⁷³ Obwohl nach dem ersten Weltkrieg einige seiner Erzählungen von damals angesehenen Übersetzern (wie z.B. Alexander Eliasberg, Johannes von Guenther, August von Scholz) herausgebracht wurden und 1919/20 die fünfbändige Werkausgabe erneuert wurde, waren es trotzdem seine Dramen, die im Zentrum standen. In der Zwischenkriegszeit setzte dann erstmals eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Tschechow ein. Die dritte Phase der Rezeptionsentwicklung in Deutschland, die vor allem durch die Gedenkveranstaltung der UNESCO zum 50. Todestag Tschechows (1954) angeregt wurde, begann nach dem zweiten Weltkrieg. Thomas Mann äußerte sich in *Versuch über Tschechow* zu seinem Werk, hob die erzählerischen Arbeiten hervor. Die Beschäftigung mit Tschechow hält an, so dass er heute zu den meist erforschten russischen Autoren in Deutschland zählt. Seine Werke wirkten sich nicht nur auf Rilke und Thomas Mann, sondern auch auf Hauptmann, Hermann Hesse und Borchthaus aus.¹⁷⁴ „Das neu erwachte und andauernde Interesse an Čechovs Dichtung zeigt, daß wir sie brauchen.“¹⁷⁵

Tschechow hinterließ ein großes Werk – er schrieb 478 Erzählungen, fünf Dramen und sieben Einakter.¹⁷⁶ Sein Schaffen kann in drei Abschnitte eingeteilt werden: 1. Frühe Phase: 1880-1887, 2. Mittlere Phase: 1888-1897, 3. Späte Phase: 1898-1904. Seine frühe, eher humoristische Schaffenszeit war geprägt von Geldnot, daher entstanden in dieser Periode die meisten seiner Werke (vor allem Anekdoten, kleine Skizzen und Erzählungen), die er noch unter dem Pseudonym „Anotscha Tschechonte“ veröffentlichte. Der Übergang zur mittleren Phase stellt die Erzählung *Die Steppe* (1888) dar, mit der laut Wolf Düwel das ernsthafte literarische Arbeiten Tschechows begann.¹⁷⁷ Zentral war in dieser Zeit Tschechows Auseinandersetzung mit dem gescheiterten Menschen, der sich in körperlichem und/oder seelischem Ausnahmezustand befindet. Die Hauptfigur aus *Der schwarze Mönch*, Kowrin, befindet sich in solch einer Verfassung. Die späte Phase ist gekennzeichnet durch

¹⁷³ Rilkes Übersetzung ging leider verloren. Vgl. dazu Rolf-Dieter Kluge: Anton P. Čechov in Deutschland. In: Kluge, Rolf-Dieter (Hg.): Anton P. Čechov. Werk und Wirkung. Vorträge und Diskussionen eines internationalen Symposiums in Badenweiler im Oktober 1985. Teil II. Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1990, S. 1122.

¹⁷⁴ Vgl. Kluge (1990), S. 1121-1133.

¹⁷⁵ Kluge (1990), S. 1135.

¹⁷⁶ Vgl. Gabriele Selge: Anton Čechovs Menschenbild. Materialien zu einer poetischen Anthropologie. München: Wilhelm Fink Verlag 1970, S. 9.

¹⁷⁷ Vgl. Düwel (1961), S. 66.

die Beschäftigung mit dem russischen Alltagsleben und dem erneuten Anklingen satirischer Züge.¹⁷⁸ Interessant ist die Feststellung, dass die Anzahl seiner Werke von Phase zu Phase immer mehr zurückging.¹⁷⁹

Die Krise des Menschen, das menschliche und politische Scheitern, die Darstellung des alltäglichen Lebens aller sozialer Schichten, aber auch des Menschen in einer Grenzsituation, seine Kommunikationsunfähigkeit, Einsamkeit, Brutalität und Banalität, sein Ehrgeiz, die Vergänglichkeit, Krankheit und die Auseinandersetzung mit der Zukunft (vor allem jener Russlands) sind Tschechows bevorzugte Themen.

In *Der schwarze Mönch* steht ein Mensch im Mittelpunkt, der seinem Ehrgeiz nicht gewachsen ist, der an Wahnsinn leidet. Seine Krankheit, die für Tschechow die interessanteste Form des Alltags ist, wird hier eingehend geschildert.¹⁸⁰ Dem Helden steht die Familie Pessozki gegenüber, der ebenso ehrgeizige Jegor Semjonytsch Pessozki, dessen alltägliches Gartenbauerleben vorgeführt wird. Tschechow beschäftigt sich zudem in vielen seiner Werke mit der Frage nach dem Sinn und Ziel des Lebens, die auch in der Erzählung zu finden ist (vgl. TSM, S. 453).¹⁸¹ Der Verlust von Angehörigen und seine Vorliebe für Schauplatzwechsel sind weitere Motive Tschechows (in *Der schwarze Mönch* verliert Kowrin seine Familie, wird von Zieheltern aufgezogen; Schauplätze: Land, Stadt).¹⁸²

Tschechow wird großteils dem kritischen Realismus zugeordnet, wurde auch als Vor- bzw. Frühsymbolist und als Wegbereiter des künstlerischen Modernismus betrachtet. Auch Elemente der Dekadenz und des Impressionismus finden in seinen Werken ihre Darstellung.¹⁸³ Ebenso breit gefächert sind die Interpretationsrichtungen der

¹⁷⁸ Vgl. Düwel (1961), S. 64-69, sowie Karla Hielscher: Tschechow. Eine Einführung. München, Zürich: Artemis Verlag 1987, S. 117, sowie Selge (1970), S. 13-17.

¹⁷⁹ Vgl. Düwel (1961), S. 66.

¹⁸⁰ Vgl. Selge (1970), S. 14. Sie geht genauer auf den Zusammenhang zwischen Alltag und Krankheit ein, betont, dass Krankheit die einzig noch tragbare Form der Alltäglichkeit bei Tschechow darstellt. Konflikttragende Figuren sind in seinen Werken nie gesund und normal.

¹⁸¹ Vgl. Tschechow (1970), Nachwort, S. 574.

¹⁸² Vgl. Selge (1970), S. 65, 67, 71. Das Hotel ist ein besonders beliebter Schauplatz Tschechows – in *Der schwarze Mönch* stirbt Kowrin am Ende in einem Hotel.

¹⁸³ Vgl. Wolf Düwel: Zum Problem von Inhalt und Form in Čechovs Erzählungen. Zeitschrift für Slawistik 18/3 (1973), S. 358-360, sowie Heinz Setzer: Fruchtbare Wege des Niedergangs. Phänomene der Dekadenz in den Erzählungen „Tina“, „Pripadok“ und „Bab'e Carstvo“. In: Kataev, Vladimir B. / Kluge, Rolf-Dieter / Nohejl, Regine (Hg.): Anton P. Čechov – Philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und im Werk. Vorträge des Zweiten Internationalen Čechov-Symposiums. Badenweiler, Oktober 1994. München: Otto Sagner Verlag 1997, S. 178, sowie Dimitrij Tschizewskij: Über die Stellung Čechovs innerhalb der russischen Literaturentwicklung. In: Eekman, T. (Hg.): Anton Čechov 1860-1960. Some Essays. Leiden: E. J. Brill 1960, S. 293, 301, sowie Thomas Winner: Chekhov and his prose. New York, Chicago, San Francisco: Holt, Rinehart and Winston 1966, S. 119.

Erzählung – neben der naheliegenden psychologischen Deutung stehen soziale und philosophische Ansätze.¹⁸⁴

4.3.1. Erzähltechnik

Tschechows *Der schwarze Mönch* erstreckt sich über einen Zeitraum von ca. zwei Jahren, die Erzählzeit beträgt 30 Seiten. Die Erzählung ist also gerafft, das Geschehen deutlich länger.

Der Aufbau ist chronologisch, es finden sich keine Vorausdeutungen oder längere Rückwendungen. Das Erklingen der Serenade ganz am Anfang der Erzählung spannt einen Bogen zum Ende, an dem sie erneut erklingt.¹⁸⁵ Auch die an diesen zwei Stellen beschriebene Mönchserscheinung ist fast ident:

Die erste Erscheinung:

Am Horizont erhob sich eine hohe schwarze Säule vom Boden und stieg, gleich einem Wirbelsturm oder einer Windhose zum Himmel. [...] Ein schwarzgekleideter Mönch mit grauem Haar und schwarzen Augenbrauen raste, die Arme über der Brust verschränkt an ihm vorbei. (TSM, S. 445)

Nach dem Erklingen der Serenade erscheint ihm das letzte Mal der Mönch:

Eine schwarze hohe Säule, ähnlich einer Windhose oder einem Wirbelsturm, erhob sich auf der anderen Seite der Bucht. [...] Der Mönch mit unbedecktem grauem Haupt und schwarzen Augenbrauen, barfuß, die Arme über der Brust verschränkt, schwebte an ihm vorüber und blieb im Zimmer stehen. (TSM, S. 467)

Parallel sind sowohl die Schilderung der Windsäule, aus der der Mönch hervortritt, als auch die Beschreibung seiner Gestalt. Die Serenade und die folgende Mönchserscheinung stehen dabei als Anfangs- und Endpunkt – der Wahn beginnt und endet damit.

Weiters ist der zyklische Aufbau der Erzählung bemerkenswert. Während im Frühling der Wahnsinn aufblüht (Kowrin ist im April überarbeitet und reist aufs Land) und in den Sommermonaten endgültig hervorbricht (Mönchs-Halluzinationen), findet im Winter die Genesung statt. Im darauffolgenden Sommer ist er gesund, verbringt dann den darauffolgenden Winter halluzinationsfrei mit einer anderen Frau. An einem heißen Tag am Meer bricht der Wahnsinn allerdings erneut hervor. Die Jahreszeiten entsprechen dabei der jeweiligen seelischen Entwicklung des Helden.¹⁸⁶ Bis auf

¹⁸⁴ Vgl. Rolf-Dieter Kluge: Anton P. Čechov – eine Einführung in Leben und Werk. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995, S. 89, sowie Gerigk (1987), S. 215, sowie Winner (1966), S. 90-91, 116, 119. Winner sieht einen philosophischen Zusammenhang zu Nietzsches Übermensch.

¹⁸⁵ Vgl. Selge (1970), S. 33.

¹⁸⁶ Vgl. Selge (1970), 92.

Kowrins unglücklichen Sommer stellen die warmen Monate seine Krankheit, die kalten seine Gesundheit dar.

Kowrins Geschichte wird fortlaufend erzählt, mit Ausnahme seiner Genesungszeit, die ausgespart wird, und einer Zeitspanne vor Kapitel neun. Hier findet ein Zeitsprung statt, dieser dürfte ungefähr ein paar Monate dauern.¹⁸⁷ Ausgelassen wird Kowrins Entscheidung, Tanja zu verlassen, und sein Neubeginn zurück in der Stadt. Weiters gibt es ein paar kurze Einschübe, in Form von Gesang, der Erzählung einer Legende und einem Brief (vgl. TSM, S. 441, 444, 465).

Es handelt sich um singulatives Erzählen, es wird einmal erzählt, was sich einmal ereignet hat.

Der Erzähler ist ein extradiegetisch-heterodiegetischer. Er ist nicht am Geschehen beteiligt, hat sich aber der Perspektive Kowrins angepasst. Wahnwelt und Wirklichkeit bleiben jedoch durch die vermittelte Darstellung gut unterscheidbar.

Kowrin führt Dialoge mit dem Mönch, Tanja und ihrem Vater. Besonders lang sind jene mit dem Mönch. Da er mit seiner Illusion spricht, kann hier auch von Monologen gesprochen werden. Diese zeigen das Innenleben Kowrins, seine Sicht auf die Welt, bringen seine Krankheit zum Ausdruck. Gerigk knüpft hier an, sieht in den Gesprächen zwischen Mönch und Kowrin das Bewusstsein Kowrins, das über seine Wünsche und Ängste spricht.¹⁸⁸ Deutlich sichtbar wird dies in jener Szene, in der Kowrin meint, es sei verblüffend, dass der Mönch dieselben Gedanken wie er hegt (vgl. TSM, S. 453).

Interessant ist in diesem Zusammenhang Tschechows eigene Aussage bezüglich der Darstellung des Innenlebens seiner Figuren: „Am besten meidet man die Beschreibung des Seelenzustands der Helden; man muß sich bemühen, daß er aus den Handlungen der Helden verständlich wird.“¹⁸⁹ Um die ver-rückte Wirklichkeit Kowrins darzustellen, bedient sich Tschechow hier des Dialogs. Diese Passagen zeigen eindrücklich das Gefühlsleben des Wahnsinnigen, sind keine einfachen Beschreibungen seines Zustandes. Zudem wird Kowrins Art durch seine Handlungen herausgestellt – er ist egoistisch, nimmt keine Rücksicht auf andere. Die Handlung

¹⁸⁷ Es kommt nicht klar heraus, wie viel Monate in der Erzählung ausgespart werden. Kowrin verlässt Tanja im Sommer und ist dann im Herbst mit einer anderen Frau liiert. Es ist wahrscheinlich, dass hier nur wenige Monate ausgespart wurden und nicht ein ganzes Jahr.

¹⁸⁸ Vgl. Gerigk (1987), S. 218.

¹⁸⁹ Peter Urban (Hg.): Anton Čechov: Briefe. 1877-1889. Zürich: Diogenes 1979, 1998, Brief an AL. P. Čechov, 10.05.1886, S. 128.

wird in dieser Erzählung aber nicht durch den Dialog, sondern durch die Geschehnisse außerhalb (bedingt durch die Krankheit) fortgetragen.¹⁹⁰

Als herausstechendes Stilmerkmal wird häufig Tschechows Vorliebe für das Wesentliche und damit die Reduktion seiner Prosatexte durch das Weglassen von unnötigen Ausschmückungen genannt.¹⁹¹ Dieses Merkmal trifft auf die Erzählung *Der schwarze Mönch* nur teilweise zu. Der Einstieg ist abrupt, er beginnt mit der Haupthandlung – der Rückkehr Kowrins zu seiner Ziehfamilie und seinem ausbrechenden Wahn.¹⁹² Allerdings finden sich teils sehr detaillierte Naturschilderungen, die Nebenhandlung (das Leben der Pessozkis und ihre Charakterisierung) wird ebenfalls näher ausgeführt. Auch sind immer wieder Informationen zu seinem vorhergegangenen Leben eingeflochten (vgl. TSM, S. 440, 451, 457, 466). Es kann also nicht generell von einer stark reduzierten, knappen Darstellung gesprochen werden. Weiters wird häufig betont, dass Tschechow in fast all seinen Erzählungen nur wenige Handelnde zum Zug kommen lässt, diese nur in groben Zügen schildert.¹⁹³ Dies widerspricht sich auch mit der hier analysierten Erzählung. Einzig die Informationen über Kowrins zweite Frau, die nur am Ende kurz erwähnt wird, sind spärlich.

Tschechows Stil zeichnet sich durch das objektive Aufzeigen von Personen und Gegenständen und das Fehlen wertender Aussagen aus. Tschechow selbst:

Der Künstler soll nicht Richter seiner Personen und ihrer Gespräche sein, sondern nur leidenschaftsloser Zeuge. Ich höre ein ungeordnetes, nicht klärendes Gespräch zweier russischer Menschen über Pessimismus und muß dieses Gespräch in der Gestalt wiedergeben, wie ich es gehört habe, beurteilen werden es die Geschworenen, d.h. die Leser. Meine Sache ist nur, Talent zu haben, d.h. die Fähigkeit zu besitzen, die wichtigsten Äußerungen von den unwichtigen zu unterscheiden, die Figuren zu beleuchten und ihre Sprache zu sprechen.¹⁹⁴

Seine Sprache ist gekennzeichnet durch Genauigkeit, Objektivität und Präzision, N.L. Brodski betont die Einfachheit und Klarheit.¹⁹⁵

Sichtbar wurde, dass *Der schwarze Mönch* einige Merkmale des „typisch“ genannten Tschechow-Stils beinhaltet, aber sich von anderen Erzählungen unter anderem dadurch abhebt, dass sehr wohl detailreiche und auch nicht handlungstragende Schilderungen ihren Platz finden.

¹⁹⁰ Vgl. Brodski betont, dass ein typisches Stilmerkmal Tschechows der Dialog als bewegende Kraft der Handlung ist. Dies ist in dieser Erzählung nicht der Fall. Vgl. Brodski (1953), S. 508.

¹⁹¹ Tschechow schrieb hunderte Prosatexte, davon ist keine länger als 70 Druckseiten. Vgl. Peter Urban: Genauigkeit und Kürze. Ansichten zur russischen Literatur. Zürich: Diogenes 2006, S. 193.

¹⁹² Vgl. Brodski (1953), S. 508.

¹⁹³ Vgl. Brodski (1953), S. 508.

¹⁹⁴ Urban (1979, 1998), Brief an A. S. Suvorin, 30.05.1888, S. 262-263.

¹⁹⁵ Vgl. Brodski (1953), S. 509, sowie Urban (2006), S. 291-301.

4.3.2. Inhaltliche Ebene

4.3.2.1. *Der Kranke und sein Umfeld*

In *Der schwarze Mönch* steht das Schicksal von Andrej Wassiljitsch Kowrin im Vordergrund. Eingeführt wird er als überarbeiteter Gelehrter, dessen Nerven zerrüttet sind, der jedoch eine Behandlung ablehnt (vgl. TSM, S. 438). Da seine Eltern früh verstorben sind, verbringt er seine Kindheit auf dem Land bei seiner Ziehfamilie, den Pessozkis. 15 Jahre bevor die Erzählung einsetzt, entschließt er sich für ein Leben als Gelehrter in der Stadt. Er hält Vorlesungen über Psychologie, hegt ein großes Interesse an Philosophie, liebt klassische Musik. Er versucht durch sein Zurückkehren auf das Land zur Ruhe zu kommen. Allerdings wird schon zu Beginn geschildert, dass ihm dies nicht gelingt:

Er las und schrieb sehr viel, lernte Italienisch, und wenn er einen Spaziergang machte, dachte er gerne daran, daß er sich bald wieder zu seiner Arbeit setzen würde. Er schlief so wenig, daß sich alle nur wunderten. Wenn er untermittags zufällig für eine halbe Stunde einnickte, konnte er dann die ganze Nacht nicht schlafen, aber trotzdem fühlte er sich nach einer schlaflosen Nacht frisch und munter, so als sei nichts gewesen. Er redete viel, trank Wein und rauchte teure Zigarren. (TSM, S. 443)

Er setzt auch auf dem Land seine aufreibende, unruhige Lebensweise fort, schläft wenig, schränkt seinen Arbeitsdrang und seine ungesunden Angewohnheiten nicht ein. Interessant ist, dass ihm sowohl das Rauchen wie auch das Trinken nach seiner Heilung keinen Spaß mehr machen (vgl. TSM, S. 460). Neben seiner sich verändernden Persönlichkeit, die vom glücklichen (bedingt durch den Wahn) zum unzufriedenen Kowrin führt, verändert sich auch sein Äußerliches: „Seine schönen langen Haare waren verschwunden, der Kopf geschoren, der Gang müde, und sein Gesicht war, im Vergleich zum letzten Sommer, voll und blaß geworden.“ (TSM, S. 460-461). Diese körperlichen und charakterlichen Veränderungen werden von Kowrin selbst wie auch von Tanja und ihrem Vater wahrgenommen.

Kowrins herausragende Charaktereigenschaft ist sein Ehrgeiz. Er ist seinen eigenen hohen Anforderungen nicht gewachsen, überfordert von den eigenen Zielen. Er möchte ein außergewöhnlicher Mensch sein, Mittelmäßigkeit ist für ihn nicht akzeptabel. Diese Anlagen sind es auch, die ihm seine Halluzinationen so sympathisch machen. Denn der Mönch spricht davon, dass Kowrin ein Auserwählter ist, ein Genie, das sich von Durchschnittsmenschen abhebt. Obwohl er sich bewusst ist, dass er halluziniert, spricht er mit seiner Vorstellung über seine gereizte Phantasie und der möglichen Gefahr dieser:

'Du bist ein Gespenst, eine Halluzination. Also ist mein Geist krank, also bin ich abnormal?'
'Wenn du es so nennen willst, ja. Aber warum beunruhigt dich das? Du bist krank, weil du dich überarbeitet hast und abgekämpft bist, [...].'
'Aber kann ich, wenn ich weiß, daß ich geisteskrank bin, mir selber glauben?'
'Aber woher willst du denn wissen, daß die genialen Menschen, denen die ganze Welt vertraut, nicht auch Gespenster gesehen haben? Die Gelehrten behaupten doch jetzt, daß ein Genie nicht weit vom Wahnsinn entfernt sei. Mein Freund, gesund und normal sind nur die gewöhnlichen Menschen, die Herdenmenschen.' (TSM, S. 453)

Kowrins anfängliche Beunruhigung wird vom Mönch, der gleichzeitig seine Angst und seine Hoffnung darstellt, durch Schmeicheleien beruhigt. Kluge sieht den Grund in Kowrins Eingehen auf die Halluzination darin, dass der Mönch Kowrin motiviert, seine geistige Arbeit anregt.

