

Schlaf in der Literatur

Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte

Band 180

Schlaf in der Literatur

Zu Narratologie und Ästhetik einer alltäglichen
Extremerfahrung von der Antike bis zur Gegenwart

Herausgegeben von
Jörg Schuster und Maximilian Wick

DE GRUYTER

ISBN 978-3-11-109037-5
e-ISBN (PDF) 978-3-11-113280-8
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-113529-8
ISSN 0083-4564
DOI <https://doi.org/10.1515/9783111132808>



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

Library of Congress Control Number: 2025944007

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2025 bei den Autoren, Zusammenstellung © Jörg Schuster und Maximilian Wick, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston, Genthiner Str. 13, 10785 Berlin.

Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Fragen zur allgemeinen Produktsicherheit:
productsafety@degruyterbrill.com

Open-Access-Transformation in der Literaturwissenschaft

Open Access für exzellente Publikationen aus der Deutschen Literaturwissenschaft: Dank der Unterstützung von 38 wissenschaftlichen Bibliotheken und Initiativen können 2025 insgesamt neun literaturwissenschaftliche Neuerscheinungen transformiert und unmittelbar im Open Access veröffentlicht werden, ohne dass für Autorinnen und Autoren Publikationskosten entstehen.

Folgende Einrichtungen und Initiativen haben durch ihren Beitrag die Open-Access-Veröffentlichung dieses Titels ermöglicht:

Universitätsbibliothek Augsburg
Universitätsbibliothek Bayreuth
Universitätsbibliothek der Freien Universität Berlin
Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin
Universitätsbibliothek Bielefeld
Universitätsbibliothek Braunschweig
Staats- und Universitätsbibliothek Bremen
Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt
Technische Universität Dortmund
Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB)
Universitätsbibliothek Duisburg-Essen
Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf
Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt a. M.
Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen
Universitätsbibliothek Greifswald
Fernuniversität Hagen, Universitätsbibliothek
Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg / Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek – Niedersächsische Landesbibliothek, Hannover
Technische Informationsbibliothek (TIB) Hannover
Rheinland-Pfälzische Technische Universität Kaiserslautern-Landau
Universitätsbibliothek Kassel – Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel
Universitäts- und Stadtbibliothek Köln
Universität Konstanz, Kommunikations-, Informations-, Medienzentrum (KIM)
Université de Lausanne
Universitätsbibliothek Leipzig
Universitätsbibliothek Marburg
Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität München
Universitäts- und Landesbibliothek Münster
Bibliotheks- und Informationssystem (BIS) der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg
Universitätsbibliothek Osnabrück
Universitätsbibliothek Passau
Universität Potsdam
Universitätsbibliothek Regensburg
Universitätsbibliothek Rostock
Universitätsbibliothek Vechta
Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel
Universitätsbibliothek Wuppertal
Zentralbibliothek Zürich

Inhalt

Jörg Schuster / Maximilian Wick

Einleitung — 1

Christine Walde

Versuch über den Schlaf in der römischen Dichtung — 9

Dominic Angeloch

Die traurigen Träume des Palinurus

Eine Episode aus Vergils *Aeneis* als Allegorie der Erkenntnis — **35**

Stefan Freund

Zwischen *sacra quies* und *forma mortis*

Motive des Schlafens und Erwachens in der christlichen lateinischen Dichtung — **63**

Franziska Wenzel

Schlafen und Wachen im Tagelied des deutschen Mittelalters — 85

Julius Herr

Der slape is tweerhande

Der Schlaf des Heiligen im *Sente Servas* Heinrichs von Veldeke — **117**

Mareike von Müller

Transgressiver Schlaf zwischen Heroik und Transzendenz

Zu einem grenzüberschreitenden Motiv im *Ötenbacher Schwesternbuch* und im *Wolfdietrich D* — **139**

Michael Waltenberger

Diabolische Schlafstörungen

Monastische Vigilanzregime bei Caesarius von Heisterbach und Richalm von Schöntal — **167**

Maximilian Wick

Höfische Vorkommnisse im Schlaf

Am Beispiel von Konrads von Würzburg *Schwanritter* — **189**

Nina Scheibel-Drissen

Kontingenz und Liminalität

Zur narrativen Funktionalisierung des Schlafes im *Fortunatus* — 207

Joachim Jacob

Schlafende betrachten

Zu einem Motiv in Lyrik und Bildkunst der Empfindsamkeit — 233

Reinhard M. Möller

„Frühlings-Wässerung“ der Seele

Szenarien des Schlafs und kreative Praktiken seiner Anbahnung bei

Johann Karl Wezel und Jean Paul — 249

Roya Kehl

Künstlicher Schlaf oder Schlaf als Kunst?

Somnambulismus in Carl Arnold Kortums *Anhängsel zur Jobsiade* — 269

Manfred Koch

„Sie schlief die Welt“

Schlaf, Traum und subliminale Wahrnehmung bei Rainer Maria Rilke — 293

Jörg Schuster

„Wacht auf, denn eure Träume sind schlecht!“

Schlaf(losigkeit) in der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur bei

Günter Eich, Wolfgang Hildesheimer, Nelly Sachs und Paul Celan — 309

Iris Schäfer

Wenn die Grenzen des Körpers brüchig werden

Zur Schlafbeobachtung des Körperinneren in der zeitgenössischen Fantasy am

Beispiel von Walter Moers' *Prinzessin Insomnia und der alptraumfarbene*

Nachtmahr (2017) — 325

Lena Wiesenfarth

Don't work, sleep!

Der Traum vom Schlaf bei Ottessa Moshfegh — 345

Jörg Schuster / Maximilian Wick

Einleitung

Falle ich vor Schlaf, falle ich ins Innere meiner Selbst: meiner Müdigkeit, meiner Langeweile, meiner erschöpften Lust, meines erschöpfenden Leids. Ich falle ins Innere meiner eigenen Sättigung ebenso wie meiner eigenen Leere: Ich werde mir selbst Abgrund und Versinken [...]. Ich schlafe, und dieses *Ich*, das schläft, kann das genauso wenig sagen, wie es zu sagen wüsste, dass es tot ist. Es ist also ein anderer, der an meiner Stelle schläft. (Nancy 2013, 13)

Als alltägliche Extremsituation impliziert der Schlaf zahlreiche irritierend-paradoxe Aspekte. Er bringt Kontrollverlust, wirkt aber auch therapeutisch-regenerativ – während Schlaflosigkeit ebenso störend wie stimulierend sein kann. Im Schlaf sind wir üblicherweise nicht (inter-)aktiv oder kommunikativ und also einerseits ganz ‚bei uns‘, während das Schlafen andererseits das Eigene, Individuelle auf unheimliche Weise transzendiert und egalisiert. Und ist Schlaf auf den ersten Blick eine Naturnotwendigkeit, so handelt es sich bei genauerem Hinsehen doch um eine dezidiert gesellschaftlich bedingte kulturelle Praktik – bis hin zu seiner Abhängigkeit vom industriellen Zeitregime der Moderne.¹ Auch in der Literatur ist Schlaf ein Extremfall, da sie hier poetologisch-ästhetisch an die Grenzen der Darstellbarkeit stößt. Im Gegensatz zum Traum ist der Schlaf jedoch von der literaturwissenschaftlichen Forschung bislang deutlich weniger beachtet worden.² Dieses weitgehende Desiderat möchte dieser Band aus literaturwissenschaftlicher und interdisziplinärer Perspektive beheben.³ Der bewusst sehr breite, sich von der Antike bis in die Gegenwart erstreckende Untersuchungszeitraum verlangt zum einen nach sozial-, wissens-, kultur- und zeitgeschichtlicher Fundierung und Kontextualisierung. Zum anderen soll er zum genauen, literaturhistorisch vergleichenden Blick auf Texte unterschiedlicher Epochen und Sprachen führen; zudem soll ein Dialog zwischen den philologischen Disziplinen initiiert werden.

1 Vgl. aus der jüngeren kulturwissenschaftlichen, vorwiegend wissenschaftsgeschichtlichen Schlaf-forschung u.a. Brunt und Steger 2008; Kinzler 2011; Ahlheim 2014; Osten 2015 und Ahlheim 2018.

2 Zum Traum in der Literatur vgl. exemplarisch Alt 2002; Gerok-Reiter und Walde 2012; Kreuzer 2014; Oster-Stierle und Reinstädler 2017 und Barthel 2019.

3 Eine Ausnahme bildet, neben dem den Traum inkludierenden Handbuch (Krovoza und Walde 2018), die breit angelegte Studie von Kocziszky (2019), die ausgehend von einem Fluchtpunkt in der antiken Literatur parforceartig ästhetisch-literarische Manifestationen sowie bildliche Darstellungen von Schlaf bis in die Moderne verfolgt, dabei jedoch zwangsläufig – so etwa im Bereich mittel-alterlicher Literatur – Leerstellen lässt.

Vor diesem Hintergrund beleuchtet der Band die Unterschiede einer vormodernen und modernen literarischen Auseinandersetzung mit dem kulturellen Phänomen ‚Schlaf‘ und konturiert die Übergänge von der Antike zum Mittelalter und von dort zur Frühen Neuzeit, aber ebenso den Modernisierungsschub innerhalb des 19. Jahrhunderts als Phase der Transformation. Dabei geht es auch darum, in poetologischer und in narratologischer Perspektive diachronisch wiederkehrende, gegebenenfalls auf die Antike rückzubeziehende Muster und Topoi sichtbar zu machen, gendertheoretische Implikationen auszuloten⁴ und schließlich auch auf die Frage abzielen, welchen Status der Schlaf im öffentlichen und literarischen Diskurs heute besitzt. In narratologischer Hinsicht liegt es zunächst auf der Hand, dass erzähltheoretische Grundkategorien wie Zeit und Raum eng mit dem Schlaf verbunden sind, da dieser die Zeit (des Tages) gliedert und zu Konzepten geschützter, abgeschlossen-privater Räume tendiert. Schlaf kann dabei verschiedene narratologische beziehungsweise dramaturgische Funktionen erfüllen. So kann er etwa als Ellipse oder retardierendes Moment dienen oder auch als Marker für zeitliche oder räumliche Übergänge und Momente von Liminalität. In poetologisch-ästhetischer Hinsicht stellt das Erzählen von Schlaf einen äußerst produktiven Problemfall dar, dessen nichtdiskursives ‚Anderes‘ ein Experimentierfeld für verdichtet-paradoxes Sprechen bildet.

Ästhetisch-narrative Modellierungen von Schlaf finden sich bekanntlich bereits in der antiken Literatur. CHRISTINE WALDE untersucht in ihrem den Band eröffnenden Beitrag den Schlaf als Motiv in der römischen Dichtung, sie wendet sich dabei zwei thematisch verwandten Gedichten aus der augusteischen Zeit zu, die beide um den Mythos der schlafenden Ariadne kreisen: der Elegie I,3 von Propertius und dem zehnten *Heroides*-Brief von Ovid. Der inhaltliche Skopus reicht hier vom männlichen Blick auf die passive Geliebte, die Beobachtung der schlafenden Frau, bis hin zu Betrugs- und Vergewaltigungsphantasien. Im Experimentieren mit Erzählperspektiven und Darstellungsstrategien werden zugleich die Grenzen und Möglichkeiten der Beschreibbarkeit von Schlaf sichtbar. Der Wirkungsgeschichte eines weiteren Stoffs der griechisch-römischen Mythologie geht DOMINIK ANGELOCH nach: Der Schlafgott Somnus tritt prominent in der Palinurus-Episode in Vergils *Aeneis* auf. Anhand der Vergil-Lektüren des Psychoanalytikers Wilfred Bion entwickelt Angeloch epistemologisch-hermeneutische Perspektiven auf das gottgewirkte folgenreiche Einschlafen des Steuermanns als eine Allegorie von Verstehen und Erkenntnis im Akt des Lesens.

Nach dem *Alten Testament* ist Schlaf zudem eine der ersten menschlichen ‚Aktivitäten‘ überhaupt, insofern Gott Adam nach seiner Einweisung in seine Rechte und Pflichten im Paradies und der Benennung der Tiere in tiefen Schlaf versetzt, um

4 Mit einer solchen Perspektive auf Schlaf und Traum in antiken Kulturen vgl. Walde und Wöhrle 2014.

aus seiner Rippe Eva zu formen (Gen 2,21). Doch nicht nur am Anfang der Heilsgeschichte wird geschlafen. Schließlich gehört der Schlaf Christi im Sturm auf dem See Genezareth zu den bekanntesten Episoden aus dem Leben Jesu in den Evangelien, während der Schlaf generell in der christlichen Apokalyptik in Verkehrung zur Warnung vor dem Verschlafen des Weltengerichts (Mk 13,35–36) von zentraler Bedeutung für die Eschatologie ist. Dem reichen Tableau der Rezeption solcher biblischen Schlafmomente in der christlich-lateinischen Dichtung von ihren Anfängen bis in die ausgehende Antike widmet sich der Beitrag von STEFAN FREUND. Indem er sowohl die Spiritualität des Schlafens als auch seine Metaphorik und seine erzählerischen Implikationen in den Blick nimmt, zeigt er den produktiven Umgang dieser Texte mit dem Schlaf als ambivalentes Phänomen zwischen Ruhe und Müßiggang, das sie in Verquickung mit Motiven aus der paganen Tradition narrativ ausgestalten.

In der hochmittelalterlichen Literatur findet sich mit der Gattung des Tagelieds beziehungsweise der Alba – und von ihr abgeleiteten ‚Tagelied-Situationen‘ – gleich ein ganzes Sujet, das sich in Bezug auf das Schlafen, Wecken und Aufwachen konstituiert, wobei das Tagelied ästhetische Anleihen aus der Tradition lateinischer Morgenhymnen transformiert, die mit ihrem Preis des Morgenlichts und der Mahnung zur Wachsamkeit programmatisch der (weltlichen) Gattung entgegenstehen. Wie im Tagelied dabei die komplexe Zeitlichkeit des konstitutiven wie ungreifbaren Übergangsmoments in der Situation des Erwachens modelliert wird, exemplifiziert FRANZISKA WENZEL in ihrem Beitrag an bedeutenden Beispielen der Gattung von Dietmar von Aist bis zum Mönch von Salzburg. Dabei fokussiert sie zum einen die Ausgestaltung des Risikos, das dem gewöhnlich illegitimen Beischlaf im Lied inneohnt, sowie zum anderen lyrische Verfahren zur Skalierung der Intensität des Trennungserlebnisses und Abschiedsleids. Doch nicht nur im Lied, auch in vormodernen Erzähltexten ist der Schlaf ubiquitär. Dabei kann er zeichenhaft sein und etwa das mit der Passivität einhergehende Charisma respektive die Auserwähltheit oder gar – wie JULIUS HERR in seinem Beitrag zeigt – die Heiligkeit einer Figur ausstellen. Doch der Schlaf des heiligen Protagonisten im *Sente Servas* Heinrichs von Veldeke zeichnet ihn nicht nur im Kontrast zur sündhaft schlafenden Tongerer Gemeinde als Exempelfigur aus, sondern repetiert zudem gewissermaßen Handlungsregularien und transzendiert in der Legende darüber hinaus immanente Ordnungen.

Ambivalent und mitunter pro- wie transgressiv kann erzählter Schlaf auch da sein, wo er Vulnerabilität, fehlende Vigilanz oder die generelle Handlungsohnmacht einer Figur anzeigt. So semantisieren weder das *Ötenbacher Schwesternbuch* noch das Doppelpepos *Ortnit/Wolfdietrich D*, die MAREIKE VON MÜLLER untersucht, den Schlaf einseitig wertend als Zustand der Unzulänglichkeit. Vielmehr schöpfen die beiden Texte, wie sie vergleichend herausarbeitet, trotz ihrer Unterschiedlichkeit das metaphorische Potenzial des Schlafs zur Modellierung folgenreicher Grenzüberschreitung

aus: Organisiert der Schlaf im weltlichen Epos den Weg und Wandel der Helden und stellt ihre Analogien und Differenzen vor Augen, so fungiert er im geistlichen Text – gerade als Ausnahme von der Askesepraxis eines radikalen Schlafentzugs – als Heilsmedium. Auf das rechte Maß an Schlafregulierung respektive ein maßvolles Vigilanzregime zielen auch einige der exemplarischen Erzählungen aus dem *Dialogus Miraculorum* des Caesarius von Heisterbach, denen sich MICHAEL WALTENBERGER in seinem Beitrag widmet. Dabei geht es jedoch nicht nur um eine einfache Optimierung der Klosterdisziplin, an der auch transzendente Mächte wie die Gottesmutter und verschiedene Teufel institutionell beteiligt sind, deren zeichenhafte Disziplinierungsmaßnahmen stets Deutung erforderlich machen. Übersteigert wird ein solches Reflexivwerden wiederum in der monastischen Askese, wie sie der etwa zeitgleich entstandene *Liber revelationum* Richalms von Schöntal zeichnet, bei dem Dämonen und Engel als hypervigilante Beobachter in totalisierten Machtverhältnissen beträchtlichen Einfluss auf den Mönchsalltag nehmen.

Narrativ kann Schlaf auch eingesetzt werden, um zentrale Faktoren des Erzählens, besonders teleologischen Erzählens, zu steuern und so beispielsweise der Modellierung von erzählter Zeitlichkeit und Zeitlichkeit des Erzählens dienen. Einen solchen kompositorischen Nutzen des Erzählens mit Schlaf als höfischem Vorkommnis illustriert MAXIMILIAN WICK am Beispiel des *Schwanritters* Konrads von Würzburg. Konrad nutzt in seiner Erzählung den Schlaf des dramaturgisch zu früh eintreffenden Retters dazu, die Figur zwischen Ohnmacht und Übermacht oszillieren zu lassen und das Ereignis seiner Ankunft als quasi stets verfügbares Erzählpotenzial nachträglich mit den Erfordernissen des Gerichtstags und seiner Zeitlichkeit zu synchronisieren. Narrativ dienstbar gemacht werden kann der Schlaf auch zur Inszenierung (respektive zur Camouflage) von einbrechender Kontingenz oder wirkender Providenz. In diesem Sinne geschlafen wird etwa im *Fortunatus*, wie NINA SCHEIBEL-DRISSEN in ihrer Lektüre des anonymen Prosaromans herausarbeitet. In dessen zentraler Epiphanieszene wird das transgressive Potential des Schlafs einerseits genutzt, um den Übergang des Protagonisten in einen neuen Zustand im Sinne einer liminalen Phase auch raumsemantisch zu modellieren. Andererseits fungiert er im Roman als Gegenstand einer Reflexion des spannungsvollen Verhältnisses von Geld, Glück und Individuum.

Ab dem 18. Jahrhundert dient der Schlaf in der Literatur zum einen der Inszenierung emphatischer Subjektivität, zum anderen fungiert er zunehmend als ästhetisches Experimentierfeld. JOACHIM JACOB demonstriert anhand einer Interpretation sowie einer umfassenden literatur- und kulturgeschichtlichen Kontextualisierung von Friedrich Gottlieb Klopstocks Gedicht *Das Rosenband* (1753), wie in Poesie und Malerei die Betrachtung der schlafenden Geliebten als ‚fruchtbarer Augenblick‘ zur Darstellung intensiver subjektiver Emotionen führt. Anders als bei Properz und Ovid ist die Situation bei Klopstock dezidiert zärtlich, harmonisch und symmetrisch in

Szene gesetzt. Auf ganz andere Weise wird Schlaf bei den beiden Romanautoren Johann Karl Wezel und Jean Paul ästhetisch produktiv. Wie REINHARD MÖLLER zeigt, entfaltet Schlaf hier gerade als selbstgesetztes narratologisches, ästhetisches und poetologisches Hindernis kreative Potentiale. In Wezels *Lebensgeschichte Tobias Knauts, des Weisen, sonst der Stammeler genannt* (1773) dient der Stillstand der Handlung während des Schlafs als Lizenz zu digressivem Erzählen im Sinne exzessiver Exkurse. Jean Paul wiederum entwickelt eine ‚Einschlafpoetik‘, deren Verfahren der Schlafanbahnung auf ambivalente Weise ästhetisch innovativ wirken, indem sie gängige ästhetische Ideale wie Überraschung, Spannung und Novität konterkarieren, zugleich aber insbesondere auf der Formebene eben doch sehr originelle produktions- und rezeptionsästhetische Stimulations- und Faszinationspotentiale aufweisen. Demgegenüber arbeitet ROYA KEHL den Somnambulismus-Diskurs anhand von Carl Arnold Kortums *Anhängsel zur Jobsiade* heraus. Mit der Darstellung eines durch magnetische Manipulation evozierten Schlafzustands legt Kortum bereits 1799 einen Text vor, der die literarisierte Somnambulismus-Debatte in Werken des frühen 19. Jahrhunderts von Tieck, von Arnim, Kleist und E.T.A. Hoffmann antizipiert.

In radikaler Umkehrung des Effizienzdenkens der industriellen Moderne fasst ein Jahrhundert später Rainer Maria Rilke, dem sich MANFRED KOCHS Beitrag widmet, provokativ den passiven Zustand des Schlafens als zu erbringende ‚Arbeit‘ und Leistung. Er grenzt ihn zudem, in Abgrenzung von der zeitgenössischen Psychoanalyse, vom Bereich des Traums ab, den Rilke pejorativ als angstbesetzt versteht. Präferiert wird Schlaf als psychisches Strömungsgeschehen, das, den literarischen Schlaf-Diskurs unter den Vorzeichen der literarischen Moderne um 1900 radikalisiert, eine kreative Ich-Entgrenzung und rauschhafte Auflösung der Identität sowie Formen subliminaler Wahrnehmung bewirkt. Eine deutliche Problematisierung ist, wie JÖRG SCHUSTER zeigt, aufgrund der zeitgeschichtlichen Bedingungen nach und in Auseinandersetzung mit dem Zweiten Weltkrieg und dem Holocaust sowie im Angesicht der drohenden atomaren Selbstvernichtung der Menschheit zu bemerken. Dabei sind die literarischen Strategien im Umgang mit dem Schlaf sehr unterschiedlich: Während in Günter Eichs Hörspielfolge *Träume* (1950) der Vergessen und Zufriedenheit implizierende Schlaf abgelehnt und stattdessen eine Haltung der Wachsamkeit angesichts der weltgeschichtlichen Situation gefordert wird, werden in aus der Perspektive von Holocaust-Opfern geschriebenen Texten von Wolfgang Hildesheimer, Nelly Sachs und Paul Celan Schlaf und Vergessen geradezu herbeigeschrieben und in Form einer hermetisch-paradoxen Sprache vollzogen.

Die letzten beiden literaturwissenschaftlichen Beiträge wenden sich dem Bereich der Gegenwartsliteratur zu. IRIS SCHÄFER widmet sich der zeitgenössischen Fantasy-Literatur. Am Beispiel von Walter Moers' Jugendroman *Prinzessin Insomnia und der alptraumfarbene Nachtmahr* (2017) greift sie nochmals das Motiv der im Schlaf

beobachteten Frau auf, das hier nun zu einer phantastischen Reise ins Körperinnere führt. Dabei ist es nunmehr gerade die Protagonistin, die schlafende Frau selbst, die sich beobachtet und deutet, das „somnambule Märchen“ wird zum Medium der (weiblichen) Selbstbegegnung. Ein anderes Schlafexperiment im Sinne einer radikalen Auszeit schildert schließlich Ottessa Moshfeghs 2018 veröffentlichter Roman *Mein Jahr der Ruhe und Entspannung* (*My Year of Rest and Relaxation*), den LENA WIESEN-FARTH analysiert. Der mittels exzessiver Einnahme von Schlafmitteln erreichte Dauerschlaf erscheint hier als der einzige Ausweg aus der vorherrschenden Beschleunigung und ständigen Verfügbarkeit des Individuums, dem Leistungs- und Konsumzwang der gegenwärtigen 24/7-Gesellschaft. Schlaf fungiert somit als fundamentale Verweigerungsstrategie.

Den Abschluss des Bands bildet der von JONATHAN HOLST geleistete Versuch, die Grenzen zwischen Geschichts- und Literaturwissenschaft im Zeichen einer ‚Narratologie des Schlafwissens‘ zu überbrücken. Er skizziert, wie im medizinischen Diskurs seit dem späten 19. Jahrhundert zunächst versucht wurde, gerade im Hinblick auf das angeblich der Selbstwahrnehmung entgehende Phänomen des Schlafs Momente wie Subjektivität und Narration zugunsten einer strengen naturwissenschaftlichen Messbarkeit des ‚Schlafs des Andern‘ zu verabschieden, das Wissen, etwa in Form von individuellen Krankengeschichten, aber dennoch auf unterschiedlichen Ebenen auf die Erzählung angewiesen bleibt. Das Ziel dieses Bandes ist es, die verschiedenen Facetten des komplexen Phänomens ‚Schlaf‘ zu beleuchten und dabei Brücken zwischen den Epochen, Sprachen und Disziplinen zu schlagen. Die literarische Auseinandersetzung mit dem Schlaf erweist sich nicht nur als Reflex gesellschaftlicher Entwicklungen, sondern auch als ein reichhaltiges Reservoir für ästhetische, poetologische und narratologische Untersuchungen. Auf diese Weise vermögen Literatur und Literaturwissenschaft in interdisziplinärer Perspektive, neue Erkenntnisse über das scheinbar allzu vertraute und doch theoretisch seltsam unzugängliche Phänomen des Schlafs zu eröffnen.

Dieser Band ist das Ergebnis einer Tagung, die vom 23. bis 25. Februar 2022 im Arkadensaal des Freien Deutschen Hochstifts in Frankfurt am Main stattfand. Während wir uns dort abgeschieden in den Räumen der Literatur bewegten, wurde die Realität draußen von einem gewaltsamen Erwachen erschüttert – am 24. Februar, dem zweiten Tag unserer Tagung, griff Russland die Ukraine an und entfachte eine Krise von beispiellosem Ausmaß. Die Auseinandersetzung mit unserem Thema musste uns in einem Moment der Weltgeschichte, in dem Waffen sprachen, seltsam nebensächlich erscheinen. Unsere Gedanken sind bei den Menschen in der Ukraine, bei den Opfern des Krieges und bei all jenen, die um ihren Schlaf gebracht einer unsicheren Zukunft entgegenblicken.

Danksagung

Unser Dank gilt dem Forschungszentrum Historische Geisteswissenschaften an der Goethe-Universität Frankfurt sowie den Freunden und Förderern der Goethe-Universität e.V. für die finanzielle Unterstützung der Tagung, dem Freien Deutschen Hochstift für die Gastfreundschaft, Antonia Reiß und Linda Vogt und ganz besonders Sina Olbrich und Hannah Semrau für die redaktionelle Mitarbeit sowie dem Verlag Walter de Gruyter, insbesondere Dr. Myrto Aspioti und Dr. Eva Locher, für die Aufnahme des Bands in ihr Verlagsprogramm.

Literatur

- Ahlheim, Hannah (Hg. 2014). *Kontrollgewinn – Kontrollverlust. Die Geschichte des Schlafs in der Moderne*. Frankfurt am Main / New York.
- Ahlheim, Hannah (2018). *Der Traum vom Schlaf im 20. Jahrhundert. Wissen, Optimierungsphantasien und Widerständigkeit*. Göttingen.
- Alt, Peter-André (2002). *Der Schlaf der Vernunft. Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit*. München.
- Barthel, Mareen (2019). *Die Traum- und Visionsdarstellungen in der christlichen lateinischen Literatur der Antike und die pagane Tradition. Eine philologische Untersuchung zu den Traumtheorien und Traum- bzw. Visionsberichten bei Tertullian, Laktanz, Ambrosius und Augustinus*. Hamburg.
- Brunt, Lodewijk und Brigitte Steger (Hgg. 2008). *Worlds of Sleep*. Berlin.
- Gerok-Reiter, Annette und Christine Walde (Hgg. 2012). *Traum und Vision in der Vormoderne. Traditionen, Diskussionen, Perspektiven*. Berlin.
- Kinzler, Sonja (2011). *Das Joch des Schlafs. Der Schlafdiskurs des bürgerlichen Zeitalters*. Köln u.a.
- Kocziszky, Eva (2019). *Der Schlaf in Kunst und Literatur. Konzepte im Wandel von der Antike zur Moderne*. Berlin.
- Kreuzer, Stefanie (2014). *Traum und Erzählen in Literatur, Film und Kunst*. Paderborn.
- Krovoza, Alfred und Christine Walde (Hgg. 2018). *Traum und Schlaf. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart.
- Nancy, Jean-Luc (2013). *Vom Schlaf*. Übersetzt von Esther van der Osten. Zürich / Berlin.
- Osten, Philipp (2015). *Das Tor zur Seele. Schlaf, Somnambulismus und Hellsehen im frühen 19. Jahrhundert*. Paderborn.
- Oster-Stierle, Patricia und Janett Reinstädler (Hgg. 2017). *Traumwelten. Interferenzen zwischen Text, Bild, Musik, Film und Wissenschaft*. Paderborn.
- Walde, Christine und Georg Wöhrle (Hgg. 2014). *Gender Studies in den Altertumswissenschaften: Schlaf und Traum*. Trier.

Christine Walde

Versuch über den Schlaf in der römischen Dichtung

Der Schlaf wird von vielen Menschen als identisch mit der alltäglichen Nachtzeit gesehen, in der alles zum Stillstand kommt. Er ist paradoxerweise aber eine Lücke, ein Zustand des Nicht(s)seins, in dem – wie schon Aristoteles in seiner Schrift *De somnis* erkannt hat (van der Eijk 2003) – dem Körper und der Seele die Möglichkeit zum Ausruhen gegeben wird. Trotzdem bleiben während des Schlafens die Atmung, der Stoffwechsel und die Aktivität und Wahrnehmung der Seele (u.a. in Gestalt von Träumen) weiter in Funktion. Sonst wäre man tot. Als tägliche Auszeit unterliegt der Schlaf, der nicht auf die Nacht beschränkt ist, zudem gesellschaftlichen und kulturellen Aushandlungsprozessen, denen durch die physiologische Notwendigkeit des Schlafens eine Grenze gesetzt ist. Denn es ist Kampfgebiet einer Inszenierung von Machthierarchien: Wessen Schlaf wird privilegiert geschützt? Wer kann autonom über Schlafzeit und Dauer bestimmen? Dazu treten ebenso kulturell determinierte, materielle Dimensionen des Schlafens wie Schlafzimmer, Bett und Betausstattung sowie Schlafkleidung usw.

Wegen seines Janus-Kopfes, der in Richtung Natur und Kultur schaut, führt der Schlaf in andere und vielleicht sogar deutlich mehr Kontexte als Traum und Träumen. Eine historische Hypnologie, die sich im Falle des vorliegenden Beitrags dem Schlaf in der griechisch-römischen Antike – einer Zeit vor der Industrialisierung und der experimentellen Schlaf- und Traumforschung¹ – zuwendet, erzählt unsere Vor-Geschichte, führt zugleich aber auch einen Umgang mit dem Schlaf vor, der uns sehr fremd erscheinen mag. Sie erschließt viele Bereiche des menschlichen Lebens und Wissensarchive, darunter medizinisch-physiologische Theorien und Pharmazie (Schlafmittel), moralische und philosophische Diskurse, Mythologie, materielle Kultur in Gestalt von archäologischen Funden (z.B. zu Schlafplätzen und ihrer Ausstattung). Sie umfasst ebenso eine soziologisch-historische Rekonstruktion der Schlafgewohnheiten, ihrer Geographie und Architektur wie eine Verortung des Schlafens in der Zeitstrukturierung und der sich daraus konstituierenden Machthierarchien. Den Schlaf als Motiv in der antiken Literatur, in diesem Fall der römischen Dichtung, zu betrachten, wie ich es im vorliegenden Beitrag unternehme, scheint hierbei lediglich ein Mosaiksteinchen beizutragen, fungiert in Wirklichkeit aber als ein Prisma, weil sie durch selektive Hervorhebung verschiedenster Merkmale und Eigenschaften der hochkomplexen alltäglichen Schlaferfahrung die Chance

1 Vgl. hierzu den Beitrag von Jonathan Holst im vorliegenden Band.

gibt, viele physiologische und soziokulturelle Dimensionen des Schlafs intuitiv zu begreifen. Dies werde ich an zwei thematisch verwandten Gedichten aus der augusteischen Zeit herausarbeiten, die beide um den Mythos der schlafenden Ariadne kreisen: die Elegie I,3 des Properz und der zehnte *Heroides*-Brief Ovids.

1 Von der generellen Schwierigkeit, Schlaferfahrungen zu beschreiben, und dem Beitrag der Literatur zu einer Phänomenologie des Schlafs

Um überhaupt die Bedingungen für eine Interpretation der beiden Elegien zu schaffen, werde ich in einem ersten Schritt der Frage nachgehen, wie Schlaf und Schlafen überhaupt sprachlich vermittelt werden können.² Was sind die Chancen und Beschränkungen einer solchen Vermittlung? Gibt es hier Unterschiede zwischen dem antiken Rom und der heutigen Zeit?

Der Schlaf mit seinen Parasomnien – darunter Träume, Schnarchen, Sprechen im Schlaf und Schlafwandeln – kann nicht auf den reinen Akt des Schlafens reduziert werden. Neben der Materialität der Schlafsituation umfasst er die Übergangsphasen wie Müdigkeit, Einschlafen, Aufwachen, die seine Natur als soziales Phänomen konturieren. Der Schlaf einer einzigen Nacht bzw. eines einzigen Tages steht gegen Schlafmuster über einen längeren Zeitraum. Man muss die Rechnung auch mit seiner Absenz machen, mit der freiwilligen oder unfreiwilligen Schlaflosigkeit, die u.a. ein Symptom bestimmter emotionaler Ausnahmezustände wie Wut, Liebeskummer, Traurigkeit und Trauer ist (Ambühl 2010).

Die physiologischen Qualitäten (z.B. geschlossene Augen, Entspannung, geringere Wahrnehmungsfähigkeit, Fortsetzung von Atmung und Blutkreislauf u.a.) nimmt man während des Schlafs selbst nicht aktiv wahr und kann sie entsprechend auch nicht simultan reflektieren. Dies impliziert, dass man, während man schläft, seinen eigenen Schlaf nicht beschreiben und an andere vermitteln kann. Selbst eine dieser trendigen Apps unserer heutigen Zeit, die einem Macht über den eigenen Schlaf suggerieren, geben erst nach dem Aufwachen aus zweiter Hand Informationen über die Schlafqualität. Man kann sich heutzutage beim Schlafen selbst filmen oder

² Vgl. dazu generell Risset 2009.

fotografieren lassen und sich die Produkte dann nach dem Aufwachen anschauen.³ Es fragt sich natürlich, wie aufschlussreich das ist. In der römischen Antike konnte man sich selbst in dieser reduzierten Form nicht beim Schlafen zusehen. Man konnte sich nur beobachten lassen oder durch die Beobachtung des Schlafs Dritter Rückschlüsse auf den eigenen Schlaf ziehen. Möglich gewesen wäre eine nachträgliche Kommentierung und Analyse des Schlafs mit den genannten Einschränkungen oder das Führen eines Schlaftagebuchs, in dem man die gefühlsmäßige Qualität und die Situation des Schlafs vermerkte (wo, wann, mit wem, ob man ruhig, kurz oder überhaupt geschlafen hat). Dass jemand dies regelmäßig über einen längeren Zeitraum unternommen hätte, ist m.W. für die Antike nicht bezeugt. Zeugnisse aus dem Bereich der professionellen und der medizinischen Traumdeutung und der Medizin implizieren das aber immerhin, weil die Frage nach den Umständen und der Qualität des Schlafs Teil des dialogischen Deutungs- bzw. Diagnoseprozesses war.⁴

Was die Beobachtung und Beschreibung des Schlafs anderer angeht, fassen wir in den antiken Texten Konstellationen von sorgender Wache (z.B. in der Kinderaufzucht und Krankenpflege; vgl. generell Seitter 2001), aktiver Beobachtung (etwa in der empirischen Medizin) bis hin zu unfreiwilliger Zeugenschaft und aktivem Voyeurismus. Freilich ist die Grenze zwischen unschuldigem Beobachten und unheimlichem, ungesundem Voyeurismus immer ziemlich dünn skizziert.

Schlafende Menschen zu beschreiben ist nicht nur schwierig, vielleicht sogar ein wenig langweilig: Das Aussehen ihrer Gesichter, die Körperlagerung, Atemgeräusche und Schnarchen, die Dauer, die Umstände (Schlafort, Lichtverhältnisse, Bett und Bettwäsche usw.); all das hat keinen Neuigkeitswert, es sei denn für chronisch Schlaflose oder Verliebte, die sich für alles interessieren, was das geliebte Wesen angeht – oder eben für Voyeure mit entsprechenden Obsessionen. Im Übrigen war es auch schon in der römischen Antike ein Tabu, sich zu sehr in diese Sphäre tiefster Intimität einzumischen, in die nicht jeder zugelassen wird oder überhaupt eindringen will (s. z.B. Seneca, *Epistulae morales* 43,3 mit Walde 2014, 22–23). Auch in der heutigen Zeit reagiert man nicht zwangsläufig erfreut, wird man in der

3 In der neueren Literatur befasst sich Ottessa Moshfeghs Roman *My Year of Rest and Relaxation* (2018) mit dem Schlaf und den Möglichkeiten seiner Vermittlung. Die Protagonistin versetzt sich mittels Tranquilizern in einen vielmonatigen Schlafzustand und lässt sich dabei von einem Künstler begleiten, der sie filmt und fotografiert; vgl. hierzu den Beitrag von Lena Wiesenfarth im vorliegenden Band.

4 Der griechische Traumdeuter Artemidorus (2. Jahrhundert) etwa unterscheidet in seinen *Oneirokritika* (1,1,4) verschiedene Traumtypen. Die bedeutungslosen Träume (*enhypnia*) weisen einen besonders hohen Grad an Visualisierung der Schlafumstände aus, etwa schwerer oder unruhiger Schlaf nach zu viel Essen und Alkohol. In der Medizin spielt die Beobachtung der Schlafdauer und -qualität bei der Diagnose ebenfalls eine wichtige Rolle (vgl. Pseudo-Hippokrates, *Regimen*, passim).

Öffentlichkeit, etwa im Zug oder Flugzeug, mit schlafenden, womöglich schnarchenden Menschen konfrontiert: Nicht jeder Schläfer hat ein Engelsgesicht.

Selbst bei dieser Beschränkung auf die Außenperspektive auf den Schlaf kommt man schnell an seine Grenzen, weil man sich mit der Betrachtung des Körpers und der Beobachtung gewisser Parasomnien zufriedengeben muss. Die je konkrete Schlaferfahrung – wie Wohlempfinden, Traumbilder usw. – kann man jedoch weder teilen noch nachstellen. Selbst die experimentelle Schlaf- und Traumforschung, die u.a. Gehirnströme und andere Körperfunktionen misst und aufzeichnet, hat keinen Zugang zu diesen subjektiven Dimensionen. Die Lücke zwischen der Innen- und Außenperspektive des Schlafs ist nicht zu schließen. An dieser Stelle betritt der Schriftsteller die Bühne, der in seiner Beschreibung fremden Schlafs immer ein Voyeur ist, selbst wenn die Schläfer und Schläferinnen nur mythologische Gestalten oder sogar seine eigenen literarischen Kreaturen sein sollten.

2 Schlaf in der römischen Dichtung – die Materialbasis

Der flexible Einsatz von Schlaf und Schlafen in literarischen Kunstwerken wird dadurch erleichtert, dass unterschiedlichste Schläfer und Schläferinnen sowie Orte und Zeiten (nicht beschränkt auf die Nacht) ausgewählt und eine Verbindung zu nichtliterarischen Schlafdiskursen (z.B. der Medizin) hergestellt werden kann. Nimmt man noch die Übergangsphasen Müdigkeit, Einschlafen und Aufwachen hinzu, die einfacher als das Schlafen selbst zu vermitteln sind, erweitert sich das Tableau der Darstellungsmöglichkeiten noch einmal erheblich. Diese keineswegs vollständige Aufzählung der möglichen Elemente einer Darstellung des Schlafs lässt erahnen, dass er in der antiken Dichtung deutlich präsenter sein muss als die ungefähr 100 Traumszenen, die normalerweise klar begrenzte Erzähleinheiten bilden (Walde 2001).

Als vielseitiges Cluster-Phänomen, das heterogene Charakteristika und Funktionen in sich vereint, kann der Schlaf in höchst variabler Weise in die Struktur eines literarischen Kunstwerks eingefügt werden. Er tritt auf in kleineren metaphorischen Verwendungen (z.B. Beschreibung einer schlafenden Natur), als vages, immer plausibles Element von Zeitangaben in Verbindung mit der Nacht oder im Kontext von Traumdarstellungen. In einigen Texten ist der Schlaf (mit oder ohne Traum) ein zentrales Handlungselement, etwa wenn jemand gegen seinen Willen

in Schlaf versetzt und dann betrogen oder gar getötet wird.⁵ Natürlich stehen bei der Beschreibung von Schlaf und Schlafen prinzipiell die üblichen narrativen Strategien wie Perspektivierung, Zeit- und Raumkonstellationen, Nutzung von Intertextualität u.a. zur Verfügung.⁶

Nach diesem Vorspann komme ich zu den von mir ausgewählten Beispielen, den beiden Elegien von Propertius und Ovid. Bei ihnen handelt es sich um eine poetische Reflexion über eine wiederkehrende Konstellation, nämlich schlafende Frauen, die nicht nur aus edlen Motiven von Männern beobachtet und/oder von diesen betrogen oder gar vergewaltigt werden.⁷ In diesen Szenen nimmt die Leserschaft häufig die Perspektive der Betrachtenden ein, die in hochkomplexen Erzählungen in der ersten und dritten Person vermittelt wird.

3 Beobachteter und ausgenutzter Schlaf: Die Perspektive des Beobachters – Propertius 1,3

Sextus Propertius (ca. 48–15 v. Chr.) ist der künstlerisch anspruchsvollste und intellektuellste unter den vier römischen ElegikerInnen (die anderen sind Tibull, Ovid und Sulpicia). Seine Gedichte drehen sich um die leidenschaftliche, doch brüchige Beziehung zu einer gewissen Cynthia. Schon in der Eröffnungselegie der Gedichtsammlung dominiert die Qual dieser Liebesbeziehung, die das Ich in dauerhafte Schlaflosigkeit versetzt (1,1, 33–34). Und doch ist diese unerträglich unglückliche Liebesbeziehung eine unverzichtbare Bedingung für die künstlerische Produktion, weil der verzweifelte Schlaflose die Nacht nun zum Dichten nutzt.

5 Generell zu all diesen Aspekten: Strobl 2002; Walde 2014 und 2016; Wolkenhauer 2019.

6 Anmerkung zum Wortfeld ‚Schlaf und Schlafen im Lateinischen‘: Bei einer Betrachtung der römischen Dichtung muss im Auge behalten werden, dass das Lateinische keine linguistische Differenzierung verschiedener Schlaftypen kennt (grober Überblick zur Terminologie: Wolkenhauer 2019, 860–861). *Somnus* und das poetische *Sopor* („Schlummer“) müssen durch Adjektive oder andere Ergänzungen bzw. durch den Kontext näher charakterisiert werden: tiefer, traumloser, unruhiger Schlaf, Schlaf während einer Krankheit, Erschöpfungsschlaf, Schlaf im Sommer, Winter usw. Dieses Fehlen eines ausdifferenzierten Vokabulars ist umso erstaunlicher als alle Menschen, Lebewesen und sogar Pflanzen eine Ruhephase gemeinsam haben.

7 Weitere Beispiele von Beobachtungsszenen folgen im Laufe der vorliegenden Interpretation. Seltener sind Frauen die Beobachtenden: So betrachtet etwa die Mondgöttin Selene/Luna ihren sterblichen Geliebten Endymion (s. Fn. 13). Im sog. Märchen von Amor und Psyche des Apuleius, das ins vierte Buch seines Roman *Der Goldene Esel* eingelegt ist, betrachtet Psyche den schlafenden Amor, fügt ihm aber dabei aus Ungeschicklichkeit mit Öl aus ihrer Lampe Brandwunden zu (4,21–25), worauf er sie empört verlässt.

In der zweiten Elegie (1, 2) schilt Properz⁸ Cynthia dafür, dass sie zu viel Geld für Kleider und Makeup ausgibt. Dies deutet er als Indiz dafür, dass sie anderen Männern gefallen will und er ihrer also nicht sicher sein kann. Indirekt wird ein Diskurs über (bildende) Kunst und Natur geführt, in dem der Natur im Oberflächensinn der Vorzug gegeben wird – was die hohe Artifizialität der Elegie konterkariert.

Nach diesen beiden Impressionen eines Liebenden in Verzweiflung kommt die Elegie 1, 3 als gewisse Überraschung: Der Ich-Erzähler berichtet darüber, wie er einmal nach einer wilden, ausgelassenen Nacht (mit anderen Frauen?) betrunken nach Hause gekommen sei und seine Geliebte schlafend im gemeinsamen Bett vorgefunden habe. Er weckt sie nicht auf, weil er ihren Zorn fürchtet. Schließlich kommt sie doch zu Sinnen und stimmt eine von Liebe getragene Klage über sein Säumen an, was in direkter Rede wiedergegeben wird.

Die Elegie 1, 3 ist eines der berühmtesten und meistinterpretierten⁹ Werke der römischen Dichtung, die etwa von Johann Wolfgang von Goethe in seinem Gedicht *Der Besuch* (1796) nachempfunden wurde. Ein Vergleich, der jedoch nicht im Zentrum dieses Beitrags steht,¹⁰ ließe nicht nur die unterschiedlichen Moralvorstellungen des römischen und des modernen – deutlich prüderen – Dichters hervortreten, sondern vor allem auch die extreme Komplexität der properzischen Version: Der Römer konnte deutlich freier mit erotischen Insinuationen umgehen, das Gedicht hat auch gewisse komische Untertöne, die dem Goethe-Gedicht fremd sind.

Den Auftakt der properzischen Elegie bilden drei Vergleiche der Cynthia mit mythischen Schläferinnen, die den Eindruck, den die schlafende Geliebte auf das elegische Ich macht, ‚artifizuell‘ vermitteln (1–8). Tatsächlich werden erst ab Vers 7 das Vergleichsobjekt und die beschriebene Situation genannt:

*Qualis Thesea iacuit cedente carina
languida desertis Cnosia litoribus;
qualis et accubuit primo Cepheia somno
libera iam duris cotibus Andromede;
nec minus assiduus Edonis fessa choreis*

⁸ Selbstverständlich sind die Elegien nicht autobiographisch zu verstehen, auch wenn der Dichter vorgibt, identisch mit seinem elegischen Ich-Erzähler zu sein. Für den vorliegenden Beitrag verwende ich ‚Properz‘ der Einfachheit halber synonym mit dem elegischen Ich.

⁹ Zum älteren Forschungsstand: Wlosok 1967 und Hering 1972. Unter den neueren Publikationen sind die Artikel von Kaufhold (1997) und Tatham (2000) lesenswert, der ebenfalls das Augenmerk auf die Darstellung von Wachen und Schlafen richtet, aber rein von der Warte der mythologisch-literarischen Tradition.

¹⁰ Die beste Gegenüberstellung der beiden Gedichte ist immer noch der Artikel von Herwig-Hager (1965), die auch ältere Literatur zur Rezeption von Properz 1,3 bei weiteren Dichtern nennt.

*qualis in herboso concidit Apidano:
 talis visa mihi mollem spirare quietem
 Cynthia consertis nixa caput minibus
 ebria cum multo traherem vestigia Baccho,
 et quaterent sera nocte facem pueri.*

[„So wie das Mädchen von Knossos [=Ariadne] erschlaft am verlassenen Strand lag, als Theseus' Schiff sich entfernte, und so wie Andromeda, Kepheus' Tochter, sich zu ihrem ersten Schlaf niedergelegt hat, endlich befreit von ihren harten Ketten, und ebenso müde wie eine Edonierin [= eine thrakische Mänade] niederfiel auf den grasbewachsenen Ufern des Apidanus, ermüdet von endlosen Chorreigen, exakt genauso erschien mir Cynthia, die den Hauch weicher Ruhe atmete, den Kopf auf die verschränkten Arme gebettet, als ich meine wankenden Schritte nach Hause schleppte, trunken von viel Bacchus, und die Jungen in der Tiefe der Nacht ihre Fackeln schwangen.“]¹¹

Jeder der drei Vergleiche beleuchtet einen anderen Aspekt der Schlafenden: Der erste Vergleich setzt den dominierenden Ton. Mit wenigen *keywords* evoziert er den Mythos von Ariadne, Tochter des kretischen Königs Minos, und der Pasiphae, die dem athenischen Fremdling Theseus hilft, den Weg durch das Labyrinth des Daidalos zu finden und ihren Halbbruder Androgeos, den Minotauros, zu töten. Auf der gemeinsamen Flucht wird die Königstochter, während sie schläft, von ihrem undankbaren Liebhaber Theseus auf der Insel Naxos zurückgelassen. Die nach langem Wehklagen im Erschöpfungsschlaf Liegende wird schließlich vom Gott Dionysos entdeckt und zur Frau genommen.¹² In dieser Version des Ariadne-Mythos spielt das Schlafen bzw. Einschlafen also gleich zweimal eine entscheidende Rolle. In der Tat ist sie die Gestalt des antiken Mythos, die unmittelbar mit ‚Schlafen‘ assoziiert wird. Die im lasziv-entspannten Schlaf liegende Heroine ist denn auch wie Endymion, dem in ewigen Schlaf versetzten sterblichen Geliebten der Mondgöttin Selene/Luna, ein allpräsendes, erotisch aufgeladenes Motiv der Bildenden Kunst.¹³

Der zweite Vergleich (3–4) führt zu einer weiteren mythischen Heldin, zu Andromeda, die im Gegensatz zu Ariadne nicht selbstverständlich mit Schlaf in Verbindung gebracht wird.¹⁴ Dem Mythos nach wird sie von dem strahlenden Helden

¹¹ Alle Übersetzungen stammen von der Verfasserin.

¹² Zu den verschiedenen Versionen: Bernhard und Daszewski 1986.

¹³ Zur antiken Ikonographie von Ariadne: Bernhard und Daszewski 1986; zu Endymion: Gabelmann 1986.

¹⁴ Wlosok (1967, 336) merkt an, dass nur im Zusammenhang mit Andromeda überhaupt das Wort ‚Schlaf‘ (Zeile 3: *somno*) fällt. Dies dürfte damit zusammenhängen, dass die Heldin sonst nicht

Perseus vor einem Seeungeheuer, dem sie geopfert werden soll, gerettet und ihm dafür zur Frau gegeben. In der Bildenden Kunst wird sie meist in dramatischer Pose angekettet an den Felsen in Erwartung des sicheren Todes dargestellt.¹⁵ Für seinen Vergleich wählt Properz jedoch einen vage definierten Moment der Ruhe. Außer der Tatsache, dass sie nun von ihren Ketten befreit ist und sich zu einem ersten Schlaf gelagert hat, werden keine Informationen gegeben. Man kann die Verse entsprechend verschieden auslegen, nämlich zum einen, dass Andromeda unmittelbar nach der Befreiung in einen Erleichterungsschlaf gefallen ist, zum anderen, worauf das *accubuit* deuten könnte, das auch ‚sich zum Beischlaf einer Person legen‘ heißen kann,¹⁶ dass hier der erste Schlaf der Heldin nach/in der Hochzeitsnacht mit Perseus gemeint ist. Je nachdem, für welche Version man sich entscheidet, ergeben sich etwas andere Assoziationspfade, die sich freilich nicht ausschließen.

Der dritte Vergleich (5–6) beschreibt eine namenlose Mänade, eine Anhängerin des Dionysos-Bacchus, die nach den orgiastischen Riten des Gottes in tiefen Erschöpfungsschlaf gefallen ist. Die Mänade teilt sich mit Ariadne also den Bezug zum Gott des Weines. Die drei Frauen der Vergleiche sind – so kann man resümieren – nicht nur in der Literatur, sondern auch in der Bildenden Kunst präsent, wo die Erotisierung jeweils ein determinierendes Element ist.¹⁷ Verfolgt man diesen Gedanken weiter und sucht einschlägige Darstellungen – etwa auf römischen Fresken – auf, kommt man nicht umhin, sich die Heldinnen – und damit auch Cynthia – nackt oder mindestens halbnackt vorzustellen.

Durch die Visualisierung der Cynthia in drei mythischen Schläferinnen versetzt Properz sein Lesepublikum in den Beobachtungsmodus: Mit ihm können wir sie wie ein Kunstwerk betrachten, weil sie durch den Schlaf in einem reduzierten Zustand der Wahrnehmung eingefroren ist, der es erlaubt, die lebendige, wehrlose Puppe ohne ihre Zustimmung im Detail anzuschauen. Man hat in der älteren Forschung gerne von klassischer Zurückhaltung des Properz gesprochen und die erotisch-sexuelle Dimension weitgehend ausgeblendet.¹⁸ Dies ist freilich der Prüderie der InterpretInnen geschuldet, weil die Elegie ganz offen einen subtilen Gender-

selbstverständlich mit Schlaf assoziiert wird. Sie ist auch die Einzige, die bei ihrem Namen genannt wird, während die beiden anderen mit Ortsadjektiven gekennzeichnet werden.

15 Zur Ikonographie der Andromeda s. Schauenburg 1981.

16 S. den Eintrag zu *accumbo* in *Der Neue Georges* (Baier 2013a, 53–54).

17 Ältere Forschungsliteratur (zitiert und resümiert bei Wlosok 1967, 161–169) versucht die drei Vergleiche auf konkrete bildliche Darstellungen zurückzuführen (etwa die vatikanische Ariadne) und gleichzeitig ein ‚reales‘ Erlebnis des Properz zu eruieren (etwa, dass er tatsächlich seine Geliebte einmal schlafend angetroffen habe). Die Nähe von Properz zur Bildenden Kunst ist ein Forschungstopos (zuletzt aufgegriffen etwa von Valdares 2012).

18 Vgl. etwa Wlosok 1967, 170–181; zu diesem Komplex s. auch Fn. 22.

und Machtdiskurs führt, der um Schlaf, Intimität und verletzte Intimität, weibliche Unterwerfung und männliches Begehren kreist.¹⁹ Die Vergleiche erzählen nämlich nur die halbe Geschichte, weil man sich zu den beschriebenen Heroinnen die entsprechenden männlichen Protagonisten dazu denken muss, neben den sprichwörtlichen Helden Theseus und Perseus den Gott Dionysos oder vielleicht eher einen seiner Anhänger, einen betrunkenen Satyr, der die Mänade beschleicht.²⁰ Auch wenn die Männer nicht genannt werden, wird man nach Parallelen zwischen ihnen und dem *poeta-amator* suchen. Die Zeilen nach den Vergleichen informieren uns darüber, dass dieser betrunken in Begleitung einiger fackeltragender *pueri* nach Hause gekommen sei, gleichsam wie in einem Mini-Thiasos des Dionysos-Bacchus. Diese Assoziation schließt mit jeweils anderen Deutungsangeboten unmittelbar an den dionysischen Flavour des ersten und dritten Vergleichs an. Trotz der Idealisierung der schlafenden Geliebten durch die mythischen Vergleiche, die Scheu, Respekt, Lobpreis ihrer Schönheit, aber auch ihre Gefährdung andeuten, ist das Verhalten des Properz respektlos. Dies spricht dafür, dass wir uns im dritten Vergleich als Betrachter der schlafenden Mänade doch einen voyeuristischen Satyr vorstellen müssen – und nicht den Gott Dionysos-Bacchus, der gegenüber den Frauen eine absolute Machtposition einnimmt. Der *poeta-amator* spielt all die männlichen Rollen, die des treulosen Theseus ebenso wie des Gottes Dionysos, die des heldenhaften Retters Perseus ebenso wie des stalkenden Satyrs. Immerhin lässt der Liebhaber seine Geliebte warten und kehrt nicht nur zu spät, sondern auch noch betrunken heim. Beide, Mann und Frau, sind in einem Zustand verringerter Rationalität bzw. veränderter Wahrnehmungsfähigkeit, der eine alkoholisiert, die andere vom Schlaf umfängen. Eine direkte Kommunikation ist aktuell nicht möglich.

Zwar scheint Properz nicht minder bezaubert von der schönen Schläferin als Dionysos-Bacchus von Ariadne, doch fürchtet er, dass Cynthia ihn wegen seiner lieblosen Unzuverlässigkeit schelten könnte – und dies scheint erst einmal das einzige Motiv zu sein, warum er sie nicht aufweckt. Das ihr unterstellte Temperament unterläuft die Idealisierung, obwohl auch Ariadne in anderen Versionen des Mythos (z.B. Catull c. 64, 52–264) nach dem Aufwachen den Verräter Theseus, allerdings in seiner Abwesenheit, beschimpft. Der die Geliebte schweigend beobachtende Properz betrachtet sie so neugierig und aufmerksam – und jetzt folgt ein

¹⁹ Dazu Feichtinger 2013; Walde 2020. Vgl. generell Scioli 2015 zu Traumhaftigkeit als Produktionsmodus der römischen Liebeselegie, wobei auch der Schlaf ins Blickfeld kommt.

²⁰ Dazu Schollmeyer 2016 sowie mit weiterführender Literatur Tatham (2000, 50–51), der auch die Geschichte von Lotis und Priapus aus Ovids *Fasti* 1, 421–438, anführt: Der angetrunkene Priapus verhält sich ähnlich wie ‚Properz‘. Lüsten schleicht er an die schlafende Lotis heran und manipuliert ihre Kleidung. Die Vergewaltigung scheitert aber, weil Lotis aufwacht und ihn unter Gelächter der Umstehenden drastisch davonjagt.

weiterer, selbstironischer mythologischer Vergleich – wie Argos, der hundertäugige Wächter die ihm zur Überwachung übergebene Io, die in eine Kuh verwandelte, unfreiwillige Geliebte des Zeus, angestarrt hat: Er ist ganz Augen. Doch im Gegensatz zu dem mythischen Ungeheuer, das in den Prätexten²¹ nicht in sein Bewachungsobjekt verliebt ist, ist Properz völlig hingerissen von seiner Cynthia. Er muss alle Impulse abwehren, um die Schläferin nicht zu küssen oder sie gar zu vergewaltigen,²² wie es ihm die Götter der Liebe (Amor) und des Weins (Liber = Dionysos/Bacchus), in deren Gewalt er sich befindet, einflüstern (13–20):

[...]
et quamvis duplici correptum ardore iuberent
hac Amor hac Liber, durus uterque deus,
subiecto leviter positam temptare lacerto
osculaue admota sumere arma manu,
non tamen ausus eram dominae turbare quietem,
expertae metuens iurgia saevitiae;
sed sic intentis haerebam fixus ocellis,
Argus ut ignotis cornibus Inachidos.

[„[...] und obwohl den von doppelter Glut Ergriffenen hier Amor, dort Liber [= Dionysus/Bacchus] – beides hartherzige Götter, befahlen, mit darunter geschobenem Arm die Dahingelagerte leichtfertig herauszufordern und mich mit Küssen zu nähern und Waffen mit zugreifender Hand aufzunehmen, wagte ich es dennoch nicht, die Ruhe der Herrin zu stören, die Zänkereien ihrer schon oft erfahrenen Wildheit fürchtend, sondern ich hing lange Zeit so gebannt an ihr mit aufmerksamen Äuglein, wie Argus an den ihm bisher unbekannten²³ Hörnern der Inachus-Tochter [= Io].“]

21 Unsere Hauptreferenz der Argus-Geschichte sind Ovids *Metamorphosen* (1, 588–747). Dazu näher Bömer 1969, 197 ad 1,632ff. Bömer nennt als Parallele Properz 2, 33a, wo Cynthia zehn Tage lang eine rituelle Nachtwache für die ägyptische Göttin Isis hält, die hier mit der kuhgestaltigen Isis identifiziert wird. Dies zwingt ihren Geliebten dazu, keusch alleine zu schlafen.

22 Das verbirgt sich hinter ...*admota sumere arma manu* (Zeile 16). Vgl. dazu den Kommentar von Fedeli (1980, 122; ad 1,3,16), der aufzeigt, dass hiermit der Beginn eines (gewaltsam erzwungenen) Geschlechtsverkehrs gemeint ist, was freilich „*filologici pudichi*“ meist leugneten. Sein Kommentar ist generell ein gutes Antidot gegen allzu verschrobene Lesarten der älteren Forschung.

23 Argus staunt über eine Frau mit Hörnern, weil er so etwas noch nie gesehen hat (in den bildlichen Darstellungen wird Io meist weiterhin anthropomorph als schöne Frau mit Kuhattributen dargestellt (Yalouris 1990), auch wenn sie bei Ovid und in Properz 2, 33a, definitiv eine Kuh ist). Im Adjektiv *ignotis* (Zeile 20) kommt die ganze Faszination zum Ausdruck, die Cynthia in diesem Moment auf Properz ausübt: Er sieht sie so, als ob er sie zum ersten Mal sehe, und ist verwundert, dass er sie allein lassen konnte. Es sei angemerkt, dass Argos im weiteren Verlauf der Io-Geschichte von Hermes-Mercurius eingeschläfert und getötet wird.

Die Vergewaltigung einer hilflosen schlafenden Frau ist eine gängige männliche Phantasie; sie bildet das Skript mehrerer antiker Mythen, die als Folie des Properz-Gedichts implizit präsent sind, in dem es aber gerade nicht zur Vergewaltigung kommt. Neben den schon erwähnten schlafenden Mänaden sei *exempli gratia* der Mythos der Ilia/Rhea, der Mutter von Romulus und Remus, genannt, der dem römischen Publikum auf jeden Fall bekannt gewesen sein wird. In der Dichtung ist dieser bei Ennius in den *Annales* (Frg. **XXIX 34–50 Skutsch) und (nach Properz) im dritten Buch von Ovids *Fasti* jeweils in Verbindung mit einem Traum verarbeitet (Walde 2001, 219–228; 332–335). Ovid vermittelt in seiner Version (*Fasti* 3,1–52) beide Perspektiven, die der vergewaltigten Frau und die des Vergewaltigers, die allerdings kein Paar bilden: Zuerst beschreibt er, wie Ilia – tagsüber – Wasser holen geht und in der idyllischen Landschaft an der süß murmelnden Quelle unter Vogelzwitschern einschläft. Der zufällig vorbeikommende Gott Mars entdeckt sie, nutzt ihre Hilflosigkeit aus und vergewaltigt sie, ohne dass sie das überhaupt merkt. Der Vergewaltigungsakt wird nicht direkt beschrieben, aber Ilia reflektiert nach dem Aufwachen (in direkter Rede) über einen bemerkenswert unsinnigen Traum mit für die Leserschaft erkennbar sexuellen Untertönen. Ihre Erzählung lässt keinen Zweifel daran, dass sie nun mit den Zwillingen Romulus und Remus schwanger geht.²⁴ Bei der Interpretation der Properz-Elegie ist ferner zur berücksichtigen, dass in der historischen Realität eine Vergewaltigung durch den Ehemann kein strafbewehrtes Delikt war und außerhalb der Ehe bestenfalls als Sachbeschädigung gewertet wurde (zu dieser verstörenden Rechtslage Doblhofer 1994).

Gehen wir nun mit diesen weiteren Parallelen und Informationen im Kopf zurück zu Properz, scheint es so, als ob er ein neues Rollenmodell männlichen Verhaltens gegenüber einer schlafenden Frau vorschlägt, das sich eher am *Decorum* der römischen Liebeselegie orientiert. Da er weder ein Gott noch ein Satyr noch ein römischer Ehemann ist, kann er eine schlafende Frau nicht einfach vergewaltigen, schon gar nicht im gemeinsamen Schlafzimmer. Denn in der elegischen Beziehung schenken beide Seiten die Liebe aus Zuneigung und freiem Willen. Trotzdem oder gerade deshalb kann sich Properz nicht einiger sehr sublimierter erotisch aufgeladener Manipulationen enthalten, mit denen er die Distanz, die zwischen ihnen liegt, auflösen will. Diese schwanken zwischen Liebesbekundung und Übergriffigkeit (21–26):

²⁴ Weitere Parallelen bei Tatham 2000, 46–51; etwa Chione in Ovids *met.* 11, 301–310, die vom Gott Merkur in Schlaf versetzt und vergewaltigt wird; oder die Römerin Lucretia, die in ihrem Schlafzimmer von Tarquinius vergewaltigt wird (s. Fn. 25). Zu ergänzen ist der Mythos von Callisto, die von Jupiter, der ihr in Gestalt seiner Tochter, der keuschen Jagdgöttin Diana, beim Mittagsschlaf auflauert, in einem extremen Akt der Niedertracht vergewaltigt wird (Ovid, *met.* 2, 417–440).

*et modo solvebam nostra de fronte corollas
ponebamque tuis, Cynthia, temporibus;
et modo gaudebam lapsos formare capillos;
nunc furtiva cavis poma dabam manibus:
omnia quae ingrato largibar munera somno,
munera de prono saepe voluta sinu.*

[„Und bald löste ich von meinem Kopf die Kränze
und versuchte sie auf deine Schläfen, Cynthia, zu legen,
und bald freute ich mich daran, die heruntergeglittenen Haare in Form zu bringen,
nun gab ich in die geöffneten Hände verstohlene Äpfel;
Alle Geschenke, die ich dem undankbaren Schlaf großzügig schenkte,
rollten oft von deinem abschüssigen *sinus* herab.“]

Properz setzt Cynthia einen seiner Gastmahlskränze²⁵ auf den Kopf, spielt mit ihren vom Schlaf zerzausten Haaren und versucht ihr Äpfel, Attribute der Liebesgöttin Venus ebenso wie des Dionysos-Bacchus,²⁶ in die Hand oder gar auf den Schoß oder auf die Brüste zu legen, je nachdem, wie weit man mit der Interpretation des schwer übersetzbaren *sinus*²⁷ gehen will. Dass ihm dies alles nicht recht gelingt, kann man auch als komisch bezeichnen.²⁸ Von der impliziten erotischen Motivation abgesehen, lässt sich nicht so genau entscheiden, weshalb er das willenlose Mädchen so traktiert (oder neckt?). Will er prüfen, wie tief sie wirklich schläft? Oder ob sie überhaupt schläft? Oder will er mit den zurückgelassenen Kränzen und Äpfeln die Botschaft übermitteln, dass er mit ihr im Schlaf alles hätte machen können, es aber nicht getan hat und sie auch als Wächter vor den Übergriffen anderer Männer bewahrt hat?²⁹ Oder will er sie einfach aufwecken? *Sleeping beauty* scheint aber ohnehin im Aufwachen begriffen, vielleicht ist sie – modern gesprochen – in der REM-Schlaf-Phase (27–30):

25 Dadurch erfahren wir auch, wo Properz (vermutlich) gewesen ist. Er versucht hier, Cynthia nachträglich zu einer Symposiastin zu machen.

26 Vgl. Zenker und Stemplinger 1950, 493.

27 S. den Eintrag zu *sinus* in *Der Neue Georges* (Baier 2013b, 4416–4417).

28 Tatham (2000, 53) sieht diese komischen Untertöne als sehr dominant an. Die mythologischen Anspielungen seien lediglich eine Art Maskierung einer am Ende doch schäbigen Realität. Das etwas aufdringliche „romantic scenario“ werde permanent durch komische, ironisierende Elemente unterlaufen: „Cynthia and the reader get the last laugh.“ Diese Übertonung verkennt, dass das Gedicht gegenläufige Deutungsangebote macht, die keine Vereindeutigung zulassen und auch keinen Punkt des Equilibriums finden.

29 Dies trifft freilich eher für *Der Besuch*, das Remake Goethes zu, wo der Liebhaber Rosen und Pomeranzen (also Agrumen, nicht schlichte Äpfel) auf einem Tischchen zurücklässt und sich der Vorstellung hingibt, wie sie sich nach dem Aufwachen darüber wundern und freuen wird. Eine andere Reaktion kann er sich nicht vorstellen.

*et quotiens raro duxti suspiria motu,
obstupui vano credulus auspicio,
ne qua tibi insolitos portarent visa timores,
neve quis invitam cogeret esse suam.*

[„Aber sooft du mit seltener Bewegung Seufzer von dir gabst,
erstarrte ich gutgläubig wegen der falschen Vorzeichen,
dass dir Traumgesichte ungewohnte Ängste brachten
und irgendwer dich gegen deinen Willen zwang, die Seine zu sein.“]

Die Interpretation dieser Verse ist schwierig. Properz scheint eine Vorform von experimenteller Schlaf- und Traumforschung zu unternehmen, indem er Cynthias Vitalfunktionen beobachtet und sich im Gedankenlesen versucht, um herauszufinden, was sie wohl träumen mag. Er lauscht ihrem Atem und wann immer sie tiefer atmet oder gar seufzt, fürchtet er, dass Traumbilder sie ängstigen. Hat er diese vielleicht sogar durch seine Manipulationen hervorgerufen? Gilt ihr Traum-Seufzen ihm? Was als Zärtlichkeit beginnt, schlägt schon in der nächsten Zeile in eine eifersüchtige sexuelle Phantasie um. Properz befürchtet, dass Cynthia im Traum von einem mit ihm nicht identischen Phantomliebhaber vergewaltigt werden könnte und ihr dies vielleicht nicht einmal missfällt. Er scheint ihr Seufzen (oder Stöhnen?) als Widerspiegelung eines sexuellen Traums zu deuten, der seinen Weg akustisch in die Realität findet, gerade so, wie es Lukrez in seinem epikureischen Sachepos in *De rerum natura* anonymisiert beschreibt (4, 1030–1036): Ein erotischer Traum rufe die gleichen physischen und psychischen Reaktionen wie ein realer Geschlechtsverkehr hervor.³⁰ Mit diesen Assoziationen werden wir tief in den Voyeurismus des Erzählers hineingezogen und beobachten eine Frau ohne deren Zustimmung in einer sehr intimen, delikaten Situation. Doch weil weder Properz noch wir in Cynthias Kopf schauen können, müssen wir uns mit den Insinuationen des Ich-Erzählers zufriedengeben, der seine eigenen unerfüllten, unerfüllbaren Wünsche, sie zu küssen oder zu vergewaltigen, auf ihre angeblich vielleicht sogar genussvollen Traumbilder projiziert.

Gottseidank kommt uns Luna, die Mondgöttin zur Hilfe. Ihr Licht fällt durch eines der Schlafzimmerfenster, sie richtet ihre Strahlen, die gerne verweilen würden, auf die wunderschöne Cynthia (31–33):

³⁰ Vgl. auch Ovids Darstellung der Byblis, die trotz der Realitätsausschaltung im Schlaf angesichts eines sexuellen Wunschtraums (Beischlaf mit ihrem Zwillingbruder Caunus) errötet (*met.* 9, 468–471).

*donec diversas praecurrens Luna fenestras,
Luna moraturis sedula luminibus,
compositos levibus radiis patefecit ocellos.*

[„Bis [schließlich] Luna, die an den halboffenen Fenstern vorbeieilte, Luna, die Eilfertige, mit ihren Lichtstrahlen, die gerne verweilen wollten, die geschlossenen Äuglein mit ihren zarten Strahlen öffnete.“]

Wiederum werden wir in eine weitere mythische Betrachtungsszene versetzt. Denn normalerweise kehrt Luna-Diana allnächtlich zu ihrem wunderschönen Geliebten Endymion zurück, um ihn zu betrachten und sich zu ihm zu legen. Man könnte den Wunsch, dass die Mondstrahlen verweilen mögen, nun entweder Properz zuschreiben, der seine Geliebte gerne noch länger schlafend betrachten würde, oder der Mondgöttin selbst, die, obwohl auf dem Weg zu Endymion, so bezaubert von Cynthia – einer Frau – ist, dass sie ihre Sehnsucht nach dem Geliebten wenigstens temporär aufgeben würde.³¹ Doch dazu ist sie zu „pflichtbewusst“ (*sedula*).³² Letztere Interpretation trüge weiter zur Erhöhung der Cynthia bei, die sogar das Begehren einer anderen Frau weckt. Beide Deutungen schließen sich aber nicht aus: In einer Gender-Umkehr identifiziert sich Properz hier mit der Mondgöttin bzw. sieht im Mondenschein sein eigenes Seh(n)en repräsentiert. Booth (2001) zieht Parallelen zu einem möglichen Prätext des Properz, einem griechischen Epigramm des Philodemos (ca. 104–40/35 v. Chr.), das in der *Anthologia Palatina* (5,123) überliefert ist, in dem ebenfalls eine Frau von Mondstrahlen aufgeweckt wird. Sie sieht in *sedula* (32, pejorativ gefasst im Sinne von ‚eilfertig‘, ‚fleißig‘, ‚befließen‘) eine Abwertung der Mondgöttin, die sich in die Angelegenheiten des Liebespaares, v.a. des Properz, einmische. Diese Interpretation nimmt freilich die Perspektive des Mannes als die einzig mögliche ein, der das Gedicht in der Tat verpflichtet ist. Von Cynthia's Warte aus ist Luna – ebenfalls eine Frau – ihr eine Helferin, die sie dem Zugriff ihres Liebhabers entzieht.

Von Lunas Licht wachgekitzelt, stützt sich Cynthia auf ihre Ellbogen und beginnt sogleich – wie vom Erzähler befürchtet – eine Tirade, die jedoch eher Liebe als Empörung zum Ausdruck bringt (1,3,35–46):

³¹ Vgl. zu den Deutungsmöglichkeiten Fedeli 1980, 130; ad 1,3,32.

³² Interessant ist, dass Properz davon spricht, dass Luna an den Fenstern vorbeieile (*praecurrens*), obwohl der Mond sich sicher nicht schnell bewegt. Dieses Eilen ist Ausdruck des der Luna unterstellten Wunsches, verweilen zu wollen.

