

Antonia Kurz

Alraune.

Motivgeschichtliche Studien zur Literatur  
im langen 19. Jahrhundert

*Inauguraldissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines  
Doktors der Philosophie der Universität Mannheim*

Dekan: Prof. Dr. Philipp Gassert

Erstgutachter: Prof. Dr. Thomas Wortmann

Zweitgutachterin: Prof. Dr. Frauke Berndt

Datum der mündlichen Prüfung: 5. Juni 2019

## **Danksagung**

Mein Dank gilt Prof. Dr. Thomas Wortmann und  
Prof. Dr. Frauke Berndt für die Betreuung meiner Dissertation.

Sowie meinen Eltern.

## Inhalt

|                                                                                                     |           |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>I. Einleitung</b>                                                                                | <b>7</b>  |
| <b>II. Systematik</b>                                                                               | <b>22</b> |
| 1. MYTHOS                                                                                           | 22        |
| 1.1 <i>Mythos bei Claude Lévi-Strauss</i>                                                           | 26        |
| 1.2 <i>Mythos bei Hans Blumenberg</i>                                                               | 27        |
| 1.3 <i>Mythen als intertextuelle Akte</i>                                                           | 29        |
| 2. PHANTASTIK                                                                                       | 31        |
| 2.1 <i>Relation von Phantastik und Realität</i>                                                     | 32        |
| 2.2 <i>Phantastik bei Roger Caillois und Tzvetan Todorov</i>                                        | 34        |
| 2.3 <i>Wissen avant la lettre</i>                                                                   | 36        |
| 2.4 <i>Genre des Liminalen und Extremen</i>                                                         | 37        |
| 3. REPRÄSENTATION                                                                                   | 40        |
| 3.1 <i>Die Frau als Repräsentation</i>                                                              | 41        |
| 3.2 <i>Topoi des Liminalen</i>                                                                      | 42        |
| 4. SEX/GENDER                                                                                       | 45        |
| 4.1 <i>Weiblichkeit und Männlichkeit im langen 19. Jahrhundert</i>                                  | 45        |
| 4.2 <i>Die ‚gefährliche‘ Frau des 19. Jahrhunderts</i>                                              | 47        |
| 4.3 <i>doing gender: Geschlecht bei Judith Butler</i>                                               | 48        |
| 4.4 <i>Sexualität im langen 19. Jahrhundert</i>                                                     | 50        |
| <b>III. Alraunen in der Romantik</b>                                                                | <b>53</b> |
| 1. DISKURS PSYCHOLOGIE: LUDWIG TIECKS <i>DER RUNENBERG</i> (1804)                                   | 55        |
| 1.1 <i>Gebirge/Dorf als ambigue Topographie</i>                                                     | 58        |
| 1.2 <i>Alraune und Wahnsinn</i>                                                                     | 63        |
| 1.3 <i>Die Frauenfiguren im Runenberg</i>                                                           | 69        |
| 1.4 <i>Magischer Reichtum vs. Wohlstand</i>                                                         | 74        |
| 1.5 <i>Zusammenfassung</i>                                                                          | 76        |
| 2. DISKURS ÖKONOMIE: FRIEDRICH DE LA MOTTE FOUQUÉS <i>EINE GESCHICHTE VOM GALGENMÄNNLEIN</i> (1810) | 78        |
| 2.1 <i>Der Erwerb des Galgenmännleins</i>                                                           | 79        |
| 2.2 <i>Tauschhandel als narratives Grundprinzip</i>                                                 | 81        |
| 2.3 <i>Bezugssystem Reichtum</i>                                                                    | 85        |
| 2.4 <i>Der Pakt mit dem Teufelsgehilfen</i>                                                         | 87        |
| 2.5 <i>Zusammenfassung</i>                                                                          | 91        |

|                                                                                                                                             |            |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 3. DISKURS KUNST: LUDWIG ACHIM VON ARNIMS <i>ISABELLA VON ÄGYPTEN</i> , KAISER KARL<br>DES FÜNFTEN ERSTE JUGENDLIEBE. EINE ERZÄHLUNG (1812) | 93         |
| 3.1 <i>Der Alraun wird gestaltet</i>                                                                                                        | 94         |
| 3.2 <i>Der Alraun als Despot en miniature</i>                                                                                               | 103        |
| 3.3 <i>Der Alraun als Geldsymbol</i>                                                                                                        | 105        |
| 3.4 <i>Der Alraun als Nebenbuhler</i>                                                                                                       | 107        |
| 3.5 <i>Zusammenfassung</i>                                                                                                                  | 109        |
| 4. DISKURS RELIGION: ANNETTE VON DROSTE-HÜLSHOFFS <i>DER SPIRITUS FAMILIARIS</i><br>DES ROßTÄUSCHERS (1842)                                 | 111        |
| 4.1 <i>Offenlegung des romantischen Verfahrens</i>                                                                                          | 113        |
| 4.2 <i>Die Wahl der Ballade als Gattung</i>                                                                                                 | 119        |
| 4.3 <i>(Aber)Glauben</i>                                                                                                                    | 122        |
| 4.4 <i>Die Topoi I-VII der Ballade</i>                                                                                                      | 125        |
| 4.5 <i>Zusammenfassung</i>                                                                                                                  | 138        |
| <b>IV. Alraunen am <i>Fin de Siècle</i></b>                                                                                                 | <b>140</b> |
| 1. DISKURS MYTHOLOGIE: H. H. EWERS' <i>ALRAUNE. DIE GESCHICHTE EINES LEBENDEN</i><br><i>WESENS</i> (1911)                                   | 140        |
| 1.1 <i>Diskurs Medizin: Alraune wird durch künstliche Befruchtung erschaffen</i>                                                            | 155        |
| 1.2 <i>Diskurs Pädagogik: Alraune wächst heran</i>                                                                                          | 171        |
| 1.3 <i>Diskurs Ökonomie: Alraune bringt Glück und Unglück</i>                                                                               | 176        |
| 1.4 <i>Diskurs Aberglaube: Phantastik vs. Zufall</i>                                                                                        | 179        |
| 1.5 <i>Diskurs Psychologie: Alraune fördert Unbewusstes zutage</i>                                                                          | 183        |
| 1.6 <i>Zusammenfassung</i>                                                                                                                  | 202        |
| <b>V. Fazit</b>                                                                                                                             | <b>205</b> |
| <b>Medienverzeichnis</b>                                                                                                                    | <b>212</b> |

## I. Einleitung

Mythos Schöpfung, Mythos Frau, Mythos Mercedes – im Repertoire unseres kulturellen Wissens gibt es wohl nichts, das beständiger ist als Mythen: Geschichten fast immer unbestimmten und unbestimmbaren Ursprungs, die seit Jahrtausenden mündlich und schriftlich erzählt werden. Ihre Tradition und Rezeption sind immer kulturelle Archivierungsleistungen, wie es Aleida und Jan Assmann seit den 1990er-Jahren als „Außendimension des menschlichen Gedächtnisses“<sup>1</sup> theoretisch modelliert haben. Mythen in Literatur und Kunst sind Codes, die der Rezipient wiedererkennen kann, da er höchstwahrscheinlich mit dem beständig im kulturellen Archiv zirkulierenden Inhalt bereits in Berührung gekommen ist. Mythologie ist, konstatiert Stefan Matuschek folgerichtig auch, „keine Angelegenheit einer längst vergangenen Vorzeit“<sup>2</sup>:

Sie stammt nur daher und hat sich bis heute erhalten. An den Mythologien wurde über Jahrhunderte und wird bis heute weiter gearbeitet. Sie bleiben produktiv, in den Literaturen und Künsten, im Film, aber auch in den politischen Debatten, in den Wissenschaften und mitunter auch in der Technik.<sup>3</sup>

Der Mechanismus, der Mythen zugrunde liegt, nämlich, dass sich ihre Popularität (im Sinne einer kontinuierlichen und kollektiven Rezeption) reproduziert, macht sie zu den frühesten Massenmedien der Welt. Eine griffige Definition dieser populären Inhalte gibt Hans Blumenberg: „Mythen sind Geschichten von hochgradiger Beständigkeit ihres narrativen Kerns und ebenso ausgeprägter marginaler Variationsfähigkeit.“<sup>4</sup>

### Der Alraunenmythos

Einer der merkwürdigsten und unheimlichsten Mythen ist der von den Alraunen, der Bestandteil unseres kulturellen Gedächtnisses ist. Er erzählt die Geschichte des Nachtschattengewächses Mandragora, dessen botanische Eigenschaften ihm seit der Antike den Ruf einer Zauberpflanze eingebracht haben.<sup>5</sup> Im Althochdeutschen wurde im 10. Jahrhundert zudem die Bezeichnung *alrîna* zum ersten Mal verwendet.<sup>6</sup> Vermutlich seit Beginn des

---

1 Vgl. Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München 2018, S. 11ff. sowie Jan Assmann: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. 7. Aufl. München 2013, S. 19. Alle Hervorhebungen in Zitaten aus Primär- und Sekundärliteratur entsprechen denen in den Originalen, wenn nicht anders angegeben.

2 Stefan Matuschek: Mythos und Mythologie. In: Christoph Jamme und ders. (Hg.): Handbuch der Mythologie. Darmstadt 2014, S. 12-14, hier S. 14.

3 Matuschek: Mythos und Mythologie, S. 14

4 Hans Blumenberg: Arbeit am Mythos. Frankfurt/M. 1979, S. 40.

5 Vgl. Vera Hambel: „Die alte Heydnische Abgöttische Fabel von der Alraun“. Verwendung und Bedeutung der Alraune in Geschichte und Gegenwart. Passau 2003, S. 15, 23.

6 Vgl. Hambel: Verwendung und Bedeutung der Alraune, S. 39

12. Jahrhunderts galten die Begriffe *alrûne* und *Mandragora* als Synonyme.<sup>7</sup> Ihr legendäres Image erlangte die Pflanze auch dadurch, dass sie nördlich der Alpen fast unbekannt war, da sie dort nicht wild wachsend vorkommt.<sup>8</sup> Die Früchte der Mandragora verströmen aufgrund schwefelhaltiger Inhaltsstoffe einen intensiven Geruch, der als abstoßend beschrieben wird, wenn sie überreif sind.<sup>9</sup> Dass die Pflanze in Form von Tinkturen, Getränken und Salben jahrhundertlang als „Heil-, Rausch- und Zaubermittel“<sup>10</sup> genutzt wurde, liegt an den chemischen Substanzen Atropin, Apoatropin, Scopolamin, Cuskygrin, Hyoscin und Hyoscyamin, die sich in den Blättern, aber insbesondere in der Wurzel der Pflanze, dem Rhizom<sup>11</sup>, befinden.<sup>12</sup> Am meisten Alkaloide produziert die Mandragora in ihren Blättern und ihrer Wurzel, wenn sie in voller Blüte steht.<sup>13</sup> Diese Tropanalkaloide rufen u. a. Halluzinationen und Tobsuchtsattacken hervor, die bis zur Bewusstlosigkeit führen können.<sup>14</sup> Bei einer Vergiftung durch die Alraune wird von psychischen und physischen Reaktionen berichtet wie „Rededrang, Lach- und Weinkrämpfe[n], Euphorie und Depression“<sup>15</sup>, Orientierungsverlust und Erschöpfung.<sup>16</sup> Durch eine hohe Dosis steigt für den Konsumenten das Risiko, ins Koma zu fallen und zu sterben.<sup>17</sup>

Nach dem *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* hat der Alraunenmythos seine frühesten Wurzeln im Orient.<sup>18</sup> In Mitteleuropa verbreitete er sich durch die „medizinische, botanische und die gelehrt-magische Literatur“<sup>19</sup>. Im ausgehenden Mittelalter war er dann konstantes Element des völkischen Aberglaubens.<sup>20</sup> Der Mythos erzählt davon, dass die Mandragora auf einem Galgenhügel wächst, gezeugt durch den letzten Samenerguss eines Gehängten.<sup>21</sup> Die Bezeichnung ‚Galgenmännlein‘, die eben auf diese Herkunft verweist, ist deshalb ein Synonym für ‚Alraune‘. Die Wurzel darf nur in einem Ritual herausgezogen werden, das die Handlungen exakt vorgibt: Ein schwarzer Hund muss sie mit einer am Schwanz befestigten Schnur aus der Erde ziehen, da sonst derjenige, der sie bergen will,

7 Vgl. ebd., S. 39-40

8 Vgl. ebd., S. 23

9 Vgl. ebd., S. 25

10 Ebd., S. 15

11 Claudia Müller-Ebeling und Christian Rätsch: Zauberpflanze Alraune. Die magische Mandragora. Aphrodisiakum, Liebesapfel, Menschenwurzel, Galgenmännlein. Solothurn 2004, S. 11.

12 Vgl. Hambel: Verwendung und Bedeutung der Alraune, S. 31

13 Vgl. ebd.

14 Vgl. ebd., S. 34

15 Ebd., S. 33

16 Vgl. ebd., S. 34

17 Vgl. ebd.

18 Vgl. Heinrich Marzell: Alraun. In: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Bd. 1. Aal-Butzemann. Hg. von E. Hoffmann-Krayer und Hanns Bächtold-Stäubli. Berlin/Leipzig 1927, Sp. 312-324, hier Sp. 321.

19 Hambel: Verwendung und Bedeutung der Alraune, S. 70

20 Vgl. ebd., S. 71

21 Vgl. ebd., S. 93

stirbt.<sup>22</sup> Der Mythos kann also – um sich an einer zeitgenössischen Terminologie zu bedienen – als ‚Gebrauchsanleitung‘ oder ‚Rezept‘ für den Umgang mit der Pflanze und gleichzeitig als Alarmsignal vor deren Kräften bewertet werden. Die Ernte – die Wurzel wird aus der Erde gezogen, ohne dass ein natürlicher Zeugungs- und Geburtsakt oder ein göttlicher Schöpfungsakt vonstattengeht – ist ein heidnisches Ritual und die blasphemische Genese eines Lebewesens und folgerichtig wurde der Alraunenglaube vom Christentum auch immer wieder als teuflische Magie gebrandmarkt.<sup>23</sup> Wenn es um die Anleitung zur Pflege einer Alraune geht, vermischten sich im Alraunenglaube immer christliche Symbolik und Heidentum, wie Müller-Ebeling und Rätsch konstatieren, wenn es um das Einkleiden und Pflegen geht:

Erstaunlicherweise vereint dieses Ritual auf magisch-symbolischer Ebene christliche wie auch heidnische Elemente. So entspricht die Waschung der Wurzel im in rotem Wein der liturgischen Wandlung der Materie zum Blut Christi. Desgleichen symbolisiert das weiße Kleid der keuschen Empfängnis der Gottesmutter und unterstellt den Pflanzengeist somit ihrem Schutz und ihrer Fürsprache. Die Umhüllung der Wurzel mit weißer und roter Seide folgt hingegen heidnischen Vorstellungen und der (universell gültigen) Farbsymbolik, die jeden schöpferischen Akt als Vereinigung männlicher (= weiß) und weiblicher (= rot) Prinzipien erklärt.<sup>24</sup>

### **Alraunen als Miniatur-Menschen**

Die Wurzel gleicht aufgrund ihrer bis zu 60 Zentimeter langen, verzweigten Auswüchse mit etwas Phantasie einem menschlichen Körper in Miniatur.<sup>25</sup> So heißt es dazu im *Handwörterbuch*-Artikel: „Im besonderen bezeichnet A. die aus den fleischigen Wurzeln gewisser Pflanzen geschnitzten menschenähnlichen Gestalten, die zu zauberischen Zwecken verwendet wurden.“<sup>26</sup> Sie inspirierte die Menschen, anzunehmen, dass die Alraune ein lebendiges Wesen ist. Die Mandragora wurde zudem in weibliche und männliche Pflanzen eingeteilt.<sup>27</sup> Die Botanik von heute verwirft das Geschlechtermodell und unterscheidet aufgrund von botanischen Eigenschaften wie der Blütezeit zwischen der (einst als männlich aufgefassten) Frühjahrsalraune (*Mandragora officinarum* L.) und der (weiblichen) Herbstalraune (*Mandragora autumnalis* Bertol).<sup>28</sup> Beide Arten wachsen in freier Natur im Süden Europas.<sup>29</sup>

---

22 Vgl. ebd., S. 59 sowie Marzell: Alraun, Sp. 314-315.

23 Vgl. Hambel: Verwendung und Bedeutung der Alraune, S. 89

24 Müller-Ebeling und Rätsch: Zauberpflanze Alraune, S. 105

25 Vgl. Hambel: Verwendung und Bedeutung der Alraune, S. 27 sowie Marzell: Alraun, Sp. 312-313.

26 Marzell: Alraun, Sp. 312

27 Vgl. ebd. Sp. 317

28 Vgl. Hambel: Verwendung und Bedeutung der Alraune, S. 23-24, 27

29 Vgl. ebd., S. 23



Hambel etwa weist darauf hin, dass die Mandragora „niemals ein Neutrum [ist]“<sup>30</sup>, sondern immer ‚weiblich‘ oder ‚männlich‘. Im Englischen existiert die Distinktion *man-* und *woman-drakes*.<sup>31</sup> Aus dem männlichen *Mandrágoras* wurde *Mandragóra/Mandrágora*.<sup>32</sup> Auch die deutschen Bezeichnungen ‚Alraun‘ und ‚Alraune‘ sowie ‚Alraunmännlein‘ und ‚Alraunenweiblein‘ fokussieren die Geschlechterdifferenz.<sup>33</sup> Die getrockneten Wurzeln wurden zu Puppen geschnitzt und hergerichtet und als Hausgeister gepflegt, gebadet und gefüttert.<sup>34</sup> Alraunen wurden Gesichter aufgemalt und sie wurden eingekleidet.<sup>35</sup> Versäumen die Besitzer, ihre Alraune zu pflegen, so erzählt der Mythos, fängt die Wurzel an zu schreien und stürzt ihren Besitzer und ihre Wohnstätte ins Unglück.<sup>36</sup> Behandelt man sie gut, sorgt sie für Glück, Wohlstand und Fruchtbarkeit.<sup>37</sup> Auch in der Genesis, Kapitel 30, Vers 14-16, und im Hohelied Salomos ist die Mandragora erwähnt.<sup>38</sup> Ihre Früchte wurden als ‚Liebesäpfel‘ bezeichnet.<sup>39</sup> Die Alraune war also auch immer ein Aphrodisiakum. *Im Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* steht, dass Alraunen selten und wertvoll waren, weil sie nur in begrenzter Stückzahl aus dem Mittelmeerraum durch Handel nach Mitteleuropa kamen.<sup>40</sup> Deshalb florierte auch das Geschäft mit falschen Alraunen, die aus anderen Pflanzen hergestellt wurden.

In die Literatur fand die Alraune ebenfalls Einzug. Die Brüder Grimm beispielsweise haben den Alraunenmythos in ihre Sammlung *Deutsche Sagen* aufgenommen, die 1816 und 1818 erschienen ist.<sup>41</sup> Darin wird auch der tödliche Schrei erwähnt, den die Alraune beim Ausgraben von sich gibt:

Es ist Sage, daß, wenn ein Erb-Dieb, dem das Stehlen durch Herkunft aus einem Diebs-Geschlecht angeboren ist, oder dessen Mutter, als sie mit ihm schwanger ging, gestohlen, wenigstens groß Gelüsten dazu gehabt, [...] und der ein reiner Jüngling ist, gehenkt wird und das Wasser läßt (aut sperma in terram effundit), so wächst an dem Ort der *Alraun* oder das *Galgen-Männlein*. Oben hat er breite Blätter und gelbe Blumen. Bei der Ausgrabung desselben ist große Gefahr, denn wenn er herausgerissen wird, ächzt, heult und schreit er so entsetzlich, daß der, welcher ihn ausgräbt, alsbald sterben muß. Um ihn da-

---

30 Ebd., S. 37

31 Vgl. ebd.

32 Vgl. ebd.

33 Vgl. ebd.

34 Vgl. Müller-Ebeling, Ratsch: Zauberpflanze, S. 104f.

35 Vgl. Karin Figala: Alraune. Aberglaube und Medizin. In: *Kultur & Technik* 3 (1979), S. 32-35, hier S. 33.

36 Vgl. Müller-Ebeling, Ratsch: Zauberpflanze Alraune, S. 104 sowie vgl. Marzell: Alraun, Sp. 319-320.

37 Vgl. Hambel: Verwendung und Bedeutung der Alraune, S. 104

38 Vgl. ebd., S. 50, 53

39 Vgl. ebd., S. 50

40 Vgl. Marzell: Alraun, Sp. 316

41 Vgl. Redaktion Kindlers Literatur Lexikon: DER SPIRITUS FAMILIARIS DES ROSSTÄUSCHERS. In: Kindlers Neues Literatur Lexikon. Bd. IV. CL-DZ. Hg. von Walter Jens. München 1989, S. 879.

her zu erlangen, muß man am Freitag vor Sonnen-Aufgang, nachdem man die Ohren mit Baumwolle, Wachs oder Pech wohl verstopft, mit einem ganz schwarzen Hund [...] hinausgehen, drei Kreuze über den Alraun machen und die Erde rings herum abgraben, so daß die Wurzel nur noch mit kleinen Fasern in der Erde stecken bleibt. Darnach [sic] muß man sie mit einer Schnur dem Hund an den Schwanz binden, ihm ein Stück Brot zeigen und eilig davon laufen. Der Hund, nach dem Brot gierig, folgt und zieht die Wurzel heraus, fällt aber, von ihrem ächzenden Geschrei getroffen, alsbald tot hin. Hierauf nimmt man sie auf, wäscht sie mit rotem Wein sauber ab, wickelt sie in weiß und rotes Seiden-Zeug, legt sie in ein Kästlein, badet sie alle Freitag und gibt ihr alle Neumond ein neues weißes Hemdlein. Fragt man nun den Alraun, so antwortet er und offenbart zukünftige und heimliche Dinge zu Wohlfahrt und Gedeihen. Der Besitzer hat von nun an keine Feinde, kann nicht arm werden und hat er keine Kinder, so kommt Ehesegen. Ein Stück Geld, das man ihm Nachts zulegt, findet man am Morgen doppelt; will man lang seines Dienstes genießen und sichergehen, damit er nicht abstehe und sterbe, so überlade man ihn nicht, ein halben Taler mag man kühnlich alle Nacht ihm zulegen, das höchste ist ein Dukaten, doch nicht immer, sondern nur selten.<sup>42</sup>

Die Alraune kann also Geld herbeizaubern und die Zukunft voraussagen. Eine Variation des Alraunenmythos erzählt vom *Spiritus familiaris*. Ein *Spiritus familiaris* (Lat. ‚dienstbarer Geist‘<sup>43</sup>) ist ein Wurzelgeist, der in einer Flasche oder einem Kästchen aufbewahrt wird, aus dem er entfliehen möchte.<sup>44</sup> Der Besitzer kann ihn nicht einfach loswerden. Selbst wenn er ihn verschenkt, kehrt dieser wie ein Fluch immer wieder zu ihm zurück. Auch den Mythos vom *Spiritus familiaris* haben die Gebrüder Grimm in den *Deutschen Sagen* festgehalten:

Wer ihn aber behält, bis er stirbt, der muß mit ihm in die Hölle, darum sucht ihn der Besitzer wieder zu verkaufen. Er läßt sich aber nicht anders verkaufen, als immer wohlfeiler, damit ihm einer bleibe, der ihn nämlich mit der geringsten Münze eingekauft hat.<sup>45</sup>

Die Komplexität des Mythos spiegelt sich in der Vielzahl deutscher und ausländischer Namen wider, die man der Alraune gegeben hat. Im deutschen Sprachraum nannte man die Mandragora auch ‚Alrun‘, ‚Alrüneken‘, ‚Araunl‘, ‚Armesünderblume‘, ‚Dollwurz‘, ‚Drachenspuppe‘, ‚Folterknechtwurz‘, ‚Galgenmännlein‘, ‚Geldmännlein‘, ‚Hausväterchen‘, ‚Henkerswurz‘, ‚Liebeswurz‘, ‚Mann-Trägerin‘, ‚Menschen-Wurz‘ und ‚Zauberwurz‘.<sup>46</sup> Indogermanische Namen sind *alrune* (Schwedisch), *dame herbe* (Franzö-

42 *Der Alraun*. In: Brüder Grimm (Hg.): Sämtliche Märchen und Deutsche Sagen. Bd. 2. *Deutsche Sagen*. Ed. und komm. von Heinz Rölleke. Ausgabe auf Grundlage der 1. Ausgabe. Frankfurt/M. 1994, S. 135-136, hier S. 135-136.

43 Vgl. Kommentar: *Der Spiritus familiaris des Roßtäuschers*. In: Annette von Droste-Hülshoff. Sämtliche Werke in zwei Bänden. Bd. 1. Gedichte. Hg. von Bodo Plachta und Winfried Woesler. Frankfurt/M./Leipzig 2004, S. 797-801, hier S. 798.

44 Vgl. Hambel: Verwendung und Bedeutung der Alraune, S. 113

45 *Spiritus familiaris*. In: Brüder Grimm: *Deutsche Sagen*, S. 136-139, hier S. 136-137.

46 Vgl. Müller-Ebeling, Rättsch: Zauberpflanze Alraune, S. 19

sisch) oder *mandrake/womandrake* (Englisch).<sup>47</sup> Nach und nach verschmolzen die Imagines Galgenmännlein, *Spiritus familiaris* und Kobold.<sup>48</sup> Zusammengefasst, betont Hambel, „verschwindet im Laufe der Zeit die Pflanze und macht einem Artefakt, einem Tier oder einem kleinen Geisterwesen Platz“<sup>49</sup>.

In dieser Dissertation benutze ich ‚Alraune‘ als Metabegriff für die lebendige Wurzel, den *Spiritus familiaris* als Flaschengeist und das Galgenmännlein, ohne die Unterschiede der Fiktionen aus den Augen zu verlieren. Als Hybride aus Tier, Pflanze und Mensch oszillieren Alraunen also zwischen verschiedenen Lebewesen und sind ambig konnotiert: Sie verheißen Glück und Wohlstand, sind aber auch Symbole des Todes und des menschlichen Schicksals und damit Bewältigungsversuche von Wirklichkeit. Vera Hambel spricht deswegen auch von einem „Doppelcharakter“<sup>50</sup>:

Und so ist der Tod in der Sage allgegenwärtig: Die Alraune kann töten (sie fordert Opfer: ihren Erzeuger (der vielleicht selbst noch gemordet hat)) den Hund, am Ende ihren Besitzer [...], sie tötet durch ihren Schrei, ihre Ausdünstungen, eine Berührung, ein Zaubermittel, durch ihre Verwendung als Gift; bei falscher Behandlung kann sie ebenfalls den Tod ihres Besitzers bewirken. Sie wächst nur auf einem Grab, auf dem Friedhof oder unter dem Galgen [...].<sup>51</sup>

Diese Faszination, die von den auf unheimliche Weise lebendig gewordenen Wurzeln ausgeht, ist auch der Grund für ihre persistierende Existenz als mediale Motive. Seit Alraunen Einzug in die Literatur gefunden haben, gehören sie – um es mit Elisabeth Bronfens Worten zu sagen – zu unserem „kulturelle[m] Erbe“<sup>52</sup>, das bis heute nachwirkt – beispielsweise im Harry-Potter-Band *Die Kammer des Schreckens*.<sup>53</sup> Sie treten in Literatur, bildender Kunst und Film zwar immer wieder auf, das aber meist nur in Nebenrollen, wo sie dennoch die Handlung ganz entscheidend beeinflussen. Vor allem das 19. Jahrhundert war reich an literarischen Alraunen, weil sich die Romantiker für die Geschichte von den Alraunen als Volksmythos interessierten und der Diskurs um den künstlichen Menschen in die Literatur Einzug fand.<sup>54</sup>

---

47 Vgl. ebd.

48 Vgl. Hambel: Verwendung und Bedeutung der Alraune, S. 113

49 Ebd., S. 114

50 Ebd., S. 45

51 Ebd., S. 117

52 Elisabeth Bronfen: Crossmappings. Essays zur visuellen Kultur. Zürich 2009, S. 14.

53 Vgl. Klaus Gmachl: Zaubelerhrling, Alraune und Vampir. Die Frank Braun-Romane von Hanns Heinz Ewers. Norderstedt 2005, S. 249.

54 Vgl. Hambel: Verwendung und Bedeutung der Alraune, S. 114

## Fragestellung

Das Spannungsverhältnis von Geschlecht, Sexualität, Religion, Kreation eines künstlichen Wesens, Aberglaube, Kapitalismus und Reichtum, das die lebendige Wurzel aufruft, sowie psychische Ausnahmezustände, Wahnsinn und Sterben machen den Alraunenmythos zu einem der faszinierendsten überhaupt. Auch wenn Renate Schlesier auf die „endlose Umin-terpretierbarkeit“<sup>55</sup> von Mythen hinweist, ist es genau das Ziel dieses Dissertationsprojekts, die diskursiven Implikationen literarischer Alraunen herauszuarbeiten. Vornehmen möchte ich die motivgeschichtlichen Analysen in Texten des langen 19. Jahrhunderts. Für was Alraunen eintreten, soll ausgehend von Blumenbergs Behauptung, dass Mythen Bewältigungsformen von Wirklichkeit sind, untersucht werden:

Dann ist es die früheste und nicht unsolideste Form der Vertrautheit mit der Welt, Namen für das Unbestimmte zu finden. Erst dann und daraufhin läßt sich von ihm eine Geschichte erzählen.<sup>56</sup>

Auch wenn Alraunen als phantastische Figuren in den verschiedenen Jahrhunderten diverses Wissen bebildern, ist ihr Erscheinen immer eine Bewältigungsstrategie von Wirklichkeit. Welches Wissen – auch *avant la lettre* – durch das Erscheinen von Alraunen produziert und bewältigt wird, ist dabei die wesentliche Fragestellung der jeweiligen Literaturanalyse. Anders formuliert: Welche Diskurse und Bezugssysteme repräsentieren Alraunen? Als theoretischer Hintergrund erscheint mir die Definition von Siegfried Jäger passend. Jäger bezeichnet den Diskurs „als eine artikulatorische Praxis [...], die soziale Verhältnisse *nicht passiv repräsentiert, sondern diese als Fluß von sozialen Wissensvorräten durch die Zeit aktiv konstituiert und organisiert*“ [Hervorheb. SJ].<sup>57</sup> Jäger führt weiter aus, dass deshalb Texte Ergebnisse eines Diskurses sind:

Das bedeutet jedoch zugleich und trotzdem, daß Texte/Diskursfragmente nicht primär als etwas Individuelles zu betrachten sind. Wie die Individuen im gesellschaftlichen Zusammenhang konstituiert werden, so auch die von ihnen produzierten Texte [...]. So gesehen sind Texte/Diskursfragmente gesellschaftliche Produkte.<sup>58</sup>

Ergo: Die Texte, in den Alraunen vorkommen, repräsentieren nicht nur die Diskurse, also den Wissensfluss, ihrer Epoche, sondern sind deren Produkte. Meine These ist, dass Alrau-

---

55 Renate Schlesier: Vorwort. In: Dies. (Hg.): Faszination des Mythos. Studien zu antiken und modernen Interpretationen. Basel/Frankfurt/M. 1985, S. 7-11, hier S. 9.

56 Blumenberg: Arbeit am Mythos, S. 40-41

57 Siegfried Jäger: Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung 2. Aufl. Duisburg 1999, S. 23.

58 Jäger: Diskursanalyse, S. 24

nen in der Romantik zunächst vor allem psychologisches Wissen konstituierten. Dieses Wissen ist auch an Figuren geknüpft, die mit einer Alraune in Kontakt kommen – etwa, indem sie eine Wurzel aus der Erde ziehen oder einen *Spiritus familiaris* erwerben. Am Anfang des 19. Jahrhunderts spiegelten sie dann die Diversifizierung des Sexualdiskurses und die Diskurse der Moderne wider.

## Medienkorpus

Neben dem in dieser Dissertation ausgewählten Textkorpus treten Alraunen oder alraunenähnliche Wesen wie ein *Spiritus familiaris* in diversen Werken der deutschsprachigen Literatur auf wie u. a. Heinrich von Kleists *Die Hermannsschlacht*, Goethes *Faust II.* oder in E. T. A. Hoffmanns *Klein Zaches genannt Zinnober*. Doch der Alraunenmythos hat nicht nur im deutschsprachigen Raum „Karriere“ gemacht, sondern ist auch in der englisch- und französischsprachigen Literatur bei Shakespeare und Gustave Flaubert zu finden. Angesichts der Komplexität von Etymologie, Quellen, historisch-geographischen Strängen, Figurationen sowie Motiven in Literatur und Kunst kann in dieser Dissertation nicht der Anspruch erhoben werden kann, die gesamte mediale Rezeption des Alraunenmythos zu sichten und zu analysieren. Das macht den Ausschluss von Texten aus der Literaturanalyse notwendig.

Nach welchen Kriterien wurde das Textkorpus zusammengestellt? Es gliedert sich in ein Kapitel zur Romantik und eines zum *Fin de Siècle*. Es umfasst die Erzählungen von Ludwig Tieck (1804), Friedrich de la Motte Fouqué (1810), Achim von Arnim (1812), die Ballade von Annette von Droste-Hülshoff (1842) sowie den Roman *Alraune. Die Geschichte eines lebenden Wesens* (1911) von Hanns Heinz Ewers. Dass Alraunen phantastische Figuren sind, die in der Literatur oft Extremsituationen auslösen, lässt sich beispielsweise mit Tiecks Kunstmärchen *Der Runenberg* (1804) belegen: Über das Herausziehen einer Alraune verfällt der Protagonist Christian dem ‚Wahnsinn‘<sup>59</sup> und verlässt seine Gemeinschaft, um eine geheimnisvolle Runenberg-Schönheit zu suchen. In Fouqués *Eine Geschichte vom Galgenmännlein* (1810) versucht der junge Kaufmann Reichard, ein Galgenmännlein loszuwerden, bevor seine Seele zum Teufel fährt. In Arnims *Isabella von Ägypten* (1812) tritt eine männliche Alraune auf, die einen eigenen Charakter und Willen entwickelt. Droste-Hülshoff bearbeitete in ihrer Ballade *Der SPIRITUS FAMILIARIS des Roßtäuschers* aus dem Jahr 1842 die gleichnamige Grimm’sche Sage. Im Bestseller von Ewers ist Alraune keine Wurzel, sondern eine Frau. Nicht nur ist der Roman damit eine genuine Bearbeitung des Alraunenmythos, sondern hat – das wird die Textanalyse zeigen – auch eine enzy-

---

59 Ob es sich hier um tatsächlichen Wahnsinn handelt oder ob *Der Runenberg* eine Deckgeschichte ist, in der ein sozialer Exodus als ‚Wahnsinn‘ etikettiert wird, ist eine Fragestellung der Literaturanalyse.

klopädische Funktion, weil er Wissen zum Alraunenmythos in die Moderne transferiert. Durch die chronologische Aneinanderreihung von exemplarischen Textanalysen kann gezeigt werden, welche Figurationen der Alraunenmythos im langen 19. Jahrhundert aufweist und eine Entwicklungslinie des Motivs gezogen werden.

Wie ist die Zusammenstellung des Textkorpus begründet? Es beinhaltet alle Werke der deutschsprachigen Literatur seit der Frühen Neuzeit, in denen Alraunen entweder Motive sind, über welche die Handlung in Gang gesetzt wird, die eine Wendung des Geschehens einläuten (Tieck, Fouqué, Droste-Hülshoff), deren Wirkung die Handlung bis zum Ende beeinflusst oder in denen Alraunen selbst entscheidende Handlungsträger sind (Arnim, Ewers). Diese Werke grenzen sich somit ab von anderen Werken, in denen Alraunen zwar Erwähnung finden wie in Heines Gedicht *Waldeinsamkeit* (1851) (hier sind den Wurzeln zwei Strophen gewidmet) und Goethes *Faust* (Mephisto spricht über Alraunen als Zaubermittel), aber keine entscheidende narrative Bedeutung haben. In Kleists *Hermannsschlacht* tritt zwar eine sprechende Alraune als Figur auf, jedoch nur in einer Szene. Das Textkorpus fokussiert also die Werke, in denen Alraunen eine zentrale narrative Stellung einnehmen.

### **Hanns Heinz Ewers' *Alraune* (1911)**

Der Abschluss dieser Dissertation ist die Analyse des Bestsellers von Hanns Heinz Ewers (1871 – 1943) *Alraune. Die Geschichte eines lebenden Wesens* (1911).<sup>60</sup> Halten sich Tieck, Arnim, Droste-Hülshoff und Fouqué noch eng an den ‚Urmythos‘, ist Ewers' *Alraune* keine lebendige Wurzel mehr, sondern eine menschenähnliche Frau, die durch künstliche Befruchtung erschaffen wird. Im Roman beschließen die Protagonisten Frank Braun und der Geheimrat, Professor Jakob ten Brinken, eine Alraune zu kreieren. Jakob ten Brinken ist Frank Brauns Onkel. Als Wissenschaftler führt er Experimente zur künstlichen Befruchtung an Affen und Nagetieren durch. Frank Braun überredet ihn, Alraune zu erschaffen, nachdem beim gemeinsamen Abendessen eine Wurzel von der Wand gefallen ist. Der „schamloseste[n], [...] frechste[n] [Dirne, AK] von allen“ (65) soll der Samen eines zum Tode verurteilten Häftlings eingepflanzt werden. Das Experiment gelingt, und Alraune wächst im Haus ten Brinken auf. Im Kindesalter scheint Alraune ihrem Erzeuger noch Wohlstand zu bescheren „wie eine Wünschelrute“ (185). Doch nach und nach stört das Kind die Ordnung auf dem Gut, im Kloster und in der Pension, in der es erzogen

---

<sup>60</sup> Hanns Heinz Ewers: *Alraune. Die Geschichte eines lebenden Wesens*. München 1911, S. 54. Es ist die siebte Auflage des Buches. Nachfolgend zitiere ich parenthetisch. Alle Hervorhebungen entsprechen denen im Original, wenn nicht anders angegeben.

werden soll: So stiftet es andere Kinder an, sich in Brennnesseln zu wälzen und Tiere zu quälen.

Das achte Kapitel erzählt davon, wie Alraune als junges Mädchen auf das Gut ihres Vaters zurückkehrt. Ab diesem Zeitpunkt wird ihre Attraktivität thematisiert: Sie hat im Roman zwar unverkennbar weibliche Attribute: Ihre Haare sind „reich und voll, [...] schwer und kastanienbraun“ (222). Dabei weist Alraune auch androgyne Züge auf. Immer wieder ist von ihrer knabenähnlichen Statur die Rede: „Die da, Alraune, war ein Mädel und ein Bub zugleich.“ (226) Die These, die Judith Butler rund 80 Jahre nach Erscheinen des Romans aufstellt, nämlich, dass Geschlechtsidentität der „Effekt“<sup>61</sup> einer Performanz ist und eben nicht biologisch begründet werden kann, scheint im Roman vorweggenommen zu sein. Alraunes Verhalten entspricht eben nicht dem weiblichen Ideal von mädchenhafter Sanftmut und sexueller Passivität. Alraune küsst ihren Verehrer Wolf Gontram „lange und heiss“ (299), wobei im Text explizite Parallelen zu einer Vampirin gezogen werden: „Am Ende suchten ihre kleinen Zähne seine Lippe, bissen rasch zu, dass die roten Blutstropfen schwer herabfielen in den Schnee.“ (299)

Gleichzeitig verletzt der Roman kulturelle Tabus wie Homosexualität und Pädophilie: Ihr Ziehvater belästigt das Mädchen sexuell und besticht es mit Geschenken, sich als Junge zu verkleiden. Alraunes Attraktivität stört die bürgerliche Sexualordnung ihres Umfelds. So heißt es im Text lapidar: „Dies waren die fünf Männer, die Alraune ten Brinken liebten: Karl Bohnen, Hans Geroldingen, Wolf Gontram, Jakob ten Brinken und Raspe, der Chauffeur.“ (238) Alle kommen zu Tode, durch ein Duell, Krankheit, Selbstmord und einen Unfall. Nur Frank Braun, der eine Liebesaffäre mit Alraune hat, scheint ihr gewachsen zu sein. Am Ende schlafwandelt sie auf dem Dach und stürzt in den Tod. Nicht nur spiegelt der Roman – das wird in der Textanalyse herausgearbeitet – Diversifizierungen des Sexuellen wie Homosexualität, Pädophilie oder Masochismus, sondern summiert auch das Wissen zum Alraunenmythos. Dieser wird nicht nur als Binnengeschichte erzählt, sondern ist auch durch Alraune selbst als Frau/Mythos repräsentiert.

Der Erfolg des Romans führte zudem dazu, dass er mehrfach verfilmt wurde. Von der ersten stummen Verfilmung *Alraune* (1918; Regie: Mihaly Kertész) gibt es wahrscheinlich keine Kopie mehr. Weitere Verfilmungen sind *Alraune* (1927/1928; Regie: Henrik Galeen), *Alraune* (1930; Regie: Richard Oswald) und – noch einmal – *Alraune* (1952; Regie: Arthur Maria Rabenalt).<sup>62</sup> Der Roman war zudem noch Grundlage für mindestens zwei

---

61 Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter (Orig.: Gender Trouble). Übers. von Katharina Menke. Frankfurt/M. 1991, S. 203.

62 Vgl. Hambel: Verwendung und Bedeutung der Alraune, S. 226f.

weitere Verfilmungen.<sup>63</sup> Der Film *Alraune* (1919) von Luna-Film hielt sich aber vermutlich nicht eng an die Vorlage, ebenso *Alraune, die Henkerstochter, genannt die rote Hanne* (1918/1919).<sup>64</sup> Eine vergleichende Analyse der Filme könnte Grundlage für ein weiteres Dissertationsprojekt zur medialen Tradierung des Alraunenmythos sein.

## Forschungsstand zu Alraunen

Dieses Dissertationsprojekt schließt eine Forschungslücke, denn trotz ihrer medialen Präsenz und ihrer prominenten Platzierung in Texten sind literarische Alraunen wenig erforscht. Die Sekundärliteratur, die Alraunen als Motive analysiert, ist begrenzt. Monographien neueren Datums gibt es nur zur historischen und inhaltlichen Aufarbeitung des Alraunenmythos, aber keine umfangreiche zum literarischen Motiv. Die Untersuchungen von Alfred Schlosser (1912)<sup>65</sup> und Adolf Taylor Starck (1917)<sup>66</sup> gehören hierbei zu den ältesten Beiträgen. Vera Hambel hat eine umfangreiche Monographie zur Geschichte des Alraunenmythos verfasst, die sich auf die biologischen Aspekte der Mandragora sowie auf Etymologie, Quellen, den Inhalt und die historisch-geographischen Stränge des Mythos konzentriert.<sup>67</sup> Auch Claudia Müller-Ebeling und Christian Rätsch fokussieren in ihrer Monographie *Zauberpflanze Alraune*<sup>68</sup> nicht primär das literarische Motiv, sondern geben vor allem einen Überblick auf die Geschichte des Mythos. 2014 ist zudem die populärwissenschaftliche Monographie von Angela Fetzner erschienen, welche die Verwendung der Mandragora von der Antike bis in die Gegenwart beschreibt, das aber vornehmlich aus medizinischer Perspektive.<sup>69</sup> Einen umfassenden Überblick über die Geschichte der Mandragora und die Abbildungen seit der Antike, die bereits das Geschlechtermodell fokussieren, gibt der Aufsatz von Anne van Arsdall, Helmut W. Klug und Paul Blanz „The mandrake plant and its legend: a new perspective“<sup>70</sup>.

## Gliederung & Systematik dieser Dissertation

Der Literaturanalyse mit den beiden Textkorpus-Schwerpunkten („III. Alraunen in der Romantik“/„IV. Alraunen am *Fin de Siècle*“) ist ein methodischer Teil (Kapitel „II. Systema-

---

63 Vgl. ebd., S. 207, S. 226-227

64 Vgl. ebd., sowie S. 431-432

65 Alfred Schlosser: Die Sage vom Galgenmännlein im Volksglauben und in der Literatur. Diss. Universität Münster 1912.

66 Adolf Taylor Starck: Der Alraun. Ein Beitrag zur Pflanzensagenkunde. Baltimore 1917.

67 Vgl. Anmerkung 5

68 Vgl. Anmerkung 11

69 Angela Fetzner: Alraune Pflanze der Liebe, Pflanze des Todes. Leipzig 2014.

70 Anne van Arsdall, Helmut W. Klug und Paul Blanz: The mandrake plant and its legend: a new perspective. In: Old Names. New Growth. Frankfurt/M., S. 285-346.



tik“) vorangestellt, der in die Unterkapitel „1. Mythos“, „2. Phantastik“, „3. Repräsentation“ und „4. *sex/gender*“ gegliedert ist. Diese erheben nicht den Anspruch, ein genuiner Beitrag zur jeweiligen Debatte zu sein, sondern sollen einen Überblick über die bisherige Forschung geben. Als eine theoretische Grundlage dient diesem Dissertationsprojekt die intermediale Methode, die Bronfen 2009 in *Crossmappings, Essays zur visuellen Kultur*<sup>71</sup> aus den Theorien und Modellen des kulturellen Gedächtnisses für Analysen von ästhetischen Verfahren von Literatur und Film entwickelt hat. Unter ‚Crossmappings‘ versteht Bronfen eine „vergleichende Lektüre“<sup>72</sup> von „Texte[n] unterschiedlicher Medialitäten entlang der Achse einer von ihnen geteilten Bildsprache“<sup>73</sup>. Dafür greift Bronfen auf den von Stephen Greenblatt geprägten rhetorischen Begriff der *energia* als einem „Austausch kultureller Energien“<sup>74</sup> zurück. Aufgrund eines historischen Prozesses, der sich in Form von Verhandlungen und Umschriften widerspiegelt, zirkuliert die *energia* eines ästhetischen Werkes, um über Jahrhunderte hinweg erhalten zu bleiben.<sup>75</sup>

[...] Die hartnäckig sich immer wieder durchsetzende Kraft eines ästhetischen Werkes ist auf die Unentrinnbarkeit historischer Prozesse zurückzuführen, genauer: auf einen strukturierten Prozess der Verhandlungen, der bereits im historischen Ursprung des ästhetischen Werkes bemerkbar war, um dann anschließend von den kulturellen Umschriften dieses Werkes tradiert zu werden.<sup>76</sup>

Bronfen interessiert sich weniger für die Frage, weshalb eine bestimmte Denkfigur überlebt, als vielmehr dafür, welchen Transfer sie in ein anderes Medium und in eine andere Bildsprache erfahren hat: Durch eine Analyse des Gegenstands „zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Ländern“<sup>77</sup> lassen sich die Diskurse und Bezugssysteme der jeweiligen Epoche und Zeit, in welcher der Gegenstand entstand, protokollieren. Damit setzt sich Bronfen zum Ziel, „ungewöhnliche oder wenig beachtete Entwicklungslinien für das Nachleben kultureller Bildformeln aufzudecken“<sup>78</sup>. Mit diesem Aspekt der Anschaulichkeit rückt die Schnittstelle von Visualität und Narrativität ins Zentrum der Theorie.<sup>79</sup> Auf Joan Didions Essays rekurrierend wertet Bronfen Bilder zu ganz besonderen Wissensaggregaten auf,

---

71 Vgl. Anmerkung 52

72 Bronfen: *Crossmappings*, S. 8

73 Ebd.

74 Ebd., S. 9-10. Bronfen bezieht sich dabei auf Stephen Greenblatt: Die Zirkulation sozialer Energie. In: Ders.: *Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance*. Frankfurt/M. 1993.

75 Vgl. ebd., S. 10

76 Ebd., S. 9

77 Ebd., S. 7

78 Ebd., S. 9

79 Vgl. ebd., S. 45

deren produktions- und wirkungsästhetische Motivation Schnittstellen mit Mythen aufweisen:

Wir erzählen uns Geschichten, um zu leben<sup>80</sup>. Man könnte aber auch sagen, wir brauchen Bilder, Erzählungen und kritische Deutungen, um der disparaten und willkürlichen Erfahrung unseres alltäglichen Lebens Sinn zu verleihen; um die widersprüchliche Komplexität von Welt in eine kohärente, in sich schlüssige Geschichte zu übertragen, die wir deuten können. Bilder und Geschichten bieten einen symbolischen Ersatz für alles, was wir nicht begreifen, weil es zu unüberschaubar ist, was wir aber zugleich nicht ausblenden können, weil es sich uns als unliebsames, aber unwiderstehliches Wissen aufdrängt.<sup>80</sup>

Dieser Prozess, über den Erfahrungen in einen „symbolischen Ersatz“<sup>81</sup> transformiert werden, geht nach Bronfen auf den von Cornelius Castoriadis geprägten Begriff der *capacité imaginaire* zurück, welche die Befähigung bezeichnet, „sich mithilfe der Vorstellung ein Ding oder eine Beziehung zu vergegenwärtigen, die nicht gegenwärtig sind“<sup>82</sup>. Aufgrund „dieser grundsätzlichen Fähigkeit, ein Bild hervorzurufen [...], wird eine imaginative Einfühlung in jene Alterität möglich, die der Vernunft nicht zugänglich ist“<sup>83</sup>. Im Rekurs auf Aby Warburg betont Bronfen die Motivation dieses psychologisch-semiotischen Prozesses:

Einerseits brauchen wir Geschichten und Bilder, die uns erlauben, ein ergreifendes, aber unbegreifliches Pathos sichtbar zu machen. Ist unsere Erfahrung und Erklärung von Welt nur über mediale Reproduktionen vermittelbar und tradierbar, bildet der so geschaffene Denkraum laut Aby Warburg ein Intervall, in dem eine affektive Berührung mit unterschiedlichen Ausprägungen von Alterität möglich ist, die sich stückweise einem nahtlosen Zugriff durch den Verstand, einer transparenten Umsetzung in Zeichensprache entziehen: Sei es das Fremde der Vergangenheit, das Unfassbare der Angst, des Glücks, der Ekstase oder aber – und vor allem – die Eigenständigkeit eines anderen Menschen, dessen Leiblichkeit, dessen je subjektive Beschaffenheit.<sup>84</sup>

Damit sind die Bildformeln und Denkfiguren für Bronfen in Rekurs auf Freud auch immer „Symptome eines kulturellen Unbehagens“<sup>85</sup> und als Chiffren Stellvertreter für Ängste und Wünsche, die als psychisches Material nach außen drängen.<sup>86</sup> Figuren wie Alraunen, hält Bronfen fest, figurieren tabuisierte Episteme über das Imaginäre, welche dieses Wissen aber

---

80 Ebd., S. 14

81 Ebd.

82 Cornelius Castoriadis: Gesellschaft als imaginäre Institution. Frankfurt/M. 1990, S. 218, zitiert nach Bronfen: Crossmappings, S. 18.

83 Ebd.

84 Ebd., S. 17

85 Ebd., S. 20. Bronfen bezieht sich auf Sigmund Freud: Die Verneinung. In: Gesammelte Werke aus den Jahren 1925-1931. Bd. XIV. Frankfurt/M. 1948.

86 Vgl. ebd.

zugleich abwehrt.<sup>87</sup> Das Erscheinen und die Präsenz dieses verbotenen Wissens bedeuten also nicht dessen Akzeptanz und Enttabuisierung. Bronfens Behauptung, dass Bildformeln und Denkfiguren psychisches Material verarbeiten, trifft insbesondere auf Alraunenfiguren zu, die dadurch gewissermaßen zum *screen* – zur Projektionsfläche des Imaginären – werden. Welches Wissen wird im jeweiligen Medium über Alraunen dargestellt? Die methodischen Grundlagen für Antworten auf diese Frage werden in den Kapiteln „2. Phantastik“ sowie „3. Repräsentation“ gegeben.

Autoren wie Ewers und Tieck bespielen in ihren Bearbeitungen auch die erotische Komponente des Mythos. Werden die lebendigen Wurzeln text- und medienintern platziert, um zeitgenössische Geschlechterstereotype zu bestätigen oder um – was aufregender wäre – das phantastische Potenzial zu nutzen, Normabweichungen durchzuexerzieren? Den Weg zu einer geschlechterorientierten Lektüre der Alraunen im Textkorpus ebnet das systematische Unterkapitel „4. *sex/gender*“, in dem ein kurzer Überblick über die Diskurse um Geschlecht und Sexualität im langen 19. Jahrhundert gegeben wird. Halten sich die Schriftsteller der Romantik noch sehr genau an die Vorlage, die der Mythos gibt, ist Ewers' Alraune eine weibliche Imago und ein Stereotyp, d. h. eine Projektionsfläche männlicher Phantasien und Wünsche, die keine fixe Referenz haben. Alraunes Verhalten, das mit den anderen Frauenfiguren kontrastiert ist, kann als Indiz dafür genommen werden, dass phantastische Figuren und insbesondere weibliche Alraunen narrative Freiräume eröffnen, um Geschlechterstereotype zu hinterfragen und Sexualität (neu) zu verhandeln.

Als wesentliche theoretische Grundlage für die genderorientierte Analyse des Alraunenmythos wird Butlers *Das Unbehagen der Geschlechter*<sup>88</sup> (Orig. *Gender Trouble*) herangezogen. 1990 führte Butler den zentralen Begriff der *performance* in die Debatte ein, welcher den Mechanismus bezeichnet, der dem soziokulturellem Geschlecht *gender* zugrunde liegt: Geschlechtsidentität (*gender identity*) ist nicht essentialistisch, sondern wird in Abhängigkeit von kulturellen Mustern entworfen, um die vermeintliche Kohärenz von biologischem (*sex*) und soziokulturellem Geschlecht (*gender*) zu simulieren.<sup>89</sup> Dabei referieren solche zur Schau gestellten Geschlechtsidentitäten auf ein Original, das gar nicht existiert<sup>90</sup>: Das Resultat, die *gender identity* – besteht also aus „aufrechterhaltende[n] Fabrikationen/Erfindungen“<sup>91</sup>. Die

---

87 Vgl. ebd.

88 Vgl. Anmerkung 61

89 Vgl. Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 202-303

90 Vgl. ebd., S. 203-204

91 Ebd., S. 200

Maximen, an denen sich die Performativität orientiert, sind durch einen „heterosexuellen Rahmen[ ]“<sup>92</sup> festgelegt:

[...] Akte, Gesten, artikulierte und inszenierte Begehren schaffen die Illusion eines inneren Organisationskerns der Geschlechtsidentität (*organizing gender core*), eine Illusion, die diskursiv aufrechterhalten wird, um die Sexualität innerhalb des obligatorischen Rahmens der reproduktiven Heterosexualität zu regulieren.<sup>93</sup>

Das Potenzial zur Entlarvung von Geschlechtsidentität als Effekt detektiert Butler in der Travestie.<sup>94</sup> Geschlechter-Imitationen und -Parodien legen offen, dass die Ursache und die Rahmenbedingungen dieser Akte nicht in der Biologie von Individuen verankert sind, sondern das Resultat eines Tuns, einer Identität, die sich selbst herstellt.<sup>95</sup> Inwieweit Alraunen als literarische Figuren störend und entlarvend wirken, was Konzepte von Geschlecht und Sexualität angeht, also *gender trouble* verursachen, wird vor der Folie von Butlers Theorien zu Geschlechtsidentität beleuchtet.

---

92 Ebd., S. 11

93 Ebd., S. 200

94 Vgl. ebd., S. 202-203

95 Vgl. ebd., S. 49

## II. Systematik

### 1. Mythos

Die Geschichte vom Galgenmännlein ist Aberglaube, Mythos und Sage zugleich – als letzteres klassifizieren sie die Brüder Grimm. *Das Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* definiert ‚Sage‘ als „anfangs mündlich, später schriftlich überlieferter Bericht von außergewöhnlichen Ereignissen“<sup>96</sup>. In Abgrenzung zum Märchen erzählt sie eine wahre Geschichte und lässt sich von der Legende durch das profane Personal unterscheiden.<sup>97</sup> Spezifizieren lässt sich die Geschichte von den Alraunen noch durch eine Einordnung als Volkssage. Volkssagen sind oft mit „Orte[n], Gegebenheiten und Bräuche[n]“<sup>98</sup> verbunden, spiegeln deren Entstehung und geben damit die Mythen des Alltags einer Gesellschaft oder einer Region wider.<sup>99</sup> Auch das trifft auf den Alraunenmythos zu, der in seiner spezifischen Ausformung im deutschen Sprachraum entsteht, wo mit Alraunen gehandelt wird. Ich arbeite in dieser Dissertation im Wesentlichen mit dem Mythos-Begriff. Die Geschichte von den Alraunen wird als Mythos aufgefasst, um ihn vor allem mit dem Blumenberg’schen Vokabular zu analysieren, d. h. die Tradierungsmechanismen offen zu legen und seine psychologischen Implikationen zu untersuchen. Das ist die Programmatik dieses Unterkapitels. Hierfür wird im Folgenden ein kurzer Überblick über den Begriff sowie die Mythos-Rezeption in den verschiedenen Epochen gegeben.

Das *Etymologische Wörterbuch des Deutschen* definiert ‚Mythos‘ als eine „Überlieferung aus der Vorzeit eines Volkes in Form von Dämonen-, Götter- und Heldensagen, zur Legende Gewordenes [...]“<sup>100</sup>. Es kommt aus dem Griechischen und steht für „Wort, Rede, Gespräch, Überlegung, Sage, Märchen“<sup>101</sup>. Im Deutschen tauchte das Wort ‚Mythos‘ das erste Mal im Jahr 1536 im *Dictionarium Germanico-Latinum* des Theologen Dasypodius auf.<sup>102</sup> Darin wird es als eine „erdichte Märe, Mythos, latine Fabula“<sup>103</sup> übersetzt, also als erfundene, d. h. unwahre Geschichte. Matuschek weist darauf hin, dass es eine ‚Mythologie‘ als wissenschaft-

---

96 Vgl. Norbert Voorwinden: Sage. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Band III. P-Z. Hg. von Jan-Dirk Müller. Berlin/New York 2003, S. 347-350, hier S. 347.

97 Vgl. Voorwinden: Sage, S. 347

98 Monika Schmitz-Emans: Märchen – Sagen – Legende. In: Hans Richard Brittnacher und Markus May (Hg.): *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart 2013, S. 300-305, hier S. 303.

99 Vgl. Schmitz-Emans: Märchen – Sagen – Legende, S. 303

100 Mythos. In: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. Bd. 2. M-Z. Hg. von Wolfgang Pfeifer. 2. Aufl. Berlin 1993, S. 904-905, hier S. 904.

101 Mythos: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, S. 904

102 Werner Betz: Vom ‚Götterwort‘ zum ‚Massentraumbild‘. Zur Wortgeschichte von ‚Mythos‘. In: Helmut Koopmann (Hg.): *Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt/M. 1979, S. 11-24, hier S. 12.

103 Betz: *Zur Wortgeschichte des Mythos*, S. 12

liche „Lehre von den Mythen“<sup>104</sup> nicht gibt, das Wort ‚Mythologie‘ bezeichnet keine Disziplin wie Biologie oder Theologie, sondern vielmehr alle Mythen einer Kultur.<sup>105</sup> Er plädiert deshalb für eine interdisziplinäre Arbeitsweise, um Mythen zu verstehen.<sup>106</sup> Tobias Keiling führt verschiedene Bedeutungen an, die der Begriff ‚Mythos‘ summiert:

‚Mythos‘ ist nicht einfach ein Name für etwas, das sich auch anders leicht erfassen ließe, wie ein Tisch oder ein Stuhl. Vielmehr ist Mythos in besonderem Maße ein differenzieller Begriff. Er kann seine Bedeutung nicht so leicht aus dem Verweis auf einen Referenzgegenstand erhalten wie das Wort ‚Tisch‘ oder ‚Stuhl‘ [...]. Vielmehr bringt das Wort ‚Mythos‘ ein Bündel verschiedener Implikationen mit sich, die sich nicht an einer leicht bestimmbareren, einheitlich vorliegenden Sache klären lassen.<sup>107</sup>

‚Mythos‘ ist ein proteischer Terminus, ein strapazierfähiger Signifikant, der diverse Bedeutungen annehmen kann:

[...] 1) Göttersage; 2) Welterklärung; 3) zeitgebundene Bibeldarstellung; 4) wunderbare und/oder unerklärbare Geschichte von Ereignissen und Gestalten; 5) übermenschliche, tiefer oder höher wirkende Gewalt; 6) massenpsychologisch wirksame Vorstellung und 7) Umgangsspr. Erfindung, Phantasie.<sup>108</sup>

Peter Tepe führt sogar 73 Bedeutungen und Verwendungen für Mythen an, wobei unter der ‚traditionellen‘, also der gängigsten, die Götter- und Heldensagen verstanden wird, wie sie in jeder Kultur aufzufinden sind.<sup>109</sup> Christoph Jamme zählt fünf Grundfunktionen des Mythos auf:

[...] (1) Kultisch-religiös vermittelt er heilige Wahrheiten und entscheidet über Schuld oder Unschuld; (2) historisch-sozial erzählt er die Geschichte einer Institution, eines Ritus oder einer gesellschaftlichen Entwicklung; (3) politisch sind Mythen der Ausdruck eines primären kollektiven Narzissmus und dienen der Selbstdarstellung einer Gesellschaft. Hinzu kommen (4) die lehrhafte Funktion (exemplum) wie (5) die ästhetische.<sup>110</sup>

Wenn Matuschek darauf eingeht, dass Mythen durch ihren phantastischen Charakter zwar Erzählungen sind, die historisch zwar nicht überprüfbar, aber keineswegs absurd sind, son-

---

104 Matuschek: Mythos und Mythologie, S. 13

105 Vgl. ebd.

106 Vgl. ebd.

107 Tobias Keiling: Dekonstruktion und Phänomenologie mythologischer Differenzen – Zu Derridas Theorie der Metapher. In: Stefan Matuschek und Christoph Jamme (Hg.): Die mythologische Differenz. Studien zur Mythostheorie. Heidelberg 2009, S. 127-150, hier S. 127.

108 Betz: Zur Wortgeschichte des Mythos, S. 24

109 Vgl. Peter Tepe: Mythos & Literatur. Aufbau einer literaturwissenschaftlichen Mythosforschung. Würzburg 2001, S. 17ff.

110 Christoph Jamme: Mythostheorien. In: ders., Matuschek: Handbuch der Mythologie, S. 15-19, hier S. 15.

den trotz ihrer Unbeweisbarkeit als „Deutungen, Erklärungen und Sinnstiftungen“<sup>111</sup> funktionierten, spricht er Mythen ein großes Potenzial zu, ihren Platz in der kulturellen Ordnung zu behaupten. Eben diese sinnstiftende und erklärende Funktion erfüllt auch der Alraunenmythos, welcher zum einen auf die ‚magischen‘ Kräfte der Mandragora verweist und diese zum anderen durch die Rituale in die Kultur integriert und damit ‚bändigt‘.

Nicht erst seit Sigmund Freud lassen sich Mythen nicht nur als Erklärungen für Naturphänomene, Geburt und Tod interpretieren, sondern auch aus psychologischer Perspektive als Reflexionen, in denen „Mythenerfinder unwillkürlich ihr eigenes Innere, ihre Empfindungen, Gefühle, Einstellungen, Wünsche, Hoffnungen u. a. offenbaren“<sup>112</sup>. Die im 19. Jahrhundert entstandene Psychologie erlaubt es uns, den Mythos noch einmal aus einer ganz anderen Perspektive zu betrachten.<sup>113</sup> Mythen versuchen nach Inge Stephan aber nicht nur, das Rätsel Mensch abzubilden und zu lösen, sie sind selbst ein „Stück Psychoanalyse“<sup>114</sup>. Der Mythos ist deshalb auch das Medium, um das Fremde mit dem eigenen Symbolsystem zu konfrontieren. Dies geschieht über die Bearbeitung von Mythen, bei der auch die zeitliche Distanz zum Mythos reflektiert werden kann:

In diesem Sinne können auch Mythoskonzeptionen bzw. die Rede vom Mythos als Beobachtungsprotokolle betrachtet werden. Und wie alle Beobachtungsprotokolle verraten sie etwas über den Betrachter. Der Mythos ist in seiner Fremdheit somit nicht zuletzt als das eigene Fremde zu begreifen, d. h. als das Fremde, das erst vor dem Hintergrund einer Beschäftigung mit dem Eigenen an Kontur gewinnt.<sup>115</sup>

Über diese Konfrontation wird „im Akt der Mythosrezeption zwangsläufig eine Differenz zwischen Eigenem und Fremdem gespannt bzw. ein Aufeinandertreffen verschiedener Ordnungen inszeniert“<sup>116</sup>. Eben dieses Aufeinandertreffen des fremden Mythos und einer neuen Epoche wird vor allem für die Textanalyse von *Alraune* eine Rolle spielen.

Mythen wurden im Laufe der Zeit unterschiedlich bewertet. Die Epoche der Aufklärung wird von der Forschung als Zäsur in der Mythenrezeption eingeordnet. So konstatiert auch Claude Lévi-Strauss, dass sich Mythos und Wissenschaft im 17. und 18. Jahrhundert ausei-

---

111 Matuschek: Mythos und Mythologie, S. 12

112 Stefan Matuschek: Mythos und Psychologie. In: Jamme, ders.: Handbuch der Mythologie, S. 32-35, hier S. 32.

113 Vgl. Kurt Hübner: Die Wahrheit des Mythos. 2. Aufl. Freiburg/Breisgau 2013, S. 45.

114 Inge Stephan: Musen & Medusen. Mythos und Geschlecht in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Köln/Weimar/Wien 1997, S. 21.

115 Uwe Mayer: Der Mythos, das Eigene und das Fremde – Strategien literarischer Mythosrezeption. In: Jamme, Matuschek: Mythologische Differenz, S. 151-184, hier S. 165.

116 Mayer: Der Mythos, das Eigene und das Fremde, S. 167

einander differenzierten.<sup>117</sup> Matuschek hält fest, dass unsere heutige Auffassung und Bewertung von Mythen auf die Aufklärung zurückgeht.<sup>118</sup> Erst die Wissenschaftler des 18. Jahrhunderts hatten in den Erzählungen eine eigene Form der Bewältigung von Leben und Welt rezipiert: „Mythen als solche zu erkennen ist ein Prozess der Aufklärung.“<sup>119</sup> In dieser Epoche wurde der Mythos in Opposition zum *logos* gestellt, welcher die „überprüfbare und beweisbare Rede“<sup>120</sup> bezeichnet. Seither wurden Mythen als „unvertretbare Atavismen, Wunschgebilde, Verfestigungen von Schmeicheleien der anthropozentrischen Eitelkeit“<sup>121</sup> abgewertet. Erst an der Schwelle zur Romantik, also um 1800, kam es wieder zu einer Aufwertung: Mythen wurden nicht mehr als infantile Darstellungen beurteilt, die durch den Fortschritt, die Aufklärung und Wissenschaft überflüssig geworden waren, sondern die emotionale und sinnliche Seite des Menschen verhandeln.<sup>122</sup>

Auch heute haben Mythen trotz der Entzauberung der Welt ihre Faszination und Unheimlichkeit nicht verloren. Christian Martin etwa betont in seinem Aufsatz „Mythos und Symbol“ die Persistenz von mythischem Denken in der Gegenwart, das sich zum Beispiel daran zeigt, dass wir ein Unbehagen dabei empfinden, einem Menschen, der auf einem Foto abgebildet ist, die Augen auszustechen, auch wenn uns bewusst ist, dass das Bild ihn nur repräsentiert und er dabei nicht verletzt wird.<sup>123</sup> Eben dieses Spannungsfeld aus Säkularisierung und Faszination, das Mythen bis heute entfalten, ist ein Ergebnis, das für die nachfolgende Textanalyse fruchtbar gemacht wird. Mythen sind zwar alt, aber keineswegs nur ‚Angelegenheiten‘ der Vergangenheit, vielmehr prägen sie uns und unser kulturelles Gedächtnis auch in der Gegenwart. Mythen sind überall. Bis heute, stellt Peter Tepe fest, lässt sich „keine Zeitung oder Zeitschrift aufschlagen, ohne mehrfach auf die Ausdrücke ‚Mythos‘ und ‚mythisch‘ zu stoßen“<sup>124</sup>. Was Jürgen Stolzenberg für die Antike konstatiert, lässt sich auf die heutige Zeit übertragen. Mythen gehören auch dieser Tage noch zu den „vornehmlichen Medien, durch die sich ein identitätsstiftendes kulturelles Gedächtnis ausgebildet und befestigt hat“<sup>125</sup>.

---

117 Vgl. Claude Lévi-Strauss: Mythos und Bedeutung. Fünf Radiovorträge. Gespräche mit Claude Lévi-Strauss. (Orig. Myth and Meaning). Hg. von Adelbert Reif. Frankfurt/M. 1980, S. 17-18.

118 Vgl. Matuschek: Mythos und Mythologie, S. 12

119 Ebd.

120 Ebd.

121 Blumenberg: Arbeit am Mythos. S. 57

122 Vgl. Matuschek: Mythos und Mythologie, S. 13

123 Vgl. Christian Martin: Mythos und Symbol – Philosophische Überlegungen zu mythischen Formen des Geistes. In: Matuschek, Jamme: Die mythologische Differenz, S. 69-94, hier S. 87.

124 Tepe: Mythos & Literatur, S. 15

125 Jürgen Stolzenberg: Mythologie der Vernunft – Vernunft in der Mythologie. In: Jens Halfwassen und Markus Gabriel (Hg.): Kunst, Metaphysik und Mythologie. Heidelberg 2008, S. 113-128, hier S. 113.



Lassen sich die Ergebnisse zur Rezeptionsgeschichte von Mythen für den Alraunenmythos fruchtbar machen? Im Mittelalter waren Alraunen und ihre ‚magische‘ Wirkung fester Bestandteil des Alltags der Menschen. Die Volkssage wurde also nicht nur erzählt, sondern gelebt, indem zum Beispiel getrocknete Galgenmännlein als Glücksbringer im Haus aufbewahrt wurden. Dieser lebensnahe Mythos spiegelt sich auch in der zeitgenössischen Literatur von Grimmelshausen, in dessen Werken Figuren eine Alraune oder einen *Spiritus familiaris* besitzen. Die bekanntesten Texte der deutschsprachigen Literatur, in den Alraunen eine große Rolle spielen und die deshalb auch den Textkorpus dieser Dissertation bilden, entstanden in der Romantik im Zug der Wiederentdeckung von Volksmärchen. Heute ist der Alraunenmythos vor allem durch die Harry-Potter-Bände bekannt. Im zweiten Band *Harry Potter and the Chamber of Secrets* aus dem Jahr 1998<sup>126</sup> züchtet die Hogwarts-Lehrerin Professor Sprout Alraunen. Die Schüler müssen die Pflanzen umtopfen und tragen dafür Gehörschützer. Ein Schüler nimmt die Ohrenschützer ab und fällt daraufhin in Ohnmacht. Die Gefährlichkeit, welche die Alraune im mythischen Hypotext hat, ist im Film nicht mehr gegeben: Der Schüler Neville wird nicht wahnsinnig und er stirbt auch nicht. Vielmehr ist die Alraune in Film und Buch in einen komödiantischen Kontext eingebettet, da der ungeschickte Neville die Ohrenschützer zur Erheiterung der Anderen nicht richtig aufzieht, aber das Experiment mit den Alraunen dennoch ein gutes Ende findet, ohne dass jemand ernsthaft zu Schaden kommt.

### 1.1 Mythos bei Claude Lévi-Strauss

Während Blumenberg Mythen vornehmlich aus psychologischer Perspektive betrachtet, fokussiert Lévi-Strauss vor allem die Struktur der tradierten Geschichten sowie ihren anthropologisch-ethnologischen Kontext und versucht, eine Ordnung zu finden:

Mythenerzählungen sind oder erscheinen willkürlich, sinnlos, absurd; dennoch tauchen sie überall in der Welt immer wieder auf. Eine *phantastische* Schöpfung des Geistes, die nur an einem Ort vorkäme, wäre einzigartig; man würde sie nirgends sonst wieder finden. Ich wollte herausfinden, ob es eine Ordnung hinter dieser augenscheinlichen Unordnung gibt – mehr nicht. Und ich behaupte nicht, daß man zu einem endgültigen Ergebnis kommen kann.<sup>127</sup>

Für Lévi-Strauss haben Mythen eine schichtartige Struktur: „Das mythische Denken ist wie ein Blätterteig: Die Schichten des mythischen Denkens liegen übereinander.“<sup>128</sup> Wie Blumenberg auch konstatiert, ist der Ursprung der Geschichten nicht bekannt, es gibt keinen

---

126 Vgl. Gmachl: Frank Braun-Romane, S. 249

127 Lévi-Strauss: Mythos und Bedeutung, S. 24

128 Ebd., S. 183

„persönlichen Sprecher“<sup>129</sup>. Deshalb ist der Versuch sinnlos, den Ursprung von Mythen zu lokalisieren und denjenigen oder diejenigen auszumachen, die sie als erstes erzählt haben:

Die Mythologie stellt aufgrund der ihr eigenen Bedingungen, ihrer Überlieferung und ihrer Rezeption einen besonderen Fall dar. Zweifellos entsteht jeder Mythos durch eine Erzählung, die eines Tages zum ersten Mal von irgendjemandem vorgetragen wird. Aber wir können uns dieses Problem ersparen, denn die Mythen kommen, sind sie erst einmal da, von niemandem mehr, und man wiederholt sie so, wie man glaubt, sie gehört zu haben.<sup>130</sup>

Dieser Tradition ist auch ein Bearbeitungsprozess inhärent. Lévi-Strauss spricht deshalb von der „Permutierbarkeit des Inhalts“<sup>131</sup> von Mythen:

Denn wie man weiß, transformieren sich die Mythen. Diese Transformationen, die von einer Variante desselben Mythos zu einer anderen, von einem Mythos zum anderen, von einer Gesellschaft zur anderen bei denselben Mythen oder verschiedenen Mythen stattfinden, betreffen bald das Gerüst, bald einen Code, bald die Botschaft des Mythos, ohne daß dieser aufhört, als solcher zu existieren [...].<sup>132</sup>

Die Bedeutung ergibt sich nicht durch die einzelnen Elemente, sondern durch deren Zusammensetzung, die auf Kombinationsprozesse zurückgeht: Mythologische Elemente werden neu angeordnet, „aber gleichsam in einem geschlossenen System, im Gegensatz zur Geschichte, bei der es sich um ein offenes System handelt“<sup>133</sup>.

## 1.2 Mythos bei Hans Blumenberg

Was für Lévi-Strauss „mythologische[ ] Elemente“<sup>134</sup> sind, bezeichnet Blumenberg in seiner Monographie *Arbeit am Mythos* als „Mythologeme“ und „ritualisierte Textbestände“.<sup>135</sup> Diese zeichnen sich durch ihre „ikonische Konstanz“<sup>136</sup> aus. Die „Grundmuster von Mythen“<sup>137</sup> bleiben also gültig und beständig. Das trifft auch auf den Alraunenmythos zu. Dessen Kern ist nach wie vor derselbe: Alraunen sind auf unheimliche Art lebendig gewordene und ambigue Geschöpfe mit übernatürlichen Eigenschaften. Damit erfüllt der Stoff die Kriterien für Blumenbergs Mythos-Definition: „Mythen sind Geschichten von

---

129 Ebd., S. 92

130 Ebd., S. 114

131 Claude Lévi-Strauss: *Strukturelle Anthropologie* (Orig. *Anthropologie structurale*). Bd. II. Frankfurt/M. 1975, S. 159.

132 Lévi-Strauss: *Strukturelle Anthropologie*, S. 287

133 Lévi-Strauss: *Mythos und Bedeutung*, S. 53

134 Ebd.

135 Vgl. Blumenberg: *Arbeit am Mythos*, S. 165

136 Ebd., S. 165

137 Ebd., S. 166

hochgradiger Beständigkeit ihres narrativen Kerns und ebenso ausgeprägter marginaler Variationsfähigkeit.“<sup>138</sup> Autoren aller Epochen nutzen den Alraunenmythos als Material für ihre Bearbeitungen, wobei die Abweichungen vom Original im Kontext zunehmen – variiert wird der Mythos durch das Hinzufügen und Tilgen von narrativen Elementen wie dem Schrei oder der Figuration der Alraune. Blumenberg verwendet auch die Bezeichnungen ‚Umformung‘ oder ‚Ausformung‘ des Mythos.<sup>139</sup> Die Präsenz des Mythos im kulturellen Gedächtnis erklärt Blumenberg eben durch dessen wesentlichen Eigenschaften: ein konstanter Kern und überschaubare Variierungen. Die Konsequenz aus beidem ist die Attraktivität von Mythen, „sie auch in bildnerischer oder ritueller Darstellung zu bearbeiten und wiederzuerkennen, ihre Veränderung [ergibt] den Reiz der Erprobung neuer und eigener Mittel der Darbietung“<sup>140</sup>. Was den Ursprung von Mythen angeht, sind nur Vermutungen möglich: Man kann nie wissen, wie ein Mythos entstanden ist und welche Erlebnisse seinen Inhalten zugrunde liegen, konstatiert Blumenberg. Es ist weder möglich, den Urheber, noch den Zeitpunkt ihrer Schöpfung auszumachen.<sup>141</sup> Anfang und verweigern sich einer „erweisbarer Faßbarkeit“<sup>142</sup>. Gleich einer Kopie, deren Original verloren gegangen ist, verbleibt der Ursprung von Mythen im Dunkeln. Dieses Kriterium für einen Mythos erfüllt auch die Geschichte von den Alraunen: Präzisere Angaben als eine grobe Lokalisierung im Orient lassen sich zum Ursprung dieser Geschichte nicht machen. Und auch der/die ursprüngliche/n Autor/en sind unbekannt.

Eine Aussage über den Entstehungszeitpunkt von Mythen lässt sich Blumenberg nach aber treffen: Der Mensch „[hatte] die Bedingungen seiner Existenz annähernd nicht in der Hand [...] und, was wichtiger ist, schlechthin nicht in seiner Hand glaubte“<sup>143</sup>. Blumenberg zieht zwei gegensätzliche Termini heran, um die Schöpfung von Mythen zu erklären: „*Poesie und Schrecken*“<sup>144</sup>. Poesie ist „die imaginative Ausschweifung anthropomorpher Aneignung der Welt und theomorphe[ ] Steigerung des Menschen“<sup>145</sup>, den Schrecken beschreibt Blumenberg als den „nackte[n] Ausdruck der Passivität von Angst und Grauen, von dämonischer Gebanntheit, magischer Hilflosigkeit, schlechthinniger Abhängigkeit“<sup>146</sup>. Für Blumenberg ist die „Arbeit am Mythos“ eine Bewältigungsstrategie für die existenziellen Erfahrungen des Menschen:

---

138 Ebd., S. 40

139 Vgl. ebd., S. 343

140 Ebd., S. 40

141 Ebd., S. 294

142 Ebd., S. 299

143 Ebd., S. 9

144 Ebd., S. 68

145 Ebd.

146 Ebd.

Hier wie dort, in ihren weltweiten wie zeitweisen Übereinstimmungen, zeigt der Mythos die Menschheit dabei, etwas zu bearbeiten und zu verarbeiten, was ihr zusetzt, was sie in Unruhe und Bewegung hält. Es läßt sich auf die einfache Formel bringen, daß die Welt den Menschen nicht durchsichtig ist und nicht einmal sie selbst sich dies sind.<sup>147</sup>

Den Inhalt dieser Geschichten bezeichnet Blumenberg als Ausdruck einer „Suche nach elementaren Sachverhalten des menschlichen Daseins“<sup>148</sup>. Der Mythos ist keine rationale und analysierende Erwiderung auf Fragen und Ungewissheiten, vielmehr soll er „Unbehagen und Ungenügen [...] vertreiben“<sup>149</sup>. Das begründet paradoxerweise auch ihre Persistenz bis in die säkularisierte und aufgeklärte Gegenwart, denn „wären sie Ausdruck des Mangels an Wissenschaft oder vorwissenschaftlicher Erklärung“<sup>150</sup>, hätten Mythen nach Blumenberg aus unserem kulturellen Gedächtnis verschwinden müssen. Vor diesem Hintergrund interpretiert der Autor „das Mythische als Inbegriff derjenigen Leistungen, die surrogativ nötig und möglich sind, um eine Welt zu ertragen und in einer Welt zu leben, die noch keine Theorie erschlossen hat“<sup>151</sup>: „Der Mythos ist eine Ausdrucksform dafür, daß der Welt und den in ihr waltenden Mächten die reine Willkür nicht überlassen ist.“<sup>152</sup> Geschichten wie Mythen, die um die „Weltsicherheit des Menschen“<sup>153</sup> kreisen, bezeugen, dass ein Schrecken, der in Worte gefasst wurde, bereits überwunden ist.<sup>154</sup> Die Analysen Blumenbergs zeigen, dass es sinnvoll ist, die Geschichte von den Alraunen als Mythos einzuordnen, um seine Struktur offenzulegen. Ursprung und ‚Erfinder‘ sind unbekannt und der Mythos entsteht in einer Zeit, in der Botanik und Chemie die Geheimnisse der Mandragora noch nicht offengelegt hatten. Der Mythos ist also die Blumenberg’sche Bewältigungsstrategie einer schrecklichen und geheimnisvollen Wirklichkeit, welche die Alraune evoziert.

### 1.3 Mythen als intertextuelle Akte

Tradition/Kult/Ritus, Medien/Kunst/screen sowie Intertextualität sind die Bedingungen für die Popularität von Mythen. Wie diese Tradierungsmechanismen funktionieren, soll in diesem Unterkapitel untersucht werden. Kurt Hübner merkt an, dass das Ritual das Muster ist, in dem sich der Mythos zeigt und über das er sich entwickelt hat.<sup>155</sup> Bräuche und Riten

---

147 Ebd., S. 303

148 Ebd., S. 166

149 Ebd., S. 204

150 Ebd., S. 303

151 Ebd., S. 58-59

152 Ebd., S. 50

153 Vgl. ebd., S. 152

154 Vgl. ebd., S. 41

155 Vgl. Hübner: Wahrheit des Mythos, S. 42

wurden zum soziologisch-psychologischen Fundament „für den Schutz, [...] überhaupt für Leben und Fortbestand der Gemeinschaft“<sup>156</sup>. Auch Jamme betont:

Ein weiteres wichtiges Ergebnis der ethnologischen Forschung des 20. Jh. (in Neuguinea, Nord- und Südamerika sowie Afrika) ist die Erkenntnis, dass der Mythos ein notwendiger Bestandteil des Kultus bzw. Ritus ist: Mythen treten immer im Zusammenhang mit Ritualen auf, als kognitiver Teil zu einem praktischen Vollzug, Mythen sind immer mündlicher Kommentar einer Kulthaltung.<sup>157</sup>

Dies trifft auch auf den Alraunenmythos zu. Im Mittelalter wurde die Geschichte und das Wissen um die ‚Zauberpflanze‘, über Kräuterbücher, mündlich und über Ritual und Kultus tradiert. In diesem Tradierungsmechanismus war zugleich eine besondere Warnung vor der Alraune codiert. Der Mythos wurde zum Signal, dass die Pflanze nicht wie jede andere behandelt werden darf. Heute sind diese unheimlichen Kräfte der Mandragora biochemisch und botanisch entschlüsselt.

Tragen Kult/Ritus den Mythos performativ aus der Vergangenheit in die Gegenwart, werden Medien/Kunst zu *screens*, über die der Mythos erscheinen kann und über den die Tradition der Geschichten ebenfalls erfolgt. Bis ins 20. Jahrhundert gehörte Wissen zu den Mythen zum Bildungskanon, Handbücher mit alphabetischen Registern gaben einen Überblick über das mythologische Figurenarsenal.<sup>158</sup> Die bildenden Künste sind sogar der entscheidende Filter für die Tradierung von Inhalten, wie Matuschek am Beispiel der antiken *Metamorphosen* von Ovid zeigt: „Was er bringt, findet Verbreitung. Was bei ihm nicht vorkommt, gerät in Vergessenheit.“<sup>159</sup> Diese Selektions- und Archivierungsfunktion haben Literatur und Kunst.<sup>160</sup> Sind Medien die Träger von Mythen und die Bedingung ihrer Tradition, so ist die Tradition immer ein intertextueller Akt, in dem die Vorgängerversionen von Mythen zitiert werden. Deshalb kann der Inhalt eines Mythos, wie Barthes betont, „niemals vollständig willkürlich“<sup>161</sup> sein, er „enthält zwangsläufig einen Teil Analogie“<sup>162</sup>. Im Mythos Alraune finden sich also immer „mehr oder weniger sichtbare[ ] Spuren anderer Texte“<sup>163</sup>. Eben diese intertextuellen Verweise herauszuarbeiten und zu strukturieren, ist ein weiteres Ziel der Textanalyse.