Der schwarze Mönch stellt Kovrin eine Aufgabe und ein Ideal in Aussicht, an dem er sich orientiert und das ihm Energien für sein Selbstbewußtsein und für seine Arbeit liefert. Freilich ist das eine schlimme Täuschung: Kovrin ist nicht die geniale Begabung, die ihm der schwarze Mönch vorgaukelt und die die Pesockijs in ihm sehen.¹⁹⁶

Zu dieser Einsicht gelangt Kowrin erst, als es schon zu spät ist. Zuvor ist sein Wunsch, ein außergewöhnlicher Mensch zu sein, so zentral, dass dies zur positiven Sichtweise seiner Krankheit führt.

Interessant ist, dass Tschechow auch die Ansicht eines Wahnsinnigen nach seiner Genesung anspricht:

Ja, ich war wahnsinnig, ja, ich habe an Größenwahn gelitten, aber dafür war ich heiter, fröhlich, sogar glücklich, ich war interessant und originell. Jetzt bin ich vernünftig und solid, dafür aber so wie alle anderen: ich gehöre zur Mittelmäßigkeit, das Leben ist für mich langweilig . . . Oh, wie grausam seid ihr mit mir verfahren! Ich habe Halluzinationen gehabt, aber wen hat das gestört? Ich frage euch: Wen hat das gestört?' (TSM, S. 461)

Mit seinem Wahnsinn meint Kowrin glücklicher zu sein, betont, dass er damit auch niemandem Schaden zugefügt hat. Erst am Ende der Erzählung blickt er schuldbewusst zurück, realisiert die Folgen seiner Erkrankung und versucht seine Gewöhnlichkeit anzuerkennen.

Während der Erzählung wird die Bewunderung seiner Außergewöhnlichkeit, die ihm durch seine Familie zuteil wird, herausgestrichen. Tanja, die Tochter seines Ziehvaters Jegor Semjonytsch Pessozki, bewundert ihn sehr, sie kann als Komplementärgestalt betrachtet werden. Tanja ist bescheiden, wird als hilfsbereit, sensibel, nervös, schwach und gesprächig charakterisiert (vgl. TSM, S. 441, 449-451). Während sie sich nach einfachem, gesichertem Glück sehnt, will Kowrin sich von den gewöhnlichen „Herde“-Menschen abheben (vgl. TSM, S. 440,

¹⁹⁶ Kluge (1995), S. 87.

449).¹⁹⁷ Neben der Idealisierung von Kowrin stellt sie auch ihren Vater auf ein hohes Podest.¹⁹⁸ Dieser ist ein bekannter russischer Gartenbauer, ist, wie Kowrin, durch seinen starken Ehrgeiz ausgezeichnet. Sein Temperament wird als heftig bezeichnet. Er ist leicht aufbrausend und reizbar (vgl. TSM, S. 442, 456). Jegor stellt den arbeitenden, naturverbundenen Menschen dar, Kowrin den Typus des Intellektuellen. Hier tritt Tschechows Vorliebe, Menschen durch ihre Funktion zu charakterisieren, in Erscheinung.¹⁹⁹

Tanja und ihr Vater sind hart arbeitende Menschen, die sich durch Bescheidenheit auszeichnen. Ihre Zufriedenheit wird durch den introvertierten Kowrin gestört, ihr Leben wird aus dem Gleichgewicht gebracht und ihre gesicherte Zukunft gerät ins Wanken.²⁰⁰ Kowrins Egoismus (vor allem nach seiner Genesung) läuft gegensätzlich zu Tanjas grundsätzlicher Aufopferungstendenz. Sie lebt den Gartenbauertraum ihres Vaters, ordnet sich Kowrins Leben und Wünschen unter (vgl. TSM, S. 450, 456). Eine Parallele zwischen Jegor und Kowrin ist ihr Ehrgeiz. Beide arbeiten hart, jedoch auf unterschiedlichen Ebenen. Jegor versucht hohe wirtschaftliche Gewinne zu erzeugen und sich von anderen Gartenbauern abzuheben (körperliche Arbeit). Kowrin ist damit beschäftigt, sich einen Namen im wissenschaftlichen Bereich zu machen. Aus Kowrin wurde zwar ein Gelehrter, er ist dennoch ein einfacher Mann geblieben. Da ihm die Außergewöhnlichkeit, nach der er sich sehnt, trotz seinen Bemühungen fehlt, kann er kein glückliches Leben ohne Wahnvorstellungen führen.²⁰¹

4.3.2.2. *Symptome und Verlauf der Krankheit*

Kowrin wird, wie erwähnt, als von der Arbeit erschöpft in die Erzählung eingeführt. Sein Wahnsinn und seine Halluzinationen sind die Folge dieses physischen und psychischen Erschöpfungszustandes und der Erkenntnis seiner eigenen Durchschnittlichkeit.²⁰² Gerigk knüpft hier an, er sieht als Auslöser des Wahns Kowrins Einsicht in die Bedeutungslosigkeit seines Lebens bzw. in die Vergänglichkeit. Er deutet in Kowrins Streben nach herausragendem Erfolg den

¹⁹⁷ Vgl. Kluge (1995), S. 89.

¹⁹⁸ Vgl. Winner (1966), S. 117.

¹⁹⁹ Vgl. Selge (1970), S. 116.

²⁰⁰ Vgl. Kluge (1995), S. 89.

²⁰¹ Vgl. Winner (1966), S. 114, 119.

²⁰² Vgl. Gerigk (1987), S. 215, sowie Selge (1970), S. 23.

Wunsch, die Vergänglichkeit zu durchbrechen, sich in Form von Andenken unsterblich zu machen.²⁰³

Der nervenzerrüttete Kowrin erinnert sich beim Hören der Serenade von Braga einer Legende über einen schwarzgekleideten Mönch, der alle tausend Jahre den Menschen erscheint (vgl. TSM, S. 443). Kowrin meint, dass diese tausend Jahre jetzt wieder um sind (vgl. TSM, S. 444). Kurz darauf halluziniert er den schwarzen Mönch das erste Mal. Ohne mit ihm zu sprechen, verschwindet der Mönch wieder vor seinen Augen. Kowrin schließt daraus, dass die Legende wahr sein muss, zweifelt die Erscheinung vorerst nicht an (vgl. TSM, S. 445). Er ist sich bewusst, dass ihm niemand glauben würde, da er der einzige Mensch im Garten war (obwohl sich auch Arbeiter in seiner Nähe befanden), der den Mönch gesehen hat. Deshalb entscheidet er, niemandem davon zu erzählen, und sein Wahnsinn bleibt lange unentdeckt. Im Verlauf der Erzählung werden drei weitere Mönchserscheinungen detailliert wiedergegeben, bevor er nach der fünften (eingehend beschriebenen) Halluzination stirbt. Er beginnt mit dem Mönch Gespräche zu führen – reflektiert nun auch seine Krankheit, spricht über Ruhm und Glück, über Lebensfragen und über das Geniedasein im Vergleich zu einem gewöhnlichem Leben (vgl. TSM, S. 452-453, 458). Schon nach der zweiten Erscheinung betrachtet er seine Krankheit als Geschenk Gottes, als spezielle Gabe. Während seine Umgebung eine positive Veränderung feststellt – der Ausdruck seines Gesichtes wird als verzückt und besonders beschrieben (vgl. TSM, S. 446) – beginnt seine Unzufriedenheit mit seiner täglichen studierenden Tätigkeit. „Er sehnte etwas Grandioses, Unerfaßliches herbei.“ (TSM, S. 449). Sein bisheriges Leben reicht ihm nicht mehr, es gleicht einer Flucht aus dem Alltäglichen, er stürzt sich immer tiefer in den Wahn, kann ohne ihn nicht mehr glücklich sein.

Immer wieder erscheint ihm der Mönch, auch während der Anwesenheit anderer. In diesen Momenten versucht Kowrin den Gesprächsinhalt so zu lenken, dass es auch den Mönch interessieren könnte (vgl. TSM, S. 457). Bald wird ihm sein Glück unheimlich und er spricht mit dem Mönch über seine ungewöhnlichen Symptome:

Es scheint mir seltsam, daß ich von morgens bis abends nichts als Freude empfinde, sie erfüllt mein ganzes Wesen und unterdrückt alle anderen Gefühle. Ich weiß überhaupt nicht, was Kummer, Traurigkeit oder Sehnsucht ist. Schau, ich schlafe nicht, ich leide an Schlaflosigkeit, aber mir ist nicht langweilig. Ich sage es dir im Ernst: Langsam begreife ich das nicht mehr. (TSM, S. 459)

²⁰³ Vgl. Gerigk (1987), S. 217-218, sowie Winner (1966), S. 99.

Er ist rastlos, schlaflos, sein Gefühlsspektrum ist stark eingegrenzt. Die ersten zwei Symptome finden sich schon am Anfang der Erzählung, in der Beschreibung von Kowrins Lebensstil. Diese werden im Verlauf der Krankheit verstärkt, das Problem der Gefühlstaubheit kommt hinzu.

Eines Nachts bemerkt Tanja die Selbstgespräche Kowrins. Er versucht durch das Zeigen auf seine Halluzination, Tanja seinen Gesprächspartner vorzuführen. Dies veranschaulicht, dass er sich nun schon so tief im Wahn befindet, dass er sich nicht mehr bewusst ist, dass andere seine Halluzination nicht sehen können. Interessant ist, dass Tanja Kowrins Augen zuhält, um ihn vor seiner Halluzination zu schützen (vgl. TSM, S. 459).

Nun findet der Bruch im Verlauf der Krankheit statt. Kowrin wird in eine Anstalt gebracht und gegen seinen Wahnsinn behandelt. Als er genesen ist, schickt ihn sein Arzt aufs Land, um dort wieder zu Kräften zu gelangen. Er hat sich stark verändert – das Fernbleiben seiner Halluzinationen macht ihn unglücklich und stimmt ihn misstrauisch. Er verhält sich unfreundlich, rücksichtslos, ungerecht und ist leicht reizbar. Er verlässt Tanja, weist ihr die Schuld an seiner Unzufriedenheit zu. Interessant ist die hier vorgeführte Kommunikationsproblematik, die typisch für Tschechows Erzählweise ist. Tanja versteht nicht, dass sich für Kowrin seine Krankheit belebend auswirkte. Dieser wiederum versteht nicht, dass seine Halluzinationen eine ernste Gefahr für ihn darstellen.²⁰⁴ Schlussendlich leiden beide und sind unglücklich mit der Situation.

Von seinen Halluzinationen befreit, fängt er ein neues Leben in der Stadt an. Es wird geschildert, dass er unter Blutsturz leidet, völlig entkräftet und übermüdet ist. Der Wahnsinn bricht wieder aus ihm hervor, als er zum einen erneut die Serenade von Braga hört, zum anderen durch einen Brief von Tanja an seine Vergangenheit zurück erinnert wird. Nach dem Lesen des Briefes spricht Kowrin das erste Mal negativ über seine Krankheit. Er sieht ein, dass sich diese zerstörerisch auf sein und das Leben seiner Mitmenschen auswirkte. Er fürchtet sich vor einem erneuten Auftauchen der „unbekannten Macht“, die damals so viel Unheil brachte (vgl. TSM, S. 466). Seine Gedanken kreisen wieder um sein mittelmäßiges Leben, das er erneut anzuerkennen versucht. Auf diesem Tiefpunkt seiner Selbsteinschätzung erscheint Kowrin, wie schon geahnt, erneut der Mönch:

²⁰⁴ Vgl. Kluge (1995), S. 88.

Der Mönch mit unbedecktem grauem Haupt und schwarzen Augenbrauen, barfuß, die Arme über der Brust verschränkt, schwebte an ihm vorüber und blieb im Zimmer stehen. 'Warum hast du mir nicht geglaubt?' fragte er vorwurfsvoll, sah Kowrin dabei aber zärtlich an. 'Wenn du mir damals geglaubt hättest, daß du ein Genie bist, so wären diese zwei vergangenen Jahre nicht so traurig und armselig für dich gewesen.' (TSM, S. 467)

Der Wahnsinn blüht völlig in ihm auf, er glaubt wieder ein Auserwählter Gottes zu sein. Kowrin erleidet einen Blutsturz, fällt zu Boden und stirbt mit den flüsternden Worten seiner Halluzination, die ihm mitteilt, dass er „nur deshalb sterbe, weil sein schwacher menschlicher Körper bereits das Gleichgewicht verloren habe und dem Genie nicht mehr als Hülle dienen könne.“ (TSM, S. 468). Er stirbt beruhigt und glücklich mit einem Lächeln im Gesicht.

Mit diesem Schluss fällt die Erzählung erneut aus dem typischen Tschechowschema. Das Ende bleibt nicht offen, sondern endet mit dem Tod der Hautfigur.²⁰⁵

Kowrins Krankheitsverlauf wird in ihrer Entwicklung von überspannten Nerven bis hin zur Halluzinationen und einer ernsthaften psychischen Erkrankung gezeigt. Die Genesung heilt Kowrin kurzfristig, die kleinste Erregung führt ihn jedoch wieder zurück in seinen Wahn. Zusätzlich wird das körperliche Leiden der Blutstürze geschildert, die schlussendlich auch zu seinem Tod führen.

Kluge sieht in der Figur Kowrins eine psychotische Dissoziierung des Bewußtseins.²⁰⁶ Düwel betont die Sozialkritik, die Tschechow in die Darstellung dieser psychischen Krankheit eingeflochten hat, nämlich den „Größenwahn des Dekadenten, der glaubt, er könne sich ungestraft über das Volk ('die Herde') erheben und in höheren geistigen Regionen das Dasein eines Auserwählten führen.“²⁰⁷ Er meint, dass Tschechow mit dieser Erzählung eine solche Denkweise stark kritisiert, ihre zerstörerische Auswirkung betont.

4.3.2.3. *Heilungsmethoden*

Tschechow legt in der Erzählung den Fokus auf die Krankheit Kowrins, schließt die Genesung allerdings nicht aus. Kowrins zeitweilige Heilung treibt die Handlung durch seine Veränderung fort, wird allerdings nicht geschildert. Trotzdem werden ein paar Heilmethoden zur Besserung seiner Symptome angesprochen.

Zu Beginn empfiehlt ihm ein Arzt, seine Nerven auf dem Land zur Ruhe kommen zu lassen. Selbigen Rat erhält er ein zweites Mal nach seiner Genesung (vgl. TSM, S.

²⁰⁵ Vgl. Selge (1970), S. 33, 108.

²⁰⁶ Vgl. Kluge (1995), S. 87. Kluge betont allerdings, dass eine ausschließlich psychoanalytische Interpretation nicht ausreicht.

²⁰⁷ Düwel (1961), S. 104.

438, 460). Neben dem Zu-Kräften-Kommen auf dem Lande wird ihm geraten, seine Arbeitszeit stark zu reduzieren, viel Milch zu trinken, warme Bäder zu nehmen und eine gesunde Lebensweise zu führen (vgl. TSM, 460). Anfangs hält er sich daran, schimpft dann aber über diese Anweisungen der Ärzte, meint, dass diese Verhaltensweisen seine Inspiration zerstören und Genies dadurch zur Mittelmäßigkeit abstumpfen (vgl. TSM, S. 462). Interessant ist, dass Ruhe, frische Luft und ein gesunder Lebensstil als hinreichende Mittel gegen eine psychische Erkrankung verstanden werden.

Neben den bisher genannten Methoden, die eher als Alltagstipps für ein gesundes Leben gesehen werden können, steht hier die Anwendung von Bromkalium. Kowrin nimmt ab der Zeit seiner Genesung Brompräparate ein. Brom wirkt sedierend und wird häufig als Schlafmittel verwendet. Kalium soll ebenfalls Nerven und Muskeln entspannen.²⁰⁸ Somit wird durch diese Therapie nur eine Ruhigstellung erreicht.

Es werden auch die körperlichen Folgen seiner Behandlung angesprochen. Nach dem Aufenthalt in der Heilanstalt ist sein Kopf geschoren, sein Gesicht blass und voll (vgl. TSM, S. 460-461). Hier sind die Auswirkungen, der in der Psychiatrie häufig verwendeten Medikamenten angesprochen. Das Aufquellen des Gesichts stellt sich zum Beispiel bei der Einnahme der Verbindung Bromhexin ein.²⁰⁹

Brompräparate beziehungsweise Bromkalium ist damit das einzige chemische Mittel, dass zu seiner Heilung herangezogen und direkt genannt wird.

Interessant ist, dass Bromkali auch in Tschechows Erzählung *Krankenzimmer Nr. 6* (1892) zur Behandlung verwendet wird.²¹⁰

4.3.2.4. *Religiöse Elemente*

Tschechow stammt aus einer frommen Familie, wurde religiös erzogen. Sein Vater leitete einen Kirchenchor, in welchem er mit seinen Geschwistern regelmäßig mitsang. In den verpflichtenden Gottesdiensten diente er teils auch als Mesnerknabe.²¹¹ Diese Kindheitsprägungen haben sich auf Tschechow und den Inhalt seiner Erzählungen ausgewirkt. In *Der schwarze Mönch* nehmen die Halluzinationen, wie schon im Titel enthalten, die Gestalt eines Mönchs an, sind also

²⁰⁸ Vgl. Hildebrandt (1994²⁵⁷), S. 214, 750.

²⁰⁹ Vgl. Hildebrandt (1994²⁵⁷), S. 214.

²¹⁰ Tschechow (1970), Erzählung „Krankenzimmer Nr. 6“, S. 418, 427, 428, 437.

²¹¹ Vgl. Brodski (1953), S. 489.

deutlich religiös konnotiert. In den Gesprächen mit dem Mönch ist das Motiv des göttlich Außerwählten zentral:

‘Ja du bist einer der wenigen, die zu Recht als die Auserwählten Gottes bezeichnet werden. Du dienst der ewigen Wahrheit. Deine Gedanken und Bestrebungen, deine wunderbare Wissenschaft, ja dein ganzes Leben tragen den Stempel Gottes und des Himmels, denn sie sind dem Vernünftigen, dem Herrlichen geweiht, mit anderen Worten, sie dienen dem Ewigen.’ (TSM, S. 451-452)

Der Mönch erzählt Kowrin, dass seine Krankheit, seine Halluzination, ein Geschenk Gottes sei. In einer darauf folgenden Stelle wird dies noch deutlicher gemacht:

Was die Propheten, Dichter und Märtyrer einer Idee von den gewöhnlichen Sterblichen unterscheidet, ist eine erhabene Verfassung, Erregtheit und Ekstase und ist mit der animalischen Seite des Menschen, nämlich mit seiner physischen Gesundheit, unvereinbar.’ (TSM, S. 453)

Diese Gabe, die nur wenigen Menschen erteilt wird, hebt ihn von den normalen Herdenmenschen ab. Er soll als Auserwählter der Wahrheit dienen, dazu beitragen, dass der Mensch früher dem Reich Gottes würdig wird. Kowrin, gefangen in seinem Wahn, meint nach dem Gespräch mit dem Mönch, im göttlichen Dienst einer besonderen Idee zu stehen (vgl. TSM, S. 457).

Diese christlichen Anklänge sind laut Gabriele Selge als Kritik Tschechows an der christlichen Lehre zu verstehen. Krankheit wird dort „als etwas gesehen, was den Menschen adelt, indem es ihn zu sich selber bringen kann.“²¹² Für Tschechow ist, wie schon einleitend erwähnt wurde, die Krankheit, das Leiden des Menschen, kein Weg zur Läuterung. Krankheit ist für ihn ein zur Natur des Menschen Gehöriges, ein besonderer Teil des Alltags. Sie wird bei ihm, übereinstimmend zu seiner Ausbildung als Arzt, medizinisch gedacht. Seine Haltung ist antichristlich.²¹³ Hier kann an Gudrun Düwel und Wolf Düwel angeknüpft werden, die meinen, dass Tschechows Vater seinen Kindern die Religion (mittels dieser verpflichtenden Teilnahmen an den Gottesdiensten etc.) regelrecht ausgetrieben habe und sie vom christlichen Glauben entfernte.²¹⁴

Ob Alltäglichkeit als verbindendes Element von Krankheit und Religion der Grund für Tschechows Wahl der religiös konnotierten Halluzination ist, bleibt dahin gestellt.

²¹² Selge (1970), S. 26.

²¹³ Vgl. Selge (1970), S. 26-27.