*,tandem te nostro referens iniuria lecto
 alterius clausis expulit e foribus?
 namque ubi longa meae consumpsisti tempora noctis,
 languidus exactis, ei mihi, sideribus?
 o utinam talis perducas, improbe, noctes,
 me miseram qualis semper habere iubes!
 nam modo purpureo fallebam stamine Somnum,
 rursus et Orpheae carmine, fessa, lyrae;
 interdum leviter mecum deserta querebar
 externo longas saepe in amore moras:
 dum me iucundis lassam Sopor impulit alis.
 illa fuit lacrimis ultima cura meis.'*

[„Endlich bringt dich das Unrecht einer anderen in unser Bett zurück und trieb dich heraus aus den (hinter dir) geschlossenen Türen? Denn wo hast Du die langen Zeiten meiner Nacht dich wohligh rekelnd verbracht, obwohl – weh mir – die Sterne (schon) ihre Umlaufbahn vollendeten? Oh mögest du doch Deine Nächte, Schändlicher, so verbringen, wie du sie mir immer befiehlst zu haben! Denn bald versuchte ich mit purpurfarbenen Gewebe Somnus zu überlisten, bald wiederum auch – erschöpft – mit dem Lied der orphischen Leier. Zuweilen beklagte ich, die Verlassene, mich ein wenig bei mir über die langen Absenzen in fremder Liebe, bis mich Ermüdete der Sopor mit seinen angenehmen Flügeln berührte. Jene war die letzte Sorge für meine Tränen gewesen.“]

Dieses Lamento ist insofern erstaunlich, als Cynthia nicht mit der angekündigten *saevitia* („unbeherrschter Wildheit“) reagiert, die Vorwürfe sind maßvoll und – soweit wir es einschätzen können – berechtigt. Die ‚Geschenke‘ des Geliebten kommentiert sie freilich nicht. Cynthia beschreibt sich als eine neue Ariadne,³³ die sich ‚diesmal‘ direkt mit dem sich als Theseus (und Dionysos) gerierenden Liebhaber auseinandersetzen kann. Sie vermutet, dass Properz, ein zurückkehrender ‚Theseus‘, nur deshalb überhaupt nach Hause gekommen sei, weil eine andere Frau ihn (nach einem Gastmahl und/oder einer Liebesnacht) aus ihrem Haus geworfen hat.³⁴ Denn anders könne sie sich seine lange nächtliche Abwesenheit nicht erklären, die wie

³³ Der Rückgriff auf Formulierungen aus Catulls *Carmen* 64 macht die Selbstparallelisierung der Cynthia mit Ariadne plausibel. Vgl. Fedeli 1980, 134; ad 1,3,43. Generell zur Intertextualität von Catulls *Carmen* 64 und Properz 1, 3: Robinson 2013.

³⁴ Vgl. Fedeli (1980, 130; ad 1,3,35–36), der die verschiedenen Möglichkeiten diskutiert, aber selbst – wie ich – dafür votiert, dass der Liebhaber von der anderen Frau hinausgeworfen wurde (und nicht etwa gar nicht erst hineingelassen wurde, was das elegische Paraclausithyron-Motiv wäre, das Properz in 1,16 aufgreift). Die Vorwürfe der Cynthia sind nur stichhaltig, wenn sie auf einen veritablen Betrug zielt. Damit ist freilich nichts über deren Realitätsgehalt gesagt.

schon öfters ihre (oder ihre wechselseitige) Liebe (*amore*, 44) nicht achte. Sehnsüchtig auf ihn wartend habe sie versucht wachzubleiben. Dies wird aber metaphorisch ausgedrückt als „den [Gott] Somnus überlisten“, der Schlaf wird hier also personifiziert. Cynthias Abwehr des Schlafes erschöpft sich zum einen im Weben eines purpurfarbenen (= teuren) Stoffes, zum anderen im Gesang zur ‚orphischen‘ Leier. Diese Selbstbeschreibung macht wiederum verschiedene Deutungs- und Kontextualisierungsangebote: Zum einen waren Musizieren und repetitive Wollarbeiten, die beide mit wenig Licht ausgeführt werden können, beliebte Mittel, sich nachts wachzuhalten.³⁵ Properz gewinnt diesen plausiblen Praktiken aber weitere Dimensionen ab: So wird mit diesem Genrebild das aus Homers *Odyssee* bekannte ‚mythische‘ Modell der treuen Penelope aufgerufen, die 20 Jahre auf ihren Mann Odysseus wartet und sich nachts webend die Zeit vertreibt. Dies wird überblendet mit dem Idealbild der Pflichten einer römischen Matrone, zu denen Wollarbeiten jeder Art gehören. Insofern ordnet sich Cynthia hier in gesellschaftliche und literarisch generierte Erwartungen an eine anständige (Ehe-) Frau ein, was sie als züchtig und treu charakterisiert. ‚Weben‘ ist aber nicht nur mit bestimmten weiblichen Rollenmodellen verbunden, sondern ist auch eine poetologische Metapher für Gedichtproduktion.³⁶ Die Tatsache, dass Cynthia ein purpurfarbenes, also teures Gewebe produziert, setzt scheinbar einen individuellen, jedoch wieder in verschiedene Richtungen weisenden Akzent: Dies kann genauso auf die Vorliebe Cynthias für teure Gewänder verweisen wie auf die besondere Preziosität der elegischen Dichtung oder aber auf den purpurfarbenen Saum der Amtskleidung römischer Magistrate. Letzteres stünde im Einklang mit dem Rollenbild der idealen römischen Matrone. Cynthias Gesang zur Leier setzt die poetologische Dimension des Webens direkt in Aktion um: Durch das die Leier näher charakterisierende Epitheton *Orpheae* („des Orpheus“, ‚orpheisch‘) wird das Motiv der schlaflosen, einsamen Trauer eingeführt: Schließlich versucht sich der mythische Sänger Orpheus durch sein Leierspiel über den Tod seiner geliebten Frau Eurydike hinwegzuträsten. Das Adjektiv spiegelt also die Gemütslage der wartenden Cynthia, die über die Abwesenheit ihres Geliebten

35 Die in der Sekundärliteratur angeführten literarischen Parallelen sind Legion. Interessant ist in diesem Kontext wieder, wie Tatham (2000, 46) ausführt, die Lucretia-Geschichte (überliefert bei Livius 1,57,6–58,5 sowie Ovid *Fasti* 2, 725–812). In dieser wird die Römerin von Tarquinius, der bei ihr im Hause zu Gast ist, nachts beim Weben beobachtet, in der nächsten Nacht dann von ihm in ihrem eigenen Bett vergewaltigt. Die Gefährdung der Cynthia ist in Properz 1,3 also durchaus eine Option. Hingegen ist Tathams Deutung, dass das Musizieren Cynthias vor dem Hintergrund einer (historischen) Verurteilung singender Frauen zu sehen sei, überzogen, da dies im ‚freieren‘ elegischen Kosmos anders ist. Ovid empfiehlt in seiner *Ars Amatoria* den Frauen die Aneignung musikalischer Kompetenzen und profunder literarischer Kenntnisse (3,315–346).

36 Vgl. Nünlist 1998, 110–118, bes. 115–16 (Parallelisierung von Webstuhl und Leier wegen der Saiten).

untröstlich war. In dieser Selbstbeschreibung entwirft Cynthia das Rollenmodell einer künstlerisch begabten, modernen und zugleich weiterhin treu-traditionellen Römerin. Aus der Warte des *poeta-amator*, der ihre Rede kolportiert, ist sie also die perfekte Geliebte, die er – wie seine Gedichtsammlung zeigt – zudem als Material seiner Dichtung verwenden kann. Trotz der in vielen Elegien des Properz demonstrierten Selbständigkeit ist sie ein Produkt des Künstlers, in dessen Phantasie sie zumindest in der Elegie 1, 3 auch emotional abhängig von ihm ist, selbst wenn er sie schlecht behandeln sollte. Dies macht der Schluss des Gedichts schlagend deutlich: Die alleingelassene Cynthia-Ariadne berichtet, dass sie sich schließlich im gemeinsamen Bett zum Schlafen niedergelegt habe und der Gott des Schlafs (Sopor) mit seinen sanften Flügeln endlich ihrem Elend ein Ende bereitet habe. Wie ihr Liebhaber benennt sie göttliche Instanzen als Erklärungsmodelle für Gefühlszustände bzw. das Bringen und Beenden des Schlafs (Somnus, Sopor).

Mit diesen Impressionen einer (wieder) in den Schlaf fallenden Cynthia endet die Elegie. Es bleibt offen, ob das Paar sich wieder versöhnt. Der Dichter hat diesen Schnappschuss aus dem Leben eines konfliktreichen Liebespaars in ein wunderschönes Gedicht eingefroren. Die Lektüre kann von vorne beginnen. Denn die Rede der Cynthia hört da auf, wo die zyklisch angelegte Elegie beginnt: mit ihrem Schlaf.³⁷ Wieder können wir Cynthia mit den Augen des bezauberten Properz betrachten. Man findet aus diesem poetischen Labyrinth keinen Ausgang, es ist zyklisch wie der alltägliche Rhythmus von Wachen, Schlafen und Aufwachen, der hier auch in der Gedichtform abgebildet wird.

Um der komplexen Funktionalisierung des Schlafs in Properzens Elegie 1,3 Konturen zu verleihen, sei kurz ein Blick auf Ovids thematisch verwandten zehnten *Heroides*-Brief geworfen, der die Ariadne-Geschichte aus der Perspektive der Heldenin vorführt. In ihr reflektiert Ovid auch, wie man aus der Ich-Perspektive über das Schlafen reden kann.

37 Die Ringkomposition des Gedichts ist Konsens (und auch nicht zu übersehen); vgl. etwa zuletzt Tatham (2009, 45), der trotz seiner Fokussierung auf Schlafen und Wachen den zirkulären Charakter des Gedichts nicht mit dem Rhythmus von Wachen und Schlafen zusammenbringt.

4 Beobachteter und ausgenutzter Schlaf: Die Perspektive der Schläferin: Ariadne in Ovids *Heroides* 10

Publius Ovidius Naso (43–18 n.Chr.), wenig jüngerer Zeitgenosse von Properz, ist m.E. der schlafaffinste aller römischen Autoren. Das ist umso bemerkenswerter, als seine Traumdarstellungen alle extrem traditionell, d.h. in diesem Fall absichtsvoll unterkomplex sind (Walde 2001, 312–360). Dafür hat er seinem Publikum ausgesprochen laborierte Schlafszene geschenkt. Den Anfang macht die Elegie *Amores* 1,5, in der der Dichter einen erfreulichen Nachmittagsschlaf imaginiert, in dem ihm seine Geliebte in einem gewagten Outfit wie in einem Traum oder einer Halluzination erscheint. Seine poetische Theorie der Schlaf- und Traumentstehung im elften Buch seiner *Metamorphosen* hinterlässt in der Rezeptionsgeschichte bis auf den heutigen Tag ihre Spuren: In einer Höhle im Lande der Kimmerier hat der Schlafgott Somnus sein lautloses Reich. Seine Söhne, die Traumdarsteller Morpheus, Icelus und Phobetor, schickt er aus, den Menschen individuell auf sie zugeschnittene Traumgesichte vorzuspielen.³⁸ In seinen Briefen aus dem Exil (*Epistulae ex Ponto*) entwirft Ovid hingegen die Existenz eines Verbannten, für den Realität und Phantasie, Wachen und Schlafen, Träumen, Imagination und Erinnerungen nicht mehr voneinander unterscheidbar sind, weil der allpräsente Herrscher Augustus sich in seine Vitalfunktionen eingenistet und seine psychische und physische Gesundheit zerstört hat (z.B. *Ex Ponto* 1,2; 3,3).

Ein besonderes Glanzstück einer Beschäftigung mit dem Schlaf ist Ovid in den noch zu seinem Frühwerk zu rechnenden *Heroides* („Heldinnen“) im Brief der Ariadne (*Heroides* 10), also eben der mythischen Frauengestalt, mit der Cynthia in Properz 1,3,1–2 verglichen wird, gelungen. Die fünfzehn elegischen Briefe³⁹ dieser Gedichtsammlung folgen bestimmten Spielregeln: Zum einen sind sie, da sie alle von Frauen des Mythos verfasst werden, die versuchen, ihre – aus welchem Grund auch immer – abwesenden Männern zur Rückkehr zu bewegen, strikt auf eine weibliche Perspektive verpflichtet. Dabei bildet die Form und die Absicht des Briefes den stabilen Rahmen, nämlich dass die Frauen mit allen argumentativen Mitteln – darunter Vorwürfe, Drohungen, Mitleiderregung, Liebeserklärungen und

³⁸ Eine der letzten mir bekannten Rezeptionen ist die moderne Theater-Kollage *MORPHEUS STUDIO oder Die Reise in das Reich des Schlafs*. Nach Motiven von Ovid, W. Shakespeare, S. Plath, E. Bishop, O. Moshfegh, J. Liebert (UA Staatstheater Mainz 2022). Die *Metamorphosen*-Passage bildet hierbei die Rahmenhandlung.

³⁹ Die sog. Doppelbriefe, die anderen Parametern folgen, lasse ich hier außer Acht.

Unterwerfungsgesten – die Männer zurückgewinnen wollen. Insofern darf man ihre Aussagen nicht im Oberflächensinn als ‚weibliche Unterlegenheit gegenüber der männlichen Position‘ sehen.⁴⁰ Durch die Briefform rückt die Leserschaft, die die entsprechenden Mythen und ihre Versionen präsent haben wird und insofern den Fortgang der Geschichten kennt, prinzipiell in die Rolle der jeweiligen (männlichen) Adressaten. Durch die thematische und formale Serialität kommentiert und dekonstruiert Ovid große Prätexte, die diesen Mythen bis dahin eine unangefochtene kanonische Gestalt verliehen hatten, und bietet neben dem bekannten Geschichtenverlauf auch neue Handlungsentwürfe an (Walde 2000). Im Falle der Ariadne ist dies Catulls *Carmen* 64, mit dem auch Properz in seiner Elegie 1,3 einen intertextuellen Diskurs führt. Insofern bewegen Ovid und Properz sich im selben Assoziationsraum.

In den *Heroides* wählt Ovid aus den Mythen jeweils einen ‚fruchtbaren Moment‘ aus. Der Brief seiner Ariadne ist in der Situation des Mythos situiert, als die Heldin nach der gemeinsamen Flucht mit Theseus auf der Insel Naxos, wo sie eine Rast einlegen, von dem Wortbrüchigen im Schlaf zurückgelassen wurde, gerade aufwacht und feststellt, dass ihr schnöder Liebhaber ohne sie abgesegelt ist. Sie weiß nicht, was auf der menschenleeren Insel aus ihr werden soll. Sie fürchtet sich sehr vor wilden Tieren. In dem melodramatischen Brief an Theseus, den sie auf Baumblätter schreibt, fährt sie die Strategie der Mitleidserregung. Im Rahmen des vorliegenden Artikels sollen nur die Passagen betrachtet werden, in denen Schlaf und Schlafen eine Rolle spielen: Das Besondere an Ovids Darstellung ist, dass Ariadne in der ersten Person ihre Schlaf- bzw. Aufwacherfahrungen schildert, was die Perspektive der schlafenden Ariadne aus der Bildenden Kunst sozusagen umdreht. Ovid schafft es aber, durch bestimmte intertextuelle Strategien gleichzeitig weiterhin eine Außenperspektive auf die Schlafende zu vermitteln, die wiederum die Erfahrungen mit den bildlichen Darstellungen der Heldin aktiviert. Insofern wird auch in diesem Brief wie bei Properz und Catull der Text durch ‚sekundäre‘ Visualität erweitert. Während Catulls Erzähler (*Carmen* 64) ein statisches Bild des Ariadne-Mythos auf einem bestickten Bettüberwurf zum Sprechen bringt und Properz seine Wahrnehmung seiner schlafenden Geliebten durch mythologische Vergleiche vermittelt und eine Rede der Cynthia zitiert, findet Ovid zu einer umgekehrten Lösung, bei der der Betrug einer Schlafenden von Anfang an eine zentrale Rolle spielt. Schon nach den ersten Worten, die Ariadne an den Verräter Theseus richtet, der

40 Leider gibt es in dieser Hinsicht einige Forschungspositionen, die stark von Misogynie getragen sind – vermutlich nicht einmal von reflektierter. Insofern verzichte ich auf deren Zitation, möchte aber das Statement des jungen Ovid-Forschers Adrian Weiß (Bonn) anführen, der brieflich die *Heroides*-Forschung als den „Endgegner“ jeder eigenen Beschäftigung bezeichnet hat. Dem ist nichts hinzuzufügen.

sie in der Nacht in der Wildnis zurückgelassen hat, wird vor dem inneren Auge der RezipientInnen das Bild des einsamen Strandes mit der schlafenden und dann in Wehklagen ausbrechenden Heroine aufscheinen. Dieses Bild wird bei Ovid nun durch die Form des Briefes, in dem sie sich sogar selbst noch in eingeleiteter direkter Rede zitiert, durch ihre eigene Stimme ergänzt und vervollständigt – *up, close and personal*. Insofern gibt Ovid der Heroine durch die Briefform eine Oberhoheit über den Text, auch wenn er ihr nicht anders als Catull und Properz ihren Frauengestalten die Stimme (ver-)leiht.

Ausgehend von einer geradezu episch anmutenden Beschreibung der Morgenröte schildert Ariadne detailliert die Situation ihres Erwachens. Mit diesem Wechsel vom Elegischen zum Epischen spricht sie so über sich, als ob sie sich selbst und die Morgendämmerung mit den Augen der literarischen und bildlichen Tradition – der Dichter und Künstler ‚vor ihr‘ – sieht (7–8):

*Tempus erat, vitrea quo primum terra pruina
spargitur et tectae fronde queruntur aves.*

[„Es war die Zeit, als die Erde zuerst mit gläsernem Frost überzogen wird und die unter dem Laub der Blätter verborgenen Vögel ihre Klage führen.“]

Es schließen sich scharfsinnige Beobachtungen (9–14) über den Übergang vom Schlafen zum Wachen an, der verschiedenste Orientierungsleistungen mit sich bringt, weil Schlaf immer ein Bruch in der Wahrnehmung ist: Wer bin ich und wo bin ich? In welcher Situation befinde ich mich?

*incertum vigilans ac somno languida movi
Thesea prensuras semisupina manus:
nullus erat. referoque manus iterumque retempto
perque torum moveo brachia: nullus erat.
excussere metus somnum; conterrita surgo
membraque sunt viduo praecipitata toro.*

[„Erst halbwach und schwer vom Schlaf bewegte ich halbaufgerichtet die Hände, die nach Theseus greifen wollten. Keiner war da. Und wieder richte ich die Hände in diese Richtung und versuche es erneut und bewege meine Arme (tastend) über das ganze Bett. Keiner war da. Ängste verscheuchten den Schlaf. Total terrorisiert erhebe ich mich und die Glieder stürzten sich vom leeren Bett.“]

Ovid lässt seine Protagonistin so anschaulich erzählen, dass man glaubt, man sei dabei gewesen: Langsam, langsam spürt Ariadne die Morgenkälte. Das Klagen der Vögel schleicht sich in ihr Bewusstsein. In einem Zustand des Halbbewusstseins, immer noch von schläfrigem Wohlbehagen umfassen, tastet sie nach Theseus und sucht seine Umarmung, nicht nur, so kann man folgern, aus Liebe, sondern auch

um die Kälte zu lindern. Schließlich übernachtete das Paar in einem Zelt oder sogar im Freien. Sich ein wenig aufrichtend, tastet sie das Bettzeug ab. Bald greift sie mit beiden Armen aus. Nichts. Das ist der Augenblick, in dem Ariadne in Panik aufwacht und in plötzlicher Erkenntnis aus dem Bett aufspringt: Kein Theseus mehr, kein Schiff, alle weg. Sie ist allein auf der Insel. Um sich zu orientieren, steigt sie auf einen Felsen, um gerade noch das Schiff des Theseus im Nebel verschwinden zu sehen. Das Licht Lunas, die Ariadne nur eine geringe Hilfe ist, beleuchtet nur noch den einsamen Strand. Sogleich stimmt sie eine Klage an, die sie nun in direkter Rede zweiten Grades einführt – direkte Rede in einer direkten Rede, als ob sie sich selbst Autorität verleihen wolle (Zeile 35–35; ebenso 56–58). Diese Selbstbeglaubigung ist insofern konsequent, als sie die einzige Zeugin ihres Unglücks ist. Nur sie kann beschreiben, wie sie im Schlaf betrogen wurde. Damit wird letztlich ein Kommentar zu den beiden Dichterkollegen Catull und Properz gegeben, die sich eine Augenzeugenperspektive nur anmaßen.

Ovids Ariadne schildert Theseus – also uns –, wie sie in dieser verzweifelten Situation aussah, um ihm ins Gedächtnis zu rufen, dass er sie doch einmal attraktiv gefunden hat. Ihr Haar ist aufgelöst von der Nacht. Der Schlaf vernichtet jede Frisur, was, wie wir aus Properz 1,3 und der Bildenden Kunst wissen, ziemlich anziehend sein kann. Da die kretische Prinzessin immer noch hofft, dass alles ein großes Missverständnis ist, versucht sie durch Winken und das Schwenken eines an einem Stock befestigten Bettlakens, aber wahrscheinlich eher ihrer Nachtwäsche, die Aufmerksamkeit des davonsegelnden Theseus zu erregen (39–42).⁴¹

Als Ariadne merkt, dass alle Bemühungen umsonst sind, kehrt sie wieder und wieder zum Schlaflager zurück, das sie – das hat sie begriffen – niemals mehr mit Theseus teilen wird. Trotz der kurzen Zeit, die seit Theseus' Abreise vergangen ist, hat es für sie schon den Status eines gleichwohl vergänglichen *lieu de memoire* (51–58): Ihre Worte, die ihre Parallele in der Beschreibung ihres Aufwachens haben, vermitteln die Intimität eines Paares und die sinnlichen Aspekte des Schlafens. Noch sind Spuren des geteilten Lagers sichtbar, die verkrumpelten Betttücher bewahren sogar noch ein wenig Körperwärme des schlafenden Theseus. Bald werden auch diese letzten Zeugen der verratenen Intimität verschwunden sein – so wie der einzelne Schlaf generell flüchtig und unwiederholbar ist.

Über die Berührung dieser Erinnerungsmale versucht Ariadne die Zeit vor dem Verrat zurückzuholen, den Kontakt zum abwesenden Theseus wenigstens durch Performanz des Vergangenen wiederherzustellen. Doch bleibt Ariadne nichts

41 *Velamina* (41) lässt beide Übersetzungen zu, mit unterschiedlichen Folgen für die Visualisierung. Die bildlichen Darstellungen, die meist eine nackte/halbnackte Frau inszenieren, geben hier ohnehin ein bestimmtes Modell vor.

anderes übrig, als stellvertretend dem „Bettchen“ (*lectule*, Diminutiv) die Schuld für den Verrat des Theseus zuzuschieben, das doch zwei Körper aufgenommen hatte, aber nun den einen ohne den anderen gehen lassen hat.

Ariadne ruft ihre Liebe zu Theseus in Erinnerung, die ihr unweiblichen Mut und Entschlossenheit verliehen habe, ihr gewohntes Leben hinter sich zu lassen (67–118).⁴² Im Gegensatz zu ihr selbst hat Theseus, der undankbare Liebhaber, ein naives und gutgläubiges Mädchen im harmlosen Schlaf betrogen und nicht einmal den Mut aufgebracht, sich ihr im Wachen zu stellen.

Doch wie zuvor dem Bett gibt sie nun den Schlafgöttern (111) bzw. dem Schlaf (117) die Schuld: Sie hätten nicht zum Komplizen des Theseus werden dürfen, und wenn, dann hätten sie sie in einen ewigen Schlaf ohne Erwachen versetzen sollen. Am Ende schreibt sie, dass sie nun von der Trauer schon ganz erschöpft sei. Selbst wenn sie nun ihren eigenen Tod imaginiert (Theseus würde nur einen Knochenhaufen finden, käme er zurück), kann man doch erwarten, dass sie sogleich wieder einschläft. Die RezipientInnen sehen sie mit den Augen von Dionysus-Bacchus und verstehen sofort, warum er sich gleich in die bezaubernde einsame Schläferin verlieben wird. Ariadnes Brief bietet dunkle oder unrealistische Alternativen zum ‚verbürgten‘ Verlauf an (z.B. ihren Tod, eine Rückkehr des Theseus), sie scheint ihn sogar bewusst abzulehnen, wenn sie nichts mit möglicherweise auftauchenden Göttern zu tun haben will (95). Einen Handlungsspielraum misst sie sich aber nicht zu – und sie wird, wie wir wissen, ihn auch diesmal nicht bekommen.

5 Resümee

Beide Elegien, Properz 1,3 und Ovid, *Heroides* 10, beschreiben den Schlaf und seine Übergangsphasen in wunderschöner poetischer Stilisierung. Sie experimentieren dabei mit Erzählperspektiven und Darstellungsstrategien, wodurch die Grenzen und Möglichkeiten der Beschreibbarkeit von Schlaf – des eigenen wie des fremden

⁴² In Catulls *Carmen* 64, 87–88, wird erwähnt, dass Ariadne vor der Ankunft des Theseus noch „in der süßen Umarmung der Mutter“ schlief. Man mag sich aus moderner Perspektive wundern, dass eine junge Frau kein eigenes Schlafzimmer hatte; in der Antike war es aber durchaus üblich, dass Familienmitglieder, unter Umständen sogar mit dem Personal, eine Schlafstätte teilten (vgl. Walde 2016). Neben dem Verweis auf eine gängige soziale Schlafpraxis hat diese Gegenüberstellung der beiden Schlaflieder mehrere Implikationen: Der Wechsel vom gemeinschaftlichen Familienschlaf ins Bett des Liebhabers ist ein *rite de passage* von Kindheit zu Erwachsenenalter. Er markiert aber auch den Betrug der Ariadne an ihrer Ursprungsfamilie, schließlich hat sie einem Fremden bei der Tötung ihres Halbbruders Androgeos, des Minotaurus, geholfen.

– herausgestrichen werden. Die ‚Lücken‘ werden durch Verweis auf bildliche und schriftliche Mythenversionen und intertextuelle Referenzen geschlossen, die die RezipientInnen direkt und indirekt dazu auffordern, sich bildliche Versionen der Szenen, d.h. die Außenperspektive auf den Schlaf vorzustellen. Die Elegiker thematisieren die psychologischen und sozialen Dimensionen von Schlaf – gemeinschaftliches Schlafen, Schlaforte, den Schlaf als Zustand der reduzierten Wahrnehmung, Kommunikation und Hilflosigkeit, den Schlaf als Unterbrechung und Lösung von Komplexität in verschiedenster Hinsicht. Sie stellen den Schlaf und den Respekt für Schlafende als Lackmus-Test der Höflichkeit und Achtung im Allgemeinen und v.a. in der Intimität von Paaren ins Zentrum.

Im Brief der ovidischen Ariadne (*Heroides* 10) – in gewisser Hinsicht der einfachere Text – wird die Innenperspektive einer Frau erfahrbar gemacht, deren vertrauensseliger tiefer Schlaf, der vielleicht sogar durch Schlafmittel manipuliert war, ausgenutzt wird. In einer poetischen Protopsychologie von Extremsituationen erleben wir, wie sie in einer völlig veränderten Welt aufwacht. Es kann keine Entschuldigung für den Verräter Theseus geben, der ihr dies antun konnte. Und insofern – man kennt den Fortgang des Mythos – scheint die Bestrafung, die er später durch eigene Schuld (ein unverzeihbares Vergessen, das seinem Vater den Tod bringt) erhält, gerechtfertigt.

In der früheren Elegie 1,3 des Propertius liegt eine komplexere Konstellation vor. Der männliche Ich-Erzähler ist von seiner schlafenden Geliebten fasziniert. Mit wachsendem Unbehagen werden wir Zeugen einer fragilen Liebesbeziehung. Eigentlich war es einmal der Plan gewesen, dass sie von Freiheit und Selbstbestimmung beider Beteiligten, von Mann und Frau, bestimmt sein sollte, nun aber hat sie sich in Kränkungen und Besitzansprüche verwandelt (Walde 2020). Propertius, der Dichter der unüberbrückbaren Distanz zwischen Liebenden, inszeniert eine Situation, in der der Ich-Erzähler in der Beobachtung der schlafenden Geliebten einen kurzen Moment ungetrübter Liebe erlebt. Denn der Schlaf, in der Antike nicht umsonst „Der Allbezwinger“ genannt (Wöhrle 1995), reduziert Komplexität und bringt beiden Liebenden, der enttäuschten Frau und dem betrunken heimkehrenden Mann, temporären Frieden. Mit Cynthias Erwachen kommt das friedliche Intermezzo sofort an ein abruptes Ende. Mag die schlafende Geliebte auch durch die Vergleiche mit Heldinnen der mythischen Vergangenheit idealisiert und ihr durch die direkte Rede eine Stimme verliehen werden, es wird schnell deutlich, dass der *poeta-amator* ihr gegenüber eine eigentlich unangreifbare Macht- und Autoritätsposition einnimmt: Nicht nur beobachtet und manipuliert er die Schlafende, er inszeniert seine Macht über sie sogar ein zweites Mal, indem er in diesem Gedicht die Paar-Intimität mit seiner Leserschaft teilt: Cynthia, die er sogar im Gedicht anspricht, wird auf ihre Funktion als Material seiner Dichtung reduziert. Ihre Perspektive, die Kritik

an seinem Verhalten, wird uns nur in seinen Worten, in poetischer Hochsprache und metrischer Perfektion vermittelt. Cynthia kann nur als *sleeping beauty* seine Idealfrau sein, also dann, wenn sie nicht aktiv mit ihm kommunizieren kann. Er ist ihr nur nah, wenn er über sie schreiben kann. Der Schlaf der Geliebten, also ihre Passivität, öffnet dem Ich eine Tür zu seinen innersten Gefühlen und sexuellen Phantasien, die im Gegensatz zum Verlauf der mythischen Vergewaltigungsgeschichten Phantasien bleiben können, weil er sich mit harmlosen, wenngleich zweideutigen Manipulationen des schlafenden Körpers und der Beobachtung von Vitalfunktionen wie der Atmung und Parasomnien begnügt. Wir, die RezipientInnen, werden nicht nur Komplizen seines Verrats an der Intimität mit Cynthia, sondern auch seiner Phantasien, was er ihr hätte antun können, als der Schlaf sie offen für Betrug und Gewalt werden ließ.

Literatur

- Ambühl, Annemarie (2010). „Sleepless Orpheus: Insomnia, Love, Death and Poetry from Antiquity to Contemporary Fiction“. In: Emma Sciolì und Christine Walde (Hgg.), *Sub imagine somni: Nighttime Phenomena in Greco-Roman Culture*. Pisa, 259–284.
- Baier, Thomas (Hg. 2013a). *Der Neue Georges. Ausführliches Handwörterbuch Lateinisch-Deutsch*. Bd. 1. Darmstadt.
- Baier, Thomas (Hg. 2013b). *Der Neue Georges. Ausführliches Handwörterbuch Lateinisch-Deutsch*. Bd. 2. Darmstadt.
- Bernhard, Marie-Louise und Wiktor A. Daszewski (1986). „Ariadne“. In: *LIMC* III.1 (Addenda), 1050–1070; III.2 (Abb.) 727–735.
- Bömer, Franz (1969). *P. Ovidius Naso. Buch I–III*. Heidelberg.
- Booth, Joan (2001). „Moonshine: Intertextual Illumination in Propertius 1.3.31–33 and Philodemus, *Anth. Pal.* 5.123“. In: *Classical Quarterly* 51.2, 537–544.
- Doblhofer, Georg (1994). *Vergewaltigung in der Antike*. Stuttgart / Leipzig.
- Feichtinger, Barbara (2014). „Die Liebe ein Traum? Schlaf und Traum bei Properz“. In: Christine Walde und Georg Wöhrle (Hgg.), *Gender Studies in den Altertumswissenschaften: Schlaf und Traum*. Trier, 43–58.
- Fedeli, Paolo (Hg. 1980). *Sesto Propertio: Il primo libro delle elegie. Introd., testo critico e commento, introd., testo crit. e commento*. Florenz.
- Gabelmann, Hanns (1986). „Endymion“. In: *LIMC* III.1, 726–742; III.2 (Abb.) 551–561.
- Hering, Wolfgang (1972). „Properz I 3“. In: *Wiener Studien. Zeitschrift für klassische Philologie und Patristik* 6, 45–78.
- Herwig-Hager, Gertrud (1965). „Goethes Properz-Begegnung. ‚Der Besuch‘ und Properz I 3.“ In: Hellmut Flashar und Konrad Gaiser (Hgg.), *Synusia. Festgabe für Wolfgang Schadewaldt zum 15. März 1965*. Pfullingen, 429–453.
- Kaufhold, Shelley (1997). „Propertius 1.3.: Cynthia rescripted“. In: *Illinois Classical Studies* 22, 87–98.

- Nünlist, René (1998). *Poetologische Bildersprache in der frühgriechischen Dichtung*. Berlin / New York: <https://doi.org/10.1515/9783110968248> (14. Juni 2023).
- Risset, Jacqueline (2009). *Le potenze del sonno* [Übers. von Risset 1997]. Rom.
- Robinson, Matthew (2013). „Propertius 1, 3: Sleep, Surprise, and Catullus 64“. In: *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 56, 89–115.
- Schauenburg, Konrad (1981). „Andromeda I“. In: *LIMC* I.1, 774–790; I.1 (Abb.) 622–642.
- Schollmeyer, Patrick (2016). „Schlaf und Erotik. Die etwas andere Traumfrau“. In: *Antike Welt* 3, 25–30.
- Scioli, Emma (2015). *Dream, fantasy and visual art in Roman elegy*. Madison, Wisconsin.
- Seitter, Walter (2001). *Kunst der Wacht*. Berlin / Wien.
- Strobl, Petra (2002). *Die Macht des Schlafes in der griechisch-römischen Welt. Eine Untersuchung der mythologischen und physiologischen Aspekte der antiken Standpunkte*. Hamburg.
- Tatham, Gail (2000). „‘Just as Ariadne lay...’ Images of sleep in Propertius 1.3.“ In: *Scholia. Natal studies in classical antiquity* 9, 43–53.
- Valdares, Hérica (2012). „Elegy, Art and the Viewer.“ In: Barbara K. Gold (Hg.), *A Companion to Roman Love Elegy*. Malden / Oxford, 318–338.
- van der Eijk, Philip J. (2003). „Aristotle on Cognition in Sleep“. In: Thomas Wiedemann und Ken Dowden (Hgg.), *Sleep*. Bari, 25–40.
- Walde, Christine (2000). „Literatur als Experiment? Zur Erzähltechnik in Ovids *Heroides*“. In: *Antike und Abendland* 46, 124–138.
- Walde, Christine (2001). *Traumdarstellungen in der griechisch-römischen Dichtung*. München.
- Walde, Christine (2014). „Explorationen: Schlaf, Traum, Traumdeutung und Gender in den Altertumswissenschaften“. In: Christine Walde und Georg Wöhrle (Hgg.), *Gender Studies in den Altertumswissenschaften: Schlaf und Traum*. Trier, 1–40.
- Walde, Christine (2016). „Rom bei Nacht. Auf dem Wege zu einer Kulturgeschichte des Schlafs im antiken Rom“. In: *Römische Quartalschrift* 111.2, 153–173.
- Walde, Christine (2020). „Die Entdeckung der Eifersucht im antiken Rom“. In: *Psyche – Z Psychoanal* 74 (9/10), 660–686.
- Wlosok, Antonie (1967). „Die dritte Cynthia-Elegie des Propertius“. In: *Hermes* 95, 330–352 (wiederabgedruckt in: Wlosok, Antonie [1990]. *Res humanae – res divinae. Kleine Schriften*. Hg. von Eberhard Heck und Ernst A. Schmidt. Heidelberg, 157–183).
- Wöhrle, Georg (1995). *Hypnos, der Allbezwinger. Eine Studie zum literarischen Bild des Schlafes in der griechischen Antike*. Stuttgart.
- Wolkenhauer, Anja (2019). „Schlaf“. In: *Reallexikon für Antike und Christentum* 29, 859–884.
- Yalouris, Nicolas (1990). „Io“. In: *LIMC* V.1, 661–676; V.2 (Abb.) 442–452.
- Zenker, Sybilla und Eduard Stemplinger (1950). „Apfel“. In: *RAC* I, 499–495.

Dominic Angeloch

Die traurigen Träume des Palinurus

Eine Episode aus Vergils *Aeneis* als Allegorie der Erkenntnis

Palinurus, der Steuermann des Aeneas, begegnet in einer Episode in Vergils altrömischem Epos *Aeneis* dem Gott des Schlafes, Somnus, und kommt dabei auf eine so tragische wie grausame Weise zu Tode. Die Episode ist außerordentlich rätselhaft – unter anderem, weil sie die Frage der Schuld aufwirft, mögliche Ursachen der Schuld aber verdeckt bleiben. Scheinbar nur peripher für das Epos, ist die Bedeutung der Episode zusätzlich dadurch verschattet, dass Vergil die sich aus der Episode ergebenden Folgen im weiteren Verlauf nicht fertig ausgearbeitet hat, so dass der narrative Rahmen, in dem sie steht, auch noch Widersprüche aufweist. Die Forschung hat der Episode kaum Beachtung geschenkt.

Wilfred Bion, einem der international bedeutendsten Psychoanalytiker nach Freud, aber hat sie lebenslang zu denken gegeben. An mehreren Stellen seines Werks nimmt er sie auf und spürt ihrem – mythischen – Gehalt nach, um sie schließlich zu einem „Modell“ (in Kants und Freuds Sinne) zu transformieren, anhand dessen die Gefahren von Verstehen und Deuten in den Blick geraten. Je näher man die Episode so betrachtet und je weiter man ihren verborgenen Implikationen nachdenkt, desto deutlicher wird sie als etwas lesbar, das eine Schlüsselstelle der *Aeneis* zu nennen keineswegs übertrieben ist.

Der vorliegende Beitrag möchte ein Panorama auf die vielfältigen Bedeutungsschichten der Somnus-Palinurus-Episode eröffnen und Perspektiven für eine Klärung der zahlreichen Fragen, die sie aufwirft, bieten: Wovon erzählt diese Erzählung eigentlich? Was verkörpert Palinurus? Und was repräsentiert der Gott Somnus in diesem Mythos: Steht er wirklich nur für den Schlaf, von dem Palinurus übermannt wird? Worin liegt die Motivierung des Angriffs des Gottes auf Palinurus, und warum fällt dieser Angriff dann derart aggressiv – vernichtend – aus?

Der Beitrag nimmt dazu zunächst eine Lektüre der Episode bei Vergil vor, um dann Bions Lektüren vorzustellen und deren Konzeption des Verstehens aus ihnen zu destillieren. Die so entstehenden epistemologischen und hermeneutischen Perspektiven werden in einem dritten Schritt zu einem psychologischen und geschichtsphilosophischen Ausblick zusammengebracht. Ein letzter Schritt begreift die Palinurus-Episode als Allegorie von Verstehen und Erkenntnis im Akt des Lesens, mit deren Hilfe Möglichkeiten, Methoden und Gefahren des Verstehens auch in der philologischen Arbeitssituation näher benannt werden können.

1 Vergils Palinurus

Palinurus ist eine Figur aus dem altrömischen Epos *Aeneis* des bedeutendsten Autors der klassischen römischen Antike, Publius Vergilius Maro. Vergil lebte während der Zeit der Römischen Bürgerkriege und des Prinzipats des Octavian 70–19 v. Chr., einer Zeit der Krise des Römischen Reichs und des Beginns seines Untergangs. Wohl ab 29 v. Chr. hat Vergil an dem aus zwölf Büchern bestehenden Epos gearbeitet, bis zu seinem Tod, bei dem er das Werk mit insgesamt rund 10.000 hexametrischen Versen unfertig hinterließ. Der Beginn der Arbeit an der *Aeneis* fällt mit dem Beginn der Herrschaft Octavians zusammen, des Großneffen und Haupterben Gaius Iulius Caesars, der die Machtkämpfe, die auf dessen Ermordung im Jahr 44 v. Chr. folgten, gewann, und von 31 v. Chr. bis 14 n. Chr. als Kaiser Augustus Alleinherrscher des Römischen Reiches werden sollte. Nach Augustus' Wunsch sollte die *Aeneis* einen Lobpreis seiner Herrschaft darstellen, es gibt jedoch auch zahlreiche Hinweise darauf, dass Vergils Heldenepos ebensogut als Kritik dieser Herrschaft gelesen werden kann.¹

Unter Aufnahme und Verarbeitung von Stoffen und Motiven der homerischen Epen *Ilias* und *Odyssee*² erzählt die *Aeneis* – die selbst in eine odyssee- und eine iliashafte Hälfte zerfällt – die Flucht des trojanischen Helden Aeneas – Sohn der Göttin Venus (bzw. griech.: Aphrodite) und des Königs von Dardanos Anchises – aus dem zerstörten Troja und seine Irrfahrten, die ihn über Thrakien, Kreta, Ithaka und Karthago schließlich nach Latium (im heutigen Mittelitalien) führen, wo er dem Mythos zufolge an Land geht und die Stadt Alba Longa gründet. Aus ihr wird später Rom hervorgehen, Aeneas damit zum Stammvater der Römer werden.

Palinurus ist der Steuermann des Aeneas, bekannt für seine Erfahrung und Professionalität, Umsicht und Zuverlässigkeit. Im fünften Buch der *Aeneis* ist Aeneas seinem Ziel schon nahe. Venus, die um die Sicherheit ihres Sohnes Aeneas fürchtet, bittet bei Neptun, dem Gott aller Wasser und der Meere (griech.: Poseidon), um gefahrlose Überfahrt nach Italien. Neptun, der Aeneas freundlich gesinnt ist, beruhigt sie: Nur einer von Aeneas' Gefährten werde noch sein Leben lassen müssen, als ein Opfer anstelle vieler. Er versichert:

*pelle timores.
tutus, quos optas, portus accedet Averni.
unus erit tantum amissum quem gurgite quaeres;
unum pro multis dabitur caput.*

¹ Siehe zu diesen Zusammenhängen Rieks 1981, 728–868; White 1993; Galinsky 1996; Thomas 2001.

² Ein genaues Bild dieser Verarbeitungen erarbeitet Knauer (1979).

[„Verbanne die Ängste! Sicher wird er, wie du wünschst, in den Hafen des Avernersees gelangen. Ein einziger wird es sein, den du vermißt, weil er im Meer umkam; ein Haupt wird für viele dahingegeben.“]³

Auf der Überfahrt zeigt sich, dass dieses letzte Opfer der Steuermann Palinurus sein wird.

Es ist Nacht, die Mannschaft schläft, günstige Winde treiben die Flotte des Aeneas auf dem ruhigen Meer wie von selbst ihrem Ziel entgegen. Palinurus steht am Ruder des Flaggschiffes:

*princeps ante omnis densum Palinurus agebat
agmen; ad hunc alii cursum contendere iussi* (V, 833–834).

[„Als erster vor allen anderen führte Palinurus den geschlossenen Verband an; nach ihm sollten alle die Fahrt ausrichten.“]

Gegen Mitternacht senkt sich Somnus, der Gott des Schlafes (griech.: Hypnos) – und Bruder des Todes Mors (griech.: Thanatos) (siehe VI, 278) –, aus dem Himmel auf das Schiff. In Gestalt des Seemanns Phorbas (*Phorbanti similis*; V, 843) erscheint er Palinurus:

*iamque fere mediam caeli Nox umida metam
contigerat, placida laxabant membra quiete
sub remis fusi per dura sedilia nautae,
cum levis aetheriis delapsus Somnus ab astris
aëra dimovit tenebrosum et dispulit umbras,
te, Palinure, petens, tibi somnia tristia portans
insonti* (V, 835–841)

[„Und schon hatte die feuchte Nacht fast die Mitte ihrer Bahn am Himmel erreicht, schon streckten sich in sanfter Ruhe, unter den Rudern gelagert auf harten Bänken, die Männer, als von den hohen Gestirnen geschwind der Schlafgott herabglitt, die düsteren Wolken zerteilte und die Schatten zerstreute. Zu dir, Palinurus, flog er, dir brachte er unheilvolle Träume ohne deine Schuld.“]

Somnus weist Palinurus auf die ruhige See hin und bietet an, dessen Aufgaben zu übernehmen, damit Palinurus eine Weile ausruhen kann. Als erfahrener Steuermann weiß Palinurus, dass die Ruhe des Meeres trügerisch ist; das Wetter kann jeden Moment umschlagen, unbedingte Wachsamkeit ist also geboten. Aeneas und

3 Originaltext und Übersetzung der *Aeneis* hier und im Folgenden zit. nach: Vergilius Maro 2005 (hier: Buch V, Verse 812–815).

seinem Beruf treu, bleibt Palinurus standhaft und widersetzt sich Somnus' Verführung: Das Ruder fest umfasst und die Augen starr auf die Sterne gerichtet, hält er Kurs.

*,mene salis placidi vultum fluctusque quietos
ignorare iubes? mene huic confidere monstro?
Aenean credam – quid enim? – fallacibus auris
et caeli totiens deceptus fraude sereni?
talìa dicta dabat, clavumque adfixus et haerens
nusquam amittebat oculosque sub astra tenebat. (V, 848–853)*

[„Das trügerische Bild eines friedlichen Meeres und die Ruhe der See zu verkennen verlangtst du von mir? Ich soll diesem Ungeheuer vertrauen? Soll ich wohl gar den Aeneas tückischen Winden überlassen, so oft schon getäuscht durch den Trug des heiteren Himmels?“ So sprach er, umklammerte fest das Steuer, ließ es keinen Augenblick los und richtete seinen Blick auf die Sterne.“]

Somnus aber besprengt ihn mit Wasser der Lethe, einem der Flüsse der Unterwelt, das Vergessen bringt.⁴ Palinurus wehrt sich und ruft nach seinen schlafenden Gefährten um Hilfe, der Übermacht des Gottes aber kann er nichts entgegensetzen: Mitsamt dem Ruder stürzt Somnus ihn ins Meer:

*ecce deus ramum Lethaeo rore madentem
vique soporatum Stygia super utraque quassat
tempora, cunctantique natantia lumina solvit.
vix primos inopina quies laxaverat artus,
et super incumbens cum puppis parte revulsa
cumque gubernaclo liquidas proiecit in undas
praecipitem ac socios nequiquam saepe vocantem;
ipse volans tenuis se sustulit ales ad astra. (V, 854–861)*

[„Siehe, da schüttelt der Gott den Zweig, der mit Lethewasser benetzt war und mit stygischer Macht in Schlaf versenkte, über beide Schläfen des Palinurus und läßt ihm, obwohl er sich sträubte, den Blick verschwimmen. Kaum hatte unverhofft der Schlaf dessen Leib entspannt, warf sich der Gott über ihn und stürzte ihn mit einem Teil des Hecks, das er mitriß, und seinem Steuerruder kopfüber in die klare Flut. Vergebens rief jener oftmals nach den Gefährten. Der geflügelte Gott aber erhob sich flugs in die leichten Lüfte.“]

⁴ Griech.: ἡ Λήθη (hē Lēthē): „Vergessen“, „Vergessenheit“, auch im Sinne von „Verborgenheit“, zu λήθω (lēthō), deutsch „verborgen sein“. ἀλήθεια (alētheia), „Wahrheit“, leitet sich von derselben Wurzel her und kann somit auch als „Unverborgenheit“ übersetzt werden. Von den Zeitgenossen wird dieser Anklang mitgehört worden sein. Der Fortgang der vorliegenden Lektüre wird zeigen, dass er keineswegs trivial ist.

Die Flotte fährt ruhig weiter, wie Neptun es verheißen hatte. Auf Höhe der Gestade der Sirenen, wahrscheinlich durch das Rauschen der Brandung an den Klippen geweckt (V, 864–866), erwacht Aeneas und bemerkt, dass das Schiff führer- und steuerlos treibt. Er übernimmt selbst die Navigation und steuert das Schiff an den Gestaden der Sirenen vorüber, denen es – in Hörweite der Brandung zwischen den Klippen – offenbar bereits gefährlich nahegekommen war. Fassungslos und traurig darüber, dass sein erfahrenster und zuverlässigster Steuermann eingeschlafen sein und seinen Posten verlassen haben soll, beklagt er unter Tränen den Verlust des Gefährten:

*et ipse ratem nocturnis rexit in undis
multa gemens casuque animum concussus amici:
,o nimium caelo et pelago confise sereno,
nudus in ignota, Palinure, iacebis harena.’* (V, 868–871)

[„So lenkte er selbst das Schiff auf dem nächtlichen Meer, seufzte sehr dabei und war über den Unfall seines Freundes erschüttert: ‚Ach, der du allzusehr auf heiteren Himmel und ruhige See vertraut hast, nun wirst du, Palinurus, nackt und bloß an einer unbekannten Küste liegen.“]

Damit endet das fünfte Buch der *Aeneis*, und das sechste Buch öffnet mit der Fortsetzung der Klage des Aeneas: *Sic fatur lacrimans* (VI, 1: „So spricht er und weint“).

Vom weiteren Schicksal des Palinurus erfahren wir erst im weiteren Verlauf des sechsten Buches (VI, 337–386). Beim Abstieg in die Unterwelt sieht Aeneas Palinurus als Schatten am Ufer des Acheron. Er spricht ihn an und fragt ihn nach seinem Schicksal – im Glauben, von Apollos Vorhersage und Schutzversprechen getäuscht worden zu sein:

*hunc ubi vix multa maestum cognovit in umbra,
sic prior adloquitur: ,quis te, Palinure, deorum
eripuit nobis medioque sub aequore mersit?’* (VI, 340–342)

[„Kaum hatte Aeneas den Betrübten im tiefen Dunkel erkannt, da sprach er ihn auch schon so an: ‚Wer von den Göttern, Palinurus, hat dich uns entrissen und mitten in den Fluten ertrinken lassen?“]

Kein Gott habe ihn ins Meer gerissen, antwortet Palinurus, vielmehr sei er zusammen mit dem Ruder, an das er sich klammerte, hineingestürzt. Bei schwerem Seeang, behauptet er – ein Widerspruch zum Buch V, in dem die Oberfläche des Meeres als ruhig beschrieben worden war. Kann Palinurus sich aufgrund der Attacke des Gottes nicht mehr erinnern? Lügt er gar? Oder ist der Widerspruch – nicht der einzige in den beiden Palinurus-Episoden – auf die Tatsache zurückzuführen, dass

Vergil die *Aeneis* vor seinem Tod nicht hat fertigstellen können, wie es die Forschung annimmt?⁵

Nachdem er mit dem Ruder über Bord gegangen war, habe Palinurus' Sorge jedenfalls nicht ihm selbst, sondern dem führerlos treibenden Schiff des Aeneas gegolten:

*,neque te Phoebi cortina fefellit,
dux Anchisiade, nec me deus aequore mersit.
namque gubernaculum multa vi forte revulsum,
cui datus haerebam custos cursusque regebam,
praecipitans traxi mecum. maria aspera iuro
non ullum pro me tantum cepisse timorem,
quam tua ne spoliata armis, excussa magistro,
deficeret tantis navis surgentibus undis.
[...]'* (VI, 347–371)

[„Weder das Orakel des Phoebus hat dich getrogen, edler Sohn des Anchises, noch hat mich ein Gott im Meer ertränkt. Denn mit großer Gewalt wurde das Steuer unversehens losgerissen, über das ich zu wachen hatte; ich ließ es nie los und lenkte die Fahrt des Schiffes, und so riß ich es bei meinem Sturz mit. Bei der wilden See schwöre ich, daß ich nicht meinetwegen so große Furcht empfand wie davor, daß dein Schiff ohne Ruder und seines Lenkers beraubt nicht standhielte, wenn die Wellen hochgingen. [...]“]

Palinurus berichtet, dass er, ans mitgerissene Ruder geklammert, drei Tage bei schwerem Seegang übers Meer getrieben war, bis er schließlich am Morgen des vierten Tages an der Küste Italiens angeschwemmt wurde. Dort wähnte er sich schon in Sicherheit, wurde dann jedoch von einer Barbarenrotte, die Beute bei ihm vermutete, angegriffen und getötet. Da sein Leichnam noch immer unbestattet vor der Küste treibt, ist Palinurus als Schatten zum Umherirren am Ufer des Acheron gezwungen. Er bittet Aeneas, ihn zu begraben, damit er mit Charon über den Styx in die Unterwelt übersetzen und Ruhe im Tod finden kann: *eripe me his, invicte, malis: aut tu mihi terram / inice* (VI, 365–366; „Errette mich, Unbesiegter, aus diesem Elend! Streue du Erde auf meinen Leichnam [...]!“)

Die den Aeneas begleitende Sibylle sagt Palinurus voraus, dass ein Nachbarvolk auf einem Vorgebirge an der Westküste Italiens aus Angst vor *prodigia* (wohl die Pest; vgl. Immisch 1902, 1296) Palinurus' Leichnam aus dem Wasser bergen und ihm ein ehrenvolles Begräbnis an einem Ort zukommen lasse, der dann seinen

5 Vgl. Immisch 1902, 1296. Immisch nennt Vorbilder der beiden Palinurus-Episoden und führt ihre Widersprüche auf unterschiedliche Entstehungsdaten und mangelhafte Angleichung aneinander durch Vergils zu frühen Tod zurück. Eine ausführliche Diskussion dieser Inkonsistenzen bei: O'Hara 2007, 77 u. 92. Eine ausführliche Interpretation u.a. von Buch V der *Aeneis* bei Putnam 1995.

Namen tragen werde (das heutige Capo di Palinuro im süditalienischen Cilento) – ein Versprechen, das Palinurus' Schmerz ein wenig lindert: *his dictis curae emotae pulsusque parumper / corde dolor tristi; gaudet cognomine terra* (VI, 382–383; „Mit diesen Worten linderte sie seinen Kummer und vertrieb für kurze Zeit den Schmerz aus seinem betrübten Herzen, er freut sich über den Namen des Landstrichs“). Tieftraurig ist diese Episode – nicht nur für Aeneas, der mit seinem Gefährten zugleich den Glauben an dessen untrügliche Erfahrung und die Treue seinem Beruf sowie ihm selbst gegenüber verliert. Auch die Erzählerstimme spricht von *somnia tristia*, den „traurigen“ oder (wie Fink übersetzt) „unheilvollen Träumen“ des Palinurus. Auch an Tragik ist die Episode kaum zu übertreffen: Gegen die Übermacht des Gottes kommt kein Mensch an; Somnus überwältigt den Steuermann, der erfahren ist wie kein zweiter, und überantwortet ihn damit nicht nur seinem Verderben, sondern tötet auch noch sein Gedächtnis, weil er in Aeneas' Augen und denen aller seiner Gefährten mit seiner Mannes- und Berufstreue jede Ehre verliert (vgl. Immisch 1902, 1295–1296). Schuldlos wird Palinurus schuldig, wird erschlagen und stirbt, ohne wenigstens Ruhe im Tod zu finden, verdammt dazu, als Schatten unerlöst in der Unterwelt zu irren.

Vor allem aber eines ist die Episode: rätselhaft. Warum muss Palinurus sterben? Und das, wo er doch, wie der Erzähler selbst sagt, „unschuldig“ ist (*insonti*; V, 841)? Unschuld zu sterben wäre schlimm, damit aber nicht genug, Palinurus' Schicksal ist schlimmer: Palinurus bleibt nicht unschuldig, wie er es vor der Attacke des Gottes gewesen war, sondern wird zum Opfer dieser Attacke und *durch sie* auch noch schuldig. Das wirft die Frage auf: Hat sich Palinurus vielleicht doch etwas zuschulden kommen lassen, das den Gott gegen ihn aufbrachte?

2 Bions Palinurus

Die Episode gab Wilfred Bion, britischer Panzerkommandant im Ersten Weltkrieg, Schüler Melanie Kleins und dann einer der international bedeutendsten Psychoanalytiker nach Freud, ein Leben lang zu denken. Den Mythos des Palinurus hatte Bion als Schüler kennengelernt; er kam dann immer wieder auf ihn zurück: Über sein ganzes (Spät-)Werk verteilt, in seinen klinischen, metapsychologisch-theoretischen ebenso wie in seinen autobiographischen und literarischen Schriften, erwähnt und diskutiert er die Episode; nicht nur, weil er das Schicksal des Palinurus als tieftraurig empfindet, sondern auch wegen der geradezu „skandalösen“ Ungeerechtigkeit dieses Schicksals (siehe Bion 2014 [1991], Kap. I.8 u. I.9).

So lässt Bion in seiner Romantrilogie *A Memoir of the Future* die Figur Roland sagen: „Even at school I thought Palinurus had very unfair treatment, but of course

anyone could see that you can't expect much of an old bore like Virgil. You have to make allowances for a Classic" (Bion 2014 [1991], 79). Und an anderer Stelle sagt der P.A., eines der Alter Egos Bions: „When I was a small boy I used to think Palinurus was treated outrageously by Somnus; it did not occur to me that Virgil might *believe* that God could behave as Somnus did" (Bion 2014 [1991], 105). Die Frage ist: Wieso greift Somnus Palinurus an? Was bedeutet die so grundlose wie hochaggressive Attacke des Gottes auf den so unschuldigen wie hilflosen Steuermann?

In seinen *Brazilian Lectures*, im Rahmen eines Seminars, das er 1973 in São Paulo hielt, benennt Bion den Grund für sein anhaltendes Interesse deutlich:

Milton's *Paradise Lost* and the termination of the Fifth Book of the *Aeneid* are both serious attempts to formulate, and thus communicate, something about religion, about a god representing the ultimate reality. We are trying to talk about an obscure subject, the most fundamental and primitive parts of the human mind (Bion 1990, 25).

Der Mythos des Palinurus ist eine Erzählung, aber was erzählt uns diese Erzählung eigentlich? Anders gefragt: Was verkörpert Palinurus? Was ist diese „ultimate reality“, die „eigentliche“ oder „letzte Realität“, die der Gott Somnus repräsentiert?

Das Thema der Fabel ist undurchsichtig, dunkel. Ihr Inhalt ist nicht unmittelbar zu erfassen. Um sich ihm überhaupt anzunähern, bedarf es besonderer Methoden, Methoden der Auslegung und des Verstehens, hermeneutischer Methoden. Eine dieser Methoden ist der Versuch, die geschichtlich-gesellschaftlichen Indizes der Erzählung kenntlich zu machen, unter Einbeziehung historischer Sachverhalte der damaligen Lebenswelt, der antiken Kultur, des Denkens und der Sitten den historischen „Sachgehalt“ (Benjamin 1972–1989, 125) namhaft zu machen, um auf dieser Grundlage den „Wahrheitsgehalt“ (Benjamin 1972–1989, 125) erfassen zu können. So lässt sie sich als „dialektisches Bild“⁶ begreifen, als eine „dialektische Fixierung“ (Benjamin 1992, 1006), die sich „aus der ‚Synthesis‘ des erwachenden Bewußtseins mit seinen Traumbildern, den Bildern von unerledigter Geschichte retrospektiv“ (Hillach 2000, 199) ergibt.

In Aufnahme einer Anregung Freuds entwickelt Bion in seinen *Brazilian Lectures* eine weitere Methode, die sich dieser zur Seite stellen lässt. Anstatt zu versuchen, einem obskuren Problem mit einer Haltung des Wissens zu begegnen – etwa indem historische, gesellschaftliche oder philologische „Fakten“ gegenüber Vergils konkreter Ausgestaltung des Mythos in Anschlag gebracht werden – und dessen Züge dadurch in grellem Licht sozusagen zu überblenden, sieht Bions Methode der Betrachtung eine Abdunklung vor: den Einsatz eines „durchdringenden Strahls

⁶ Dieses Konzept entwickelt: Benjamin 1992. Eine kritische Diskussion dieses Konzepts gibt Adorno in: Adorno und Benjamin 1994, 138.

Dunkelheit; eines Gegenstücks zum Suchscheinwerfer“. Dieser „durchdringende Strahl Dunkelheit“ wird auf das dunkle Objekt, das Mysterium, gerichtet und so eine Umgebung maximaler Dunkelheit geschaffen, in der noch das schwächste Licht, sozusagen die Luminiszenz der Umrisse des Objekts, ausgemacht werden kann:

We could try to bring a brilliant illumination to bear on this obscure thing in order to show up the dark space so clearly that even something dark and difficult to see would become visible. Freud gave a clue to another approach [in a private letter to Lou Andreas-Salomé]⁷ when he said, 'I often try artificially to blind myself in order to examine these obscure places'. [...] Instead of trying to bring a brilliant, intelligent, knowledgeable light to bear on obscure problems, I suggest we bring to bear a diminution of the 'light' – a penetrating beam of darkness: a reciprocal of the searchlight. The peculiarity of this penetrating ray is that it could be directed towards the object of our curiosity, and this object would absorb whatever light already existed, leaving the area of examination exhausted of any light that it possessed. The darkness would be so absolute that it would achieve a luminous, absolute vacuum. So that, if any object existed, however faint, it would show up very clearly. Thus, a very faint light would become visible in maximum conditions of darkness (Bion 1990, 25).

Mit dieser Methode nähert Bion sich auch der Palinurus-Episode. Er gibt zunächst folgende Zusammenfassung der Erzählung Vergils:

To turn now to the story Virgil wrote, using an aesthetic capacity to describe religion in serious terms. The story of the death of Palinurus is a serious simplification, through the poetical capacity of a great man to draw attention to religion. The god Somnus appears disguised as another god and in this guise seduces Palinurus, saying: 'You are tired; it is a fine night, the fleet is going by the guidance of your ship; there is no danger; you can go to sleep and I will guide the ship.' Palinurus replies, 'I am not such a fool as to be taken in by a smooth face. I would never trust the smooth face of the sea and the air', and he ties himself to the helm. The god then takes a branch, dips it in the waters of Lethe, and scatters it over Palinurus who is thereby rendered helpless. The god immediately hurls Palinurus into the sea with such violence that part of the ship is torn away at the same time (Bion 1990, 22).

An diese Zusammenfassung schließt Bion folgende erste Überlegung an:

That is a moral story, a serious moral story. If we ask ourselves what words we should have to use to tell that story today, we should have to talk about things like memory, desire, drugs (the waters of Lethe), violence and great hostility (Bion 1990, 22).

7 Die Einfügung in eckigen Klammern ist eine editorische Anmerkung.

Bion nähert sich der Erzählung Vergils mithilfe einer „Konstruktion“ im Sinne Freuds (1950 [1937]), also auf der Grundlage einer ersten Deutung,⁸ die sich aber nicht als These, sondern explizit als Hypothese versteht, als „ungesättigte“ Deutung, auf deren Basis weitere erfolgen können, die ggf. revidiert, schrittweise angereichert und zu einem „Modell“ ausgearbeitet werden. „Konstruktionen“ können helfen, „Modelle“ zu entwickeln. Bion übernimmt den Begriff des „Modells“ von Kant und Freud und entwickelt ihn weiter, um damit die erkenntnisleitende Funktion zu bezeichnen. Als „Modell“ versteht Bion

a construction in which concrete images are combined with each other; the link between concrete images often gives the effect of a narrative implying that some elements in the narrative are the causes of others. It is constructed with elements from the individual's past (Bion 2005 [1962], 64).

„Modelle“ bestehen also aus Erfahrungen, weisen aber nicht nur zurück in die Vergangenheit, sondern auch voraus in die Zukunft, insofern Erfahrungen selbst schon immer Modelle für zukünftige Erfahrungen sind:

the value of a model is that its familiar data are available to meet urgent inner or outer need [...] Model making during the experience relates to the model needed for that experience [...] The personality abstracts from [...] elements the model that will preserve something of the original experience but with enough flexibility to permit adaptation to new but supposedly similar experiences [...] I shall use the term model where the construct is forged to meet an urgent need' for concreteness (Bion 2005 [1962], 74–75).⁹

Vergils Palinurus-Episode stellt uns vor eine Konstellation, die man als ein philosophisch-literarisches Modell auffassen kann, das in bildhafter Darstellung, metaphorisch, wie ein „Denkbild“ (Benjamin 1978), ein erkenntnistheoretisches Problem in miniature ausdrückt.

Im Zuge der „Konstruktion“ der Erzählung Vergils als „Modell“ geraten auch Aspekte der Erzählung in den Blick, die in ihr selbst lediglich latent enthalten sein mögen. Im Zuge ihrer Anwendung und je nachdem, von welchem Element der Erzählung aus man eine Perspektive konstruiert, können sich Pfade eines verborgenen neuen Sinns eröffnen:

This model is one from which, according to the dictates of the material, the analyst can formulate a ‚construction‘. Interpretation, in the sense which Freud discards the term, may

8 Eine instruktive Darstellung des Konzepts der ‚Deutung‘ seit Freud in ihren verschiedenen behandlungstechnischen Aspekten und deren Wandlungen mitsamt einem interdisziplinären Ausblick bei: Storck 2022.

9 Zum Begriff des „Modells“ bei Bion siehe auch: Bion Talamo 2015.

indeed be a useful preliminary, a prelude to the ‚construction‘. The symmetrical nature of the story makes possible the choice of any element to be the vertex, without alteration in the value of the function (Bion 2014 [1971/1975], 29).

In der „Konstruktion“, die Bion in seinen *Brazilian Lectures* vorschlägt, nennt er die Stichworte Erinnerung, Wunsch, Gewalt und Feindseligkeit (die wiederum auf Neid verweist) und gibt den interessanten Deutungshinweis, dass die Wasser der Lethe in einer Überführung der Erzählung in die moderne Welt auch als Drogen zu verstehen sein können. Dass Somnus Palinurus mit den Wassern der Lethe besprengt, ist jedenfalls ein hochaggressiver Akt, den Bion in seiner Romantrilogie *A Memoir of the Future* als entscheidendes Element in dem versteht, was er als den Krieg des Gottes gegen den Steuermann des Aeneas bezeichnet: „The god did not hesitate to use the waters of Lethe in his war against Palinurus“ (Bion 2014 [1991], 121).

In seinen *Brazilian Lectures* fährt Bion nach dieser ersten „Konstruktion“ mit der Zusammenfassung der Erzählung – sie ist freilich selbst schon eine Interpretation – fort:

To continue the story – Aeneas sees his helmsman has gone, his ship is veering wildly and the fleet has nothing to navigate by. He says: ‚Poor Palinurus! How sad that you should be taken in by something so commonplace as the smooth appearance of the sea.‘ Nobody gains anything. Aeneas cannot believe he has a faithful, experienced helmsman; Palinurus cannot feel that his leader knows anything about his fidelity or his ability. That is a moral story; plus or minus (Bion 1990, 22).

Die moralische Komponente der Fabel macht Bion im totalen Verlust der Beziehung von Aeneas zu Palinurus und umgekehrt aus: Während sich Aeneas der Treue seines Steuermanns und des Glaubens an seine Erfahrungheit beraubt sieht, sieht sich Palinurus umgekehrt des Glaubens seines Kapitäns an seine Fähigkeiten und seiner lebenslangen Treue beraubt.

Diese tragische Beziehungssituation, die in der Fabel durch die gewaltsame „Caesura“¹⁰ der List des Somnus hergestellt wird, ist die Schaltstelle für Bions Verständnis der Fabel als Erzählung über Beziehungssituationen, wie sie sich in der psychoanalytischen Situation wiederfinden lassen. Er fährt fort:

Therefore, when your patient makes you feel that he is being omnipotent, it would be useful if you had evidence which might show what kind of god he is talking about and what kind of morals he is experiencing. In the consulting-room the analyst has to be a kind of poet, or artist, or scientist, or theologian to be able to give an interpretation or a construction [...]. The analyst must be able to construct a story. Not only that: he must construct a language which he can talk and which the patient can understand. In the meantime he must be able to tolerate this

10 Siehe zu diesem Begriff: Bion 2014 [1976] sowie Bion 2014 [1971/1975], 1–50.

expanding universe which expands faster than he can think. He can think fast enough to get from nothing to the interpretations, but by the time he has finished talking, the universe has developed beyond sight. The problem is: How can we become strong enough to tolerate it? – a much more modest aim than trying to add something new to psycho-analysis (Bion 1990, 22–23).

Bions Überlegung hebt zunächst das moralische Moment der Erzählung des Vergil hervor, um es dann als ethisches Moment in der psychoanalytischen Beziehungssituation ausmachen und benennen zu können. Es besteht aus der Verpflichtung des Analytikers, nicht nur eine Erzählung aus den Elementen zu konstruieren, die der Analysand ihm im momentanen Geschehen der analytischen Sitzung zur Verfügung stellt, ohne dabei in arrogantes Bescheidwissen und gewaltsames Deuten zu verfallen. Denn derjenige, der am meisten über den Analysanden sagen kann, ist niemand anderes als der Analysand selbst:

The patient knows much more about what it feels like to be him or her than any analyst. So it is important to work on the basis that the best colleague you are ever likely to have – besides yourself – is not an analyst or supervisor or parent, but the patient; that is the one person on whom you can rely with confidence to be in possession of the vital knowledge (Bion 2014 [1980], 255).

Darüber hinaus muss der Analytiker diese Erzählung auch in einer Sprache ausdrücken, die sowohl für den Analytiker selbst als auch den Analysanden offen, intelligibel und emotional erfahrbar ist – als „Ko-Konstruktion“, könnte man vielleicht sagen. Eine „Deutung“ ist dann nicht mehr als Ausdruck eines – wie auch immer gearteten – „Wissens“ des Analytikers über den Patienten und als Vermittlung von Inhalten zu verstehen, sondern als multiperspektivisches Angebot von Sinn und Bedeutung, um intersubjektiv neuen Ideen und Emotionen zum Leben, generell zur Weiterentwicklung psychischer Funktionen zu verhelfen (vgl. Civitarese 2020). Eine Deutung ist, so verstanden, „gut“, wenn sie die Qualität des Zuhörens des Analytikers, seine Fähigkeit zu „halten“ (Winnicott 1960) und seine Empfänglichkeit für das Unbewusste widerspiegelt. Gelingt dies, so eröffnet sich beiden, Analytiker und Analysand, die Möglichkeit, auf der Suche nach Wahrheit neue, unbeschrittene Wege der Deutung und des Verständnisses zu gehen.

Allerdings stellt es auch beide vor die Schwierigkeit, diese sich rasch über jede Kontrolle hinaus ausweitenden Möglichkeiten dann auch auszuhalten. In Anlehnung an John Keats bezeichnet Bion diese Fähigkeit, das Unwägbare in seinen Möglichkeiten und Gefahren auszuhalten, als „Negative Capability“, d.h. die Fähigkeit, Unsicherheit, Zweifel, Halbwissen, Rätsel und Mysterien auszuhalten „without any irritable reaching after fact and reason“ (Bion 2018 [1967], 24).

In *The Grid*, seinem Aufsatz zur Vorstellung des „Rasters“, das dabei helfen soll, psychische Elemente kategorisieren und so auch die Erfahrungen während einer Analytestunde notieren und reflektieren zu können, gibt Bion unter der Überschrift „The Death of Palinurus“ eine weitere Zusammenfassung der Palinurus-Episode:

The anxieties of father Aeneas being allayed by Neptune, the fleet takes advantage of the calm following the storm; it is ordered to conform to the movements of the column steered by Palinurus. The sailors go to sleep. Somnus seeks out Palinurus bringing the guiltless man bad dreams. Disguised as Phorbas he seats himself on the stern and proceeds to seduce Palinurus by pointing out that it is time for sleep, the seas are calm and favourable and that he, Phorbas, will take over the tiller allowing Palinurus to rest. Palinurus makes a very direct and contemptuous reply, scorning the suggestion that he would sleep when dealing with such a treacherous sea, or risk the life of his commander. He does not let go the tiller or take his eyes off the stars by which he steers. The god then shakes the dews of Lethaean forgetfulness over him and hurls him into the sea with such violence that Palinurus carries part of the stern with him. His comrades do not hear his calls for help and he is drowned. Aeneas, finding the ship yawing, and saddened by the fecklessness of Palinurus, takes over the helm (Bion 2014 [1971/1975], 29).

Im Anschluss an diese Zusammenfassung bekräftigt Bion die Fähigkeit der Erzählung Vergils, einen unvergleichlichen Rahmen für die Verbindung von zuvor unverbundenen Elementen in einer „Konstruktion“ zu geben:

The Palinurus story (which I think Virgil intended us to take seriously as part of religion and not just an epic poem, any more than Milton regarded *Paradise Lost* as an exercise in artistic virtuosity) provides a better ‚construction‘ than any ‚interpretation‘ or other invention to draw together the conjoined elements when ‚omnipotence‘ is in question (Bion 2014 [1971/1975], 14).

Auf diesem Punkt besteht Bion vor allem, um die Gefahr namhaft zu machen, dass der Analytiker zu überzeugt von *der* oder einer Theorie sein kann, um noch auf das hören zu können, was der Analysand ihm zu sagen hat:

The point I make is that the story helps to draw attention to the fact that certain elements are constantly conjoined; that fact may escape attention but for a model of this kind. The gap between the theory and the patient on the couch can be too great for relevance to be apparent, especially when the prejudice in favour of theory is too active (Bion 2014 [1971/1975], 29).

Aus dieser Perspektive betrachtet, verdeutlicht Palinurus' Schicksal vor allem, wie kostspielig das Festhalten an einer Sicherheit, wie sie Überzeugungen oder Theorien bieten, wirklich ist. Die Gefahr, diese Sicherheit mit dem Verlust des Kontakts zur Realität zu bezahlen, ist hoch – zu hoch.

3 Eclipse of Palinurus

Diese „Transformation“ (Bion 1984 [1965]) der Palinurus-Episode in den Kontext weiterer epistemologischer und hermeneutischer Probleme lässt sich durch Vergils Darstellung in der *Aeneis* selbst stützen. Indem Palinurus das Ruder fest im Griff hält, ist er zwar insofern „professionell“, als er der Verpflichtung seines Berufs als Steuermann nachkommt, das Ruder und damit die Kontrolle des Schiffes nicht aus der Hand zu geben. Zugleich aber verstößt er gegen seine Verantwortung für das Flaggschiff – und damit die ganze Flotte des Aeneas –: Weil er sich mit aller Kraft so fest an das Ruder klammert („adfixus et haerens“; V, 852), dass er es bei seinem Sturz mit sich reißt, beschädigt er das Schiff und lässt es nicht nur führer-, sondern auch steuerlos. „The bees leave poison and make a wound, as they put their life into the sting“, schreibt der Altphilologe Michael Putnam, „and by clutching tightly to his rudder Palinurus maims his ship as he falls“ (Putnam 1995, 35). Indem Palinurus sich hartnäckig festklammert, beschädigt er also genau das, was er eigentlich zu bewahren versucht – eine fatale Unfähigkeit loszulassen (vgl. Jacobus 2005, 186). Das adhäsive Festklammern am Objekt beschädigt das Objekt.¹¹

Palinurus ahnt nichts von der Gefahr, in der er schwebt, hat kein Gespür für seine Verwundbarkeit, kein Gefühl für den nahenden Schlaf und damit auch keines für seinen bevorstehenden Sturz (vgl. Jacobus 2005, 184). Den Blick starr auf die Sterne geheftet, übersieht er das, was ihm ganz nahe ist, im Begriff, ihn zu überwältigen: den Schlaf. Seine vermeintliche Erfahrung ist hier tatsächlich Unwissen über sich selbst, seine vermeintliche Pflichttreue eine Unfähigkeit, die Situation, in der er sich befindet, richtig einzuschätzen. Und der Glaube, den Schlaf überwinden zu können, wenn er sich nur fest genug am Ruder festklammert, ist überheblich: Palinurus' auf Berufs- und Mannesehre gründender Stolz erweist sich in dieser Situation als Arroganz, und Arroganz ist, wie Bion an einer anderen Stelle in einer seiner klinischen Schriften ausführt, ein eindeutiges Anzeichen für das Vorliegen eines „psychologischen Desasters“:

in the personality where life instincts predominate, pride becomes self-respect, where death instincts predominate, pride becomes arrogance. Their separation from each other and the lack of evidence of any relatedness is evidence that a disaster has occurred (Bion 2007 [1967], 86).