---

156 Ebd.

157 Christoph Jamme: Mythos und Ethnologie. In: ders., Matuschek: Handbuch der Mythologie, S. 28-31, hier S. 30.

158 Vgl. Stefan Matuschek: Mythos und Kunst. In: Jamme, ders.: Handbuch der Mythologie, S. 42-51, hier S. 45.

159 Matuschek: Mythos und Kunst, S. 44

160 Vgl. ebd.

161 Roland Barthes: Mythen des Alltags (Orig. *Mythologies*). Übers. von Horst Brühmann. Frankfurt/M. 2010, S. 108.

162 Barthes: Mythen des Alltags, S. 108

163 Lily Tonger-Erk und Frauke Berndt: Intertextualität. Eine Einführung. Berlin 2013, S. 7.

## 2. Phantastik

Figuren wie Sirenen, Golem, Kobolde, Vampire, Gargoyles oder eben auch Alraunen bilden nicht nur das Zentrum von Mythen, sondern weisen sich als Figuren dadurch aus, dass sie in der Realität nicht existieren. Keiner hat je eine Alraune mit eigenen Augen gesehen, obwohl sie die Literatur des langen 19. Jahrhunderts bevölkern, sodass es sie – in den dort entworfenen Welten – eben durchaus gibt. Will man sich freilich nicht in ontologische Probleme verstricken, will man Alraunen also nicht lediglich als fiktionale Wesen bestimmen, die wie andere erfundene Wesen nicht real sind, dann lässt sich mit Niklas Luhmann eine einfache formale Differenz zwischen Welten ohne und Welten mit Alraunen aufmachen. Denn systemtheoretisch argumentiert, existieren die Figuren in der „reale[n] Realität“<sup>164</sup> nicht, in der „fiktionalen[n] Realität“<sup>165</sup> existieren sie aber sehr wohl:

Reale Realität – das sind die tatsächlich existierenden Personen und Verhältnisse. Fiktionale Realität – das sind Sachverhalte, die ihre Glaubwürdigkeit allein dem Text verdanken, aber trotzdem einen Sinn geben, der im alltäglichen Leben etwas besagt.<sup>166</sup>

Genau diesen Widerspruch der Systeme spiegelt der Begriff der Phantastik. Phantastische Welten sind daher ganz einfach solche, in denen „die Naturgesetze verletzt werden“<sup>167</sup>. Lachmann hebt auf die spezifische Repräsentationslogik der Phantastik ab, die sie als Schreibweise definiert, die auf „referentielle Absicherungen“<sup>168</sup> verzichtet. Alraunen existieren nur medial vermittelt und eröffnen damit einen semiotischen Spielraum. Zirkulieren die grundsätzlich weniger tabuisierten Themen der Welt – wie z. B. Menschen, Götter, Schicksal, Krieg – über den Mythos beständig im kulturellen Gedächtnis, scheint die Phantastik vor allem als *screen* verdrängter, vergessener und unbewusster Inhalte der realen Realität zu fungieren:

Das Phantasma usurpiert den Platz, den die vernünftige Bewältigung der Wirklichkeit innehat, indem es das Ungesehene, Ungedachte, Undarstellbare und Unsagbare diktatorisch vorführt.<sup>169</sup>

---

164 Niklas Luhmann: Schriften zu Kunst und Literatur. Hg. von Niels Werber. Frankfurt/M. 2008, S. 381.

165 Luhmann: Schriften zu Kunst und Literatur, S. 381

166 Ebd.

167 Uwe Durst: Theorie der phantastischen Literatur. 2. Aufl. Berlin 2010, S. 29.

168 Renate Lachmann: Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte. Frankfurt/M. 2002, S. 31.

169 Lachmann: Erzählte Phantastik, S. 14

Parallelen zwischen Phantastik und Mythos lassen sich insofern ziehen, als dass auch phantastische Figuren oft auf ihre Vorgängerversionen verweisen. Phantastik ist, wie Markus May anführt, immer schon eine „intertextuelle und intermediale Allusions- und Zitatkunst“<sup>170</sup> gewesen, die sich auf bereits existierende Kunstwerke, Texte, Diskurse, Themen und Motive bezieht. Eben diese Kunstwerke sind auch das Reservoir an Narrativen und Bildern, aus dem die Phantastik schöpft.<sup>171</sup>

## 2.1 Relation von Phantastik und Realität

In diesem Unterpunkt wird analysiert, inwiefern Realität und Phantastik als komplementäre Systeme verstanden werden können. Innerhalb der fiktionalen Welt sind phantastische Geschichten wahr, obwohl sie nicht den Anspruch erheben, außerhalb der fiktionalen Welt, d. h. in der realen Welt, wahr zu sein.<sup>172</sup> Phantastik setzt also den Vergleich zwischen der einen und der anderen Realität voraus, deren Widerspruch die spezifische Fiktionalität der phantastischen Literatur begründet. Denn obwohl das Phantastische von den Naturgesetzen befreit ist, kann es nicht ohne den Vergleich mit der realen Welt an Kontur gewinnen, sodass Lachmann von einer „parasitäre[n] Abhängigkeit“<sup>173</sup> spricht. Davon zeugen die phantastischen Figuren, die sich als Mischwesen durch eine für die Phantastik konstitutive Hybridität auszeichnen. Einerseits sind sie aus Elementen der realen und der fiktionalen Realität zusammengesetzt, andererseits überschreiten sie ständig die Grenzen, welche die implizite Anwesenheit der realen in der fiktionalen Welt setzen und stellen dabei die Gesetze der fiktionalen Realität in Frage:

Die Wandlungen von lebendig in tot – und umgekehrt, von menschlich in nicht-menschlich, in Mineral, Pflanze, Tier oder Stern, wie sie entweder von Göttern und Magiern verursacht werden oder einem inneren Impuls des Menschen folgend sich vollziehen, sind vom phantastischen Text spektakulär in Gang gesetzte Grenzüberschreitungen, die der Text selbst als Beunruhigung der Ordnung, Inversion geltender Annahmen über die menschliche Natur vorführt.<sup>174</sup>

Ausgehend von diesen Ergebnissen zur Relation von Phantastik und Realität wird eine Frage der Textanalysen sein, ob Alraunen eben für solche Grenzüberschreitungen und narrative Störfeuer eingesetzt werden.

---

170 Markus May: Phantastik und/als Kultur: Versuch einer Relationierung. In: Wiebke Amthor und Almut Hille und Susanne Scharnowski (Hg.): *Wilde Lektüren. Literatur und Leidenschaft*. Festschrift für Hans Richard Brittnacher zum 60. Geburtstag, Bielefeld 2012, S. 17-34, hier S. 27.

171 Vgl. May: Phantastik und/als Kultur, S. 27

172 Vgl. Frank Weinreich: *Fantasy*. Einführung. Essen 2007, S. 32-33.

173 Lachmann: *Erzählte Phantastik*, S. 10

174 Ebd., S. 7

Die Phantastik hat im Laufe der Zeit Subgenres ausgebildet wie Fantasy, Märchen, Schauerroman, Horror und Science Fiction.<sup>175</sup> Die Geburtsstunde der modernen phantastischen Genre datiert die Forschung auf das 18. Jahrhundert, in dem eine epochale Zäsur stattfand: Standen phantastische Figuren wie die Alraunen zunächst für das Übernatürliche, wurde dieses Konzept insofern psychologisiert, als die Figuren vor dem Horizont der Aufklärungsanthropologie nun das Widernatürliche, das Unbewusste und das Unmögliche verkörperten.<sup>176</sup> Die Karriere der phantastischen Literatur im langen 19. Jahrhundert bildet die Kehrseite einer Episteme, die „mehr oder weniger von der Unmöglichkeit von Wundern überzeugt“<sup>177</sup> war. Die Aufklärung wurde zur Voraussetzung der Entstehung der Phantastik, wie auch Ursula Kocher anführt:

Ein exklusives Konzept moderner Phantastik [...] unterstellt, dass eine aufgeklärte, säkularisierte Welt die Norm vorgibt, von der abgegrenzt werden kann, was nicht logisch-empirisch überprüfbar ist. Damit setzt das Phantastische einen Säkularisierungsprozess [...] voraus und es darf in der Frühen Neuzeit keine phantastische Literatur, zumindest keine eigenständige Gattung phantastischen Erzählens geben.<sup>178</sup>

Am *Fin de Siècle* spielen darüber hinaus auch „Untergangsängste und -sehnsüchte“<sup>179</sup> bei der Konzeption von phantastischen Figuren wie Alraunen eine wichtige Rolle.

Während Aufklärung und Säkularisierung den geistesgeschichtlichen Hintergrund der Phantastik bilden, betont Lachmann den ästhetischen. Sie zeigt, dass die Einbildungskraft in phantastischen Texten im Spannungsfeld zwischen Darstellung und Entstellung verfährt, was die ästhetische Ambivalenz der Phantastik und ihre Akzeptanz zur Folge hat:

Dabei geht es zum einen um eine Wertung, die das Exzentrische und Transgressive der Phantastik zu kanalisieren versucht, zum andern um deren Legitimierung. Während letztere die Entfesselung der Einbildungskraft und die

---

175 Vgl. hierzu zum Beispiel das Handbuch von Brittnacher und May, in dem die phantastischen Genres erläutert werden. (Hans Richard Brittnacher und Markus May (Hg.): Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart 2013.)

176 Vgl. Lachmann: Erzählte Phantastik, S. 14

177 Roger Caillois: Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction (Orig. L'image fantastique). In: Rein A. Zondergeld (Hg.): Phaicon I. Almanach der Phantastischen Literatur, Frankfurt/M. 1974, S. 44-83, hier S. 48.

178 Ursula Kocher: Frühe Neuzeit. Deutschland. In: Brittnacher, May: Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch, S. 19-23, hier S. 19.

179 Peter Sprengel: Symbolismus, Fin de siècle und klassische Moderne. Deutschland und Österreich. In: Brittnacher, May: Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch, S. 132-136, hier S. 132.



exzessive Produktion von Bildern poetologisch stimuliert, trägt deren Zähmung Züge des Bildersturms, Züge eines poetologischen Ikonoklasmus.<sup>180</sup>

Die semantischen Privilegien und Freiheiten der Phantastik, die eine „Begegnung der Kultur mit dem Vergessenen“<sup>181</sup> ermöglichen, und ihr provokativer Charakter gründen darin, dass sie sich den Normen des „fiktionalen Diskurs[es], den eine Kultur toleriert“<sup>182</sup> nicht beugt. Mit Julia Kristevas Theorie können phantastische Figuren wie Alraunen deshalb auch als *abject* bezeichnet werden: Das *abject* „lies outside, beyond the set, and does not seem to agree to the latter's rules of the game“<sup>183</sup> und „disturbs identity, system, order“<sup>184</sup>. Es ist das, „what does not respect borders, positions, rules“<sup>185</sup>. Das *abject* bedroht und überschreitet also Grenzen. Gleichzeitig verweist Kristeva darauf, dass ein vollständiger Ausschluss von dem, was kulturell verworfen ist, gar nicht möglich ist.<sup>186</sup> Wie das *abject* sind auch Alraunen gleichzeitig Teil/Nicht-Teil der Kultur.

## 2.2 Phantastik bei Roger Caillois und Tzvetan Todorov

Die Opposition „zwischen dem Exzeß der Phantastik und der kontrollierten Lizenz, die sich jeder fiktionale Diskurs einräumt, wird im dualistischen Widerspiel von unwirklich/wirklich, fremd/eigen, anders/identisch im phantastischen Text ausgetragen“<sup>187</sup>, betont Lachmann. Das Phantasma selbst wird auf Textebene auf diese Fragen untersucht.<sup>188</sup> Diese Auseinandersetzung ist auch genreabhängig, wie Roger Caillois anführt. Im Märchen ist das Wunderbare Bestandteil der narrativen Welt und sorgt deshalb nicht für Konflikte, Irritationen oder Bestürzung.<sup>189</sup> „Das Phantastische dagegen offenbart ein Ärgernis, einen Riß, einen befremdenden, fast unerträglichen Einbruch in die wirkliche Welt.“<sup>190</sup> In der fiktionalen Welt ist es als „eine[ ] verbotene[ ] Aggression“<sup>191</sup> zu bewerten, die alle Regeln in Frage stellt und zerstört. Das Phantastische wirkt deshalb auch bedrohlich und sorgt, anders als Märchenfiguren, für Entsetzen und Schauder.<sup>192</sup>

---

180 Lachmann: Erzählte Phantastik, S. 30

181 Ebd., S. 11

182 Lachmann: Erzählte Phantastik, S. 10

183 Julia Kristeva: Powers Of Horror. An Essay on Abjection. Übers. Von Leon S. Roudiez. New York 1982, S. 2

184 Ebd., S. 4

185 Ebd.

186 Vgl. ebd., S. 2: „And yet, from its place of banishment, the abject does not cease challenging the master.“

187 Lachmann: Erzählte Phantastik, S. 38

188 Vgl. ebd.

189 Vgl. Caillois: Das Bild des Phantastischen, S. 45

190 Ebd.

191 Ebd., S. 46

192 Vgl. ebd., S. 48

Auch Todorov analysiert das Phantastische über die Gegenüberstellung von Realität und Imaginiertem.<sup>193</sup> Dieses bricht nicht in eine Märchenwelt ein, sondern in die fiktionale Realität, die an sich nicht sonderbar ist:

Wir sehen uns ins Zentrum des Fantastischen geführt. In einer Welt, die durchaus die unsere ist, die, die wir kennen, eine Welt ohne Teufel, Sylphiden oder Vampire, geschieht ein Ereignis, das sich aus Gesetzen eben dieser vertrauten Welt nicht erklären läßt. Der, der das Ereignis wahrnimmt, muß sich für eine der zwei möglichen Lösungen entscheiden: entweder handelt es sich um eine Sinnestäuschung, ein Produkt der Einbildungskraft, und die Gesetze der Welt bleiben, was sie sind, oder das Ereignis hat wirklich stattgefunden, ist integrierender Bestandteil der Realität.<sup>194</sup>

Das Phantastische ist nach Todorov eben über den „Moment dieser Ungewißheit“<sup>195</sup> definiert. Es ist, führt der Autor weiter aus, die „Unschlüssigkeit, die ein Mensch empfindet, der nur die natürlichen Gesetze kennt und sich einem Ereignis gegenübersteht, das den Anschein des Übernatürlichen hat“<sup>196</sup>:

Es gibt eine unheimliche Erscheinung, die man auf zweierlei Weise erklären kann, nämlich entweder aus natürlichen Ursachen oder aber aus übernatürlichen. Die Möglichkeit der Unschlüssigkeit angesichts dieser Alternativen schafft die Wirkung des Fantastischen.<sup>197</sup>

Wenn der Mensch sich für das Übernatürliche entscheidet, tritt er in ein anderes Genre ein, „in das des Unheimlichen oder das des Wunderbaren“<sup>198</sup> und verlässt damit das Phantastische. Wörtlich heißt es bei Todorov:

Wenn er sich dafür entscheidet, daß die Gesetze der Realität intakt bleiben und eine Erklärung der beschriebenen Phänomene zulassen, dann sagen wir, daß dieses Werk einer anderen Gattung zugehört: dem Unheimlichen. Wenn er sich im Gegenteil dafür entscheidet, daß man neue Naturgesetze anerkennen muß, aus denen das Phänomen dann erklärt werden kann, so treten wir in die Gattung des Wunderbaren ein.<sup>199</sup>

Diese Differenzierung zwischen Wunderbaren und Phantastischen, den damit verbundenen Genres und den daraus variierenden Reaktionen auf Alraunen als Inventar der narrativen

---

193 Vgl. Tzvetan Todorov: Einführung in die fantastische Literatur (Orig. Introduction à la littérature fantastique). Übers. von Karin Kersten und Senta Metz und Caroline Neubaur. Berlin 2013, S. 33.

194 Todorov: Einführung in die Phantastische Literatur, S. 34

195 Ebd.

196 Ebd.

197 Ebd., S. 35

198 Ebd., S. 34

199 Ebd., S. 50

Welt zeigt sich auch an den Texten meiner Dissertation. Der Epochenwechsel von Romantik in die Moderne markiert eben genau diese unterschiedliche Bewertung von Alraunen: In den romantischen Kunstmärchen bei Tieck und Fouqué sowie bei Arnim und Droste-Hülshoff lösen die Wurzeln kein Erstaunen mehr aus, bei Ewers hingegen ist die Hauptfigur eingebettet in eine reale Welt, in der Alraune eben diesen Riss markiert und repräsentiert, über den das Phantastische in die fiktionale Welt eindringt, um dort Reaktionen wie Erstaunen, Schock oder Ungläubigkeit auszulösen. Die Figuren schwanken dabei permanent, ob Alraune und das Geschehen in den Bereich des Phantastischen gehören oder einfach Zufall sind.

### 2.3 Wissen *avant la lettre*

Indem die phantastische Figur „als Träumer, Halluzinierender, Wahnsinniger, Monster auftritt“<sup>200</sup>, durchquert sie die Enzyklopädie des langen 19. Jahrhunderts. Gerade weil es sie in der realen Realität nicht gibt, ist sie in der fiktionalen Realität ein Produkt von Diskursen, die sie überhaupt erst hervorbringen. Der Gedanke eines produktiven Diskurses geht auf Michel Foucault zurück. Der Autor weist darauf hin, dass juristische Machtregime die Subjekte, die sie schließlich repräsentieren, zuerst auch produzieren. Die Macht, die den Diskurs hervorbringt und bestimmt, ist folgerichtig nicht nur repressiv, sondern auch produktiv: „Der Diskurs befördert und produziert Macht; er verstärkt sie, aber er unterminiert sie auch, er setzt sie aufs Spiel, macht sie zerbrechlich und aufhaltsam.“<sup>201</sup> Ausgehend von der Annahme, dass die Allegorie immer schon eine bestimmte Aufgabe hatte, nämlich die, den Mythos an seine Epoche und seinen geistesgeschichtlichen Kontext zu adaptieren, „daß die mythischen Gestalten und ihre Handlungen in historische, philosophische oder auch theologische Dogmen übersetzt wurden“<sup>202</sup>, lassen sich Alraunen als Allegorien ihrer Zeit und Produkte der jeweiligen zeitgenössischen Diskurse und Bezugssysteme begreifen. Sie verweisen damit auf etwas Anderes als auf sich selbst und repräsentieren oft Wissen *avant la lettre*. Diese Referenzlosigkeit gilt insbesondere für die Alraunen, die man – so wie es Ernesto Laclau in *Emancipation(s)* (1996) semiotisch formuliert – als leere Zeichen verstehen kann: „Ein leerer Signifikant ist genau genommen ein Signifikant ohne Signifikat.“<sup>203</sup> Bei Laclau tritt diese Leere immer dann in Erscheinung, wenn die Grenze des Systems bzw. genauer

200 Lachmann: Erzählte Phantastik, S. 9

201 Michel Foucault: Sexualität und Wahrheit (Orig. Histoire de la sexualité). Übers. von Ulrich Raulff und Walter Seitter. Bd. 1. Der Wille zum Wissen (Orig. La volonté de savoir). Frankfurt/M. 1983, S. 122.

202 Luc Brisson: Einführung in die Philosophie des Mythos. Bd. I. Antike, Mittelalter und Renaissance. Darmstadt 1996, S. 2.

203 Ernesto Laclau: Emanzipation und Differenz (Orig. Emancipation(s)). Übers. von Oliver Marchart. Wien 2013, S. Fu65.

gesagt: die Grenze des Wiss- und Darstellbaren notwendigerweise überschritten werden muss, weil es neues Wissen, aber keine Begriffe dafür gibt. Der Autor führt daher aus,

[...] daß echte Grenzen nie neutrale Grenzen sein können, sondern einen Ausschluss voraussetzen. Eine neutrale Grenze wäre eine, welche essentiell mit dem zusammenhinge, was an ihren beiden Seiten liegt: und diese beiden Seiten wären einfach voneinander unterschieden. Wenn eine bezeichnende Totalität aber genau ein System von Differenzen ist, dann bedeutet das, daß beide Teil desselben Systems sind und daß die Grenzen zwischen den beiden nicht die Grenzen des Systems sein können. Im Fall einer Ausschließung haben wir dagegen authentische Grenzen, da die Aktualisierung dessen, was jenseits der Grenze der Ausschließung liegt, die Unmöglichkeit dessen beinhaltet, was diesseits der Grenze liegt. Wahre Grenzen sind immer antagonistisch.<sup>204</sup>

Dabei erzeugt genau solche Differenzen Identität:

Ein erster Effekt der ausschließenden Grenze ist, daß sie eine essentielle Ambivalenz in das von solchen Grenzen gebildete System von Differenzen einführt. Einerseits hat jedes Element des Systems nur insofern eine Identität, als es von den anderen verschieden ist. Differenz = Identität.<sup>205</sup>

Laclau weist auf das bedrohliche Potenzial hin, das von dem Ort außerhalb der Kultur ausstrahlt. Das, was jenseits der Grenze liegt und somit das System definiert und aufrechterhält, kann verurteilt oder sogar als Bedrohung aufgefasst werden.<sup>206</sup>

## 2.4 Genre des Liminalen und Extremen

Die Phantastik ruft auch deshalb ambivalente Reaktionen hervor, weil sie eine Trägerin des Extremen ist, wie Lachmann ausführt: „Ihr anthropologisches Projekt lässt ein Menschenbild der Exzentrik, Anomalie und beunruhigenden Devianz hervortreten.“<sup>207</sup> Mit der Transgression von realer zu fiktionaler Welt gehen daher in der Phantastik ethische Grenzüberschreibungen einher. Phantastische Figuren wie Alraunen machen sich moralischer Ausschweifungen verdächtig und kollidieren mit den Regelsystemen anderer Diskurse: „Gerade im Hinblick auf die Phantastik als einen kulturellen Modus ist das Spannungsverhältnis zwischen Regelkonvergenz und Regelbruch ein konstitutives Element [...]“<sup>208</sup> Was Freud in *Das Unbehagen in der Kultur* (1930) als Hilfskonstruktionen bezeichnet, um ein Le-

---

204 Laclau: Emanzipation und Differenz, S. 65-66

205 Ebd., S. 67

206 Vgl. ebd., S. 68

207 Lachmann: Erzählte Phantastik, S. 7

208 May: Phantastik und/als Kultur, S. 18

ben zu ertragen, das „zu schwer für uns [ist]“<sup>209</sup>, beschreibt Lachmann als „Wiedergutmachung von Mängeln, die aus den Zwängen der faktischen Kultur entstehen“<sup>210</sup>.

Wie andere phantastische Figuren konfrontieren auch Alraunen die Kultur mit deren Ängsten und Verwerfungen, Wünschen und Begierden. Die Begegnung mit phantastischen Geschöpfen drängt Figuren deshalb „in ein liminales Stadium“<sup>211</sup>, das diese überstehen oder an dem sie zerbrechen wie Christian in Tiecks *Runenberg*. Außergewöhnliche oder sogar skandalöse Elemente der phantastischen Literatur sind daher das Wunderbare, Rätsel, Abenteuer, Mord, Inzest und sexuelle Gewalt und die Wiederbelebung von Toten.<sup>212</sup> Clemens Ruthner zählt Krankheit/Sterben, Gewalt/Verbrechen, Sexualität, Drogen/Rausch, Mystik/Entrückung, Wahnsinn, das Weltall, künstliches Leben (Natur – Technik) sowie Monstren und Gespenster<sup>213</sup> zu den ausgegrenzten Phänomenen einer Kultur, für welche die Phantastik zum *screen* wird.<sup>214</sup> Die Phantastik eines Textes kann aber auch abgemildert und motiviert werden, indem sich der Text „auf Positionen wie Halluzination, Traum, Wahnsinn“<sup>215</sup> zurückzieht, also, wie Lachmann konstatiert, „auf eine quasi-rationalistische Erklärung für den Auftritt des Fremden“<sup>216</sup>. Doch nicht jeder Text dekonstruiert seine beunruhigenden Elemente als Spuk oder Phantasie, sodass das „Scheitern zweifelsfreier Setzungen“<sup>217</sup> vorgeführt wird. Dieses Wechselspiel der Deutungen auf Textebene, ob die Alraune wirklich magische Kräfte hat oder nicht, findet sich vor dem säkularen geistesgeschichtlichen Hintergrund vor allem in Ewers’ Roman *Alraune* von 1911.

Das Fremde, das mithilfe der Phantastik dargestellt wird, ist dabei keineswegs nur destruktiv, sondern ambivalent. Einerseits wirkt es bedrohlich, andererseits erzeugt es eine „Verheißung von Alterität“<sup>218</sup>. Die Phantastik zeigt nicht nur das, was verdrängt wurde, sondern auch potenzielle Alternativen der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft und damit Parallel- und Gegenwelten. Dergestalt entwirft sie eine alternative „Meta-Anthropologie oder Anti-Anthropologie“<sup>219</sup>, in welcher der phantastische Mensch „Agent

---

209 Sigmund Freud: Das Unbehagen in der Kultur (1930 [1929]). In: Ders. Studienausgabe. Bd. IX. Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion. Hg. von Alexander Mitscherlich und Angela Richards und James Strachey. 5. Aufl. Frankfurt/M. 1989, S. 191-270, hier S. 207.

210 Lachmann: Erzählte Phantastik, S. 11

211 Clemens Ruthner: Phantastik und/als Liminalität. In: Amthor, Scharnowski, Hille: Festschrift für Hans Richard Brittnacher, S. 35-52, hier S. 50.

212 Vgl. Lachmann: Erzählte Phantastik, S. 10

213 Vgl. Ruthner: Phantastik und/als Liminalität, S. 49

214 Vgl. Lachmann: Erzählte Phantastik, S. 9

215 Ebd., S. 83

216 Ebd.

217 Ebd., S. 97

218 Ebd., S. 9

219 Ebd.

und Patient“<sup>220</sup> wird. Mythologie und damit auch phantastische Literatur eröffnen Freiräume, vor allem, wenn es um die Darstellung von Erotik geht.<sup>221</sup> Die Kunst wird zu einer Sprache des verbotenen Sexes, der dem Gesetz einer „Nichtexistenz, Nichtkundgabe und Schweigenmüssen“<sup>222</sup> unterworfen ist, wie Foucault anführt. Auch die literarische Phantastik war und ist ein Rahmen, innerhalb dessen das Sprechen und Modellieren von Sexualität in besonderem Maße möglich und legitim ist. Dabei wird sexuelles Wissen nicht nur verhandelt, sondern hergestellt, indem alternative Entwürfe aufgezeigt werden. Literatur reflektiert das Sprechen über tabuisiertes Wissen also nicht nur, sondern ist auf dem Gebiet der Phantastik in besonderem Maße selbst produktiv. Anders gesagt: Die Phantastik war und ist eine Vorreiterin, was das Thematisieren von Sexualität angeht. Der Gebrauch der Alraune als Aphrodisiakum legt nahe, dass ihr Auftreten in Texten auch mit einer erotischen Symbolik verbunden ist. Dies wird im analytischen Teil zu prüfen sein.

---

220 Ebd.

221 Vgl. Matuschek: Mythos und Kunst, S. 47

222 Foucault: Der Wille zum Wissen, S. 105

### 3. Repräsentation

Phantastische Figuren haben keine Referenz in der realen Realität. Sie stehen als Signifikante für Inhalte, die einen semiotischen Stellvertreter verlangen, um in Erscheinung zu treten. Phantastische Figuren sind also Repräsentationen von etwas Anderem als sich selbst. Die Phantastik ist ein „Modus kultureller Repräsentation“<sup>223</sup>. In diesem Kapitel soll der Mechanismus, der Repräsentationen zugrunde liegt, analysiert und die Frage gestellt werden, worin die Persistenz phantastischer und damit repräsentativer Figuren wie Alraunen motiviert ist. Die theoretische Auseinandersetzung mit der Repräsentation erfolgt auf Basis der Texte von Elisabeth Bronfen. Bronfen fokussiert den weiblichen Körper als präferierte Trope unserer Kultur, die von ihm losgelöste Inhalte repräsentiert.<sup>224</sup> Die Ergebnisse sind nicht nur sinnvoll, um das Wesen der Repräsentation *en général* zu analysieren und damit die Frage stellen, weshalb Alraunen als phantastische Figuren Signifikanten für diverse Signifikate sind. Sondern auch, um zu fragen, weshalb in einigen Werken meines Textkorpus (Tieck, Ewers) mythische und stereotype Frauenfiguren auftreten und für welche Inhalte diese stehen. Eine Unterkategorie des Frauenkörpers als Trope ist die schöne weibliche Leiche, die ebenfalls bei Ewers auftaucht (Alraune fällt am Ende des Romans vom Dach), und deren kulturwissenschaftliche Analyse dieses Kapitel zu Repräsentation abschließt.

In Rekurs auf W. J. T. Mitchell weist Bronfen darauf hin, dass phantastische Elemente (zu denen auch Alraunen gehören) „nie in Isolation, sondern als Teil eines ganzen semiotischen Netzwerkes, eines kulturell geregelten Kodes“<sup>225</sup> entstehen. Aleida Assmann betont, dass phantastische Figuren wie Allegorien „[...] Kopfgeburten [sind]: Sie entspringen der begrifflichen oder künstlerischen Phantasie als synthetische Konstrukte, die ebenso künstlich sind wie Schriftzeichen.“<sup>226</sup> Auf die Fragen, woher denn der Körper einer phantastischen/repräsentativen Figur kommt, „der dem abstrakten Gedanken den Schein eigenständiger Lebendigkeit verleiht“<sup>227</sup> und von wem „das Fleisch der allegorischen Gestalten entliehen [ist]“<sup>228</sup>, lassen sich zwei Antworten geben: Zum einen nehmen phantastische Gestalten Anleihen aus der Realität (z. B. bei den Alraunen die Wurzel der

---

223 May: Phantastik und/als Kultur, S. 17

224 Elisabeth Bronfen: Weiblichkeit und Repräsentation – aus der Perspektive von Semiotik Ästhetik und Psychoanalyse. In: Renate Hof und Hadumod Bußmann (Hg): Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften. Stuttgart 1995, S. 408-445.

225 Bronfen: Weiblichkeit und Repräsentation, S. 422

226 Aleida Assmann: Das Wissende und die Weisheit – Gedanken zu einem ungleichen Paar. In: Sigrid Schade und Monika Wagner und Sigrid Weigel (Hg): Allegorien und Geschlechterdifferenz. Köln/Weimar/Wien 1994, S. 11-25, hier S. 11.

227 Assmann: Das Wissende und die Weisheit, S. 11

228 Ebd.

Mandragora) – wobei neben genuinen imaginativen Schöpfungen auch hybride Monster erschaffen werden – zum anderen werden real existierende Körper zu Repräsentationen fremder Inhalte stilisiert wie die Frau. Silvia Bovenschen hat auf das asymmetrische Verhältnis von der Imago Frau und den historischen und realen Subjekten Frauen hingewiesen und in *Die imaginierte Weiblichkeit* unter den Begriffen „Schattenexistenz und Bilderreichtum“<sup>229</sup> verschlagwortet:

Es ist wiederum nur *ein* Moment des Literarischen, in dem das Weibliche diese Bedeutung erlangen konnte: nur in der Fiktion, als Ergebnis des Phantasierens, des Imaginierens, *als Thema* ist es üppig und vielfältig präsentiert worden; als Thema war es eine schier unerschöpfliche Quelle künstlerischer Kreativität; als Thema hat es eine große literarische Tradition.<sup>230</sup>

### 3.1 Die Frau als Repräsentation

Der Frauenkörper wird zum Symbol, das fremde Inhalte repräsentiert. Bronfen untersucht die Mechanismen dieser Neukodierungen. Sie unterscheidet zwei Formen von Repräsentieren: Zum einen die politische Repräsentation, also das Vertreten von Staaten durch z. B. Politiker in der Öffentlichkeit, und zum anderen in Rekurs auf Gayatri Chakravorty Spivak im ästhetischen und philosophischen Sinne als ein „Wiedergegenwärtigmachen, als Wiedergeben, Vergegenwärtigen, Vorstellen, Darstellen“<sup>231</sup>. Und W. J. T. Mitchell gibt die Definition: „Representation is always *of* something or someone, *by* something or someone, *to* someone.“<sup>232</sup> Der Frauenkörper fungiert dabei als eine symbolische Repräsentation, da die Beziehung von Signifikant (Frauenkörper) und Signifikat (Repräsentierten) auf einer „willkürlichen, aber kulturell tradierten Beziehung“<sup>233</sup> beruht. Folgerichtig ist die Frau ein „Signifikant mit gleitenden Signifikaten und keinem empirischen Referenzpunkt“<sup>234</sup>, der Diskurse, Bezugssysteme und Begriffe repräsentiert, die von historischer und realer Weiblichkeit entkoppelt sind. Bronfen spricht deshalb auch von einer „überdeterminierte[n] Kodierung“<sup>235</sup> des weiblichen Körpers. Voraussetzung für repräsentative Weiblichkeit ist die Tilgung des Subjekts, genauer „die Abwesenheit des realen Körpers der Frau bzw. der em-

---

229 Silvia Bovenschen: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt/M. 1979, S. 17.

230 Bovenschen: *Die imaginierte Weiblichkeit*, S. 17

231 Elisabeth Bronfen bezieht sich dabei auf Gayatri C. Spivak: *Can the Subaltern Speak? Speculations on Widow Sacrifice*. In: Cary Nelson and Lawrence Grossberg (Hg.): *Marxism and the Interpretation of Culture*. London 1988, S. 271-331. (Vgl. Bronfen: *Weiblichkeit und Repräsentation*, S. 409)

232 W. J. T. Mitchell, *Representation*. In: Frank Lentricchia und Thomas McLaughlin (Hg.): *Critical Terms for Literary Study*. Chicago 1990, S. 12. Zitiert nach Bronfen: *Weiblichkeit und Repräsentation*, S. 422.

233 Bronfen: *Weiblichkeit und Repräsentation*, S. 422

234 Ebd., S. 411-412

235 Ebd., S. 429



pirischen Frau als Referenzpunkt<sup>236</sup>. Die Umkodierung erfolgt in einer patriarchalischen Matrix und ist mit männlichem Begehren verknüpft, wie Bronfen in Rekurs auf Teresa De Lauretis anführt: Repräsentationen über den Signifikanten und die Referenz Frau dienen „oft als Spiegel und Projektionsfläche“<sup>237</sup> maskuliner Wünsche, welche die Motivation für Imagines sind. Frauenkörper werden zu Signifikanten für Erotik, (maskuline) sexuelle Wünsche, aber auch für Mütterlichkeit bzw. die Erinnerung an den mütterlichen Körper.<sup>238</sup> Solche Repräsentationen in Form stilisierter Frauen sind, so Bronfen, „Ursprung, Voraussetzung und Telos“<sup>239</sup> für Erzählungen und Mythen, die über ihre Tradition das Weiterleben einer Gesellschaft konstituieren. Auch hieraus lässt sich ein wichtiger Aspekt für die Textanalyse ableiten: Welche (maskulinen) Wünsche werden von Alraunen bzw. den Frauenfiguren repräsentiert?

### 3.2 Topoi des Liminalen

Die Frau wird zur Repräsentation des Liminalen und Extremen und oszilliert zwischen paradoxen Polen wie Begehren/Ablehnung, Angst/Sehnsucht, Gefahr/Glück. Als Kippmotiv und Doppelsymbol für Eros/Tod fungiert sie einerseits als Imago für „intakte, vollkommene, makellose Schönheit bzw. für Unsterblichkeit“<sup>240</sup>, andererseits als „Stellvertreterin für jegliche Art der Kastration, d. h. des körperlichen Zerfalls, der Mutabilität, der Sterblichkeit“<sup>241</sup>. Als mythopoetische Figur ist ihr Schicksal stellvertretend sinn- und gemeinschaftsstiftend:

In vielen kulturellen Mythen – den Geschichten, die wir uns erzählen, um überleben zu können – ist die Reduktion der Frau zur ökonomischen und semiotischen Ware [...] Voraussetzung sowohl für die Erhaltung existierender kultureller Normen und Werte als auch für deren regenerative Modifikation.<sup>242</sup>

Folgerichtig dient das Opfer der tugendhaften Frau der Gesellschaftskritik, eine Opferung der gefährlichen Frau hat eine stabilisierende Funktion:

Weil kulturelle Mythen im Gegensatz zum gewöhnlichen Alltag die Weiblichkeit mit jener Bedeutungstriade ausstatten, die ich Mortalität-Mütterlichkeit-Materialität genannt habe, versichert gerade der Tod einer weiblichen Heldin in der Literatur oder auf der Bühne das Überleben der Familie und der Gemeinde. Dieses Sterben [...] löst gleichzeitig eine Viel-

---

236 Ebd., S. 420

237 Ebd., S. 412

238 Vgl. ebd., S. 429

239 Ebd., S. 421

240 Ebd., S. 438

241 Ebd.

242 Ebd., S. 418

zahl von Erwartungen aus, die die Bedeutung der Verstorbenen für ihre Nachwelt festlegen, die Überlebenden von jeglicher Schuld an deren Tod entlasten und gleichzeitig ihre eigene Nähe vom Tod abzuwenden erlauben.<sup>243</sup>

Der zur Trope umfunktionierte Frauenkörper wird zur Bewältigungsstrategie von Urängsten, Abstrakta und Erfahrungen wie Sterben und Tod, die nur über eine Symbolsprache kommuniziert werden können. Die kollektiven Ängste und Wünsche verdichten sich in einem psychologisch-semiotischen Prozess zu Stereotypen von Weiblichkeit und zu einem Körper, „an dem Ängste, entstanden aus der Spannung zwischen Kontrolle und Ohnmacht, Gestalt annehmen“<sup>244</sup>. Er wird zur Projektionsfläche des Ringens von Sicherheit und Kontrolle.<sup>245</sup> Bronfen widmet sich in ihrer Habilitationsschrift *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*<sup>246</sup> einem kulturell prominenten Körper: der schönen weibliche Leiche. Sie liest diese Allegorie aus psychoanalytischer Perspektive, als Ausdrucksform von „Wünsche[n], Ängste[n], vielleicht Sehnsüchte[n]“<sup>247</sup>, allerdings in „verschlüsselter, verschobener und übertragener Form“<sup>248</sup>. Die unbelebte Frau wird zur Trope des Todes, zum Sinnbild einer Vorstellung und des Sterbens als einem Erlebnis, das sich außerhalb der eigenen Erfahrung an der „Grenze des Repräsentierbaren“<sup>249</sup> befindet. Über die weibliche Leiche, so Bronfen, kann der Tod eines Anderen betrachtet und gleichzeitig von sich distanziert und abgespalten werden.<sup>250</sup> Die schöne weibliche Leiche ist auch Symbol der wiederhergestellten patriarchalischen Ordnung: Im toten Frauenkörpers scheint der Sieg der männlich konnotierten Kultur über die mit Weiblichkeit gleichgesetzte Natur unwiderruflich errungen: „Der Tod des Weiblichen entpuppte sich somit als besonders tragfähige Denkfigur für den Triumph der Kultur über die Natur.“<sup>251</sup>

Welche Fragestellungen ergeben sich aus diesen theoretischen Ergebnissen, was die Analyse literarischer Alraunen angeht? Wie der Mythos Alraunen ist auch der Mythos Frau eine Bewältigungsstrategie für das Extreme und sublimierte Erotische einer Kultur. Beide verweisen als Signifikanten auf ambigie sowie sexuell konnotierte Inhalte. Die Ewers'sche Version des Mythos in Form der Substitution der Wurzel durch eine menschenähnliche, weibliche Figur ist zwar eine eigene literarische Bearbeitung des Mythos, basiert

---

243 Elisabeth Bronfen: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. Übers. von Thomas Lindquist. Neuauflage. München 2004, S. IV.

244 Bronfen: *Weiblichkeit und Repräsentation*, S. 420

245 Vgl. ebd.

246 Vgl. Anmerkung 243

247 Bronfen: *Nur über ihre Leiche*, S. 9

248 Ebd.

249 Ebd., S. II, X

250 Ebd.

251 Ebd., S. V

jedoch auch auf den ureigenen erotischen Implikationen der Geschichte von den lebendigen Wurzeln als Aphrodisiaka. Folgerichtig ist die z. B. die Ewers'sche Romanfigur Alraune eingespannt in ein Netz aus männlichen Zuschreibungen und männlichem Begehren und ein erotisches Symbol.

Eine Frage der Literaturanalyse wird sein, ob die ausgewählten Texte das unausweichliche Scheitern reflektieren, das weibliche Hauptfiguren als Repräsentationen auszeichnet. Denn als Ausdruck eines Mangels kann dessen Stellvertreterin eben nicht Erfüllung bedeuten. Sie bleibt eine Imago, wie Bronfen ausführt: „So antwortet die Repräsentation listig auf ein nie erfüllbares Verlangen nach Realität und Wahrheit“<sup>252</sup>, obwohl diese Inhalte niemals darstellbar sein werden. Diese untülbare Differenz von Signifikant und Referenz ist zwar die Voraussetzung für die Fülle an Repräsentationen und Bildern, wird aber auch zum „Auslöser von Ängsten und Enttäuschungen einer unausweichlichen Negation und Leere“<sup>253</sup>. Der weibliche Körper gaukelt die Repräsentation nicht-repräsentierbarer Inhalte vor. Dies trifft vor allem auf die geheimnisvolle Runenberg-Schönheit in Tiecks Erzählung zu, welche zwar vollkommen ist und damit sexuelles Verlangen, Übernatürlichkeit und Unsterblichkeit codiert, aber ein Trugbild bleibt, das Christian vergeblich sucht. Anders gesagt: Die ausbleibende Vereinigung der beiden Liebenden verweist darauf, dass die Runenberg-Königin nur fiktiv ist, eine Phantasie des Protagonisten als Kompensation einer mangelhaften Realität.

Eben weil Frauen wie Ewers' Alraune oder eben Tiecks Stereotyp einer überirdischen Schönheit metaphorische Repräsentantinnen gesellschaftlicher Missstände sind, ist ihre Integration in die Gesellschaft nicht möglich. Im Roman von 1911 fallen deshalb Textende sowie Tod der Protagonistin zusammen. Das Schlusstableau zeigt Frank Braun, wie er Alraunes Leiche in den Armen hält. Bronfen hält fest, dass der Tod nicht nur den Körper als Materie tilgt, sondern auch „die Entfernung eines sozialen Wesens aus der Gesellschaft bedeutet“<sup>254</sup>. Über Alraunes Tod kann die Gesellschaft wieder ihren scheinbaren Frieden finden und zu ihrer Ordnung zurückkehren, die auf dem Ausschluss der *femme fatale* beruht.

---

252 Bronfen: Weiblichkeit und Repräsentation., S. 424

253 Ebd.

254 Bronfen: Nur über ihre Leiche, S. 116

#### 4. sex/gender

Der Forschung ist nicht entgangen, dass Mythen sowie Phantastik auch Geschlechterentwürfe verhandeln. Über die Geschichten werden anthropologisches Wissen sowie kulturelle Maßstäbe zum Verhältnis zwischen Mann/Frau sowie Sexualität tradiert. Heike Bartel ist der Meinung, dass Mythen Frauenbilder vorgeben, die von einer patriarchalischen Ordnung definiert sind.<sup>255</sup> Mythische Geschichten, konstatiert Bartel weiter, können stereotype Geschlechtermodelle tradieren oder aber auch, was viel aufregender ist, „im Bruch mit ihr ihren Umsturz vorbereiten“<sup>256</sup>. Auch der Alraunenmythos hat Implikationen, die auf Geschlecht und Sexualität verweisen. Konsumiert sollen Alraunen als Aphrodisiaka wirken sowie im Haus als Glückbringer für Fruchtbarkeit sorgen. Und: Indem zwischen männlichen und weiblichen Wurzeln unterschieden wurde, spiegelt der Mythos das binäre Geschlechtermodell. Der Akt des Herausziehens einer weiblichen Wurzel kann als Analogie auf die Entjungferung bzw. Unterwerfung oder Eroberung des Weiblichen dekonstruiert werden. Was Inge Stephan über die Sirenen aus der *Odyssee* konstatiert, lässt sich auch auf die Alraunenwurzel übertragen: Sie steht für „all das, was Odysseus auf seinem Weg zum bürgerlichen Subjekt überwinden bzw. ausgrenzen muß: das Unbestimmte, das Animalische, Naturhafte“<sup>257</sup>. Ruft man sich in Erinnerung, dass das Herausziehen der Wurzel tödlich ist, reiht sich die Alraune in die Imagines bedrohlich-anziehender Weiblichkeit ein. So wie ein Mann zum Beispiel das Haupt der Medusa nicht anblicken darf, um nicht zu sterben<sup>258</sup>, darf er auch die Wurzel nicht selbst herausziehen.

##### 4.1 Weiblichkeit und Männlichkeit im langen 19. Jahrhundert

Um später in der Medienanalyse eine Antwort auf die Frage zu geben, ob und wie Alraunen als privilegierte phantastische Figuren eingesetzt werden, die Geschlechterentwürfe bestätigen oder destabilisieren, wird ein kurzer Überblick über die Geschichte von Geschlecht und Sexualität im langen 19. Jahrhundert gegeben. Das Zwei-Geschlechter-Modell, und damit eine biologische und anatomische Differenzierung, setzte sich erst im 18. Jahrhundert durch.<sup>259</sup> Von der Antike bis zur Aufklärung sprach die Medizin noch von einem Ein-Geschlecht-Modell.<sup>260</sup> Männer und Frauen wurden nicht als fundamental unterschied-

---

255 Vgl. Heike Bartel: *Mythos in der Literatur*. Münster 2004, S. 76.

256 Bartel: *Mythos in der Literatur*, S. 18

257 Stephan: *Musen & Medusen*, S. 125

258 Vgl. ebd., S. 64

259 Thomas Laqueur: *Making sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge/Massachusetts/London 1992, S. 6.

260 Vgl. Laqueur: *Making sex*, S. 4

lich interpretiert – das weibliche Geschlecht wurde als ein nach innen gestülpter Penis aufgefasst.<sup>261</sup> Aus der biologischen Dichotomie resultierten unterschiedliche Geschlechterrollen. Seit dem 18. Jahrhundert war zudem das Ideal der treusorgenden und aufopferungsvollen Mutter ein entscheidendes Element des Diskurses Weiblichkeit. „Diese imaginierte Weiblichkeit soll[te] das Häßliche der männlichen Wirklichkeit verdecken“<sup>262</sup>, die durch die männlich konnotierte bürgerliche Erwerbstätigkeit hervorgerufen wurde. Die Idee von der „Natur der Frau“<sup>263</sup> resultierte aus der Vorstellung von einer „natürlichen Berufung“ zu Mutterschaft<sup>264</sup>. Die biologische Eigenschaft von Frauen, Kinder zu gebären, wurde damit zum Ausgangspunkt für eine neue Ideologie, welche die Unterschiede zwischen Männern und Frauen betonte.<sup>265</sup> Aufgabe der Frau war es, möglichst viele Kinder zu bekommen und sich um diese zu kümmern.<sup>266</sup> Der weibliche Körper wurde mit einem Haus gleichgesetzt, in dem nachfolgende Generationen heranwachsen sollten, und das bürgerliche Haus kann als „symbolische Gebärmutter“<sup>267</sup> interpretiert werden, in dem sich die Familie fortpflanzte. Der Radius weiblicher Familienmitglieder war damit auf das Haus und die Erziehung ihrer Kinder beschränkt.<sup>268</sup> Dies betraf zunächst die Oberschicht, beeinflusste aber später auch die Rollenteilung des Bürgertums, wie Elke Klemens ausführt:

Die meisten dieser Schriften hatten sich explizit gegen die gesellschaftlichen und oder gar ‚öffentlichen‘ Aktivitäten von gebildeten Frauen (Adligen, Salonièren, Wissenschaftlerinnen) gerichtet und somit die ‚Domestizierung‘ weiblicher Lebensführung und den Ausschluß der Frauen aus der Öffentlichkeit befördert, die dann im 19. Jahrhundert für die bürgerliche Lebensweise obligatorisch wurde.<sup>[269]</sup>

Dem Ideal der treusorgenden und asexuellen Mutter entspricht vor allem Tiecks Figur Elisabeth. Mit ihr geht der Jäger Christian eine christliche Ehe ein und wird zum Familienvater, allerdings führt der *Runenberg* auch das Scheitern dieser gesellschaftlich streng reglementierten Mann-Frau-Konstellation vor. Christian verlässt das christliche Dorf und die Ehegemeinschaft und verschwindet für immer im Runenberg.

---

261 Vgl. ebd.

262 Elisabeth Bronfen: Nachwort. In: Dies. (Hg.): Die schöne Seele oder Die Entdeckung der Weiblichkeit. Ein Lesebuch. München 1996, S. 372-416, hier S. 373.

263 Claudia Opitz: Mutterschaft und weibliche (Un-)Gleichheit in der Aufklärung. Ein kritischer Blick auf die Forschung. In: Claudia Opitz und Ulrike Weckel und Elke Kleinau (Hg.): Tugend, Vernunft und Gefühl. Geschlechterdiskurse der Aufklärung und weibliche Lebenswelten. Münster/New York/München/Berlin 2000, S. 85-106, hier S. 85.

264 Ebd.

265 Vgl. ebd., S. 85-86

266 Vgl. ebd., S. 86

267 Elke Klemens: Dracula und ‚seine Töchter‘. Die Vampirin als Symbol im Wandel der Zeit. Tübingen 2004, S. 45.

268 Vgl. Opitz: Mutterschaft und weibliche (Un-)Gleichheit in der Aufklärung, S. 86

269 Ebd.

## 4.2 Die ‚gefährliche‘ Frau des 19. Jahrhunderts

Setzte das 18. Jahrhundert die Idealfrau noch mit einem aufopferungsvollen und asexuellen Engel gleich, stand die *femme fatale* Ende des 19. Jahrhunderts für einen neuen Typus von Weiblichkeit, der die Frau als gefährlich und dämonisch zeichnete.<sup>270</sup> So konstatiert auch Carola Hilmes:

Die Darstellung pervertierter Lust und die Präsentation der Frau als eines gefährlichen Geschlechtswesens sind ihrerseits Ausdruck einer Diskursivierung der Sexualität, wie die im ausgehenden 19. Jahrhundert auch von Medizin und Psychologie, Sexualwissenschaft und Psychoanalyse betrieben wurde.<sup>271</sup>

Die Frau wurde zur Hysterikerin oder Hexe erklärt.<sup>272</sup> Ihr Körper und ihre Natur repräsentierten eine gefährliche Sexualität.<sup>273</sup> Die *femme fatale* wurde zur „dämonische[n] Verführerin“<sup>274</sup>. Peter Gay konstatiert in seiner Analyse zur Sexualität im bürgerlichen Zeitalter, dass keine andere Epoche vor dem 19. Jahrhundert die Frau in diesem Maße als „Vampir, als Kastriererin, als Mörderin“<sup>275</sup> stilisiert hat. Diese destruktiven Vorstellungen von Weiblichkeit verdichteten sich im Stereotyp der *femme fatale*. Als Kunstfigur repräsentiert sie nicht nur männliches Begehren, sondern steht auch für die Ängste vor der Frau, die über das Stereotyp materialisiert und bewältigt werden, auch vor dem Hintergrund der Frauenbewegung:

Die männermordende ZerstörerIn, eine erotisch beherrschbare Phantasie von Männern, kanalisiert die außer Kontrolle zu geratenden Ansprüche der Blaustrümpfe, die die männliche Position in Frage stellen. Das heißt aber nichts anderes, als daß hier Männer zur Stilisierung des Weiblichen greifen, um es beherrschbar zu machen.<sup>276</sup>

Auch Bronfen betont die Furcht vor der Kastration und der Auflösung, die in der *femme fatale* ihr Abbild hat, durch die Begegnung mit ihr, „[verliert] ihr Liebhaber den Kopf, und damit seine soziale Identität und sein Gefühl sicherer Ichgrenzen“<sup>277</sup>. Das erotische Stereotyp ist allerdings weder eine Imago sexueller Freiheit noch feministisches

---

270 Vgl. Petra Flocke: Vampirinnen. „Ich schaue in den Spiegel und sehe nichts“. Die kulturellen Inszenierungen der Vampirin. Tübingen 1999, S. 45.

271 Carola Hilmes: Die *Femme fatale*. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur. Stuttgart 1990, S. 41.

272 Vgl. Hilmes: Die *Femme fatale*, S. 51

273 Vgl. ebd. 27

274 Ebd., S. X

275 Peter Gay: Erziehung der Sinne. Sexualität im bürgerlichen Zeitalter (Orig. *Education of the Senses*). Übers. von Holger Fließbach. München 1986, S. 225.

276 Flocke: Vampirinnen, S. 46

277 Bronfen: Nur über ihre Leiche, S. 105

„Rolemodel“. Als Personifikation und Repräsentation „verhinderter Lüste und stilisierter Körper“<sup>278</sup> löst es die Versprechen nicht ein, die es gibt. Hilmes betont deshalb, dass die *femme fatale* nicht die realen Subjekte Frauen repräsentiert, „sondern eine Reihe theoretischer Aporien und praktisch unbewältigter Fragen“<sup>279</sup>. In den zu analysierenden Texten gewinnen Frauenstereotype ihr Profil eben vor allem durch den Antagonismus *femme fragile*/Maria sowie *femme fatale*/Hure. Bei Tieck sind das die Elisabeth und die geheimnisvolle Frau des Runenbergs, die auf die *femme fatale* des 19. Jahrhunderts vorausweist. Diese findet sich aber auch bei Fouqué in der Dirne Lukrezia, deren Zuneigung käuflich ist. *Alraune* von 1911 kann sogar als Biographie einer stereotypen *femme fatale* gewertet werden, welche ihren Liebhaber Frank Braun beißt, aussaugt und mit dem Tode bedroht.

### 4.3 *doing gender*: Geschlecht bei Judith Butler

Phantastische Figuren wie Alraunen sind in Texten eingesetzt, um die narrative Ordnung zu stören. Die Textanalyse wird zeigen, ob über Alraunen auch eine Inversion von Geschlechterstereotypen erfolgt und damit Geschlecht als soziales Konstrukt offensichtlich wird. Das theoretische Fundament hierfür wird in diesem Kapitel gelegt, indem Judith Butlers Theorien beleuchtet werden. Sind Stereotype wie der „Engel des Hauses“ oder die *femme fatale* noch Ausdruck einer Gleichsetzung von biologischem Geschlecht, Habitus, Charakter und Rolle, stellen die Gender Studies im 20. Jahrhundert diese in Frage. Sie bringen die Unterscheidung von *sex* (als biologischem Geschlecht) und *gender* (soziokulturelles Geschlecht) in den Diskurs ein.<sup>280</sup> Die Mechanismen, wie Geschlecht entsteht, beschreibt Butler in *Das Unbehagen der Geschlechter* und *Körper von Gewicht*. Geschlecht ist nach Butler nichts Essentielles, sondern etwas, das durch Wiederholung von Normen entsteht. Geschlecht als Effekt eines Tuns wird also performativ erzeugt, wobei Performativität nicht das beabsichtigte Handeln eines Individuums ist, sondern eine permanente Wiederholung der Macht des Geschlechterdiskurses, um „diejenigen Phänomene hervorzubringen, welche sie [die Macht des Diskurses] reguliert und restringiert“<sup>281</sup>:

[...] die Akte, Gesten und Begehren erzeugen den Effekt eines inneren Kerns oder einer inneren Substanz; doch erzeugen sie ihn *auf der Oberfläche* des Körpers, und zwar durch das Spiel der bezeichnenden Abwesenheiten, die zwar auf das organisierende Identitätsprinzip hinweisen, aber es niemals enthüllen. Diese im allgemeinen konstruierten Akte, Gesten und Inszenierungen erwei-

278 Vgl. Hilmes: Die Femme fatale, S. 41

279 Ebd., S. 95

280 Vgl. Franziska Schöbller: Einführung in die Gender Studies. Berlin 2008, S. 10.

281 Judith Butler: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts (Orig. Bodies That Matter). Übers. von Karin Wördermann. Berlin 1997, S. 22.

sen sich insofern als *performativ*, als das Wesen, oder die Identität, die sie angeblich zum Ausdruck bringen, vielmehr durch leibliche Zeichen und andere diskursive Mittel hergestellte und aufrechterhaltene Fabrikationen/Erfindungen sind.<sup>282</sup>

Ein Mann oder eine Frau zu werden (‘becoming a gender’), ist nach Butler also das Ergebnis einer permanenten Performance, um die eigene Geschlechtsidentität als natürlich erscheinen zu lassen.<sup>283</sup> Das Individuum erzeugt seine Geschlechtsidentität (*gender identity*<sup>284</sup>), ist in diesem Tun aber nicht frei: Die performativen Akte haben keine bewusste oder selbst gewählte Motivation. Sie richten sich nach den Vorgaben der Geschlechtsidentitäten, die sich wiederum an einer „gesellschaftlichen[n] Zeitlichkeit“<sup>285</sup> orientieren. Eine Geschlechtsidentität ist dann akzeptiert, wenn sie mit „wiedererkennbaren Mustern“<sup>286</sup> übereinstimmt. Diese Geschlechtsidentitäten bezeichnet Butler als ‚intelligibel‘ (*gender intelligibility*):<sup>287</sup>

‚Intelligible‘ Geschlechtsidentitäten sind solche, die in bestimmtem Sinne Beziehungen der Kohärenz und Kontinuität zwischen dem anatomischen Geschlecht (*sex*), der Geschlechtsidentität (*gender*), der sexuellen Praxis und dem Begehren stiften und aufrechterhalten.<sup>288</sup>

Wenn nur Geschlechtsidentitäten intelligibel sind, die sich innerhalb der heterosexuellen Matrix befinden, bedeutet das, dass andere Identitäten ausgeschlossen werden,

nämlich genau jene, in denen sich die Geschlechtsidentität (*gender*) nicht vom anatomischen Geschlecht (*sex*) herleitet und in denen die Praktiken des Begehrens weder aus dem Geschlecht noch aus der Geschlechtsidentität ‚folgen‘.<sup>289</sup>

Dazu gehört die Homosexualität, die wie der Inzest einem Tabu unterliegt.<sup>290</sup> Homosexuelle Wünsche werden nicht nachfolgend verboten, sondern von Anfang an geächtet, was Melancholie auslöst.<sup>291</sup> Folgerichtig fasst Butler Männlichkeit und Weiblichkeit als Identitäten auf, die auch aus „verleugneter Trauer“<sup>292</sup> bestehen. Gleichzeitig werden Individuen bestraft, „die ihre Geschlechtsidentität nicht ordnungsgemäß in Szene setzen“<sup>293</sup>.

---

282 Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 200

283 Vgl. ebd., S. 111

284 Ebd., S. 37

285 Ebd., S. 206-207

286 Ebd., S. 37

287 Ebd.

288 Vgl. ebd.

289 Ebd., S. 39

290 Vgl. ebd., S. 109

291 Vgl. ebd.

292 Judith Butler: *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung* (Orig. *The Psychic Life of Power*). Übers. von Reiner Ansén. Frankfurt/M. 2001, S. 131

293 Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 205



Doch wo Macht ist, kann auch Widerstand sein, konstatiert Butler: Identitäten, die sie unter dem Begriff *queer* zusammenfasst und die nicht intelligibel sind, haben das Potenzial, die Dominanz der heterosexuellen Matrix und des heterosexuellen Begehren aufzudecken und zu stören (*gender disorder*).<sup>294</sup> Die Travestie und *drag* werden zum Mittel, das sich „über die Vorstellung einer wahren geschlechtlich bestimmten Identität (*gender identity*) lustig macht“<sup>295</sup>. Es kann die ‚Natürlichkeit‘ von Geschlechtsidentitäten aufzeigen und damit zur Disposition stellen.<sup>296</sup>

#### 4.4 Sexualität im langen 19. Jahrhundert

So wie Geschlecht und Geschlechterverhältnisse eine Geschichte haben, war und ist auch Sexualität Interpretationen und Machtdispositiven unterworfen. Insbesondere auf Grundlage von Foucaults *Der Wille zum Wissen*<sup>297</sup> als erstem Band der Trilogie *Sexualität und Wahrheit* soll ein Abriss der Geschichte der Sexualität seit der Antike gegeben werden, wobei der Schwerpunkt auf dem langen 19. Jahrhundert liegt. Sexualität ist nach Foucault das Ergebnis eines

Ensemble[s] von Auswirkungen [...], die in den Körpern, den Verhaltensweisen, den gesellschaftlichen Beziehungen durch das Dispositiv einer komplexen politischen Technologie herbeigeführt werden [...].<sup>298</sup>

Die Geschichte der Sexualität ist nach Foucault ab dem 17. Jahrhundert zwar „in erster Linie als Chronik einer zunehmenden Unterdrückung“<sup>299</sup> zu lesen, die Epochen ablöst, in denen Sex und Lust weniger tabuisiert waren.<sup>300</sup> Gleichzeitig ist aber auch ein Wille zum Wissen festzustellen, der zu einer kontinuierlichen Steigerung des Diskurses über den Sex im 18. Jahrhundert führte und in der Konstitution einer Wissenschaft von der Sexualität (*Scientia sexualis*) im 19. Jahrhundert mündete.<sup>301</sup> Der Sex im 18. Jahrhundert, betont der Autor, war „nicht der Teil des Körpers, den das Bürgertum disqualifizieren oder auslöschen muß“<sup>302</sup>. Vielmehr war der Sex das Element, das die meiste Aufmerksamkeit erfuhr und „das es in einer Mischung aus Angst, Neugier, Ergötzen und Fieber kultiviert hat“<sup>303</sup>:

---

294 Vgl. Butler: Körper von Gewicht, S. 309ff. sowie Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 39

295 Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 201

296 Vgl. ebd., S. 39

297 Vgl. Anmerkung 201

298 Foucault: Der Wille zum Wissen, S. 153

299 Ebd., S. 13

300 Vgl. ebd., S. 11

301 Vgl. ebd., S. 27ff., S. 68ff.

302 Ebd., S. 149

303 Ebd.

Stellen wir uns kein Bürgertum vor, das sich symbolisch kastriert hat, um den anderen um so besser das Recht versagen zu können, einen Sex zu haben und davon nach Belieben Gebrauch zu machen. Es hat sich vielmehr seit der Mitte des 18. Jahrhunderts damit beschäftigt, sich eine Sexualität zu geben und sich von da aus einen spezifischen Körper, einen ‚Klassenkörper‘ mit einer eigenen Gesundheit, einer Hygiene, einer Nachkommenschaft, einer Rasse zu erschaffen: Selbstsexualisierung seines Körpers [...].<sup>304</sup>

Die Familie, in der Sexualität zwar einerseits legitim war, andererseits auch kontrolliert wurde, war „der erste Ort der Psychiatisierung des Sexes“<sup>305</sup>: Im bürgerlichen Haushalt war das Ausleben von Sexualität streng reglementiert und nur an einem Ort erlaubt „– sofern sie nützlich und fruchtbar ist: das elterliche Schlafzimmer“<sup>306</sup>. Was nicht der Fortpflanzung diene, hatte „weder Heimat noch Gesetz“<sup>307</sup>. Ab dem 19. Jahrhundert wurden Abweichungen von normativer Sexualität festgelegt.<sup>308</sup> Das religiöse Problem der Fleischeslust wurde durch ein medizinisches ersetzt, ein sexueller Trieb isoliert.<sup>309</sup> Was zuvor noch als ‚Hurerei‘ gebrandmarkt war, wurde in den medizinisch-psychologischen Bereich der ‚Perversionen‘ verschoben.<sup>310</sup> Als ‚Perversionen‘ galten Schändung, Sex außerhalb der Ehe, Sodomie und Homosexualität.<sup>311</sup> Auch beschäftigte sich die Wissenschaft zunehmend mit der Vererbungslehre, sexuell übertragbaren Krankheiten und der Kontrolle und Messung von Fruchtbarkeit.<sup>312</sup> Foucault bilanziert, dass „die Medizin der Perversionen und die Programme der Eugenik“<sup>313</sup> ab 1850 die beiden bedeutendsten Felder der *Scientia sexualis* bildeten.

Die weibliche Sexualität rückte dabei besonders in den Fokus der *Scientia sexualis*. Sexuelle Aktivität und Aggressivität bei Frauen waren im 19. Jahrhundert als abnormal klassifiziert worden.<sup>314</sup> Weibliche ‚Ehre‘, die an Keuschheit gekoppelt war, hatte einen hohen Stellenwert.<sup>315</sup> Krankheitsbilder von Frauen waren unter Termini wie ‚Hysterie‘ verschlagwortet. Foucault konstatiert in *Der Wille zum Wissen*:

Die *Hysterisierung des weiblichen Körpers* ist ein dreifacher Prozeß: der Körper der Frau wurde als ein gänzlich von Sexualität durchdrungener Körper analysiert

---

304 Ebd., S. 149

305 Ebd., S. 145

306 Ebd., S. 11

307 Ebd., S. 12

308 Vgl. ebd., S. 50f.

309 Vgl. ebd., S. 142

310 Vgl. ebd., S. 51ff.

311 Vgl. ebd., S. 52

312 Vgl. ebd., S. 142

313 Ebd.

314 Vgl. Klemens: *Dracula und ‚seine Töchter‘*, S. 61

315 Vgl. ebd., S. 61-62

[...], aufgrund einer ihm innewohnenden Pathologie wurde dieser Körper in das Feld der medizinischen Praktiken integriert; und schließlich brachte man ihn in organische Verbindungen mit dem Gesellschaftskörper (dessen Fruchtbarkeit er regeln und gewährleisten muß), mit dem Raum der Familie (den er als substantielles und funktionelles Element mittragen muß) und mit dem Leben der Kinder (das er hervorbringt und das er dank einer die ganze Erziehung währenden biologisch-moralischen Verantwortlichkeit schützen muß): die biologische ‚Mutter‘ bildet mitsamt ihrem Negativbild der ‚nervösen‘ Frau die sichtbarste Form dieser Hysterisierung.<sup>316</sup>

Vor allem weibliche, unregelte Sexualität und das damit verbundene Risiko von Infektionen galten als Bedrohung für die Gesellschaft.<sup>317</sup> Frauen trugen Verantwortung für das Wohl ihrer Kinder, der Familie und damit der Gesellschaft.

---

316 Foucault: Der Wille zum Wissen, S. 126

317 Vgl. ebd., S. 175

### III. Alraunen in der Romantik

Dieses Kapitel zur Romantik – der erste Textkorpus-Schwerpunkt meiner Dissertation – gliedert sich in die chronologisch geordneten Erzählungen von Tieck, Fouqué und Arnim sowie Drostes Ballade. Während Hanns Heinz Ewers seine Alraune rund 100 Jahre später als menschenähnliche Frau gestaltete, hielten sich die Autoren des 19. Jahrhunderts noch an den ursprünglichen Mythos: In ihren Texten ist die Alraune entweder eine lebendige Wurzel (Tieck, Arnim) oder ein *Spiritus familiaris* (Fouqué, Droste). In den Textanalysen dieses Kapitels soll gezeigt werden, dass jeweils ein Diskurs vom Autor bzw. der Autorin zentral herausgestellt wurde.

Der erste Text – Tiecks *Runenberg* (1804) – ist allerdings eine Ausnahme. Hier lässt sich kein dominanter Diskurs feststellen, vielmehr spiegelt der Text die Implikationen der Alraune gleichberechtigt: Über sie wird eine Welt der Sexualität und des materiellen Besitzes eröffnet und die Frage nach Glück und Schicksal verhandelt. Der Text eröffnet dabei die Option, dass alle Ereignisse intratextuell mit der Wurzel verbunden sind, denn das Geschehen beginnt, nachdem die Hauptfigur Christian die Wurzel aus der Erde gezogen hat. Christian wird im Laufe der Zeit zerrissen zwischen seinen Pflichten als Familienvater und Ehemann und den Verlockungen eines geheimnisvollen Gebirges, das sexuelle Ausschweifung verspricht. Der zweite Text meines Textkorpus ist Fouqués *Eine Geschichte vom Galgenmännlein* (1810). Darin ist das Motiv des ambigie konnotierten Tauschhandels wesentlich. Der Besitz eines Galgenmännleins wird zur Lektion für den Protagonisten Reichard, der die Alraune in einer finanziell prekären Lage erwirbt. Nachdem er sich auf den Irrweg des schnellen und märchenhaft-blasphemisch erworbenen Geldes begeben hat, muss er die Alraune loswerden, um ein ehrbarer Kaufmann zu sein und sein Seelenheil zu retten. In Arnims *Isabella von Ägypten* (1812) ist die Alraune sogar ein wesentlicher Handlungsträger mit einem, wenn auch stereotypem Charakter. Der Alraun – hier explizit männlich – ist eine Schlüsselfigur, damit sich das kosmische und genealogisch vorbestimmte Schicksal der Hauptfigur Isabella erfüllen kann. Er wird nicht einfach aus der Erde gezogen, sondern von Isabella zusätzlich zu einem Miniatur-Monster gestaltet. Über den Alraun wird bei Arnim somit ein Diskurs um die Kreation eines künstlichen Wesens eröffnet, der auf den antiken Pygmalion-Mythos rekurriert und auf Mary Shelleys *Frankenstein oder Der moderne Prometheus* (1818) vorausweist. Droste-Hülshoffs Ballade *Der SPIRITUS FAMILIARIS des Roßtäuschers* (1842) wiederum figuriert den *Spiritus familiaris* als fluoreszierenden Polypen, dessen Besitz das Seelenheil eines verarmten Pferdehändlers bedroht und zu seinem Sündenfall wird. Die Ballade verweist als poetologischer Text auf das eigene produktionsästheti-

sche Verfahren. Indem Droste die Fassung der Gebrüder Grimm vom *Spiritus familiaris* vorangestellte, legte sie offen, dass ihrem Schaffen das Erzählverfahren der Romantik zugrunde liegt: In der Epoche wurde der Alraunenmythos als Stoff benutzt, den die Schriftsteller bearbeiteten.

In diesem Kapitel wird nicht nur herausgearbeitet, welche Veränderungen sich in der Romantik zeigen, was Figurationen des Alraunenmythos angeht, sondern auch, welche Verschiebungen es bei den Diskursen bzw. Bezugssystemen gibt, welche die Wurzeln repräsentieren. In Abgrenzung zu Kapitel „IV. Alraunen am *Fin de Siècle*“, das den Roman von Ewers fokussiert, ist meine These nachfolgend, dass Alraunen in der Romantik insbesondere psychologisches Wissen generierten. Alraunen stehen in dieser Epoche weniger für verdinglichte oder begriffliche Episteme, als für Wissen, das an Figuren gekoppelt ist. Texte, in denen Alraunen auftreten, sind zwar oft im Märchenraum verortet, können aber sowohl als phantastische Geschichten als auch als psychologische Fallstudien gelesen werden. Anders gesagt: Die fiktionalen Situationen, Handlungen und Reaktionen, welche die Wurzeln heraufbeschwören, sind nicht einfach nur Märchengeschichten, sondern *screens* psychologischer Vorgänge. Eine Alraune ist ein Symbol, eine Markierung und ein Signal, dass archaisches und gleichzeitig psychologisches Wissen zu Sexualität, Glück, Reichtum etc. aufgerufen wird, welches mit den Normen und Zwängen unserer Gesellschaft kollidiert. Über Alraunen können eben diese psychologischen Spannungen, unter denen der Protagonist leidet, literarisch aufgezeigt werden. Ursache bzw. Folge davon – das zeigt die Textanalyse – ist häufig, dass sich die Protagonisten, welche die magischen Kräfte der Alraunen nutzen, in Übergangs- und Schwellensituationen oder in einer prekären Lage befinden. Das Herausziehen bzw. der Besitz einer Alraune wird zur Prüfung, die über das Schicksal der Figuren und das ihres sozialen Umfelds entscheidet.

## 1. Diskurs Psychologie: Ludwig Tiecks *Der Runenberg* (1804)

In Tiecks Erzählung – auf die Gattungsdiskussion wird noch eingegangen – ist die Alraune eine Wurzel. Auch wenn sie anstatt eines Schreies nur ein „dumpfes Winseln“ (186) von sich gibt, korreliert Tiecks Alraunenfiguration also mit der ‚ursprünglichen‘ Version des Mythos.<sup>318</sup> Sie ist kein menschenähnliches Geschöpf wie bei Ewers, sondern eine lebendige Wurzel, die ohne Ritual aus der Erde gezogen wird, wodurch die Hauptfigur – ein junger, zur Melancholie neigender Jäger – mit Wahnsinn geschlagen wird. Ein Fremder, den er kurz danach trifft, erzählt ihm von den Schätzen des Runenbergs. Christian verlässt seine Familie und die Dorfgemeinschaft, um in dem geheimnisvollen Gebirge zu verschwinden. Der Text reflektiert den Alraunenmythos bzw. die Geschichte vom *Spiritus familiaris* zu Beginn als Bestandteil unseres kulturellen Wissens, über das Christian durch Hörensagen verfügt:

Gedankenlos zog er [Christian, AK] eine hervorragende Wurzel aus der Erde, und plötzlich hörte er schreckend ein dumpfes Winseln im Boden, das sich unterirdisch in klagenden Tönen fortzog, und erst in der Ferne wehmütig verscholl. Der Ton durchdrang sein innerstes Herz, er ergriff ihn, als wenn er unvermutet die Wunde berührt habe, an der der sterbende Leichnam der Natur in Schmerzen verscheiden wolle. Er sprang auf und wollte entfliehen, denn er hatte wohl ehemals von der seltsamen Alrunenwurzel gehört, die beim Ausreißen so herzdurchschneidende Klagetöne von sich gebe, daß der Mensch von ihrem Gewinsel wahnsinnig werden müsse. (186)

Fast jeder Forschungsbeitrag zum *Runenberg* erörtert die Gattungsfrage. Detlef Kremer und Andreas B. Kilcher attestieren ihm prototypischen Charakteristika des „romantischen Kunstmärchens“<sup>319</sup>. Ingrid Kreuzer schlägt vor, Tiecks Texte als „kombinatorischen Erzähltexte“<sup>320</sup> einzuordnen, die keine Märchen sind, aber Märchenelemente beinhalten.<sup>321</sup> Was Jörg Bong für den *Blonden Eckbert* (1796) anführt, lässt sich auch auf den *Runenberg* übertragen, der sich einer eindeutigen Einordnung in eines der Genres – Märchen und psychologischer Geschichte – verweigert: „Der Text führt die beiden Gattungen zur Zersetzung, wiederum aber zu keinem sichern Terminus, der dann als Position anzusprechen wäre.“<sup>322</sup>

---

318 Ich zitiere nachfolgend parenthetisch aus dieser Ausgabe: Ludwig Tieck: *Der Runenberg*. In: Ders.: Schriften in zwölf Bänden. Bd. 6. *Phantasia*. Hg. von Manfred Frank u. a. Frankfurt/M. 1985, S. 184-209.

319 Detlef Kremer und Andreas B. Kilcher: *Romantik*. 4. Aufl. Stuttgart 2015, S. 193.

320 Ingrid Kreuzer: *Märchenform und individuelle Geschichte. Zu Text- und Handlungsstrukturen in Werken Ludwig Tiecks zwischen 1790 und 1811*. Göttingen 1983, S. 12.

321 Vgl. Kreuzer: *Märchenform und individuelle Geschichte*, S. 12.

322 Jörg Bong: *Texttaumel. Poetologische Inversionen von „Spätaufklärung“ und „Frühromantik“ bei Ludwig Tieck*. Heidelberg 2000, S. 375.

Ich ordne den *Runenberg* ebenfalls als Gattungshybrid aus Kunstmärchen und psychologischer Erzählung ein. Meine These ist, dass die Alraune im *Runenberg* ein Kippmotiv ist, über das der Text zwischen den Genres ‚pendelt‘: (I) Ist die Alraune akzeptierter Bestandteil der fiktionalen Realität des Märchens, ist die Erzählung ein Kunstmärchen und die Ereignisse sind auf die Wurzel zurückzuführen. Im weiteren Verlauf der Erzählung rekurriert Christian in wörtlicher Rede auf das Herausziehen der Alraune als Initiation des Geschehens: „[...] ich erinnere mich ganz deutlich, daß mir eine Pflanze zuerst das Unglück der ganzen Erde bekannt gemacht hat [...].“ (202) Anders gesagt: Christian wird folgerichtig wahnsinnig, weil er in seinem jugendlichen Leichtsinne die Regeln des Rituals nicht beachtet hat. Er wurde durch den Mythos vor der Mandragora gewarnt, hat diese Warnung jedoch einen Moment vergessen. Wenn Christian durch die Alraunenwurzel wahnsinnig geworden ist – die naheliegendste Begründung, die der Text anbietet – braucht uns das Geschehen im *Runenberg* nicht weiter zu beunruhigen, weil die unheimlichen Kräfte der Alraune dafür verantwortlich sind. Der Wahnsinn Christians hat bei dieser Deutungsoption im Märchenraum also die Alraune als einzige Referenz.

(II) Ist die Alraune stattdessen nicht die Ursache, sondern eine Imago von Christians ‚Wahnsinn‘, ist der *Runenberg* eine psychologische Fallgeschichte. Diese Deutungsoption eröffnet wiederum zwei Interpretationen: 1. Der *Runenberg* führt tatsächlich literarisch vor, wie der Protagonist dem Wahnsinn verfällt. 2. Der ‚Wahnsinn‘ – in diesem Fall muss er in Anführungszeichen gesetzt werden – ist eine Deckgeschichte, um dem romantischen Unbehagen an der bürgerlichen Existenz und der Sehnsucht nach einer alternativen Welt literarisch Ausdruck zu verleihen. ‚Wahnsinn‘ als negativ konnotierte Geisteskrankheit zu bewerten, wäre für den *Runenberg* demnach zu kurz gefasst. Letztlich lässt der Text keine eindeutige Interpretation zu. Diese Ambiguität, die sich auch über das Oszillieren zwischen den Gattungen Märchen/psychologischer Erzählung und Fallgeschichte/Deckgeschichte ausdrückt, ist das Grundprinzip des *Runenbergs*, das bis zum Ende nicht aufgelöst wird.

Die Textanalyse wird zeigen, wie Ambiguität in der Erzählung funktioniert und welche ambigen Diskurse über Alraunen verhandelt werden. Vor dem *close reading* der Erzählung soll kurz auf den Stellenwert der Psychologie in der Romantik eingegangen werden. Die Vorgänge im *Runenberg* spiegeln das Interesse der Romantiker an der im frühen 18. Jahrhundert entstehenden Psychologie wider.<sup>323</sup> Kremer und Kilcher konstatieren, dass das Unbewusste zwar schon vor der Romantik literarisch thematisiert wurde, diese aber die erste Epoche war, „die den literarischen Text zu einem versteckten Szenario psychogener Symbolismen

---

323 Vgl. Kremer, Kilcher: Romantik, S. 80f.

verdichtet und diesen Vorgang selbst reflektiert<sup>324</sup>. Auch Monika Schmitz-Emans merkt an, dass die Psychologie der Romantik als erstes „individualgenetische Prozesse“<sup>325</sup> fokussierte, wobei vor allem das Abnormale und Exzentrische in das Blickfeld rückten. Der Wahnsinn war dabei kein psychologischer Sonderfall. Bei Tieck zeigt sich, führt Jörg Bong weiter aus, dass „die seltsamen Modi der labilen Phantasie [...] eben keine [...] Fehler der ‚natürlichen‘, ‚gesunden‘ Einbildungskraft [sind]“<sup>326</sup>, sondern quasi ihre Kehrseite, die beim schlafenden Subjekt im Traum zum Vorschein kommen. Solche regulierenden Elemente waren die Urteilskraft und der Verstand.<sup>327</sup> Fallen diese Regulatoren aus, kann das Subjekt nicht mehr zwischen Innen- und Außenwelt unterscheiden.<sup>328</sup> Peter von Matt betont die Subversion des romantischen ‚Wahnsinns‘, der durch eine falsch wahrgenommene Realität ausgelöst wurde:

Zu verstehen ist das nur von dem Konzept des Wahnsinns her, das in der Literatur der klassisch-romantischen Epoche ausgebildet und vielfach ausgestaltet wurde. Vom Sturm und Drang bis zur Romantik ist der Wahnsinnige nicht der arme Beschädigte, dem es zur Vernunft nicht langt, nicht der Zurückgebliebene, dem es nicht gelingt, die Ebene der allgemeinen Übereinkunft der Vernünftigen zu erreichen. Vielmehr ist für die ganze Epoche, soweit sie eine Einheit ist in allen ihren Gegensätzen, der Wahnsinn ein Ereignis, das dort entspringt, wo ein empfindungsmächtiges Subjekt die Normen und Gesetze seiner Welt als falsch erfährt, sie fühlend als falsch erlebt, aber denkend nicht zu widerlegen und zu beseitigen vermag.<sup>329</sup>

Gleichzeitig wurde Wahnsinn mit künstlerischer Produktion gleichgesetzt. So konstatiert auch Schmitz-Emans:

Schöpferische Potenzen liegen einem Kerntopos romantischer Psychologie zufolge in Abgründen des Innern, im Unbewussten – und sie werden freigesetzt, wenn die Kontrollinstanz des Verstandes versagt oder gar ausgeschaltet ist. Die geschieht im Traum, im Somnambulismus [...]. Der Wahn gilt nicht allein als ein Zustand, in dem sich die dunkle Seite des Menschen besonders nachhaltig manifestiert, sondern auch als affin zu Zuständen künstlerischer Produktivität, sei es, dass er diese auslöse oder von ihnen ausgelöst werde.<sup>330</sup>

Auf dieser Grundlage ist eine weitere Interpretation möglich: Christians ‚Wahnsinn‘ kann als schöpferische Parabel auf eine romantische Dichterexistenz gelesen werden, die den

---

324 Ebd., S. 83

325 Monika Schmitz-Emans: Einführung in die Literatur der Romantik. 4. Aufl. Darmstadt 2016, S. 38.

326 Bong: Texttaumel, S. 128

327 Vgl. ebd.

328 Vgl. ebd., S. 123

329 Peter von Matt: Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur. München/Wien 1991, S. 185.

330 Schmitz-Emans: Literatur der Romantik, S. 85



Exodus aus familiären und gesellschaftlichen Zwängen voraussetzt. Kremer untersucht, inwieweit das Kunstmärchen den „Vorgang romantischen Schreibens“<sup>331</sup> aufgreift:

Im *Runenberg* gelingt es Tieck, aus der topischen Verfassung des Handlungsraumes ein weiteres, wenn nicht das zentrale Medium romantischer Selbstreflexivität zu erschließen: das geschriebene Wort, die Schrift. Im Zentrum des Textes erhebt sich bekanntlich ein Runenberg, dessen Name bereits eine unüberschbare Beziehung zu Schriftzeichen enthält. Referenzen auf Schrift durchziehen den Text so vielfältig und verdichten sich so sehr um den Ort des Runenberges, daß man ihn offensichtlich auch als allegorische Selbstauslegung des romantischen Textes *Der Runenberg* lesen muss [...].<sup>332</sup>

Folgerichtig hält der Autor fest: „Man kann den *Runenberg* ganz wörtlich nehmen: Er ist ein Berg aus Runen, ein Gebirge aus Schriftzeichen.“<sup>333</sup> Folgt man dieser Interpretation, stehen die Verlockungen des *Runenbergs* auch für die Existenz des romantischen Schriftstellers, die mit den familiären Verpflichtungen unvereinbar ist, aber Unvergänglichkeit verspricht.

### 1.1 Gebirge/Dorf als ambigue Topographie

Die ambigue Struktur des *Runenbergs* wird auch über die fiktionale Topographie des Textes getragen. Die Voraussetzung dafür ist, dass die Natur in Tiecks romantischen Kunstmärchen nicht nur „Kulisse oder handlungsunabhängiger Raum“<sup>334</sup> ist wie in seinem Vorgänger Volksmärchen, sondern „eigenständige Gegenmacht“<sup>335</sup>. Sie ist „stereotype Topographie“<sup>336</sup> und eine „Verdichtung und Verknappung von Zeichen“<sup>337</sup>. Die diegetische Landschaft zeichnet sich vor allem durch die Opposition von Gebirge und Ebene aus, die gleichzeitig die Gegensätze soziale Bindungslosigkeit/Dorfgemeinschaft, Erotik/Bürgerlichkeit, Irrationalität/Rationalität und Phantastik/Alltag codiert. Das beschaulich-christliche Bergdorf mit der durch die Heirat von Christian und der Dorfschönheit Elisabeth kanalisierten und legitimierten Sexualität ist kontrastiert mit der wild-heidnischen Erotik des schroffen Runenberg-Gebirges. Beide Topographien bedingen sich wie die Phantastik-Realität-Relation zwar gegenseitig, stehen im Text aber in unversöhnlicher Konkurrenz zueinander. Dabei wäre es aber zu kurz gegriffen, das Gebirge nur als positiv konnotiert zu bewerten, die Ebene dagegen als negativ. Dafür lässt sich beispielsweise folgende Textstelle heranziehen:

---

331 Detlef Kremer: Die Schrift des *Runenbergs*. Literarische Selbstreflexion in Tiecks Märchen. In: Jahrbuch der Jena-Paul-Gesellschaft 24 (1989), S. 117-144, hier S. 128.

332 Kremer: Die Schrift des *Runenbergs*, S. 128

333 Ebd., S. 138

334 Mathias Mayer und Jens Tismar: Kunstmärchen. 4. Aufl. Stuttgart 2003, S. 61.

335 Mayer, Tismar: Kunstmärchen, S. 61

336 Kremer: Die Schrift des *Runenbergs*, S. 125

337 Ebd., S. 127

Als er sich durch die Heirat in die Dorfgemeinschaft integriert hat, kehrt Christian noch einmal in sein Heimatdorf zurück, um seinen Vater zu besuchen. Auf dem Weg dahin befällt ihn die Sehnsucht:

Ungern verließ er seine Gattin; alle wünschten ihm Glück, und er machte sich in der schönen Jahreszeit zu Fuß auf den Weg. Er fühlte schon nach wenigen Stunden, wie ihn das Scheiden peinige, zum erstenmal empfand er in seinem Leben die Schmerzen der Trennung; die fremden Gegenstände erschienen ihm fast wild, ihm war, als sei er in einer feindseligen Einsamkeit verloren. Da kam ihm der Gedanke, daß seine Jugend vorüber sei, daß er eine Heimat gefunden, der er angehöre, in die sein Herz Wurzel geschlagen habe; er war fast im Begriff den verlornen Leichtsinne der vorigen Jahre beklagen, und es war ihm äußerst trübselig zumute, als er für die Nacht auf einem Dorfe in dem Wirtshause einkehren mußte. Er begriff nicht, warum er sich von seiner freundlichen Gattin und den erworbenen Eltern entfernt habe, und verdrießlich und murrend machte er sich am Morgen auf den Weg, um seine Reise fortzusetzen. (196-197)

Der Runenberg als ambigue Topographie, als zerstörerisch-verlockendes Gebirge wird zum ersten Mal über die mündliche Erzählung eines Fremden eingeführt. Christian hat

[...] die wohlbekannte Heimat, und alle Befreundeten seines Dorfes verlassen [...], um eine fremde Umgebung zu suchen, um sich aus dem Kreise der wiederkehrenden Gewöhnlichkeit zu entfernen. (184)

Im Gebirge sitzt er alleine da und zieht er gedankenlos eine Alraune aus dem Boden, woraufhin ein Fremder erscheint. Diesem erläutert Christian die Beweggründe seiner Reise:

Sie gingen fort, und der Fremde dünkete dem Jünglinge bald ein alter Bekannter zu sein. Wie seid Ihr in dieses Gebürge gekommen, fragte jener, Ihr seid hier, Eurer Sprache nach, nicht einheimisch. – Ach darüber, sagte der Jüngling, ließe sich viel sagen, und doch ist es wieder keiner Rede, keiner Erzählung wert; es hat mich wie mit fremder Gewalt aus dem Kreise meiner Eltern und Verwandten hinweg genommen, mein Geist war seiner selbst nicht mächtig, wie ein Vogel, der in einem Netz gefangen ist und sich vergeblich sträubt, so verstrickt war meine Seele in seltsamen Vorstellungen und Wünschen. Wir wohnten weit von hier in einer Ebene, in der man rund umher keinen Berg, kaum eine Anhöhe erblickte; wenige Bäume schmückten den grünen Plan, aber Wiesen, fruchtbare Kornfelder und Gärten zogen sich hin, so weit das Auge reichen konnte, ein großer Fluß glänzte wie ein mächtiger Geist an den Wiesen und Feldern vorbei. (187)

Erfüllung dieser unheimlichen Wünsche verheißen, haben ihm, führt Christian weiter aus, erst Erzählungen über Berge, Bergwerke, Klüfte und Tannenwälder. Die Landschaft steht in Kontrast zu seinem Heimatdorf, das in Christians Erinnerung durch den „beschränkte[n] Garten meines Vaters mit den geordneten Blumenbeeten“ (188), der als Gärtner in einem

Schloss arbeitet, charakterisiert ist – „Ordnung und Reinlichkeit“<sup>338</sup> bezeichnet Freud als wesentliche Kulturmaximen. Der Fremde ermuntert Christian, das Gebirge zu erkunden, dort werde er „uralte Freunde“ (190) und „Herrlichkeiten, alles, was er am eifrigsten wünscht“ (ebd.) finden. Christian macht sich auf dem Weg in das Gebirge, angespornt von „irre[n] Vorstellungen und unverständliche[n] Wünsche[n]“ (190). Der Pfad, auf dem er geht, endet unter einem Fenster, durch das er in einen Saal blicken kann:

Er sah dem Scheine nach, und entdeckte, daß er in einen alten geräumigen Saal blicken konnte, der wunderlich verziert von mancherlei Gesteinen und Kristallen in vielfältigen Schimmern funkelte, die sich geheimnisvoll von dem wandelnden Lichte durcheinander bewegten, welches eine große weibliche Gestalt trug, die sinnend im Gemache auf und nieder ging. Sie schien nicht den Sterblichen anzugehören, so groß, so mächtig waren ihre Glieder, so streng ihr Gesicht, aber doch dünkte dem entzückten Jünglinge, daß er noch niemals solche Schönheit gesehen oder geahndet habe. (190-191)

Nachdem sie ein Lied gesungen hat, entkleidet sich die geheimnisvolle Frau vor den Augen des Jünglings. Christian wird Zeuge eines „Striptease“<sup>339</sup>:

Erst nahm sie einen goldenen Schleier vom Haupte, und ein langes schwarzes Haar floß in geringelter Fülle bis über die Hüften hinab; dann löste sie das Gewand des Busens, und der Jüngling vergaß sich und die Welt im Anschauen der überirdischen Schönheit. (192)

Der Anblick der Frau versetzt Christian in einen sexuellen-orgiastischen Rausch, der von der Erzählinstanz in poetische Landschaftsbilder übersetzt ist:

In seinem Innern hatte sich ein Abgrund von Gestalten und Wohllaut, von Sehnsucht und Wollust aufgetan, Scharen von beflügelten Tönen und wehmütigen und freudigen Melodien zogen durch sein Gemüt, das bis auf den Grund bewegt war: er sah eine Welt von Schmerz und Hoffnung in sich aufgehen, mächtige Wunderfelsen von Vertrauen und strotzender Zuversicht, große Wasserströme, wie voll Wehmut fließend. (192)

Nur in ihre „schweren schwebenden Locken“ (102) gehüllt, schenkt die Frau ihm eine „magische steinerne Tafel“ (ebd.), die er „zu [...] [ihrem, AK] Angedenken“ (ebd.) mitnehmen soll. Christian steigt den Runenberg wieder hinab, nach einem kurzen Schlaf kann er die Tafel allerdings nicht mehr finden. Der Jüngling kommt nach „langem Streite mit sich selbst“ (193) zu der Erkenntnis, dass ihn in dieser Nacht „ein Traum oder ein plötzlicher Wahnsinn“ (ebd.) befallen hat.