²¹⁴ Vgl. Wolf Düwel / Gudrun Düwel: Tschechow. Ein Lesebuch für unsere Zeit. Weimar: Thüringer Volksverlag 1959², S. 5.

4.3.2.5. *Unberührte Natur vs. domestizierte Natur, körperliche vs. geistige Arbeit*

Kowrin hat seine Kindheit bei der Familie auf dem Land verbracht. Als er für einen Besuch zurückkehrt, entdeckt er die Schönheit der domestizierten Natur wieder. Es werden die vielen verschiedenen Gärten detailliert beschrieben, aber auch das Gefühl, welche diese auslösen:

und stets herrschte hier eine Stimmung, daß man sich am liebsten hingesezt und eine Ballade geschrieben hätte. [...] Kowrin hatte noch nirgends so herrliche Rosen, Lilien, Kamelien, solche Tulpen in den verschiedensten Farben von Schneeweiß bis zum tiefsten Schwarz und überhaupt einen solchen Blumenreichtum wie bei den Pessozkis gesehen. [...] Da waren Obstspaliere, Birnbäume in der Gestalt von Pyramidenpappeln, kugelförmige Eichen und Linden, ein Apfelbaum, der wie ein Schirm aussah, Bögen, Monogramme, Kandelaber [...]. (TSM, S. 438-439)

Es sind eindringliche Schilderungen über die eindrucksvoll gezähmte, vom Menschen angelegte Natur, die am Anfang der Erzählung stehen. Es wird eine Art künstliches Paradies dargestellt, Natur wird nicht in ihrer reinen Form gezeigt. „The commercial garden is Eden as an industrial hell.“²¹⁵ Jegor Pessozki nimmt dabei die Rolle des Meisters, der die Mutternatur gebändigt hat, ein, stellt den Garten über alles.²¹⁶ Dies wird vor allem an den Erwartungen an seine Tochter deutlich. Diese muss ihr Leben voll und ganz dem Garten widmen, ihre eigenen Wünsche unterordnen. Ihr Vater drängt sie sogar, ihren Gatten so zu wählen, dass das Fortbestehen der Gartenbauanlage gesichert ist (vgl. TSM, S. 447). Für Jegor ist der Garten vollkommen und besitzt einen deutlich höheren Wert als die Menschheit. Im Verlauf der Erzählung wird immer wieder von Spaziergängen in den Gärten gesprochen, die Landschaft dient dort allerdings nur mehr als Hintergrund. Davon ausgeschlossen sind die erste und letzte Halluzination, welche aus Windböen aufsteigen (vgl. TSM, S. 445, 467).

In der Erzählung findet weiters eine Gegenüberstellung von Stadt- und Landleben bzw. körperlicher- und intellektueller Arbeit statt. Das Landleben der Pessozkis ist gekennzeichnet durch körperliche Arbeit, das Stadtleben, das intellektuell tätige Leben Kowrins steht dem entgegen. Interessant ist, dass Tschechow, der das schöpferisch arbeitende Leben ins Zentrum der Erzählung stellt, Kowrin und Jegor ihre Ziel verfehlen lässt. Damit kritisiert er das Zweckmäßigkeitdenken beider

²¹⁵ Michael Finke: Woman and Therapeutic Encounter in Anton Čechov – „A History of Sexual Dominance“ and „The black Monk“. In: Kataev, Vladimir B. / Kluge, Rolf-Dieter / Nohejl, Regine (Hg.): Anton P. Čechov – Philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und im Werk. Vorträge des Zweiten Internationalen Čechov-Symposiums. Badenweiler, Oktober 1994. München: Otto Sagner Verlag 1997, S. 360.

²¹⁶ Vgl. Finke (1997), S. 359-360.

Charaktere, die nur auf einen bestimmten erhofften Erfolg hinarbeiten, die Welt um sich vergessen bzw. ausklammern. Sie erkennen den Wert ihrer eigenen Arbeit nicht an, leiden an Perfektionismus und sind daher zum Scheitern verurteilt.²¹⁷

4.3.2.6. *Musikalische Elemente*

Musik spielt in *Der schwarze Mönch* eine wahnauslösende Rolle. Kowrin wird am Beginn der Erzählung beim Hören der Serenade von Braga an eine Legende erinnert, die im Folgenden die Gestaltung seiner Mönchshalluzination prägt. Tschechow bezieht sich hier auf die *Leggenda Valacca* des italienischen Komponisten Gaetano Braga (1829-1907), welche vom Dichter Marco M. Marcello mit Versen unterlegt wurde.²¹⁸ Interessant ist der Inhalt dieser Serenade, welcher auch in der Erzählung erläutert wird:

Ein Mädchen mit krankhafter Phantasie vernimmt des Nachts geheimnisvolle Laute im Garten, die so wunderbar und seltsam sind, daß sich dem Mädchen die Vorstellung aufdrängt, es handle sich um eine heilige Harmonie, die uns Sterblichen unverständlich ist und die nun deshalb zurück in den Himmel schwebt. (TSM, S. 443)

Fast der selbe Wortlaut ist am Ende der Erzählung, beim erneuten Erklingen der Serenade zu finden (vgl. TSM, S. 467). Das Mädchen ist mit Kowrin geichzusetzen. Seine Phantasien, die nach dem Erklingen von Musik auftreten, lassen ihn dem Wahn und der Idee des religiös Außerwähltseins (das auch im Zitat angesprochen wird) verfallen.

Musik ist in der Erzählung stark verbunden mit dem Erscheinen der Halluzinationen – drei von fünf geschilderten Erscheinungen beginnen mit Musik (vgl. TSM, S. 443-444, 451, 467). Aus diesem Grund wird sie als auslösendes Element des Wahnsinns verstanden.

²¹⁷ Vgl. Armin Knigge: Prometheischer Menschenkult und Misanthropie – Das Čechov-Bild Gor'kij's. In: Kataev, Vladimir B. / Kluge, Rolf-Dieter / Nohejl, Regine (Hg.): Anton P. Čechov – Philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und im Werk. Vorträge des Zweiten Internationalen Čechov-Symposiums. Badenweiler, Oktober 1994. München: Otto Sagner Verlag 1997, S. 103-104, sowie Winner (1966), S. 117.

²¹⁸ Vgl. Gerigk (1987), S. 217.

4.4. Alfred Döblin – *Die Ermordung einer Butterblume* (1910)

Die Ermordung einer Butterblume ist um 1904/05 entstanden und wurde erstmals 1910 in Herwarth Waldens Zeitschrift *Der Sturm* gedruckt. 1912 wurde ein gleichnamiger Erzählband veröffentlicht, indem noch elf weitere Erzählungen enthalten sind.²¹⁹ Nach der Veröffentlichung dieses Sammelbandes wurde Döblin ab 1913 von der breiten Öffentlichkeit wahrgenommen.²²⁰

Über die Entstehung äußert sich Döblin in den 50er Jahren selbst:

Daß ich nun als Mediziner mich in den Kliniken herumbewegte und beobachtete, ging in merkwürdiger Weise zusammen mit meiner literarischen Neigung, mit dem Phantasieren, und es ergaben sich da die ersten besonderen Verschmelzungen. In Freiburg im Breisgau im letzten Studienjahr kam mir beim Spazieren über den Schloßberg das Thema der Novelle 'Die Ermordung einer Butterblume', ich wußte nun etwas von Zwangsvorstellungen und anderen geistigen Anomalien. Es liefen da Jungen über die Wiese und hieben mit ihren Stecken fröhlich die unschuldigen schönen Blüten ab, daß die Köpfe nur so flogen. Ich dachte an die Beklemmung, die wohl ein feinfühligere oder, wenn man will, auch belasteter Mensch nach einem solchen Massenmord empfinden würde.²²¹

Döblin studierte Medizin, veröffentlichte einige psychiatrische Studien und war bis 1908 in verschiedenen Irrenanstalten tätig.²²² Hier wird sichtbar, dass er sein pathologisches Wissen literarisch nutzte. Wichtig ist jedoch, dass er seine medizinische und literarische Arbeit trennte. Dies wird deutlich, werden die eigenen Aussagen von Döblin zu seiner beruflichen Doppelung näher betrachtet – er spricht von einer zufälligen Namensgleichheit des Nervenarztes und des Dichters Döblin.²²³ Viele Interpretationen beschäftigen sich mit Döblins medizinischer Seite, deuten *Die Ermordung einer Butterblume* psychoanalytisch, sehen sie als psychiatrische Fallstudie, klinischen Bericht, Beschreibung einer Neurose, künstlerische Gestaltung einer Psychose, Schizophrenie-Studie oder ärztliche Beobachtung. Andere Auseinandersetzungen heben die Gesellschafts- bzw. Sozialkritik (Spießersatire) hervor, betonen die Gegenüberstellung von Ich und Natur, schlagen eine sexuelle oder sogar autobiographische Deutung vor.²²⁴ Entgegen dieser meist stark in eine

²¹⁹ Vgl. Joris Duytschaever: Eine Pionierleistung des Expressionismus: Alfred Döblins Erzählung *Die Ermordung einer Butterblume*. In: Labrousse, Gerd (Hg.): *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*. Band 2. Amsterdam: Rodopi 1973, S. 27, sowie Leo Kreutzer: *Alfred Döblin. Sein Werk bis 1933*. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Kohlhammer 1970, S. 21, sowie Georg Reuchlein: „Man lerne von der Psychiatrie“. *Literatur, Psychologie und Psychopathologie in Alfred Döblins „Berliner Programm“ und „Die Ermordung einer Butterblume“*. In: *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 23/1 (1991), S. 14.

²²⁰ Vgl. Kreutzer (1970), S. 21, sowie Matthias Prangel: *Alfred Döblin*. Stuttgart: Metzler Verlag 1987², S. 25.

²²¹ *Alfred Döblin: Autobiographische Schriften und letzte Aufzeichnungen*. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag 1980, Journal 1952/53, S. 470.

²²² Vgl. Reuchlein (1991), S. 14.

²²³ Vgl. Döblin (1980), S. 33-34, sowie Reuchlein (1991), S. 57, sowie Wolfgang Schäffner: *Die Ordnung des Wahns. Zur Poetologie psychiatrischen Wissens bei Alfred Döblin*. München: Wilhelm Fink Verlag 1995, S. 11.

²²⁴ Einige Autoren weisen auf die Uneinigkeit in der Interpretation hin. Vgl. Duytschaever (1973), S. 33, 38, sowie Erwin Kobel: *Alfred Döblin. Erzählkunst im Umbruch*. Berlin, New York: Walter de Gruyter 1985, S. 47, 68-69, sowie Christine Kanz: *Emotionen und Geschlechterstereotype in Alfred Döblins Novelle *Die Ermordung einer Butterblume**. In: Hahn, Torsten (Hg.): *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Bergamo 1999*. Bern: Peter Lang 2002, S. 32, sowie Kreutzer (1970), S. 32, sowie Reuchlein (1991), S. 15-16, 54, sowie Helga Stegemann: *Studien zu Alfred Döblins Bildlichkeit. Die Ermordung einer*

Richtung gehenden Interpretationen wird die Erzählung in dieser Arbeit als ein Zusammenspiel von psychiatrischem Interesse, sozialen und biographischen Faktoren verstanden. Daran schließt auch Erwin Kobel an, der meint, dass Döblin als Arzt, Dichter und Gesellschaftskritiker nicht getrennt verstanden werden will, aber auch nicht gleichgesetzt werden sollte.²²⁵ Nicht beachtet wurden Interpretationen, die Döblin in eine Richtung zwingen, sowie jene, die Döblin nicht literarisch, sondern lediglich medizinisch verstehen.²²⁶

Im Zusammenhang mit Döblin spielen vor allem der Naturalismus und der Expressionismus eine große Rolle. Allerdings soll darauf verwiesen werden, dass Döblin Anteil an einer Vielzahl von Richtungen hatte.²²⁷ Gerade das Thema des Wahnsinns, wie auch schon in der Einführung erwähnt wurde, war in der Zeit des Naturalismus, Fin de siècle, im Expressionismus und der Dekadenz ein beliebtes und verbreitetes Motiv in Literatur und Kunst.²²⁸

Die Ermordung einer Butterblume wird als die bedeutendste von Döblins frühen Erzählungen betrachtet, als Meisternovelle, die wegweisend für das 20. Jahrhundert war.²²⁹

4.4.1. Erzähltechnik

Die Handlung spielt in einem Zeitraum von ca. einem Jahr. Der erste Tag wird sehr detailliert geschildert, erstreckt sich über neun Seiten. Daran schließen zwei weitere Tage (abgehandelt auf zwei Seiten) an. Es folgt eine knappe Schilderung des täglichen Lebens mit der physisch nicht anwesenden (sondern imaginierten) Blume. Abrupt folgt der sogenannte Jahrestag (der Tag, an dem Herr Michael Fischer die Butterblume abgeschlagen hat) und die anschließende Buße seiner Schuld mit Hilfe einer neuen Blume. Die Erzählzeit beträgt 15 Seiten, damit ist mehr als die Hälfte der Erzählung dem ersten Tag Michaels, der Beschreibung seiner Symptome bzw. Anfälle gewidmet.

Butterblume und andere Erzählungen. Bern: Lang 1978, S. 104, sowie Werner Zimmermann: Deutsche Prosadichtungen unseres Jahrhunderts. Interpretationen Teil 1. Düsseldorf: Schwann 1974⁴, S. 171.

²²⁵ Vgl. Döblin (1980), S. 33-34, sowie Kobel (1985), S. 52.

²²⁶ Kobel geht auf die Unterscheidung von Dichtung und ärztlicher Studie genauer ein und zeigt, dass Döblins Erzählung ausschließlich literarisch zu fassen ist. Vgl. Kobel (1985), S. 47-52.

²²⁷ Vgl. Tom Kindt / Tilmann Köppe: Zurück zur Kultur. Alfred Döblins Naturalisierung des Naturalismus. In: Becker, Sabina / Krause, Robert (Hg.): Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium. Emmendingen 2007. 'Tatsachenphantasie'. Alfred Döblins Poetik des Wissens im Kontext der Moderne. Bern: Peter Lang 2008, S. 27.

²²⁸ Vgl. Reuchlein (1991), S. 13, 57.

²²⁹ Vgl. Kreuzer (1970), S. 31, sowie Ernst Ribbat: Die Wahrheit des Lebens im frühen Werk Alfred Döblins. Münster: Aschendorff 1970, S. 60, sowie Stegemann (1978), S. 103.

Döblin rafft seine Erzählung auf das Wesentliche, das Geschehen ist deutlich länger als die Erzählung. Er verzichtet auf lange Reflexionen und erklärende Passagen, verkürzt damit den Handlungsablauf.²³⁰ Das Erzähltempo wird zusätzlich gesteigert, indem sich passagenweise erzählte Zeit und Erzählzeit ausgleichen, dies geschieht „teils durch den Tempuswechsel, teils durch syntaktische Verknappung“²³¹. Es handelt sich um kurzzeitiges szenisches Erzählen, indem Fischer unmittelbar gefolgt wird. Die Tempusformen übernehmen dabei die Funktion des Wechsels zwischen Distanz und Intensivierung. Überblick erhält das Geschehen in der Verwendung des Präteritums.²³² Das Präsens übernimmt zum einen die Funktion der Intensivierung –

Herr Michael streckte leicht abwehrend die Hände vor. Es gerinnt oben ganz dick und klebrig, so daß die Ameisen hängen bleiben. Herr Michael strich sich die Schläfen und blies laut die Luft von sich. Und daneben im Rasen fault der Kopf. Er wird zerquetscht, aufgelöst vom Regen, verwest. (DEB, S. 66-67)

– zum anderen dient es der Unterscheidung der Wirklichkeitsdimensionen.²³³

Die Chronologie wird nicht gebrochen, es gibt keine längeren Einschübe. Kurze Unterbrechungen der fortlaufenden Erzählung finden sich in Form einer Liedzeile, der Erinnerung Fischers an seine Tat und eines imaginierten Zeitungsartikels (vgl. DEB, S. 66, 68). Die Erzählung beginnt mit dem Aufstieg von Herrn Fischer in den Wald und endet auch damit. Sie kann grob in vier Abschnitte eingeteilt werden: 1. Wahnanfälle im Wald (längster Teil der Erzählung), 2. Leben mit dem Schuldgefühl, 3. Buße an der „Tochter“ der Butterblume, 4. erneutes Aufflammen des Wahns.

Sehr interessant ist das Strukturmodell von Joseph Brockington, der in den frühen Döblinerzählungen ähnliche Handlungsabläufe feststellt:

Jede Handlung beginnt mit dem Einbruch eines unerwarteten, unnormalen 'ungeheuren Ereignisses' in den Lebensbereich der Hauptfigur. Diesem Einbruch folgt eine Ab- bzw. Gegenwehrreaktion der betroffenen Figur, wodurch sie versucht, den Einbruch von sich zu weisen [...], um sich dann wieder in der 'normalen' Welt zu etablieren. Danach kommt ein Versuch seitens der Figur, sich mit dem eingebrochenen ungeheuren Unnormalen abzufinden und dabei das Unnormale zum Normalen zu machen.²³⁴

Diese Struktur – Einbruch – Abwehr – Eingliederungsversuch – ist auch in *Die Ermordung einer Butterblume* zu finden. Der Verlust der Selbstbeherrschung stellt bei Fischer den Einbruch da, er versucht dann wieder Kontrolle über sich zu gewinnen, verliert diese aber sogleich wieder. Die erste Hälfte der Erzählung ist gekennzeichnet durch den Wechsel von Einbruch und Abwehr. In der zweiten Hälfte

²³⁰ Vgl. Duytschaever (1973), S. 39.

²³¹ Joseph Brockington: Vier Pole expressionistischer Prosa. Kasimir Edschmid, Carl Einstein, Alfred Döblin, August Stramm. New York: Peter Lang 1987, S. 129.

²³² Vgl. Kobel (1985), S. 57.

²³³ Vgl. Thomas Anz: Die problematik des autonomiebegriffs in Alfred Döblins frühen erzählungen. In: Wirkendes Wort. Deutsche Sprache in Forschung und Lehre. 6 (1974), S. 390.

²³⁴ Brockington (1987), S. 135.

wird versucht, die Geschehnisse in sein Leben zu integrieren (er zählt die Blume sogar zu seinem Lebenskomfort). Die Erzählung endet mit dem erneuten Einbruch – er läuft wahnsinnig in den Wald, um erneut zu „töten“.

Exemplarisch soll das Gesagte an folgendem Beispiel gezeigt werden:

Die Hiebe sausten rechts und links. Über den Weg flogen Stiele und Blätter. (DEB, S. 64)

Nach diesem ersten Einbruch bzw. dem Verlust der Selbstkontrolle, folgen seine zurückerlangte Selbstbeherrschung, sein Erklärungsversuch für sein Verhalten und seine Abwehr:

Er erschrak bei dem Gedanken, daß ihn jemand sehen könnte, etwa von seinen Geschäftsfreunden oder eine Dame. [...] Er ging ruhig. [...] Häufig schüttelte der ernste Mann den Kopf über das sonderbare Vorkommnis. 'Man wird nervös in der Stadt.' [...] Nach kurzer Zeit war er wieder dabei, seine Schritte zu zählen, eins, zwei, drei. (DEB, S. 64)

Diese Phase wird abgelöst durch einen erneuten Einbruch bzw. der Halluzination der vorhergegangenen Tat:

Sein Arm hob sich, das Stöckchen sauste, wupp, flog der Kopf ab. (DEB, S. 65)

Es folgen das Zurückerlangen der Kontrolle mittels Selbstbeherrschung und seine Abwehr:

'Ich erinnere mich dieser Blume nicht, ich bin mir absolut nichts bewußt' [...] Er blickte auf seinen Rock und stärkte sich an seiner Haltung. Die eigenwilligen Gedanken wollte er schon unterkriegen: Selbstbeherrschung. Diesem Mangel an Gehorsam würde er, der Chef, energisch steuern. (DEB, S. 65-66)

Brockington spricht vom Einbruch als das Herausbrechen aus dem vertrauten Gleichgewicht. Es wird versucht, dieses durch Abwehr oder Eingliederung wieder herzustellen.²³⁵

Generell wird einmal erzählt, was sich einmal zugetragen hat. Allerdings findet sich die Darstellung, wie Fischer die Blumen mit dem Stock zerschlägt, dreimal: Als es tatsächlich passiert und wie schon erwähnt als Halluzination bzw. Rückerinnerung und in Form eines imaginierten Zeitungsartikel (vgl. DEB, 64-66).