¹¹ Den Typus der „adhaesive identification“ haben als erste Esther Bick (1968) und Donald Meltzer (1975) beschrieben. Dazu aus neuerer Perspektive ferner: Klöß-Rotmann 2002; Eilts 2021.

So wie Palinurus sich an das Ruder klammert und den Blick stur auf die Sterne gerichtet hält, aber gerade durch diese vermeintlich „professionelle“ Verfahrensweise ins Verderben stürzt, kann die Ausrichtung auf eine bestimmte Erinnerung oder das Verlangen, ein bestimmtes Ziel erreichen oder „richtig“ verstehen zu wollen, den Analytiker dazu bringen, das, um was es eigentlich geht – die wirklichen Tatsachen der analytischen Sitzung – aus dem Blick zu verlieren oder sie nicht einmal in den Blick geraten zu lassen. Bion verwendet den Mythos vom Tod des Palinurus als „Modell“ zur Verdeutlichung der Gefahr, in der sich der Analytiker befindet, wenn er nicht bereit ist, sich ganz dem aktuellen Geschehen in der analytischen Sitzung zu überlassen. Wirkliches Verstehen setzt voraus, sich jeglichen Vorwissens möglichst weitgehend zu entledigen, eine Haltung der Unvoreingenommenheit einzunehmen und das Streben nach Verstehen aufzugeben: „No memory, no desire, no understanding“.¹² Der Analytiker solle sich, so Bion, in eine Situation begeben, in der er eine Erinnerung – oder Deutung – nicht herbeiführt, sondern sie sich bei ihm *einstellen* lässt – vergleichbar der „*mémoire involontaire*“, die Proust in seiner *Recherche du temps perdu* (Proust 1987–1989) literarisch verarbeitete, nachdem er das Konzept in Henri Bergsons *Essai sur les données immédiates de la conscience* (Bergson 2011) formuliert und bestätigt fand. *Attention and Interpretation*, das zweite seiner Hauptwerke nach *Learning from Experience*, lässt Bion mit dem Satz enden:

What is to be sought is an activity that is both the restoration of god (the Mother) and the evolution of god (the formless, infinite, ineffable, non-existent), which can be found only in the state in which there is NO memory, desire, understanding (Bion 2007 [1970], 129).

Bions Lektüre erhellt die Fabel vom Tod des Palinurus also als eine Erzählung über die Dialektik von Omnipotenz und Hilflosigkeit¹³ bzw. mehr noch: als ein „Modell“, eine zu einem „Denkbild“ zusammenschießende „Konfiguration“ (Benjamin 1978, 9–39), die den Blick auf das, um was es in dieser Dialektik *wirklich* geht, zu richten erlaubt.¹⁴ Dabei ergibt sich folgendes Bild: Die Feindseligkeit des übermächtigen

¹² Bion 2018. Dieser Text ist die ausgearbeitete Version der Gedanken, die Bion zum ersten Mal formulierte in: Bion 2014 [1967].

¹³ Vgl. Bion 2014 [1971/1975], 28: „The term ‚omnipotence‘, as contrasted with ‚construction‘, such as the Palinurus story, is too abstract to give an idea of the reality to which the psychoanalyst attempts to draw attention. Omnipotence–omniscience–god, together with the symmetrical elements, helplessness–incomprehension–agnosticism, are the abstract statements of the basic group.“

¹⁴ „Die Ideen sind ewige Konstellationen, und indem die Elemente als Punkte in derartigen Konstellationen erfaßt werden, sind die Phänomene aufgeteilt und gerettet zugleich“ (Benjamin 1978, 17).

Gottes Somnus steht der Inflexibilität, Sturheit und Arroganz (kann man das zusammengekommen bereits *Dummheit* nennen?) des hilflosen Steuermanns Palinurus gegenüber – und eines bedingt das andere. Palinurus, das ist hier das Ich, das sich der Realität entgegenzustellen versucht, während der Gott Somnus für das Unbewusste steht, genauer: die zerstörerische Macht des Unbewussten, das in vielen verschiedenen Gestalten erscheinen, schimärisch betrügen und das Ich, so sehr es auch widerstreitet und sich an die Realität klammert, mit massiver Gewalt attackieren, überwältigen, fragmentieren, ja zerstören kann.¹⁵ Palinurus steht für Form und den Versuch, an Konvention und Ordnung festzuhalten, die Ratio, den Begriff; der Gott Somnus für „the formless, infinite, ineffable, non-existent“, „das Formlose, Unendliche, Unsagbare, Nicht-Existierende“ (Bion 2007 [1970], 129).

Die Durcharbeitung des Mythos und Transformation zu einem „dialektischen Bild“ erlaubt es, anthropologische Konstanten auf eine zeitlos gültige Weise verbildlicht dargestellt zu sehen, als aus Erfahrung gespeistes „Modell“ aber auch in Bezug auf konkrete Situationen zu aktualisieren. Die Rätsel, die der Mythos uns aufgibt, werden so auch kenntlich als eine narrative Darstellung derjenigen Rätsel, denen wir uns im Zuge des Umgangs mit den „facts of life“ (Money-Kyrle 1971) gegenübersehen.

Als Erzählkern der Palinurus-Episode tritt in der Perspektive, die Bions Lektüren eröffnen, der Prozess der Erkenntnis und das Verhältnis von Wirklichkeit, Wissen und Wahrheit hervor. Lesbar wird die Episode so als narratives Angebot zur Unterscheidung zwischen Hybris und Arroganz, einem Gift für die Psyche, das den Tod von Wissen und Wahrheit herbeiführt („-K“), einerseits und echter Erkenntnis, Liebe zur Wahrheit („K“) andererseits; zwischen einem von Allmachtsphantasien angetriebenen, malignen Prozess gewaltförmigen „Verstehens“ auf der einen Seite und dem Wunsch, über den Weg des Lernens aus Erfahrung die Wirklichkeit zu entdecken und den psychischen Apparat nährenden Wahrheit zu erlangen, auf der anderen Seite.

Hier, in der Hervorhebung dieser Dialektik des Denkens, liegt die Universalität von Bions Lektüre der Episode aus Vergils *Aeneis*. Omnipotenz und Hilflosigkeit sind beides primitive Denkformen, als frühe Grundformen des Denkens sind sie

¹⁵ Ähnlich Richard Carvalho in einer Rezension von Bions *A Memoir of the Future*: „If we refuse to interpret what we think we understand for fear of killing it, we would be paralysed as analysts; Palinurus, who is torn from the helm by Somnus, impatient because his attempts to deceive Palinurus into dereliction of his post are met by the latter's indefatigable integrity. But the effect, none the less, is that however heroic Palinurus is as vigilant ego, he is overcome by the destructiveness and treachery of the unconscious (Somnus)“ (Carvalho 1992, 114). Eine luzide Ausformulierung dieser Dynamik gibt: Bergstein 2020.

vermutlich aber auch untrennbar mit allem Denken verbunden – und bleiben damit allen Erkenntnisprozessen als Gefahren eingeschrieben.

Dies ist, worauf aus einer ganz anderen, nämlich geschichtsphilosophischen Perspektive auch Theodor W. Adorno und Max Horkheimer in ihrer *Dialektik der Aufklärung* (1997 [1944]) hinweisen, wenn sie – über ihre Lektüre der homerischen *Odyssee* als Urgeschichte bürgerlicher Subjektivität – das aufklärende Denken als aus dem Mythos als einer ersten Aufklärung entstammend beschreiben und zeigen, dass es aus einer ihm selbst innewohnenden Dynamik heraus stets in Gefahr ist, sich selbst zu überhöhen und dadurch in den Mythos zurückfallen. In seiner *Negativen Dialektik* schreibt Adorno:

Weiter ist das Feste, Beharrende, Undurchdringliche des Ichs Mimesis an die vom primitiven Bewußtsein wahrgenommene Undurchdringlichkeit der Außenwelt fürs erfahrende Bewußtsein. In der geistigen Allmacht des Subjekts hat seine reale Ohnmacht ihr Echo. Das Ichprinzip imitiert sein Negat. Nicht ist, wie der Idealismus über die Jahrtausende es einübte, obiectum subiectum; wohl jedoch subiectum obiectum. Der Primat von Subjektivität setzt spiritualisiert den Darwinschen Kampf ums Dasein fort. Die Unterdrückung der Natur zu menschlichen Zwecken ist ein bloßes Naturverhältnis; darum die Superiorität der naturbeherrschenden Vernunft und ihres Prinzips Schein (Adorno 1997, 181).

In dieser Perspektive wäre die Attacke des Gottes Somnus auf den Steuermann Palinurus als Ermahnung daran zu verstehen, was unweigerlich geschehen muss, wenn die Ratio, die naturbeherrschende „instrumentelle Vernunft“ (Horkheimer 1991), und ihr Agent, das Ich, in ihrer Herrschaft über die innere (Körper) und die äußere Natur allzu rigide und selbstherrlich werden, sich über ihren eigenen Ursprung zu erheben versuchen und vergessen, dass sie selbst nichts anderes als – Natur sind.

Der Tod des Palinurus: eine „Eclipse of Reason“¹⁶, und der Mythos eine Mahnung.

¹⁶ So der Originaltitel von Horkheimers *Kritik der instrumentellen Vernunft* (Horkheimer 2004 [1947]). Siehe darin insbesondere das Kapitel „The Revolt of Nature“ (65–90).

4 Ausblick: Die Palinurus-Episode als Allegorie der Erkenntnis im Akt des Lesens

Bions Lektüren der Palinurus-Episode transformieren sie in ein „Modell“ für ein Innewerden der Gefahren im Prozess des Verstehens in der Interaktion zwischen Analytiker und Analysand. Die Episode lässt sich jedoch auch als Allegorie der Gefahren in der Auseinandersetzung mit *Kunstwerken* lesen. Was in Bions Lektüre Analytiker und Analysand waren, sind dann Rezipient und Kunstwerk bzw. Leser und Text.

Das Kunstwerk lässt sich als Vermittlungspunkt zwischen Transformationen in Künstler, Rezipient, Kultur, Geschichte, Gesellschaft auffassen, als eine Art Verkehrsknotenpunkt von „Interaktionsformen“ (Lorenzer 1977, 75–101; dazu: Urban 1978) und „Affektkonstellationen“ (Rank und Sachs 1913, 85), die diskursiv, präsentativ oder evokativ dargestellt werden.

Eine *Problematik* des Verstehens von Kunstwerken entsteht wohlgerne nicht erst dann, wenn wir ein Sprachkunstwerk „besser“ oder „tiefer“ verstehen, „interpretieren“, „deuten“ o.ä. wollen. Denn das, was ein Text „ausspricht“ und was er „verbirgt“, sein „manifestes“ und sein „latentes“ Inhalt, ist unauflösbar ineinander verschränkt. Freud hatte bereits für Traum und Traumdeutung in aller Deutlichkeit festgehalten:

Traumgedanken und Trauminhalt liegen vor uns wie zwei Darstellungen *desselben Inhalts* in zwei verschiedenen Sprachen, oder besser gesagt, der Trauminhalt erscheint uns als eine Übertragung der Traumgedanken in eine andere Ausdrucksweise, deren Zeichen und Fügungsgesetze wir durch die Vergleichung von Original und Übersetzung kennenlernen sollen (Freud 1950 [1900], 280; kursiv D.A.).

Das gilt für Kunstwerke, zumal literarische, in einem noch wesentlich höheren Maße als für den Traum als psychisches Gebilde auf der einen und die Traumerzählung als (privat-)sprachliches Gebilde auf der anderen Seite. Die Sichtbarmachung von „Sinn“ und „Bedeutung“ eines Textes für uns, der Prozess der Unterscheidung und Benennung verschiedener Bedeutungsschichten eines Textes im Akt der Rezeption bzw. Interpretation, ist darum nur in einem metaphorischen Sinne ein Abstieg in die „Tiefe“ des Textes:

Sobald wir ein Bedeutungs- oder Sinnelement eines Kunstwerks erschlossen haben, haben wir dieses Element für uns ‚sichtbar‘ gemacht. Indem wir es für uns sichtbar gemacht haben, haben wir es, in einem übertragenen Sinn, an die Oberfläche gehoben. Ein jedes Werk besteht nur aus solchen – immer neu zu erschließenden – Oberflächen. [...] Falls es so etwas gibt wie eine unbewusste Mitteilung im Kunstwerk, einen unbewussten Gehalt oder dergleichen, so

liegen diese nicht in irgendeiner Tiefe des Kunstwerks verborgen, sondern an der Oberfläche (Reiche 2011a, 309–310).

Die Problematik von Erfahrung – die uns ein Text eröffnet – und Erkenntnis – die sich über diese Erfahrungen mit dem Text eröffnet – entsteht also nicht erst in der „Interpretation“ eines Textes. Sie liegt vielmehr an der Wurzel von Literatur überhaupt. Denn die Realität des literarischen Textes gründet, wie Wolfgang Iser herausstellt,

nicht darin, vorhandene Wirklichkeit abzubilden, sondern darin, Einsichten in diese parat zu halten. Es gehört zu den schier unaustilgbaren Naivitäten der Literaturbetrachtung zu meinen, Texte bildeten Wirklichkeit ab. Die Wirklichkeit der Texte ist immer erst eine von ihnen konstituierte und damit Reaktion auf Wirklichkeit (Iser 1975, 232).

Ästhetik, das ist in der ursprünglichen Bedeutung von *αἰσθησις* die Lehre von der Wahrnehmung und „Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis“ (Baumgarten 2007 [1750], § 1), deren Gebiet sich, mit Alexander Gottlieb Baumgartens Bestimmung, über *sensus* (Gefühl, Empfindung), *imaginatio* (Einbildung, Phantasie, Vorstellung), *facultas fingendi* (Dichtkunst, Vermögen zu dichten) und *memoria* (Gedächtnis, Erinnerungskraft) erstreckt (vgl. § 2). Denn auch das Verstehen beruht nicht auf rein intellektuellen Erkenntnisakten, sondern auf dem „Zusammenwirken aller Gemütskräfte in der Auffassung“ (Dilthey 1894, 139). Nach dem von Friedrich Ast vor über 200 Jahren formulierten Programm der Philologie sollte der Philologe

den ihm gegebenen Buchstaben nicht bloß in seine Bestandtheile zerlegen können, sondern auch den Geist erforschen, welcher den Buchstaben bildete, um die höhere Bedeutung des Buchstaben zu ergründen; und die Form zu würdigen wissen, in welcher der Buchstabe zur Offenbarung des Geistes sich dargestellt hat (Ast 1808, IV, zit. auch bei Szondi 1978b, 140).

Für Friedrich Schleiermacher, den Begründer der Hermeneutik in der Form, wie wir sie heute kennen, heißt „Verstehen“: „Rekonstruktion“, also Nachvollzug, Mitvollzug, nicht Übersetzung“ (Scholtz 1995, 124). Und dieser Nach- oder Mitvollzug ist nicht automatisch richtig oder auch nur irgend zutreffend, geschweige denn wissenschaftlich. Schleiermachers Hermeneutik nimmt ihren Ausgangspunkt darum nicht im *Verstehen* (wie das gemeinhin behauptet wird), sondern im Versuch einer Vermeidung des sich automatisch einstellenden *Missverstehens*: Sie geht davon aus, „daß sich das Mißverstehen von selbst ergibt und das Verstehen auf jedem Punkt muß gewollt und gesucht werden“ (Schleiermacher 1977, 92).

Um das Verstehen, man könnte auch sagen: um den Gegenstandsbezug, also muss man *ringen* – eingedenk des geschichtlichen Abstands, der uns von Kunstwerken trennt, und subjektiver Verzerrungen, die unser Verstehen unwillkürlich

begleiten. Und um wieviel mehr erst um die Wissenschaft, die uns erlauben soll, dies methodisch zu tun:

Wer in den Verstehensprozeß eintritt, betreibt nicht Wissenschaft, sondern realisiert die künstlerische Botschaft. Erst in Verbindung mit den Formen der Kritik ist Auslegung ein wissenschaftliches Verfahren. Wenn wir heute über die Interpretation als Wissenschaft und übers Unsagbare der Kunst nachdenken müssen, so dürfen wir in Schleiermachers Sinn hinzufügen: Natürlich ist in einer Interpretation nicht alles sagbar, wie sollte das auch sein, da wir laut Wittgenstein nicht einmal sagen können, wie eine Flöte klingt. [...] Aber wie wir manche Gegend ohne Wegweiser nicht finden, so eben auch das Werk und Züge an ihm nicht ohne Hermeneutik, ohne ein ‚kunstmäßiges‘ Verstehen. Nur hermeneutische Bedachtsamkeit lehrt auf die Differenzen zu achten und schützt so vor der Gleichmacherei, vor dem Nebel, durch den alles in gleicher Weise als mehrdeutig, sinnoffen und unbestimmt erscheint. Auch das Unsagbare der Kunst ist uns nicht fraglos gegeben, sondern wird erst durch und im Verstehensprozeß erfahren; meinen wir, dieser sei verzichtbar, ahnen wir vielleicht ihre Geheimnisse dort, wo nur unsere Unkenntnisse sind (Scholtz 1995, 124–125).

Wie das Verstehen bei wissenschaftlichen Werken auf Gedanken geht, so richtet es sich beim Kunstwerk „auf das ‚Urbild‘ der Phantasie, denn laut Schleiermachers Produktionsästhetik durchläuft das Gefühl, die Grundlage der Kunst, Metamorphosen und schlägt in ein Phantasiebild um“ (Scholtz 1995, 112). Um Einsicht in die jeweils charakteristische Verschränkung von Stoff und Form eines Kunstwerks zu erhalten, bedarf es darum der Beobachtung und des Nachvollzugs, „wie sich einerseits das Werk aufgrund von Erfahrungen – auch literarischen – mit Gehalt gleichsam vollsaugt und wie zugleich damit die überkommene Formensprache sich ändert“ (Scholtz 1995, 118).

Gegenstand der Auslegung des Werks ist also die Erfahrung – und zwar die fremde wie auch unsere eigene Erfahrung, wie sie sich im Akt des Lesens als ästhetische Wirkung in uns niederschlägt. „Privatisierung von Fremderfahrung heißt“, schreibt Iser (1995, 249), „bisher Ungekanntes an die eigene ‚Erfahrungsgeschichte‘ [...] anzuschließen. Dies geschieht durch das Generieren von Bedeutung im Leseakt“ – durch eine sehr aktive Tätigkeit also. Literarische Texte enthalten das, was wir als ihre Bedeutung verstehen, nicht an oder in sich – diese Bedeutung wird im Lesevorgang je und je allererst *generiert*:

[S]ie sind das Produkt einer Interaktion von Text und Leser und keine im Text versteckten Größen, die aufzuspüren allein der Interpretation vorbehalten bleibt. Generiert der Leser die Bedeutung eines Textes, so ist es nur zwangsläufig, wenn diese in einer je individuellen Gestalt erscheint (Iser 1995, 229).

Die Realisierung des Textes, die Umsetzung von Fremderfahrung in eine eigene Erfahrung, wiederum hat das Einbringen der eigenen Erfahrungen zur Voraussetzung und neue Erfahrungen zum Ergebnis: „Damit ist nicht nur angezeigt, wie stark

unsere Erfahrungen bei der Realisierung des Textes im Spiele sind, sondern auch, daß in diesem Vorgang immer etwas mit unseren Erfahrungen geschieht“ (Iser 1995, 233). Die Eigenart des literarischen Textes ist somit

durch eine eigentümliche Schwebelage charakterisiert, die zwischen der Welt realer Gegenstände und der Erfahrungswelt des Lesers gleichsam hin und her pendelt. Jede Lektüre wird daher zu einem Akt, das oszillierende Gebilde des Textes an Bedeutungen festzumachen, die in der Regel im Lesevorgang selbst erzeugt werden (Iser 1995, 234).

Ein „psychologisches Moment“, wie man das unter (Weiter-)Verwendung eines Begriffs von Schleiermacher nennen könnte, kommt also nicht erst dann ins Spiel, wenn wir einen Text und seine Verfahren problematisieren, sondern bereits in seiner Realisierung, im Akt primärer Aktualisierung, die das Lesen ist. Eine Beziehung auf die Sprache ist dabei automatisch mitgesetzt, denn wesentliches „Medium dieser Erzeugung und Verknüpfung“ ist „das objektive Moment der Sprache“ (Szondi 1978b, 126): „Wir können nicht denken ohne die Sprache. Das Denken aber ist die Grundlage aller andern Funktionen des Geistes“ (Schleiermacher 1977, 235).

Lesen lediglich als ein passives Hinnehmen von Gegebenheiten aufzufassen, die eben „im Text enthalten“ sind und „entschlüsselt“ werden müssen, heißt darum nicht nur, einem naiven Missverständnis von Rezeption zu verfallen – sondern auch, die Vielgestaltigkeit und Komplexität der Interaktionen zwischen Text und Leser fundamental zu unterschätzen. „Sinnkonstitution ist“, wie Iser zeigt, „keine einseitige Forderung des Textes an den Leser; vielmehr gewinnt sie ihren Sinn erst dadurch, daß in einem solchen Vorgang dem Leser selbst etwas widerfährt“ (Iser 1994 [1976], 246). Dass Sinnkonstitution ein Prozess ist, der unter aktiver Beteiligung des Lesers stattfindet, darauf wies ex negativo bereits Christoph Martin Wieland hin, wenn er in einem kleinen Text von 1780 mit dem Titel *Wie man liest* schreibt:

Was Wunder, wenn die Leute in einem Buche finden was gar nicht drinn ist; oder Aergernis an Dingen nehmen, die, gleich einem gesunden Getränke in einem verdorbenen Gefäße, bloß dadurch ärgerlich werden, weil sie in dem schiefen Kopf oder der verdorbnen Einbildung des Lesers dazu gemacht werden? Was Wunder, wenn der Geist eines Werkes den Meisten so lange, und fast immer unsichtbar bleibt? Was Wunder, wenn dem Verfasser oft Absichten, Grundsätzen und Gesinnungen angedichtet werden, die er nicht hat, die er, vermöge seines Charakters, seiner ganzen Art zu existiren, gar nicht einmal haben *kann*? Die Art, wie die Meisten lesen, ist der Schlüssel zu allen diesen Ereignissen, die in der litterarischen Welt so gewöhnlich sind (Wieland 2005 [1780], 78).

Sinn und Bedeutung also sind nichts im Text Vorfindliches, sie müssen *aktiv gebildet* und *individuell realisiert* werden.

Aus dieser Perspektive wird begreiflich, dass eine ästhetische Erfahrung etwas ist, was nicht nur die Konstituierung einer fremden Realität, sondern – in einer je charakteristischen Weise – auch meiner selbst zur Voraussetzung hat:

Sinn ist die in der Aspekthaftigkeit des Textes implizierte Verweisungsganzheit, die im Lesen konstituiert werden muß. Bedeutung ist die Übernahme des Sinnes durch den Leser in seine Existenz. Sinn und Bedeutung zusammen garantieren dann erst das Wirksamwerden einer Erfahrung, die darin besteht, daß ich in der Konstituierung einer fremden Realität selbst in einer bestimmten Weise konstituiert werde (Iser 1994 [1976], 245).

Und jeder Text weist eine implizite Affektstruktur auf, die der Leser unweigerlich mit eigenen *unbewussten* Gefühlen, Vorstellungen, Phantasien beantwortet. Die „Konstituierung des lesenden Subjekts“ (Iser 1994 [1976], 245) also ist Gegenstand der Reflexion auch des Werks selbst.

Betrachtet man ein Sprachkunstwerk aus dieser Perspektive, erscheint es nicht mehr als fixe, für alle Zeiten fertige Struktur – sondern als das Ergebnis einer Vielzahl dynamischer Vorgänge, als ein Gesamtprozess mit bewussten, vor- und unbewussten Dimensionen, in dem ein Moment das andere anstößt. Statt *den* Text zu betrachten, den es als ein solches reines Objectivum gar nicht gibt, steht die Beziehung zwischen Text und Leser in all ihren Dimensionen im Fokus – die Interaktionen und Prozesse, die während des Lesens eines literarischen Werks und in der Auseinandersetzung mit ihm in einem komplexen, weit in Objekt *und* eben auch Subjekt hineinreichenden Interaktionsraum statthaben (dazu und zum Folgenden: Angeloch 2013, 2014).

Das, was der Text nur andeutet, über Leerstellen evoziert und zeigt, statt es zu sagen, die unausgesprochen im Leser verhandelte Geschichte, überträgt sich zwar via Sprache in den Leser, im Zusammenspiel zwischen Text und Leser aber entsteht ein wesentlich nicht-sprachliches Szenario, ein komplexes Text-Objekt, das zwar sprachlich vermittelt, zunächst aber nicht- oder vor-sprachlich wahrgenommen wird. Die Vorstellungen und Phantasien, aus denen dieses Text-Objekt besteht, sind mitnichten mit dem identisch, wovon wir sprechen, wenn wir von „dem Text“ reden. Sie müssen sich in fortwährender Auseinandersetzung mit dem Text selbst, in einem Deutungsprozess, der sich als Spiel zwischen dem Text und seinem Leser entfaltet, erst objektivieren. Das, was wir als „ästhetische Erfahrung“ fassen, ist dabei Leitfaden, Vehikel und Gegenstand dieses Deutungs- und Objektivierungsprozesses in einem.

Dieser Prozess der ästhetischen Erfahrung des Subjekts von sich selbst und seinem Gegenstand lässt sich dabei in einer ganz ähnlichen Weise charakterisieren, wie Hegel dies für den Prozess des Denkens getan hat, nämlich als bloßes *Zusehen*:

Sich des eigenen Einfalles in den immanenten Rhythmus der Begriffe entschlagen, in ihn nicht durch die Willkür und sonst erworbene Weisheit eingreifen, diese Enthaltensamkeit ist selbst ein wesentliches Moment der Aufmerksamkeit auf den Begriff (Hegel 1986 [1807], 56).

Mit der vor- und unbewussten Dimension in der Text-Leser-Interaktion können auch Widerstand und Abwehr als – zumal in moderner Kunst – substantielle, systematisch hervorgerufene Momente ästhetischer Erfahrung in den Blick geraten. Die Gesamtheit aller während der inneren und äußeren Auseinandersetzung mit dem Text aufkommenden Gefühle, Gedanken, Vorstellungen, Bilder, Phantasien, Körperwahrnehmungen können als Reaktion auf den Text verstanden und damit – heuristisch – als Teil des Textausdrucks untersucht werden. Das ist hilfreich nicht nur, aber ganz besonders dort, wo „die traditionellen Mittel der Lektüre versagen“ oder sie „die Lektüre wie den gelesenen Wortlaut“ sogar verfälschen (Szondi 1978a, 345). Denn wo „die Verwendung des Materials selber schon Interpretation“ ist und „das objektive Material von der subjektiven Interpretation“ nicht streng getrennt werden kann – worauf Peter Szondi in seinen Überlegungen zur philologischen Erkenntnis hingewiesen und was er dann in seinen eigenen Lektüren in praxi gezeigt hat (Szondi 1970, 25) –, ist Selbsterkenntnis unausweichliche Voraussetzung, *Teil* der Objekterkenntnis.

Um der Gefahr zu entgehen, seine Subjektivität mitsamt aller unerkannten „Rezeptionswiderstände“ (Schneider 1982) über den Gegenstand zu legen, also dem Kunstwerk (Deutungs-)Gewalt anzutun, muss der Interpret sich der Interpretation gerade zu *enthalten* versuchen: d.h. von unreflektierten Identifizierungen mit dem Text, seinen Figuren, Motiven, Beziehungsangeboten etc. Abstand nehmen und Projektionen so gut es geht vermeiden. Er sieht sowohl dabei zu, wie der Text sein Szenario buchstäblich vor seinen Augen entwickelt, als auch sich selbst beim Zusehen, also welche Reaktionen wie und in welcher Intensität wann in ihm entstehen, wie „innere Bilder, Vorstellungen und Affekte freigesetzt, transformiert, und wieder neu gebunden“ (Reiche 2011b, 62) ausgelöst werden – ein Prozess, den man auch als ein „Listening to listening“ (Faimberg 1996) beschreiben könnte. Auf diesem Weg lässt sich erschließen, wie sich Gestalt- und Sinnkonfigurationen für den Leser bilden und wie aus ihnen eine Erfahrung wird – wie sich der „Gestaltbildungsprozeß“, den Iser als zentrale „Erfahrungsbedingung“ im Zusammenspiel zwischen Text und Leser benennt (Iser 1994 [1976], 210–218), jeweils im Einzelnen abspielt. Der Widerspruch zwischen Werk und Interpretation, Lektüre und Wissen, Wahrnehmung und Reflexion, der im Prozess des Verstehens stets in den verschiedensten Formen begegnet, wird sich so in ein dialektisches Voranschreiten aufheben, das prozessual verfährt *und* sich selbst als prozessual zu begreifen imstande ist. Ziel ist es, den Blick weg von den – immer nur scheinbaren – Gewissheiten zu richten, hin auf die

Erfahrung, die selbst Bedeutung, und auf die Bedeutung, die selbst wesentlich Erfahrung ist.

Verstehen wird so zu einem Prozess des Nachvollzugs, in dem und durch den wir uns Bedeutungsebenen innewerden und Sinn sich erschließt, nicht, indem wir ihn irgend „aufdecken“ oder „entschlüsseln“, sondern indem wir ihn sich einstellen lassen.

Sicher: „Um zu sehen, was man direkt vor der Nase hat, bedarf es eines ständigen Ringens“, wie George Orwell (1968 [1946], 125; Übers. D.A.) schreibt. Dem Prozess des Verstehens als Nachvollzug, der erarbeitet werden muss, der immer auch gefährdet ist und um den darum stets gerungen werden muss, steht daher die Gewalt des Verstehens gegenüber.

Diese Gewalt des Verstehens ist, wie Bions Lektüre der Palinurus-Episode uns vor Augen führt, nicht nur ein massiver Verstoß gegen jegliche Ethik der Behandlung – von Menschen ebenso wie von Texten. Sie ist immer auch ein fundamentales Verfehlen des Gegenstands, eine Verzerrung der Wirklichkeit – die den Tod dessen, was wir Wahrheit nennen können, unweigerlich nach sich zieht.

Das ist das Schicksal des Palinurus: Seine Inflexibilität gegenüber der Situation, in der er ist, und seine Arroganz gegenüber dem Gott des Schlafes stürzen ihn ins Verderben und verdammen ihn zum Umherirren als unerlöster Schatten in der Unterwelt, jenseits des Lebens, doch ohne Totenruhe.

Dass der Schlaf der Bruder des Todes ist, ist längst zum Sprichwort geronnen. Doch das Epos, eine Form jenes vergangenen Zeitalters, in dem Philosophie, Ethik und Literatur noch nicht voneinander getrennt waren (vgl. Lukács 1976 [1920], 21–29), erzählt und gibt uns *zugleich* Instrumente und Methoden der Auslegung dieser Erzählung an die Hand. Vergils Episode eröffnet uns so vielfältigste Perspektiven, den reichen Gehalt der Konstellationen, die uns die Mythen erzählend vor Augen stellen, auch denkend zu heben.

Literatur

- Ast, Friedrich (1808). *Grundlinien der Grammatik, Hermeneutik und Kritik*. Landshut.
 Baumgarten, Alexander Gottlieb (2007 [1750]). *Ästhetik*. Übersetzt und hg. von Daniel Mirbach. Bd. 1. Hamburg.
 Bion, Wilfred R. (1990). *Brazilian Lectures*. 1973: São Paulo. 1974: Rio de Janeiro/São Paulo. London / New York.
 Bion, Wilfred R. (2005 [1962]). *Learning from Experience*. London / New York.
 Bion, Wilfred R. (1984 [1965]). *Transformations. Change from Learning to Growth*. London / New York.
 Bion, Wilfred R. (2007 [1967]). „On Arrogance“. In: *Second Thoughts. Selected Papers on Psycho-Analysis*. London, 86–92.

- Bion, Wilfred R. (2014 [1967]). „Notes on Memory and Desire“. In: Ders., *The Complete Works*. Bd. VI. Hg. von Chris Mawson. London, 203–210.
- Bion, Wilfred R. (2018 [1967]). „Negative Capability“. In: Chris Mawson (Hg.), *Three Papers of W. R. Bion*. Oxon / New York, 18–28.
- Bion, Wilfred R. (2007 [1970]). *Attention and Interpretation*. London / New York.
- Bion, Wilfred R. (2014 [1976]). „On a quotation from Freud“. In: Ders., *The Complete Works*. Bd. X. Hg. von Chris Mawson. London, 123–127.
- Bion, Wilfred R. (2014 [1980]). „Bion in New York and São Paulo“. In: Ders., *The Complete Works*. Bd. VIII. Hg. von Chris Mawson. London, 225–377.
- Bion, Wilfred R. (2014 [1991]). „A Memoir of the Future“. In: Ders., *The Complete Works*. Bd. XII. Hg. von Chris Mawson. London, 1–208.
- Bion, Wilfred R. (2014 [1971/1975]). „Two Papers: The Grid and Caesura“. In: *The Complete Works*. Bd. X. Hg. von Chris Mawson. London, 1–50.
- Bion, Wilfred R. (2018). „Memory and Desire“. In: Chris Mawson (Hg.), *Three Papers of W.R. Bion*. Oxon / New York, 1–18.
- Dilthey, Wilhelm (1894). „Ideen über eine beschreibende und zergliedernde Psychologie“. In: Ders., *Die geistige Welt. Einleitung in die Philosophie des Lebens*. Stuttgart / Göttingen, 131–240.
- Freud, Sigmund (1950 [1900]). „Die Traumdeutung“. In: Ders., *Gesammelte Werke*. Bd. 2–3. Hg. von Anna Freud, Edward Bibring, Wilhelm Hoffer, Ernst Kris und Otto Isakower. 19 Bde. Frankfurt am Main.
- Freud, Sigmund (1950 [1937]). „Konstruktionen in der Analyse“. In: Ders., *Gesammelte Werke*. Bd. 16. Hg. von Anna Freud, Edward Bibring, Wilhelm Hoffer, Ernst Kris und Otto Isakower. 19 Bde. Frankfurt am Main, 41–56.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1986 [1807]). *Phänomenologie des Geistes*. Frankfurt am Main.
- Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst (1977). *Hermeneutik und Kritik*. Mit einem Anhang sprachphilosophischer Texte Schleiermachers. Hg. von Manfred Frank. Frankfurt Main.
- Proust, Marcel (1987–1989). *À la recherche du temps perdu*. Hg. von Jean-Yves Tadié. Paris.
- Vergilius Maro, Publius (2005). *Aeneis*. Lateinisch-deutsch. Hg. und übers. von Gerhard Fink. Düsseldorf / Zürich.
- Wieland, Christoph Martin (2005 [1780]). „Wie man liebt. Eine Anekdote“. In: Ders., *Schriften zur deutschen Sprache und Literatur*. Hg. von Jan Philipp Reemtsma, Hans Radspieler und Johanna Radspieler. Bd. 1. Frankfurt am Main, 77–81.
- Adorno, Theodor W. (1997). *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit*. Frankfurt am Main.
- Adorno, Theodor W. und Walter Benjamin (1994). *Briefwechsel 1928–1940*. Hg. von Henri Lonitz. Frankfurt am Main.
- Angeloch, Dominic (2013). „Die Beziehung zwischen Text und Leser. Methodik und Problematik gegenübertragungsanalytischen Lesens“. In: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen* 67.6, 526–556.
- Angeloch, Dominic (2014). *Die Beziehung zwischen Text und Leser. Grundlagen und Methodik psychoanalytischen Lesens. Mit einer Lektüre von Flauberts „Éducation sentimentale“*. Gießen.
- Benjamin, Walter (1992). *Das Passagen-Werk*. Frankfurt am Main.
- Benjamin, Walter (1972–1989). „Goethes Wahlverwandtschaften“. In: Ders., *Abhandlungen*. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. 1. Frankfurt am Main, 123–201.
- Benjamin, Walter (1978). *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main, 9–39.

- Bergson, Henri (2011). *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Édition critique dirigée par Frédéric Worms. Vol. édité par Arnaud Bouaniche. Paris.
- Carvalho, Richard (1992). „Bion, W.R.: A Memoir of the Future“. In: *Journal of Analytical Psychology* 37, 110–115.
- Bergstein, Avner (2020). „Violent emotions and the violence of life“. In: *The International Journal of Psychoanalysis* 101, 863–878.
- Bick, Esther (1968). „The experience of the skin in early object relations“. In: *The International Journal of Psychoanalysis* 49, 484–486.
- Bion Talamo, Parthenope (2015). „The creation of mental models (1992): basic and ephemeral models.“ In: Dies.: *Maps for Psychoanalytic Exploration*. London 2015, 73–91.
- Civitarese, Giuseppe (2020). „Sag es, schräg!: Die Rolle der Deutung in der postbionischen Theorie des analytischen Feldes“. In: *Jahrbuch der Psychoanalyse* 80, 29–55.
- Eilts, Hans-Jürgen (2021). „Adhäsive Übertragung: ‚The almost physical type of connection with the patient‘“. In: Johann-Georg Reicheneder und Wolfgang Hegener (Hgg.), *Herbert Rosenfeld und seine Bedeutung für die Psychoanalyse. Leben – Werk – Wirkung*. Gießen, 231–250.
- Faimberg, Haydee (1996). „Listening to listening“. In: *The International Journal of Psychoanalysis* 77, 667–677.
- Galinsky, Karl (1996). *Augustan Culture. An Interpretive Introduction*. Princeton.
- Hillach, Ansgar (2000). „Dialektisches Bild“. In: Michael Opitz und Erdmut Wizisla (Hgg.), *Benjamins Begriffe*. Bd. 1. Frankfurt am Main, 186–229.
- Horkheimer, Max (2004 [1947]). *Eclipse of Reason*. London / New York.
- Horkheimer, Max (1991). „Zur Kritik der instrumentellen Vernunft“. In: Ders., *Gesammelte Schriften*. Bd. 6: „Zur Kritik der instrumentellen Vernunft“ und „Notizen 1949–1969“. Hg. von Alfred Schmidt und Gunzelin Schmid Noerr. Frankfurt am Main, 19–186.
- Horkheimer, Max und Theodor W. Adorno, (1997 [1944]). *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt am Main.
- Immisch, Otto (1902). „Palinurus“. In: *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Bd. 3,1. Leipzig, 1295–1300.
- Iser, Wolfgang (1975). „Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa.“ In: Rainer Warning (Hg.), *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. München, 228–252.
- Iser, Wolfgang (1994 [1976]). *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München.
- Jacobus, Mary (2005). *The Poetics of Psychoanalysis: In the Wake of Klein*. Oxford / New York.
- Klöß-Rotmann, Lisbeth (2002). „Adhäsive Identifizierung und psychische Veränderung“. In: *Jahrbuch der Psychoanalyse* 45, 11–48.
- Knauer, Georg Nikolaus (1979). *Die Aeneis und Homer. Studien zur poetischen Technik Virgils mit Listen der Homerzitate in der Aeneis*. Göttingen.
- Lorenzer, Alfred (1977). *Sprachspiel und Interaktionsformen. Vorträge und Aufsätze zu Psychoanalyse, Sprache und Praxis*. Frankfurt am Main.
- Lukács, Georg (1976 [1920]). *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Darmstadt / Neuwied.
- Meltzer, Donald (1975). „Adhaesive Identification“. In: *Contemporary Psychoanalysis* 11, 289–310.
- Money-Kyrle, Roger (1971). „The aim of psychoanalysis“. In: *The International Journal of Psychoanalysis* 52, 103–106.
- O'Hara, James J. (2007). *Inconsistencies in Roman Epic. Studies in Catullus, Lucretius, Vergil, Ovid and Lucian*. Cambridge.
- Orwell, George (1968 [1946]). „In Front of Your Nose“. In: *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*. Hg. von Sylvia Orwell und Ian Angus. Bd. 4: *In Front of Your Nose 1945–1950*. London, 122–125.

- Putnam, Michael C. J. (1995). *Virgil's Aeneid: Interpretation and Influence*. Chapel Hill, North Carolina.
- Rank, Otto und Hanns Sachs (1913). *Die Bedeutung der Psychoanalyse für die Geisteswissenschaften*. Wiesbaden.
- Reiche, Reimut (2011a). „Das Tabu der Schönheit und der Vorrang des Objekts in der Analyse von Kunstwerken“. In: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen* 65, 289–317.
- Reiche, Reimut (2011b). *Mutterseelenallein # 2. Das Tabu der Schönheit in Kunst und Psychoanalyse*. Frankfurt am Main / Basel.
- Rieks, Rudolf (1981). „Vergils Dichtung als Zeugnis und Deutung der römischen Geschichte“. In: Wolfgang Haase (Hg.), *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt II* 31, 2. Berlin / New York, 728–868.
- Schneider, Peter (1982). „Illusion und Grundstörung. Psychoanalytische Überlegungen zum Lesen“. In: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen* 36, 330–357.
- Scholtz, Gunter (1995). *Ethik und Hermeneutik. Schleiermachers Grundlegung der Geisteswissenschaften*. Frankfurt am Main.
- Storck, Timo (2022). *Deutung*. Stuttgart.
- Szondi, Peter (1970). „Über philologische Erkenntnis“. In: Ders., *Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis*. Frankfurt am Main, 9–34.
- Szondi, Peter (1978a). „Durch die Enge geführt. Versuch über die Verständlichkeit des modernen Gedichts“. In: Ders., *Schriften II. Essays: Satz und Gegensatz. Lektüren und Lektionen. Celan-Studien*. Hg. von Jean Bollack et al. Frankfurt am Main, 345–389.
- Szondi, Peter (1978b). „Schleiermachers Hermeneutik heute“. In: Ders., *Schriften II. Essays: Satz und Gegensatz. Lektüren und Lektionen. Celan-Studien*. Hg. von Jean Bollack et al. Frankfurt am Main, 106–129.
- Thomas, Richard F. (2001). *Virgil and the Augustan Reception*. Cambridge.
- Urban, Bernd (1978). „Alfred Lorenzers Konzept der Interaktionsformen innerhalb der Gegenstands- und Verfahrensproblematik psychoanalytischer Textinterpretation“. In: Sebastian Goeppert (Hg.), *Perspektiven psychoanalytischer Literaturkritik*. Freiburg im Breisgau, 194–211.
- White, Peter (1993): *Promised Verse. Poets and Society of Augustan Rome*. Cambridge, Massachusetts. / London.
- Winnicott, D. (1960). „The theory of the parent-child relationship“. In: *International Journal of Psychoanalysis* 41, 585–595.

Zwischen *sacra quies* und *forma mortis*

Motive des Schlafens und Erwachens in der christlichen lateinischen Dichtung

Die klassische antike Dichtung kennt zahlreiche Facetten des Schlafes: Da ist zunächst die Personifikation, der Gott des Schlafes, Hypnos (lateinisch *Somnus*). Er ist der vaterlose Sohn der Nyx („Nacht“), der mit seinem Bruder Thanatos („Tod“) in der Unterwelt lebt, er bringt Göttern und Menschen den Schlaf.¹ Mit diesem ist in der Dichtung das Motiv der Unfähigkeit zu Wahrnehmung und Handlung verbunden: So werden beispielsweise die Medusa (z. B. Ov. met. 4,784–785) oder, in der *Ilias*, der König Rhesos im Schlaf getötet (Hom. Il. 10,474–484), der Held des pseudo-vergilischen *Culex* hingegen im letzten Moment geweckt und so gerettet (Culex 157–197). Ebenso entgehen Lotis und Vesta der Vergewaltigung durch Priapus, weil ein Esel sie weckt (Ov. fast. 1,391–440; 6,319–348). Ariadne wird im Schlaf von Theseus verlassen (z. B. Catull. 64,55–57). Während Odysseus schläft, schlachten seine Gefährten die Rinder des Helios, was sie mit ihrem Leben bezahlen (Hom. Od. 12,338–339). Zum Tode führt der Schlaf, wenn Somnus den Steuermann des Aeneas, Palinurus, übermannt, so dass dieser ins Meer stürzt und ertrinkt.² In einen todesartigen ewigen Schlaf fällt Endymion, der Geliebte der Mondgöttin Selene (z. B. Theokr. id. 20,37–39).

Doch kann dieses Herausgenommen sein, die Unterbrechung von Wahrnehmung und Bewusstsein, die der Schlaf beschert, auch zu jemandes Nutzen sein: So wird Odysseus schlafend nach Ithaka gebracht,³ beim Erwachen aber erkennt er die Heimat zunächst nicht, erst Athene offenbart ihm nach einer beidseitigen Verstellungsszene, dass er am Ziel angelangt ist, sich hier jedoch aufgrund der Gefahr durch die Freier zunächst vorsichtig und inkognito bewegen muss (Hom. Od. 13,187–310). Der Philoktet des Sophokles fällt angesichts seiner Leiden in einen gnädigen Schlaf (Soph. Phil. 821–832). Einen kultischen Schlaf (κῶμος) verspricht das Rauschen der Blätter im heiligen Hain,

1 Zur Genealogie Hes. theog. 211–213, zur Ansiedlung im Tartaros 755–757. Nach Hom. Il. 14,231–352 schläfert Hypnos auf Bitten der Hera Zeus ein und erhält als Lohn dafür die Charis Pasithea zur Frau; zum Schlaf in der antiken Literatur Wöhrle 1995; Windau 1998, 21–38; Strobl 2002; Montiglio 2016; Kocziszký 2019, 11–80; Wolkenhauer und Zanella 2019; zudem die Sammelbände Wiedemann und Dowden 2003; Walde und Wöhrle 2014 und Narro und Sebastià Sáez 2020; zur Metaphorik Grinda 2002, 582–592; weitere Literatur siehe unten Anm. 5.

2 Verg. Aen. 5,835–861 – siehe hierzu den Beitrag von Dominic Angeloch in diesem Band.

3 Die Phaiaken bereiten ihm ein Ruhelager auf dem Schiff (Hom. Od. 13,73–75) und tragen ihn schlafend an Land (116–119), siehe dazu auch unten in Abschnitt 3.

in den Sappho die Göttin Aphrodite ruft.⁴ Statius schließlich richtet sich an Somnus mit einer Klage wegen quälender Schlaflosigkeit (Stat. silv. 5,4).

Über dieses hier natürlich nur eklektisch angedeutete klassische poetische Tableau eröffnen sich der christlichen Dichtung noch weitere Räume: Das sind zum einen die biblischen Narrative, Metaphern und Betrachtungen über den Schlaf, zum anderen entwickelt das Christentum Gedanken etwa über Schlafaskese und den Schlaf als göttlichen – dies hat die neuere Forschung umfassend beleuchtet.⁵ Die christliche lateinische Dichtung kommt in diesem Zusammenhang freilich nur ganz am Rande in den Blick.⁶ Zwar ist hier natürlich nicht der Ort, diese Lücke systematisch zu füllen, gleichwohl bietet sich die Gelegenheit, eine unbefangene Tour d’Horizon durch die Motivik des Schlafens und Erwachens in der lateinischen Dichtung von ihren Anfängen bis etwa ins sechste Jahrhundert zu unternehmen.⁷ Zunächst findet sich eine Reihe von Stellen, die nicht eigenständig auf Motive des Schlafens rekurrieren, sondern vielmehr auf Bibelstellen, an denen Schlaf geschildert wird. Die poetische Ausgestaltung der biblischen Vorlage kann dabei variieren. So wird, um gleich ganz am Anfang der Bibel zu beginnen, beispielsweise oft darauf Bezug genommen, dass Adam schläft, als ihm Gott die Rippe entnimmt, aus der er dann Eva erschafft (Gen 2,21). Der Schlaf Adams kann im Wesentlichen nur erwähnt werden,⁸ er kann aber auch Anlass für eigene Deutungen bieten. So reflektiert Dracontius in seinem Bibeleps *De laudibus Dei* über das Paradoxon, dass ausgerechnet die Ruhe des Schlafes Rahmen für den ersten Zeugungsakt ist und die geschlechtliche Liebe mit

⁴ Sappho frg. 2,8 Voigt, vgl. Neri 2021, 546–549.

⁵ Zu den biblischen Konzepten (auch zum Neuen Testament) Dällenbach 2019; grundlegend der Artikel ‚Schlaf‘ im *Reallexikon für Antike und Christentum* (Wolkenhauer und Zanella 2019). Die Beiträge der Tagung „Rom bei Nacht. Eine Kulturgeschichte von Traum und Schlaf im spätrömischen Reich“, 2015 organisiert von Christine Walde und Stefan Heid, sind publiziert in der Römischen Quartalschrift 2016/2017: zur Tagung und zum Forschungsstand Walde und Heid 2016, in diesem Zusammenhang insbesondere Walde 2016; Wolkenhauer 2016 zum Schlaf in der römischen Kultur; Dresken-Weiland 2016 zur Darstellung Schlafender in der christlichen Kunst; zum Schlaf des Jona Kocziszky 2019, 81–87. Siehe auch den Beitrag von Christine Walde in diesem Band.

⁶ Das Wichtigste stellt jetzt Wolkenhauer 2019, 876–877, zusammen.

⁷ Hier berücksichtigt ist die christliche lateinische Dichtung bis ins sechste Jahrhundert, wobei Arator als der letzte bedeutende Bibelepiker der Antike noch einbezogen ist, Ennodius und Paulinus von Petricordia jedoch nicht mehr. Die folgende Zusammenstellung erhebt keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit, es geht nur darum, einzelne typische Züge und Schwerpunkte herauszuarbeiten. Um den Rahmen nicht zu sprengen, sind auch die Stellen ausgeschlossen, an denen der Schlaf primär als Zeitpunkt des eigentlich im Mittelpunkt stehenden Träumens geschildert wird, so etwa, wenn die Frau des Pilatus träumt (Iuvenc. 4,603).

⁸ Proba cento 125.133; Mar. Victor. aleth. 1,362; Cypr. Gall. gen. 34; Alc. Avit. carm. 1, 146–147; Arator. act. 1,1036.

ihren Affekten hervorbringt.⁹ Der Schlaf kann auch – bleiben wir zunächst bei Adam und Eva – in ein biblisches Setting eingefügt werden. So gehört es für Alcimus Avitus zum Leben im Paradies, dass man schlafen kann, wann man will,¹⁰ und in einer allegorischen Ausdeutung der Paradiesbäume (Gen 2,9) hängt daran für Marius Victor der Schlaf neben anderen Seelenzuständen.¹¹

Oft freilich ist der Schlaf aber einfach nur ein notwendiges dramaturgisches Element oder eine sachliche Vorgabe, die vom Dichter in seiner paraphrastischen Wiedergabe übernommen wird.¹² Dabei kann der Schlaf in der biblischen Vorlage durchaus von zentraler Bedeutung sein, etwa wenn Jesus in Auferweckungserzählungen sagt, die Tochter des Synagogenvorstehers (Mt 9,23–25)¹³ oder Lazarus (Joh 11,11–13)¹⁴ schlafe nur, wenn die törichten Jungfrauen beim Warten auf den Bräutigam (Mt 25,5)¹⁵ oder die Jünger im Garten Getsemani (Mt 26,37–46)¹⁶ einschlafen, oder aber, wenn Jesus selbst im Boot während des Sturms auf dem See Genezareth schläft (Mt 8,23–26)¹⁷. Hinzu kommen die Wächter am Grab, die sagen sollen, der Leichnam Jesu sei gestohlen worden, während sie schliefen (Mt 28,13)¹⁸, dann Paulus, der im Schlaf aus dem

9 Drac. laud. dei 390–392: *Somnus erat partus, conceptus semine nullo; / materiem fecunda quies produxit amoris / affectusque nouos blandi genuere sopores.*

10 Alc. Avit. carm. 2,10: *Iam si praedulces delectat carpere somnos.*

11 Mar. Victor. aleth. 1,255–163: *Atque ipsum fortasse nemo silvaeque coruscae / argumenta operum sunt et plantaria rerum, / inque hominum cultum nudo quod nomine venit, / certum ibi corpus habet proprioque in stipite floret / gloria, simplicitas, studium, vigilantia, somnus, / cura, salus, terror, facundia, gratia, motus / affectusque animae stimuli, custodia, virtus, / et totum quod mundus habet, quia nascitur illic, / hic viget ac mentes agitat sensusque ministrat.*

12 So etwa Trunkenheit und Schlaf des Noah, nach Gen 9,21–24: Mar. Victor. aleth. 3,73.85; Cypr. Gall. gen. 349; nächtlicher Überfall des Abraham zur Befreiung Lots, nach Gen 14,15: Mar. Victor. aleth. 3,444; Isaaks Traumerscheinung des Herrn, nach Gen 26,24: Cypr. Gall. gen. 858; Jakobs Schlaf und Traum in Haran, nach Gen 28,11.16: Cypr. Gall. gen. 912.928; Josefs Traum, nach Gen 37,5: Cypr. Gall. gen. 1129; Unreinheit bei männlichem nächtlichem Ausfluss, Lev 15,2: Cypr. Gall. lev. 69; Josua lässt das Volk früh, gerade aus dem Schlaf erwacht, antreten, nach Jos 7,16: Cypr. Gall. ios. 204; Jael tötet den schlafenden Sisera, nach Ri 4,21: Alc. Avit. carm. 6,359. – Hinzugefügt, aber nur als Detail der sprachlichen Ausgestaltung, ist der Schlaf im Vergleich mit dem Löwen, der sich ausruht, nach Num 24,9: Cypr. Gall. num. 709, und im Bild für die Leichtigkeit, mit der Samson die Stricke durchreißt, nach Ri 16,12: Cypr. Gall. iud. 669.

13 Sedul. carm. pasch. 3,136–137: *Hic sopor est, Salvator ait, nec funus adesse / credite, nec somno positam lugete puellam.*

14 Iuvenc. 4,321–325.

15 Alc. Avit. carm. 6,449–450.

16 Iuvenc. 4,485–510.

17 Iuvenc. 2,33–35, dazu unten in Abschnitt 3. Sedul. carm. pasch. 3,56–58: *Ipse autem placidum carpebat pectore somnum / maiestate vigil, quia non dormitat in aevum, / qui regit Israhel neque prorsus dormiet umquam.*

18 Arator act. 1,316: *A somno documenta petis; livore caduco.*

Gefängnis befreit wird (Apg 12,6–7)¹⁹, und schließlich der junge Eutychus, der während einer Pauluspredigt einschläft und aus dem Fenster fällt (Apg 20,9).²⁰

Zu diesen Darstellungen im paraphrastischen Kontext, in die ein großer Teil der Rekurse auf das Schlaf-Motiv in der christlichen lateinischen Dichtung einzuordnen ist, kommen noch zwei andere Bereiche: Insbesondere in der christlichen Hymnendichtung wird eine Spiritualität des Schlafes und Erwachens entfaltet. In diesem Zusammenhang, aber auch auf der Basis biblischer Texte entwickelt sich schließlich eine Reihe von Metaphern, die vom Schlaf ihren Ausgang nehmen.

Dieses hier in aller Kürze skizzierte Tableau werde ich im Folgenden etwas näher betrachten. In einem ersten Abschnitt geht es um die Äußerungen zur Spiritualität des Schlafens. Ein zweiter Teil soll die metaphorischen Verwendungen des Schlafes kurz beleuchten. Der dritte Abschnitt versucht, einige narrative Implikationen des Schlafes zu beleuchten – dabei möchte ich mich auf ein markantes Motiv konzentrieren, den Schlaf auf dem Schiff.

1 Schlaf – spirituell

Die Spiritualität des Schlafens wird innerhalb der christlichen lateinischen Dichtung erstmals in den Tageszeitenhymnen²¹ des Ambrosius poetisch reflektiert. Interessant ist zunächst der Hymnus zur Vesper, also zum Abendgebet, *Deus creator omnium* (hymn. 4(5),1–12.21–24):²²

*Deus creator omnium,
polique rector, vestiens
diem decoro lumine,
noctem soporis gratia,
artus solutos ut quies
reddat laboris usui,
mentesque fessas allevet
luctusque solvat anxios,
grates peracto iam die
et noctis exortu preces,
voti reos ut adiuves,*

¹⁹ Siehe unten Anm. 43.

²⁰ Arator act. 2,761–767. Ein Beispiel aus den neutestamentlichen Briefen (hier Eph 5,14) wäre die Aufforderung zum Aufwachen aus dem Schlaf 2,822: „*Qui dormis, iam surge citus!*“ *rursusque perurget*.

²¹ Vgl. Franz 1994, 27–31. Zur Einteilung der Nacht in der römischen Kultur und in der frühchristlichen Gebetspraxis Wolkenhauer 2016, 175–178.

²² Vgl. Fauth 1984/1985; Franz 1994, 37–122; Fontaine 2008, 236–271.

hymnum canentes solvimus.

[...]

*Dormire mentem ne sinas,
dormire culpa nouerit,
castis fides refrigerans
somni vaporem temperet.*

[„Gott, Schöpfer des Alls
und des Himmelsgewölbes Lenker, bekleidend
den Tag mit schmückendem Licht,
die Nacht mit des Schlafes Gnade,
dass Ruhe die Glieder, gelöst,
wiedergebe der Anforderung der Arbeit
und die bedrückten Gemüter aufrichte
und die engende Trauer löse,
Dank sagen wir nach schon vollbrachtem Tag
und tragen beim Aufzug der Nacht Bitten vor,
dass du den einen Lobpreis Schuldenden beistehst,
die einen Hymnus singen.

[...]

Dass der Geist schläft, lass nicht zu,
schlafen soll die Schuld können;
der die Keuschen erfrischende Glaube
des Schlafes Dampf mäßige.“²³

In den ersten beiden Strophen des Hymnus erscheint der Schlaf als Gnadengeschenk – so wie das Licht den Tag schmückt, so der Schlaf die Nacht (4(5),4). Der Schlaf bietet zum einen physische Erholung und ertüchtigt wieder zur Arbeit (4(5),5–6), er tröstet zum anderen aber auch die seelisch Angeschlagenen, nämlich die Niedergeschlagenen (4(5),7) und die Trauernden (4(5),8).²⁴ Dass es zur sinnhaften Schöpfungsordnung gehört, dass sich der Tag mit der Ruhe gewährenden Nacht abwechselt, ist eine sowohl in der stoischen als auch in der christlichen Theologie öfter getroffene Feststellung,²⁵ die Ambrosius an dieser Stelle weiter entfaltet. Mit einem gewissen Abstand kommen dann in der sechsten Strophe die gefährlichen Aspekte des Schlafs zur Sprache: Die Seele (*mens*) soll nicht schlafen, gemäß der neutestamentlichen Anforderung des Wachens,²⁶ wohl aber schlafen soll die Schuld²⁷ (4(5),21–22). Und, so der nächste Gedanke, der Glaube soll den hitzigen

²³ Übersetzung Franz 1994.

²⁴ Zum Verständnis der beiden Gruppen seelisch Angeschlagener vgl. Fontaine 2008, 245–246.

²⁵ Vgl. etwa Cic. nat. deor. 2,132; Min. Fel. 17,6; Lact. inst. 2,5,21; Franz 1994, 62–63, aber auch Ps. Hil. gen. 32,58, vgl. Kreuz 2006, 197–198, 222.

²⁶ Etwa Lk 12,35–37; 1 Thess 5,6–7, vgl. Franz 1994, 90–94.

²⁷ Zur Besonderheit des Motivs Fontaine 2008, 254.

Dampf schwül-erotischer Träume – ein eher paganes als biblisches Motiv²⁸ – abkühlen (4(5),23–24). Darin liegt also eine hier konkretisierte Gefahr des Schlafes.

Diese negative Sicht des Schlafes findet sich dann auch im Hymnus zum Hahnenschrei *Aeterne rerum conditor* wieder (hymn. 1(2),1–4.21–30).²⁹

*Aeterne rerum conditor,
noctem diemque qui regis,
et temporum das tempora,
ut alleves fastidium;
[...]
Gallo canente spes redit,
aegris salus refunditur,
mucro latronis conditur,
lapsis fides revertitur.
Iesu, labantes respice,
et nos videndo corrige;
si respicis lapsus cadunt,
fletuque culpa solvitur.
Tu lux refulge sensibus,
mentisque somnum discute;
te nostra vox primum sonet,
et vota solvamus tibi.*

[„Ewiger Schöpfer der Welt,
der du Tag und Nacht lenkst
und die Zeiten der Zeiten gibst,
um einen Überdruß zu beheben,
[...]
Beim Hahnenschrei kommt die Hoffnung wieder,
den Kranken wird die Heilung zurückgeschenkt,
der Dolch des Räubers wird weggesteckt,
zu den Gefallenen kehrt der Glaube zurück.
Jesus, schau auf die Wankenden
und in deinem Blick richte uns auf.
Wenn du schaust, fällt alles Wanken,
und durch das Weinen wird die Schuld gelöst.
Du Licht, leuchte den Sinnen wieder auf,
und zerstreue den Schlaf des Geistes,
dich lasse unsere Stimme als erstes erklingen
und unser Gelübde wollen wir dir einlösen.“]

²⁸ Vgl. Lucr. 4,1030–1036; Fontaine 2008, 255; Franz 1994, 94–96.

²⁹ Vgl. Franz 1994, 147–276; Fontaine 2008, 148–175.

Der Schlaf erscheint hier zweimal angedeutet, assoziiert mit den Gefahren, Ängstigungen und Bedrohungen der Nacht, die mit dem Hahnenschrei verschwinden – *Gallo canente spes redit* (1(2),21 „beim Hahnenschrei kommt die Hoffnung wieder“). Der Hahnenschrei soll die noch Schlaftrunkenen nachdrücklich wecken (1(2),19) und Christus den Schlaf der Seele (1(2),30), vor dem schon im Vesper-Hymnus gewarnt war (4(5),21), zerstreuen.

Prudentius kommt auf den Schlaf in seinem Tageszeitenhymnus für den Abend (*Cathemerinon* 6) zu sprechen. Nach einem Anruf an die Trinität heißt es dort (9–24):

*Fluxit labor diei,
redit et quietis hora,
blandus sopor vicissim
fessos relaxat artus.
Mens aestuans procellis
curisque sauciata
totis bibit medullis
obliviale poculum.
Serpit per omne corpus
Lethea vis nec ullum
miseris doloris aegri
patitur manere sensum.
Lex haec data est caducis
deo iubente membris,
ut temperet laborem
medicabilis voluptas.*

[„Vorbei ist Tagesmühe,
zurück ist Zeit der Ruhe,
der süße Schlaf aufs Neue
erquickt die müden Glieder.
Die sturmgepeitschte Seele,
von Sorgen schwer verwundet,
trinkt bis in seine Tiefen
den Becher des Vergessens.
Es kriecht durch alle Glieder
der Lethe Macht und lässt nicht
Gefühl von Schmerz und Trauer
bei Leidenden lang dauern.
Auf Gottes Weisung ward zum
Gesetz der müden Glieder,
dass heilsames Vergnügen
Beschwerlichkeiten mildre.“]³⁰

Wie schon im Vesper-Hymnus des Ambrosius wird wieder zunächst die physische Erholung gelobt (6,9–12), dann die seelische. Dabei stellt Prudentius nun aber das Vergessen in den Mittelpunkt (6,13–20), das der Seele Ruhe verschaffe. Der Schlaf erscheint dann insgesamt als göttliche Gabe (6,21–22) und sogar als „heilsames Vergnügen“ (6,24 *medicabilis voluptas*). Im folgenden Abschnitt schildert Prudentius die Träume, die, während der Körper die Ruhe genießt, den Geist bewegen und ängstigen (6,25–56), die jedoch auch, wie Prudentius an biblischen Beispielen verdeutlicht, von Gott gesandt sein und Trost spenden können (6,57–112). Solche Visionen würden aber nur den Gerechten zuteil, der einfache Christ könne nur erwarten, sich im Schlaf zu erholen und keine bösen Träume zu haben (6,113–124). Am Ende steht die Aufforderung an den getauften Christen, sich recht vorbereitet zum Schlaf niederzulegen, insbesondere mit dem Kreuzzeichen, das ein keusches Nachtlager zu erreichen hilft (6,129–132):

*Fac, cum vocante somno
castum petis cubile,
frontem locumque cordis
crucis figura signet.*

[„Schau, dass, wenn Schlaf sich meldet
und du nach keuschem Lager strebst,
die Stirn und, wo das Herz schlägt,
das Kreuzeszeichen segnet!“³¹]

So ließen sich die Versuchungen des Teufels und die bösen Träume mit Christi Hilfe vermeiden (6,133–148), und man erlange einen erholsamen Schlaf (6,149–152):

*Corpus licet fatiscens
iaceat recline paulum,
Christum tamen sub ipso
meditabimur sopore.*

[„Obwohl der müde Körper
ein wenig ruht im Liegen,
so werden wir im Schlaf doch
an Christus allzeit denken.“³²]

In diesem Schlussgedanken greift Prudentius noch einmal auf, was er zu Beginn des Abschnitts über die Träume gesagt hatte, nämlich: Der Körper ruht, der Geist schweift

31 Übersetzung Fels 2011, mit Änderungen.

32 Übersetzung Fels 2011.

umher (6,25–32).³³ Recht vorbereitet aber kann der Christ körperlich ruhen und sich in seinem Geist auf Christus ausrichten. – Wiederum deutet sich, wie bei Ambrosius, die Gefahr des Schlafes an, auch hier geht es um das Ideal eines keuschen Lagers (6,130), doch sind nicht so vergleichsweise eindeutig wie beim Bischof von Mailand die schwül-erotischen Träume (hymn. 4(5),23–23) angesprochen, es geht vielmehr um den Einfluss des Teufels, der im Traum und damit im Schlaf droht.

Ans Ende des nächtlichen Schlafes gehört wiederum der Tageszeitenhymnus zum Hahnenschrei (*Cathemerinon* 1). Zunächst ruft der Hahn die Menschen aus dem Schlaf und kündigt ihnen den kommenden Tag an (1,1–24). Darauf folgt eine Warnung vor dem Schlaf (1,25–36):

*Hic somnus ad tempus datus
est forma mortis perpetis;
peccata, ceu nox horrida,
cogunt iacere ac stertere.
Sed vox ab alto culmine
Christi docentis praemonet
adesse iam lucem prope,
ne mens sopori serviat,
ne somnus usque ad terminos
vitae socordis opprimat
pectus sepultum crimine
et lucis oblitum suae.*

[„Der Schlaf, gegeben uns auf Zeit,
bedeutet dauerhaften Tod:
Die Sünde, furchtbar wie die Nacht,
erzwingt das Liegen und Geschnarch.
Doch Christi Stimme, die vom First
ganz oben unterweist, ermahnt,
dass sich das Licht bereits genaht,
damit die Seel nicht dient dem Schlaf,
damit der Schlaf nicht bis zum Schluss
von einem laschen Leben drückt
das Herz, in Sündenschuld verstrickt,
das seines Lichtes ganz vergaß.“]³⁴

³³ Dasselbe Motiv des Gegensatzes von wachem Geist und schlafendem Körper auch Arator act. 1,1025–1027 (Petrus wird von einem Engel aus dem Schlaf geweckt und aus dem Gefängnis befreit, Apg 12,6–7): *Corpore somnus erat; sed cum vigilaret in illo / quae nescit dormire fides, hoc Cantica [5,2] clamant: / „Dormio corde vigil.“*

³⁴ Übersetzung Fels 2011.

Der Schlaf ist hierbei mit dem Tod und der Sünde assoziiert (vgl. van Assendelft 1976, 68–69): Ausgangspunkt ist die auch in der paganen Antike häufig formulierte Einsicht,³⁵ dass der Schlaf ein Abbild des Todes sei und sich nur durch die Länge von diesem unterscheide (1,25–26). Die Sünde drängt den Menschen dazu, die Nacht zu verlängern und schnarchend liegen zu bleiben (1,27–28). Doch Christus, der gewissermaßen im Hahn seine Botschaft kündigt, hält den Menschen davon ab, sein Leben in sinnloser und sündhafter schläfriger Untätigkeit zu verschenken (1,29–36). Der Schlaf steht hier für die *vita socors* (1,34), das lasche untätige Leben.³⁶ Prudentius führt hier also genauer aus, was sich bei Ambrosius nur andeutete, wenn der Hahn die noch Daliegenden und Schläfrigen (hymn. 1(2),18–19) weckt. Mit dem Morgenlicht, so der nächste Gedanke bei Prudentius, fliehen auch die Dämonen (1,37–44). Denn das Erwachen aus dem Schlaf sei ein Zeichen des wachsamten Wartens auf die endzeitliche Wiederkunft Christi (1,45–48) – beim Hahnenschrei bereue Petrus seine Verleugnung (1,49–64), beim Hahnenschrei sei Christus auferstanden (1,65–72), dies mahne zur Wachheit und zum Gebet (1,73–84).³⁷ Am Ende steht ein Appell zum Erwachen aus dem Schlaf (1,85–100):

*Sat convolutis artubus
sensum profunda oblivio
pressit gravavit obruit
vanis vagantem somniis.
Sunt nempe falsa et frivola
quae mundiali gloria
ceu dormientes egimus;
vigilemus, hic est veritas.
Aurum voluptas gaudium
opes honores prospera
quaecumque nos inflant mala,
fit mane, nil sunt omnia.
Tu, Christe, somnum dissice,
tu rumpe noctis vincula,
tu solve peccatum vetus
novumque lumeningere.*

³⁵ Vgl. etwa Cic. Cato 80: *videtis nihil esse morti tam simile quam somnum*. Tusc. 1,92: *habes somnum imaginem mortis eam que cotidie induis*, 1,97; Ov. am. 2,9,41: *quid est somnus, gelidae nisi mortis imago?* Sen. dial. 9,17,6; epist. 66,43; Tac. ann. 16,19,2.

³⁶ Ähnlich im Fastenhymnus cath. 7,11–12 *Hinc* [vom Fasten]: *subiugatur lux et turpis gula, / vini atque somni degener socordia*.

³⁷ Interessant ist hier die Umkehrung des Motivs der schlafenden Sünde: Im Vesper-Hymnus Ambr. hymn. 4(5),21–22 ist davon die Rede, dass die Seele im Schlaf wach bleiben und die Sünde schlafen kann. Im Morgenhymnus Prud. cath. 1,74 hingegen schläft die Sünde beim Erwachen ein.

[„Die Glieder eingerollt, hat lang
 genug Vergessen unsern Sinn
 gedrückt, beschwert und eingehüllt,
 in leeren Träumen schweifend noch.
 Doch gibt's viel Falsches, Nichtiges,
 was wir zum Ruhme in der Welt
 vollbrachten wie in einem Schlaf:
 Drum wacht! Die Wahrheit ist doch hier.
 Vergnügungen und Freude, Gold
 und Schätze, Ehren, Glück, Erfolg,
 was sonst an Übeln uns bewegt,
 ist alles nichts, sobald es tagt.
 Du, Christus, du verscheuch den Schlaf,
 du, reiß die Fesseln durch der Nacht,
 du, lass die alte Sünde ruhn,
 und bringe uns das neue Licht!“]³⁸

Zunächst blickt Prudentius nochmals zurück auf den Schlaf – auf das gekrümmte Liegen (1,85–86) und das Vergessen (1,87–88), das im Vesper-Hymnus zu den Vorzügen des Schlafes gehört (6,13–20). Nochmals folgt ein neuer Aspekt (1,89–96): Der Schlaf, der vertrieben werden soll, steht nun für das weltliche Ruhmesstreben – weltliche Güter erstrebe man im Schlaf, sie seien ein bloßer Traum (vgl. van Assendelft 1976, 87), nach dem Erwachen seien sie nichts wert. Damit erscheint der Schlaf als Zustand des geistlich noch nicht wachen, noch nicht zur Glaubenserkenntnis gelangten Menschen. Diesen Schlaf, so lautet die abschließende Bitte, möge Christus nun vertreiben (1,97–100).

Nimmt man Ambrosius und Prudentius in ihren Überlegungen zusammen, so ergibt sich folgendes Bild von einer entfalteten Spiritualität des Schlafens:³⁹ Zum einen kommt der Schlaf als somatische Realität in den Blick, und zwar in einer ambivalenten Sichtweise: So ist Schlaf einerseits eine sinnvolle Ruhe für den Körper, der sich regeneriert, und eine Erholung für den Geist, insbesondere für den belasteten. Diesem bringt gerade das im Schlaf gewährte Vergessen Linderung. Andererseits

³⁸ Übersetzung Fels 2011.

³⁹ Nur am Rande und zum Vergleich sei auf die überaus alltagsparänetische Annäherung an das Thema Schlaf im Lehrgedicht *Commonitorium* des Orientius (nach 406/407) verwiesen, die gewissermaßen ein Gegenmodell zur hier skizzierten spirituellen Betrachtung des Schlafes darstellt: Im Zusammenhang mit der Kritik an Reichtum wird ausgeführt, dass man auch in einem einfachen Schlafzimmer ruhen könne (1,545), die Kritik an der Trunkenheit beinhaltet, dass diese Schläfrigkeit mit sich bringe (2,65), in der Kritik am Streben nach Einfluss und Karriere ist davon die Rede, dass diese den Schlaf koste (2,103), schließlich heißt es, der Tod komme bei allen Tätigkeiten näher, auch im Schlaf (2,199).

geht vom Schlaf, in dem der Körper ruht, der Geist aber umherschweift, eine spirituelle Gefährdung aus: *Im* Schlaf können erotisch-schwüle Träume die Keuschheit gefährden,⁴⁰ und der Mensch ist zugänglich für die Versuchungen des Teufels. Ihnen kann der Christ aber begegnen, indem er sich auf Christus ausrichtet. *Nach* dem Schlaf gilt es, diesen rasch abzuschütteln und der Versuchung zu widerstehen, diesen genüsslich auszudehnen und nicht wach zu werden. Dabei stehen die positiven Aspekte in den Abend-, die negativen in den Morgenhymnen im Mittelpunkt. Das *Cathemerinon* des Prudentius folgt nun eigentlich der Abfolge des Tageslaufs, das heißt zunächst kommen im Hymnus zum Hahnenschrei die negativen Aspekte zur Sprache, dann, im Abendhymnus, die dem Menschen zuträglichen.

Zum anderen weist der Schlaf, vor allem in den Morgenhymnen, auch allegorische Züge auf: Wie im Aufwachen die Auferstehung anklingt, so wird der Schlaf mit Nacht und Gefährdung assoziiert, der weckende Hahn mit Christus, der den lichten Tag ankündigt, ja heraufführt. Dahinter steht letztlich die Metaphorik vom Schlaf als zeitlich begrenztem Tod. Umgekehrt ist der Schlaf aber auch allegorisches Gegenbild zu einem spirituellen Wachsein. Dieses Wachsein ist die Haltung, die im Hinblick auf das kommende Ende vom Christen verlangt wird. So kommt es zu der vermeintlich paradoxen Aussage, dass man im Zustand des Schlafes irdischen Ruhm erstreben kann.⁴¹

2 Schlaf – metaphorisch

Die soeben für die Hymnen beobachtete metaphorische Übertragung vom Schlaf auf den Tod findet sich auch in umgekehrter Form: So deutet der erste christliche Dichter Commodian (nach 262) in seinem *Carmen apologeticum* ein Psalmenwort, in dem der Beter von seinem Gott verdankten Erwachen aus dem Schlaf spricht, typologisch als Hinweis auf Tod und Auferstehung Christi (apol. 445–446):

*Ego dormivi, ait, et somnum cepi securus,
auxilio Domini surrexi, nihil mali passus.*

[„Ich schlief, sprach er, und schöpfte sicher Schlaf, durch die Hilfe des Herrn stand ich auf, nichts Schlechtes habe ich erlitten.“]

⁴⁰ Zur konkreteren Ausführung dieses Motivs im Hinblick auf die nächtliche Pollution in der späteren Hymnendichtung Weckwerth 2016.