---

338 Freud: Das Unbehagen in der Kultur, S. 227

339 Kreuzer: Märchenform und individuelle Geschichte, S. 134

Im flachen Land gelangt er in ein Dorf, in dem Erntedankfest gefeiert wird. Der Text markiert dabei die Spiegelachse, auf dem der Runenberg liegt, der von Christians nördlich gelegenen Heimatdorf und dem fremden Dorf an „der südlichen Grenze des Gebirges“ (193) gesäumt ist. Auch Kreuzer merkt an, dass das Gebirge den Text gliedert:

Der Runenberg, Christians Endziel, dominiert strukturell in mehrfacher Hinsicht: er liegt nicht nur topographisch im Zentrum des Textgrundrisses, sondern auch vertikal auf dem höchsten Punkt des Textreliefs; er wird zum finalen Ruheort des Helden [...].<sup>340</sup>

Auch Maximilian Bergengruen weist daraufhin, dass Dichotomie die Erzählung strukturiert, was sich insbesondere über die Topographie ausdrückt.<sup>341</sup> Die Beschreibung der neuen Heimat als pittoresk-idyllisches Bild kennzeichnet den symbolischen Wechsel hin zur christlichen Symbolik:

Gegen Mittag stand er über einem Dorfe, aus dessen Hütten ein friedlicher Rauch in die Höhe stieg, Kinder spielten auf einem grünen Platze festtätig geputzt, und aus der kleinen Kirche erscholl der Orgelklang und das Singen der Gemeinde. (193)

Als Zeuge dieser friedlichen Szene erscheinen Christian „seine Wünsche der Nacht [...] ruchlos und frevelhaft“ (194), der Ton der Orgel erfüllt „sein Herz mit einer nie gefühlten Frömmigkeit“ (ebd.). Er betritt die Dorfkirche und entdeckt ein Mädchen, dessen Aussehen gänzlich mit dem der Frau im Runenberg kontrastiert ist. Dabei bedient der Text die Schemata ‚Hure‘ und ‚Marienbild‘: War die nackte Frau groß und mächtig mit langen schwarzen Haaren, ist das junge Mädchen in der Kirche „schlank und blond, ihr blaues Auge glänzte von der durchdringendsten Sanftheit“ (194). Der fremde Jäger wird freundlich aufgenommen und das Dorf seine neue Heimat. Er erobert das Herz der blonden Elisabeth und gründet mit ihr eine Familie.

Christians Hoffnung, sich durch seine Integration in das christliche Dorf „aus den Netzen des bösen Geistes“ (195) befreit zu haben, erfüllt sich jedoch nicht. Das Geschehen holt ihn wieder ein. Fünf Jahre später – Christian ist inzwischen zu Wohlstand gekommen – kommt ein Reisender zu Besuch, der ihm merkwürdig vertraut erscheint. Der Fremde überlässt der Familie eine Summe Geld. Kehrt er bis zum Jahresende nicht zurück, darf Christian es behalten:

---

340 Kreuzer: Märchenform und individuelle Geschichte, S. 138

341 Vgl. Maximilian Bergengruen: Verfolgungswahn und Vererbung. Metaphysische Medizin bei Goethe, Tieck und E. T. A. Hoffmann. Göttingen 2018, S. 202f.

So reiste der Fremde ab, und Christian nahm das Geld in Verwahrung. Er verschloß es sorgfältig und sah aus übertriebener Ängstlichkeit zuweilen wieder nach, zählte es über, ob nichts davon fehle, und machte sich viel damit zu tun. (199)

Das Geld nimmt von Christian Besitz. Christian „spreche so irre, vorzüglich des Nachts, er träume schwer“ (201) und „erzähle wunderbare Dinge“ (ebd.), klagt Elisabeth. Nachdem er sich sehnsuchtsvoll auf die Suche nach der Frau im Runenberg gemacht hat, findet Christian im Wald „die magische Tafel mit den farbigen Edelgesteinen“ (204) wieder und verschwindet im Runenberg. Seine Familie versinkt in Armut und Elend, was die Erzählinstanz im Zeitraffer zusammenfasst. Christians Erlebnisse im Gebirge sind ausgespart, erst seine Rückkehr ist wieder geschildert:

Es war ein Mann in einem ganz zerrissenen Rocke, barfüßig, sein Gesicht schwarzbraun von der Sonne verbrannt, von einem langen struppigen Bart noch mehr entstellt; er trug keine Bedeckung auf dem Kopf, hatte aber von grünem Laube einen Kranz durch sein Haar geflochten, welcher sein wildes Ansehn noch seltsamer und unbegreiflicher machte. (207)

Seiner entsetzten Frau und Tochter bringt er einen Sack Kiesel mit, die er für Juwelen, die „kostbarsten Schätze“ (207), hält. Die barfüßige Erscheinung Christians mit dem Blätterkranz rückt ihn – den ehemals sesshaften Bauern – in die Nähe von Dionysios, der als antiker Gott die Allegorie des Weines und des Rausches ist.<sup>342</sup> Nachdem er sich als Christian zu erkennen gegeben hat, „ward [der Unglückliche] aber seitdem nicht wieder gesehen“ (208).

Nicht nur lassen sich die Landschaften als ambigue konnotierte Oppositionen lesen, sondern auch als Gegensatz von Unbewusstem und Bewussten und damit als Topographien der Psyche und der Handlung. Dies ist genretypisch, wie Kremer anführt: „Die Topographie des Märchens ist durchweg allegorisch pointiert [...]“.<sup>343</sup> Und Schmitz-Emans führt aus:

Höhlen, unterirdische Grotten, Bergwerke, aber auch Wassertiefen sind die konkreten Chiffren für die Idee einer ‚unterhalb‘ der bekannten Welt oder gar jenseits der Schwelle zwischen Bewusstsein und Unbewusstem liegenden Wirklichkeit [...].<sup>344</sup>

---

342 Vgl. Kremer, Kilcher: Romantik, S. 194

343 Detlef Kremer: Frühes Erzählen (Auftragsarbeiten, Kunstmärchen). In: Claudia Stockinger und Stefan Scherer (Hg.): Ludwig Tieck. Leben – Werk – Wirkung. Berlin/Boston 2011, S. 496-514, hier S. 511.

344 Schmitz-Emans: Literatur der Romantik, S. 69-70

Schaurige Orte und Szenen sind für die Romantik typische Topographien, welche für die „Nachtseiten von Natur und Seele“<sup>345</sup> stehen.

In einem ‚protopsychoanalytischen‘ Interesse fördert die Romantik bevorzugt die verdrängten Nachtseiten des Ich zutage. Die Metapher des ‚Förderns‘ korrespondiert die Rekurrenz von Höhlen und Bergwerken, in denen keine Kohlen, sondern die gewalttätigen, sexuellen, jedenfalls verdrängten Wünsche des eigenen Inneren [...] gefunden werden.<sup>346</sup>

Im *Runenberg* sind die Metaphern für das Unbewusste mit vertikalen Bewegungen verknüpft, während der höhepunktlose Alltag durch die flache Ebene markiert ist. Christian zieht die Alraunenwurzel „aus der Erde“ (186). Der Fremde verschwindet nach der ersten Begegnung, Christian stürzt nach dem Besuch im Runenberg „schwindelnd und schlafend die steile Höhe hinunter“ (193) und entschwindet schließlich in einem „alte[n] verfallene[n] Schacht“ (206).

## 1.2 Alraune und Wahnsinn

In diesem Unterpunkt wird untersucht, wie der Diskurs Wahnsinn im *Runenberg* literarisch bearbeitet wird und welche intratextuellen Bezüge es zur Alraune als Motiv gibt. Ausgehend von dem Postulat, dass der *Runenberg* auch als psychologische Erzählung gelesen werden kann, wird eine wesentliche Frage der Textanalyse sein: Inwieweit wird über das Motiv Alraune psychologisches Wissen produziert und verhandelt? Über den Alraunenmythos wird der Diskurs Wahnsinn eröffnet. Christian weiß, dass der Mensch vom Gewinsel der Alraunen „wahnsinnig werden müsse“ (186). Als weiterer Beleg für die Verbindung von Alraune und Wahnsinn kann ihre prominente Stellung in der Chronologie der Ereignisse angeführt werden: Vom Protagonisten Christian wird die Wurzel in der Anfangsszene aus der Erde gezogen. Das Herausziehen ist damit die Initiationshandlung. Auch wenn das darauffolgende Geschehen von der Erzählinstanz an keiner Stelle zweifelsfrei mit der Alraune begründet wird, weist bereits die etymologische Verwandtschaft der „seltsamen Alrunenwurzel“ (186) (statt ‚Alraune‘) und dem titelgebenden Runenberg auf eine Verbindung von Alraune und Handlung und damit auf die Bedeutung des Motivs in der Ludwig Tieck’schen Erzählung hin. Über das Alraunenmotiv wird die ambigue Lesart des Geschehens im *Runenberg* evoziert: Zum einen als märchenhafte Bearbeitung des Alraunenmythos, in deren fiktionaler Welt phantastische Figuren wie die lebendige Wurzel wunderbare Erscheinungen und damit Bestandteile der fiktionalen Realität sind. Die zweite Deutungsoption ist, die

---

345 Ebd., S. 69

346 Kremer, Kilcher: Romantik, S. 83

phantastischen Elemente als Wahnsinn zu dechiffrieren, demnach in das Innere von Christian zu verlagern und nicht mehr als ‚Wunderbares‘ zu begreifen. Dies stünde allerdings den Gesetzen des Märchens diametral entgegen. Das scheinbare Gattungsdilemma löst sich auf, wenn man der Argumentation von Kreuzer folgt:

Wenn aber diese Formen *auch* Ausdruck eines unterbewußten, im Subjekt verankerten schöpferischen Musters sind [...], dann erklärt das nicht nur, sondern bedingt geradezu die Ambivalenzen des Textes: Unentschiedene Probleme, prekäre Fragen, die der Autor nicht selber (und nicht offen und öffentlich) beantworten kann und will, werden in den Textraum des Märchens verlegt, eine Gattung, die zusätzlich Möglichkeiten für Versteck und Verdrängung bietet.<sup>347</sup>

Die phantastischen Elemente des *Runenbergs* sind Bebilderungen von frühromantischem, psychologischem Wissen, die nicht nur als eine individuelle Krankheitsgeschichte von Wahnsinn, sondern auch als Kritik an der Realität gelesen werden können und damit wieder auch auf den paradigmatischen Charakter des Märchens rekurrieren. So argumentiert auch Hartmut Böhme:

Ebenso wird die Gattungsstruktur des Volksmärchens, nämlich keine psychische Innenwelt, von den Romantikern benutzt, um in einer Epoche proto-psychoanalytischen Sprechens auf der Objektivität der rationalistisch zu Wahn und Schein degradierten, ins Unbewußte deportierten und von Moral eingekreisten libidinösen Energien bestehen zu können.<sup>348</sup>

Christian wird von Anfang an psychologisiert. Er wird als nachdenklich-melancholische Persönlichkeit vorgestellt, die zwischen ambivalenten Gefühlen oszilliert. Burkhard Meyer-Sickendiek spricht von Christian deshalb als von einem „grübelnden Helden“<sup>349</sup>. Bei Ludwig Tieck sind – nach Lothar Pikulik – Medien der Alltagserfahrung

[...] nicht jene Figuren, die in der Gewöhnlichkeit zuhause sind (und sie gerade deshalb nicht durchschauen), die sogenannten Philister, sondern diejenigen, die sie meiden oder doch Mühe haben, sich in ihr einzurichten [...].<sup>350</sup>

---

347 Kreuzer: Märchenform und individuelle Geschichte, S. 187

348 Hartmut Böhme: Romantische Adoleszenzkrise. Zur Psychodynamik der Venuskult-Novellen von Tieck, Eichendorff und E. T. A. Hoffmann. In: Klaus Bohnen und Sven-Age Jørgensen und Friedrich Schmoe (Hg.): Literatur und Psychoanalyse. Vorträge des Kolloquiums am 6. und 7. Oktober 1980. Kopenhagen/München 1981, S. 133-176, S. 143.

349 Burkhard Meyer-Sickendiek: Der narrative Zeigarnik-Effekt: Zu einem Wirkungsprinzip frühromantischer Kunstmärchen. In: Norman Kasper und Jochen Strobel (Hg.): Praxis und Diskurs der Romantik 1800-1900. Paderborn 2016, S. 61-82, hier S. 80.

350 Lothar Pikulik: Romantik als Ungenügen an der Normalität. Am Beispiel Tiecks, Hoffmanns, Eichendorffs. Frankfurt/M. 1979, S. 28.

Paradigmatisch für diese Unterscheidung im *Runenberg* ist Christian, der sich als separiert von seinen Mitmenschen empfindet, weil er über ein privilegiertes Gefühls- und Erfahrungsrepertoire verfügt:

Es schien mir, als wenn alle Menschen um mich her in der bejammernswürdigsten Unwissenheit lebten, und daß alle eben so denken und empfinden würden, wie ich, wenn ihnen dieses Gefühl ihres Elendes nur ein einziges Mal in ihrer Seele aufginge. (188)

Als die Tafel aus dem Runenberg nicht mehr auffindbar ist, glaubt Christian, ihn habe „ein Traum oder ein plötzlicher Wahnsinn [...] befallen“ (193). Die Worte des Priesters in der Dorfkirche befreien Christian „wieder aus den Netzen des bösen Geistes“ (195). Nachdem er ein angesehenes Mitglied der Dorfgemeinde geworden ist, begibt sich Christian auf eine Reise in die Heimat, um seine Eltern zu besuchen. Auf dem Weg lockt ihn der Runenberg: „Ich kenne dich Wahnsinn wohl, rief er aus, und dein gefährliches Locken, aber ich will dir männlich widerstehn!“ (197) Die psychische Distinktion Christians von seiner Umgebung ist über die ratlos-entsetzten Reaktionen der Nebenfiguren und die misslungene oder nicht-existente Kommunikation zwischen den Figuren und dem Ehepaar gesteigert. Als das junge Paar zu Wohlstand gekommen ist, berichtet Elisabeth Christians Vater, dass sein Sohn schlafwandle und „wunderbare Dinge [erzähle], vor denen sie oft schaudern müsse“ (201): „Am schrecklichsten sei ihr seine Lustigkeit am Tage, denn sein Lachen sei so wild und frech, sein Blick irre und fremd.“ (Ebd.) Nachdem Christian dem Ruf des Waldweibs in den Runenberg gefolgt und in einem Bergschacht verschwunden ist, ist sein Vater überzeugt, dass sein Sohn wahnsinnig geworden ist. Dem Wahnsinn Christians erfolglos-rhetorisch entgegengesetzt wird das Christentum, das vor allem über den Vater evoziert wird. Dieser versucht, seinen Sohn zu therapieren, er ermahnt ihn auf einem Spaziergang „zur Frömmigkeit“ (201). Er soll seinen „Geist heiligen Betrachtungen widmen“ (201), sich „wieder zum Worte Gottes wenden“ (200) und „fleißiger und andächtiger in die Kirche gehen“ (ebd.).

Die Sprachlosigkeit, die die Ereignisse folgerichtig evozieren, weil sie sich im Kontext der Zeit außerhalb des Sagbaren befinden, wird vom Text mehrfach reflektiert: Als Christian das letzte Mal aus dem Runenberg zurückkehrt, ist sein Aussehen „seltsam[ ] und unbegreiflich[ ]“ (207). „Was ist euch?, fragte der Mann [Elisabeths zweiter Ehemann, AK], als er Mutter und Tochter blaß und in Tränen aufgelöst fand. Keiner wollte ihm Antwort geben.“ (208) Radikal ist der Text da, wo er das Scheitern seines Protagonisten am Ungenügen der Realität und die Unausweichlichkeit der Abkehr von einer Welt vorführt, die ganz



unter den Insignien des patriacharischen Gesetzes und des Rhythmus der Wiederkehr, Ereignislosigkeit und der Mäßigung stehen. *Der Runenberg* fokussiert also weniger den finalen Zustand des Wahnsinns, sondern erzählt die Geschichte eines Wahnsinnigwerdens, vom Ringen zwischen Bewusstsein und Unbewussten, zwischen Vernunft und tabuisierten Wünschen. So konstatiert auch Bong:

Ludwig Tieck interessiert nicht das ‚ganze‘ Delirium, der homogene Wahnsinn, sondern der Kampf von Wahnsinn und Wirklichkeit, der instabile, ephemere Augenblick der hektischen, mißlingenden Distinktionen, die Interferenz und Indifferenz beider, die in keiner traumhaften Verschmelzung zur Ruhe kommen. Ein Moment der andauernden ‚Schläge‘ ihrer Vorstellungen, die zum Zusammensturz führen, des ruhelosen, eigendynamischen Oszillierens zwischen Wahnsinn und Nicht-Wahnsinn [...].<sup>351</sup>

Ähnlich argumentiert auch Bergengruen, der die Alraunenwurzel als Symbol für den „Übergang von der organischen in die anorganische Welt“<sup>352</sup> bewertet. Christians Wahnsinn interpretiert der Autor als Verfolgungswahn und Persönlichkeitsspaltung.<sup>353</sup> Die Erzählung biete zwei Lesarten an: eine psychologische und eine metaphysische.<sup>354</sup>

Dieses Ringen zwischen Vernunft und Wahnsinn wird vom Text selbst thematisiert. Dies wird insbesondere deutlich an der Szene, in der Christian seinem Vater seine inneren Konflikte schildert:

Am folgenden Tage ging der Vater mit dem Sohne spazieren, und sagte ihm manches wieder, was er von Elisabeth gehört hatte; er ermahnte ihn zur Frömmigkeit, und daß er seinen Geist heiligen Betrachtungen widmen solle. Christian sagte: gern Vater, auch ist mir oft ganz wohl, und es gelingt mir alles gut; ich kann auf lange Zeit, auf Jahre, die wahre Gestalt meines Innern vergessen, und gleichsam ein fremdes Leben mit Leichtigkeit führen: dann geht aber plötzlich wie ein neuer Mond das regierende Gestirn, welches ich selber bin, in meinem Herzen auf, und besiegt die fremde Macht. Ich könnte ganz froh sein, aber einmal, in einer seltsamen Nacht, ist mir durch die Hand ein geheimnisvolles Zeichen tief in mein Gemüt hinein geprägt; oft schläft und ruht die magische Figur, ich meine sie ist vergangen, aber dann quillt sie wie ein Gift plötzlich wieder hervor, und wegt sich in allen Linien. Dann kann ich sie nur denken und fühlen, und alles umher ist verwandelt, oder vielmehr von dieser Gestaltung verschlungen worden. (201-202)

Wenn Christian von einer „magische[n] Figur“ (201) spricht, dekonstruiert diese Textestelle Wahnsinn als Bilderproduktion, über die eine phantastische Alterität im Sinne von Lachmann erzeugt wird, als das Imaginäre, das unkontrollierbar ist, weil es sich aus unbe-

---

351 Bong: Texttaumel, S. 125

352 Bergengruen: Verfolgungswahn und Vererbung, S. 201

353 Vgl. ebd., S. 230f.

354 Vgl. ebd., S. 14-15

herrschaften Kräften speist. Dieser performative Akt ist als Geburtsvorgang geschildert, indem die „inwohnende Gestalt“ (202) nach außen befördert wird, also Gestalt annimmt. Dieser unbewusst in Gang gesetzte Prozess ist mit den geometrischen Formen des Runenbergs verknüpft:

Wie der Wahnsinnige beim Anblick des Wassers sich entsetzt, und das empfangene Gift noch giftiger in ihm wird, so geschieht es bei mir bei allen eckigen Figuren, bei jeder Linie, bei jedem Strahl, alles will dann die inwohnende Gestalt entbinden und zur Geburt befördern [...]. (202)

Erst dann ist Christian „ihrer los und ruhig“ (202). Das „fremde Leben“ (201), das Christian zuweilen „mit Leichtigkeit [zu] führen“ (ebd.) vermag, ist das Leben als Bauer und Familienvater, *vice versa* ist die Phantasiewelt mit dem Runenberg als Zentrum Christians ‚richtige‘ Existenz. Dieses Gestirn, „welches [Christian, AK] [...] selber [ist]“ (201), ist sein wahres Ich. Die „wahre Gestalt [...] [seines, AK] Innern“ (201) ist das Kristeva'sche *abject*, das „lange Zeit, auf Jahre“ (201) vergessen und verdrängt werden kann, bevor „wie ein neuer Mond das regierende Gestirn aufgeht“ (202).

Christians irreversibler Exodus aus der bürgerlich-christlichen Ordnung geschieht märchentypisch sieben Jahre nach seiner Ankunft im Dorf, wobei der gattungstypischen Kreisform des Märchens gefolgt wird.<sup>355</sup> Wie bei seiner Ankunft ist Erntedankfest und Christian überblickt das Dorf vom Hügel aus. Er trifft endgültig eine Entscheidung, welcher der beiden Welten – Dorf vs. Runenberg, Ereignislosigkeit vs. Höhepunkte – er angehören will: „Wie habe ich mein Leben in einem Träume verloren!“ (203). Christian wendet sich von seinem Leben im Dorf ab, um dem „Kreis wiederkehrender Gewöhnlichkeit“ (284), in den er auch in seiner neuen Heimat geraten ist, erneut zu entfliehen. Die Idylle des Dorfs hat ihr Versprechen auf Frieden, Glück und Seelenruhe nicht eingelöst. Seine Rückkehr setzt den dramatisch-melancholischen Schlusspunkt des *Runenbergs*:

Als er näher kam, setzte er seine Last nieder, und holte schwer Atem. Er bot der Frau guten Tag, die vor seinem Anblick entsetzte, das Mädchen schmiegte sich an ihre Mutter. Als er ein wenig geruht hatte, sagte er: nun komm ich von einer sehr beschwerlichen Wanderschaft aus dem rauhesten Gebirge auf Erden, aber ich habe dafür auch endlich die kostbarsten Schätze mitgebracht, die die Einbildung nur denken, oder das Herz sich wünschen kann. Seht hier, und erstaunt! – Er öffnete hierauf seinen Sack und schüttete ihn aus; dieser war voller Kiesel [...]. (207)

---

355 Vgl. Kremer, Kilcher: Romantik, S. 194

Das Geschehen nach Christians Verschwinden im Bergschacht ist ausgespart. Zudem fordern die Ellipsen im Handlungsablauf: Trifft Christian die Bergschönheit wieder? Oder ist er ein Wanderer, der verarmt und geistig verwirrt durch den Runenberg streift, dazu verdammt, auf der Suche zu sein nach Images von sagenhaften Schätzen und einer Geliebten? Bis zum Schluss enthält der narrative Fallstricke, die es unmöglich machen, eine Entscheidung zu treffen, die durch den Text vollständig abgesichert ist. Zwar dekonstruiert Christian seine Schätze als Phantasma der „Einbildung“ (207) sowie als „Traum oder ein plötzlicher Wahnsinn“ (193). Allerdings sieht Christians Vater die Tafel ja auch und am Ende ist es die Erzählinstanz, die berichtet, dass Elisabeth und ihre Tochter Leonore den Ehemann und Vater beobachten, wie er im Wald mit dem „entsetzlichen Waldweibe“ (208) spricht. Eindeutig ist der Text dann, wenn es um die Irreversibilität von Christians Weggang geht. Seine Benennung als der „Unglückliche“ (208) mag eine Bewertung der Erzählinstanz sein, dennoch verweigert sich Christian erneut der Möglichkeit zur Rückkehr in die Ordnung des Dorfes, die durch den Ausruf Elisabeths „O Gott! mein Mann kommt!“ (ebd.) aufblitzt. Er *könnte* zurückkehren, aber er tut es nicht. Nach der ersten Begegnung mit der Runenberg-Schönheit scheint Christians Schicksal determiniert und folgerichtig ist seine Rückkehr ins Gebirge irreversibel.

Klaus Lindemann hält fest, dass das ominöse „Es“ oder der Beweggrund, der Christian aus der Menschenwelt treibt, auch am Ende der Erzählung unklar sind.<sup>356</sup> Der Text bleibt jedoch nicht etwa eine Deutung schuldig, sondern lässt gleich mehrere Schlüsse zu, was Christian aus dem „Kreis wiederkehrender Gewöhnlichkeit“ (184) und dem der Nützlichkeit untergeordneten Leben getrieben hat. Anders gesagt: Des ‚Rätsels‘ Lösung ist nicht die einzige. Was Jörg Bong über Tiecks Erzählung *Der blonde Eckbert* festhält, gilt auch für den *Runenberg*: „Der Text läßt den Leser immerfort das interpretatorische Standbein wechseln, bewirkt ein ununterbrochenes Hin und Her der Verstehenshypothesen [...]“.<sup>357</sup>

Nicht einmal läßt sich fixieren, was für ein Text es ist: Bewirkt wird nur die ‚ewige Bewegung‘ der Vorstellungen von ihm, seiner Gattung, die eben keine Gattung, sondern die, im Text selber dargestellte, reflektierte Gattungsverwirrung ist. Sämtliche kalkulierten Gattungszitationen, -kontradiktionen und -indistinktionen, vorderhand die des Märchens und der psychologischen Ge-

356 Vgl. Klaus Lindemann: Das Rätsel des ‚Es‘. Ludwig Tieck: *Der Runenberg*. In: Ders. (Hg.): Wege zum Wunderbaren. Romantische Kunstmärchen und Erzählungen. Paderborn u. a. 1997, S. 32-68, hier S. 68.

357 Bong: Texttaumel, S. 307

schichte, dienen bloß zur Entbindung des Texttaumels, zum Irremachen des Verstehens, das wiederum Stimulans des allgemeinen Schwindels ist.<sup>358</sup>

Auslöser und Grund für diesen Schwindel ist nach Bong auch, dass der Text permanent zwischen Märchen und psychologischer Erzählung oszilliert.<sup>359</sup> Es kann also keine genaue Gattungseinordnung erfolgen. So hält auch W. J. Lillyman fest:

Nor are there any events in the tale, nor statements made by one or other of the characters which would prove objectively the validity of one of their views of reality. The text offers no decision, indeed, it continually avoids doing so by presenting counterevidence whenever a definite decision in favor of one view or the other seems to have been indicated. The text remains totally ambiguous in this regard and suggests that reality is ultimately beyond all views of it and is indefinable in its complexity and extent.<sup>[360]</sup>

In der Aufrechterhaltung dieser Opposition ist die märchenhafte Moral des *Runenbergs* codiert: Phantasie und Realität bedingen sich gegenseitig, stehen sich aber unversöhnlich gegenüber, was der Text als Dilemma vorführt. Ein ganzheitliches Heilsversprechen verweigert der Text, die Zugehörigkeit zu einer der beiden Welten (deren Vorzüge und Defizite gleichermaßen geschildert sind) ist nur zu haben über die Preisgabe, den Verlust der anderen. Die Folgen dieser Zerrissenheit sind am Beispiel Christians geschildert.

### 1.3 Die Frauenfiguren im *Runenberg*

Im Gegensatz zum Diskurs Wahnsinn, gibt der Text keinen eindeutigen Hinweis darauf, dass auch die sexuellen Narrative mit der Alraunenwurzel verknüpft werden kann. Die Chronologie der Ereignisse legt jedoch auch hier eine intratextuelle Verknüpfung nahe: Nachdem Christian die Wurzel gedankenlos aus der Erde gezogen hat, erscheint der Fremde, der ihm von den Schätzen des Runenbergs erzählt und Christian damit auch zur Herrin des Runenbergs schickt. Anders gesagt: Die narrative Struktur und die Handlungsabfolge erlauben die Schlussfolgerung, dass über die Alraunenwurzel auch der erotische Kosmos eröffnet wird.

Wenn Christian ausruft, er wolle den Verlockungen des Runengebirges „männlich“ (197) widerstehen, liegt es nahe, die Ludwig Tiecksche Erzählung auch als Krise von Maskulinität zu lesen. Der Diskurs um Erotik und Sexualität ist im *Runenberg* zudem über zwei Frauenfiguren verhandelt: die Zauberin des Gebirges sowie die Dorfschönheit Elisa-

---

358 Ebd., S. 377

359 Vgl. ebd., S. 376

360 W. J. Lillyman: Ludwig Tieck's *Der Runenberg*. The Dimensions of Reality. In: Monatshefte 3 (1970), S. 231-244, hier S. 233.

beth. Beide sind Repräsentantinnen divergierender Vorstellungen von Weiblichkeit und Sexualität. Es sind zwei Imagines, von denen Elisabeth die realistischer geschilderte ist. Sie gebiert und erzieht Kinder, arbeitet, altert und verliert an Attraktivität. Elisabeth verkörpert die Ebene, das flache, von der Sonne beschienene Land, die Jahreszeiten und damit das Leben im „Kreise der wiederkehrenden Gewöhnlichkeit“ (184), Ereignislosigkeit und Vergänglichkeit. Die Beschreibung der Herrin des Runenbergs dagegen als unvergleichlich schön (Christian „dünkte [...], daß er noch niemals solche Schönheit gesehen oder geahndet habe“ (191)) nimmt bereits vorweg, dass Elisabeth nicht auf Dauer mit ihrer Nebenbuhlerin konkurrieren kann. Diese steht für das mondbeschienene Gebirge mit tiefen Schluchten, einem „gefährliche[n] Weg“ (190), anorganischem Gestein und „uralte[n] verwitterte[n] Ruinen“ (189) durch das ein „einsam klagender Wind“ (190) jagt. Die Begegnung des Jünglings mit der magischen Schönheit aus dem Gebirge lässt sich als „Konstruktion eines solchen magischen Raumes“<sup>361</sup> bezeichnen, durch die die „alltägliche Logik in Fluss“<sup>362</sup> gebracht wird. Die Frau ist Symbol einer anderen Ordnung, in der Christian sein „reines Lust-Ich“<sup>363</sup> im Sinne Freuds ausleben kann, eines Ortes außerhalb der genormten Zivilisation und Regeln, auf dessen Anziehungskraft, aber auch Gefährlichkeit der Text immer wieder verweist. Der Runenberg ist *locus amoenus* und *locus daemonis* zugleich<sup>364</sup>, ein Ort an dem das kulturelle Diktum der Triebsublimierung nicht zu gelten scheint und sich die Ordnung der Vernunft auflöst. Damit wird er zur romantischen Topographie:

In allen romantischen Novellen ist die Natur animiert. Sie ist objektiv und subjektiv in einem, autonome Mächtigkeit und spiegelndes narzißtisches Selbst-Objekt: das Zugleich von Innen und Außen. Was in den Adoleszenten an Wünschen, Ängsten, Begehrungen entsteht, begegnet gleichzeitig in der Natur; und umgekehrt werden Angst und Wunsch des Subjekts durch die mächtigen Atmosphären des Naturraums konstituiert. Es ist dies ein ununterbrochener synästhetischer Austausch, mehr noch: es ist die Identität von Subjekt und Objekt in der poetischen Verräumlichung der Gefühle.<sup>365</sup>

So markiert der Text Christians Wanderung durch das Gebirge als neue und extreme Grenzerfahrung:

Der junge Jäger war nicht verwundert, er verdoppelte nur seine Schritte nach dem Runenberg zu, alles winkte ihm dorthin, die Sterne schienen dorthin zu leuchten, der Mond wies mit einer hellen Straße nach den Trümmern [...]. Er

---

361 Kremer, Kilcher: Romantik, S. 86

362 Ebd.

363 Freud: Das Unbehagen in der Kultur, S. 200

364 Vgl. Peter Arnds: From Eros to Thanatos: Hiking and Spelunking in Ludwig Tieck's *Der Runenberg*. In: Sean Ireton und Caroline Schaumann (Hg.): *Heights of Reflection. Mountains in the German Imagination from the Middle Ages to the Twenty-First Century*. Rochester 2012, S. 176-192, hier S. 177.

365 Böhme: Romantische Adoleszenzkrise, S. 149

kam in Gegenden, in denen er nie gewesen war, die Felsen wurden steiler, das Grün verlor sich [...]. (190)

Die Landschaft kolportiert die Gefährlichkeit des Erlebnisses, dem Christian so sehnstuchtsvoll entgegen strebt: „Er achtete nicht auf die Tiefe, die unter ihm gähnte und ihn zu verschlingen drohte [...].“ (190) Der Pfad zum Saal ist so steil, dass sich Christian an „vorragenden Steinen“ (190) festhalten muss, um nicht hinabzustürzen. Die topographischen Extreme sind verschränkt mit Christians inneren Spannungen, die deshalb paradoxe Empfindungen sind, weil das Fremde im Ich als Teil des Unbewussten entdeckt wird: „[...] er fühlte eine so große Freudigkeit in seinem Innern, daß sie zu einer Angst empor wuchs“ (190). Im Runenberg, so Böhme, „[begegnet] Christian den zugleich archaischen wie gegenwärtigen, nämlich in der Adoleszenzkrise erwachten Wünschen und Begehrungen.“<sup>366</sup>

Gleichzeitig markiert die Szene auch die Inversion eines *locus communis* des Märchens: Christian muss zwar wie ein Märchenheld gefährliche Hindernisse überwinden, um zu seiner Braut zu gelangen, jedoch wartet keine schlafende Jungfrau und Prinzessin auf ihn, sondern eine mächtige Verführerin, die ihn als Herrin fortan immer wieder zu sich ruft. Für Böhme verkörpert die Bergschönheit als „symbolisches Zentrum die archaische Venus“<sup>367</sup>: Der Runenberg wird zum Venusberg.<sup>368</sup> Das Gestirn ist „der Mond nämlich, die Luna, die den nächtlichen Bezirk der Venus in ihr magisches Licht taucht“<sup>369</sup>. Den romantische Wahnsinn im *Runenberg* dechiffriert Böhme als Venuskult.<sup>370</sup> Die Übergabe der juwelenbesetzten Tafel ist ein Symbol für das letzte Abendmahl<sup>371</sup> und gleichzeitig die „Metamorphose [der Frau, AK] in Schrift“<sup>372</sup>. Die Worte der Frau „Nimm dieses zu meinem Angedenken!“ (192) sind eine intertextuelle Referenz auf Worte Jesu, der für seine Jünger das Brot bricht: „Und er nahm das Brot, dankte und brach's und gab's ihnen und sprach: Das ist mein Leib, der für euch gegeben wird; das tut zu meinem Gedächtnis.“ (Lk 22, 19) Böhme erkennt in der Übergabe „eine Kontrafaktur christlicher Kulthandlungen“<sup>373</sup>. Pikulik liest sie als „Vertrag“<sup>374</sup>, den Christian mit der Annahme der Tafel eingegangen ist. Der Text vermischt eine Märchenszene mit dem psychologischen Diskurs, Christians Innerem:

---

366 Ebd., S. 137

367 Ebd.

368 Zur Motivgeschichte vgl. ebd., S. 154f.

369 Ebd., S. 146

370 Vgl. ebd., S. 158

371 Vgl. Manfred Frank: Steinherz und Geldseele. Ein Symbol im Kontext. In: Ders. (Hg.): Das kalte Herz und andere Texte der Romantik. Mit einem Essay von Manfred Frank. Frankfurt/M. 1978, S. 233-356, hier S. 267.

372 Kremer: Die Schrift des *Runenbergs*, S. 130

373 Böhme: Romantische Adoleszenzkrise, S. 150

374 Lothar Pikulik: Frühromantik. Epoche – Werk – Wirkung. 2. Aufl. München 2000, S. 267.

Er faßte die Tafel und fühlte die Figur, die unsichtbar sogleich in sein Inneres überging, und das Licht und die mächtige Schönheit und der seltsame Saal waren verschwunden. Wie eine dunkle Nacht mit Wolkenvorhängen fiel es in sein Inneres hinein, er suchte nach seinen vorigen Gefühlen, nach jeder Begeisterung und unbegreiflichen Liebe, er beschaute die kostbare Tafel, in welcher sich der untersinkende Mond schwach und bläulich spiegelte. (192-193)

Wenn Christian Jahre später ausruft, er will „die Erde so wie eine geliebte Braut an sich drücken“ (205) rekurriert er auf die Runenberg-Königin als allegorisierte Natur, die als anorganisches Material – Stein – nicht sterben kann. Folgerichtig lässt sich Christians Rückkehr in den Schoß der Natur und die Abkehr von der Zivilisation auch als Todessehnsucht oder als Sehnsucht nach Unvergänglichkeit lesen, was der Text selbst anführt: „[...] so habe ich mutwillig ein hohes ewiges Glück außer der Acht gelassen, um ein vergängliches und zeitliches zu gewinnen.“ (203)

In Gestalt einer überirdisch schönen Frau erscheint die Venus Christian nur in der Saal-Szene. Im *Runenberg* wird die erotische Imago, die zweimal die Erscheinung, Geschlecht und Identität wechselt, zum literarischen Vexierspiel. Der Text eröffnet die Deutungsoption, dass es sich bei dem Fremden aus dem Gebirge, der Runenberg-Herrin und dem Waldweib um drei Figurationen derselben Person handelt. Die Transformationen folgen dem Gesetz, dass die Frau des Runenbergs „häßlich denen [erscheint, AK], die ihr nicht gehören, schön ihren Hörigen“<sup>375</sup>. Zunächst glaubt Christian, den Fremden zu erkennen:

Er ging sehnsuchtsvoll nach dem benachbarten Walde, und vertiefte sich in seine dichtesten Schatten. Eine schauerliche Stille umgab ihn, keine Luft rührte sich in den Blättern. Indem sah er einen Mann von ferne auf sich zukommen, den er für den Fremden erkannte [...]. Als die Gestalt etwas näher kam, sah er, wie sehr er sich geirrt hatte, denn die Umrisse, welche er wahrzunehmen gewöhnt, zerbrachen wie in sich selber [...]. (203-204)

Vor Christian steht eine alte unansehnliche Frau: „[...] sie war in schmutzige Lumpen gekleidet, ein zerrissenes Tuch hielt einige greise Haare zusammen, sie hinkte an einer Krücke“ (204). Sie spricht ihn mit „fürchterlicher Stimme“ an. Als sie sich umdreht, glaubt Christian, „zwischen den Bäumen den goldenen Schleier, den hohen Gang, den mächtigen Bau der Glieder“ (204) der Frau aus dem Runenberg wiederzuerkennen. Ist Elisabeth von Christian als männlichem Familienoberhaupt abhängig, so ist dieses Verhältnis umgekehrt: Christian ist es, der sich den Gesetzen der Bergkönigin, ihrem „mächtigen Bau der Glieder“ (204) unterwirft. Er verschwindet in einem alten und verfallenen Schacht, um sie zu suchen.

---

375 Johannes P. Kern: Ludwig Tieck. Dichter einer Krise. Heidelberg 1977, S. 91.

Nur folgerichtig lässt sich der Tod dann auch als Suizid interpretieren: „Ich bin dir so gut wie gestorben“ (208), antwortet der Märchenheld Elisabeth, als er ein letztes Mal aus dem Gebirge wiederkehrt. Für Kremer und Kilcher stirbt Christian sogar den „männlichen Liebestod“<sup>376</sup>.

Elisabeth ist der Gegenentwurf zur heidnischen Schönheit des Runenbergs. Sie steht für das christliche und patriarchische Gesetz. Nachdem Christian die Herrin des Runenbergs kennengelernt hat, kehrt er reumütig ins Dorf zurück, wo er in der Kirche Elisabeth entdeckt, die „dicht neben der Kanzel“ (194) steht. Gleicht die Frau im Runenberg einer großen und heidnischen Göttin, ist Elisabeth sanft und blüht wie das Land „in den zartesten Farben“ (194). Mit dem Werben um die Braut unterwirft sich Christian dem Gesetz der Ebene und damit der christlichen Zivilisation. „Hochzeit“ – das ist, im Denken der Literatur, die umfassende Versöhnung mit der allgemeinen Ordnung“<sup>377</sup>, betont von Matt. „In der Hochzeit, der Chiffre ‚Hochzeit‘, ereignet sich der Einklang von Trieb und Gesetz auf immer.“<sup>378</sup> Christian wird „so gut, so dienstfertig und immer freundlich“ (195). Das Scheitern dieser christlich legitimierten Beziehung ist jedoch angekündigt. Eine Märchenhochzeit, nach der das Paar glücklich ist, wird es nicht. Christian recurriert noch in der Hochzeitsnacht auf die Nebenbuhlerin:

Am Abend spät, als sie in die Kammer gingen, sagte der junge Gatte zu seiner Geliebten: Nein, nicht jenes Bild bist du, welches mich einst im Traum entzückte und das ich niemals ganz vergessen kann, aber doch bin ich glücklich in deiner Nähe und selig in deinen Armen. (196)

Auf die Fragilität der Beziehung von Christian und Elisabeth spielt der Text sogleich an, nachdem die Tochter Leonore geboren wurde: „Christian wurde zuweilen etwas ernster, indem er das Kind betrachtete [...]“ (196). Nach sieben Jahren gewinnt die Herrin des Runenbergs als erotische Imago endgültig die Oberhand über Christians Geist:

Das Erntedankfest sollte wieder gefeiert werden, die Gemeinde ging in die Kirche, und auch Elisabeth zog sich mit den Kindern an, um dem Gottesdienst beizuwohnen; ihr Mann machte auch Anstalten, sie zu begleiten, aber noch vor der Kirchentür kehrte er um und ging tiefsinnend vor das Dorf hinaus. Er setzte sich auf die Anhöhe [...]. Wie habe ich mein Leben in einem Traume verloren!, sagte er zu sich selbst; Jahre sind verflossen, daß ich von hier hinunter stieg, unter die Kinder hinein; die damals hier spielten, sind heute dort ernsthaft in der Kirche; ich trat auch in das Gebäude, aber heut ist Eli-

---

376 Kremer, Kilcher: Romantik, S. 33

377 Matt: Die Treulosen in der Literatur, S. 27

378 Ebd.



sabeth nicht mehr ein blühendes kindliches Mädchen, ihre Jugend ist vorüber, ich kann nicht mit der Sehnsucht wie damals den Blick ihrer Augen aufsuchen: so habe ich mutwillig ein hohes ewiges Glück außer Acht gelassen, um ein vergängliches und zeitliches zu gewinnen.“ (203)

Das ewige Glück verspricht also nicht die holde Pächtertochter Elisabeth. Sie steht für ein irdisches und damit vergängliches Glück. Auch Kreuzer betont:

Solchen Präferenzen werden sublimiert zur Symbolik einer höher bewerteten ‚literarischen‘ gegenüber der alltäglichen ‚Realität‘. Damit verbunden ist der Vorrang einer mythisch-erotischen Naturreligion gegenüber den Segnungen der christlichen Kirche [...], wobei in paradoxer Verkehrung deren mystische Heilsmodalitäten gerade der heidnisch-erotischen Welt zugesprochen werden.<sup>379</sup>

Die blasphemisch-provozierende Implikation des Alraunenmythos findet hier ein Echo: Wahre Erfüllung und erotische Befriedigung verspricht und erfüllt nur die Alraune bzw. die Welt, welche sie eröffnet.

#### 1.4 Magischer Reichtum vs. Wohlstand

Im *Runenberg* steht das Gebirge auch für die narrative Verhandlung von Geld, Schätzen und Wohlstand und dessen Wirkung auf die menschliche Psyche, für welche die Alraune ein Symbol ist. Auch hier eröffnet der Text zwei ambivalente topographische Pole: Das Gebirge symbolisiert unermessliche Schätze, maßloses Begehren und magischen Reichtum, die Ebene hart erarbeiteten Wohlstand, der aber von äußeren Umständen bedroht und damit zwar real, aber vergänglich ist. Der Fremde, dessen Auftreten mit der Alraunenwurzel verbunden zu sein scheint (er kommt, kurz nachdem Christian die Wurzel aus der Erde gezogen hat), weist den Protagonisten zum ersten Mal darauf hin, dass er im Runenberg alle „Herrlichkeiten, alles, was er am eifrigsten wünscht“ (190) findet. In der Ebene als Dorfbewohner kommt Christian zwar nicht zu Reichtum, aber zu Wohlstand:

Der alte Vater zog zu ihnen, und gab sein kleines Vermögen in ihre Wirtschaft; sie bildeten den zufriedensten und einträchtigsten Kreis von Menschen. Der Acker gedieh, der Viehstand mehrte sich, Christians Haus wurde in wenigen Jahren eines der ansehnlichsten im Orte; auch sah er sich bald als den Vater von mehreren Kindern. (198)

Diese Zufriedenheit wird durch die Ankunft des Fremden als Bote des Runenbergs gestört. Nicht nur erweckt dieser in Christian erneut die Erinnerung an das „zaubervolle[ ] Bild“ (199), dem der Gast selbst „nicht widerstehen kann“ (ebd.) und das ihn „in das nächste

---

379 Vgl. Kreuzer: Märchenform und individuelle Geschichte, S. 156

Gebirge hinein“ (ebd.) treibt. Die Summe Geld, die der Fremde ihm zur Aufbewahrung hinterlässt, wird zur Obsession für den Gastgeber. Christian verschließt die Summe sorgfältig, „sah aus übertriebener Ängstlichkeit zuweilen wieder nach, zählte es über, ob nichts davon fehle“ (199):

Oft stand Christian in der Nacht auf, um die Knechte zur Arbeit zu wecken und selbst nach allem zu sehn; der Vater war besorgt, dass er durch übertriebenen Fleiß seiner Jugend und Gesundheit schaden möchte: daher machte er sich in einer Nacht auf, um ihn zu ermahnen, seine übertriebene Tätigkeit einzuschränken. (199-200)

Geld zu zählen und übertriebener Fleiß erscheinen als Gründe und gleichzeitig Folgen von Christians Schlaflosigkeit. Sie sind Kompensationsstrategien für die Unmöglichkeit, in den *Runenberg* zu gehen. Erneut kommt es zu einem Zwiegespräch mit dem Vater, der ihn zur Mäßigung ermahnt, ohne die wahre Ursache von Christians Unruhe zu verstehen: „Laß das Gold, sagte der Alte, darinne liegt das Glück nicht, uns hat bisher noch gottlob nichts gemangelt, und entschlage dich überhaupt dieser Gedanken.“ (199) Der Vater findet seinen Sohn nachts vor, wie er „mit der größten Emsigkeit die Goldstücke zählte“ (200). Im *Runenberg* ist Geld libidinös besetzt. Es löst bei Christian einen „mentalen [...] Koitus“<sup>380</sup> aus:

Ja, sagte Christian, ich verstehe mich selber nicht mehr, weder bei Tag noch in der Nacht läßt es mir Ruhe, seht, wie es mich jetzt wieder anblickt, daß mir der rote Glanz tief in mein Herz hinein geht! Horcht, wie es klingt, dieses güldene Blut! das ruft mich, wenn ich schlafe, ich höre es, wenn Musik tönt, wenn der Wind bläst, wenn Leute auf der Gasse sprechen; scheint die Sonne, so sehe ich nur diese gelben Augen, wie es mir zublinzelt, und mir heimlich ein Liebeswort ins Ohr sagen will: so muß ich mich wohl nächtlicher Weise aufmachen, um nur seinem Liebesdrang genug zu tun, und dann fühle ich es innerlich jauchzen und frohlocken [...]. (200)

Christian vergleicht die Erde mit ihren „wunderbare[n], unermeßliche[n] Schätze[n]“ (205) mit einer „geliebte[n] Braut“ (ebd.) Materielles und sexuelles Begehren überlagern sich. Jens Malte Fischer hält fest, dass im *Runenberg* eine romantische Kritik am Kapitalismus deutlich wird, indem die Beziehung zwischen Geld und Erotik „noch schärfer herausgearbeitet“<sup>381</sup> wurde. Im *Runenberg* weist der Vater auf den Preis hin, den Christian für die Edelsteintafel zahlen muss: Sein „Herz [muß] versteinern [...]“ (204). Manfred Frank hat die „Prägemetaphorik“<sup>382</sup> im *Runenberg* analysiert. Christian wurde „ein geheimnisvolles Zeichen tief in [...] [sein, AK] Gemüt hinein geprägt“ (201). Ebenfalls konstatiert Frank, dass das roman-

380 Lindemann: Das Rätsel des ‚Es‘, S. 54

381 Jens Malte Fischer: Literatur zwischen Traum und Wirklichkeit. Studien zur Phantastik. Wetzlar 1998, S. 41.

382 Frank: Steinherz und Geldseele, S. 263

tische Symbol des „kalten Herzens“<sup>383</sup> mit dem Kapitalismus verbunden war: „[...] die destruktive Konsequenz des Geldfetischismus [ist] [...] beschworen“<sup>384</sup>. Der Sohn setzt sich über die Bedenken des Vaters hinweg. Das Gold des Fremden geht in den Familienbesitz über, einen Übergang, welchen der Text durch den Wechsel von Wohlstand zu märchenhaftem Reichtum markiert: „Im Dorfe wurde bald von dem Reichtum des jungen Pächters gesprochen [...].“ (200) Das Geld wird zu einer Ersatzbefriedigung für Christian, das sein erotisches Verlangen nach dem Runenberg eine Zeit lang überdeckt. Der Vater ist darüber glücklich, aber um seiner selbst willen: „[...] Christian schien außerordentlich zufrieden und vergnügt, so daß der Vater sich glücklich pries, ihn so wohl und heiter zu sehn [...].“ (200)

Märchenhafte Moral und der Alraunenmythos scheinen eine Rolle zu spielen, als dieser Reichtum am Ende der Erzählung auf unheimliche Weise verloren geht. Nachdem der Runenberg Christians Rückkehr eingefordert hat, verarmt die Familie:

Das ganze Dorf trauerte um den jungen Pächter, Elisabeth war untröstlich, die Kinder jammerten laut. [...] So entschloß sie sich nach zwei Jahren zu einer neuen Heirat, sie gab ihre Hand einem jungen heitern Manne, der sie von Jugend auf geliebt hatte. Aber bald gewann alles im Hause eine andre Gestalt. Das Vieh starb, Knechte und Mägde waren untreu, Scheuren mit Früchten wurden vom Feuer verzehrt, Leute in der Stadt, bei welchen Summen standen, entwichen mit dem Gelde. Bald sah sich der Wirt genötigt, einige Äcker und Wiesen zu verkaufen; aber ein Mißwachs und teures Jahr brachten ihn nur in neue Verlegenheit. (206)

Das „wunderbar erworbene Geld“ (206), das Märchengeld, das im Kontrast zu dem durch Fleiß erworbenen Wohlstand steht, sucht „auf allen Wegen eine schleunige Flucht“ (ebd.). Elisabeths zweite Mann wird jähzornig und trinkt, die Ehefrau hütet zum Schluss selbst die beiden übrig gebliebenen Tiere. Ist der Verlust des Reichtums auf den Alraunenfluch zurückzuführen? Brachte das Herausziehen der Alraune Christian Wohlstand und Fruchtbarkeit und tilgte beides wieder? Auch hier bleibt der Text eine eindeutige Antwort schuldig.

## 1.5 Zusammenfassung

Die Alraune ist im *Runenberg* nicht nur das märchenhafte Symbol, über das das Geschehen initiiert wird. Dafür kann ihre prominente Platzierung im Text angeführt werden. Sie ist auch – um meine These wieder aufzugreifen – das Kippmotiv, über das Einordnung und Bewertung des Geschehens erfolgt. Der Text bietet zwei Deutungen an: (I) Christian ist

---

383 Ebd., S. 291

384 Ebd.

gemäß dem Mythos wahnsinnig geworden, weil er die Wurzel ohne Ritual aus der Erde gezogen hat. (II) Christian hat seine ‚Alltagsvernunft‘ verloren, weil das Leben im „Kreise der wiederkehrenden Gewöhnlichkeit“ (184) zur Unerträglichkeit geworden ist und die Verlockungen des *Runenbergs* als alternative Welt zu groß sind. Im zweiten Fall kann der ‚Wahnsinn‘ auch als radikal anderer Lebensentwurf gelesen werden, der einer Befreiung gleichkommt, deren Preis aber der soziale Tod des Protagonisten ist. Folgt man dieser zweiten Interpretation, ist der *Runenberg* eine psychologische Geschichte im Gewand eines Kunstmärchens, um dem Unbehagen der Kultur, dem Ungenügen der Realität, der Sehnsucht des Menschen nach einer phantastischen Alterität und der Herausforderung, die das Ringen zwischen Über-Ich und Es für die menschliche Psyche bedeutet, literarisch Ausdruck zu verleihen. Damit offenbart sich eben das subversive Potenzial der Romantik, wie Klaus Lubbers es beschreibt:

Was nun macht subversive Romantik romantisch? Mehr als alle der Romantik gemeinhin zugeschriebenen Merkmale ist es sicherlich das Spiel, die Macht, die Souveränität, das grenzüberschreitende Potential der vielbeschworenen Einbildungskraft oder Phantasie oder Imagination, und zwar nicht als die Gabe der ungehemmten Steigerung des freischöpferischen Ichs ins Universale oder der Poetisierung des Lebens durch Vereinigung von Geist und Natur, Endlichkeit und Unendlichkeit, Vergangenheit und Gegenwart oder dergleichen, sondern vielmehr als die Gabe, mittels bildhaften Denkens Erfahrungen des dichterischen Subjekts von gesellschaftlicher Verharrung, Erstarrung, Beengung, Beklemmung, Lähmung zu gestalten.<sup>385</sup>

Subversiv ist die Romantik dadurch, dass sie das „politische, soziale, sittliche, religiöse, patriarchalische Ordnungsgefüge etablierter Gesellschaftssysteme“<sup>386</sup> in Frage stellt, ohne die Konsequenzen für das Individuum auszusparen, die der Exodus aus der Gemeinschaft einfordert – so, wie es im *Runenberg* vorgeführt wird.

---

385 Klaus Lubbers: Zur Einführung. In: Volker Kapp und Helmuth Kiesel und Klaus Lubbers und Patricia Plummer (Hg.): *Subversive Romantik*. Berlin 2004, S. 11-22, hier S. 19.

386 Ebd., S. 19

## 2. Diskurs Ökonomie: Friedrich de la Motte Fouqués *Eine Geschichte vom Galgenmännlein* (1810)

Friedrich de la Motte Fouqués Erzählung von 1810 ist eine weitere romantische Bearbeitung des Alraunenmythos in Prosaform. Die Alraune ist im Kunstmärchen keine Wurzel, die aus der Erde gezogen wird wie bei Tieck, sondern ein Galgenmännlein, das der Protagonist Reichard käuflich erwirbt. Es ist etwas Schwarzes, das Reichard in einer Phiole „wild auf und nieder gaukeln“<sup>387</sup> sieht. Es ist also keine lebendige Wurzel, sondern ein *Spiritus familiaris*, für den der Begriff ‚Galgenmännlein‘ im Text als Synonym vorkommt. Reichard trägt ihn an einer goldenen Kette am Hals „unter seinen Kleidern an der Brust“ (10). Das Galgenmännlein hat menschlich-tierische Eigenschaften, es schlägt „wunderliche[ ] Kapriolen“ (10), tanzt, singt heiser, kriecht im Träume aus der Flasche und greift mit den „kleinen, mißgestalteten Arme[n] wie Zangen nach ihm“ (26). Es erfüllt seinem Besitzer zwar jeden Wunsch – zaubert also Geld und Materielles herbei –, doch die „Teufelsbündnerschaft“<sup>388</sup> sieht vor, dass der Flaschengeist die Seele seines Besitzers bekommt, wenn es diesem nicht gelingt, ihn weiterzuverkaufen.

*Eine Geschichte vom Galgenmännlein* rekurriert auf vorausgehende Bearbeitungen. Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausens *Galgen-Männlin* (1673) wurde wahrscheinlich von Fouqué rezipiert.<sup>389</sup> Fouqué griff den Kern der Geschichte vom Galgenmännlein auf – den Tauschhandel von Seele gegen Reichtum und das Galgenmännlein als Diener des Teufels – bearbeitete diesen aber zu einem Kunstmärchen, das an vielen Stellen einen humoristischen Duktus mit schauerlichen Elementen aufweist, ohne die „Seelenangst“ (13) des Protagonisten ironisch zu durchbrechen oder in einem säkular-psychologischen Kontext als Wahnsinn zu dechiffrieren. Im Gegensatz zu Ludwig Tiecks *Der Runenberg* eröffnet der Text also nicht die Option, dass die Existenz der Alraune und die Ereignisse auf die Phantasie einer Figur zurückgehen. Friedrich de la Motte Fouqués *Galgenmännlein* ist eine Ware im kapitalistischen System der Stadt, die unter der Hand verkauft wird. Der Fokus der Geschichte vom *Spiritus familiaris* liegt deshalb auf den Motiven des magisch-teuflischen Geldes, Tauschhandels und Teufelspakts. Das Kaufmannsprinzip wird bei diesem Tauschhandel pervertiert: Wer ein Galgenmännlein besitzt, verkauft es nicht etwa für einen teureren Preis, sondern für einen günstigeren. Damit wird eine Abwärtsspirale in Gang gesetzt, an

---

387 Ich zitiere nachfolgend parenthetisch aus folgender Ausgabe: Friedrich de la Motte Fouqué: *Eine Geschichte vom Galgenmännlein*. In: Ders.: *Romantische Erzählungen*. Hg. von Gerhard Schulz. München 1977, S. 5-33, hier S. 9.

388 Dieter Arendt: *Märchen-Novellen oder das Ende der romantischen Märchen-Träume*. Tübingen 2012, S. 77.

389 Vgl. Frank Rainer Max: *Der „Wald der Welt“*. Das Werk Fouqués. Bonn 1980, S. 69.

deren Ende der Besitzer steht, dessen Seele dem Teufel gehört. Denn demjenigen, dem es nicht gelingt, es weiterzuverkaufen, bevor er stirbt, ist der ewigen Verdammnis geweiht. *Eine Geschichte vom Galgenmännlein* erzählt eben diesen Wettlauf gegen die Zeit.

In der Erzählung ist die Ökonomie der Leitbegriff, unter den andere Diskurse, Bezugssysteme und Implikationen subsumiert werden. Wie beispielsweise Erotik: Reichard kann sich durch das blasphemisch erworbene Geld die an Bedingungen gebundene und damit vergängliche Gunst einer Prostituierten kaufen. Das Geld ermöglicht es ihm, seine Sexualität außerehelich auszuleben. Der religiöse Diskurs wird aufgegriffen, indem Reichard damit konfrontiert ist, dass der Besitz des Galgenmännleins sein Seelenheil gefährdet. Reichard muss den *Spiritus familiaris* loswerden, bevor er stirbt. Das gelingt dem jungen Kaufmann zwar, er bleibt jedoch der Held der Erzählung, weil niemand nach ihm durch den Erwerb des Galgenmännleins ins Unglück gestürzt wird. Vielmehr wird die Phiole – der narrative Kniff der Erzählung – von einem Teufelsgehilfen gekauft, dessen Seele bereits verloren ist. Dieser möchte bis zu seiner Verdammnis, die so oder so sicher ist, im Reichtum schwelgen.

## 2.1 Der Erwerb des Galgenmännleins

Die Erzählung spielt nicht in einem stereotypisierten Raum eines Volksmärchens, sondern in der Handelsmetropole Venedig während des Dreißigjährigen Krieges, die „berühmte welsche Handelsstadt“ (5) des 17. Jahrhunderts. Zwischendurch verlagert sich das Geschehen nach Rom und am Ende in die Natur. *Eine Geschichte vom Galgenmännlein* ist also an konkrete historische Schauplätze gebunden, die den Protagonisten durch erotische Versprechen locken und selbst Zeichen sowie „Wunsch- und Projektionsraum“<sup>390</sup> sind.

Literarische oder filmische Ankünfte in Venedig haben immer den Status eines *Ereignisses*, weil schon die Existenz der Stadt und ihre Charakteristika per se als Abweichung vom Normalen gedeutet sind und dort entsprechend Dinge geschehen, die – so setzen es die Texte – andernorts sich nicht hätten ereignen können.<sup>391</sup>

Die Ausgangssituation bei Friedrich de la Motte Fouqué ist dieselbe wie im Tieck'schen Kunstmärchen: Der Protagonist ist ein junger, unverheirateter Mann, der in einer neuen Umgebung – in dieser Erzählung Venedig – sein Glück als Kaufmann sucht, weil ihn die Unruhen des Krieges aus seinem Heimatland vertrieben haben. Eine extradiegetisch-

---

390 Martin Nies: Venedig als Zeichen. Literarische und mediale Bilder der „unwahrscheinlichsten der Städte“ 1787-2013. Marburg 2014, S. 13.

391 Nies: Venedig als Zeichen, S. 12-13

heterodiegetische Erzählinstanz führt die Hauptfigur mit folgender Charakterisierung ein: „In Venezia [...] zog eines schönen Abends ein junger deutscher Kaufmann ein, Reichard geheißen, gar ein fröhlicher und kecker Gesell.“ (5) Reichard ist also nicht melancholisch-grüblerisch wie Christian, sondern ein Lebemann, der gerne „ganz köstlichen Wein [...]“ (5) trinkt und „sich gern einen lustigen Tag machte“ (ebd.). Der Text evoziert Orte wie Bordelle und Wirtshäuser, also Topoi des Lasters. Auch entspricht Reichard immer wieder dem Bild des vom Schlaf übermannten Trinkers.<sup>392</sup>

Wie bei Tieck zeichnet sich auch Fouqués junger Held durch Unerfahrenheit aus. Reichards Leichtsinnigkeit und fehlende Lebenserfahrung markiert der Text gleich zu Beginn durch die List eines Gondoliere, auf die der Protagonist hereinfällt: In einem „höchst prächtigen Gebäude“ (5) sieht Reichard „zwölf der allernützlichsten Frauenzimmer“ (ebd.). Er erkennt nicht, dass es ein Bordell ist, in das der Gondoliere ihn ermuntert, hinaufzugehen. Die Einführung des wesentlichen Motivs der Geschichte – den gefährlichen Tauschhandel, der auf die Gutgläubigkeit des Tauschpartners und dessen Überlistung setzt – markiert der Text durch das Angebot des Gondoliere, auf seinen Lohn zu verzichten, wenn ihn die Frauen nach den „Sitten des Landes“ (5) nicht mit „offnen, schönen Armen“ (6) aufnehmen. Nachdem ihm „die Schönste [...] ganz und gar zu Willen ward“ (6), fordert die Courtesane von ihm fünfzig Dukaten. Reichard ist daraufhin zwar verwundert, aber entsprechend seinem heiteren Gemüt „nicht so ergrimmt, als wohl ein anderer meinen sollte“ (6). Vielmehr lässt er sich in das nächste Wirtshaus fahren, „um dorten wegzutrinken, was ihm noch etwa von Ärger im Kopfe herumzog“ (6). Als Reichard das Geld ausgeht, kommt das Galgenmännlein ins Spiel. Unter den Menschen, mit denen Reichard feiert, ist auch ein hispanischer Hauptmann, der zwar „Ansehn und Vermögen“ (7) besitzt, aber „meist ohne ein Wort zu verlieren und mit einer recht gewaltsamen Unruhe auf allen Zügen seines finstern Antlitzes“ (ebd.) auftritt. Das Galgenmännlein ist der Grund für seinen Reichtum, aber auch für seine Grimmigkeit. Der Hauptmann versucht, Reichard die Phiole zu verkaufen. Über den Dialog werden der junge Kaufmann und der Leser über die Geschichte vom Galgenmännlein in Kenntnis gesetzt und die weitere Handlung vorbereitet:

„Damit hat es folgende Bewandnis“, entgegnete der Hauptmann. „Ich weiß nicht, ob Ihr gewisse kleine Kreaturen kennet, die man Galgenmännlein heißt. Es sind schwarze Teufelchen in Gläslein eingeschlossen. Wer ein solches be-

---

392 Vgl. Ingo Breuer: Die Kreativität der Saupteufel. Über einige kulturgeschichtliche Wirkungen des Alkohols in der Frühen Neuzeit (Abraham a Santa Clara u. a.). In: Ders. und Sebastian Goth und Björn Moll und Martin Roussel (Hg.): Die Sieben Todsünden. Paderborn 2015, S. 343-376, hier S. 351.

sitzt, vermag von ihm zu erhalten, was er sich nur Ergötzliches im Leben wünschen mag, vorzüglich aber unermesslich vieles Geld. [...]‘ (8)

Der Hauptmann erläutert ihm den Preis für das Teufelchen:

„[...] Dagegen bedingt sich das Galgenmännlein die Seele seines Besitzers für seinen Herrn Luzifer aus, wofern der Besitzer stirbt, ohne sein Galgenmännlein in andre Hände überliefert zu haben. Dies darf aber nur durch Kauf geschehn, und zwar, indem man eine geringere Summe dafür empfängt, als man dafür bezahlt hat. Meines kostet mir zehn Dukaten; wollt Ihr nun neun dafür geben, so ist es Eur.“ (8)

Weil Reichard pleite ist und die Tragweite seiner Entscheidung nicht abzuschätzen vermag, handelt er den Preis für das Galgenmännlein noch einmal auf fünf Dukaten herunter und wird dessen neuer Besitzer.

## 2.2 Tauschhandel als narratives Grundprinzip

Der Handel, den Reichard mit dem Kauf des Galgenmännleins eingeht, ist doppelt codiert: Erstens tauscht er sein Leben als junger, mittelloser, dem Glücksspiel zugetaner Kaufmann gegen ein Leben im Reichtum. Das Galgenmännlein kann „in jeder Stunde eine beliebige Summe Geldes herbei[ ]schaffen“ (7) und ist damit ein märchenhaftes Symbol für eine nie versiegende Geldquelle. Bernd Blaschke greift deshalb terminologisch voraus und bezeichnet das Galgenmännlein als „teuflische Kreditkarte“<sup>393</sup>. Zweitens setzt der Besitzer sein Seelenheil aufs Spiel, tauscht also christliche Erlösung gegen die ewige Verdammnis seiner Seele. Das Galgenmännlein kann deshalb auch als Chiffre für die Versuchung durch das Böse interpretiert werden, das eine Spirale aus Gewalt, Eigennutz und Betrug auslöst. Als Diener des Teufels ist es nämlich die Aufgabe des Galgenmännleins, seinem Herrn „die letzte, verlorne Menschenseele“ (9) zu beschaffen.

Das Kaufmannsprinzip wird pervertiert: Der Besitzer muss die Ware für einen günstigeren Preis wieder loswerden, als er sie bekommen hat. Folgerichtig erhält der Teufel dessen Seele, der das Galgenmännlein für die „allerniedrigste Münze der Welt“ (9) erstet. Der Hauptmann selbst hat das Galgenmännlein für zehn Dukaten gekauft und will es für neun an Reichard weitergeben. Dennoch handelt der klamme Reichard den Hauptmann auf fünf Dukaten herunter und mit der Übergabe des Galgenmännleins fühlt er gleich die doppelte Summe in seiner Hand. Der niedrige Preis und das Geld, welches das Galgenmännlein herbeischafft, sind teuer erkaufte. Eine Abwärtsspirale wird in Gang gesetzt: Nur

---

393 Bernd Blaschke: Kunstmärchen-Geld. Wertkontraste und Geldfunktionen bei Tieck, Fouqué und Hauff. In: Der Deutschunterricht 6 (2014), S. 15-26, hier S. 18.



wer seinen Tauschpartner überredet, das Galgenmännlein zu kaufen oder es ihm unterjubelt, macht Gewinn, weil er seine Seele noch retten kann. Dieser Preisdruck kann auch als romantische Kapitalismuskritik interpretiert werden. Telos der Handlung wird der Verlust der Ware, nicht mehr deren Gewinn. Der Besitz wird zur Bürde. Auf das Risiko, das sich daraus ergibt, weist der Hauptmann Reichard hin, was für den weiteren Verlauf der Geschichte relevant ist: Reichard wird im weiteren Verlauf selbst mit Problem konfrontiert sein, das Galgenmännlein für eine Münze loszuwerden, die erst noch geprägt werden muss:

„Du Narr!“, lachte der Hauptmann. „Zu deinem Besten heischte ich die höchste Summe, und zum Besten derer, die es nach dir kaufen, damit es nicht einer so frühe für die allerniedrigste Münze der Welt erstehe und unwiederbringlich des Teufels sei, weil er es ja dann nicht mehr wohlfeiler verkaufen kann.“ (9)

Reichard frohlockt zunächst über das Geschäft. Er genießt die Vorteile des Galgenmännleins und ignoriert den Preis, den er im Jenseits dafür zahlen wird. Als Lukrezia es angewidert in den Bach wirft, glaubt er es verloren:

Die Kette mochte wohl auf dem Grunde des Bächleins liegen, Flasche aber und Galgenmännlein waren richtig an ihren Herrn zurückgekommen. – „Ei“, rief er jubelnd aus, „so besitze ich ja einen Schatz, den mir keine Macht der Erde rauben kann!“ und hätte das Fläschlein beinahe geküsst, nur daß ihm der kleine gaukelnde Schwarze darin etwas allzu gräßlich vorkam. (11)

Nachdem er die Vorzüge des Galgenmännleins genossen hat, wird er jedoch krank. Eine „tödliche Ermattung“ (11) überfällt ihn, sodass Reichard das Galgenmännlein loswerden will. Zunächst versucht Reichard, die Menschen in seinem Umfeld zu betrügen. Das ist ein weiterer Indikator dafür, dass seine persönlichen Beziehungen nicht auf wahrer Zuneigung und Treue, sondern auf dem ökonomischen Prinzip des Tauschhandels basieren. Auch an dieser Stelle wird das Motiv des ehrlichen Kaufmanns mit dem eines Betrügers kontrastiert, der seinen Käufern schlechte Ware unterschieben möchte. Mit jedem Versuch bringt er sich selbst in Gefahr, denn der Preis des Galgenmännleins verringert sich immer weiter. Zunächst veräußert Reichard es an seinen Arzt, ohne diesen darüber aufzuklären, welche Bewandnis es damit hat:

Freilich spielte er damit einen bösen Streich, aber er dachte so: „Besser eine kleinere Sünde im Fegefeuer abgebußt, als dem Luzifer unwiderruflich für immer zu eigen geworden.“ (13)

Dabei führt die Erzählinstanz wohl ein Wortspiel von *Spiritus familiaris* und dem Konservierungsmittel Spiritus an:

Sein Arzt wußte er [Reichard, AK], war ein großer Freund von all den seltsamen Kreaturen, die man in Spiritus aufbewahrt, und für eine solche hoffte er auch das Galgenmännlein bei ihm anzubringen, weil der Doktor als ein frommer Mann sonst nichts würde mit der Bestie zu schaffen haben wollen. (13)

Der Doktor fällt auf die List herein. Doch diese scheint Reichard nicht gut zu bekommen. Er wird immer kränker und schließlich verkauft ihm der Medicus das Galgenmännlein als „höchst seltnes Arzneimittel“ (14) wieder für zwei Dukaten zurück. Als gebildeter Mann kennt der Arzt den Alraunenmythos, worauf er auf einem Zettel rekurriert, den er um die Flasche gewunden hat. Es ist das „Wissen, höher viel“ (15), durch das er den vermeintlichen Schatz als gefährliches Galgenmännlein identifizieren kann:

„Ich wollte deinen Leib kurieren,  
Du meine Seele mir turbieren,  
Jedoch mein Wissen, höher viel,  
Erkannte bald dein schnödes Ziel.  
Laß dir die Gegenlist gefallen;  
Ich spiel in deine Hand vor allen  
Das Galgenmännlein dir zurück,  
Dem Galgenstrick zum Galgenglück.“ (15)

Auch die Weitergabe des Galgenmännleins an die Prostituierte Lukrezia, deren Zuneigung er sich erkauft hat, schlägt fehl – sie droht ihm sogar, ihn wegen Hexerei anzuklagen. Der Text verweist damit darauf, dass ‚Hexen‘ im Mittelalter der Besitz von Alraunen vorgeworfen wurde.<sup>394</sup> Der durch das Galgenmännlein erworbene Reichtum, den sich Reichard zu sichern versucht, ist nicht von Dauer. Der Kaufmann wird von seinen Bediensteten und Anwälten betrogen und das Geld gestohlen:

Als nun Reichard das Attestat aus der Tasche ziehn wollte, fand er bloß ein leeres, unbeschriebenes Blatt. Der Advokat hatte seinen Schein mit solcher Tinte geschrieben, die nach wenigen Stunden ohne alle Spur verbleicht. (16)

Alle Versuche Reichards, den *Spiritus familiaris* über eine eigennützige List loszuwerden, scheitern: Die Einstellung Reichards, dass „jedermann sich selbst der Nächste“ (13) ist, konterkariert das christliche Prinzip der Nächstenliebe.

Schließlich versucht Reichard, das Galgenmännlein im Gewirr Roms zu verkaufen: Sein „Reichtum und seine Verschwendung“ (19) führen ihn in die vornehmsten Gesellschaften der Stadt ein: Der Text markiert Geld damit als Mittel, das über soziale Inklusion und Ex-

---

394 Vgl. hierzu Hambel: Verwendung und Bedeutung der Alraune, S. 86f.

klusion entscheidet. Als retardierendes Moment funktioniert die Kriegsepisode. Nachdem es ihm auch in Rom nicht gelungen ist, einen Käufer zu finden, will Reichard ironischerweise „sein Heil einmal im Kriege [...] versuchen“ (19). Diese Szene hat einen humoristischen Duktus, denn Reichard möchte ohne Sold dienen. So naiv wie er in der Anfangsszene in das Bordell geht, reitet er auch in den Krieg:

Er hörte, daß zwei kleine italienische Landschaften miteinander im Kampfe lägen, und bereitete sich ernstlich, zu einer von beiden Parten zu stoßen. Mit einem schönen, goldverzierten Küras, einem prächtigen Federhute, zwei auserlesenen leichten Jagdbüchsen, einem trefflichen, spiegelblanken Schwerte und zwei zierlichen Dolchen versehen, ritt er auf einem großen spanischen Hengste aus den Toren, drei gut bewehrte Diener auf tüchtigen Rossen hinter sich. (19)

Zwar kann er sich die beste Ausrüstung leisten, aber keine Erfahrung kaufen. Die leichten Jagdgewehre und die Dolche sind „zierlich[ ]“ (19), also weitgehend nutzlos. Zudem wird sich Reichard erst danach des Risikos bewusst, das er als Soldat eingeht: Er setzt sein Leben aufs Spiel und damit die Chance, sein Seelenheil wiederzuerlangen:

Eine Weile trabte der gute junge Gesell noch mit, aber als es rechts und links neben ihm mit vielen Kugeln in die Wiese schlug und zugleich die feindlichen Reiter mit blanken Klingen in zahlreichen Scharen herantrabten, dachte er: ‚Ei, wie hab ich doch töricht gehandelt, mich hierher zu begeben! Auf diese Weise bin ich doch dem Tode noch viel näher als im Krankenbette, und erreicht mich eine von diesen vermaledeiten, pfeifenden Bestien, bin ich des Galgenmännleins und seines Luzifers Beute auf ewig.‘ (20)

In der Schlacht desertiert Reichard und wird im Schlaf von Soldaten überfallen. Der eine stiehlt ihm das Galgenmännlein, das aber sofort wieder zu seinem Herrn zurückkehrt, weil der Besitzer es nur durch einen Verkauf, nicht aber durch Diebstahl loswerden kann. Reichard läuft dem Dieb nach und verkauft das Teufelchen dann noch. Er schließt sich fremden Truppen an, ist jedoch bald unzufrieden mit seinem kargen Monatslohn und beschließt, sein Glück im Spiel zu versuchen. Dort verliert er seine Patronen und hat deswegen Angst, bei der Musterung am nächsten Morgen erschossen zu werden. Er kauft von einem Kameraden Munition zurück und damit aus Versehen auch wieder das Galgenmännlein. Erst mithilfe des Teufelsgehilfen kann Reichard die Phiole loswerden und seine Seele retten: die letzte Episode der Erzählung (vgl. „2.4 Der Pakt mit dem Teufelsgehilfen“).

## 2.3 Bezugssystem Reichtum

Den hohen Stellenwert des Diskurses um Materielles belegt die Fülle an darauf verweisenden Verben, Adjektiven und Substantiven: „Fährlohn[ ]“ (6), „Dukaten“ (ebd.), „Preis“ (ebd.), „erleckliche Summe“ (ebd.), „Geldbeutel“ (ebd.), „Vermögen“ (7), „Geld“ (ebd.), „Kauf“ (ebd.), „billiges Geld“ (ebd.), „Geldsäckel“ (8), „Besitz“ (9), „Barschaft“ (ebd.), „Kaufschilling[ ]“ (ebd.), „Auslage“ (ebd.), „unerhörte Summen“ (10), „Reichtum“ (11), „köstlichen Schatz“ (ebd.), „Taler“ (13), „Groschen“ (ebd.), „Quittungen“ (14), „Kaufsumme“ (ebd.), „Goldstücke“ (15), „einzukassieren“ (ebd.), „verarmt“ (16), „Pomp“ (18), „Wohlleben“ (ebd.), „zurückzahlen“ (ebd.), „Heller“, (25) „leere[ ] Taschen“ (ebd.). Den ökonomischen Diskurs verknüpft die Erzählung mit psychologischen Beobachtungen sowie Religion. Bis zur Krankheit als Umschlagpunkt erzählt der Text davon, wie Reichard sein Leben dank des Galgenmännleins genießt. Er beginnt ein ausschweifendes Leben mit der schönen Dirne Lukrezia, deren Zuneigung er sich „als erstes“ (10) im Bordell erkauft hat. Er gewinnt sie durch „unerhörte Summen“ (10). Lukrezia ist „gottlos[ ]“ (10), ihre Seele gehört also bereits dem Teufel. Sie zeigt sich nur „wegen des Geldes“ (15) freundlich gegenüber dem Kaufmann. Wenn diesen jemand auf seinen Reichtum anspricht, antwortet er: „[...] Reichard ist mein Name, und mein Reichtum ist so hart, daß ihm keine Ausgabe den Kopf einzustoßen vermag.“ (11) Reichard ist ein sprechender Name: Er wird zum phallischen Zeichen für Potenz, Männlichkeit und Macht. Die Beziehung zum Galgenmännlein ist gleichzeitig Reliquie und Erotikersatz, wenn Reichard drauf und dran ist, es zu küssen (wie eine Hostie/Geliebte) und immer am Körper trägt. Diese Szene ist Ausdruck der erotisch konnotierten Beziehung von Reichard zum Galgenmännlein, die fast in einem seltsamen singulären Kuss<sup>395</sup> kulminiert, eine Parodie auf das Zusammenfinden zweier Liebender.

Der hispanische Hauptmann, erfährt Reichard, ist ins Kloster gegangen und hat sich damit für die Besitzlosigkeit entschieden. „Unmäßig“ (11) lacht der neue Besitzer des Galgenmännleins über den vorherigen Besitzer, der so töricht war, ihm das Zaubermagier zu überlassen. Die knapp gehaltene Handlung nach dem Erwerb des Galgenmännleins bis zum Umschlagpunkt, an dem Reichard fortan versucht, es loszuwerden, dient dazu, die Todsünden zu beschreiben, die Reichard begeht, weil ihn der unerschöpfliche Reichtum dazu verleitet. Er frönt der *gula*<sup>396</sup>, der Völlerei, lässt sofort ein üppiges „Freudenmahle“ (10) auftra-

395 Vgl. Peter von Matt: Sieben Küsse. Glück und Unglück in der Literatur. München 2017, S. 109.

396 Vgl. Ingo Breuer und Sebastian Goth und Björn Moll und Martin Roussel: Einleitung. In: Dies: Die Sieben Todsünden, S. 11-28, hier S. 19, 22.

gen, „Speise und Trank zusammenbringen“ (11) und feiert „schwelgerische[ ] Bankette[ ]“ (ebd.). Mit Lukrezia macht er eine Prostituierte zu seiner Buhlerin und begeht damit die Sünde der Wollust (*luxuria*<sup>397</sup>). Den Rat wohlmeinender Menschen, sich einzuschränken, schlägt er aus, er lacht hochmütig (*superbia*<sup>398</sup>) über den hispanischen Hauptmann, der das Galgenmännlein hergegeben hat. Der Text warnt nicht vor dem Wohlstand, der durch „tüchtige[ ] Arbeit“ (33) erworben wurde, sondern vor verschwenderischem Reichtum, der über den täglichen Bedarf weit hinaus geht und auf unehrliche Weise durch den *Spiritus familiaris* erworben wird. Die Erzählung wird zu einem Lehrstück, wie Winfried Freund betont:

Die Welt des Geldes ist die Welt des Vordergründigen und Flüchtigen, sie bietet Konsum als Glückersatz, der die Erkenntnis der geistigen, inneren Werte, die für Geld nicht zu haben sind, verdrängt. [...] Kurz vor der persönlichen Katastrophe läßt Fouqué die phantastische Novelle in ein Erlösungsmärchen umschlagen, indem er Reichard die Chance bietet, sich des fatalen Fläschchens zu entledigen. Nach der phantastischen Erzählung, die vor allem die Verstrickung des einzelnen in ein menschenunwürdiges Genußleben in einer absolut gesetzten Gegenwart darstellt, und der märchenhaften, durch Selbsterkenntnis herbeigeführten Lösung weitet der didaktische Schluss das novellistisch unerhörte Ereignis als Warnung und Mahnung in die Zukunft und die Lebenspraxis der Nachgeborenen aus.<sup>399</sup>

Gleichzeitig wird man der Erzählung nicht gerecht, unterstellte man ihr eine Moral, die ausschließlich streng auf das Jenseits ausgerichtet sind und Lustlosigkeit propagierte. Der Text wirbt zunächst sogar um Verständnis für das Schwelgen der Jugend:

Diejenigen, welche sich selbst so ein Galgenmännlein wünschen möchten, werden am besten beurteilen können, welch ein Leben der lustige junge Gesell von diesem Tage an führte, es sei denn, daß sie sich dem Geize allzu unmäßig ergeben hätten. Aber auch ein vorsichtiges und frömmeres Gemüt mag leitlich ermessen, daß es gar wild und verschwenderisch herging. (10)

Der Text mahnt also auch vor übertriebenem Geiz. Die Strafe für Reichards Maßlosigkeit ereilt ihn bereits im Diesseits, wobei die Erzählinstanz nicht klar kennzeichnet, ob dies nicht auch schon auf den unheilvollen Einfluss des Galgenmännleins zurückzuführen ist:

Alles auf dieser Erden aber währt nur eine Zeit. Das mußte denn der junge Gesell gleichfalls erfahren, um zwar um so früher, da er allen sinnlichen Genüssen auf das unmäßigste frönte. (11)

---

397 Vgl. ebd.

398 Vgl. ebd.

399 Winfried Freund: Deutsche Phantastik. Die Phantastische deutschsprachige Literatur von Goethe bis zur Gegenwart. München 1999, S. 134-135.

Reichard befällt eine „tödliche Ermattung“ (11), er erkrankt und hat Alpträume. Wenn Reichard das Galgenmännlein anstatt des christlichen Gottes um Hilfe anruft, begeht er die Sünde der Abgötterei. In einer Traumsequenz transformiert sich das Galgenmännlein in einen schwarzen Mann, in der sich die Wahnvorstellung vor einer intimen Vereinigung mit dem Teufel selbst verdichtet. Reichard verlangt von seinen Bediensteten einen Spiegel, um sich seiner wieder zu versichern:

Und damit machte es sich ganz lang und ganz dünne, und so fest Reichard die Flasche zuhielt, kroch es dennoch zwischen seinem Daumen und dem verpichten Pfropfen durch und ward ein großer schwarzer Mann, der häßlich tanzte, mit Fledermausfittichen dazu schwirrend, und legte endlich seine behaarte Brust an Reichards Brust, sein grinzendes [sic] Gesicht so fest, so innig fest, daß Reichard fühlte, er fange schon an ihm zu gleichen, entsetzt schreiend: ‚nen Spiegel her! ‚nen Spiegel her!‘ (12)

Ich-Grenzen und die Naturgesetze von Innen und Außen lösen sich auf, wenn das Galgenmännlein aus der Phiole herauskriecht und sich transformiert. Die Umarmung codiert auch Angst vor Intimität mit einem Mann. Indem Reichard nach einem Spiegel verlangt, will er sich nicht nur von seiner körperlichen Unversehrtheit überzeugen, sondern verleiht auch seiner Angst Ausdruck, das eigene Spiegelbild verloren zu haben. So hält Kremer fest:

Seinen Schatten oder sein Spiegelbild, für sich genommen höchst immaterielle und überflüssige Dinge, zu veräußern, um dafür im Gegenzug alle materiellen Wünsche befriedigen zu können, scheint auf den ersten Blick ein guter Handel zu sein. Den gravierenden Preis einer Veräußerung des Schattens oder Spiegelbilds bezeichnet jedoch die Isolation von der Gesellschaft der Mitmenschen und mithin Vereinsamung.<sup>400</sup>

Die Szene zeigt, dass Fouqué Krankheit und Alpträume, die eigentlich nicht Teil des Alraunenmythos sind, seiner Handlung hinzufügte, um diese umschlagen zu lassen.