Es handelt sich um einen extradiegetisch-heterodiegetischen Erzähler, er erzählt eine Geschichte, in der er nicht vorkommt. Ein wichtiges Merkmal ist die hohe Objektivität des Erzählers. Dieser stellt dar, beobachtet detailliert, erklärt aber die Vorgänge nicht. Reuchlein weist darauf hin, dass die Struktur der Erzählung parataktisch ist, kausale Konjunktive (z.B. weil, deshalb) fast völlig fehlen und dadurch Wahn- und wirkliche Welt nebeneinander stehen.²³⁶ In einigen Passagen wird der Wahn verständlich, da das beschriebene Reale phantasieauslösend wirkt

²³⁵ Vgl. Brockington (1987), S.143-144.

²³⁶ Vgl. Reuchlein (1991), S. 46-48. Er deutet diese Kennzeichen als expressionistische Stilmittel Döblins.

und im Natürlichen seine Erklärung findet. Zum Beispiel sieht Fischer einen Harztropfen an einem Baum, meint in seinem Wahn, der Baum würde weinen.²³⁷ Interessant ist, dass der Erzähler Urteile abgibt und diese dann aber teils widerlegt. Er beschreibt einen Kaufmann mit freundlichen Augen, nennt ihn nett und harmlos. Im Laufe der Geschichte stellt sich jedoch heraus, dass Fischer ein ambivalenter Mensch ist, durchaus auch eine gefährliche Seite hat. Kobel meint, dass Döblin den Erzähler bewerten lässt, „mit der Absicht das Urteilen überhaupt zu diskreditieren.“²³⁸ Der Erzähler weiß auch, was im Inneren der Person vorgeht, was Herr Michael denkt und fühlt.²³⁹ Das Gefühlsleben des Kaufmannes wird mittels erlebter Rede dargestellt:

Das Taschentuch drückte er an die Nase. Der Kopf mußte fort, der Stiel zugedeckt werden, eingestampft, verscharrt. Der Wald roch nach Pflanzenleiche. Der Geruch ging neben Herrn Michael einher, wurde immer intensiver. (DEB, S. 67)

Besonders interessant ist der abrupte Perspektivenwechsel von Erzähler- in erlebte Rede, die für die ganze Erzählung charakteristisch ist. Diese kehrt das Innere Fischers nach Außen, führt seinen Kontrollverlust über seine Gedanken vor.²⁴⁰ Teils sind Figuren- und Erzählerstimme ununterscheidbar. Oft ist nicht klar, ob der Inhalt Teil des Wahns oder der Realität ist.²⁴¹ Die teilweise Übereinstimmung von Erzähler- und Figurenperspektive intensiviert die Darstellung der Ereignisse, verstärkt die starken Erfahrungen der Hauptfigur.²⁴² Die Handlungen und Gedanken Fischers folgen im raschen Wechsel aufeinander: „Das Erzählen verweilt nicht, es gibt sich einen eigenen Rhythmus vor, wie Fischer seinen Schritten.“²⁴³ Es findet kein Dialog statt, ausschlaggebend sind die inneren Monologe bzw. Selbstgespräche. Diese Binnenkommunikationen im ambivalenten Fischer sind die einzige Kommunikationsart in der Erzählung.

Döblins Stil ist geprägt von Wortschöpfungen, wie „seine Blicke gifteten“²⁴⁴ (vgl. DEB, S. 70) oder „er dumpfte lange vor sich hin“ (vgl. DEB, S. 70), vom Abweichen von der traditionellen Syntax und von Lautmalerei („wupp, flog der Kopf ab.“ – vgl. DEB, S.

²³⁷ Vgl. Anz (1974), S. 391.

²³⁸ Kobel (1985), S. 61.

²³⁹ Vgl. Kobel (1985), S. 52, sowie Brockington (1987), S. 148.

²⁴⁰ Vgl. Reuchlein (1991), S. 49.

²⁴¹ Vgl. Yvonne Wübben: *Tatsachenphantasien. Alfred Döblins Die Ermordung einer Butterblume im Kontext von Experimentalpsychologie und psychiatrischer Krankheitslehre*. In: Becker, Sabina / Krause, Robert (Hg.): *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium. Emmendingen 2007. 'Tatsachenphantasie'. Alfred Döblins Poetik des Wissens im Kontext der Moderne*. Bern: Peter Lang 2008, S. 97-98.

²⁴² Vgl. Brockington (1987), S. 148.

²⁴³ Wübben (2008), S. 98.

²⁴⁴ Alfred Döblin: *Die Ermordung einer Butterblume und andere Erzählungen*. München: Dtv 2010⁴, S. 70. Verweise, die die Erzählung dieser Ausgabe betreffen, werden ab nun mit dem Kürzel DEB im Text angegeben.

65).²⁴⁵ Die „stakkatoartige“ Folge von kurzen Sätzen, Satzgliedern und Satzfragmenten zeigen die innerliche Verwirrung des Kaufmanns.²⁴⁶ Interessant ist auch die Verwendung von „etwas“, „man“ und „sie“.

Man würde über ihn herfallen, von allen Seiten. Man sollte nur, ihn kümmerte nichts mehr. [...] Ja, er hatte die Blume getötet [...] und das war sein gutes Recht, woran er festhielt gegen sie alle. (DEB, S. 70, Hervorhebungen durch die Verfasserin)

Als er rechnete, bestand am nächsten Vormittag unerwartet etwas darauf, daß er der Butterblume zehn Mark gutschrieb. (DEB, S. 73)

Hinter diesen steht die unbekannte Macht, die Fischer dazu veranlasst, die Blume in sein Leben einzubinden.²⁴⁷

4.4.2. Inhaltliche Ebene

4.4.2.1. *Der Kranke und sein Umfeld*

Der psychisch Kranke wird eingeführt als schwarz gekleideter, dicker, reicher Kaufmann, der in der Ortschaft St. Ottilien lebt (vgl. DEB, S. 63-65). Er kleidet sich unpassend elegant, trägt zum Spazieren einen Anzug mit weißen Manschetten, einen Hut und eine Goldkette. Auch beim Lesen auf dem Sofa bleibt der Anzug angezogen. Es wird allerdings, wie erwähnt, bald klar, dass der äußere Schein trügt, sein Inneres von Chaos geprägt ist.²⁴⁸

Er hat ein ältliches, plattes, bartloses Kindergesicht mit süßem Mündchen, eine aufgestellte Nase, hellbraune hervorstehende, freundliche Augen (vgl. DEB, S. 63-64). Helga Stegemann weist darauf hin, dass Fischers Gesicht anfangs frei von Prägungen des Lebens, nicht von der Vergangenheit gezeichnet ist.²⁴⁹ Interessant ist die Beschreibung seines Gesichts, nachdem er dem Wahnsinn verfallen ist: „In den Ernst seines Äffchengesichts war ein leidender Zug gekommen; auch seine Körperfülle hatte abgenommen, seine Augen lagen tief.“ (DEB, S. 73). Hier werden die körperlichen Auswirkungen der Krankheit sichtbar. Die Prägungen, von denen Stegemann gesprochen hat, sind nun erkennbar. In der Beschreibung seiner Augen ist auch eine Veränderung festzustellen. Die freundlichen, hervorstehenden Augen vom Beginn der Erzählung liegen plötzlich tief, gegen Ende der Erzählung werden diese als verfinstert geschildert. In den Phasen seiner akuten Wahnanfälle (Anfang,

²⁴⁵ Vgl. Duytschaever (1973), S. 39.

²⁴⁶ Vgl. Zimmermann (1974⁴), S. 168.

²⁴⁷ Vgl. Stegemann (1978), S. 118.

²⁴⁸ Vgl. Duytschaever (1973), S. 27.

²⁴⁹ Vgl. Stegemann (1978), S. 109.

Ende der Erzählung) ist die Rede von einem erregten Flackern seiner Augen (vgl. DEB, S. 63, 73, 75-76).

Fischer geht gerne in den nahegelegenen Wäldern spazieren – diese sind auch Ort seiner Tobsuchtsanfälle und Halluzinationen. Sein pedantisches Wesen wird von Beginn an durch seinen Zählzwang herausgestellt und im Laufe der Erzählung immer wieder betont (z.B. lässt er seine Lehrlinge getötete Fliegen der Größe nach sortieren; vgl. DEB, S. 64). Kobel meint, dass das Zählen Fischer dazu dient, den Wald zu etwas Messbaren zu machen, er diesen mittels Zahlen zu unterwerfen versucht.²⁵⁰ Er bemüht sich an einer späteren Stelle (vgl. Buße seiner Schuld) auch mittels Paragraphen und Gesetzen Kontrolle zu erlangen. Fischer lässt das Leben nicht zu, schirmt sich von allen lebendigen Einflüssen ab.²⁵¹

Seine Umgebung wird als namenloses Kollektiv geschildert – er hat Personal und Lehrlinge. Sein Verhalten ihnen gegenüber wird als durchwegs aggressiv dargestellt. Er schlägt und schikaniert seine Lehrlinge, ist auch zur seiner Wirtschafterin unfreundlich und lässt keine Kritik an seinem Verhalten zu (vgl. DEM, S. 64, 72-73). „Sadistische Gewalttätigkeit ist ihm längst zu einer selbstverständlichen Modalität zwischenmenschlicher Beziehungen geworden.“²⁵² Diese Züge seines Charakters brechen im Wahn endgültig hervor. Er rast, tobt und schlägt in den Passagen im Wald wild um sich.

Auch als Krankheitszeichen ist das voranschreitende Fehlen seiner gedanklichen und körperlichen Kontrollfähigkeit zu betrachten. In diesem Zusammenhang ist die Beobachtung interessant, dass Fischers Körperteile nicht mit Possessivpronomen, sondern mit bestimmten Artikeln geschildert werden:

Die hellbraunen Augen [...] starrten auf den Erdboden [...] und die Arme schlenkerten an den Schultern. (DEB, S. 63, Hervorhebungen durch die Verfasserin)

Häufig schüttelte der ernste Mann den Kopf über das sonderbare Vorkommnis. (DEB, S. 64)

Dann hob er die Hände an das Licht und wunderte sich über die dicken blauen Adern auf dem Handrücken. (DEB, S. 72)

Thomas Anz deutet diese sprachliche Gestaltung Döblins als Zeichen der Unabhängigkeit von Fischers Körperteilen und seinem Bewusstsein. Weiters sieht er es auch als Mittel zur Intensivierung der fehlenden Beherrschung Fischers. Die

²⁵⁰ Vgl. Kobel (1985), S. 55-56.

²⁵¹ Vgl. Stegemann (1978), S. 109.

²⁵² Dietrich Krusche: Kommunikation im Erzähltext. Zur Anwendung wirkästhetischer Theorie. München: Wilhelm Fink Verlag 1978, S. 185-186.

Verselbstständigung seines Körpers und seiner Gedanken führen laut Anz soweit, dass diese in eine Art Feindverhältnis zu Fischer treten – sie arbeiten gegen ihn.²⁵³

Ein weiteres Charaktermerkmal ist die Wichtigkeit des gesellschaftlichen Ansehens, die Meinung anderer. Schon kurz nach seinem ersten Wutausbruch findet sich folgender Satz: „Er erschrak bei dem Gedanken, daß ihn jemand sehen könnte, etwa von seinen Geschäftsfreunden oder eine Dame.“ (DEB, S. 64). Selbiger Satz ist eine Seite weiter erneut zu finden. Als er sich als „Blumen-Mörder“ imaginiert, der von der Gesellschaft verurteilt werden könnte, überlegt er sich, welche Foltermethoden sie anwenden würden. Gegen Ende der Erzählung spielt die Meinung seines Umfeldes immer weniger eine Rolle. In einer Textpassage tritt sein Wahnsinn sogar an die Öffentlichkeit:

In einer Gesellschaft ging einmal die Frage nach dem Leibgericht herum. Als man Herrn Michael fragte, was er am liebsten esse, fuhr er mit kalter Überlegung heraus: 'Butterblume, Butterblumen sind mein Leibgericht.' Worauf alles in Gelächter ausbrach. (DEB, S. 74)

Seine durchaus ernst gemeinte, bzw. im Wahnsinn produzierte Aussage wird als Spaß aufgefasst, ist aber lediglich ein Anzeichen seiner Realitätsferne. Seine Wirtschafterin äußert zwar Kritik an seinem Verhalten, ob sie seine Handlungen als anormal bzw. pathologisch erkennt, bleibt offen. Er selbst realisiert seine Krankheit nicht. Kurz nach seinem ersten Tobsuchtsanfall macht er sich dennoch Gedanken über seine Handlung:

'Was ist geschehen?' fragte er nach einer Weile. 'Ich bin nicht berauscht. Der Kopf darf nicht fallen, er muß liegen bleiben, er muß im Gras liegen bleiben. Ich bin überzeugt, daß er jetzt ruhig im Gras liegt. Und das Blut – –. Ich erinnere mich dieser Blume nicht, ich bin mir absolut nichts bewußt.' Er staunte, verstört, misstrauisch gegen sich selbst. In ihm starrte alles auf die wilde Erregung, sann entsetzt über die Blume, den gesunkenen Kopf, den blutenden Stiel. (DEB, S. 65)

Auf seine Frage folgt ein eindringliches Selbstgespräch, indem er die Tat wiederholend vor sich hin spricht. Er erinnert sich zurück an seine wilde Erregtheit. Als er umkehren möchte, um den Kopf der Blume zu retten, findet sich die zweite Stelle, in der er über seine Handlungen nachdenkt:

Im Augenblick, als Herr Fischer stehen bleiben wollte, fuhr es ihm durch den Kopf, daß es ja lächerlich war, umzukehren, mehr als lächerlich. Was ging ihn die Butterblume an? Bittere Wut lohte in ihm bei dem Gedanken, daß er fast überrumpelt war. Er hatte sich nicht zusammengenommen, biß sich in den Zeigefinger [...]. (DEB, S. 67)

Beide Stellen zeigen zwar, dass er seine Handlungen reflektiert, sich allerdings über dessen Krankhaftigkeit bzw. seinen Realitätsverlust nicht bewusst ist.

²⁵³ Vgl. Anz (1974), S. 389.

Herr Michael Fischer stellt nicht nur ein Individuum dar, sondern steht für einen bestimmten Typus.²⁵⁴ In der Erzählung wird der Zusammenbruch dieser „neuartigen Sorte von König“²⁵⁵ gezeigt. Der mit „Herr“ betitelte Fischer verliert die Herrschaft über sich, wird beherrscht von einer undefinierbaren Kraft.²⁵⁶ Diese tragische Gestalt stellt einen besonderen Menschentypus dar, der häufig als „Phänotyp des scheinbar harmlosen Spießbürgers“²⁵⁷ betrachtet wird. Döblin stellt, laut Werner Zimmermann, mit der Figur Fischers seine Kritik an der Unwahrhaftigkeit der bürgerlichen Gesellschaft heraus.²⁵⁸ Michael ist der moderne Mensch – Städter, Bürochef, Junggeselle und Ordnungsfanatiker.²⁵⁹

4.4.2.2. *Symptome und Verlauf der Krankheit*

Fischers Krankheit wird nicht benannt, nur charakterisiert. Außer am Ende der Erzählung finden sich keine psychischen Krankheitssymptombezeichnungen oder medizinische Fachausdrücke. Im letzten Abschnitt ist die Rede von seinem Größenwahn (vgl. DEB, S. 76).

Seine psychischen Krankheitssymptome stehen im Fokus der Erzählung. Er unterliegt dem Zwang seine Schritte zu zählen, ist leicht reizbar, zeigt überzogene Reaktionen, seine anfänglichen Gedankenverwirrungen arten in Halluzinationen und Wahnvorstellungen aus. Sein verlorener Realitätsbezug wird deutlich, indem er die (imaginierte) Blume völlig in sein Leben integriert, seine wahnhaften Gedanken anhalten. Ein weiteres wichtiges (Krankheits-)Merkmal ist Fischers Ambivalenz – er liebt und hasst die Blume zugleich: „ununterbrochen schwebte er zwischen Todespein und Entzücken [...]“ (DEB, S. 74). Er spricht davon, dass sie zum Komfort seines Lebens gehört, hasst zugleich aber den Guerillakrieg gegen sie (vgl. DEB, S. 73, 75). Auch steht er grundsätzlich seiner Tat differenziert gegenüber: Auf der einen Seite ist er der Meinung, dass es in Ordnung ist, Blumen abzureißen bzw. zu töten, auf der anderen Seite macht er sich die schlimmsten Selbstvorwürfe, die bis zu Selbstmordgedanken reichen. Er kann seinen eigenen Prinzipien nicht treu sein, sein kaufmännisches Gedankengut – selbstbeherrscht und kontrolliert durchs Leben zu gehen – nicht umsetzen. Seine Gedanken wie auch sein Körper machen sich selbständig, stehen im Widerspruch zu dem, was er von seinen Mitmenschen

²⁵⁴ Vgl. Duytschaever (1973), S. 27.

²⁵⁵ Vgl. Kobel (1985), S. 64.

²⁵⁶ Vgl. Anz (1974), S. 389.

²⁵⁷ Vgl. Zimmermann (1974⁴), S. 171.

²⁵⁸ Vgl. Zimmermann (1974⁴), S. 173. Diese Kritik ist laut Zimmermann typisch für den frühen Expressionismus.

²⁵⁹ Vgl. Ribbat (1970), S. 55-56.

erwartet (vgl. seinen Lehrlingen und Geschäftspartnern würde er sein eigenes Verhalten nicht zugestehen etc.; vgl. DEB, S. 66-67).

Neben diesen psychischen und charakterlichen Auffälligkeiten stehen seine starken körperlichen Symptome, die in der ersten Hälfte der Erzählung, in der Phase seiner Anfälle, sichtbar sind. Gekennzeichnet ist sein Ausrasten durch Schwitzen, einem roten Kopf, Atemlosigkeit und starkes Herzklopfen. Eine ähnliche Erregtheit findet sich am Ende, als er erneut in den Wald läuft (zitternde Lippen, flackernde Augen, schneller Atem etc.).

Grob kann seine Krankheit, wie schon erwähnt, in vier Phasen gegliedert werden: 1. Konkrete Aggressions- bzw. Wahnanfalle (Wald), 2. Leben mit dem Gedanken an die getötete Blume bzw. Abbau der Schuldgefühle (Bankkonto, Tischgedeck, Gottesdienst), 3. Wiedergutmachungsversuch mittels einer anderen Blume, 4. Erneute Erregtheit, Entfaltung des Wahns (läuft in den Wald). Yvonne Wübben führt eine etwas vereinfachte Einteilung an – sie unterscheidet lediglich in „Episoden im Wald“ und „Episoden in der Stadt“. Passend dazu ist der sich verändernde psychische Zustand Fischers: Im Wald finden die eigentlichen Ausbrüche des Wahns statt, in der Stadt verschwinden die Erregungssymptome.²⁶⁰

Die erste Phase kann weiter in vier Episoden gegliedert werden: a) Zerschlagen der Blumen, b) Halluzination seiner Tat, c) Imagination eines möglichen Zeitungsartikels, d) Retourweg aus dem Wald.

In der ersten Episode schlägt Fischer, dessen Spazierstock in den Blumen hängenblieb, auf diese ein:

Er lächelte verschämt. Vor die Blumen war er gesprungen und hatte mit dem Spazierstöckchen gemetzelt, ja mit jenen heftigen aber wohlgezielten Handbewegungen geschlagen, mit denen er seine Lehrlinge zu ohrfeigen gewohnt war. (DEB, S. 64)

Es ist ein gewisser Stolz seiner Handlung herauszuhören, seine aggressive Art wird sichtbar. Interessant ist seine Erklärung für sein Verhalten:

Häufig schüttelte der ernste Mann den Kopf über das sonderbare Vorkommnis. 'Man wird nervös in der Stadt. Die Stadt macht mich nervös', wiegte sich nachdenklich in den Hüften, nahm den steifen englischen Hut und fächelte die Tannenluft auf seinen Schopf. (DEB, S. 64)

Er schiebt seine überzogene Reaktion bzw. leichte Reizbarkeit auf das Stadtleben, allerdings scheint dies laut Joris Duytschaever ein Selbstbetrug zu sein, da Freiburg zur Jahrhundertwende eine Kleinstadt war.²⁶¹ Seine noch folgenden weiteren

²⁶⁰ Vgl. Wübben (2008), S. 96.

²⁶¹ Vgl. Duytschaever (1973), S. 30.

Rechtfertigungsversuche können auch als Verdrängungsversuche betrachtet werden.²⁶² Es folgt die eigene Halluzination seiner Tat, seine krankhaften Wahnideen werden klar herausgestellt.