⁴¹ Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt Michael Waltenberger in diesem Band für Caesarius von Heisterbach.

Commodian verwendet hier eine Zusammenstellung aus Psalmenworten (Ps 30,4, 3,6, 16,10), die sich bereits in einer Testimoniensammlung des Cyprian findet und die auch dort schon als Ankündigung von Tod und Auferstehung Christi gedeutet wird.⁴² Im Fall von Ps 3,6 („Ich schlief, sprach er, und schöpfte sicher Schlaf, / mit der Hilfe des Herrn stand ich wieder auf, nichts Böses habe ich erlitten.“) werden sowohl bei Commodian wie auch schon bei Cyprian Aussagen über den Schlaf auf den Tod übertragen. Diese Tendenz spiegelt sich auch in der Übersetzung: Der biblische Text spricht von „ich erwachte“ (LXX ἐξηγέρθην, MT יָצִי־מִשְׁכָּבִי), Cyprian aber bietet *exurrexi*, oder, in varia lectio wie Commodian, *surrexi* „ich (er)stand auf“. Diese Übertragung des Schlafens auf den Tod Christi führt später Alcimus Avitus noch weiter, wenn er typologisch im bereits erwähnten Schlaf des Adam bei der Entnahme der Rippe (Gen 2,21), der ja Leben hervorbringt, einen Hinweis auf den Tod Christi sieht.⁴³

Die metaphorische Beziehung zwischen Schlaf und Tod lässt sich noch weiter variieren: So kann Prudentius in seinem Hymnus zum Totengeleit den Tod des Christen tröstend als nur vorübergehenden Schlaf bis zur Auferstehung deuten (cath. 10,53–60):

*Quidnam sibi saxa cavata,
quid pulchra volunt monumenta,
nisi quod res creditur illis
non mortua sed data somno?
Hoc provida chisticolarum
pietas studet utpote credens
fore protinus omnia viva
quae nunc gelidus sopor urget.*

[„Was denn will diese Höhle im Fels,
was denn will diese herrliche Gruft,
außer dass man wohl glaubt, jene sind
nicht gar tot, sondern schlafend gedacht?
Darum sorgt sich der Christ pietätvoll

⁴² Cypr. testim. 2,24: *Quod a morte non vinceretur nec apud inferos remansurus esset: In psalmo XIII: non derelinques animam meam ad inferos neque dabis sanctum tuum videre interitum. Item in psalmo XXVIII: domine, inposuisti ab inferis animam meam. Item in psalmo II: ego dormivi et somnum cepi et exurrexi, quoniam dominus auxiliatus est mihi.*

⁴³ Alc. Avit. carm. 1,160–169 (v. a. 160: *istius indicium somni mors illa secuta est*). Eine weitere Verbindung zwischen dem alttestamentlichen Adam und Christus als dem neuen Adam sieht der Dichter darin, dass der Gekreuzigte den Todesstoß durch die Rippen erfährt; Blut und Wasser, die daraus fließen (Joh 19,34), deutet Alcimus Avitus auf die Kirche hin, die sich so mit dem schlafenden, also den Tod durchmessenden, Christus vereine: *inde quiescenti, gemina dum nocte iaceret, / de lateris membro surgens ecclesia nupsit* (Alc. Avit. carm. 1,168–169).

mit Bedacht, denn er glaubt, dass im Nu
alles wieder am Leben sein wird,
was nun eisiger Tiefenschlaf lähmt.“⁴⁴

Doch neben der Verbindung von Schlaf und Tod finden sich auch andere Metaphern: So kann der unter dem Namen des Hilarius firmierende Dichter *In Genesin ad Leonem papam* die Schöpfung Gottes, die das Dunkel des Chaos erhellt, als Morgen deuten, der auch den Schlaf vertreibt – damit steht der Schlaf für die Nacht und ihre Dunkelheit.⁴⁵ Bei Sedulius wiederum findet sich der „Schlaf der Augen“ als Metapher für die Blindheit des von Jesus geheilten Bettlers (Mt 20,30).⁴⁶ Und Alcimius Avitus schließlich zieht den Schlaf als Metapher für die Untätigkeit heran.⁴⁷

3 Schlaf (auf dem Schiff) – narrativ

Bislang war der Schlaf als Gegenstand der Reflexion bezüglich seiner spirituellen Implikationen und als Element einer Metaphorik in den Blick gekommen. Hinzu kommt nun noch seine Funktion, einen Akteur aus erzähltechnischen Gründen aus der Handlung zu nehmen. Speziell soll es hier um zwei Texte gehen, in denen der Protagonist auf einem Schiff schläft. Ein solches Motiv lässt sich, wie eingangs bereits erwähnt, seit der *Odyssee* finden: Zwar klingt an anderen Stellen an, dass ein Seefahrer nicht einschlafen sollte,⁴⁸ doch zweifach angekündigt (Hom. Od. 7,318–320 und 8,444–845) und ausführlich erzählt wird, wie Odysseus süß auf einem eigens bereiteten Lager schläft, während ihn die Phaiaken in die Heimat bringen (Hom. Od. 13,73–92; vgl. De Jong 2001, 316). – Die christlichen lateinischen Dichter greifen für ihre Episoden zum Schlaf auf dem Schiff zunächst andere, biblische Vorlagen auf. Dass und wie sie sich dabei aber auch in die pagan-epische Erzähltradition stellen, sei an zwei Beispielen gezeigt.

Um 329 verfasst Juvenecus das älteste lateinische Bibelexpos, die *Evangeliorum libri quattuor*. In vier Büchern gibt er das Leben Jesu nach den Evangelien wieder, wobei er in erster Linie Matthäus folgt.⁴⁹ Für unseren Zusammenhang interessant ist zunächst die Perikope von der Stillung des Sturms (dazu Ratkowitsch 1986, 41–49):

⁴⁴ Übersetzung Fels 2011.

⁴⁵ Ps. Hil. gen. 32: *Mox dominus rerum somnos discussit inertes*. Vgl. Kreuz 2006, 197–198.

⁴⁶ Sedul. carm. pasch. 4,36–37: *Mox lumina tangens / evigilare iubet, quae somnus presserat ingens*.

⁴⁷ Alc. Avit. carm. 6,289: *Adiuvet aut somno virtutem iungat inert?*

⁴⁸ So wird erzählt, dass Odysseus schläft, als die Gefährten den Sack des Aiolos mit den Winden öffnen und man so von Ithaka wieder abgetrieben wird (Hom. Od. 10,31–55), und wie er auf dem Floß, das ihn weg von der Insel der Kalypso bringt, eben nicht einschlafen darf (5,271).

⁴⁹ Zur Einordnung Green 2006, 1–36.

Jesus schläft im Boot, da kommt ein Sturm auf, und die Jünger wecken ihn voller Furcht. Der Text lautet (Iuven. 2,33–35):

*Interea in puppi somnum carpebat Iesus.
illum discipuli pariter nautaeque paventes
evigilare rogant pontique pericula monstrant.*

[„Inzwischen schöpfte Jesus im Heck Schlaf. Die Jünger und die Seeleute gleichermaßen in ihrer Furcht bitten ihn zu erwachen und zeigen ihm die Gefahren des Meeres.“]

Die entsprechende Vorlage im Matthäusevangelium (8,24–25) lautet in der *Vetus Latina* folgendermaßen:⁵⁰

Et ecce motus magnus factus est in mare, ita ut navicula operiretur fluctibus, ipse vero dormiebat. Et accesserunt discipuli eius et suscitaverunt eum dicentes: Domine, libera nos, perimus.

[„Und siehe, ein großes Beben entstand auf dem Meer, sodass das Boot von den Fluten bedeckt wurde, er selbst aber schlief. Und seine Jünger traten heran und weckten ihn mit den Worten: Herr, befreie uns, wir gehen zugrunde.“]

Obwohl Juvenicus grundsätzlich dem Matthäusevangelium folgt (Green 2006, 28), könnte man für die Darstellung des schlafenden Jesus auch an Markus denken, wo es heißt (4,38):

*Et erat ipse in puppe, supra pulvinum [varia lectio: cervical] dormiens, et excitantes eum dixerunt [...].*⁵¹

Er aber lag im Heck auf einem Kissen und schlief. Sie weckten ihn und riefen [...].

Juvenicus stimmt also im Wort *puppis*, das eigentlich das Heck, metonymisch aber auch das ganze Boot bezeichnen kann, mit dem Markusevangelium überein, während die beiden anderen Synoptiker nur von einem Schiff reden.⁵² Die ebenfalls nur bei Markus zu findende Angabe, dass Jesus auf einem Kissen (*pulvinum* oder *cervical*) schläft, übernimmt der Bibeldichter vielleicht indirekt: Die seit Vergil in der Dichtung geläufige Wendung *somnum carpere* („Schlaf pflücken“)⁵³ lässt daran denken, dass Jesus die

⁵⁰ Texte aus der *Vetus Latina* nach Jülicher.

⁵¹ In der Vorlage: καὶ αὐτὸς ἦν ἐν τῇ πρύμνῃ ἐπὶ τὸ προσκεφάλαιον καθεύδων. καὶ ἐγείρουσιν αὐτὸν καὶ λέγουσιν αὐτῷ [...].

⁵² Mt 8,24–25 und Lk 8,23–24 ist in der *Vetus Latina* von *navicula* die Rede, es gibt keine Angabe zur Position innerhalb des Bootes.

⁵³ Vgl. ThLL III 494,37–38 (die Belege Verg. Aen. 4,522.555; 7,414 sind fälschlich den *Georgica* zugeordnet), in der christlichen Dichtung etwa Paul. Nol. carm. 19,453–455; 28,75–76; Sedul. carm. pasch. 3,56; in Prosa Hier. epist. 14,4: *et tu frondosae arboris tectus umbraculo molles somnos, futura praeda, carpis?*

Gelegenheit für einen kurzen Erholungsschlaf nutzt. Das Schlafen Jesu hat hier also nicht die Konnotation eines Wegsinkens in die Erschöpfung oder einer Entmächtigung, vielmehr ist es als eine Art bewusstes, souverän genutztes Powernapping gezeichnet.⁵⁴

Die narrative Funktion des Schlafes ist schon in der Evangelienperikope klar: Jesus muss kurz aus der Handlung genommen werden, solange das Unwetter aufkommt und in den Jüngern die Angst aufsteigt, damit die Stillung des Sturmes dann desto wirkungsvoller inszeniert ist. Juvenius aber arbeitet die narrative Funktion des Schlafes noch weiter heraus, wie ein Vergleich mit den biblischen Vorlagen für die ganze Episode zeigt (2,27–38):

Sturm	30	<i>Postquam altum tenuit puppis, consurgere in iras pontus et immissis hinc inde tumescere ventis instat et ad caelum rabidos sustollere montes; et nunc mole ferit puppim nunc turbine proram, illisosque super laterum tabulata receptant iluctus disiectoque aperitur terra profundo.</i>	Mt 8,24 <i>Et ecce motus magnus factus est in mare, ita ut navicula operiretur fluctibus</i>	Mk 4,37 <i>Et facta est procella magna venti et fluctus mittebat in naviculam</i>
		<i>interea in puppi somnum carpebat Iesus.</i>	<i>ipse vero dormiebat</i>	38 <i>Et erat ipse in puppe, supra pulvinum dormiens,</i>
Wecken	35	<i>Illum discipuli pariter nautaeque paventes evigilare rogant pontique pericula monstrant.</i>	25 <i>Et accesserunt discipuli eius et suscitaverunt eum dicentes: Domine, libera nos, perimus.</i>	<i>et excitantes eum dixerunt: Non tibi est cura eo, quod perimus?</i>
	38	<i>Ille dehinc: „Quam nulla subest fiducia vobis! Infidos animos timor irruit!“ Inde procellis imperat et placidam sternit super aequora pacem.</i>	26 <i>Ait illis: Quid timidi estis, modicae fidei? Tunc surgens imperavit vento et mari, et facta est tranquillitas magna.</i>	39 <i>Et exsurgens imperavit vento et mari et ait: Obmutesce. Et cessavit ventus et facta est tranquillitas magna.</i>
Stillung				

⁵⁴ Belege bei Vergil verbinden den Schlaf in dieser Junktur mit positiven Attributen, so Verg. georg. 3, 435 *molles [...] carpere somnos*; Aen. 4,522 *placidum carpebant fessa soporem corpora*, vgl. ThLL 494,37–38 – Das „Aufwecken“ der biblischen Vorlage (*excitare*) wird zur Bitte, dass Jesus selbst aufwache (dafür nachklassisch-dichterisch öfter *evigilare*, ThLL V,2 1039,59–81). Man könnte sich fragen, ob dadurch eine souveräne Würde der Jesusgestalt akzentuiert wird.

Gemeinsam ist die Grobstruktur: Ein Sturm kommt auf, Jesus schläft, die Jünger wecken ihn, er stillt den Sturm und tadelt ihren Unglauben. Es ergibt sich aus dem Ablauf, dass Jesus vor dem Aufziehen des Sturmes eingeschlafen sein muss. Markus und Matthäus blenden einfach mit „und“ (*et/καί*) beziehungsweise „aber“ (*vero/δέ*) zu ihm über.⁵⁵ Juvencus hingegen verwendet mit „inzwischen“ (*interea* mit Imperfekt) einen für das epische Erzählen typischen Marker für den Fokuswechsel bei gleichzeitig ablaufenden Ereignissen.⁵⁶ Die Tatsache nun, dass Juvencus das Aufkommen des Sturmes in immerhin sechs Versen⁵⁷ viel ausführlicher schildert, als dies in den Evangelien der Fall ist, hebt noch deutlicher hervor, wie verwunderlich es ist, dass Jesus bei einem solchen Sturm schlafen kann, was wiederum in nur einem Vers dargestellt ist.

Weitere Aufschlüsse ergeben sich, wenn man die intertextuelle Gestaltung bei Juvencus beachtet. Die Schilderung eines Seesturms gehört zum Repertoire typischer Szenen in der antiken Epik, und dass Juvencus hier auf entsprechende Stellen rekurriert, hat die Forschung immer wieder betont.⁵⁸ Insbesondere der Sturm im ersten Buch von Vergils *Aeneis* klingt an (1,81–123) – jener Sturm, der Aeneas an die Küste von Karthago verschlägt:

Juvencus 2		Vergil, Aeneis 1 (Sturmschilderung)	
27	<i>Postquam altum tenuit puppis, consurgere in iras pontus et immissis hinc inde tumescere ventis instat et ad caelum rabidos sustollere montes; et nunc mole ferit puppim nunc turbine proram, illisosque super laterum tabulata receptant</i>	103 114f. 104f.	<i>fluctusque ad sidera tollit pontus / in puppim ferit tum prora avertit et undis / latus</i>
30	<i>fluctus disiectoque aperitur terra profundo.</i>	107	<i>terram inter fluctus aperit</i>

Wenn nun diese Übereinstimmungen das Bild des Seesturms aus dem ersten Aeneisbuch evozieren, dann ist auch der Held Aeneas nicht fern. Er richtet in dieser Szene ein verzweifertes Gebet an die Götter (1,94–101): Glückliche zu preisen seien die, denen es vergönnt war, heldenhaft im Kampf um Troja zu fallen. Damit nimmt Aeneas hier genau die Haltung ein, die die Jünger bei Matthäus (und Markus) in

⁵⁵ Lukas löst die Sache anders. Er lässt Jesus zuerst einschlafen und dann den Sturm aufkommen: *Navigantibus autem illis obdormiit, et descendit procella et descendit procella venti et implebatur a fluctibus navicula et periclitabantur.* (Lk 8,23)

⁵⁶ Vgl. Reinmuth 1933. Ratkowitsch 1986, 46, sieht konkret eine Anlehnung an das *interea* Verg. Aen. 1,124.

⁵⁷ Zur Frage der Zusatzverse 28a und 29a Ratkowitsch 1986, 43–44.

⁵⁸ Vgl. etwa Green 2006, 61–62 als Beispiel für eine Kontrastimitation.

ihrem *perimus* („wir gehen zugrunde“) formulieren. Schon darin läge eine bemerkenswerte Kontrastimitation durch den Bibeldichter. Aber Juvenecus lädt uns ein, das Spiel noch etwas weiter zu treiben. Denn sein Ausdruck für das Schlafen Jesu im Boot entspricht auffallender Weise einer Stelle im vierten Aeneisbuch: Während Dido weiß, dass Aeneas sie verlassen wird, und sie unter Klagen ihren Selbstmord vorbereitet, schläft Aeneas bereits auf dem Schiff:

	Juvenecus 2	Vergil, Aeneis 4 (Aeneas verlässt Dido)
33	<i>Interea in puppi somnum carpebat Iesus.</i>	
	„Inzwischen schöpfte Jesus im Heck Schlaf.“	
555		<i>Aeneas celsa in puppi iam certus eundi carpebat somnos rebus iam rite paratis.</i>
		„Aeneas schöpfte, schon entschlossen zu gehen, auf dem hochragenden Schiff Schlaf, nachdem die Dinge schon angemessen bereitet waren.“

So wie bei Juvenecus Jesus schläft, während der Sturm tost und seine Jünger in Todesangst sind, so schläft Aeneas, während Dido ihre Verzweiflung in die Nacht schreit (im Vers vorher, 4,453 *tantos illa suo rumpebat pectore questus* – „So laute Klage ließ jene aus ihrer Brust hervorbrechen.“). Man kann also sagen, dass hier eine doppelte Kontrastimitation vorliegt, deren Fokus auf der Gegenüberstellung der Protagonisten liegt: Aeneas verzweifelt im Sturm und er schläft später auf dem Schiff, taub für Didos Not, Jesus schläft im Sturm, lässt sich aber von der Angst seiner Jünger ansprechen. Vor diesem intertextuellen Hintergrund wird dem vergilkundigen Publikum, wie schon Christine Ratkowitsch gezeigt hat,⁵⁹ noch deutlicher die Souveränität und Vollmacht des schlafenden und erwachenden Jesus vor Augen geführt, derer sich am Ende der Perikope auch die Jünger bewusstwerden (Juvenec. 2,39–42):

*Illi inter sese timidis miracula miscent
colloquiis, quae tanta sibi et permissa potestas,
quodve sit imperium, cui sic freta concita ventis
erectaeque minis summittant colla procellae.*

[„Jene sprechen angesichts dieser Wunder untereinander voller Scheu darüber, welch große Gewalt sich unterworfen hat, und was das für eine Macht ist, der das so vom Wind aufgewühlte Meer und die vom Sturm erhobenen Wellenberge sich auf ihr Drohen hin beugen.“]

⁵⁹ Ratkowitsch 1986, 46: „Somit ist Jesus von Juvenecus bewußt als Kontrastfigur zu Aeneas gestaltet“.

Somit führt Juvenecus zwei Stellen der *Aeneis* zusammen und gestaltet seinen im Sturm schlafenden Jesus in doppelter Weise als positives Gegenstück zum Protagonisten *Aeneas*. Der Schlaf auf dem Schiff ist dabei eine *aemulatio* zu epischen Motiven.⁶⁰

Das zweite Beispiel sei nun nicht der bibelparaphrastischen Dichtung entnommen, sondern den freieren narrativen Formen, die sich im vierten Jahrhundert entwickeln. Das umfangreiche 24. Gedicht⁶¹ seiner zwischen 388 und 408 entstandenen Sammlung beginnt Paulinus von Nola als Versepistel: Dem Empfänger Cytherius teilt er mit, dass der Bote Martinianus, der ihm, Paulinus, den Brief des Cytherius hätte überbringen sollen, diesen auf einer abenteuerlichen Reise verloren habe; daher seien die Nachrichten nur mündlich bei ihm angelangt (1–18). Dann folgt die abenteuerliche Geschichte, die dem Boten widerfahren sei: Martinianus habe für den Weg ein Schiff bestiegen, dies sei, als alle Passagiere schliefen, in einen Sturm geraten, und erst das eindringende Wasser habe Martinianus und die anderen geweckt (41–56). – Man mag hier schon an den biblischen Jona denken, auch er schläft, als das Schiff in einen Sturm gerät (Jona 1,4–6).⁶² Ein Teil der Passagiere und der Besatzung kann sich auf ein zweites Schiff retten (73–78), der Sturm beruhigt sich, doch kommen immer mehr der Geretteten zu Tod – nicht aber die rechtgläubigen Christen. Unter den anderen Schiffbrüchigen bricht ein Streit aus, der den arglos im Bug des Bootes schlafenden Martinianus weckt (163–166) – nun wird er ausdrücklich mit dem schlafenden Jona verglichen (167–174). Im anschließenden Getümmel geht auch noch dieses Boot unter, die Überlebenden retten sich in einen kleinen Kahn. Dieses dritte Seefahrzeug in der Geschichte wird, so stellt es Paulinus von Nola dar, für Martinianus das, was der Walfisch für Jona war (195–204). Martinianus kommt in diesem winzigen Boot zwar mitten in der Schiffsjauche zu liegen (245–250), und auf dem Meer ist es schon winterkalt (259–262) – Gott jedoch lässt ihn in heiliger Ruhe (252 *quiete* [...] *sacra*) einschlafen und so den Widrigkeiten entkommen (253), er ruht wie in einem weichen Bett (254), ohne Kälte und Nässe zu spüren, bis das kleine Boot endlich an Land kommt (255–258). Er wacht erst auf, als der Sand unter

⁶⁰ Hier kann nur am Rande angemerkt werden, dass auch in Sedul. carm. pasch. 3,46–69 (v. a. 56–58: *ipse autem placidum carpebat pectore somnum, / maiestate vigil, quia non dormitat in aevum, / qui regit Israel neque prorsus dormiet umquam.*) die Perikope von Jesu Schlaf auf dem Schiff wiedergegeben ist. Sedulius betont in seiner auch von Juvenecus beeinflussten Darstellung (die in der Junktur *placidum carpebat* [...] *somnum* freilich noch deutlicher auf Verg. Aen. 4,522 – *placidum carpebant fessa soporem* – verweist als dieser) vor allem wie Ambr. in Luc. 6,40–42 den Gegensatz zwischen Jesu körperlichem Schlaf und seiner inneren Wachheit, dazu Ratkowitsch 1986, 52–53.

⁶¹ Vgl. zum Gedicht insgesamt Walsh 1976; Wachel 1978, 185–206; Rougé 1986; Guttilla 1995; Smolak 2023.

⁶² Zur Deutung seines Schlafens in der antiken Exegese Dell’Osso 2017, 67–71; zur ikonographischen Bedeutung und Präsenz des schlafenden Jona Dresken-Weiland 2016, 204–215.

dem Kiel knirscht (267–268). Dann, als der Schlaf weicht, stellt er fest, dass er an seiner Brust noch ein Buch mit den Paulusbriefen trägt (269–290) – und Paulus habe ja auch selbst einen Schiffbruch überlebt (291–304, nach Apg 27,27–44).

Die Geschichte des Briefboten Martinianus bei Paulinus von Nola geht noch weiter, aber die für uns interessanten Episoden mit Motiven des Schlafens enden hier. Auf jedem der drei immer kleiner werdenden Schiffe schläft Martinianus einmal, jedes Mal folgt auf diesen Schlaf das Ende der Fahrt mit diesem Schiff, und jede dieser drei Schlafsituationen hat dabei eine andere Implikation: Zunächst gerät der Protagonist unbemerkt in Gefahr – erst das eindringende Wasser weckt Martinianus und die anderen. Dann steht die Arglosigkeit (168 *innocentia*) des Schlafenden im Zentrum – während alle anderen streiten, liegt Martinianus in tiefem Schlummer. Schließlich ist es der gottgesandte, gütige Schlaf, der den Protagonisten den Rest der Reise angenehm überstehen lässt. Während in der ersten Szene implizit, in der zweiten explizit Jona evoziert ist, mag man bei der dritten nicht nur an Paulus, sondern auch an Odysseus denken, der schlafend an sein Ziel gelangt. – Damit stellt sich hier Paulinus von Nola, wie es vorher für Juvenecus zu konstatieren war, in eine Tradition christlich-poetischen Erzählens und schafft aus biblischen Motiven und Gestalten sowie aus epischen Versatzstücken einen neuen Topos vom Schlaf des mit göttlicher Macht Begabten oder von dieser Beschützten auf dem vom Sturm bedrohten Schiff.

Dieser kurze Durchgang durch die Motive des Schlafens und Erwachens zeigt somit ein für die christliche lateinische Dichtung charakteristisches Ergebnis: Einerseits entwickelt sie einige Motive der paganen Literatur in Bezug auf den Schlaf weiter. Das gilt insbesondere für die Ambivalenz von untätiger Trägheit und Erfrischung, für die Metaphern, insbesondere die Nähe von Schlaf und Tod, und die narrative Funktionalisierung von Schlaf, die sich beispielsweise im Herausgenommen sein aus der Handlung konkretisiert. Dabei kommt es zur anknüpfenden *aemulatio*, etwa, wenn der Schlaf auf dem Schiff nicht, wie bei Aeneas, die Nichtwahrnehmung des Protagonisten, sondern, bei Christus, dessen Souveränität illustriert. Andere pagane Motive scheint die christliche lateinische Dichtung nicht in ihr Konzept integrieren zu wollen und daher nicht aufzugreifen, insbesondere, nachvollziehbarerweise, die Personifikation – besser gesagt: die Deifikation – des Schlafes oder das Motiv der Schlaflosigkeit. Andererseits zeigen sich auch bemerkenswert viele gegenüber der paganen Dichtungstradition neue Motive: Dazu gehören natürlich zum einen solche Narrative, die aus der Bibel übernommen sind, so etwa der Schlaf Abrahams, während ihm die Rippe entnommen wird, und die dann vielfältige Deutungen erfahren. Von besonderer Bedeutung ist das Motiv des Schlafes im Zusammenhang mit der Auferstehung Christi, für die das morgendliche Erwachen als Metapher eintreten kann. Insbesondere die Hymnen zum Tageslauf

entwickeln eine differenzierte Spiritualität des Schlafes, der zum einen gottgewollte, sinnhafte Ruhe und Erholung, zum anderen einen Einbruchsort für fehlgeleitete Gedanken und dann wieder, indem daraus erwacht, einen Vorgeschmack der Auferstehung bietet. Damit vertieft die christliche lateinische Dichtung die in der Antike grundsätzlich vorgeprägte Ambivalenz des Schlafes und rückt sie in den Fokus.

Literatur

- Fels, Wolfgang (Hg. 2011). *Prudentius. Das Gesamtwerk*. Eingeleitet, übersetzt und kommentiert. Stuttgart.
- Fontaine, Jacques (Hg. 2008). *Ambroise de Milan, hymnes*. Texte établi, traduit et annoté. Paris.
- Jülicher, Adolf (Hg. 1972 [1938]). *Itala. Das Neue Testament in altlateinischer Überlieferung*, I: *Matthäusevangelium*. Berlin / New York.
- Jülicher, Adolf (Hg. 1970 [1940]). *Itala. Das Neue Testament in altlateinischer Überlieferung*, II: *Marcus-Evangelium*. Berlin / New York.
- Jülicher, Adolf (Hg. 1976 [1954]). *Itala. Das Neue Testament in altlateinischer Überlieferung*, III: *Lucas-Evangelium*. Berlin / New York.
- Kreuz, Gottfried E. (Hg. 2006). *Pseudo-Hilarius Metrum in Genesin, Carmen de Evangelio*. Einleitung, Text und Kommentar. Wien.
- Neri, Camillo (Hg. 2021). *Saffo, Testimonianze e frammenti*. Introduzione, testo critico, traduzione e commento. Berlin / Boston.
- Dällenbach, Ulrich (2019). *Schlaf und Schlaflosigkeit im Alten Testament und seinen Nachbarkulturen*. Stuttgart.
- De Jong, Irene J. F. (2001). *A narratological commentary on the Odyssey*. Cambridge.
- Dell'Osso, Carlo (2017). „Der Schlaf der Propheten in den Bibelkommentaren der Kirchenväter“. In: *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* 112.1–2, 64–75.
- Dresken-Weiland, Jutta (2016). „Schlafende und Träumende in der frühchristlichen Kunst“. In: *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* 111.3–4, 204–223.
- Fauth, Wolfgang (1984/1985). „Der Morgenhymnus Aeterne rerum conditor des Ambrosius und Prudentius cath. 1 (Ad galli cantum). Eine synkritische Betrachtung mit dem Blick auf vergleichbare Passagen der frühchristlichen Hymnodie“. In: *Jahrbuch für Antike und Christentum* 27/28, 97–115.
- Franz, Ansgar (1994). *Tageslauf und Heilsgeschichte. Untersuchungen zum literarischen Text und liturgischen Kontext der Tageszeitenhymnen des Ambrosius von Mailand*. St. Ottilien.
- Green, Roger P. H. (2006). *Latin epics of the New Testament. Juvenius, Sedulius, Arator*. Oxford.
- Grinda, Klaus R. (2002). *Enzyklopädie der literarischen Vergleiche. Das Bildinventar von der römischen Antike bis zum Ende des Frühmittelalters*. Paderborn.
- Guttilla, Giuseppe (1995). „Il Carme 24 di Paolino di Nola e la sua novitas“. In: *Koivwvia* 19, 5–31.
- Kociszky, Eva (2019). *Der Schlaf in Kunst und Literatur. Konzepte im Wandel von der Antike zur Moderne*. Berlin.
- Montiglio, Silvia (2016). *The spell of Hypnos. Sleep and sleeplessness in ancient Greek literature*. London.

- Narro, Ángel und Sebastià Sáez, Maria (Hgg. 2020). *Somnis, insomnis i entresons a les literatures antigues i la seua recepció*. Reus.
- Ratkowitsch, Christine (1986). „Vergils Seesturm bei Iuvenus und Sedulius“. In: *Jahrbuch für Antike und Christentum* 29, 40–58.
- Reinmuth, O. W. (1933). „Vergil's use of interrea. A study of the treatment of contemporaneous events in Roman epic“. In: *American Journal of Philology*, 323–339.
- Rougé, Jean (1986). „Un drame maritime à la fin du IV^e siècle. Le voyage de Martinien de Narbonne à Nole (Paulin de Nole, poème 24)“. In: Jean-Marie Pailler (Hg.), *Pallas. Mélanges offerts à Michel Labrousse*. Aix-en-Provence, 93–103.
- Smolak, Kurt (2023). „Übergänge: ein ‚Reisegedicht‘. Paulinus von Nola, carm. 24 Hartel (= *Carmina varia* pp. 573–605 Dolveck)“. In: Donato De Gianni und Stefan Freund (Hgg.), *Das Alte Testament in der Dichtung der Antike*. Stuttgart, 131–151.
- Strobl, Petra (2002). *Die Macht des Schlafes in der griechisch-römischen Welt*. Hamburg.
- van Assendelft, Marion M. (1976). *Sol ecce surgit igneus. A commentary on the morning and evening hymns of Prudentius*. Groningen.
- Wachel, John R. (1978). *Classical and biblical elements in selected poems of Paulinus of Nola*. Iowa City.
- Walde, Christine (2016). „Roma antica bei Nacht. Auf dem Weg zu einer Kulturgeschichte des Schlafes (und Traums)“. In: *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* 111.3–4, 151–171.
- Walde, Christine und Heid, Stefan (2016). „Rom bei Nacht. Eine Kulturgeschichte von Traum und Schlaf im spätrömischen Reich. Internationale Tagung der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz und des Römischen Instituts der Görres-Gesellschaft“. In: *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* 111.1–2, 1–7.
- Walde, Christine und Georg Wöhrle (Hgg. 2014). *Gender Studies in den Altertumswissenschaften. Schlaf und Traum*. Trier.
- Walsh, Patrick G. (1976). „Paulinus Nolanus, Carmen 24“. In: John J. O'Meara und Barbara Naumann (Hgg.), *Latin script and letters A.D. 400–900. Festschrift presented to Ludwig Bieler on the occasion of his 70th birthday*. Leiden, 37–43.
- Weckwerth, Andreas (2016). „*Ne polluantur corpora*. Die Furcht vor ritueller Befleckung im Kompletthymnus *Te lucis ante terminum*“. In: *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* 111.1–2, 50–69.
- Wiedemann, Thomas und Ken Dowden (Hgg. 2003). *Sleep*. Bari.
- Wolkenhauer, Anja (2016). „Vorüberlegungen für eine Zeitgeschichte von Nacht und Schlaf in Rom“. In: *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* 111.3–4, 172–186.
- Wolkenhauer, Anja und Francesco Zanella (2019). „Schlaf“. In: *Reallexikon für Antike und Christentum* 29, 859–884.

Franziska Wenzel

Schlafen und Wachen im Tagelied des deutschen Mittelalters

1 Schlaf als Extremerfahrung. Zur Relation von Schlafen und Wachen

Der Schlaf ist evolutionsgeschichtlich eine Extremerfahrung. Paläoanthropologische Studien unterstreichen diesen Umstand mit dem Hinweis, dass ein umwelt- und damit immer auch feindbezogener Schlaf kein Tiefschlaf sein durfte (vgl. Bilz 1973, 371). Das Risiko des Todes war in der Ur- und Frühgeschichte des Menschen ein immanenter Bestandteil des Schlafens. Kontrollverlust und Wehrlosigkeit brachten Risiken wie Entdeckung, Übergriff und Tod mit sich. Der Schlafende war einer permanenten Lebensgefahr ausgesetzt; er musste infolgedessen sein eigener Wächter sein. Und erst mit der Erfindung des Feuers, der Nachtwache, des umbauten Raums ließen sich Schlafen und Wachen zweckmäßig voneinander trennen (Macho 2007, 321). Risiken für die Gefährdung des Lebens konnten und können demzufolge in einem bewachten bzw. umbauten (Schutz-)Raum deutlich minimiert werden.

Das Tagelied des deutschen Mittelalters – und dieser kulturgeschichtliche Sprung zum Gegenstand der Studie scheint mir nicht ganz uninteressant zu sein – thematisiert im höfischen Normhorizont den unerlaubten Beischlaf von Ritter und Dame¹ im räumlich geschützten situativen Geschehenszusammenhang von Erwachen, Wecken und Trennen, doch dies immer im Horizont der Entdeckung. Ritter

1 Vgl. zum Tagelied Schweikle 1995, 135, und Ranawake 2003. Vgl. zuletzt Mohr (2021, 534), der betont, dass das deutsche Tagelied den „eifersüchtigen Ehemann“ nicht kenne, dafür jedoch „Kontrollinstanzen wie die *huote* oder die *markaere*“ (Mohr 2021, 535). Anders Wapnewski (1972, 36), der in den Tageliedern Wolframs von Eschenbach die Möglichkeit einer ehebrecherischen Konstellation angelegt sieht. Braun (2011, 279) schließt sich im Horizont der epischen Dichtung Wolframs an, so dass im Rahmen einer Gattungsbestimmung wohl beide Möglichkeiten mitzudenken sind: die Dame als unverheiratete und verheiratete Frau. Die folgenden Überlegungen zum Schlafen und Wachen sind mit Blick auf einige der interessantesten Tagelieder als Analysereihe angelegt, die mit dem Schlaf respektive dem Beischlaf, seinen phänomenologischen und sozialgeschichtlichen Rahmenbedingungen und mit dessen zeitlichem Setting einen präzisen Zuschnitt erhält. Allein Wolfram von Eschenbach ist mit nur einem seiner fünf Tagelieder vertreten. Hier verweise ich auf einen für die Festschrift zum 60. Geburtstag von Beate Kellner parallel entstandenen Beitrag: Wenzel 2023.

und höfische Dame treffen sich des Nachts im Frauengemach und sind genötigt, sich am Morgen vor dem Erwachen der Hofgemeinschaft zu trennen. Die Liaison muss zwingend unentdeckt bleiben, denn ein Ehebruch wurde mit dem Tode bestraft (vgl. Sellert 1986; Roth 2008). Das Tagelied literarisiert die Trennung des Paares am Morgen nach der gemeinsam verbrachten Nacht, die durch das hereinbrechende Tageslicht, einen singenden Vogel oder später durch den Weckruf des Wächters motiviert wird. Das Risiko der Entdeckung und damit das der Aufdeckung des Ordnungsbruchs besteht vor allem am Morgen, wenn der Hof langsam erwacht und das Paar noch immer beisammen ist. Und es ist eben diese Zeitspanne, welche von den Tagelieddichtern auf unterschiedliche Weise ausgereizt wird: durch Reflexionen der bereits erwachten Person, durch Gespräche miteinander oder gemeinsames Klagen, durch Debatten mit dem Wächter oder durch nochmaligen Beischlaf. Es liegt auf der Hand, dass diese das Tagwerden aufhaltende Spanne den Reiz der Tagelieder ausmacht.

Einige weitere gattungs- und wissensgeschichtliche Eckdaten zur Gattung des Tagelieds sind im interdisziplinären Kreis des Tagungsbandes angebracht: Als Subgattung gehört das Tagelied zum Minnesang, einer der zwei großen lyrischen Gattungen des Mittelalters, doch es betont weder die Unerreichbarkeit der höfischen Dame noch das an die dauerhafte Abweisung geknüpfte permanente Dienstbemühen des Ritters, wie es für die Kanzone der Hohen Minne bestimmend ist (vgl. Cormeau 1992). Das erotisch konnotierte Tagelied ist allerdings kein Gegengewicht zum Minneparadox und dem damit verknüpften erfolglosen Werbebemühen. Der höfische und der minnelyrische Normhorizont sind kaum alleiniger Referenzpunkt und das hochmittelalterliche Tagelied ist entsprechend auch kein Ventil für die unerotische Distanzminne des Hohen Sanges. Vielmehr ist es Teil eines weiten diskursiven Feldes, in das neben der Alltagserfahrung des Tagwerdens medizingeschichtliches, philosophiegeschichtliches, biblisches Wissen und jenes aus anderen Literaturen gehören. Das Tagelied greift u.a. die zum semantischen Feld der Sündhaftigkeit gehörende Lichtmetaphorik auf, hat aber z.B. auch Teil an den erotischen Konnotationen der occitanischen Alba. Alois Wolf betont, dass sich das europäische Tagelied neben der antiken und arabischen Liebesdichtung unmarkiert aus dem geistlichen „Koordinatensystem“ speist,

in dem die Nacht der Sünde zugeordnet ist und der Herold des Tages das Positive, Christus, die Sonne, ankündigt. Wie in einer radikalen Umkehrung der Werte rückt also beim Tagelied höchstes Glück in den Umkreis des Sündhaften, und der Tag, Inbegriff des Heiligen, wird zum Feind. (Wolf 2003, 42)

Mit „der [...] pointierten Herausarbeitung der [...] religiös belasteten Licht-Finsternis-Vorstellung und mit der nicht minder religiös deutbaren Wächterfigur“ (Wolf 2003, 43)

öffnet sich ein spannungsvolles Bezugsfeld, das durch die romanische Lyrik und deren Umgang mit dem Eros, der sich um 1200 bis in die weltliche Literatur eines Chrétien des Troyes, Heinrich von Veldeke, Gottfried von Straßburg, Wolfram von Eschenbach und Heinrich von Morungen ausbreitet, nochmals bereichert wird.

Im Tagelied wird das Unerlaubte als etwas Ephemerer und Riskantes exemplarisch gestaltet, wobei das eingegangene, dem umwelt- und feindbezogenen Schlaf ähnelnde Risiko der Entdeckung und Tötung den Tagelieddichtern durchaus bewusst war. Ohnehin ist die Konstellation der höfischen Liebe bzw. der *fin' amors*, die zwingend zum diskursiven Hintergrund der Tageliedentwürfe gehört, in ihrer exzessiven Form immer wieder vom Wahrnehmungsverlust bzw. einer eingeschränkten Wahrnehmung geprägt, was sich in jenen epischen Texten zeigt, die das Entstehen beidseitiger Minne gestalten, wie wir es zentral im Tristanstoff oder in der Gattung des Minne-Aventiure-Romans vorfinden.² Passionierte Minneformen zeigen das Paar in wechselseitiger, beinahe zwanghafter Weise aufeinander hin orientiert. Das gesellschaftliche Umfeld und dessen Normgefüge spielen dann eine nur noch nachgeordnete Rolle. In solchen Konstellationen der Reziprozität ist der Kontrollverlust – gegenüber den Neidern und Missgünstigen – eng mit dem Risikopotential der Situation verbunden, einer Situation, in der das Wirken Dritter oftmals entscheidend sein kann. Diese Dritten agieren entweder gegen das Paar oder im Einvernehmen mit diesem, wenn sie ihm zu Dienst verpflichtet oder freundschaftlich verbunden sind.

Das Tagelied gestaltet die Zweisamkeit trotz des hohen Risikos der Entdeckung, gar Tötung. Es gestaltet die körperliche Nähe – wie ausgeführt – auch vor dem Hintergrund des liedlyrischen Minneparadoxons, das die Unerreichbarkeit der Dame impliziert, und setzt sich dabei mit diesem gattungsimmanenten Umstand, der das sozial und interaktiv geradezu Unwahrscheinliche immer und immer wieder ausbuchstabiert, auseinander.³ Vor diesen beiden weltlichen Problemkonstellationen, der bedingungslosen passionierten (epischen) Minne und der minnelyrischen

2 Die Vorstellung der höfischen Minne partizipiert konglomerataft am antiken, medizinischen, biblischen und theologischen Diskurs über das Verhältnis der Geschlechter, und so ist die Minne in der Literatur auf ganz verschiedene Weisen geformt, die zwischen *cupiditas*, *caritas*, *amicitia* und *passio* liegen. Zur Bündelung der diskursiven Ansätze zwischen Antike und Hochmittelalter vgl. Kleber 2008.

3 Dass eine unerfüllte, zurückgewiesene Liebe weiterhin umworben wird, ist vor dem Hintergrund der menschlichen Begehrensstruktur kaum verständlich. Vgl. Luhmann (1982, 22), der darauf hinweist, dass die Liebe in ihrer Wechselseitigkeit auf evaluierten und wiederholt erfahrenen Kommunikationscodes aufbaut. Damit ist eine Zurückweisung ein klares Signal dafür, dass die erwünschte Liebeskommunikation sich nicht auf Dauer stellen lässt. Vgl. am Beispiel konventioneller Rede im Minnesang Wenzel 2021, 98–99.

Unerreichbarkeit der Dame, literarisiert das Tagelied eine durchaus wahrscheinliche Facette höfischer Liebe, insofern die körperliche Nähe und der passionierte Charakter höfischen Liebens im unerlaubten Beischlaf eines Ritters und einer höfischen Dame eingeführt werden. Das Tagelied thematisiert darüber hinaus aber auch das eingegangene Risiko und die Schutzoptionen, die vom Bewachen über das Wecken durch den Wächter bis zum Ignorieren helfender dritter Instanzen reichen können. Zuweilen thematisiert es eine extrem riskante Form des Beischlafs, wenn es diesen in die Situation der Morgenstunde verschiebt und dabei den Moment des Übergangs von der Nacht zum Tag, vom Schlafen zum Erwachen intensiviert. Das ist immer dann der Fall, wenn der Beischlaf semantisch als Abschiednehmen ausbuchstabiert wird. Die Altgermanistik kennt entsprechende Literarisierungen aus den Tageliedern Wolframs von Eschenbach,⁴ einem der großen mittelalterlichen Dichter, der den erneuten Beischlaf am Morgen als intensivierte Form der Nähe literarisiert, ihn aber als Trennung, mhd. *urloup nemen*, semantisiert.

Der Beischlaf, respektive der Schlaf am Morgen, ist ein Schwellenphänomen⁵ im Morgengrauen, das vor dem Hintergrund des Tag-Nacht-Rhythmus nur von kurzer Dauer ist, doch dessen Ränder dennoch von einer ganzen Reihe von Handlungen bestimmt werden, vom (Be-)Wachen und vom Erwachen, vom Singen und vom Verabschieden. Das alles sind Handlungen, die der kurzen Dauer eine epische Hülle geben. Mich interessiert im thematischen Horizont des Themas ‚Schlaf in der Literatur‘, welches Verständnis von Zeit hier wirksam ist und welche Formen der Entscheidungsfindung an den Rändern des ereignishaften Moments – ich meine die Übergänge von Schlafen / Beischlafen und Trennen – sich beobachten lassen. Der situative Entwurf des Tagelieds greift zwar das Aufeinandertreffen von Nacht und Tag und damit etwas Augenblick- und Zeitpunkthaftes auf, doch literarisiert wird eine Zeitspanne zwischen Wachsein und Getrenntsein im Morgengrauen. Wie verhalten sich also der Zeitpunkt des Nacht-Tag-Wechsels und die Ausdehnung des Momenthaften zueinander? Ich möchte mit dem bereits eingebrachten soziologischen Begriff des Risikos und mit dem Graduationsbegriff der Intensität zwei Begriffe mit Zeitindex stark machen, die das zur Diskussion stehende Phänomen des Beischlafens respektive Schlafens in der Morgenstunde in seiner situativen, zeitlichen Konstellation noch einmal anders zu erfassen erlauben als es die altgermanistische Forschung bislang unternommen hat.

⁴ Vgl. zum Tagelied Wolframs von Eschenbach die noch immer einschlägige Monographie von Wapnewski 1972. Daneben: Borck 1979; Wolf 1979, 117–152; Borck 1989; Kokott 1983; Mertens 1983; Kühnel 1994; Speckenbach 2000; Braun 2011 und Holznagel 2014.

⁵ Zum Schlaf als Schwellenphänomen siehe den Beitrag von Nina Scheibel-Drissen in diesem Band.

Slāfest du, vriedel ziere? (V. 1,1; „Schläfst Du noch, schöner Geliebter?“) fragt die liebende Dame bei Dietmar von Aist in der ersten Verszeile eines dreistrophigen Wechsels, in dem auf eine Frauenstrophe eine Mannesstrophe und eine Sängerstrophe folgen.⁶ Und sie fügt bedauernd hinzu, dass man sie bald wecken werde: *wan wecket uns leider schiere* (V. 1,2; „Man weckt uns leider bald“).⁷ Die Freundin öffnet mit Frage- und Aussagesatz zwei Zeitfenster zwischen Schlafen, Wachen und Wecken: Sie fasst zum einen die Zeitspanne des Erwachens zwischen die angrenzenden Zustände des Schlafs und des Wachseins, wenn sie den schlafenden Freund fragt, ob er schlafe, und mit ihrer Frage doch auch die Möglichkeit des bereits Erwacht-Seins kalkuliert. Zum anderen markiert der zweite Satz mit dem Temporaladverb *schiere* eine kurze Spanne zwischen dem Hier und Jetzt und dem Wecken durch Dritte.⁸ Doch die genaue zeitliche Ausdehnung dieser Spanne lässt sich nicht bestimmen. Das Wissen um das Wecken löscht das Risiko, dass man entdeckt werden könnte, nicht aus; es bleibt ein Spannungsmoment: Das Wecken ist gewiss, doch der genaue Zeitpunkt bleibt auch im vorausgedeuteten *balde* ungewiss. Der prospektierte Zeitpunkt ist mehr oder weniger wahrscheinlich, denn exakte Kenntnis gibt es für die Liebenden noch nicht.⁹ Was hingegen sicher eintrifft – im Blick auf die Natur als einem Zeitgeber erster Ordnung – ist der Wechsel von Nacht und Tag, dem das Erwachen der Kultur und das Wecken der Hofgemeinschaft mimetisch folgen werden.¹⁰

6 Zitiert wird hier und im Folgenden nach der Ausgabe von Martina Backes 2003. Die Prosaübersetzungen stammen, wenn abweichend von der Ausgabe, von der Verfasserin. Zu Dietmar von Aist vgl. zuletzt Lahr 2020, 91–93.

7 Zu diesem Lied vgl. Jungbluth 1963; Richert 1984; Klug 2007, 158, und Nanz 2005.

8 Jungbluth (1963, 120–121) problematisiert zwei interessante Punkte, bezogen auf das für *man* stehende alemannische *wan*, das die weckende Instanz ins Allgemeine verweist. Er sieht darin weder einen Hinweis auf die frühe Existenz der Wächterfigur noch einen Hinweis auf die Schar der Vögel als weckende Instanz. Vielmehr weist das unpersönliche Pronomen auf eine formelhafte Ankündigung des Tagesanbruchs, die sich hier etablierte; dazu gehöre auch das *uns*. Da die Dame bereits wach sei, wäre das *uns* wenig logisch, ginge man von der konkreten Situation aus (vgl. Jungbluth 1963, 120). Zusammenfassend im Rekurs auf die gesamte Textkritik vgl. Wolf 1979, 27.

9 Die Wahrscheinlichkeit wird hier als Qualität bzw. veränderliche Disposition des Weckens verstanden. Insofern ist das Mehr oder Minder Ausdruck einer Veränderlichkeit, die einerseits auf der menschlichen Erfahrung natürlicher Zeitläufe basiert und diese andererseits auf kulturell erzeugte Abläufe wie das Wecken der Hofgesellschaft am Morgen überträgt, so dass diese dann mehr oder weniger wahrscheinlich werden. Vgl. zu vergleichbaren Übertragungen im Blick auf rhetorische Schlussverfahren Friedrich 2020, vor allem 26.

10 Wolf 1979, 28, rechnet das Tagelied Dietmars von Aist zur „naive[n] Liebesdichtung“ und sieht es situativ in der Natur angelegt, geht also davon aus, dass das Paar des Nachts auf einer Lichtung im Wald geschlafen habe. Das Lied gehöre „mit Vöglein, Linde und Liebe“ in den Horizont „mittelalterlicher erotischer Dichtung“. Mir scheint dies eine Verharmlosung des situativen Entwurfs zu sein, achtet man auf die anderen beiden Strophen, die Reaktion des Geliebten und die Trauer der

Mit einem von der Dame wahrgenommenen Vogel auf dem Zweig einer Linde – *ein vogellîn sô wol getân / daz ist der linden an daz zwî gegân*. (V. 1,3–4; „Ein hübscher kleiner Vogel hat sich bereits auf den Zweig der Linde gesetzt.“) – ist eines ganz gewiss, die Zeitbindung der Zukunft. Was letztlich im Rahmen der Zeitkonstellation des Tagelieds literarisch ausgestaltet wird, ist das ‚Dazwischen‘ bis zum baldigen Wecken. Diese risikobehaftete Zeitspanne ist von besonderem Reiz, insofern sie eine ganze Reihe an Handlungen zulässt, die zwischen einer sofortigen Trennung und dem Beisammenbleiben bis kurz vor den Augenblick der Entdeckung liegen.

Der Geliebte schließt in Strophe zwei mit seiner Antwort eines der beiden Zeitfenster – *Ich was vil sanfte entslâfen, / nu rüfestû, kint, wâfen*. (V. 2,1–2)¹¹ – und betont implizit das Risiko der Situation, wenn er die Perspektive seines Erwacht-Seins mit dem Risiko einer Entdeckung durch Dritte verknüpft. Das zeigt sich insbesondere durch die Verbalisierung des Ereignishaften, die aus dem Bereich der Kriegsmetaphorik genommen ist. Der Mann ist alarmiert, indem er implizit eine mögliche Entdeckung kalkuliert. Die Instanz, die auf das Risiko aufmerksam macht, ist allerdings die wahrnehmende Dame, deren Aufmerksamkeit nicht durch den Schlaf eingeschränkt war, so dass eben sie es ist, die den Kontrollverlust mit dem Alarm, der zur Eile gemahnt, zu kompensieren versucht.

Ich war auf sanfte Weise dem Tod nahe, doch nun rufst Du mich zu den Waffen: Diese gegenüber der Ausgabe bewusst forcierte Übersetzung soll der semantischen Fülle von mhd. *entslâfen* und *wâfen* gerecht werden und verdeutlichen, dass *entslâfen* auch bedeuten kann, die Dame habe den Mann aus einer dem Tode nahen Situation erweckt. Mhd. *entslâfen* meint ohne Frage ‚schlafen‘ bzw. ‚einschlafen‘, doch kennt man z.B. im Rahmen des geistlichen Tagelieds andere semantische Facetten, etwa im Sinne der Wortbedeutung ‚sterben‘.¹² Die Bedeutungsfacette und damit die Nähe zwischen Einschlafen und Sterben ist in der Literatur des Mittelalters durchaus vertraut, nicht zuletzt mit Blick auf metaphorische Verwendungen, den gefährdeten

Freundin, die auf einen spezifischen Ort verweist, zu dem der Geliebte regelmäßig zu kommen scheint: *du rîtest hinnen und lâst mich eine. / wenne wilt du wider her zuo mir?* (V. 3,2–3; „Du reitest fort und lässt mich allein zurück. Wann wirst du wieder zu mir kommen?“). Dass dies nicht die nächtliche Lichtung im Wald mit all ihren Gefahren sein kann, liegt nahe.

11 „Ich war sanft eingeschlafen / entschlafen, nun rufst du, Kind: ‚Auf, auf!‘ / ‚Zu den Waffen!‘“ Diese gegenüber der Ausgabe textnahe, aber bereits offene Übersetzung bietet weitere alternative Bedeutungen zu mhd. *entslâfen* und *wâfen*. Vgl. das Fortfolgende im Fließtext.

12 Vgl. den Eintrag im *Mittelhochdeutschen Wörterbuch Online*: (Lexner 2023) im Sinne von „entschlafen, friedlich/ sanft sterben“ mit Belegen bei Brun von Schönebeck, im *Millstätter Psalter*, in der *Apokalypse* des Heinrich von Hesler, im *Leben der heiligen Elisabeth*, in der *Hinvar* des Konrad von Heimesfurt, bei Heinrich Seuse, im *Speculum ecclesiae deutsch* und bei Mechthild im *Fließenden Licht der Gottheit*.

Minneschlaf in der epischen Dichtung oder den magischen Schlaf in der Heldenepik.¹³ Zur Veranschaulichung dienen die folgenden Beispiele: Im *Daniel von dem blühenden Tal*, einem späthöfischen Artusroman des Strickers, werden die todbringenden Schwerthiebe des Protagonisten dem Ausschenken eines Schlaftrunks verglichen.¹⁴ In Konrad Flecks *Flore und Blanscheflur* reißt man die Liebenden aus dem Schlaf und nimmt sie gefangen, um sie auf dem Scheiterhaufen zu verbrennen.¹⁵ Ähnlich gravierend sind die durch Schlafzauber zugefügten Schäden, wenn etwa der Held Wolfdietrich, der sich der wilden Hilde verweigert, von ihr in einen halbjährigen Schlaf versetzt wird und in dieser Phase einem Tier gleich in der Wildnis vegetiert.¹⁶ Der damit einhergehende Identitätsverlust kommt dem Tod des Helden gleich. Die Heldenepik ist voll von im Wald schlafenden und gefährdeten Helden.¹⁷ Nicht zuletzt steht der Held Ortnit – im gleichnamigen Heldenepos – stellvertretend für die Gefährdung des Schläfers, denn Ortnit, der vor einem Kampf einschläft, wird von seinen Gegnern, einem Drachen und dessen Jungen, aus der Rüstung herausgezogen und getötet.¹⁸ Alle diese Beispiele repräsentieren ein und dieselbe kulturgeschichtliche Tatsache: Solange keine Wächterfigur in die Situation involviert ist, ist der Schläfer macht- und wehrlos.

Dass hinsichtlich des Risikopotentials das Bedeutungsspektrum des Schlafens auch das Beischlafen inkludiert, steht nach den ersten literarischen Beispielen aus der Lyrik nicht mehr in Frage. Allerdings gibt es Fälle, die gerade die Differenz von Schlaf und Beischlaf betonen, wenn der Schlaf an die Stelle des gewünschten Beischlafs tritt, wie es im *Mauricius von Craîn* gestaltet ist: In diesem kleinepischen, thematisch hybriden Text, der analog zum Minnesang u.a. auch den Minnedienst eines Ritters thematisiert, schließen Ritter und Dame einen Kontrakt, der nach erfolgreichem Turnier den Minnelohn respektive den Beischlaf vorsieht. Der Ritter turniert siegreich. Doch als die Dame heimlich zum Ritter kommt, um ihn für seinen Dienst zu entlohnen, ist dieser kampfes müde im Schoß eines Hoffräuleins, die wachen sollte, eingeschlafen. Die Dame befiehlt, den Ritter schlafen zu lassen, sinniert über den zugestandenen Beischlaf, entscheidet sich letztlich dagegen, so dass körperliche Nähe in diesem Fall durch den Schlaf verhindert wird. Hier ist es der mit dem

¹³ Vgl. zum magischen Schlaf in Märchen und Sage, der für den Schläfer eine kurze Zeitspanne einnimmt, für Außenstehende aber oftmals wie der Tod des Entrückten erscheint Klug 2007, 72–77.

¹⁴ Der Stricker 1983, V. 3656–3665.

¹⁵ Konrad Fleck 2015, V. 6402–6409.

¹⁶ *Wolfdietrich B* 1871, Str. 316–318; vgl. exemplarisch zum Schlaf in *Ortnit/Wolfdietrich* von Müller 2017 sowie Mareike von Müllers Beitrag in diesem Band.

¹⁷ *Das Eckenlied* 1986, Abs. 148,6–9; *Wolf Dietrich* 2013, Str. 580–590; weitere Beispiele finde sich bei Klug 2007, 138–142.

¹⁸ *Otnit* 2013, Str. 565–574.

Schlaf verknüpfte Wahrnehmungsverlust, der Aufmerksamkeit durchstreicht und ein Zeitfenster für neue situative Kalkulationen derer, die wachen, öffnet.¹⁹

Umgekehrt ist im vormodernen Gattungsspektrum die Schlaflosigkeit ebenfalls Teil der literarisierten Liebe, wenn die Intensität der Minne eine maximale reflexive Konzentration auf den emotionalen Zustand des jeweils anderen hervorruft und so den Schlaf des Nachts verhindert. Eine solche durch die Liebe bedingte Schlaflosigkeit gehört zum Symptomkomplex der sogenannten Minnekrankheit und ist durch und durch somatisch. Sie weist auch andere körperliche Anzeichen auf wie Hitze-wallungen, Fieberzustände, Appetitlosigkeit und Ruhelosigkeit. Die gedankliche Ruhelosigkeit des Schlaflosen ist ein Begleitumstand, der immer wieder gestaltet wird, auch im Minnesang und im späten Tagelied, etwa bei Oswald von Wolkenstein. Sie ist immer Folge des Alleinseins oder der Einseitigkeit der Liebe.²⁰ Die semantischen Unterschiede zwischen Schlaf, Schlaflosigkeit, Beischlaf können nicht darüber hinwegtäuschen, dass alle drei Phänomene im Rahmen höfischer Dichtung chronotopologisch ähnlich literarisiert werden: Die Wahrnehmung des oder der Betroffenen ist eine situationsspezifische, die einen eigenen Raum etabliert und auch eine eigene Zeit nach sich zieht, wobei in den höfischen Entwürfen dem Schutzraum der nächtlichen Heimlichkeit schutzlose Räume im Licht des Tages gegenübergestellt werden.

Zurück zu Dietmar von Aist und dem alarmierten Ritter: Auf einer Zeitschiene zwischen Vergangenheit und Zukunft besetzt der sanfte Tod die bereits vergangene Nacht, die Rede der Dame als Alarm intensiviert und beschleunigt die Zukunftskalkulation respektive die Notwendigkeit einer Entscheidung mit Tageseinbruch. Dass auch ohne explizite Erwähnung davon ausgegangen werden darf, dass das Tageslicht bereits den Morgen erhellt, kann durch vergleichbare Formulierungen zeitgenössischer Texte der epischen Dichtung gestützt werden. Im *Iwein* Hartmanns von Aue heißt es: *sô der tac üebet / manheit unde wâfen, / sô wil diu naht slâfen* (V. 7388–7389).²¹ In der *Kudrun*, einem zeitgenössischen Heldenepos, wird eine durchaus vergleichbare gefährliche Situation im Morgengrauen inszeniert, die sich als Angriffssituation der Feinde zeigt und in der ein Wächter der nahen Feinde gewahr wird und – offenbar verspätet – zu den Waffen ruft: *,wol ûf, ir stolzen recken! wâfen, herre, wâfen! / ir küenen von Ormanie, jâ wæne ich ir ze lange habet geslâfen.*‘ (V. 1360,3–4)²² Auch

¹⁹ Mauritius von Craûn 1999, V. 1094–1433; vgl. Klug 2007, 143–149. Vgl. zum Verhältnis von Schlaf, Heimlichkeit und Risiko Bulang 2001, 222–225.

²⁰ Vgl. Oswald von Wolkenstein, *Ain tunckle farb von occident*, Str. 2, in Backes 2003, 222–225.

²¹ „Während der Tag Kampf und Bewährung bringt, so verlangt die Nacht den Schlaf.“ Zitat und Übersetzung nach Hartmann von Aue 2008.

²² „Auf, ihr stolzen Kämpfer! Zu den Waffen, Herr, zu den Waffen! Ihr kühnen Männer von Ormanie, ich glaube, ihr habt zu lange geschlafen!“ Zitat und Übersetzung folgen der Ausgabe: *Kudrun* 2010.

im *Erec* Hartmanns von Aue intensiviert der zu lange Schlaf das Folgeverhalten und verdichtet die Handlungszeit im plötzlichen affektiven Aktionismus:

*von dem slâfe er ûferschrac,
dâ er an sinem bette lac:
wan er des vorhte und hete wân,
er solde sich versûmet hân.
vil lûte schrei er: ‚wâfen!
wir haben uns verslâfen
[...].‘ (V. 4034–4041)²³*

[„Er fuhr aus dem Schlaf hoch, als er in seinem Bett lag: denn er fürchtete und glaubte, daß er sich verspäten würde. Lauf rief er: ‚Weh uns! Wir haben verschlafen [...]‘.“]

Dietmar von Aist könnte den Schlaf des Ritters also durchaus vergleichbar im Blick auf das Risiko des Todes gestaltet haben, denn die Ruhe des Schlafens ist prekär durch die drohende Gefahr, die wiederum in mhd. *entslâfen* virulent ist. So ist die Notwendigkeit einer Entscheidung mit der Frage der Dame bzw. der Deutung durch den Mann im performativen *wâfen* bedeutsam aufgeladen. Der Ausruf als Alarmsignal und Indiz für den Tag impliziert im realhistorischen Erfahrungshorizont zwangsläufig einen sofortigen Aufbruch. Ganz entsprechend ist die Frage der Dame mit dem Hinweis auf das baldige Wecken als ein Gebot konturiert, dem der Ritter unmittelbar folgen wird: *swaz dû gebiutest, daz leiste ich, vriundin mîn*. (V. 2,4; „Was immer du befiehst, das tue ich, meine Freundin.“) Die Entscheidung, sich zu trennen, ist damit zwar vom Ritter, doch durchaus im Befolgen eines Gebotes, getroffen worden.

Letztlich ist es aber die Dame, deren Wachsamkeit hier alles bewirkt. In der Rolle eines Wächters behält sie das zweite Zeitfenster zwischen Erwachen und Wecken durch Dritte im Auge. Sie fungiert, so ließe sich sagen, nicht nur als Dienstherin, die Gebote aussprechen kann, sondern auch als interne warnende Wächterinstanz, die die Zeitbindung des Risikos der Entdeckung kalkuliert: *schiere*, sagt sie, – bald weckt man uns.²⁴ Sie berücksichtigt in ihrer Kalkulation den natürlichen Lauf der Dinge und die entsprechende Abfolge im Kulturraum, insofern sie um die alltägliche Folge von Schlafen und Erwachen weiß, insofern sie weiß, dass der Mensch üblicherweise nach dem Nutztier erwacht. Letztlich wird die Notwendigkeit der Trennung des Paares im Alarmsignal sowie im Spannungsmoment des *wan*

²³ Zitat und Übersetzung nach Hartmann von Aue 2007.

²⁴ Auch die Funktion der Dame als Wächterin des schlafenden Mannes kennt man aus der epischen Dichtung. Zu denken ist hier etwa an den *Rennewart* und dort an eine Szene, in der Willehalm im Schoß seiner Ehefrau Gyburg schläft. Vgl. Ulrich von Türheim 1938, V. 21915–21922.

wecket uns leider schiere (V. 1,2) intensiviert.²⁵ Und doch bleibt die Trennung selbst das gesamte Gespräch hindurch als etwas Zukünftiges präsent. Die Trennung ist damit durchgehend hochgradig virulent und alles Debattieren und Reden potenziert einmal mehr das dem gemeinsamen Schlaf immanente Risiko.

2 Schlafen, Wachen und Wecken

Schaut man von hier aus auf das Corpus der hochhöfischen Tagelieder, können im Übergang von der Nacht zum Tag mindestens zwei asymmetrische personelle Situationen unterschieden werden: In der ersten Situation schläft der Mann oder die Frau, während der jeweils andere bereits erwacht ist. Die zweite Situation zeigt den wachen Partner in Interaktion mit dem Schlafenden, um diesen zu wecken, oder sie zeigt ihn im Gespräch mit dem Wächter, um die Trennungszeit hinauszuschieben.²⁶ Diese asymmetrische Konstellation zwischen Schlaf und Bewachung durch den Partner und/oder den Wächter steht, wie am Beispiel des Liedes von Dietmar von Aist deutlich wurde, für die risikominimierende (Aus-)Differenzierung von Schlafen und Wachen. Prägnant formuliert wird dies beim Marner, einem um die Mitte des 13. Jahrhunderts aktiven Lyriker und Sangspruchdichter, in seinem Lied *Guot wahter wîs*. Die Dame bittet dort explizit den Wächter, auf die Schwellensituation zwischen Morgengrauen und Tag zu achten, sie zu wecken, falls sie eingeschlafen sein sollte, damit der Ritter den feindseligen Aufpassern noch entkommen könne:

*„Guot wahter wîs,
dû merke wol die stunt,
sô die wolken verwent sich
Und werdent grîs:
die zît tuo mir kunt,
sprach ein frouwe minneclîch.
„Warne ob ich entslâfen bin,
sô daz der ritter vor der argen huote kume hin;
[...].“ (V. 1,1–8).²⁷*

²⁵ In den romanischen Albas wird der Weckruf im *alba*-Refrain regelmäßig wiederholt, so dass sich bereits formal eine Verdichtung, flankiert durch eine thematische Intensivierung, einstellt. Vgl. dazu Wolf 1979, 15–26 und 29–50.

²⁶ Zur geschlechterspezifischen Verteilung des Schlafens, Wachens und Weckens im späten Tagelied: Obermaier 2005.

²⁷ Die Übersetzung stammt abweichend von der Ausgabe von der Verfasserin. Verzichtet wird explizit auf ein Pronomen nach dem *Warne*, da offenbleibt, ob die Dame oder beide gewarnt werden sollen. Vgl. die Übersetzung bei Backes 2003, 133.

[„Lieber, kluger Wächter, / achte gut auf die Zeit, / wenn die Wolken sich färben / und grau werden: / diese Zeit melde mir,“ / sagte eine liebeizende Dame. / „Warne, wenn ich eingeschlafen bin, / damit der Ritter heil von hier fortkommt; / [...]“.“]

Der Wächter ist der die natürlichen Begebenheiten Wahrnehmende; seine Aufgabe ist die Wacht. Er ist das Auge der Schlafenden, der Vermittler zwischen Außen- und Innenraum. Damit ist es seine Warnung, die das Risiko des Schlafs laut werden lässt. Von der Dame, nicht aber vom Ritter, explizit beauftragt, ist es die Person des Wächters, die das Risiko kalkuliert. Er wird beim Marner zum Vertrauten der Dame.²⁸ Er ist der inkludierte Dritte im Raum der Heimlichkeit, und er kann diesen Raum jederzeit verlassen, um jenseits der Eigenzeit der Minne frei zu agieren, so scheint es auf den ersten Blick.

Dass diese Konstellation ein Vertrauensproblem implizieren oder hervorrufen kann, reflektiert im dreizehnten Jahrhundert der Minnelyriker Steinmar:²⁹ Von ihm sind zwei Tagelieder überliefert, eines, das die morgendliche Situation der Trennung ins bauerliche Milieu verlegt und das hier relevante, das aus der Perspektive des Ritters die Treuerelation zum Wächter reflektiert und dabei gerade auch das Risiko des schlechtbewachten Schlafs mitbedenkt. Steinmar stellt in der ersten Strophe des dreistrophigen Tageliedes *Swer tougenliche minne hât*³⁰ die eigene Wachsamkeit gegen den schlechten Wächter, der auf den Schaden seines Herren bedacht ist. Er favorisiert Schlaflosigkeit und eigene Wachsamkeit und er nimmt die Ausdifferenzierung in Schlafen und Wachen zurück, indem er das Risiko ausbleibenden Schutzes kalkuliert:

*So wolt ich wênig slâfes pflegen,
dur mich und durh daz reine wîb.
Mir selbem sô wolt ich getrûwen baz,
danne ieman, der mich weken sollte
so wê im, des man dâ vergaz! (V. 2,3–7)*

²⁸ Vgl. zu diesem Lied insbes. Haustein 1995, 128–133, mit starkem Akzent auf Überlieferung und literaturgeschichtlicher Einbindung. Siehe auch Hübner 2008, 40–44. Vgl. zudem Selmayr 2015, 206–209, die im Horizont der hochhöfischen Tagelieder besonders die Verschiebung der Dreiecks-konstellation von Ritter, Dame und Wächter in ihren Erörterungen stark macht: War der Wächter bei Wolfram von Eschenbach der Vertraute, ja Freund des Ritters, so avanciert er beim Marner zum Diener der Dame, die den höfischen Normen entsprechend um seine Unterstützung bittet und ihn als wahrnehmendes Substitut des Paares begreift, Selmayr 2015, 208.

²⁹ Vgl. einführend zu Steinmar Glier 1995.

³⁰ Lied und Übersetzung bei Backes 2003, 178–179.

[„[...] so würde ich mir um meinet- und der schönen Frau willen keinen Schlaf gönnen. Ich würde mich lieber auf mich selbst verlassen als auf irgend jemand, der mich wecken sollte. Wehe dem, den man dort vergaß!“]

Der Ritter bleibt selbst Wächter und substituiert nicht eigene durch fremde Aufmerksamkeit in der Situation des erwachenden Morgens.

Dahinter steht der sicherlich realhistorisch relevante Umstand der Bestechlichkeit bzw. der Ökonomisierung der Dienstrelation zwischen Ritter und Wächter. Auch andere Tagelieder nehmen auf diesen Umstand Bezug, wenn etwa die Dame dem Wächter Geld bietet, damit er sein Wecken aufschiebt und das Beisammensein dadurch dauern lässt: Wenzel von Böhmen gestaltet in seinem dreistrophigen Tagelied *Ez tagez unnâzen schône* eben diese Bestechlichkeit des Wächters.³¹ Bei ihm ist es der Wächter selbst, der die Dame mit einem zu frühen Singen erpressen will: Die Dame wendet sich beim Gesang des Wächters an den Geliebten:

[...] *friunt mîner wunnen,
der wahter wil niht gunnen
uns liebes, wan er wolte sîn bespunnen
mit mîete, daz hân ich vernomen:
ez ist dem tage unnâhen.*‘ (V. 2,5–9)

[„[...] ‚Gefährte meines Glücks, / der Wächter will uns unsere Liebe / nicht gönnen, denn er möchte mit einer Belohnung bestochen werden, / wie ich gehört habe: / Der Tag ist noch fern.‘“]

Es wird auch hier deutlich, dass die an den Tag-Nacht-Wechsel gebundene natürliche Zeit durchaus von Instanzen im Innenraum der Kemenate wahrgenommen werden kann. Der Wächter ist damit nicht der einzige Grenzgänger zwischen den Zeiten. Die Dame hat sogar Teil an der Eigenzeit der Kemenate, und wahrnehmend hat sie Teil an der Außenwelt, weiß deren Zeitlichkeit korrekt einzuschätzen. Sie kalkuliert das Beisammensein mit einem Zeitfenster vor dem Morgengrauen, und um dieses Fenster offen zu halten, bezahlt sie den Wächter:

³¹ Lied und Übersetzung bei Backes 2003, 170–171. Wachinger (2011) geht in seinem Beitrag auf das Minneverständnis des dichtenden Königs Wenzel von Böhmen im Horizont literarischer Einflüsse ein. Neben einer Nähe zu Frauenlob ist der Rekurs auf die Ausführungen zur Liebe des Andreas Capellanus zentral für die Dichtung Wenzels von Böhmen. Das Tagelied spielt im Beitrag Wachingers keine Rolle. Zur historischen Person Wenzels von Böhmen und zu seinem Tagelied vgl. Kühnel 1995. Zum Bestechungsgeschehen bei diesem und anderen Dichtern siehe Lübken 1994, 140–142.

*diu frouwe stuont ûf und begunde gâhen
hin zuo dem wahter eine.
si sprach, nim, wahter, silber golt und edel
rîch gesteine,
lâ mich den zarten lieben umbevâhen.* (V. 2,10–13).

[„Die Dame stand auf und suchte / eilends allein den Wächter auf. / Sie sagte: ‚Wächer, nimm Silber, Gold und kostbare Edelsteine, / und laß mich den meinen zärtlichen Geliebten umarmen.“]

Trotz der Dienstrelation des Wächters ist dieser in eine enorme Machtposition gerückt worden: Er ist hier der Zeitgeber und die Zeitbindung der Zukunft liegt allein in seiner Hand, denn er entscheidet über den Zeitpunkt der Trennung:

*Er sprach: ‚ich bin gemietet:
gêt wider unde nietet
iuch fröiden, wan ich wolt daz ir berietet
mich: daz habt ir ûfende brâht.
ich warne iuch, swenne ez zitet,
daz er mit fröiden rîtet.
[...].‘* (V. 3,1–8).