## 2.4 Der Pakt mit dem Teufelsgehilfen

Die vergeblichen Versuche, sich des *Spiritus familiaris* zu entledigen, läuten einen Wechsel ein hin zu Wahnsinn und der Hoffnung auf Erlösung. Reichards Psyche wird gänzlich dominiert von der Angst, das Galgenmännlein nicht mehr rechtzeitig loszuwerden. Der Besitz des Galgenmännleins steigert sich immer mehr zur seelischen Folter, weil Reichards Gedanken ununterbrochen darum kreisen. Der „abscheuliche[ ] Knecht[ ]“ (26) wird zu seinem „Herr“ (ebd.). Reichard ist es „als renne jemand in der Nacht raschelnd hinter ihm drein und packe ihn bisweilen ordentlich am Kragen“ (17). „Böse[ ] Träume“ (19) verfolgen

---

400 Vgl. Detlef Kremer: Prosa der Romantik. Stuttgart/Weimar 1997, S. 156.

ihn „allnächtlich“ (ebd.). Reichard wird immer kreatürlicher, seine Gefühlswelt extrem: „[...] die entsetzliche Angst [nahm] ihm so Kraft als Besinnung“ (27). Er sieht „höchst verstört“ (27) aus, bald hält man ihn „allerorten für verrückt“ (ebd.). Letztlich trifft ihn die Prophezeiung des Hauptmannes, dass es durch den niedrigen Preis fast unmöglich wird, das Galgenmännlein noch loszuwerden. Beim letzten Mal hatte Reichard es für einen Heller zurückerstanden. Reichard muss den Flaschengeist also für einen Halbheller verkaufen, der aber nirgends aufzutreiben ist.

Reichard wird zu einem gehetzten Tier, das sich in die Natur zurückzieht: Wie bei Tieck ist diese auch bei Fouqué „Spiegel des psychischen Erlebens“<sup>401</sup> der Figuren und dient als „Projektions- und Kommunikationsraum“<sup>402</sup>. In der räumlichen Ordnung des Textes steht die Natur auch für den Ausschluss Reichards aus der Zivilisation, die durch die Städte Venedig und Rom codiert sind. Während die Städte des Südens im Text Eigennutz, Handel, Konsum und ausschweifendes Vergnügen konnotieren, ist die Natur ein Ort der Besinnung und des Zurückgeworfenseins auf die nackte Existenz. Erst dort, „inmitten wilder Gebirge“ (27), verlassen und verarmt, wird Reichard als reuiger Sünder so demütig („still und betrübt“ (ebd.)), dass das Schicksal Gnade walten lässt. Hier klingt der romantische Topos des idyllischen *locus amoenus* an und die Natur scheint zum mitfühlenden Akteur zu werden:

Er hatte sich nämlich eines Tages inmitten wilder Gebirge verirrt und saß nun still und betrübt neben einem kleinen Wasserlein, das, durch verwachsenes Gesträuch heruntersickernd, gleichsam mitleidig zu seiner Erquickung herzu-  
dringen schien. (27)

Das Prinzip *Deus ex machina* wird konterkariert, wenn nicht etwa eine göttliche Gestalt, sondern der Gehilfe des Teufels zur Rettung eilt. Die teuflische Gestalt „äußerst hässlichen Antlitzes“ (27), „in ganz blutroten, prächtigen Kleidern“ (ebd.) taucht auf, um Reichard zu erlösen. Er reitet auf einem mächtigen Rappen. Reichard glaubt, dass es der Teufel selbst ist, der ihn „im Fluge“ (28) fortnehmen wird „zu dem Wohnsitz ewiger Qual“ (ebd.). Der Reiter spricht deshalb „mit etwas gemilderter Stimme und weniger gräßlichem Gebaren“ (28) und beruhigt Reichard sogar: „Ich merke schon, für wen du mich ansiehst. Doch sei getrost, ich bin es nicht. [...]“. (28) Der Bote des Teufels erläutert ihm einen Plan, wobei seine Motivation, Reichard zu helfen, zunächst im Dunkeln bleibt. Reichard soll einen jungen Fürsten retten:

---

401 Wolf Gerhard Schmidt: Friedrich de la Motte Fouqués Nibelungentrilogie *Der Held des Nordens*. Studien zu Stoff, Struktur und Rezeption. St. Ingbert 2000, S. 202.

402 Schmidt: Fouqués Nibelungentrilogie, S. 202

„[...] Auf der andern Seite der Berge wohnt ein Fürst, ein junger, lokkerer [sic] Bursche. Dem hetz ich morgen ein gräßliches Untier auf den Hals, sobald ich ihn von seinem Jagdfolge werde fortgelockt haben. Harre du hier bis Mitternacht und geh alsdann – eben wenn der Mond ob jenem Felsenzacken steht – mäßigen Schrittes die finstre Kluft zur Linken entlang. Verweile dich nicht, eile dich nicht, und du kommst eben zur Stelle, wenn das Untier den Fürsten unter seinen Tatzen hat. Greif es nur furchtlos an, es muß dir weichen und sich vor dir das schroffe Meerufer hinunterstürzen. Dann begehre von dem dankbaren Fürsten, daß er dir ein paar Halbheller schlagen lasse, wechsle mir zwei aus, und für einen davon wird das Galgenmännlein mein.“ (28)

Der Knecht des Teufels, der Reichard vom Galgenmännlein erlösen will und geradezu menschlich-empathisch mit ihm spricht, ist keine märchentypische „*unschuldige Erlöserfigur*“<sup>403</sup>. Reichard hat aber nichts mehr zu verlieren und willigt in den zweiten Pakt mit dem Bösen ein. Rechtzeitig macht er sich auf den Weg in die Kluft:

Die Nacht brach ein, der Mond stieg auf und stellte sich endlich rotfunkelnd über den bezeichneten Felsenzacken hin. Da erhob sich zitternd der bleiche Wandersmann und schritt in die dunkle Kluft hinein. Freudlos und dunkel sah es drinnen aus, nur selten vermochte ein Mondenstrahl über die hohen Klippen zu beiden Seiten hereinzusehn, auch dunstete es in dem eingengten Orte wie Grabesgeruch, sonst aber ließ sich nichts Unheimliches verspüren. (28-29)

Nach mehreren Stunden gelangt Reichard in eine Waldgegend am Meer. Dort muss er die Prüfung bestehen, die ihm der Teufelsbote auferlegt hat.

Fouqués Bearbeitung weist dieselbe Ernsthaftigkeit wie Tiecks Märchen auf, wenn es um die Folgen geht, die der Erwerb eines Galgenmännleins für den Protagonisten hat. Doch der Autor erweitert seine Bearbeitung um das Element Humor, wie vor allem das nachfolgende Geschehen zeigt. In eben der ‚Befreiungsszene‘ sind Schauerelemente mit einem humoristischen Duktus kombiniert: Weil das Opfer ein Mann ist, den Reichard retten muss, kann man von einer Inversion, wenn nicht sogar Ironisierung einer stereotypen Märchensituation sprechen. Reichard befreit keine Märchenprinzessin aus den Klauen des Ungeheuers, sondern den Fürsten:

Umblickend sah er, wie ein abscheuliches Tier einen jungen Mann im reichen Jägerkleide am Boden liegend unter sich hatte. Des Reichards erste Bewegung war wohl, zur Hülfe zu eilen; nur als er die Bestie recht ins Auge faßte und sah, dass sie einem ungeheurn, griesgrämischen Affen gleichsah, der noch überdem ein gewaltiges Hirschgeweih auf den Kopfe trug, verließ ihn aller

---

403 Blaschke: Kunstmärchen-Geld, S. 21



Mut, und er stand im Begriff, dem jämmerlichen Hülfsgeschrei des Gefällten ungeachtet, wieder in seine Kluft zurückzukriechen. (29)

Der Affe ist ein Geschöpf des Teufels.<sup>404</sup> Doch aus lauter Angst, sein Seelenheil zu verlieren, nimmt Reichard seinen ganzen Mut zusammen, auch wenn er dabei keineswegs einem furchtlosen Märchenhelden entspricht, sondern eher dessen komischer Kopie:

Von der Angst vor ewigem Verderben getrieben, lief er mit seinem Knotenstock auf das Affen-Ungeheuer zu. Dieses wiegte eben den Jäger in seinen Vordertatzen, es schien ihn emporzuschleudern und dann mit dem Geweihe aufzufangen. Als sich aber Reichard nur eben nahte, ließ es seine Beute fallen und lief mit einem häßlichen Gepfeif und Gekrächz davon, der keck gewordene Reichard ihm nach, bis es vom hohen Meeresstrand hinunterstürzte, ihm noch ein abscheuliches Gesicht zuflutschend und dann unter den Wellen verschwindend. (29)

Die List gelingt und Reichard rettet den Fürsten. Das Schlagen von Halbhellern ist dabei nicht notwendig, wie ihm der Fürst erläutert. In dessen Territorium sind die Landesheller so leicht, dass drei davon ebenso viel wiegen wie ein Heller. Reichard kann das Galgenmännlein dort also für einen Landesheller weiterverkaufen. Blaschke weist darauf hin, dass diese Episode „wohl auf die systematische Münzverschlechterung an[spielte]“<sup>405</sup>,

mittels der Preußen Mitte des 18. Jahrhunderts einen Teil der hohen Ausgaben für den Siebenjährigen Krieg gegen Sachsen finanzierte. Gewisse damals – vor allem mit erbeuteten sächsischen Prägestempeln – geschlagene Münzen enthielten weniger als die Hälfte des üblichen Metallgehalts und wurden bald nur für einen Bruchteil des aufgeprägten Werts entgegengenommen.<sup>[1]406</sup>

Nachdem Reichard die Prüfung bestanden hat, muss er noch das Galgenmännlein an den Teufelsdiener übergeben. Der „Schwarzbrunnen“ (30) als vereinbarter Treffpunkt ist ein *locus daemonis*, eine Höhle, die von zwei dürrn Cypressen gesäumt ist. Als Märchenmotiv steht der Brunnen für den Eingang zur Unterwelt.<sup>407</sup> Das Böse ist also nicht im Protagonisten selbst, sondern in den geographischen Topoi des Märchens und des völkischen Aberglaubens verortet.

Als Reichard die unheimliche Höhle durchwandert hat, umschließt ihn ein „wüster Bergkessel“ (31). Dort entdeckt er den Gehilfen des Teufels, der sich die Hände mit schwarzem Wasser wäscht, das aus einem Felsen fließt. In der Farbsymbolik ist Schwarz die Farbe des

---

404 Vgl. Gott und Teufel im Schöpferwettstreit. In: Hans-Jörg Uther: Deutscher Märchenkatalog. Ein Typenverzeichnis. Münster/New York 2015, S. 189-190, hier S. 190.

405 Blaschke: Kunstmärchen-Geld, S. 20

406 Ebd., S. 20

407 Vgl. Brunnen. In: Uther: Märchenkatalog, S. 640

Teufels.<sup>408</sup> Die Szene rekuriert zudem auf die Traumsequenz, in der Reichard der schwarze Mann zu Leibe gerückt ist, denn das Gesicht des Teufelsknechts ist „mohrenfarb“ (32). Reichard erfährt nun den Grund, weshalb der Bote des Teufels das Galgenmännlein besitzzen möchte:

„[...] Noch obenein habe ich mich ihm mit Leib und Seele so fest verschrieben, daß an gar keine mögliche Lösung zu denken ist. Und weißt du, was mir der Knauser dafür gibt? Hunderttausend Goldstücke des Jahrs. Damit kann ich nicht auskommen und will mir deshalb [sic] dein Galgenmännlein kaufen, welches ich auch schon dem alten Geizhals zum Possen tue. Denn schau, meine Seele hat er ohnehin, und nun kommt das Teuflein in der Flasche dermaleinst ohne allen Gewinn [sic] in die Hölle, nach seiner langen Dienstzeit, zurück. Da soll der grimme [sic] Drache recht fluchen.“ (32)

Der Diener des Teufels ist offenbar ein noch größerer Lebemann als Reichard, der selbst mit einem Jahresgehalt von 100.000 Goldstücken nicht auskommt. Gleichzeitig will er den Teufel austricksen, dem somit eine weitere Seele verloren geht. Darüber lacht er so laut, dass selbst sein „sonsten regungslose schwarze Roß ordentlich zusammenfuhr“ (32). Das Galgenmännlein wechselt gegen einen schlechten, also leichteren Heller in die Hände seines neuen Herrn, dessen Seele bereits dem Teufel gehört. Es lässt sich deshalb auch nur „schwer aus der Tasche“ (32) ziehen und liegt „am Boden des Glases ganz verdrossen und traurig zusammengekrümmt“ (ebd.). Ross und Reiter klettern senkrecht die Wand des Bergkessels hinauf, „aber doch mit so abscheulichen Bewegungen und Verrenkungen, daß Reichard nur schnell in die Höhle zurückfloh, um nichts mehr davon zu sehen“ (33).

## 2.5 Zusammenfassung

Nachdem Reichard das Galgenmännlein durch die Rettung des jungen Fürsten vom Galgenmännlein losgeworden ist, durchdringt ihn „das ganze frohe Gefühl der Befreiung“ (33). Er fühlt, dass er seine Sünde wiedergutgemacht hat und nie wieder in Versuchung kommen wird, einen *Spiritus familiaris* zu kaufen. Gleichzeitig markiert der Text seine Entwicklung zu einem verantwortungsvollen Mitglied der Gemeinschaft als abgeschlossen: Reichard hat seinen ehemals „freche[n] Leichtsinn und Frevelmut“ (33) abgelegt, berichtet die Erzählinstanz. Auch erliegt er dem Hochmut nicht mehr: Er hat zwar den Teufel selbst um eine Menschenseele betrogen, „rühmte [...] sich dessen dennoch nicht“ (33). Das

---

408 Vgl. Oscar Doering: Der Teufel. In: Ders.: Christliche Symbole. Leitfaden durch die Formen- und Ideenwelt der Sinnbilder in der christlichen Kunst. 2. Auflage. Freiburg im Breisgau 1940, S. 99-103, hier S. 102.

Glück, das Reichard schließlich findet, ist nicht das „grenzenlose[ ] Glück“<sup>409</sup> des Volksmärchens, sondern ein trivial-realistischeres. Es steht im Einklang mit den christlichen Geboten und dem patriarchalischen Gesetz. Reichard nimmt sich eine Frau und wird ein ehrenwerter Kaufmann:

Vielmehr richtete er seine ganze verjüngte Kraft darauf, wie er forthin auf eine fromme, ehrenwerte und freudige Art in der Welt leben möge. Das gelang ihm denn auch so wohl, daß er nach einigen Jahren tüchtiger Arbeit als ein wohlhabender Kaufherr in die lieben deutschen Lande zurückkehren konnte, wo er sich ein Weib nahm und oftmals in seinem gesegneten Greisenalter Enkeln und Urenkeln die Mär von dem verfluchten Galgenmännlein zu nutzreicher Warnung vorerzählte. (33)

Der Lebenswandel des vernünftig gewordenen Reichards ist auch topografisch codiert: „die lieben deutschen Lande“ (33) sind kontrastiert mit dem sündhaften Süden. Nicht nur sichert die Erzählung die Tradition des Mythos, der Text verweist auch auf diegetischer Ebene auf diese Weitergabe: Das Wissen um die destruktiven Kräfte des Galgenmännleins soll den nächsten Generationen als Warnung dienen. Der Mythos hat hier präventive Funktion: Enkel und Urenkel sollen geschützt werden, ihr Seelenheil nicht aufs Spiel zu setzen wie einst der jugendliche Reichard. Gleichzeitig lässt die Erzählökonomik wenig Zweifel daran, welche Geschichte nun diejenige ist, die erzählenswert ist. Reichards Rückkehr in die bürgerliche Ordnung in die „lieben deutschen Lande“ (33) fasst der Autor in wenigen Zeilen zusammen. Die Geschichte vom Galgenmännlein, die „Mär“ (33) und der Mythos, werden ausführlich geschildert.

---

409 Volker Klotz: Das Europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne. 3. Auflage. München 2002, S. 362.

### 3. Diskurs Kunst: Ludwig Achim von Arnims *Isabella von Ägypten, Kaiser Karl des Fünften erste Jugendliebe. Eine Erzählung* (1812)

Ein Alraun, der nicht nur aus der Erde gezogen, sondern zu einem Miniatur-Monster mit Augen und Haaren gestaltet wird, findet sich in *Isabella von Ägypten*. Die Erzählung war das erste Werk der *Novellensammlung* Arnims, die 1812 erschien.<sup>410</sup> Der Alraun – hier also ein explizit männliche Wurzel – entwickelt einen eigenen Charakter und wird zu einer selbstständig agierenden Figur. Er ist schnell akzeptierter Bestandteil der Textrealität. So konstatiert auch Peter Horst Neumann, dass „[sich] [...] die Verwunderung über den Alraun verflüchtigt“<sup>411</sup>, je länger er unter den Menschen weilt. Der Alraun ist nicht die einzige phantastische Figur der Erzählung. Es wird zudem noch ein weiblicher Golem<sup>412</sup> geschaffen und ein Bärenhäuter<sup>413</sup> ist Teil der fiktionalen Welt. Doch während diese Nebenfiguren sind, ist der Alraun eine Hauptfigur, welche die Handlung maßgeblich beeinflusst, sich in der Menschenwelt behauptet und bis zum Schluss eine Rolle spielt.

Kapitalismus, Geld und Sünde, zu der eine Alraune verleitet, spielen in *Isabella von Ägypten* eine Rolle. Doch der Diskurs, der auf Textebene besonders herausgestellt wurde, ist die Kreation eines künstlichen Wesens. Damit unterscheidet sich die Erzählung auch von den vorangehenden Werken meines Textkorpus, in denen diese Ausgestaltung nicht stattfindet. In Arnims Alraun manifestieren sich folgerichtig besonders deutlich Schöpfungsphantasien. Die Schöpfer-Schöpfungs-Beziehung wird zusätzlich verhandelt. Aus diesen beiden Aspekten leite ich den diskursiven Schwerpunkt der nachfolgenden Textanalyse ab. Die Hauptfigur Isabella zieht die Wurzel zwar gemäß dem Ritual aus dem Boden, formt diese aber zu einem Lebewesen, indem sie ihr ein Gesicht aus Wacholderkernen und Hagebutten eindrückt, ein zweites Paar Augen in den Nacken einsetzt und Haare aus Hirse sät. Damit emanzipierte sich Arnim deutlich von der Grimm'schen Vorlage. Der Alraun wächst zu einer anthropomorphen Wurzel heran, die sich schnell von seiner Schöpferin befreit. Sie will nach dem römischen Historienschreiber<sup>414</sup> „Cornelius Nepos“<sup>415</sup> (648) benannt werden

---

410 Vgl. Anmerkungen. In: Ludwig Achim von Arnim. Werke in einem Bd. Ausgew. und eingel. von Karl-Heinz Hahn. Berlin/Weimar 1981, S. 393-397, hier S. 393.

411 Peter Horst Neumann: Legende, Sage und Geschichte. In: Achim von Arnims *Isabella von Ägypten*. Quellen und Deutung. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 12 (1968), S. 296-314, hier S. 301.

412 Aus Platzgründen kann der Golem-Mythos und der damit verbundene Kunst-Diskurs in dieser Dissertation nicht wiedergegeben werden. Vgl. hierzu den Beitrag von Claudia Liebrand zu Annette von Droste-Hülshoffs Gedicht *Die Golems*. (Claudia Liebrand: Kreative Refaktoren. Annette von Droste-Hülshoffs Texte. Freiburg/Br./Berlin/Wien 2008, hier insbesondere ab S. 83ff.)

413 Für eine Figurenanalyse und die Bedeutung der Zigeuner in der Erzählung vgl. Iulia-Karin Patrut: Phantasma Nation. ‚Zigeuner‘ und Juden als Grenzfiguren des ‚Deutschen‘ (1770-1920). Würzburg 2014, S. 203ff.

414 Vgl. Patrut: Phantasma Nation, S. 234

und entwickelt Züge eines kleinen cholerischen Despoten. Durch sein menschenähnliches Auftreten und Handeln ist Cornelius Spiegel und Karikatur, in der menschliche Eigenschaften wie Karrierestreben, Eifersucht, Zorn und Eigennutz repräsentiert sind. Der Alraun fordert in der Welt der Menschen seinen Platz ein. Deswegen regiert er auch empfindlich, wenn man ihn als Alraun entzaubern will und Erzherzog Karl ihn „einen lächerlichen kleinen Wurzelburzius, einen Dukantenmacher, ein Allraunchen“ (685) nennt. Er ist nicht wie ein Gespenst, das erscheint, um Menschen zu erschrecken, und dann verschwindet, sondern möchte sich in der fiktionalen Welt behaupten, wie Gottfried Knapp festhält:

Es scheint mir, daß Arnim hier geradezu ein Muster-Gegenbeispiel zu allen irrational-konzentrierten Dämonenbeschwörungen geliefert hat, nämlich die mechanisch-logische, daher unbegreifliche Fabrikation eines undämonischen, unspiritualistischen, ganz körperhaften Phantasmas, das nicht von selber erscheint und verschwindet, sondern da ist und bleibt als ein handfestes Ärgernis.<sup>416</sup>

Was seinen Charakter angeht, wird der Alraun zur übersteigerten Karikatur menschlicher Eigenschaften. Kari E. Lokke konstatiert, Cornelius ist der „comic hero of the tale“<sup>417</sup> und damit nicht als Identifikationsfigur konzipiert. Als leerer Signifikant wird er zur lebenden Parodie:

Glücklicher war er in seiner übrigen Ausbildung; seinen Lehrer der Rhetorik beschämte er oft mit seiner Beredsamkeit und ärgerte ihn mit seinen Späßen. Er konnte den meisten Leuten in ihrer Sprache geschickt nachreden, hatte aber keine eigne Sprache [...]. (666)

### 3.1 Der Alraun wird gestaltet

Arnims Erzählung ist durch reale Orte und Figuren in der Geschichte verankert – bereits der Titel der Erzählung weist explizit auf den historischen Kontext der Erzählung hin. Zwar ist die Handlung fiktional und Isabellas Geschichte erfunden, doch Kaiser Karl V. hat wirklich gelebt. *Isabella von Ägypten* spielt in der Übergangszeit vom spätem Mittelalter zur

---

415 Im Folgenden wird parenthetisch zitiert aus folgender Textvorlage: Achim von Arnim: *Isabella von Ägypten, Kaiser Karl des Fünften erste Jugendliebe. Eine Erzählung*. In: Ders. Werke in sechs Bänden. Bd. 3. Sämtliche Erzählungen 1802-1817. Hg. von Renate Moering. Frankfurt/M. 1990, S. 622-744, S. hier S. 648.

416 Gottfried Knapp: *Groteske, Phantastik, Humor und die Entstehung der polyphonen Schreibweise in Achim von Arnims erzählender Dichtung*. Diss. Universität München 1972, S. 110-111.

417 Kari E. Lokke: Achim von Arnim and the Romantic Grotesque. In: *Germanic Review* 58 (1983), S. 21-32, hier S. 29.

Frühen Neuzeit in den Niederlanden, vermutlich im Jahr 1515<sup>418</sup>, genauer: in Flandern, dessen Bewohner durch Handel zu Wohlstand gekommen sind<sup>419</sup>. Die Zigeunerin Isabella – die weibliche Hauptfigur – lebt mit ihrer Ziehmutter Braka in einem Landhaus. Es ist der Besitz eines bankrotten Kaufmanns und die illegalen Bewohner dürfen sich deshalb tagsüber nicht zeigen. Weil sie nachts aus dem Haus gehen, hat das Anwesen bald den Ruf eines Spukhauses. Zu Beginn der Erzählung erfährt Bella, dass ihr Vater Herzog Michael, König aller Zigeuner von Ägypten, zu Tode gekommen ist. Dass er aufgrund eines ihm fälschlicherweise angelasteten Diebstahls gehängt wurde, ist der erste Verweis auf den Alraunenmythos. Allerdings wird dieser bei Arnim nicht durch den Samen des Delinquenten gezeugt, sondern durch dessen Tränen. Isabella gräbt den Alraun dort aus, „wo ein unschuldig Gehenkter seine Tränen aufs Gras hat fallen lassen“ (636). Durch den Austausch von Samen und Tränen wird das Motiv entsexualisiert. Isabellas Vater versuchte, die Zigeuner wieder zu vereinen und in ihr Vaterland Ägypten zurückzubringen, aus dem sie aufgrund der Sünde, die Heilige Familie abgewiesen zu haben, auf eine Wallfahrt aufgebrochen waren. Ihre Mutter, die „aus einem alten Hause der Grafen von Hogstraaten“ (628) stammt, ist ebenfalls tot – Bella ist also eine Waise.

Die Erzählinstanz betont Bellas hohen Status, aber auch ihren guten Charakter: „[...] aber sie war auch liebenswürdig, wie eine Prinzess und war von je wie eine Prinzess verehrt worden“ (630). Sie – die Identifikationsfigur der Erzählung, wie Claudia Nitschke vorschlägt<sup>420</sup> – ist wie ihr Volk, das sich durch Kunststücke, Jagd und Diebstahl ernährt, mittellos. Die finanziell prekären Umstände zwingen Braka deshalb dazu, aus jeder Situation sofort einen Nutzen zu ziehen. Sie versucht, Isabella in einer „kapitalbestimmten Umwelt“<sup>421</sup> mit dem jungen Prinzen Karl V. zusammenzubringen, „de[m] künftige[m] Beherrscher einer Welt, in der die Sonne nie untergeht“ (631), damit sich die Prophezeiung erfüllen kann:

Du sollst ihn haben, Du mußt ihn haben, denn sieh, liebes Kind, das ist schon lange mein versteckter Plan mit Dir, den auch die Oberhäupter unsres Volks billigen. Du mußt von diesem künftigen Erben der halben Welt, ein Kind bekommen, das durch die Liebe seines mächtigen Vaters den zerstreuten Überbleib Deines Volkes in Europa sammelt und in die heiligen Wohnplätze unsres Ägypterlandes zurückführt. (670)

418 Vgl. Werner Vordtriede: Nachwort. In: Ludwig Achim von Arnim. *Isabella von Ägypten. Kaiser Karls des Fünften erste Jugendliebe. Eine Erzählung*. Stuttgart 2010, S. 137-143, hier S. 137. Vordtriede verortet die Erzählung auch historisch.

419 Vgl. Knapp: Groteske, Phantastik, Humor, S. 112

420 Vgl. Claudia Nitschke: Unanständige Wiedergänger. Liebe und Revolution in Erzählungen von Arnim und Eichendorff. In: Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften 55 (2009), S. 221-249, hier S. 223.

421 Knapp: Groteske, Phantastik, Humor, S. 120

Bellas Genealogie bedeutet Verantwortung für das Schicksal ihres Volkes. Karl soll der Vater ihres Kindes werden, das ihr Volk wieder nach Ägypten zurückführt. Braka will beide durch eine List verkuppeln, damit sogar ohne eine Heirat ein Kind gezeugt wird. Die Erzählinstanz kommentiert: „[...] das Kuppeln war lange ihr [Brakas, AK] Hauptgeschäft, und diesmal konnte sie auf einmal das Glück aus dem niedern Stand emporreißen.“ (632) Durch Bella will Braka also ihrer Armut entfliehen. Karl ist zufällig an dem Landhaus vorbeigeritten und will „ganz allein eine Nacht in diesem Hause schlafen und die Geister bald vertreiben“ (629). Isabella verkleidet sich in der Nacht als Gespenst und legt sich zum Prinzen ins Bett. Die Diskrepanz der Motivation von ihrem und Brakas Handeln wird wiederholt, als beide den schlafenden Prinzen betrachten: „Er war eingeschlafen und Bella starrte noch immer zu ihm hin und konnte sich nicht satt sehen; die Alte aber hatte schon ihren Anschlag gefaßt.“ (632) Der Prinz läuft in der Nacht zwar erschrocken davon, doch das Bild des Mädchens, das ihn geküsst hat, brennt sich in sein Gedächtnis ein: Beide verlieben sich ineinander. Karl hält Isabella aber weiterhin für ein Gespenst. Dabei zeichnet der Text das Bild Karls als junger und unerfahrener Mann, der durch den Schock der ersten Liebe an Fieber erkrankt.

Auch Bella vermisst den Prinzen, ist aber durch ihre Armut eingeschränkt. Sie sucht nach einem Mittel, „wie man unsichtbar werden könne, um in der Stadt herumwandern zu dürfen“ (635). Von Braka wird Isabella animiert, eine Alraunwurzel aus der Erde zu ziehen:

Braka lachte und sprach: Ich weiß kein anderes, als viel Geld zu haben, da kann man eingehen, wo man will, das ist der wahre Hauptschlüssel, die wahre Springewurzel, bei deren Berührung die Türen aufspringen. Dein Vater mochte noch wohl andre Künste gewußt haben, aber wenn sie nicht in seinen Büchern stehen, so sind sie verloren! – (635)

Wie bei den Brüdern Grimm und Fouqué wird auch bei Arnim ein Alraun als heidnisches Zaubermittel eingeführt, das einen Ausweg aus der Misere bietet. Dem Stereotyp Zigeuner gemäß, darauf weist Hans Richard Brittnacher hin, verfügt König Michael über dieses geheime Wissen.<sup>422</sup> Die Anleitung, eine Alraune zu erschaffen, findet Isabella im Nachlass ihres Vaters. Nach dem Tod ihres Vaters schließt Isabella „die geheime Kammer“ (628) auf. Dort sind

---

422 Vgl. Hans Richard Brittnacher: Traumwissen und Prophezeiung. Zigeunerinnen als Hüterinnen manischer Weisheit. In: Peter-André Alt und Christiane Leiteritz (Hg.): Traum-Diskurse der Romantik. Berlin 2005, S. 256-279, S. 261.

[...] meist nur Bündel von Kräutern, Säcke mit Wurzeln, einige Steine, lauter Dinge, von denen sie nichts verstand, weil der Vater ihrem kindischen Wesen keine Achtsamkeit für das Geheime zugetraut hatte. (628)

Isabella findet dort „alte Schriften [...] auf wunderlichem Papier in fremder Sprache“ (628), die „merkwürdige Zauberhistorien“ (ebd.) enthalten. Dieses geheime Wissen eignet sich Isabella nachts an und stößt schließlich „auf eine ausführliche Nachricht [...], wie Allraunen zu bekommen“ (635) sind. Gemäß dem Mythos kann die Alraune Geld und „was ein weltliches Herz sonst begehre mit stehlender untrüglicher List [zuführen, AK]“ (635). Die Erzählinstanz weist darauf hin, dass der Alraunenmythos tief im kulturellen Gedächtnis verankert ist: „Wer kennt jetzt nicht die Bedingungen, einen Allraun zu gewinnen [...]?“ (636) Diese Zauberei ist „die leichteste von allen“ (636), wie die Erzählinstanz erläutert, doch sie erfordert ein Mittel, das nicht käuflich ist. Mit dem unschuldig liebenden Mädchen, das die Wurzel aus dem Boden ziehen muss, fügte Arnim dem Mythos ein neues Element hinzu:

Es wird ein Mädchen gefordert, das mit ganzer Seele liebt, ohne Begierde zur Lust ihres Geschlechtes, der die Nähe des Geliebten ganz genügt: eine erste, unerlaßliche Bedingung, die vielleicht in Bella zum erstenmal wahrgeworden war, weil sie von den Zigeunern, die sie bisher kennen gelernt, immer als ein Wesen höherer Art behandelt worden und sich dafür anerkannt hatte; die Erscheinung des Prinzen war ihr aber so heilig rein, wie der Körper des Allerheiligsten in der Messe, vorübergegangen, zu schnell um ihre Betrachtung zu wecken. (636)

Wie eine seltene Sternkonstellation ist Isabella, „die Einzige seit Jahrtausenden, bei der sich alle diese Erfordernisse vereinigen“ (636). So hält auch Dorothea von Mücke fest, dass Bella rein und unschuldig ist, weil „sie lieben kann, ohne dass ihr Begehren auf heterosexuell-genitale Objekte oder Triebziele fixiert ist“<sup>423</sup>. Die Begegnung mit dem Prinzen war trotz des Kusses zu kurz, um Isabellas erotisches Begehren zu wecken. Sie ist geistig und körperlich noch unschuldig.

Abgesehen von dem hinzugefügten mythologischen Element des Mädchens, entspricht der von der Erzählinstanz tradierte Text wieder der Grimm'schen Version des Mythos. Galgen, Hund und der Wahnsinn auslösende Schrei sind angeführt und Voraussetzungen dafür, dass die Alraune geerntet werden kann:

---

423 Dorothea von Mücke: Blut und Wunder bei Achim von Arnim. In: Rudolf Behrens und Jörn Steigerwald (Hg.): Die Macht und das Imaginäre. Eine kulturelle Verwandtschaft in der Literatur zwischen Früher Neuzeit und Moderne. Würzburg 2005, S. 143-156, hier S. 150.



In solchem Mädchen, das so mächtig von der Phantasie in allen Segeln angehaucht wird, soll gleichzeitig der übermännliche Mut wohnen, nachts in der eilften [sic] Stunde mit einem schwarzen Hunde unter den Galgen zu gehen, wo ein unschuldig Gehenkter seine Tränen aufs Gras hat fallen lassen; da soll sie ihre Ohren mit Baumwolle wohl verstopfen und mit den Händen suchen, bis sie die Wurzel erreicht, und trotz allem Geschrei dieser Wurzel, die keineswegs natürlicher Art, sondern ein Kind der unschuldigen Tränen des Erhenkten ist, ihr das Haupt entblößen, einen Strick aus ihren eignen Haaren umlegen, den schwarzen Hund daran spannen, dann fortlaufen, so daß der Hund im Wunsche ihr zu folgen, die Wurzel aus der Erde zieht, wobei er von einer erblitzenden Erschütterung des Bodens unfehlbar erschlagen wird. Wer in diesem Augenblicke, dem entscheidendsten seine Ohren nicht wohl verstopft hat, kann von dem Geschrei auf der Stelle unsinnig werden. (636)

Der Gehenkte ist also wie in der Grimm'schen Vorlage ein unschuldiger Dieb. So betont die Erzählinstanz noch einmal:

[...] wer war unschuldiger, als das teure Haupt ihres Vaters Michael, der in rastloser Tat für sein armes Volk, in steter Mühe und Not für die Seinen, um das Unbedeutendste einem Reichen zu entfremden, allzu ehrlich und stolz gewesen war. (636-637)

Bella ist prädestiniert, die Wurzel um Mitternacht herauszuziehen, weil sie durch ihr „verstecktes nächtliches Leben [...] mit dem Laufe des Mondes“ (637) vertraut ist. Sie hat lange Haare, die sie abschneidet, um dem Hund daraus einen Strick zu flechten, mit dem dieser die Alraunenwurzel aus dem Boden ziehen soll. Ihre Unschuld zeigt sich auch daran, dass sie die eigenen Haare nicht als erotische Symbole reflektiert: „sie aber wußte nichts von ihren Schönheiten“ (637). Simson, ihr schwarzer Hund, ist eine Figur mit phantastischen Zügen. Er wird beschrieben als Tier „aus dessen Augen mehr blickte, als sein Mund ausbellen konnte“ (637). Er wird von Bella behandelt wie ein Verurteilter, der auf seine Hinrichtung wartet. Er erhält eine Henkersmahlzeit: „[...] sie gewährte ihm gerne die leckersten Bissen, weil sie wußte, was er für sie tun müsse [...]“ (638).

Als Isabella sich an einem Freitag „als es langsam eilf [sic] schlug“ (638-639) auf den Weg macht, ist der Gang zum Galgen von Hindernissen und Vorkommnissen gesäumt, die sie von ihrem sündhaften Weg abzuhalten versuchen: „Hunde kamen mit großem Lärmen unter den Gartentüren hervorgesprungen“ (639). Angst zeigen auch Stachelschweine, die sich „bei dem Anblicke des Hundes zusammenkugelten“ (639). Bella selbst hat den Eindruck, dass ihr jemand folgt, es ist aber ein Dornenstrauch, „der sich an ihr Kleid gehängt hatte“ (639). Sie stößt sich den Kopf an einem „herabgelassenen Schlagbaum“ (639). „Pferde, die in einer Koppel lagen“ (640), springen auf und jagen davon „über Busch und Hecken“

(ebd.). Die Erzählinstanz berichtet, dass Isabella, die sich „an der Schwelle zwischen Kindheit und Erwachsenenalter“<sup>424</sup>, befindet, eher impulsiv und wie Tiecks Christian leichtsinnig handelt, weil sie Folgen ihres Tuns nicht überdenkt: „hätte nicht der schwarze Hund aus eigener Lust unter dem Dreifuße gegraben“ (640), wäre Bella vermutlich entfallen, was der Grund für ihre nächtliche Wanderung ist. Das Herausziehen der Alraune geht dann auch fast schief, weil Bella vergisst, sich die Ohren mit Wachs zu verschließen:

Sie fühlte, was er gefunden und hatte eine kleine menschliche Gestalt in Händen, die aber mit beiden Beinen noch in der Erde wurzelte; sie wars, sie wars, die geheimnisvolle Mandragora, das Galgenmännlein, sie hatte es gefunden ohne Mühe und in einem Halsumdrehen war der Strick ihrer Haare umgelegt und um den Hals des schwarzen Hundes angeschirrt; dann lief sie in Angst wegen des Geschreies der Wurzel fort. Sie hatte vergessen ihre Ohren zu verstopfen; lief nun, so schnell sie vermochte, und der Hund ihr nach; er riß die Wurzel aus dem Boden und ein erschrecklicher Donnerschlag stürzte ihn und Bella nieder; doch hatte ihr sicherer schnellfüßiger Lauf sie schon fünfzig [sic] Schritte entfernt. (640)

Der Hund rettet das Leben seiner Herrin, diese wird jedoch ohnmächtig. Als Bella wieder erwacht, findet sie neben dem toten schwarzen Hund den Alraun, „ein menschenähnliches Wesen [...] „ähnlich einer Schmetterlingslarve“ (641), die sich erst noch verpuppen muss. Sie nimmt das Wesen mit nach Hause. Die Erzählung rezipiert also das mythologische Element, dass der Alraun gepflegt und gehegt werden muss, damit er gedeiht. Bella empfindet sofort ein mütterliches Gefühl für das Wesen, sie schaukelt es wie ein Kind oder eine Puppe. Knapp schlägt deshalb auch vor, den Alraun als ihr neues[s] Lieblingsspielzeug“<sup>425</sup> zu interpretieren. Statt des Prinzen liebt sie nun den Alraun mit „jener ersten Zärtlichkeit“ (641), die sie seit der ersten Begegnung mit Karl empfunden hat und vergisst die „eigentliche[ ] Ursache, warum sie den Alraun aufgesucht“ (641) hat.

Der Alraun wird bei Arnim nicht nur aus der Erde gezogen, sondern von Bella zusätzlich geformt. Auf seinen blasphemischen Ursprung wird dabei verwiesen, denn kein Gott an ihm das Leben eingehaucht: „[...] Es tat ihr leid, daß er nicht einen Mund zum Küssen, nicht eine Nase habe, die ein göttlicher Atem herrschend und sanft geformt, daß keine Augen sein Innres kund machten [...]“. (641) Bella liebt den Alraun aber dennoch. Sie wäscht ihn und sät Hirse „auf den rauhen Kopf“ (642). Die Praktik, dass Hirsekörner bei einer Pflanze Haare wachsen lassen können, findet sich schon in Grimmelshausens *Simplicissimi*

---

424 Michael Andermatt: Verkümmertes Leben, Glück und Apotheose. Die Ordnung der Motive in Achim von Arnims Erzählwerk. Bern u. a. 1996, S. 166.

425 Knapp: Groteske, Phantastik, Humor, S. 118

*Galgen-Männlin / Oder Ausführlicher Bericht / woher man die so genannte Allrungen oder Geldmännlin bekommt / und wie man ihrer warten und pflegen soll*, wenn es um die Kreation falscher Alraunen geht:

Die art dieser Zubereitung deutet Matthiolus *in cap. 71. l. 4. Dioscor. an.* In die noch grüne Wurzeln des Schilffrohns / des Hundskubbs / und anderer Pflanzten / schnitzten die Betrieger so wol Manns- als Frauenbilder / und stecken in dieselbe Oerter / da sie das Haar wollen haben / Gersten und Hirsenrner / darnach machen sie eine Grube / und bedecken selbige so lang mit wenigem Sand / biß erwehnte Körner Wurzeln schiessen / welches auff höchst innerhalb 20. Tagen geschieht / hierauff nehmen sie es wieder aus / und beschneiden die aus den Körnern angewachsene Wurzeln mit einem scharffen Messerlein / und berathen sie also / daß sie die Gestalt der Haupt-Bart- und anderer Haar des Leibs abbilden.<sup>426</sup>

Mit Wacholderbeeren pflanzt Isabella die Augen, mit Hagebutten den Mund. Wenn Bella dem Alraun noch „ein Paar Augen in seinem Nacken“ (641) eindrückt, gestaltet sie keinen Menschen, sondern ein „unförmliches Ungeheuer“ (ebd.). Für eine Begriffsdefinition von ‚Monster‘ greife ich auf Brittnacher zurück: Das Monstrum ist charakterisiert durch „Abweichungen von der Norm physischer Integrität“<sup>427</sup>, die nicht zwangsläufig Mangel oder Einschränkung bedeuteten, sondern auch eine „Ermöglichung besonderer Kompetenzen“<sup>428</sup> sind. Arnims Alraun sieht durch das zweite Paar Augen mehr als ein normaler Mensch. Aus ihnen, darauf weist Brittnacher hin, spricht keine Seele:

[...] aber was blickt aus den Augenpaaren seelenloser künstlicher Menschen, wenn nicht eine geheimnisvolle dämonische Macht, die um so bedrohlicher ist, als sie unbestimmt und diffus bleibt? In ihrem Blick teilt sich kein Gefühl mit, sie scheinen ausschließlich mit der Observation, der sprachlosen Musterung, der Prüfung einer unklaren Eignung beschäftigt [...].<sup>429</sup>

Die „repräsentative Verbindung zwischen ‚Innen‘ und ‚Außen‘“<sup>430</sup> des Monsters ist noch vorhanden. Die Hässlichkeit des Alrauns verweist auf seinen blasphemischen Ursprung als knorrige Wurzel und seine zweifelhafte Moral. Der Alraun hat „grobes Haar“ (664), eine

---

426 Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: *Galgen-Männlin*. In: Ders. Werke in drei Bänden. Bd. 2. Satirische Schriften. Historische Romane. Legendenromane. Hg. von Dieter Breuer. Frankfurt/M. 1997, S. 733-776, hier S. 755.

427 Hans Richard Brittnacher: Monster im Packeis. In: Achim Geisenhanslüke und Georg Mein (Hg.): *Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen*. Bielefeld 2009, S. 103-124, hier S. 104.

428 Brittnacher: *Monster im Packeis*, S. 104

429 Hans Richard Brittnacher: *Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur*. Frankfurt/M. 1994, S. 305.

430 Oliver Kohns: Die Anästhetik des Monsters. Das Schöne und das Monströse in Eichendorffs *Das Mar-morbild* und Shelleys *Frankenstein*. In: Geisenhanslüke, Mein: *Monströse Ordnungen*, S. 337-362, hier S. 356.

„zusammengedrückte[ ] Gesichtsform“ (ebd.), „hohe[ ] Schultern“ (ebd.) und eine „beengte[ ] Sprache“ (ebd.). Seine „eingekerbte Wurzelhaut“ (667) hält jeder für „vernarbt“ (ebd.). Der Alraun ist jung und alt zugleich ist, er wird als „altes Männlein, das zum Kinde zusammengeschrumpft war“ (646) beschrieben: „[...] sein gelbfaltiges Gesicht schien entgegengesetzte Menschenalter zu vereinigen [...]“ (644). Bella füttert den Alraun, indem sie ihn an den Bauch der Katze legt, wo er Milch trinken kann. Rasch verleitet der Alraun sie dazu, nach der Sünde der blasphemischen Zeugung auch die des Tötens zu begehen. Sie ertränkt eines der Kätzchen in einem Bach, damit mehr Milch übrig bleibt. Als die Katze vom Strom davon getragen wird wie die Leiche von Bellas Vater, fühlt sie, dass sie „gesündigt“ (645) hat. Die Verbindung von Alraune und Blasphemie hat also auch bei Arnim eine Spur gezogen.

Zum Abschluss dieses Unterkapitels möchte ich Arnims *Isabella von Ägypten* mit zwei Schlüsseltexten zur Erschaffung eines künstlichen Wesens vergleichen: dem antiken Pygmalion-Mythos in Ovids *Metamorphosen* und Shelleys *Frankenstein oder Der moderne Prometheus* (1818). Pygmalion erschafft eine Elfenbeinstatue, die das Abbild einer schönen und sittsamen Jungfrau ist. Pygmalion hat es gestaltet, weil er von den Frauen enttäuscht ist. Er empfindet „Abscheu vor den Gebrechen, mit denen die Natur das weibliche Gemüt so überreich bedacht hat“<sup>431</sup> (243). Er verliebt sich in seine Schöpfung und lebt mit ihr wie mit einem echten Menschen:

Pygmalion staunt und fängt im Herzen Feuer für die selbst gebildete Schöne. Oftmals berührt er das Kunstwerk mit seinen prüfenden Händen, ob es ein wirklicher Leib oder aus Elfenbein sei – und will sich nicht eingestehen, daß es nur Elfenbein sei. [...] Er legt sie auf Purpurdecken aus Sidon, nennt sie Gefährtin seines Lagers und läßt, nicht anders, als ob sie es fühlte, ihren Nacken auf weichen Daumen ruhen. (244)

Nachdem er der Venus ein Opfer gebracht hat, wird diese sogar lebendig: „[...] und das Bild leibt und lebt!“ (245) Pygmalion und das Mädchen heiraten. Der Alraun bei Arnim wird aus der Erde gezogen, weil er Schätze finden kann, also wegen seiner geldbringenden Funktion und dient nicht als erotisches Substitut wie bei Pygmalion. Dennoch kommt es auch bei Arnim zu einer grotesken erotischen Begegnung zwischen Schöpferin und Schöpfung. Bernd Fischer spricht deshalb auch von einem „mütterlich-erotischen Bann“<sup>432</sup> zwi-

---

431 Im Nachfolgenden zitiere ich parenthetisch aus Ovid: *Metamorphosen*. Das Buch der Mythen und Verwandlungen. Übers. und hg. von Gerhard Fink. Zürich/München 1989, S. 243.

432 Bernd Fischer: *Literatur und Politik – die Novellensammlung von 1812 und das Landhausleben* von Achim von Arnim. Frankfurt/M. 1983, S. 97.

schen Hauptfigur und Wurzel. Die unerfahrene Bella kann ihre körperliche Erregung aber nicht einordnen:

Zugleich stieg er herunter, sprang zu ihr auf den Schoß und küßte sie so herzlich, daß er ihr fast die Haut aufriß mit seiner harten Barthirse, dennoch fühlte sie eine sonderbare Bewegung ihres Blutes, die sie nicht verstand, über die sie auch nicht nachdachte; doch war ihr der Kleine im Augenblick so lieb, und sie erwartete und wußte nicht was, von ihm. (647)

Pygmalions Schöpfung ist schön und lieblich, Bellas nicht. Was die Gestaltung des Alrauns angeht, weist Arnims Erzählung auf ein anderes Werk voraus. Eine hässliche Schöpfung wie bei Arnim, die sich rasch der Kontrolle ihres Schöpfers entzieht, findet sich in Shelleys *Frankenstein*. In dem 1818 erschienenen Roman in drei Bänden wird das Leben Victor Franksteins erzählt, der ein künstliches Wesen erschafft.<sup>433</sup> Aus Leichenteilen setzt er einen Menschenkörper zusammen, den er zum Leben erweckt. Doch der Schöpfer verliert die Kontrolle: Das Monstrum geht hinaus in die Menschenwelt. Es möchte geliebt werden, stößt die Menschen aber durch seine Hässlichkeit ab und wird böse. Es tötet den Bruder Franksteins und dessen Vater. Die Schöpfung wendet sich schließlich gegen ihren eigenen Schöpfer. Frankenstein flüchtet in die Arktis, wo es zum finalen Kampf kommt und er den Tod findet. Auch das Monster stirbt im Eis. Im letzten Kapitel resümiert es seine Börsartigkeit:

‘But it is true that I am a wretch. I have murdered the lovely and the helpless; I have strangled the innocent as they slept, and grasped to death his throat who never injured me or any other living thing. I have devoted my creator, the select specimen of all that is worthy of love and admiration among men, to misery; I have pursued him even to that irremediable ruin. There he lies, white and cold in death. [...]’<sup>434</sup>

Arnims Alraun ist aufgrund seiner Größe kein Monster wie Franksteins Schöpfung, das körperlich gefährlich sein kann. Er ist, wie Knapp feststellt, „börsartig begabt, aber keineswegs dämonisch mächtig“<sup>435</sup>. Bald entzieht er sich der Kontrolle seiner Schöpferin, was sich über seine aufmüpfige und freche Rhetorik und seine unkontrollierbaren Bewegungen ausdrückt.

Als junger Alraun hat er „noch alle Unarten der kleinsten Kinder“ (646). Seine Entwicklung entfaltet eine Eigendynamik, er verzehrt eine Springwurzel: „[...] so fing es an so

---

433 Vgl. Wilfried Dittmar: *Frankenstein: or The Modern Prometheus*. In: Kindlers Neues Literatur Lexikon. Bd. 15. Sc-St., S. 391-393.

434 Mary Shelley: *Frankenstein*. Hg. von Johanna M. Smith. Boston 1992, S. 184.

435 Knapp: *Groteske, Phantastik, Humor*, S. 111

lächerlich über Tisch und Stuhl, kopfüber, kopfunten zu springen, daß Bella in Angst die Augen wegwenden mußte [...]“ (646). Nach dem Verzehr einer Sprechwurzel spottet der Alraun über Isabella mit dem „Wiederholen ihrer Lehren“ (646). Sein Ziel ist es, „ihre Geduld ganz zu erschöpfen“ (646). Isabella bekommt deshalb schnell Angst vor ihrer Schöpfung:

Wirklich erschrak jetzt Bella bis im tiefsten Herzen vor dem Liebling, der im Luftraume ihrer Schöpfung vergöttert gewesen, sie sah ein, daß sie auf ein Mittel denken müsse, den Alraun zu bezwingen, und nahm sich vor, darüber mit Braka zu reden. (647)

Allerdings ist es schon zu spät: Schon nach einer Woche ist der Alraun erwachsen und „hatte [...] nicht Lust, sich länger einsperren zu lassen“ (648). Die Schöpfung macht sich selbstständig und wird zum Akteur in der Erzählung, der seine eigenen Ziele verfolgt.

### 3.2 Der Alraun als Despot *en miniature*

Schon kurz nach der Geburt zeigt der Alraun einen despotischen und hierarchiebewussten Charakter: „Listig wußte er bald an allen Ecken aufzusuchen, was ihm diente [...]“ (646). Er befiehlt Braka und Isabella, ihn mit „Marschall Cornelius“ (649) anzusprechen. Der Alraun reagiert mit Wutanfällen und Gewalt, wenn er seinen Willen nicht bekommt. Seine Körperstatue und seine naturgegebene Hässlichkeit versucht er durch verbale und körperliche Aggressivität zu kompensieren. Er wird „böse und gab ihr [Braka, AK] eine derbe Maultschelle“ (648) und verfolgt sie mit Fußtritten. Er reißt sich „die Hirsehaare aus und erstickte fast in gekränkter Eitelkeit“ (689). Braka will ihn dazu bringen, Schätze zu suchen und „sich um weiter gar nicht [zu, AK] bekümmern“ (649). Sie möchte ihn also auf seine Funktion als Geldbringer reduzieren. Doch der Alraun entwickelt einen großen Ehrgeiz, in der Welt der Menschen zum Feldmarschall zu werden.

Nichts unter allem, was Braka ihm von dem schönen Leben eines Kuchenbäckers oder Kellermeisters vorschwatzte, reizte ihn so mächtig, als ein Commandostab, wenn er in glänzender Rüstung, wie in dem Schlosse ein Feldmarschall abgebildet war, vor tausend Rittern an dem Hause vorüberreiten würde und ihren Gruß annehmen, ja er befahl, ihn im Hause nicht anders als Marschall Cornelius zu nennen, und ihm dazu eine Rüstung zu schaffen. (649)

So verknüpft auch die Erzählinstanz Temperament und Körpergröße: „So sind die meisten kleinen Leute, das Herz ist ihnen so nahe am Kopf, daß es in den Kopf überkocht, oder überdampft.“ (684) Bella verspricht dem Alraun, dass er in Gent am Hof Karriere machen kann. Sie sieht dies auch als Chance, Bella erneut mit dem Prinzen zusammenzubringen.

Weil Cornelius einen Schatz gefunden hat, können sie eine Kutsche mieten. Bella, Braka, der Alraun und der Bärenhäuter werden in der Not zu einer Ersatzfamilie, Michael Andermatt spricht zudem von einer „Scheinfamilie“<sup>436</sup>. Auf dem Weg nach Gent stoppt die Gruppe bei Brakas Diebsschwester Nietken, um sich standesgemäß einzukleiden. Diese sieht den Alraun und fragt, wer „denn die Kröte da“ (663) sei. Der Alraun reagiert wie gewohnt despotisch: „Ich bin der Feldmarschall Cornelius, antwortete der Alraun, hab Sie mehr Achtung gegen mich, alter Hahnenkamm!“ (663)

In Gent wird der Alraun schnell bekannt durch seinen „boshafte[n] Wille[n]“ (66) und seinen scharfen Witz, eben Eigenschaften, die seine geringe Körpergröße kompensieren sollen. Bei der Audienz beim Herzog tritt Cornelius „innerlich mit einem Beben, aber um so frecher und unverschämter ins Zimmer“ (667). Er hofft, am Hof eine Militärkarriere zu machen. Für Andermatt ist der Wurzelmann deshalb das „personifizierte[ ] Karrierestreben“<sup>437</sup>. Für Lokke verkörpert er „capitalism, militarism and male libido“<sup>438</sup>. Der Alraun berichtet Karl zudem von der Schönheit Bellas und dass er sie heiraten werde. Karl bringt ihn dazu, dass er sich öffentlich mit seiner Braut auf einer Kirmes in Buik zeigen wird. Bella, der Bärenhäuter, Braka und der Alraun kommen bei Frau Nietken unter. Karl mietet sich in das Nebenzimmer ein. Durch eine List wird der Alraun abgelenkt, sodass sich Karl und Bella treffen können. Doch das Wurzelmännlein stört die Liebenden immer wieder. Karl greift deshalb auf die Idee seines Freundes Cenrio zurück, eine Golem zu erschaffen. Ein Jude wird beauftragt, ein Abbild von Bella anzufertigen. Nachdem der Alraun jedoch von der Golem-Bella erfahren hat, dass die echte Bella den Erzherzog liebt, erleidet er einen Wut- und Eifersuchtsanfall. Er klagt seine Schöpferin an, ihm seine Unschuld gestohlen zu haben. Seine ‚Geburt‘ ruft damit eine Parallele zum Sündenfall und zur Vertreibung aus dem Paradies auf. Cornelius ist also die erste Alraune meines Textkorpus, die ihre eigene Entstehung reflektiert:

Der Kleine riß sich die Hirsenhaare aus und erstickte fast in gekränkter Eitelkeit, endlich brach sein Jammer, nach der Vorschrift seines rhetorischen Lehrers bearbeitet, in folgenden Worten aus: Warum hast Du mich zum Menschenleben aus dem sichern Schoße meiner Vorwelt durch höllische Künste herausgerissen? Ohne Falsch bestrahlten mich Sonne und Mond; ruhig sinnend stand ich da am Tage und faltete abends meine Blätter zum Gebete; ich sah nichts Böses, denn ich hatte keine Augen, ich hörte nichts Böses, denn ich hatte keine Ohren, aber die Anlage zu allem, die ich in mir fühlte, machte mich so sicher und reich. Meine Augen werde ich mir ausweinen und werde sie

---

436 Andermatt: Verkümmertes Leben, Glück und Apotheose, S. 190

437 Ebd., S. 330

438 Lokke: Achim von Arnim and the Romantic Grotesque, S. 27

vermissen, mein Leben werde ich aufgeben und werde es ewig suchen, aber dieses Suchen soll Deine Qual sein; wenn Du mich fern von Dir glaubst, werde ich bei Dir sein. (689-690)

Es ist also die Schöpfung selbst, die in der Welt des Menschen und den dort herrschenden kapitalistischen Gesetzen ihre Unschuld verloren hat. Doch auch den Schöpfer trifft der Fluch seiner Schöpfung. Dabei rekurriert der Alraun auf den Mythos vom *Spiritus familiaris*, wenn er darauf verweist, dass Isabella ihn erst loswerden kann, wenn jemand anders ihn erwirbt:

Du kannst mich nicht zerstören, wie Du mich leichtsinnig spielend geschaffen hast; ich bleibe bei Dir, werde die Wünsche Deiner Habsucht nach Geld befriedigen, werde Dir Schätze bringen, so viel Du verlangst, aber es wird Dein Verderben sein. Du wirst mich von Dir werfen, mich vernichten wollen, aber doch bleibe ich bei Dir, Dir bin ich gebannt, bis eine andre mit noch größerem Verrat, als Du gegen mich verübt, mich an sich kauft. Wehe allen kommenden Geschlechtern! Du brachtest mich zur Teufelei in die Welt, von der ich mich bis zum jüngsten Tage nicht frei machen kann! (690)

Letztlich erfüllt sich die Prophezeiung des Alrauns nicht. Isabella kann sich nämlich von ihm befreien und ihr Volk vereinen. Es ist Karl, welcher der Versuchung des Geldes erliegt und den Alraun zu seinem Finanzminister macht. Die trianguläre Beziehung zwischen Karl, Bella und dem Alraun beleuchte ich im letzten Punkt dieses Kapitels „3.4 Der Alraun als Nebenbuhler“ genauer.

### 3.3 Der Alraun als Geldsymbol

Geld ist ein wesentliches Motiv der Erzählung *Isabella von Ägypten*, das über soziale Inklusion, Handlungsspielräume und letztlich auch über Leben und Tod der Figuren entscheidet, wie das Schicksal von Bellas Vater zeigt. Der Zigeuner Happy musste aus Armut heraus zwei Hähne stehlen und Michael wurde als sein Komplize verurteilt. An Bellas hoher Geburt ändert zwar auch ihre prekäre Situation nichts, aber sie und Braka sind durch ihre Mittellosigkeit handlungsunfähig und befinden sich wie alle Zigeuner im sozialen Abseits. Symbolisch verdichtet ist das Geld im Alraun. Der Text selbst betont die „geldbringende[ ] Natur“ (664) der Wurzel. Er ist, wie Peter Staengle konstatiert, ein Geldsymbol, das wie ein *Spiritus familiaris* zwar ein Besitz ist, aber auch Besitz von dem ergreift, der ihn hat:

Seine Fähigkeit, Schätze aufzustöbern zu können, macht den Alraun freilich nicht nur zu einem Sinnbild *schöner Geldlust*. Er verkörpert weitaus mehr. Er ist nichts geringeres als die Personifikation des sich selbst akkumulierenden



Geldes, denn sein Wesen besteht darin, zu gleicher Zeit Verführer und Objekt der Verführung zu sein.<sup>439</sup>

Wie bei Fouqué und Droste-Hülshoff wird die Alraune erschaffen, weil sie der einzige Ausweg armer Leute ist, ihrer Situation zu entkommen und ihr Schicksal zu wenden. Der Alraun erfüllt seine Funktion, Schätze zu finden. Er selbst legt aber auch großen Wert darauf, dass er dabei nicht zu kurz kommt.

[...] der Alraun dagegen konnte so viel Schätze entdecken, als irgend in der Welt verborgen wären, er kümmerte sich durchaus nicht, wie das Geld verwendet würde, solange es ihm selbst nicht fehlte. (679)

Das Denken des Alrauns selbst ist rein materialistisch und kapitalistisch: Er ist der Meinung, dass alles, was sich bezahlt lässt, „ehrentvoll“ (664) ist. Der Alraun zeigt also die Regeln des Kapitalismus auf, bei denen es darum geht, den anderen zu täuschen und auf den eigenen Vorteil bedacht zu sein. Nachdem sie Frau Nietken verlassen haben, fängt Cornelius an zu lachen

und sagte: Die alte Katze meinte, daß sie uns recht geprellt hätte, ich hab sie aber angeführt: in den alten Stiefeln, die sie mir angezogen hat, ist ein schöner Schmuck von kostbaren Steinen eingenäht, wer weiß es, wie sie dazu gekommen, sie hats aber nicht gewußt, trennt einmal die Naht ganz zierlich mit diesem Messerchen auf. (664-665)

Als sich Golem-Bella und die echte Bella gegenüberstehen, gefällt „ihm die geschmückte Golem besser [...], als Bella in den alten Lumpen der Dorfsängerin“ (701).

Weil er ein Versprechen für Reichtum darstellt, wird der Alraun, wie Knapp betont, „zum Prüfstein für alle, die mit ihm in Berührung kommen“<sup>440</sup>. Die Frage ist, ob sie der Versuchung, die der Alraun darstellt, widerstehen können. Die Figuren der Erzählung lassen sich dabei in zwei Gruppen unterteilen: Diejenigen, die nach materiellem Reichtum streben bzw. nach den Möglichkeiten, die ihnen Geld bietet (Alraun, Karl, Braka) und diejenigen, die sich nicht von Gier korrumpieren lassen (Isabella, Zigeuner). So konstatiert auch Brittna-

---

439 Peter Staengle: Achim von Arnims poetische Selbstbesinnung. Studien über Subjektivitätskritik, poetologische Programmatik und existentielle Selbstauslegung im Erzählwerk. Frankfurt/M. 1988, S. 73.

440 Knapp: Groteske, Phantastik, Humor, S. 121

cher: „Der Zigeuner ist in der Perspektive Arnims der exemplarische Mensch, dessen äußere Bedürfnislosigkeit Voraussetzung seiner Freiheit ist.“<sup>441</sup> Und Stefani Kugler bemerkt:

*Isabella von Ägypten* ‚lebt‘ also gleichsam von der Umwertung der frühneuzeitlichen und zeitgenössischen Negativdarstellungen. Erstens wird die angebliche Unchristlichkeit der Zigeuner durch ihr Gegenteil ersetzt und stattdessen der sich modernisierenden eigenen Gesellschaft angelastet. Zweitens wird die Auffassung von den Zigeunern als den Repräsentanten des Anti-Bürgerlichen schlechthin bekräftigt, da es ihnen grundsätzlich an Zweckdenken und kapitalistischer Gesinnung mangelt.<sup>442</sup>

Kugler weist darauf hin, dass Braka diesem Bild nicht entspricht, „weil nur sie die Fähigkeiten und Eigenschaften besitzt, die notwendig sind, um in der kapitalistischen Realität zu bestehen“<sup>443</sup>. Brakas Handlungsmotivation ist aber doppelt begründet: Sie möchte durch die Zeugung eines Sohnes von Karl und Bella ihr Volk befreien und einen, gleichzeitig am Hofe Karls ein angenehmes Leben führen. Deshalb fürchtet sie auch die Rivalität zwischen Karl und dem Alraun:

Störten die beiden Liebhaber einander gegenseitig, so entgingen ihr vielleicht alle Hoffnungen für die Bequemlichkeit ihres künftigen Lebens, und die großen Absichten für ihr Volk wurden auch nicht erfüllt. (679)

Doch auch Bella reflektiert als junge Frau ihre Abhängigkeit von Geld, wie sie es Karl nach der ersten Liebesnacht klagt: „[...] von ihm [dem Alraun, AK] kommt unser Reichtum, er wird uns alles versagen, kannst Du mich dann ernähren?“ (693) Karl wird Bella aber letztlich gegen den Alraun eintauschen:

[...] er sollte ihr an der linken Hand angetraut werden, und mit ihr in einem Hause unter dem Titel des Feldmarschalls wohnen, doch von Tisch und Bett geschieden sein; nur müßte er geloben, um sich dieser Auszeichnung würdig zu machen, mit unermüdlichem Fleiße alle verborgenen Schätze aufzusuchen, und ihm, als dem Schützer des künftigen Zigeunerreichs, zu überliefern. (730)

### 3.4 Der Alraun als Nebenbuhler

Als der Alraun das erste Mal in Gent ist, wird er vom Prinzen vorgeladen und schwärmt von Bellas Schönheit. Er möchte sie heiraten. Ob Bella seine Gefühle erwidert oder nicht, interessiert ihn nicht. Schon in der Kutsche auf der Reise nach Gent hatte er sie wie einen

---

441 Brittnacher: Traumwissen und Prophezeiung, S. 272. Zur Darstellung der ‚Zigeuner‘ als Antikapitalisten vgl. auch Stefani Kugler: Kunst-Zigeuner. Konstruktionen des ‚Zigeuners‘ in der deutschen Literatur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Trier 2004, S. 120ff.

442 Stefani Kugler: Kunst-Zigeuner, S. 127

443 Ebd., S. 146

Besitz mit einer Kette markiert. Nachdem Karl von Bellas Anmut erfahren hat, befällt ihn ein „Anfall von Sehnsucht“ (667). Er will ein Treffen auf der Kirmes in der Stadt Buik arrangieren. Bella sieht Karl kurze Zeit später auf der Straße mit seinem Gefolge wieder. Der „Zauberschlage am Galgenberge“ (669) verliert seine Wirkung. Ihr wird wieder „ganz gegenwärtig“ (669), was „in ihrer Seele [sie, AK] für ihn gefühlt hatte“ (ebd.). Den Wurzelmann als Bräutigam weist sie zurück: „Mein Schatz, nein, das war er nie [...]“. (670) Bella beichtet Karl bei ihrem Treffen im Haus der Nietken, dass sie nicht die Tochter von Braka und der Alraun nicht ihr Neffe ist. Er wirft ihr vor, ihn hintergangen zu haben:

In dieser Zeit hatte sich der Erzherzog leise in ein Gespräch mit Bella eingelassen. Er warf ihr die schändliche Falschheit vor, mit der sie ihm Liebe geheuchelt, um dem kleinen Bräutigam eine Hauptmannsstelle zu verschaffen. Bella brach in Tränen aus und schwor ihm, es sei alles anders, ihre Liebe zu ihm sei ungeheuchelt, ja, es sei ihr edelster Wunsch, von ihm ein Kind zu haben, das ihrem Volke Glanz und Freiheit gebe. Diese Freimütigkeit setzte den Erzherzog in einige Verlegenheit (sie war tief, innerlich unschuldig, er aber war nur unschuldig aus Stolz); er schwor stammelnd, daß er alles Mögliche tun wolle, ihren Wunsch zu erfüllen, der auch seinem politischen Verhältnisse angemessen sei. – Unter solchen Versicherungen führte er sie, ohne daß es der Kleine merkte, während Braka ihnen Zeichen zum Abzuge gab, ungestört von dannen. (687-688)

Doch der Alraun stört die Paarbildung durch seine Eifersucht. Er will Bella selbst heiraten. Karl erschafft die Golem, um von Bella abzulenken. Die Verbindung von Bella und Karls, wie Andermatt anmerkt, ist das Hauptmotiv, „obwohl sich die Liebesvereinigung nicht einstellt“<sup>444</sup>. Karl verliebt sich selbst in die Golem, zerstört diese aber später, als sie Bella angreifen möchte. Dem Alraun kann er sich aber nicht entziehen. Auch von Mücke fasst zusammen: „Zuletzt verliert Karl Bella eben deshalb, weil es ihm nicht gelingt, von der Vermählung Bellas mit dem Alraun, auf dessen Schätze er spekuliert, abzusehen.“<sup>445</sup> Er träumt von „den prachtvollen Goldketten, die ihm der Allraun gefunden“ (731) hat. Zu einer ähnlichen Einschätzung kommt auch Helene M. Kastinger Riley:

Karls Unfähigkeit, das Echte vom Falschen zu unterscheiden, wie es sich ihm in den beiden Bellas zeigt, und seine Geldgier, derentwegen ihm der Alraun willkommen ist, erlauben ihm nicht, sein Volk unter weisen und gerechter Herrschaft zu vereinigen. Isabella andererseits, die sich in tiefer Unschuld der göttlichen Fügung überläßt, vermag ihr Zigeunervolk in die ursprüngliche Heimat zurückzuführen.<sup>446</sup>

---

444 Andermatt: Verkümmertes Leben, Glück und Apotheose, S. 281

445 Mücke: Blut und Wunder, S. 149

446 Helene M. Kastinger Riley: Achim von Arnim in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg 1979, S. 101.

Die Charakterisierung des Prinzen zeigt schon früh dessen Schwächen wie „Hochmut“ (631). Der Prinz ist „leichten Blutes“ (666) und nur „unschuldig aus Stolz“ (688). Auch Patrut stellt diese Ähnlichkeit fest, der Charakter des Alrauns reflektiert die von Isabella geleugneten Charakterzüge ihres Geliebten: „Herrschaft, Einfluss und Macht“<sup>447</sup>. Karl nimmt Cornelius Nepos als „Reichsallraun“ (727) in seine Dienste, weil dieser Reichtümer aufspüren kann. In der Hochzeitsnacht von Karl und Isabella vernimmt Bella vor ihrem Fenster die Stimmen ihres Volkes:

Sie hörte die Sprache ihres Volkes, dessen zerstreute Führer, nachdem der Erzherzog ihnen die eine Freiheit des Aufenthalts in den Niederlanden gewährt hatte, zu der anerkannten Fürstin ihres Volkes geeilt waren, sie mit einem Gesange nächtlich zu begrüßen, ihr Treue und Liebe bis in den Tod zu schwören. (752)

Daraufhin springt Isabella aus dem Fenster und wird von ihrem Volk gekrönt. Auf ihrer Reise gebiert sie den Sohn Lrak. Isabella aber erfüllt ihre Pflicht als letzter Nachkomme ihres Geschlechtes und führt ihr Volk nach Ägypten zurück. Der Alraun wird für Karl zum *Spiritus familiaris*. Er stirbt zwar einsam – es „geschah ein heftiger Schlag, das Zimmer roch nach Schwefel, der kleine Wurzelmann lag zerrissen und ohne Bewegung auf dem Boden“ (737) – doch Karl muss über seinen Tod hinaus Buße leisten:

Als er heimlich begraben, glaubte sich Karl von ihm befreit, die Menschen glaubten ihn gänzlich zerstört, er aber war in seiner Wut dämonisiert und der Kaiser wußte bald, daß er, ohne eine große Buße, von seiner überlästigen Gegenwart nicht wieder los und ledig werden konnte. (737)

Der Alraun kostet Karl schließlich auch seine politische Zukunft: „[...] so mußte er dagegen früher seine Herrscherbahn schließen, um in heiligem Leben, in Buße und Gebet, jeden bösen Wunsch zu bannen.“ (737)

### 3.5 Zusammenfassung

Achim von Arnims *Isabella von Ägypten* referiert auf den ‚ursprünglichen‘ Mythos von Alraunen und *Spiritus familiaris*. Der Alraun wird unter dem Galgen ausgegraben und fordert den Hund Simson als Opfer. Wie Tiecks Christian und Fouqués Reichard erschafft Bella ihn, als sie trotz ihrer hohen Geburt in finanziellen Nöten steckt. Die Kreation eines Alrauns wird zum letzten Mittel, sich aus der Armut zu befreien. Doch Arnim bearbeitete die Geschichte von den Alraunen, sodass aus der Wurzel ein lebendes Wesen wurde, das auto-

---

447 Patrut: Phantasma Nation, S. 223

nom handeln kann. Isabella erntet die Alraune nicht einfach, sondern gestaltet sie zu einem menschenähnlichen Wesen. Sie sät ihm Haare, formt sein Gesicht und setzt ihm ein zweites Paar Augen in den Nacken ein. Damit ist der Diskurs Kunst derjenige, der in diesem Werk und Kapitel besonders herausgestellt wurde. Der Alraun ist aber mehr als ein Glücksbringer, der nur aufbewahrt wird oder in einer Phiole lebt. Im Text ist er Symbol für Geld und Schätze, nach denen die Figuren streben. Er ist die Personifikation von Gier und Reichtum, die eben aber auch mit Handlungsoptionen verknüpft ist. Braka und Bella sind so arm, dass sie sich keine Kutsche leisten können, um in Gent den Erzherzog auf die ägyptische Prinzessin aufmerksam zu machen. Karriere und Militär sind Bezugssysteme, die über den Alraun eröffnet werden. Er möchte unbedingt Truppen befehlen. Eben in der Figuration des Alrauns zu einem handelnden Sujet liegt sein Potenzial zum Symbol für Kapitalismus, Militarismus und Narzissmus begründet.

Doch dem Mythos gemäß hat der Besitz einer Alraune auch in dieser Erzählung einen hohen Preis. Sobald der Alraun in der Welt ist, weckt er Begehrlichkeiten. Karl macht ihn nicht nur zum Reichsalraun, sondern gibt ihm auch die Hand seiner Geliebten Isabella. Bella dagegen kennt „nur die Herrlichkeit der Armut“ (734), „seine [Karls] Klugheit, wie er den Reichtum sich verbinden und benutzen wollte“ (734), ist keine Bedingung für ihre Liebe. Gemäß dem Mythos vom *Spiritus familiaris* kann der Herzog den Alraun aber nicht mehr einfach loswerden. Weil er dem Alraun nicht widerstehen kann, scheitert er als Herrscher und muss sein Leben in Buße verbringen. Als künstliches Wesen wird der Alraun auch in der romantischen Erzählung *Isabella von Ägypten* zur eindringlichen Warnung, der dämonischen Anziehungskraft von Geld nicht zu erliegen.

#### 4. Diskurs Religion: Annette von Droste-Hülshoffs *Der SPIRITUS FAMILIARIS des Rosstäuschers* (1842)

Tieck, Fouqué und Arnim bearbeiteten den Mythos von der Alraune und dem *Spiritus familiaris* in Prosaform. Annette von Droste-Hülshoff wählte die Ballade. *Der SPIRITUS FAMILIARIS des Rosstäuschers* wurde in Cottaschen Ausgabe *Gedichte 1844* erstveröffentlicht.<sup>448</sup> Gefolgt wird, was die Schreibweise des Titels angeht, Thomas F. Schneider, der die Gedichtverzeichnisse zur Ausgabe von 1844 gesammelt hat.<sup>449</sup> Darin wird der *Spiritus familiaris* im Titel in Versalien geschrieben. Der Protagonist der siebenteiligen Ballade ist ein Pferdehändler. Er verarmt, weil sein Tier in einer Winternacht stirbt. Durch den Verlust wird er zum „schwergebeugte[n] Mann der Sorgen“<sup>450</sup> (19). Er ist an einem Tiefpunkt angelangt: „Was heute war? was morgen wird? wie könnt’ er dessen sich entsinnen!“ (21) In seiner Verzweiflung unterschreibt er einen Pakt mit einer unheimlichen Gesellschaft, die im Dienst des Teufels steht.

Das Zustandekommen des Vertrags wird von der Erzählinstanz also in einen konkreten Kontext gestellt: Er ist so mittellos, dass er keinen Ausweg mehr sieht, als einen Pakt mit dem Teufel zu schließen. Der Pferdehändler geht damit einen fatalen Tauschhandel ein wie Fouqués Reichard. Er lässt sich von einem Diener des Teufels, der in der Nacht im Pferdestall erscheint, verführen und erwirbt einen *Spiritus familiaris*. Der findet zwar Schätze, wird aber zur Bürde, weil der Rosstäucher damit seine Seele an den Teufel vermacht. Der Täucher nimmt quasi einen teuflischen Kredit auf. Ein Wettlauf gegen die Zeit beginnt, weil er den Flaschengeist so schnell wie möglich loswerden muss. Droste griff dabei wie auch Fouqué nicht auf die Lösung zurück, dass der Protagonist jemand Anderem das Teufelchen vermacht, dessen Seele dann verloren ist. Der fatale Kreislauf der Weitergabe wird unterbrochen. Während Reichard es an einen Gehilfen des Teufels verkaufen kann, zerstört der Rosstäucher es in Teil V mithilfe einer Reliquie, einem Nagel vom Kreuz Christi.

---

448 Vgl. Jutta Linder: Der Drostesche *SPIRITUS FAMILIARIS des Rosstäuschers*: eine Ballade. In: Droste-Jahrbuch 4 (1997-1998). Münster 2000, S. 141-157, hier S. 141. Zur biographischen Einordnung der Gedichtausgabe vgl. auch Jochen Grywatsch: Droste in ihrer Zeit. Biographie. Stationen der Lebensgeschichte. In: Cornelia Blasberg und ders. (Hg.): Annette von Droste-Hülshoff Handbuch. Berlin/Boston 2018, S. 1-25, hier S. 11f.

449 Vgl. Thomas F. Schneider: Annette von Droste-Hülshoff. Die Balladen Text/Dokumentation. Osnabrück 1995, S. 399ff.

450 Zitiert wird im Folgenden nach der Textvorlage Annette von Droste-Hülshoff: *Der Spiritus familiaris des Rosstäuschers*. In: Dies. Sämtliche Werke in zwei Bänden. Bd. 1. Gedichte. Hg. von Bodo Plachta und Winfried Woesler. Frankfurt/M./Leipzig 2004, S. 272-295. Die Verszahl wird nach jedem Zitat in Klammern angegeben bzw. die Seitenanzahl bei Zitaten aus den Voranstellungen.

Auch in der Gestaltung ihres *Spiritus familiaris* ging Droste einen eigenen Weg. Ist der Flaschengeist bei Fouqué ein gaukelndes schwarzes Etwas, ist er bei Droste-Hülshoff ein „glüher gieriger Polyp, vergebens nach der Beute greifend“ (296), ein unheimliches, amorphes Wesen, das einem Nesseltier gleicht:

Und dort am Hange – Phosphorlicht, wie's kranken Gliedern sich entwickelt?  
Ein grünlich Leuchten, das wie Flaum mit hundert Fäden wirrt und prickelt,  
Gestaltlos, nur ein glüher Punkt in Mitten wo die Fasern quellen,  
Mit klingelndem Gesäusel sich an der Phiole Wände schnellen,  
Und drüber, wo der Schein zerfließt [sic],  
Ein dunkler Augenspiegel gleißt. (289-294)

Zwar wird im Text auf den Unterschied zwischen *Spiritus familiaris* und Galgenmännlein als Synonyme von Alraune hingewiesen. Dass die Trennung aber keineswegs immer eingehalten wurde, zeigt auch die Ballade, in der die Begriffe „Galgenmännlein“ (206) und „Alräunchen“ (207) als Synonyme verwendet werden. Die Handlung folgt dann wieder einem ähnlichen Schema wie bei Fouqué. Beide Protagonisten – Reichard und der Täuscher – sind arm. Beide erwerben einen *Spiritus familiaris* und müssen ihren Flaschengeist loswerden, bevor sie sterben. Die Bürde des Besitzes und die genau beschriebene Angst um das Seelenheil nehmen viel Platz ein. Über seinen Sündenfall altert der Rosstäuscher: Seine Gestalt ist Jahre später „zum sehnenharten Knorren geworden“ (307), „diese Falten um den Mund, wo leise Kummerzüge lauern –“ (309).

Fouqués Reichard gelingt die Befreiung vom Galgenmännlein noch in seiner Jugend. Der Weiterverkauf ist gleichbedeutend mit dem Wiedergewinn des Seelenheils. Das ist bei Droste anders: Die Ballade vom *Spiritus familiaris* endet erst mit dem Tod des Rosstäuschers (Teil VII). Die Teile I-VII umfassen also die Zeitspanne vom Verenden des Pferdes über den Erwerb des Galgenmännleins bis zum Tod des Rosstäuschers. Bis zu seiner letzten Stunde kann er sich nicht sicher sein, dass seine Schuld getilgt ist. Er wird zum armen Pilger, der um sein Seelenheil bangt. Die Religion ist also der prägende Diskurs der Ballade. Der Text führt vor, wie ein Sündenfall – der Erwerb des *Spiritus familiaris* – wiedergutmacht werden kann, in dem Sinne, dass für die Sünde Buße erfolgt. In diesem Kapitel möchte ich nicht nur analysieren, wie Annette von Droste-Hülshoff in ihrer Bearbeitung ein theologisches Problem in Form des Mythos vom *Spiritus familiaris* verhandelte. Ich möchte auch Antworten finden, weshalb sie Droste-Hülshoff einen Vorgängertext (4.1 Offenlegung des romantischen Verfahrens) voranstellte und die Ballade als Form (4.2 Die Wahl der Ballade als Gattung) wählte.

## 4.1 Offenlegung des romantischen Verfahrens

Annette von Droste-Hülshoff – eine Romantikerin? Diese Frage hat ihre Berechtigung, wenn es um die Einordnung der Ballade in das Kapitel „Alraunen in der Romantik“ geht. Oft wird Droste als Biedermeier-Autorin bezeichnet.<sup>451</sup> Cornelia Blasberg betont, dass diese Einordnung der Autorin durch ihre „soziale Herkunft, den unbestreitbaren politischen Konservatismus des westfälischen Adels, dessen Provinzialität und Religiosität“<sup>452</sup> gerechtfertigt wird. Und auch Thomas Wortmann bemerkt, dass „politisch und sozial konservativ gelten[de]“<sup>453</sup> Autoren in den Biedermeier eingeordnet wurden. Die jüngere Forschung hat aber auch darauf hingewiesen, dass die literaturhistorische Verortung von Droste-Hülshoff keineswegs unproblematisch ist. „Literaturgeschichtlich ist Droste inzwischen in den Kontext aller möglichen Literaturepochen gestellt worden“<sup>454</sup>, konstatiert Rüdiger Nutt-Kofoth. Claudia Liebrand, Irmtraud Hnilica und Wortmann fragen:

Handelt es sich um eine Autorin der Restauration respektive des Biedermeier? Oder doch um eine Frührealistin? Weisen eine Reihe von Texten sie als Spätromantikerin aus [...] Die Autorin scheint Bewohnerin eines literaturhistorischen Niemandslandes – zwischen altmodisch Überkommenem und dessen Transgression zu sein.<sup>455</sup>

Droste's Werke wurde deshalb in Teilströmungen eingeordnet, wie Gustav Frank und Stefan Scherer feststellen, oder die Autorin zur Außenseiterin gemacht.<sup>456</sup> Die Beiträge des Sammelbands *Redigierte Tradition* unternehmen deshalb den Versuch, „das komplexe Bezugssystem, in dem Droste-Hülshoffs Texte sich in Relation zu literarischen Traditionen verorten lassen“<sup>457</sup> zu kartographieren. Frank und Scherer schlagen vor, in Bezug auf Droste's Werk von einem „kombinatorischen Modus“<sup>458</sup> zu sprechen, „der aus dem gesamten historischen Fundus (einschließlich dem von den Klassizisten und Romantikern aufge-

---

451 Vgl. Thomas Wortmann: *Literatur als Prozess. Droste's Geistliches Jahr als Schreibzyklus*. Konstanz 2014, S. 24.

452 Cornelia Blasberg: *Literatur im Kontext. Droste in der Literaturgeschichte*. In: Dies., Grywatsch: *Handbuch*, S. 51-59, hier S. 53.

453 Thomas Wortmann: *Biedermeier, Vormärz*. In: Daniel Weidner (Hg.): *Handbuch Literatur und Religion*. Stuttgart 2016, S. 164-169, hier S. 164.

454 Rüdiger Nutt-Kofoth: *Biedermeier' als literaturgeschichtliches Problem – in Hinblick auf Annette von Droste-Hülshoff und andere als 'konservativ' etikettierte Autoren. Eine Einleitung*. In: Ders. (Hg.): *Literaturgeschichte als Problemfall. Zum literaturhistorischen Ort Annette von Droste-Hülshoffs und der 'biedermeierlichen' Autoren in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Droste-Jahrbuch 11 (2015-2016)*. Hannover 2017, S. 7-23, hier S. 14.

455 Claudia Liebrand und Irmtraud Hnilica und Thomas Wortmann: *Einleitung*. In: Dies. (Hg.): *Redigierte Tradition. Literaturhistorische Positionierungen Annette von Droste-Hülshoffs*. Paderborn 2010, S. 7-19, hier S. 7.

456 Vgl. Gustav Frank und Stefan Scherer: *Werkästhetik und Forschungsperspektiven. Epochalität*. In: Blasberg, Grywatsch: *Handbuch*, S. 553-560, hier S. 553.