Sein Arm hob sich, das Stöckchen sauste, wupp, flog der Kopf ab. [...] Wild schlug das Herz des Kaufmanns. Plump sank jetzt der gelöste Pflanzenkopf und wühlte sich in das Gras. Tiefer, immer tiefer, durch die Grasdecke hindurch, in den Boden hinein. Jetzt fing er an zu sausen, in das Erdinnere, daß keine Hände ihn mehr halten konnten. Und von oben, aus dem Körperstumpf, tropfte es, quoll aus dem Halse weißes Blut, nach in das Loch, erst wenig, wie einem Gelähmten, dem der Speichel aus dem Mundwinkel läuft, dann in dickem Strom, rann schleimig, mit gelbem Schaum auf Herrn Michael zu, der vergeblich zu entfliehen suchte, nach rechts hüpfte, nach links hüpfte, der drüber wegspringen wollte, gegen dessen Füße es schon anbrandete. (DEB, S. 65)

Hier sind schon zunehmende Anzeichen einer Desorientierung zu erkennen – er verfälscht seine eigene Erinnerung, schmückt sie mit phantastischen Elementen aus (die Blume zieht in das Erdinnere, Fischer meint im Saft des Blütenstängels weißes Blut zu sehen, etc.).²⁶³ Stegemann sieht in dieser Halluzination Fischers voranschreitende Zweiteilung. Diese kann an die vorher genannte Ambivalenz geknüpft werden: Auf der einen Seite steht der im Wahn verlorene, der halluzinierende, auf der anderen der kontrollierte Fischer.²⁶⁴

Er überlegt sich im Folgenden, was in einem Zeitungsartikel über sein „Morden“ stehen könnte. Seine Imagination ist so stark, dass sie sich erneut stark körperlich auswirkt:

Herr Michael strich sich die Schläfen und blies laut die Luft von sich. [...] Ein gelber, stinkender Matsch wird aus ihm [dem faulenden Kopf], grünlich, gelblich schillernd, schleimartig wie Erbrochenes. Das hebt sich lebendig, rinnt auf ihn zu, [...] strömt klatschend gegen seinen Leib an, spritzt an seine Nase. [...] Ein scheußlicher Geschmack fühlte er im Munde. Er konnte nicht schlucken vor Ekel, spie unaufhörlich. Häufig stolperte er, hüpfte unruhig, mit blaubleichen Lippen weiter. (DEB, S. 66-67)

Er leidet unter Atemnot, bildet sich ein, einen unangenehmen Geruch zu bemerken, ein ekelregender Geschmack bringt ihn dazu, sich zu übergeben. Der visuellen Halluzination folgen olfaktorische und gustatorische Halluzinationen.²⁶⁵ Es findet ein rascher Wechsel zwischen Verdrängen, kurzfristiger Beherrschung und wahnhaftem Laufen im Wald statt. Die Symptome seiner Krankheit werden nun immer deutlicher, nehmen zusehens pathologische Züge an.²⁶⁶ Er stößt ein Messer in einen Baum, reibt sein Gesicht an dessen Rinde, läuft dann wieder pfeifend in „gleichgültigem Spaziergängerschritt“, „Häschen in der Grube“ singend, weiter (vgl. DEB, S. 68).

²⁶² Vgl. Zimmermann (1974⁴), S. 175.

²⁶³ Vgl. Wübben (2008), S. 85-86.

²⁶⁴ Vgl. Stegemann (1978), S. 112. Sie meint hier das Doppelgängermotiv zu erkennen, deutet Fischers Halluzination als Autokopie, welche typisch für das Krankheitsbild von Neurosen und Psychosen ist. Die Erzählung wird in dieser Arbeit allerdings nicht als psychiatrische Studie betrachtet, Döblin wird daher nicht die Absicht eine tatsächliche psychische Krankheit darzustellen, unterstellt.

²⁶⁵ Vgl. Duytschaever (1973), S. 31, sowie Kreuzer (1970), S. 32.

²⁶⁶ Vgl. Reuchlein (1991), S. 41.

Interessant ist die Parallele zum Häschen des Liedtextes, der zuerst hüpf, sich plötzlich krank fühlt, dann einen Doktor für seine Genesung braucht.²⁶⁷ Er stolpert über einen Baumstamm, fühlt sich verfolgt, deutet die ihn umgebende Natur als seinen Feind und stürzt schließlich tobend aus dem Wald. Deutlich wird die ungeheure Kraft, die dem Wahnsinnigen in seiner Imaginationsphase zukommt. Er spürt seine körperlichen Verletzungen nicht, rast in seinem Wahn weiter.

In den restlichen drei Phasen finden keine Anfälle mehr statt. Herr Fischer beschäftigt sich nun mit der Wiedergutmachung bzw. seiner Buße, „beginnt sich mit seiner Wahnvorstellung einzurichten.“²⁶⁸ Die vorhergegangenen Affekte flachen ab, und es findet ein Übergang zu einer eher geschlossenen Welt des Wahns statt.²⁶⁹ Er verliert sich endgültig, gliedert die fixe Idee der Buße „in sein alltägliches Leben ein und vermag bald nicht mehr zwischen Einbildung und Realität zu unterscheiden.“²⁷⁰ Von einer unbekanntem Kraft getrieben, eröffnet er für die physisch nicht real bestehende Blume ein Bankkonto, hält Gottesdienst mit ihr, lässt ein Essensgedeck für sie herrichten. Vom Wahn getrieben holt er aus dem Wald eine Blume, topft sie ein und versucht an ihr seine Schuld abzubüßen. Als der Wirtschaftlerin der Topf aus der Hand fällt und sie diesen anschließend entsorgt, beginnt Fischers Erregtheit von neuem – er läuft euphorisch in den Wald.

Das Ende der Erzählung wurde verschieden gedeutet: Wohingegen Reuchlein meint, dass die gelungene Schuldkompensation Fischers am Ende dazu führt, dass er keine Angst mehr vom Morden hat, meint Duytschaever, dass Fischer von der Kraft des Waldes endgültig verschluckt wird, dadurch die Allmacht des Lebens aufgezeigt wird, dem das Individuum nicht gewachsen ist.²⁷¹ Textnäher ist die Deutung von Anz, der die Figurenperspektive betont: Fischer ist sich seines Sieges und seiner Überlegenheit sicher, aber genau „in dem augenblick, in dem er sich vom wahnsinn befreit glaubt, ihm völlig verfallen ist.“²⁷² Am Ende steht der nervöse, hektische Herr Fischer im Kontrast zur ruhigen, beständigen Natur.

Diese dynamische Krankheit, die Döblin hier darstellt, ist in der Entstehung unmotiviert, wird nicht näher erklärt oder begründet, in ihrem Beginn und Verlauf

²⁶⁷ Vgl. Liedtext zu „Häschen in der Grube“: <http://www.lyricstime.com/kinderlieder-h-schen-in-der-grube-lyrics.html> (01.04.13)

²⁶⁸ Kreutzer (1970), S. 32.

²⁶⁹ Vgl. Wübben (2008), S. 95.

²⁷⁰ Hansjörg Elshorst: Mensch und Umwelt im Werk Alfred Döblins. Dissertation. Ludwig-Maximilian-Universität München 1966, S. 144.

²⁷¹ Vgl. Duytschaever (1973), S. 33, sowie Reuchlein (1991), S. 46.

²⁷² Anz (1974), S. 395. Die Kleinschreibung wurde von der Verfasserin nicht verändert.

aber beschrieben. Da die Erzählung mehrfach psychologisch bzw. psychoanalytisch gedeutet wurde, scheint der Verweis wichtig, dass die hier literarisch ausgestalteten Krankheitssymptome keine Rückschlüsse auf eine real existierende Krankheit zulassen. Auch Wübben betont, dass die Symptome zu unspezifisch sind und eine eindeutige Diagnose ausgeschlossen ist.²⁷³ Döblin geht es beim erschwerten Verstehensprozess aufgrund fehlender Erklärungen eben genau darum, „sich vorschnellen psychologisch-psychiatrischen Erklärungsmodellen zu verschließen.“²⁷⁴ Reuchlein betont, dass nur ein Bruchteil der Wahnvorstellungen psychologisch erklärbar sind, Döblin der Verständnismöglichkeit dieser Vorgänge durchaus auch skeptisch gegenüber stand.²⁷⁵

4.4.2.3. *Religiöse Elemente*

Die religiöse Symbolik beginnt mit dem Aus-dem-Wald-Laufen Fischers, welches an einer kleinen Dorfkirche sein Ende findet (vgl. DEB, S. 72). Erwähnenswert in diesem Kontext ist auch der Ort, an dem die Erzählung stattfindet – St. Ottilien – ein Wallfahrtsort.²⁷⁶

Herr Fischer hat sich gegen die Natur versündigt, versucht seine Schuld religiös und juristisch zu begleichen. Seine kaufmännische Kompensationsbemühung geht soweit, dass er am Ende glaubt, seine Schuld durch ein „besseres“ Leben für eine andere Blume ausgleichen zu können (vgl. DEB, S. 75). Religiös spiegelt sich in Fischer das Bild des büßenden Sünders, der Opfer bringt.

Er büßte, büßte für seine geheimnisvolle Schuld. Er trieb Gottesdienst mit der Butterblume, und der ruhige Kaufmann behauptete jetzt, jeder Mensch habe seine eigene Religion; man müsse eine persönliche Stellung zu einem unaussprechlichen Gott einnehmen. Es gäbe Dinge, die nicht jeder begreift. (DEB, S. 73)

Diese Passage bleibt unerklärt, wird auch vom Erzähler nicht kommentiert. Kobel meint, dass sich hier schon ein späterer Gedanke Döblins andeutet, nämlich die Kritik an einer verzerrten Religion. Die Blume wird als Art Totem verehrt, ähnliche Anbetungen sind aus primitiveren Religionen bekannt.²⁷⁷ Auch Zimmermann sieht eine Anspielung auf den atavistischen Totenkult.²⁷⁸

Die Blume fungiert weiters auch als Art Gewissen, als Erinnerung an seine Schandtät. Sein Schuldgefühl geht soweit, dass er über Selbstmord nachdenkt, hier

²⁷³ Vgl. Wübben (2008), S. 89.

²⁷⁴ Reuchlein (1991), S. 21.

²⁷⁵ Vgl. Reuchlein (1991), S. 47, 51, 53.

²⁷⁶ Vgl. Kobel (1985), S. 69.

²⁷⁷ Vgl. Kobel (1985), S. 76.

²⁷⁸ Vgl. Zimmermann (1974⁴), S. 169.

findet sich das Motiv der „Entsöhnung durch Opferung“ wieder.²⁷⁹ Mit Buße wird die moralisch-ethische Ebene angesprochen. Es geht allerdings nur um jene Schuld, die vor Gericht bestand hat, nicht um die Frage einer schlechten Handlung an sich. Kobel weist darauf hin, dass die Erzählung an einen Schuldbegriff anknüpft, der Schuld nur als Verletzung des Rechts sieht. Fischer setzt sich keine Grenzen, hält alles für erlaubt, ist ein Mensch der „Schuldvergessenheit“.²⁸⁰ Die Schuld, welche er sich aber auflädt, ist eine vitalistische, die Wendung Fischers gegen das Ethos des Lebens.²⁸¹

4.4.2.4. *Natur vs. Ich*

Die in der Erzählung dargestellte Natur steht dem zivilisierten naturfremden Fischer gegenüber. Das Verhältnis von Ich und Natur bzw. das Unterworfensein der unüberschaubaren und unberechenbaren Macht der Natur ist zentral. Otto Klein sieht in der Anrede von Michael als „Herr“ die scheinbare Überlegenheit des Menschen über die Natur angedeutet.²⁸² Allerdings ist der Mensch immer den Naturkräften unterworfen und auch Fischer, der diese übergeordnete Macht spürt, fühlt sich durch diese in seiner Existenz bedroht.²⁸³ Döblin spielt in diesem Zusammenhang mit dem Bild des Krieges, des Mordes und des Gerichts. Er spricht vom Köpfen²⁸⁴ und Töten der Blume, von Mord, Blut und von einem Guerillakrieg, den Fischer gegen die Blume führt.

Fischers Beziehungslosigkeit zur Natur wird unter anderem durch sein Schrittezählen sichtbar. Er versucht sein kaufmännisches Leben in die ihm fremde Natürlichkeit zu bringen, diese sich so eigen zu machen. Es findet keine Auseinandersetzung von Natur und dem naturabgewandten Herrn statt. Es wird gezeigt, dass trotz der Macht und der Entwicklung des Menschen (Phase der Industrialisierung und der technischen Neuerungen) dieser der Natur immer untergeordnet ist, sich ihren Gesetzen fügen muss.²⁸⁵ „Das hochmütige (widerstrebende) ‘Ich’ wird von der ‘Natur’ gnadenlos zur Unterwerfung gezwungen.“²⁸⁶ In diesem Zusammenhang ist Fischers Gewaltanwendung gegen-

²⁷⁹ Vgl. Krusche (1978), S. 186-187.

²⁸⁰ Vgl. Kobel (1985), S. 74.

²⁸¹ Stegemann betont, dass das Ethos des Lebenspathos um die Jahrhundertwende typisch ist. Vgl. Stegemann (1978), S. 123.

²⁸² Vgl. Otto Klein: Das Thema Gewalt im Werk Alfred Döblins. Ästhetische, ethische und religiöse Sichtweise. Hamburg: Verlag Dr. Kovač 1995, S. 99.

²⁸³ Vgl. Anz (1974), S. 390.

²⁸⁴ Interessant ist der Hinweis von Kanz, dass das Blumenköpfen ein literarisch öfter gebrauchtes Motiv darstellt (vor allem in Gedichten von Benn und Goethe). Vgl. Kanz (2002), S. 34-35.

²⁸⁵ Vgl. Ribbat (1970), S. 56.

²⁸⁶ Stegemann (1978), S. 164.

über der Natur interessant. Alles was er tut richtet sich gegen das Natürliche. Ihm scheint die Welt außerhalb seines bürgerlich-gesellschaftlichen Rahmens unheimlich. Er versucht aus dem naturgebundenen Zusammenhang herauszutreten, dies kann ihm aber nicht gelingen. Laut Thomas Wolf verliert er seinen Verstand, weil Fischer sich von seinen natürlichen Wurzeln zu lösen versucht. Er steht dabei als Symbol für den modernen Kulturmenschen, der sich immer mehr von seiner Natur entfernt.²⁸⁷ Ein einziges Mal öffnet sich Fischer der Schönheit der Natur:

Da weinte der Verhärtete eines Morgens am Fenster auf, zum ersten Male seit seiner Kindheit. Urpötzlich, weinte, daß ihm fast das Herz brach. All diese Schönheit raubte ihm Ellen, die verhaßte Blume, mit jeder Schönheit der Welt klagte sie ihn jetzt an. Der Sonnenschein leuchtet, sie sieht ihn nicht; sie darf den Duft des weißen Jasmins nicht atmen. (DEB, S. 73-74)

Die Sonnenstrahlen lassen Gefühle aus ihm hervortreten, auf die sich der vernünftige Kaufmann ansonsten nicht einlässt. Aufgrund seiner Schuldgefühle ist ihm die Schönheit der Natur, die Eingliederung in diese verwehrt.²⁸⁸

Sichtbar wird die Betonung des Eigenwertes der Natur auch im Umgang mit der Blume. Diese wird nicht nur personifiziert, auch die starke Individualisierung steigert ihre Bedeutung. Fischer nennt sie Ellen, behandelt sie menschlich (DEB, S. 74, 76). Diese Personifikation wird multipliziert – auf die ganze Butterblumensippenschaft ausgeweitet und auch die ihn umgebende Natur im Wald wird in seinem Wahn vermenschlicht. Die Bäume verengen den Weg, treten zum Gericht zusammen, sie beschimpfen ihn, laufen ihm nach, ein Harztropfen wird, wie schon erwähnt, als Weinen des Baumes gedeutet (DEB, S. 71-72). Fischer hat durch den Mord der Blume die Natur aus ihrem Gleichgewicht gebracht, für Klein zeigt sein Schuldgefühl „den geordneten Zusammenhang in der Natur, in dem eine Butterblume ebenso ihren Platz findet wie ein Herr Fischer.“²⁸⁹ Der Mensch steht unter der Natur, ist ihren Gesetzmäßigkeiten unterworfen und darf sie nicht aufgrund seines Anthropozentrismus aus seinem Leben ausschließen.

²⁸⁷ Vgl. Stegemann (1978), S. 106-107, sowie Thomas Wolf: Die Dimension der Natur im Frühwerk Alfred Döblins. Regensburg: Roderer Verlag 1993, S. 71.

²⁸⁸ Vgl. Ribbat (1970), S. 58.

²⁸⁹ Klein (1995), S. 100.

5. Vergleich

Bevor auf die vier Texte im Vergleich genauer eingegangen wird, soll kurz die Beziehung der Autoren zueinander, sofern es eine gab, betrachtet werden.

Garschin und Tschechow kannten und schätzten sich. Ein persönliches Treffen der beiden fand allerdings nur ein einziges Mal statt – im Dezember 1887 in St. Petersburg. Tschechow suchte Garschin zwar noch weitere zweimal auf, konnte ihn jedoch nicht antreffen und es blieb bei der einmaligen Zusammenkunft.²⁹⁰ Garschin und Tschechow zeigten ihre gegenseitige Verehrung und Anerkennung auch in der Öffentlichkeit, setzten sich zum Beispiel in Lesekreisen für die Texte des anderen ein.²⁹¹ Tschechow schrieb nach Garschins Selbstmord, dass er den verstorbenen Autor von ganzem Herzen liebe. Interessant ist in diesem Zusammenhang der Verweis von Henry, der Garschins Selbstmord und *Die rote Blume* in Verbindung mit Tschechows 1892 veröffentlichter Erzählung *Krankenzimmer Nr. 6* bringt.²⁹² Tschechow selbst schreibt in zwei Briefen ebenfalls über die Auswirkung Garschins auf sein Schaffen.²⁹³ Beide beobachteten lebenslang das Schaffen des anderen.

Hauptmann und Tschechow kannten sich ebenfalls, jedoch nicht persönlich. Interessant ist, dass sie kaum mit Prosastücken, allerdings mit vielen Dramen des anderen Schriftstellers vertraut waren.²⁹⁴ Parallel verlief auch der Bekanntheitsgrad ihrer Prosawerke im In- und Ausland. Diese standen lange Zeit im Schatten ihrer Dramen. Tschechows Werke wurden im deutschen Sprachraum mehr gelesen, als lange vermutet wurde – neben Hauptmann haben auch Musil, Thomas Mann, Schnitzler und Brecht sich mit seinen Arbeiten auseinandergesetzt.²⁹⁵ Hauptmanns literarisches Schaffen wurde auch in Russland gewürdigt. Gerade zur Jahrhundertwende (1900) war Hauptmann neben Henrik Ibsen der erfolgreichste ausländische Dramatiker in Russland. Gerhard Dick weist darauf hin, dass zu dieser Zeit hauptsächlich Tschechow und Hauptmann im Moskauer Künstlertheater aufgeführt wurden.²⁹⁶

Die Beziehung zwischen Döblin und Hauptmann gestaltete sich gerade gegenteilig zu jener der beiden russischen Autoren. Döblin äußerte sich in einigen Texten zur

²⁹⁰ Henry (1983), S. 273.

²⁹¹ Vgl. Düwel, (1961), S. 90-91. Er verweist auf Brief XIV (14), 168, sowie Henry (1983), S. 273.

²⁹² Vgl. Henry (1983), S. 276.

²⁹³ Vgl. Henry (1983), S. 276. Er verweist auf zwei Briefe von Tschechow an Zolotilova vom 27.12.1891 und vom 10.01.1892.

²⁹⁴ Vgl. Dick (1960), S. 10-12, sowie Urban (1988), S. 398.

²⁹⁵ Vgl. Urban (1988), S. 398.

²⁹⁶ Vgl. Düwel, (1961), S. 8

Person und dem Schaffen Hauptmanns. Er sah Hauptmann als einen schwer überschätzen Dichter, äußert 1922, dass man wissen müsse

daß Gerhart Hauptmann zwar lebt und noch schreibt, aber seit langem ohne den geringsten Einfluss auf die lebende Dichtung ist, ja aus ihr, wie überhaupt aus dem ablaufenden Leben, keine Anregungen und Bewegungen bezieht.²⁹⁷

Döblin kritisiert vor allem Hauptmanns epische Werke, meint, ihnen fehle es an Tiefe und Intensität, inhaltlich und stilistisch wären sie zudem schwach. Dramen wie *Die Weber* und *Die Ratten* mochte Döblin.²⁹⁸ Da keine Aussagen von Hauptmann über Döblin gefunden werden konnte, wird davon ausgegangen, dass sich Hauptmann nicht auf eine Auseinandersetzung mit Döblin eingelassen hat.

Allen vier Autoren gemeinsam ist ihr Interesse an psychischen Vorgängen. Wohingegen Tschechow und Döblin durch ihre Tätigkeit als Arzt eine professionelle Expertise aufwiesen, waren Hauptmann und Garschin selbst von einer psychischen Krankheit betroffen, konnten aus dieser Anregungen für ihre Erzählungen schöpfen.