[„Er sprach: ‚Ich bin bezahlt. / Geht zurück und genießt / euer Glück, denn ich wollte nur, dass / ihr mich bezahlt: Das habt ihr getan. / Ich warne euch, wenn es an der Zeit ist, / so dass er unbesorgt davonreiten kann. / [...].“]

Zurück zu Steinmars Lied *Swer tougenliche minne hât* und der dort formulierten Kritik am bestechlichen Wächter sowie der mit der Wacht des Ritters einhergehenden Rücknahme der Machtposition des Aufpassers. Eine solche Position ist und bleibt ein zusätzliches Risiko, weil sie das Vertrauensverhältnis zwischen Ritter und Wächter ökonomisiert und in ein monetäres Bedingungsgefüge überführt. So ist es im Lied Steinmars nur logisch, dass der Ritter, der die Differenzierung von Schlaf und Wacht wieder in einer Person vereint hat, auch die eigene situative Kompetenz zu betonen hat: Die Vertreter höfischer Regularien und der Schlaf, so heißt es, schaden dem Ritter nicht, da er seine Aufmerksamkeit zu schärfen weiß: *Die merker und darzuo der slâf, / die kônden wênig mir geschaden.* (V. 3,1–2) Die Pointe der Liedargumentation liegt wohl in einer erneuten Ausdifferenzierung von Schlafen und Wachen zugunsten einer Vertrauensperson: Nur einen beständigen und damit zuverlässigen Freund würde der Ritter vom Beisammensein in Kenntnis setzen: *so müest er sîn ein staeter friunt, / den ich daz wizzen solte lân.* (V. 3,6–7) Schlaf und Beischlaf als Extremerfahrungen im Morgengrauen sollten – und das

wäre der implizite Rat des Liedes – nur einem vertrauenswürdigen Wächter, einem Freunde, anvertraut werden, dessen Treue bedingungslos ist.³²

Trotz solcher die Dreieckskonstellation von Ritter, Dame und Wächter kritisch beleuchtenden Überlegungen liegt das Augenmerk der Gattung, nach Wolfram von Eschenbach und der Einführung des Wächters als dritter Instanz, weithin immer noch auf dem Aufgabenspektrum des dienenden, rechtes normadäquates Verhalten in den Augen der Gesellschaft wahren Wächters. Doch bleibt es auch bei dieser thematischen Ausfaltung der Tageliedkonstellation offensichtlich, dass die dritte Instanz nicht nur Risiken minimieren, sondern diese auch hervorrufen kann. Denn auch dem Wächter wird Widerstand entgegengebracht, wenn seine Aufgabe mit den Wünschen des Paares kollidiert. Der Wächter kann jenseits der Kemenate frei agieren, doch zugleich steht er in Abhängigkeit von Ritter und/oder Dame. Ein damit einhergehendes Dilemma tritt genau dann ein, wenn der Auftrag zur Warnung und der Wunsch nach Verlängerung des Beisammenseins auf Ritter und Dame auseinandergelegt werden.

Im Tageliedwechsel *Ich wache umb eines ritters lip* des Markgrafen von Hohenburg, einem Liederdichter des 13. Jahrhunderts,³³ ist ein solcher Fall konturiert.³⁴ Dem Wächter gehören die erste und dritte Strophe, er hat damit das letzte Wort; der Dame gehört die Mitte, die zentrale zweite Strophe.³⁵ Formal forciert ist die jeden Stollen beschließende Aufforderung *wecke in, frouwe!* (V. 1,3; 1,6; 1,11 und dann wieder V. 3,3; 3,6; 3,11), welche vom wie ein Bann der Dame anmutenden Ausruf *slâf, geselle!* (V. 2,3; 2,6; 2,11) kontrastiert wird.³⁶ Dass hier zwei Zeitrechnungen gegeneinanderstehen, liegt auf der Hand. Der Wächter betont zum einen, dass er gegenüber Ritter und Dame in der Pflicht sei, und zum anderen, dass die Zeit des Weckens herangekommen sei: *est an der zît, niht langer bît.* (V. 1,7) Kritisch ist allein der Umstand, dass beim Wecken mehr Leute wachwerden können, aber nur der Ritter dürfe erwachen: *got gebe [...] / daz er erwache und nieman mê* (V. 1,4–5). Der Wächter repräsentiert ganz klar ein Risikobewusstsein, denn seine Treue gebührt

32 Holznagel 2014, 93, weist darauf hin, dass die Funktion des Wächters bereits bei Wolfram kritisch dargestellt sei und der Reiz einer „Demontage“ des Wächters im 13. Jahrhundert wachse (hier mit Verweis auf den Burggrafen von Lienz, Heinrich von Frauenburg, Wenzel von Böhmen, Walther von Breisach und Steinmar).

33 Vgl. einführend zum Markgrafen von Hohenburg Mertens 2010.

34 Lied und Übersetzung bei Backes 2003, 122–123. Zu diesem Wechsel vgl. Wolf 1979, 75–79.

35 Siehe auch zu diesem Lied die präzise und auf die Funktion des Wächters gerichtete Analyse von Selmayr 2015, 202–205.

36 Die beiden Imperative *wecke* und *slaf* greifen, so Wolf 1979, 76, den *alba*-Refrain in variierender Weise auf. Das Lied selbst werde vom Verzicht auf die Schilderung des Tagens und des Abschiednehmens geprägt, Wolf 1979, 78.

dem Ritter, der sein Leben in die Waagschale geworfen hat und damit das größere Risiko eingegangen ist. Sein Leben (*ritters lîp*, V. 1,1) und das Ansehen (*êre*, V. 1,2) der Dame stehen auf dem Spiel.

Der Wächter legt mit seiner Aufforderung den Schutz des Ritters in die Hand der Dame und differenziert damit auch seine Funktion aus: Seine Aufgabe ist allein die Wacht, die Dame soll die Weckende sein. „Die Wache wird von der Dame goutiert, das Wecken hingegen als schmerzhaft empfunden. Der Grad zwischen *wachen* und *wecken* ist schmal, den Übergang bestimmt nur der Wächter.“ (Selmayr 2015, 203–204) Wenn die Dame sich dann voller Zorn gegen die ihr übertragene Aufgabe wehrt, versucht sie sich gegen den Lauf der Zeit zu stellen. Sie versucht ihren Gesellen vom Erwachen fernzuhalten, versucht die Zeit anzuhalten und den Zustand des Schlafens im dreifachen imperativischen Bannspruch *slâf geselle!* (V. 2,3; 2,6; 2,11) zu verdauern. Doch der Wächter weist auf das in ihn gesetzte Vertrauen des Ritters hin, verstärkt damit sein gegebenes Schutzversprechen und inkludiert sich zuletzt auch der Gefahr, welcher das Paar ausgesetzt ist: *vil saelic wîp, sol er den lîp / verliesen, sô sîn wir mit im verlorn.* (V. 3,7–8) Er allein kalkuliert das Risiko der Situation angemessen und rückt entsprechend auch hier in eine Machtposition ein, die sogar die Eigenzeit im Innenraum der Kemenate der Zeitwahrnehmung im Außenraum anverwandelt. Wenn die Dame den Ritter nicht wecken will, werde es sein Horn tun: *nu wecke in, wande in wecket doch mîn horn.* (V. 3,10) Letztlich ist das Wecken durch den Wächter existentiell, denn ohne ihn sterben alle. Dass der behütete Schlaf, wie ihn das Tagelied gestaltet, zur Extremerfahrung werden kann, verdeutlicht kein Tagelied drastischer als das Lied des Markgrafen von Hohenburg.³⁷

3 Exkurs: Wecken im geistlichen Tagelied

Die Intensität des Weckens hat im geistlichen Tagelied eine Analogie.³⁸ Als *memento mori* gemahnen die geistlichen Tagelieder an die Abkehr vom sündigen irdischen Leben und die rechtzeitige Umkehr zu Reue und Buße. Sie relationieren Sündenschlaf, Tod und Weckruf, denn da das Wahrnehmungsvermögen des Sündenschläfers

³⁷ Die von Wolf (1979, 78–79) konstatierte Komik, die durch den formal und semantisch aufgebauten Kontrast zwischen Wecken und Schlafen erzeugt werde, erklärt sich kaum. Das Argument, die Aufforderung der Dame müsse ja das Gegenteil bewirken, ist schief, da es sich allein aus der Annahme einer realen Situation speist und den fiktionalen, mithin auch den poetologischen Gestaltungswillen des Dichters beiseitelässt.

³⁸ Vgl. für einen ersten Überblick Kochs 1928; Probst 1999; Derron und Schneider 2000; Schnyder 2004, insbesondere den gattungsgeschichtlichen Überblick, 424–636.

eingeschränkt ist, kann er die Schlechtigkeit der Welt nicht erkennen und bleibt ihr verhaftet.³⁹

In einem anonym überlieferten fünfstrophigen geistlichen Tagelied *Vrône wahter, nû erwecke* aus dem späten 13. Jahrhundert ist dieser Umstand als Liaison zwischen dem Sünder und der allegorischen Frau Welt gestaltet.⁴⁰ Der Wächter als ein Diener Gottes wird an seine Aufgabe erinnert. Er soll die Sünder, welche hier als Liebhaber der Frau Welt umschrieben sind, aufwecken, denn wenn diese erst mit dem Tageslicht hochschrecken, dann sei es bereits zu spät.⁴¹

*Vrône wahter, nû erwecke
der Werlte minner überal,
E daz si der tac erschrecke
der durch diu venster in den sal
Mit gemeinem tôde siht
ieslichem under ougen.
der Werlte minner, entsûmt iuch niht,
nemt urloup von ir tougen. (V. 1,1–8)*

[„Göttlicher Wächter, wecke nun überall / die Liebhaber der Welt auf, / bevor sie der Tag erschrecken wird, / der todbringend durch die Fenster / in den Saal sieht, / einem jeden der weltlichen Liebhaber / ins Gesicht. Zögert nicht, / verabschiedet euch heimlich von ihr.“]

In dieser Konstellation führt nicht wie im weltlichen Tagelied die Entdeckung des Liebespaares durch Dritte zum Tod, vielmehr ist der Tod unmittelbar mit dem Tagesanbruch gekoppelt. Diese Koppelung demonstriert zweierlei: die Gewissheit des Sündentodes und des Sünders Risiko. Dessen Sterblichkeit ist mit dem natürlichen Wechsel von Nacht und Tag ein Faktum, und also liegt es, ob der Gewissheit dieser Zeitbindung, an ihm, das enorme Risiko für sein Leben achtsam wahrzunehmen. Letztlich ist das geistliche Tagelied eine Warnung vor dem Tod, wenn der Sünder versäumt, seine Endlichkeit zu kalkulieren. Anders als im weltlichen Tagelied soll er sich heimlich von ‚Frau Welt‘ trennen, um neuerliche Verführungen durch sie gar nicht erst zuzulassen. Allerdings bleibt ihm mit dem göttlichen Wächter ein letzter Fluchtpunkt. Denn nur dieser ist in der Lage, den Schläfer rechtzeitig, und das bedeutet vor Tagesanbruch, aus dem Sündenschlaf zu erwecken. Nur Gott

³⁹ Vgl. Ruberg 1997, 15–29.

⁴⁰ Der Text folgt der Ausgabe von Schnyder 2004, 20; die Übersetzung stammt von der Verfasserin. Zur Interpretation dieses geistlichen Tageliedes vgl. Schnyder 2004, 196–198; Klug 2007, 161–162; davor Probst 1999, 17–43.

⁴¹ Hier klingt das Motiv des biblischen Sündenschlafs an, vgl. Mt 24,42–44; Mk 13,33–36; Lk 12,35–48. Dinkler-von Schubert 1972, 72 betont, dass sich das Motiv des Schlafens als ein Heilsversäumnis erst später, etwa in Liturgie, Exegese und Predigt, etablierte.

allein – in der Funktion des Weckenden – kann zwischen der Extremsituation des (Sünden-)Schlafs und der des Todes vermitteln.

Auch im geistlichen Tagelied wacht ein Wächter über die Schlafenden.⁴² Ihm wird vom Dichter die Aufgabe übertragen, den Schlaf als Risiko für Leib und Leben auszuweisen. Der Schlaf ist die Schwellenphase zwischen Leben und Tod, eine Zeitspanne mit hohem Risikopotential, denn der Schlaf verhält sich zum Tod wie die Nacht zum Tag. Der Schlaf repräsentiert das sündhafte, todgeweihte Leben, in dem die Notwendigkeit des Erwachens nicht kalkuliert wird. Das Risiko, welches der Sünder trägt, ist die Verdammnis. Allerdings kalkuliert er eben dieses Risiko im Lied in keiner Weise zeitlich. Er versäumt es, über die Zeitbindung des Risikos nachzudenken, näherhin nimmt er in seiner Verblendung durch die Schönheit der Welt nicht einmal die Gefährdung wahr. Das Lied reagiert spezifisch: Es ruft mit dem extrem nahegerückten Tod die Sündhaftigkeit des Lebens als dessen Grundlage auf, indem es mit dem Hereinbrechen des Tageslichts die Todesnähe intensiviert. Irdische Zeitlichkeit verdichtet sich in einem auf das Erwachen zielenden Moment der Plötzlichkeit und Intensität,⁴³ so dass die Vergänglichkeit und die Notwendigkeit der Reue für den Rezipienten evident werden.

4 Zwischen Nacht und Tag. Schlafen, Wecken und Intensivierung

Das geistliche Tagelied und mit ihm das an die Nacht geknüpfte Sündenverständnis ist ein Referenz- und Assoziationsbereich des weltlichen Tagelieds, auch wenn die geistlichen Vorstellungen mit der Positivierung der Nacht und des Beischlafs – jedenfalls im Rahmen der Eigenzeit der Kemenate – modifiziert sind. Im gesamten zeitlichen Setting des Tagelieds ist das Erwachen, wie im geistlichen Tagelied, zwingend für das Fortleben, hier allerdings für das Fortbestehen der Liaison. Der Tod selbst ist im weltlichen Tagelied keine Notwendigkeit, die auf den Schlaf folgt,

⁴² Susanne Reichlin (2021, 105) markiert eindringlich, dass die zentralen Motive des geistlichen Tagelieds, bezogen auf das situative Setting, der schlafende Sünder und eine diesen weckende und mahnende Stimme seien. Dennoch habe die Wächterfigur im geistlichen Tagelied noch zu wenig Aufmerksamkeit in der Forschung bekommen; vgl. Reichlin 2021, 105.

⁴³ Reichlin (2021) arbeitet an einem anderen geistlichen Tagelied die „Dringlichkeit“ (110) des Erwachens heraus und kann dort zeigen, dass der Sündenschlaf sich auf diese und auf die Heilszeit zugleich beziehe. Die Wächterfigur sei eine transgressive Instanz, die warnend und mahnend im Hier und Jetzt agiere und die „sich auch als Hornbläser am Ende der Zeit“ (Reichlin 2021, 110) zeige.

doch wird er als Möglichkeit in die Risikokalkulation eingebunden. Das sind die zentralen Facetten der Modifikation.

Der unbedingten Notwendigkeit des Erwachens und der Intensität des Weckens im geistlichen Tagelied kann im weltlichen der intrikate Entwurf Wolframs von Eschenbach verglichen werden.⁴⁴ Bei ihm kommt es zu bemerkenswerten Umbesetzungen, insofern die Notwendigkeit der Trennung immer wieder als intensiver erneuter Beischlaf entworfen wird, so dass auch hier Intensität und Notwendigkeit enggeführt werden. Beides wird ganz im Positiven gezeichnet und erotisch umbesetzt – und zudem in der Zeit ausbuchstabiert. Bereits bei Dietmar von Aist nimmt die Spanne des Morgengrauens zwischen Schlafen und Erwachen als Schwellenmoment für die Intensivierung der Trennung Gestalt an, wobei das Risiko der Entdeckung mitkalkuliert wird. Die Unterscheidung zwischen Schlaf und Bewachung öffnet in jedem Fall einen Gestaltungsspielraum für den Tagelieddichter, insbesondere auch für Wolfram von Eschenbach, der die Eigenzeit in der Kemenate noch einmal anders gestaltet. Die besondere Kürze der Morgenstunde scheint bei diesem Dichter maximal dehnbar, so dass die Zeitdarstellung im sogenannten *urloup nemen* ambivalent wird.

Der Schlafrhythmus war im Mittelalter an das natürliche Tageslicht gebunden, weil künstliche Beleuchtung teuer war, und insofern markieren hereinbrechende Dunkelheit am Abend und aufkommendes Tageslicht am Morgen die Grenzen der üblichen Schlafphase. Auch Wolfram literarisiert das Gewohnte: Die Phase des Morgengrauens ist *common sense*-fähig, und auch das Risiko der Entdeckung gehört als ein bereits kalkuliertes und durch die Wächterinstanz minimiertes zum Setting dazu. Der Wächter dient den Liebenden, indem er sie in der Nacht bewacht, am Morgen weckt und auch in der Phase der Trennung weiter bewacht. Diese seine Aufgabe wird von ihm selbst institutionalisiert, wenn es im Tagelied *Von der zinnen* heißt: *Ez waere unwaege, / swer minne pflaeg, / daz ûf im laege / meldes last.* (V. 2,7–10)⁴⁵ Der Wächter erhebt sich zum Institut, und seine Treue gegenüber dem Paar verpflichtet ihn zum Schutz. Das Risiko wird durch ihn kalkuliert und in aktiver Wendung an den Ritter minimiert: *ritter, wache, hüete dîn!* (V. 1,15; „Ritter wach auf, nimm dich in acht!“) und wenig später: *hüete dîn, wache, süezer gast* (V. 2,15; „Nimm dich in acht, wach auf, lieber Gast.“). Dieser warnende Weckruf, jeweils in der letzten

⁴⁴ Vgl. die vier Tagelieder Wolframs von Eschenbach in Backes 2003, 88–101: Lied III *Den morgenblic bî wahtaeres sange erkôs*, Lied IV *Sîne klâwen durch die wolken sint geslagen*, Lied V *Von der zinnen* und Lied VI *Ez ist nu tac*.

⁴⁵ „Es wäre nicht gut, wenn der, der sich der Liebe hingibt, sich auch noch um die Ankündigung des Tages kümmern müßte.“ Die Übersetzung folgt der Ausgabe: Backes 2003, 97. Das gesamte Lied mit Übersetzungen findet sich auf 94–97.

Verszeile der 1. und 2. Strophe, intensiviert sich vor seinem Verklingen durch die Wiederholung. Er kommt auf das Paar zu. Wolfram baut dann aber an eben diesem Kulminationspunkt effektiv um, indem er mit Strophe drei einen erneuten Beischlaf an die Stelle der erwarteten Trennung rückt. Er lässt mit der Intensivierung des Risikos eine zweite körperliche Vereinigung des Paares konform gehen, schiebt Trennung und Annäherung zusammen: eine erwartete fortstrebende und eine gestaltete sich nähernde Bewegung implodieren nachgerade im erneut gestalteten Beischlaf, wenn der Abschied ein nahes Zusammenrücken ist: *unvrömedez rucken, / [...] urloup gap [...]* (V. 3,11–15; „Nahes Zusammenrücken [...] gab ihnen einen Abschied [...]“). So wie der Zeitpunkt der Trennung herankommt, so verdichtet und intensiviert sich die Liebe im Moment der Vereinigung. Die gestaltete Zeitlichkeit ist paradox, denn es öffnet sich ein Zeitfenster für den Beischlaf, das den Abschied hinausschiebt und ihn doch zugleich ganz nah heranrückt, ihn im Beischlaf intensiviert. Die Schwelle zwischen Beischlaf und Trennung ist kein Moment, kein Augenblick im eigentlichen Sinne. Der Beischlaf intensiviert das Erleben und wird zugleich als Trennung entfaltet. Das Zukünftige wird als ein Gegenwärtiges erlebt und das Erleben des Zukünftigen ist intensiv:

*unvrömedez rucken,
gar heinlich smucken,
ir brüstel drucken
und mê dannoch
urloup gap, des pris was hôch.* (V. 3,11–15)

[„Nahes Zusammenrücken, / heimliches Aneinanderschmiegen, / Drücken ihrer Brüste / und noch mehr / gab ihnen einen Abschied, der hoch erkaufte wurde (/ dessen Preis hoch war).“]⁴⁶

Im Wolframschen Tagelied zeigt sich, dass die Wirksamkeit der Handlung mit dem Risiko der Entdeckung steigt. Die Zeitbindung der Zukunft verdichtet die Gegenwart in den Augenblick hinein und zugleich dehnt sie die Gegenwart des Augenblickhaften im intensiven Erleben. Letztlich wird diese Intensität mit einem hohen Risiko erkaufte: Das heimliche Zusammenrücken brachte ihnen einen hoch erkauften Abschied, heißt es. Im Horizont der mittelalterlichen Gaben- und Tauschlogik⁴⁷ ist der Beischlaf damit eine Ware. Der Sold für den Beischlaf ist das eingegangene Risiko, denn auf entdeckten Ehebruch steht rechtmäßig der Tod, wie der Markgraf von Hohenburg in seinem Lied

⁴⁶ Die Übersetzung stammt von der Verfasserin. Backes (2003, 97) übersetzt freier und verschenkt m.E. eine gabenlogische Lesart dieser Stelle.

⁴⁷ Das Forschungsfeld kann hier nicht aufgerollt werden. Hinzuweisen ist für einen ersten Zugriff auf: Mauss 2016; Lévi-Strauss 1993; zusammenfassend mit Blick u.a. auch auf die Mediävistik Oswald 2004, 25–45.

Ich wache umb eines ritters lip formuliert: *wecke in, frouwe! / [...] / [...], sô sîn wir mit im verlorn.* (V. 3,6–11).⁴⁸ Blickt man von hier auf das Tagelied Wolframs zurück, so ist die Schwellenphase des erneuten Beischlafs mit einem die Zeit maximal verkürzenden Risiko verknüpft, insofern sich der Beischlaf zur Entdeckung respektive zum Tod verhält wie der Urlaub zur Trennung respektive zum Leid. Unter dieser Prämisse wird die Intensität des Beischlafs im Morgengrauen zur Extremerfahrung der Trennung und schließt dabei Liebe und Leid kurz. Die Nähe zum Tod wird, so ließe sich folgern, im poetologische Entwurf Wolframs als intensive körperliche Nähe umbesetzt, was sich in einer emphatischen, nachgerade narrativen Zeichnung dieser Nähe niederschlägt.

Auch der Mönch von Salzburg, ein später Lyriker der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts,⁴⁹ dehnt im dreistrophigen Tagelied mit dem sprechenden Titel *Das taghorn*⁵⁰ die Morgenstunde über die Maßen, indem der Mann die geliebte Frau wieder und wieder weckt, ohne dass sie doch wach wird. Der auf Dauer gestellte Schlaf ermöglicht in diesem Fall, dass das intensivierte Wecken eine temporale Dehnung erfährt:

*Gar gar leis
in senfter weis
wach, libste, fra!* (V. 1,1–3)

[„Ganz ganz leise / in sanfter Weise / erwache, liebste Frau!“]

nu wach, mein mynnikliche dirn (V. 1,9)

[„Erwache, mein liebezendes Mädchen.“]

*Erwach
in lieber sach!* (V. 2,1–2)

[„Erwache / voller Liebe!“]

*ich wek
dich auz der dek* (V. 2,5–6)

[„Ich wecke / dich, indem ich dir die Decke wegziehe.“]

⁴⁸ Vgl. Lied und Übersetzung bei Backes 2003, 122–125.

⁴⁹ Wachinger 2010, 667, betont, dass die Autorschaft, gerade der 56 weltlichen Lieder, nicht in jedem Fall gesichert sei. Dem Mönch gehören neben den weltlichen auch eine große Zahl geistlicher Lieder (Wachinger 2010, 664–667). Die beim Mönch dargestellte Liebe gehöre sowohl in den Kontext der Hohen Minne als auch in den der Minnereden (Wachinger 2010, 668).

⁵⁰ Zur Melodiegestaltung in den vier Liedern des Mönchs von Salzburg, die alle einen auf die konkrete Situation hinweisenden Titel tragen – *nachthorn*, *taghorn*, *trumpet* und *kchühorn* – vgl. den Beitrag von Welker (1984 / 1985, hier 41).

[...] hör
 das wunderbar geschell,
 wy dein gesell
 dich weken well. (V. 2,11–14)

[„[...] höre / das wunderliche Getöse, / wie dein Geselle / dich wecken will.“]⁵¹

Die mit dem wiederholten Wecken entstehende zeitliche Spanne nutzt der Mönch von Salzburg unerwartet, indem alles Zukünftige im Monolog des Mannes vorweggenommen wird: Aus der Perspektive des liebenden Ritters wird die nahe Zukunft mit dem Öffnen der Augen (V. 1,4–5), dem Begrüßen des Mannes (V. 1,11–26), dem Recken und Strecken (V. 2,3–4) und dem Wegziehen der Bettdecke (V. 2,5–6) nur antizipiert. Gleichermassen vergegenwärtigt wird im Anschluss der zurückliegende Beginn der Liebesbeziehung mit dem Herzenstausch (V. 2,15–24).

Auf diese Weise rückt im Hier und Jetzt des Gedenkens die Gegenwart des Zukünftigen und die des Vergangenen im Sinne des Kirchenvaters Augustinus in einer einzigen Gegenwart zusammen.⁵² Das ist evident, auch wenn die Vergegenwärtigung des Zukünftigen beim Monologisieren des Mannes dem Vergegenwärtigen des Zukünftigen notwendig vorausgeht.

Das Lied mündet mit Strophe drei in einen Lobpreis der Dame, verbunden mit dem Wunsch, die Geliebte möge eine Liebeszeit – *Lib zeit* (V. 3,1) – genießen können. Dieser Wunsch ist korreliert mit dem Wunsch, sie, die das Glück des Mannes gebiert, täglich ansehen zu dürfen (V. 3,12; 3,16). Zuletzt bittet der Mann um *urlaub* und fordert die Dame dann auf weiterzuschlafen:

*gib urlaub mir, frau auzerwelt:
 gedenk an mich und hab dein ru
 und slaf mie freüden wider zu,
 ez ist noch fru.* (V. 3,22–25)

51 Die Übersetzungen stammen von der Verfasserin; vgl. Lied und Übersetzung bei Backes 2003, 194–199.

52 Die für die mittelalterliche Dichtung wichtigen Überlegungen des Kirchenvaters Augustinus zur Zeit im zehnten Buch seiner *Confessiones* setzen am Verhältnis unterschiedlicher und nacheinander liegender Zeiten an. Sie zielen auf die Vorstellung einer Präsenz der Zeiten, wenn von der Gegenwart des Vergangenen, der Gegenwart des Gegenwärtigen und der Gegenwart des Zukünftigen die Rede ist. Im Sinne von Augustinus lassen sich differente Zeiten nur aus der Gegenwart heraus beobachten. Vgl. zur Zeitgestaltung in der mittelalterlichen Lyrik mit Bezug zum Kirchenvater Benz und Kiening 2017, 100–101, und im Blick auf Fallbeispiele aus der Leich- und Sangspruchdichtung Lauer und Wenzel 2021.

[„Lass mich gehen, Liebste, / denk an mich und mach dir keine Sorgen. / Schlaf glücklich wieder ein, / es ist noch früh.“]⁵³

Fragt man nach der Phase ihres Wachseins, ist eine Antwort unsicher, bleiben doch alle an die Dame gerichteten Aufforderungen auf die Zukunft bezogen. Ist die Dame, während der Mann monologisiert, während er, sie anblickend, über das Später und Früher sinniert, wach oder schläft sie weiter, bevor er sie letztlich zum Weiter-schlafen auffordert? Die das Lied beschließende Aufforderung jedenfalls ist ambivalent. Das *slaf* [...] *zu* (V. 3,24) und der aufgerufene Zeitpunkt, *ez ist noch fru* (V. 3,25), zeigen eindrücklich, dass es eine zeitliche Spanne bis zum Morgen und damit bis zur notwendigen Trennung gibt. Diese Spanne wird beim Mönch von Salzburg nicht durch erneuten Beischlaf ausgemalt; Zeit wird nicht durch intensiviertes Erleben verdichtet. Eher wird die vorhandene Zeit durch den langen Monolog gedehnt. Sie wird mit der Vergegenwärtigung des Zukünftigen aufgefüllt und mit der Erinnerung des Vergangenen angereichert. Insofern gibt es dann doch eine Verdichtung des Zeiterlebens im Hier und Jetzt der veranschaulichten Minnebeziehung, die aber deutlich für den Rezipientenkreis bestimmt ist. Diese Veranschaulichung wird in der zentralen zweiten Strophe durch die Anschaulichkeit der Darstellung verstärkt. Die Beschreibung der sich zeigenden weiblichen Gliedmaßen und des entblößten weiblichen Körpers nach dem Herunterziehen der Bettdecke liest sich wie ein ‚Entdecken‘ des weiblichen Körpers, wie ein Umschreiben des Beischlafs:

dein ärmlin rek,
dein füzlin strek,
ich wek
dich auz der dek,
dein hercz enplek
und brüstlîn wolgestalt,
 [...] (V. 2,3–8).

[„Reck deine kleinen Arme, / strecke deine kleinen Füße. / Ich wecke / dich, indem ich dir die Decke wegziehe. / Entblöße dein Herz / und deine schönen Brüste, / [...]“]⁵⁴

Mindestens erlauben die Formulierungen und die damit erzeugte Anschaulichkeit der nackten Geliebten eben diese Konnotation. Beim Mönch von Salzburg liegt die Intensivierung auf stilistisch-sprachlicher Ebene, einerseits erzeugt durch die Kurzzeile,

⁵³ Hier mit Backes 2003, 199.

⁵⁴ Wie Backes 2003, 197.

die in rascher Abfolge von Moment zu Moment eilt,⁵⁵ und auf diese Weise in der Vergegenwärtigung die intensive Präsenz der Dame suggeriert. Andererseits erschafft die kleine Kaskade sich wiederholender Aufforderungen: *wach; wach; erwach; wek; weken well* (V. 1,1; 1,9; 2,1; 2,5; 2,14) in den ersten beiden Strophen eine Unmittelbarkeit des Imperativischen, die dem affektiven *wâfen* bei Dietmar von Aist nahekommt, die Aufwachen und Wecken engführt und genau dadurch das Erwachen der Dame suggeriert. Doch ob die Geliebte tatsächlich wach ist und dem Manne zuhört oder ob sie schläft, bleibt in der Schweben. Allein das dem *slaf*[...] *zu* (V. 3,24) beigegebene Adverb *wider* (V. 3,24) kann als Hinweis auf eine Erneuerung der Situation verstanden werden und lässt insofern auch an eine Unterbrechung des Schlafs und damit an ein ephemeres Erwachen der Dame denken. Diese Konstellation der Schweben wiederholt sich am Anfang und Ende des Liedes. Sie bildet eine Klammer, die auf der einen Seite den Übergang von der Nachtschwärze hin zum hellen Blau erfasst:

*plik durch dy pra
und scha,
wy tunkel gra
so gar fein pla
ist zwischen dem gestirn.* (V. 1,4–8)

[„Schau durch die Wimpern / und sieh, / wie das dunkle Grau / ein ganz feines Blau / zwischen den Sternen ist.“]⁵⁶

Auf der anderen Seite scheint die Zeit in der späteren Formulierung *ez ist noch fru.* (V. 3,25) nachgerade stillgestellt zu sein. Der über die drei Strophen geführte Monolog hat das natürliche Vergehen der Zeit, das Hellwerden in keiner Weise befördert. Die Zeit steht nicht still, sie gerät im Lied in einen Zustand der Schweben, der das ‚Dazwischen‘, zwischen Zukunft und Vergangenheit, zwischen Vergehen und Stillstand betont. Dieses ‚Dazwischen‘ weist im Modus der Unmittelbarkeit zum einen auf die Präsenz, ja Evidenz des weiblichen Körpers hin, und zum anderen verweist es auf das nur Suggestive: Es ist eine sprachlich erzeugte Evidenz, die stilistisch und metrisch gestützt wird. Der Schwebezustand auf der Ebene des Dargestellten ist ein ästhetischer Effekt, der mit einer bewusst gesetzten Unbestimmtheitsstelle arbeitet, die Sprecher und Dichter bzw. weckenden Geliebten und dichtenden Mönch einander annähert, so dass der Monolog des liebenden Mannes als literarische Imagination des Dichters kenntlich wird.

⁵⁵ Ob Kurzzeile mit Paarreim, Dreireim oder Fünfreim anzusetzen ist oder Langzeile mit Binnenreim, ist umstritten, vgl. Backes 2003, 283.

⁵⁶ Vgl. die von dieser abweichende Übersetzung bei Backes 2003, 195.

5 Ausblick. Der Schlaf als ästhetischer Freiraum des Wächters und Dichters

Die evolutionsgeschichtliche Extremerfahrung des Schlafs kann im Rahmen der von natürlichen und kulturellen Zwängen entlasteten Literatur zu einer ästhetischen Erfahrung werden. Auch wenn das Tagelied einen solchen Umbau noch nicht gestaltet, finden sich dennoch im Hochmittelalter Lieder, die das Potential einer Erfahrungs- und Erkenntnisform in sich tragen. Das fünfstrophige, auf die Gattung der Minnerede vorausweisende Traumlied Walthers von der Vogelweide *Dô der sumer komen was* scheint mir für diesen Fall repräsentativ zu sein.⁵⁷ Walther ist ein im frühen 13. Jahrhundert sehr breit aufgestellter Lyriker. Ihm gehören Minnelieder, Minnereflexionen, Frauenlieder wie das berühmte *Lindenlied*,⁵⁸ sogenannte Mädchenlieder, Tagelieder und Sangsprüche wie die drei Reichssprüche, aber auch ein die Mutter Gottes preisender Leich. Der Dichter überschreitet Gattungsgrenzen wie die zwischen Minnesang und Sangspruch, nutzt in der Minnelyrik das Selbstzitat, wie in seinem Kranzlied, er gebraucht den Natureingang, parodiert Kollegen und reflektiert zentrale Begriffe der Gattung in seinen Liedern. *Dô der sumer komen was* wird wegen seiner Form dem Tanzlied zugeschlagen,⁵⁹ doch beinhaltet das Lied neben dem narrativen Duktus weitere Motive, die auch zur Gattung Minnerede gehören wie die Berichtsform, der Spazier- bzw. Natureingang und der Traum.⁶⁰

57 Zitat und Übersetzung folgende der Ausgabe von Kasten (2005, 454–457). Die Übersetzung stammt nur für die fünfte Strophe abweichend von der Verfasserin.

58 Vgl. zuletzt zum *Lindenlied* Kellner 2018, 173–183.

59 Vgl. Kellner 2018, 973–974.

60 Kellner 2018, 973–974. Eine kommentierte Auswahledition von 57 Minnereden bieten Dorobantu et al. 2017; dort auch ein Überblick über die Merkmale und Motive der vor allem im 14. und 15. Jahrhundert etablierten Gattung, zu denen u.a. der dominierende namenlose Sprecher einer monologischen Rede, die außereheliche Liebesbeziehung, unterschiedliche Frauenfiguren, die in verschiedenen Rollen wie die der Ratgeberin agieren, verschiedene Personifikationen wie Frau Minne, Frau Treue, Frau Ehre und als rhetorisches Stilmittel die Allegorie gehören; Minnereden nehmen am Minnediskurs teil und können auch Minneerzählungen sein, vgl. Dorobantu et al., 2–3. Als erste deutschsprachige Minnerede gilt das zum Lied Walthers etwa zeitgleiche *Klagebüchlein* Hartmanns von Aue (um 1200), vgl. Dorobantu et al., 5. Vgl. auch die der Edition vorausgehende Aufarbeitung der gesamten Gattung durch Klingner und Lieb (2013). Vgl. zum Traum stellvertretend Macho 2007, 322–325, mit ersten Hinweisen auf das ambivalente mittelalterliche Verhältnis zum Traum Macho 2007, 324. Vgl. auch Wittmer-Butsch 1990, besonders zur Traumtheorie in ihrer geschichtlichen Entwicklung von der Antike bis ins Spätmittelalter, 90–171; vgl. auch Bräuer 1998. Darüber hinaus mit Blick auf die Relation von Traum und Vision: Hiestand 1994 sowie Traum und Tod Miedema 2019.

Der Traum ist das zentrale Motiv in Walthers Lied: *Ûf dem anger stuont ein boum: / dâ getroumde mir ein troum.* (V.2,1–2)⁶¹ Walther gestaltet in den ersten beiden Strophen einen *locus amoenus* und dann – kompositorisch zentral in Strophe drei – eine überraschende Traumphantasie mit dem utopischen Entwurf einer idealen, letztlich unmöglichen Welt, in der der Leib von allen Zwängen befreit ist, in dem das Ich uneingeschränkt herrscht und die Seele bereits im Himmel ihren Platz eingenommen hat.⁶²

*Dô bedûhte mich zehant
wie mir dienten elliu lant,
und wie mîn sêle waere
ze himel âne swaere,
und doch der lîp solte
hie leben swie er wolte.* (V. 3,1–6)

[„Da schien es mir sogleich, / als wären mir alle Länder untertan / und als ob meine Seele / sorgenfrei im Himmel wäre / und der Leib hier unten / tun könnte, was er wollte.“]

In dieser auf den Natureingang folgenden Traumphantasie bietet Walther, gerade im Horizont seines *Lindenliedes*, kein erotisches Erlebnis am lieblichen Ort, sondern erträumt wird die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, in der himmlische Seele und irdischer Leib zeitgleich existierten.⁶³ Doch diese Gleichzeitigkeit des

⁶¹ Vgl. zu diesem Lied Asher 1974, der den vor allem humoristischen Duktus des Traumlieses (Asher 1974, 61) herausstellt, auf die erotischen Konnotationen des Liedes eingeht, die Nähe zu Walthers *Lindenlied* betont und das Lied als Tageliedparodie begreift (Asher 1974., 64). So auch Klug 2007, 168–171. Ebenbauer (1977) weist hingegen auf die Nähe zum ersten Reichsspruch und dessen Güterternar hin. Er widerspricht der Deutung von Asher. Vgl. auch die weit ausgreifende Erörterung des Traumlieses bei Haag (2003, 111–163), der den Natureingang, den Trauminhalt, die Krähe, die alte Frau und die Traumdeutung im Horizont mantischer Verfahrensweisen interpretiert, um zu zeigen, dass auch dieser wissenschaftsgeschichtliche Diskurs durchaus zum Bezugsfeld des Liedes gerechnet werden muss. Haag stellt die Äußerungen der traumdeutenden alten Frau zum Daumen- und Zahlen-Satz in Bezug zur Geomantie (Haag 2003, 142–159).

⁶² Bereits Curtius (1973, 518) vermutete, dass Walther seinen eigenen Güterternar hier ironisch in eine bloße Aufzählung umwidme: Im ersten Reichston Walthers (Kasten 2005, 472–475) ist das Güterternar *êre* / Ansehen, *varnde guot* / Besitz, *gotes hulde* / Heil insofern problematisch, weil sich diese drei Dinge im Diesseits nur schwer vereinen lassen.

⁶³ Greift man mit dieser Entproblematisierung des weltlichen Güterproblems eine Scheinlösung oder liegt in der Gleichzeitigkeit der Güter doch das Besondere bei diesem Entwurf? Ebenbauer (1977, 375) weist in diesem Zusammenhang auf zweierlei hin: Zum einen werde das weltliche Güterternar mit der Gleichung $2 + 1 = 3$ zuletzt durchaus gedeutet, ein Bezug, wenn auch ein banaler, zwischen Traum und Traumdeutung liege vor. Zum anderen reagiere der Trauminhalt nicht auf die Erwartung, die der szenische Entwurf hervorrufe. Ebenbauer stellt im Anschluss an Heeder 1966, 476, zurecht

Ungleichzeitigen ist ephemere, Schlaf und Traum werden durch den Schrei einer Krähe⁶⁴ beendet, und der geträumte Inhalt erfährt durch ein altes, eidlich verpflichtetes Weib eine eigenwillige Deutung. Es heißt:

*Ein vil wunderaltez wîp
diu getrôste mir den lip.
[...]
dô begunde si mir bescheiden
waz der troum bediute.
daz merkent, wîse liute:
zwên und einer daz sint dri.
ouch sô seite si mir dâ bî
daz mîn dûme mîn vinger sî. (V. 5,1–9).*

[„Ein sehr altes Weib / hat mir den Leib getröstet. / [...] / Da begann sie mir zu erklären, / was der Traum bedeute. / Merkt euch das, kluge Leute: / Zwei und einer, das sind drei. / Auch sagte sie mir noch, / dass mein Daumen ein Finger sei.“]

Mit diesem Bezug zur Welt der Tatsachen entpuppt sich der Traum als ein nur Scheinbares. Er bildet eine zweite, konglomerathafte Welt des schönen Scheins aus, aus der der Insasse durch eine dritte Instanz des Weckens ins wirkliche, regulierte und normgeleitete Leben herausgeführt wird. Letztlich kann man Ungleichzeitiges, nicht Zusammengehörendes eben doch nur vorübergehend besitzen. Man wird aus einem solchen Traum, einem solchen Zustand geweckt, sei es durch den Wächter oder eine Krähe wie bei Walther.⁶⁵ Die Deutung durch das wunderalte Weib rückt dabei an die Stelle des Wächtergesangs und bindet das Besondere ans Allgemeine zurück. So gesehen lassen sich die Utopie des Traums bei Walther und der Beischlaf im Tagelied vergleichen: Zwischen Realität und Deutung bei Walther und zwischen Schlafen und Trennen im Tagelied öffnet sich ein temporal besonderer Schwellenraum, in dem das Ungleichzeitige für den ‚fruchtbaren Augenblick‘ der Intensität

heraus, dass der „Überraschungseffekt“ darin liege, dass anstelle eines „erotischen Erlebnisses ein nicht-erotischer Traum“ (Ebenbauer 1977., 374) erzählt werde. Haag (2003, 113) spricht sogar von „zweifacher Desillusionierung des Hörers“, weil weder ein erotisches Erlebnis noch ein erotischer Traum erzählt werde.

⁶⁴ Vgl. zur Krähe als einem Orakeltier Haag 2003, 127–129, dessen Funktion im Lied Walthers durchgestrichen sei, insofern die Krähe zum Störfaktor reduziert werde. Damit ist sie nicht nur ihrer eigentlichen Funktion entkleidet, sondern sie verhindere nachgerade den Traum, der „seinerseits potentieller Zukunftsschau gilt“ (Haag 2003, 129).

⁶⁵ Inwiefern Walther damit eine Wertung verknüpft, ist nicht explizit. Ist die Vorstellung irdischer Sorglosigkeit, die dem von Zwängen entlasteten Leib Raum gewährt und die Seele gleichzeitig im Himmel sein lässt, ein implizites Deutungsangebot des Dichters?

(Traum bei Walther, *urloup nemen* als Beischlaf und Trennung bei Wolfram) gleichzeitig sein kann.

Als Dichter dieses Liedes riskiert Walther im Horizont menschlicher Erfahrungen und im Blick auf werk-, gattungs- und motivbezogene Erwartungen ein Mehrfaches: Er riskiert die Darstellung eines unbewachten Schlafs im Freien; er riskiert mit dem *locus amoenus* die Erwartung einer Liebessituation, und er riskiert mit dem wunderalten Weib, das den Leib zu trösten in der Lage ist, die Erwartung des Beischlafs.⁶⁶ Walthers literarischer Entwurf ist kein Deutungsangebot für kluge Leute, auch wenn das zunächst vermutet werden kann. Im wissenschaftsgeschichtlichen sowie im höfischen Gattungs- und Diskurshorizont ist der Liedentwurf ein ästhetisches Spiel mit geschürten Erwartungen: Statt eines Treffens mit einer schönen Frau am lieblichen Ort schläft der im Grünen wandernde Mann unter einer Linde ein. Statt das Dichten am *locus amoenus* zu befördern, lässt der liebliche Ort den Wandernden in den Schlaf fallen.⁶⁷ Statt der Gefährdung des unbewachten Schlafers bleibt jede Gefahr aus. Statt des Wächterhorns weckt den Schläfer der Schrei einer Krähe, die ihrer wahrsagerischen zukunfts kündenden Funktion beraubt ist, die reduziert ist auf die Störung der potentiellen Zukunftsschau des Träumers. Der Geweckte würde die Krähe umgehend töten, hätte er nur einen Stein zur Hand: *wan daz dâ kein stein enlac, / ez waer gewesen ir endes tac.* (V. 4,8–9) Statt einer schönen Dame tröstet ihm dann ein wunderaltes Weib den Leib. Statt der Krähe wahrsagt die Alte.⁶⁸ Statt des warnenden Tageliedes bekommt er eine banalisierende Traumdeutung zu hören und statt kluger Worte gibt die Anderweltfee Binsenweisheiten zum Besten, die verdeutlichen, dass sich individuelles Traumerleben nicht generalisieren lässt; der Trauminhalt wird als bloßer Schein enttarnt.⁶⁹ Walther bietet gegen die Erwartungen Alternativen an, die er parodistisch verbrämt. Er ist selbst der artifizielle Wächter der Liedrezipienten, der nicht nur in die Illusion hineinführt, sondern der die Rezipienten unsanft aus dieser Phantasie zu wecken imstande ist.

66 Ebenbauer (1977) versucht in seiner Studie eine Nähe zum ersten Reichsspruch und zum Güterternar zu belegen und kommt dabei zu der interessanten Beobachtung, dass der *locus amoenus* nicht nur Lustort, sondern „seit der Antike auch bevorzugter Ort des Dichtens“ ist (Ebenbauer 1977, 379). Doch statt des Dichtens bietet Walther am *locus amoenus* einen Traum an.

67 Zum Zusammenhang von Dichten und Natureingang vgl. Haag 2003, 116–117.

68 Diese Übertragung liegt durchaus nahe, schaut man auf die (magische) Verwandtschaft von Krähe und alter Frau, respektive Hexe, die sich schon bei Jacob Grimm findet: Grimm 2001, 919.

69 Wolfgang Ebenbauer (1977, 381) betont in diesem Zusammenhang als einziger im Rahmen der Liedanalysen, dass die Deutung des alten Weibes, der Daumen sei auch nur ein Finger, einen zweiten Sinn transportiere. Vor dem Hintergrund der zeitgenössischen, vor allem im Rechtsdiskurs gelagerten Wertigkeit des Daumens, die über die einzelnen Finger hinausgehe, markiere diese Deutung, dass der Schein eben trüge.

Der Grund ist ein ästhetischer: Es geht um die Kunst an sich, insofern das Lied Walthers einen spielerisch ästhetischen Freiraum für alternative Gestaltungsweisen der Dichotomie von Schlafen/Beischlafen und Wecken eröffnet, und das jenseits der Gattung des Tagelieds.

Literatur

- Backes, Martina (Hg. 2003 [1992]). *Tagelieder des deutschen Mittelalters*. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Ausgewählt, übers. und kommentiert von Martina Backes. Stuttgart.
- Dorobantu, Iulia-Emilia, Jacob Klingner und Ludger Lieb (Hgg. 2017). *Minnereden. Auswahl edition*. Berlin / Boston.
- Das Eckenlied* (1986). Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Text, Übersetzung und Kommentar von Francis B. Brévart. Stuttgart.
- Hartmann von Aue (2008). „Iwein“. In: Ders., *Gregorius, Der arme Heinrich, Iwein*. Hg. und übers. von Volker Mertens. Frankfurt am Main, 317–767.
- Hartmann von Aue (2007). *Erec*. Hg. von Manfred Günter Scholz, übers. von Susanne Held. Frankfurt am Main.
- Kasten, Ingrid (Hg. 2005). *Deutsche Lyrik des frühen und hohen Mittelalters*. Edition und Kommentare von Ingrid Kasten. Übersetzungen von Margherita Kuhn. Frankfurt am Main.
- Konrad Fleck (2015). *Flore und Blanscheflur. Text und Untersuchungen*. Hg. von Christine Putzo. Berlin.
- Kudrun* (2010). Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Hg., übers. und kommentiert von Uta Störmer-Caysa. Stuttgart.
- Mauritius von Craûn* (1999). Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Nach dem Text von Edward Schröder hg., übers. und kommentiert von Dorothea Klein. Stuttgart.
- „Otnit“ (2013). In: *Otnit und Wolf Dietrich*. Frühneuhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Hg. und übers. von Stephan Fuchs-Jolie, Victor Millet und Dietmar Peschel. Stuttgart, 8–291.
- Der Stricker (1983). *Daniel von dem blühenden Tal*. Hg. von Michael Resler. Tübingen.
- Ulrich von Türlheim (1938). *Rennewart*. Aus der Berliner und Heidelberger Handschrift hg. von Alfred Hübner. Berlin.
- „Wolf Dietrich“ (2013). In: *Otnit und Wolf Dietrich*. Frühneuhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Hg. und übers. von Stephan Fuchs-Jolie, Victor Millet und Dietmar Peschel. Stuttgart, 294–611.
- „Wolfdietrich B“ (1871). In: *Ortnit und die Wolfdietriche nach Müllenhoffs Vorarbeiten*. Hg. von Arthur Amelung und Oskar Jänicke. Bd. 1. Berlin, 167–301.
- Asher, John A. (1974). „Das ‚Traumglück‘ Walthers von der Vogelweide. Zum parodistischen-erotischen Inhalt des Liedes 94,11“. In: Werner Besch, Günther Jungbluth, Gerhard Meissburger und Eberhard Nellmann (Hgg.), *Studien zur deutschen Literatur und Sprache des Mittelalters. Festschrift für Hugo Moser zum 65. Geburtstag*. Berlin, 60–67.
- Benz, Maximilian und Christian Kiening (2017). „Die Zeit des Ichs. Experimentelle Temporalität bei Oswald von Wolkenstein“. In: Sonja Glauch und Katharina Philipowski (Hgg.), *Von sich selbst erzählen. Historische Dimensionen des Ich-Erzählens*. Heidelberg, 99–129.
- Bilz, Rudolf (1973). *Wie frei ist der Mensch? Paläoanthropologie*. Bd. 1. Frankfurt am Main.
- Borck, Karl Heinz (1989). „*Urloup er nam – nu merket wie!* Wolframs Tagelieder im komparatistischen Urteil Alois Wolfs. Eine kritische Nachbetrachtung“. In: Kurt Gärtner und Joachim Heinzle (Hgg.), *Studien zu Wolfram von Eschenbach. Festschrift für Werner Schröder zum 75. Geburtstag*. Tübingen, 559–568.

- Borck, Karl Heinz (1979). „Wolframs Tagelied ‚Den morgenblic bi wahtaers sange erkos‘. Zur Lyrik eines Epikers“. In: Ulrich Fülleborn und Johannes Krogoll (Hgg.), *Studien zur deutschen Literatur. Festschrift für Adolf Beck zum siebzigsten Geburtstag*. Heidelberg, 9–17.
- Braun, Manuel (2011). „Epische Lyrik, lyrische Epik. Wolframs von Eschenbach in transgenerischer Perspektive“. In: Hartmut Bleumer und Caroline Emelius (Hgg.), *Lyrische Narrationen – narrative Lyrik. Gattungsinterferenzen in der mittelalterlichen Literatur*. Berlin / New York, 271–308.
- Bräuer, Rolf (1998): „Poesie als Traum. Stufen der Fiktionalität in mittelalterlichen Texten“. In: André Schnyder, Claudia Bartholemj-Teusch, Barbara Fleith und René Wetzel (Hgg.), „Ist mir getroumet min leben?“ *Festschrift für Karl-Ernst Geith zum 65. Geburtstag*. Göppingen, 21–30.
- Bulang, Tobias (2001): „Aporien und Grenzen höfischer Interaktion im *Mauritius von Craûn*“. In: Beate Kellner, Ludger Lieb und Peter Strohschneider (Hgg.), *Literarische Kommunikation und soziale Interaktion. Studien zur Institutionalität mittelalterlicher Literatur*. Frankfurt am Main u.a., 207–229.
- Cormeau, Christoph (1992). „Zur Stellung des Tagelieds im Minnesang“. In: Johannes Janota, Paul Sappeler, Frieder Schanze, Benedikt Konrad Vollmann, Gisela Vollmann-Profe und Hans-Joachim Ziegeler (Hgg.), *Festschrift für Walter Haug und Burghart Wachinger*. Bd. 2. Tübingen, 695–708.
- Curtius, Ernst Robert (1973). *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern / München.
- Derron, Marianne und André Schnyder (2000). „Das geistliche Tagelied des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit“. In: *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft* 12, 203–216.
- Dinkler-von Schubert, Erika (1972). „Schlaf“. In: *Lexikon der christlichen Ikonographie* 4, 72–75.
- Ebenbauer, Wolfgang (1977). „Walthers ‚Traumglück‘ (94,11ff.)“. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 96, 370–383.
- Friedrich, Udo (2020). „Mythische Narrative und rhetorische Entscheidungskalküle im ‚Dialogus miraculorum‘ des Caesarius von Heisterbach“. In: Martina Wagner-Egelhaaf, Bruno Quast und Helena Basu (Hgg.), *Mythen und Narrative des Entscheidens*. Göttingen, 23–45.
- Glier, Ingeborg (1995). „Steinmar“. In: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon* 9, 281–284.
- [Grimm, Jacob] (2001 [1876]). *Die Werke Jacob Grimms 27: Deutsche Mythologie*. Bd. 2. Nach der Ausgabe von Elard Hugo Meyer neu hg. von Helmut Birkhan. Hildesheim / Zürich / New York.
- Haag, Guntram (2003): *Traum und Traumdeutung in mittelhochdeutscher Literatur. Theoretische Grundlagen und Fallstudien*. Stuttgart.
- Haustein, Jens (1995). *Marner-Studien*. Tübingen.
- Heeder, Martha (1966). *Ornamentale Bauformen in hochmittelalterlicher deutschsprachiger Lyrik*. Tübingen.
- Hiestand, Rudolf (Hg. 1994): *Traum und Träumen. Inhalt, Darstellung, Funktionen einer Lebenserfahrung in Mittelalter und Renaissance*. Düsseldorf.
- Holznagel, Franz-Josef (2014). „B. Die Lieder“. In: Joachim Heinze (Hg.), *Wolfram von Eschenbach. Ein Handbuch – Studienausgabe*. Berlin / Boston, 83–143.
- Hübner, Gert (2008). *Minnesang im 13. Jahrhundert. Eine Einführung*. Tübingen.
- Jungbluth, Günther (1963). „Zu Dietmars Tagelied“. In: Werner Simon, Wolfgang Bachofer und Wolfgang Dittmann (Hgg.), *Festgabe für Ulrich Pretzel zum 65. Geburtstag dargebracht von Freunden und Schülern*. Berlin, 118–127.
- Kellner, Beate (2018). *Spiel der Liebe im Minnesang*. Paderborn.
- Kleber, Hartmut (2008). „Was ist Liebe? Diskursformen und Vorstellungen von Liebe im Mittelalter“. In: Christine Felbeck und Johannes Kramer (Hgg.), *Troubadourdichtung. Eine dreisprachige Anthologie mit Einführung, Kommentar und Kurzgrammatik*. Tübingen, XII–XXXIV.
- Klingner, Jacob und Ludger Lieb (2013). *Handbuch Minnereden*. Berlin / Boston.
- Klug, Gabriela (2007). *Wol  f, wir sullen sl fen g n! Der Schlaf als Alltagserfahrung in der deutschsprachigen Dichtung des Hochmittelalters*. Frankfurt am Main u.a.
- Kochs, Theodor (1928). *Das deutsche geistliche Tagelied*. Münster.

- Kokott, Hartmut (1983). „Zu den Wächter-Liedern Wolframs von Eschenbach: *ein schimpf bi klage* (VII,3,4)“. In: *Acta Germanica* 16, 25–41.
- Kühnel, Jürgen (1994). „Das Tagelied. Wolfram von Eschenbach „*Sine klâwen*““. In: Helmut Tervooren (Hg.), *Gedichte und Interpretationen. Mittelalter*. Stuttgart, 144–168.
- Kühnel, Jürgen (1995). „Das Tagelied König Wenzels von Böhmen (KLD 65; III)““. In: Peter Gendolla und Carsten Zelle (Hgg.), *Böhmische Dörfer. Streifzüge durch eine seltene Gegend auf der Suche nach den Herren Karl Riha, Agno Stowitsch und Hans Wald*. Gießen 1995, 27–47.
- Lahr, Anna Sara (2020). *Diversität als Potential. Eine Neuperspektivierung des frühen Minnesangs*. Heidelberg.
- Lauer, Claudia und Franziska Wenzel (2021). „Maria, Zeit und Anschaulichkeit. Studien zu Frauenlobs Leich- und Sangspruchdichtung“. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 140, 1–46.
- Lévi-Strauss, Claude (1993). *Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft*. Aus dem Französischen von Eva Moldenhauer. Frankfurt am Main.
- Lübben, Gesine (1994). „*Ich singe daz wir alle werden vol*“. *Das Steinmar-Œuvre in der Manessischen Liederhandschrift*. Stuttgart.
- Luhmann, Niklas (1982). *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt am Main.
- Macho, Thomas (2007). „Schlafen, Träumen“. In: *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*. Darmstadt, 321–331.
- Mauss, Marcel (2016 [1990]). *Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*. Mit einem Vorwort von Edward E. Evans-Pritchard. Aus dem Französischen von Eva Moldenhauer. Frankfurt am Main.
- Mertens, Volker (1983). „Dienstminne, Tageliedererotik und Eheliebe in den Liedern Wolframs von Eschenbach“. In: *Euphorion* 77, 233–246.
- Mertens, Volker (2010). „Markgraf von Hohenburg“. In: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon* 3, 91–94.
- Miedema, Nine Robijntje (2019). „Träume über Geburt (und Tod) in mittelhochdeutschen Erzähltexten“. In: Mauro Fosco Bertola und Christiane Solte-Gresser (Hgg.), *An den Rändern des Lebens. Träume vom Sterben und Geborenwerden in den Künsten*. München, 21–51.
- Lexner, Matthias (2023). „ent-släfen“. In: *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch*: [www.woerterbuch-netz.de/Lexer/ent-släfen](http://www.woerterbuch-netz.de/Lexer/ent-slaefen) (20. September 2023).
- Mohr, Jan (2021). „Tagelied“. In: Beate Kellner, Susanne Reichlin und Alexander Rudolph (Hgg.), *Handbuch Minnesang*. Berlin / Boston, 534–542.
- Nanz, Ute (2005). „Wer weckt die Liebenden? Zu Dietmars von Eist Slâfest du, vriedel ziere“. In: Heike Bismark, Volker Honemann, Elmar Neuß und Tomas Tomasek (Hgg.), *Usbekisch-deutsche Studien. Indogermanische und außerindogermanische Kontakte in Sprache, Literatur und Kultur. 2. Tagung des Lehrstuhls für Deutsche Philologie an der Fakultät für Ausländische Philologie des Usbekischen Nationalen Mirzo Ulugbek-Universität, Taschkent, und des Germanistischen Instituts der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. (Münster, 1.–3. Dezember 2003)*. Münster, 211–223.
- Obermaier, Sabine (2005). „Wer wacht? Wer schläft? ‚Gendertrouble‘ im Tagelied des 15. und 16. Jahrhunderts“. In: Gerd Hübner (Hg.), *Deutsche Liebeslyrik im 15. und 16. Jahrhundert. 18. Mediävistisches Kolloquium des Zentrums für Mittelalterstudien der Otto-Friedrich-Universität Bamberg am 28. und 29. November 2003*. Amsterdam / New York, 119–145.
- Oswald, Marion (2004). *Gabe und Gewalt. Studien zur Logik und Poetik der Gabe in der frühhöfischen Erzählliteratur*. Göttingen.
- Probst, Martina (1999). *Nu wache ûf, sündner traege. Geistliche Tagelieder des 13. bis 16. Jahrhunderts. Analysen und Begriffsbestimmung*. Frankfurt am Main u.a.
- Ranawake, Silvia (2003). „Tagelied“. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* 3, 577–580.

- Reichlin, Susanne (2021). „Wer weckt mich? Die Geheimnishaftigkeit der Wächterstimme im geistlichen Wecklied Ich wachter (RSM Peter/A/3/1h)“. In: Jutta Eming und Volkhard Wels (Hgg.), *Darstellung und Geheimnis in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Berlin, 103–121.
- Richert, Hans-Georg (1984). „Zur Szenerie von MF 39,18: Släfest du, vriedel ziere?“ In: *Colloquia Germanica* 17, 193–199.
- Roth, Andreas (2008). „Ehebruch“. In: *Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte* 2.1, 1213–1215.
- Ruberg, Uwe (1997). „Gattungsgeschichtliche Probleme des ‚geistlichen Tagelieds‘ – Dominanz der Wächter- und Weckmotivik bis zu Hans Sachs“. In: Wolfgang Düsing, Hans-Jürgen Schings, Stefan Trappen und Gottfried Willems (Hgg.), *Tradition der Lyrik. Festschrift für Hans-Henrik Krummacker*. Tübingen, 15–30.
- Schnyder, André (2004). *Das geistliche Tagelied des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit. Textsammlung, Kommentar und Umriss einer Gattungsgeschichte*. Tübingen / Basel.
- Schweikle, Günther (1995). *Minnesang*. Stuttgart.
- Sellert, Wolfgang (1986). „Ehebruch. B. Recht V. Germanisches und deutsches Recht“. In: *Lexikon des Mittelalters* 3, 1655.
- Selmayr, Pia (2015). „Warne ob ich entsläfen bin.“ Die Rolle des Wächters im Tagelied nach Wolfram“. In: Beate Kellner, Ludger Lieb und Stephan Müller (Hgg.), *Höfische Textualität. Festschrift für Peter Strohschneider*. Heidelberg, 189–210.
- Spekenbach, Klaus (2000). „Tagelied-Interpretationen: Zu Wolframs ‚Von der zinnen‘ (MF V) und Oswalds ‚Los, frau, und hör‘ (Kl. 49)“. In: Volker Honemann und Tomas Tomasek (Hgg.), *Germanistische Mediävistik*. Münster, 227–253.
- von Müller, Mareike (2017). „Vulnerabilität und Heroik. Zur Bedeutung des Schlafens im ‚Ortnit/Wolfdietrich‘ A“. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 136, 387–421.
- Wachinger, Burghart (2011). „Hohe Minne um 1300. Zu den Liedern Frauenlobs und Wenzels von Böhmen“. In: Ders., *Lieder und Liederbücher. Gesammelte Aufsätze zur mittelhochdeutschen Lyrik*. Berlin, 179–194.
- Wachinger, Burghart (2010). „Mönch von Salzburg“. In: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon* 6, 658–670.
- Welker, Lorenz (1984 / 1985). „Das Taghorn des Mönchs von Salzburg: Zur frühen Mehrstimmigkeit im deutschen Lied“. In: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* 4 / 5, 41–61.
- Wittmer-Butsch, Maria Elisabeth (1990). *Zur Bedeutung von Schlaf und Traum im Mittelalter*. Krems.
- Wolf, Alois (1979). *Variation und Integration. Beobachtungen zu hochmittelalterlichen Tageliedern*. Darmstadt.
- Wolf, Alois (2003 [1992]). „Literarhistorische Aspekte der mittelalterlichen Tagelieddichtung“. In: *Tagelieder des deutschen Mittelalters. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch*. Ausgewählt, übers. und kommentiert von Martina Backes. Stuttgart, 11–81.
- Wapnewski, Peter (1972). *Die Lyrik Wolframs von Eschenbach*. Edition, Kommentar, Interpretation. München.
- Wenzel, Franziska (2021). „Konventionelle Rede – Argumentationsverfahren im Frühen Minnesang oder Heinrich von Veldeke und die Naturalisierung der Liebe“. In: Udo Friedrich, Christiane Krusenbaum-Verheugen und Monika Schausten (Hgg.), *Kunst und Konventionalität. Dynamiken sozialen Wissens und Handelns in der Literatur des Mittelalters*. Berlin, 95–123.
- Wenzel, Franziska (2023). „Risiko und Kalkül, Zeit und Intensität im Tagelied Wolframs von Eschenbach“. In: Tobias Bulang, Holger Runow und Julia Zimmermann (Hgg.), *Min sang sol wesen din. Deutsche Lyrik des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Interpretationen*. Wiesbaden, 59–77.

Julius Herr

Der slape is tweerhande

Der Schlaf des Heiligen im *Sente Servas* Heinrichs von Veldeke

1

Im *Eneasroman* Heinrichs von Veldeke dringen die unzertrennlichen, trojanischen Freunde Nisus und Euralysus mitten in der Nacht in das Heerlager des Turnus ein.¹ Dieser heimliche Überfall ist nur deshalb möglich, weil die italischen Krieger des Turnus zuvor ein regelrechtes Gelage gefeiert haben, um ihre militärischen Verluste gegen die Trojaner vergessen zu machen:

*vil nâ zû der mitter naht
si trunken unde âzen.
ir leides sie vergâzen,
sie bliesen unde sungên,
si spilden unde sprungen
und wachten unde riefen,
unze daz sie ensliefen
und alle trunken lügen,
sine hörden noch ensâgen.* (180, 14–22)²

[„Fast bis um Mitternacht / tranken und aßen sie. / Sie vergaßen ihre Niederlage, / machten Musik, sangen, / spielten, tanzten, / wachten und lärmten, / bis der Schlaf sie überwältigte / und sie alle betrunken waren. / Sie hörten und sahen nichts mehr.“]

Das Übermaß an Getränken, Speisen, Musik und Spiel führt zu einem alle Sinne betäubenden Schlaf, der – indem er den Turnus-Kriegern jegliche Handlungspotenz entzieht³ – die neue Handlungsoption des Überfalls überhaupt erst eröffnet. Die Erzählperspektive verschiebt sich dabei von den Eingeschlafenen auf Nisus und Euralysus, die nun in den Mittelpunkt des Geschehens rücken. Die Passivität im Schlaf erweist sich als Auslöser für neue Aktivität und neue Handlung.

1 Die im Folgenden vorgestellten Überlegungen zum Schlaf im *Sente Servas* stehen im Rahmen einer größeren Arbeit, in der ich mich mit amplifizierenden Erzählstrategien langer Legenden in Volkssprache (*Sente Servas*, *Heiliger Georg*, *Barlaam und Josaphat*) auseinandersetze.

2 Zitiert mit Übersetzung nach: Heinrich von Veldeke 1986.

3 Siehe zu einer solchen „verhängnisvolle(n) Passivität“ im Schlaf von Müller 2017, 396.

Eine kontextuell gewiss andersartig gelagerte, aber motivisch wie erzählerisch ganz ähnlich strukturierte Szene findet sich in Heinrichs weitaus weniger oft untersuchter Legendenerzählung *Sente Servas*.⁴ Im zweiten Teil der Legende, die von der Erhebung und Translation der Reliquien sowie den posthumen Mirakeln des Maastrichter Lokalheiligen erzählt, wird unter anderem von der Rückführung der Reliquien des Servas aus Quedlinburg berichtet. Auf Wunsch Mathildes, der Mutter Ottos I., wurden die Überreste des Heiligen nach Sachsen transportiert,⁵ woraufhin in Maastricht der Plan geschmiedet wird, diese Reliquien wieder an ihren – zumindest aus Sicht der Maastrichter – rechtmäßigen Platz zurückzuführen. Eine Gruppe von ihnen zieht *verholen* (4552; „heimlich“) nach Sachsen, um sich dort mit den Gebräuchen und Gewohnheiten der Einheimischen vertraut zu machen.⁶ Eines Tages feiern die Quedlinburger ein großes Fest, bei dem – ganz ähnlich zu der Feier im Heerlager des Turnus – übermäßig gegessen und getrunken wird:

*Sij speelden ende sij riepen,
ende doen sie doen ontslieden
des anderen nachts daer nae,
doen waest voele stille daem
want sij sliepen vaste. (4592–4596)*

[„Sie vergnügten sich und machten viel Lärm / und als sie in der darauf folgenden Nacht / einschliefen, / war es dort sehr still, / denn sie schliefen tief und fest.“]

Auch hier öffnet der aus zügellosen Ausschweifungen resultierende allzu tiefe Schlaf das Einfallstor für die Infiltranten. Die Maastrichter können ihren lange im Voraus geschmiedeten Plan in die Tat umsetzen. Mitternachts schleichen sie sich in die Kirche, nehmen die Reliquien des Heiligen an sich und kehren zurück in ihre Heimatstadt, wo sie unter göttlichem Glockengeläut freudig empfangen werden.

⁴ Zur nachgeordneten Stellung des *Sente Servas* im Oeuvre Heinrichs vgl. Herweg 2020, 206. Er arbeitet mehrere makrostrukturelle Gemeinsamkeiten zwischen dem *Eneasroman* und dem *Sente Servas* heraus und plädiert dafür, „Heinrichs von Veldeke Werk als literarische Einheit“ aufzufassen (227). Der Text wird mit Übersetzung zitiert nach: Heinric van Veldeken 2008. Eigene Übersetzungen sind kenntlich gemacht. In Bezug auf Heinrichs mittelniederländische Fassung benutze ich in der Folge einheitlich den Namen Servas.

⁵ Zum historischen Kontext von Reliquientranslationen nach Sachsen, die „selbst nicht über genügend Märtyrer und Confessores verfügten, um alle Kirchen und Altäre vorschriftsmäßig mit Reliquien auszustatten“, siehe Röckelein 2002, 137.

⁶ Siehe: *Haer seden waren eerlijch / ende haer werken der sij plaghen / tot dat sij wale besaghen / die seden ende die gheleghentheiden. (4567–4570; „In ihren Gewohnheiten benahmen sie sich so ehrenhaft, / und auch ihre Arbeit verrichteten sie so, / bis sie die Gewohnheiten und die Lage / [im Land] gut beobachtet hatten.“)*

Der Schlaf wird als axiologischer Marker eingesetzt, der das falsche Handeln der Feierenden demonstrativ ausstellt. In der Legende markiert er das Verhalten der Quedlinburger als sündhaft und stellt so die Rückführungsaktion in Einklang mit mehreren Wundern, die den Heimweg und die Ankunft in Maastricht begleiten, als vollkommen legitim und gottgewollt dar.⁷ Aus anderer Perspektive hätte die Aktion schlicht auch als Diebstahl gewertet werden können.⁸ Neben seinen narratologischen Implikationen evoziert der Schlaf damit auch praxeologische und theologische Bedeutungsdimensionen. Denn nicht nur in dieser Szene spielt der Schlaf in Heinrichs *Sente Servas* eine überaus gewichtige Rolle, vielmehr zieht er sich als thematischer Leitfaden durch den gesamten Text, vom Prolog aus über die Vita des Heiligen bis hinein in den posthumen Mirakelteil. Vereinzelt wurde in der Forschung bereits auf diese exorbitante Stellung der Schlafthematik hingewiesen,⁹ doch eine Analyse, die genauer nach den narrativen Funktionalisierungen dieses Schlafes und seinem Verhältnis zur erzählten Heiligkeit fragt, blieb bisher aus.

Dieser Aufgabe möchte ich mit dem folgenden Beitrag nachkommen. Nach einem kurzen Referat zum Entstehungskontext des *Sente Servas* analysiere ich zunächst den Prolog der Dichtung, in dem mit der Unterscheidung eines sündhaften und eines heiligen Schlafes gewissermaßen eine Typologie des Schlafens aufgestellt wird, die sich für das anschließende Geschehen als überaus relevant erweist. So verfällt – wie ich zweitens behaupten möchte – die Tongerer Gemeinde, die den heiligen Protagonisten aus ihrer Stadt vertreibt, in einen Sündenschlaf, während Servas selbst zum Sinnbild für einen heiligen, gottgefälligen Schlaf avanciert. Darüber hinaus scheint die iterativ aufgerufene Schlafthematik als narratives Bindeglied zwischen dem auf den ersten Blick überaus disparat scheinenden Vita- und Mirakelteil des Textes zu dienen.

7 Bei der Ankunft in Maastricht berichten die Heimkehrer davon, dass Gott einen Nebel über die Quedlinburger, die die Verfolgung aufgenommen hatten, gelegt habe und diese damit vom rechten Weg abbrachte und ihre Glieder *swaer als eyn steyn* (4771; „schwer wie Stein“) werden ließ. Am deutlichsten wird die Aktion aber gewiss dadurch gerechtfertigt, dass sie als vom Heiligen und von Gott gewollt ausgestellt ist: *Dat wolde die goede Sinte Servaes / ende God des die ghewalt was* (4652–4653; „Der gute Sankt Servatius wollte es so / und auch der allmächtige Gott“). Dahinter steht der Gedanke, dass eine Verlegung der Reliquien nur unter Einwilligung der Heiligen selbst überhaupt möglich sein könne. Vgl. Fichtenau 1952, 73.

8 Vgl. zu mittelalterlichen Reliquiendiebstählen und zu Legitimationsstrategien dieser Diebstähle in hagiographischen Texten Geary 1991, 108–128.

9 Vgl. Walter 1970, 30, einschl. Fn. 1. Er weist darauf hin, dass das Schlafmotiv auch bei der Eroberung Trojas im *Eneasroman* aufgerufen wird. Vgl. zudem Greulich 2012, 252, einschl. Fn. 18, sowie den Stellenkommentar in Heinric van Veldeken 2008, 4.

2

Als Heinrich von Veldeke seinen *Sente Servas* gegen Ende des zwölften Jahrhunderts verfasst hat, ist der Servatiuskult bereits fest in Maastricht verankert und die volkssprachige Version kann sich auf eine reichhaltige lateinische Erzähltradition berufen.¹⁰ Die grundlegende Zweiteilung der Legende in Vita- und Mirakelteil ist bereits durch die erste schriftliche Fixierung Gregors von Tours vorgezeichnet, der in der *Historia Francorum* und im *Liber in Gloria Confessorum* tatsächlich noch zwei völlig verschiedene Legendenerzählungen bietet.¹¹ Wird in der *Historia* von der Biographie eines Aravatus mit lokalem Fokus auf Tongeren erzählt, so berichtet der *Liber* vom Tod des Aravatus in Maastricht, als dessen Bischof er hier unvermittelt eingeführt ist. Erst in den Folgejahrhunderten verschmelzen diese beiden Erzählstränge zur geläufigen Variante, der zufolge Servatius – nun stilisiert zur mythischen Gründerfigur – den Bischofssitz von Tongeren nach Maastricht verlegt.

Zum Ende des elften Jahrhunderts schreibt der Benediktinermönch Jocundus mit den *Actus Sancti Servatii* die umfangreichste und weitschweifigste Fassung der Legende,¹² bevor sich um 1130 als gewissermaßen „offizielle Maastrichter Version“ (Kroos 1985, 13) die anonym überlieferten *Gesta Sancti Servatii* etabliert. Innerhalb der vielfältigen Überlieferungssituation dieser *Gesta* wird eine Gruppe an Kurzfassungen unterschieden, die in der Forschung als sogenannte Vita-Redaktionen firmieren (vgl. Goossens 2008, 2–3). Seit der ‚Servatius‘-Ausgabe von Frings und Schieb aus dem Jahr 1956 geht man davon aus, dass eine solch gekürzte Bearbeitung als Vorlage für Heinrichs *Sente Servas* gedient haben muss, ohne dass die exakte Fassung, die Heinrich mutmaßlich vorgelegen hat, tatsächlich bekannt ist.¹³ Es zeichnet sich ab, in welch dichtem Netz an lateinischen Prätexten Heinrichs *Sente Servas* eingebettet ist, wobei die legendarische *materia* je Fassung entweder amplifizierend ausgeweitet oder abbreviierend auf ihre wesentlichen Inhalte reduziert werden konnte. Der *Sente Servas* zieht in diesem Sinne eine lateinische Kurzfassung

¹⁰ Vgl. Goossens 2008, 2. Einen Überblick über die unterschiedlichen lateinischen und später auch volkssprachigen Fassungen der Servatiuslegende bieten: Kroos 1985, 1–27; Koldewey 1985, 23–35, sowie einleitend Schröder und Wolff 2010, 904–907.