457 Liebrand, Hnilica, Wortmann: *Einleitung*, S. 12

458 Frank, Scherer: *Epochalität*, S. 557



brachten) schöpft<sup>459</sup>. Blasberg konstatiert, die Autorin nicht einer bestimmten Epoche zuzuordnen, sondern „den Spuren nachzugehen, die langfristige, transepocheale und disziplinäre Veränderungsprozesse in ihm hinterlassen haben“<sup>460</sup>. Solche Spannungsfelder eröffnen sich nicht nur, wenn es um die literaturhistorische Einordnung der Autorin geht, sondern auch, was Form und Inhalt der einzelnen Werke betrifft, wie Liebrand betont:

Die Texte Annette von Droste-Hülshoff sind sie traditionsbewusst wie ihre Autorin. [...] Ihre Texte greifen auf barocke Allegorese zurück, auf das Epos als eines der Genres, die in die Antike zurückreichen, auf Mythenmaterial, das im kulturellen Archiv gelagert ist. Sie könnten ob so großer Traditionsverbundenheit konventionell sein.<sup>461</sup>

Doch konventionell sind Drostes Texte eben nicht, führt die Autorin weiter aus. Vielmehr werden diese modernisiert:

Die Texte greifen auf Vorgaben der Tradition zurück und remodellieren diese. Zu beobachten sind dabei Modernitätseffekte, die im krassen Gegensatz etwa zu den althergebrachten, zu den überkommenen Genres stehen, die die Autorin immer wieder bedient.<sup>462</sup>

Was die Autoren des Sammelbands *Redigierte Tradition* Verschiebungen im „Rückgriff auf Tradiertes“<sup>463</sup> nennen, findet sich auch im *SPIRITUS FAMILIARIS*: Droste griff mit der Ballade auf ein Genre zurück, das in Deutschland Ende des 13. Jahrhunderts entstand, damit eine lange Tradition aufweist und in der Romantik mit der Kunstballade erneut populär wurde.<sup>464</sup> Topoi der Schauerballade wie Silvesternacht, Friedhof und Tote, die zum Leben zu erwachen scheinen, werden aufgerufen. Als Beispiele lassen sich diese Stellen anführen: „Es ist als ob das Monument bei der Berührung zitternd schwanke, / Im Schnee wühlend eine Hand dem Schuldner sich entgegen ranke“. (154-155) „Der toten Gäule Klingeln hört er [der Rosstäuscher, AK] schleichen durch die Fichtenwände“. (170) Und auch der Stoff, den sie bearbeitete, der Alraunenmythos, hatte 1842 eine Tradition, die bis zu Grimmelshausen zurückreichte und derer sich Droste bewusst war. Gleichzeitig sind im traditionellen Gewand der Ballade aber eben solche Modernitätseffekte zu erkennen: exakte Naturbeschreibungen („Insektenwirbel wimmelt auf und nieder in des Mooses Qualme“

---

459 Ebd.

460 Blasberg: Droste in der Literaturgeschichte, S. 58

461 Liebrand: Kreative Refakturen, S. 7

462 Ebd.

463 Liebrand, Hnilica, Wortmann: Einleitung, S. 12

464 Vgl. Beate Pinkerneil: Vorwort. In: Dies. (Hg.): Das große deutsche Balladenbuch. Königstein/Ts. 1978, S. VII-XIII, hier S. VII-IX.

(238)) und die psychologisch genau ausgearbeiteten Folgen, welche die Bürde des *Spiritus familiaris* für den Rosstäuscher hat – der Alterungsprozess wird geschildert.<sup>465</sup>

Trotz dieser Kombination aus formaler Tradition und inhaltlicher Modernität möchte ich die Ballade in die Spätromantik einordnen. Darauf, dass Droste-Hülshoff „einen originalen Weg im Spannungsfeld zwischen Romantik und Realismus gefunden hat“<sup>466</sup>, weist auch Ernst Ribbat hin. Für die Einordnung in diese Epoche sprechen produktions- und rezeptionsästhetische Gründe. Die Ballade rekurriert explizit auf die Version vom Mythos des *Spiritus familiaris*, welche die Brüder Grimm zusammengetragen haben. Diese ist in ihrer Gänze vorangestellt, versehen mit der Literaturangabe: „*Deutsche Sagen* [Hervorheb. AK]; herausgegeben von den Gebrüdern Grimm. Berlin. 1816. Nr. 84“ (272). Droste-Hülshoff hatte zudem in einem Brief an Levin Schücking erwähnt, dass der Grimm'sche Text die Vorlage gewesen ist:

Ich habe so eben ein größeres Gedicht beendet, (von ohngefähr 600–700 Versen) >der SPIRITUS FAMILIARIS des Roßtäuschers< – sieben Abtheilungen – eine Grimmsche Sage zum Grunde – sie gefällt sehr.<sup>467</sup>

Herausgegeben wurde deren Sammlung *Deutscher Sagen* zwischen 1816 und 1818, also rund 20 Jahre früher als die Ballade.<sup>468</sup> Droste stand eine Ausgabe zur Verfügung.<sup>469</sup> Es ist, stellt Brunhilde Aulbach-Reichert fest, der einzige von den Brüdern Grimm verfassten Texte, den Droste-Hülshoff als Vorlage verwendet hat.<sup>470</sup> Es besteht also eine explizit ausgewiesene Einzeltextreferenz<sup>471</sup>. Unter der Grimm'schen Version steht des Weiteren eine Bemerkung, in der weitere „Kennzeichen“ (274) gesammelt sind, „die der Volksglaube an manchen Orten“ (ebd.) dem Mythos hinzufügt. Zum Beispiel, dass der *Spiritus familiaris* tags-

465 Für eine ausführlichere Analyse zu den Modernitätseffekten der Ballade und ihrer Auseinandersetzung mit der Gattung vgl. Maren Conrad: Balladen. Einleitung. In: Blasberg, Grywatsch: Handbuch, S. 359–363 sowie dies.: Der *SPIRITUS FAMILIARIS* des Roßtäuschers. In: Blasberg, Grywatsch: Handbuch, S. 398–402.

466 Ernst Ribbat: Drostes romantische Moderne. In: Nutt-Kofoth: Literaturgeschichte als Problemfall, S. 277–290, hier S. 290.

467 Brief an Levin Schücking vom 27. Dezember 1842, zitiert nach: Conrad: Der *SPIRITUS FAMILIARIS* des Roßtäuschers, S. 399.

468 Vgl. Adolf Taylor Starck: Die *Deutschen Sagen* der Brüder Grimm als Balladenquelle. In: Modern Language Notes 8 (1916), S. 449–465, hier S. 450.

469 Vgl. Erika Nissen: Annette von Droste-Hülshoff: *Der SPIRITUS FAMILIARIS des Roßtäuschers*. Eine historische und literarische Untersuchung. Diss. Universität Osnabrück 1986, S. 209. [Mikrofiches]

470 Vgl. Brunhilde Aulbach-Reichert: Annette von Droste-Hülshoff. *Der SPIRITUS FAMILIARIS des Roßtäuschers*. Ein Deutungsversuch auf der Grundlage der Analytischen Psychologie von C. G. Jung. Münster 1995, S. 14. Jakob Koeman hat herausgearbeitet, welche Schnittstellen zwischen Grimmelshausen Courage und den Kennzeichen der Droste bestehen. (Vgl. Jakob Koeman: Die Grimmelshausen-Rezeption in der fiktionalen Literatur der deutschen Romantik. Amsterdam 1992, S. 576–577.)

471 Zum Begriff vgl. Ulrich Broich: Zur Einzeltextreferenz. In: Ders. und Manfred Pfister (Hg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen 1985, S. 48–52.

über schwarz ist, „gebe aber im Dunkeln ein starkes phosphorisches Licht von sich“ (274). Dies ist eventuell auf Schriften antiker Autoren wie Aelian zurückzuführen, wo sich die Behauptung findet, die Pflanze Mandragora leuchte bei Nacht.<sup>472</sup> Der Abschnitt ist ebenfalls mit zwei bibliographischen Angaben versehen: Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausens *Trutz Simplex Leben der Landstörzerin Courage* mit den Kapiteln 18 und 23 ihrem eigenen Text voran sowie „Der Leipziger Avanturier. Frkft. u. Lpzg. 1756. T. 2. S. 38-42“. Grimmelshausens *Courage* besitzt einen *Spiritus familiaris*. Maren Conrad kommt deshalb zu dem Befund:

Da diese Quellen in den *Deutschen Sagen* nicht genannt werden, fällt Drostes Gestus der gelehrten Annotation im Paratext besonders auf. Auf der einen Seite erweitert sich dadurch sichtbar das Spektrum der *SPIRITUS*-Intertexte, auf der anderen widerlegt der Nachweis schriftlicher Referenztexte die von den Grimms immer wieder behauptete mündliche Überlieferung der Volkspoesie.<sup>473</sup>

Jedes dieser in ihren Quellen genannten Kennzeichen und mythologischen Elemente verarbeitete Droste im *Roßtäuscher*. An welchen Stellen genau, werde ich in der Textanalyse zeigen (Vgl. 4.4 Die Topoi I-VII der Ballade).

Das explizite Herausstellen der transtextuellen Verbindungen rechtfertigt eine Einordnung in das Kapitel der Romantik, einer Epoche, in der die Bearbeitung von Mythen wie der Alraunenmythos Konjunktur hatte. Droste-Hülshoff verschleierte dieses romantische Verfahren nicht, sondern stellte es offen aus. Damit ist die Ballade ein poetologischer Text, der auf sein eigenes produktionsästhetisches Verfahren verweist und die narrative Strategie einer ganzen Epoche offenlegt. Um die Text-Text-Beziehung zu analysieren, greife ich auf die Terminologie Gérard Genettes zurück. Die Ballade ist ein „Hypertext“<sup>474</sup>, ein Text zweiten Grades, die Grimm'sche Voranstellung der „Hypotext“<sup>475</sup>. „Hypertextualität“<sup>476</sup>, also die Beziehung beider Texte, beschreibt Genette wie folgt:

Darunter verstehe ich jede Beziehung zwischen einem Text B (den ich als *Hypertext* bezeichne) und einem Text A (den ich, wie zu erwarten, als *Hypotext*<sup>1</sup> bezeichne), wobei Text B Text A auf eine Art und Weise überlagert, die nicht die des Kommentars ist. [...] Wir gehen vom allgemeinen Begriff eines Textes

472 Vgl. Charles Brewster Randolph: The Mandragora of the Ancients in Folk-Lore and Medicine. In: American Academy of Arts & Sciences 12 (1905,) S. 487-537, hier S. 492.

473 Conrad: Der *SPIRITUS FAMILIARIS* des Roßtäuschers, S. 399

474 Gérard Genette: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe (Orig. Palimpsestes. La littérature au second degré). Übers. von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt/M. 1993, S. 14.

475 Genette: Palimpseste, S. 14

476 Ebd.

zweiten Grades [...] d. h. eines Textes aus, der von einem anderen, früheren Text abgeleitet ist.<sup>477</sup>

Die Veränderung von Text A zu B bezeichnet Genette als „*Transformation*“<sup>478</sup>. Diese Transformation umfasst bei Droste-Hülshoff nicht nur die Verschiebung von einer Erzählung zur Ballade, sondern auch inhaltliche Differenzen. Zwar bezieht sich der Hypotext (A) auf den Hypertext (B), ohne ihn textintern explizit „zu erwähnen oder zu zitieren“<sup>479</sup>, der Transformationsprozess wird aber eben durch die Voranstellung ausgewiesen. Zudem beinhaltet die Ballade alle vorangestellten „Kennzeichen“ (274). Dennoch ist Droste-Hülshoffs Hypertext (B) eine Bearbeitung, die sich vom Hypotext (A) emanzipiert. Zwar war sie von einer radikalen Umschreibung des Mythos noch entfernt, wie sie ein Jahrhundert später Hanns Heinz Ewers vornahm, in dessen Roman *Alraune* ein menschenähnliches Geschöpf ist. Ihre Umschreibung kann aber als ambitionierte Überbietung des Vorläufertextes<sup>480</sup> gewertet werden, also der Grimm’schen Vorlage. Die Ballade schreibt sich – um mit Lachmann zu sprechen – in einen „Gedächtnisraum“<sup>481</sup> ein, der aus Texten besteht. Der Prozess der Intertextualität, den Lachmann als „Weiter- und Wiederschreiben, Widerschreiben und Umschreiben“<sup>482</sup> bezeichnet, bedeutet damit die Tradierung eines Textes oder eines Materials, gleichzeitig aber auch einen „Akt der Erneuerung“<sup>483</sup>.

Zum Abschluss dieses Unterkapitels möchte ich noch einmal auf die Differenzen zwischen der Droste’schen Ballade und des Grimm’schen Prätextes eingehen und belegen, wie selbstbewusst sich Droste-Hülshoff von der Vorlage emanzipierte. Beide Texte unterscheiden sich nicht nur durch die Verschiebung von Prosa zur Ballade, sondern auch durch unterschiedliche Handlungsschemata. Die Gebrüder Grimm fassen den Mythos vom *Spiritus familiaris* wie folgt zusammen:

Er wird gemeiniglich in einem wohlverschlossenen Gläslein aufbewahrt, sieht aus nicht recht wie eine Spinne, nicht recht wie ein Skorpion, bewegt sich aber ohne Unterlaß. Wer diesen kauft, bei dem bleibt er, er mag das Fläschlein hinlegen wohin er will, immer kehrt er von selbst zu ihm zurück. Er bringt großes Glück, läßt verborgene Schätze sehen, macht bei Freunden geliebt, bei Feinden gefürchtet, im Kriege fest wie Stahl und Eisen, also daß sein Besitzer immer den Sieg hat, auch behütet er vor Haft und Gefängnis. Man braucht ihn nicht zu pflegen, zu baden und kleiden, wie ein Galgenmännlein. Wer ihn aber

---

477 Ebd., S. 14-15

478 Ebd., S. 15

479 Ebd.

480 Vgl. Renate Lachmann: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt/M. 1990, S. 39.

481 Ebd., S. 36

482 Ebd., S. 38

483 Ebd., S. 65-66

behält bis er stirbt, der muß mit ihm in die Hölle, darum sucht ihn der Besitzer wieder los zu werden. – – (272)

An diese Zusammenfassung des Mythos schließt sich die Geschichte vom Pferdehändler an, dessen Tiere sterben. Ein Fuhrmann erzählt ihm dann von einer Gesellschaft, die ihm helfen soll:

Der Roßtäuscher folgte dem Rate [sic], ging in das Haus und fragte einen Knaben, der da war, nach der Gesellschaft. Er mußte auf Antwort warten, endlich kam der Knabe wieder und öffnete ihm ein Zimmer, in welchem etliche alte Männer an einer runden Tafel saßen. Sie redeten ihn mit Namen an und sagten ‚Dir sind acht Pferde gefallen, darüber bist du niedergeschlagen, und nun kömmst [sic] du, auf Anraten eines deiner Gesellen, zu uns, um Hülfe [sic] zu suchen: du sollst erlangen, was du begehrst.‘ (272-273)

Der Rosstäuscher erhält eine Schachtel, die ihm Geld beschert, die er aber nicht öffnen darf. Er möchte bezahlen, „aber die Männer wollten nichts dafür; nur mußte er seinen Namen in ein großes Buch schreiben, wobei ihm die Hand geführt ward“. (273) Nachdem der Pferdehändler den Vertrag unterschrieben hat, kehrt er nach Hause zurück und findet einen Beutel mit 300 Dukaten. Die Schachtel wirkt wie eine Wünschelrute, die verlorene oder vergrabene Schätze anzeigt: „Auf diese Weise erhielt er ohne Diebstahl und Mord große Schätze zusammen.“ (273) Seine Frau bittet ihn, das Galgenmännlein zurückzugeben, doch die Gesellschaft ist nicht mehr auffindbar. Die Frau kennt die Bedingung nicht, dass die Schachtel nicht geöffnet werden darf. Sie tut es und eine „schwarze sumsende Fliege“ (273) fliegt heraus. Weil die Frau die Fliege freigelassen hat, trifft den Rosshändler die Prophezeiung. Seine Tiere sterben oder werden gestohlen. Die Ernte verdorrt und sein Haus fällt einem Feuer zum Opfer. „Der Mann geriet in Schulden und ward ganz arm, so daß er in Verzweiflung erst seine Frau mit einem Messer tötete, dann sich selbst eine Kugel durch den Kopf schoß.“ (274)

Die Bedingung in der Geschichte vom Augsburger Pferdehändler ist also eine andere als bei Droste: Nicht der Fakt, dass der Rosshändler den *Spiritus familiaris* weiterverkaufen muss, um seine Seele zu retten, wird hier zum wesentlichen Movens der Handlung, sondern, dass die Schachtel, die verschlossen bleiben muss, geöffnet und der *Spiritus familiaris* freigelassen wird. Die Geschichte endet nicht so blutig-fatal, weil der Besitzer Angst um sein Seelenheil empfindet, sondern weil sein Reichtum verloren ist und er wieder Schulden angehäuft hat. Ist es in der Grimm’schen Version der Verlust des Flaschengeistes und des Reichtums, der den Rosstäuscher in Verzweiflung und Tod treibt, sind es in der Droste’schen Ballade der Besitz des Galgenmännleins und der damit verbundene Verlust

des Seelenheils – also theologische Momente –, die zu den handlungsbestimmenden mythologischen Elementen werden. Damit verschob Droste-Hülshoff in ihrer Bearbeitung den diskursiven Schwerpunkt hin zu Religion.

## 4.2 Die Wahl der Ballade als Gattung

In diesem Kapitel möchte ich über die Gründe nachdenken, die Droste-Hülshoff bewogen haben, den Alraunenmythos in Balladenform zu bearbeiten. Jutta Linder kommt zu dem Befund, dass der *Roßtäuscher* „ohne Einschränkung den Balladen der Dichterin zugeschlagen werden kann“<sup>484</sup>:

Für sie [Droste-Hülshoff, AK] war der *Roßtäuscher* eine Ballade, wie klar und deutlich aus den diversen Gedichtverzeichnissen, die sie für die Cottasche Erstausgabe angelegt und wo sie – wie bekannt – die verschiedenen Möglichkeiten einer Anordnung ihrer Texte durchprobiert hat.<sup>[1]</sup> Sei es in dem zwischen Juli 1842 und April 1843 entstandenen Verzeichnis<sup>[1]</sup> oder in der auf den Herbst und Winter 1843 bzw. 1844 zurückgehenden Aufstellung<sup>[1]</sup> oder in der als Briefbeilage im Januar 1844 angelegten Liste<sup>[1]</sup> – in allen Fällen wird die Roßkamm-Dichtung als Ballade klassifiziert.<sup>485</sup>

Die Frage, ob der *Roßtäuscher* ein Versepos oder eine Ballade ist – was auch mit der Anordnung in den Ausgaben und den Gedichtverzeichnissen, die Droste anlegte, zusammenhängt – möchte ich hier nicht diskutieren. Linders Aufsatz ist hierzu ein Beitrag, der die Forschung summiert.<sup>486</sup> Vielmehr möchte ich überlegen, weshalb Droste die Geschichte als erzählendes Gedicht und nicht in Prosaform bearbeitete wie Tieck, Fouqué und Arnim. Die Ballade gehört zu den Texten von Droste-Hülshoff, die sie zwischen Oktober 1842 und Januar/Februar 1843 im Rüschhaus geschrieben hat.<sup>487</sup> Die Ballade besteht aus sieben Teilen, die mit den römischen Zahlen I-VII betitelt sind, und umfasst 420 jambische<sup>488</sup> Verse in 70 Strophen. Sie gehört damit zu den kürzeren der Autorin.<sup>489</sup> Die Strophen bestehen aus jeweils vier achthebigen Langzeilen und zwei vierhebigen Kurzzeilen.<sup>490</sup> Clemens Heselhaus weist darauf hin, dass es möglich ist, dass die Autorin durch die ihr bekannte Nibelungen-

---

484 Linder: Der Drostesche *SPIRITUS FAMILIARIS des Roßtäuschers*, S. 152. Maren Conrad weist allerdings darauf hin, dass die Ballade nicht mehr der „bisher erprobten Balladenform“ gleicht. Die Handlung folgt nicht mehr dem „üblicherweise eingesetzten Dreischritt der Handlung“, sondern wird zum „Stationen- bzw. Wanderdrama[ ]“, um die Leidens- und Erlösungsgeschichte ihres Protagonisten zu inszenieren“. (Conrad: Der *SPIRITUS FAMILIARIS des Roßtäuschers*, S. 400)

485 Linder: Der Drostesche *SPIRITUS FAMILIARIS des Roßtäuschers*, S. 143

486 Vgl. zur der Diskussion ebd., S. 141ff.

487 Vgl. Clemens Heselhaus: Annette von Droste-Hülshoff. Werk und Leben. Düsseldorf 1971, S. 257.

488 Vgl. Linder: Der Drostesche *SPIRITUS FAMILIARIS des Roßtäuschers*, S. 155

489 *Die Schlacht im Loener Bruch* hat 2350 Verse, Walter 1949 und *Des Arztes Vermächtnis* immerhin 835. (Vgl. Nissen: Annette von Droste-Hülshoff, S. 239)

490 Vgl. Heselhaus: Annette von Droste-Hülshoff, S. 260

strophe „auf solche Abwandlung ihrer vierhebigen Zeilenstrophe gekommen ist“<sup>491</sup>. Die Verse sind durch einen Paarreim verbunden. Die Angabe im Brief an Levin Schücking legt zwar nahe, dass die Autorin die vier Langzeilen zunächst als jeweils acht Verse zählte und so auf die vermutlich geschätzte Anzahl von 600 bis 700 Versen kam.<sup>492</sup> Linder dagegen merkt an, dass die Autorin in den Konzeptblättern die Langzeilen nicht gebrochen hat.<sup>493</sup> Sie vermutet deshalb, dass Droste im Brief „die Zahl nur grob überschlagen und sich dabei verschätzt“<sup>494</sup> hat.

Welche Gründe könnten Droste-Hülshoff bewogen haben, ihre Bearbeitung des Alraunenmythos in Balladenform zu verfassen? Heselhaus argumentiert in dieser Frage stilistisch und werksbezogen: „Was die Droste daran faszinierte, war wohl die Tatsache, daß die Langzeilen fast vergessen lassen, daß wir es noch immer mit Verszeilen zu tun haben.“<sup>495</sup> Die Langzeilen sollten wie Prosa wirken und eine Distanz zu ihren früheren Verserzählungen schaffen.<sup>496</sup> Die Genrewahl wertet Heselhaus zudem als Ambition, „ihre Verserzählungen durch die epische Ballade abzulösen“<sup>497</sup>. Meine These ist, dass die Ballade Droste-Hülshoff geeignet schien, weil sie es erlaubt, einen langen Zeitraum zu erzählen, indem Zeitsprünge möglich sind. Bei Fouqué spielt die Handlung über Monate, bei Tieck über sieben Jahre. Der Zeitraum in Drostes Text ist deutlich länger: Zu Beginn ist der Rosshändler ein Mann mittleren Alters. Am Ende ist er schon mit 40 Jahren ein Greis. Die Handlung erstreckt sich also auf mehrere Jahre, wenn nicht ein Jahrzehnt. Sie endet erst mit dem Tod des Pferdehändlers, wobei der Text sogar noch einen Blick ins Jenseits und damit auf das Schicksal dessen Seele wirft. Das ist die letzte Strophe der Ballade:

Um Mittag hat der Mähder ihn am Lindenstamme aufgehoben,  
 Und in des Karrens Futtergrün dem Leichenhause zugeschoben,  
 Auf der Gemeinde Kosten ist ein grobes Sterbehemd bereitet,  
 Ein kurzer träger Glockenschlag hat zu der Grube ihn geleitet,  
 Wo sich der Engelsflügel neigt  
 Und nicht des Drachen Krallen reicht. (415-420)

Ob der Pferdehändler sein Seelenheil wiedererlangt, liegt – darauf insistiert die Ballade – in Gotteshand. Reichard kann das Galgenmännlein loswerden und ein Leben ohne Sünde be-

491 Clemen Heselhaus: Studie über Entstehung, über die Bedeutung und über den Stil. In: Ders. (Hg.): Annette von Droste Hülshoff. *Der SPIRITUS FAMILIARIS des Roßtäuschers* in der Handschrift der Dichterin. Aschendorf/Münster 1961, S. 13-35, hier S. 29.

492 Vgl. Kommentar: *Der Spiritus familiaris des Roßtäuschers*, S. 798

493 Vgl. Linder: *Der Drostesche SPIRITUS FAMILIARIS des Roßtäuschers*, S. 155

494 Ebd.

495 Heselhaus: *Annette von Droste-Hülshoff*, S. 260

496 Vgl. ebd.

497 Ebd., S. 259

ginnen. Drostes Pferdehändler ist bis zu seinem Lebensende nicht sicher, ob er gerettet ist. Er zerstört zwar die Phiole, aber keine irdische Macht kann ihn von seinem Sündenfall befreien. Die Frage, ob sein Seelenheil gerettet ist oder nicht, wird deshalb zum Lebensinhalt des Rosstäuschers. Einen so langen Zeitraum zu erzählen, erfordert große Handlungssprünge. Prosa in Form einer Erzählung dürfte der Autorin dafür ungeeignet erschienen sein. Droste löste dieses Problem, indem sie ihre Ballade, das „grössere[ ] Gedicht“, wie sie es in ihrem Brief an Schücking nannte, in sieben Abteilungen gliederte, welche die Zeitsprünge und Szenenwechsel ankündigen und markieren. Auch Linder macht auf die narrativen Ellipsen aufmerksam und leitet daraus ihre Begründung für die Voranstellungen ab:

Das Prinzip der Handlungsraffung durch Auslassen ganzer Episoden wendete die Droste in diesem Werk denn auch dermaßen systematisch an, daß sie sich genötigt fühlte, die Grimmsche Sage vom Augsburger Roßtäuscher, auf der ihre Dichtung fußt, dem Ganzen als Vorspann voranzuschicken, um dergestalt dem Leser das Verständnis der sonst lückenhaften Darstellung zu ermöglichen.<sup>498</sup>

Drei weitere Charakteristika des Genres könnten Droste-Hülshoff dazu bewegt haben, die Balladenform zu wählen, um ihre Bearbeitung des Alraunenmythos zu schreiben und sich von den Vorgängerversionen abzuheben: die lyrische Intensität und der moralische Impetus. Hans Peter Treichler betont, dass die Ballade „ihr Publikum direkt anspricht, [...] in Bann schlagen, geradezu hypnotisieren will“<sup>499</sup>. Die Ballade ist „unter den Sparten der Lyrik [...] diejenige, die am meisten Handlung transportiert, die farbigsten Bilder malt“<sup>500</sup> und auf Dramatik setzt. In der Wahl des Genres sind die inhaltliche Schwere und die Ernsthaftigkeit des Sujets codiert. Der Ballade erzählt von nichts Geringerem als – wie Wulf Segebrecht konstatiert – „Leben und Tod“<sup>501</sup>. Sie hat zudem einen volkstümlichen und moralisierenden Charakter.<sup>502</sup> Auch das trifft auf den *Roßtäuscher* zu: Der Inhalt – das wird im nächsten Unterkapitel (4.3 (Aber)Glauben)) aufgegriffen – hat einen theologisch-moralischen Impetus. Der *Roßtäuscher* erzählt davon, wie eine Figur vom rechten Weg abweicht. Zwar wird diese Sünde auch in einen sozialen Kontext – dem Kampf ums Überleben – gestellt. Der Fehltritt, der Pakt mit dem Teufel, wiegt aber so schwer, dass lebenslange Buße und echte Reue notwendig sind.

498 Linder: Der Drostesche SPIRITUS FAMILIARIS des Roßtäuschers, S. 154

499 Hans Peter Treichler: Nachwort. In: Ders. (Hg.): Deutsche Balladen. Volks- und Kunstballaden, Bänkelsang, Moritaten. Zürich 1993, S. 455-481, hier S. 455.

500 Treichler: Nachwort, S. 456

501 Wulf Segebrecht: Nachwort. In: Ders. (Hg.): Deutsche Balladen. Gedichte, die dramatische Geschichten erzählen. München 2012, S. 783-794, hier S. 784.

502 Vgl. Pinkerneil: Vorwort, S. VIII



### 4.3 (Aber)Glauben

Die religiöse Implikation des Alraunenmythos ist der Hauptdiskurs der Ballade. Wie diese gestaltet sind, ist die Frage dieses Kapitels. Gut und Böse, Himmel und Hölle, irdischer Reichtum und Seelenheil sind Dichotomien, die der Text eröffnet. Die Ballade enthält neben religiösen Figuren und Motiven auch Bibel-Verweise, die ich in der Textanalyse aufführen werde (Vgl. 4.4 Die Topoi I-VII der Ballade). Linder bezeichnet den *Rosstäuscher* deswegen auch als „religiöse Ballade“<sup>503</sup>. Die Bibel begleitete Droste-Hülshoff als Lektüre ihr Leben lang.<sup>504</sup> Damit gehört *Der SPIRITUS FAMILIARIS des Rosstäuschers* von 1842 zu den Werken von Annette von Droste-Hülshoff, deren Hauptmotiv die Religion ist. Die Option wie bei Tieck, dass das Geschehen auf den Wahnsinn einer Figur zurückgeht, eröffnet der Text nicht. Die transzendenten und phantastischen Elemente wie der *Spiritus familiaris* als Vertragsgegenstand des Teufelspakts sind auf Textebene real. Damit folgt meine Interpretation nicht der Argumentation Aulbach-Reichert, welche die Ballade aus psychoanalytischer Perspektive analysiert. So interpretiert die Autorin unter anderem die Stelle, in der der Rosstäuscher das öde Haus am Friedhof betritt, als „Begegnung mit dem eigenen Dunkel“<sup>505</sup>. Das Treffen mit der teuflischen Gesellschaft ist nicht psychoanalytisch zu lesen, sondern als tatsächliche Begegnung mit den Widersachern Gottes.

Die religiöse Implikation der Ballade ist auch der Forschung nicht entgangen. Heselhaus konstatiert, dass sich in der Ballade „die realistische Wendung zur unmittelbaren Lebenswirklichkeit und zum theologischen Problem“<sup>506</sup> vollzieht. Thomas Richter führt an, dass Droste-Hülshoff aufgrund von Liberalismus und der aufstrebenden Naturwissenschaften an der „so empfundenen Entchristlichung des gesellschaftlichen Lebens“<sup>507</sup> gelitten hat, ihre Ballade deshalb auch „im Dienst christlicher Verkündung“<sup>508</sup> steht und „eine moralische Besserung, eine Katharsis im religiösen Sinn“<sup>509</sup> herbeiführen soll. Auch Erika Nissen ist in ihrer Dissertation der Meinung, dass es Droste-Hülshoff darum ging, „die umstritte-

---

503 Linder: Der Droestesche *SPIRITUS FAMILIARIS des Rosstäuschers*, S. 156

504 Vgl. Andrea Rösler: Vom Gotteslob zum Gottesdank: Bedeutungswandel in der Lyrik von Friedrich Spee zu Joseph von Eichendorff und Annette von Droste-Hülshoff. Paderborn 1997, S. 233f.

505 Aulbach-Reichert: Annette von Droste-Hülshoff, S. 53

506 Heselhaus: Studie, S. 15

507 Thomas Richter: „Die Täuschung währt wohl nur einen Augenblick, aber das Beben zittert noch lange nach.“ Zur Funktion des Teufelspakts in Gotthelfs *Die schwarze Spinne* und Droste-Hülshoffs *Der spiritus familiaris des Rosstäuschers*. In: Barbara Mahlmann-Bauer und Christian von Zimmermann (Hg.): Jeremias Gotthelf – Wege zu einer neuen Ausgabe. Tübingen 2006, S. 203-220, hier S. 205.

508 Richter: Zur Funktion des Teufelspakts: S. 206-207

509 Ebd., S. 207

ne katholische Position zu festigen, nicht mehr für gültig gehaltene wieder in Wert zu setzen<sup>510</sup>. Es wird,

[...] der Versuch unternommen, den in der Biedermeierzeit vorhandenen latenten religiösen Widersprüchen und Zweifeln [...] eine eindeutig bejahende Haltung zum Christentum entgegenzusetzen.<sup>511</sup>

Narrative Strategien dazu sind Richter zufolge die „Demonstration göttlicher Gesetze“<sup>512</sup> und die „direkte Kausalverbindung von Schuld und Sühne“<sup>513</sup>. Auch Ronald Schneider hält fest, Drostes Werk hat „den Auftrag, vor dem zeittypisch Bösen zu warnen und auf die positiven Heilsbezüge zu verweisen“<sup>514</sup>. Was Liebrand für die Ballade *Das Fräulein von Rodenschild* anmerkt, dass es nicht überraschend ist, dass Religion bei einer „paradigmatisch katholischen Dichterin wie Droste“<sup>515</sup> eine große Rolle spielt, lässt sich auch auf die Ballade übertragen. Dass die Ballade wie alle Dichtung der Droste einer „religiösen Funktionalisierung“<sup>516</sup> unterliegt, wie Schneider anführt, mag zwar stimmen. Die Ballade – das ist eine weitere These des Kapitels – darf aber nicht auf ihre Funktion als religiöses Lehrstück reduziert werden. Auch die Herausgeber des Sammelbands *Redigierte Tradition* weisen eine Fixierung von Droste-Hülshoff als „konservativ-katholische Propagandistin“<sup>517</sup> zurück. Vielmehr gelang Droste ein atmosphärisches, bildstarkes Lesestück, das zwar auf den Hypotext rekurriert, aber eine genuine Bearbeitung des Alraunenmythos ist und sich durch die Voranstellungen auch als solche positioniert. Die lyrische Schilderung der psychologischen Folgen, die der Besitz eines *Spiritus familiaris* für den Rosstäuscher hat, sucht in der Literatur ihresgleichen. Dass Drostes Text nicht einfach eine Abhandlung eines religiösen Problems ist, sondern durch Spannung und Dramatik fesseln will, zeigt sich im *Rosstäuscher* insbesondere am Kampf zwischen Heidentum/Bösen und dem Christentum/Guten zum Thema. Die Autorin verweist damit auf die Vitalität des völkischen Aberglaubens in der Bevölkerung, der vom Christentum nicht verdrängt wurde, aber klar Instrument des Bösen und Gefährlichen ist. Der Kampf beider Mächte kulminiert in Teil V, als der Protagonist eine Reliquie gegen den *Spiritus familiaris* einsetzt, um ihn zu zerstören.

---

510 Nissen: Annette von Droste-Hülshoff, S. 241

511 Ebd., S. 244

512 Richter: Zur Funktion des Teufelspakts, S. 207

513 Ebd.

514 Ronald Schneider: Das künstlerische Selbstverständnis der Droste im Horizont ihrer Zeit. In: Bodo Plachta (Hg.): Annette von Droste-Hülshoff (1797-1848). „aber nach hundert Jahren möchte ich gelesen werden“. Wiesbaden 1997, S. 3-11, hier S. 4.

515 Liebrand: Kreative Refakturen, S. 27

516 Schneider: Das künstlerische Selbstverständnis der Droste, S. 6

517 Liebrand, Hnilica, Wortmann: Einleitung, S. 7

Der *Spiritus familiaris* ist nicht nur ein Symbol des Bösen, sondern dessen tückisches Werkzeug. Er verhindert, dass sein Besitzer für sein Seelenheil beten kann, indem er ihm bei jedem Versuch einen Stich versetzt. In den der Ballade vorangestellten Kennzeichen ist dies wie folgt zusammengefasst:

[...] so oft der Besitzer eine Kirche betrete, bete, oder sich nur einem frommen Gedanken überlasse, bekomme einer seinen feinen zahllosen Füße oder Füllhörner die Macht, das Glas zu durchdringen und demselben einen Stich zu geben, der jedesmal die Lebenskraft bedeutend schwäche. (274)

Droste-Hülshoff integrierte auch dieses mythologische Element in ihre Ballade. Schon ein „schlaftrunknes Murmeln“ (327) führt dazu, dass „von dem kargen Lebensherd / Ein Jahresseicht ist weggezehrt“ (329-330). Je mehr der Rosstäuscher versucht, sein Seelenheil zu retten, desto schneller ist er der Verdammnis geweiht. Wie Nesseln brennt der Polyp durch die Phiole. Das erklärt auch, weshalb der Protagonist „keine Kirche je betrat, vor keinem Gnadenbild sich neigte, / Wenn ihm begegnet Christi Leib von Schwindel stammelt“ und erbleichte“ (369-370). Seine Mitmenschen interpretieren dies als Gottlosigkeit. Er ist ein „scheuer Bettler Tag für Tag so steht er an des Himmels Pforte“ (325). Doch er hat seinen christlichen Glauben nicht vergessen. In einer Nische in der Mauer seines Hofes steht eine vielleicht aus Lindenholz<sup>518</sup> „feingeschnitzelt[e]“ (313) Figur der Gottesmutter mit dem Jesuskind, das ihm sein „vergoldet Händchen“ (314) entgegenstreckt. Das Heiligtum hat der Rosstäuscher vermutlich mithilfe der gefundenen Schätze erworben. Jede Nacht brennt dort ein Licht für die Figur. Nissen erklärt den starken Bezug zur Marienfigur mit der Verbindung von Droste-Hülshoff zum Katholizismus.<sup>519</sup> Keinen Tag ist dem Rosstäuscher dort nicht „ein glüher Seufzer [...] entflossen“ (320). Unter der Figur liegt eine Reliquie: ein in Kristall aufbewahrter Nagel vom Kreuz Christi. In dieser Nacht befreit sich der Rosstäuscher von dem Galgenmännlein, indem er den Reliquien-Nagel in die Phiole stößt:

Hui! knallt der Pfropfen, hui, fährt das Glas in Millionen Splitter!  
Gewinsel hier, Gewinsel dort und spinnefüßelndes Geflitter;  
Es hackt und prickelt nach dem Mann, der unterm Gnadenbilde wimmert,  
Bis Faser sich an Faser lisch, des Zentrums letzter Hauch verschimmert,  
Und an der Gotteslampe steigt  
Das Haupt des Täuschers, *schneegebleicht*. (337-342)

In der Ballade ringen die Kräfte des Bösen und Guten also nicht metaphorisch miteinander. Phiole, Marienstatue und Nagel sind die auf Textebene real-wirksame Symbole und

518 Vgl. Aulbach-Reichert: Annette von Droste-Hülshoff, S. 82

519 Vgl. Nissen: Annette von Droste-Hülshoff, S. 244

Waffen der jeweiligen Kraft. Walter Hinck weist darauf hin, dass die Bekämpfung des Galgenmännleins durch den Kreuznagel „die Symbolantithese von Drachen und Engel noch einmal variiert und ergänzt“<sup>520</sup>. Das Motiv, das die Ballade schließt, wird zum Sinnbild für das Hauptmotiv und der antagonistische Schwerpunkt der Ballade: Der Kampf zwischen Erlösung und Verdammnis um die Seele des Rosstäuschers.

#### 4.4 Die Topoi I-VII der Ballade

Im Folgenden wird die Handlung in den Teilen I-VII zusammengefasst. Ein besonderes Augenmerk wird dabei auf die religiösen Motive und Zitate gelegt.

##### Teil I

Das Ausgangszenario der Ballade ist wie bei den Brüdern Grimm und Fouqués *Geschichte vom Galgenmännlein* und Arnims *Isabella von Ägypten*, welche Droste-Hülshoff vermutlich ebenfalls kannte<sup>521</sup>: Die Alraune wird in dem Moment als Motiv eingeführt, als der Protagonist in finanzieller Not ist. Er gehört selbst zu den „geringen Leutchen“ (139), die „nach hartem Stroh, nach saurer Fahrt“ (ebd.) erst nach ihrem Tod einen „Hafen“ (140) finden – hier wird die Metapher einer Schiffsfahrt für das menschliche Leben angeführt. Erst das Jenseits als Hafen bringt die Erlösung von einer Existenz, die vom Überlebenskampf bestimmt ist. Darauf weisen auch die einleitenden Worte „So hat er sich umsonst gequält“ (1) hin. Der Satz wird zur Conclusio des bisherigen Lebens des Rosstäuschers, dessen Anstrengungen im Diesseits nicht belohnt wurden. Die Welt, in der Menschen als gequälte Kreaturen leben müssen, ist winterlich und eisig. Hände und Körper erstarren und werden damit handlungsunfähig. Eine das Individuum überwältigende, grausame Realität ist der Kontext für den Sündenfall des Protagonisten. Der Rosshändler hat die „werte Stätte“ (1), sein Elternhaus, verkaufen müssen, um mit Pferden zu handeln. Dabei eröffnet der Text den Gegensatz von ‚ehrlich‘ erworbenem Geld, der auch in der Grimm’schen Vorlage genannt ist:

So hat er sich umsonst gequält, umsonst verkauft die werte Stätte,  
Wo seiner Kindheit Linde steht und seiner Eltern Sterbebette,  
Umsonst hat er so manchen Tag den frostbeklemmten Hauch gesogen,  
In seiner starren Hand den Zaum, umknistert von des Schnees Wogen,  
Beim Morgenrot, beim Abendrot,  
Nur um ein Stückchen ehrlich Brod [sic]! (1-6)

---

520 Walter Hinck: Die deutsche Ballade von Bürger bis Brecht. Kritik und Versuch einer Neuorientierung. Göttingen 1968, S. 85.

521 Vgl. Nissen: Annette von Droste-Hülshoff, S. 214

In der zweiten Strophe der Ballade ist der Totenkampf des Rappen geschildert. Die Erzählinstanz scheint einen Blick über die Schulter der Figur zu werfen, die sich zu dem sterbenden Tier herunterbeugt. Heselhaus spricht, was die Erzählinstanz angeht, auch von einer „distanzlose[n] Nähe“<sup>522</sup>:

Der Tauscher kniet am Pflastergrund, er streicht des Rosses heiße Flanken,  
Von des Gebälkes Sparren läßt die Leuchte irre Schatten wanken;  
Bei Gott, es lebt! – im Aug' ein Blitz! – es schaudert, zittert, hüben, drüben,  
Dann streckt es sich, die Nüstern stehn, vom wilden Schreie aufgetrieben,  
Und aus den Gliedern wirbelt Dampf,  
Der Lebenswärme letzter Kampf. (7-12)

Die Jahreszeit intensiviert die Dramatik der Situation: Es ist Winter, von den Flanken des sterbenden Tieres steigt Dampf auf, der sich von der kalten Luft abhebt. Für den Pferdehändler bedeutet das Verenden des Tieres den finanziellen Ruin: „Was heute war? was morgen wird? wie könnt' er dessen sich entsinnen!“ (21) Mit der „Verzweiflung Schlange“ (22), die er „kalt zum Herzen niederrinnen“ (ebd.) fühlt, ruft der Text das erste christliche Symbol für Verführung auf. Es ist das Böse, das in der schwersten Stunde in das Herz des Pferdehändlers eindringt. Er hat sein Geld bisher auf ehrliche Weise erworben, doch die Not zwingt ihn zum Teufelspakt. Nissen weist darauf hin, dass der Teufel beim Tod der Tiere seine Hand im Spiel hatte.<sup>523</sup> Vielmehr wird „ein seltsam zuckend Licht um den gestreckten Rappen“ (76) zum Indiz, dass der Teufel im Spiel ist.

Ein akustisches Signal („Ein Klirren, dicht an seinem Ohr!“ (24)) kündigt den Boten der Gesellschaft an, die dem Rosstäuscher später die Alraune verkaufen wird. Dieses Geräusch ist im Text mit dem *Spiritus familiaris* verbunden. So heißt es in der Voranstellung:

Seine ununterbrochenen Bewegungen sollen von einem feinen knisternden Geräusch begleitet sein, was den Träger Andern unheimlich und dem Wissenden kenntlich mache. (274)

Die Ballade vom *Rosstäuscher* ist versweise Onomatopoesie:

Ein Rieseln, wie wenn Sandgekörn auf Estrich sträubt durch schmale Rillen?  
So scharf es geht, so bohrend ein,  
Wie Sennenwetzeln im Gestein. (232-234)

Das Galgenmännlein quält seine Besitzer durch eine Geräusch-„Folter“, ich greife beim Zitierten nun etwas vor: Und leise zitternd tastet er zum Gurte, – hörst du nicht ein Knirren,

---

522 Heselhaus: Annette von Droste-Hülshoff, S. 260

523 Vgl. Nissen: Annette von Droste-Hülshoff, S. 269-270

/ Viel schrillender als Uhrgetick, viel zarter als der Spange Klirren?“ (165-166) Zurück zu Teil I der Ballade: Der Mann, dessen geheimnisvolle Identität von einem Schlapphut verborgen wird, weist den Rosstäuscher auf eine Gesellschaft hin, die zum „Jahres Schluß“ (45) in der Silvesternacht zusammenkommt. Dort soll er einen Vertrag unterschreiben, für den er lebenslang keine Zinsen zahlen muss und keine Mahnung erhält:

„Wie, die so manchen braven Mann aus seinen Nöten hat gezogen  
Und keinen Heller Zinsen nimmt, zwei Worte nur auf weißem Bogen,  
Die euch, und lebt ihr hundert Jahr, mit keiner Mahnung wird beschämen,  
Die kennt ihr nicht? die kennt ihr nicht? fürwahr, das muß mich Wunder nehmen!“ (49-52)

Wie Fouqués Reichard soll sich auch der Rosshändler zu einem unheimlichen Ort als Treffpunkt begeben, zu einem Haus hinter dem Friedhof in der Silvesternacht bei Vollmond. Nur dann, betont der Fremde, trifft sich die Gesellschaft, „sonst stehen Tür und Tor verrammelt“ (63). In diesem Haus versammeln sich sieben zwielichtige Gestalten, um über eines „verstorbenen Wuchrers Erb“ (61) zu streiten – hier wird die Zahl sieben als märchenhafter Topos aufgerufen. Der Rosstäuscher kann die Versammlung treffen, „bis der Hahn gekräht“ (65) hat – er verrät damit Jesus wie Petrus es tat. (M 14, 27-31)

## Teil II

Der zweite Teil setzt mit detaillierten Orts- und Naturbeschreibungen ein. Es ist Silvesternacht, die Sterben und Tod evoziert. „Der Sterbeseufzer zieht und quillt“ (84), die Winternacht ist eine „Jahresleiche“ (79). „Nie hat, seit Menschendenken, sich die Silvesternacht so scharf ergossen“ (85). Zur Zeit Droste-Hülshoffs galt die Silvesternacht noch als „Zeit der Geister, des Zaubers und der Vorsehung“<sup>524</sup>. Die christliche Religion ist zwar wesentlich, doch auch der völkische Aberglaube ist noch präsent. Erst in der dritten Strophe kommt die Erzählinstanz auf den Rosstäuscher zu sprechen, der sich auf den Weg zur Gesellschaft gemacht hat, schwankend „wie ein[ ] Mast am Strome“ (93).

Der Weg zum Treffpunkt ist voller Hindernisse und Prüfungen, die den Rosstäuscher abhalten könnten, ihn fortzusetzen. Zuerst spricht ihn die Wache am Tor an, doch der Rosstäuscher geht weiter. Als zweites wird ein Greis beschrieben, der erfrierend im Schnee liegt. Heselhaus hat herausgearbeitet, dass hier ein intertextueller Bezug zum Leviiten im Evangelium besteht, der an dem im Schnee erfrierenden Alten vorbeigeht und so die göttliche Prüfung nicht erfüllt.<sup>525</sup> (Lk 10, 30-35) Folgt man dieser Parallele wird der

---

524 Nissen: Annette von Droste-Hülshoff, S. 248

525 Vgl. Heselhaus: Annette von Droste-Hülshoff, S. 262

Rosstäuscher gleichgesetzt mit Levit, der im Gegensatz zum barmherzigen Samariter „kein ewiges Leben“ (Lk 10, 25) erlangt. „Ewiges Leben“ kann hier als „Ziel des Weges zum Leben durch Umkehr und Sündenvergebung sowie Barmherzigkeit und rechten Umgang mit Besitz“<sup>526</sup> interpretiert werden. Als drittes scheint die Natur zum Leben zu erwachen: „Die Scholle unterm Fuße kracht, und scheint ihn wimmernd anzuklagen, / Die Luft mit ihrem leisern Hauch ihm Sterberöcheln zuzutragen“ (109-110). Doch wie es ihm der Fremde mit dem Schlapphut befohlen hat, lässt er sich nicht aufhalten – auch nicht von der Prozession, der er auf dem doppelt als verführerisch-gefährlich codierten „blanken Schlangenpfad“ (116) begegnet:

Ein Priester mit dem Sakrament zieht dem verstörten Mann entgegen,  
Und wie's an ihm vorüber schwebt  
Der Mönch die Hostie segnend hebt. (118-120)

Auch diesen „Gnadenengel“ (122) lässt der Händler ziehen, verneigt sich nicht vor der Hostie, obwohl sein Gewissen wie „Bleigewichte an den Knieen [sic]“ (121) reißt. Der Rosshändler erreicht den vereinbarten Ort. Er „umschleicht“ (129) das düstere Haus, mit dem „Zackengiebel, Eisenstangen / Vom offnen Thore Nägelreihn [sic] wie rostige Gebisse hangen“ (127-128). Noch zaudert er, „er schüttelt sich“ (131) und „tritt hinein / Und steht im finstern Gang allein“ (131-132). Doch in Teil II berichtet die Erzählinstanz noch nicht, was der Rosstäuscher im Haus sieht. So endet die letzte Strophe mit den Worten: „Sacht greift er an die Klinke, sacht / Hat er gepocht und aufgemacht.“ (137-138) Dann bricht die Handlung ab.

### Teil III

Die Erwartung, im dritten Teil der Ballade die geheimnisvolle Gesellschaft narrativ vor Augen geführt zu bekommen, wird nicht erfüllt. Teil III setzt mit einer detaillierten Schilderung des Friedhofs ein. Dort ist ein Grab, das des Wucherers, auf das sich ein seltsames Licht aus dem „öden Hause“ (151) ergießt. Ein Wucherer ist deshalb sündig und gottlos, weil er mit Kapital Geld verdient und dafür einen unverhältnismäßig hohen Zins nimmt. Bei diesem Haus, so berichtet die Erzählinstanz, sind einst „blutge [sic] Tränen“ (151) geflossen. Nissen führt die beiden Deutungsoptionen an, dass Blutstropfen gemeint sein könnten, „die als Schreibflüssigkeit für die Unterzeichnung des Teufelspaktes dienten“<sup>527</sup>.

---

526 Johannes Marböck: Leben. In: Bibeltheologisches Wörterbuch. Hg. von ders. und Karl M. Woschitz und Johannes B. Bauer. 4. Auflage. Graz/Wien/Köln 1994, S. 392-395, hier S. 393.

527 Nissen: Annette von Droste-Hülshoff, S. 272

Oder Menschen sind dort gequält und getötet worden.<sup>528</sup> Der Text legt also nahe, dass das Haus jedes Jahr als Ort dient, an dem verführte und verzweifelte Menschen einen Vertrag für einen *Spiritus familiaris* unterschreiben, vielleicht sogar die Opfer des Wucherers, die ihre Schulden nicht bezahlen konnten.

Auf dem Friedhof findet sich der Rosshändler „bewußtlos“ (169) von den Ereignissen vor. Die Unterzeichnung des Teufelspakts ist schon passiert und wird in Strophe fünf in der Rückschau beschrieben. Der Rosstäuscher lehnt fast ohnmächtig an eine Grabstatue, die sein Schicksal vorwegnimmt. Denn der Kampf um die Seele ist im „Marmorblock“ (144) verdichtet, die über dem Grab emporragt: Ein „Drachenzug“ (145) scheint nach dem Toten „hinabzukrallen“ (ebd.), doch „drüber zuckt sein Flammenschwert Sankt Michael in Zorn und Trauer“ (148.). Das Motiv des Gerichtsenfels Michael, der mit dem Flammenschwert gegen Drachen und den Teufel kämpft wird hier das erste Mal aufgerufen und erweist sich als wiederkehrendes Symbol, das die Ballade abschließt. Auch in diesem Teil widmet sich die Erzählinstanz ausführlich der psychischen Kondition des Rosstäuschers, die sich auch physisch niederschlägt: Er ist „bleich wie der Marmor über ihm“ (157). Ihm ist, „also ob das Monument bei der Berührung zitternd schwanke“ (153). Dabei greift der Text vor:

Was er in dieser schweren Nacht gelitten oder auch gesündet,  
Er hat es Keinem je geklagt und Keinem reuig es verkündet;  
In's Dunkel starrt er, wie man wohl  
So starrt gedankenlos und hohl. (159-162)

Es wird eine einsame Last sein, die der Rosstäuscher zu tragen hat. In seiner dunkelsten Stunde scheint nicht einmal Gott in seinen Gedanken zu sein.

Das Unterschreiben des Vertrags, mit dem der Rosshändler seine Seele gegen Reichtum eintauscht, ist retrospektiv geschildert: „Ihm ist, als fühl' er noch die Hand die seinen Federzug geleitet, / Als fühle er den Nadelstich, der seines Blutes Quell bereitet“. (162-163) Dem Rosstäuscher wurde zwar ein Vertrag vorgelegt, den er mit Blut unterschrieben hat. Dennoch lässt sich nicht von einer fast „säkularisierte[n] Transaktion“<sup>529</sup> sprechen, wie es Richter tut. Der Teufelspakt, auch wenn er ganz weltlich auf Papier unterzeichnet wurde, ist Bestandteil des religiösen Diskurses. Dass der Rosshändler das Galgenmännlein bereits am Gürtel trägt, wird nur angedeutet: „Und leise zitternd tastet er zum Gurte, – hörst du

---

528 Vgl. ebd.

529 Richter: Zur Funktion des Teufelspakts, S. 212



nicht ein Knirren, / Viel schrillender als Uhrgetick, viel zarter als der Spange Klirren? – “  
(164-166)

Teil III gibt den einzigen Anhaltspunkt für eine konkrete Verortung des Geschehens: Einen „Sankt Thomas Turm“ (176) gibt es in Prag.<sup>530</sup> Das Kreuz auf dem Turm mit seiner „Doppelklinge“ (176) wird zum Symbol für die zwei Wege, die der Rosstäuscher einschlagen kann.<sup>531</sup> Die Zeit bis Mitternacht läuft ab, bis die Seele unwiderruflich dem Teufel gehört, noch kann der Rosstäuscher den Vertrag vielleicht annullieren. Die Sanduhr und der Hahnenschrei symbolisieren die ablaufende Frist:

Noch hängt die Mondesampel klar am goldgestickten Kuppelringe,  
Noch leuchtet von Sankt Thomas Turm das Kreuz wie eine Doppelklinge,  
Noch ist die Stunde nicht, wo sich der Hahn auf seiner Stange schüttelt,  
O eilig, eilig, eh die Uhr das letzte Sandkorn hat gerüttelt!  
Er wendet sich, da – horch, ein Klang,  
Und wieder einer, schwer und bang!

Und mit dem zwölften Schlage hat der Wolkenmantel sich gebreitet,  
Der immer höher, riesig hoch, sich um die Himmelskuppel weitet,  
Und, horch! – ein langgedehnter Schrei, des Hahnes mitternächt'ge Klage;  
Im selbigen Moment erhebt und lischt der Schein am Sarkophage,  
Und Engel, Drache, Flammenschwert,  
Sind in die wüste Nacht gekehrt. (175-186)

Das unheimliche Treffen der Gesellschaft ist beendet und der Vertrag besiegelt.

#### Teil IV

Teil IV der Ballade setzt nach einer längeren Zeitspanne ein. Eine Wirtshausszene wird geschildert, in der sich inmitten des „Gläserklang[s] und Jubelsang[s]“ (187) auch der Rosstäuscher befindet. Er wird von einem Gast angeklagt, ihm ein Pferd verkauft für 300 Kronen verkauft zu haben, das am Brunnen „wie'n gestochener Stier“ (200) tot zusammengebrochen ist. Der Ausruf des Betrogenen, dass der Teufel dem Rosstäuscher den Lohn zahlen wird, rekurriert auf die Verbindung zum teuflischen *Spiritus familiaris*. In den vorangestellten Kennzeichen ist eben festgehalten, dass die Waren nicht von Dauer sind und dem Käufer kein Glück bringen. Gemäß dem Mythos bleibt dem Käufer der höllischen Gabe „nur der schlimmste Schaden“ (274). So heißt es in den Kennzeichen:

Auch sollen seine Gaben dies mit andern höllischen gemein haben, daß sie  
zwar nicht wie diese zu Kohlen, aber schon in der zweiten Hand verderblich  
werden, das Vieh falle, das Getreide verderbe, oder, bis zur Aussaat gebracht,

---

530 Vgl. Nissen: Annette von Droste-Hülshoff, S. 270

531 Vgl. ebd., S. 274

nicht keime, so daß dem Käufer von dem scheinbar vortheilhaftesten Handel nur der schlimmste Schaden bleibe. – (274)

Heselhaus konstatiert deshalb auch, dass die Gaben, die der *Spiritus familiaris* bringt, nur Phantasmagorien sind, die schnell verderben.<sup>532</sup> Das Galgenmännlein, das der Rosshändler am Gürtel trägt, wird das erste Mal explizit erwähnt, als dieser „finster drein“ (204) schauend gehen will. Er erinnert dabei an Fouqués hispanischen Hauptmann.

Und wendet sich. ‚He, holla, halt!‘ schreit’ s hinter ihm, ‚nicht von der Stelle!  
Hoch euer Galgenmännlein, hoch der kleine rauchige Geselle!  
Und wieder hoch! und dreimal hoch! – Alräunchen, Hütchen meinewegen,  
Mag’ s ferner goldne Eier euch, und Andern todte Bälge legen!‘  
Der Täuscher lächelt, aschenfahl,  
Und schlendert pfeifend in den Saal. (205-210)

Szenen, in denen der Rosstäuscher die Vorteile des Galgenmännleins genießt, indem er Friedrich de la Motte Fouqués Reichard im Reichtum schwelgt, sind im *SPIRITUS FAMILIARIS des Rosstäuschers* völlig ausgespart. Der *Spiritus familiaris* hat ihn zwar wohlhabend gemacht, aber zum Außenseiter, einsam und verrufen. Der „Gassenpöbel“ (211) weicht vor ihm, der kein „freies Herz“ (214) hat und „scheu wie ein umstelltes Wild entlang die Häuserreihen“ (212) streicht. Der Täuscher ist von der Angst um sein Seelenheil völlig eingenommen, psychologisch genau wird beschrieben, wie er zu keiner menschlichen Kommunikation mehr fähig ist, die Gesellschaft anderer meidet und „von Gläubigern gehetzt“ (216) wird.

„Erst als die Fichte ihn umstarrt“ (217) verlangsamt er seinen Schritt. Teil IV ist also der einzige, in dem es einen Ortswechsel gibt. Der Rosstäuscher verlässt das Wirtshaus und versucht, das Galgenmännlein im Wald loszuwerden. Wie Fouqués Reichard wird er zum Ausgestoßenen, der sich in die Natur zurückzieht und dort, außerhalb der Zivilisation, die Erlösung sucht. Wie ein Tier wird er vom Klang aus der Phiole gehetzt. Und wie ein Verbrecher lauscht er „der letzten Stunde Pendelschlag“ (223). Der Gepeinigte weint und Tränen quellen aus seinen Augen wie das Harz aus den Bäumen. Den Wahnsinn, in den der Besitz des Galgenmännleins treibt, ist bei Droste-Hülshoff vor allem akustisch codiert: „wie Sensenwetzen am Gestein“ (288) zermürbt es seinen Besitzer bis auf die Knochen. Der Chiasmus in Vers 251 gibt auch syntaktisch den Wechsel von angespannter Bewegung und Erstarren/Lauschen vor:

---

532 Vgl. Heselhaus: Studie, S. 22

Durch das Gezweig' ein Sonnenstrahl bohrt in des Horchers Scheitellocke,  
 Die aus dem dunklen Wulste glimmt wie Seegewürmes Feuerflocke;  
 Er steht und lauscht, er lauscht und steht, vernimmst du nicht ein feines  
 Schrillen,  
 Ein Rieseln, wie wenn Sandgekörn auf Estrich stäubt durch schmale Rillen?  
 So scharf es geht, so bohrend ein,  
 Wie Sensenwetzen am Gestein. (229-234)

Es ist eine bis ins Kleinste beschriebene und damit keine idyllisch-stereotypisierte Natur, welche der Abschnitt der Ballade zeichnet. Sie ist aber auch phantastisch, weil sie auf das Geschehen reagiert und damit selbst zum Akteur wird. Bevor der gehetzte Rosstäuscher eindringt, liegt der Wald „schlummernd“ (232) da, die Vögel „träumen vom Gesange“ (225), „in sich gerollt das Eichhorn liegt“ (226). Durch die Ankunft des Täuschers verändert sich das Naturbild, wird zu einem organischen Monstrum, das Verfall, Chaos und Tod evoziert und fast mikroskopisch genau beschrieben wird. Die Erzählinstanz schaut wie durch eine Lupe auf die Füße des Rosstäuschers, die über den Waldboden laufen:

Der Täuscher richtet sich, er seufzt, dann drängend nach des Forstes Mitte,  
 An eklem Pilze klirrt der Sporn und Blasen schwellen unterm Tritte,  
 Hier wuchern Kress' und Binsenwust, Gewürme klebt an jedem Halme,  
 Insektenwirbel wimmelt auf und nieder in des Moores Qualme,  
 Und zischend, mit geschwelltem Kamm,  
 Die Eidechs sucht den hohlen Stamm. (235-240)

In der Mitte des Forstes erreicht der Rosstäuscher einen Kolk, ein „Erdloch, das vom Wasser ausgespült [...] worden ist“<sup>533</sup>. Der Tümpel, wie mit Schwefel gefüllt, wird zum teuflischen Gewässer:

Der Wandrer bricht die Rank', er reißt und wütet in den Brombeerhecken,  
 Da seitwärts durch Geröhres Speer erglänzt des Kolkes Dintenbecken,  
 Ein wüster Kübel, wie getränkt mit schweflichen Asphalt's Jauche,  
 Langbeinig füßelnd Larvenvolk regt sich in Fadenschlamm und Lauche,  
 Und faule Spiegel, blau und grün,  
 Wie Regenbogen drüber ziehn. (241-246)

Es erscheint dem Rosstäuscher passend, um den *Spiritus familiaris* loszuwerden. Ein Kind, berichtet die Erzählinstanz, ist in den Kolk gefallen und nicht wieder aufgetaucht:

In Mitten starrt ein dunkler Fleck, vom Riesenaugen die Pupille,  
 Dort steigt die Wasserlil' empor, dem Fußtritt lauschend durch die Stille;  
 Wen sie verlockt mit ihrem Schein, der hat sein letztes Lied gesungen;

---

533 Nissen: Annette von Droste-Hülshoff, S. 277

Drei Tage suchte man das Kind umsonst in Kraut und Wasserbungen,  
Wo Egel sich und Kanker jetzt  
An seinen bleichen Gliedchen letzt. (247-252)

Der Rosstäuscher misst die Tiefe des Kolkes mit den Augen „gleich einem Senkblei“ (255) und greift dann bebend an seinen Gürtel. Auch der Besitzer fürchtet sich vor dem Galgenmännlein und vermag es nicht anzusehen, als wolle er den Schrecken nicht realisieren: „Ein Wimmeln kaum das Aug’ erhascht, wie spinnefüßelndes Gewispel“ (260). Als der Rosstäuscher den *Spiritus familiaris* ins Wasser wirft, erwacht der Tümpel auf phantastische Weise zum Leben, was von der Erzählinstanz nicht durch einen Vergleich abgemildert ist: „Das Wasser zischt, es brodelt auf, es reckt die modergrünen Glieder“. (262). Voller Entsetzten taumelt der Rosstäuscher rückwärts zurück: „Und rückwärts, rückwärts sonder Halt / Raschelt der Täuscher durch den Wald.“ (263-264)

Als der Rosstäuscher die Phiole weggeworfen hat und vermeintlich befreit ist, hört er „das Festgeläut vom nahen Dome“ (266). Der erleichterte Täuscher fühlt sich wie „der verlorne Sohn zu seines Vaters Füßen“ (272). Auch hier besteht ein Bibelverweis auf die Geschichte vom verlorenen Sohn im Buch Lukas (Kapitel 15, Vers 11-32), der von seinem Vater wieder aufgenommen wird, nachdem er gesündigt hat und „ferne über Land“ (Bibelvers 13) gezogen ist. Doch wie bei Fouqués Reichard kehrt auch das Galgenmännlein wieder zu seinem Besitzer zurück, der schon in einem Gebet versunken war: „Dort sinkt er schluchzend auf die Knie, so fest, so fest die Händ’ gefaltet“ (267). Doch zu seinem Entsetzen muss der Täuscher feststellen, dass der *Spiritus familiaris* wieder an seinem Gürtel hängt. Hier dürfte sich Droste-Hülshoff auf den Soldaten aus der Grimm’schen Vorlage bezogen haben, der den Flaschengeist vergeblich in die Donau wirft.<sup>534</sup>

Da plötzlich zuckt der Beter – greift zum Gurte – tastet dann auf’s Neue –  
Mit dumpfem Laute, klirrend fährt vom Grund er wie ein wunder Leue,  
Und in den Fingern angstgekrampft  
Die triefende Phiole dampft!! (273-276)

Der Rosstäuscher hält das Galgenmännlein also wieder in den Händen.

## Teil V

Diese Szene ist in die Nacht verlegt. Damit wird eine ganz besondere Atmosphäre erzeugt, die die Befreiung des Pferdehändlers von der Phiole vorbereitet. „Tief tiefe Nacht“ (277)

---

534 Zu demselben Schluss kommt auch Clemens Heselhaus: Annette von Droste-Hülshoff, S. 261

ist es und sogleich erklingt wieder das Geräusch des Galgenmännleins: „So scharf es geht, so bohrend ein / Wie Sensenwetzten am Gestein.“ (287-288) In diesem Teil der Ballade schildert die Erzählinstanz, was sich in der Phiole befindet. Der *Spiritus familiaris* wird beschrieben. Aus der vagen Beschreibung des phantastischen Wesens der Grimm'schen Vorlage – „sieht aus nicht recht wie eine Spinne, nicht recht wie ein Skorpion“ (272) – und der „schwarze[n] sumsende[n] Fliege“ (273) in der Schachtel machte Droste einen Polypen, ein vielfüßiges Nesseltier in einer Phiole. Der *Brockhaus* beschreibt „Polyp“ [griechisch *polýpous*, eigentlich „vielfüßig“], als „z. T. koloniebildende Habitusform der Nesseltiere“<sup>535</sup>. So heißt es in der Ballade:

Und dort am Hange – Phosphorlicht, wies kranken Gliedern sich entwickelt?  
Ein grünlich Leuchten, das wie Flaum mit hundert Fäden wirrt und prickelt,  
Gestaltlos, nur ein glüher Punkt in Mitten wo die Fasern quellen,  
Mit klingelndem Gesäusel sich an der Phiole Wände schnellen,  
Und drüber, wo der Schein zerfließt,  
Ein dunkler Augenspiegel gleißt.

Und immer krimmelt, wimmelt fort, die grüne Wand des Glases streifend,  
Ein glüher gieriger Polyp, vergebens nach der Beute greifend,  
Und immer starrt das Auge her, als ob kein Augenlid es schatte,  
Ein dunkles Haar, ein Nacken hebt sich langsam an des Tisches Platte,  
Dann plötzlich schließt sich eine Hand  
Und im Moment der Schein verschwand. (289-300)

Im dritten Vers dieser Strophe wird also der Rosshändler wieder in die Szene eingeführt. „Es tappt die Diel' entlang, es stampft wie Männertritt auf weichen Sohlen“ (301) – es ist der Tauscher im Nachtgewand. Er findet nachts keine Ruhe und ist körperlich verfallen durch die Bürde des Galgenmännleins, einsam und zum Schattendasein verdammt:

Wie ist die stämmige Gestalt zum sehnenharten Knorren worden!  
Wie manches, manches graue Haar schattiert sich an der Schläfe Borden!  
O, diese Falten um den Mund, wo leise Kummerzüge lauern – (307-309)

In dieser Nacht nimmt der Rosstäuscher seinen Mut zusammen und zerstört das Galgenmännlein mit dem „Nagel aus des Heilands Wunden“ (316). Durch die Zerstörung des Galgenmännleins ist das Haar des Rosshändlers weiß geworden. Doch ist er tot? Ist seine Befreiung gelungen und seine Seele gerettet?

---

535 Polyp. In: Brockhaus Enzyklopädie. Bd. 21. PARAL-POS. 21., völlig neu bearb. Aufl. Mannheim 2006, S. 717.

Heselhaus konstatiert:

Mit der verzweifelten Zerstörung der Phiole hat der Roßtäuscher auf alle Magie verzichtet; aber damit springt nicht sofort und sichtbar die Gnade ein, sondern die Buße setzt nur in den Stand, die Gnade zu erwarten.<sup>536</sup>

Auch der Übergang von Teil V zu VI erhöht die Spannung durch einen abrupten Handlungsabbruch.

## Teil VI

VI – der vorletzte Teil – der Ballade schildert, wie der Hof des Pferdehändlers in Flammen aufgeht. Mit fünf Strophen ist er der kürzeste. Es wird noch einmal deutlich, dass der Tauscher zu Wohlstand gekommen ist und zahlreiche Bedienstete hat. Vielleicht hat er selbst den Hof angezündet, denn die Türen lassen sich nicht öffnen, jemand hat „die innern Riegel“ (356) vorgeschoben. Seine Knechte versammeln sich vor dem Brandherd und interpretieren das Unglück als Strafe Gottes für den Besitz des Galgenmännleins. Die Menschen untereinander zeigen wenig Solidarität – und noch weniger mit einem Sünder: „aufgeschreckte[r] Pöbel“ (344), kreiselnde „wüste[n] Massen“ (ebd.) nennt die Erzählinstanz Mägde und Knechte pejorativ.

Der Gaukler brennt, aus dessen Gurt ein wunderbarlich Geklingel surrte,  
Daß man in rabenschwarzer Nacht ihn kennen mocht' an seinem Gurte,  
Der keine Kirche je betrat, vor keinem Gnadenbild sich neigte,  
Wenn ihm begegnet Christi Leib von Schwindel stammelt' und erbleichte,  
Im gottgesandten Element  
Der Täuscher, mit der Kuppel, brennt! (367-372)

Der Rosstäuscher wird „Schächer“ (364) genannt. „Schächer“ bezeichnet in der Bibel die beiden Diebe, die mit Jesus gekreuzigt wurden<sup>537</sup> und steht in *Grimms Wörterbuch* für „Räuber“, „Verbrecher“ und „Mörder“<sup>538</sup>:

„Da brennt der Schächer, dessen Vieh das Land verlockt mit fremder Schöne  
Und kaum verkauft, am dritten Tag  
Ein todes Aas im Stalle lag! (364-366)

Damit wird eine weitere Angabe in der vorangestellten Notiz zum *Spiritus familiaris* erfüllt:

---

536 Heselhaus: Studie, S. 14

537 Vgl. Nissen: Annette von Droste-Hülshoff, S. 280

538 Vgl. Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Bd. 14. R-Schiefe Jahr. Leipzig 1854-1961, Sp. 1960. [http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui\\_py?sigle=DWB](http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB) (Stand: 20.01.2019). Auch Nissen bezieht sich auf Grimms Wörterbuch. (Vgl. Nissen: Annette von Droste-Hülshoff, S. 280)

Auch sollen seine Gaben dies mit andern höllischen gemein haben, daß sie zwar nicht wie diese zu Kohlen, aber schon in der zweiten Hand verderblich werden, das Vieh falle, das Getreide verderbe, oder, bis zur Aussaat gebracht, nicht keime, so daß dem Käufer von dem scheinbar vorteilhaftesten Handel nur der schlimmste Schaden bleibe. (274)

Der Reichtum, den der *Spiritus familiaris* bringt, ist verflucht und deshalb nicht von Dauer.

## Teil VII

Der letzte Teil der Ballade beginnt mit einer Landschaftsbeschreibung. Die Szenerie hat sich geändert im Kontrast zur vorangehenden Nacht- und Brandszene. Es ist Sommer und es sind viele Jahre vergangen. Die Szene spielt auf einer lieblichen Wiese, nahe am Friedhof, wo der Teufelspakt unterzeichnet wurde:

Am Wiesenhang 'ne Linde steht, so lieblich winkend mit den Zweigen,  
Auf jedem Ast ein Vogelnest, um jede Blüt' ein Bienenreigen,  
Sie scheint den düstern Föhrenwald aus ihren Kelchen anzulächeln,  
Des nahen Städtleins Angelus ein säuselnd Ave zuzufächeln,  
Und für den nahen Friedhof auch  
Hat sie versüßt des Westes Hauch. (373-378)

Die Blüten der Linde fallen auf das Haupt des Greises, der im Moos an den Stamm der Linde gelehnt ist. Die Linde – hierauf weißt die onomatopoetisch ‚sanfte‘ Qualität ihres Namens hin – ist ein Sinnbild für Heimat, Liebe, Tod und Heilung.<sup>539</sup> Blüte und Rinde werden heilende Kräfte zugesprochen, auch die für Wunden, welche die Zeit schlägt.<sup>540</sup> Als Symbol begleitet die Linde den Rosstäuscher von der Geburt bis zum Tod.<sup>541</sup> Es taucht in der Ballade bereits im zweiten Vers der ersten Strophe auf: „Wo seiner Kindheit Linde steht und seiner Eltern Sterbebette“ (2). Die Linde auf der Wiese, auf welcher der Rosstäuscher in Teil VII ruht, erinnert ihn an seine Kindheit: „Den Anger seiner Kindheit sieht er in den Lindenzweigen spielen“ (385). Neben ihm liegt sein Rucksack, gefüllt mit Bettelbrot.

Die Erzählinstanz vermeidet die Bezeichnung ‚Täuscher‘, mit welcher der Protagonist in den Teilen zuvor beschrieben wurde. Er hat seine alte Identität abgestreift. Er sieht sein Elternhaus vor seinem geistigen Auge und erinnert sich an die Nacht, in der er das Galgenmännlein zerstört hat:

Was er verloren und erstrebt, was er gesündet und getragen,  
Wie Eine Nacht sein Haar gebleicht, die eignen Knechte ihn geschlagen.

---

539 Vgl. Günter Butzler und Joachim Jakob: Linde: In: Dies. (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. 2. Aufl. Stuttgart/Weimar 2012, S. 246-247, hier S. 246.

540 Vgl. ebd., S. 247

541 Vgl. Nissen: Annette von Droste-Hülshoff, S. 250

O Nacht, die Ehre, Kräfte, Hab'  
Zerbrach und ihm die Seele gab! (387-390)

Ob seine Seele gerettet ist, wird zur Frage, die ihn umtreibt: „Ach, all die Thränen, so nachher aus tiefer Quelle sind geflossen, / Ob sie ihn Christi Blut vereint? des Himmels Pforten aufgeschlossen?“ (393-394) Viele Jahre hat er mit der Bürde gelebt, die er sich durch „eigne Schuld“ (396) aufgeladen hat. Als Bettler ist er „von Land zu Land geschlichen“ (397) und hat das Bettelbrot aus mancher Hand genommen, die ihm früher gedient hat.

Jetzt, in seiner Todesstunde, als „ein todeskranker Mann“ (400) und „mit vierzig Jahren sicher Greis“ (397), ist der Bettler an den Ort zurückgekehrt, wo er den Teufelspakt unterschrieben hat. Die Ballade hat damit eine märchenhafte Kreisform. Wieder sieht er das Grab des Wucherers, aber der Kampf zwischen dem Erzengel Michael und dem Drachenvurm ist noch nicht entschieden. In einer Vision sieht der Greis, wie ein Händchen – hier rekuriert der Text wieder auf das geschnitzte Christuskind in der Nische – die „blutgetränkten Lettern“ (412) unter dem Vertrag wieder löscht: „Und auf des Täuschers bleichen Mund / Ein Lächeln steigt in dieser Stund“.“ (413-414) In der letzten Strophe wird dann endgültig belegt, dass der Sünder erlöst ist:

Um Mittag hat der Mäher ihn am Lindenstamme aufgehoben,  
Und in des Karrens Futtergrün dem Leichenhause zugeschoben,  
Auf der Gemeinde Kosten ist ein grobes Sterbehemd bereitet,  
Ein kurzer träger Glockenschlag hat zu der Grube ihn geleitet,  
Wo sich der Engelsflügel neigt  
Und nicht des Drachen Kralle reicht. (415-420)

Ein letztes Mal wird eines der wesentlichen Motive der Ballade aufgerufen: Das Gute, das mit dem Drachen kämpft. Irritiert zeigt sich die Forschung von der Einsamkeit, die den Rosstäuscher umgibt, nachdem er die Phiole losgeworden ist. So stellt Aulbach-Reichert die Frage:

Kann von Buße in christlich-kirchlichem Sinne die Rede sein, wo der Mann doch weder in den Schoß der Gemeinschaft, noch in den der Kirche zurückkehrt, sondern zum Einzelnen, zum Außenseiter, zum einsamen Bettler wird?<sup>542</sup>

Heselhaus kommt zu dem Schluss, dass Droste-Hülshoff in der Ballade zeigt, dass „auch außerhalb der Gemeinschaft der Frommen Erlösung und Gnade möglich ist, wenn nur

---

542 Aulbach-Reichert: Annette von Droste-Hülshoff, S. 24



nicht mit dem Bösen gemeinsame Sache gemacht wird“<sup>543</sup>. Trost und Mitleid spendet vor allem die Natur, wenn die Linde in seiner Todesstunde Blüten auf sein Haupt rieseln lässt und „des Karrens Futtergrün“ (416) zu seiner Bahre wird. Das Begräbnis selbst wird nur von einem kurzen Glockenschlag begleitet: Die Gemeinde ist sich nicht sicher, ob sie den Rosstäuscher christlich begraben kann oder ob doch ein Sünder unter die Erde kommt.

#### 4.5 Zusammenfassung

Wenn ich zu meiner Ausgangsthese zurückkehre, dass Alraune, Galgenmännlein und *Spiritus familiaris* zeitgenössisches Wissen repräsentieren, so steht die phantastische Figur in Droste-Hülshoffs Ballade vor allem für das Böse, von dem sich der Mensch nicht verführen lassen darf, so schwer sein Leben auch sein mag. Ihr *Spiritus familiaris* ist der Gegenspieler Gottes und des Guten – eine Antithese, die sich im Bild des Kampfes zwischen dem Erzengel Michael und dem Drachen verdichtet und fortsetzt. Die Alraune wird zur Chiffre für jede Form der Verführung, die den Verführten vom rechten Weg abbringt. Die Angst und die Seelenqual, die der Rosstäuscher empfindet, sind zwar psychologisch genau motiviert, aber nicht säkularisiert. Die Angst empfindet er nicht vor dem Tod, sondern vor dem Schicksal seiner Seele. Dem fundamentalen Thema des Christentums, der Antagonismus Erlösung/Verdammung ist eine fein ausgearbeitete psychologische Studie aufgesattelt.

Die Ballade lässt sich in das Schema Sündenfall, Buße und Erlösung gliedern. In Teil I bis III wird der Kontext geschildert, weshalb und wie der Rosstäuscher einen *Spiritus familiaris* erwirbt: Sein Rappe stirbt, er begibt sich zum Friedhof und unterzeichnet den Vertrag. Nissen hat darauf hingewiesen, dass der Protagonist dabei wie Jesus vom Teufel verführt wird.<sup>544</sup> Im Buch Matthäus ist erzählt, wie Satan Jesus „alle Reiche der Welt und ihre Herrlichkeit“ (Kapitel 4, Vers 8) verspricht, wenn er ihm fortan dient. Jesus widersteht, der Rosstäuscher nicht. Er wird damit zur Personifikation menschlicher Schwäche und Verführbarkeit, die zum Diener des Bösen wird. Dies aber geschieht – das stellt die Ballade heraus – in einer menschenfeindlichen Welt ohne soziale Absicherung, welche das Individuum zum Überlebenskampf zwingt.

Der Rosstäuscher versucht zunächst erfolglos, das Galgenmännlein im Kolk loszuwerden. Als dies nicht gelingt, zerstört er es mit einer Reliquie (Teil V). In Teil VI wird berichtet, dass der Rosstäuscher seinen Besitz niedergebrannt und sich für ein Leben in Armut entschieden hat. Der Seelenfrieden und das Seelenheil werden so höher bewertet als jeder ma-

---

543 Heselhaus: Annette von Droste-Hülshoff, S. 266

544 Vgl. Nissen: Annette von Droste-Hülshoff, S. 268

terielle Besitz. In Teil VII setzt ein, als der Rosstäuscher mit nur 40 Jahren vergreist ist. Er stirbt einen einsamen Tod in der Natur. Die Ballade endet mit der Auflösung, dass sich über seinem Grab „der Engelsflügel neigt“ (420). Um die Erlösung des Rosstäuschers zu legitimieren, setzt der Text auf zwei Strategien: Zum einen ist die Buße und das Gnadengesuch des Rosstäuschers überzeugend motiviert. Die Intensität des religiösen Empfindens wird zum Beispiel dann deutlich, wenn sich der Rosstäuscher erlöst glaubt, nachdem er das Galgenmännlein in den Kolk geworfen hat: „Dort sinkt er schluchzend auf die Knie, so fest, so fest die Händ’ gefaltet, / O selten hat ein Seufzer so des Herzens tiefsten Grund gespaltet!“ (267-268). Die Hoffnung auf Gnade ist zudem syntaktisch hervorgehoben: Meist befindet sich das Wort am Satzende und hervorgehoben durch Ausrufezeichen:

Das nenn’ ich eine Winternacht! das eine Jahresleiche! Gnade  
Der Himmel Jedem den die Noth treibt über diese blanken Pfade! (79-80)

Ein scheuer Bettler Tag für Tag, so steht er an des Himmels Pforte,  
Er schlägt kein Kreuz, er beugt kein Knie, nicht kennt sein Odem Gnaden-  
worte (325-326)

„Der Herr! der Herr!“ ruft’s hier und dort: „wo ist der Herr?“ daß Gott ihm  
gnade (357)

Das Buch – das Buch – er sieht das Buch – o Gottesmutter, Gnade! Gnade!  
Er liebte dich, er liebte dich in Sünd’ und Schmach! – gleich einem Rade (409-  
410)

Erlösung und Gnade sind auch nach einem Teufelspakt möglich, aber den Preis dafür ist hoch. Die Option – den Verkauf der Alraune, die „Übergabe“ der Verdammnis an jemand anderen – räumt der *Rosstäuscher* „seinem“ Sünder nicht ein. Nur durch echte, lebenslange Buße und Reue kann der Verführte sein Seelenheil wiedererlangen. Die Ballade greift damit ein altes Thema – den Alraunenmythos und den Teufelspakt – auf, bearbeitet dieses aber in der Form, dass die Schuld eben nicht durch die Weitergabe des *Spiritus familiaris* abgegolten ist. Das Böse darf also nicht weitergereicht, sondern muss wie die Phiole zerstört werden.

## IV. Alraunen am *Fin de Siècle*

### 1. Diskurs Mythologie: H. H. Ewers' *Alraune. Die Geschichte eines lebenden Wesens* (1911)

Wer ist Hanns Heinz Ewers, mag man sich heute fragen. Zeitgenossen nicht, denn der Autor war eine der bekanntesten und schillerndsten Persönlichkeiten seiner Epoche. Ewers wurde 1871 in Düsseldorf geboren und studierte nach dem Abitur Jura.<sup>545</sup> In seiner Studienzeit trat Ewers Studentenverbindungen bei, was auch in *Alraune* eingeflossen zu sein scheint: Frank Braun, der Protagonist des Romans, trägt ein Korpsband in der Tasche. Und weitere Überschneidungen von Biographie und Handlung finden sich im Roman: Ewers wurde in seiner Studentenzeit wegen eines Duells verhaftet und im Buch duellieren sich zwei Männer um die Gunst Alraunes. Im Buch treten Jura-Studenten, Rechtsanwälte und Justizräte auf, sodass ein narrativer Mikrokosmos dieser Berufsbranche mit ihren Eigenheiten und Charakteren geschildert ist. Ewers scheint hier also auch seine eigenen Lebenserfahrungen verarbeitet zu haben. 1898 wurde Ewers in Leipzig zum Dr. jur. promoviert. Eine Karriere als Rechts- oder Staatsanwalt folgte allerdings nicht. Ewers wurde kurz nach der Promotion er aus dem Staatsdienst entlassen. Er reiste anschließend viel, nach Spanien und Südfrankreich, Mittelamerika und in Karibik, lebte zeitweise auf Capri.

Kurz vor der Jahrhundertwende begann Ewers, als freier Schriftsteller zu arbeiten.<sup>546</sup> Wilfried Kugel hat auf der Homepage der Hanns-Heinz-Ewers-Gesellschaft das Gesamtwerk bibliographiert, das Ewers Bandbreite an Genres und Themen belegt.<sup>547</sup> Seine Dissertation *Der Unverantwortliche* enthält eine ausführliche Biographie und ebenfalls eine Bibliographie zum Autor.<sup>548</sup> Zum Oeuvre gehören u. a. sieben Romane ab 1909, Erzählungen, Sachbücher, Märchen und Bilderbücher. Ewers arbeitete als Übersetzer und leitete ein Kabarett.<sup>549</sup> Eine große Bedeutung in seinem Leben hat zudem der Film gehabt. Ewers drehte einen Werbefilm und gründete etwa 1928/29 seine eigene Produktionsfirma.<sup>550</sup>

---

545 Vgl. Gmachl: Frank Braun-Romane, S. 11.

546 Vgl. ebd.

547 Wilfried Kugel: Bibliographie Hanns Heinz Ewers. Online-Portal der Hanns-Heinz-Ewers-Gesellschaft. <http://hanns-heinz-ewers.com/start.htm> (Stand: 30.11.2018).

548 Vgl. Wilfried Kugel: *Der Unverantwortliche. Das Leben des Hanns Heinz Ewers*. Düsseldorf 1992. Ab S. 497 befindet sich das Werkverzeichnis. Die Monographie basiert auf der Dissertation des Autors von 1987.

549 Vgl. Gmachl: Frank Braun-Romane, S. 11

550 Kugel: *Der Unverantwortliche*, S. 285

## Bestseller der Jahrhundertwende

Ewers selbst begriff sich als Autor, der in seinen Texten einen eigenen Kosmos kreierte: „Ich bin ein König, bin ein Gott. Ich schaffe eine große und seltsame Welt.“<sup>551</sup> Der Frage, ob es sich bei dem Untersuchungsgegenstand meiner Dissertation – der 1911 im Münchner Georg Müller Verlag erschienene Roman *Alraune* – um ein phantastisches Werk handelt, werde ich in der Textanalyse nachgehen. *Alraune* ist jedenfalls das Werk, das Ewers berühmt machte, wie Kugel festhält.<sup>552</sup> Der Erfolg belegt – um wiederum mit Brittnacher zu sprechen – nicht nur die „sonderbare Attraktivität der Phantastik“<sup>553</sup>, sondern machte den Roman auch zur prominentesten Bearbeitung des Mythos in der Moderne. 1911 erschienen, erreichte der Roman ein Millionenpublikum. Bis 1913 wurden 25 Auflagen gedruckt.<sup>554</sup> Im Jahr 1928 legte der Sieben Stäbe Verlag 400.000 Exemplare auf.<sup>555</sup> 1950 erschien nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges das erste Mal wieder eine Ausgabe von *Alraune*.<sup>556</sup> 1953 wurde eine Lizenzausgabe in Wien gedruckt – vermutlich im Kontext der Rabenalt-Verfilmung von 1952 mit Hildegard Knef. 1973 legte ihn der Müller Verlag, der auch die Originalausgabe gedruckt hat, wieder auf.<sup>557</sup>

## Die Alraune in *Alraune*

Ewers schuf mit seinem Roman eine besondere Alraune, die sich von den Alraunen in den vorangehenden Bearbeitungen distinguert. Ihre ‚Geburt‘ und die Bedingungen ihrer Existenz sind an die Moderne angepasst. Die Kreation geschieht nicht durch das Herausziehen einer Wurzel aus dem Boden. In *Alraune* wird vielmehr einer Prostituierten der Samen eines zum Tode verurteilten Mörders durch künstliche Befruchtung eingepflanzt. Erde und Galgen sind also durch Figuren substituiert und paraphrasiert. Ewers’ Alraune ist folgerichtig auch keine lebendige Wurzel wie bei Arnim oder bei Tieck. Sie ist ein Mädchen, das zwar wie seine Altersgenossinnen aufwächst, aber schon bald als *femme fatale* über eine außergewöhnliche sexuelle Anziehungskraft verfügt, die fatale Konsequenzen für ihre Verehrer hat. Männliche Figuren verlieben sich reihenweise in die schöne Alraune und kommen zu Tode.