5.1. Erzähltechnik

Die Erzählzeit beträgt bei Döblin und Hauptmann je 15 Seiten, Garschin und Tschechow erzählen auf 26 bzw. 30 Seiten. Die Handlungen bei Döblin und Tschechow erstrecken sich über Jahre (DEB 1 Jahr, TSM 2 Jahre), die erzählte Zeit bei Hauptmanns Novelle beträgt einen Tag. Garschin hebt sich hier von den anderen ab – der Handlungszeitraum bleibt unbestimmt, es kann jedoch von ca. zwei Wochen ausgegangen werden.

Bei Garschin finden sich auch keine Raumangaben. Hauptmann situiert seine Erzählung am Pfingsttag in Zürich, Döblin in St. Ottilien und Tschechow im russischen Borissowka.

Alle vier Prosatexte sind gerafft, das Geschehen ist länger als die Erzählung. Passagenweise wird allerdings dem Helden aus *Die rote Blume*, dem Apostel wie auch Herrn Fischer detailliert gefolgt, es kann kurzzeitig von szenischem Erzählen gesprochen werden. Tschechow schildert nicht szenisch.

Die Chronologie wird in allen Werken beibehalten. Außer bei Tschechows Erzählung, in der ein kleiner Zeitsprung stattfindet, wird fortlaufend dargestellt.²⁹⁹ Kleinere Einschübe finden sich bei Döblin, Tschechow und Hauptmann.

²⁹⁷ Alfred Döblin: Kleine Schriften II. Olten: Walter-Verlag 1990, S. 120.

²⁹⁸ Vgl. Alfred Döblin: Kleine Schriften I. Olten: Walter-Verlag 1985, S. 353-358, sowie Döblin (1990), S. 120, 202-205, 280.

²⁹⁹ Auch wird in Döblins Erzählung der Verlauf des Jahres bis zum Jahrestag nur angedeutet.

Bemerkenswert ist die Struktur der vier Erzählungen, die sich stark ähneln. Grob kann bei allen von einer Dreierstruktur gesprochen werden: Beginn – Phase des Wahns bzw. Zentralisierung der Krankheit und deren Symptome – Ende.

Döblins *Die Ermordung einer Butterblume* und Hauptmanns *Der Apostel* sind vergleichbar aufgebaut. Zentral ist bei beiden die Phase in der Natur, in der der Wahn hervorbricht.

Tschechows Erzählung setzt mit der Ankunft des Helden auf dem Land ein. Es folgt das Aufblühen seines Wahns, die Heilung, das erneute Ausbrechen und die Erzählung schließt mit dem Tod des Helden. Der große Unterschied zu allen anderen Erzählungen liegt hier darin, dass im Hauptteil viel mehr und länger erzählt wird.

Garschins Erzählung ist sehr einfach strukturiert. Nach der Einlieferung des Irren wird seine Krankheit, die im Tod endet, geschildert. Deutlich wird im Vergleich, dass bei allen Einleitung und Schluss sehr kurz und knapp gehalten sind, die Erzählungen das Wahnsinnsmotiv nicht nur nebenläufig thematisieren, sondern der zentrale Kern der Ausbruch bzw. die Symptombeschreibung und der Verlauf der Krankheit darstellt. Auch interessant ist der Ausgang der Erzählungen. Garschins und Tschechows Helden sterben lächelnd, Döblin und Hauptmann lassen das Ende offen.

Garschin, Tschechow und Hauptmann erzählen einmal, was sich einmal zugetragen hat. Döblin schildert dreimal das Zerschlagen der Blumen (Geschehen an sich, Halluzination, imaginerter Zeitungsartikel), ansonsten auch singulativ.

Alle Autoren verwenden einen extradiegetisch-heterodiegetischen Erzähler, die dritte Person dominiert. Bemerkenswert ist, dass der Erzähler immer auch die Perspektive der wahnsinnigen Figur einnimmt, Wahnwelt und Realität teils ineinander übergehen. Garschins Erzähler versucht durch Einschübe wie „Schon bei einem gesunden Menschen“ (vgl. GRB, S. 61) die Welten klar voneinander zu trennen. Auch die Perspektive von Tschechows Erzähler ist häufig an die des wahnsinnigen Kowrins angepasst. Allerdings kann der/die Leser/in auch hier sehr gut zwischen Halluzinationen und der real erzählten Welt unterscheiden. Bei Döblin und Hauptmann sind Wirklichkeit und Wahnwelt häufig verschwommen, gehen fließend ineinander über. Dies geschieht durch den Übergang von Erzählerrede in erlebte Rede und durch Tempuswechsel. Daraus folgt, dass Garschin und Tschechow eher vermittelt darstellen, Döblin und Hauptmann hingegen unmittelbar, mit wenig Distanz.

In Döblins und Hauptmanns Erzählung finden sich keine Dialoge. Garschin verwendet den sehr sparsam eingesetzten Dialog, um innere Vorgänge nach außen zu kehren. Tschechow lässt zum einen seinen Helden häufig mit anderen Figuren in Dialog treten zum anderen versucht er das Innenleben Kowrins in Gesprächen mit dem Mönch herauszustellen. Letztere sind eigentlich Monologe bzw. Selbstgespräche und finden sich auch bei Herrn Fischer und dem Apostel. Das Zentralisieren der inneren Vorgänge der Figuren, das in allen Erzählungen stark zu finden ist, ist ein typisches Merkmal der Erzählkunst der Jahrhundertwende.

Garschins und Tschechows Stil ähneln sich in der präzisen, genauen, klaren Schilderung. Wohingegen allerdings Garschin sehr dicht und knapp erzählt und sich stark auf das Wesentliche beschränkt, führt Tschechow mehrere Figuren ein, schildert langwieriger, bezieht die Vorgeschichte der Figuren ein. Auch bei Döblin und Hauptmann sind Parallelen zu finden – vor allem in der sprachlichen Gestaltung. Döblin arbeitet mit Wortschöpfungen, Lautmalerei, sein teils abweichender Syntax und seine Satzfragmente dienen der Darstellung der inneren Verwirrung der Figur. Hauptmann setzt wiederkehrende Formeln ein.

Alle Prosatexte werden von einem zuverlässigen Erzähler, der eine homogene, uniregionale, stabile, logisch mögliche Welt schildert.

5.2. Inhaltliche Ebene

5.2.1. Der Kranke und sein Umfeld

Döblin und Tschechow nennen ihre Helden beim Namen, beide stellen zudem einen bestimmten Typus dar: Döblins Herr Michael Fischer ist Kaufmann und steht für die Bürgerschicht, Tschechows Andrej Wassiljitsch Kowrin repräsentiert den Typus des Intellektuellen. Hauptmanns Held wird durchgehend nur der Apostel genannt, ist damit ebenfalls eine Typendarstellung. Garschin fällt hier heraus, sein Held bleibt namenlos und wird auch nicht einem bestimmten Menschentypus zugeteilt. Bei Garschin, Hauptmann und Döblin sind die Informationen zur Figur gering. Tschechows Typus wird genauer wiedergegeben (Lebensweise, Vergangenheit etc.). Das äußere Erscheinungsbild der Figuren wird unterschiedlich detailliert beschrieben. Garschins Kranker ist von Anfang an geschwächt, dennoch aber kräftig, Herr Fischer ist dick, seine Züge sind unmännlich. Kowrin wird nach der

Anstalt als aufgebläht und blass beschrieben, der Apostel als soldatisch im Körperbau und mild im Gesicht.

Zentral sind die Schilderungen der Augen von Garschins namenlosen Kranken und Döblins Herr Fischer. Bei Garschin ist die Rede von entzündeten, aufgerissenen Augen. Fischers Augen werden anfänglich als hervorstehend und freundlich beschrieben, werden dann aber immer tiefer liegend und vom Wahnsinn erregt dargestellt. Diese Erregtheit bzw. das Glühen in den Augen wird bei beiden vor allem in ihren Anfallsphasen hervorgehoben. Interessant ist auch die Parallele bei Garschin und Tschechow – Garschins Kranker kann den Wahnsinn anfangs bei geschlossenen Augen ausblenden. Bei Kowrin wird durch das Zuhalten seiner Augen versucht, ihn vor seiner Halluzination zu beschützen. Durch das Wegfallen der äußeren Einflüsse werden die Erkrankten ruhiger.

Auch die Farbwahl der Kleidung ist wiederum bei Garschin und Döblin ähnlich – beide Helden zeichnen sich durch das Tragen dunkler Töne aus. Der Apostel ist typengerecht gekleidet – trägt Mönchskutte und Sandalen, interessanterweise in weiß. Die schönen langen Haare vom Apostel und von Kowrin werden betont, nach Kowrins kurzfristiger Heilung ist sein Kopf allerdings (wie in Irrenanstalten üblich, vgl. Garschins Kranker) geschoren. Über die Charaktereigenschaften abseits der Krankheit erfährt der/die Leser/in bei Garschin nichts, bei Hauptmann und Döblin sehr wenig. Wiederum gibt Tschechow am meisten Auskunft.

Interessant ist auch die Betrachtung der eigenen Sicht der Figuren auf ihre Erkrankung. Während der Apostel sich seiner psychischen Störung nicht bewusst ist, aber immer wieder bemerkt, dass etwas nicht stimmt, reflektiert Döblins Herr Fischer zwar seine Handlungen, ist sich über seinen Realitätsverlust jedoch ebenso nicht im Klaren. Kowrin weiß von Anfang an, dass der Mönch eine Halluzination ist, wertete diese aber als positiv und verfällt dann seinem Wahn. Garschins Kranker findet zu Beginn immer wieder zu klarem Bewusstsein, verliert aber relativ schnell den Bezug zur Realität.

Mit Ausnahme von Tschechows Erzählung tritt in allen ein namenloses Kollektiv auf (Anstaltspersonal, Angestellte, Menschen auf der Straße). Tschechow führt die Ziehfamilie von Kowrin genau ein. Nur Tanja ist von Kowrins Wahnsinn betroffen, denn die Folgen seiner Krankheit wirken sich auch auf ihr Leben aus.

5.2.2. Symptome und Verlauf der Krankheit

Besonders interessant ist der Vergleich der Krankheitssymptome. Alle leiden unter Halluzinationen, Wahnvorstellungen und Realitätsverlust. Bei Döblin und Hauptmann gehen die Halluzinationen sogar über die visuelle Ebene hinaus – die Betroffenen halluzinieren auch Geräusche und Geschmäcker. Garschins Kranker und Döblins Herr Fischer leiden zusätzlich unter Tobsuchtsanfällen. Fischer wird zudem allgemein als sehr leicht reizbar und aggressiv beschrieben. Kowrin zeigt diese Eigenschaften interessanterweise erst nach seiner Heilung. Diese nervöse Art teilt auch der Kranke aus *Die rote Blume*. Zerrüttete Nerven haben zu Beginn Kowrin (überarbeitet) und der Apostel (Technikauswirkung vgl. Bienenschwarm im Kopf). Weiters ist ihnen gemeinsam, dass sie alle Selbstgespräche führen, wobei dies bei Garschin eher weniger zentral ist. Fischer spricht im Wahn vor sich hin, der Apostel predigt laut und Kowrin führt Gespräche mit dem imaginierten Mönch. Garschins und Tschschows Verrückte leiden weiters unter Schlaflosigkeit, Rastlosigkeit und Unruhe. Kowrin, Herr Fischer und Garschins Kranker verlieren im Lauf der Erzählung zudem immer mehr an Gewicht. Während Fischer zusätzlich größenwahnsinnig ist, sind Kowrins starker Ehrgeiz und die Allmachtphantasien bzw. die narzisstische Veranlagung des Apostels krankheitsfördernd. Fischer, der unter Zählzwang leidet, versucht durch diesen wieder Halt in der realen Welt zu finden. Hier ist eine interessante Parallele zum Apostel feststellbar. Dieser passt seine Schritte, bei der Rückerinnerung an die Marschmusik von damals, dieser an – ebenfalls mit der Intention, Kontrolle zurück zu gewinnen. Fischer und der Apostel kämpfen beide stark gegen ihren immer weiter voran schreitenden Kontrollverlust (Körper und Geist betreffend) an.

Wohingegen Kowrin unter Gefühlstaubheit leidet, hegt der Apostel überschwängliche Gefühle, wird schnell zu Tränen gerührt. In den Phasen der Wahnausbrüche zeigen alle Figuren körperliche Symptome wie Schwitzen, Atemlosigkeit, starkes Herzklopfen, Zittern und ähnliche Erscheinungen. Beachtenswert ist, dass sowohl Fischer wie auch der Apostel kurzfristig mit dem Gedanken des Selbstmordes spielen – der Apostel innerhalb eines Anfalls, Fischer in einer Ruhephase.

Eine weitere spannende Parallele ist die sogenannte „fixe Idee“ bzw. das Motiv des Auserwähltseins. Garschins Kranker und der Apostel meinen Auserwählte zu sein, der eine um das Böse aus der Welt zu verbannen, der andere um Frieden in die Welt zu tragen. Fischer wird zwar nicht von einer gleichartigen fixen Idee getrieben,

allerdings von einer unbekanntem Kraft, die ihn beherrscht. Kowrin sieht seine Krankheit ebenfalls als Gabe Gottes, findet, wie übrigens auch der Kranke bei Garschin, eine Heilung schrecklich, da es das Besonderssein abtötet.

Der Wahnsinn wird in allen Prosatexten fortlaufend erzählt. Der Verlauf ist etwas anders – Garschins Kranker leidet immer wieder unter Anfällen, Kowrins Halluzinationen treten regelmäßig auf. Der Apostel ist fast dauerhaft im Wahn gefangen. Herr Fischer ebenfalls, wobei bei ihm nur eine akute Anfallsphase hervortritt, ansonsten das Leben in bzw. mit seiner Wahnwelt vorgeführt wird. Wie schon erwähnt, sterben zwei Figuren, zwei gelten als dem Wahnsinn verfallen. Interessant ist, dass Kowrin und Fischer anfänglich noch ein funktionierendes Leben neben dem Wahn haben, welches sich erst nach und nach durch die Beeinflussung der Krankheit verändert. Garschins Kranker und der Apostel sind völlig vertieft in ihre ver-rückte Wirklichkeit.

Der Verlauf der Krankheiten endet in keinem Erzähltext positiv, am Schluss werden gesteigerte Krankheitssymptome gezeigt.

5.2.3. Irrenanstalt und Heilungsmethoden

Bei Döblin und Hauptmann wird in keiner Weise eine Genesung angesprochen, daher werden auch Heilungsmethoden nicht erwähnt. Da Garschins Erzählung in einer Irrenanstalt spielt, ist hier diese Thematisierung groß. Die Genesung des Wahnsinnigen wird zu Beginn nicht ausgeschlossen, mit Verschlechterung seines Zustandes sieht der Arzt jedoch keine Hoffnung mehr.

Auch in Tschechows Erzählung wird eine Genesung nicht ausgeschlossen. Kowrin gilt nach einem Aufenthalt in einer Irrenanstalt als geheilt.

Parallelen in der Behandlung sind bis auf die Bäder und dem Einsatz von sedativen Medikamenten (Chloral, Morphin, Brompräparate) keine zu finden. In beiden Fällen geht es vorwiegend darum, den Patienten ruhig zu stellen. Die Behandlungen rufen zudem bei beiden auch körperliche Veränderungen hervor.

5.2.4. Religiöse Elemente

Interessant ist, dass in allen vier Erzählungen Religion eine Rolle spielt bzw. symbolisch eingeschrieben ist. Ganz offensichtlich ist dies bei Tschechow und Hauptmann der Fall. Die Halluzination von Kowrin hat die Gestalt eines Mönchs. Bei Hauptmann ist die wahnsinnige Figur ein religiöser Typus – der Apostel. Die religiösen Elemente sind in Hauptmanns Novelle vordergründig (Pfingsttag, der Name der Herberge „Zur Taube“, Friede als fixe Idee, Bibelgeschichten etc.). Auffallend ist weiters, dass beide Autoren zwar stark mit einer religiösen Symbolik arbeiten, dennoch aber der Religion distanziert und kritisch gegenüberstehen. Hauptmann lehnt den religiösen Extremismus bzw. die Pseudoreligion, die der Apostel ausübt, ab. Tschechow versteht Krankheit rein medizinisch, nicht als Weg zur Läuterung. Hier kann an Döblin angeknüpft werden, in dessen Erzählung Schuld, Buße und Opferung eine große Rolle spielen. Fischer versucht seine Schuld durch juristische und religiöse Wiedergutmachung aufzuheben. Sein Vorgehen erinnert an Totenkult. Ähnlich wie Hauptmann kritisiert auch Döblin verzerrte Religionen. Am wenigsten offensichtlich, aber dennoch enthalten, ist der religiöse Symbolgehalt in Garschins Erzählung.

Auffallend im Bereich der religiösen Konnotation ist vor allem die ähnliche Figurenwahl bei Tschechow und Hauptmann sowie die parallele Vorstellung des Kranken von Garschin und dem Apostel, die sich beide als Jesus, als Erlöser der Welt imaginieren.

5.2.5. Naturschilderungen

Schon im Kapitel „Natur vs. Technik“ bei Hauptmann wurde Taubes Unterscheidung von aktiver und passiver Rolle der Natur angesprochen. Diese soll hier vereinfacht nochmals erwähnt werden. Unter aktiv wird verstanden, wenn die Natur Einfluss auf die Handlung hat, unter passiv, wenn diese nur eine begleitende Funktion einnimmt.³⁰⁰ Eine zentrale Bedeutung für die Handlung hat Natur bei Döblin und Hauptmann. Bei Garschin ist zwar der Anstaltsgarten für den Kranken sehr wichtig, aber es geht nicht um die Naturdarstellung an sich. Interessant ist allerdings die Parallele bei Garschin und Döblin – beide lassen ihre Figuren mit einer Blume kämpfen – Garschin imaginär, Döblin tatsächlich mit seinem Spazierstock, dann

³⁰⁰ Vgl. Taube (1936), S. 17.

ebenfalls in seiner Vorstellung. Interessant ist Gerigks Verweis, der die Blumen bei Garschin und Döblin als Weiterentwicklung der blauen Blume bei Novalis betrachtet. Während in *Heinrich von Ofterdingen* (1799/1800) die Blume noch als Symbol für Wunder stand, ist in den hier analysierten Erzählungen die Blume ein Bild für den Untergang, für das Böse.³⁰¹ Es kann von einem Bedeutungswandel gesprochen werden. Henry sieht Döblins und Garschins Blume sogar als Antithese zur blauen Blume der deutschen Romantik.³⁰²

Bei Tschechow ist Natur zwar ein wichtiges Element, allerdings nimmt sie nur eine Nebenrolle, bezogen auf den Wahnsinn, ein. Nur in der ersten und letzten Erscheinung, in der der Mönch aus einer Windböe aufsteigt, wird Natur mit seinen Wahnvorstellungen verbunden. Die domestizierte Natur, das künstlich geschaffene Gartenbauerparadies der Pessozkis, wird zwar eingehend geschildert, fungiert aber nur als Hintergrund, nimmt eine passive Funktion ein. Auch in Hauptmanns Erzählung spielt domestizierte Natur eine Rolle. Hier ist besonders interessant, dass die geschilderte Natur auf den Apostel wild und unberührt wirkt und nicht wie bei Tschechow als klar domestiziert erkennbar ist. Er setzt die moderne Technik als schlechten Gegenpol zur Natur, bemerkt aber nicht, dass er sich in einer schon vom Menschen geformten Natur befindet.

Der Apostel ist sehr naturverbunden, respektiert alle Lebewesen. Ganz gegensätzlich dazu steht Herr Fischer. Er wird gekennzeichnet durch seine Beziehungslosigkeit zur Natur. Er steht auf der zivilisierten, naturfremden Seite, jene, die Hauptmanns Apostel so ablehnt. Zu Tschechow kann hier ein indirekter Bezug hergestellt werden. Denn in der Erzählung wird das tüchtige Arbeiterleben auf dem Land dem intellektuellen Stadtleben entgegengesetzt. Tschechow deutet das Auseinanderbrechen der Lebensstile von Land und Stadt an und stellt damit einen Bezug zu den Entwicklungen der damaligen Zeit her. Diese Gegenpole werden auch bei Hauptmann und Döblin thematisiert (Schauplatzwechsel Stadt – Land, Naturverbundenheit, Entfremdung und Abwehr der Natur etc.). Interessant ist, dass die eigentlichen Wahnfälle von Fischer und dem Apostel in der Natur stattfinden bzw. beginnen und dann weiter getragen werden und das Leben der Figuren zurück in der Stadt/im Dorf ändert. Natur nimmt in allen Erzählungen somit eine aktive wie auch passive Rolle ein.