¹¹ Gregor von Tours 2000, II, 4–7, und Gregorii Episcopi Turonensis 1885, 340.

¹² Zu Jocundus’ ausladendem Stil vgl. Kroos 1985, 9–10.

¹³ Bereits Schieb hielt fest, dass eine derartige Vita „in ihrer knappen Form, unter Ausschluß allen gelehrten Ballastes, die glücklichste Vorlage für eine volkssprachige Dichtung“ sei (Schieb 1965, 34). Vgl. auch Goossens 2008, 13–14, der zusätzlich für die *Actus* statt der *Gesta* als sekundäre Quelle plädiert. Er bezieht sich dabei auf die vieldiskutierte Passage, in der sich Heinrich bei der Stadtbeschreibung Tongerens auf dasjenige bezieht, *dat inder alder vyten steyt* (856; „was in der alten Vita steht“). Vgl. auch Schieb 1952.

nun in der Volkssprache wieder ausschmückend und durchaus eigenständig in die Länge,¹⁴ wobei die vorangegangene Kurzfassung auf den *Gesta* beruht, die ihrerseits selbst eine gekürzte Version der noch ausführlicheren *Actus* des Jocundus darstellen.

Eine mögliche narrative Strategie, um die Vorlage auszuweiten, mochte gerade in der Ausschmückung der in den lateinischen Texten bereits angelegten Schlafthematik liegen, die bei Heinrich wiederholt an zentralen Stellen der Handlung aufgerufen wird und die es erlaubt, die unterschiedlichen Szenen nach kompositorischen Maßstäben zueinander in Bezug zu setzen.¹⁵ Die zunächst disparat erscheinenden Episoden werden über das historisch-kulturell bedingte Paradigma des Schlafens thematisch gekoppelt und stiften gewissermaßen korrelativ Sinn.¹⁶ Simultan ist damit eine paradigmatische Serie von Schlafepisoden in Gang gesetzt, mittels derer unterschiedliche Fallbeispiele des Schlafens durchgespielt werden und die in ihrer auf Endlosigkeit zielenden Paradigmatizität in struktureller Nähe zur Überzeitlichkeit der erzählten Heiligkeit selbst zu stehen scheint.¹⁷ Einige dieser Fälle, die den Schlaf in immer neuen Szenarien und aus unterschiedlichen Perspektiven vor Augen führen,¹⁸ seien in der Folge exemplarisch analysiert. Den Anfang macht der Prolog, der das Paradigma des Schlafens im *Sente Servas* maßgeblich präfiguriert.

14 So die Kommentatoren der Ausgabe (Heinric van Veldeken 2008, 364), die hinsichtlich des Verhältnisses von Heinrichs *Sente Servas* zu seinen Quellen festhalten: „Sein *Sente Servas* ist viel weniger ein Gerippe als seine Quelle, die Dichtung hat durch die epische Ausweitung im Aufbau und in der Erzählweise Fleisch bekommen.“ Vgl. auch Herweg 2020, 211.

15 Vgl. zur kompositorischen Motivierung: Tomaševskij 1985, 227–229; Martinez 2007, 643–646; Schmid 2020, 5–6.

16 So etwa zur historisch-kulturellen Öffnung des Textes über Paradigmen Friedrich 2014, 317: „Die Kategorie des Paradigmas bildet in diesen Modellen nicht nur eine textimmanente poetische Funktion, sie erlaubt es zugleich, die Aussagedimension des Textes an übergeordnete soziale und kulturelle Kontexte anzubinden“. Zum Konzept einer korrelativen Sinnstiftung siehe Stock 2002, bes. 17–33.

17 Zum ‚Erzählen im Paradigma‘ als „ein Erzählen im Zeichen der Episodizität, der Reihung, der variierenden Wiederholung“ siehe Warning 2003, 179; vgl. auch Warning 2001. Zur Paradigmatizität einer erzählten Heiligkeit vgl. Hammer 2015, 10 und Hammer 2014. Er weist darauf hin, dass das narrative Ziel, auf das Legenden zusteuern, gerade nicht im Tod der Heiligen liegt, sondern in der Konstitution einer überzeitlichen Heiligkeit, die über diesen Tod hinausgeht. Dementsprechend ist in den Legenden „[d]er Tod des Protagonisten, der in den meisten anderen Erzählungen auch das Ende der Erzählung selbst bedeuten würde, [...] nicht das Ende, sondern die Mitte“ (Hammer 2014, 176). Vgl. zur Paradigmatizität der Legende narratologisch vertiefend Bleumer 2015, 247–248.

18 Dieses Durchexerzieren unterschiedlicher Fallszenarien lässt sich freilich auch rhetorisch fassen, da das Erzählen von Fallbeispielen im Sinne der *evidentia* zur steten ‚Veranschaulichung und Vergegenwärtigung‘ von Argumenten beiträgt. Vgl. Bauer 2012, 120–123.

3

Der über 200 Verse umfassende Prolog, der ohne Vorbild in der lateinischen Tradition ist, orientiert sich an den rhetorischen Techniken der *ars praedicandi*.¹⁹ Nach einer *invocatio Dei* und einer Bitte um Inspiration wird als Perikope, die das Hauptthema des Prologes definiert, Mat. 26, 41 zitiert. Es ist der Befehl Jesu an die schlafenden Jünger im Garten Gethsemane, stets wachsam zu bleiben und zu beten (vgl. 44–45). Heinrich legt aus, dass es nicht darum gehe, körperlich wach zu sein, sondern durch tugendhaftes Verhalten geistig wachsam zu bleiben. Es folgt – der homiletischen Tradition entsprechend – die Ausdifferenzierung des Themas, in der zwei Arten des Schlafens unterschieden werden:

*Der slape is tweerhande,
die ter zielen nyet en douch,
ende is on onderscheiden ouch
oft wijt conden verstaen.
Onse menschheit is soe ghedaen:
wij en moghen des slaeps nyet ontberen.
Nochtan soelen wijt den vleysche weren
dat hets nyet te voele en pleghe.
[...]
Nochtan is eynde ander slaep
die der zielen voele meer schaet.
Di des den vleyssche gestaet,
hij slaept nacht ende dach
dat hem nyemant wecken en mach
het en doen der Heilighe Gheyst. (70–87)*

[„Es gibt zwei Arten von Schlaf, / die der Seele schaden, / deren Unterschiede wir erkennen können, / wenn wir es richtig verstehen. / Mit unserer menschlichen Natur verhält es sich so: / Wir können den Schlaf nicht entbehren. / Dennoch müssen wir dem Fleisch wehren, / damit es sich dem Schlaf nicht über die Maße hingibt. / [...] / Es gibt aber noch einen anderen Schlaf, / der der Seele viel mehr schadet. / Wer dem Fleisch dies(en Schlaf) erlaubt, / der schläft Tag und Nacht, / so dass ihn außer dem / Heiligen Geist niemand wecken kann.“]

¹⁹ Walter (1970, 38) versucht den Aufbau des Prologes engmaschig auf die ‚Predigtkunst‘ zurückzuführen. Folgenden Aufbau postuliert er: *exordium*, *Prothema*, *Thema*, *divisio* mit *subdivisiones*, *distinctio* mit *subdistinctiones*, *dilatatio* und *clausio*. Vgl. zu den rhetorischen Techniken der *ars praedicandi* Wenzel 2015, 48, und Lutz 1984, 69–75.

Diese Unterscheidung greift offenkundig auf patristisches Wissen zurück.²⁰ So gäbe es erstens einen körperlichen Schlaf, dem man sich nicht entziehen kann, dem man sich aber auch keinesfalls übermäßig hingeben darf, sowie zweitens einen seelischen Schlaf, der sich in Gottvergessenheit manifestiert und ohne heilsbringende Intervention des Heiligen Geistes zum ewigen Tod führt. Es ist ausgerechnet dieser sündhafte Schlaf der Seele, von dem Heinrich explizit erzählen möchte. Programatisch kündigt er an: *Desen slape willich uch konden* (89; „Von diesem Schlaf will ich euch berichten.“). Jener Sündenschlaf wird in der Folge weiter spezifiziert und mit den körperlichen Begierden, mit *onses vleysches ghemack* (99; „Bequemlichkeit unseres Fleisches“) begründet.²¹ Besonders prekär wird der sündige Schlaf, wenn er sich als Gewohnheit etabliert und damit im Sinne einer ‚zweiten Natur‘ das Handeln der Menschen vollends zu bestimmen vermag.²² Das eigene Tun wird dann nicht mehr vernunftgeleitet reflektiert, sondern man folgt quasi blind einem falschen, rein den irdischen Gelüsten zugewandten Lebensweg.

Es sei an die eingangs zitierte Szene um die Reliquienrückführung aus Quedlinburg erinnert: Heißt es doch dort, dass die Maastrichter sich mit den *seden* und den *gheleghenheiden*, also den Sitten und Gewohnheiten der Sachsen, vertraut machen, zu denen nachgerade das ausgiebige, zum Schlaf führende Feiern von Festen gehört. Als die Maastrichter schließlich mit den Reliquien im Gepäck unbeschadet aus Quedlinburg herausfinden, wird dies ebenfalls mit dem Wissen um die Sitten der Einheimischen begründet: *sij westen wael der lude sede* (4627; „Sie kannten die Gewohnheiten der Leute gut“). Die Szene mutet damit geradezu als exemplarischer Fall für die im Prolog formulierte Regel an.²³ Die sich im tiefen Schlaf manifestierende Sünde wird als Gewohnheit ausgestellt und so in einem zweiten Schritt für die Rechtmäßigkeit des Handelns der Maastrichter instrumentalisiert. Entscheidend ist, dass die

²⁰ Diskursprägend ist etwa die Augustinus-Predigt aus der *Enarratio in Psalmum LXII*, in der analog zwischen einem sündhaften *somnus animae* und einem *somnus corporis* unterschieden wird. Vgl. hierzu Hergemöller 2002, 39–42. Siehe auch Woesler 1967, 113, der zu dem Resultat, kommt, dass die „Parallelen zu den Kirchenvätern [...] so deutlich“ sind, „daß mit einer schriftlichen Tradition zu rechnen ist.“

²¹ Walter sieht darin „die Hauptsünde der luxuria“ (1970, 30).

²² So wird explizit davor gewarnt, dass man die Sünden nicht *ghewoenliken plegen* (96; „zur Gewohnheit machen“) solle. Siehe zum Status der Gewohnheit im Sinne einer handlungsregulierenden zweiten Natur Friedrich 2021, 338: „Zwischen Notwendigkeit und Freiheit bildet Gewohnheit als zweite Natur in zeitgenössischen Diskursen – z.B. Diätetik, Didaktik, Falkenzucht – diejenige Instanz, die zwischen den Gegensätzen vermittelt und in der Sentenz *consuetudo altera natura common sense*-Status annimmt.“

²³ Siehe zur Logik der Exempel, die keineswegs in einem eindeutigen Regel-Fall-Schema aufzugehen haben, sondern eher „immer dort zum Einsatz kommen, wo Wissen fehlt bzw. zu komplex ist“, Pethes et al. 2007, 8. Vgl. grundlegend Schwarzbach-Dobson 2019, 1–7.

Maastrichter das falsche Handeln der Quedlinburger erkennen, sie also über ein differenzierteres soziales Wissen verfügen und es situationsadäquat ausnutzen können.²⁴

Dieses Moment eines eigenverantwortlichen, vernunftgeleiteten Wissens über situativ richtiges oder falsches Handeln wird auch im Prolog hervorgehoben. Es ist wörtlich ein vom *verstaen* (74; „verstehen“) geleiteter Prozess, der das *sonderscheiden* (73; „Unterschiede erkennen“) ermöglicht und durch den sich der Sündenschlaf von einem recht- und heilsmäßigen Wachsein abgrenzen lässt. Gewissermaßen als Gegenmodell zum sündigen Schlaf kommt dabei das heilvolle Wachen ins Spiel, das zu einem *wech der waerheide* (129; „Weg der Wahrheit“) führt. Als imitationswürdiges Vorbild mit tugendhaft mustergültigem Lebenswandel für diesen Weg dienen die Heiligen. Sie sind diejenigen,

[...] *die sich in Gode
oetmoedich willen maken
ende gheysteliken waken
beide dach ende nacht* (150–153).

[„[...] die nur Gott / gegenüber demütig sein wollen / und im Geiste wach sind, / sowohl am Tag als auch in der Nacht“]

Die Heiligen im Allgemeinen und der Heilige Servas im Besonderen bleiben also auch im Zustand des körperlichen Schlafes im Geiste wach. Indem sie Tag und Nacht wach sind, durchstoßen sie die immanent-stoffliche Differenzierung von Wachen und Schlafen. Damit kommt ein dritter Schlaftypus ins Spiel, der die bisher gültigen Kategorisierungen auf den Kopf stellt.

Fasst man mit Peter Strohschneider Heiligkeit als Transzendenz auf und damit als das, „was jenseits aller Unterschiede ist, was von allen Unterschieden von einem Unterschied unterschieden ist: das Nichtunterschiedene“,²⁵ so lässt sich im *Servas-*

²⁴ Indem dieser situationsadäquate Einsatz von Wissen auch als sozialer Konsens – erneut: wieder nur aus Maastrichter Sicht – herausgestellt ist, könnte man ihn mit Alois Hahn auch als ‚weise‘ bezeichnen. Siehe Hahn 2017, 338: „Weisheit im hier vorgeschlagenen Sinne ist demgegenüber eine Wissensform, die aus vorhandenem Wissen auswählt, die also in der Lage ist, sozial konsensfähige kognitive Relevanzentscheidungen vorzunehmen.“

²⁵ Strohschneider 2002, 111. Vgl. vertiefend, demnach sich eine solche als Transzendenz verstandene Heiligkeit immer nur in Relation zu den immanenten Kategorien beschreiben lässt, Strohschneider 2014, 173. Strohschniders systemtheoretisch fundierte Konzeptionalisierung des Heiligen ist vermehrt in die Kritik geraten. Siehe an dieser Stelle etwa die Überlegungen von Benz (2013, 186), der zwischen einer „Transzendenz des Absoluten, also Gottes“ und ein Konzept der Transzendenz als ein „Übersteigen der immanent getroffenen Unterscheidungen“ differenziert. Dass Strohschniders Konzept den mittelalterlichen Glaubensvorstellungen nicht gerecht würde, kritisieren etwa Hammer 2015, 4, und Koch 2020, 99. Anstelle universaler Vorabbestimmungen über ‚das Heilige‘ argumentiert

Prolog treffend beobachten, wie allgemeingültige, im Grunde unhintergehbare Unterscheidungen durch das Heilige außer Kraft gesetzt werden. Man könnte sagen, dass mit dem Heiligen die Unterscheidung von Wachen und Schlafen gewissermaßen ununterscheidbar wird. Doch darf nicht außer Acht gelassen werden, dass dieser transzendierenden Nivellierung der Differenzen zunächst ein bewusster Differenzierungs- und Erkenntnisakt vorangeht. Immer wieder wird der Appell zur Unterscheidung von Gutem und Bösem, von Heil und Sünde, von richtigem Wachen und falschem Schlafen im Prolog herausgestellt.²⁶ Auch der Heilige muss seinen Willen zunächst *oetmoedich* an Gott auslagern. Im *Mittelniederdeutschen Wörterbuch* wird *oetmoedicheit* im Sinne von *humilitas* definiert als völlige „Bereitschaft zur widerstandslosen Hinnahme der auf einen selbst bezogene[n] Geschehnisse“ (Möhn 2004, 1209). Es scheint mir dies der paradoxe Gedanke, dass der völligen Auslagerung des Willens an Gott, eine eigene Entscheidung, ein eigener Willensakt vorangehen muss, der wiederum selbst der göttlichen Eingebung bedarf.²⁷ Idealerweise führt diese willentliche Willensauslagerung dann – wie es das Beispiel der Heiligen zeigt – zu einer Auflösung der Grenzen von Schlafen und Wachen, von Lebens- und Traumrealität, von Immanenz und Transzendenz.

Letztlich unterscheidet der Prolog also drei unterschiedliche Schlaftypen: einen körperlichen Schlaf, den man nicht vermeiden kann, einen sündigen Schlaf der Seele, der sich besonders prekär als Gewohnheit etablieren kann, sowie schließlich einen heiligen Schlaf, der durch das Wachen das Schlafen selbst zu überwinden trachtet. Ausdrücklich erzählen möchte Heinrich vom Sündenschlaf, um zugleich am Beispiel des Heiligen Servas ein gottgefälliges Gegenmodell vorzuführen, das die falsche Gewohnheit des sündigen Schlafens verdrängen kann. Wie sowohl der sündige Schlaf als auch der heilige Schlaf im Handlungsverlauf auserzählt werden, sei in den folgenden Abschnitten vorgestellt.

vor allem das DFG-Netzwerk zum ‚Legendarischen Erzählen im Mittelalter‘ für einen eher historisch-induktiven Zugang und betont die Vielfalt unterschiedlicher Heiligkeitsentwürfe, die die kaum überschaubare Fülle des hagiographischen Materials bietet. Vgl. Weitbrecht und Koch 2019, 12–13. Vgl. zur virulenten Diskussion auch den Einstieg bei Benz und Weitbrecht 2019, 245, einschl. Fn. 2. Kritik aus anderer Richtung, der zufolge für ‚religiöse Kommunikationsstrukturen‘ davon auszugehen sei, dass die Transzendenz gerade nicht unverfügbar sei, sondern quasi „in der Immanenz immer schon gegeben ist“, äußert Bleumer (2020, 154). Nicht näher eingehen werde ich in diesem Beitrag auf die vermeintliche Geltungsproblematik legendarischer Texte in Volkssprache. Vgl. hierzu etwa Eder 2019, 266–267.

²⁶ Siehe zum Beispiel 110–113: *Daer wille ons God toe ghesterken / onsen sen ende onsen moet, / dat wij beide ovel ende goet / merchten ende besaghen*. [„Dazu möge uns Gott Sinn und Verstand stärken, so dass wir sowohl das Böse als auch das Gute erkennen und bemerken können.“] Vgl. auch Walter 1970, 31.

²⁷ Vgl. zu dieser paradoxalen Konstellation, die das grundsätzliche Verhältnis von Entscheidungsfreiheit und Providenz berührt, Blum et al. 2022, 8, einschl. Fn. 3.

4

Der aus Armenien stammende Servas, dessen genealogische Herkunft auf das Jesusgeschlecht um Esmaria, der Schwester Annas, zurückgeführt wird,²⁸ erreicht nach mehreren Visionen das limburgische Tongeren. Seit sieben Jahren ist der dortige Bischofssitz vakant und just in dem Moment, in dem der Heilige die Stadt erreicht, wird in der Kirche eine Versammlung über das Schicksal der führungslosen Gemeinde gehalten.²⁹ Ein Engel überreicht Servas den zuvor noch mit einem Bann belegten Bischofsstab und anschließend vermag er es wie die Apostel zu Pfingsten in fremder Sprache vor den Tongerern zu predigen, allerdings mit einer gewichtigen Einschränkung. Denn als er sich in seiner Rede *werentliken dinghen* (725; „weltlichen Dingen“) zuwendet, verstehen ihn die Zuhörenden plötzlich nicht mehr. Sobald er die geistlichen Inhalte in weltliche Kontexte überführt, stößt es auf allgemeines Unverständnis. Der Transfer vom Sakralen ins Säkulare scheint von Beginn an problembelastet.

Entsprechend heißt es nach Servas' Antrittsrede weiter, dass *mengerhande heresien* (815; „vielerlei Ketzereien“) in der Region im Umlauf seien und sich Servas mit aller Macht gegen ketzerische Obrigkeiten zur Wehr setzen müsse. Der Heilige wird mit dem Polyptoton *leyder / onder die verleyder* (809–810; Anführer unter den Verführten, J.H.) tituiert, das seine defizitäre Führungsposition rhetorisch geblüht auf den Punkt bringt. Angesichts solcher Ausgangsbedingungen überrascht die anschließende Vertreibung des Servas aus Tongeren nur noch bedingt. Der Erzähler begründet sie vor allem mit dem Wirken des Teufels, der das Volk aufgestachelt und zu dieser folgenschweren Entscheidung verführt habe (vgl. 870–897). Zugleich führen die Tongerer in einer Rede aber mehrere durchaus stichhaltige Argumente für die Verbannung ihres neuen Bischofs an. Sie mokieren sich über die Fremdheit des Servas, der nicht ihre Sprache sprechen könne und sich vor allem nicht um die herrschaftlichen Belange der Gemeinde kümmere, da er seine Zeit einzig mit Ascese und Bücherlesen verbringe. Die Rede kulminiert im Vorwurf: *Hij en wilt nommer comen te hove* (912; „Er will nie an den Hof kommen.“). Es ist dies ein der altgermanistischen Forschung freilich nicht unbekannter Vorwurf, dass aufgrund von individueller Isolierung den höfisch gesellschaftlichen Verpflichtungen nicht

28 Damit ist Johannes der Täufer Servas' Onkel zweiten Grades. Vgl. Breuer 1979, 20.

29 Vgl. zu dieser Ankunft im genau richtigen Moment, die Harald Haferland als ‚Koinzidenz‘ bezeichnet, Haferland 2005, 334.

nachgegangen wird.³⁰ Die Nichtbeachtung des höfischen Lebens und die Vernachlässigung der weltlichen Pflichten sind es, die für die Tongerer die Vertreibung legitimieren und die den der Geschichte eingeschriebenen Konflikt maßgeblich entfachen.

Diese Vertreibung initiiert die weitere Reise des Servas, der von einem Engel nach Maastricht geführt wird, wo er sich eine Kapelle erbaut und zunächst sein asketisches Leben weiterführt. Eines Tages wird ihm dort von Gott ein Angriff der Hunnen auf die Region prophezeit. Die geistlichen und weltlichen Eliten des Landes beschließen darauf, ihn nach Rom auszusenden, damit er im Petersdom für die Verschonung der limburgischen Gemeinden beten könne. Nach mehreren Zwischenstationen kommt Servas im Rom an und erlebt eine Vision von Christus auf dem Himmelsthron und der Gemeinschaft der Heiligen. Seine Bitte, die sich hier explizit nach den Tongerern richtet, wird jedoch abgewiesen; sie seien dem Rat des Teufels gefolgt und könnten nicht verschont werden. Trotz dieser Absage wird Servas durch Petrus offiziell zum heiligen Fürsprecher erhoben und ihm der Himmelschlüssel mitsamt der damit verbundenen Gewalt, zu lösen und zu binden, verliehen. Nach mehreren Wundertaten auf seiner Rückreise kehrt Servas schließlich nach Tongeren zurück und kündigt dort der Gemeinde ihr unausweichliches Schicksal. Er präsentiert den Himmelsschlüssel *te bijspele ende te ghemerke* (2752; „als Symbol und als Zeichen“) und sagt seinen eigenen Tod in der ehemals von ihm erbauten Maastrichter Klausen voraus. Anschließend nimmt er die Reliquien der früheren Bischöfe an sich und verlässt unter allgemeiner Trauer final Tongeren.³¹

Der Heilige läuft mit einer Schar an Begleitern nun so weit, *tot dat hij moede was* (2966; „bis er müde war“), und wunderbar erhebt sich die Erde an der Stätte, an der er sich ausruhen möchte. Es heißt, dass die *eerde waert ghescapen / recht als eyne bedde* (2982–2983; „genau wie ein Bett beschaffen war“). Er legt sich zur Rast nieder, nutzt das Gras als sein Kissen und mitten im Winter erblüht die Landschaft um ihn herum. Aber nicht alle seiner Begleiter scheinen dieses florale Schlafwunder zu erkennen, denn ausgerechnet einige Tongerer, die ihm aus falschen Überzeugungen folgten, bleiben an der Schlafstätte zurück:

30 So sind freilich auch Bischöfe gefordert, „geistliche Tugend und adlige Machrepräsentation“ zu vereinen, wie Herweg (2020, 219) ebenfalls in direktem Bezug zur diskutierten Textstelle herausstellt.

31 Die Mitnahme der Reliquien zeigt die Verlegung des Bischofssitzes von Tongeren nach Maastricht an und evoziert eine Kontinuität der episkopalen Herrschaft. Vgl. zur *accumulatio* der ehemaligen Tongerer Bischöfe (2883–2888) die Übersichten im Kommentar bei Heinric van Veldeken 2008, 396–397.

*Heme volchde eyn grote scare
 die doer goet waren comen dare,
 maer die valsche ende die bose
 die doer spot roekelose
 van Tongheren mede liepen
 die bleven ligghen ende sliepen,
 so langhe went Sijnt Servaes
 alsoe verre van hon was
 dat sie en wisten waer hij quam. (3049–3057).*

[„Ihm folgte eine große Schar, / die aus frommer Gesinnung dorthin gekommen war, / aber die Falschen und Bösen, / die aus Tongeren mitgekommen waren, / um ihn zu verspotten, / die blieben liegen und schliefen / so lange bis Sankt Servatius / so weit von ihnen entfernt war, / dass sie nicht wussten, wohin er gegangen war.“]

Dieses sündhafte Verschlafen der Tongerer, die hier ein zweites Mal ihren Bischof davonziehen lassen, stellt eine freie Erweiterung gegenüber den lateinischen Prätexten dar (vgl. Heinric van Veldeken 2008, 164). Wie bei der Quedlinburg-Episode offenbart der Schlaf die Axiologie entlang der Pole von Sünde und Heil. Die für immer sündig verschlafenden Tongerer werden von jeglicher Teilhabe am Heil ausgeschlossen und werden nun endgültig auch aus der Erzählung verbannt.³² Gerade im adäquaten Umgang mit dem Wachen und Schlafen zeigt sich, ja wird vor Augen gestellt, wer zur Glaubensgemeinschaft gehört und wer eben nicht.

Zugleich wird damit der narrative Konflikt des sündigen Schlafens – der, von dem laut Prolog ja ausdrücklich erzählt werden soll – bis zum Ende aufrechterhalten. Ein gewichtiger Teil der Tongerer bleibt für immer schlafend zurück und der die Erzählung vorantreibende Widerstreit scheint nicht vollends aufgelöst. Dass es auch anders geht, zeigt sich im *Oberdeutschen Servatius*, in dem die dem Heiligen nachgegangenen Tongerer völlig konträr äußern: *wir volgen dir alle* (1560; „wir folgen dir alle“).³³ In der bairischen Fassung wird die ehemals heidnische Gemeinde damit entlastet und die Spannungen werden geglättet; in Heinrichs *Sente Servas* bleibt hingegen das häretische Subversionspotential, das von den Tongerern ausgeht, zumindest latent erhalten. Eventuell lässt sich dies sogar als lokale Spitze gegen das sich mittlerweile in Lüttich befindliche Bistum interpretieren.³⁴ Aus

³² Vgl. zu Exklusions- und Inklusionsmechanismen in Legenden Hammer und Seidl 2008.

³³ Zitiert nach: Wilhelm 1910, 149–270. Ist die Forschung zu Heinrichs *Sente Servas* noch überschaubar, so gilt dies erst recht für den *Oberdeutschen Servatius*. Vgl. einführend Gärtner 2010; Goossens 2006 und Wolff 1976.

³⁴ Die politische Situation in Maastricht gegen Ende des 12. Jahrhunderts war durchaus komplex. Auf der einen Seite gab es das Servatiusstift, das direkt dem Reich und dem Kaiser unterstand; auf der anderen Seite gehörte wohl der Großteil der Stadt zum Bistum Lüttich, das seit dem 8. Jahrhundert den

narratologischer Perspektive erweist sich der sündhafte Schlaf der Tongerer in jedem Fall als ein konfliktentfachender Motor des Erzählten, der – zumindest bei Heinrich – auch am Ende nicht vollends zum Stillstand gelangt. Neben diesem Potential, die Erzählung voranzutreiben, ist mit dem Schlaf aber auch ein regulatives Moment verbunden und hier kommt nun der Schlaf des Heiligen ins Spiel.

5

Vor der bereits erwähnten Vision in Rom ist das erste Mal wörtlich von einem Schlaf des Servas die Rede. Seine Ankunft an der Peterskirche – nach der vierzigstägigen Fastenzeit – ist als Telos seiner Reise gezeichnet: *er volbrachte hij sijne vaert* (1590; „da vollendete er seine Pilgerfahrt“). Als einzige Figur erhält er Zugang zu einem der exklusivsten Räume der Christenheit. Im Dom selbst verfällt er vor dem Altar in tiefe Gebete und aufgrund seines exzessiven Fastens wird Servas so müde, dass er während seiner Andacht einschläft.³⁵ Mehrfach wird dabei die physische, aus dem permanenten Wachsein resultierende Erschöpfung des Heiligen betont,³⁶ die schließlich zu seinem Schlaf und der Vision führen:

*In sijnen slape daer hij lach,
eyn schoen liecht dat hij sach
all inden hiemelschen trone* (1622–1625)

[„Als er dort in seinem Schlaf lag, / sah er den himmlischen Thron / in einem schönen Licht.“]

Bischofsitz – anstelle von Maastricht – offiziell innehatte. Vgl. Deeters 1970, 95. Wie in den beiden Epilogen der Dichtung ausgeführt (vgl. 3236–3240 u. 6181–6199), ging der Auftrag zum *Sente Servas* neben dem Küster des Stifts namens Hessel auch von der Gräfin Agnes von Loon aus, deren Grafschaft neben Namur und Brabant natürlich ebenfalls Machtansprüche auf die Stadt erhob. Aus dem Text lässt sich keine eindeutige politische Parteinahme herauslesen und auch die frühere auf Wilhelm 1910, XLVIII, zurückzuführende These, dass es sich beim *Sente Servas* um kaiserliche Propaganda handle, kann kaum mehr standhalten. Vgl. Heinric van Veldeken 2008, 339–340. Dass der Text aber grundsätzlich auf eine Erhöhung Maastrichts und des Stifts – gerade gegenüber dem Bistum Lüttich – zielt, überrascht freilich nicht.

³⁵ Das Schlafmotiv ist an dieser Stelle vom lateinischen Prätext übernommen, in dem es bereits heißt, dass Servatius aufgrund seines vom Fasten ausgelaugten, müden Körpers von einem *suavisimo sopore*, einem überaus lieblichen Schlaf, ergriffen wird. Vgl. Vita, 9, 22. Zitiert nach: *Sente Servas, Sanctus Servatius* 1956, 50.

³⁶ Vgl. etwa: *Alsoe langhe heerde hij dat, / die heilighe Sinte Servaes, / dat hij alsoe vermoedt was / onder waken ende vasten / dat sijn vleysche moest rusten* (1612–1616; „Er hielt so lange aus, / der heilige Sankt Servatius, / bis er durch das Wachen / und Fasten so müde war, / dass sich sein Körper ausruhen musste.“)

Es wiederholt sich die aus dem Prolog bekannte Nivellierung immanent gesetzter Kategorien. Das körperliche und zum Äußersten getriebene Wachen und Fasten führt zu einem wahrhaftigen Erwachen im Moment des Schlafes. Man könnte sagen, dass der Schlaf des Heiligen einen durchlässigen Grenzbereich, einen ‚dritten Ort‘ erzeugt, der interzessorisch eine Brücke baut zwischen Immanenz und Transzendenz.³⁷ Enggeführt mit der asketischen Andacht, die dem idealen Schlaf vorangeht, eröffnet der Schlaf einen Zugang zu neuen Räumen und Handlungsdimensionen, die ihrerseits die bisher gültigen Ordnungen zu transzendieren vermögen. An dieser Stelle kann auch präzisiert werden, warum der Schlaf im Fokus des Interesses steht und nicht wie sonst üblich nur die Vision oder der Traum, denn der Schlaf ist dem Traum vorgeschaltet. Vehement wird im Text das asketische Wachen betont, das zum *slape* führt, der wiederum erst im nächsten Schritt die Vision hervorbringt. Der Schlaf ist dabei dem menschlich immanenten Handeln noch nicht zur Gänze entzogen, sondern bleibt in seiner Liminalität zumindest bis zu einem gewissen Grad regulier- und steuerbar.³⁸

Es sei nochmals hervorgehoben, dass die Vision im Petersdom dezidiert als Höhepunkt von Servas' Reise inszeniert ist. Zwar kann er das Schicksal der ewig schlafenden Tongerer nicht abwenden, doch wird er durch die Verleihung des Himmelschlüssels in besonderer Weise innerhalb der Gemeinschaft der Heiligen ausgezeichnet. Zweimal kommentiert der Erzähler, dass die Schlüsselübergabe eine Belohnung für den beschwerlichen Lebensweg des Servas darstelle. Er erhalte ihn *te lone voer sijn ongemack* (1775; „als Lohn für seine Anstrengungen“).³⁹ Die Reise kulminiert in einer „Änderung des Heilstatus“, wie es Julia Weitbrecht (2011, 16) in Hinblick auf das Reiseschema in legendarischen Erzählungen allgemein formuliert hat. Die Heiligkeit kommt somit weniger als ein unbegreiflicher und unfassbarer Einbruch des Transzendenten daher, sondern erscheint geradezu als das Resultat eines „räumlich und sozial kodierten Prozess[es] in Auseinandersetzung von Transzendenz und Immanenz, von Welt und Überwelt“ (Weitbrecht 2011, 13).

Zugleich sind neben diesem syntagmatisch prozessierenden Reiseweg aber auch die Paradigmen der sich stetig wiederholenden Askese, der Andacht, der Visionen und von nun auch des Schlafes aufgerufen, die diese prozesshafte Struktur quasi

³⁷ Siehe zur Grenze als ‚drittem Ort‘, als „erzählerische[m] Symbol des Austausches und der Begegnungen“, De Certeau 1988, 234. Vgl. hierzu vertiefend Wirth 2012, 20–23.

³⁸ Vgl. zum Schlaf als liminalem Phänomen den Beitrag von Nina Scheibel-Drissen. Zur Regulierbarkeit des Schlafes sowie zu den Chancen und Risiken eines asketischen Schlafentzugs vgl. die Beiträge von Michael Waltenberger und Mareike von Müller.

³⁹ Siehe auch: *Dat dede hij heme te mynnen: / Sijnen arbeit hi hem daer mede galt* (1746–1747; „Das tat er [Petrus] aus Liebe zu ihm: Damit belohnte er seine Mühen.“)

übersteigern und tendenziell aushebeln.⁴⁰ Sie stehen für eine überzeitliche, invariable Dimension der Heiligkeit des Servas,⁴¹ der auf immer gleiche Weise ideal zu schlafen weiß. So ist es gewiss kein Zufall, dass von diesem Moment an der Schlaf iterativ in den Wunderepisoden aufgerufen wird. Die im Schlaf durchstoßene Grenze zwischen Immanenz und Transzendenz bleibt auch in der Folge permeabel und das Heilige findet für andere Figuren sicht- und erkennbar Einkehr in die erzählte Welt. So legt Servas nach einer zwischenzeitlichen Gefangennahme durch die Hunnen erschöpft eine Rast ein und wird von einem Schlaf übermannt, der pleonastisch als *so seer groot ende utermaten* (1897; überaus groß und außerordentlich, J.H.) beschrieben wird. In diesem Schlaf wird er von einem von Gott gesandten Adler geschützt, der stoisch über seiner Schlafstatt ausharrt und ihm mit den Flügeln angesichts sommerlicher Hitze frische Luft zufächelt (vgl. 1903–1917). Dieses Wunder erregt sogar die Aufmerksamkeit Attilas, der sich anschließend – zumindest kurzzeitig – von Servas zum Christentum bekehren lässt.⁴² Als sich der Heilige das nächste Mal vor Müdigkeit ausruhen muss, lässt Gott an dieser Stelle eine Quelle entspringen (vgl. 2040–2067). Auch vor den Stadttoren Kölns fällt Servas in einen wunderhaften Schlaf. Dort sendet Gott *eynen suyll van golde* (2206; „eine goldene Säule“) an seine Schlafstätte, die bis an den Himmel reicht und vom Kölner Bischof Severin erblickt wird. Die Serie an Schlafwundern setzt sich fort bis zur Rast auf der letzten Etappe von Tongeren nach Maastricht, wo der Schlaf des Heiligen schließlich die sündig schlafenden Tongerer aus der Erzählung drängt. Durch den seriell-repetitiv aufgerufenen Schlaf wird in den sich wiederholenden Wundern die gewissermaßen überzeitliche Qualität des Heiligen immer wieder aufs Neue heraufbeschworen, bestätigt und potenziert. Es ließe sich resümieren, dass gerade anhand des Schlafes das primär syntagmatische Erzählen von Servas' Reise in einem primär paradigmatischen Erzählen von seiner zeitenthobenen Heiligkeit mündet. Und dieses Paradigma des Schlafens ist noch nicht auserzählt, denn es reicht über den Tod des Heiligen hinaus und setzt sich im Mirakelteil der Legende fort.

40 Vgl. zum Verhältnis vom syntagmatisch prozessierenden Lebensweg des Heiligen zur paradigmatischen Bestätigung der Heiligkeit durch Wunder und Tugendhaftigkeit, gerade in Hinblick auf Bekennerlegenden, die zumindest laut Feistner maßgeblich nach diesem „Prinzip paradigmatischer Tugendddemonstration“ strukturiert seien, Feistner 1995, 33–45, hier 36. Vor allem für die zu pauschale Unterteilung in Märtyrer- und Bekennerlegenden ist Feistner vermehrt kritisiert worden. Vgl. etwa Koch und Weitbrecht 2019, 15, sowie Hammer 2015, 18–19. Dass „das erzählstrukturelle Zusammenwirken von syntagmatischer und paradigmatischer Achse“ noch stärker in den Blick zu nehmen sei, wird angemerkt von Eder (2020, 282).

41 Vgl. zu dieser prinzipiell paradoxen Konstellation, bei der sich die Zeitlichkeit des Erzählten im Wunder gewissermaßen aufhebt, Bleumer 2010, 239.

42 Vgl. zu dieser nur bedingt erfolgreichen Mission Herweg 2020, 214.

6

Während der erste Teil der Legende recht stringent die Lebensreise des heiligen Protagonisten nachzeichnet, umfasst der nun in den Blick zu nehmende Mirakelteil drei unterschiedliche thematische Blöcke, die nur lose aufeinander bezogen und kaum textimmanent verknüpft sind. Zunächst wird recht summarisch vom Einfall der Hunnen in Limburg berichtet, die das gesamte Land bis auf Maastricht und die Kirche in Metz verwüsten. Anschließend stehen die *elevatio* und *translatio* der Reliquien im Mittelpunkt einschließlich der eingangs zitierten Rückführungsaktion aus Quedlinburg. Drittens und schließlich werden zahlreiche durch Servas posthum gewirkte Mirakel aneinandergereiht.⁴³ Diese Mirakel sind zumindest vage nach den Regierungszeiten verschiedener Herrscher – von Karl dem Großen bis zu Kaiser Heinrich III. – geordnet, wobei mehrere historische Ereignisse kontrahiert werden und die einzelnen Abschnitte in der Regel recht unvermittelt aufeinander folgen.⁴⁴

In den Mirakelepisoden selbst agiert der Heilige als ordnungsregulierende Instanz, die Recht spricht und nun –konträr zu seiner ehemals passiven Rolle in Tongeren – aktiv in weltliche Streitfälle eingreift.⁴⁵ Die ihm von Petrus durch die Verleihung des Himmelsschlüssels zuteil gewordene *potestas*, zu binden und zu lösen, wird unaufhörlich demonstriert: Eine unrechtmäßige Hinrichtung von Goldschmieden durch Heinrich III. wird verhindert, Kinder werden für den Diebstahl von Weintrauben gemäßregelt, ein Zinsverweigerer wird mit schwerer Krankheit bestraft und unsittliche Ritter werden auf den rechten Weg geführt. Trotz dieser vordergründig recht unzusammenhängenden Akkumulation divergenter Einzelgeschichten, die nur bedingt einen direkten Bezug zur Vita des Heiligen erlauben, ist etwa Barbara Haupt der Auffassung, „daß Heinrich von Veldeke die beiden Teile unzweifelhaft als eine kompositorische Einheit konzipiert hat“.⁴⁶ Dass es mindestens motivische Allusionen und sinnstiftende Rückverweise zum ersten Teil gibt, lässt

⁴³ Die Reihe umfasst bei Heinrich insgesamt acht Mirakel. Dies ist im Vergleich zu den lateinischen Fassungen sehr wenig; in den *Gesta*, 106,1–141,23, gibt es circa 35 Mirakel. Ausgabe: Wilhelm 1910, 3–147.

⁴⁴ So zum Beispiel die historisch unmögliche Begegnung zwischen dem sächsischen Herzog Heinrich I und Kaiser Ludwig III. (4321–4330). Vgl. hierzu den Stellenkommentar Heinric van Veldeken 2008, 232.

⁴⁵ Vgl. Herweg 2020, 221. Vgl. auch Haupt 2002, 97–104. Vgl. allgemein zur Rolle von Heiligen als Rechtsprecher Angenendt 1994, 198–203.

⁴⁶ Haupt 2002, 104–105. Haupt sieht ihre These vor allem dadurch bekräftigt, dass auch im zweiten Teil die Schlüsselgewalt mehrfach betont wird. Sie erkennt zudem direkte Bezüge zwischen dem Quellwunder im ersten Teil und dem Weinberg im zweiten Teil, von dem die Kinder Weintrauben stehlen.

sich auch am Schlafthema belegen. Dies zeigte sich bereits beim sündhaften Schlaf der Quedlinburger, dessen Bedeutung vor der Folie des Prologs und der schlafenden Tongerer zweifelsohne zusätzliches Gewicht erhält. Ein besonders einleuchtendes Beispiel, in dem vor allem der sündige Schlaf neu perspektiviert wird, findet sich im Mirakel um die Gattin des lothringischen Herzogs Giselerbert.

Die Episode steigt damit ein, dass besagter Herzog sich mit Erlaubnis des Kaisers in Maastricht niederlässt und dort eine Burg erbaut. Auch rund um die Servatiuskirche plant er eine Mauer zu errichten, doch *in sinjen slape daer hij lach* (5041; in seinem Schlaf, in dem er lag, J.H.) erscheint ihm Servas und bringt ihn von diesem Entschluss ab, da die Kirche *went an den doemels dach* (5078; „bis zum Tag des jüngsten Gerichts“) von Gott geschützt werde und damit unzerstörbar sowie unantastbar sei. Neben der hier zweifelsfrei hervorstechenden Lobpreisung des für alle Zeiten unverwüsthchen, lokalen Stiftes veranschaulicht die Vision den Rollenwandel des Heiligen im zweiten Teil, der jetzt nicht länger selbst schläft, sondern anderen Figuren im Schlaf erscheint. In diesem Wandel von Patiens zu Agens reguliert, sanktioniert, ja dirigiert er das Handeln der Herrschenden in einem als gottgefällig inszenierten Sinne.

Wie weit Servas' Einfluss reicht, zeigt sich am direkt darauffolgenden Vergehen der Gattin des Herzogs, die aus *ghiericheit* (5111; „Habsucht“) einen kostbaren Stoff aus dem Kirchenschatz entwendet und sich daraus ein *mit goltdrade* (5128; „mit Goldfäden“) versehenes Gewand schneiden lässt. Als sie am Festtag des Heiligen mit diesem hochwertig ausgestatteten und kostbaren Kleid die Kirche betritt, überkommt sie plötzlich ein bössartiger Schlaf.⁴⁷ Schreiend liegt sie auf dem Boden, bittet dreimal Servas um Gnade und berichtet, nachdem sie wieder zu sich gekommen ist, dem Herzog von dem, was sie im Schlaf geschaut hat:

*Nu doen ich her in quam
ende mich der slaep die macht benam
in mijnen droeme daer ich lach,
Sinte Servaes ich sitten sach
voer den hoeghen altaer.
Schoen ende alsoe claer
sat daer die Gods holde.
op eynen stoele van golde,
Schoen ende wael ghedaen.
Om heme soe sach ich staen
heiligher heere eyne scare. (5183–5193)*

47 Vgl.: *Doen sij inden monster quam, / als men ten ambacht vynck, / eyn ovel slaep haer over ghinck* (5142–5144; „Sobald sie das Münster betrat / und man mit der Messe begann, / überfiel sie ein schlimmer Schlaf“).

[„Als ich nun hier hineinkam / und mich der Schlaf überwältigte, / sah ich in meinem Traum, als ich am Boden lag / Sankt Servatius / vor dem Hochaltar sitzen. / Wunderschön und strahlend / saß der Freund Gottes dort / auf einem schönen und kunstvollen / goldenen Sessel. / Um ihn herum sah ich / eine Schar Heiliger.“]

Diese Traumszenerie ist deutlich als Spiegelung zu Servas' eigener Vision im Petersdom angelegt, die Positionen haben sich indes getauscht. Für Servas lösten sich die Grenzen zwischen Wachen und Schlafen, Immanenz und Transzendenz im Petersdom auf und auch über den Tod hinaus bleiben diese Grenzen durchlässig, nur ist es jetzt Servas selbst, der auf einem goldenen Thron sitzt, weitere Heilige um sich schart und Recht spricht. Er rettet die Herzogin in ihrem Traum aus den Fängen eines schwarzen Dämons und lässt ihr damit die Gnade zuteilwerden, die ihm bei seiner eigenen Bitte für die Tongerer versagt geblieben ist. Durch diese chiasmatisch angelegte Spiegelung zur Romvision wird nicht nur abermals der sündhafte Schlaf mit dem heiligen Schlaf kontrastiert, sondern Servas selbst scheint eine Erhöhung innerhalb der *communio sanctorum* erfahren zu haben, wie es seine Position auf dem *stoele van golde* (5190; „goldenen Sessel“) plastisch demonstriert. Gerade mittels der paradigmatisch angelegten Schlafserie kann der Status des Heiligen also aktualisiert, eventuell gar gesteigert und vor allem auch narrativ plausibel vermittelt werden. Die Serie öffnet den Blick für den Facettenreichtum der erzählten Heiligkeit selbst, die sich mal wie hier als überzeitlich richtende Instanz offenbart, die aber auch immanente Unterscheidungen durchstößt oder wie im Petersdom als Belohnung für einen beschwerlichen Lebensweg daherkommen kann.⁴⁸

Doch nicht allein in Bezug auf die Heiligkeit des Protagonisten erschöpft sich hier das Bedeutungsspektrum des Schlafes, sondern in seiner Form als *ovel slaep* (5144; „schlimmer Schlaf“) stellt er abermals ein falsches Verhalten ostentativ bloß. In aller Öffentlichkeit, während *alle tfolck toe sach* (5145; „alle Leute zuschauten“), wird das sündhafte Vergehen der Herzogin am Schlaf augenfällig und für die Anwesenden in der Kirche wie auch für die Rezipienten als gesellschaftlicher Eklat inszeniert. Praxeologisch gesprochen führt der Schlaf – genau wie bei den Tongerern oder Quedlinburgern – vor, was in den jeweiligen Situationen als ge- oder verboten gilt. Die Richtlinien für das situationsangemessene Verhalten werden dabei durch den Heiligen selbst aufgestellt, der mit transzendenter Autorität die immanenten Geschehnisse leitet.⁴⁹

⁴⁸ Meine textimmanente Analyse weist demnach auf eine „Vielgestaltigkeit“ des Heiligen, wie sie Weitbrecht und Koch allgemein postulieren (Weitbrecht und Koch 2019, hier 13).

⁴⁹ Rhetorisch gesehen erzeugt der Schlaf Evidenz, indem er das falsche Handeln für alle ersichtlich macht. Diese *evidentia*-Technik dient in einem zweiten Schritt der Untermauerung des exemplarischen,

Ich ziehe damit ein Fazit: Der Schlaf wiederholt sich und präsentiert sich doch – oder gerade deshalb – in immer wieder neuen Facetten. Der Sündenschlaf markiert stets ein fehlgeleitetes Handeln, seien es die Tongerer, die ihren Bischof vertreiben, sei es die Herzogin, die stiehlt, seien es die Quedlinburger, die sich Exzessen hingeben. Der heilige Schlaf hingegen ist Folge eines ideal asketischen Lebenswandels und vermag es, immanente Ordnungskonzepte zu transzendieren. Hierbei avanciert er gewissermaßen zu einem dritten Ort, der die Grenzen zwischen Transzendenz und Immanenz – zumindest aus dem Horizont des Textes heraus – durchlässig werden lässt. In der Zusammenschau der Episoden erweist sich der Schlaf im *Sente Servas* als eine in vielerlei Richtungen ausstrahlende, literarische Reflexionsfigur, die narratologisch gesprochen die Handlung mal vorantreiben, mal regulieren kann, die in einem theologischen Sinne die Zugänglichkeit zum Heiligen thematisiert und aus praxeologischer Perspektive Handlungsregularien vor Augen stellt. Gerade durch die Wiederholung,⁵⁰ durch das repetitive Auserzählen unterschiedlicher Fallbeispiele macht der Schlaf dabei immer wieder aufs Neue evident, was in den jeweiligen Situationen als richtig oder falsch gilt – und dies so lange, bis man sich dessen quasi wie im Schläfe gewahr wird.

Literatur

- Sente Servas, Sanctus Servatius* (1956). Hg. von Theodor Frings und Gabriele Schieb. Halle (Saale).
 Gregorii Episcopi Turonensis (1885). *Miracula et Opera Minora*. Hg. von Bruno Krusch, Hannover.
 Gregor von Tours (2000 [1851]). *Zehn Bücher Geschichten*. Erster Band: Buch 1–5. Auf Grund der Übersetzung W. Giesebrechts neubearbeitet von Rudolf Buchner. Darmstadt.
 Heinrich von Veldeke (1986). *Eneasroman*. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Nach dem Text von Ludwig Ettmüller ins Neuhochdeutsche übers., mit einem Stellenkommentar und einem Nachwort von Dieter Kartschoke. Stuttgart.
 Heinric van Veldeken (2008). *Sente Servas*. Mittelniederländisch. Neuhochdeutsch. Hg. und übers. von Jan Goossens, Rita Schlusemann und Norbert Voorwinden. Münster.
 Wilhelm, Friedrich (Hg. 1910). *Sanct Servatius oder wie das erste Reis in deutscher Zunge geimpft wurde. Ein Beitrag zur Kenntnis des religiösen und literarischen Lebens in Deutschland im elften und zwölften Jahrhundert*. München.

handlungsleitenden Anspruchs. Gerade hier präsentiert sich dieser Anspruch durch die Autorität des Heiligen als unanfechtbare ‚Ordnung des Seins‘. Vgl. Hübner 2012, 180: „Exemplarisches Erzählen präsentiert die Unterscheidung zwischen dem Richtigen und Falschen nicht als Ordnung des Sollens, sondern als Ordnung des Seins“.

⁵⁰ Vgl. zur sozialen Wirkmacht der Wiederholung Friedrich und Krusenbaum-Verheugen 2021, 11.

- Angenendt, Arnold (1994). *Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart*. München.
- Bauer, Matthias (2012). „Von Fall zu Fall. Die *narratio* zwischen Argumentationsprotasis und Poetik“. In: Thomas Althaus und Nicola Kaminski (Hgg.), *Spielregeln barocker Prosa. Historische Konzepte und theoriefähige Texturen ‚ungebundener Rede‘ in der Literatur des 17. Jahrhunderts*. Bern, 119–144.
- Benz, Maximilian (2013). *Gesicht und Schrift. Die Erzählung von Jenseitsreisen in Antike und Mittelalter*. Berlin.
- Benz, Maximilian und Julia Weitbrecht (2019). „*Honimaeziu maere*. Zur Welthaltigkeit legendarischen Erzählens bei Rudolf von Ems und Reinbot von Durne“. In: Susanne Köbele und Claudio Notz (Hgg.), *Die Versuchung der schönen Form. Spannungen in ‚Erbauungs‘-Konzepten des Mittelalters*. Göttingen, 245–266.
- Bleumer, Hartmut (2010). „Historische Narratologie? Metalegendarisches Erzählen im Silvester Konrads von Würzburg“. In: Harald Haferland und Matthias Meyer (Hgg.), *Historische Narratologie – Mediävistische Perspektiven*. Berlin / New York, 231–262.
- Bleumer, Hartmut (2015). „Historische Narratologie“. In: Christiane Ackermann und Michael Egerding (Hgg.), *Literatur- und Kulturtheorien in der Germanistischen Mediävistik*. Berlin / Boston, 213–274.
- Bleumer, Hartmut (2020). *Ereignis. Eine narratologische Spurensuche im historischen Feld der Literatur*. Würzburg.
- Blum, Daniela, Nicolas Detering, Marie Gunreben und Beatrice von Lüpke (2022). „Entscheidung zur Heiligkeit? Autonomie und Providenz im legendarischen Erzählen vom Mittelalter bis zur Moderne“. In: Dies. (Hgg.), *Entscheidung zur Heiligkeit? Autonomie und Providenz im legendarischen Erzählen vom Mittelalter bis zur Moderne*. Heidelberg, 7–16.
- Breuer, Wilhelm (1979). „Die Genealogie des Servatius. Legendenüberlieferung in theologischer Interpretation“. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 98, 10–21.
- De Certeau, Michel (1988). *Kunst des Handelns*. [Übers. von de Certeau 1980]. Berlin.
- Deeters, Joachim (1970). *Servatiusstift und Stadt Maastricht. Untersuchungen zu Entstehung und Verfassung*. Bonn.
- Eder, Daniel (2019). „Von Wundern und Flatulenzen. Narratologische Überlegungen zum Forschungsparadigma des ‚legendarischen Erzählens‘“. In: *Euphorion* 113.3, 257–292.
- Feistner, Edith (1995). *Historische Typologie der deutschen Heiligenlegende des Mittelalters von der Mitte des 12. Jahrhunderts bis zur Reformation*. Wiesbaden.
- Fichtenau, Heinrich (1952). „Zum Reliquienwesen im früheren Mittelalter“. In: *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung* 60, 60–89.
- Friedrich, Udo (2014). „Wahrheit und Wahrscheinlichkeit. Zur Paradigmatik und Syntagmatik des Glücks in Hieronymus Dürers ‚Lauf der Welt und Spiel des Glücks‘“. In: Jan Mohr und Michael Waltenberger (Hgg.), *Das Syntagma des Pikaresken*. Heidelberg, 315–347.
- Friedrich, Udo (2021). „Topik der Ehre. Dynamiken der Urteilsbildung und poetischen Gestaltung im ‚Armen Heinrich‘ Hartmanns von Aue“. In: Udo Friedrich, Christiane Krusenbaum-Verheugen und Monika Schausten (Hgg.), *Kunst und Konventionalität. Dynamiken sozialen Wissens und Handelns in der Literatur des Mittelalters*. Berlin, 315–343.
- Friedrich, Udo und Christiane Krusenbaum-Verheugen (2021). „Konventionalität und die Literatur der Vormoderne. Zur Einführung“. In: Udo Friedrich, Christiane Krusenbaum-Verheugen und Monika Schausten (Hgg.), *Kunst und Konventionalität. Dynamiken sozialen Wissens und Handelns in der Literatur des Mittelalters*. Berlin, 17–61.
- Gärtner, Kurt (2010). „Oberdeutscher Servatius“. In: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon* 7, 1–6.
- Geary, Patrick J. (1991). *Furta Sacra. Thefts of Relics in the Central Middle Ages*. Revised Edition. Princeton.

- Goossens, Jan (2006). „Zur Quelle des ‚Oberdeutschen Servatius‘“. In: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 128.3, 398–408.
- Goossens, Jan (2008). „Zu den Quellen von Veldekes Servatius.“ In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 127, 1–14.
- Greulich, Markus (2012). „Der Heilige, der Sünder und das Wort. Zu Erzählerstimmen im Sente Servas Heinrichs von Veldeke“. In: Nine Miedema, Angela Schrott und Monika Unzeitig (Hgg.), *Sprechen mit Gott. Redeszenen in mittelalterlicher Bibeldichtung und Legende*. Berlin, 247–267.
- Hahn, Alois (2017). „Zur Soziologie der Weisheit“. In: Ders., *Konstruktionen des Selbst, der Welt und der Geschichte. Aufsätze zur Kultursoziologie*. Frankfurt am Main, 335–349.
- Haferland, Harald (2005). „Metonymie und metonymische Handlungskonstruktion. Erläutert an der narrativen Konstruktion von Heiligkeit in zwei mittelalterlichen Legenden“. In: *Euphorion* 99, 323–364.
- Hammer, Andreas und Stephanie Seidl (2008). „Die Ausschließlichkeit des Heiligen. Narrative Inklusions- und Exklusionsstrategien im mhd. Passional“. In: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 103.2, 272–297.
- Hammer, Andreas (2014). „Ent-Zeitlichung und finales Erzählen in mittelalterlichen Legenden und Antilegenden“. In: Udo Friedrich, Andreas Hammer und Christiane Witthöft (Hgg.), *Anfang und Ende. Formen narrativer Zeitmodellierung in der Vormoderne*. Berlin, 173–197.
- Hammer, Andreas (2015). *Erzählen vom Heiligen. Narrative Inszenierungsformen von Heiligkeit im ‚Passional‘*. Berlin / Boston 2015.
- Haupt, Barbara (2002). „Der schielende Heilige“. In: Hans Körner (Hg.), *Botschaften aus dem Jenseits*. Düsseldorf, 89–108.
- Hergemöller, Bernd-Ulrich (2002). *Schlaflose Nächte. Der Schlaf als metaphorische, moralische und metaphysische Größe im Mittelalter*. Hamburg.
- Herweg, Mathias (2020). „Von Jerusalem nach Maastricht, von Troia nach Rom: Heinrich von Veldeke erzählt Geschichte“. In: Sarah Bowden, Manfred Eikermann, Stephen Mossman und Michael Stolz (Hgg.), *Geschichte erzählen: Strategien der Narrativierung von Vergangenheit im Mittelalter: XXV. Anglo-German Colloquium, Manchester 2017*. Tübingen, 205–227.
- Hübner, Gert (2012). „Eulenspiegel und die historischen Sinnordnungen. Plädoyer für eine praxeologische Narratologie“. In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 53, 175–206.
- Koch, Elke (2020). „Fideales Erzählen“. In: *Poetica* 51, 85–118.
- Koldewey, Adrianus M. (1985). *Der gude Sente Servas. De Servatiuslegende en de Servatiana. Een onderzoek naar de beelvorming rond een heilige in de middeleeuwen*. Assen / Maastricht.
- Lutz, Eckart Conrad (1984). *Rhetorica divina. Mittelhochdeutsche Prologgebete und die rhetorische Kultur des Mittelalters*. Berlin / New York.
- Martinez, Matias (2007). „Motivierung“. In: *Reallexikon der Literaturwissenschaft* 2, 643–646.
- Möhn, Dieter (Hg. 2004). *Mittelniederdeutsches Handwörterbuch* Bd. 2. Neumünster.
- Müller, Mareike von (2017). „Vulnerabilität und Heroik. Zur Bedeutung des Schlafes im ‚Ortnit/Wolf-dietrich‘ A“. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 136.3, 387–421.
- Pethes, Nicolaus, Jens Ruchatz und Stefan Willer (2007). „Zur Systematik des Beispiels“. In: Dies. (Hgg.), *Das Beispiel. Epistemologie des Exemplarischen*. Berlin, 7–59.
- Kroos, Renate (1985). *Der Schrein des heiligen Servatius in Maastricht und die vier zugehörigen Reliquiare in Brüssel*. München.
- Röckelein, Hedwig (2002). *Reliquientranslationen nach Sachsen im 9. Jahrhundert. Über Kommunikation, Mobilität und Öffentlichkeit im Frühmittelalter*. Stuttgart.
- Schieb, Gabriele (1952). „Die Städtebeschreibungen der Veldekeüberlieferung“. In: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 74, 44–63.

- Schieb, Gabriele (1965). *Heinrich von Veldeke*. Stuttgart.
- Schmid, Wolf (2020). *Narrative Motivierung. Von der romanischen Renaissance bis zur russischen Postmoderne*. Berlin / Boston.
- Schwarzbach-Dobson, Michael (2018). *Exemplarisches Erzählen im Kontext. Mittelalterliche Fabeln, Gleichnisse und historische Exempel in narrativer Argumentation*. Berlin / Boston.
- Stock, Markus (2002). *Kombinationssinn. Narrative Strukturexperimente im ‚Straßburger Alexander‘, im ‚Herzog Ernst B‘ und im ‚König Rother‘*. Tübingen.
- Tomaševskij, Boris (1985 [1931]). *Theorie der Literatur. Poetik*. Hg. und eingeleitet von Klaus-Dieter See-
mann. Aus dem Russischen übers. von Ulrich Werner. Wiesbaden.
- Schröder, Werner und Ludwig Wolff (2010). „Heinrich von Veldeke“. In: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon* 3, 899–913.
- Strohschneider, Peter (2002). „Textheiligung. Geltungsstrategien legendarischen Erzählens im Mittelalter am Beispiel von Konrads von Würzburg ‚Alexius‘“. In: Gert Melville und Hans Vorländer (Hgg.), *Geltungsgeschichten. Über die Stabilisierung und Legitimierung institutioneller Ordnungen*, Köln, 109–147.
- Strohschneider, Peter (2014). *Höfische Textgeschichten. Über Selbstentwürfe vormoderner Literatur*. Heidelberg.
- Walter, Kai (1970). *Quellenkritische Untersuchungen zum ersten Teil der Servatiuslegende Heinrichs von Veldeke*. Berlin.
- Warning, Rainer (2001). „Erzählen im Paradigma. Kontingenzbewältigung und Kontingenzexposition“. In: *Romanistisches Jahrbuch* 52.1, 176–209.
- Warning, Rainer (2003). „Die narrative Lust an der List. Norm und Transgression im ‚Tristan‘“. In: Gerhard Neumann und Rainer Warning (Hgg.), *Transgressionen. Literatur als Ethnographie*. Freiburg im Breisgau, 175–212.
- Weitbrecht, Julia (2011). *Aus der Welt. Reise und Heiligung in Legenden und Jenseitsreisen der Spätantike und des Mittelalters*. Heidelberg.
- Weitbrecht, Julia und Elke Koch (2019). „Einleitung“. In: Julia Weitbrecht, Maximilian Benz, Andreas Hammer, Elke Koch, Nina Nowakowski und Stephanie Seidl (Hgg.), *Legendarisches Erzählen. Optionen und Modelle in Spätantike und Mittelalter*. Berlin, 9–21.
- Wenzel, Siegfried (2015). *Medieval artes praedicandi. A synthesis of scholastic sermon structure*. Toronto.
- Wirth, Uwe (2012). „Zwischenräumliche Bewegungspraktiken“. In: Uwe Wirth und Julia Paganini (Hgg.), *Bewegen im Zwischenraum*. Berlin, 7–34.
- Woesler, Winfried (1967). „Heinrich von Veldeke. Der Prolog des Servatius“. In: *Leuvense bijdragen* 56, 102–119.
- Wolff, Ludwig (1976). „Der ‚Servatius‘ Heinrichs von Veldeke und der ‚Oberdeutsche Servatius‘“. In: Helmut Röcker und Kurt Otto Seidel (Hgg.), *„Sagen mit Sinne“. Festschrift für Marie-Luise Dittrich zum 65. Geburtstag*. Göttingen, 51–62.

Mareike von Müller

Transgressiver Schlaf zwischen Heroik und Transzendenz

Zu einem grenzüberschreitenden Motiv im *Ötenbacher Schwesternbuch* und im *Wolfdietrich D*

1 Einführung

Die axiologische Abwertung des Schlafes ist, genauso wie das Lob der Vigilanz, alt. Wer schläft, scheint sich grundsätzlich verdächtig zu machen. Und obwohl der Schlaf schon biblisch als Zeichen unbedingten Gottvertrauens und als approbiertes Medium für transzendente Erfahrungen erscheint,¹ dominiert in theologischer Deutung eine skeptische Haltung gegenüber dem Phänomen.² Der Schlaf wird nicht selten als Ausdruck einer genetischen Vulnerabilität auf den Sündenfall zurückgeführt und mit dem Defizit der Schwäche in Verbindung gebracht (Klug 2007; Hergemöller 2002). Die moralische Defizienz des Schlafes wird darüber hinaus in Sprichwörtern³ und im Kontext höfischer Didaxe aufgegriffen.⁴ So wird er häufig als Ausdruck geistiger und körperlicher Trägheit verstanden, bisweilen sogar mit der Hauptsünde der *acedia* gleichgesetzt. Dergestalt wird der Schlaf zum vermeintlich klar zu dechiffrierenden Symbol für allerlei Laster und Versäumnis. Doch besonders an den kritischen Auseinandersetzungen mit dem Schlaf wird deutlich, dass dieser Zustand, dessen physiologische Notwendigkeit früh erkannt wurde,⁵ eine große Offenheit zeigt für metaphorische Implikationen, die – abhängig von der Einbettung in

1 Vgl. die Zusammenstellung von Bibelstellen mit Bezug zum Schlaf bei Lanckau (2010), die eine Vielzahl positiv konnotierter Schlafsituationen zeigen. Verstärkt gilt dieses noch für den durch Träume semantisierten Schlaf, der biblisch immer wieder als zuverlässiges Offenbarungsmedium fungiert (Haas 1983, 25).

2 Siehe hierzu auch den Beitrag von Stefan Freund im selben Band.

3 Vgl. die Zusammenstellung an Sprichwörtern, welche vor den negativen Implikationen und Konsequenzen des Schlafes warnen, bei Seifert 2000, 103–105.

4 So etwa im *Welschen Gast* des Thomasin von Zerclaere (2004, V. 7770–7774), der den Schlaf der ritterlichen Tatkraft gegenüberstellt.

5 Bereits Aristoteles betont in seiner Schrift *De Somno et vigilia*: „Er [der Schlaf, M.v.M.] tritt notwendigerweise ein (denn ein Lebewesen kann nicht existieren, wenn die Bedingung seiner Existenz nicht erfüllt sind), und zwar zum Zweck der Erhaltung des Lebewesens, denn Ruhe hat Erhaltung zur Folge.“ (Aristot. *Parv. nat.* 458a; dt. Übersetzung zitiert nach Aristoteles 1997, 115).

den jeweiligen Kontext – geradezu gegensätzliche Funktionen einnehmen können. Den Schlaf begleitet von den frühesten Auseinandersetzungen mit dem Phänomen die Behauptung einer symbolischen Klarheit, die sich bei näherem Hinsehen gerade auf dem Feld der Literatur jedoch häufiger als zeichenhafte Arbitrarität erweist.

Die literarische Praxis arbeitet der negativen Konnotationen des Schlafes zu, weiß aber zugleich um das produktive Potential desselben und verknüpft beide Aspekte zu einem ambivalenten Ganzen. Der Schlaf ist latent gefährlich und schafft gerade dadurch Gelegenheit und Raum für Progression. Diese Progression kann sich in Form eines Handlungsfortschritts vollziehen oder sich im Zugang zu exklusivem, zuvor verborgenem Wissen zeigen. Schon das sumerische *Gilgamesch*-Epos kennt die Polyvalenz des Schlafes, der als Traumbringer, Zäsur, Probe und Metapher der eigenen Sterblichkeit auf ganz unterschiedlichen Ebenen des Textes Kontur gewinnt. Das Epos erzählt von dem Zweidrittelgott Gilgamesch, der sich auf die Suche nach dem ewigen Leben macht. Sein Weg wird von Schlafsequenzen und Träumen gesäumt, die ihm prophetisch die Ankunft seines zukünftigen Gefährten Enkidu verheißen oder von bevorstehenden Kämpfen handeln. Enkidu selbst wird die Kenntnis von seinem nahenden Tod im Traum vermittelt. Der Schlaf und die Träume, die er ermöglicht, durchziehen den Text paradigmatisch und entfalten ihre Wirksamkeit auf verschiedenen Ebenen des Textes. Sie ordnen das Geschehen, rhythmisieren es gleichsam durch ihre stetige Wiederholung und vermitteln Gilgamesch exklusives Wissen über das künftige Geschehen. Der Schlaf wird von den Figuren strategisch eingesetzt, um Kenntnisse über die nahe Zukunft zu erlangen. Nach aufwendigen rituellen Vorkehrungen⁶ befällt den Protagonisten regelmäßig „der Schlaf, der über die Menschen herabquillt“ (Tafel IV,16), und bringt ihm Träume. Der Schlaf entzieht sich aber auch der Kontrolle der Figuren, da das in ihm gewonnene prophetische Wissen nicht zur Beeinflussung der schicksalhaften Fügungen eingesetzt werden kann. Enkidus Tod etwa kann nicht abgewendet werden und stürzt Gilgamesch, ihm seine eigene Vergänglichkeit vor Augen führend, in tiefe Verzweiflung.⁷ Doch auch wenn die Figuren ihr göttlich bestimmtes Fatum

6 So berichtet der Text, wie Enkidu und Gilgamesch den Empfang von Träumen rituell begünstigen. Gilgamesch opfert den Bergspitzen Röstmehl, während Enkidu ihm ein ‚Traumhaus‘ herrichtet: „[E]inen ›Sturmflügel‹ befestigte er in seiner Türöffnung, / ließ ihn sich niederlegen in einem Zauberkreis. / Er selbst aber legte sich wie ein... -Fangnetz in seine Türöffnung.“ (Tafel IV,11–13, zitiert nach der Übersetzung von Röllig [2009]) Im Kommentar zur entsprechenden Stelle weist Röllig (2009, 151) darauf hin, dass dieses Vorgehen „den Verrichtungen [entspricht], die babylonischen Priester vornahmen, um Traumorakel in einem Inkubationstraum zu empfangen.“

7 Vgl. zur Aufbruchsmotivation Tafel IX,1–7: „Bitterlich weint Gilgamesch über Enkidu, / seinen Freund, und durchstreift die Steppe. / „Auch ich werde sterben! Werde ich nicht (werden) wie Enkidu? / Kummer ist in mein Herz eingezogen! / Den Tod beginne ich zu fürchten, (deshalb)

nicht abwenden können, treibt das Wissen um selbiges sie in der Erzählung voran und veranlasst sie zu eigentlich unmöglichen Grenzüberschreitungen.⁸ So wird es Gilgamesch trotz aller Hindernisse gelingen, den durch die Götter entrückten Uta-napishti auf seiner unerreichbaren Insel aufzusuchen und nach dem Geheimnis des ewigen Lebens zu fragen. Die Unsterblichkeit wird ihm jedoch verwehrt bleiben und es ist der Schlaf, der dem Helden diese Grenzüberschreitung verwehrt: Das ewige Leben bleibt Gilgamesch versagt, da er nicht imstande ist, den kleinen Bruder des Todes, den Schlaf, zu besiegen.

Für die Idee der engen Verwandtschaft von Schlaf und Tod findet der griechische Mythos das Bild von den Zwillingenbrüdern Hypnos und Thanatos.⁹ Die latente Mahnung und Gefahr, die vom Schlaf ausgeht, gründet wohl nicht zuletzt in seiner Isomorphie mit dem Tod. Ein Risiko, das mit dem Zwillings des Todes früh assoziiert wird und welches auf die literarische Bearbeitung des Schlafes offenbar großen Einfluss hat, ist neben der Sinneseinschränkung die Vorstellung einer temporären Trennung von Körper und Seele im Schlafzustand, die den Gesamtorganismus in besonderer Weise vulnerabel macht. Doch genau in dieser Vulnerabilität scheint auch das progressive und produktive Potential des Schlafes zu gründen (von Müller 2017). In märchenhaften Erzählkontexten können Schlafproben daher sowohl im Bezwingen des Schlafes als auch in der Selbsthingabe an den Schlaf bestehen.¹⁰ Auch im letzteren Fall gerät durch die Passivität des Helden die Geschichte in Bewegung und versetzt den Protagonisten über schwer überwindbare Grenzen.

Als liminales Phänomen scheint der Schlaf prädestiniert dazu, bedeutsame Übergänge zu markieren.¹¹ Auf dieser Funktion des Schlafes, Grenzen zu transzendieren und Grenzüberschreitungen zu ermöglichen, soll das Hauptaugenmerk des Beitrags liegen. Untersucht werden dabei Texte, die auf den ersten Blick unterschiedlicher

durchstreife ich die Steppe. / Den Weg zu Uta-napishti, dem Sohn des Ubar-Tutu, / habe ich eingeschlagen und laufe rasch.“

8 Im Sinne Lotmans (1993, 329–347, bes. 342–343) wäre der Schlaf demnach als Initiator der Grenzüberschreitungen wesentlich an der Konstitution des Helden und seiner Geschichte beteiligt.

9 Vgl. Kader 2006, 14: Die Analogie zwischen Schlaf und Tod im Schwinden der Kräfte ist wahrscheinlich die Basis für „die ‚Erfindung‘ des Zwillingenbrüderpaars Hypnos und Thanatos“.

10 Vgl. zu den unterschiedlichen Funktionen der Schlafprobe Schwibbe 2007, 7–8: „Eine Prüfung kann jedoch nicht nur dadurch bestanden werden, daß der Protagonist dem S[chlaf] widersteht, sondern auch dadurch, daß er sich ihm überläßt. Im Märchen gibt es nämlich neben dem Zauberschlaf, der die Akteure in einen Zustand der Hilflosigkeit versetzt, auch eine Form des S[chlafs], in dem ihnen Unterstützung zuteil wird“.

11 Vgl. zum Begriff der Liminalität Turner 1998 und zum Schlaf als liminaler Phase von Müller 2020, bes. 660–662, und von Müller 2017, bes. 404–411. Zum liminalen Potential des Schlafes s. auch den Beitrag von Nina Scheibel-Drissen in diesem Band.

nicht sein könnten: die Viten des *Ötenbacher Schwesternbuchs*¹² und das Doppelpepos *Ortnit/Wolfdietrich D*,¹³ deren gemeinsame Betrachtung aber gerade für die Frage nach dem transgressiven Potential des Schlafes aufschlussreich sein könnte. Die Textzeugen, welche der folgenden Analyse zugrunde liegen, sind im 15. Jahrhundert entstanden und jeweils Genres zuzuordnen, die sich durch Hybridisierungstendenzen auszeichnen. Sowohl die späte Heldenepik als auch die spätmittelalterliche Viten- und Offenbarungsliteratur zeigen eine große Offenheit für die Integration verschiedener Erzählmuster und -motive und den Wechsel von Darstellungsmodi innerhalb der Einzeltexte. Strukturell partizipieren beide Textkonglomerate an legendarischen Erzählmustern¹⁴ und weisen trotz inhaltlicher und formaler Distanz interessante Überschneidungen auf. Beide interessieren sich für biographische Erzählmuster, welche die narrative Spanne durch Geburt und Tod strukturieren. Sie zeigen aber auch eine besonders ausgeprägte Neigung zu repetitiven Momenten, welche sich unmittelbar auf die Erzählstruktur auswirken. Vor allem aber lassen sie sich über das Motiv des Schlafes engführen, der text- und genreübergreifend als Medium der passiven Grenzüberschreitung inszeniert wird und zugleich äußerst unterschiedliche Semantiken transportieren kann. Diese Überschneidungen, und ebenso die zu erwartenden Abweichungen, gilt es in Hinblick auf die Inszenierung und Funktionalisierung von Schlaf herauszuarbeiten.