---

551 Wilfried Kugel: Alraune Ewers. Von der Wirklichkeit des Unwirklichen. In: NRW literarisch 7 (1993), S. 34. Kugel nennt keine Zitatquelle. Gmachl ist ebenfalls der Frage nachgegangen, ob Ewers als „Spezialist für das Abnormale“ bezeichnet werden kann. (Vgl. Gmachl: Frank Braun-Romane, S. 54ff.)

552 Kugel: Der Unverantwortliche, S. 165

553 Hans Richard Brittnacher: Vom Zauber des Schreckens: Studien zur Phantastik und zum Horror. Wetzlar 1991, S. 16.

554 Vgl. Hambel: Verwendung und Bedeutung der Alraune, S. 213

555 Vgl. Wilfried Kugel: Nachwort. Alraune geht um ... In: Hanns Heinz Ewers: *Alraune. Die Geschichte eines lebenden Wesens*. Düsseldorf 1998, S. 347-355, hier S. 351.

556 Vgl. Winfried Freund: Triviale Phantastik Hanns Heinz Ewers’ *Alraune*. In: Literatur für Leser 5 (1982), S. 177-194, hier S. 178.

557 Vgl. Freund: Triviale Phantastik, S. 178

Nur Frank Braun, neben dem Geheimrat ten Brinken die zweite männliche Hauptfigur des Romans, überlebt sogar eine Affäre mit ihr und wird Zeuge ihres Todes. Die Frage, ob Alraune nun ein normales Mädchen oder qua Geburt und der Umstände ihrer Entstehung ein Zauberwesen ist, wird im Roman immer wieder gestellt.

Sexualität ist die dabei Implikation des Mythos, welche den diskursiven Schwerpunkt des Romans setzt. Die Hälfte der 16 Kapitel erzählen davon, wie Alraune von ihren Verehrern umworben wird. Der Roman thematisiert diverse Spielarten des Sexuellen und spiegelt die Ausdifferenzierung von Sexualität und ‚Persionen‘ am *Fin de Siècle*. Dazu gehören Pädophilie (Geheimrat ten Brinken begehrt seine Adoptivtochter), Homosexualität (ten Brinken möchte, dass sich Alraune als junger Mann verkleidet), Masochismus (ihre Verehrer unterwerfen sich Alraune) und Sadismus (Alraune quält und demütigt ihre Verehrer). Dieses ‚Skandalon‘ erklärt einerseits den großen Erfolg des Romans, andererseits, weshalb er immer wieder der Zensur und faschistischen Säuberungen zum Opfer fiel. Die ungarische Übersetzung wurde 1918 von der Staatsanwaltschaft beschlagnahmt.<sup>558</sup> 1918<sup>559</sup> und im Dritten Reich<sup>560</sup> gehörte das Ewers’sche Werk zu den verbrannten Büchern. Auch noch die erste Auflage nach 1945 – im Winkler-Verlag 1950 erschienen –, kam auf den Index der Kirche.<sup>561</sup>

### ***Alraune* als Enzyklopädie**

Der Roman von 1911 schließt meine Dissertation nicht nur chronologisch ab. Er ist auch die narrative Verklammerung der vorangehenden Texte. Meine These ist, dass sich der Roman nicht darauf reduzieren lässt, ein ‚Erotik-Skandal‘ zu sein. Vielmehr ist *Alraune* – dieser Aspekt wurde von der Forschung bisher nicht erkannt – auch als enzyklopädisches Werk zu verstehen, welches das Wissen zum Alraunenmythos sammelt, um es aus dem kulturellen Gedächtnis in die Moderne zu transferieren.<sup>562</sup> Anders gesagt: Über die Narration wird der Mythos tradiert, archiviert und dieser Vorgang auch explizit und implizit auf Textebene reflektiert. Unter ‚Enzyklopädie‘ wird ein Projekt mit dem Anspruch „einer umfassenden Bestandsaufnahme aller Wissenschaften und Künste“<sup>563</sup> verstanden, wobei sich in

---

558 Vgl. Kugel: Der Unverantwortliche, S. 165

559 Vgl. Kugel: *Alraune* Ewers, S. 34

560 Vgl. Thomas Wörtche: Phantastik und Unschlüssigkeit. Zum strukturellen Kriterium eines Genres. Untersuchungen an Texten von Hanns Heinz Ewers und Gustav Meyrink. Meitingen 1987, S. 76.

561 Vgl. Kugel: Nachwort, S. 352

562 Auch an dieser Stelle bin ich Frauke Berndt zum Dank verpflichtet für die Unterstützung.

563 Winfried Menninghaus: Vom enzyklopädischen Prinzip romantischer Poesie. In: Waltraud Wiethölter und Frauke Berndt und Stephan Kammer (Hg.): Vom Weltbuch bis zum World Wide Web – Enzyklopädische Literaturen. Heidelberg 2005, S. 149-164, hier S. 156.

diesem Fall auf Wissen zum Alraunenmythos beschränkt wird. Anders gesagt: *Alraune* ist die literarische Enzyklopädie zum Alraunenmythos am Ende des langen 19. Jahrhunderts, weil der Roman zum einen jeden Aspekt des Mythos – Zeugung, Erotik, Kapitalismus, Religion und Psychologie – thematisiert. Zum anderen legt er die Tradierungsmechanismen von mythischem Wissen auf Textebene offen, wie ich im nachfolgenden Unterpunkt („Literatur der dritten Stufe“) erläutern werde.

Ewers kannte also „die medialen, die sprachlich-literarischen Wurzeln“<sup>564</sup> des Wissens zum Alraunenmythos, wie über den Roman deutlich wird. Diese „amorphe[ ] Materialmasse“<sup>565</sup> – darunter verstehe ich in diesem Kontext das Wissen zu den Alraunen und die Bearbeitungen – wird über den Roman insofern in Form gebracht, als dass dieser über das Leben Alraunes alle Implikationen des Mythos darstellt und bearbeitet. Weil im Alraunenmythos die Zeugung eine wichtige Implikation ist, setzt der Roman bereits vor der Geburt Alraunes ein. Auch Hambel konstatiert, dass der erzählte Mythos „die Folie ist, die zur Interpretation durch die Figuren des Romans über die Geschehnisse [...] gelegt wird“<sup>566</sup>. Deshalb ist dieses Kapitel in die Leitbegriffe gegliedert, welche die Diskurse im Kapitel „III. Alraunen in der Romantik“ bezeichnen.

### Literatur der dritten Stufe

Als enzyklopädischer Text summiert *Alraune* nicht nur auf das Wissen der Moderne am *Fin de Siècle*. Er rekurriert – das wird noch ausführlich in der nachfolgenden Textanalyse belegt – explizit auf wesentliche Archivierungspunkte des Mythos wie den Grimm’schen *Alraun* und implizit auf die Bearbeitungen seit der Romantik. Der Roman weist folgerichtig nicht „Einzeltextreferenzen“<sup>567</sup> auf, sondern eine „Systemreferenz“<sup>568</sup>. Anders gesagt: Die Intertextualität besteht nicht mehr durch eine Referenz auf einen individuellen Text, wie es im *Roßtäuscher* sogar ausdrücklich ausgestellt ist, sondern auf „Textkollektiva [...] oder genauer von den hinter ihnen stehenden und sie strukturierenden textbildenden Systemen“<sup>569</sup>. Diese Systemreferenz wird durch die Trias Struktur des Romans (I), Handlung und Binnengeschichte (II) und Hauptfigur (III) getragen.

Die einzelnen Kapitel (I) decken jeweils Implikationen des Alraunenmythos ab, wie beispielsweise das fünfte die Zeugung, das zwölfte die aphrodisierende und berauschende

---

564 Waltraud Wiethölter und Frauke Berndt und Stephan Kammer: Zum Doppelleben der Enzyklopädik – eine historisch-systematische Skizze. In: Dies. (Hg.): Vom Weltbuch bis zum World Wide Web, S. 1-51, hier S. 1.

565 Wiethölter, Berndt, Kammer: Zum Doppelleben der Enzyklopädik, S. 9

566 Hambel: Verwendung und Bedeutung der Alraune, S. 208

567 Zum Begriff „Einzeltextreferenz“ vgl. Anmerkung 471

568 Vgl. Manfred Pfister: Zur Systemreferenz. In: Broich und ders.: Intertextualität, S. 52-58.

569 Ebd., S. 53

Wirkung Alraunes und das 16. Kapitel den Tod der Hauptfigur. Zudem wird der Alraunenmythos auf Textebene sogar explizit erzählt (II). Die Figur des Rechtsanwalts Manasse referiert ihn bei einer Abendgesellschaft, nachdem eine verstaubte Wurzel, der Glücksbringer des Hauses Gontram, von der Wand gefallen ist. Dabei weist der Text darauf hin, dass die Tradition des Alraunenmythos fast vergessen ist, also nicht mehr zur „moderne[n] Bildung“ (51) gehört:

„Nun, es bringt Geld ins Haus,“ antwortet Herr Gontram. „Es ist so eine alte Sage. – Der Manasse wird Ihnen das sagen können. – Kommen Sie, Herr Collega, schnurren Sie ab, Herr Polyhistor! – Wie ist die Sage von den Alraunen?“ Aber der kleine Rechtsanwalt wollte nicht.  
„Ach was, jeder Mensch weiss es ja.“  
„Keiner weiss es, Herr Rechtsanwalt.“ rief ihm der Leutnant zu. „Keiner. Sie überschätzen mächtig die moderne Bildung.“ (51)

Der Begriff ‚Polyhistor‘ bezeichnet einen „Gelehrte[n], der über das Gesamtwissen seiner Zeit verfügt“<sup>570</sup>. Der Text verweist dabei eben genau auf enzyklopädisches Wissen, das durch den Rechtsanwalt Manasse repräsentiert ist: „Sie nannten ihn ein wanderndes Conversationslexikon, und es gab nichts, über das er nicht Bescheid wusste im Augenblick.“ (15) Dass eben dieses Wissen medial tradiert wird, reflektieren Erzählinstanz und Figur: „Da begann er. Er sprach trocken, sachlich, als ob er irgendein Stück vorlese aus einem Buche.“ (51) Auch Klaus Gmachl weist daraufhin, dass der Vortrag des Rechtsanwalts einem Lexikoneintrag gleicht.<sup>571</sup> Neben Manasse ist ein zweites Medium, um den Alraunenmythos zu tradieren, ist im Roman präsent: Das Buch mit dem Einband aus Leder, in dem Alraunes Geschichte niedergeschrieben ist. Im Intermezzo wird auf einer Meta-Ebene auf die Weitergabe der Alraune-Biographie verwiesen, die eben in diesem ledernen Buch festgehalten ist: „Gebe sie wieder, wie ich sie finde, schlicht, einfach –“ (174) Damit wird der Alraunenmythos nicht nur als Binnengeschichte, also intradiegetisch, erzählt, sondern auch dessen Tradition und Tradierungsmechanismen offen gelegt. Der Alraunenmythos, so interpretiere ich den Ansatz des Romans, muss auch am *Fin de Siècle* aufgeschrieben und weitergegeben werden. Und drittens (III) ist der Mythos verdichtet über Alraune als mythopoetische Hauptfigur/Frau präsent. Sie ist die Hauptfigur und doppelte Repräsentantin des Mythos durch den Rahmen ‚Frau‘ und ihr Alraune-*Sein*.

Der Roman verklammert den Alraunenmythos als Hypotext sowie und die vorangehenden Bearbeitungen als Hypertexte. Führt man Genettes Stufenmodell weiter, ist *Alraune* Litera-

---

570 Polyhistor. In: Brockhaus Enzyklopädie. Bd. 21. PARAL-POS. S. 703.

571 Vgl. Gmachl: Frank Braun-Romane, S. 192

tur dritten Grades.<sup>572</sup> Er ist also das Ergebnis eines dreistufigen Transformations- und Rezeptionsprozesses: Mythos (Stufe 1), Bearbeitungen u. a. in der Romantik (Stufe 2) und Ewers Bearbeitung (Stufe 3). Damit steht *Alraune* in der Tradition phantastischer Bearbeitungen seit der Romantik. Das Werk reflektiert aber gleichzeitig auch die Skepsis der Moderne, ob der Mythos noch Gültigkeit hat. Anders formuliert: Im Roman wird, wie ich noch zeigen werden, die Frage verhandelt, ob die Geschichte von den Alraunen nur Aberglaube oder Folklore ist, oder die Hauptfigur ‚tatsächlich‘ magische Kräfte hat. Dieses Oszillieren zwischen Säkularisierung/Entzauberung und Intaktbleiben des Mythos (*Alraune* hat also ‚tatsächlich‘ übernatürliche Kräfte) wird in der nachfolgenden Interpretation belegt.

### **Forschung: Skandalbuch und ...**

Die literaturwissenschaftliche Widmung zu *Alraune* ist kurz und wenig schmeichelhaft.<sup>573</sup> Wenn es um den Autor geht, „sind vernichtende Werturteile [...] durchaus üblich“<sup>574</sup>, konstatiert deshalb Freund. Der Autor ist von Beginn seiner Schriftstellerkarriere an, als „Phantast und Erotiker“<sup>575</sup> abgewertet worden, hält auch Michael Sennewald fest. Noch in den 70er-Jahren urteilte Jens Malte Fischer: „Ewers bleibt ein mieser Autor, der leider durch seinen Bekanntheitsgrad die deutschsprachige Phantastik insgesamt in schlechten Ruf gebracht hat. [...]“<sup>576</sup> Bis auf wenige Passagen seines Werks wäre Ewers nicht lesenswert.<sup>577</sup> Man kennt Ewers nicht mehr oder er wird als „Unperson“<sup>578</sup> verunglimpft, bilanziert Kugel in seiner Dissertation. In Diskrepanz zu der enormen zeitgenössischen Resonanz auf den Autor, vor allem auf *Alraune*, steht die Tatsache, dass Ewers als *enfant terrible* seiner Zeit heute fast vergessen ist. Seine Werke werden nicht mehr gelesen und darin sehe ich auch einen Grund, weshalb die Forschung selbst zu seinem berühmtesten Werk *Alraune*

---

572 Ich muss darauf hinweisen, dass ich nicht die erste bin, die Genettes Terminologie weiterführt. Karin Vorderstemann kommen zu derselben Definition: „In Weiterführung von Genettes Hierarchie der Texte ist die produktive Rezeption eines Rezeptionszeugnisses auf der dritten Stufe des Rezeptionsprozesses angesiedelt und der dabei entstehende Text damit Literatur dritten Grades.“ (Karin Vorderstemann: *Werther im Volkslied*. In: *Lied und populäre Kultur/Song and Popular Culture* 49 (2004), S. 49-79, hier S. 63.)

573 Gmachl hat Rezeption und Kritik von *Alraune* ebenfalls aufgearbeitet. (Vgl. Gmachl: Frank Braun-Romane, S. 246f.) Und zur Rezeption von Ewers und seinem Werk allgemein vgl. ebd., S. 15ff.

574 Freund: *Triviale Phantastik*, S. 177

575 Michael Sennewald: Hanns Heinz Ewers. Phantastik und Jugendstil. Meisenheim am Glan 1973, S. 1.

576 Jens Malte Fischer: Deutschsprachige Phantastik zwischen *Décadence* und Faschismus. In: Rein A. Zondergeld (Hg.): *Phaicon 3. Almanach der phantastischen Literatur*. Frankfurt/M. 1978, S. 93-130, hier S. 107.

577 Vgl. Fischer: *Zwischen Décadence und Faschismus*, S. 107

578 Vgl. Kugel: *Der Unverantwortliche*, S. 187



überschaubar ist.<sup>579</sup> Marion Knobloch begründet das Ignorieren des Ewers'schen Werks eben auch mit dessen Erfolg: „Da seine Romane und Erzählbände als ‚Massenliteratur‘ von der Literaturwissenschaft bisher kaum aufgegriffen wurden, ist er heute relativ unbekannt.“<sup>580</sup>

Ewers Einordnung als phantastischer Autor kann als Prädestinierung für eine Abwertung von Autor und Werk gewichtet werden. Die Rezeption ist dabei eng verbunden mit der literarischen Phantastik im Allgemeinen und ihrer Degradierung. Was seine Rezeption angeht, erleidet der Roman dasselbe Schicksal wie die Phantastik: Weil er das Kristevasche *abject* thematisiert – im Bürgertum geleugnete erotische und sadistische Energien beispielsweise – , wird er selbst zum *abject*. Ewers Werke zeichnen sich durch explizite Gewalt-Darstellungen aus, die man mit einem zeitgenössischen Vokabular als Splatter- oder Horror-Literatur bezeichnen kann. Als Beispiel hierfür kann die 1905 entstandene Erzählung *Die Tomatensauce* aus dem Erzählband *Das Grauen. Seltsame Geschichten*<sup>581</sup> angeführt werden, in der ein andalusischer Stier- und ein Messerkampf drastisch und detailliert geschildert ist. Im 1909 erschienenen Roman *Der Zauberlehrling oder die Teufelsjäger* vergewaltigt der Protagonist eine Frau. Die Abwertung des Phantastischen betont auch Brittnacher. Der Phantastik wird ein „Paktieren mit der Ästhetik des schlechten Geschmacks“<sup>582</sup> vorgeworfen. Damit laufen die Rezensenten in Gefahr, in die Falle zu gehen, welche die Beschäftigung mit dem Phantastischen aufstellt:

Wer sich kritisch dem Ekelhaften, Perversen und Entsetzlichen in der Literatur zuwendet, läuft Gefahr, nicht wesentlich anders zu reagieren als die Protagonisten seines Untersuchungsgegenstandes: Schock und Abscheu rauben ihm den Atem und Sprache. [...] Physisch Reaktionen jedoch verwandeln kontemplative Entrückung in sinnliche Erregung und überführen das Werk, das sie provoziert hat, mangelnder ästhetischer Dignität.<sup>583</sup>

Es lassen sich zwei Stränge herausarbeiten, was die Kritik und die literarische Einordnung von *Alraune* angeht. Der Roman wurde entweder als Trivial- und Skandalliteratur abgewer-

---

579 Zu den ältesten Beiträgen zu Ewers und seinem Werk gehören in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts Otto Rank: Hanns Heinz Ewers: *Alraune. Die Geschichte eines lebenden Wesens*. In: Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften 1 (1912), S. 538-540; J. E. Poritzky: Dämonische Dichter. München 1921; Hans Krüger-Welf: Hanns Heinz Ewers, Die Geschichte seiner Entwicklung. Leipzig 1922 sowie Robert Cermak: Der magische Roman (Hanns Heinz Ewers, Gustav Meyrink, Franz Spunda). Wien 1949. Von 1974 ist die Dissertation von Verna Schuetz: The bizarre literature of Hanns Heinz Ewers, Alfred Kubin, Gustav Meyrink, and Karl Hans Strobl. University of Wisconsin.

580 Marion Knobloch: Hanns Heinz Ewers. Bestseller-Autor in Kaiserreich und Weimarer Republik. Marburg 2002, S. 9.

581 Vgl. Gmachl: Frank Braun-Romane, S. 305

582 Brittnacher: Ästhetik des Horrors, S. 11

583 Brittnacher: Vom Zauber des Schreckens, S. 14

tet oder als Sittenportrait seiner Zeit bezeichnet. Stellvertretend für kritisch-negative Rezensionen und den Vorwurf der oberflächlichen Skandalliteratur – dasselbe Beispiel bringt auch Sennewald<sup>584</sup> – kann der Lexikonartikel von Wolfgang Clauß in *Kindlers Neuem Literatur Lexikon* angeführt werden:

In der Sprache des Romans findet sich durchgehend ein Zug grobschlächtiger Effekthascherei. Mit Hilfe der in mehreren seiner Romane auftauchenden Gestalt des Frank Braun [...] versucht der Autor, das Buch ideell abzustützen: Sein Wunsch „*bineinschauen* [zu] *können in den tiefsten Bauch der Natur*“, scheint den Versuch zu legitimieren, den traditionellen Roman um das Problem des erbbiologischen Determinismus zu erweitern. In Wirklichkeit aber bleibt diese Problemstellung ebenso peripher wie das pseudo-sozialkritische Porträt einer monströs-dekadenten Gesellschaft. Beides verhüllt nur mangelhaft die Spekulation auf das einträgliche Geschäft (1922: 238 Tausend) mit der lüsternen Phantasie des Lesepublikums.<sup>585</sup>

So konstatiert auch etwa Silvia Marosi, das Ewers'sche Werk „dient [...] oft genug nur der sensationsgierigen Schaulust“<sup>586</sup>. Freund hält fest, dass der Roman eine Handlung hat, die „dem Spießer einen fiktiven Ausgleich gönnt“<sup>587</sup>. Eine Analyse von *Ahraune* soll nur als Modell trivialer Phantastik<sup>588</sup> erfolgen. Und Sennewald bilanziert, Ewers ist zwar kein Trivilliterat, aber auch „kein Großer unter den deutschen Schriftstellern“<sup>589</sup>.

### ... Sittenportrait

Andererseits werden die gesellschaftskritischen Aspekte des Romans und seine Funktion als Sitten- und Epochenportrait gelobt. Sennewald konstatiert, der Autor hat „den Geist seiner Zeit ergriffen“<sup>590</sup> und in seinen Werken „den seelischen Zustand des Bürgertums in der Endphase von dessen Blütezeit gestaltet“<sup>591</sup>. Er betont zudem den psychologischen Faktor in *Ahraune*: „Was Ewers gestaltete, sind im eigentlichen Sinne seelische Spannungszustände, psychische Extremsituationen [...]“.<sup>592</sup> Marianne Wünsch stellt fest, dass sich im

---

584 Vgl. Sennewald: Phantastik und Jugendstil, S. 5

585 Wolfgang Clauß: Hanns Heinz Ewers. *Ahraune. Die Geschichte eines lebenden Wesens*. In: Kindlers Neues Literatur Lexikon. Bd. V. Ea-Fz., S. 356-357, hier S. 356.

586 Silvia Marosi: Unheimliche Szenerien, Schauplätze des Grauens Typen und Funktionen von Innenraumdarstellung in der deutschsprachigen Horrorliteratur des 20. Jahrhunderts am Beispiel von Gustav Meyrink, Hanns Heinz Ewers, Walter Brandorff, Malte Sembten und Michael Siefener. Passau 2006, S. 71.

587 Freund: Deutsche Phantastik, S. 210

588 Vgl. Freund: Triviale Phantastik, S. 194

589 Sennewald: Phantastik und Jugendstil, S. 199

590 Ebd., S. 200

591 Ebd.

592 Ebd.

Text „das Fantastische *zusätzlich* gern mit menschlichen Grenzsituationen“<sup>593</sup> verbindet. Auch Ulrike Brandenburg beurteilt den Roman als Spiegel seiner Zeit: „Ort und Umstände der künstlichen Erschaffung vorausgehenden ‚gedanklichen Zeugung‘<sup>[1]</sup> parodieren brillant die Normen bürgerlicher Wohlanständigkeit.“<sup>594</sup> Die Kreation der Alraune ist nach Brandenburg Ausdruck des „Machtwillen[s] einer korrupten Elite, die alle gesellschaftlichen Schaltstellen besetzt hat und nach neuen Erfolgsstrategien sucht“<sup>595</sup>, wie eben neuen wissenschaftlichen Methoden. Sie prüft den Roman zudem auf totalitäre Tendenzen und erkennt in Alraune eine „Trägerin totalistischen Gedankengutes“<sup>596</sup>. Die Hauptfigur ist „der Gedanke[ ] der Erschaffung eines ‚Neuen Menschen‘ als Basis einer neuen, faschistoiden Staatsform“<sup>597</sup>. Die Liebe zwischen Frank und Braun, die durch die Schöpfer-Schöpfung-Beziehung inzestuös ist, führt eben ein solch geschlossenes System vor.<sup>598</sup>

In meiner Analyse folge ich der Richtung Freund, der betont, dass der Roman das Freud'sche Es zeigt, das die bürgerliche Fassade zerstört.

In Ewers' Phantastik des zerstörerischen Eros sind sowohl die Emanzipationsbestrebungen der Frau um die Jahrhundertwende eingegangen, die antrat, in die wohlgehüteten männlichen Pfründen einzudringen, als auch die psychoanalytischen Einsichten in die dunklen, anarchischen Triebphären, in die von der Moral und Gesellschaft niedergehaltenen primären Regungen des Es, die jederzeit in die wohlgeordnete bürgerliche Welt einbrechen können. [...] Die Verflechtung von psychoanalytischer Erkenntnis und emanzipatorischem Aufbruch in der Identifikation des urtümlich Triebhaften mit der Frau verleihen den phantastischen Erzählungen von Hanns Heinz Ewers ihren schillernden Charakter zwischen trivialer Kompensation und seriöser Auseinandersetzung mit dem Abgründigen menschlicher Existenz.<sup>599</sup>

Freund interpretiert *Alraune* als fiktionale Provokation und Zerstörung zeitgenössischer Restriktionen: „Auf die Frustration des Bürgers durch eine strenge moralische Disziplin und durch die industrielle Entfremdung reagiert der Roman mit fiktiver Aggressivität.“<sup>600</sup> Herausgearbeitet wird also, wie in *Alraune* „Pfad[e] bürgerlichen Anstandes“ (45) mit den

---

593 Marianne Wünsch: Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890-1930). Definition. Denkschichtlicher Kontext. Strukturen. München 1991, S. 73.

594 Ulrike Brandenburg: Hanns Heinz Ewers (1871-1943). Von der Jahrhundertwende zum Dritten Reich. Erzählungen, Dramen, Romane 1903-1932. Von der Genese des Arioheros aus der Retorte: Die Gestaltwerdung einer ‚deutschen Reichsutopie‘. Frankfurt/M. u. a. 2003, S. 172.

595 Brandenburg: Hanns Heinz Ewers, S.173

596 Ebd., S. 179

597 Ebd. 174

598 Vgl. ebd. 174

599 Freund: Deutsche Phantastik, S. 83

600 Freund: Triviale Phantastik, S. 183

sublimierten Energien kollidieren. Über *Alraune* – das wird die Textanalyse zeigen – wird eben diese Kollision eingeleitet.

Exemplarisch für die neuere Forschung zu *Alraune* ist der 2002 erschienene Aufsatz von Tanja Nusser, der das Motiv der künstlichen Befruchtung im Text untersucht und es auf die zeitgenössischen wissenschaftlichen und geistesgeschichtlichen Diskurse zurückbindet.<sup>601</sup> Katja Sabisch fokussiert in ihrem 2005 erschienenen Beitrag „Von Pudeln, Prostituierten und Professoren. Die Versuchsperson im Vivisektionsdiskurs zwischen Medizin, Recht und Literatur“, wie sich in der Figur der Dirne Alma Raune, welche zur Versuchsperson für eine künstliche Befruchtung wird, medizinischer Diskurs und Mythos verbinden.<sup>602</sup> Gmachls Monographie von 2005 untersucht den Roman als Teil der Frank-Braun-Roman-Trilogie und widmet *Alraune* damit eine ausführliche Analyse, die im Nachfolgenden auch Verwendung findet.<sup>603</sup> Petra Porto widmet *Alraune* ein Kapitel und fokussiert dabei vor allem die sexuellen Grenzüberschreitungen, die Geschlechterverwirrung und Sadismus in dem Roman.<sup>604</sup> Aus dem Jahr 2014 stammt der von Barry Murnane und Rainer Godel herausgegebene Sammelband *Zwischen Popularisierung und Ästhetisierung. Hanns Heinz Ewers und die Moderne*, der auch einen Aufsatz von Walter Delabar enthält, der das Verhältnis von Ewers zur Moderne beleuchtet und zu dem Schluss kommt, dass im Roman „gerade die sich rational gebärende Moderne zutiefst irrational bestimmt ist“.<sup>605</sup> Im Roman zeigt sich nach Delabar die Todorov'sche Unschlüssigkeit, ob ein Ereignis auf Textebene real ist oder eine Sinnestäuschung, was eben das Phantastische ausmacht.<sup>606</sup> Delabar interpretiert *Alraune* zudem „im Kontext der Problematisierung von Sexualität um 1900“.<sup>607</sup> 2013 hat Kugel das *Hanns Heinz Ewers Lesebuch*<sup>608</sup> herausgegeben, in dem sich neben Erzählungen, Briefen und Schriften auch ein Aufzug aus *Alraune* befindet. Anika Reichwald untersucht, ob und inwieweit *Alraune* eine „allegorische Lektüre auf das ‚Jüdische‘ in seiner zerstörenden Kraft

---

601 Tanja Nusser: Es war einmal: Der Mörder, die Dirne, der Arzt und die künstliche Befruchtung. Zu Hanns Heinz Ewers *Alraune*. In: Dies. und Elisabeth Strowick (Hg.): *Krankheit und Geschlecht: Diskursive Affären zwischen Literatur und Medizin*. Würzburg 2002, S. 179-193.

602 Katja Sabisch: Von Pudeln, Prostituierten und Professoren. Die Versuchsperson im Vivisektionsdiskurs zwischen Medizin, Recht und Literatur. In: Marcus Krause und Nicolas Pethes (Hg.): *Literarische Experimentalkulturen. Poetologien des Experiments im 19. Jahrhundert*. Würzburg 2005, S. 169-191.

603 Vgl. Anmerkung 53

604 Petra Porto: *Sexuelle Norm und Abweichung. Sexuelle Norm und Abweichung: Aspekte des literarischen und des theoretischen Diskurses der Frühen Moderne (1890-1930)*. München 2011.

605 Walter Delabar: Unschlüssigkeit? Einige Überlegungen über die Begründung des Phantastischen aus der Moderne am Beispiel von Hanns Heinz Ewers' *Alraune* (1911). In: Barry Murnane und Rainer Godel (Hg.): *Zwischen Popularisierung und Ästhetisierung. Hanns Heinz Ewers und die Moderne*. Bielefeld 2014, S. 115-134, hier S.

606 Vgl. ebd. 117

607 Ebd. 132

608 Hanns Heinz Ewers: *Hanns Heinz Ewers Lesebuch*. Hg. von Wilfried Kugel. Düsseldorf 2013.

auf die nichtjüdische Gesellschaft<sup>609</sup> ist. Alraune hat nach Reichwald Züge der „schöne[n] Jüdin“<sup>610</sup>, die für das Fremde sowie Misogynie steht.

## Der Romanaufbau

*Alraune* ist der zweite Teil der Ewerschen Romantrilogie: Der erste Band der Trilogie *Der Zauberlehrling oder die Teufelsjäger* und damit Ewers erster Roman wurde 1909 veröffentlicht, zwei Jahre später *Alraune. Die Geschichte eines lebenden Wesens* (1911).<sup>611</sup> *Vampir. Ein verwilderter Roman in Fetzen und Farben* aus dem Jahr 1920 schließt die Frank-Braun-Trilogie ab.<sup>612</sup> Die Romane weisen intertextuelle Bezüge auf und sind Gmachl zufolge als Einheit zu verstehen.<sup>613</sup> In allen dreien ist Frank Braun die Hauptfigur und sie lassen sich in eine chronologische Reihenfolge bringen: „Die ALRAUNE umschließt zeitlich den ZAUBERLEHRLING und bald wird im VAMPIR auf den Selbstmord des Geheimrates ten Brinken verwiesen [...]“. <sup>614</sup> *Alraune*, das Mittelstück der Trilogie, besteht aus 16 Kapiteln, die sich in drei Blöcke à fünf, sechs und wieder fünf Kapitel unterteilen. Dem Roman vorangestellt ist ein Auftakt (Seite 5-8), geschlossen wird er durch einen Ausklang (Seite 457-460). Zudem weist der Roman in Anlehnung an die „musikalische[ ] Kompositionslehre“<sup>615</sup> jeweils ein Intermezzo zwischen dem fünften und sechsten Kapitel sowie zwischen dem elften und zwölften auf.<sup>616</sup> Gmachl bringt die Kapitalanordnung in Zahlenform:

In der Reihenfolge dargestellt, ergibt sich eine klar symmetrische Komposition: Auftakt – Kapitel 1-5 – Intermezzo – Kapitel 6-10 – Intermezzo – Kapitel 11-16 – Ausklang. In Zahlenform gebracht ergibt sich das Bauschema des Romans: 1 – 5 – 1 – 6 – 1 – 5 – 1.<sup>617</sup>

Im Inhaltsverzeichnis hat jedes Kapitel eine kurze Beschreibung, um dem Leser eine Übersicht über die Handlung zu geben. Kapitel eins bis fünf fassen die Zeugung Alraunes zusammen:

Erstes Kapitel,  
das zeigt, wie das Haus war, in dem der Gedanke *Alraune* in die Welt sprang  
Zweites Kapitel,

---

609 Anika Reichwald: Das Phantasma der Assimilation. Interpretationen des „Jüdischen“ in der deutschen Phantastik 1890-1930. Göttingen 2017, S. 159.

610 Reichwald: Das Phantasma der Assimilation, S. 166

611 Vgl. Gmachl: Frank Braun-Romane, S.61

612 Vgl. ebd.

613 Vgl. ebd., S. 62

614 Ebd.

615 Freund: Triviale Phantastik, S. 179

616 Gmachl hat den Auftakt, Ausklang und die Intermezzi genauer analysiert. (Vgl. Gmachl: Frank Braun-Romane, S. 224ff.)

617 Ebd., S. 222-223

das erzählt, wie es geschah, dass man *Alraune* erdachte  
 Drittes Kapitel,  
 das zu wissen tut, wie Frank Braun den Geheimrat überredete, *Alraune* zu schaffen  
 Viertes Kapitel,  
 das Kunde gibt, wie sie *Abraunens* Mutter fanden  
 Fünftes Kapitel,  
 das vermeldet, wen sie zu ihrem Vater wählten, und wie der Tod Pate stand, als *Alraune* zum Leben kam. (462-463)

Die Kapitel sechs bis elf berichten vom Heranwachsen Alraunes bis zum Tod ihres Schöpfers, dem Geheimrat ten Brinken. Im zwölften Kapitel kehrt Frank Braun „irgendwoher von einer seiner planlosen Reisen, aus Kaschmir oder vom bolivianischen Chaco“ (335) zurück und trifft Alraune wieder. Im 16. Kapitel stirbt Alraune. Der Roman endet mit ihrem Tod und der Nachricht, dass Frank Braun zu seiner Mutter zurückkehren wird. Der Plan, eine Alraune zu zeigen, und ihr Tod sind also Anfangs- und Schlusspunkte des Romans. Sie ist damit als die Hauptfigur markiert.

### **Auftakt, Ausklang und Intermezzi**

Ungewöhnlich sind Auftakt, Ausklang und Intermezzi, weil sie eine zweite Erzählinstanz in der Ich-Perspektive einführen, welche die Handlung vorwegnimmt und kommentiert. Das Buch ist der Sünde gewidmet, nicht ihrem „blonde[n] Schwesterchen“ (7), der Tugend. Diese Widmung spricht die Erzählinstanz explizit im Auftakt: „Dir aber schrieb ich es, du wilde, sündige Schwester meiner heißen Nächte.“ (7) In diesen Zwischenkapiteln gibt es keine Handlung, sondern nur eine Stimme. Im Auftakt spricht die Erzählinstanz eben „eine liebe Freundin“ (5) an. Sie berichtet davon, dass „seltsame Wesen“ (5) wie Alraune „aus der verruchten Lust absurder Gedanken entsprangen“ (ebd.). Alraune ist also nichts, das schon existiert, wie eine Wurzel, die aus der Erde gezogen wird. Sie ist das Resultat einer gedanklichen und amoralischen Kreation „*wider alle Natur*“ (6) und ein Wesen, in dem sich männliches Schöpfungsbegehren und männliche Chuzpe spiegelt. Das Leben Alraunes wird im Auftakt, der die Funktion eines Vorspanns hat, zusammengefasst:

Seine Exzellenz Jakob ten Brinken, Dr. med., Ord. Professor und Wirkl. Geh. Rat, schuf das seltsame Mädchen, schuf es – – *wider alle Natur*. Er schuf es, ganz allein, wenn auch der Gedanke einem andern gehörte. Und dieses Wesen, das sie taufen liessen und Alraune nannten, wuchs heran und lebte wie ein Menschenkind. Was es anfasste, das ward zu Gold, wo es hinblickte, da lachten die wilden Sinne. (6)

Die Anziehungskraft der Sünde ist beschrieben. Sie atmet in der Nacht, „speit ihren Pesthauch weit hinaus über alle Lande“ (7). Das angesprochene Du, prophezeit die Erzählinstanz, sucht eben diesen „heissen Hauch“ (7) und in der Nacht „fallen die bürgerlichen Schleier aller sanften Tage“ (ebd.). Himmel und Hölle scheinen dann keine Rolle mehr zu spielen, Qual und Lust vereinigen sich:

Da reckt sich, Schwester, deine wilde Seele, aller Schanden froh, voll aller Gifte. Und aus Qualen und Blut, und aus Küssen und Lüsten jauchzt sie hinaus – schreit sie hinab – durch alle Himmel und Höllen – (8)

Der Auftakt nimmt das Ende des Romans vorweg: Alraune ist eine blasphemische Schöpfung, die aber letztlich „im Sturze den hochmütigen Narren [begräbt], der es dachte –“ (6)

Das zweite Intermezzo leitet nach dem Tod ten Brinkens im elften Kapitel das zwölfte Kapitel ein, in welchem die Affäre von Frank Braun und Alraune erzählt wird. In diesem Einschub ist die Sünde von einer schlafenden Frau repräsentiert. Tagsüber schlummert sie, aber „zur Nachtzeit“ (331) entbrennt „der grausame Kampf aller Leidenschaften“ (ebd.) Der Ich-Erzähler betrachtet die Sünde nur im Spiegel, denn wenn sie geweckt wird, wird sie gefährlich und vernichtet denjenigen, der ihr zu nahe gekommen ist:

Im Spiegel nur – nur im Spiegel. Mit meiner Lippen leisem Hauch und mit kosen Blicken. Denn ich weiss: wenn sie heisse Sünde erwacht, werden zu mächtigen Hauern die kleinen Milchopale und zu feurigen Vipern deine Goldlocken. Da reissen die Tigerin Klauen mein Fleisch, schlagen die scharfen Zähne grause Blutwunden. (332)

Die Erzählinstanz fürchtet sich vor der erwachten Sünde und dem Kontrollverlust, der damit einhergeht. Die Blitze aus ihren Augen treffen dann direkt in ihr Herz und treiben sie in den Wahnsinn. Im Ausklang wird dann deutlich, dass es sich bei den beiden Schwestern, die in allen Zwischenkapitel erwähnt sind, um dieselbe Figur handelt. Am Tag und schlafend ist die Sünde süß und harmlos, erwacht aber in der Nacht:

Eine andere warst du, blonde Freundin, wenn die Sonne lachte durch meiner Gärten Pracht – holdes Schwesterlein, meiner traumstillen Tage. Und eine ganz andere, blonde Freundin, wenn sie sank im Meere, wenn die grause Finsternis leise kroch aus den Büschen – wilde, sündige Schwester meiner heissen Nächte. (459)

Die Elemente Auftakt, Intermezzi und Ausklang rahmen und gliedern den Roman und führen eine zweite Ebene ein, die sich durch ihren Stil vom Roman distinguert. Dieser Stil kann sich durch rhythmisch-klangliche Wortkonstellationen und Satzstellungen („Deine

Augen sind blau und sind gut und wissen nichts von den Sünden.“ (7)) als lyrisch bezeichnet werden.<sup>618</sup> Wiederholungen von Wörtern und Auslassungen von Konjunktionen lassen Auftakt, Intermezzi und Ausklang wie ein Gebet wirken, das von der Erzählinstanz wie in Trance gesprochen wird:

Gut ist das Gesetz, gut alle strenge Norm. Gut ist der Gott, der sie schuf und gut der Mensch, der sie wohl achtet. Der aber ist des Satans Kind, der mit frecher Hand hineingreift in der ewigen Gesetze eherne Fugen. (459)

Wie der Haupttext rufen auch die Zwischenkapitel mythologische und religiöse Motive auf. Im Auftakt sind das vor allem christlich-teuflische wie der „grosse Gott“ (5), „Satan“ (6), „das Böse“ (ebd.) und „gewaltiger Herr“ (ebd.) sowie „Schlange“ (7) und Basilik (171).<sup>619</sup> Auch damit markiert sich der Text als Literatur, die den mythologischen Diskurs reflektiert.

### **Frank Braun alias Hanns Heinz Ewers?**

In diesem Unterpunkt möchte ich die Erzählinstanz von Auftakt, Intermezzi und Ausklang auf Parallelen zu Frank Braun und zu Ewers prüfen. Die Geschichte von Alraune – also der Roman selbst – ist erzählenswert und muss tradiert werden, betont die Erzählinstanz, obwohl über diesen Erinnerungs- und Schreibprozess „längst vergessene Narben“ (460) aufgerissen werden. „Nimm, Schwester, dies Buch“ (460), fordert sie. Auf dieser Erzählebene wird also reflektiert, dass das erzählte Leben Alraunes – eben der Roman – eine Archivierung des Mythos ist.

Im Ausklang ist ein Hinweis gegeben, dass es sich bei der Erzählinstanz des Romans um die Erzählinstanz der Zwischenkapitel handelt. Und wiederum um Frank Braun. Dort steht: Das Schwesterlein nimmt es entgegen „von einem, [...], der neben dem Leben herlief –“ (460). Das aber ist Frank Braun, wie im Auftakt geschrieben ist, der Alraune erdachte und vernichtete: „Einer schlug es tot, der war es, der es einst dachte: Frank Braun, der neben dem Leben herlief.“ (6-7) Und der Ich-Erzähler der Zwischenkapitel ist im Besitz des „schweren Lederbande[s] des Herrn Jakob ten Brinken“ (174). Darin ist das gesamte Leben der Hauptfigur und das ihrer Eltern vermerkt. So heißt es im fünften Kapitel des Haupttextes:

Die ersten Seiten waren frei; der Professor hatte sich selbst vorbehalten, hierhin die Vorgeschichte zu schreiben. So begann ein Abschnitt von Dr. Peter-

---

618 Zum selben Schluss kommt auch Brandenburg, dass Auftakt, Intermezzi und Ausklang „lyrische Variationen der Haupthandlung“ sind. (Brandenburg: Hanns Heinz Ewers, S. 170)

619 Der Hund der Familie Gontram heißt Cyklop.



sens Hand, der die kurze und einfache Lebensgeschichte der Mutter und des Wesens enthielt, für dessen Leben dies Buch bestimmt war. (147)

Die Erzählinstanz liest das Geschriebene also noch einmal („wenn ich aufsah von den Blättern des Lederbandes“ (459)). Der Lederband, den die Erzählinstanz hat, wird also zur Vorlage für *Alraune*. Das Geschehen im Roman beruht – so berichtet im Ausklang – auf der „Ereignisse letzte[n] Erkenntnis, früher Erinnerungen ureigenstes Geschehen“ (460). Und dessen Autor ist eben Hanns Heinz Ewers. Gmachl hält zu den Frank-Braun-Romanen auch fest: Frank Braun kann nach Gmachl als das Alter Ego von Hanns Heinz Ewers bewertet werden.<sup>620</sup> Die Frank-Braun-Trilogie ist an vielen Stellen autobiographisch:<sup>621</sup> „Der Autor und sein ‚Serienheld‘ sind sehr komplex miteinander verknüpft.“<sup>622</sup> Der Lederband bricht ab, nachdem ten Brinken gestorben ist. Es ist also mutmaßlich Frank Braun, der ihn an sich genommen hat, die Geschichte noch einmal liest und über den Roman von ihrem Tod berichtet, also die noch fehlenden Informationen hinzufügt. Er erzählt damit die *ganze* Geschichte. Die Erzählinstanz der Zwischenkapitel (alias Frank Braun? Alias Ewers selbst?) liest diese Geschichte aber nicht nur, sondern gibt sie in Form des Romans weiter „wie einer, der frei ist von allen Leidenschaften –“ (174), also mutmaßlich alt. Zusammengefasst lassen die intratextuellen Bezüge zwischen Haupthandlung und Zwischenkapiteln also so interpretieren: Ten Brinken schreibt das Leben Alraunes nieder. Frank Braun nimmt nach dessen Tod und dem Tod der Ziehtochter den Band an sich. Er liest ihn und vollendet auf dieser Basis die Geschichte Alraunes in Form des Romans. Frank Braun ist damit als Alter Ego und Identifikationsfigur von Ewers markiert. Anders gesagt: Ewers setzte Frank Braun als fiktionalen Autor ein. Er machte ihn an seiner Stelle zum Autor des Romans. Damit zeigt auch *Alraune* die von Gmachl herausgearbeiteten Verflechtungen von Hauptfigur und Autor.

### Aufbau dieses Kapitels

*Alraune* ist aber nicht nur ein enzyklopädisches Werk. Durch die ausführliche Biographie der Hauptfigur – Kindheit, Jugend, Erwachsenenalter und der Liebesaffäre mit Frank Braun – ist der Roman auch ein zeitgenössisches Frauenportrait. Aus dem Leben Alraunes und den Implikationen des Mythos, die den Kapitel ihre Überschriften geben, ergibt sich für dieses fünfteilige Kapitel meiner Dissertation folgende Struktur: In „1.1 Diskurs Medizin: Alraune wird durch künstliche Befruchtung erschaffen“ zeige ich, dass Ewers die Zeu-

---

620 Vgl. Gmachl: Frank Braun-Romane, S. 9

621 Vgl. ebd.

622 Ebd.

gung von Alraune insofern in die Moderne transferierte, als dass seine Hauptfigur nicht mehr aus der Erde gezogen, sondern durch künstliche Befruchtung kreiert wird. In „1.2 Diskurs Pädagogik: Alraune wächst heran“ wird Alraunes Kindheit rekapituliert. Das dritte Kapitel „1.3 Diskurs Ökonomie: Alraune bringt Glück und Unglück“ beleuchtet, wie im Roman die Ambiguität von Alraunen reflektiert wird, die ihre Besitzer reich machen, aber auch ins Unglück stürzen. Das Spiel mit den Optionen, ob die Handlung auf Alraune oder den Zufall zurückzuführen ist, und damit das Spannungsfeld aus Säkularisierung und Mythos analysiere ich in „1.4 Diskurs Aberglaube: Phantastik vs. Zufall“. Kapitel „1.5 Diskurs Psychologie: Alraune fördert Unbewusstes zutage“ untersucht die psychologischen Implikationen im Roman und wie über Alraune sublimierte Sexualität sichtbar wird und für Konflikte sorgt. Längere Unterkapitel gliedere ich aus Gründen der Lesbarkeit durch Zwischenüberschriften.

### **1.1 Diskurs Medizin: Alraune wird durch künstliche Befruchtung erschaffen**

Der Roman spielt vor dem geistesgeschichtlichen Hintergrund der wilhelminischen Epoche am *Fin de Siècle*, der „Blütezeit des Bürgertums“<sup>623</sup>. Die Handlung des Romans setzt etwa zwei Jahre vor der Zeugung Alraunes ein. Sie wird mit einem Einblick in eine bürgerliche Familie eröffnet, dem „weisse[n] Haus, in dem Alraune ten Brinken wurde“ (9). Dort wird die Hauptfigur zwar nicht geboren, aber der Gedanke in die Welt gesetzt, der sie erschafft. Zwar gibt es mit der Fürstin Wolkonski und dem Grafen Geroldingen auch adlige Figuren. Doch das Milieu, in dem Alraune leben wird, ist das des Großbürgertums, das durch Bildung und Fleiß zu Wohlstand gekommen ist und den Umgang mit dem Adel pflegt – repräsentiert eben vor allem durch die Fürstin. Diese Vermischung der Stände wird insbesondere im zehnten Kapitel deutlich, in dem auf einem Fastnachtsball auf dem Gut des Professors ten Brinken Richter, Professoren, Industrielle, Offiziere, aber auch die Fürstin und ihre Tochter Olga sowie weitere Adlige gemeinsam feiern.

Die Hoheiten waren da, und um sie herum, was immer nur Uniform hatte in der Stadt, oder bunte Korpsbänder und Mützen. Dazu die Professorenkreise und die vom Gericht, von der Regierung und der Stadtverwaltung, endlich die reichen Leute, Kommerzienräte und Grossindustrielle. (279)

Dass die gesellschaftliche Oberschicht untereinander vernetzt ist und sich gegenseitig die Pfründe sichert, wird in der nachfolgenden Textanalyse eine Rolle spielen.

---

623 Sennewald: Phantastik und Jugendstil, S. 10

Doch zurück zum ersten Kapitel des Romans: Die Villa der Gontrams ist in der realen Realität verortet, weil der Rhein als Referenzpunkt angegeben ist. Düsseldorf, Ewers Geburtsstadt, mag hier Vorbild gewesen sein für den Schauplatz des Geschehens. Im 15. Kapitel wird ein weiterer Hinweis gegeben, wo im Deutschen Reich das Geschehen spielt: In Düsseldorf gibt es bis heute eine „Coblenzer Strasse“ (410).<sup>624</sup> Zwar liegt das Haus der Gontrams in der Villenstraße, doch es zeigt deutliche Zeichen von Verfall: Stuck fällt von der Fassade, es gibt keine Klingel und eine „schmutzige, nie gewaschene Holzterasse“ (9) führt hinauf. Der Garten ist ungepflegt und Gäste werden nicht begrüßt. Dort wohnt der Justizrat Sebastian Gontram mit seiner Familie. Seine Frau ist als „dürr[ ]“ (15) beschrieben, ihr „Leib ein Gerippe [...], deren Kopf grinste wie ein Totenschädel“ (ebd.). Sie raucht billige Zigaretten und leidet an Schwindsucht. Gegen den Kinderlärm trägt sie Ohrstöpsel. Der Arzt hat ihr noch sechs Monate zum Leben gegeben. Der Rechtsanwalt Manasse, ein Freund des Hauses, ermahnt sie, nicht so viel zu rauchen. Doch Frau Gontram reagiert empört auf den Vorschlag und offenbart damit ihr Schicksal als bürgerliche Frau. Ohne Zigaretten – also Drogen – kann Frau Gontram ihr Leben nicht aushalten:

Sie sah ihn gross an, zog die blauen, dünnen Lippen hoch über die Zähne. „Wat? Wat, Manasse? Nich mehr rauche? Nu halten Se aber freundlichst die Luft an! Wat soll ich denn sonst tun? Kinder kriegen – alle Jahr eins – Haushalt führen mit all die Bäljer – dabei de Jaloppierende – – un nich mal rauche dürfe?“ (14)

Fruchtbarkeit und Mutterschaft sind damit als zehrende Bürde dekonstruiert. Ihr Mann ist nicht viel besser: „Unordentlich war er, schlampig und ungewaschen, stets mit Tintenflecken auf den Fingern.“ (17) Er ist faul und arbeitsscheu: „Er war ein schlechter Jurist und war sehr gegen jede Arbeit.“ (18) Am Beispiel der Familie Gontram spiegelt der Roman überdeutlich den *Décadence*-Diskurs der Zeit.<sup>625</sup> Hinter den Fassaden des bürgerlichen Hauses lauern Überforderung, Verwahrlosung, Stress, sublimierte Triebe und Tod. Die scheinbar heile bürgerliche Familie wird dekonstruiert und karikiert.

Die sechs Gontramkinder Frieda, Philipp, Paulche, Emilche, Jösefche und Wölfchen wachsen zwar in einem bürgerlichen Haushalt auf, werden aber als „tausend Affen“ (9) bezeichnet, die durch den Garten toben. Die Erzählinstanz nimmt dabei bereits vorweg, dass alle

624 Weitere konkrete Ortsangaben im Roman sind „Coblenz“ (74), „Neuwied“ (ebd.) und „Berlin“ (82).

625 Vorstellungen von Verfall waren eine stark wiederkehrende Konnotation im *Décadence*-Diskurs der Jahrhundertewende. Damit assoziiert waren „Zweifel, Müdigkeit, Resignation“, „Willensschwäche und Passivität“, aber auch „nervöse[ ] Reizbarkeit“. (Vgl. hierzu: Dieter Kafitz: *Décadence in Deutschland. Studien zu einem versunkenen Diskurs der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts*. Heidelberg 2004, S. 230ff. zitierte Stellen S. 232-233.)

Kinder früh sterben werden. Deshalb empfinden sie einen überschäumenden Lebenshunger:

– Alle die Gontramkinder hatten eine unendliche Gier zum Leben. Sie wussten es nicht – aber sie ahnten es, fühlten es so im Blute, dass sie sterben mussten, jung, frisch, mitten im Blühen. Dass sie nur einen kleinen Teil der Spanne Zeit hatten, die andern Menschen gegeben war. Und sie nahmen diese Zeit dreifach, lärmten und rasten, frassen und tranken sich übersatt am Leben.  
(11)

Sie sind immer schmutzig und schlecht gekleidet. Die Magd versucht vergeblich, die Gontrambuben sauber zu schrubben wie ein Paar Stiefel, aber sie bleiben dreckig. Kontakt zum Vater haben sie durch dessen Erwerbstätigkeit kaum, wenn sie ins Bett gehen, ist der Justizrat noch nicht zu Hause.

Eines der wilden Kinder der Gontrams – „alles lärmte und schrie“ (10) – ist Wölfchen, der als Erwachsener Alraune verfallen und die Begegnung mit ihr nicht überleben wird. Die bürgerliche Welt ist nur scheinbar heil und idyllisch, was erneut deutlich wird, wenn ein unheimliches Es erwähnt ist, das nachts aktiv wird und wie ein Gespenst herumschleicht: „Alles schlief in dem grossen Hause am Rhein. Aber irgend etwas schlurfte langsam herum –“ (33). Eine „grosse Katze“ (9) springt umher. Immer wieder wird auf Energien verwiesen, die sich nicht verdrängen lassen: „Etwas schlich durch das stille Haus. Und wo es hinkam, da brach etwas. Nur ein Nichts fast, eine nur unnennbare Kleinigkeit. Aber wieder und immer wieder.“ (33) Im diesem ersten Kapitel des Romans sitzen Frieda und Olga, die Tochter der Fürstin, zusammen im Garten. Die beiden 14-Jährigen wünschen sich einen Bräutigam oder zumindest einen Liebhaber. Auch hier wird die bürgerliche Frömmigkeit als Scheinheiligkeit dekonstruiert: „Aber sie waren fromm alle beide und beschlossen, noch ein wenig zu warten, vierzehn Tage noch, bis nach der ersten heiligen Kommunion.“ (10) Beide ermahnen sich, „ernst [zu] sein und vernünftig“ (11). Die Erzählinstanz kommentiert ironisch: „Sie kamen sich sehr tugendhaft vor bei diesem Entschluss.“ (10) In der Kirche hoffen sie allerdings, Studenten zu treffen und damit potenzielle Liebhaber. Frieda hat dabei eine besondere Begabung sich Sünden auszudenken, „besonders Gedankensünden erfand sie grossartig“ (24). Die Kinder verstehen das das Schuld-Sühne-Konzept und deuten es deshalb zu einem Spiel um.

## Ein Abend im Hause Gontram

Im zweiten Kapitel wird ein Abend im Hause Gontram geschildert, bei dem auch Geheimrat ten Brinken als Freund der Familie anwesend ist. Er ist es, der gemeinsam mit seinem Neffen Frank Braun Alraune erschaffen wird. Dabei gehört ten Brinken zu den hässlichen Schöpfern, welche, wie Brittnacher in seinem Kapitel „Der künstliche Mensch. Die Revision der Utopie“<sup>626</sup> betont, „Opfer jener unkalkulierbaren Natur [sind], die sie mit ihren Geschöpfen zu überspielen hoffen“<sup>627</sup>:

Geheimrat ten Brinken suchte nach einem Stuhle. Er war ein kleiner Mann. Glattrasiert, dicke Tränensäcke unter den Augen; er war hässlich genug. Wüßtig hingen die Lippen, fleischig die grosse Nase. Tief hing deckend das Lid über dem linken Auge, aber das rechte stand weit offen, schielte lauernd heraus. (35)

Auf seine abstoßende Physiognomie wird im Roman immer wieder verwiesen. Das elfte Kapitel, das vom Selbstmord ten Brinkens erzählt, schließt mit den Worten: „Sehr hässlich sah er aus.“ (330) Ten Brinken ist Medizinprofessor an der Universität. Er hat das Haus an den Justizrat vermietet. Hinter der vermeintlichen Freundschaft verbirgt sich eine Geschäftsbeziehung, wie sein Neffe Frank Braun bemerkt. Ten Brinken hat es an Sebastian Gontram vermietet und „da er sicher kein pünktlicher Zahler ist, so ist es immer gut, wenn man sich von Zeit zu Zeit sehen lässt“ (37). Zudem hofft sein Onkel, dass ihm die Fürstin ein Schloss abkauft.

Neben ten Brinken und Frank Braun sind weitere Gäste in das Haus Gontram eingeladen. Das Tableau dient dazu, die Figuren des Romans einzuführen, welche in der Handlung eine wesentliche Rolle spielen werden: ten Brinken, Frank Braun, die Familie Gontram und der Rechtsanwalt Manasse. Zudem werden Graf Geroldingen und der Jurist Karl Mohnen vorgestellt, die sich als Verehrer Alraunes Jahre später duellieren werden. Die Fürstin ist ebenfalls anwesend. Sie wird in einer Ehestreitigkeit durch den Justizrat vertreten. Dabei streiten sich Vater und Mutter um die Prinzessin Olga, die einmal viele Millionen erben wird.

Frank Braun, noch keine 20 Jahre alt, ist als Rebell charakterisiert, der nicht ernsthaft Jura studiert – Parallelen zur Biographie des Autors klingen an – und, wie ihm sein Onkel vorwirft, keine andere Beschäftigung hat „als raufen und saufen, fechten, reiten, lieben und dumme Streiche machen!“ (36) Frank Braun gibt zurück, dass er an der Universität „jeden

---

626 Brittnacher: Ästhetik des Horrors, S. 267-314

627 Ebd., S. 274

einzelnen, unglaublich albern und langweilig und dumm“ (36) findet. Er deutet zudem an, dass sein Onkel schon mehrmals das Gesetz gebrochen hat:

„[...] Längst hast du alles, was du willst, alles, was ein Mensch haben kann in den normalen Grenzen des Bürgertums. Da willst du hinaus. Der Bach langweilt sich in seinem alten Bett, tritt hier und da frech über die engen Ufer. – Es ist das Blut.“ (41)

Er spielt außerdem darauf an, dass sein Onkel pädophil ist und ein kleines Mädchen sowie seinen „hübsche[n] Gärtnerbursche[n]“ (40) missbraucht hat. Bestätigt werden ten Brinkens Gesetzesbrüche im achten Kapitel, in dem die Erzählinstanz berichtet, dass er ständig Gerichtsprozesse führt. Deren Zahl nimmt im Laufe der Zeit zu, nachdem er seine Klinik aufgegeben hat und als Geschäftsmann und Spekulant sein Geld verdient. Doch ten Brinken muss keine Folgen befürchten, denn die Menschen haben Angst vor ihm, wie sein Nefte weiß: „[...] vor deiner Klugheit und deinem Gelde, vor deiner Macht und deiner Energie. – [...]“.“ (40)

Mit diesem Wissen erpresst Frank Braun seinen Onkel, in den Briefen an seine Mutter nur noch positiv über ihn zu berichten. Frank Braun ist zwar eine der männlichen Hauptfiguren, aber nicht als strahlender Held des Romans gekennzeichnet. Er ist vielmehr ein ambiguer Charakter, der durchaus auch auf seinen eigenen Vorteil bedacht ist und kein Interesse daran zeigt, das Ideal des treusorgenden und bürgerlichen, monogam lebenden Ehemannes zu erfüllen. Er hat lockere voreheliche Verhältnisse. Dass ten Brinken „wie ein kleiner König, so viele Dinge ungestraft tun“ (40) tun kann, ärgert ihn nicht. Er zeigt sich sogar ein wenig beeindruckt. Beide unterhalten sich an dem Abend im Hause Gontram darüber, wer die Olga und Frieda entjungfern darf. Auch im zweiten Kapitel kommentiert die Erzählinstanz, die Verlogenheit der Bourgeoisie und ihrer Rituale. Bei einer Abendgesellschaft hebt Dr. Mohnen sein Glas auf die „weissgekleideten Jungfräulein“ (55), die Töchter der Familie Gontram und der Fürstin. Er wünscht sich, dass sie es ewig bleiben. Die Erzählinstanz aber hält fest:

Er log; er wünschte es gar nicht. Keiner wünschte es und die zwei jungen Dämchen am allerwenigsten. Aber sie klatschten doch mit den anderen, gingen zu ihm, knixten und bedankten sich. (56)

Ebenso verhält es sich, als ten Brinken die Fürstin unterhalten soll. Als sie auf die beiden zukommt, entschwindet Frank Braun schnell unter dem Vorwand, sich eine Zigarette zu holen: „Und mein Onkel freut sich schon die ganze Zeit darauf, Ihnen seine Komplimente machen zu dürfen.“ (42) Die Erzählinstanz stellt dies aber gleich richtig, dass der Ge-

heimrat lieber die Tochter Olga auf dem Schoss hätte. Frieda und Olga wiederum hören Graf Geroldingen zu, aber nicht, weil er etwas Interessantes erzählt, sondern „weil er so ein hübscher kleiner Leutnant war“. (45) So werden über Figurenrede und Erzählinstanz die wahren Motive aufgedeckt, welche die Charaktere antreiben und eben diese Scheinheiligkeit ironisch kommentiert. Die bürgerliche Fassade wird damit ständig aufgebrochen.

Der Diskurs zu künstlicher Befruchtung von Menschen, der die Zeugung der Alraune einleitet, wird über die Fürstin Wolkonski eröffnet. Sie unterhält sich darüber mit dem Geheimrat, der als Universitätsprofessor Experimente mit Tieren durchführt:

Aber der Fürstin waren die Frösche und Affen interessanter als die Rosen und Kamelien. Und so erzählte er von seinen Versuchen der Uebertragung von Keimzellen und der künstlichen Befruchtung. Sagte ihr, dass er gerade ein hübsches Fröschlein da habe mit zwei Kopfen und ein anderes mit vierzehn Augen auf dem Rücken. [...] Sprach ihr dann von seinen Affenversuchen, erzählte, dass er zwei junge Meerkatzen habe, deren jungfräuliche Mutter, die sie nun säugte, nie einen männlichen Affen sah – (46)

Die Fürstin „lauschte ihm hochrot, aufgeregt, zitternd fast“ (47) – der Voyeurismus der Ewers'schen Figuren geht im Roman immer wieder mit sexueller Erregung einher. Als sich das Gespräch um die Frage dreht, ob solche Experimente auch mit Menschen durchgeführt werden können, fällt eine Alraune von der Wand: „– Krach! Da fiel etwas von der Wand herunter, fiel Söfchen, dem Stubenmädchen, grad auf den Kopf.“ (49)

Ganz oben aber hatte das Ding gehangen, das nun heruntergesprungen war; man sah gut den breiten Riss in der Tapete, wo es den Nagel weggezerrt hatte aus dem zermürbten Mörtel. Es war ein braunes staubiges Ding aus steinhartem Wurzelholz; wie ein uraltes, verrunzeltes Männlein sah es aus. (50)

Die Alraune hing zwischen anderen Reliquien aus verschiedenen Kulturen, einem Kruzifix und einem buddhistischen Rosenkranz aus Jade. Zudem hängt dort noch eine Urkunde „irgendeines alten Gontram“ (50), sodass klar wird, dass die Alraune dort schon sehr lange ist. Sie stammt noch aus dem Mittelalter und befindet sich seit Jahrhunderten im Familienbesitz, wie der Justizrat bemerkt.

Das Herunterspringen der Alraune ist das erste Ereignis des Romans, das sowohl als Zufalls gelesen werden kann oder eben als Wunderbares, das auf den Alraunenmythos zurückgeht. Anders gesagt: Bewertet man die Ereignisse als phantastisch, dann wird Frank Braun die Idee, eine Alraune zu kreieren, von einer unheimlichen Kraft wortwörtlich in den Schoß geworfen. Frau Gontram scheint den Tod ihres Sohnes durch Alraune bereits vor-

wegzunehmen, wenn sie anmerkt, dass das „steinharte[ ] Wurzelholz“ (50) Wölfchen den Kopf zerschlagen hätte. Oder aber das Herabfallen der Alraune ist nur den Naturgesetzen zuzuschreiben. Eben diese beiden Deutungsoptionen werde ich im Kapitel „1.4 Diskurs Aberglaube: Phantastik vs. Zufall“ noch genauer erläutern.

Nachdem die Alraune von der Wand gefallen ist, erzählt der Rechtsanwalt Manasse den Alraunenmythos, wobei er die Ambiguität „der alte[n] Sage“ (51), also ihre Funktion als Glücks- und Todesbringer, betont. Dabei referiert er, dass die Sage auf die Mandragora zurückgeht und dass die Pflanze als Narkotikum und Aphrodisiakum genutzt wurde. Auch das Geschlechtermodell wird erläutert, das seit der Antike besteht. Zudem unterscheidet Manasse kundig zwischen der Pflanze und dem Mythos, der im Mittelalter seinen Ursprung hat:

[...] Im frühen Mittelalter, im Anschluss an die Kreuzzüge, entwickelte sich dann die deutsche Alraunsage. Der Verbrecher, splitternackt am Kreuzwege gehenkt, verliert in dem Augenblicke, in dem das Genick bricht, seinen letzten Samen. Dieser Samen fällt zur Erde und befruchtet sie: aus ihm entsteht das Alräunchen, ein Männlein oder Weiblein. Nachts zog man aus, es zu graben; wenn es zwölf Uhr schlug, musste man die Schaufel unter dem Galgen einsetzen. Aber man tat wohl, sich die Ohren fest zu verstopfen, mit Watte und gutem Wachs, denn wenn man das Männlein ausriss, schrie es so entsetzlich, dass man niederfiel vor Schreck – noch Shakespeare erzählt das. Dann trug man das Wurzelwesen nach Hause, verwahrte es wohl, brachte ihm von jeder Mahlzeit ein wenig zu essen und wusch es in Wein am Sabbathtage. Es brachte Glück in Prozessen und im Kriege, war ein Amulett gegen Hexerei und zog viel Geld in Haus. Machte auch liebenswert den, der es hatte, war gut zum Wahrsagen und brachte den Frauen Liebeszauber, dazu Fruchtbarkeit und leichte Niederkünfte. Aber bei alldem schuf es doch Leid und Qualen, wo immer es war. Die übrigen Hausbewohner wurden verfolgt vom Unglück, und es trieb seinen Besitzer zu Geiz, Unzucht und allen Verbrechen. Liess ihn schliesslich zugrunde gehen und zur Hölle fahren. [...].‘ (52-53)

Am Schluss seiner Rede geht Manasse noch auf den historischen Handel mit den Alraunen ein und erzählt Anekdoten. Wallenstein und der englische König Heinrich der Achte sollen immer eine Alraune bei sich getragen haben. Damit wird dem Leser Wissen zum Alraunenmythos vermittelt, das weit über das hinausgeht, was für das Verständnis der Handlung notwendig wäre. Der Roman darf damit als Ambition gewertet werden, die Geschichte von den Alraunen im kulturellen Gedächtnis noch fester zu verankern.

### **Die Wurzel verlässt das Haus Gontram**

Der Professor möchte „das Unglücksmännchen“ (57) als Geschenk mitnehmen. Die Alraune, die „seit Jahrhunderten nicht gereinigt“ (55) worden ist, verlässt also das Haus des



Justizrats. Interpretiert man die Ereignisse als phantastisch und nimmt man den Alraunenmythos ernst, trifft die Familie mit den sechs Kindern später der Fluch der Alraune, nachdem der Glücksbringer fort ist. Auch die Schwindsucht der Mutter könnte darauf zurückgehen, dass man die Alraune nicht ordentlich gepflegt hat, auch wenn die Wurzel Kindersegen gebracht hat. Die Mutter und drei fünf Söhne sterben jedoch viele Jahre später, als Alraune schon auf dem Gut ihres Vaters lebt. Noch später im Roman wird auch Wölfchen an einer Lungenentzündung sterben, da er Alraune auf einem Ball nach draußen auf den kalten Balkon folgt. Im Kapitel 14 berichtet Manasse, dass Josef den Tod seines Bruders Wölfchen nicht überwunden hat und ebenfalls gestorben ist. Und auch Frieda wird am Ende sterben, weil sie sich entscheidet, auf Lendenich bei Alraune zu bleiben und darüber wahnsinnig wird. Sie ist besessen von Alraune und folgt ihr in der fatalen Nacht bis aufs Dach des Herrenhauses. Sie stürzt herab und bricht sich das Genick. Hinzu kommt der „finanzielle Zusammenbruch“ (179) des Hauses Gontram. Wie in dem von Manasse referierten Mythos werden die „Hausbewohner [...] verfolgt vom Unglück“ (53), wenn die Alraune leichtfertig verschenkt wird.

### **Die Idee, eine Alraune zu schaffen**

Im dritten Kapitel überredet Frank Braun seinen Onkel, eine Alraune zu kreieren. Beide kehren auf das Gut des Professors nach Lendenich zurück. Dieses liegt auf dem Land, eine halbe Stunde von der Stadt entfernt, in welcher der Justizrat mit seiner Familie wohnt. Im Gepäck haben sie die Alraune. Der Neffe referiert im Haus noch einmal, dass es die Wurzel war, die der Familie Gontram den Wohlstand gebracht hat. Er nimmt den Alraunenmythos also ernst und spricht zu dem Stück Holz wie zu einem lebenden Wesen:

„Sie wussten es gut: du würdest auch Qualen bringen, elende Verzweiflung und am Ende schmachvollen Tod. Sie wussten das gut – und gruben dich doch aus, nahmen dich doch mit; tauschten alles gern ein um Liebe und Gold.“ (62)

Frank Braun markiert die Alraune damit als Tauschobjekt, bei dem die Besitzer ihrer eigenen Gier erliegen. Sie wissen also um das Risiko, das eine Alraune mit sich bringt, aber entscheiden sich für die gefährliche Wurzel, die ein Versprechen auf Reichtum und Erotik gibt.

Bei Kerzenlicht und zusammengeschobenen Sesseln kommt es zu einem konspirativen Männerbündnis, um eine Alraune zu schaffen. Es ist dabei vor allem Frank Braun, der begierig ist, die Grenzen der Moral zu überschreiten:

„Doch, Ohm Jakob, du wirst es tun. Ich weiss, dass du es tun wirst. – Wirst es schon darum tun, weil es kein anderer kann, weil du der einzige Mensch in der Welt bist, der es vollbringen kann. Gewiss, es gibt noch einige andere Gelehrte, die heute dieselben Versuche machen, mit denen du begannst, die ebenso weit sind wie du, vielleicht weiter noch. Aber sie sind normale Menschen, trockene, hölzerne – Männer der Wissenschaft. Sie würden mich auslachen, wenn ich ihnen mit meinen Gedanken käme, würden mich einen Narren schelten. Oder sie würden mich gar zur Türe hinauswerfen, weil ich es wagte, ihnen mit solchen Sachen zu kommen – solchen Gedanken, die sie unsittlich nennen, unmoralisch und verwerflich. Solchen Ideen, die es wagen, dem Schöpfer ins Handwerk zu pfuschen, die aller Natur ein Schnippchen schlagen sollen. Du nicht, Ohm Jakob, du nicht! Du wirst mich nicht auslachen und nicht zur Türe hinauswerfen. Dich wird es reizen, wie es mich reizt: und darum bist du der einzige Mensch, der es kann!“ (63)

Braun ist – darauf hat auch Sennewald hingewiesen – der Ideengeber der Zeugung Alraunes und damit ihr eigentlicher geistiger Vater.<sup>628</sup> Das wird auch im Auftakt deutlich, in dem es heißt, dass es zwar ten Brinken ist, der Alraune schafft, „wenn auch der Gedanke einem anderen gehörte“ (6). Deshalb zerstreut er die Bedenken seines Onkels und manipuliert ihn: „Aber der Student gab nicht nach; seine Stimme klang hell, zuversichtlich, überzeugungsstark in jeder kleinen Silbe.“ (63) Weil Frank Braun um die Wirkung der Alraune weiß, lässt sich sogar davon sprechen, dass er seinen Onkel wissentlich in Gefahr bringt und opfert. Im Kapitel „1.5 Alraune fördert Unbewusstes zutage“ werde ich eben diese Opfer-Hierarchie von Alraune beleuchten, die an einen Horror-Film erinnert. Am Ende muss Frank Braun seiner Schöpfung selbst entgegentreten.

Frank Brauns Bestreben, eine Alraune zu schaffen, ist ambig motiviert. In den Diskussionen mit seinem Onkel geht es weniger darum, ob das Experiment wissenschaftlich gelingt oder nicht. Stattdessen werden in dem konspirativen Gespräch drei Gründe angeführt, weshalb eine Alraune gezeugt werden soll: Das Experiment verstößt gegen den zeitgenössischen Moralkodex und ist blasphemisch, weil der Mensch in die Schöpfung eingreift („dem Schöpfer ins Handwerk zu pfuschen“ (63)) und selbst ein künstliches Wesen erschafft. Frank Braun möchte Gott herausfordern. Dass es Frank Braun ist, der das Experiment forciert, begründet Brandenburg wie folgt:

Das Interesse an der Imitation und Beeinflussung der göttlichen Schöpfung, das sich in den phantastischen Texten vom Anfang des 19. Jahrhunderts<sup>1</sup> ausdrückt, verbindet sich in den Erzählungen Ewers' mit der anschauenden Haltung des Dandys auf seiner Suche nach der ästhetischen Korrespondenz.

---

628 Vgl. Sennewald: Phantastik und Jugendstil, S. 69. Im 13. Kapitel betont Frank Braun auch noch einmal, dass er empfänglich ist für absonderliche Gedanken: „Mein Hirn war immer eine gut gedüngte Pflanzstätte für alle Narrheiten und krausen Phantasien.“ (403)

Das System der ästhetischen Analogie („correspondentia“)<sup>11</sup> als Möglichkeit, ein artifizielles Analogon zur bestehenden Schöpfung zu schaffen, wird mit dem naturwissenschaftlichen Interesse an der Manipulation organischen Lebens verknüpft.<sup>629</sup>

Zweitens werden die Naturgesetzte ausgetrickst, indem das Männerbündnis von Frank Braun und ten Brinken selbst schöpferisch sein wird. Durch Alraune wird der Professor noch einmal Vater, wie Frank Braun betont. Fruchtbarkeit und Alter werden entkoppelt, weil sich ten Brinken durch sein Wissen und seine Macht eine Tochter erschaffen lassen kann: „Stoss an, alter Zauberer,“ rief er [Frank Braun, AK], „stoss an! Es soll ein neuer junger Wein fließen aus deinen alten Schläuchen. Stoss an, Ohm Jakob, es lebe – – – dein Kind!“ (64) Drittens hat der Neffe aber auch den Ehrgeiz, zu beweisen, dass der Alraunenmythos die Wahrheit spricht und die Wurzel tatsächlich Zauberkräfte hat. „Dann werden wir sehen – was Wahres ist an der alten Geschichte. Werden hineinschauen können in den tiefsten Bauch der Natur.“ (66) Es soll ein „Zauberwesen“ (66) erschaffen werden, um herauszufinden, „ob es etwas gibt, irgendein Geheimnisvolles, das stärker ist als alle Gesetze, die wir kennen“ (ebd.). Eben das scheint die Hauptmotivation von Frank Braun zu sein, der sich selbst als „Phantast“ (62) bezeichnet. Er hat „bizarre[ ] Träume“ (377) und ist voller „himmelsstürmender Phantasien“ (ebd.). Alraune wird zu der Frucht, die er pflückt und ten Brinken zu dem Gärtner, der den „Blütenbaum“ (378) pflegt, aber später selbst sterben muss.

„Du sollst ein Alraunwesen schaffen, Ohm Jakob, sollst diese alte Sage zur Wahrheit machen. Was tut’s, ob es Aberglauben ist, mittelalterlicher Gespensterwahn, mystischer Schnickschnack aus uralter Zeit? Du, du machst die alte Lüge zur Wahrheit. Du schaffst sie: sie steht da, klar im Lichte der Tage, greifbar vor aller Welt – – kein dummster [sic] Professor wird sie leugnen dürfen.“ (64)

Viertens hat das Experiment neben dem Diskurs um die Kreation eines künstlichen Wesens auch eine sozial-hierarchische Implikation. Es markiert die Kluft zwischen der Oberschicht und der Unterschicht. Die Prostituierte soll ihren Körper aus finanzieller Not zur Verfügung stellen. Frank Braun und ten Brinken wollen ihn für 15.000 Mark kaufen, eine Summe, die ihr nach der Geburt ausgezahlt werden soll. Die Bedingungen für die Erschaffung einer Alraune werden aufgegriffen, aber an die Moderne adaptiert. Frank Braun weist darauf hin, dass „der Gefängnishof und unsere Guillotine“ (64) den Galgen und Kreuzweg ersetzt haben. Als „Erde“ (65) soll die „schamloseste [...] frechste [...] Metze“ (ebd.) ausgewählt werden.

---

629 Brandenburg: Hanns Heinz Ewers, S. 38

## Künstliche Befruchtung am *Fin de Siècle*

Bevor ich mich der Analyse der Textabschnitte zuwende, welche die Geburt von Alraune thematisieren und vorbereiten, wird ein kurzer Überblick gegeben, wie weit fortgeschritten die künstliche Befruchtung am *Fin de Siècle* war. Mit der Wahl des Sujets der künstlichen Befruchtung betrieb der Roman nämlich keine „Science Fiction“<sup>630</sup>, wie Hambel meint. Um die Jahrhundertwende hatte das Thema der künstlichen Befruchtung in der Gynäkologie schon breite Resonanz gefunden, wie Christine Schreiber konstatiert:

Zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts erwachte das wissenschaftliche und öffentliche Interesse an der künstlichen Befruchtung neu, Embryologen, Juristen, Gynäkologen, Sexualwissenschaftler und Journalisten diskutierten lebhaft darüber.<sup>631</sup>

Dabei ging es nicht um die Befruchtung in einer Petrischale, stattdessen führte der Arzt das Sperma des Ehemannes in die Frau ein (künstliche Insemination).<sup>632</sup> Durchgeführt wurde diese Insemination bei Menschen vermutlich 1776 das erste Mal von dem britischen Chirurgen John Hunter.<sup>633</sup> Im 19. Jahrhundert fand sie zudem bei Tieren häufig Anwendung.<sup>634</sup> Versuche an Frauen hatten in den 1870er- und 1880er-Jahren<sup>635</sup> Konjunktur und wurden in der Gynäkologie durchgeführt.<sup>636</sup> Zwar war die Nachfrage da, aber die künstliche Befruchtung rief auch Fragen nach an der gesunden und moralischen Entwicklung der auf diese Weise gezeugten Kinder hervor.<sup>637</sup>

Auf solche neuen wissenschaftlichen und chirurgischen Methoden, Menschen zu zeugen, reagierte auch die Phantastik. In der modernen Welt, hält Brittnacher fest, treten neue Figuren auf und „das motivische Instrumentarium [muß] aufgefrischt und auf den jüngsten Stand gebracht werden“<sup>638</sup>. Erweitert wird es um den „besessene[n] Wissenschaftler“<sup>639</sup>, „Kittel und Skalpelle“<sup>640</sup> und den „räsonierende[n] Wissenschaftler“<sup>641</sup>. Dass neue Forschungsmethoden umstritten waren, wird im Roman thematisiert, zum Beispiel, als der

---

630 Hambel: Verwendung und Bedeutung der Alraune, S. 209

631 Christine Schreiber: Natürlich künstliche Befruchtung? Eine Geschichte der In-vitro-Fertilisation von 1878 bis 1950. Göttingen 2007, S. 119.

632 Vgl. Schreiber: Natürlich künstliche Befruchtung?, S. 102, 119

633 Vgl. ebd., S. 92

634 Vgl. ebd.

635 Vgl. ebd., S. 102-103

636 Vgl. ebd. 102

637 Vgl. ebd., S. 113

638 Brittnacher: Ästhetik des Horrors, S. 269

639 Ebd.

640 Ebd.

641 Ebd.

Assistenzarzt Dr. Petersen Frank Braun und seinem Onkel im Hause Gontram die Reaktionen auf seine Experimente an lebenden Tieren erläutert:

„[...] Sie wissen ja, wie vorsichtig man sein muss, wie wir Aerzte immer wieder von einem törichtten Laienpublikum angegriffen werden, wegen so vieler, doch so absolut notwendiger Versuche. Da ist die Vivisektion – Gott, die Leute werden ja krank, wenn sie nur das Wort hören. Alle unsere Experimente mit Krankheitserregern, Impfungen und so weiter, sind der Laienpresse schon ein Dorn im Auge, obwohl wir doch fast nur mit Tieren arbeiten. [...]“ (92-93)

### **Die Versuchspersonen werden gefunden**

Erst zwei Jahre nach dem Abend im Hause Gontram wird die Handlung fortgeführt. Frank Braun, informiert die Erzählinstanz, hat inzwischen seine Prüfungen abgelegt und arbeitet in Lothringen als Rechtsreferendar. Vernünftig ist er aber nicht geworden: Er macht Schulden und hat Geldsorgen. Weil er sich duelliert hat, saß er zudem zwei Monate im Gefängnis. Auch hier zeigt sich, dass Frank Braun nicht strahlender Held des Romans ist, sondern ein Charakter mit ‚Lasten‘: „Und saufen konnte er und fluchen, so gut wie einer hier oben.“ (78) Als Rechtsreferendar ist er zwar bei Frauen beliebt, aber weniger bei seinen Vorgesetzten. Mit seinem Onkel ten Brinken hat er sich eigentlich zerstritten, denn dieser hat ihm wegen einer „jämmerliche[n] Kleinlichkeit“ (81) verboten, noch einmal in sein Haus zu kommen. Denn kurz nach der Abendgesellschaft bei den Gontrams hatte Frank Braun fünf andere Studenten eingeladen, um im Haus des Onkels zu feiern. Dabei ging es sehr lustig und wild zu. Sie haben zudem die Früchte angebissen, die ten Brinken im eigenen Garten gezüchtet hat. Darüber war ten Brinken sehr erbost, sein Neffe empfindet dies als Banalität.

Die Beziehung zwischen Onkel und Neffe ist also belastet. Aus Langweile öffnet Frank Braun den Brief dennoch, den er von ten Brinken erhalten hat. Darin steht, dass der Plan, eine Alraune zu schaffen, auf fruchtbaren Boden gefallen ist:

Der Onkel teilte ihm mit, dass er, nach reiflicher Ueberlegung, gewillt sei, der Anregung, die er, sein Neffe, ihm damals gegeben, Folge zu leisten. Er habe nun auch schon einen geeigneten Vaterkandidaten: die Revision des Raubmörders Noerrissen sei zurückgewiesen und es sei nicht anzunehmen, dass das Begnadigungsgesuch mehr Erfolg habe. (81)

Der Vater Alraunes wurde also schon gefunden. In Abwandlung zum Grimm’schen Mythos soll dieser aber nicht gehängt, sondern geköpft werden. Frank Braun reist noch am selben Tag nach Berlin, um den Plan durchzuführen. Dort trifft er zunächst Dr. Petersen, den Assistenzarzt von ten Brinken. Er ist der komplette Gegenentwurf zu Frank Braun,

unterwürfig, fleißig, bescheiden und völlig durchschnittlich. Er ist ein braver Handlanger ten Brinkens: „Ein tüchtiger Arbeiter, gescheit genug, um alles zu begreifen und alles zu leisten, was man von ihm verlangte [...].“ (91) Gleichzeitig, denkt sich Frank Braun, ist er aber nicht intelligent genug, um das Spiel zu durchschauen, „das sein Herr spielte“ (91). Damit ist Dr. Petersen der stereotypisierte Mitläufer, der bald selbst Opfer des Geschehens wird.

Gemeinsam suchen Onkel und Neffe in Berliner Cafés nach einer geeigneten Mutter für Alraune, wobei der Roman auch einen Einblick in die Kaffeehaus-Kultur des *Fin de Siècle* gibt. In einem Tanzsaal finden sie die passende Kandidatin. Dabei ist der Tanz als Analogie zum Geschlechtsakt zu lesen:

Die Dirne tanzte. Frecher wie die anderen schritt sie den schiebenden Walzer, liess sich schneller herumwirbeln von ihrem Tänzer. Nach wenigen Takten schon war sie völlig im Tanze, warf die Hüften heraus, bog sich hin und zurück. Drängte den Leib vor, blieb mit dem Knie in steter Berührung mit ihrem Tänzer. Schamlos, gemein, in brutaler Sinnlichkeit. (106)

Alma Raune ist „nur Geschlecht vom Scheitel zur Sohle“ (130), ganz Natur und „Mutter Erde“ (ebd.), eben die „ewige Metze“ (65), die Frank Braun gesucht hat. Sie ist die Allegorie der Erde, in welcher die Alraune wachsen soll. Frank Braun und ten Brinken machen sie betrunken und erfahren ihre Lebensgeschichte, die von der sozialen Exklusion und der Sanktionierung erwachter weiblicher Sexualität durch kleinbürgerlich-moralische Schranken erzählt. Sie ist 20 Jahre alt, Tochter eines Bäckermeisters und hat sechs Geschwister. Die junge Frau begann nach der Konfirmation eine Affäre mit einem Gesellen ihres Vaters. Es folgten wechselnde Liebschaften. Die Eltern bestraften sie, sodass sie nach Berlin ausriss, um als Dirne Geld zu verdienen.