³⁰¹ Vgl. Gerigk (1999), S. 184, sowie Gerigk (2004), S. 82.

³⁰² Vgl. Henry (1983), S. 155. Er verweist auf S. Praver: *The Romantic Period in Germany*. London 1970, S. 11.

Die letzten zwei Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts waren geprägt durch Neuerungen der Technik, Verwissenschaftlichung und Industrialisierung. Diese Thematik ist auch in den Erzählungen zu finden, vor allem bei Hauptmann.

5.2.6. Musikalische Elemente

Musik wird bei Garschin nicht erwähnt. Bei Döblin wird beiläufig das Kinderlied „Häschen in der Grube“ erwähnt (vgl. DEB, S. 68-69), das zum Verhalten Fischers passt. Dieses wird von Fischer gesungen, um sich selbst über den gerade geschehenen Wahnanfall hinwegzutäuschen. Auch kann Fischers Schritte-zählen als rhythmisches Element betrachtet werden.

In Tschechows Erzählung nimmt Musik eine auslösende Rolle ein. Seine Halluzinationen werden großteils von Musik eingeleitet. Keine in dem Sinn auslösende Rolle, dennoch aber die Funktion eines Vorzeichens bzw. Abgleitens in den Wahn durch wirre Phantasien und Rückerinnerungen, haben Geräusche, Klänge und musikalische Elemente in Hauptmanns Erzählung (Vogelgesang, Schritte, Marschmusik, Kirchenglocken). Christliche Musikelemente wie Orgelklänge, Choräle, religiöse Kinderlieder untermalen die Wahnvorstellungen des Apostels. Tschechow und Hauptmann weisen also beide der Musik die Rolle des Vorzeichens zu, strukturieren damit auch ihre Erzählungen.

5.3. Übereinstimmung von Sprache und Inhalt

Durch die Betrachtung der sprachlichen Ausgestaltung mit dem Inhalt der Erzählungen wird herausgestellt, welche Effekte der Erzählstil auf die Bewertung der Krankheit hat bzw. wie die Sprache das Geschehen betont oder abschwächt.

Garschin, der inhaltlich eine eindringliche und tragische Krankheitsgeschichte erzählt, bleibt auch sprachlich auf einer ernsten Ebene. Passend zu den Anspielungen auf das damalige Unwissen und die Überforderung der Ärzte schildert Garschin in realistischem Ton. Das wahnhaftige Seelenleben wird als echtes Problem dargestellt. Der Pessimismus, der in Russland als eine Art Epochenkrankheit galt, klingt auch in dieser Erzählung, vor allem in der Ausweglosigkeit, deutlich an. Melancholische Elemente (schlaflose Mondnacht, dunkle Farbwahl, Einsamkeit etc.)

verstärken den düsteren Erzählstil. Die Sprache ist dem Inhalt angepasst, die Dramatik ist auf beiden Ebenen der Darstellung ausgeführt.

Tschechows Erzählweise kommt jener von Garschin am ähnlichsten. Die psychische Krankheit Kowrins wird ernst genommen, die Sprache bleibt realistisch. Einige Themen der Jahrhundertwende werden in seiner Erzählung aufgenommen. Einziger Ausweg des gescheiterten Menschen bildet die Flucht in den Wahnsinn. Trotzdem ist im Vergleich zu Garschin weder die Schilderung noch die Sprache von derselben Eindringlichkeit und Dramatik. Durch das komplexere Geschehen und den anfänglichen problemlosen und freudebereitenden Umgang des Irren mit seiner Krankheit werden die Ereignisse aufgelockert.

Inhalt und Erzählweise passen auch bei Hauptmann zueinander. Er stellt das Geschehen fast schon beobachtend dar, läßt seine Sprache weniger mit Emotionalität auf. Er verbindet den akuten Wahn des Apostels mit einer stark symbolhaften religiösen Sprache. Mit der Thematisierung der Überbetonung des Metaphysischen und dessen Gefahren, sowie der Kritik an der Industrialisierung schließt er sich den naturalistischen Tendenzen der damaligen Zeit an. Die Sprache ist dem fröhlichen, sich nicht krank fühlenden Apostel angepasst, die eigentliche psychische Erkrankung verliert dadurch an Tragik.

In Döblins Erzählung kann nur von einer zeitweisen Übereinstimmung von Inhalt und Darstellungsweise gesprochen werden. Er kritisiert den Typus des Bürgers, inszeniert regelrecht dessen Wahnanfall und führt den Umgang mit diesem sprachlich satirisch vor. Symptome und Auswirkungen seiner Krankheit, wie zum Beispiel Fischers Zählzwang oder seine Bußversuche, werden nicht in ihrer eigentlichen Tragik dargestellt, sondern wirken teils auf den/die Leser/in fast absurd. Diese Empfindung wird unter anderem durch thematische Wiederholungen, Lautmalerei und syntaktischen Eigenheiten Döblins ausgelöst. Diese lassen den Erzählton fast durchgehend heiter erscheinen. Nur die akute Anfallsphase wird bedrückend beschrieben. Die psychische Krankheit wird aufgrund von Döblins Sprache und seiner augenscheinlichen Kritik am Bürger stark gemildert.

Döblins *Die Ermordung einer Butterblume* hebt sich von den anderen Erzählungen insofern ab, als dass sie zwar ebenso eine psychische Krankheit und ihre eigentlich dramatischen Auswirkungen schildert, allerdings durchaus starke groteske Züge in sich trägt. Garschin hingegen erzählt besonders tragisch. Obwohl Tschechows und

vor allem Hauptmanns Sprache weniger emotionsbetont ist, bleibt die Dramatik aufrechterhalten. Diese unterschiedlichen sprachlichen Gestaltungen sind sicherlich auch mit den Entstehungszeitpunkten erklärbar.

5.4. Ergebnis des Vergleichs

Der Vergleich der vier Erzählungen zeigt, dass viele Parallelen zu finden sind. Die ähnliche Auseinandersetzung der Autoren mit dem Motiv des Wahnsinns lässt erkennen, dass sowohl in Deutschland wie auch in Russland eine vermehrte Beschäftigung mit dieser Thematik stattgefunden hat und das auf vergleichbare Weise. Es wurde aufgezeigt, dass sich erzähltechnische und inhaltliche Schwerpunkte überschneiden.

Im Bereich der Erzähltechnik ist auffallend, dass alle Texte ausschließlich auf die Schilderung des Wahnsinns fokussiert und kurz gehalten sind. Alle Prosatexte sind gleich strukturiert, es finden sich keine Chronologiebrüche oder längere Einschübe. Garschins *Die rote Blume* ist am einfachsten und klarsten aufgebaut, Tschechow erzählt am detailreichsten. Döblins und Hauptmanns Erzählweise ähneln sich stark, wobei Hauptmann nur eine Wahnsinnsphase von Beginn bis Ende schildert, führt Döblin eine akute Phase und die Integration der Krankheit in den Alltag vor.

Die Erzählerfigur übernimmt in allen Texten dieselbe Funktion – sie stellt zum einen die ver-rückte Wirklichkeit der Wahnsinnigen, zum anderen die Realität dar. Bei Hauptmann und Döblin gehen beide Ebenen teils fließend ineinander über. Bei Garschin und Tschechow bleiben die Welten unterscheidbar.

Im Bereich der Dialoge ist nur Tschechows Erzählung hervorstechend, in allen anderen spielen Gespräche keine oder eine geringe Rolle.

Inhaltlich ist auffallend, dass wiederum bis auf Tschechow in allen Erzählungen nur namenlose Kollektive auftreten. Die Erkrankten stellen Typen dar, bleiben teils sogar namenlos. Äußerlich sind wenig, aber dennoch, Übereinstimmungen zu finden (Augen, Haare). Wiederum bemerkenswert ist die Sicht der Figuren auf ihre Krankheit, da sich alle kurzfristig ihres „Andersseins“ bewusst sind, dann aber weiter in den Wahnsinn abgleiten und ihr Realitätsbewusstsein immer mehr verschwindet. Vor allem im Bereich der Symptome sind große Parallelen herausgestellt worden. Alle vier psychisch Kranken haben fast idente Symptomen. Jede Krankheit hat noch ein zusätzliches Spezifikum (Zählzwang, Gefühlstaubheit, Gefühlsintensität,

Narzissmus). Besonders hervorstechend war in diesem Bereich das Motiv des Auserwähltseins, das Garschin, Tschechow und Hauptmann verwenden und die „fixe“ Idee, von der Garschins, Döblins und Hauptmanns Kranke ergriffen sind. Auch der Verlauf der Krankheit ist bei allen ähnlich – es findet eine stetige Steigerung statt (mit Ausnahme der kurzzeitigen Heilung Kowrins), die am Schluss entweder im Tod oder im endgültigen Wahnsinn endet.³⁰³

Wenig Überschneidung gab es in der Thematisierung einer Irrenanstalt bzw. den Heilungsmethoden. Hier konnte nur zwischen Garschin und Tschechow verglichen werden – bei beiden ist eine Heilung generell nicht ausgeschlossen, erwähnte Behandlungsmethoden überschneiden sich teilweise.

Alle Autoren haben Natur und Religion mit Wahnsinn gekoppelt. Vor allem Döblin und Hauptmann setzen Natur in Szene, bei Tschechow nimmt sie teils auch nur Hintergrundfunktion ein. Vor allem finden sich auch Anklänge an die damals gegenwärtigen technischen und kulturellen Entwicklungen (Stadt-Land-Gegenüberstellung, domestizierte vs. unberührte Natur).

Weiters haben alle Autoren religiöse Elemente in ihre Erzählungen eingebaut. Sehr offensichtlich und zentral Tschechow und Hauptmann, aber auch Garschin und Döblin spielen mit religiöser Symbolik. Eine letzte inhaltliche Überschneidung ist bei Tschechow und Hauptmann zu finden – denn bei beiden ist Musik ein auslösendes und strukturierendes Moment der Wahnvorstellungen.

Abschließend wurde festgestellt, dass sich die sprachliche Ausgestaltung mildernd oder verstärkend auf die Bewertung des Wahnsinns auswirkt.

³⁰³ Auch Henry stellt die Ähnlichkeit Garschins und Tschechows Erzählung heraus. Vor allem das genannte Motiv des Auserwähltseins und der „glückliche“ Tod der Hauptfiguren. Vgl. Henry (1983), S. 276-277.

6. Resümee

In dieser Arbeit wurde das Motiv des Wahnsinns in den Jahren von 1883 bis 1914 in je zwei ausgewählten deutschen und russischen Texten genau analysiert. Festgestellt wurde, dass Wahnsinn nicht nur ein länderübergreifendes Motiv ist, sondern sich auch die Darstellungsweisen stark ähneln.

Die einleitende literaturhistorische Kontextualisierung hat die große Vielfalt von Strömungen in Deutschland und Russland um die Jahrhundertwende herausgestellt. Deutlich wurde, dass nicht von einer Abfolge von Richtungen ausgegangen werden kann, sondern ein Pluralismus das literarische Bild prägte. Die für diese Arbeit zentralen Autoren haben verschiedene Impulse in ihre Werke aufgenommen.

Die Eckdaten zur Psychologie und Psychiatriegeschichte haben gezeigt, dass gerade zur Zeit der Entstehung dieser Erzählungen wesentliche Fortschritte in der Ausdifferenzierung von Psychologie und Psychiatrie vollzogen wurden. Interessant ist Garschins Schilderung über die Zustände von Irrenhäusern der damaligen Zeit.

Im dritten Kapitel wurde ein Überblick zur Wahnsinnsdarstellung von der Antike bis in die Gegenwart und eine darauf folgende Vertiefung in die Darstellung des späten 18. bzw. frühen 19. Jahrhunderts gegeben. Betont wurde die enge Beziehung von Medizin und Literatur. Wahnsinn bzw. psychische Krankheiten haben seit der Antike Eingang in literarische Werke gefunden. Von der Antike bis in die Zeit der Aufklärung wurden Lasterhaftigkeit und Sünde als Gründe für eine Erkrankung herangezogen. Es herrschte der Irrglaube einer möglichen Heilung durch Buße der Schuld. Im 18. Jahrhundert bildete sich der literarische Topos des Irrenhausbesuches heraus und Anstaltsgeschichten fanden Eingang in die Literatur. Vor einem Höhepunkt der literarischen Wahnsinnsdarstellung – der Romantik – wurden Narrengeschichten in die Gattung der Satire verbannt. Am Beginn des 19. Jahrhunderts war die Faszination an psychischen Krankheiten groß. Es wurden Krankheitsstudien entworfen, der Wahnsinnige wurde als Kontrastfigur zum normalen Bürger verstanden. Vor einem zweiten Höhepunkt der Thematisierung Verrückter wurde dieser in der Zeitspanne von 1835-1880 in der deutschen Literatur fast völlig ausgeklammert. Es folgte eine weitere schwerpunktmäßige Auseinandersetzung mit dem Motiv des Wahnsinns. In diese Zeit fallen die in dieser Arbeit behandelten Erzählungen – es ist die Zeit um die Jahrhundertwende.

Wird die von Reuchlein herausgestellte Entwicklung des Wahnsinnigen des späten 18. Jahrhunderts und des frühen 19. Jahrhunderts genauer betrachtet, ist erkennbar, dass die Erzählungen dieser Arbeit dies weiter führen. Der Umschwung vom negativen zum auch positiven Verständnis von Irren ist im Übergang zum 19. Jahrhundert vollzogen worden. In den behandelten Erzählungen finden sich keine negativen Aussagen über die Erkrankten. Bei Tschechow meint Tanja nach der Heilung Kowrins sogar, eine negative Veränderung wahrzunehmen. Zentral in der Darstellung verschiedener Kranker in der Romantik war nicht mehr nur die Unterscheidung von bürgerlichen und unbürgerlichen Verrückten, sondern die positive Sichtweise auf Irre, vor allem wenn diese aufgrund ihres Genies an einer psychischen Störung leiden. Hier kann an das Motiv des Auserwähltseins angeknüpft werden, das bei Garschin, Tschechow und Hauptmann zentral ist. Eine Weiterentwicklung kann hier durchaus gesehen werden, wird das Milieu der Figuren betrachtet. Wohingegen die am häufigsten dargestellten und positiv bewerteten Irren noch in der Romantik aus unbürgerlichem Milieu stammten, ist dies bei den hier analysierten Erzählungen anders. Bei Garschin ist am wenigsten Information zur Herkunft der Figur zu finden. Da sein Irrer jedoch geschichtliche Kenntnisse besitzt und mit dem Arzt über Zeit und Raum philosophiert, kann davon ausgegangen werden, dass er eher zum bürgerlichen Milieu zählt. Auch Hauptmanns Apostel und der Gelehrte Kowrin (der sich vom Arbeiterstand seiner Herkunft gelöst hat) können zur Bürgerschicht gerechnet werden. Herr Fischer stellt den bürgerlichen Typus schlechthin dar. Dies lässt darauf schließen, dass es gegen Ende des 19. Jahrhunderts, zumindest in der Literatur, auch eine positive Sichtweise auf Geisteskranke der Bürgerschicht gab. Der Wahnsinnige in Büchners *Lenz* kann hier als Vorläufer gelten, denn er ist zwar Angehöriger der Bürgerschicht, hält sich jedoch davon fern, kann und will dieser Welt nicht genügen. Hier ist ein Anknüpfungspunkt zu Kowrin zu finden. Bei *Lenz* sind Natur, Ruhe und Religion wichtige Elemente, die wiederum eine Parallele zu den vier Erzählungen schaffen.

Auch an Büchners literarhistorische Neuerung, der die Krankheit nicht als Folge religiöser Verfehlung, sondern rein pathologisch verstand, kann angeknüpft werden. Die Erzählungen enthalten zwar eine starke religiöse Symbolik (wie auch *Lenz*), es ist allerdings nirgends die Sprache von einer Erkrankung aufgrund von Verfehlung oder ungezügelter Leidenschaft. Döblin spielt mit dem Motiv von Schuld und

Buße, stellt diesen Irrglaube der Wiedergutmachung jedoch als Teil der Erkrankung dar.

Die Erzählungen knüpfen auch an die inhaltliche Betonung des frühen 19. Jahrhunderts an. Während noch im 18. Jahrhundert die Genese im Mittelpunkt stand, wurden anschließend die Entstehung und die Symptomschilderungen der Kranken fokussiert. Die analysierten Erzählungen beschäftigen sich (mit Ausnahme von Garschin, dessen Kranker schon von Beginn an als psychisch gestört stigmatisiert wird) nur mehr sehr kurz mit der Entstehung (Tschechow) bzw. dem Hervortreten (Döblin, Hauptmann) der Erkrankung. Ob Döblins und Hauptmanns Kranke schon vor Einsetzen der Erzählung Wahnanfälle erlitten, wird nicht erläutert. Zentral sind in allen Werken die Schilderung der Symptome und der Verlauf der Krankheit. Konkrete Ursachen bzw. Erklärungen der psychischen Erkrankung werden von den Autoren nicht erläutert. Es werden nur bestimmte Charakteranlagen und Krankheitsverstärker erwähnt, die teils Rückschlüsse zulassen.

Bemerkenswert ist, dass alle Autoren, bis auf Tschechow, die Umgebung insofern ausklammern als keinerlei Stellungnahmen und Kommentare des Umfeldes bezüglich der psychischen Krankheit erwähnt werden.

Nach diesen einleitenden Kapiteln folgten die vier Detailanalysen, unterteilt in erzähltechnischen und inhaltlichen Teil.

Bei Garschin wurde vor der Fokussierung *Der roten Blume* der autobiographische und historische Aspekt genauer betrachtet. Erzähltechnisch ist der Prosatext sehr einfach und logisch strukturiert gehalten. Die realistische, aber auch pessimistische und melancholische Schilderung trägt zur Tragik bei. Inhaltlich herausragend sind vor allem der Handlungsort (Anstalt) sowie die religiöse Symbolik.

Döblins *Die Ermordung einer Butterblume* zeichnet sich vor allem durch den eigenen, sehr modernen Stil aus. Die Sprache enthält satirische Elemente, der Erzählton bleibt fast durchwegs heiter. Das bürgerliche Leben des naturfremden Herrn Fischer und seine Schuldgefühle stehen hier im Vordergrund.

Tschechows Erzählung ist, wie schon erwähnt, am detailliertesten, hebt sich von den anderen durch weitere Personendarstellungen und Nebenhandlungen ab, die die Dramatik des Geschehens etwas auflockern. Besonders sind die Gegenüberstellung von körperlicher und geistiger Arbeit und die Funktion von Musik.

Hauptmanns *Der Apostel* ist gekennzeichnet durch das Verschwimmen von Rückerinnerungen, Träumen und Realität. Beachtenswert sind die Schilderungen der gegensätzlichen Pole Natur und Technik, die strukturierende Rolle der Geräusche/Klänge und die religiöse Symbolik. Passend zur Stimmung des Apostels bleibt die Sprache trotz ernsthafter Thematik fröhlich.

Bei der Betrachtung der vier Autoren ist auffallend, dass Tschechow und Döblin auch als Ärzte tätig waren, Garschin und Hauptmann beide von psychischen Störungen betroffen waren. Diese Inspirationen und Einflüsse haben sich auf die Erzählungen ausgewirkt.

Im letzten Kapitel wurden die vier Erzählungen detailliert verglichen. Bei der genaueren Analyse wurden Parallelen bei allen Erzählungen festgestellt. Im Mittelpunkt steht die Geschichte der Wahnsinnigen, ihre Symptome und ihre verrückte Wirklichkeit. Die Elemente Natur, Religion und Musik spielen dabei eine wichtige Rolle.

Zum einen sollte sichtbar geworden sein, dass eine Weiterentwicklung der Wahnsinnsdarstellung vom frühen zum späten 19. Jahrhundert bemerkbar ist. Zum anderen zeigen die Textanalysen und der Vergleich, dass nicht nur das Motiv des Wahnsinns länderübergreifend ist, sondern auch die Darstellungsweisen sehr ähnlich sind. Dies beweist, dass eine verstärkte Auseinandersetzung mit psychischer Erkrankung – Wahnsinn – verrückter Wirklichkeit in der damaligen Zeit stattgefunden hat. Die gewählten Erzählungen sind dafür besonders herausragende und aussagekräftige Beispiele.