12 Alle Belege aus dem *Ötenbacher Schwesternbuch* (im Folgenden: ÖSb) beziehen sich auf die Ausgabe von Zeller-Werdmüller und Bächtold (1889).

13 Alle Belege aus dem *Wolfdietrich D* (im Folgenden: WD D) beziehen sich auf die Ausgabe von Kofler (2001).

14 Für das Genre der Schwesternbücher haben dies Ringler (1980, 10, 14, 336–337) und im Anschluss an diesen Bürkle (2003, 81) herausgearbeitet. Die Schwesternbücher, so auch Haas (1983, 35), „berichten in erbaulicher Absicht und in legendenartiger Form vom heroischen Leben einzelner Nonnen“. Auch wenn man die Verwendung des Adjektivs ‚heroisch‘ an dieser Stelle terminologisch sicherlich nicht überstrapazieren darf, deutet sie doch eine Verbindungslinie zwischen heroischen und legendarischen Sinnelementen an, die für das hier zusammengestellte Material, das Schwesternbuch wie auch das Heldenepos, beiderseits kennzeichnend ist. Für den *Wolfdietrich D* wurde neben der Integration von höfischen und heroischen ebenfalls eine starke Orientierung an legendarischen Erzählelementen festgestellt und für die Hybridität des Textes in Anschlag gebracht (Miklautsch 2005; Kerth 2008, 335–354).

2 Der Schlaf zwischen Sünde und Ekstase

Obschon der Schlaf im christlichen Mittelalter kritisch beäugt und mit Sünde in Verbindung gebracht wurde, bleibt die Vorstellung von einer ihm inhärenten transzendierenden Funktion, die ihm seit frühester literarischer Überlieferung zugeschrieben wird, erhalten. In der Bibel ist vom Schlaf erstmals im Zusammenhang mit der Erschaffung Evas die Rede. Noch vor der verbotenen Frucht genießt Adam nämlich den ersten sanften Schlummer, als Gott ihm eine Rippe aus dem Leib nimmt (Gen 2,21–22).¹⁵ Ein dergestalt von Gott gesandter Schlaf gilt als besondere Gnade und erscheint semantisch überblendet mit transzendenten Zuständen wie Entrückung und Ekstase. Entsprechend hieß „Schlaf [...] in der Übersetzung der Septuaginta ‚Ekstase‘ und bezeichnete einen Zustand ohne die Tätigkeit der Vernunft, aber eine erhöhte Aktivität der Seele“ (Kocziszy 2019, 81).¹⁶ Und auch wenn es theologisch keineswegs unumstritten ist, was die Kerneigenschaften der Seele sein mögen (Hoheisel 2004; Mojsisch 1998), ist die Vorstellung einer temporären Trennung von Körper und Seele in Zuständen der Ekstase, der Krankheit oder eben auch des Schlafes früh weit verbreitet (Frenschkowski 2007).¹⁷ Daher ähneln sich die Auffassungen von dem, was diese Zustände auszeichnet. Was Daxelmüller (1984) für die Ekstase beschreibt, ließe sich ebenso gut auf Schlaf und Traum übertragen:

15 Vgl. Gen 2,21–22 (aus der *Vulgata* zitiert, lateinischer Text und Übersetzung nach der Ausgabe von Beriger et al. [2018]): *inmisit ergo Dominus Deus soporem in Adam / cumque obdormisset tulit unam de costis eius et replevit carnem pro ea / et aedificavit Dominus Deus costam quam tulerat de Adam in mulierem / et adduxit eam ad Adam* [„Der Herr, Gott, sandte also Schlaf über Adam, und als er eingeschlafen war, nahm er eine seiner Rippen und füllte an ihrer Stelle Fleisch nach. Und der Herr, Gott, baute die Rippe, die er von Adam genommen hatte, zu einer Frau und führte sie zu Adam.“]. Wenn nicht anders angegeben, wird die Bibel stets nach dieser Ausgabe zitiert.

16 In der Ausgabe der *Septuaginta* von Kraus/Karrer (2009, 6) wird Gen 2,21 wie folgt übersetzt: „Und Gott warf eine Entrückung [gr. *ekstasis*, M.v.M.] auf Adam und er ließ ihn einschlafen.“ Im Hebräischen wird an entsprechender Stelle das Wort *tardemah* verwendet, das einen „betäubungsartigen Tiefschlaf“ (Bormann 2020, 1) bezeichnet. Dieser „vollständig empfindungslose Zustand“ (Bormann 2020, 7) unterscheidet sich vom gewöhnlichen Schlaf, aber auch von der *ekstasis*, welche die Übersetzer später für das hebräische *tardemah* wählten: „Im Begriffswechsel ist auch ein Bedeutungswandel zu erkennen, der durch unterschiedliche anthropologische Annahmen bewirkt wird. Während der hebräische Text von der Vorstellung des Menschen als belebtem Leib ausgeht, die noch keine Leib-Seele Trennung kennt und für die der Leib im Tiefschlaf demnach einfach der zur sinnlichen Wahrnehmung unfähige Leib ist, reflektiert die griechische Übersetzung an dieser Stelle die Möglichkeit des geistig-seelischen Außersichseins im Sinne eines Zustandes, der die Unterscheidung von Seele und Körper voraussetzt.“ (Bormann 2020, 13)

17 Zuerst, so Necker (2004, 1093), findet sich die „Vorstellung einer vom Körper losgelösten S[eele] [...] im Zusammenhang mit Jenseitsvorstellungen in der frühjüd. Apokalyptik.“

Grundsätzlich bezeichnet E[ntrückung] eine die physischen Fähigkeiten des Menschen übersteigende zeitliche und räumliche Entfernung unter Aufhebung aller physikalischen erklärbaren Gesetzmäßigkeiten in den jenseitigen Raum des Himmels (*ascendus*), der Hölle oder Unterwelt (*descendus*), in eine ferne Gegend, aber auch in eine irrealen Umwelt [...]. Dieser Vorgang geschieht unter Aufhebung der Dimension von Zeit und Raum bzw. der menschlichen Vorstellung von Zeitdauer und der mit dieser korrelierenden räumlichen Distanz. (Daxelmüller 1984, 43)

In der Entrückung oder Ekstase wie auch im Schlaf beruhen die Gefahr sowie das produktive Potential der Zustände auf der Separierung von Körper und Seele. In märchenhaften Erzählkontexten, welche diese Idee vielfach aufgreifen, kann die Abwesenheit der Seele in besonderem Maße verwundbar wie auch unverwundbar machen.¹⁸ Die Semantik des Schlafes und die Konsequenzen, die er zeitigt, hängen nicht zuletzt an seiner örtlichen und zeitlichen Situierung. Auch wenn, wie Daxelmüller (1984, 43) schreibt, das irdische Raum-Zeit-Gefüge massiv irritiert wird, werden Schlaf, Entrückung und Ekstase als Grenzüberschreitungen doch in erster Linie räumlich und zeitlich gefasst. Für die axiologische Bewertung des Schlafes und die Einschätzung seines semantischen Gehalts ist es nicht unwichtig, wo und wann geschlafen wird. Die christliche Selbstgewissheit eines Marcarius in der *Legenda aurea* etwa zeigt sich in der Wahl seiner Schlafstätte: Gänzlich unverfroren legt er sich mitten auf einem Friedhof nieder und bettet sein Haupt auf einer Heidenleiche, die ihm kurzerhand als Kopfkissen dient (Jacobus de Voragine 2007, 8,103). Die Sieben Schläfer rettet ein göttlich gesandter Schlaf, den sie 372 Jahre lang in einer zugemauerten Höhle schlafen und erst dann von sich abschütteln, als die Höhle geöffnet wird (Jacobus de Voragine 2007, 24,250–236).¹⁹ Dergestalt kann der Schlaf an bestimmten Orten, zu gewissen Zeiten, zeitlich gedehnt oder gerafft, als Ausdruck christlicher Überlegenheit und als Überwindung der eigenen Vulnerabilität fungieren.²⁰

Auch die mittelalterliche Mystik sieht das produktive Potential des Schlafes. So betont Heinrich Seuse zwar das Trügerische des Traums, stellt aber mit Bezug auf Thomas von Aquin gleichwohl fest, dass die Distanzierung der Seele vom Körperlichen im Schlaf diese empfänglicher für „englische Gegenwärtigkeit“ mache (Haas 1983, 31).²¹ Einige Mystiker fassen „die bildlos überbegriffliche Einigung mit dem

¹⁸ Zahlreiche inner- und außereuropäische Beispiele lassen sich nachlesen bei Frazer 1989, Kap. XVIII, 260–284, Kap. LXVI, 969–986.

¹⁹ Mit der komplexen Inszenierung von Zeitlichkeit setzt sich Koch 2015 auseinander.

²⁰ Zum Schlaf in Kontext von Heiligenlegenden vgl. den Beitrag von Julius Herr in diesem Band.

²¹ Seuse pflegte, wie auch Eckhart und Tauler, „intensive Kontakte mit den dominikanischen Frauenklöstern“ (Haas 1983, 33), wie demjenigen zu Ötenbach. Ihr Einfluss schlägt sich auch in den Viten des Schwesternbuchs nieder.

Einen Gott selbst wieder als mystische[n] Schlaf (der Sinne und der Verstandeskräfte)“ (Haas 1983, 32–33) auf und rechnen ihm damit einen hohen spirituellen Wert zu. Bonaventura ordnet den Schlaf des Friedens (*sopor pacis*) in seinem Traktat *De triplici via* der Kontemplation zu und zählt ihn neben dem „Licht der Wahrheit und d[er] Gottesliebe“ zu den wichtigen „Zielpunkte[n] der Vollendeten“ (Ruh 1993, 430–431). In der Brautmystik Bernhards von Clairvaux wird der (Liebes-)Schlaf neben der Liebestrunkenheit und der Liebeskrankheit zu den Vorstufen der mystischen Vermählung gerechnet (Ruh 1990, 262). Er ist „Vorgeschmack der ewigen Seligkeit“ sowie „Erfüllung und Vollendung der Vermählung“ (Ruh 1990, 263) und wird bei Bernhard wie folgt spezifiziert:

Der Schlummer der Braut ist weder ein angenehmer körperlicher Schlaf, der die fleischlichen Sinne für eine Weile süß betäubt, noch der schreckliche Schlaf, der das Leben völlig zu zerstören pflegt [...]. Der Schlaf (der Braut) ist vielmehr ein lebendiger und wacher, wenn auch tiefer Schlaf (*sopor*), der den inneren Sinn erleuchtet und, indem er den Tod vertreibt, ewiges Leben verleiht. Es ist (zwar) tatsächlich ein Schlaf, aber ein Schlaf, der das Bewußtsein nicht trübt, sondern entrückt (*abducat*). (Zit. nach Ruh 1990, 263)

Auch die Schwesternviten des Spätmittelalters schöpfen das Möglichkeitsspektrum des Schlafes aus, indem sie ihn das eine Mal als zu überwindende körperliche Schwäche und das andere Mal als Kommunikationsweg zu Gott inszenieren. Dabei ist festzuhalten, dass „Visionen und Träume [...] einen beträchtlichen Teil des geistlichen Lebens der Frauen bilden.“ (Langer 1994, 73) Auf der Suche nach dem Schlaf im *Ötenbacher Schwesternbuch*²² fällt auf, dass die einzelnen Schwesternviten die Übergänge zwischen Schlaf, Traum und Ekstase überaus fließend gestalten und die Zustände demnach nicht immer klar voneinander zu trennen sind.²³ So stellt Wolfgang Haubrichs mit Bezug auf Hrotsvith fest, was sich in den späten Schwesternviten bestätigt:

²² Das im 15. Jahrhundert entstandene und bald nach seiner Entstehung in zwei Bände aufgeteilte *Ötenbacher Schwesternbuch* ist über einen Zeitraum von etwa 200 Jahren zusammengefügt worden. Es zeigt eine Sammlung äußerst heterogener Texte, die in Stil, Länge und Komplexität deutlich voneinander abweichen. Die Nürnberger Handschrift (Cod. Cent. V, 10a [Nürnberg: Stadtbibliothek]) überliefert den ersten Teil, der das Stiftungsbuch sowie sechs Schwesternviten enthält, und die Breslauer Handschrift (Cod. IV F 194a [Wrocław: Universitätsbibliothek]) den zweiten Teil des Buches, welcher die einzelpersönlichen Viten Elsbeths von Oye, Adelheits von Freiburg und Margarethes Stülinger umfasst. Dieser Beitrag befasst sich mit den Schwesternviten aus der Nürnberger Handschrift, die ihrerseits große Unterschiede in der formalen und inhaltlichen Gestaltung aufweisen.

²³ Auch in den einzelpersönlichen Viten, die Haas (1983, 36) in den Blick nimmt, wird nicht zwischen Traum und Vision unterschieden. Dieser Befund lässt sich in anderen Schwesternbüchern wie auch in mittelalterlicher Literatur insgesamt bestätigen: „Medieval authors rarely differentiate between a vision, a colourful dream, or an imaginary account inspired by scripture or meditation. Nor are visions, raptures, and apparitions clearly set apart in the Sister-Books.“ (Lewis 1996, 90)

Der Sprachgebrauch des Mittelalters differenziert ebenfalls weitgehend nicht: Hrotsvith von Gandersheim gebraucht schwankend *visio* und *somnium* als Begriffe für das gleiche Phänomen. Die semantische Differenz beider Begriffe liegt vielmehr im perspektivischen Ansehen des Phänomens. (Haubrichs 1979, 243–244)

Viele der im *Ötenbacher Schwesternbuch* beschriebenen Visionen werden im Schlaf empfangen. Und obwohl der geistliche Schlaf in mittelalterlicher Mystik, wie oben skizziert, mitunter als „höchste Stufe der [...] Kontemplation“ und „Synonym für die *unio mystica*“ (Wöhler 2000, 725) gilt,²⁴ wird er von keiner Schwester direkt als Weg zu Gott gesucht. Ganz im Gegenteil wird der Entzug von Schlaf als Form der Askese praktiziert. Zwei Viten aus dem *Schwesternbuch*, die aufgrund ihres Umfangs und ihrer Komplexität eine Tendenz zur einzelpersonlichen Vita zeigen (Muschg 1935, 114), sollen nun nähere Betrachtung finden: die Viten Elsbeths von Beggenhofen und Itas von Hohenfels.

Die Vita Elsbeths von Beggenhofen berichtet wiederholt von wochenlangen Phasen, die sie durch Gottes Beistand ohne Schlaf verbringt.²⁵ Dreißig Jahre lang fastet sie streng und verzichtet so weit wie möglich auf Schlaf und Nahrung.²⁶ Einmal wird sie für länger als einen Monat entrückt. Währenddessen nimmt die Schwester zwar an den Messen und Gebeten teil, benötigt aber wundersamerweise weder Speise noch Trank noch Schlaf:

24 Wöhler (2000, 728, Hervorhebungen im Original) macht jedoch auch deutlich, dass keineswegs Einigkeit über die genaue spirituelle Einordnung des Schlafs besteht: „In den verschiedenen Stufenschemen des ‚spirituellen Gebets‘ der abendländischen Mystik werden also mit der Schlafmetapher verschiedene Grade des kontemplativen Gebets gemeint. Diese unterscheiden sich sowohl hinsichtlich der Erlebnisqualität als auch in bezug auf die Erlebnisintensität: In bezug auf die *Erlebnisqualität* reicht das phänomenologische Spektrum von einem beseligenden Ruherleben und stillem ‚Versunkensein‘ in tiefem Seelenfrieden über die wonnvolle Geborgenheit in der göttlichen Liebe bis hin zur ekstatischen Verzückung im (unitiven) Liebesschlaf (um nur einige spezifische Erlebnisqualitäten zu nennen). In bezug auf die *Erlebnisintensität* reicht die Skala von der ‚unvollkommenen Ekstase‘ mittlerer Intensität [...] bis zur vollkommenden ‚Einigung‘ in der *unio mystica*.“

25 Wie die übrigen Viten des *Ötenbacher Schwesternbuchs* weiß auch diejenige Elsbeths vom steten Wechsel aus Gnadenerweis und Gnadenentzug zu berichten. Als die Schwester eine Nacht ruhelos im Refektorium zubringt, *erscheine ir unser herr als ein brustbild und erleucht si und sprach zu ir: ich meine nit, wann daß du ein ieklich leiden wirst nießen in mir ewiklichen! Do ward si also gesterket, daß si XIII wochen was, daß si nit an ir pet kam* (ÖSb 264; „erschien ihr unser Herr in Form eines Brustbilds, erleuchtete sie und sprach zu ihr: Ich meine nichts [anderes], als dass du für jegliches Leid auf ewig in mir entlohnt wirst! Daraufhin war sie so gestärkt, dass sie noch dreizehn Wochen nicht in ihr Bett ging“).

26 Vor den Gefahren einer so extremen Askese warnt hingegen etwa der *Dialogus miraculorum* des Caesarius von Heisterbach, der das Ideal eines eher maßvollen Schlafentzugs propagiert. Vgl. dazu den Beitrag von Michael Waltenberger in diesem Band.

vor weinachten do ward ir sel und alle ir sinn also gezogen in got, daß si enkeines außern dinges achtet. Und so si essen oder trinken söltn, so gedocht si: was wiltu tun? du bedarfft sein nit. Und doch durch ein verhehlen gotteswerk so gieng si mit den andern swestern ze tisch und was ze des leibes gemaches hört. Si bedorft auch nit ze schlafen. Diß weret mer denn ein monet an ir. Was aber ze dem orden hört oder ze gottes dienst, des versaumpt si nit und in disen tagen gieng si ze einem mal in den kor und kniet nider für den altar. Do sprach ein stimm zu ir: dir ist nit anders, denn denen, die in dem himel sint (ÖSb 266–267).

[„Dann, vor Weihnachten, wurden ihre Seele und alle ihre Sinne in Gott hineingezogen, so dass sie keinem äußerlichen Ding Beachtung schenkte. Und wann immer sie essen oder trinken sollte, so dachte sie: Was willst du tun? Du brauchst es nicht. Und durch ein geheimes Wirken Gottes ging sie mit den anderen Schwestern zu Tisch [und tat], was auch immer zum Wohlergehen des Körpers nötig war. Sie brauchte auch nicht zu schlafen. Dieser Zustand dauerte länger als einen Monat an. Was aber die Ordenspflichten und den Gottesdienst anbelangt, versäumte sie nichts. In diesen Tagen ging sie einmal in den Chor und kniete vor dem Altar nieder. Daraufhin sprach eine Stimme zu ihr: Dir ist nicht anders als denen, die im Himmel sind.“]

Anders als etwa bei Adelheit von Freiburg, welche nach der Rückkehr aus einer einwöchigen Entrückung betrübt darüber ist, dass sie die Messe versäumt und das Beten vernachlässigt habe (Schneider-Lastin 1998, 544,42–43), kann der Leib Elisabeths durch ein göttliches Wunder ganz regulär dem klösterlichen Tagesablauf folgen. Wie an der ersten Zeile des Zitats abzulesen ist, bezieht sich die Entrückung auf ihre Seele und alle ihre Sinne, deren Wahrnehmung vollständig durch Gott okkupiert wird. Ganz wie im Schlaf bleibt die Schwester äußerlichen Wahrnehmungen entzogen. Anders jedoch als während eines gewöhnlichen Schlafs erweist sich der Leib der Schwester als voll handlungsfähig und darüber hinaus von jeglichem natürlichen Bedürfnis nach Schlaf und Nahrung befreit. Dazu ist die Schwester imstande zu reflektieren, z.B. darüber, dass sie eigentlich keine Speise benötige. Beendet wird diese Phase der Trennung von *sinn* und *leib* durch die Audition am Ende des Zitats, welche den ekstatischen Zustand als Himmelserfahrung einordnet.

Ita von Hohenfels, deren Vita die erste im Schwesternbuch ist, übt sich ebenfalls im asketischen Schlafentzug und der Vermeidung jeglicher Bettruhe:

Auch het si sich an die gewonheit procht, daß si vil lützel schlief, denn daß si der nacht vil verteib mit andacht und mit werken. Und so si also krank was, daß si nit mocht ab dem pet kommen, so leit si die kunkeln zu ir und span also ligend. Dise dink pracht si unz an iren tod (ÖSb 245).

[„Darüber hinaus hatte sie die Gewohnheit entwickelt, dass sie sehr wenig schlief, da sie große Teile der Nacht mit Andacht und Arbeiten verbrachte. Und wenn sie derart geschwächt war, dass sie nicht aus dem Bett kommen konnte, legte sie den Spinnrocken zu sich und spann auf diese Weise liegend weiter. So hielt sie es bis zu ihrem Tod.“]

An die Stelle des Schlafes wird die Arbeit gesetzt, die auch unter den widrigsten Umständen, zur Not geschwächt im Bett liegend, fortgesetzt wird. Bei Ita wird der Schlaf jedoch auch als direkter und regelmäßig beschrittener Weg in die Transzendenz beschrieben (Muschg 1935, 115). Unmittelbar nach den oben zitierten Ausführungen berichtet die Vita davon, dass Gott der Schwester über den langen Zeitraum von mehreren Jahren regelmäßig im Schlaf erscheint:

Ein wunderlich und ein gros dink het si an ir vil jaren, wenn si schlief, daß ir denn unser herr erschein in dem schlaf in dem pild, als er ein mensch was aufertrich und gab sich ir denn als gütlichen in einem götlichen zarten und in einer götlichen heilikeit und senfte und was ir denn geprast, do von ir herz betrübt was, das nam ir denn unser herr ab und gab ir denn ze erkennen vil künftiger dingen (ÖSb 245).

[„Eine sonderbare und bedeutsame Angewohnheit hatte sie viele Jahre an sich, dass ihr, wenn sie schlief, unser Herr im Schlaf erschien, (und zwar) in dem Bild des Menschen, der er auf dem Erdreich war. Dieser zeigte sich ihr auf so freundliche Weise in göttlicher Liebkosung, göttlicher Heiligkeit und Ruhe, dass, was auch immer ihr fehlte und wovon ihr Herz betrübt war, unser Herr sie davon befreite und ihr daraufhin viele zukünftige Dinge zu erkennen gab.“]

Ita empfängt im Schlaf nicht nur göttliche Zärtlichkeiten, sondern ihr wird auch Wissen um Zukünftiges zuteil. Damit können ihre Träume, gemessen an den zeitgenössischen Typologisierungen, als besonders wertvoll gelten.²⁷ Der Schlaf ist nicht mehr notwendiges Übel, sondern eine Möglichkeit, exklusives Wissen zu erlangen, das der aktiv Suchenden verwehrt bleibt. Für Otto Langer zeigt Itas Schlaf: „Der eudämonistische Selbsterlösungsversuch scheitert, die ‚Passivität‘ der vollkommenen armen Seele führt zur Seligkeit.“ (Langer 2004, 299) Der Bedeutungszuwachs, der dem Schlaf damit zugerechnet werden kann, lässt sich auch anhand der somatischen Veränderungen ablesen, die er unmittelbar nach sich zieht. Denn neben dem Wissenszuwachs hat die Gnade der Visionen auch eine leibliche Komponente, welche deren Heilsbedeutung sichtbar nach außen kehrt: *Und so si von dem schlaf kam, so sah man große wandlung und heilikeit an ir antlütz*. (ÖSb 245; „Und als sie erwachte, sah man eine große Veränderung und Heiligkeit an ihrem Gesicht.“)

Die bedeutsamen Veränderungen, die der Schlaf zeitigt, entspringen Momenten totaler Passivität. Mit ihnen deutet sich – wenn auch zart – ein narrativ-progressives Potential an, das den Schlaf aus dem Kontinuum der Kasteiungen, Leid- und Gnaden-erlebnisse heraushebt. Gegen Ende der Vita wird von dem *strengen tod* (ÖSb 247;

²⁷ Die mittelalterliche Auffassung einer Hierarchisierbarkeit von Träumen orientiert sich an antik überlieferten Texten wie etwa dem Kommentar des Macrobius zu Ciceros *Somnium Scipionis* (Näf 2004, 173–192). Vgl. zudem den Überblick über christlich-gelehrte Meinungen zum Traum zwischen göttlicher Eingebung und dämonischer Heimsuchung bei Gehring 2008, 54–55, und speziell zum Mittelalter: Gehring 2008, 41–58.

„harten Tod“) der Schwester berichtet, der mit dem Schlaf überblendet erscheint: *Und do si der tod an gieng, do was ir in dem schlaf wie funfzig pfeil in irn leib geschossen wurdent und erkant si den smerzen und die arbeit, die si leiden must vor ihrem tod* (ÖSb 247; „Und als der Tod sie anging, da war ihr im Schlaf, als würden ihr fünfzig Pfeile in den Leib geschossen, und sie erkannte die Schmerzen und die Mühsal, die sie vor ihrem Tod leiden musste, an“). Der hier geschilderte visionäre Schlaf bezieht sich auf den nahenden Tod, dessen Vorankündigung als besondere Gnade gelten kann (Thali 2002, 206). Zudem wird auf diese Weise das Prozesshafte des Sterbens hervorgehoben und der Übergang vom Schlaf zum Tod als ein fließender ins Bild gesetzt. Der Schlaf markiert die zu überschreitende Schwelle und gibt präzise Auskunft darüber, wie der Übergang nach Gottes Willen auszusehen hat. Die im Schlaf verkündete Pein, die mit Itas Tod einhergehen wird, solle ihr, wie ein Engel versichert, die Qual des Fegefeuers abnehmen und zugleich der Erlösung weiterer Seelen dienen. Durch die Analogie zum Martyrium des heiligen Sebastian stirbt sie im Geruch der Heiligkeit. Somit markiert der Schlaf am Ende des irdischen Lebens den letzten bedeutsamen Übergang der Schwester, ihre Transgression in das Himmelreich und den damit verknüpften Beginn des ewigen Lebens bei Gott.

3 Der Schlaf zwischen Ohnmacht und Bewährung

Die Ambivalenz des Schlafes, die sich in der diskursiven Abwertung bei gleichzeitiger ekstatischer Aufwertung in den Viten des *Ötenbacher Schwesternbuches* zeigt, hat Vladimir Propp auch für das Zaubermärchen konstatiert. Sie liegt in der „Doppelnatur des Schlafes“ (Propp 1987, 280) begründet, der gleichermaßen böse Verlockung wie heroische Bewährung verheißt.²⁸ Auch der, ebenfalls in der äventiurehaften Dietrichepik zu beobachtende,²⁹ wiederholt auftretende „Reckenschlaf“ (Propp 1987, 279) lässt sich, abgesehen von seinem spannungssteigernden Effekt, nicht eindeutig und schon gar nicht über Textgrenzen hinweg axiologisch gewichten. So wird der Schlaf auch in der späten Heldenepik, die von der Legendarik bis zum Artusroman unterschiedlichste

²⁸ Der Schlaf ist auch im Märchen polyvalent, denn „einerseits schlafen vor dem Kampf oder während des Kampfes die falschen Recken; andererseits schläft gerade der Held vor dem Kampf. Die Natur des Schlafes wird aus dem Märchen selbst nicht deutlich und verlangt besondere Betrachtung.“ (Propp 1987, 280)

²⁹ Dietrich von Bern legt sich im *Eckenlied* (*Dresdener Heldenbuch* 1999, Str. 210–213; 246; 259) wiederholt schlafen und ist mitunter schwer zu erwecken.

Erzählstrukturen aufnimmt und verknüpft,³⁰ auf vielfältige Weise produktiv, ohne dass er sich auf eine Bedeutung festlegen ließe.³¹ Er begegnet als Element der *histoire*, das die Handlung dynamisiert, und er begegnet auf diskursiver Ebene als Gegenstand axiologischer Bewertungen. Dabei erscheint der Schlaf dort, wo er als traumlose Absenz in Szene gesetzt wird, besonders interpretationsbedürftig.

Wohl kaum ein Heldenepos setzt den Schlaf so prominent in Szene wie der *Ortnit/Wolfdietrich*, der den Weg seiner Helden ganz wesentlich über den Schlaf organisiert. In der umfangreichsten und wahrscheinlich jüngsten Fassung D³² stellt sich der Handlungshergang wie folgt dar:

Der erste Protagonist, König Ortnit aus Lamparten, möchte um die Tochter des Königs Machorel werben. Zuvor begegnet er seinem bis dahin unbekannten Vater, dem Zwergenkönig Alberich, der ihm eine unzerstörbare Goldrüstung und ein Schwert schenkt und ihn bei seiner Werbung unterstützt. Diese ist dann auch erfolgreich, Machorels Tochter Siderat wird als Braut nach Lamparten geführt. Der rachsüchtige Schwiegervater schickt jedoch Dracheneier hinterher. Die Drachen, die ihnen entspringen, werden einige Zeit später das Land verwüsten. Ortnit zieht aus, um die Drachenplage zu beseitigen, schläft allerdings im Wald unter einer Zauberlinde ein. Bald darauf wird er von einem Drachen davongetragen, dessen Jungtieren zum Fraß vorgeworfen und von diesen durch die Ringe seiner unzerstörbaren Rüstung gesaugt. Der zweite Protagonist, Wolfdietrich aus Konstantinopel, sollte eigentlich ebenfalls König sein, wird aber nach dem Tod des Vaters von seinen Brüdern vertrieben und flieht mit elf Dienstmännern, von denen er jedoch alsbald getrennt wird. Während die Dienstmänner in die Gefangenschaft der Brüder geraten,

³⁰ Heinzle (1978, 231, Hervorhebung im Original) hat für die äventurierehafte Dietrichepik, die mit den *Ortnit/Wolfdietrich*-Texten strukturelle und inhaltliche Überschneidungen aufweist und bisweilen auch im Überlieferungsverbund mit letzteren steht, eine „strukturelle Offenheit der Texte“ konstatiert, die einerseits Freiheiten in der Tradierung der Texte ermöglicht, andererseits aber auch zu unauflösbaren Widersprüchen führen kann. Die auch für die *Ortnit/Wolfdietrich*-Epik zu veranschlagende Kombination „verschieden gerichteter Baupläne“ bewirkt „erzähltechnische Kollisionen“, die sich, so Heinzle weiter, akut oder latent im Text realisieren. Vgl. zur Hybridität der späten Heldenepik außerdem die Monographie von Kerth (2008, bes. 335–354).

³¹ Die scharfe Abgrenzung, die Reich (2012, 77) hinsichtlich der Semantik des Schlafes in Heldenepik und Artusroman vornimmt, wäre zumindest in Hinblick auf die gattungshybride späte Heldenepik zu überdenken. Das produktive Potential des Schlafes wird nicht erfasst, wenn er nur als „Vorstufe des Todes“ begriffen und mit „Handlungsunfähigkeit und Bewusstlosigkeit“ (Reich 2012, 77) gleichgesetzt wird.

³² Das im 13. Jahrhundert entstandene Doppelopus *Ortnit/Wolfdietrich* zählt zu den beliebtesten Heldenepen im Mittelalter, wie sich nicht zuletzt an der breiten und komplexen Überlieferung zeigt (Heinzle 2012). Allein die Fassung D, die diesem Beitrag zugrunde liegt, ist in zehn Handschriften und sechs Drucken überliefert (Kofler 2001, 7).

begegnet Wolddietrich seiner ersten Ehefrau und erlebt zahlreiche, zunehmend christlich semantisierte *âventiuren*. Noch zu Lebzeiten Ortnits begegnen sich die beiden Helden und werden zu Gefährten, deren Wege sich jedoch ebenfalls wieder trennen. Wolddietrich wird später die Drachen töten, denen Ortnit zum Opfer fällt. Er wird Ortnits Rüstung und dessen Schwert an sich nehmen und, da seine Frau inzwischen gestorben ist, die Witwe seines Gefährten heiraten. Danach kann Wolddietrich sich auch gegen seine Brüder durchsetzen, sein Land zurückerobern und seine Dienstmänner befreien. Zuletzt zieht sich Wolddietrich in ein Kloster zurück, tut eine Nacht Buße und erhält Einzug in das Himmelreich.

Auch in der jüngeren Forschung wurde der Schlaf aufgrund seiner letalen Wirkung für Ortnit vorwiegend negativ, als Zeichen von Schwäche und Unzulänglichkeit, gewertet (Federow 2020, 65; Buschbeck 2017, 365 und 385; Schuler-Lang 2014, 264–265).³³ Dabei lohnt es sich, den Text selbst auf seine Bewertung des Schlafs hin zu befragen. Denn auch wenn ein schlafender Held – für den modernen Rezipienten – provozierend wirken mag, ist es doch bemerkenswert, dass er in keiner Fassung des Epos negativ bewertet wird, weder durch den Erzähler noch durch eine der Figuren. Die Umstände von Ortnits Tod werden nicht verschwiegen: Formelhaft wird auch in anderen spätmittelalterlichen Texten, wie dem *Eckenlied* oder *Dietrichs Flucht*, auf ihn verwiesen.³⁴ Zweifelsohne ist Ortnits Tod ungewöhnlich. Das reduziert aber aus Sicht der Texte, die von ihm erzählen, offenbar in keiner Weise seinen Status als Heros. Ortnits Tod ist im Wortsinne *merk-würdig*. Die Erinnerung daran wird in den intertextuellen Verweisen wachgehalten und in dem konkreten Bezug zur Rüstung konserviert, die, wie seine Fama, ebenfalls über Textgrenzen

³³ Vgl. zur älteren Forschung mit entsprechenden Hinweisen Reich 2011, 247–248, und von Müller 2017, 391–392. Reich kritisiert an der einstimmigen Abwertung Ortnits, dass sie seine Geschichte „nur von diesem Ende her“ (Reich 2011, 248) lesen, und zeigt in seiner kritischen Würdigung der einzelnen Argumente, dass viele davon auf falschen Prämissen basieren, welche die Handlungslogiken der im Epos miteinander verknüpften Erzählmuster nicht hinreichend berücksichtigen (Reich 2011, 247–252). Seinem Fazit zufolge ist Ortnit „keinesfalls ein idealer Herrscher, aber auch nicht so schlecht wie sein Ruf“ (Reich 2011, 251). Ortnit von dem ‚Ende‘ seiner Geschichte her zu bewerten, ist darüber hinaus auch deshalb problematisch, da dieses ‚Ende‘ keineswegs eindeutig mit seinem Tod zu identifizieren ist. Schon in der vermutlich ältesten Fassung A, am deutlichsten jedoch in der vorliegenden Fassung D, sind die Textteile Ortnits und Wolddietrichs derart eng miteinander verflochten, die Protagonisten durch den paradigmatischen Schlaf in ein metaphorisches Verhältnis zueinander gesetzt, dass von einem Textganzen ausgegangen muss, das sein Ende erst mit Wolddietrichs Tod im Kloster findet. Ortnit ist auch nach seinem Tod noch leiblich präsent und bestimmt die Handlung über weite Teile, so dass sich sein Ende über seinen Tod hinaus auf das Ende Wolddietrichs verschiebt (von Müller 2017, 396 und 409–411).

³⁴ Vgl. *Das Eckenlied* (Dresdener Heldenbuch 1999, Str. 17,13) sowie *Dietrichs Flucht* (2003, V. 2073–2260, bes.: V. 2238–2245), die jeweils nüchtern konstatieren, dass die Drachen Ortnit aus seiner Rüstung gesaugt haben, ohne dabei jedoch die Figur abzuwerten.

wandert.³⁵ Ortnits Exorbitanz wird – im Sinne Elisabeth Lienerts³⁶ – gerade durch seinen als erinnerungswürdig intertextuell bezeugten Tod abgesichert. Wolfdietrich hingegen, der meist als der erfolgreichere Held gegenüber Ortnit aufgewertet wird, erscheint in den Texten, die auf das Doppelpos Bezug nehmen, nicht als selbständiger Held mit eigener Geschichte, sondern vorrangig in seiner Funktion des Ortnit-Rächers.³⁷ Ihm wird es gelingen, die Drachen zu töten, die Ortnit verschlungen haben. Doch auch er schläft wiederholt an handlungsstrukturell bedeutsamen Stellen ein, so dass die beiden Figuren durch den Schlaf nicht voneinander abgegrenzt, sondern miteinander verbunden und in Analogie zueinander gesetzt werden.³⁸ Schlaf und Heroik scheinen sich also keineswegs grundsätzlich zu widersprechen, sondern auf besondere Weise zusammenzuwirken. In diesem Sinne ist nach dem produktiven Potential des Schlafes zu fragen und dazu das Hauptaugenmerk auf die Wolfdietrich-Figur zu legen, dessen Schlaf-Szenen bislang wenig Beachtung gefunden haben, obschon sie wesentliche Teile seiner Geschichte steuern.

Schon eine der ersten und bedeutsamsten Transformationen des Helden wird vom Schlaf begleitet. Nach seiner unehelichen Zeugung, heimlichen Geburt und Taufe wird das Kind, das zunächst nur Dietrich heißt, auf Anraten des Wächters hin kurzzeitig ausgesetzt, damit man es später als vermeintliches Findelkind finden und wieder zu sich nehmen könne. In der Umfriedung der Burg, wo es ausgesetzt wird, schläft das Kind den ganzen Tag:

35 Vgl. zur Rüstung als Markierung und Auszeichnung, die stets auf ihre vorgängigen Träger zurückverweist, Selmayr 2016, 67.

36 Vgl. Lienert 2018, 54: „Was an den Helden Staunen erregt, was Einzelne über die Gruppe hinaushebt, zeigen in erster Linie Berichte über Helden in den Texten selbst. Die außerordentliche Tat, nicht notwendig mit Erfolg und Sieg gekoppelt, mehr noch Ruhm und Memoria scheinen dabei als Kriterien für Exorbitanz auf. [...] Noch wesentlicher ist, dass man von diesen Helden weiß: Der exorbitante Held entsteht, indem man von ihm erzählt“.

37 Vgl. etwa *Dietrichs Flucht* (2003, V. 2261–2325). Interessanterweise wird in den intertextuellen Bezügen auf den *Ortnit/Wolfdietrich* weder von den zahllosen *äventiuren* Wolfdietrichs erzählt noch von der Kernfabel des Textteils, seiner Vertreibung und der Rückeroberung, sondern es werden nur jene Aspekte hervorgehoben, die mit Ortnit in Verbindung stehen (Drachen, Rüstung, Ortnits Witwe).

38 Vgl. auch Reich (2011, 269, 253 u.ö.), demzufolge der Schlaf genutzt wird, „um Ortnit und Wolf Dietrich eng zu führen“ und damit den „Nachfolgecharakter“ zu verdeutlichen. Reichs Interpretation zielt auf eine Überwindung des Schlafes durch Wolfdietrich, der im Verlauf der Handlung „aus der Gefahr des Schlafes [lernt]“ und selbst zum „Schlafbringer“ (Reich 2011, 270) wird. Dass Wolfdietrich jedoch von Beginn an auch das Potential des Schlafes zu aktualisieren weiß, soll in diesem Beitrag herausgearbeitet werden.

*Dennoch daz kindelin kleine in dem hage lag.
den tag bitz vf den obent sins sloffens es pflag.
von baden vnd von in winden im sin reht geschach:
do slief es also stille, daz es nieman horte noch ensach.* (WD D 160)

[„Damals lag das kleine Kindchen noch in dem Gebüsch. Den ganzen Tag über bis zum Abend schlief es. Es wurde angemessen gebadet und gewickelt: Daher schlief es so still, dass niemand es hörte noch sah.“]

Die Schutzlosigkeit des Kindes wird durch den Schlaf noch potenziert. Ebenso erscheint seine Passivität in der folgenden Handlung maximal gesteigert. Das schlafende Kind wird von einem Wolf entdeckt, der es in seine Höhle verschleppt und seinen Jungen zum Fraß vorwirft.³⁹ Dass Dietrich trotzdem überlebt, wird hier und im Gegensatz zu zahlreichen späteren Situationen, in denen Gott direkt in das Handlungsgeschehen eingreift, nicht etwa mit dem *rot kritzelin* (WD D 149,3; „rotes Kreuzchen“) erklärt, das ihn als göttliches *wortzeichen* (WD D 149,2; „Zeichen“) bereits von Geburt an als Erwählten markiert. Die Wolfsjungen verschonen das Kind, weil sie erst drei Tage alt sind: *do schüf es die iugent vnd daz sy worent blint / vnd der müter noch senen: do von genas daz kint* (WD D 163,3–163,4; „es lag an ihrer Jugend, dass sie blind waren und noch von der Mutter gesäugt wurden: deswegen überlebte das Kind“). Der König und seine Entourage entdecken das Kind später zufällig bei einer Jagd und führen es in die Burg zurück. Dort wird es nochmals getauft, nun auf den Namen *Wolf dietrich* (WD D 222,4). Diese bedeutsamen Grenzüberschreitungen werden am Protagonisten vollzogen, der in der Passivität des Schlafes zu seinem identitätsstiftenden Beinamen kommt und in den höfischen Familienkontext integriert wird, aus dem sein späteres Erbe hervorgeht.

Auch die spätere, handlungsstrukturell notwendige Trennung Wolfdietrichs von seinen Dienstmännern erfolgt im und durch den Schlaf. Nachdem der Held von seinen Brüdern um sein Erbe geprellt worden ist und mit elf Gefolgsleuten fliehen muss, werden ihm diese genau in dem Moment von zwölf Riesen entführt, als sie im Wald unter einer Linde *woltent one sorge do gerüwet han* (WD D 392,1; „dann sich sorglos ausgeruht haben wollten“). Die Trennung von den Dienstmännern führt Wolfdietrich einem weiteren identitätsstiftenden Detail zu: Während der Befreiung seiner Dienstmänner kann er sich das Hemd des Heiligen Georg erkämpfen, das von nun an *vor aller slahte woffen [...] sin lip wol behüt* (WD D 454,4; „seinen Körper vor Waffen jeglicher Art zuverlässig schützte“). Das Hemd, das als legendarisches

³⁹ Der Beginn von Wolfdietrichs Leben erinnert damit stark an das Lebensende Ortnits, der ebenfalls schlafend davongetragen wird. Wichtige Transgressionen der Helden an Lebensanfang und -ende finden in vollständiger Passivität statt.

Element die göttliche Erwähltheit des Protagonisten leiblich präsent hält, wird ihn später mehrfach, u.a. auch in der Drachenhöhle, vor dem Tod schützen. Ähnlich wie Ortnits Goldrüstung sorgt es für eine weitgehende Unverwundbarkeit des Helden, die jedoch offenbar eines Gegengewichts bedarf, um die Handlung in narrativer Hinsicht nicht zu blockieren. Und so ist es abermals der Schlaf, der für eine erneute und nun bis zum Ende des Textes andauernde Trennung von den Dienstmännern sorgt. Dieses Mal bannt er sowohl die Männer als auch Wolfdietrich selbst. Während seine Gefolgsleute bei einer Rast im Wald schlafen, wird Wolfdietrich prompt von einem andersweltlichen behaarten Wesen namens Else entführt, das ihn mit einem Schlafzauber belegt und ihm – wie Simson – die Haare schert (WD D 521).⁴⁰ Während Wolfdietrich daraufhin *vsinning vnd vñwise ein halbes ior in dem tan* (WD D 522, 3; „rasend und ohne Verstand ein halbes Jahr in dem Wald“) umherirrt, bis er schließlich durch göttliches Eingreifen gerettet wird, gehen seine Gefolgsleute zurück nach Griechenland und geraten dort in die Gefangenschaft seiner Brüder. Eines der wesentlichen Handlungsziele der Grundfabel, die Befreiung der Dienstmänner, ist damit gesteckt. Der Schlaf hat die Akteure nun so weit voneinander entfernt, dass zwischen ihnen wieder Raum für narrative Entwicklung entstanden ist.

Der Schlaf ermöglicht aber nicht nur narrativen Fortschritt auf der Handlungsebene, indem er den wachenden Figuren zusätzliche Handlungsoptionen schenkt. Seine Konsequenzen zwingen zu topographischen wie topologischen Grenzüberschreitungen. Über den Schlaf als paradigmatisch gesetztem Knotenpunkt lässt sich das Verhältnis der beiden Protagonisten Ortnit und Wolfdietrich genauer bestimmen. In der Fassung D sind die Handlungsstränge Ortnits und Wolfdietrichs aufs Engste miteinander verflochten. Wo sich die Helden in anderen Fassungen nicht begegnen, ja Wolfdietrich zum Zeitpunkt von Ortnits Tod noch nicht einmal geboren ist, kreuzen sich in D ihre Wege, sie werden zu Kampfgegnern und schließlich zu Gefährten. Diese Transformationen und die mit ihnen verknüpfte Bewegung im Raum werden im Wesentlichen durch den Schlaf moderiert.

Als Wolfdietrich sich erstmals auf den Weg zu Ortnit nach Lamparten macht, hat er zweierlei im Sinn: Zum einen will er wegen einer zurückliegenden Tributforderung gegen Ortnit kämpfen, zum anderen möchte er ihn als Gefährten gewinnen, um seine zu diesem Zeitpunkt bereits gefangengesetzten Dienstmänner zu befreien. Kurz vor dem Ziel sinkt Wolfdietrich unter einer Linde, vom Vogelgesang bezirzt,

⁴⁰ Simsons Haare sind der Sitz seiner exorbitanten Stärke. Nur der Schlaf bietet Delilah die Gelegenheit, Simsons Haare zu scheren und ihn dadurch weitgehend zu depotenzieren. Vgl. Ri 13,1–16,31, hier Ri 16,19–16,21.

in den Schlaf.⁴¹ Es handelt sich hierbei jedoch nicht um einen gewöhnlichen Baum, sondern um Ortnits Linde. Das Rasten an diesem Ort ist äußerst gefährlich, denn:

*Vmb die selbe linde waz es also getan,
daz niemand getorst dar vnder zû kurtze wile gon.
Er wer den durch stritz willen kumen in daz lant
– daz was öch Wolf dietrich (WD D 573).*

[„Um jene Linde war es dergestalt bestellt, dass niemand es wagte, darunter (nur) um der Kurzweile willen zu gehen. Es sei denn, er wäre um des Kampfes Willen in das Land gekommen – wie auch Woldietrich“.]

Die Linde fungiert in mittelalterlicher Literatur zum einen als Bestandteil des *locus amoenus*, sie kann zum anderen aber durch die historisch verbreitete Funktion als Gerichtslinde auch eine rechtliche Semantik zum Ausdruck bringen (Lück 2004). Im vorliegenden Kontext sind die zwei Konnotationen als amoener Ort der Ruhe und als Ort der Rechtsprechung auf die beiden Perspektiven Woldietrichs und Ortnits verteilt.⁴² Dass es sich bei Woldietrichs Schlaf nicht um einen alltäglichen Zustand, sondern um eine *Handlung* mit besonderer Semantik handelt, welche eine dem passiven Charakter des Schlafes gänzlich gegensätzliche Wahrnehmung provoziert, wird an den Reaktionen Ortnits und seiner Frau Siderat deutlich. Diese beobachten den schlafenden Fremden von der Zinne aus. Siderat wundert sich über die Unverfrorenheit des Fremden und fragt Ortnit, wie es ein Einzelner wagen könne, sich unter seinen Baum zu legen.⁴³ Ortnit begreift den Schlaf unter der Linde

⁴¹ Dass die Vögel wesentlich zum Schlaf des Helden beitragen, wird deutlich hervorgehoben: *Ir stime die waz siesse, ir kurtzwile die waz do gût, / do von Wolf dietrich wart so wol gemût, / bitz daz von dem sloffe entslief der werde man* (WD D 575,1–3; „Ihre Stimme war süß, das Vergnügen, das sie bereiteten, tat wohl, so dass Woldietrich deswegen wohlgestimmt war, bis der tüchtige Mann einschlief.“).

⁴² Vgl. zu dieser Szene auch Müller 1998, 175. Als Kampf- und Schlafstätte spielt die Linde im gesamten Epos eine große Rolle. Auch Ortnit wird später im Text unter einer Linde schlafen und eine Grenzüberschreitung, seinen eigenen Tod, in Gang setzen. Im Gegensatz zur früher entstandenen Fassung A wird der Schlaf in D durch einen Zauberbann rationalisiert, der von der Linde ausgeht: *die linde waz vmb lippet mit zôber list also. / der vnder rûwet kein edelman: er müst entsloffen do* (WD D 818,3–818,4; „die Linde war auf die folgende Weise mit einem Zauber versehen: Unter ihr ruht kein adliger Mann, ohne daraufhin einzuschlafen“).

⁴³ Vgl. WD D 576,4 und ähnlich WD D 578,4: *wie tar sich ein einig man vnder vvern bôm gelegen?* und etwas später noch einmal: *wie getorst sich ein sneder man vnder uuern bôm gelegen!* [„wie kann es ein einzelner Mann wagen, sich unter euren Baum zu legen?“; „wie kann es ein vermessener Mann wagen, sich unter euren Baum zu legen!“] Nach Müller (1998, 176) verweist die „handlungslogische Überflüssigkeit der Szene [...] auf ihre paradigmatische Bedeutung für eine Diskussion um legitime Herrschaft aus der Perspektive des Kriegeradels“. Mit Woldietrich, der später

ebenfalls als lautstarke Provokation und stellt erboht fest: *er fert mit solichem schalle, als ob das lant sin eigen sy / es wonet ein grosser vbermuot sin hertzen nohe by* (WD D 577,3–577,4; „er kommt mit einem solchen Lärm daher, als ob das Land sein Eigen wäre. Seinem Herzen wohnt großer Übermut inne.“). Was Ortnit hier unvermittelt wahrnimmt, ist nicht die oberflächliche Ruhe des Schlafs, sondern seine wahre Bedeutung: die Provokation zum Kampf. Es ist, wie Armin Schulz anmerkt, also nur folgerichtig, wenn der Schlaf Wolfdietrichs Ortnit in Kampfbereitschaft versetzt:

Wolfdietrichs heroische Aggressivität teilt sich über die Oberfläche seiner Rüstung von selbst mit, und Ortnits merkwürdige Reaktion zeigt nur, daß er begriffen hat, worum es geht. Lärm und raumokkupierendes Verhalten sind austauschbare Zeichen heroischer Aggressivität. (Schulz 2008, 169)

Allerdings wird die Rüstung in dem Dialog zwischen Siderat und Ortnit nicht erwähnt, sondern es ist der Schlaf an einem als Kampfplatz codierten Ort, der als gewaltsame Grenzverletzung gewertet wird. Dementsprechend rüstet sich Ortnit und begibt sich sogleich zur Linde. Er weckt den Eindringling mit einem unsanften Tritt und formuliert nochmals den Rechtsbruch,⁴⁴ den Wolfdietrich begangen hat:

*Ir werdent sin [des Kampfes, M.v.M.], vf min truwe, von mir nit erlan,
vmb uwer heim sūchen, daz ir mir hant getan.
daz ir vch so gewaltecklich vnder min linde hant geleit,
daz wil ich nit erwinden: der ein kum sin in erbeit!* (WD D 585)

[„Bei meiner Treu, ich werde ihn (den Kampf, M.v.M.) Euch nicht erlassen, wegen des Hausfriedensbruchs, den Ihr mir angetan habt. Dass Ihr Euch auf so mächtige Weise unter meine Linde gelegt habt, darüber will ich nicht hinwegsehen: Derjenige, der so etwas tut, kommt in Not.“]

Es kommt zum Zweikampf. Die Agonalität von Provokation und Kampf mündet jedoch nicht in der Unterwerfung einer der Kontrahenten, sondern in einer Schwurbruderschaft, die symbolträchtig die Ebenbürtigkeit Ortnits und Wolfdietrichs vor

Ortnits Position einnimmt, werde sich „der ‚heroische‘ Legitimationstypus letztlich durchsetz[en]“. Allerdings wäre zu bedenken, dass sich im *Ortnit/Wolfdietrich D* die präsentierten Herrschaftsmuster nicht klar einzelnen Figuren und Heldentypen zuordnen lassen. Sowohl Ortnit als auch Wolfdietrich weisen heroische wie höfische Züge auf, Wolfdietrichs Figur spielt im Verlauf der Handlung vermehrt ins Legendarische. Die Hybridität der beiden Figuren bietet demnach genügend Anlässe zur Abgrenzung, sie zeigt aber auch Anschlusspunkte und Analogien, auf denen in diesem Beitrag das Hauptaugenmerk liegen soll.

⁴⁴ Das in WD D 585,2 verwendete substantivierte *heim sūchen* ist ein Rechtsterminus und bedeutet laut Lexer (2022) Hausfriedensbruch.

Augen führt. Der Schlaf unter der Linde bringt gegen jede Erwartung, die mit dem Herausforderungsschema verknüpft sein mag, die *geselleschaft* (WD D 604,2; „Freundschaft“) der beiden Helden hervor. Sie schwören sich gegenseitig ewige Treue und Ortnit sagt Wolfdietrich Hilfe bei der Befreiung seiner Dienstmänner zu. Dass es zu einer gemeinsamen kämpferischen Aktion niemals kommen wird, mag die Verbrüderung der beiden Figuren und überhaupt ihr Aufeinandertreffen in der Fassung D handlungslogisch vielleicht „belanglos“ (Miklautsch 2005, 154) erscheinen lassen.⁴⁵ Auf der strukturellen und bildlichen Ebene kommt ihr allerdings große Bedeutung zu. Sie egalisiert die beiden Protagonisten und zeigt, dass die Voraussetzungen für die Ersetzung Ortnits durch Wolfdietrich bereits lange vor Ortnits Tod erfüllt sind. Der paradigmatische Schlaf, der die Protagonisten abwechselnd stillstellt und gerade dadurch über Grenzen versetzt, verweist auf ihre Ähnlichkeit. Er führt die beiden Helden auf der bildlichen Ebene zusammen und trennt sie auf der Ebene der Handlung zugleich wieder voneinander.

Etwas später im Text sucht Wolfdietrich Ortnits Hilfe erneut, dieses Mal, um seine Frau zu befreien, die in der Zwischenzeit von Riesen entführt wurde. Sie machen sich gemeinsam auf den Weg, doch als Ortnit bei einer Rast einschläft, nutzt Wolfdietrich die Gelegenheit, um allein weiterzuziehen. Vierzehn Tage lang streift er ohne Nahrung und Wasser durch den Wald, bis er schließlich an einem lieblichen Ort auf einem Stein rastet und abermals in den Schlaf sinkt. Die Trennung der Protagonisten ist, ebenso wie ihr Bündnis, kausallogisch nur schwach motiviert. Die Bewegungen der Helden folgen vielmehr einem kompositorischen Programm. Um die nächste Grenze zu überschreiten und ans Ziel zu gelangen, muss Wolfdietrich sich offenbar in seiner Vulnerabilität exponieren. Denn erst als Wolfdietrich, durch die Trennung von Ortnit und das Fasten depotenziert, *sin kraft verswant* (WD D 670,3; „seine Kraft schwand dahin“), gelangt er zu dem Stein, der sich passenderweise genau vor der Burg des Entführers befindet. Der Schlaf auf dem Stein verweist in seiner Sinnlichkeit und Funktion auf den Schlaf unter Ortnits Linde. Die Linde betörte mit lieblichem Vogelgesang, während unter dem Stein *schener wurtzen vil* (WD D 671,3; „viele herrliche Kräuter“) wachsen, deren Duft als *sins hertzen spil* (WD D 671,4; „Wonne seines Herzens“) beschrieben werden. Kaum ist Wolfdietrich eingeschlafen, tritt seine entführte Frau Sigeminne an die Zinne der Burg,

45 Die Vorannahme, dass Ortnit „durch sein Scheitern und seinen unheroischen Tod eine problematische Figur“ sei, führt zu Folgeschlüssen, die allesamt auf die Negativierung Ortnits hinauslaufen, der „das Gegenbild zu Wolfdietrich [bildet], der dadurch umso mehr als die Verkörperung des heroischen Ideals erscheint“ (Miklautsch 2005, 154–155). Mit Blick auf die Egalisierungstendenzen, insbesondere der Fassung D, die mittels des rezidivierenden Schlags und auch durch die Rüstung, die später von Ortnit auf Wolfdietrich übergehen wird, in den Text einpflegt werden, lässt sich diese klare Opposition der beiden Figuren m.E. nicht aufrechterhalten.

erspäht den Schlafenden⁴⁶ und lässt ihn in die Burg führen. Dieser Grenzübertritt wird ermöglicht durch den strategischen Einsatz der eigenen Vulnerabilität. Wolfdietrich setzt seine durch das Fasten erzeugte Schwäche im Schlaf prägnant ins Bild, so dass er als *siecher bilgerin* (WD D 689,4; „kränklicher Pilger“) erscheint und in die Burg aufgenommen wird. Als er dort auf seinen Kontrahenten Trisian trifft, wirkt er auch auf diesen wie ein *müder man* (WD D 696,3; „müder Mann“). Doch der Eindruck täuscht und es gelingt Wolfdietrich in den folgenden Kämpfen, seine Frau zu befreien.

Danach kommt es im Wald zu einem Wiedersehen mit Ortnit, der in der Zwischenzeit eine ganz ähnliche *âventiure* bestritten hat. Die *stein[] want* (WD D 670,4; „Steinwand“), vor der Wolfdietrich sich auf dem Stein schlafen legte, scheint die Befestigungsmauer von Trisians Burg zu sein. Die Burg ist bevölkert von Zwergen, die *buwetent sicherliche die burg vnd öch den berg* (WD D 700,4; „die gewiss die Burg und auch den Wall erbaut hatten“). Während des Kampfes mit Trisian greifen die Zwerge an, verschanzen sich in einem Hinterhaus, das Wolfdietrich daraufhin anzündet (WD D 721). Danach muss Wolfdietrich noch gegen die Schwester von Trisian, die Riesin Berille, kämpfen. Ortnit kämpft ebenfalls *vor eime berge* (WD D 755,1; „vor einem Berg“), der *innan hol* (WD D 756,1; „innen hohl“) war, gegen einen Riesen, der *mehte wol an herren den alten Trisian* (WD D 755,2; „dessen Herr gut der alte Trisian sein könnte“) haben. Im Berg befinden sich zahlreiche Zwerge, die *zuntent an vil balde swebel, bech vnd hartz* (WD D 756,3; „zündeten sehr rasch Schwefel, Pech und Harz an“), und zwingen Ortnit dazu, den Innenraum zu verlassen. Kompositorisch werden durch die synchronen *âventiuren* die Gleichwertigkeit sowie die strukturelle Einheit der beiden Helden betont. Aufeinander zu und voneinander weg bewegen sich die Protagonisten durch den Schlaf, der immer wieder als Medium des Grenzübertritts funktionalisiert wird.

Bei der nächsten Begegnung der Helden ist Ortnit bereits gestorben. Seinem Tod geht ein Zauberschlaf voraus, dessen letale Folgen Ortnit in der Fassung D noch zu reflektieren imstande ist, bevor er niedersinkt und vom Drachen getötet wird: *„öwe slof, du wilt mir nemen den lip, / lant vnd bürge vnd min schenes wip!“* (WD D 819,3–819,4; „o weh, Schlaf, du willst mir das Leben nehmen sowie Ländereien, Burgen und meine herrliche Frau!“) Anders als etwa in der Fassung A erwacht Ortnit noch einmal, als ihn der Drache aus dem Bannkreis der Zauberalinde heraus trägt, und versucht sich kämpferisch zur Wehr zu setzen. Der Drache schleudert ihn daraufhin gegen einen Baum, so dass *daz hertze brach ym in dem libe, dem keiser lobesan* (WD D 829,4; „dem lobenswerten Kaiser bracht das Herz im Leib [= er starb]“).

⁴⁶ Dass Wolfdietrich tatsächlich schläft und nicht etwa nur ruht, wird retrospektiv durch den Hinweis deutlich, dass er wenig später *erwachtet vs dem sloffe* (WD D 674,4; „aus dem Schlaf erwacht“).

Ortnit wird in die Drachenhöhle verschleppt und dort von den Jungtieren aus seiner Rüstung gesaugt.⁴⁷

Wolfdietrich hat in der Zwischenzeit eine Jerusalemfahrt und zahlreiche, zunehmend legendarisch überformte *âventiuren* hinter sich gebracht. Anstelle des Schlafes, der den Helden über semantische Grenzen hinweg versetzt, ist es Gott, der nun vermehrt in das Geschehen eingreift und wichtige Grenzüberschreitungen des Protagonisten verantwortet. Der Protagonist bleibt trotz einer Vielzahl an Einzelkämpfen passiv, wird von einem Ort zum nächsten getrieben, gerettet und dabei immer gelenkt durch sein Ziel, das Heilige Grab zu sehen, das sich mit Macht zwischen die Stationen der Grundfabel drängt. Denn das eigentliche Ziel, die Befreiung der Dienstmänner, wird dafür immer wieder zurückgestellt. Vier Jahre der erzählten Zeit sind allein seit Ortnits Tod vergangen (WD D 1524,1), bis Wolfdietrich sein ursprüngliches Bestreben, Ortnit aufzusuchen und mit seiner Hilfe die Dienstmänner zu befreien, wieder aufgreift und daraufhin von dessen Tod unterrichtet wird. In diesem Zusammenhang erfährt er auch von der Zauberlinde, die für den *starken sloffe* (WD D 1525,4; „gewaltigen Schlaf“) verantwortlich ist und die Wolfdietrich daraufhin meiden kann, als er sich in Lamparten auf die Fährte der Drachen begibt (WD D 1616).

Dennoch ähnelt seine Begegnung mit den Drachen derjenigen Ortnits, denn auch Wolfdietrich wird in die Drachenhöhle verschleppt und den Jungen zum Fraß vorgeworfen. Allerdings verhindert das Hemd des Heiligen Georg, dass er auf die gleiche Weise aus seiner Rüstung gesogen wird wie Ortnit: *sÿ [die Drachenjungen, M.v.M.] móhtent in nit gewinnen also tir als vmb ein hor. / daz hemde leit sich in die ringe* (WD D 1646,2–1646,3; „sie konnten ihn nicht zu fassen bekommen, als wäre er überhaupt nicht vorhanden. Das Hemd legte sich in die Ringe“). Aber auch Wolfdietrich wird in Zustände der Passivität versetzt, die ihn analog zum Schlaf Ortnits außer Gefecht setzen, um sodann eine entscheidende identitätsstiftende Grenzüberschreitung einzuleiten. Da die Drachenjungen Wolfdietrich nicht aus der Rüstung saugen können, verwenden sie ihn als Spielball und stoßen ihn so lange hin und her, bis er *lag in vñwutzen* (WD D 1653; „ohnmächtig dalag“). Dann *begudent sÿ bÿ nander entsloffen in dem hol* (WD D 1652,2; „begannen sie nebeneinander in der Höhle einzuschlafen“). Der Moment der Passivität hält auch nach dem Erwachen des Helden noch an, do er *trurte [...] vmb sich sere* (WD D 1653,4; „sich selbst auf schmerzliche Weise betrauerte“).⁴⁸ Der Schlaf der Drachen gibt ihm die Gelegenheit, für

47 Die Drachenjungen, so heißt es im Text und auch in allen intertextuellen Verweisen auf Ortnits Tod, *sugent in durch daz werg* (WD D 830,4; „saugten ihn durch die Rüstung“).

48 Nach Müller (1998, 208) ist das *trüren* in heldenepischen Erzählkontexten als „Reaktion auf einen beschädigten Weltzustand“ zu verstehen und Ausdruck einer passiven Haltung. Ihm gegenüber steht der *zorn*, der die Figur in einen Zustand der aktiven Handlungsfähigkeit versetzt.

einen Moment in dieser Haltung zu verharren, seine Herkunft und damit seine heroische Identität zu rekapitulieren: *Zû Salnecke wart ich geborn, geteiffet on scham. / ich wart geheissen Dietrich, Wolf waz min ander nam* (WD D 1655,1–1655,2; „In Salnecke wurde ich geboren und ehrenvoll getauft. Ich wurde Dietrich genannt, Wolf war mein anderer Name“). Nicht zuletzt denkt er an seine Dienstmänner und bedauert seine aktuelle Handlungsunfähigkeit, *„daz ich in noch mir nit gehelfen kan.“* (WD D 1656,4; „dass ich weder ihnen noch mir selbst helfen kann.“)

Obwohl Wolfdietrich von den Drachen nicht verschlungen wurde, ist er doch in ihrer Höhle wie in einem Drachenleib gefangen. Diesen Umstand macht sich Wolfdietrich unter Zuhilfenahme eines anderen Teils seiner Identität bewusst: Während er sich in der Höhle umsieht, denkt er an Daniel in der Löwengrube, Noah in seiner Arche und Jona im Bauch des Wals, die mit Gottes Hilfe überlebten.⁴⁹ In diesem Moment, in dem er sich der eigenen Ohnmacht bewusst wird, stolpert er über die Leiche Ortnits und findet dessen Schwert, das allein in der Lage ist, Drachenhaut zu schneiden.⁵⁰ Während der Schlaf für die Helden transformatives Potential entfaltet, erweist es sich für das Untier als fatal, denn durch ihn erhält Wolfdietrich die Gelegenheit, Ortnits Waffe zu finden. Er stößt auf den ältesten Drachen, der immer noch schläft und nun, da Wolfdietrich mit Ortnits Schwert auf ihn einschlägt, *vnsiesse vsz sine sloffe erschrag* (WD D 1664A,1; „unsanft aus dem Schlaf hochschreckte“). Nachdem der Held vierzehn Drachen getötet hat, kehrt er zurück zu Ortnits Leiche und wendet sich mit den folgenden Worten an diese: *„vnseder figent ist dot: er geirret vns niemer mer.“* (WD D 1682,4; „unser beider Feind ist tot:

⁴⁹ In Jonas Geschichte spielt der transgressive Schlaf ebenfalls eine wichtige Rolle. Während das Schiff, auf dem er versucht, Gottes Auftrag zu entfliehen, vom Sturm geschüttelt wird und die Besatzung sich verzweifelt an Gott wendet und Güter über Bord wirft, um das Schiff zu erleichtern, steigt Jona hinab in den Schiffsbauch *et dormiebat sopore gravi* (Jona 1,5; „und schlief in einem tiefen Schlaf“). Der Schlaf separiert Jona in räumlicher Hinsicht vom Rest der Mannschaft. Anhand des Schlafes lässt sich aber auch ein Haltungsunterschied festmachen, der den göttlich Erwählten mit seinem direkten Kommunikationsweg zu Gott vom Rest der Menschen trennt, für die Gottes Sprache zeichenhaft, rätselhaft und auslegungsbedürftig ist. Nachdem Jona geweckt wurde, zeigt er sich weder erstaunt noch verzweifelt angesichts des Sturms, dessen Bedeutung sich ihm unmittelbar erschließt. Ungerührt rät er den anderen, ihn, der die Ursache für Gottes Zorn sei, über Bord zu werfen (Jona 1,12).

⁵⁰ Das Schwert, das zu beiden Seiten der Schneide Ortnits Namen trägt, wurde ihm zusammen mit der unzerstörbaren Goldrüstung von seinem Vater Alberich vermacht (vgl. die Strophen 188–194 sowie 199 des Ortnitteils der Ausgabe von Kofler 2001). Auch in den anderen Fassungen ist Ortnits Schwert den Waffen Wolfdietrichs überlegen und verhilft ihm letztlich zum Sieg über die Drachen. Vgl. zu diesem festen Motivbestandteil den tabellarischen Vergleich verschiedener Fassungen bei Miklausch 2005, 208.

er kann uns niemals mehr bedrängen“) Um sich nicht des *rêroubes*⁵¹ schuldig zu machen, bittet er seinen Gefährten darum, dessen Rüstung, Frau und Land übernehmen zu dürfen. Daraufhin wird Ortnit zum Medium transzendenter Kommunikation. Ein Engel antwortet an seiner statt, spricht aus *des dotes mannes helme* (WD D 1686,1; „dem Helm des toten Mannes“) zu Wolfdietrich und gestattet ihm, Ortnits Erbe anzutreten.

4 Fazit

Der Schlaf arretiert Figuren und er setzt sie zugleich in Bewegung. Er macht sie vulnerabel, verleiht ihnen dadurch aber zugleich die Potenz, Grenzen zu überschreiten, in topographischer wie in semantischer Hinsicht. Der Schlaf fungiert auf diese Weise als liminale Phase, als narrativer Impulsgeber und als Metapher, die jedoch ganz unterschiedliche Bedeutungen konserviert und entsprechend konträr funktionalisiert werden kann. Übergreifend lässt sich allerdings die Bedeutung des Schlafs als Todesmetapher festhalten, die den Weg in Bereiche vorzeichnet, die nicht mehr der irdischen Kontrolle unterliegen. Als Todesmetapher begreift bereits das Gilgamesch-Epos den Schlaf, der in seiner Allgegenwärtigkeit immer wieder aufs Neue an die Sterblichkeit der Figuren erinnert. Gegenüber dem göttlich entrückten Uta-napishti klagt Gilgamesch daher: „[I]n meiner Schlafkammer lauert der Tod, / wohin immer ich mich wende, da ist er schon, der Tod.“ (Tafel XI, 245) Tod und Schlaf erscheinen überblendet und letztlich ist es der Schlaf, der Gilgameschs Sterblichkeit bedingt. Er ist nicht domestizierbar, weil er trotz ritueller Einfriedungsversuche nicht vollends zu funktionalisieren ist. Gerade deshalb kann er auch als Probe fungieren und wird als solche eingesetzt, um Gilgameschs Untauglichkeit für das ewige Leben zu offenbaren. Denn obschon es dem Helden zuvor gelungen war, schier unüberwindbare Grenzen zu passieren, gar über die „Gewässer des Todes“ (Tafel X,84) zu setzen, um dem eigentlich unerreichbaren und daher „fernen“⁵² Uta-napishti zu begegnen, bleibt der Schlaf für den Helden

⁵¹ Wolfdietrich reflektiert die Gefahr, sich der unzulässigen Beraubung eines Toten schuldig zu machen: *nem ich es* [Rüstung und Schwert Ortnits, M.v.M.] *on din vrlop, den röp grif ich an. / und beröbet ich ein toten, so meht ich der krone nicht gehan.* (WD D 1683,3–1683,4; „nähme ich es [Rüstung und Schwert Ortnits, M.v.M.] ohne deine Erlaubnis an mich, würde ich einen Raub begehen. Und beraubte ich einen Toten, wäre ich der Krone nicht würdig.“) Für diesen Rechtsbruch kennt das Mittelhochdeutsche das Wort *rêroup*. Vgl. den entsprechenden Eintrag im Lexner (2023).

⁵² Das auf Tafel XI,1 u.ö. attribuierte Adjektiv verdeutlicht die Unerreichbarkeit Uta-napischtis.

unbezwingbar.⁵³ Vielmehr ist er es, der durch den Schlaf bezwungen wird und daraufhin in die Welt der Sterblichen zurückkehren muss.⁵⁴

Seine Nähe zum Tod prädestiniert den Schlaf auch in geistlichen Erzählkontexten dazu, als Medium für den Eintritt in transzendente Sphären gebraucht zu werden. Von den Schwestern des *Ötenbacher Schwesternbuches* wird der Schlaf auf der diskursiven Ebene jedoch negativ bewertet. Der möglichst umfangreiche Verzicht auf den Schlaf wird in die allgemeine Askesepraxis integriert. Der Schlaf, der sich dennoch ereignet und dann zum Medium für transzendente Erfahrungen wird, muss daher als besondere Gnade verstanden werden, die den Schwestern in einem für die Seele potentiell schädlichen Zustand zuteilwird. Der Schlaf kann auf diese Weise trotz seiner diskursiven Geringschätzung ebenso wie der Schlafverzicht zum Heilsmedium werden. Bei Elsbeth von Beggenhofen geht der Verzicht auf Schlaf in ekstatische Zustände über, die wiederum prägnante Merkmale des Schlafs teilen, indem sie ebenfalls zu einer temporären Trennung von Leib und Seele führen und ihr eine sinnliche Erfahrung des Jenseits schenken. In der Vita Itas von Hohenfels entfaltet der durch Gott sanktionierte Schlaf sogar eine gewisse narrative Dynamik, indem er eine äußerlich wahrnehmbare Heiligkeit hervorbringt und der Schwester exklusives Wissen zuteilwerden lässt.

Auch das *Ortnit/Wolfdietrich*-Epos weiß um das transgressive Potential des Schlafes, das hier noch stärker mit einer narrativen Dynamik verbunden erscheint. So werden die wichtigsten Transformationen der Helden über den Schlaf organisiert. Wolfdietrich gewinnt seinen identitätsstiftenden Beinamen, seinen Gefährten, seine beiden Ehefrauen, Ortnits Rüstung sowie dessen Herrschaftsgebiet durch den Schlaf. Der rezidivierende Schlaf führt den Helden an neue Orte, initiiert axiologische Verschiebungen und semantische Verknüpfungen. Er wird zudem metaphorisch wirksam, indem er die beiden Helden Ortnit und Wolfdietrich in Analogie zueinander setzt, ihre Identität behauptet und gleichzeitig ihre Differenz ausstellt. Der *Wolfdietrich D* weist aber auch umfangreiche Passagen auf, die in diesem Beitrag nicht im Fokus standen und die weniger durch narrative Progression als durch repetitive, religiös konnotierte Handlungszüge gekennzeichnet sind. Als Wolfdietrich sich von Ortnit verabschiedet und den Plan zurückstellt, mit diesem gemeinsam seine Dienstmänner zu befreien, um eine langwierige Jerusalemfahrt anzutreten, zeigt der Text zunehmend eine Tendenz zu legendarischen Darstellungsmodi, die

53 Vgl. zum mesopotamischen Kosmos Sallaberger 2013, 20–38, hier 28: „In der mesopotamischen Welt-sicht wurde die Erde von Meer umgeben. Dieses Meer war gleichzeitig eine Grenze zum Reich der Toten. Allein der Schiffer Ur-schanabi im Gilgamesch-Epos vermag die ‚Wasser des Todes‘ zu kreuzen.“

54 Als Uta-napischti Gilgamesch auffordert, sechs Tage und sieben Nächte zu wachen, „haucht ihn (schon) der Schlaf an wie ein Nebel“ (Tafel XI,211) und Gilgamesch schläft die gesamte Zeit.

in Variation dieselbe Botschaft von der Überlegenheit des christlichen Gottes und seiner Auserwählten verkünden. Interessanterweise spielt der Schlaf in diesen Passagen, mit zunehmender Distanzierung von der Grundfabel, keine Rolle mehr. Der Protagonist gerät zwar durchaus noch in Situationen der Passivität, diese werden jedoch nun von Gott gelöst und ziehen keine nennenswerten semantischen Verschiebungen mehr nach sich. Die Passivität ist die eines Legendenheiligen und erscheint dergestalt gänzlich in göttlicher Providenz aufgehoben. Mit Verzicht auf die Latenz des Schlafes wird auch das kontingente Moment gebannt, das für narrative Progression und Entwicklung notwendig ist.