Ihre prekäre Situation und ihr symbolischer Platz am Rand der Gesellschaft drücken sich auch in ihrer Überspanntheit aus. In einem Moment „lachte [sic, AK] hell auf, schluchzte dann laut. Weinte endlich still vor sich hin, warf sich auf die Seite, schloss die Augen“ (130). Der Anfall kann als Hysterie gelesen werden kann, der damit darauf verweist, dass der weiblichen Sexualität in der patriacharischen Ordnung kein Platz eingeräumt ist, wie Franziska Schößler es beschreibt<sup>642</sup>. Hysterie ist die Reaktion auf die Verbote, „die vor allem die weibliche Sexualität im bürgerlichen Zeitalter regeln, und ist Ausdruck eines massiv unterdrückten Begehrens“<sup>643</sup>. Der Roman reflektiert den zeitgenössischen Hysterie-

---

642 Vgl. Schößler: Gender Studies, S. 40

643 Ebd.

Diskurs. Josef Breuer und Sigmund Freud veröffentlichen 1895 beispielsweise ihre *Studien über Hysterie*.<sup>644</sup> Im Text werden zweimal Frauen bzw. ein Mädchen als hysterisch bezeichnet und damit für unzurechnungsfähig erklärt. Zum einen Alma Raune, damit sie in Obhut von ten Brinken bleibt. Dabei wird sie durch ihre Schwangerschaft noch stärker mental beeinträchtigt, wie der Arzt diagnostiziert:

Der Geheimrat lächelte. ‚Wieso denn? Lassen Sie sich schwatzen, soviel sie mag. Hysteria mendax – wissen Sie, sie ist hysterisch und eine Hysterische hat ja das Recht zu lügen! Kein Mensch wird ihr glauben. Nun gar eine hysterische Schwangere! – [...]‘ (163)

Im elften Kapitel greift ten Brinken nach derselben Strategie und bezeichnet das Kind, das er missbraucht hat, als „hysterischer Fratz“ (309).

Die beiden Männer Frank Braun und ten Brinken erzählen Alma Raune, dass sie zwölftausend Mark verdienen kann, alles, was sie dafür tun muss ist „ein wenig stillhalten“ (117). Sie verführen sie mit dem Aschenputtel-Mythos: Der verurteilte Verbrecher Noerrissen sei „eigentlich ein Prinz“ (117), der seinen besten Freund betrunken umgebracht hat. Weil seine Familie ihn verraten habe, wolle er ein Kind zeugen, das seinen Reichtum erben wird. Damit sie der Dirne das Kind wegnehmen können, greift Frank Braun zu einer weiteren List. Die Mutter soll keinen Kontakt zu ihm aufnehmen:

‚Mein Kind wird ein – Prinz!?’ flüsterte sie.  
‚Ja natürlich!’ bestätigte er. ‚Oder vielleicht eine Prinzess, das kann man nicht wissen. Es wird Schlösser haben und grosse Güter und viele Millionen Geld. – Aber du darfst ihm später keine Steine in seinen Weg legen, darfst ihm dich nicht aufdrängen wollen und es kompromittieren.‘ (122)

Frank Braun verführt sie also durch Lügengeschichten dazu, den Vertrag zu unterschreiben. Das Mädchen hat den sprechenden Namen „Alma Raune“ (127). Wieder wird thematisiert, ob dies ein geheimnisvolles Zeichen oder nur Zufall ist. Frank Braun, der Phantast, ist überzeugt, dass es sich um eine Vorsehung handelt und sagt zu sich selbst: „[...] Alles was merkwürdig ist und geheimnisvoll – ist ja ein Zufall für euch!“ (127) Dann bestellt er Wein, um die Dirne betrunken zu machen und leichter manipulieren zu können. Alma stimmt schließlich zu, sich für die künstliche Befruchtung zur Verfügung zu stellen. Wer der echte Vater sein wird, erfährt sie nicht. Damit Alma während Schwangerschaft in der Obhut Ten Brinkens bleibt, wird sie wegen eines Verbrechens von ten Brinken angezeigt. Nach der Strafe wird sie wegen ihres „hysterisch-krankhaften Zustand[s]“ (166)

---

644 Vgl. ebd., S. 39

in die Klinik gebracht und dort festgehalten. Auch hier zeigt sich wieder der gesellschaftliche Einfluss des Männerbündnisses um ten Brinken. Er hat das Geld und Kontakte, um die Justiz zu beeinflussen und die Kontrolle über die Patientin zu bekommen.

Ten Brinken lässt vor der Niederkunft ein Buch in einem roten Ledereinband anfertigen, um Alraune ten Brinkens Leben niederschreiben zu können. Die Ziehtochter ist für ihn ein Versuchsobjekt, dessen Entwicklung er in diesem Buch protokolliert. Als Alraune ein junges Mädchen ist, heißt es: „Er studierte sie lange, wie sie vor ihm sass in der Bibliothek und er fand nichts, dass [sic] ihn erinnerte an den Vater oder die Mutter.“ (221) Damit spiegelt der Roman auch das Interesse an Vererbung, das, wie Foucault anmerkt, im 19. Jahrhundert anstieg.<sup>645</sup> In dem Buch ist auch die Biographie von Alraunes Vater vermerkt. Dieser „schien [...] schon von Kindesbeinen an zu dem Schicksal vorbestimmt zu sein, das ihm werden sollte“ (148). Die Mutter war Alkoholikerin, der Vater kriminell. Noerrissen selbst hat eine Tat begangen, von der nicht sicher ist, „ob ein Raubmord oder ein Lustmord beabsichtigt war“ (149). Er vergewaltigte, ermordete und bestahl ein 19-jähriges Mädchen und wurde daraufhin zum Tode verurteilt. Dr. Petersen besticht ihn mit Kornbranntwein, damit er vor seiner Hinrichtung kooperiert. So können die Mediziner an den Samen des Mörders gelangen – eine Szene, die ebenso ausgespart ist wie der Vorgang der künstlichen Befruchtung. Die Hinrichtung wird von der Fürstin nur in einer Rückschau berichtet.

### **Alraune fordert erste Opfer**

Die künstliche Befruchtung Alma Raunes findet in der Frauenklinik ten Brinkens statt. Kurz bevor das Experiment mit Hilfe von Dr. Petersen durchgeführt werden soll, weigert sie sich jedoch, teilzunehmen. Sie wird deshalb von der Fürstin, die das Experiment beobachten will, festgehalten, indem diese sich auf die Prostituierte wirft. Nusser deutet die Szene als eine inszenierte „Sexualitätsphantasie“<sup>646</sup>. Sie weist darauf hin, dass die künstliche Befruchtung der jungen Frau eine „Sexualisierung des Geschehens“<sup>647</sup> ist, um

[...] die naturwissenschaftliche, biomedizinische Seite des Geschehens in einen Diskurs des Obszönen einzubinden, der es ermöglicht, diese Tat, die die Fortpflanzung von der Sexualität entkoppelt und damit das christliche Modell der Ehe als Institution für Nachkommenschaft infrage stellen kann, sexuell aufzuladen.<sup>648</sup>

---

645 Vgl. Foucault: Der Wille zum Wissen, S. 142

646 Nusser: Es war einmal, S. 186

647 Ebd.

648 Ebd.



Konform mit dem Mythos erfolgt die Geburt Alraunes „in der Mitternachtsstunde“ (189). Der Text lässt die Deutung zu, dass die Komplikationen vor und bei der Geburt auf das tödliche Wirken Alraunes zurückzuführen sind. Sie können zudem als Parabel auf das gefährliche Herausziehen der Wurzel aus dem Boden gelesen werden: „Und das Mädchen schrie und wimmerte, wand sich in elenden Schmerzen“ (166). Die „schwere Entbindung“ (166) findet erst am dritten Tag statt nach Einsetzen der Wehen statt und endet mit dem Tod der Mutter. Dass das Kind bei der Geburt einen schrecklichen Schrei von sich gibt, rekurriert auf den Mythos:

Weiter war erwähnt, dass das Kind, ein Mädchen, sogleich, fast noch im Mutterleibe, ein ganz ausserordentliches Geschrei erhob, so heftig und so durchdringend schrill, wie es weder die beiden Herren noch die assistierende Hebamme je bei einem Neugeborenen erlebt hätten. Dies Geschrei habe beinahe etwas Bewusstes gehabt, als ob das Kind bei der gewaltsamen Lostrennung von dem Mutterschosse ausserordentliche Schmerzen empfunden haben; es sei so eindringend und entsetzlich gewesen, dass sie sich eines gewissen Grauens kaum hätten enthalten können [...]. (167)

Das „weiter war erwähnt“ (167) verweist auf den nüchtern-wissenschaftlichen Kontext, in den das Experiment Alraune eingebunden ist. Schmerzen und Tod werden sachlich protokolliert. Der Text weist immer wieder modernisierte Parallelen zum Mythos auf. Die Haut beider Beine ist oberhalb der Knie zusammengewachsen wie bei dem Wurzelmännchen der Gontrams. Zudem fordert Alraune bei ihrer Geburt zwei Todesopfer: Der Assistenzarzt stirbt an einer Blutvergiftung, welche durch einen kleinen Kratzer hervorgerufen wurde, den ihm das Baby zugefügt hat. Hambel betont, dass der Arzt im Roman der ‚Hund‘ ist.<sup>649</sup>

Man könnte seinen Tod jedoch auch so deuten, daß er sie durch das Durchtrennen der zusammengewachsenen Haut an den Oberschenkeln (Atresia vaginalis) symbolisch defloriert, also in eine Art sexuellen Kontakt mit Alraune tritt und dadurch (ebenso wie fast alle ihrer späteren Verehrer) des Todes ist.<sup>650</sup>

Auf die blasphemische Implikation wird verwiesen, als Alraune getauft werden soll. Dabei stößt sie einen schrecklichen Schrei aus, sodass alle Beteiligten erleichtert sind, als die Zeremonie vorüber ist. Die Leiche der Mutter wird zu Forschungszwecken in die Anatomie gebracht. Der Professor dort lässt Alma Raunes Schädel zu einem Knobelbecher schnitzen, der „im Laufe der Semester allmählich eine gewisse Berühmtheit erlangt [ ]“ (169), weil er Glück bringt. Er macht unter den Studenten und an Stammtischen die Runde. Dietmar Schmidt hält fest, dass der Becher symbolisch für die Dirne steht, die kein Subjekt, sondern

---

649 Vgl. Hambel: Verwendung und Bedeutung der Alraune, S. 209

650 Ebd., S. 209-210

ein Objekt ist, das herumgereicht wird. Der Lustmord zielt darauf ab, eine „symbolische[ ] Differenz der Geschlechter“<sup>651</sup> zu produzieren:

Von Hand zu Hand im Kreise herumgereicht, wird dieser artifizielle Überrest einer Prostituierten dem geselligen Beisammensein einer studentischen Verbindung als ein männerbündisches Requisite zugute kommen, das nicht als ein bestimmtes Objekt, sondern allein als Stoff im Vollzug einer ungenständlichen Zirkulation seinen Zweck erfüllen wird.<sup>652</sup>

## 1.2 Diskurs Pädagogik: Alraune wächst heran

Dieses Kapitel analysiert die Kindheit- und Bildungshistorie von Alraune. Sie wird nach der Geburt von Prof. Ten Brinken adoptiert und auf „seine Besetzung in Lendenich“ (178) genommen. Auf dem Anwesen bekommt sie als Spielkameraden den jüngsten Sohn des Justizrats Gontram, Wölfchen, der nach dem – mutmaßlich durch das Verschwinden der Alraune ausgelöst – Zusammenbruch seines Elternhauses zum Waisen geworden ist. Über Wölfchens Schicksal wird ten Brinkens wahrer Charakter noch einmal betont, der trotz seines Vermögens kein Menschenfreund oder Mäzen, sondern immer auf den eigenen Vorteil bedacht ist. Er nimmt Wölfchen zwar bei sich auf, möchte aber nicht, dass das Kind später den Eindruck hat, „aus Gnade und Barmherzigkeit in fremdem Hause aufgezogen worden zu sein“ (179). Von den Zinsen des Vermögens, das Wölfchen von seinem Vater geerbt hat, wird der Unterhalt gezahlt. Seinen Lebensunterhalt bestreift Wölfchen also „reichlich selbst“ (179). Zudem merkt die Erzählinstanz noch an, dass ten Brinken Geld für sich abzweigt und damit veruntreut. Als sein Ziehsohn ein junger Mann geworden ist, stiehlt ten Brinken ihm das Vermögen: „Der Geheimrat übernahm die Weinberge und Grundstücke, die Wolf von seiner Tante geerbt hatte und zahlte dafür kaum den ortsüblichen Preis.“ (231) Mit dem Tod Wölfchens fällt ten Brinken dann alles zu.

Erzogen werden beide Kinder nicht: „Der Geheimrat bekümmerte sich in keiner Weise um die Kinder, er liess sie völlig ihren eigenen Weg gehen.“ (181-182) Im Gegensatz zu dem sanften Wölfchen zeigt Alraune schon als kleines Mädchen ihren dominanten und herrischen Charakter: Wenn sie mit den Diensthofen redet, „so war das ein Wunsch, der fast wie ein Befehl klang“ (181). Tiere gehen ihr aus dem Weg. Sie sind „immun“ (235), notiert ihr Ziehvater. Alraune legt zudem früh sadistisches Verhalten an den Tag, dessen erstes Opfer

---

651 Dietmar Schmidt: *Geschlecht unter Kontrolle. Prostitution und moderne Literatur*. Freiburg/Br. 1998, S. 431

652 Ebd.

ihr neuer Bruder ist. Das Diminutiv „Wölfchen“ weist auch semantisch auf seine Unterwerfung durch Alraune hin.<sup>653</sup>

Eines Nachmittags, als der Geheimrat aus der Bibliothek trat, sah er den Jungen unter der Pumpe stehn. Halbnackt mit weit vorgerecktem Oberkörper. Und der alte Kutscher pumppte, liess ihm den kalten Strahl über Kopf und Nacken laufen, über den Rücken und beide Arme. Rot strahlte die Haut und überall waren kleine Blasen.

„Was hast du, Wölfchen?“, fragte er.

Der Junge schwieg, biss die Zähne aufeinander, ob ihm auch die schwarzen Augen voll Tränen standen.

Aber der Kutscher sagte: „Es sind Brennesseln. Die Kleine hat ihn mit Brennesseln geschlagen.“ (186)

Damit verursacht Alraune schon als kleines Mädchen *gender trouble*, weil sie nicht sanftmütig ist, wie bei einem Mädchen zu erwarten wäre. Das wird noch deutlicher, weil Wölfchen gutmütig ist. Auf den Masochismus, der an der Herrin-Sklave-Beziehung deutlich wird, werde ich im Kapitel „1.5 Diskurs Psychologie: Alraune fördert Unbewusstes zutage“ noch genauer erläutern. Er zeigt sich aber bereits im Kindesalter:

Und nun spielte sie Schule mit ihm, kontrollierte ihn, liess ihn hocken bis spät in die Nacht hinein, überhörte ihn und machte ihn lernen. Sie sperrte ihn ein, schloss die Türe ab, liess ihn nicht eher wieder herauskommen, bis er seine Aufgabe erledigt hatte. (199)

Mit acht Jahren wird Alraune ten Brinken in das Kloster Sacré Coeur in Nancy gegeben. Auch wenn es um die Ausbildung seiner Tochter geht, erweist sich ten Brinken als Geizhals. Er nimmt ihre Erziehung nicht ernst, sondern betrachtet diese vielmehr als unterhaltendes Experiment, um die gesellschaftliche Ordnung zu stören. Das Sacré Coeur die günstigste Anstalt, „er kannte seine Klöster und wusste gut, dass man nirgends auf der Welt weniger lernen kann, als bei den frommen Schwestern“ (201). Die Erziehung durch einen Privatlehrer auf dem Gut klappte nicht, weil Alraune „vielmehr irgendein merkwürdiges Tier mit zehn Beinen, oder ein Gesicht mit drei Augen und zwei Nasen [zeichnete]“ (199), anstatt Lesen und Schreiben zu lernen.

Auch im Kloster befolgt Alraune keine Regeln. Bald erreichen den Ziehvater Beschwerden über seine Tochter. Dieser erweist sich allerdings als Komplize, der als Mediziner Alraune wie ein Studienobjekt analysiert. Als junge Frau wird sie für ihn zu einem „lustigen Köder,

---

653 So argumentiert auch Reichwald, der Name „Wolf“ steht zwar für Stärke, aber „in der Beziehung zu Alraune [zeigt sich] eine bizarre, geradezu groteske Verzerrung dieser Namensdeutung“. (Vgl. Reichwald: Das Phantasma der Assimilation, S. 164)

der ihm noch manche dumme Fliege und Motte ins Netz locken sollte“ (221). Diese Versuchsanordnung umfasst die Gesellschaft als Experimentierfeld, auf das Alraune losgelassen wird:

Und es machte ihm Spass, als die anfänglichen Lobestiraden, die alle Eltern bekamen, bei Alraune sehr bald einer anderen Tonart Platz machten, als die mère supérieure immer wieder und immer mehr bewegliche Klagen über allerlei Grausamkeiten zu berichten hatte. Nicht das Betragen des Mädchens selbst, nicht ihre Leistungen gaben zu Vorstellungen Anlass, es war immer nur der Einfluss, den sie auf ihre Mitschülerinnen ausübte. (201)

In diesem Kontext ist es auch logisch, dass ten Brinken Alraune nicht erzieht. Er möchte die natürliche Entwicklung des Kindes beobachten und ob sich ihre Abstammung in ihrem Verhalten niederschlägt. Ten Brinken stellt deshalb „eine Hypothese“ (236) auf und sucht Indizien, um sie zu bestätigen. Es kommt ihm zu Ohren, dass Alraune auf seinem Gut ein Fremdkörper ist und den Dienstboten und Menschen in Lendenich Angst macht. Sie gehen ihr aus dem Weg. Auch daran stört sich der Ziehvater nicht. Im Gegenteil: „Der kluge Geheimrat bemerkte es wohl und es gefiel ihm. ‚Die Leute merken, dass sie etwas anderes ist,‘ schrieb er in den Lederband.“ (234-235) Er ist „entzückt[ ]“ (235) über die Reaktionen, die Alraune hervorruft, und hält fest, dass sie im Mittelalter als Hexe verbrannt worden wäre. Dabei wird auch wieder auf die Ambiguität der Alraune verwiesen, wenn ten Brinken „Beispiele solcher Zuneigungen und solchen Hassens“ (235) bemerkt. Auf Adlige wirkt Alraune nicht angsteinflößend, sondern anziehend. Im Roman wird einfachen Leuten deshalb ein Instinkt zugeschrieben, der sie vor Alraune schützt. „Höher Geborene“ (235) erliegen dem Versprechen auf Reichtum und Glück, das Alraune gibt.

### **Alraune als Katalysator sadistischer Regungen**

Im Kloster stiftet Alraune ihre Mitschülerinnen an, Tiere zu quälen. Ein Mädchen bläst Frösche auf und erschlägt sie mit einem Stein, ein anderes sticht einem Maulwurf mit einer Stricknadel die Augen aus. Dabei betont die Erzählinstanz, dass es nie Alraune selbst ist, die solche Taten ausführt. Sie zwingt sie auch nicht dazu. Die vermeintlich frommen Klosterschülerinnen werden selbst zu Täterinnen und Sadistinnen. Damit zeigt sich im Roman ein komplexes psychologisches Muster: Nicht Alraune verkörpert das Böse, das von ihrem Mitmenschen Besitz ergreift. Eine Begegnung mit Alraune aktiviert vielmehr unbewusste und verdrängte Regungen *in* den Figuren. Deshalb konstatiert auch Gmachl, dass Alraune das Medium ist, das „die dunklen Seiten – sadistische und masochistische Neigungen – bei

anderen erst an die Oberfläche kommen lässt<sup>654</sup>. Die Schwestern beschwerten sich deshalb in einem Brief an ten Brinken:

„[...] – Und leider ist der unheilvolle Einfluss des Kindes auf ihre Mitschülerinnen in letzter Zeit derartig gestiegen, dass wir kaum mehr die Wahrheit ermitteln können. So wurde Hélène Petiot von der Klassenschwester dabei erwischt, wie sie in der Freistunde Fliegen fing, ihnen vorsichtig mit der Schere die Flügel abschnitt, die Beinchen einzeln ausriss und sie dann in einen Ameisenhaufen warf. [...]“ (203)

Die Wahrheit kann nicht ermittelt werden, weil es keine eindeutige Täterin gibt, sondern alle Schülerinnen schuldig werden. Damit wird in *Alraune* gezeigt, dass die Anlage zu Sadismus in jeder zu finden ist:

„[...] Das kleine Mädchen blieb aber dabei, dass es ganz allein auf den Gedanken gekommen sei und beteuerte selbst vor Seiner Hochwürden, dass Alraune nichts damit zu tun hätte. [...]“ (203-204)

Alraune verspricht ihren Mitschülerinnen zudem „hunderttausend Jahre Fegefeuer“ (207) und rekurriert damit auf den Mythos vom *Spiritus familiaris*, der von Menschen das Seelenheil fordert.

Sie selbst kommt kaum zu Wort. Innere Monologe von Alraune sind im Roman nur spärlich vorhanden. Es wird fast ausschließlich über die Erzählinstanz, durch Figurenrede oder in Briefen von ihr berichtet. Gmachl kommt deshalb zu folgender Schlussfolgerung:

Alraune ist auffallend passiv, sie stiftet zwar an, intrigiert auch, ihre eigene Aktivität ist aber stark reduziert. Die Taten setzen andere. Ihre Gegenwart treibt andere Menschen in das Unglück, aber die Veranlagung dazu scheint in den Opfern selbst zu liegen. Man kann sie als eine Leerstelle bezeichnen, die durch die Taten anderer gefüllt wird, als eine Projektionsfläche, auf der sich das von ihrer Passivität ermöglichte Geschehen darstellt. Man kann sie auch als einen Spiegel sehen, in dem sich unterdrückte Leidenschaften ihrer Umwelt erst zeigen können.<sup>655</sup>

Der Text selbst führt an, dass es Alraune zum Spiegel der anderen Figuren wird. Sie ist „das Medium“ (237), wie die Erzählinstanz kommentiert, über das sich die Wünsche der anderen Figuren zeigen. Sie wird deshalb durch Andere erschaffen:

---

654 Gmachl: Frank Braun-Romane, S. 205

655 Gmachl: Frank Braun-Romane, S. 240. So auch Hambel: „Der Leser erfährt meist nur die Wirkung Alraunes auf die anderen Personen des Romans<sup>1</sup>, sie selbst bleibt merkwürdig im Hintergrund, auch reflektiert sie lange Zeit nicht über sie selbst. Alraune bleibt unfassbar bis zuletzt, sie bleibt eine Projektionsfläche, eine Leerstelle [...]“ (Hambel: Verwendung und Bedeutung der Alraune, S. 211)

Freilich ward auf diese Weise die Lebensgeschichte Alraunes, soweit sie ihr Erzeuger niederschrieb, viel weniger ein Bericht über das, was sie tat, als vielmehr eine Wiedergabe dessen, was andere taten – beeinflusst durch sie; erst in den Handlungen der Menschen, die mir ihr zusammenkamen, spiegelte sich das Leben des Wesens Alraune. (236)

Der Geheimrat hält sie deshalb für „ein Phantom, ein schemenhaftes Ding, das nicht in sich selbst leben konnte“ (236). Die Tochter wird „erst zur Form [...] in einem Geschehen, das ausserhalb ihrer selbst lag“ (236). Damit wird die *femme fatale* als das dekonstruiert, was sie ist: eine Imago vor allem maskuliner Wünsche. Anders gesagt: Alraune ist zwar als dominante *femme fatale* gezeichnet, etwa wenn sie ihr Pferd mit einer Peitsche schlägt oder ihre Verehrer durch eine Intrige dazu bringt, sich zu duellieren. Sie ist aber, wie das Zitat oben zeigt, kein natürliches Geschöpf, sondern Produkt „aus der verruchten Lust absurder Gedanken“ (5). So wird im Roman also deutlich, dass sie als künstliche – und wenn man so will, phantastische – Figur die Wünsche Anderer repräsentiert. Damit spiegelt *Alraune* eben auch das neu erwachte Interesse an der Phantastik der Literaten am *Fin de Siècle* und ihrer Eigenheiten.<sup>656</sup> Merkwürdige Erscheinungen werden tiefenpsychologisch gedeutet und was die Autorin für Hofmannsthal *Reitergeschichte* (1899) festhält, lässt sich auch auf den Ewer'schen Roman übertragen: Das Schicksal der Figuren und Opfer Alraunes ist in ihrem Inneren verortet<sup>657</sup>, Alraune hat in diesem Kontext, wie Hambel betont, nur eine „katalysatorische Funktion“<sup>658</sup>. Der Autor weist explizit auf Ewers hin, wenn es um die Grauen geht, das sich in Gestalt einer Frau zeigt, unterlässt aber auch hier nicht eine Abwertung der Ewers'schen Ästhetik:

Die Sexualisierung des Grauen oder, umgekehrt ausgedrückt, die Horrifizierung des (weiblichen) Geschlechts [...] entspricht einer in der Literatur und Kunst um 1900 weit verbreiteten Tendenz zur Dämonisierung des Weiblichen [...]. Hanns Heinz Ewers' Beiträge zur Phantastik treiben sie auf einen – alles andere als geschmackssicheren – Gipfel.<sup>659</sup>

Wie in Tiecks *Runenberg* wird das Christentum angeführt, um Alraune zu erziehen. Eine christliche Bildung soll durch „alle Einwirkung der frommen Schwestern“ (204) die bösar-tigen Seiten von Alraunes Charakter besiegen. So antwortet ihr Adoptivvater auf die Bitten der *mère supérieure* des Klosters, er möge seine Tochter aus dem Kloster nehmen, es noch einmal zu versuchen, „das Unkraut in dem Herzen seines Kindes auszuroden und dieses zu einem schönen Garten des Herrn zu machen“. (204) Doch die Schwestern bestehen darauf,

---

656 Vgl. Peter Sprengel: Deutschland und Österreich. In: Brittnacher, May: Phantastik, S. 132.

657 Vgl. ebd., S. 133

658 Hambel: Verwendung und Bedeutung der Alraune, S. 210

659 Sprengel: Deutschland und Österreich, S. 133

dass Alraune woanders erzogen wird. Nach ihrer Abreise sterben einige Kinder an Typhus – auch hier scheint wieder auf den Alraunenmythos rekurriert zu werden, denn wenn Alraune einen Ort verlässt, wird dieser vom Pech verfolgt. Das Mädchen wird in eine Pension in der belgischen Stadt Spa geschickt, in der sie aber auch gleich vom ersten Tag an „ihre Herrschaft auszuüben“ (209) beginnt und Anhängerinnen um sich schart. Auch dort ärgert sie ihre Lehrer. Diese Herrschaft ist die einer Despotin, die die anderen Mädchen zur Gefolgschaft manipuliert: „[...] alle anderen [waren] stets auf Alraunes Seite; sie war beliebter wie eines der anderen Mädchen.“ (214) Als junge Frau kehrt sie schließlich nach Lendenich zurück, um auch dort Herrin zu werden, wie die Überschrift des achten Kapitels angibt.

### **1.3 Diskurs Ökonomie: Alraune bringt Glück und Unglück**

Glück und Unglück, Leben und Tod – die Ambiguität einer Alraune ist im Roman markant, wie ich in diesem Unterkapitel zeigen werde. Sie scheint den Menschen Wohlstand zu bescheren, um sie dann doch zu ruinieren, sie jung und gesund zu halten wie ihren Ziehvater oder den Tod zu bringen. Ihre ersten Opfer sind ihre eigene Mutter und ihr Vater, die sterben müssen, damit Alraune entstehen kann. In der Pension treibt sie eine Mitschülerin zu einem Selbstmordversuch, den diese nur knapp überlebt. Andererseits scheint sie ihrer Umgebung finanzielles Glück zu bescheren. Ein Gestüt, auf dem Alraune als junges Mädchen ihren Sommer verbringt, wirft einen erheblichen Gewinn ab. Die Inhaberin der Pension in Spa erhält eine unerwartete Erbschaft, wie ten Brinken erfährt:

In der Zeitung las er, dass in dem Sommer, in dem Alraune auf Boltenhagen war, die grün-weissen Farben des alten Grafen Rodenberg auf dem Rasen ganz besonders gut abgeschnitten und seinem Gestüt einen sehr erheblichen Gewinn gebracht hatten; weiter erfuhr er, dass Mlle. de Vynteelen eine ziemlich unerwartete Erbschaft gemacht habe, die sie in den Stand setzte, ihr Institut aufzulösen, so dass sie keine neuen Pensionärinnen mehr aufnahm [...]. Beides schrieb er der Gegenwart Alraunens zu [...]: so habe sie dreifach ihre kleinen Teufeleien wieder gutgemacht. (219-220)

Auch ihrem Schöpfer bringt sie zunächst anscheinend Gesundheit und Reichtum. Ten Brinken ist mit 67 Jahren zwar schon im fortgeschrittenen Alter, aber „keine Schwäche und keine kleinsten Leiden erinnerten daran“ (221), als die Ziehtochter auf das Gut kommt.

Ten Brinken hat mit seiner Klinik auch seine Professur aufgegeben. Er beschäftigt sich fortan damit, sein Vermögen zu mehren. Darunter fallen allerlei Grundstück- und Hypothekengeschäfte[ ]“ (182), aber auch die Archäologie als Hobby. Von den Bauern in der Umgebung sammelt er antike Fundstücke ein und bezahlt sie „mit Pfennigen, mit Gro-

schen höchstens“ (182). Anstatt eines angemessenen Entgelts schenkt er den Bauern Schnaps aus und gibt ihnen Kredit zu einem sehr hohen Zinssatz. Ten Brinken ist also ein Zinswucherer und Kapitalist, der aus jedem Handel den maximalen Gewinn erzielen möchte, auch auf Kosten seines Gegenübers. Zu Geschäftstreffen kommt er zu spät, denn „nichts drückt so die Preise, wie warten lassen“ (189). Dabei täuscht er die Bauern, dass ihre Funde nichts wert seien, während er sie selbst für tausende Mark weiterverkauft. Seine Ziehtochter Alraune scheint ihm bei diesen Geschäften Glück zu bringen:

Und das war gewiss, dass dieser Boden nie mehr ausspie, als in den Jahren, seit Alraune im Hause war. Der Professor lachte: sie bringt Gold ins Haus. Er wusste gut, dass es zuring auf die natürlichste Weise der Welt, dass nur seine intensivere Beschäftigung mit all diesen Dingen der Grund war [...]. (182-183)

Die Glückssträhne, die er hat, bringt ihn dazu, immer höhere Risiken einzugehen. Dem Mythos gemäß verleitet sie zu den Todsünden Geiz und Gier:

Er liess sich ein auf recht gewagte Spekulationen, kaufte mächtige Komplexe in der Fortsetzung der breiten Villenstrasse, liess den Boden aufgraben, jede Handvoll Erde durchwühlen. Er machte Geschäfte mit denkbar grösstem Risiko, sanierte die Hypotheken, der jeder Vernünftige einen sicheren Bankerott in kürzester Frist prophezeite. (182-183)

Dabei wird auch wieder Verbindung von Alraune und der Erde betont: „Eine Menge Dinge trieb er durcheinander – nur das eine hatten sie gemein, dass sie alle mit dem Boden etwas zu tun hatten.“ (184) Wie ein *Spiritus familiaris* kann Alraune Schätze finden:

Der Gärtnerbursch half ihm; sie gruben vorsichtig, holten mit den Händen die braune Erde zwischen den Wurzeln vor. Und sie brachten dem Professor ein Wehrgehenk, eine Schnalle und eine Handvoll Münzen. Nun liess er nachgraben, kunstgerecht; er fand einen kleinen Schatz – lauter gallische Stücke, selten und kostbar genug. (185)

Schnell rekuriert der Text aber wieder auf die Option Zufall, wenn es um den Grund für ten Brinkens Glückssträhne geht. „Freilich, absonderlich war das nicht. Wenn die Bauern ringsum bald hier und bald dort etwas fanden – warum sollte nicht auch in seinem eigenen Garten etwas verborgen sein?“ (185)

Ten Brinken übernimmt schließlich die „grosse Volkshypothekenbank“ (275). Er wird zum Monopolisten und kontrolliert die gesamte Infrastruktur im Rheinland. Alraune entfacht dabei seine Gier: „Seit Alraune zurück war im Hause, griff er noch skrupelloser überall zu, von vornherein seines Erfolges bewusst; kann keine Rücksichten mehr, keinerlei



Hemmungen und Bedenken.“ (276) Er macht illegale Geschäfte, ohne sich juristisch abzusichern. Aufgrund seiner Kontakte und seiner medizinischen Reputation rechnet er nicht damit, jemals angeklagt zu werden. Alraune scheint ihm Glück zu bringen und zunächst glaubt ten Brinken noch, „das Spiel stets in der Hand zu haben“ (237). Später wird ihn der finanzielle Zusammenbruch treffen, als er die Kontrolle über Alraune verliert und ihrer Attraktivität erliegt. Ten Brinkens Schicksal werde ich im Kapitel „1.5 Diskurs Psychologie: Alraune fördert Unbewusstes zutage“ analysieren.

Von dem finanziellen Erfolg ten Brinkens profitiert zunächst auch die Fürstin. Der Geheimrat ist ihr Finanzberater und investiert nach eigenem Gutdünken ihre Millionen. Um eine Kreditbank zu finanzieren, verkauft er die Bergwerksobligationen der Fürstin. Diese Geschäftsverbindung wird am Ende des Romans wieder eine Rolle spielen, nachdem ten Brinken alles Geld verloren und Selbstmord begangen hat. Die Bank droht pleitezugehen, nur weitere Zuschüsse können sie noch retten. Ten Brinken ist große Risiken eingegangen und hat viel Geld verdient. Die Fürstin hat ihm vertraut und ist damit einem Finanzbetrüger aufgefressen. Alraune aber verweigert die Bankenrettung:

Der Kommerzienrat Lützman, der Vorsitzende des Aufsichtsrates, stellte ihr vor, dass sie doch Rücksicht nehmen solle auf die alte Fürstin, die dem Hause Brinken so lange intim befreundet sei. Und auf alle die kleinen Leute, die ihre sauer verdienten Groschen verlieren würden.

„Warum spekulieren sie?“ fragte sie ruhig. „Warum legen sie ihr Geld in eine so zweifelhafte Bank? – Wenn ich Almosen geben wollte, wüsste ich eine bessere Verwendung.“

Ihre Logik war klar und grausam, wie ein scharfes Messer. Sie kenne ihren Vater, sagte sie, und wer mit ihm gemeinsame Sache gemacht habe, sei gewiss nicht sehr viel besser. (359)

Alraune will die kleinen Leute nicht retten und sie hat auch „keine Lust, grosse und gute Werke zu tun“ (360). Sie wird damit zur Repräsentantin der Moderne, in der an keine göttliche Gnade und keinen übernatürlichen Retter mehr geglaubt wird und die Fehler der Menschen nach dem darwinistischen Prinzip bestraft werden. Die Figuren waren zu gierig und ein göttliches Gerechtigkeitsprinzip bewahrt sie vor den Konsequenzen. Alraune sieht mitleid- und erbarmungslos zu.

Olga, die Tochter der Fürstin, reist mit ihrer Freundin Frieda nach Lendenich, um Alraune zu überreden, ihr Erbe zu investieren. Doch das Fräulein ten Brinken verweigert auch beim zweiten Versuch ihre Hilfe. Bei dieser Gelegenheit bestraft Alraune noch Olga, die als naiv und unbedarft geschildert ist. Sie hat keine Ahnung von Geld, wusste „nur, dass man damit

in schöne Läden gehen könne, Hüte zu kaufen und andere hübsche Sachen“ (370). Alraune spannt ihr die Freundin Frieda aus und bietet dieser an, auf Lendenich zu bleiben. Olga versucht daraufhin, Selbstmord zu begehen, wird aber gerettet und in eine Anstalt gebracht. Als drittes versucht es die Fürstin persönlich, Alraune zu überzeugen, ihr die Millionen zu erstatten, die ten Brinken verloren hat. Auch dieser Versuch schlägt fehl. Aus Rache enthüllt die Fürstin Alraunes Genealogie:

Sie brach los, ordinär, unendlich schamlos wie eine trunkene Bordellwirtin. Schrie, überschlug sich, heulte, goss ihre Nachttöpfe, unflätiger Reden. Eine Hure sei Alraunens Mutter gewesen, eine der niedrigsten Sorte, die um Markstücke sich verschachert habe. Und ein elender Lustmörder der Vater, Noerrissen sei sein Name gewesen, sie es wisse es wohl. Für Geld habe der Geheimrat die Dirne gekauft zu seinem schuftigen Experiment, habe sie befruchtet mit dem Samen des Hingerichteten. Sie sei dabei gewesen, sie selbst, wie er der Mutter den ekligen Samen eingespritzt habe, dessen stinkende Frucht sie sei – sie Alraune, die da vor ihr sitze! Eines Mörders Tochter und einer Dirne Kind! (388)

Der Text verbindet Psychologie mit einer körperlichen Reaktion, wenn sich die Fürstin durch ihre Rache „um zehn Jahre verjüngte“ (388). Alraune droht zum ersten Mal die Beherrschung zu verlieren, als sie erfährt, wer ihre Eltern sind. Sie ist „ein wenig bleich“ (388), „ein leichtes Zucken spielte um ihre Lippen“ (ebd.). Von Frank Braun erhält sie den Lederband, in dem ihre Lebensgeschichte steht und ist sich fortan ihrer todbringenden Wirkung bewusst.

#### 1.4 Diskurs Aberglaube: Phantastik vs. Zufall

In *Kindlers Neuem Literatur Lexikon* wird der Roman als „phantastisch[ ]“<sup>660</sup> bezeichnet. Diese Bewertung ist zu vorschnell. Im Roman konkurrieren vielmehr die Deutungsoptionen Zufall und Phantastik miteinander. So wie Tiecks *Runenberg* je nach Interpretation zwischen psychologischer Fallgeschichte und Märchen oszilliert, kippt auch der Ewers'sche Roman permanent zwischen Phantastik (I) und einem Roman, in dem sich einfach Zufälle häufen (II). Anders gesagt: Das Geschehen lässt sich nicht zweifelsfrei als Verstoß gegen die Naturgesetze deuten, schließt diese Option aber auch nicht aus. Das Gelenk, über das diese Kippbewegung erfolgt, ist Alraune selbst. Entweder sie ist eine Frau, dann ist *Alraune* kein phantastischer Roman, sondern ihre Biographie und die ihrer Zeit (II). Der Alraunenmythos wäre dann nur ein Aberglaube, der sich hartnäckig hält, aber auf fiktionaler Ebene

---

660 Clauß: Hanns Heinz Ewers, S. 356

keine Gültigkeit mehr hat. Er wäre entzaubert. Oder aber Alraune ist die Figur, über die sich der Alraunenmythos im Roman erfüllt (I).

In diesem Oszillieren ist eine Aussage über die Moderne codiert. Genauer gesagt: Über diese Konkurrenz der Deutungen wird der geistesgeschichtliche Hintergrund des Romans reflektiert, nämlich die Skepsis, welche dem Mythos nach der Aufklärung am *Fin de Siècle* entgegengebracht wird. *Alraune* ist eben kein Märchen, in dem das Wunderbare ganz natürlich seinen Platz hat, sondern ein Genre-Hybrid. Walter Delabar koppelt die Unentscheidbarkeit des Geschehens ebenfalls mit der Epoche:

Ewers verweist darauf, dass gerade die sich rational gebärende Moderne zu tiefst irrational bestimmt ist, sei es durch die Unentscheidbarkeit komplexer Situationen oder die Unerfüllbarkeit sexuellen Begehrens.<sup>661</sup>

Der Alraunenmythos ist in *Alraune* zwar noch Teil des kulturellen Gedächtnisses und Teil des Alltags der Figuren. Doch er ist nicht mehr zweifelsfrei gültig und erscheint mehr als ein Relikt vergangener Zeit. Dennoch hat die Alraune ihre Magie noch nicht ganz verloren und die Figuren – insbesondere ten Brinken – geraten immer wieder in Versuchung, die Kräfte von Alraune heranzuziehen, um das Geschehen zu erklären.

Ein Beispiel dafür, dass der Alraunenmythos von den Figuren nicht mehr ernst genommen wird, aber dennoch Teil der Familienkultur geblieben ist, ist die Alraune im Hause des Justizrats. Die Wurzel ist zwar der Glücksbringer, der sich „schon ein paar hundert Jahre in der Familie“ (51) befindet. Er wird aber nicht mehr gepflegt und ist deshalb staubig und hart. Der Rechtsanwalt wirft die Alraune an der Feier, die im zweiten Kapitel geschildert ist, einfach vor sich auf den Tisch. Graf Geroldingen etwa bittet Manasse, ihn zu erzählen, weil er ihn noch nie gehört hat. Dennoch gelingt es den Figuren nicht, vollkommen rational auf das Wurzelmännchen zu reagieren. Madame Marion, ebenfalls Gast im Hause Gontram, erklärt, „dass sie nicht eine Minute lang ein solches Ding in ihrem Hause dulden würde“ (54) und sieht „mit erschreckten, abergläubischen Augen“ (ebd.) zur Hausherrin. Sie missversteht den Mythos, denn eine Alraune bringt ja Unglück, wenn sie sich *nicht* im Haus befindet. Nachdem durch die Alraune eine Kristallschale kaputt gegangen ist, ruft Frau Gontram aus: „„Heil’ge Mutter Jottes!’ rief sie aus. ‚Et is jewiss jut, dat dat freche Ding nu endlich aus’m Haus kömmt!’“ (58) Sie geht also davon aus, dass die Wurzel ein lebendes Wesen ist, das sich in die Familienangelegenheiten einmischt und „frech[ ]“ (58) handeln kann.

---

661 Delabar: Unschlüssigkeit?, S. 115

Dem Muster von Zufall vs. Mythos folgt auch die Szene mit dem Losverkäufer Brambach. Er überredet Alraune und Wölfchen dazu, jeweils ein Los zu ziehen. Sie gewinnen 50.000 Mark in der Dülmener Kirchenlotterie, Geld, das sofort in den Besitz des Ziehvaters übergeht. Welches der beiden Lose gewonnen hat, lässt sich nicht mehr genau feststellen. Dieses Oszillieren zwischen den Bedeutungsmustern drückt sich in diesem Satz aus: „Doch hege er *kaum* [Hervorheb. AK] einen Zweifel daran, dass es das der Alraune gewesen sei.“ (197) Auch was die Belohnung Brambachs angeht, betont der Text wieder ten Brinkens Geiz:

Im übrigen zeigte er [Ten Brinken, AK] sich dem alten Brambach, der ihm dieses Geld fast mit Gewalt ins Haus gebracht hatte, erkenntlich. Er schenkte ihm fünf Mark und setzte es durch, dass er aus der Provinzialunterstützungskasse für alte notleidende Krieger eine regelmässige Ehrengabe von jährlich dreissig Markt erhielt. (197)

Auch der Forschung sind die konkurrierenden Deutungsoptionen nicht entgangen. Der Text führt vor, was Sabine Frost als „Spiel mit dem Zufall“<sup>662</sup> bezeichnet:

Als Vater dient ein Lustmörder, mit dessen Samen die Hure Al(ma) Raune, welche sich jedem so verschwenderisch hingibt wie die Erde selbst, künstlich befruchtet wird. Das daraus erschaffene Mädchen Alraune verkörpert augenscheinlich tatsächlich jenen Mythos, allerdings sind die Ereignisse vom Autor bewusst derart angelegt, dass unentscheidbar bleibt, ob es sich nicht nur um bloße Zufälle handelt.<sup>663</sup>

Jeder Vorfall im Roman ist nach Frost nur durch die Frequenz an Zufällen und mögliche Korrelationen merkwürdig. Eindeutige Kausalverbindungen lassen sich nicht herstellen. Für Wunsch ist der Roman „vom Fantastischen in Form von als erklärungsbedürftig gesetzter Häufungen von Zufällen durchzogen“<sup>664</sup>. Ruthner schlägt als Erklärungsmodell hingegen „eine[ ] strenge[ ] Prädeterminierung durch ein vorgegebenes Böses“<sup>665</sup> der Handlung und der Entwicklung Alraunes vor. Für Thomas Wörtche dagegen ist *Alraune*, der Roman, der immer zu den phantastischen von Ewers gezählt wurde, nicht phantastisch.<sup>666</sup> Auch die künstliche Befruchtung hat dem Autor zufolge „nichts Geheimnisvolles an sich, sie wird – ähnlich wie im Film – mit einer Abblende eher angedeutet als detailliert geschil-

---

662 Sabine Frost: Das Spiel mit dem Zufall und der Wahrscheinlichkeit in Hanns Heinz Ewers *Alraune*, 2002. Online-Portal der Hanns-Heinz-Ewers-Gesellschaft. <http://www.hanns-heinz-ewers.com/start.htm> (Stand: 20.01.2018).

663 Frost: Das Spiel mit dem Zufall

664 Wunsch: Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne, S. 78

665 Clemens Ruthner: Unheimliche Wiederkehr: Interpretationen zu den gespenstischen Romanfiguren bei Ewers, Meyrink, Soyka, Spunda und Strobl. Meitingen 1993, S. 106.

666 Vgl. Wörtche: Phantastik und Unschlüssigkeit, S. 81

dert<sup>667</sup>. Die einzige Unschlüssigkeit (Todorov), die sich im Text findet, ist die der Kausalverbindung von Alraune und Handlung.<sup>668</sup> Wörtche hält fest, dass höchstens das kleine Wunder der Entstehung Alraunes durch künstliche Befruchtung als Indiz bewertet werden kann, den Roman als phantastisch einzustufen.<sup>669</sup>

Gmachls Argumentation ist also nachvollziehbar, dass der Text keine Gründe liefert, „welche eine Einstufung der Alraune als phantastischen Roman rechtfertigen“<sup>670</sup>. Ein Roman ist nach Gmachls Definition phantastisch, wenn er es als Ganzes und das Phantastische nicht auf einige Elemente beschränkt ist.<sup>671</sup> Der Autor kommt deshalb zu dem Schluss, dass *Alraune* nicht dem Genre Phantastik zugeordnet werden kann, sondern Passagen hat, „die einen gewissen Grad [...] an Phantastik aufweisen“<sup>672</sup>. Ewers ist für ihn deshalb auch kein phantastischer Autor, auch wenn er sich „aus dem Vorrat phantastischer Motive und Themen bedient“<sup>673</sup> – wie dem Alraunenmythos. Gmachl betont folgerichtig, dass ein Merkmal des Romans die „strukturell angelegte[ ] Mehrdeutigkeit“<sup>674</sup> ist. Deshalb eröffnet der Roman auch die Option, die Ereignisse kausal herzuleiten, „in Übereinstimmung mit den zur Zeit der Romanentstehung gültigen Erkenntnissen“<sup>675</sup>. Der Autor unterscheidet zwei Schichten:

Die Ebene der Magie des Wurzelmännleins und die Ebene der Unentscheidbarkeit zwischen bloßem Zufall und der Wirkung Alraunes. Man könnte auch sagen, dass es im Roman eine tiefere, ältere Schicht der Magie und des Kampfes zwischen Magie und gibt und eine neue, zeitgemäße Ebene der Möglichkeit, der Relativität. Eine Ebene, auf der Doppeldeutigkeit stattfinden kann und auf der die Frage gestellt werden kann, ob es sich bei den Ereignissen um die Wirkung Alraunes handelt oder um puren Zufall.<sup>676</sup>

Die Konkurrenz der Deutungsmodelle wird auch über Kampf zwischen Alraune und dem Christentum ausgetragen. Im Roman ist der Katholizismus durch den Hausheiligen repräsentiert, der als Statue am Herrenhaus in Lendenich steht und von den Dorfbewohnern gepflegt wird. Der „Stammsitz der Brinken“ (59) und das Dorf werden vom heiligen Nepomuk<sup>677</sup> vor Überschwemmungen durch den Rhein geschützt. An der Statue, von der im zweiten Kapitel erzählt wird, brennen immer zwei Lämpchen. Schon vor der Geburt Al-

---

667 Ebd., S. 86

668 Vgl. ebd., S. 87

669 Vgl. ebd.

670 Gmachl: Frank Braun-Romane, S. 251

671 Ebd.

672 Ebd., S. 255

673 Ebd., S. 9

674 Ebd., S. 151

675 Ebd., S. 253

676 Ebd., S. 208

677 Gmachl hat die Hagiographie von Nepomuk zusammengefasst. (Vgl. ebd., S. 209f.)

raunes zieht mit dem Wurzelmännchen aus dem Hause Gontram eine konkurrierende Kraft ein. Als Frank Braun Lendenich verlässt, spricht er mit dem Standbild des Heiligen:

„Da drinnen, weißt du, ist heute Nacht ein anderer Heiliger eingezogen – ein recht Unheiliger eigentlich. Ein kleines Männchen, nicht aus Stein wie du, und nicht schön angezogen im Faltengewande – nur aus Holz ist es und jämmerlich nackt. Aber es ist so alt wie du, und älter vielleicht, und man sagt, dass es eine seltsame Macht habe. [...]“ (70)

Frank Braun fordert Nepomuk heraus, die Alraune zu besiegen: „So versuche es doch, Sankt Nepomuk, beweise deine Kraft! Einer muss fallen von euch, du oder das Männchen [...]“ (70) Dann werde sich zeigen, „wer Herr sein wird über das Haus der Brinken“ (70). Auf der rechten Seite ist ein Galgenberg abgebildet, der auf den Alraunenmythos verweist. Im elften Kapitel wird die eben diese Gegenüberstellung von Christentum und Alraunenmythos wieder aufgegriffen. In einer Sturmnacht erloschen die Lampen, die für den Heiligen Nepomuk brennen:

Dies war nie geschehen, solange das Herrenhaus stand, durch manche hundert Jahre nicht. Zwar füllten die Frommen im Dorfe gleich am andern Morgen die Lämpchen von neuem und brannten sie wieder an, aber sie sagten, dass es ein grosses Unglück bedeute und das sichere Ende der Brinken. (302)

Auch hier erweisen sich die einfachen Leute als abergläubig. Sie fürchten sich vor dem Alraunenmythos, werden aber dennoch zu den Opfern des Experiments, wie später der Tod des Chauffeurs Raspe zeigen wird. Dabei löst der Text nicht auf, wer die Lämpchen gelöscht hat. Die Menschen glauben, dass es Fräulein ten Brinken war, die zur Mitternachtsstunde hinausgegangen ist. Sie sagen deshalb auch den Zusammenbruch des Hauses voraus. Auch die Abbildungen von Ewers' Ehefrau Ilma Ewers-Wunderwald in der Auflage des Buches, aus der zitiert wird, zeigen eben diese dichotomische Konkurrenz: Auf der Umschlaginnenseite ist der Heilige Nepomuk zu sehen, der in seiner Nische steht.

### **1.5 Diskurs Psychologie: Alraune fördert Unbewusstes zutage**

Psychologische Regungen, die sich auch in körperlichen Reaktionen ausdrücken, sind ein wesentlicher Bestandteil der fiktionalen Realität. Oft sind sie zu psychosomatischen Extremsituationen gesteigert: „Gebrüll ertönte“ (45) im Hause Gontram, die Fürstin „lauschte ihm [ten Brinken, AK], hochrot, aufgeregt, zitternd fast“ (47). „Die Augen der Fürstin weiteten sich.“ (158) „Die Dirne starrte ihn [ten Brinken, AK] mit weit aufgerissenen, entsetzten Augen.“ (159) an. Als ihr Mann mutmaßlich durch die Schuld Alraunes ums Leben kommt, ist Lisbeth, eine Angestellte ten Brinkens, außer sich: „Fräulein!“ schrie *ihre* [Her-

vorheb. AK] wilde Angst. ‚Fräulein – Fräulein –‘ “ (251) Nicht Lisbeths Ich ist es, das schreit, sondern das Es. Eben dieses Entsetzen und die Sprachlosigkeit darüber sind im Roman immer wieder über Gedankenstriche codiert. Die Figuren in *Alraune* sind durch und durch psychologisiert und ihre Ängste, Triebe und Wünsche brechen immer wieder hervor. Mit dem Diskurs Psychologie eng verbunden ist der Diskurs Sexualität, welcher ab dem siebten Kapitel die Handlung bestimmt. Dessen Wichtigkeit ist damit auch erzählökonomisch repräsentiert. Die Erzählinstanz summiert die Männer, die Alraune zum Opfer fallen werden, als sie eine junge Frau geworden ist. Durch die Aufzählung wird die serielle und todbringende Wirkung Alraunes deutlich und das romantische Liebes- und Paarkonzept konterkariert: „Dies waren die fünf Männer, die Alraune ten Brinken liebten: Karl Bohnen, Hans Geroldingen, Wolf Gontram, Jakob ten Brinken und Raspe, der Chauffeur.“ (238). Das neunte Kapitel „SPRICHT [DAVON], WER ALRAUNENS LIEBHABER WAREN UND WIE ES IHNEN ERGING“ (238). Alraune ist zu diesem Zeitpunkt 17 Jahre alt. Als einziger Mann auf dem Gut kann ihr der Kutscher Froitsheim widerstehen, der aber fast 90 Jahre alt ist und „schon lange kein Blut mehr [hat]“ (245), wie der Chauffeur Raspe anmerkt.

Der sexuelle Diskurs im Roman ist aufgefächert in diverse ‚Perversionen‘, die von den einzelnen Verehrern Alraunes repräsentiert sind: Masochismus (Wölfchen), Pädophilie (ten Brinken), Hörigkeit (alle Verehrer) sowie letztlich eine Paarbeziehung (Alraune und Frank Braun). Sexualität respektiert die Grenzen der Ehe nicht, auch verheiratete Männer erliegen Alraune, sodass das vermeintlich heilige Band zwischen den Eheleuten zerschnitten wird. Auch Wünsch zieht die Bilanz, dass in *Alraune* „das Psychopathologische und die sexuellen Abweichungen im Vordergrund stehen“<sup>678</sup>. Der Roman rekurriert damit auf die Mandragora als Aphrodisiakum und die sexuell enthemmende Wirkung, welche sie hat.

Ziel dieses Kapitels ist es, den sexuellen Diskurs in *Alraune* zu analysieren. Ewers kannte vermutlich die *Psychopathia sexualis* von Richard von Krafft-Ebing, welcher diese als Professor für Psychiatrie und Nervenkrankheiten an der Universität Wien 1886 veröffentlichte.<sup>679</sup> Sie zeigt das zeitgenössische Interesse, den Foucault’schen Willen zum Wissen, an der „Allgemeinen Neuro- und Psychopathologie des Sexuallebens“ und das am „krankhaften Sexualleben vor dem Kriminalforum“, wie es im Inhaltsverzeichnis heißt. Die *Psychopathia sexua-*

678 Wünsch: Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne, S. 73

679 Vgl. Katrin Schmersahl: Medizin und Geschlecht. Zur Konstruktion der Kategorie Geschlecht im medizinischen Diskurs des 19. Jahrhunderts. Opladen 1996, S. 41.

lis enthält Beiträge zu Sadismus, Masochismus, „Sadistische Akte an Tieren“, „Unzucht mit Individuen unter 14 Jahren“. Anomalien wie „Tierquälerei auf Grund von Sadismus“, „Lustmord“, „Unzucht wider die Natur“ und Päderastie werden in Fallstudien („Beobachtungen“) analysiert.<sup>680</sup> In solchen Beobachtungen wird auch häufig die Familie der Patienten vorgestellt, sodass Verwandtschaftsbeziehungen und das familiäre Umfeld herangezogen werden, um das Verhalten zu erklären. Wie eine solche Fallstudie in der *Psychopathia sexualis* wird im Roman *Alraune* das Leben von Peter Weinand Noerrissen beschrieben:

Die Mutter war eine notorische Trinkerin, der Vater, ein Gelegenheitsarbeiter, häufig wegen Roheitsdelikten vorbestraft; einer seiner Brüder sass schon seit zehn Jahren aus gleichem Grund im Zuchthaus. Peter Weinand Noerrissen selbst war nach Beendigung seiner Schulzeit zu einem Schmied in die Lehre getan worden [...]. Trotzdem habe man ihn weggagen müssen, da er sich nichts habe sagen lassen wollen, auch die weiblichen Hausgenossen stets belästigt habe. (148)

Er wird Landstreicher, vorbestraft und schließlich des „Lustmord[s]“ (149) angeklagt. Alraune hat also einen Verbrecher zum Vater und eine stigmatisierte Außenseiterin zur Mutter. Diese verkauft nicht nur ihren Körper, sondern repräsentiert auch eine entfesselte weibliche Sexualität, die nur am Rande der Gesellschaft, in ‚zweielichtigen‘ Etablissements einen Platz hat. Das wird in der Szene deutlich, in Alma Raune den Vertrag mit ten Brinken und Frank Braun schließt:

Das Hemd glitt herab, nackt stand sie vor dem Spiegel, presste mit beiden Händen ihre Brüste hoch. ‚Wer will mich?‘ rief sie laut. ‚Hereinspaziert – alle zusammen! Kost’ keinen Pfennig heute, weil Festtag ist – für Kinder und Soldaten die Hälfte.‘ Sie breitete die Arme aus, umarmte die Luft. ‚Soldaten –‘ schrie sie, ‚Soldaten – ein ganzes Regiment will ich haben.‘ (129)

Weiter Krafft-Ebing grenzt Masochismus von Sadismus als dessen Gegenstück ab, „insofern er auf der mit Lustgefühlen betonten Vorstellung, von der Konsors Unbilden zu erdulden, schrankenlos deren Gewalt unterworfen zu sein, beruht“<sup>681</sup>. Der Autor führt aus:

Unter Masochismus verstehe ich eine eigentümliche Perversion der psychischen Vita sexualis, welche darin besteht, dass das von derselben ergriffene Individuum in seinem geschlechtlichen Fühlen und Denken von der Vorstellung beherrscht wird, dem Willen einer Person des anderen Geschlechts

---

680 Vgl. Richard von Krafft-Ebing: *Psychopathia sexualis*. Eine medizinisch-gerichtliche Studie für Ärzte und Juristen. 13. Auflage. Stuttgart 1907, S. IX-XI.

681 Krafft-Ebing: *Psychopathia sexualis*, S. 43



vollkommen und unbedingt unterworfen zu sein, von dieser Person herrisch behandelt, gedemütigt und selbst misshandelt zu werden.<sup>682</sup>

Der Begriff geht aber nicht auf Krafft-Ebing zurück. Als Vater des Masochismus gilt Leopold von Sacher-Masoch, der in seiner Erzählung *Venus im Pelz* aus dem Jahr 1870 eine sexuell-masochistische Beziehung schildert.<sup>683</sup> Unter Sadismus, dem Komplement zu Masochismus, versteht Krafft-Ebing

nach Umständen recht läppische Gewalthandlungen gegen die andere Person (symbolischer Sadismus) oder auch [...] an beliebigen lebenden und empfindenden Objekten (Prügeln von Schulkindern, Rekruten, Lehrlingen, grausamen Akten an Tieren u. s. w.).<sup>684</sup>

Krafft-Ebing führt einen Fall an, bei dem „das Küssen in ein Beissen unvermerkt überging“<sup>685</sup>. Eben dieses Verhalten findet sich bei Alraune in ihren Beziehungen zu Wölfchen und Frank Braun: Alraune trinkt das Blut ihrer Verehrer, wobei dies nicht nur als sexuelle ‚Perversion‘, sondern auch als Rückgriff auf den Vampirmythos zu lesen ist.

### **Opfer I: Alraune und Raspe**

Es lässt sich eine Opfer-Hierarchie in den Beziehungen von Alraune und ihren Verehrern feststellen: Zunächst sterben die männlichen Nebenfiguren, dann ten Brinken. Im Roman ist der Chauffeur Matthieu-Maria Raspe das erste Opfer. Er entspricht dem Prototyp des kleinbürgerlichen, braven Ehemanns, ist verheiratet mit seiner Frau Lisbeth und hat zwei kleine Kinder. Beide Ehepartner arbeiten für ten Brinken. Jeden Tag sattelt Raspe Alraunes Pferd und wartet auf seine Herrin. Die Szene hat dabei deutliche Implikationen von Herr und Sklave, also Unterwerfung/Masochismus und Dominanz/Sadismus. Sie kommt aus dem Herrenhause die Treppe hinunter. Raspe muss seine Hände hinhalten, damit Alraune auf das Pferd steigen kann. Sie sitzt nicht in einem Damensattel, sondern im „Herrensattel“ (239) und hat eine Peitsche bei sich. Die Hufe des Tieres sprühen Funken, als die losreitet, was als teuflisches Zeichen gedeutet werden kann. Raspe hat Angst vor den Ausflügen mit seiner Herrin, denn er kann sich sicher sein, „dass sie wieder etwas Absonderliches von ihm verlangte“ (240). Noch mehr fürchtet er sich aber vor den Ausfahrten mit dem Auto. Alraune zwingt ihn, besonders schnell zu fahren. Er und seine Frau Lisbeth beschließen deshalb, dass er kündigen wird. Doch bevor er Alraune verlassen kann, trifft ihn das

---

682 Ebd., S. 99-100

683 Vgl. Frauke Berndt: Einleitung. In: Masochismus | Masochism. figurationen 12 (2011), S. 6-12, hier S. 6.

684 Krafft-Ebing: *Psychopathia sexualis*, S. 43

685 Ebd., S. 64

Unglück. Er stirbt bei einem Unfall. Die Schuld hierfür suchen die Leute aber nicht bei Alraune. Vielmehr sei Raspe ein risikofreudiger und wilder Fahrer gewesen, was jeder gewusst habe.

### **Opfer II & III: Alraune, Karl Mohnen und Hans Geroldingen**

Die Erzählinstanz berichtet, dass Wölfchen, Geroldingen und Mohnen um das junge Fräulein buhlen. Der Graf und Rittmeister Hans Geroldingen und der Jurist und Philosoph Karl Mohnen sind zwei unverheiratete Männer. Sie pflegen zahlreiche Frauenbekanntschaften und sind damit erfahrener als das unbedarfte Wölfchen. So heißt es über Karl Mohnen: „Es war fabelhaft, wie leicht er seine Flammen versetzen konnte. Soweit er eine neue fand, machte er Schluss mit der alten, bekümmerte sich einfach nicht mehr um sie.“ (255) Sie sind eigentlich Freunde, doch durch ihr Werben um Alraune entspinnt sich eine Konkurrenzsituation: „[...] [Der Rittmeister, AK] verliebte sich nicht weniger in das junge Wesen, das so ganz anders war, als alles, was ihm bisher die roten Lippen zum Kuss bot.“ (257) Geroldingen ist im Umgang mit Frauen zwar abgebrüht, doch Alraune stiehlt ihm eben dieses Selbstbewusstsein:

Etwas beruhigte ihn: den Dr. Mohnen würde das Fräulein ten Brinken gewiss nicht nehmen, viel weniger noch, als eine der andern Frauen es getan hätte. Freilich, ob sie dagegen ihn selbst haben wollte, das schien ihm diesmal durchaus nicht gewiss; alle natürliche Sicherheit hatte ihn diesem Püppchen gegenüber völlig verlassen. (257-258)

Alraune zettelt daraufhin eine Intrige zwischen den beiden besten Freunden an: Sie sollen sich duellieren. Dabei führt Alraune keinen tiefergehenden Grund, als dass sie sich langweilt und hofft, das Duell möge für Abwechslung auf dem Gut ihres Ziehvaters sorgen. Es geht also um ihre persönliche Unterhaltung. Um den Plan zu verwirklichen, bringt sie Wölfchen dazu, die Konkurrenz anzuheizen. Er macht beide glauben, dass der jeweils andere die Gunst von Alraune gewinnen wird. Und auch das Fräulein ten Brinken spielt beide gegeneinander aus:

Sie lud zum einen Abend den Doktor ein, und den Rittmeister nicht; dann wieder ritt sie mit dem Grafen aus und liess den Doktor in irgendeinem Gartenkonzert auf sie warten. Jeder von ihnen hielt sich nun für den Bevorzugten, aber jeder auch musste anerkennen, dass ihr Benehmen dem Rivalen gegenüber nicht ganz gleichgültig war. (261-262)

Ten Brinken erfährt von dem Plan, verhindert ihn aber nicht, sondern gibt Wölfchen noch Ratschläge für die Umsetzung. Er facht die Rivalität an und erzählt beiden, dass er ihn ger-

ne als den Ehemann seiner Tochter sehen würde. Mohnen fordert seinen Freund schließlich zum Duell. Alraune sendet Geroldingen ein Kleeblatt, das der Graf in seine Westentasche steckt. Auch Mohnen hat ein Hufeisen erhalten, tut es aber als „kindliche[n] Aberglauben“ (268) ab und nimmt es nicht mit zum Duell. Dabei erschießt Mohnen seinen Rivalen. Das Kleeblatt hat Geroldingen also kein Glück gebracht:

Die Kugel war in den Unterleib gedrunen, hatte alle Eingeweide durchschlagen und war dann im Rückgrat steckengeblieben. Aber es war, als ob sie dahin gelockt worden sei mit geheimer Kraft: gerade durch die Westentasche war sie gedrunen, durch das Brieflein Alraunes, hatte das vierblättrige Kleeblatt durchschlagen [...]. (272-273)

Dass das Kleeblatt eben kein Glück brachte, eröffnet wiederum zwei Deutungsoptionen: Entweder der Glücksbringer ist Aberglaube, sodass er keine Wirkung hat. Oder aber Alraune beabsichtigte, Geroldingen zu töten. Aber auch Mohnen wird später zum Opfer der Situation: Er hat seinen Arbeitgeber ten Brinken bestohlen, um Alraune Geschenke zu kaufen und muss nach Amerika emigrieren: „Alles schien ihm vernichtet, zusammengebrochen und zerstört; ein wirrer Schutthaufen lag sein Leben.“ (274)

#### **Opfer IV: Alraune und Wölfchen**

Das vierte Opfer ist Alraunes einstiger Spielkamerad Wölfchen. Er wird wie Hans Geroldingen und Karl Mohnen mit einer Motte verglichen, die von Alraune angelockt wird. Ten Brinken hat Wölfchen nicht die Schule beenden lassen, sondern „aus dem Gymnasium genommen, ihn als Lehrling in irgendeine Bank gesteckt“ (227). Anschließend arbeitet es im Sekretariat seines Ziehvaters. Wolf verliebt sich in Alraune:

Jeden Abend ritt Wölfchen hinaus nach Lendenich, seit Alraune zurück war. [...] Eine Rose brachte er, nie mehr wie eine, [...] aber es war stets die schönste, die es gab in der Stadt. (232-233)

Wölfchen wurde von seinem Freund Mohnen unterrichtet, wie sich ein Mann von Welt zu benehmen hat. Er wirbt auf altmodische Weise um Alraune, die ihn aber nicht ernst nimmt. Ihre Beziehung hat vielmehr masochistische Züge und folgt dem Prinzip von Herrin und Sklave. Alraune behandelt ihn nach Gutdünken und zerpfückt wortwörtlich sein romantisches Liebessymbol:

Alraune ten Brinken nahm seine Rose und begann sie langsam zu zerzupfen. Jeden Abend war es so. Sie kniff die Blätter zusammen, machte kleine Blasen und zerschlug sie knallend auf seiner Stirn und an seinen Wangen. Das war die Gunst, die sie ihm gewährte. (232-233)

Alraune nennt ihn Hündchen und scheint damit wieder auf den schwarzen, mythischen Hund zu rekurren, der für sie sterben wird: „Weil du so ein grosser Hund bist [...] so ein gutes, dummes und treues Tier. Schwarz und langzottig [...]“ (233)

Wie ein Schatten folgte Wolf Gontram dem seltsamen Wesen, das er liebte.  
[...]  
Und sie hiess ihn sich niederlegen vor ihrem Sessel, setzte die Füsschen leicht auf seine Brust. Strich ihm über die Wangen mit den kleinen Wildlederschuhen; warf sie dann fort, bohrte die Spitzen ihrer Zehen zwischen seine Lippen.  
„Küss küss!“ lachte sie.  
Dann küsste er ringsherum den feinen Seidenstrumpf, der ihren Fuss umschloss. (233-234)

Zwischen den beiden Männern in Alraunes Umfeld entspinnt sich eine Konkurrenzsituation: „Der Geheimrat schielte mit saurem Lächeln nach dem jungen Gontram. Er war so hässlich, wie der Junge schön war [...]“ (234)

Insbesondere an der Beziehung zwischen Wolf Gontram und Alraune zeigt sich die Inversion zeitgenössischer Geschlechterstereotype: Für den Ball tritt Alraune im „Bubenkleide“ (280) auf und sorgt durch das zur Schau gestellte *Cross Dressing*<sup>686</sup> – dem Tragen von Kleidern des anderen Geschlechts – für *gender trouble*. Kleidung zu tauschen, wird zur Strategie, die es ermöglicht, die Geschlechtsidentität als Performance zu dekonstruieren und gleichzeitig zu wechseln:

Dress traditionally has been a ubiquitous symbol of sexual differences, emphasizing social conceptions of masculinity and femininity. Cross dressing, therefore, represents a symbolic incursion into territory that crosses gender boundaries.<sup>687</sup>

Diese Verwirrung von Geschlechteridentitäten wird besonders an der Ballszene deutlich. Der Text dekonstruiert Geschlechterstereotype und verweist auf die Differenz von *sex* und *gender*, wenn Alraune Wolf Gontram als Mädchen Rosalinde verkleidet, um Théophile Gautiers *Mademoiselle de Maupin* (1835) auf die Bühne zu bringen, in dem Shakespeares *Wie es euch gefällt* gespielt wird. Wölfchen ist „ein schönes Mädchen und doch wieder ein Knabe“ (281). Alraune hat sich als Junge verkleidet:

Oh, es war eine Qual, dieses Mädchen Gautiers in der bizarren Auffassung des Engländers – – aber als es fertig war, als der launenhafte Knabe auf hohen

---

686 Vgl. Vern L. Bullough und Bonnie Bullough: *Cross Dressing, Sex and Gender*. Philadelphia 1993, S. viii.

687 Bullough: *Cross Dressing*, S. viii

Stöckeln mit dem zierlichen Prunkdegen durch den Saal stolzierte, da war kein Auge, das ihm nicht gierig folgte, kein altes und kein junges, von Herren keines und keines von Damen. (280)

Alraune bringt Wolf Gontram mädchenhaftes Verhalten bei:

Alraune hatte den Jungen angezogen; mit unendlicher Mühe hatte sie ihm beigebracht, wie er gehen und wie er tanzen müsse, wie er den Fächer bewegen und wie er lächeln solle. Und wie sie ein Knabe schien und doch ein Mädchen [...], dessen Stirne Hermes küsste und Aphrodite zugleich [...], so verkörperte Wolf Gontram nicht minder die Figur seines grossen Landsmannes, der die ‚Sonette‘ schrieb: war in seinem Schleppgewande in roten golddurchwirktem Brokate ein schönes Mädchen und doch wieder ein Knabe. (280-281)

‚Weibliches‘ Verhalten ist also als erlern- und einstudierbar dekonstruiert, wobei „unendliche[ ] Mühe“ notwendig ist, um das Individuum in seine Rolle zu pressen. Die tanzen- den Paare und die wechselnden Kostüme stiften dabei so viel Verwirrung, dass die Grenzen zwischen den Geschlechtern zerfließen und auch der Leser den Überblick zu verlieren droht, wer sich hinter „sie“ und „er“ verbirgt. Wölfchen/Rosalinde tanzt mit Männern und Alraune/Chevalier de Maupin mit Frauen. Beim Tanzen führt Alraune Wölfchen und nimmt damit die männlich konnotierte Position ein:

Viele hundert Augen ruhten auf dem hübschen Paar. Alraune bemerkte es wohl und jeder Schritt, den sie tat, geschah in dem Bewusstsein, dass man sie bewundern müsse. Aber Wolf Gontram bemerkte nichts, er fühlte nur, dass *er* [Hervorheb. AK] in *ihren* [Hervorheb. AK] und von weichen Klängen getragen wurde. (291-292)

Alraune führt „sicher, selbstbewusst“ (292) und Wölfchen/Rosalinde „folgte dem leichten Drucke“ (ebd.). Wölfchen ist der *homme fragile*, der zerbrechliche Mann des Romans.<sup>688</sup> Er ist sanft und folgsam, zeigt aber Anzeichen von Siechtum: „Und seine grossen, schwarzen Braun senkten sich halb, beschattet die traumtiefen Augen.“ (292) Er ist kränklich, was an der Bemerkung seines Vaters deutlich wird, der ihn ermahnt, sich beim Tanzen nicht zu verausgaben und seine Lungen zu schonen.

Beim Fastnachtball lockt Alraune Wölfchen nach draussen in die Winternacht. Auch hier findet wieder eine Inversion der Geschlechternormen statt, wenn Wölfchen ihr seine Liebe gestehen möchte:

---

688 Zur Figur des *homme fragile* vgl. zum Beispiel Thomas Wortmann und Sebastian Zilles (Hg.): *Homme fragile*. Männlichkeitsentwürfe in den Texten von Heinrich und Thomas Mann. Würzburg 2016.

Da lösten sich seine Hände von der steinernen Brüstung, griffen nach ihr und umschlangen sie.

„Alraune,“ rief er, „Alraune –“

Einen kleinen Augenblick duldete sie es. Dann machte sie sich los, schlug ihn leicht auf die Hand. „Nein!“, lachte sie, „nein! Du bist Rosalinde – und ich bin ein Knabe: so will ich dir den Hof machen.“ (298)

Immer wenn Wölfchen aus seiner Rolle möchte, ermahnt ihn Alraune, sich wieder dem Geschlechterstereotyp entsprechend zu benehmen.

Sie beugte sich nieder, drängte ihren Lockenkopf über seine Schulter, unter dem Hute her. Aber sie fuhr wieder zurück: „Nein, nein, schönes Mädchen, lass deine Hände! Die müssen fein sittsam im Schosse ruhen.“ (298-299)

Alraune küsst Wölfchen „länger noch und heisser“ (300) und beißt ihn „wilder noch und tiefer“ (ebd.) Damit zeigt Alraune eine aktive Sexualität, die dem zeitgenössischen Frauenbild widerspricht, wenn man die *Psychopathia Sexualis* zugrunde legt, in der Krafft-Ebing konstatiert: „Im Verkehr der Geschlechter kommt dem Mann die aktive Rolle, selbst aggressive Rolle zu, während das Weib passiv, defensiv sich verhält.“<sup>689</sup>

Der Ball endet tödlich für Wölfchen. Er zeigt er körperliche Anzeichen, die auch als Reaktionen auf den Konsum der Mandragora gelesen werden können: „Alraune nippte nur [am Champagner, AK] aber Wolf Gontram, überhitzt, glühend durstig, schlürfte gierig den kühlen Trank, einen Kelch um den andern.“ (294) Auf weitere körperliche Reaktionen zum Alraunenkonsum wurde bereits in der Einleitung verwiesen: Halluzinationen, Unruhe, Schüttelkrämpfe, Schwindel und Übelkeit.<sup>690</sup> Psychische Reaktionen auf die Alkaloide sind „Reddrang, Lach- und Weinkrämpfe, Euphorie und Depression“<sup>691</sup>. Ist die Dosis zu hoch, besteht das Risiko, dass der Patient ins Koma fällt oder stirbt.<sup>692</sup> Dass Ewers selbst Alraunen konsumiert hat, und ihre Wirkung kannte, ist nicht abwegig. Der Autor hatte Erfahrung mit Haschisch und Opium.<sup>693</sup> Auf einer Reise nach Capri 1903 hat Ewers das erste Mal ausgiebig Haschisch geraucht – gleich seinem Vorbild Baudelaire.<sup>694</sup> Baudelaires *Les fleurs du Mal* wird im Roman sogar explizit erwähnt, wenn thematisiert wird, welche Blumen in Alraunes

---

689 Krafft-Ebing: *Psychopathia sexualis*, S. 59

690 Vgl. Hambel: Verwendung und Bedeutung der Alraune, S. 33

691 Ebd.

692 Vgl. ebd., S. 34

693 Vgl. Kugel: Alraune Ewers, S. 34. In seinem Aufsatz „Rausch und Kunst“ schreibt Ewers sogar: „daß [es] für ein künstlerisches Schaffen kaum einen wichtigeren Faktor geben kann, als der durch ein Narkotikum hervorgerufene Rausch“. Der Aufsatz ist abrufbar im Online-Portal der Hanns-Heinz-Ewers-Gesellschaft. <http://www.hanns-heinz-ewers.com/rausch.htm> (Stand: 11.12.2018).

694 Vgl. Kugel: Der Unverantwortliche, S. 90f.

Garten wachsen. Wölfchen zeigt Anzeichen eines Alraunenkonsums mit Halluzinationen. Er fällt ins Koma:

Wolf Gontram kam nicht ins Bureau am nächsten Tage. Stand nicht auf von seinem Bette, lag in wildem Fieber; neun Tage lang lag er so. Manchmal phantasierte er, rief ihren Namen – aber nicht einmal kam er zum Bewusstsein in dieser Zeit.  
Dann starb er. Lungenentzündung war es.  
Und sie begruben ihn draussen, auf dem neuen Friedhofe. (301)

Alraune kommt nicht zum Begräbnis, aber sie sendet aber einen „grossen Kranz voll dunkler Rosen“ (301).

### **Opfer V: Alraune und ten Brinken**

Als Alraune zu einer jungen Frau heranwächst, verändert sich die Beziehung zu ihrem Ziehvater. Zunächst glaubt ten Brinken noch, die Kontrolle über seine Schöpfung zu haben: Sie ist „ein willkommenes Spielzeug für seine Launen“ (221). Er erfreut sich an der „seltsame[n] Anziehung, die sie auf höher Geborene ausübte“ (235).

Und so putzte er seine Puppe bunter und schöner auf mit jedem Tag. Er liess sie Herrin sein und fügte sich nicht weniger ihren Wünschen und Launen, wie es die andern taten. Mit dem Unterschiede nur, dass er glaubte, das Spiel stets in der Hand zu haben, dass er voll überzeugt war, dass es letzten Endes nur sein eigener Wille war, der sich äusserte durch das Medium Alraune. (236-237)

Die Erzählinstanz reflektiert Alraunes Physiognomie, sobald diese zu eine jungen Frau herangewachsen ist:

Dies junge Mädchen war klein und war zierlich, schmal, engbrüstig und noch wenig entwickelt. Wie eines Buben war die Figur, waren ihre raschen, etwas eckigen Bewegungen. (221-222)

Alraune wirkt androgyn und ist damit ein Kontrastbild zu ihrer Mutter Alma Raune, wie Ruthner bemerkt, weil sie eben „nicht durch urtypische Weiblichkeit anziehend [wirkt]“<sup>695</sup>: „[...] ein Püppchen – nur war der Kopf so gar nicht ein Puppenkopf“ (222). Vielmehr wirkt das Kind wie ein Vampir, kränklich, die Lippen sind „dünn und bleich“ (222) und die Wangenknochen stehen heraus. Ihre Geschlechtsidentität oszilliert zwischen Junge und Mädchen und ist damit androgyn. Alraune schneidet ihre Locken ab und sieht aus „wie ein Page“ (223) mit einem „Bubenkopf“ (ebd.). Anders gesagt: Alraune dekonstruiert Geschlecht als performativ, wenn sie typische Geschlechter-Attribute wie lange Haare ab-

---

695 Ruthner: Unheimliche Wiederkehr, S. 110

schneidet. Gleichzeitig ist dies als Befreiung und die weibliche Geschlechtsidentität damit als schmerzhaft markiert: „[...] mir taten sie weh, diese schweren Haare und ich bekam manchmal Kopfschmerzen davon. [...]“ (225) Alraune animiert auch die anderen Mädchen der Pension dazu, sich die Haare abzuschneiden. Sie tritt als „Knabe auf hohen Stöckeln mit dem zierlichen Prunkdegen“ (280) auf.

Sobald Alraune erwachsen wird, kippt das Abhängigkeitsverhältnis zwischen Adoptivvater und Adoptivtochter. Ten Brinken wird „der willenlose Sklave des Fräuleins“ (307) und verfolgt jeden ihrer Schritte:

Er kroch hinter ihr her, wo sie nur ging, fast war es, als ob er die Rolle Wölchens übernommen habe. Gierig traf sie sein schielender Blick, wenn sie ins Zimmer trat, gierig folgte er ihr, wenn sie hinausging. (303)

Die Beziehung basiert auf Tauschhandel. Ten Brinken erkauft sich Gefallen seiner Stieftochter und befeuert damit seine pädophilen Phantasien:

Immer kapriziöser wurden ihre Launen, immer übertriebener ihre Wünsche. Der Alte gab, aber er handelte, verlangte stets irgend etwas dagegen. Liess sich leicht kraulen auf der Glatze, oder mit raschen Fingern über den Arm spielen, auf und nieder. Verlangte, dass sie sich aus seinen Schoss setzen solle, oder gar ihn küssen. Und, wieder und wieder, hiess er sie, als Knabe zu kommen. (303-204)

Sie verkleidet sich als „Fischerknabe mit offener Bluse und nackten Beinen“ (304), als Lift-boy oder Page. Alraunes gibt ein „helles Lachen“ (304) von sich, das ihr Wissen codiert über die „eklen Wünsche“ (304) ten Brinkens. Sie entzieht sich aber, wenn es um deren Erfüllung geht und bestraft ihren Vater, wenn dieser zudringlich wird: „Kam vor, sowie er ruhig schien, zog sich zurück, wenn sein Auge wirr flackerte.“ (305) Ten Brinken interpretiert ihre Ablehnung als Spiel und wendet sogar Gewalt gegen Alraune an, in der eine Vergewaltigung anklingt: „Und rasch, heftig, sprang er auf, drehte ihren Arm herum, warf die Schreiende auf den Diwan.“ (306)

Alraune lässt sich daraufhin tagelang nicht sehen. Seine Beteuerung, „dass es ein Anfall gewesen sei“ (306) weist sie als Lüge zurück. Damit dekonstruiert die Figur die *femme fatale* als Stereotyp und Imago: Die erotischen Versprechen, die Alraune zu geben scheint, sind nicht Ausdruck weiblichen Begehrens, sondern männliche Zuschreibungen. Die Wünsche beruhen nicht auf Gegenseitigkeit und Alraune denkt nicht daran, diese gegen ihren Willen zu erfüllen. An ihrer Stelle missbraucht ten Brinken schließlich ein anderes Mäd-



chen. Es ist die Tochter eines Angestellten, wobei auch hier deutlich wird, dass er durch sein Geld über andere Menschen verfügen kann:

Das war es: die Sicherheit fehlte ihm. Und er suchte herum, nach irgendeinem anderen Opfer, nur um sich zu überzeugen, dass er noch Herr sei seiner alten Künste.

Er fand eines, das dreizehnjährige Töchterlein des Klempners, das irgendeinen geflickten Kessel zum Hause brachte.  
,Komm mit Mariechen.‘ Sagte er. ,Ich will dir was schenken.‘ Und er zog sie hinein in die Bibliothek. (305)

Der Missbrauch ist narrativ ausgespart, doch das Kind schleicht „wie ein krankes Wild [...] hinaus, nach einer halben Stunde“ (305). Es „drückte sich eng an den Mauern vorbei, mit weit offenen, starren Augen –“ (305) Kugel zieht die Parallele von der Figur zum Großonkel von Ewers, Prof. Karl Ernst aus'm Werth, der wegen Kindesmissbrauchs angeklagt worden war.<sup>696</sup>

Das elfte Kapitel erzählt von ten Brinkens Untergang. Ihn scheint erst finanziell der Fluch der Alraune zu treffen. Das Vermögen, das er angehäuft hat, seit Alraune auf dem Familiensitz weilt, zerrinnt ihm unter den Fingern: Er wird der Urkundenfälschung beschuldigt, eine Kreditbank, die er saniert hat, geht pleite. Wegen des Kindesmissbrauchs wird Anklage gegen ihn erhoben, sein Rechtsanwalt Manasse empfiehlt ihm, sich ins Ausland abzusetzen. Ten Brinken versucht, Alraune zu überreden, mit ihm zu fahren. Er wirft ihr vor, dass sie ihn abgelenkt hat, sodass er sich nicht mehr um seine Geschäfte kümmern konnte. Alraune spielt auf seine Pädophilie an, als er sich als fürsorglicher Vater inszeniert, dem sie einen Gefallen schuldet:

Er vertrat ihr den Weg, machte noch einen letzten Versuch. Pochte darauf, dass er ihr Vater sei, sprach von Kindespflichten, wie ein Pastor. Da lachte sie: ,– auf dass ich in den Himmel komm!‘ Sie stand neben dem Sofa, setzte sich rittlings auf die Seitenlehne. ,Wie gefällt dir mein Bein?‘ rief sie plötzlich. Und sie streckte ihm das schlanke Bein weit entgegen, wippte damit, hin und her in der Luft. (324)

Kurz vor seinem Tod setzt er Alraune als seine Erbin ein, bestimmt jedoch Frank Braun zu ihrem Vormund, um ihn mit dem Geschöpf zu konfrontieren, das ihn vernichtet hat: „So musste er wohl herkommen, musste in ihrer Nähe sein, musste die schwüle Luft ihrer Lippen atmen.“ (328) Hambel weist darauf hin, dass Alraune explizit an Frank Braun vererbt

---

696 Vgl. Kugel: Nachwort, S. 349

wird.<sup>697</sup> Alraune wird Frank Braun – darauf spekuliert ten Brinken – „schon dahin bringen, wo er selbst heute war –“ (328). Im letzten Kapitel zitiert Frank Braun einen Eintrag aus dem Lederband. Ten Brinkens letzte geschriebene Worte sind: „Versuche dein Glück! Schade, dass ich nicht mehr da bin, wenn du an die Reihe kommst, das hätte ich sehr gerne gesehen!“ (436) Die Art und Weise, wie Alraunes Vater stirbt, rekuriert ebenfalls wieder auf den Alraunenmythos. Er erhängt sich. Brandenburg betont, dass Alraune eben die Rücksichtslosigkeit widerspiegelt, die ihrem Schöpfer zu eigen ist. Damit wird er zum Opfer seiner selbst:

Die Alraunenfigur forciert den Untergang der einzelnen Repräsentanten des Wilhelminismus, indem sie jene an ihren eigenen reaktionären Maximen scheitern lässt. Inkarnation der Handlungsmaximen seiner Schöpfer, richtet sich das Kunstwesen gegen seine Produzenten und ‚Förderer‘.<sup>698</sup>

### **Alraune und Frank Braun**

Kapitel zwölf bis 16 erzählen von der Beziehung zwischen Frank Braun und Alraune. Frank Braun ist von seinen exotischen Reisen zurückgekehrt und lebt bei seiner Mutter. Das Haus, das genau beschrieben wird, gleicht einem Museum und spiegelt auch die Ewers'sche Faszination und seine Reisen ins außereuropäische Ausland. In seinen Räumen hat Frank Braun Souvenirs aufbewahrt: „[...] fünf Weltteile gaben hierher, was sie nur hatten an Absonderlichem und Bizarrem.“ (337) Dabei scheint auch ein Hinweis auf den Drogenkonsum gegeben zu sein:

Sein Leben lag in diesen hohen Räumen, jede Muschel, jeder bunte Fetzen erzählte ihm lange Erinnerungen. Da lagen seine Opiumpfeifen, da die grosse Mescaldose, aus silbernen Mexikodollars zusammengeschlagen, neben ihr die fest verschlossenen Büchsen mit Schlangengiften [...]. (338-339)

Frank Braun erhält er einen Brief vom Justizrat Gontram, dass er der Testamentsvollstrecker und Vormund Alraunes ist. Er soll nach Lendenich kommen, um die Angelegenheiten zu klären. Dort trifft er Alraune zum ersten Mal und sofort entspinnt sich ein Konkurrenzkampf, wie dieser Dialog zeigt:

Und er hob sein Glas: ‚Auf dein Wohl, kleine Base.‘  
‚Kleine Base‘, dachte sie, ‚er nennt mich: kleine Base. Wie ein Spielpüppchen behandelt er mich.‘ – Aber sie tat ihm Bescheid. ‚Prosit, grosser Vetter.‘ Sie leere ihr Glas, winkte dem Diener, es neu zu füllen. Und sie trank noch einmal: ‚Auf dein Wohl – Herr Vormund!‘

---

697 Vgl. Hambel: Verwendung und Bedeutung der Alraune, S. 210

698 Brandenburg: Hanns Heinz Ewers, S. 173

Das machte ihn lachen. Vormund – Vormund? Es klang so würdig. – ‚Bin ich wirklich schon so alt?‘ dachte er. Und er antwortete: ‚Auf das deine, kleines Mündel.‘

Sie ärgerte sich. – ‚Kleines Mündel, wieder: kleines?‘ – Oh, es würde sich ja schon zeigen, wer dem andern überlegen war von ihnen beiden. (349)

Alraune ist misstrauisch, weshalb ten Brinken Frank Braun zu ihrem Vormund ernannt hat. Sie kennt den Charakter ihres Ziehvaters: „[...] ‚Und er hat es gewiss nicht ohne Absicht getan.‘ “ (350) Da sie über ihre Herkunft noch nicht Bescheid weiß, bleibt ihr das Motiv ten Brinkens zunächst verborgen. Gemeinsam singen sie ein französisches Lied, das Alraune im Kloster gelernt hat. Es erzählt davon, wie eine Schäferin ein kleines Kätzchen tötet, weil es die Pfoten in ihre Milch getaucht hat. Ihrem Pfarrer muss sie diese Missetat beichten. Frank Braun nutzt die Gelegenheit, um auf Alraunes Intrigen anzuspieren: „‚Nicht wahr?‘ rief er. ‚Eine nette Moral: sie lehrt, dass kleine Mädchen nicht ungestraft ihr Spielkätzchen umbringen dürfen!‘ “ (354)

Die Beziehung zwischen Frank Braun und Alraune ist von Beginn an von Rivalität geprägt. Alraune ärgert sich, dass er größer ist als sie und sie nicht so schlagfertig reagiert hat. Doch „es freute sie fast, dass sie dies Vorpostengeplänkel verloren hatte“ (355) und sie erkennt in Frank Braun einen ebenbürtigen Gegner und zum ersten Mal einen potenziellen Partner: „Und zugleich fiel ihr sein, dass sie bei keinem der andern diese Empfindung gehabt hatte.“ (354) Ruthner konstatiert deshalb auch: „Positive Regungen werden von Alraune nur in der ersten Zeit der Liaison mit Frank Braun erzählt.“<sup>699</sup> Alraune konterkariert damit das zeitgenössische Frauenbild als passiv und lieblich, wenn sie sich ärgert, dass sich keine Männerkleidung trägt und Frank Braun damit einen Vorteil verschafft. Ihr Liebe ist nicht romantisch, sondern basiert auf Aggression. Frank Braun nimmt die Herausforderung an. Entweder Alraune ist nur eine Puppe, denkt er sich, oder der Kampf ist „der Mühe wert“ (379).