7. Literaturangaben

7.1. Primärliteratur

- DÖBLIN, Alfred: Autobiographische Schriften und letzte Aufzeichnungen. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag 1980.
- **DÖBLIN, Alfred: Die Ermordung einer Butterblume und andere Erzählungen. München: Dtv 2010⁴, S. 63-77. [=DEB]**
- DÖBLIN, Alfred: Kleine Schriften I. Olten: Walter-Verlag 1985.
- DÖBLIN, Alfred: Kleine Schriften II. Olten: Walter-Verlag 1990.
- DÜWEL, Wolf / DÜWEL, Gudrun: Tschekow. Ein Lesebuch für unsere Zeit. Weimar: Thüringer Volksverlag 1959².
- **GARSCHIN, Wsewolod: Die rote Blume. Erzählungen. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1989, S. 59-85. [=GRB]**
- GARSCHIN, Wsewolod: Die rote Blume. Leipzig: Reclam 1967. Mit einem Nachwort von Michael Wegner, S. 197-206.
- GARSCHIN, Wsewolod: Die rote Blume und andere Novellen. München: Georg Müller Verlag 1923. Mit einem Nachwort von Fega Fritsch, S. 313-315.
- HASS, Hans-Egon (Hg.): Gerhart Hauptmann. Sämtliche Werke. Band VII. Autobiographisches. Berlin: Propyläen Verlag 1996.
- **HAUPTMANN, Gerhart: Fasching. Der Apostel. Ditzingen: Reclam 2005, S. 31-51. [=HA]**
- MACHATZKE, Martin (Hg.): Gerhart Hauptmann Notiz-Kalender 1889 bis 1891. Frankfurt am Main, Berlin, Wien: Propyläen 1982.
- **TSCHECHOW, Anton Pawlowitsch: Das Duell und andere Erzählungen. Verlag Kremayr & Scheriau. Wien: 1970, S. 438-467. [=TSM]**
- URBAN, Peter (Hg.): Anton Čechov: Briefe. 1877-1889. Zürich: Diogenes 1979, 1998.
- URBAN, Peter (Hg.): Anton Čechov: Briefe. 1892-1897. Zürich: Diogenes 1979.

7.2. Sekundärliteratur

7.2.1. Einführendes

- ANZ, Thomas: Schizophrenie als epochale Symptomatik. In: Degler, Frank / Kohlroß, Christian (Hg.): Epochen/Krankheiten. Konstellationen von Literatur und Pathologie. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2006, S. 113-130.
- BEKES, Peter / VITTINGHOFF, Johannes: Das Leiden an der Normalität. In: Praxis Deutsch 100 (1990), 63-68.
- DAEMMERICH, Ingrid / HORST, S.: Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch. Tübingen, Basel: Francke Verlag 1995², S. 223-225, 368-372.
- DEGLER, Frank / KOHLROß, Christian: Epochenkrankheiten in der Literatur. In: Degler, Frank / Kohlroß, Christian (Hg.): Epochen/Krankheiten. Konstellationen von Literatur und Pathologie. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2006, S. 15-20.
- ENGELHARDT, Dietrich von: Medizin und Literatur in der Neuzeit – Perspektiven und Aspekte. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 3 (1978), S. 351-380.
- HILDEBRANDT, Helmut (Hg.): Pschyrembel. Klinisches Wörterbuch. Berlin, New York: Walter de Gruyter 1994²⁵⁷.
- HILLEN, Meike: Die Pathologie der Literatur. Zur wechselseitigen Beobachtung von Medizin und Literatur. Frankfurt am Main: Peter Lang 2003.
- KIRCHNER, Georg: Baunscheidt – Die Akupunktur des Westens. Gesund durch Hautreizbehandlung. Genf, München: Ariston Verlag 1990⁴.
- LAUER, Reinhard: Geschichte der russischen Literatur. Von 1700 bis zur Gegenwart. München: Beck 2009².
- MARTINEZ, Matias / SCHEFFEL, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. München: Beck 2005⁶.
- REUCHLEIN, Georg: Bürgerliche Gesellschaft, Psychiatrie und Literatur. Zur Entwicklung der Wahnsinnsthematik in der deutschen Literatur des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts. München: Fink Verlag 1986.
- SCHWARZ, Olaf: Das Wirkliche und das Wahre. Probleme der Wahrnehmung in Literatur und Psychologie um 1900. Kiel: Ludwig 2001.
- SPRENGEL, Peter: Geschichte der deutschsprachigen Literatur. 1870-1900. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende. München: Beck 1998.

- SPRENGEL, Peter: Geschichte der deutschsprachigen Literatur. 1900-1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs. München: Beck 2004.
- STENDER-PETERSEN, Adolf: Geschichte der russischen Literatur. München: Beck 1993⁵.
- WÖBKEMEIER, Rita: Erzählte Krankheit. Medizinische und literarische Phantasien um 1800. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1990.
- ŽMEGAČ, Viktor (Hg.): Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Band II. Königstein: Athenäum 1980.

7.2.2. Literatur zu Garschin

- ARTZ, Martine: Claiming the Author. Some Remarks on the Reception of "The red flower". In: Henry, Peter / Porudominsky, Vladimier / Girshman Mikhail (Hg.): Vsevolod Garshin at the turn of the century. An international Symposium in three volumes. Band II. Oxford: Northgate Press 1999, S. 253-267.
- ASADOWSKI, Konstantin (Hg.): Friedrich Fiedler. Aus der Literatenwelt. Charakterzüge und Urteile. Tagebuch. Göttingen: Wallstein Verlag 1996.
- BRODAL, Jan: The Pessimism of V. M. Garšin. In: Scnado-Slavica Tomus XIX. The seventh international Congress of Slavists. Copenhagen: Munksgaard: Copenhagen 1973, S. 31-42.
- GERIGK, Horst-Jürgen: Sergej Netschajew und Max Weber: Zwei Arten von Obsession. Mit einer Nachbemerkung über Wseewolod Garschins Erzählung „Die rote Blume“. In: Kick, Hermes Andrea / Engelhardt, Dietrich von / Gerigk, Horst-Jürgen / Schmitt, Wolfram (Hg.): Besessenheit, Trance, Exorzismus. Münster: Lit Verlag 2004, S. 73-83.
- GERIGK, Horst-Jürgen: Vsevolod M. Garšin als Vorläufer des russischen Symbolismus. In: Die Welt der Slaven. Vierteljahresschrift für Slavistik 7/3 (1962), S. 246-292.
- HENRY, Peter: A Hamlet of his Time. Vsevolod Garshin. The Man, his Works, and his Milieu. Oxford: Willem A. Meeuws 1983.
- ROTHE, Adolf von: Geschichte der Psychiatrie in Russland. Leipzig, Wien: Franz Deuticke 1895.

- SCHÖN, Luise: Die dichterische Symbolik V.M. Garšins. München: Otto Sagner Verlag 1978.
- STENBORG, Lennart: Studien zur Erzähltechnik in den Novellen V.M. Garšins. Uppsala: Almqvist & Wiksells Boktryckeri Aktiebolag 1972.
- STENBORG, Lennart: Die Zeit als strukturelles Element im literarischen Werk. Uppsala: Almqvist & Wiksell 1975.
- ZELM, Ellinor: Studien über Vsevolod Garšin. Dissertation. Friedrich-Wilhelms-Universität Berlin 1933.
- ZELM, Ellinor: Studien über Vsevolod Garšin. Leipzig: Otto Harrassowitz 1935.

7.2.3. Literatur zu Hauptmann

- COWEN, Roy C.: Hauptmann-Kommentar zum nichtdramatischen Werk. München: Winkler Verlag 1981.
- FATTORI, Anna: Gerhart Hauptmann: Der Apostel. In: Tarot, Rolf (Hg.): Erzählkunst der Vormoderne. Bern: Peter Lang 1996, S. 281-303.
- FISCHER, Gottfried: Erzählformen in den Werken Gerhard Hauptmanns. Bonn: H. Bouvier u. Co. Verlag 1957.
- GUTKNECHT, Helmut: Studien zum Traumproblem bei Gerhart Hauptmann. Dissertation. Universität Freiburg in der Schweiz 1954.
- HEUSER, Frederick W.: Early Influences on the Intellectual Development of Gerhart Hauptmann. In: The Germanic Review 5 (1930), S. 38-57.
- MENKE, Timm Reiner: Lenz-Erzählungen in der deutschen Literatur. Hildesheim: Olms Verlag 1984.
- NEUSE, Werner: Hauptmanns und Rilkes „Der Apostel“. In: The Germanic Review. 18/3 (1943), S. 196-201.
- TAUBE, Günter: Die Rolle der Natur in Gerhart Hauptmanns Gegenwartswerken bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts. Berlin: Verlag Dr. Emil Ebering 1936.

7.2.4. Literatur zu Tschechow

- BRODSKI, N.L. (Hg.): Geschichte der russischen Literatur. Von den dreißiger bis zu den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts. Band II. Berlin: Verlag Kultur und Fortschritt 1953.
- DICK, Gerhard: Anton Čechov und Gerhart Hauptmann. In: Eekman, T. (Hg.): Anton Čechov 1860-1960. Some Essays. Leiden: E. J. Brill 1960, S. 8-12.
- DÜWEL, Wolf: Zum Problem von Inhalt und Form in Čechovs Erzählungen. Zeitschrift für Slawistik 18/3 (1973), S. 357-369.
- DÜWEL, Wolf: Anton Tschechow. Dichter der Morgendämmerung. Halle: Verlag Sprache und Literatur 1961.
- FINKE, Michael: Woman and Therapeutic Encounter in Anton Čechov – „A History of Sexual Dominance“ and „The black Monk“. In: Kataev, Vladimir B. / Kluge, Rolf-Dieter / Nohejl, Regine (Hg.): Anton P. Čechov – Philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und im Werk. Vorträge des Zweiten Internationalen Čechov-Symposiums. Badenweiler, Oktober 1994. München: Otto Sagner Verlag 1997, S. 357-363.
- GERIGK, Horst-Jürgen: Anton Tschechows *Schwarzer Mönch* und Arthur Millers *Tod eines Handlungsreisenden*. Zur literarischen Gestaltung der Krise des agonalen Menschen. In: Polheim, Karl Konrad (Hg.): Sinn und Symbol. Festschrift für Joseph P. Strelka zum 60. Geburtstag. Bern: Peter Lang 1987, S. 213-227.
- HENRY, Peter: A Hamlet of his Time. Vsevolod Garshin. The Man, his Works, and his Milieu. Oxford: Willem A. Meeuws 1983.
- HIELSCHER, Karla: Tschechow. Eine Einführung. München, Zürich: Artemis Verlag 1987.
- KLUGE, Rolf-Dieter: Anton P. Čechov – eine Einführung in Leben und Werk. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995.
- KLUGE, Rolf-Dieter: Anton P. Čechov in Deutschland. In: Kluge, Rolf-Dieter (Hg.): Anton P. Čechov. Werk und Wirkung. Vorträge und Diskussionen eines internationalen Symposiums in Badenweiler im Oktober 1985. Teil II. Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1990, S. 1120-1139.
- KNIGGE, Armin: Prometheuscher Menschenkult und Misanthropie – Das Čechov-Bild Gor'kij's. In: Kataev, Vladimir B. / Kluge, Rolf-Dieter / Nohejl,

Regine (Hg.): Anton P. Čechov – Philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und im Werk. Vorträge des Zweiten Internationalen Čechov-Symposiums. Badenweiler, Oktober 1994. München: Otto Sagner Verlag 1997, S. 99-109.

- SELGE, Gabriele: Anton Čechovs Menschenbild. Materialien zu einer poetischen Anthropologie. München: Wilhelm Fink Verlag 1970.
- SETZER, Heinz: Fruchtbare Wege des Niedergangs. Phänomene der Dekadenz in den Erzählungen „Tina“, „Pripadok“ und „Bab´e Carstvo“. In: Kataev, Vladimir B. / Kluge, Rolf-Dieter / Nohejl, Regine (Hg.): Anton P. Čechov – Philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und im Werk. Vorträge des Zweiten Internationalen Čechov-Symposiums. Badenweiler, Oktober 1994. München: Otto Sagner Verlag 1997, S. 175-191.
- TSCHIŽEWSIJ, Dimitrij: Über die Stellung Čechovs innerhalb der russischen Literaturentwicklung. In: Eekman, T. (Hg.): Anton Čechov 1860-1960. Some Essays. Leiden: E. J. Brill 1960, S. 293-310.
- URBAN, Peter: Genauigkeit und Kürze. Ansichten zur russischen Literatur. Zürich: Diogenes 2006.
- URBAN, Peter: Über Čechov. Zürich: Diogenes 1988.
- WINNER, Thomas: Chekhov and his prose. New York, Chicago, San Francisco: Holt, Rinehart and Winston 1966.

7.2.5. Literatur zu Döblin

- ANZ, Thomas: Die Problematik des Autonomiebegriffs in Alfred Döblins frühen Erzählungen. In: Wirkendes Wort. Deutsche Sprache in Forschung und Lehre. 6 (1974), S. 388-402.
- BROCKINGTON, Joseph L.: Vier Pole expressionistischer Prosa. Kasimir Edschmid, Carl Einstein, Alfred Döblin, August Stramm. New York: Peter Lang 1987.
- DUITSCHAEVER, Joris: Eine Pionierleistung des Expressionismus: Alfred Döblins Erzählung Die Ermordung einer Butterblume. In: Labrousse, Gerd (Hg.): Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. Band 2. Amsterdam: Rodopi 1973, S. 27-44.

- ELSHORST, Hansjörg: Mensch und Umwelt im Werk Alfred Döblins. Dissertation. Ludwig-Maximilian-Universität München 1966.
- KANZ, Christine: Emotionen und Geschlechterstereotype in Alfred Döblins Novelle Die Ermordung einer Butterblume. In: Hahn, Torsten (Hg.): Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Bergamo 1999. Bern: Peter Lang 2002, S. 31-54.
- Kinderlied „Häschen in der Grube“: <http://www.lyricstime.com/kinderlieder-ha-schen-in-der-grube-lyrics.html> (01.04.13)
- KINDT, Tom / KÖPPE, Tilmann: Zurück zur Kultur. Alfred Döblins Naturalisierung des Naturalismus. In: Becker, Sabina / Krause, Robert (Hg.): Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium. Emmendingen 2007. 'Tatsachenphantasie'. Alfred Döblins Poetik des Wissens im Kontext der Moderne. Bern: Peter Lang 2008, S. 27-39.
- KLEIN, Otto: Das Thema Gewalt im Werk Alfred Döblins. Ästhetische, ethische und religiöse Sichtweise. Hamburg: Verlag Dr. Kovač 1995.
- KOBEL, Erwin: Alfred Döblin. Erzählkunst im Umbruch. Berlin, New York: Walter de Gruyter 1985.
- KREUTZER, Leo: Alfred Döblin. Sein Werk bis 1933. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Kohlhammer 1970.
- KRUSCHE, Dietrich: Kommunikation im Erzähltext. Zur Anwendung wirkästhetischer Theorie. München: Wilhelm Fink Verlag 1978.
- PRANGEL, Matthias: Alfred Döblin. Stuttgart: Metzler Verlag 1987².
- REUCHLEIN, Georg: „Man lerne von der Psychiatrie“. Literatur, Psychologie und Psychopathologie in Alfred Döblins „Berliner Programm“ und „Die Ermordung einer Butterblume“. In: Jahrbuch für Internationale Germanistik 23/1 (1991), S. 10-68.
- RIBBAT, Ernst: Die Wahrheit des Lebens im frühen Werk Alfred Döblins. Münster: Aschendorff 1970.
- SCHÄFFNER, Wolfgang: Die Ordnung des Wahns. Zur Poetologie psychiatrischen Wissens bei Alfred Döblin. München: Wilhelm Fink Verlag 1995.
- STEGEMANN, Helga: Studien zu Alfred Döblins Bildlichkeit. Die Ermordung einer Butterblume und andere Erzählungen. Bern: Lang 1978.

- WOLF, Thomas: Die Dimension der Natur im Frühwerk Alfred Döblins. Regensburg: Roderer Verlag 1993.
- WÜBBEN, Yvonne: Tatsachenphantasien. Alfred Döblins *Die Ermordung einer Butterblume* im Kontext von Experimentalpsychologie und psychiatrischer Krankheitslehre. In: Becker, Sabina / Krause, Robert (Hg.): Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium. Emmendingen 2007. 'Tatsachenphantasie'. Alfred Döblins Poetik des Wissens im Kontext der Moderne. Bern: Peter Lang 2008, S. 83-100.
- ZIMMERMANN, Werner: Deutsche Prosadichtungen unseres Jahrhunderts. Interpretationen Teil 1. Düsseldorf: Schwann 1974⁴.

8. Anhang

Zusammenfassung

Diese Arbeit beschäftigt sich mit Auseinandersetzungen der Literatur mit psychischen Störungen. Einleitend wurde der historische Verlauf der Behandlung des Wahnsinnsmotivs näher betrachtet. Zentral ist die Entwicklung von der rein negativen zur auch positiven Bewertung Geisteskranker. Lange Zeit wurden psychische Krankheiten nicht medizinisch verstanden, sondern mystisch oder religiös erklärt. Je nach Strömung wurde auch die Herkunft des/der Kranken aus einer bestimmten gesellschaftlichen Schicht zentralisiert. In der Literaturgeschichte wechselten sich erhöhtes Interesse und die Tabuisierung der Thematik ab. Parallel verliefen die Ausdifferenzierung von Psychologie und Psychiatrie und die vermehrte Beachtung der Wahnsinnsthematik im Bereich der Literatur. Betont wurde die enge Beziehung zwischen Medizin und Literatur.

Die Zeit um die Jahrhundertwende (1900) gilt als ein Höhepunkt der Wahnsinnsdarstellung in der Erzählliteratur. Der Hauptteil dieser Arbeit beschäftigt sich mit den folgenden, in diesen Zeitraum fallenden, deutschen und russischen Erzählungen: Wsewolod Garschin *Die rote Blume* (1883), Gerhart Hauptmann *Der Apostel* (1890), Anton Tschechow *Der schwarze Mönch* (1894) und Alfred Döblin *Die Ermordung einer Butterblume* (1910). Diese wurden zuerst einzeln einer genauen erzähltechnischen und inhaltlichen Analyse unterzogen und in einem abschließenden Kapitel miteinander verglichen. Im Bereich der Erzähltechnik sind vor allem im Aufbau, in der Verwendung der Erzählerfigur und der Fokussierung innerer Vorgänge Überschneidungen zu finden. Inhaltlich sind im Verlauf der Erkrankung und der Schilderung der Symptome große Parallelen festgestellt worden. Zusätzlich sind Natur, Religion und Musik wesentliche Elemente der Erzählungen. Herausgestellt wurde, dass das Motiv des Wahnsinns nicht nur eine länderübergreifende Thematik ist, sondern sich auch die Darstellungsweisen stark ähneln.

Abstract

This thesis concentrates on the theme of mental illness in literature. It begins with a consideration of the history of mental disease and focuses on the development of negative to positive regard of the disease. For much of history, mental illness was not understood medically and, thus, explained by means of mysticism or religion. Depending on the literary movement, mentally ill figures were characterized by different social classes. During some literary periods the topic of madness was quite central, while in others it was taboo. The differentiation between psychology and psychiatry also ran parallel to the mental illness issues found in literature. The close relationship between medicine and literature was emphasized.

The period around the turn of the century (1900) is considered to be a height of representation of madness in literature. The principle part of this thesis deals with the following German and Russian prose from this period: Wsewolod Garschin *Die rote Blume* (1883), Gerhart Hauptmann *Der Apostel* (1890), Anton Tschechow *Der schwarze Mönch* (1894) and Alfred Döblin *Die Ermordung einer Butterblume* (1910). First, all prose were tested for narrative and substantive analysis individually and in the final chapter all were compared. In regard to narrative technique, they overlap in construction, use of the narrator and focus on internal processes. The content of the course of the disease and the description of the symptoms is similar. Nature, religion and music are also essential elements of the stories.

This thesis shows that the subject of madness is a transnational issue and that the modes of presentation of this theme are similar.

Lebenslauf

Zur Person

Name: Natalie Jennerwein
Geburtsdatum: 09.05.1987
Geburtsort: Bregenz, Österreich

Schulbildung

1993 – 1997 Volksschule Augasse Bregenz
 – Montessoripädagogik
1997 – 2001 Bundesgymnasium Bregenz Blumenstraße
 – Kreativer Schwerpunkt
2001 – 2005 Bundesoberstufenrealgymnasium Lauterach
 – Kreativer Schwerpunkt
2005 Matura mit gutem Erfolg

Studium

2006 – heute Lehramtsstudium Deutsch, Philosophie und Psychologie an der
 Universität Wien
2013 Abschluss des Ethik-Lehrgangs an der Universität Wien

Unterrichtserfahrung

2009 Fachpraktika im Unterrichtsfach Deutsch im 10. Bezirk in Wien
 – Bundesgymnasium Ettenreichgasse 41-43
2011 Fachpraktika in den Unterrichtsfächern Psychologie, Philosophie
 und Ethik im 14. Bezirk
 – Goethegymnasium Astgasse 3