Nachdem Alraune von der Fürstin erfahren hat, wie sie gezeugt wurde, entspinnt sich zwischen ihr und Frank Braun ein Gespräch, ob Alraune ein Zauberwesen ist, das durch einen sündhaften Gedanken in die Welt kam oder eine normale Frau. Frank Braun bestätigt, dass er es war, der sie erdacht hat. Doch Alraune widerspricht:

„[...] Nein, Vetter, du warfst nicht diesen Gedanken in die Welt, du nicht – so wenig wie der alte Geheimrat es tat.“

---

699 Ruthner: *Unheimliche Wiederkehr*, S. 112

Er verstand sie nicht: ‚Wer denn sonst?‘ fragte er.  
Sie griff mit der Hand unter die Kissen. ‚Das da!‘ rief sie. Sie warf das Al-  
röuchchen leicht in die Luft, fing es wieder auf. Streichelte es zärtlich mit ner-  
vösen Fingern. (402)

Alraune weiß nun, wer sie ist. Und sie weiß, dass Frank Braun in Gefahr ist: „[...] Und dann – dann wäre nun wohl an dir die Reihe. [...]“ (404) Sie bittet ihn zu gehen, weil sie ihn mag. Beide beginnen jedoch eine Liebesaffäre, die auf Müßiggang und Erotik ausgelegt ist und nicht auf die sexuelle Reproduktion innerhalb der Ehe. Dass diese Affäre nicht den bürgerlichen Konventionen folgt, zeigt sich auch daran, dass Alraune und Frank Braun sich nicht im Herrenhaus aufhalten, sondern im Garten: „Ihnen gehörte der Garten in diesem Sommer, ihnen allein, Alraune und ihm.“ (410) Nur Frieda Gontram stört die Idylle. Sie läuft schweigend herum, „aber ihre verkniffenen Lippen, ihre scheuen Blicke redeten laut genug“ (411). Sie deutet an, dass sie Selbstmord begehen wird, wenn Alraune sie weg-  
schickt. Frank Braun rät ihr, nur zwei Monate fernzubleiben.

Der mythologische Diskurs wird evoziert, als Alraune im Teich badet. Frank Braun ver-  
gleicht sie mit einer Melusine, einem „Meermädchen“ (415). Diese kann zu einem Men-  
schen werden, wenn sie verliebt ist:

„[...] Sie haben keine Seele, die Nixen, aber es heisst, dass sie dennoch  
manchmal ein Menschenkind lieben. Irgendeinen Fischer oder einen fah-  
renden Ritter. So lieben, dass sie hinauskommen aus der kühlen Flut, hinaus  
auf das Land. Dann gehen sie zu einer alten Hexe oder zu einem Zau-  
berdoktor – – der braut widrige Gifte, die müssen sie trinken. Und er nimmt  
ein scharfes Messer und beginnt zu schneiden. Mitten hinein in den Fisch-  
schwanz. [...]“ (415)

Melusine erträgt den Schmerz und wird zum Menschenkind mit zwei Beinen. Wenn sie ih-  
ren Geliebten trifft und von ihm entjungfert wird, verliert sie ihren Zauber. Sie kann keine  
Schätze mehr finden, „aber auch das schwarze Leid, das ihr folgte, meidet nun ihre Schwel-  
le“ (416). Frank Braun versucht Alraune „umzudeuten“<sup>700</sup>, wie Hambel festhält.

Die Liebesbeziehung verändert Alraune. Tiere, die sie früher gemieden haben, werden zu-  
traulich. Doch Alraune scheint ihre Zauberkräfte nicht verloren zu haben. Sie ist sich si-  
cher, dass die Goldfunde in der Hocheifel, von denen sie erfährt, noch größer sind und die  
Aktien der Gewerkschaft steigen werden. Alraune ist zudem überzeugt, dass sie ihrem Ge-  
liebten den Tod bringen wird:

---

700 Hambel: Verwendung und Bedeutung der Alraune, S. 212

Sie stiess ihn fort, sprang auf. Stand ihm gegenüber, sah ihm starr in die Augen.

„Ich hab dich lieb,“ rief sie, „ja, das hab ich. – Aber es ist nicht wahr – der Zauber wich nicht! Ich bin keine Melusine, bin nicht des frischen Wassers Kind! Aus der Erde stamm ich – und die Nacht schuf mich.“ (423-424)

Ab diesem Moment sind Frank Braun und Alraune „Todfeinde“ (425). Er fürchtet, dass sie ihn vergiftet wie Dr. Petersen. Alraune beißt ihn und ihre Beziehung artet zu einem animalischen Kampf aus, in dem Frank Braun die Oberhand behält: „Dann griff er sie, schleuderte sie fort, meterweit, dass sie ohnmächtig niedersank auf den Rasen.“ (426) Alraune verletzt Frank Braun mit dem Gewehr und rennt entsetzt davon, weil sie ihre Wirkung erkennt:

Dann fiel ihm ihr Blick ein, als sie fortlief. Aufgelöst, voll wilder Verzweiflung, als ob sie ein Verbrechen begangen habe. Und es war doch nur ein unglücklicher Zufall – der dazu noch recht glücklich ablief –

Er stutzte. – Ein Zufall? – Ah, das war es: sie nahm es nicht als Zufall. Nahm es als – Geschick. (435)

Der Tod „[streute] seine Blumen, wo immer ihr Fuss schritt –“ (435). Frank Braun versucht nun, sich selbst zu retten. Er verschließt seine Ohren mit Watte, wie es bei den Gebrüdern Grimm als Mittel gegen den Alraunenschrei empfohlen wird. Als er gehen möchte, hält Alraune ihn zurück und verführt ihn, bei ihr zu bleiben:

Sie zog ihn zur Seite, einen Schritt weit. Drückte ihn nieder auf das Bett. Setzte sich auf seine Knie, hüllte ihn ein in einen Mantel schmeichelnder Zärtlichkeiten. Zog mit spitzen Fingern die Watte aus seinen Ohren, raunte ihm schwüle, kosende Worte zu. (439)

Unter großer Anstrengung versucht er, den Blick von ihr zu wenden. Dann aber „fühlte [er] , wie sein Wille dahinschmolz“ (438).

Er ist es, der Alraune als sexuelles Wesen erweckt hat und ihr erster Liebhaber: „Du lehrtest es mich!“ hauchte sie, „Du – du zeigtest mir, was Liebe sei – nun musst du bleiben für meine Liebe, die du schufst!“ (440) Frank Braun ist erfahrener, weil er sexuelle Erfahrungen auf seinen Reisen gesammelt hat: „Er war ihr Lehrer – das ist wahr. Er öffnete ihren Blick, lehrte sie aller Zenanen Geheimnisse in den Ländern des Morgens, alle Spiele der alten Völker, denen die Liebe eine Kunst ist.“ (441) Doch Frank Braun hat Angst vor Alraunes Liebe, bezeichnet sie als „giftige Beere“ (443) und „Hexe“ (444). Dass ihre Affäre dabei jenseits der (sexuellen) Konventionen erfolgt, ist auch topographisch codiert. Alraune ist dabei sogar noch wagemutiger als Frank Braun:

Wahr ist es – er war ihr Lehrer. An seiner Hand wandelte sie durch die Liebe Park, tief hinein auf versteckten Pfaden, weitab von der Menge breiten Alleen. Aber wo, in dichtem Gestrüpp, die Pfade zu Ende waren, wo sein Fuss kehrte-machte vor jähem Abgründen, da schritt sie lachend weiter. (449)

Alraune ist auf ihren unschwer als sexuell codierten Streifzügen als „unbekümmert und frei aller Furcht und Scheu“ (449) beschrieben. Sie bewegt sich „leicht wie in hüpfendem Tanzschritt“ (449). Es gibt keine Frucht, in dem Park, die sie nicht probiert. Dabei konterkariert die Figur die zeitgenössische Auffassung der Frau als sexuell passiv: „Ihre Gier aber schien unersättlich und unstillbar ihr brennender Durst –“ (449) Das Feuer wird zum Symbol für die Affäre der beiden: Es „brannten himmelhoch alle heißen Flammen“ (409), Altäre gehen in Flammen auf, es „flogen die Brandfackeln“ (409). Alraune glaubt zu verbrennen. „Ihre raschen Lüste“ (441) flammen auf „wie ein Waldbrand zur Sommerzeit“ (ebd.).

Die Aussage der Erzählinstanz, dass Frank Braun „nichts Fremdes ihr sagt“ (441), dass er nur etwas aktiviert, was in ihr bereits vorhanden ist, lässt sich auf den Alraunenmythos zurückführen, in dem erotischen Wissen angelegt ist. Oder aber damit sind die Gene gemeint, in denen eben diese „Erinnerung“ (441) ihrer Mutter gespeichert ist, die durch Frank Braun in Alraune wachgerufen wird. Alraunenmythos und Vampirmythos kreuzen sich in Alraune sich, wenn sie Frank Braun schneidet, um sein Blut zu trinken. Sie wird zudem vom Mond angezogen und schlafwandelt. Frank Braun will ihr immer öfter entfliehen: „Er war froh, dass sie fort war, nun würde er eine Weile schlafen können. Weg, weg – ehe sie zurückkam –“ (451). Die Angst Frank Brauns und die Liebesbeziehung ist eine Parabel darauf, dass der Mann sterben muss, wenn er zu lange bei einer Frau bleibt. Als *femme fatale* scheint sie ihn auszusaugen und ist eines der exotischen und gefährlichen Abenteuer, zu denen Frank Braun aufbricht:

Er warf die Fackel. Und doch graute ihm vor dieser Feuersbrunst, die sein Fleisch versengte, die ihn in alle Gluten und Fieber warf und wieder ihn verdorrte und sein Blut gerinnen machte in den Adern. (441)

– Matt war er von ihren Küssen in dieser Nacht, löste sich langsam aus ihren Gliedern. Schloss die Augen, lag wie ein Toter, starr und unbeweglich. Aber er schlief nicht, hell, wach blieben seine Sinne, trotz aller Mühe. (449-450)

### **Alraune als Rauschmittel**

Der Roman eröffnet eine weitere Deutungsoption: Alraune ist ein Rauschmittel und die Affäre mit ihr eine Parabel auf den Drogenkonsum. Frank Braun weiß um dessen Gefährlichkeit. Seine körperlichen Reaktionen und seine Versuche, von ihr loszukommen, sind deutliche Symptome einer zerstörerischen Sucht: Nachdem er mit ihr zusammen war, kann

Frank Braun keinen „klare[n] Gedanken“ (408) mehr fassen. Ihre Küsse sind „glühend, wie ein Feuerhauch“ (409), „schmeichelnd und weich“ (ebd.) wie der Klang einer Harfe, dann wieder „jäh und rau, wie ein Sturmwind über den Nordmeer“ (409). Alraune macht ihn matt und wach zugleich. Frank Braun wirkt nach einer Liebesnacht wie betäubt: „Taumelte weiter, ein paar Schritte, sank nieder, starrte hinauf in den blauen Himmel, wunschlos, willenlos – lauschte auf seiner Schläfen Schlag –“ (426) Er hat eine „Sinnestäuschung“ (441), seine „Nerven sind überreizt“ (ebd.) Er hat einen „rote[n] Nebel [...] vor seinen Augen“ (407). Die Wirkung ruft alte Erinnerungen wach, im Rausch durchlebt Frank Braun noch einmal die Schöpfung der Alraune und hat Halluzinationen:

Er hörte des Geheimrats hässliches Lachen, sah die grossen, seltsamen Augen der Frau Gontram, wie sie den kleinen Manasse bat, ihr das Alräunchen zu erklären. Hörte das Kichern der beiden Festmädchen Olga und Frieda und die zerbrochene und doch so schöne Stimme der Madame de Vère, die ‚Les Papillons‘ sang. Sah den kleinen Husarenleutnant, der eifrig dem Rechtsanwalt zuhörte, sah Karl Mohnen, wie er das Alräunchen abwischte mit der grossen Serviette – (407)

Einmal bezeichnet die Erzählinstanz Alraune sogar explizit als Rauschmittel:

Er trank ihre Küsse, sog das heisse Blut seiner Lippen, die ihre Zähne zerrissen. Und er berauschte sich, wissend und mit Willen, wie an schäumendem Wein, wie an seinen Giften vom Osten – (408)

Frank Braun weiß um die Gefahr und versucht, seine Sucht zu beenden. Doch er wird immer wieder rückfällig: „Da sank sein Arm; da ertrank sein armer Wille in ihrer Zärtlichkeiten Fluten.“ (444) Er schlägt die Tür hinter sich zu, „– doch eine Stunde später lag er wieder in ihren Armen, schlürfte wieder ihre giftigen Küsse –“ (449). Zusammenfassend gesagt, ist die Affäre zwischen Frank Braun und Alraune also als ambigue zu lesen. Sie codiert die sexuelle Erweckung einer jungen Frau, eine Liebesbeziehung, die masochistische und vampiristische Elemente enthält (Alraune bietet ihrem Geliebten an, die Peitsche zu holen, damit er sie bestrafen kann) und drittens Drogenkonsum und Rauscherfahrung.

### **Wie Alraune ihr Ende findet**

Frieda Gontram kehrt nach Lendenich zurück und berichtet Frank Braun, dass ihr Bruder tot ist. Die Fürstin ist ebenfalls an einem Schlaganfall gestorben. Auch Frieda wird sterben, prophezeit Alraune. Ihr Liebhaber sucht nun nach Wegen, Alraune zu vernichten. Er entdeckt die Wurzel in ihrem Zimmer, die sie über ihr Bett gehängt hat und versucht, sie zu verbrennen: „Er suchte Papier zusammen, warf es in den Kamin, zündete es an und legte

das Männlein darauf.“ (447) Doch das Männlein brennt nicht, sondern wird nur schwarz. Daraufhin zerschneidet es Frank Braun. Dabei ist die Alraune wie eine Voodoo-Puppe. Die Verletzungen, die Frank Braun der Wurzel zufügt, spürt Alraune, die ins Zimmer kommt, an ihrem eigenen Körper:

Dann erklang ihre Stimme. Heiser, fast gebrochen –  
„Was tust du?“ rief sie.  
Er sprang auf, warf das letzte Stück in die fressenden Flammen. Wandte sich um, wild, wahnsinnig leuchteten seine grünen Augen. „Ich hab es totgeschlagen!“ rief er.  
„Mich!“ jammerte sie, „mich!“ – Sie griff mit beiden Händen zur Brust. „Es tut weh,“ flüsterte sie, „es tut weh.“ (448-449)

Erst durch Alraunes Tod kann sich Frank Braun befreien. Bis zuletzt nimmt die Protagonistin aber andere mit in den Abgrund. In einer Vollmondnacht klettert Alraune schlafwandelnd auf das Dach. Als „schlanker, nackter Knabe“ (452) schreitet sich auf dem Herrenhaus. Frank Braun will ihren Namen rufen, um sie warnen, reflektiert aber innerlich, dass er sie damit tötet. Er ist hin und hergerissen: Ihr Tod bedeutet auch, dass er gerettet ist: „[...] Du trägst ihr Leben auf der Zungenspitze – ihr Leben und dein eigenes! – Schrei! Schrei!“ (453) Doch eine andere Figur tötet Alraune schließlich: Frieda Gontram, die ihrer Herrin auf das Dach hinterher gekrochen ist, ruft ihren Namen, sodass Alraune herunterfällt. Als Roman weist *Alraune* auf Splatter-Filme voraus, wenn das Sterben detailliert geschildert ist. Frank Braun nimmt „ihren süßen Leib in seine Arme. Blut, viel Blut färbte die kurzen Locken –“ (454) Alraune wacht noch einmal auf, bevor ihr Kopf zurückfällt. Frieda hat sich beim Sturz das Genick gebrochen. Damit ist die gesamte Familie Gontram ausgelöscht.

Am Ende nimmt der Roman noch einmal eine überraschende Wendung. Eine Figur, die kaum eine Rolle gespielt hat, wird zum Täter und versteckte Rache zum Motiv. Es ist der alte Kutscher Froitzheim. Er ist neben Frank Braun der einzige, der Alraune widerstehen konnte. Alraune hatte ihm erlaubt, seine Kinder auf ihrer weißen Eselin reiten zu lassen. Doch er nahm von Alraune keine Gefälligkeiten an und schlägt – misstrauisch, wie es die einfachen Leute im Buch sind – ein Kreuz, sobald er sie sieht. Frank Braun glaubt, dass es sein eigener Wunsch war, dass Alraune sterben musste. Doch Froitzheim wollte es: „Finster wurde des Alten Gesicht. Rauh klang seine Stimme. „Mein Wunsch war es.““ (455) Er ist es, der das Gut Lendenich von Alraune befreien wollte. Am Ende des Romans wird Alraune also zur Strecke gebracht.



Die Beziehung von Frank Braun und Alraune entspricht noch am ehesten einer romantischen Liebesbeziehung. Dennoch endet der Roman eben nicht in einer Ehe zwischen den beiden. Alraune kann aufgrund ihrer Andersartigkeit und der subversiven Erotik, die sie verkörpert, nicht in die Gesellschaft integriert werden. Folgt man der Argumentation von Lachmann, die zwischen „unterschiedlichen Fremdheitsgrade[n]“<sup>701</sup> unterscheidet – „Fremdheit, die assimiliert wird und konvertiert wird, und Fremdheit, die ihre Andersheit wie ein Geheimnis bewahrt, ihre Bedrohlichkeit nicht besänftigen läßt“<sup>702</sup> – dann gehört Alraune in die zweite Kategorie. Als bedrohliche Frau muss sie vernichtet werden, damit die Gesellschaft ihren Frieden wiederfinden kann, wie Elisabeth Bronfen betont:

Ist die Geopferte Inbegriff von Reinheit und Unschuld kann somit eine moralische Erneuerung durchgeführt werden [...]. Ist sie hingegen eine jener gefährlichen Femme Fatales [...], dient ihr Tod dazu, ihre Dämonisierung zu bestätigen.<sup>703</sup>

Gleichzeitig ist Alraune ein grausamer Tod beschieden. So konstatiert auch Freund: Am Ende des Romans wird Alraune „auf dem Höhepunkt ihrer dämonischen Erotokratie liquidiert“<sup>704</sup>, weil sie vom Dach des Herrenhauses stürzt. Während das „schöne Sterben“<sup>705</sup> ein Kennzeichen *femme fragile* ist, erleidet Alraune einen gewaltsamen Tod, der ihren Körper zerstört. „Eine revenanthaft, ambivalent bedrohlich-lustvolle dargestellte Sexualität [wird] schlußendlich erzählerisch exterminiert“<sup>706</sup>, hält Ruthner fest.

## 1.6 Zusammenfassung

Ein Anliegen dieser Textanalyse war es, zu zeigen, dass es sich bei *Alraune* um keinen Trivialroman handelt, der auf schlichte Effekthascherei setzt. Vielmehr ist er ein sorgfältig komponiertes, vielschichtiges Werk, das sich auf mehreren narrativen Ebenen mit dem Mythos am *Fin de Siècle* auseinandersetzt. Verkörperung des Mythos ist Alraune, über deren Leben auch die diskursiven Implikationen narrativ präsent sind. Die Diskurse, welche sich im Alraunenmythos finden, strukturieren den Roman, sodass dieser enzyklopädisch wird. Eröffnet wird die Handlung sogar über eine explizite Referenz auf den Mythos, der vom Rechtsanwalt Menasse im zweiten Kapitel erzählt wird. Zudem betont die Figur, dass es sich um eine alte Sage handelt, die seit Jahrhunderten tradiert wird. Der Roman, das habe

---

701 Lachmann: Erzählte Phantastik, S. 164

702 Ebd.

703 Bronfen: Nur über ihre Leiche, S. V

704 Freund: Deutsche Phantastik, S. 211

705 Jens Malte Fischer: *Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche*. München 1978, S. 63.

706 Ruthner: *Unheimliche Wiederkehr*, S. 129

ich herausgearbeitet, erlaubt Schlussfolgerungen, was die Bewertung des Geschehens und des Romans angeht: I. *Alraune* verweist systemreferentiell auf den Mythos als Geschichte, aber auch auf seine Tradierung und damit auf vorausgehende Bearbeitungen. Er ist deshalb auch die Verklammerung meines Textkorpus. II. Die Geschichte von den Alraunen wird als ‚Geschichte‘ markiert und dekonstruiert und damit die Option eröffnet, dass es sich bei dem Mythos ‚nur‘ um Aberglauben handelt. Mythos und Moderne stehen deshalb als Erklärungsmodelle in ständiger Konkurrenz zueinander (Aberglaube). Entweder alles Geschehen verweist auf eine Häufung von Zufällen, oder der Alraunenmythos erfüllt sich und beschert den Figuren Wohlstand, um sie dann ins Unglück zu stürzen.

Ideengeber, den Alraunenmythos zu prüfen, ist Frank Braun. Er möchte beweisen, dass sich eine Alraune erschaffen lässt:

„Dann werden wir sehen – was Wahres ist an der alten Geschichte. Werden hineinschauen können in den tiefsten Bauch der Natur.“  
Der Geheimrat öffnete die Lippen, aber Frank Braun fiel ihm ins Wort, ehe er noch sprach. „Dann mag sich zeigen, ob es etwas gibt, irgendein Geheimnisvolles, das stärker ist als alle Gesetze, die wir kennen. [...]“ (66-67)

Er benötigt allerdings das Wissen, das Netzwerk und das Geld seines Onkels ten Brinken, um den Plan umzusetzen. Dabei kann man durchaus davon sprechen, dass Frank Braun ihn zu seinem Werkzeug macht, wenn nicht sogar opfert, denn ten Brinken wird später an Alraune zugrunde gehen. Zu dieser Erkenntnis kommt Frank Braun selbst: „[...] ein Instrument nur war des Onkels Hand.“ (377)

Das Leben Alraunes spiegelt die Implikationen des Mythos. Ihre Zeugung spielt eine wichtige Rolle (Diskurs Medizin). Die Bedingungen für ihre Erschaffung sind dabei an die Moderne adaptiert. Alraunes Vater ist ein Straftäter, die Prostituierte wird zur „Mutter Erde“ (130), in der das Zauberwesen heranwächst. Die Vater-Tochter-Geschichte folgt dabei dem Muster der topischen Schöpfer-Schöpfungs-Beziehung. Zunächst hat ten Brinken noch Freude an seiner Kreation. Es gefällt ihm, dass sie in den beiden Erziehungsheimen für Unruhe sorgt (Diskurs Pädagogik) und ihm anscheinend Glück bei seinen Geschäften und der Schatzsuche bringt (Diskurs Ökonomie). Als Alraune als heranwächst, erliegt er allerdings ihrer Anziehungskraft. Manasse beschreibt diese so:

„[...] – Wer dem Fräulein ten Brinken zu nahe kommt – der klebt fest, wie die Fliege im Sirup; und wer einmal festklebt bei ihr – der erstickt und da nützt kein Zappeln! [...]“ (399)

Auch hier ist es nicht die Tochter, die den Vater provoziert, sondern zur Projektionsfläche seiner Wünsche wird. Wie die Erzählinstanz bilanziert, wird Alraune zum Medium, über das sich das Begehren anderer zeigt (Diskurs Psychologie). Bei ten Brinken sind es seine Pädophilie und Homosexualität, die wieder geweckt werden. Er besticht sie, sich als Knabe zu verkleiden und ihm kleine Gefälligkeiten zu erweisen. Über seine Obsession verliert er allerdings die Kontrolle über sein Leben, sodass er am Ende durch seinen finanziellen Ruin und juristische Verfahren in den Selbstmord getrieben wird.

Ten Brinken ist aber nur ein Opfer Alraunes. Ihre Verehrer werden in Serie aus ihren bürgerlichen Existenzen gerissen. Keine Macht scheint sie vor Alraune schützen zu können. Ehen gehen kaputt, Freunde erschießen sich gegenseitig und der Chauffeur rast mit dem Auto in seinen Tod. Sogar Frauen erliegen ihr wie Frieda Gontram, die „besessen“ (452) ist von Alraune. Alraune hat der Fürstin Olga die beste Freundin ausgespannt und diese zu ihrer Dienstin gemacht. Nur Frank Braun überlebt die Begegnung mit dem Zauberwesen, weil er ihm gewachsen ist. Doch auch diese Beziehung entspricht keiner romantischen Liebe, sondern enthält explizite Elemente von Gewalt und Masochismus. Alraune offenbart vampirische Züge, verletzt Frank Braun und trinkt sein Blut. Alraune ist damit eine *femme fatale*. Interessant ist der Roman aber auch dadurch, dass der diese Imago als eine solche dekonstruiert. Alraune ist eben die Verkörperung der Wünsche anderer, die sie durch ihre Verweigerung und ihr Spiel damit als solche reflektiert. Ihre eigene Sexualität wird erst durch die Affäre mit Frank Braun geweckt. Über den Alraunenmythos wird also auch ein zeitgenössisches Frauenportrait entworfen, das die subversive Position weiblicher, aber auch männlicher Sexualität problematisiert, die permanent mit der bürgerlichen Kultur kollidiert. Sie schert sich nicht um Hürden wie Ehe, Kinder, Alter und Geschlecht. Diese Kräfte sind so stark, dass die Figuren wortwörtlich darüber sterben.

## V. Fazit

„Sie besitzt eine grünlichgelbe Blüte, kugelige Beeren, und eine oft tief gespaltene Wurzel, die einer primitiven Phantasie Anlaß zum Vergleich mit zwei menschlichen Beinen geben kann.“<sup>707</sup> So heißt es im *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* über die Alraune. Tatsächlich inspirierte die Alraune aber nicht nur „primitive Phantasien“, sondern die bedeutendsten Vertreter der deutschsprachigen Romantiker wie den „König der Romantik“ Ludwig Tieck oder Achim von Arnim. Am Ende des langen 19. Jahrhunderts wird der Mythos sogar noch prominenter durch den Bestseller-Roman seiner Zeit, H. H. Ewers’ *Alraune* von 1911. Alraunen wurden in Kunstmärchen und Balladen zu Glücksbringern, aber auch selbstständig agierenden Figuren. Als Hypotexte für die Bearbeitungen dienten die Verschriftlichungen des Mythos bei Grimmelshausen und den Gebrüdern Grimm. Heute hat die Alraune durch Harry Potter wieder die Aufmerksamkeit auf sich gezogen und Kult-Status erlangt. Es gibt Alraunen-Plüschtiere und Poster mit Alraunen-Motiven zu kaufen.

Die Faszination, welche Alraunen ausüben, sie medial zu verarbeiten, liegt in dem Spannungsfeld begründet, das sich in ihnen materialisiert. Alraunen sind ambigue Symbole, welche antagonistische Pole wie Leben oder Tod, Armt oder Reichtum, Seelenheil oder Verdammnis, Glück oder Unglück, Christentum oder Heidentum codieren. Wer eine Alraune besitzt, oszilliert zwischen diesen Polen – er erhält alles irdische Glück der Erde, das Pfand aber ist sein Seelenheil. Dieser Antagonismus ist vor allem in der Geschichte vom Galgenmännlein (als eine Variation des Alraunenmythos) verdichtet: Gelingt es dem Besitzer nicht, den Flaschengeist loszuwerden, ist er für immer verdammt. Vor allem der Wettlauf gegen die Zeit als narrative Spannungssteigerung dürfte Fouqué inspiriert haben, seinen Helden Reichard im Kunstmärchen auf eine dramatisch-fiktive Reise zu schicken.

### Erste Monografie zu Alraunen

So spannend sowohl der Alraunenmythos als Prätext als auch die Bearbeitungen sind und so facettenreich sie die deutschsprachige Literatur seit dem ausgehenden Mittelalter geprägt haben: Eingang in die Forschung hat der Gegenstand dieser Dissertation – die Alraune als literarisch-phantastische Figur – bisher kaum gefunden. Zu den Werken meines Textkorpus gibt es zwar Kapitel in Sammelbänden, aber keine Monografie. Folgerichtig ist diese Dissertation als Desiderat angelegt: Sie schreibt die Motivgeschichte literarischer Alraunen. Profil und Historie des Motivs gewinnen an Schärfe durch die Aneinanderreihung der Textanalysen. Dabei konnte ich herausarbeiten, auf welche Prätexte verwiesen wird:

---

707 Marzell: Der Alraun, Sp. 312-313

Grimmelshausens *Trutz Simplex Leben der Landstörzerin Courage*, Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausens *Galgen-Männlein* (1673) und *Der Alraun* der Gebrüder Grimm. Sie sind die Grundlage für die Bearbeitungen von Tieck, Fouqué, Arnim, Droste-Hülshoff und Ewers. Durch sie wurden die Alraune und das Galgenmännlein von einem Gegenstand zum entscheidenden Narrativ der Geschichten. Dabei habe ich gezeigt, dass jeweils ein Diskurs bzw. ein Aspekt der Mythos in jedem Text herausgestellt wurde.

Psychologie, Ökonomie, Kunst, Religion – die verschiedenen Facetten, Bezugssysteme und Diskurse des Alraunenmythos gliedern den ersten Teil meines Textkorpus zur Romantik. Diese Gliederung basiert auf eben den Aspekten, die bei Tieck, Fouqué, Arnim und Droste-Hülshoff besonders herausgestellt wurden. Herausgearbeitet wurde, dass die Autoren die Prätexte ihrer Zeit kannten. Es ist deshalb nicht unwahrscheinlich, dass jeder danach strebte, sich durch eine individuelle Bearbeitung (Schwerpunkt-Diskurs) von den anderen zu distinguieren. Verklammert sind alle Texte dadurch, dass über Alraunen psychologisches Wissen generiert wird. Alraunen führen die Protagonisten eben in diese liminalen Stadien, in Grenzsituationen wie Wahnsinn, Angst um das Seelenheil, Kontrollverlust, erotische Ausschweifung und schließlich Verlassen der Gemeinschaft und Tod. Alraunen sind auch Zeichen einer erotischen Symbolsprache, was darauf zurückzuführen ist, dass den Wurzeln einer aphrodisierende Wirkung nachgesagt wird.

### **Psychologie, Ökonomie, Kunst, Religion**

Dass über Alraunen vor allem psychologisches Wissen verhandelt wird, zeigt sich insbesondere an Ludwig Tiecks *Runenberg* (1804). Hier kann kein dominanter Diskurs festgestellt werden, vielmehr eröffnet sich über das Herausziehen einer Alraune ein raffiniertes Setting, das zwei Deutungsoptionen zulässt, was Genre und Bewertung des Geschehens angeht: I. Entweder Christian wird wahnsinnig, weil er die Alraune aus dem Boden ohne Ritual aus dem Boden gezogen hat – dann ist der *Runenberg* ein konventionelles Kunstmärchen. Oder aber (II) der Alraunenmythos ist nur die Initiation bzw. Deckgeschichte, um vom Wahnsinn und dem Wahnsinnig-Werden des Protagonisten zu erzählen, der die Enge des christlichen Dorfes nicht aushält und das bäuerliche „Glück“ als absurd und ungenügend vorführt. Die Erzählinstanz berichtet von den Symptomen dieses Wahnsinns wie Verfolgungswahn, Wahnvorstellungen, Unruhe und Sprachlosigkeit. Die antagonistischen Positionen von Glück und Unglück, welche sich in der Alraune manifestieren, setzen sich in dem Kunstmärchen fort. Schon bevor Christian die Alraune aus dem Boden zieht, hat er „weder Rast noch Ruhe“ (188). Ihm erscheint sein Leben „noch betrübter und verhaßter“ (ebd.), dann fühlt er sich „durchaus froh und leicht“ (ebd.). Er gerät in den Bann der Köni-

gin des Runenbergs, dem er sich nicht mehr entziehen kann. Der Text fokussiert detailliert die Empfindungen des Helden und dessen somatische Konsequenzen, was den *Runenberg* zu einer psychologischen Fallstudie macht. Eben diese Fokussierung wird an Stellen wie dieser deutlich:

Wie eine dunkle Nacht mit Wolkenvorhängen fiel es in sein Inneres hinein, er suchte nach seinen vorigen Gefühlen, nach jener Begeisterung und unbegreiflichen Liebe, er beschaute die kostbare Tafel, in welcher sich der untersinkende Mond schwach und bläulich spiegelte.

Noch hielt er die Tafel fest in die Hände gepreßt, als der Morgen graute und er erschöpft, schwindelnd und halb schlafend die steile Höhe hinunter stürzte.

– (188)

Sind alle Implikationen des Alraunenmythos und ihre psychologischen Folgen im *Runenberg* aufgefächert, ist es bei Fouqué die Ökonomie, welche das narrative Grundmuster der Erzählung vorgibt. Folgerichtig wählte der Autor das Galgenmännlein als Alraune. In der Variation des Mythos ist das Motiv des Tauschhandels evident: Der Besitzer tauscht irdischen Reichtum gegen sein Seelenheil ein. Die Erzählungen von Tieck und Fouqué verbindet dabei nicht nur die Entscheidung für dasselbe Genre, sondern auch die Wahl eines jungen Mannes als Protagonisten, für den der Besitz einer Alraune zum Prüfstein für eine erfolgreiche Adoleszenz und eine verantwortungsvolle Position als Familienvater wird. Doch während Christian das Herausziehen der Alraune nicht überlebt – die Erzählung endet also tragisch –, hat *Eine Geschichte vom Galgenmännlein* komödienhafte Elemente und endet folgerichtig gut. Reichard gelingt es, das Galgenmännlein loszuwerden, also den schnellen, verwerflichen Reichtum gegen die ehrbare Existenz eines deutschen Kaufmanns einzutauschen. Eine Alraune als Prüfstein findet sich auch in Drostes Ballade vom Rosstäuscher. Diese distinktiert sich aber deutlich von Fouqués Prätext, denn ihr ist von Anfang an eine ernste Melancholie eingeschrieben ist. Positive Episoden wie die, dass Reichard im Reichtum schwelgt, sind ausgespart.

Auch Achim von Arnim bearbeitete den Alraunenmythos in Form seiner *Isabella*-Erzählung, allerdings erfolgte auch hier ein deutliches Distinguieren von den Prätexten. Die Alraune ist kein Gegenstand mehr wie bei Fouqué oder Tieck, sondern eine eigenständige Figur, in welche auch der Topos der künstlichen Schöpfung eingeschrieben ist, welche dem Schöpfer (in diesem Fall eine sie) über den Kopf wächst. Der Alraun repräsentiert die negativen menschlichen Eigenschaften wie Habgier, Karrieresucht, Egoismus und ein choleriesches Temperament und bringt dieses bei den Menschen ans Licht, mit denen er Kontakt hat. Letztlich beeinflusst er den Verlauf des Geschehens maßgeblich, denn Karl entschei-

det sich für ihn als Finanzminister und gegen die romantische Liebe zu Bella. Die Droste'sche Ballade vom Rosstäuscher, deren Analyse das Kapitel zur Romantik abschließt, bedient sich wie Fouqués Text am Mythos des Galgenmännleins. Auch bei Droste ist der Erwerb eines Galgenmännleins durch den Existenzkampf motiviert, jedoch liegt der Schwerpunkt auf dem religiösen Bezugssystem: Zwar erzählen die Zeilen auch davon, wie der Rosstäuscher die Alraune durch ein religiöses Ritual zerstört (dem Fluch also entkommt), aber es geht vor allem um die psychologisch-religiöse Bürde, welche der Besitz bedeutet:

Wie ist die stämmige Gestalt zum sehnenharten Knorren worden!  
Wie manches, manches graue Haar schattiert sich an der Schläfe Borden!  
O, diese Falten um den Mund, wo leise Kummerzüge lauern – (307-309)

Als Fazit für die Entwicklung des Motivs wurde folgendes Schema herausgearbeitet: Alraune (Kunstmärchen) – Galgenmännlein (Kunstmärchen) – Alraun (Novelle) – Galgenmännlein (Ballade). Mit Ausblick auf H. H. Ewers lässt sich also festhalten, dass sich die Bearbeitungen in der Tendenz von der Vorlage emanzipierten, das Motiv Alraune also freier gestalteten und ihm neue Eigenschaften andichteten (Reden, Laufen, Kobold im Glas), aber sie auch neu figurierten wie Droste als leuchtenden Polypen:

Und dort am Hange - Phosphorlicht, wie's kranken Gliedern sich entwickelt?  
Ein grünlich Leuchten, das wie Flaum mit hundert Fäden wirrt und prickelt,  
Gestaltlos, nur ein glüher Punkt in Mitten wo die Fasern quellen,  
Mit klingelndem Gesäusel sich an der Phiole Wände schnellen,  
Und drüber, wo der Schein zerfließt,  
Ein dunkler Augenspiegel gleißt. (189-294)

Dies darf jedoch nicht als teleologischer Prozess verstanden werden, denn Drostes Ballade legt zwar einen anderen diskursiven Schwerpunkt als Fouqué, aber der Plot hält sich an den Mythos als Vorlage. Und auch bei Tieck bleibt ja offen, ob das Geschehen Christians Wahnvorstellungen geschuldet ist (I) oder es tatsächlich eine Alraune gibt (II). Im zweiten Fall wäre *Der Runenberg* dann kein Kunstmärchen, sondern eine psychologische Fallgeschichte. Damit kippt der Text zwischen den Genres Kunstmärchen/psychologische Erzählungen sowie den geistesgeschichtlichen Kontexten Volksmärchen/Mythos sowie Interesse der Romantiker an Psychologie.

## **Der Mythos als Roman**

Droste stellte ihrer Ballade den Grimm'schen Prätext explizit voran und offenbarte damit ihre Quellen, die romantische Poetologie sowie die Tradierungsmechanismen von Mythen. Dennoch entsteht über das Galgenmännlein kein Riss in der fiktionalen Welt, die Ballade

verbleibt im Wunderbaren. Zwar ist der Teufelsbote dem Rosstäuscher unheimlich und die Mägde und Knechte meiden ihn. Aber die Existenz und die Kräfte des Galgenmännleins werden nicht in Frage gestellt, auch wenn sie der heidnisch-blasphemischen Welt zugeordnet sind. Drostes Ballade ist also im religiösen Kontext verortet, in dessen Raum Kräfte wie der Teufel oder Aberglaube noch wirksam sind. Das ist in Hanns Heinz Ewers' Roman *Alraune* anders. 1911 erschienen, markiert er nicht nur die Jahrhundertwende als zeitliche Zäsur, sondern auch die Aufklärung und Säkularisierung, welche ein anderes Phantastikkonzept generieren als die Prätexte. Anders gesagt: Der Roman ist nicht nur die zeitgenössische Biographie eines Frauenlebens, sondern auch eine Auseinandersetzung mit dem Mythos in der Moderne. Die Zweifel, ob die Geschichte von den Alraunen noch gültig ist, sind intradiegetisch auf verschiedenen Ebenen reflektiert: Zum einen erzählt der Rechtsanwalt Manasse den Mythos an einem Gesellschaftsabend. Die Reaktionen der Gäste belegen, dass die Geschichte zwar noch im kulturellen Gedächtnis zirkuliert, aber fast in Vergessenheit geraten ist:

„Nun, es bringt Geld ins Haus,“ antwortete Herr Gontram. „Es ist so eine alte Sage. – Der Manasse wird Ihnen das sagen können. – Kommen Sie, Herr Collega, schnurren Sie ab, Herr Polyhistor! – Wie ist die Sage von den Alraunen?“ Aber der kleine Rechtsanwalt wollte nicht. „Ach was, jeder Mensch weiss es ja.“ „Keiner weiss es, Herr Rechtsanwalt.“ Rief ihm der Leutnant zu. „Keiner. Sie überschätzen die moderne Bildung.“ (51)

Der Mythos von den Alraunen muss erzählt werden – wobei die Erzählstrategie einen doppelten Adressaten hat: Zwar werden auch alle Figuren eingeweiht, was es mit der Alraune auf sich hat, zum anderen wird dies aber auch rezeptionsästhetisch vermittelt. Dem Leser wird der Mythos an die Hand gegeben. Das ist bei Droste zwar auch der Fall, aber der Ballade ist der Prätext vorangestellt, auf diegetischer Ebene hat die Geschichte vom Galgenmännlein Gültigkeit.

Legt man Genettes Stufenmodell zugrunde, ergibt sich für Ewers folgende Struktur: Mythos (Stufe 1) – Bearbeitungen (Stufe 2) – Ewers' Bearbeitung, welche Stufe 1 und Stufe 2 intradiegetisch reflektiert (Stufe 3). Bei Ewers wird die Geschichte also als Geschichte markiert und damit gespielt, ob die Kräfte der Alraune noch gültig sind. Kein einziges Ereignis – dies betont der Text an vielen Stellen – lässt sich zweifelsfrei auf das Wirken Alraunes zurückführen. Damit kippt der Text zwischen der Entmythologisierung und der Mythologisierung der fiktiven Welt. Der Roman ist deshalb in erster Linie eine Auseinandersetzung mit dem Mythos am *Fin de siècle*, auch weil er alle Aspekte des Mythos summiert – Sexualität, Ökonomie, Glück und Unglück sowie letztlich den Tod. Eben diese dis-



kursive Aufstellung von *Alraune* bedingt auch die Wahl des Romans als Genre, der mehr narrativen Raum bietet, um den Mythos in seiner Gänze zu erzählen.

Fluchtpunkt dieses Facettierens ist die Figur Alraune, deren Biographie von der Zeugung durch künstliche Befruchtung bis zu ihrem Tod erzählt wird. Sie ist als *femme fatale* die Personifikation des Mythos und bezeugt dessen Feminisierung. Die Frau ist die mythopoetische Figur. Der Roman ist in seiner Vielschichtigkeit aber mehr als eine Auseinandersetzung mit dem Mythos nach der Aufklärung. Er ist auch Sittenportrait, psychologische Fallgeschichte und letztlich auch ein Roman mit lyrischem Einschlag (Auftakt, Intermezzi, Ausklang). *Alraune* erzählt von der Kollision von Natur und Kultur bzw. Bürgertum. Alraune als weibliches Wesen repräsentiert dabei stereotypisiert die Natur, welche von den Männern des Romans ten Brinken und Frank Braun herausgefordert wird. Einmal zum Leben erweckt, entfaltet sie ihre zerstörerische Wirkung, der ihr Ziehvater zum Opfer fällt. Frank Braun gerät zwar auch in ihren Bann, kann sich aber wehren, z. B. durch das Verbrennen einer Alraune aus Holz. Petra Porto liest dies nicht nur als Kampf von Kultur vs. Natur, sondern auch als Geschlechterkampf: Sowohl Onkel als auch Neffe „gehen davon aus, dass sie Alraune überlegen sind – der (männliche) Intellekt steht über der (weiblichen) Naturerscheinung“<sup>708</sup>. Alraune repräsentiert also nicht nur die Herausforderung der natürlichen Ordnung, sondern auch der Geschlechterordnung und ist damit nicht als assimilierbar. Ihre weibliche Leiche wird zum Sinnbild des Triumph der Kultur über die „exzessive[ ] Verunreinigung“<sup>709</sup> der *femme fatale*.

## Ausblick

Der Alraunenmythos hat seine Wurzeln im Orient. Die Geschichte von den lebendigen Wurzeln ist also Jahrtausende alt. Und sie ist im kulturellen Gedächtnis erhalten geblieben. Im vergangenen Jahrzehnt hat der Mythos Konjunktur erfahren, vor allem durch den Harry-Potter-Roman *Die Kammer des Schreckens* (1998) und den gleichnamigen Film von 2002. Rund um diese bekannteste mediale Bearbeitung des Alraunenmythos hat sich ein Sortiment an Massenartikeln zu Alraunen entwickelt, z. B. Figuren aus Plüsch, Plastik und Stoff. Einen ernsthafteren Ansatz hat der spanische Film *Pans Labyrinth* von 2006: Hier ist die Alraune eine Wurzel, welche der kranken Mutter der Protagonistin Ofelia heilen soll. Ofelia stellt die Wurzel in einer Schale unter das Bett und füttert sie mit Milch. Verdanken die Verfilmungen von Hanns Heinz Ewers' Roman ihre Popularität vor allem der Inszenierung des erotischen *femme fatale*-Motivs, speist sich der Horrorfilm *Mandrake* (Regie: Tripp Reed, USA

---

708 Porto: Sexuelle Norm und Abweichung, S. 272

709 Bronfen: Nur über ihre Leiche, S. 320

2010) aus dem unheimlichen und bedrohlichen Potenzial des Mythos.<sup>710</sup> Reed gestaltete seine Alraune als monströses Baumwesen, das Menschen mit seinen Ästen greift, um sie wie in einen Kokon einzuwickeln und in Stücke zu reißen.<sup>711</sup> Damit schaffte Reed eine ganze neue Figuration. Die Alraune ist zwar noch eine Pflanze, sie wächst aber über der Erde und ist überdimensioniert. Zudem lebt sie im Regenwald und wird damit nicht mehr als zur europäischen Kultur zugehörig, sondern als exotisch markiert.

Tripp Reeds Bearbeitung rekurriert zwar durch den Titel auf den Alraunenmythos, figuriert aber eine Alraune, die mit dem ursprünglichen Mythos nicht mehr kongruent ist. Sie ist keine Wurzel, die durch einen Schrei tötet, sondern ein Baum, der mit seinen Wurzeln nach den Opfern greift. Dass sie im Dschungel wächst, interpretiere ich als Indiz dafür, dass die Mandragora nicht mehr Teil unseres Alltags ist, wie es für die Menschen im Mittelalter der Fall gewesen ist. Sie erscheint uns vielmehr als exotisch und fremd. Und sie muss zum überlebensgroßen Monster anwachsen, um noch bedrohlich zu sein, weil Botanik und Chemie ihre Wirkung, welche für die Menschen des Mittelalters noch geheimnisvoll war, ‚entzauberte‘. So ist der Alraunenmythos nicht einfach die Geschichte über eine geheimnisvolle Pflanze, sondern auch über unser Verhältnis zur Natur und letztlich zu uns selbst.

---

710 Bisher liegt zum Film kaum Forschung vor. Eine kurze Erwähnung findet *Mandrake* in „Plant Horror: Approaches to the Monstrous Vegetal in Fiction and Film“, in dem das Wachsen und der Bewegen von Pflanzen als Horrormotiv betont wird. (Dawn Keetley und Angela Tenga (Hg.): Plant Horror: Approaches to the Monstrous Vegetal in Fiction and Film. London 2016, S. 41.)

711 Meine Analyse erfolgt anhand der deutschen Adaption des Films der Sunfilm Entertainment Handels- und Vertriebs GmbH und Tiberius Film GmbH aus dem Jahr 2012.

## Medienverzeichnis

### 1. Primärtexte

Arnim, Achim von: Werke in sechs Bänden. Bd. 3. Sämtliche Erzählungen 1802-1817. Hg. von Renate Moering. Frankfurt/M. 1990.

Arnim, Ludwig Achim von: Werke in einem Band. Ausgew. und eingel. von Karl-Heinz Hahn. Berlin/Weimar 1981.

Brüder Grimm (Hg.): Sämtliche Märchen und *Deutsche Sagen*. Bd. 2. *Deutsche Sagen*. Ed. und komm. von Heinz Rölleke. Ausgabe auf Grundlage der 1. Ausgabe. Frankfurt/M. 1994.

Droste-Hülshoff, Annette von: Sämtliche Werke in zwei Bänden. Bd. 1. Gedichte. Hg. von Bodo Plachta und Winfried Woesler. Frankfurt/M./Leipzig 2004.

Ewers, Hanns Heinz: *Alraune. Die Geschichte eines lebenden Wesens*. 7. Aufl. München 1911.

Fouqué, Friedrich de la Motte: Romantische Erzählungen. Hg. von Gerhard Schulz. München 1977.

Grimmelshausen, Hans Jacob Christoffel von: Werke in drei Bänden. Bd. 2. Satirische Schriften. Historische Romane. Legendenromane. Hg. von Dieter Breuer. Frankfurt/M. 1997.

Ovid: *Metamorphosen*. Das Buch der Mythen und Verwandlungen. Hg. von Gerhard Fink. Zürich/München 1989.

Shelley, Mary: *Frankenstein*. Hg. von Johanna M. Smith. Boston 1992.

Tieck, Ludwig: Schriften in zwölf Bänden. Bd. 6. *Phantasmus*. Hg. von Manfred Frank u. a. Frankfurt/M. 1985.

### 2. Nachschlagewerke

Bibeltheologisches Wörterbuch. Hg. von Johannes Marböck und Karl M. Woschitz und Johannes B. Bauer. 4. Auflage. Graz/Wien/Köln 1994.

Brockhaus Enzyklopädie. 30 Bände. 21., völlig neu bearb. Auflage. Mannheim 2006.

Butzler, Günter und Joachim Jakob: Linde: In: Dies. (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. 2. Aufl. Stuttgart/Weimar 2012.

Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854-1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971. [http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui\\_py?sigle=DWB](http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB) (Stand: 20.01.2019).

Doering, Oscar: Christliche Symbole. Leitfaden durch die Formen- und Ideenwelt der Sinnbilder in der christlichen Kunst. 2. Auflage. Freiburg im Breisgau 1940.

Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. 2 Bd. Hg. von Wolfgang Pfeifer. 2. Aufl. Berlin 1993.

Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. 10. Bd. Hg. von E. Hoffmann-Krayer und Hanns Bächtold-Stäubli. Berlin/Leipzig 1927.

Kindlers Neues Literatur Lexikon. 20 Bände. Hg. von Walter Jens. München 1989.

Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. 3 Bd. Hg. von Jan-Dirk Müller. Berlin/New York 2003.

Uther, Hans-Jörg: Deutscher Märchenkatalog. Ein Typenverzeichnis. Münster/New York 2015.

### **3. Sekundärtexte**

Andermatt, Michael: Verkümmertes Leben, Glück und Apotheose. Die Ordnung der Motive in Achim von Arnims Erzählwerk. Bern u. a. 1996.

Arendt, Dieter: Märchen-Novellen oder das Ende der romantischen Märchen-Träume. Tübingen 2012.

Arnds, Peter: From Eros to Thanatos: Hiking and Spelunking in Ludwig Tieck's *Der Runenberg*. In: Sean Ireton und Caroline Schaumann (Hg.): Heights of Reflection. Mountains in the German Imagination from the Middle Ages to the Twenty-First Century. Rochester 2012.

Arsdall, Anne van, Helmut W. Klug und Paul Blanz: The mandrake plant and its legend: a new perspective. In: Old Names. New Growth. Frankfurt/M., S. 285-346.

Assmann, Aleida: Das Wissende und die Weisheit – Gedanken zu einem ungleichen Paar. In: Sigrid Schade und Monika Wagner und Sigrid Weigel (Hg.): Allegorien und Geschlechterdifferenz. Köln/Weimar/Wien 1994, S. 11-25.

Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München 2018.

Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. 7. Aufl. München 2007.

Aulbach-Reichert, Brunhilde: Annette von Droste-Hülshoff. *Der SPIRITUS FAMILIARIS des Roßtäuschers*. Ein Deutungsversuch auf der Grundlage der Analytischen Psychologie von C. G. Jung. Münster 1995.

Bartel, Heike: Mythos in der Literatur. Münster 2004.

Barthes, Roland: Mythen des Alltags (Orig. Mythologies). Übers. von Horst Brühmann. Frankfurt/M. 2010.

Bergengruen, Maximilian: Verfolgungswahn und Vererbung. Metaphysische Medizin bei Goethe, Tieck und E. T. A. Hoffmann. Göttingen 2018.

Berndt, Frauke: Einleitung. In: Masochismus | Masochism. figurationen 12 (2011), S. 6-12.

Betz, Werner: Vom ‚Götterwort‘ zum ‚Massentraumbild‘. Zur Wortgeschichte von ‚Mythos‘. In: Helmut Koopmann (Hg.): Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Frankfurt/M. 1979, S. 11-24.

Blasberg, Cornelia: Literatur im Kontext. Droste in der Literaturgeschichte. In: Dies. und Jochen Grywatsch (Hg.): Annette von Droste-Hülshoff Handbuch. Berlin/Boston 2018 S. 51-59.

Blaschke, Bernd: Kunstmärchen-Geld. Wertkontraste und Geldfunktionen bei Tieck, Fouqué und Hauff. In: Der Deutschunterricht 6 (2014), S. 15-26.

Blumenberg, Hans: Arbeit am Mythos. Frankfurt/M. 1979.

Böhme, Hartmut: Romantische Adoleszenzkrisen. Zur Psychodynamik der Venuskult-Novellen von Tieck, Eichendorff und E. T. A. Hoffmann. In: Klaus Bohnen und Sven-Age Jørgensen und Friedrich Schmoe (Hg.): Literatur und Psychoanalyse. Vorträge des Kolloquiums am 6. und 7. Oktober 1980. Kopenhagen/München 1981, S. 133-176.

Bong, Jörg: Texttaumel. Poetologische Inversionen von „Spätaufklärung“ und „Frühromantik“ bei Ludwig Tieck. Heidelberg 2000.

Bovenschen, Silvia: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt/M. 1970.

Brandenburg, Ulrike: Hanns Heinz Ewers (1871-1943). Von der Jahrhundertwende zum Dritten Reich. Erzählungen, Dramen, Romane 1903-1932. Von der Genese des Arioheros aus der Retorte: Die Gestaltwerdung einer ‚deutschen Reichsutopie‘. Frankfurt/M. u. a. 2003.

Breuer, Ingo und Sebastian Goth und Björn Moll und Martin Roussel: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Die Sieben Todsünden. Paderborn 2015, S. 11-28.

Breuer, Ingo: Die Kreativität der Saufteufel. Über einige kulturgeschichtliche Wirkungen des Alkohols in der Frühen Neuzeit (Abraham a Santa Clara u. a.). In: Ders. und Sebastian Goth und Björn Moll und Martin Roussel (Hg.): Die Sieben Todsünden. Paderborn 2015, S. 343-376.

Brewster Randolph, Charles: The Mandragora of the Ancients in Folk-Lore and Medicine. In: American Academy of Arts & Sciences 12 (1905), S. 487-537.

Brisson, Luc: Einführung in die Philosophie des Mythos. Bd. I. Antike, Mittelalter und Renaissance. Darmstadt 1996.

Brittnacher, Hans Richard: Vom Zauber des Schreckens: Studien zur Phantastik und zum Horror. Wetzlar 1991.

Brittnacher, Hans Richard: Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur. Frankfurt/M. 1994.

Brittnacher, Hans Richard: Traumwissen und Prophezeiung. Zigeunerinnen als Hüterinnen mantischer Weisheit. In: Peter-André Alt und Christiane Leiteritz (Hg.): Traum-Diskurse der Romantik. Berlin 2005, S. 256-279, S. 260.

Brittnacher, Hans Richard: Monster im Packeis. In: Achim Geisenhanslüke und Georg Mein (Hg.): Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen. Bielefeld 2009, S. 103-124.

Brittnacher, Hans Richard und Markus May (Hg.): Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart 2013.

Broich, Ulrich: Zur Einzeltextreferenz. In: Ders. und Manfred Pfister (Hg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen 1985, S. 48-52.

Bronfen, Elisabeth: Weiblichkeit und Repräsentation – aus der Perspektive von Semiotik Ästhetik und Psychoanalyse. In: Renate Hof und Hadumod Bußmann (Hg.): Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften. Stuttgart 1995, S. 408-445.

Bronfen, Elisabeth: Nachwort. In: Dies. (Hg.): Die schöne Seele oder Die Entdeckung der Weiblichkeit. Ein Lesebuch. Berlin 1996, S. 372-416.

Bronfen, Elisabeth: Crossmappings. Essays zur visuellen Kultur. Zürich 2009.

Bronfen, Elisabeth: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. Übers. von Thomas Lindquist. Neuauflage. München 2004.

Bullough, Vern L. und Bonnie Bullough: Cross Dressing, Sex and Gender. Philadelphia 1993.

Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter (Orig.: Gender Trouble). Übers. von Katharina Menke. Frankfurt/M. 1991.

Butler, Judith: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts (Orig. Bodies That Matter). Übers. von Karin Wördermann. Berlin 1997.

Butler, Judith: Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung (Orig. The Psychic Life of Power). Übers. von Reiner Ansén. Frankfurt/M. 2001.

Caillois, Roger: Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction. In: Rein A. Zondergeld (Hg.): Phaicon I. Almanach der Phantastischen Literatur.. Frankfurt/M. 1974, S. 44-83.

Clauß, Wolfgang: Hanns Heinz Ewers. *Alraune. Die Geschichte eines lebenden Wesens*. In: Kindlers Neues Literatur Lexikon. Bd. V. Ea-Fz. Hg. von Walter Jens. München 1989, S. 356-357.

Conrad, Maren: *Der SPIRITUS FAMILIARIS des Roßtäuschers*. In: Cornelia Blasberg und Jochen Grywatsch (Hg.): Annette von Droste-Hülshoff Handbuch. Berlin/Boston 2018, S. 398-402.

Delabar, Walter: Unschlüssigkeit? Einige Überlegungen über die Begründung des Phantastischen aus der Moderne am Beispiel von Hanns Heinz Ewers' *Alraune* (1911). In: Barry Murnane und Rainer Godel (Hg.): Zwischen Popularisierung und Ästhetisierung. Hanns Heinz Ewers und die Moderne. Bielefeld 2014, S. 115-134.

Dittmar, Wilfried: *Frankenstein: or The Modern Prometheus*. In: Kindlers Neues Literatur Lexikon. Bd. 15. Sc-St. Hg. von Walter Jens. München 1989, S. 391-393.

Durst, Uwe: Theorie der phantastischen Literatur. 2. Aufl. Berlin 2010.

Fetzner, Angela: Alraune Pflanze der Liebe, Pflanze des Todes. Leipzig 2014.

Figala, Karin: Alraune. Aberglaube und Medizin. In: Kultur & Technik 3 (1979), S. 32-35.

Fischer, Bernd: Literatur und Politik – die *Novellensammlung von 1812* und das *Landhausleben* von Achim von Arnim. Frankfurt/M. 1983.

Fischer, Jens Malte: Deutschsprachige Phantastik zwischen Décadence und Faschismus. In: Rein A. Zondergeld (Hg.): Phaicon 3. Almanach der phantastischen Literatur. Frankfurt/M. 1978, S. 93-130.

Fischer, Jens Malte: *Fin de Siècle*. Kommentar zu einer Epoche. München 1978.

Fischer, Jens Malte: Literatur zwischen Traum und Wirklichkeit. Studien zur Phantastik. Wetzlar 1998.

Flocke, Petra: Vampirinnen. „Ich schaue in den Spiegel und sehe nichts“. Die kulturellen Inszenierungen der Vampirin. Tübingen 1999.

Foucault, Michel: Sexualität und Wahrheit (Orig. Histoire de la sexualité). Übers. von Ulrich Raulff und Walter Seitter. Bd. 1. Der Wille zum Wissen (Orig. La volonté de savoir). Frankfurt/M. 1983.

Frank, Gustav und Stefan Scherer: Werkästhetik und Forschungsperspektiven. Epochalität. In: Cornelia Blasberg und Jochen Grywatsch (Hg.): Annette von Droste-Hülshoff Handbuch. Berlin/Boston 2018, S. 553-560.

Frank, Manfred: Steinherz und Geldseele. Ein Symbol im Kontext. In: Ders. (Hg.): Das kalte Herz und andere Texte der Romantik. Mit einem Essay von Manfred Frank. Frankfurt/M. 1978, S. 233-3567.

Freud, Sigmund: Das Unbehagen in der Kultur (1930 [1929]). In: Ders. Studienausgabe. Bd. IX. Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion. Hg. von Alexander Mitscherlich und Angela Richards und James Strachey. 5. Aufl. Frankfurt/M. 1989, S. 191-270.

Freund, Winfried: Triviale Phantastik Hanns Heinz Ewers' *Alraune*. In: Literatur für Leser 5 (1982), S. 177-194.

Freund, Winfried: Deutsche Phantastik. Die Phantastische deutschsprachige Literatur von Goethe bis zur Gegenwart. München 1999.

Gay, Peter: Erziehung der Sinne. Sexualität im bürgerlichen Zeitalter (Orig. Education of the Senses). Übers. von Holger Fließbach. München 1986.

Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe (Orig. Palimpsestes. La littérature au second degré). Übers. von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt/M. 1993.

Gmachl, Klaus: Zauberlehrling, Alraune und Vampir. Die Frank Braun-Romane von Hanns Heinz Ewers. Norderstedt 2005.

Grywatsch, Jochen: Droste in ihrer Zeit. Biographie. Stationen der Lebensgeschichte. In: Cornelia Blasberg und ders. (Hg.): Annette von Droste-Hülshoff Handbuch. Berlin/Boston 2018, S. 1-25.

Hambel, Vera: „Die alte Heydnische Abgöttische Fabel von der Alraun“. Verwendung und Bedeutung der Alraune in Geschichte und Gegenwart. Passau 2003.

Heselhaus, Clemens: Studie über Entstehung, über die Bedeutung und über den Stil. In: Ders. (Hg.): Annette von Droste Hülshoff. *Der SPIRITUS FAMILIARIS des Roßtäuschers* in der Handschrift der Dichterin. Aschendorf/Münster 1961, S. 13-35.

Heselhaus, Clemens: Annette von Droste-Hülshoff. Werk und Leben. Düsseldorf 1971.



Hilmes, Carola: Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur. Stuttgart 1990.

Hinck, Walter: Die deutsche Ballade von Bürger bis Brecht. Kritik und Versuch einer Neuorientierung. Göttingen 1968.

Hübner, Kurt: Die Wahrheit des Mythos. 2. Aufl. Freiburg/Breisgau 2013.

Jäger, Siegfried: Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung. 2. Aufl. Duisburg 1999.

Jamme, Christoph: Mythos und Ethnologie. In: Ders. und Stefan Matuschek (Hg.): Handbuch der Mythologie. Darmstadt 2014, S. 28-31.

Jamme, Christoph: Mythostheorien. In: Ders. und Stefan Matuschek (Hg.): Handbuch der Mythologie. Darmstadt 2014, S. 15-19.

Kafitz, Dieter: Décadence in Deutschland. Studien zu einem versunkenen Diskurs der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts. Heidelberg 2004.

Kastinger Riley, Helene M.: Achim von Arnim in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg 1979.

Keetley, Dawn und Angela Tenga (Hg.): Plant Horror: Approaches to the Monstrous Vegetal in Fiction and Film. London 2016.

Keiling, Tobias: Dekonstruktion und Phänomenologie mythologischer Differenzen – Zu Derridas Theorie der Metapher. In: Stefan Matuschek und Christoph Jamme (Hg.): Die mythologische Differenz. Studien zur Mythostheorie. Heidelberg 2009, S. 127-150.

Kern, Johannes P.: Ludwig Tieck. Dichter einer Krise. Heidelberg 1977.

Klemens, Elke: Dracula und ‚seine Töchter‘. Die Vampirin als Symbol im Wandel der Zeit. Tübingen 2004.

Klotz, Volker: Das Europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne. 3. Aufl. München 2002.

Knapp, Gottfried: Groteske, Phantastik, Humor und die Entstehung der polyphonen Schreibweise in Achim von Arnims erzählender Dichtung. Diss. Universität München 1972.

Knobloch, Marion: Hanns Heinz Ewers. Bestseller-Autor in Kaiserreich und Weimarer Republik. Marburg 2002.

Kocher, Ursula: Frühe Neuzeit. Deutschland. Das Phantastische als Wissensform. In: Hans Richard Brittnacher und Markus May (Hg.): Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart 2013, S. 19-23.

Koeman, Jakob: Die Grimmelshausen-Rezeption in der fiktionalen Literatur der deutschen Romantik. Amsterdam/Atlanta 1992.

Kohns, Oliver: Die Anästhetik des Monsters. Das Schöne und das Monströse in Eichendorffs *Das Marmorbild* und Shelleys *Frankenstein*. In: Achim Geisenhanslüke und Georg Mein (Hg.): Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen. Bielefeld 2009, S. 337-362.

Krafft-Ebing: *Psychopathia sexualis*. Eine medizinisch-gerichtliche Studie für Ärzte und Juristen. 13. Auflage. Stuttgart 1907.

Kremer, Detlef: Die Schrift des *Runenbergs*. Literarische Selbstreflexion in Tiecks Märchen. In: Jahrbuch der Jena-Paul-Gesellschaft 24 (1989), S. 117-144.

Kremer, Detlef: Prosa der Romantik. Stuttgart/Weimar 1997.

Kremer, Detlef: Frühes Erzählen (Auftragsarbeiten, Kunstmärchen). In: Claudia Stockinger und Stefan Scherer (Hg.): Ludwig Tieck. Leben – Werk – Wirkung. Berlin/Boston 2011, S. 496-514.

Kremer, Detlef und Andreas B. Kilcher: Romantik. 4. Aufl. Stuttgart 2015.

Kreuzer, Ingrid: Märchenform und individuelle Geschichte. Zu Text- und Handlungsstrukturen in Werken Ludwig Tiecks zwischen 1790 und 1811. Göttingen 1983.

Kristeva, Julia: Powers Of Horror. An Essay on Abjection. Übers. Von Leon S. Roudiez. New York 1982.

Kugel, Wilfried: Der Unverantwortliche. Das Leben des Hanns Heinz Ewers. Düsseldorf 1992.

Kugel, Wilfried: Alraune Ewers. Von der Wirklichkeit des Unwirklichen. In: NRW literarisch 7 (1993), S. 34.

Kugel, Wilfried: Nachwort. Alraune geht um ... In: Hanns Heinz Ewers: *Alraune. Die Geschichte eines lebenden Wesens*. Düsseldorf 1998, S. 347-355.

Kugler, Stefani: Kunst-Zigeuner. Konstruktionen des ‚Zigeuners‘ in der deutschen Literatur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Trier 2004.

Lachmann, Renate: Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt/M. 1990.

Lachmann, Renate: Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte. Frankfurt/M. 2002.

Laclau, Ernesto: Emanzipation und Differenz (Orig. Emancipation(s)). Übers. von Oliver Marchart. Wien 2013.

Laqueur, Thomas: Making sex. Body and Gender from the Greeks to Freud. Cambridge/Massachusetts/London 1992.

Lévi-Strauss, Claude: Strukturelle Anthropologie (Orig. Anthropologie structurale). Bd. II. Frankfurt/M. 1975.

Lévi-Strauss, Claude: Mythos und Bedeutung. Fünf Radiovorträge. Gespräche mit Claude Lévi-Strauss (Orig. Myth and Meaning). Hg. von Adelbert Reif. Frankfurt/M. 1980.

Liebrand, Claudia: Kreative Refakturen. Annette von Droste-Hülshoffs Texte. Freiburg/Br./Berlin/Wien 2008.

Liebrand, Claudia und Irmtraud Hnilica und Thomas Wortmann: Einleitung. In: Dies.: (Hg.): Redigierte Tradition. Literaturhistorische Positionierungen Annette von Droste-Hülshoffs. Paderborn 2010, S. 7-19.

Lillyman, W. J. Ludwig Tieck's *Der Runenberg*: The Dimensions of Reality. In: Monatshefte 3 (1970), S. 231-244.

Lindemann, Klaus: Das Rätsel des ‚Es‘. Ludwig Tieck: *Der Runenberg*. In: Ders. (Hg.): Wege zum Wunderbaren. Romantische Kunstmärchen und Erzählungen. Paderborn u. a. 1997, S. 32-68.

Linder, Jutta: *Der Drostesche SPIRITUS FAMILIARIS des Roßtäuschers*: eine Ballade. In: Droste-Jahrbuch 4 (1997-1998). Münster 2000, S. 141-157.

Lokke, Kari E.: Achim von Arnim and the Romantic Grotesque. In: Germanic Review 55 (1983), S. 21-32.

Lubbers, Klaus: Zur Einführung. In: Volker Kapp und Helmuth Kiesel und Klaus Lubbers und Patricia Plummer (Hg.): Subversive Romantik. Berlin 2004, S. 11-22.

Luhmann, Niklas: Schriften zu Kunst und Literatur. Hg. von Niels Werber. Frankfurt/M. 2008.

Marböck, Johannes: Leben. In: Bibeltheologisches Wörterbuch. Hg. von ders. und Karl M. Woschitz und Johannes B. Bauer. 4. Auflage. Graz/Wien/Köln 1994, S. 392-395.

Marosi, Silvia: Unheimliche Szenerien, Schauplätze des Grauens Typen und Funktionen von Innenraumdarstellung in der deutschsprachigen Horrorliteratur des 20. Jahrhunderts am Beispiel von Gustav Meyrink, Hanns Heinz Ewers, Walter Brandorff, Malte Sembten und Michael Siefener. Passau 2006.

Martin, Christian: Mythos und Symbol – Philosophische Überlegungen zu mythischen Formen des Geistes. In: Matuschek, Stefan und Christoph Jamme (Hg.): Die mythologische Differenz. Studien zur Mythostheorie. Heidelberg 2009, S. 69-94.

Marzell, Heinrich: Alraun. In: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Bd. 1. Aal-Butzemann. Hg. von E. Hoffmann-Krayer und Hanns Bächtold-Stäubli. Berlin/Leipzig 1927, Sp. 312-324.

Matt, Peter von: Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur. München/Wien 1991.

Matt, Peter von: Sieben Küsse. Glück und Unglück in der Literatur. München 2017.

Matuschek, Stefan: Mythos und Kunst. In: Christoph Jamme und ders. (Hg.): Handbuch der Mythologie. Darmstadt 2014, S. 42-51.

Matuschek, Stefan: Mythos und Mythologie. In: Christoph Jamme und ders. (Hg.): Handbuch der Mythologie. Darmstadt 2014, S. 12-14.

Matuschek, Stefan: Mythos und Psychologie. In: Christoph Jamme und ders. (Hg.): Handbuch der Mythologie. Darmstadt 2014, S. 32-35.

Max, Frank Rainer. Der „Wald der Welt“. Das Werk Fouqués. Bonn 1980.

May, Markus: Phantastik und/als Kultur: Versuch einer Relationierung. In: Wiebke Amthor und Almut Hille und Susanne Scharnowski (Hg.): Wilde Lektüren. Literatur und Leidenschaft. Festschrift für Hans Richard Brittnacher zum 60. Geburtstag. Bielefeld 2012, S. 17-34.

Mayer, Mathias und Jens Tismar: Kunstmärchen. 4. Aufl. Stuttgart 2003.

Mayer, Uwe: Der Mythos, das Eigene und das Fremde – Strategien literarischer Mythosrezeption. In: Stefan Matuschek und Christoph Jamme (Hg.): Die mythologische Differenz. Studien zur Mythostheorie. Heidelberg 2009, S. 151-184.

Menninghaus, Winfried: Vom enzyklopädischen Prinzip romantischer Poesie. In: Waltraud Wiethölter und Frauke Berndt und Stephan Kammer (Hg.): Vom Weltbuch bis zum World Wide Web – Enzyklopädische Literaturen. Heidelberg 2005, S. 149-164.

Meyer-Sickendiek, Burkhard: Der narrative Zeigarnik-Effekt: Zu einem Wirkungsprinzip frühromantischer Kunstmärchen. In: Norman Kasper und Jochen Strobel (Hg.): Praxis und Diskurs der Romantik 1800-1900. Paderborn 2016, S. 61-82.

Mücke, Dorothea von: Blut und Wunder bei Achim von Arnim. In: Rudolf Behrens und Jörn Steigerwald (Hg.): Die Macht und das Imaginäre. Eine kulturelle Verwandtschaft in der Literatur zwischen Früher Neuzeit und Moderne. Würzburg 2005, S. 143-156.

Müller-Ebeling, Claudia und Christian Rätsch: Zauberpflanze Alraune. Die magische Mandragora. Aphrodisiakum, Liebesapfel, Menschenwurzel, Galgenmännlein. Solothurn 2004.

Neumann, Peter Horst: Legende, Sage und Geschichte. In: Achim von Arnims *Isabella von Ägypten*. Quellen und Deutung. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 12 (1968), S. 296-314.

Nies, Martin: Venedig als Zeichen. Literarische und mediale Bilder der „unwahrscheinlichsten der Städte“ 1787-2013. Marburg 2014.

Nissen, Erika: Annette von Droste-Hülshoff: *Der Spiritus familiaris des Roßtäuschers*. Eine historische und literarische Untersuchung. Diss. Universität Osnabrück 1986. [Mikrofiches]

Nitschke, Claudia: Unanständige Wiedergänger. Liebe und Revolution in Erzählungen von Arnim und Eichendorff. In: Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften 55 (2009), S. 221-249.

Nusser, Tanja: Es war einmal: Der Mörder, die Dirne, der Arzt und die künstliche Befruchtung. Zu Hanns Heinz Ewers *Alraune*. In: Dies. und Elisabeth Strowick (Hg.): Krankheit und Geschlecht: Diskursive Affären zwischen Literatur und Medizin. Würzburg 2002, S. 179-193.

Nutt-Kofoth, Rüdiger: Biedermeier‘ als literaturgeschichtliches Problem – in Hinblick auf Annette von Droste-Hülshoff und andere als ‚konservativ‘ etikettierte Autoren. Eine Einleitung. In: Ders. (Hg.): Literaturgeschichte als Problemfall. Zum literaturhistorischen Ort Annette von Droste-Hülshoffs und der ‚biedermeierlichen‘ Autoren in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Droste-Jahrbuch 11 (2015-2016). Hannover 2017, S. 7-23.

Opitz, Claudia: Mutterschaft und weibliche (Un-)Gleichheit in der Aufklärung. Ein kritischer Blick auf die Forschung. In: Claudia Opitz und Ulrike Weckel und Elke Kleinau (Hg.): Tugend, Vernunft und Gefühl. Geschlechterdiskurse der Aufklärung und weibliche Lebenswelten. Münster/New York/München/Berlin 2000, S. 85-106.

Patrut, Iulia-Karin: Phantasma Nation. ‚Zigeuner‘ und Juden als Grenzfiguren des ‚Deutschen‘ (1770-1920). Würzburg 2014.

Pikulik, Lothar: Romantik als Ungenügen an der Normalität. Am Beispiel Tiecks, Hoffmanns, Eichendorffs. Frankfurt/M. 1979.

Pikulik, Lothar: Frühromantik. Epoche – Werk – Wirkung. 2. Aufl. München 2000.

Pinkerneil, Beate: Vorwort. In: Dies. (Hg.): Das große deutsche Balladenbuch. Königstein/Ts. 1978, S. VII-XIII.

Porto, Petra: Sexuelle Norm und Abweichung. Sexuelle Norm und Abweichung: Aspekte des literarischen und des theoretischen Diskurses der Frühen Moderne (1890-1930). München 2011.

Redaktion Kindlers Literatur Lexikon: *DER SPIRITUS FAMILIARIS DES ROSS-TÄUSCHERS*. In: Kindlers Neues Literatur Lexikon. Bd. IV. CL-DZ. Hg. von Walter Jens. München 1989, S. 879.

Reichwald, Anika: Das Phantasma der Assimilation. Interpretationen des „Jüdischen“ in der deutschen Phantastik 1890-1930. Göttingen 2017.

Ribbat, Ernst: Drostes romantische Moderne. In: Rüdiger Nutt-Kofoth (Hg.): Literaturgeschichte als Problemfall. Zum literaturhistorischen Ort Annette von Droste-Hülshoffs und der ‚biedermeierlichen‘ Autoren in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Droste-Jahrbuch 11 (2015-2016), Hannover 2017, S. 277-290.

Richter, Thomas: „Die Täuschung währt wohl nur einen Augenblick, aber das Beben zittert noch lange nach.“ Zur Funktion des Teufelspakts in Gotthelfs *Die schwarze Spinne* und Droste-Hülshoffs *Der spiritus familiaris des Roßtäuschers*. In: Barbara Mahlmann-Bauer und Christian von Zimmermann (Hg.): Jeremias Gotthelf – Wege zu einer neuen Ausgabe. Tübingen 2006, S. 203-220.

Rösler, Andrea: Vom Gotteslob zum Gottesdank: Bedeutungswandel in der Lyrik von Friedrich Spee zu Joseph von Eichendorff und Annette von Droste-Hülshoff. Paderborn 1997.

Ruthner, Clemens: Unheimliche Wiederkehr: Interpretationen zu den gespenstischen Romanfiguren bei Ewers, Meyrink, Soyka, Spunda und Strobl. Meitingen 1993.

Ruthner, Clemens: Phantastik und/als Liminalität. In: Wiebke Amthor und Almut Hille und Susanne Scharnowski (Hg.): Wilde Lektüren. Literatur und Leidenschaft. Festschrift für Hans Richard Brittnacher zum 60. Geburtstag. Bielefeld 2012, S. 35-52.

Sabisch, Katja: Von Pudeln, Prostituierten und Professoren. Die Versuchsperson im Vivisektionsdiskurs zwischen Medizin, Recht und Literatur. In: Marcus Krause und Nicolas Pethes (Hg.): Literarische Experimentalkulturen. Poetologien des Experiments im 19. Jahrhundert. Würzburg 2005, S. 169-191.

Schlesier, Renate: Vorwort. In: Dies. (Hg.): Faszination des Mythos. Studien zu antiken und modernen Interpretationen. Basel/Frankfurt/M. 1985, S. 7-11.

Schlosser, Alfred: Die Sage vom Galgenmännlein im Volksglauben und in der Literatur. Diss. Universität Münster 1912.

Schmersahl, Katrin: Medizin und Geschlecht. Zur Konstruktion der Kategorie Geschlecht im medizinischen Diskurs des 19. Jahrhunderts. Opladen 1996.

Schmidt, Dietmar: Geschlecht unter Kontrolle. Prostitution und moderne Literatur. Freiburg/Br. 1998.

Schmidt, Wolf Gerhard: Friedrich de la Motte Fouqués Nibelungentrilogie *Der Held des Nordens*. Studien zu Stoff, Struktur und Rezeption. St. Ingbert 2000.

Schmitz-Emans, Monika: Märchen – Sagen – Legende. In: Hans Richard Brittnacher und Markus May (Hg.): Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart 2013, S. 300-305.

Schmitz-Emans, Monika: Einführung in die Literatur der Romantik. 4. Aufl. Darmstadt 2016.

Schneider, Ronald: Das künstlerische Selbstverständnis der Droste im Horizont ihrer Zeit. In: Bodo Plachta (Hg.): Annette von Droste-Hülshoff (1797-1848). „aber nach hundert Jahren möchte ich gelesen werden“. Wiesbaden 1997, S. 3-11.

Schneider, Thomas F.: Annette von Droste-Hülshoff. Die Balladen. Text/Dokumentation. Osnabrück 1995.

Schößler, Franziska: Einführung in die Gender Studies. Berlin 2008.

Schreiber, Christine: Natürlich künstliche Befruchtung? Eine Geschichte der In-vitro-Fertilisation von 1878 bis 1950. Göttingen 2007.

Segebrecht, Wulf: Nachwort. In: Ders. (Hg.): Deutsche Balladen. Gedichte, die dramatische Geschichten erzählen. München 2012, S. 783-794.

Sennewald, Michael: Hanns Heinz Ewers. Phantastik und Jugendstil. Meisenheim am Glan 1973.

Sprengel, Peter: Symbolismus, Fin de Siècle und klassische Moderne. Deutschland und Österreich. In: Hans Richard Brittnacher und Markus May (Hg.): Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart 2013, S. 132-136.

Staab, Heinz A.: Zur Entstehung des Neuen in den Naturwissenschaften – dargestellt an einem Beispiel der Chemiegeschichte. Heidelberg 1985.

Staengle, Peter: Achim von Arnims poetische Selbstbesinnung. Studien über Subjektivitätskritik, poetologische Programmatik und existentielle Selbstauslegung im Erzählwerk. Frankfurt/M. 1988.

Starck, Adolf Taylor: Der Alraun. Ein Beitrag zur Pflanzensagenkunde. Baltimore 1917.

Starck, Adolf Taylor: Die *Deutschen Sagen* der Brüder Grimm als Balladenquelle. In: Modern Language Notes 8 (1916), S. 449-465.

Stephan, Inge: *Musen & Medusen. Mythos und Geschlecht in der Literatur des 20. Jahrhunderts.* Köln/Weimar/Wien 1997.

Stolzenberg, Jürgen: *Mythologie der Vernunft – Vernunft in der Mythologie.* In: Jens Halfwassen und Markus Gabriel (Hg.): *Kunst, Metaphysik und Mythologie.* Heidelberg 2008, S. 113-128.

Tepe, Peter: *Mythos & Literatur. Aufbau einer literaturwissenschaftlichen Mythosforschung.* Würzburg 2001.

Todorov, Tzvetan: *Einführung in die fantastische Literatur* (Orig. *Introduction à la littérature fantastique*). Übers. von Karin Kersten und Senta Metz und Caroline Neubaur. Berlin 2013.

Tonger-Erk, Lily und Frauke Berndt: *Intertextualität. Eine Einführung.* Berlin 2013.

Treichler, Hans Peter: *Nachwort.* In: Ders. (Hg.): *Deutsche Balladen. Volks- und Kunstballaden, Bänkelsang, Moritaten.* Zürich 1993, S. 455-481.

Voorwinden, Norbert: *Sage.* In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft.* Band III. P–Z. Hg. von Jan-Dirk Müller. Berlin/New York 2003, S. 347-350.

Vorderstemann, Karin: *Werther im Volkslied.* In: *Lied und populäre Kultur/Song and Popular Culture* 49 (2004), S. 49-79.

Vordtriede, Werner: *Nachwort.* In: Ludwig Achim von Arnim. *Isabella von Ägypten. Kaiser Karls des Fünften erste Jugendliebe. Eine Erzählung.* Stuttgart 2010, S. 137-143.

Weinreich, Frank: *Fantasy. Einführung.* Essen 2007.

Wiethölter, Waltraud und Frauke Berndt und Stephan Kammer: *Zum Doppelleben der Enzyklopädik – eine historisch-systematische Skizze.* In: Dies. (Hg.): *Vom Weltbuch bis zum World Wide Web – Enzyklopädische Literaturen.* Heidelberg 2005, S. 1-51.

Wörtche, Thomas: *Phantastik und Unschlüssigkeit. Zum strukturellen Kriterium eines Genres.* Untersuchungen an Texten von Hanns Heinz Ewers und Gustav Meyrink. Meitingen 1987.

Wortmann, Thomas: *Literatur als Prozess. Drostes Geistliches Jahr als Schreibzyklus.* Konstanz 2014.

Wortmann, Thomas und Sebastian Zilles (Hg.): *Homme fragile. Männlichkeitsentwürfe in den Texten von Heinrich und Thomas Mann.* Würzburg 2016.

Wortmann, Thomas: *Biedermeier, Vormärz.* In: Daniel Weidner (Hg.): *Handbuch Literatur und Religion.* Stuttgart 2016, S. 164-169.



Wünsch, Marianne: Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890-1930). Definition. Denkgeschichtlicher Kontext. Strukturen. München 1991.

#### **4. Internetquellen**

Ewers, Hanns Heinz: Rausch und Kunst. Online-Portal der Hanns-Heinz-Ewers-Gesellschaft. <http://www.hanns-heinz-ewers.com/rausch.htm> (Stand: 11.12.2018).

Frost, Sabine: Das Spiel mit dem Zufall und der Wahrscheinlichkeit in Hanns Heinz Ewers *Alraune*, 2002. Online-Portal der Hanns-Heinz-Ewers-Gesellschaft. <http://www.hanns-heinz-ewers.com/start.htm> (Stand: 20.01.2018).

Kugel, Wilfried: Bibliographie Hanns Heinz Ewers. Online-Portal der Hanns-Heinz-Ewers-Gesellschaft. <http://hanns-heinz-ewers.com/start.htm> (Stand: 30.11.2018).