Abschließend sei hervorgehoben, dass sich weder im geistlichen noch im weltlichen Kontext vom Schlaf einseitig auf die Unzulänglichkeit des oder der Schlafenden schließen lässt. Sein Potential, in die unterschiedlichsten Richtungen semantisiert zu werden, bleibt in der Latenz von drohender Gefahr wie strategisch einkalkuliertem Gewinn bzw. erhoffter Gnade stets gegenwärtig. Noch bevor es möglicherweise zu einer Vereindeutigung durch weitere textinterne Elemente kommt, lässt der Schlaf zunächst einmal aufmerken und bindet Aufmerksamkeit durch seine zeitweilige Unterbrechung des Geschehensflusses. Er ist eine strukturelle Irritation, die sowohl im Heldenepos als auch in den Schwesternviten durch seine metaphorischen Implikationen wie auch durch seine Konsequenzen auf der Handlungsebene als bedeutsam markiert wird. Den Textbeispielen, so unterschiedlichen Texttraditionen sie auch zugerechnet werden mögen, lässt sich entnehmen, dass der Schlaf im literarischen Kontext keineswegs als Alltagsphänomen begriffen wird. Aus seiner Passivität wird ein besonderes Potential für metaphorische Bedeutungszuweisung sowie narrative Grenzüberschreitungen mit axiologischem Zugewinn geschöpft. Um dieses Potential verwirklichen zu können, muss der Schlaf allerdings auch stets die Vulnerabilität ausstellen, die mit ihm einhergeht: Die ihm inhärente Schwäche, seine Nähe zum Tod und zur Sünde werden daher von den Texten stets wachgehalten.

Literatur

- Aristoteles (1997). „Über Schlafen und Wachen“. In: *Kleine naturwissenschaftliche Schriften (Parva naturalia)*. Übers. und hg. von Eugen Dönt. Stuttgart, 101–115.
- „Das Dresdener Heldenbuch E7“ (1999). In: *Das Eckenlied*. Sämtliche Fassungen. Hg. von Francis B. Brévar, Teil 2: Dresdener Heldenbuch und Ansbacher Fragment E7 und E3. Tübingen, 3–107.
- Das Gilgamesch-Epos* (2009). Übers., kommentiert und hg. von Wolfgang Rölling. Stuttgart.
- „Die Stiftung des Klosters Oetenbach und das Leben der seligen Schwestern daselbst aus der Nürnberger Handschrift“ (1889). Hg. von Heinrich Zeller-Werdmüller und Jakob Bächtold. In: *Zürcher Taschenbuch* N.F. 12, 213–276: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:824-dtl-0000118758> (06. Dezember 2022).

- Dietrichs Flucht* (2003). Textgeschichtliche Ausgabe. Hg. von Elisabeth Lienert und Gertrud Beck. Tübingen.
- Hieronymus (2018). *Biblia sacra vulgata*. Lateinisch-deutsch. Hg. von Andreas Beriger, Widu-Wolfgang Ehlers und Michael Fieger. Berlin / Boston: <https://doi.org/10.1515/9783110489873> (19. Dezember 2022).
- Jacobus de Voragine (2007). *Legenda aurea*. Lateinisch / Deutsch. Hg. von Rainer Nickel (2007). Stuttgart.
- Ortnit und Wolfdietrich D* (2021). Kritischer Text nach Ms. Carm 2 der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main. Hg. von Walter Kofler. Stuttgart.
- Septuaginta Deutsch. Das griechische Alte Testament in deutscher Übersetzung* (2009). Hg. von Wolfgang Kraus und Martin Karrer. 5 Bde. Stuttgart.
- Thomasin von Zerclaere (2004). *Der Welsche Gast*. Ausgewählt, eingeleitet, übers. und mit Anmerkungen versehen von Eva Willms. Berlin / New York.
- Bormann, Lukas (2020). „Vom Tiefschlaf zur Ekstase. Das Außergewöhnliche in der Bibel und ihrer Rezeptionsgeschichte“. In: Cora Dietl, Nadine Metzger und Christoph Schanze (Hgg.), *Wahnsinn und Ekstase. Literarische Konfigurationen zwischen christlicher Antike und Mittelalter*. Wiesbaden, 1–14.
- Bürkle, Susanne (2003). „Die Offenbarungen der Margareta Ebner. Rhetorik der Weiblichkeit und der autobiographische Pakt“. In: Doerte Bischoff und Martina Wagner-Engelhaaf (Hgg.), *Weibliche Rede – Rhetorik der Weiblichkeit. Studien zum Verhältnis von Rhetorik und Geschlechterdifferenz*. Freiburg im Breisgau, 79–102.
- Buschbeck, Björn Klaus (2017). „Ein Held, der keiner mehr sein wollte. König Ortnits Tod und das Problem, eine Heldenerzählung zu beenden“. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 136, 363–376.
- Daxelmüller, Christoph (1984). „Entrückung“. In: *Enzyklopädie des Märchens* 4, 42–58.
- Federow, Anne-Katrin (2020). „Ecke am Zeichenpool – oder: Wie man kein Held wird“. In: Florian Nießer (Hg.), *Die Dechiffrierung von Helden: Aspekte einer Semiotik des Heroischen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Bielefeld, 49–78.
- Frazer, James Georg (1989). *Der goldene Zweig. Das Geheimnis von Glauben und Sitten der Völker*, aus dem Englischen von Helen von Bauer. Reinbek bei Hamburg.
- Frenschkowski, Marco (2007). „Seele“. In: *Enzyklopädie des Märchens* 12, 476–489.
- Gehring, Petra (2008). *Traum und Wirklichkeit. Zur Geschichte einer Unterscheidung*. Frankfurt am Main.
- Haas, Alois M. (1983). „Traum und Traumvision in der deutschen Mystik“. In: James Hogg (Hg.), *Spätmittelalterliche geistliche Literatur in der Nationalsprache*. Bd. 1. Salzburg.
- Haubrichs, Wolfgang (1979). „Offenbarung und Allegorese. Formen und Funktionen von Vision und Traum in frühen Legenden“. In: Walter Haug (Hg.), *Formen und Funktionen der Allegorie. Symposium Wolfenbüttel 1978*. Stuttgart, 243–264.
- Heinzle, Joachim (1978). *Mittelhochdeutsche Dietrichepik. Untersuchung zur Tradierungsweise, Überlieferungskritik und Gattungsgeschichte später Heldendichtung*. Zürich / München.
- Heinzle, Joachim (2012). „Wolfdietrich“. In: *Verfasserdatenbank*: <https://www-1degruyter-1com-1gzs214wz3a68.han.sub.uni-goettingen.de/database/VDBO/entry/vdbo.killy.7448/html> (06. Dezember 2022).
- Hergemöller, Bernd-Ulrich (2002). *Schlaflose Nächte. Der Schlaf als metaphorische, moralische und metaphysische Größe im Mittelalter*. Hamburg.
- Hoheisel, Karl (2004). „Seele, phänomenologisch“. In: *Religion in Geschichte und Gegenwart* 7, 1090–1091.
- Kader, Ingeborg (2006). „Und es lösten die Glieder... Hypnos, Thanatos, Eros“. In: Erika Oehring (Hg.), *Süßer Schlummer. Der Schlaf in der Kunst*. München / Salzburg, 13–23.

- Kerth, Sonja (2008). *Gattungsinterferenzen in der späten Heldenepik*. Wiesbaden.
- Klug, Gabriele (2007). Wol üf, wir sullen släfen gân! *Der Schlaf als Alltagserfahrung in der deutschsprachigen Dichtung des Hochmittelalters*. Frankfurt am Main u.a.
- Koch, Elke (2015). „Zeit und Wunder im hagiographischen Erzählen. Pansynchronie, Dyschronie und Anachronismus in der Navigatio Sancti Brendani und der Siebenschläferlegende (Passio und Kaiserchronik)“. In: Susanne Köbele und Coralie Rippl (Hgg.), *Gleichzeitigkeit. Narrative Synchronisierungsmodelle in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*. Würzburg, 75–100.
- Kocziszy, Eva (2019). *Der Schlaf in Kunst und Literatur. Konzepte im Wandel von der Antike zur Moderne*. Berlin: doi.org/10.5771/9783496030188 (19. Dezember 2022).
- Kofler, Walter (2001). „Einleitung“. In: *Ortnit und Wolfdietrich D*. Kritischer Text nach Ms. Carm 2 der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main. Hg. von Walter Kofler. Stuttgart, 7–51.
- Lanckau, Jörg (2010). „Schlaf“. In: *Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet*: <http://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/26737/> (19. Dezember 2022).
- Langer, Otto (1994 [1993]). „Vision und Traumvision in der spätmittelalterlichen dominikanischen Frauenmystik“. In: Rudolf Hiestand (Hg.), *Traum und Träumen: Inhalt, Darstellung, Funktionen einer Lebenserfahrung in Mittelalter und Renaissance*. Düsseldorf, 67–84.
- Langer, Otto (2004). *Christliche Mystik im Mittelalter. Mystik und Rationalisierung – Stationen eines Konflikts*. Darmstadt.
- Lewis, Gertrud Jaron (1996). *By Women, for Women, about Women. The Sister-Books of Fourteenth-Century Germany*. Toronto.
- Lexner, Matthias (2022). „heim-suochen“. In: *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch*: www.woerterbuch-netz.de/Lexer/heim-suochen (15. Dezember 2022).
- Lexner, Matthias (2023). „rêroup“. In: *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch*: <https://woerterbuch-netz.de/?sigle=Lexner#29> (18. Oktober 2023).
- Lienert, Elisabeth (2018). „Exorbitante Helden? Figurendarstellung im mittelhochdeutschen Heldenepos“. In: *Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung* 1, 38–63: <https://doi.org/10.25619/BmE201817> (21. September 2023).
- Lotman, Jurij M. (1993). *Die Struktur literarischer Texte*. Übers. von Rolf-Dietrich Keil. München.
- Lück, Heiner (2004). „Linde“. In: *Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte* 3, 1002–1004.
- Miklausch, Lydia (2004). „Dietrich – Thidrek – Wolfdietrich. Internymische Beziehungen in der Heldendichtung“. In: *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft* 14, 202–216.
- Miklausch, Lydia (2005). *Montierte Texte – hybride Helden. Zur Poetik der Wolfdietrich-Dichtungen*. Berlin / New York.
- Mojsisch, Burkhard (1995). „Seele“. In: *Lexikon des Mittelalters* 7, 1675–1679.
- Müller, Jan-Dirk (1998). *Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes*. Tübingen.
- Muschg, Walter (1935). *Die Mystik in der Schweiz*. Frauenfeld / Leipzig.
- Näf, Beat (2004). *Traum und Traumdeutung im Altertum*. Darmstadt.
- Necker, Gerold (2004). „Seele, Judentum“. In: *Religion in Geschichte und Gegenwart* 7, 1093–1095.
- Propp, Vladimir (1987). *Die historischen Wurzeln des Zaubermärchens*. Aus dem Russischen von Martin Pfeiffer. München / Wien.
- Reich, Björn (2011). *Name und maere. Eigennamen als narrative Zentren mittelalterlicher Epik. Mit exemplarischen Einzeluntersuchungen zum Meleranz des Pleier, Götterweiger Trojanerkrieg und Wolfdietrichs D*. Heidelberg.
- Reich, Björn (2012). „Helden und ihre Bilder. Zum narrativen Bildgebungsverfahren in der Heldenepik am Beispiel von Sigenot und Eckenlied“. In: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 141.1, 61–90.

- Ringler, Siegfried (1980). *Viten- und Offenbarungsliteratur in Frauenklöstern des Mittelalters. Quellen und Studien*. Zürich / München.
- Rölling, Wolfgang (2009). „Erläuterungen“. In: *Das Gilgamesch-Epos*. Übers., kommentiert und hg. von dems. Stuttgart, 143–168.
- Ruh, Kurt (1990). *Geschichte der abendländischen Mystik*. Bd. 1: *Die Grundlegung durch die Kirchenväter und die Mönchstheologie des 12. Jahrhunderts*. München.
- Ruh, Kurt (1993). *Geschichte der abendländischen Mystik*. Bd. 2: *Frauenmystik und Franziskanische Mystik der Frühzeit*. München.
- Sallaberger, Walther (2013). *Das Gilgamesch-Epos: Mythos, Werk und Tradition*. München.
- Schneider-Lastin, Wolfram (2000). „Von der Begine zur Chorschwester: Die Vita der Adelheit von Freiburg aus dem ‚Ötenbacher Schwesternbuch‘. Textkritische Edition mit Kommentar“. In: Walter Haug und Wolfram Schneider-Lastin (Hgg.), *Deutsche Mystik im abendländischen Zusammenhang. Neu erschlossene Texte, neue methodische Ansätze, neue theoretische Konzepte*. Tübingen, 515–561.
- Schuler-Lang, Larissa (2014). *Wildes Erzählen – Erzählen vom Wilden: Parzival, Busant und Wolfdietrich*. D. Berlin / Boston.
- Schulz, Armin (2008). *Schwieriges Erkennen. Personenidentifizierung in der mittelhochdeutschen Epik*. Tübingen.
- Schwibbe, Gudrun (2007). „Schlaf“. In: *Enzyklopädie des Märchens* 12, 5–10.
- Seifert, Hans-Ulrich (2000). „Schlafen“. In: *Thesaurus Proverbiorum Medii Aevi* 10, 96–108.
- Selmayr, Pia (2016). „Die Rüstung des Helden. Gattungsinterferenzen zwischen aventürehafter Dietrichepik und spätem Artusroman“. In: Cora Dietl, Christoph Schanze und Friedrich Wolfzettel (Hgg.), *Gattungsinterferenzen. Der Artusroman im Dialog*. Berlin / Boston, 57–78.
- Thali, Johanna (2002). „Gehorsam, Armut und Nachfolge im Leiden: Zu den Leitthemen des ‚Ötenbacher Schwesternbuchs‘“. In: Barbara Helbling, Magdalen Bless-Grabher und Ines Buhofer (Hgg.), *Bettelorden, Bruderschaften und Beginen in Zürich. Stadtkultur und Seelenheil im Mittelalter*. Zürich, 199–213.
- Turner, Victor (1998). „Liminalität und Communitas“. In: Andréa Belliger, David J. Krieger (Hgg.), *Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch*. Opladen / Wiesbaden, 251–262.
- von Müller, Mareike (2017). „Vulnerabilität und Heroik. Zur Bedeutung des Schlafes im ‚Ortnit/Wolfdietrich‘ A“. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 136.3, 387–421.
- von Müller, Mareike (2020). „Zwischen Wunde und *twalm*. Vulnerabilitätskonzepte in Hartmanns von Aue Erec“. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 50, 649–671: <https://doi.org/10.1007/s41244-020-00184-x> (29. Dezember 2022).
- Wöhrer, Franz (2000). „Zur Phänomenologie des ‚geistlichen Schlafs‘ (*goostly sleep*) in der englischen Mystik des Spätmittelalters“. In: Walter Haug und Wolfram Schneider-Lastin (Hgg.), *Deutsche Mystik im abendländischen Zusammenhang. Neu erschlossene Texte, neue methodische Ansätze, neue theoretische Konzepte*. Tübingen, 725–748.

Michael Waltenberger

Diabolische Schlafstörungen

Monastische Vigilanzregime bei Caesarius von Heisterbach und Richalm von Schöntal

1 ‚Integrierte‘ Vigilanz

Im Schlafsaal des Hofguts, das der Zisterzienserabtei Heisterbach angegliedert ist, ruhen an einem sommerlichen Mittag die Konversen, niederrangige Mithbrüder, die durch ein Gelöbnis ans Kloster gebunden sind und vor allem weltliche Arbeitsaufgaben übernehmen. Eine Nonne in schwarzem Habit umrundet nacheinander jedes einzelne der Betten; mal verweilt sie bei einem länger; an anderen geht sie rasch vorüber. Schließlich bleibt sie bei einem Bett stehen, beugt sich zu dem Schlafenden hinunter, umfasst seinen Hals, streichelt ihn wie eine Hure und drückt ihm Küsse auf den Mund. Als sie weg ist, erhebt sich ein Mithbruder von seinem Lager, der Anwesenheit und Verhalten der Nonne an diesem Ort in höchster Verwunderung beobachtet hat. Er geht zum Bett des von der Nonne geküssten Konversen und betrachtet ihn: Offenbar hat die Liebkosung ihn nicht geweckt; sein Gewand ist allerdings unordentlich verrutscht, so dass der Körper zum Teil entblößt ist. Als der Mittagsschlaf zur Non (also ungefähr um zwei oder drei Uhr) endet und alle anderen ihre Betten verlassen, erwacht auch der Konverse, fühlt sich aber zu schwer, um aufstehen zu können. Zur Vesperzeit (also etwa um fünf oder sechs Uhr) bringt man ihn in den Krankensaal. Drei Tage später stirbt er dort.

Der Zisterziensermönch Caesarius von Heisterbach erzählt diese Geschichte im *Dialogus Miraculorum*,¹ einer in zwölf *distinctiones* gegliederten Sammlung

1 Originaltext und deutsche Übersetzung im Folgenden zitiert nach Caesarius 2009, hier dist. V, cap. 33 (1068–1073). Der *Dialogus* ist breit und anhaltend nicht nur über den zisterziensischen Umkreis hinaus, sondern auch außerhalb der monastischen und klerikalen Sphären rezipiert worden. Vgl. zu Autor, Werk und Rezeption Cardelle de Hartmann 2007, 350–354 (R16); Schneider 2009; Burkhardt und Kimpel 2021, 84–91, außerdem Einleitung und Beiträge in Smirnova et al. 2015. – Der Begriff der Vigilanz nimmt zwar Bezug auf die historische Terminologie (*vigilare*, *vigilantia*), mit der besonders im klösterlichen Bereich moralischer Wachsamkeitsappell und praktische Regulierung von Schlafen und Wachen verknüpft werden konnten; er ist jedoch primär als Konzept der analytischen Beobachtungsebene im Sinn der theoretischen Basisannahmen des SFB 1369 „Vigilanzkulturen“ zu verstehen, in dessen erster Arbeitsphase der Autor gemeinsam mit Carolin Struwe-Rohr ein Teilprojekt zur „diabolischen Vigilanz“ geleitet hat. Zu den konzeptuellen Grundlinien

exemplarischer Erzählungen, die er um 1220 im Auftrag seines Abts als eine Art didaktisches Kompendium zur Einführung von Novizen in die Klosterdisziplin geschrieben hat. Caesarius nutzt dazu das bewährte Schema des Lehrdialogs: Ein Novizenmeister, der als *persona* des Autors identifiziert werden kann,² unterhält sich mit seinem Schüler und erzählt ihm dabei vor allem beispielhafte Geschichten. Deren Überzeugungskraft wird meist durch eine konkrete Lokalisierung gesichert, oft in der Abtei Heisterbach selbst oder in nahe gelegenen oder eng verbundenen Klöstern. Vieles soll der eigenen Erfahrung des Meisters oder seiner Mitbrüder entstammen; häufig wird ein Gewährsmann benannt. So auch hier: Der direkte Zeuge des mysteriösen Geschehens nämlich hat es vertraulich dem Gutsverwalter zuge tragen; dieser wiederum hat darüber im Kloster Bericht erstattet – und deshalb kann der Novizenmeister die Geschichte nun seinem Schüler erzählen.

Diese letzte Version der Geschichte liegt den RezipientInnen des *Dialogus* vor. In ihr wird ein nicht unwesentlicher Aspekt expliziert, welcher in der erzählten Situation selbst offenbar noch unerkannt war, erst eigentlich jedoch ihre Aufnahme in die fünfte, dem Thema der Dämonen gewidmete *distinctio* des *Dialogus* begründet.³ Während der Mitbruder des von der Nonne zu Tode geküssten Konversen sich zunächst lediglich mit einem für ihn rätselhaften Ereignis konfrontiert sieht, wird in der Erzählung des Novizenmeisters bereits zu Beginn klargestellt, dass die vermeintliche Nonne in Wahrheit der wandlungsfähige Teufel ist (Caesarius 2009, 1068.15–16). Wer freilich wann – und aufgrund welcher Indizien – zu dieser Erkenntnis gekommen ist, bleibt ebenso offen wie die Frage nach der Intention des Teufels in Nonnengestalt. Den Konversen zur Todsünde der *luxuria* zu verführen – gar noch in der Rolle eines *succubus* –, das scheint nicht in seiner Absicht gelegen zu haben, denn dazu hätte er ihn wecken müssen. In seiner ersten Reaktion auf die Geschichte des Meisters versteht der Novize die tödliche Wirkung des teuflischen Kusses denn auch nicht als Verführungs-, sondern sofort als Strafsanktion – und zwar als irritierend harsche für eine dem Anschein nach eher geringfügige Verfehlung: *Cum Deus summe sit misericors, et dormiens modicum differat a mortuo, quid est quod idem conversus pro tantillo punitus est?* (Caesarius 2009, 1070.5–7; „Wenn Gott in höchstem Maße barmherzig ist und ein Schlafender sich kaum von einem Toten unterscheidet, warum wurde dann dieser Konverse für ein so geringes Vergehen bestraft?“)

des SFB vgl. Brendecke 2020; ausführlicher Brendecke 2018. Für wertvolle Hinweise und Hilfe danke ich herzlich Rebekka Behrens und Hannah Michel.

2 Caesarius war selbst Novizenmeister in der Abtei Heisterbach (Schneider 2009, 47).

3 Vgl. zur systematischen Ordnung des *Dialogus* Schneider 2009, 68–74, zur Rolle der Dämonen bei Caesarius Wagner 2009 und Breitenstein 2018.

Dass tatsächlich ein klarer Verstoß gegen die Regeln der klösterlichen Disziplin vorliegt, ist immerhin nicht zu leugnen: Beim Mittags- ebenso wie beim Nachtschlaf muss der Habit korrekt gegürtet sein und den Körper sittsam bedecken.⁴ Aber erst angesichts des flagranten Missverhältnisses einer solchen ‚Ordnungswidrigkeit‘ zu ihrer mysteriös inszenierten fatalen Konsequenz wird die Frage akut, inwiefern diese äußerlich sichtbare Regelabweichung womöglich auf eine schwerwiegende sündhafte Intention des Konversen zurückverweist. Bezeichnenderweise führt die relativ ausführliche dialogische Kommentierung der *narratio* nicht zu einer eindeutigen Antwort. Stattdessen konturiert sich darin von zwei Seiten her – Schlaf und Tod – eine Erkenntnisgrenze aus, welche die Bestimmung der moralisch zurechenbaren Intentionalität verhindert. Zum einen nämlich ist der Sachverhalt in der *narratio* nur unter den Bedingungen sozialer Beobachtbarkeit, als kommunikativ vermittelte, partiale und perspektivierte Wahrnehmung eines äußerlichen Geschehens fassbar. Und während die Beobachtung *wachen* Verhaltens immerhin plausible Schlüsse auf Intentionalität zulassen würde, bleibt die Figur des Schlafenden opak. Zum andern könnte man zwar vom Tod, sofern er als Strafe gedeutet wird, auf einen moralischen Defekt rückschließen; dann ist aber immer noch ungewiss, wie sich der angenommene Sündenzustand zur Gnade Gottes verhält, auf dessen erwartbar maximale Barmherzigkeit der Novize ja explizit hinweist. Dies umso mehr, als Verderben oder Heil der Seele des Konversen nach seinem Tod ganz jenseits der Grenze des hier Beobacht- und Erzählbaren liegt.

Besonders markant zeigt sich hier, was ähnlich in vielen anderen Geschichten des *Dialogus* zu beobachten ist: Verhandelt werden Sachverhalte der Klosterdisziplin, deren moralischer Sinn zugleich mehr oder weniger deutlich unter dem Vorbehalt einer letztlich unzugänglichen Unmittelbarkeit der Seele zu Gott steht. Die letzte Frage des Novizen in diesem Kapitel – *Habuitne conversus praedictus caritatem?* – kann der Meister deshalb nicht beantworten: *Non mihi hoc constat [...]*, gesteht er ein (Caesarius 2009, 1072–1073.3–4; „Hatte denn der erwähnte Konverse die Gottesliebe? – Dessen bin ich mir nicht sicher [...]). Damit wird das in den folgenden Kapiteln durch einige Beispielgeschichten plausibilisierte Wissen um die Fähigkeit des Teufels, jemanden im Zustand der Sünde zu töten, in seinem Erklärungswert relativiert. Und zugleich bestätigt sich der hypothetische Status der zuvor bereits angestellten Mutmaßungen über eine möglicherweise im Wachzustand noch vor dem Mittagsschlaf begangene todeswürdige Verfehlung des Konversen, die den unordentlichen Zustand des Gewands im Schlaf indirekt verursacht haben könnte: *Vielleicht (forte)* hatte der Konverse ja zuviel Wein getrunken und deshalb – ähnlich

4 Vgl. die Benediktsregel, cap. 22; zur klösterlichen Schlafpraxis Wolkenhauer und Zanella 2019, 878–879.

wie einst schon Noah (Gen 9,20–27) – zu wenig auf die geziemende Bedeckung seines Körpers geachtet (vgl. Caesarius 2009, 1070.20–23). Da die *narratio* hierfür allerdings keinerlei Indizien liefert, scheint eine andere Erklärung plausibler, die jedoch zusätzliche Vorannahmen über das Verhältnis zwischen Wachen und Schlafen erfordert. Häufig geschehe es, so sagt der Meister, dass der *homo interior* [„der innere Mensch“] sich mit etwas tagsüber bewusst Gedachtem nachts imaginär noch einmal beschäftigt – und ebenso würde der *homo exterior* [„der äußere Mensch“] die im Wachzustand vollführten Taten als Schlafender wiederholen.⁵ In der unwillkürlichen Entblößung des schlafenden Konversen könnte demnach – *vielleicht (forte)* – eine moralisch zurechenbare Nachlässigkeit bei der Einhaltung der gebotenen Schamhaftigkeit im Wachzustand nachwirken.⁶ Im vierzehnten Kapitel der siebten *distinctio* nimmt der Novizenmeister diese Überlegung zur Moralität des Schlafs mit ausdrücklichem Rückverweis auf die Geschichte des Konversen noch einmal auf, formuliert sie nun aber nicht mehr als empirische Beobachtung, sondern bietet eine Erklärung dafür mittels eines Vergleichs, der den Abgrund des Unbewussten im Schlaf durch die Vorstellung einer physikalischen Gesetzmäßigkeit überbrückt:

Quae enim vigilando cogitamus, sive ad quae movemur, sive bona sint sive mala, eadem nobis saepe per somnia occurrunt. Sicut in cathena cum trahitur et iactatur, pulsus pulsum impellit, ita in dormiente praecedens cogitatio, motus sive consensus opus bonum vel malum inducit. (Caesarius 2009, dist. VII, cap. 14 [1322.23–28])

[„Was wir nämlich im Wachzustand denken oder wozu wir uns hingezogen fühlen, sei es gut oder böse, begegnet uns oft wieder im Traum. Es ist wie bei einer Kette: Wenn sie angezogen oder geschleudert wird, erzeugt der Impuls einen [neuen] Impuls. Ebenso ist es beim Schlafenden: Voraus geht eine Überlegung, eine Gefühlsregung oder eine Zustimmung und führt zu einer guten oder schlechten Tat [im Traum].“]

Die moralischen Impulse eines vorgängigen wachen Denkens können sich also in den Schlaf hinein fortsetzen. Auch das, was in Schlaf und Traum geschieht, kann als gutes oder schlechtes Werk moralisch zugerechnet werden. Der bewusstlose und passive Schlafzustand, in dem Intentionalität eigentlich suspendiert ist, wird so zu einer Phase moralischer Latenz erklärt, in die hinein sich die Impulskraft des bewussten Denkens und des aktiven Handelns fortsetzt. Ausdrücklich wird dementsprechend die Annahme negiert, wer schlafe, der sündige nicht:⁷ Als Schlafende, so stellt der

⁵ Caesarius 2009, 1070.11–14: *Frequenter contingit, ut sicut homo interior libenter ea quae de die cogitat, nocte per imaginationem retractat, ita exterior illa quae vigilans facit, dormiens frequenter repraesentet.*

⁶ Caesarius 2009, 1070.8–9: *Forte nimis erat negligens circa usum verecundiae.*

⁷ Diese Annahme fungiert im Kontext scholastischer Beantwortungen der Frage, inwiefern nicht nur ein Handeln, sondern auch ein Unterlassen (*omissio*) sündhaft sein kann, als diskutabel

Meister fest, können wir sehr wohl Sünden auf uns laden wie auch Verdienste erwerben.⁸ Die Offenheit der *narratio* vom Konversen, den der Teufel als Nonne zu Tode küsst, schließt sich unter dieser Prämisse im Nachhinein zu exemplarischer Eindeutigkeit: Der Regelverstoß der unziemlichen Entblößung erscheint nicht mehr als sekundäres und unsicheres Indiz einer im Wachzustand vorangegangenen, eigentlich imputablen Sünde, sondern als äußerlich sichtbares Weiterwirken bewusster und aktiv vollzogener Schamlosigkeit auch noch im Schlaf.

Der Schlaf der Mönche – bei den Zisterziensern nicht in Einzelzellen, sondern kollektiv im *dormitorium*, wie es die Benediktsregel empfiehlt – ist unter dieser Voraussetzung nicht lediglich als leere Rekreationspause in einem minutiös geregelten Tagesablauf aus Gebet und Arbeit zu denken: Wenn die moralische Gefährdung des Einzelnen im Schlaf grundsätzlich ebenso virulent ist wie im Wachen,⁹ dann muss klösterliche Disziplin und Vigilanz auch und gerade in diesen Phasen gewährleistet sein: In der Praxis sorgt dafür nicht nur die soziale Kontrolle durch die potenzielle wechselseitige Beobachtbarkeit des Schlafs der Anderen im *dormitorium*

Prämisse, deren Geltung etwa am Beispiel des Verschlafens der Matutin (vgl. unten Abschnitt 2) auf unterschiedliche Weise verhandelt wird: Alexander von Hales beispielsweise konstatiert, dass dabei im Schlaf selbst keine moralisch zurechenbare *omissio* stattfinden kann (*Quia non debet dici omittere quando non surgit, quia tunc dormit; sed nullum peccatum fit a dormiente; ergo tunc non omittit*). Eine sündhafte Unterlassung tritt vielmehr bereits zu dem Zeitpunkt ein, an dem jemand im Wissen um die Pflicht zur Anwesenheit bei der Matutin vor dem Schlafengehen etwas tut, das sowohl dieser Pflicht entgegensteht als auch an sich unerlaubt ist, etwa indem er sich betrinkt (*Ad quod respondendum quod tunc dicitur omissio perpetrari, quando aliquis applicat se ad actum illicitum impossibilem cum illo actu ad quem tenetur, ut si iste tenetur ire ad Matutinas et inebriat se [...]*). Auch wenn der die Pflicht behindernde *actus* moralisch indifferent ist, würde damit im Hinblick auf das Verschlafen, das daraus folgt, eine sündhafte *omissio* vollzogen, nicht aber, wenn dieser Akt an sich selbst gut wäre (Alexander de Hales 1930, lib. 2, p. 2, inq. 3, tr. 2, sectio 1, q. 2, t. 2, cap. 7 [339]). Etwas anders argumentiert am gleichen Beispiel Albertus Magnus in seinem Sentenzenkommentar (Albertus Magnus 1894, dist. 41 F, art. 6 [648]), und Thomas von Aquin widerspricht Alexander sogar ausdrücklich: Seiner Ansicht nach tritt unabhängig von vorausgehendem Handeln die moralische Zurechnung als *omissio* erst zum Zeitpunkt des Pflichtversäumnisses ein (Thomas von Aquin 1953, II II, q. 79, a. 3 [393–394]). In der Lehre der Logik zum Syllogismus fungiert gerade die absolut gesetzte Behauptung von der Sündlosigkeit des Schlafenden als fehlerhafte Prämisse in einem Musterbeispiel für die Problematik des Kettenschlusses, das auch außerhalb des Logik-Diskurses populär geworden ist und im Internet weiterlebt (Google passim): Wer trinke, der schlafe gut; wer schlafe, der sündige nicht; wer nicht sündige, sei heilig bzw. komme in den Himmel. Ergo: Wer trinke, der komme in den Himmel. Hochmittelalterliche Belege habe ich dafür ebensowenig gefunden wie für die (gleichfalls heute noch bekannte) sprichwörtliche Verwendung der fraglichen Aussage; vgl. die kargen Angaben dazu in Seifert 2000, 103, Nr. 92–93.

8 Caesarius 2009, 1322.23: *Dormientes enim et peccare possumus et mereri*.

9 Vgl. zu einer solchen moralischen, aber auch spirituellen Gefährdung im Schlaf, vor der bereits die christliche Morgenhymnik warnt, den Beitrag von Stefan Freund in diesem Band.

(wie in dist. V, cap. 33),¹⁰ sondern auch eine institutionalisierte Überwachung. Diese Funktion kann der Abt oder der Prior selbst ausfüllen, aber auch auf das Amt des sogenannten *circator* oder *circuitor* delegieren, der regelmäßig Kontrollrundgänge in alle Bereiche des Klosters unternimmt, nicht zuletzt auch in die Schlafräume der Mönche (vgl. Bruce 1999). Wie die *narratio* des bereits erwähnten vierzehnten Kapitels der siebten *distinctio* zeigt, wird er bei dieser Überwachungsaufgabe offenbar auch von der Gottesmutter Maria unterstützt: Der Novizenmeister erzählt hier, wie ein Mönch, der nachts keinen Schlaf findet und deshalb wach im Bett liegend seine Gebete spricht, eine wunderschöne Frau im *dormitorium* bemerkt, die um die Betten der Schlafenden herumgeht und jeden einzelnen segnet. Nur an einem geht sie achtlos vorüber. Als der Mönch dem Übergangenen morgens davon berichtet, kann dieser sofort den Grund für die Verweigerung des Segens angeben: Er habe nämlich nachts gegen die Regel sein Gewand etwas gelockert, um es bequemer zu haben.¹¹

Aber nicht nur Maria, sondern ebensowohl der Teufel kann wie ein *circator* das *dormitorium* durchstreifen; diese Funktionsäquivalenz kann man ja bereits der ersten Beispielgeschichte unterlegen, in der er offenbar nicht als Versucher auftritt, sondern einen Verstoß gegen die monastische Disziplin ahndet. Bereits dort wird in der Kommentierung der *narratio* durch den Novizenmeister die Verstärkung der menschlichen Überwachung durch Kontrollinstanzen auf der Schwelle zur Transzendenz generalisiert: In den Nächten werden die Mönche nicht nur von den guten, sondern auch von den bösen Engeln einer Musterung unterzogen. Wird ein Regelverstoß bemerkt, dann schreckt das die guten Engel ab, während die bösen Engel hingegen davon angezogen werden und ihn durch Verhöhnung sanktionieren.¹² Hat man gar das Pech, der Gottesmutter selbst bei einer ihrer Visitationen durch unkorrekte Körperbedeckung aufzufallen, dann entgeht einem, so konstatiert der Novizenmeister mit Vorverweis auf dist. VII, cap. 13–14, das kostbare Gnadengeschenk ihres Segens.

¹⁰ Vgl. Wolkenhauer und Zanella 2019, 878: „In den Klosterregeln spielt die *vigilantia*, die eigene Bereitschaft zur Schlafunterbrechung und zur Kontrolle der anderen in der Schlafenszeit eine große Rolle.“

¹¹ Vgl. Caesarius 2009, dist. VII, cap. 14 (1322–1325). Ganz ähnlich wird schon im unmittelbar voranstehenden Kapitel 13 (S. 1320–1321) von einem nächtlichen Kontrollgang Marias durch das *infirmatorium* berichtet, also durch die Krankenabteilung des Klosters, und in Kapitel 12 übernimmt sie den Weckdienst *more Abbatis* (1318–1321, Zitat 1318.15).

¹² Caesarius 2009, dist. V, cap. 33 (1070.23–27): *Non solum angeli sancti, sed et mali noctibus nos lustrant, et si per negligentiam sive dissolutionem contigerit nos in lectis nostris iacere irreverenter, bonos a nobis fugamus, et malos ad nostram irrisionem invitamus.*

Kurz: Obwohl himmlische und höllische Mächte sich ansonsten agonal zueinander verhalten, scheinen sie, wenn es um die Wahrung der klösterlichen Disziplin während des Schlags geht, funktional zusammenzuwirken. Gerade in der Beobachtung des Schlags wird ja, wenn er denn als Latenz moralischer Impulserhaltung zu verstehen ist, die Schwierigkeit des Schließens vom äußerlich sichtbaren Regelverstoß auf die unsichtbare moralisch zurechenbare Intention noch gesteigert. Dem wird jedoch bei Caesarius der narrative Entwurf eines monastischen Vigilanzregimes entgegengehalten, das die immanente Beschränktheit menschlicher Kontrolle kompensiert: Dem *circator* werden Instanzen auf der Schwelle zur Transzendenz zur Seite gestellt, die über einen besseren Zugang zur menschlichen Intentionalität verfügen.

2 Accidia

Ein solches ‚integriertes‘ Vigilanzregime betrifft nun nicht nur die Schlafzeiten selbst, sondern selbstverständlich auch die Gefahren des Verschlafens gemeinschaftlicher Gebetstermine, insbesondere der Vigilien, für die man schon um zwei oder drei Uhr morgens wach sein muss, und außerdem das nicht unerhebliche Risiko der Ermüdung während gemeinsamer Gebete oder Chorgesänge. Selbstverständlich kann das in Erinnerung an die einschlafenden Jünger Christi in Gethsemane (Mt 26, 36–45, Mk 14, 32–41) als Mangel an *vigilantia* im Sinne jener überall und jederzeit erforderlichen, gegen Versuchungen gerichteten und auf die Vollendung des Heilsgeschehens gespannten Wachsamkeit aufgefasst werden, zu der alle Gläubigen generell aufgerufen sind. Caesarius betont aber auch, dass Ermüdung (*lassitudo* bzw. *somnolentia*) zu den unabänderlichen Defizienzen der postlapsaren menschlichen Natur gehört und deshalb zwar stets als Strafe für den Sündenfall verstanden werden kann, aber nur dann auch selbst schon eine moralische Verfehlung darstellt, wenn die natürliche Anlage nicht diszipliniert wird (vgl. Caesarius 2009, dist. IV, cap. 30 [744.6–20]). Fehlt es daran, dann erhöht die ungenügende Wachsamkeit nicht nur die Gefahr, sündhaften Trieben aller Art nachzugeben, sondern wird selbst zum Symptom jener – besonders für Klosterangehörige gefährlichen – spezifischen Hauptsünde der *accidia* (oder *acedia*), deren narrativer Verhandlung in der vierten *distinctio* des *Dialogus* eine lange Exempelreihe gewidmet ist (vgl. Caesarius 2009, dist. IV, cap. 27–56 [738–811]). Dabei fokussiert Caesarius vor allem in den ersten Kapiteln dieser Reihe mit bemerkenswertem Nachdruck den engen Konnex physiologisch bedingter Phänomene der

Müdigkeit und des Schlags mit dem Affekt der Traurigkeit (*tristitia*), der unversehens zur Verzweiflung (*desperatio*) und damit zum Heilsverlust führen kann.¹³

Auch diese Bedrohung des Seelenheils auf der Grenze zwischen Wachen und Schlaf fällt in den Zuständigkeitsbereich des ‚integrierten‘ Vigilanzregimes auf der Schwelle zur Transzendenz. So kann etwa die wechselseitige Aufmerksamkeit der Mönche auf den Wachzustand ihrer Mitbrüder durch visionäre Wahrnehmungen gesteigert sein: In Kapitel 32 (vgl. Caesarius 2009, dist. IV, cap. 32 [756–757]) beispielsweise berichtet dem Novizenmeister ein Mitbruder namens Konrad, er habe während der Laudes (die ungefähr um drei Uhr früh beginnen) im Chor über den Rücken des notorisch schläfrigen Bruders Wilhelm eine Schlange kriechen sehen, in deren Gestalt er zudem sofort den Teufel erkannt haben will. Ähnliches habe er noch öfter gesehen; auch Bruder Richard könne dies bezeugen. Das Privileg einer besonderen spirituellen Begabung ist für solche Wahrnehmungen gar nicht notwendig: Eine weitere Geschichte aus dem Heisterbacher Mutterkloster Himmerod handelt davon, dass bei einem Mönch, der beim Chorgebet gewohnheitsmäßig einschlief, wiederholt – und offenbar von mehreren Mitbrüdern, die nicht eigens benannt werden – eine grunzende Schweineherde gesehen und gehört werden konnte (vgl. Caesarius 2009, dist. IV, cap. 35 [758–761]). Im selben Kloster konnte ein Mönch beim Chorgebet immer wieder einen Kater dabei beobachten, wie er auf dem Kopf eines Konversen sitzend seine Pfoten auf dessen Augen legt und ihn dadurch zum Gähnen bringt. Nachdem er dies dem *conversus quidam valde accidiosus* mitgeteilt hat, baut dieser seine Sitzfläche im Chorgestühl so um, dass sie dem Sitzenden keinen Halt mehr bietet, wenn er einschlafend wegnickt, sondern ihn vornüber wegkippen und dadurch aufschrecken lässt – eine moralisch effiziente Anwendung technischer *ars*, die fortan seine Wachheit erhält und seinen Eifer beim Gottesdienst steigert (vgl. Caesarius 2009, dist. IV, cap. 33 [756–759, das Zitat 756.20]).

Neben der visionär erweiterten lateralen Vigilanz unter den Mönchen kann auch hier die Muttergottes eine Kontrollfunktion übernehmen: In Himmerod beobachtet ein Bruder Heinrich regelmäßig zu den hohen Kirchenfesten, wie Maria, im Arm das Christuskind, die Reihen der psalmodierenden Mönche abschreitet, den wachen unter ihnen ihren Segen schenkt und zu ihrer frommen Einstellung gratuliert, an den Schläfrigen aber schnell vorübergeht. Heinrich registriert für jeden seiner

¹³ Caesarius bezeichnet die *accidia* neben der *avaritia* als *vitium mixtum*, während alle anderen *vitia* entweder als geistige oder als körperliche gelten: *Accidia, in quantum pertinet ad dolorem cordis, vitium spirituale est; in quantum ad torporem corporis, corporale est* (Caesarius 2009, dist. IV, cap. 2 [672.21–23]). Vgl. generell zur *accidia* als einer Sünde, die nicht auf einem fehlgeleiteten Begehren auf ein bestimmtes Objekt beruht, sondern auf Willensschwäche und einem Mangel im Begehren nach Gott: Wenzel 1967; Post 2011; Giangioffe 2013 und 2016.

Mitbrüder, wie Maria sich ihm gegenüber auf ihrem Kontrollgang verhält und meldet anschließend die Namen der Wachen ebenso wie der Schläfrigen dem Prior (vgl. Caesarius 2009, dist. VII, cap. 12 [1318–1321]). In ähnlicher Weise kontrolliert Maria die Vigilien im Kloster Loccum (vgl. Caesarius 2009, dist. VII, cap. 18 [1342–1345]). Dort beobachtet man, wie sie der Reihe nach bei jedem Mönch die Kapuze hochschiebt, um zu überprüfen, ob er wach ist. Zwei Schläfrige erwischt sie; einer ist bald darauf aus dem Orden ausgetreten; was aus dem anderen geworden ist, weiß man nicht.

Auch Teufel und Dämonen tragen zur Disziplinierung bei. Dem Mönch Friedrich erscheint, als er beim Psalmsingen während der Vigilien eingeschlafen ist, im Traum ein häßlicher Mann, der ihn spöttisch als *magnae fili mulieris* [„Sohn der großen Frau“] anredet und auf diese Weise diabolische Distanz zum himmlischen Personal markiert. Zugleich aber achtet er ebenso wie Maria auf die wache Verehrung Gottes und setzt diese mit drastischen Mitteln durch: Er tadelt Friedrich wegen seines Schlags und schlägt ihm einen dreckigen Pferdestriegel ins Gesicht. Friedrich schreckt auf, zieht reflexartig seinen Kopf zurück und stößt ihn sich dabei heftig an der Wand an.¹⁴ Über gewaltsame Sanktionsmöglichkeiten verfügt aber nicht nur der geträumte Teufel, sondern auch Marias (göttlicher) Sohn (vgl. Caesarius 2009, dist. IV, cap. 38 [764–765]): Ein Mönch, der in der Kirche beim Chorgebet öfters einnickt, erregt offenbar den Zorn des Erlösers. Als er wieder einmal schläft, während alle anderen Psalmen singen, verlebendigt sich der Crucifixus auf dem Altar, steigt hinab zu dem Mönch, weckt ihn auf und verpasst ihm einen Kinnhaken, an dem der Schläfer drei Tage später stirbt. Der Schüler reagiert verständlicherweise mit Befremden: *Stupenda sunt quae dicis* (Caesarius 2009, 764.14), aber sein Meister erklärt ihm, ein *monachus accidiosus* errege bei Gott und den heiligen Engeln Übelkeit; daher sage Christus ja durch Johannes (Offb 3, 15–16) auch zu

¹⁴ Caesarius 2009, dist. IV, cap. 34 (758–759). Vgl. auch dist. IV, cap. 82 (880–881): Als dem Mönch Arnold während des Chorgebets die Augen zufallen, nimmt er vor sich eine Fleischschüssel wahr, und es kommt ihm vor, als ob er daraus wie ein Hund esse; aus Scham zieht er reflexartig den Kopf zurück, der deshalb an die Wand stößt. Wie hier so wird bezeichnenderweise im *Dialogus* noch öfter eine funktionale Ambiguität der diabolischen Versuchung inszeniert: Sobald die Versuchung konkret imaginativ, visuell oder auditiv wahrnehmbar ist, kann sie als Warnung vor einem sündhaften Impuls wirksam werden, dessen vorangehende Latenz sie zugleich anzeigt. Im 28. Kapitel der vierten *distinctio* etwa (740–741) versäumt es ein Mönch immer wieder, rechtzeitig zur Matutin aufzustehen, rechtfertigt dies vor sich selbst aber mit einem körperlichen Gebrechen. Als er eines Morgens erneut beim Glockenläuten liegenbleibt und nun eine Stimme unterhalb seines Bettes ertönt, die ihm vom Aufstehen abrät, erkennt er sofort die teuflische Versuchung und bessert sich.

einem *accidiosus* stellvertretend für alle: „Wenn Du doch warm oder kalt wärest! Aber weil Du lau bist, werde ich Dich aus meinem Mund ausspeien.“¹⁵

Andere Geschichten exemplifizieren allerdings durchaus, dass unter diesem ‚integrierten‘ Vigilanzregime die physiologischen Grenzen der postlapsaren menschlichen Natur nicht ignoriert werden sollten: Als einem Mönch, der erschöpft von der Arbeit auf seinem Bett liegt, plötzlich einfällt, dass er einen Gebetstermin versäumt, erscheint ihm Maria, befiehlt ihm, sich auszuruhen und übernimmt an seiner Stelle das Gebet (vgl. Caesarius 2009, dist. VII, cap. 51 [1478–1483, hier: 1480.1–9]). Überhaupt ist es nicht nur schädlich, der körperlichen Trägheit zu schnell nachzugeben, sondern auch, die asketische Wachheit ohne Rücksicht auf den Körper zu forcieren: Im 45. Kapitel der vierten *distinctio* wird von dem übereifrigen Novizen Baldwin erzählt, der die Ruhezeiten des klösterlichen Tagesplans nicht einhält, sondern weiterarbeitet, wenn die anderen ausruhen, und wachbleibt, während die anderen schlafen (vgl. Caesarius 2009, dist. IV, cap. 45 [782–785]). Durch diese Lebensweise entzieht er dem Gehirn, wie der Novizenmeister diagnostiziert, die notwendige Feuchtigkeits- und verliert deshalb den Verstand.¹⁶ Eines Morgens geht er – noch vor der Matutin – in die Kirche, legt sich das Glockenseil um den Hals und hängt sich daran auf. Weil dabei die Glocke ein paar Mal anschlägt, entdeckt man ihn aber noch rechtzeitig. Er soll, so schließt der Novizenmeister seinen Bericht, immer noch am Leben sein, ist aber aus dem geregelten Rhythmus des klösterlichen Tagesablaufs herausgefallen, denn es kümmert ihn nicht mehr, wann und was er isst oder wie lange er schläft. So entstehe bisweilen aus unklugem Eifer das Laster der *accidia*.¹⁷

Baldwins Fall zeigt also exemplarisch, dass auch unangemessen verlängertes Wachsein nicht nur gesundheitsschädlich sein kann, sondern sogar als Sünde daran kenntlich wird, dass es über den somatisch bedingten Verstandesverlust in die konträre Symptomatik der *accidia* kippen kann.¹⁸ Die heilsnotwendige Wachsamkeit

15 Vgl. Caesarius 2009, 764.15–19: *Monachus accidiosus nauseam Deo provocat et angelis sanctis. Unde cuidam accidioso in persona omnium per Johannem dicitur a Christo: ‚Utinam esses calidus aut frigidus; sed quia tepidus es, incipiam evomere de ore meo.‘* Im Text der Offenbarung richten sich diese Worte nicht an einen *accidiosus*, sondern sind an den Engel der Gemeinde in Laodizea adressiert.

16 Caesarius 2009, 782.11–14: *Ceteris quiescentibus, ipse laboravit; aliis dormientibus, ipse vigilavit. Tandem ex nimis vigiliis et labore, exsiccatum iam cerebro, tantam capitis incurrit debilitatem [...].*

17 Caesarius 2009, 782.24–26: *Adhuc dicitur vivere, nec est ei curae quando vel quid comedat, sive quamdiu dormiat. Sic quandoque de indiscreto fervore nascitur vitium accidia.*

18 Obgleich der Name des Herkunftsorts „Relaxhusen“ (Caesarius 2009, 782.6) einen realen Klosterstandort bezeichnet (Riddagshausen bei Braunschweig), scheint in ihm bereits Baldwins pathologische *relaxatio* ironisch anzuklingen. Im edierten Text des *Dialogus* kommt der Ort nur ein weiteres Mal vor (Caesarius 2009, dist. XI, cap. 36 [2128.6, hier mit der Schreibung „Relazhusen“]).

ist insofern nicht als Maximalforderung aufgefasst, sondern muss maßvoll auf die naturbedingte Disposition abgestimmt sein.¹⁹ Wenn es allerdings nicht auf die Orientierung an einer absoluten Norm ankommt, sondern auf die Einschätzung des richtigen Maßes, an dem die moralische Idealität mit der je individuellen, konkreten und situationsabhängigen physiologischen Möglichkeit abgeglichen werden kann, dann lässt sich eine spezifische Komplexität des von Caesarius entworfenen Vigilanzregimes absehen: Die miraculösen oder visionären Auftritte diabolischer, dämonischer oder auch heiliger und göttlicher Figuren dienen offenbar nicht einfach dazu, die Unzulänglichkeiten und Komplikationen des Klosteralltags im Durchblick auf eine absolute Normativität der transzendenten Ordnung abzubauen. Sie sind vielmehr selbst funktional in die stets neue, narrative und dialogische Verhandlung einer je situativ bestimmten pragmatischen Regulierung der Klosterdisziplin vor ihrem moralischen Horizont eingebunden. Dies wird vor allem auch dadurch akzentuiert, dass ihre Beobachtbarkeit selbst stets prekär ereignishaft und an Bedingungen des Wahrnehmens und Mitteilens gebunden bleibt: Jemand muss erkennen, dass die vermeintliche Nonne in Wahrheit der Teufel ist; jemand muss in der schönen Frau, die den Schlafsaal der Mönche durchschreitet, die Gottesmutter erkennen. Das individuell Wahrgenommene muss dann – eventuell einer institutionellen Kontrollinstanz – mitgeteilt werden; jemand muss das Geschehen deuten; und schließlich muss das exemplarisch Verallgemeinerbare des je Erzählten im Dialog zwischen Meister und Novize festgestellt werden.

Insofern wäre das im *Dialogus miraculorum* narrativ entworfene Vigilanzregime mindestens einseitig beschrieben, wenn man es auf den Versuch reduzieren wollte, eine Perfektionierung des monastischen Dispositivs im Sinne einer Totalisierung sozialer wie institutioneller Kontrolle vorstellbar zu machen. Das auf die Schwelle zur Transzendenz hin erweiterte Vigilanzregime führt nicht über den Klosteralltag hinaus auf eine Evidenz der wahren göttlichen Ordnung hin, sondern bildet eher ein Epiphänomen der Unverfügbarkeit dieser Wahrheit. Teufel und Dämonen, Christus, Maria und gute Geister bevölkern bei Caesarius genau jene

19 Wie allzu strenge Gerechtigkeit zur Grausamkeit führt, so auch allzu große *pietas* zur *dissolutio*; Übereifer erweist sich als Wut, übertriebene Nachgiebigkeit aber entspricht der Gleichgültigkeit und der *accidia* (Caesarius 2009, dist. IV, cap. 30 [744.14–20]). An dieser Stelle sei auf den Beitrag von Mareike von Müller in diesem Band verwiesen, die in Bezug auf die Vita Elsbeths von Beggenhofen das Ideal maximierter Askese beschreibt: Dort führt jahrzehntelange Schlafminimierung zu Entrückung und Wundersgeschehen. Deutlich zeichnet sich im Kontrast zu solchen Fällen der Heilerlangung durch exzeptionell radikale Missachtung der körperlichen Bedürfnisse eine andere Zielrichtung des exemplarischen Argumentierens bei Caesarius ab, der nicht allein das individuelle Heil des einzelnen Mönchs, sondern zugleich die Erhaltung der sozialen Ordnung des monastischen Kollektivs und die dazu notwendigen Regulative im Auge hat.

neuralgische Zwischensphäre, wo die Optimierung der geistigen und körperlichen Disziplin in der straffen und allumfassenden sozialen Organisation des Klosters durch ihr eigenes, institutionell konstitutives, aber eben selbst nicht institutionalisierbares Ziel begrenzt wird – nämlich durch die nur je individuell und innerlich zu erreichende Unmittelbarkeit der Seele zu Gott (vgl. Melville 2012, 272). Man könnte umgekehrt sagen, dass Caesarius' Erzählen von dieser institutionellen Paradoxie wesentlich angetrieben wird und sie vornehmlich im Ausbau eben dieser Zwischensphäre verhandelt. Oder allgemeiner: Es entfaltet „Indifferenzzonen“,²⁰ in denen gegen den selbstverständlich vorausgesetzten Horizont der asymmetrischen christlichen Axiologie die (immer schon gefällte) Entscheidung zum Guten oder Bösen, zum Himmel oder zur Hölle, in Latenz gehalten ist.

Die Phänomene des Nachlassens und der Verzögerung, die moraltheologisch als *accidia* adressiert werden, bilden gewissermaßen das subjektbezogene Komplement dieses institutionell bedingten Erzählantriebs. Unter diesem Aspekt ist im *Dialogus* auszumachen, was die mittelalterlichen Klöster als soziokulturell einflussreiche „Innovationslabore“ neben neuen Lebens- und Gemeinschaftsentwürfen, neben wissenschaftlichen, medialen und ökonomischen Leistungen mit vorbereitet haben:²¹ Im Spannungsfeld von kollektiver Disziplin und Selbstsorge gewinnt das seelisch Innere an Komplexität. Aber nicht nur Techniken bewusster Selbstreflexion oder individualisierende Erfahrungen mystischer Ekstase, sondern auch ambivalente Formen ‚leerer‘ Selbstbezüglichkeit in der Abweichung von institutionellen Anforderungen tragen auf diesem Weg wohl zur Ausbildung moderner Subjektivität bei.²² In einigen von Caesarius' Geschichten, in denen das diabolisch-dämonische

²⁰ Mit diesem Begriff knüpfe ich an Udo Friedrichs Analyse der narrativen Rhetorik des *Dialogus* an, die einen ähnlichen Fluchtpunkt hat wie meine Beobachtungen des von Caesarius modellierten Vigilanzregimes (Friedrich 2020, der Begriff 27 u.ö.). Das Kloster wird nach Friedrich „bei Caesarius [...] zum Ort der Krise zwischen Immanenz und Transzendenz“ (33); die Konversion ist weniger ein entscheidendes Ereignis als ein stets gefährdeter Prozess (36). Dem entspricht in der Einführung zur vierten *distinctio* über die *tentatio* Caesarius' Schilderung des Klosters nicht als sichere Zuflucht vor den vielfältigen Versuchungen der Welt, sondern als Raum hoher moralischer Gefährdung, in dem die Buße selbst wiederum zur Versuchung wird (*Quod apud religiosos et maxime in ordine monastico, satisfactio pro peccatis sive poenitentia sit tentatio, facile tibi [...] probabo*; Caesarius 2009, dist. IV, cap. 1 [668.14–17]).

²¹ Vgl. Melville 2011, Zitat 72 u.ö., sowie das damit inaugurierte Projekt „Klöster im Hochmittelalter. Innovationslabore europäischer Lebensentwürfe und Ordnungsmodelle“ mit Arbeitsstellen in Heidelberg (<https://www.hadw-bw.de/forschung/forschungsstelle/kloester-im-hochmittelalter>; Zugriff am 14. Februar 2024) und Dresden (<https://www.saw-leipzig.de/de/projekte/kloester-im-hochmittelalter>; Zugriff am 14. Februar 2024).

²² Die Rezeption „im Umkreis der *Devotio moderna*“ mag ein Indiz für das sein, was bei Caesarius angelegt ist (Cardelle de Hartmann 2007, 81–82 und Anm. 96, Zitat 81; vgl. auch Hlatky 2015).

Imaginäre als Traumvision oder zwischen Schlaf und Wachen im Subjekt selbst seinen Ursprung zu haben scheint, mag man versucht sein, dies nicht mehr institutionentheoretisch, sondern bereits psychoanalytisch zu verstehen. Damit wäre freilich die historische Situierung des Textes weit überzogen: Zu Beginn des dreizehnten Jahrhunderts hat der Schlaf – zumindest derjenige der Mönche – zwar seine Unschuld verloren; er treibt aber weder Unterbewusstes hervor noch gebiert er Ungeheuer.

3 Hypervigilanz

Ungefähr zeitgleich zu Caesarius gibt es allerdings einen anderen zisterziensischen Autor, dessen Beschreibungen seines eigenen Klosterlebens sehr viel dringender solche Deutungen provoziert haben: Im ebenfalls großteils dialogisch präsentierten *Liber revelationum* des Richalm, Prior und später auch Abt des Klosters Schöntal,²³ ist die funktionale Integration himmlischer und höllischer Mächte in das klösterliche Vigilanzregime, die sich bei Caesarius in miraculösen Einzelereignissen manifestiert, zu einer permanenten, verdoppelnden Erweiterung der immanenten Sozialität auf der Schwelle zur Transzendenz ausphantiert: Der Klosterraum ist gefüllt mit unzähligen Dämonen, welche die Mönche unablässig beobachten, auf sie einwirken und sich dafür auch zu kollektiven Aktionen verabreden. Außerdem sind sie analog zur klösterlichen Ämterhierarchie organisiert: Es gibt einen dämonischen Kellerar, einen dämonischen Cantor, Prior, Abt. Für jeden Mönch ist zudem jeweils mindestens ein Dämon abgestellt – allerdings auch jeweils ein Engel. Die dämonische Parallelgesellschaft ist nämlich nicht nur der mönchischen Gemeinschaft funktional zugeordnet, sondern befindet sich gleichzeitig in ständigem Agon mit

Vielleicht kann man hier bereits ein diskursives Potenzial der *accidia* als Denkfigur einer negativen Existenzbestimmung erkennen, das sich im Schatten des auffälligeren, positiv besetzten Melancholie-Paradigmas und konträr zu diesem ausentwickelt; vgl. dazu Theunissen 1996 sowie die philosophiegeschichtlichen Linien von Evagrius zu Pascal, Heidegger und Kierkegaard, die Giangioffe 2016 rekonstruiert.

23 Der Text firmiert auch unter anderen Titelvarianten (u.a. *Visiones seu revelationes*). Vgl. allgemein die Einleitung der (im Folgenden zitierten) Edition von Paul Gerhard Schmidt (2009) mit den Ergänzungen von Klaus Graf (2009) zu Biographie und Überlieferung, außerdem Schmidt 1995 und 2014 sowie Cardelle de Hartmann 2007, 355–359 (R17); dort auch 257–259 Näheres zur schwierigen Autor- und Entstehungsfrage sowie zur außergewöhnlichen Form, die nicht eigentlich als Lehrdialog gelten kann, sondern eher als „dialogisierte[s] Protokoll[]“ (257). Neue Perspektiven auf Richalm bieten zuletzt Newman 2021, 209–224, und Schmitt 2021, dessen ausführlicher Studie eine französische Übersetzung des *Liber revelationum* angehängt ist.

einer ebenfalls unzähligen Menge guter Geister.²⁴ Damit ist zwar die Vorstellung einer ‚integrierten‘ Vigilanz perfektioniert; aber gerade dadurch verschiebt sich der moralische Wert des Handelns der Mönche signifikant aus ihrer Intentionalität heraus in den ständigen Kampf zwischen guten und bösen Geistern.²⁵

Während das von Caesarius entworfene ‚integrierte‘ Vigilanzregime noch eine Responsibilisierung²⁶ des Einzelnen bewirkt, hat dessen Übersteigerung bei Richalm also eher den Effekt einer De-Responsibilisierung, der noch dadurch gefördert wird, dass die Geistergesellschaft nicht nur die menschliche Sozialität verdoppelt und auf sie einwirkt, sondern zugleich auch den physischen Raum okkupiert.²⁷ Richalm zufolge ist die Menge der Geister so groß, dass die ganze Welt von ihnen erfüllt ist.²⁸ Wenn man aber mit Richalm Luft als ‚Schwarmdichte‘ von Dämonen begreift, dann wirken deren physische Kräfte auf den menschlichen Körper, als ob er, untergetaucht im Meer, dem Druck und dem größeren Widerstand des Wassers ausgesetzt wäre.²⁹

Dämonen können also nicht nur sozial mit den Menschen interagieren und kommunizieren, sondern auch als Schwarm den menschlichen Körper manipulieren; sie können sich zu einer zweiten Körperform verdichten, die dem menschlichen Leib gewissermaßen übergezogen ist,³⁰ als organische Masse wie zugleich auch als militärisch organisierte ‚Schwarmintelligenz‘ können sie ihn bewegen oder Bewegungen behindern und die Wahrnehmung durch mechanische Einwirkung auf die

24 Auch die guten Geister sind unablässig tätig (Richalm 2009, cap. 13 [19.11–12]). Sie sind allerdings im Gegensatz zu den Dämonen kaum visuell präsent, sondern werden von Richalm vor allem durch Töne, Gesang und Sprache wahrgenommen; Richalm selbst spricht nicht mit ihnen (vgl. Schmitt 2021, 201).

25 Vgl. Newman 2021, 222: „Richalm’s theory of demonic coinherence ultimately swallowed up all sense of personal moral agency.“

26 Zu diesem zentralen Begriff für die Beschreibung von Techniken der Vigilanzstabilisierung vgl. jetzt Gadebusch Bondio et al. 2023, außerdem Wetzel 2023.

27 Vgl. dazu Schmitt 2021, bes. Kap. 7 und 8 (244–300). Zur motivischen Tradition der physisch einwirkenden Schwarmform von Dämonen vgl. Dinzelbacher 1996, S. 96–97.

28 Richalm 2009, cap. 46 (57.11–13): *Tanta est multitudo eorum, quod plenus est totus mundus; et totus aer, totus, inquam, aer non est nisi quedam spissitudo eorum.*

29 Richalm 2009, cap. 9 (17.14–17): *Videte, sicut aliquis, qui mari mersus esset et undique mari circumdaretur, et subtus scilicet et infra, et undique per circuitum, sic et demones homini undique circumfunduntur.*

30 Richalm 2009, cap. 69 (84.11–15): *Habent quoddam corpus superductum corpori nostro, et quasi infusum vel affusum. [...] Ipsimet ita applicantur nobis et affusi sunt et superducti quasi alterum corpus [...].* Die Dämonenmasse haftet demnach am menschlichen Körper bzw. sitzt ihm ‚wie angegossen‘. Vgl. auch cap. 48 (59.16–17): *Tanta est autem eorum multitudo, quod plenus est totus mundus, quod uni homini innumerabiles adherent* [„So groß ist ihre Menge, dass die ganze Welt voll von ihnen ist und dass einem Menschen unzählige [Dämonen] anhaften“; Übers. hier und im Folgenden MW].

Sinnesorgane beeinflussen.³¹ So erklärt Richalm sich etwa auch Störungen von Schlaf und Wachheit als dämonische Kraftwirkung auf die Augen.³² Nachts halten Dämonen Richalm vom Schlaf ab, indem sie seinen Körper mal auf die eine, dann wieder auf die andere Seite wälzen und seine Füße mal hierhin, mal dorthin legen (vgl. Richalm 2009, cap. 47 [58.18–20]). Ein andermal erzeugen Dämonen mitten in der Nacht einen schmerzhaften Harndruck, damit er aufwacht, um zur Latrine zu gehen (vgl. Richalm 2009, cap. 52 [63.20–64.2]). Und auch Manipulationen der Körpertemperatur sind möglich: Als Richalm krank ist und sein Körper sich eines Blutsturzes wegen abgekühlt hat, will er sich zudecken, doch die Dämonen führen seinem Körper Wärme zu. Als er daraufhin einschläft, wird der Körper wieder kühler; er erwacht und spürt, wie die Dämonen schnellstens die Temperatur wieder erhöhen, um die ziemliche Bedeckung des Körpers zu verhindern (vgl. Richalm 2009, cap. 69 [85.9–13]). Um ihn hingegen während des Gebets einschlafen zu lassen, gehen die Dämonen weniger direkt vor. So simulieren sie zum Beispiel während der *lectio* den Biss eines Flohs, damit Richalm seine Hände unter das Gewand führt. Dadurch wird die Körperwärme besser gehalten; Richalm friert weniger und kann sich deshalb nicht mehr so gut wachhalten. Außerdem bewegen die Dämonen dann noch eine Hand unter sein Kinn, um den Kopf abzustützen und ihn durch diese bequemere Haltung schläfriger zu machen (vgl. Richalm 2009, cap. 23 [28.9–18]).

Ständig auf solche Weise traktiert, leidet Richalm an chronischer Schlaflosigkeit, während er bei den Vigilien und anderen Gebetszeiten stets müde und zerstreut ist. Immerhin hat er allerdings ein privilegiertes Wissen von den dämonischen Ursachen seines desolaten Zustands: Er allein nämlich kann die Machenschaften der Geister

31 Vgl. z.B. Richalm 2009, cap. 31 (35.11–15): *Sicut autem athomi in sole, sic et multitudo eorum, vel eo amplius, qui circumvallant omnem hominem; et ego vidi eos sub tali forma, id est athomorum. Et hec multitudo ex pluribus collecta facit unum corpus; et movent corpus et membra hominis, quibus insident, ad omne malum et ad omnem inhonestatem* [„Aber eine große Menge von ihnen umgibt jeden Menschen wie Staub im Sonnenlicht oder noch mehr; und ich habe sie in solcher Form, nämlich als Staub, gesehen. Und diese Menge, die aus vielen Einzelnen zusammengesetzt ist, bildet einen Körper; und sie bewegen den Körper und die Glieder des Menschen, dem sie anhaften, zu allen möglichen bösen und ehrlosen Taten“].

32 Z.B. Richalm 2009, cap. 97 (117.12–16): *Oculos eciam ad videndum, que non expediunt, rapiunt, et ab hiis, que expediunt, avertunt; et ad dormiendum, cum esset vigilandum, fantastico sompno comprimunt, et rursum a vero sompno, cum dormiendum esset, excuciant* [„Auch zwingen sie die Augen zu sehen, was nicht zuträglich ist, und wenden sie ab von dem, was nützt; und wenn es Zeit wäre, wach zu sein, drücken sie die Augen zu einem unechten Schlaf nieder, und wenn man schlafen sollte, reißen sie sie wiederum vom echten Schlaf weg“]. Vgl. auch cap. 102 (123.8–12): Ein Dämon in Katzengestalt, der sich selbst *accidia* nennt, macht einen Mönch über Tage hinweg beim Gottesdienst so schläfrig, dass dieser glaubt, den ‚zweiten Tod‘ zu sterben (d.h.: verdammt zu werden; Offb 20,6 und 21,8) – und immer, wenn er schlafen dürfte, gelingt es ihm kaum.

wahrnehmen; nur er kann sie immer wieder sehen – vor allem: Er kann sie auch hören. Richalm weiß deshalb, dass das Schnarchen seiner Mitbrüder im *dormitorium* gar nicht von diesen selbst erzeugt wird, sondern von Dämonen, um den Schlaf der anderen Mönche zu stören (vgl. Richalm 2009, cap. 64 [78.11–19]). Weil nämlich die Dämonen den menschlichen Körper vollständig umgeben und sich ihm unsichtbar in der Form eines zweiten Körpers anlegen, können sie auf diese Weise auch eine Simulation der menschlichen Schallproduktion erzeugen. Schnarchen, Stöhnen, Seufzen, Husten, Niesen und alle anderen menschlichen Geräusche nutzen die Dämonen aber nicht nur als akustische Mittel zur Störung der klösterlichen Disziplin und der meditativen Konzentration nach innen (z.B. Richalm 2009, cap. 6 [15.4–6]), sondern zugleich auch als Medium ihrer Kommunikation untereinander. Und da ja der physische Raum angefüllt ist mit Geistern, die zugleich den sozialen Raum der Menschen verdoppeln, ist auch ihre Kommunikation ubiquitär: Jedes Schallereignis, jedes Geräusch, jeder Klang ist potenziell Geisterrede.³³ Erstaunlicher noch als Richalms visionäre Begabung ist insofern vielleicht nicht nur sein Wissen um diese Geisterrede, sondern auch seine Fähigkeit, sie zu verstehen. Darüber hinaus hört er an der Rede der Menschen die in der selben Schallform geführte dämonische Kommunikation mit – und das betrifft sogar seine eigenen, im *Liber Revelationum* aufgezeichneten dialogischen Wortwechsel. So berichtet sein Gesprächspartner, er habe einmal mit Bezug auf die Dämonen gesagt *Ipsi multum instant* [„Sie bedrängen uns sehr“] und kurz darauf erklärt, seine Worte seien zugleich Worte eines Dämons gewesen, welche dieser mit seiner, Richalms Stimme simultan einem Mit-Dämon gegenüber geäußert habe.³⁴

Auf der Ebene der dämonischen Kommunikation wird also gleichzeitig dieselbe Aussage gemacht wie in der Kommunikation der Mönche, allerdings ist dabei die Referenzialisierung von Subjekt und (implizitem) Objekt selbstverständlich invertiert: Die Dämonen verständigen sich simultan mit lautlich identischer Rede über einen entgegengesetzten Sachverhalt, nämlich *ihre* Bedrohtheit durch die Menschen. Tatsächlich wird in Richalms Vorstellung eines dämonischen Paralleluniversums, das die Menschenwelt physisch umschließt und sozial verdoppelt,³⁵ nicht nur das

33 Vgl. Richalm 2009, cap. 45 (57.2–3): *Quid est profundius, quid occultius, quam quod omnis sonus a spiritibus est?* [„Was ist tiefgründiger und geheimnisvoller als die Einsicht, dass jeder Klang von den Geistern kommt?“].

34 Richalm 2009, cap. 10 (17.18–24): [...] *inter alia* [...] *michi ait: „Ipsi multum instant.“ Et paulo post: „Videte“ ait, „verba illa, que iam protuli dicendo Ipsi multum instant, verba fuerunt demonis, quibus ad alium loquebatur mea voce et meis verbis eisdem Ipsi multum instant; hoc scilicet indicans ei, quia nos multum instaremus hiis tractandis.*

35 Schmitt 2021, 244, spricht mit Allusion auf gegenwärtige mediale Technik zurecht von einer „réalité augmentée“.

körperliche Sein unsicher, sondern auch die kommunikative Interaktion und damit die soziale Kohärenz.³⁶

Man kann darin natürlich die Pathologie eines paranoiden Wahns sehen, in dem sich individuell die generelle Irrationalität des mittelalterlichen Teufelsaberglaubens spiegelt. So hat George Frazer den *Liber revelationum* verstanden, und Frazers Deutung verdankt Richalm immerhin einige Auftritte in literarischen Werken beispielsweise von Elias Canetti, William Gaddis und Salman Rushdie (vgl. Schmidt 2009, XLV–XLVI). Die historische Signifikanz des Textes lässt sich aber womöglich besser und präziser fassen, wenn man erkennt, dass Richalm ein Vigilanzmodell ausmaginiert, das in Caesarius' *Dialogus miraculorum* bereits angelegt ist: Im *Dialogus* macht die narrativ entworfene Erweiterung des Vigilanzregimes, das Beobachtungsmöglichkeiten auf der Schwelle zur Transzendenz integriert, zwar eine Optimierung sozialer wie institutioneller Kontrolle bis in den Schlaf hinein vorstellbar, aber die Steigerung der seelischen und körperlichen Disziplinierung lässt sich kaum noch an einer absoluten Normativität ausrichten; sie stößt an die institutionelle Grenze der Klostersgemeinschaft, indem sie diese auf den konstitutiven Grund ihrer Institutionalität, die Unmittelbarkeit der Seele zu Gott, zurückwirft. Eine weitere Intensivierung des Transzendenzbezugs über diese Grenze hinaus würde die Institution obsolet werden lassen. Richalms ‚Enthüllungen‘ machen etwas Anderes vorstellbar: Die konsequente Durchsetzung von Vigilanz wird nicht als administrative Umsetzung transzendenter Allmacht durch die Engelshierarchien – und damit als Projektion idealer Zentralherrschaft – imaginiert (vgl. Agamben 2007), sondern als übersteigernde Verdopplung immanenter Machtverhältnisse auf der Schwelle zur Transzendenz. Vor den metaphysisch generalisierten Ordnungsgrund schiebt sich dabei eine totalisierte Physik dämonischer Mächte und der permanente Agon zwischen guten und bösen Geistern.³⁷

³⁶ Das zeigt sich performativ auch an Störungen des Gesprächs zwischen Richalm und seinem Dialogpartner; so berichtet dieser etwa, Richalm habe einmal davon gesprochen, dass Dämonen zwischen ihnen beiden Feindschaft stiften wollten, und mitten in seiner Antwort darauf habe er niesen müssen, was Richalm sofort als dämonische Manipulation erkannt haben will (Richalm 2009, cap. 6 [14.7–17]). An anderer Stelle unterbricht Richalm sich selbst, weil er einen Dämon gehört hat, der das Gespräch unterbrechen will. Sein protokollierender Dialogpartner will den Dämon daraufhin mit seinem Schreibgerät zurückstoßen, doch Richalm hält das für nutzlos, denn an solchen Aktionen seien ja immer sehr viele Dämonen beteiligt (cap. 22 [27.15–28.4]). Auch die Kommunikation der guten Geister mit den Menschen wird durch dämonische Attacken unterbrochen: Ein Mitbruder, der sich andauernd räuspert und grunzt, wird durch diese dämonisch verursachten Laute daran gehindert, die Anrufungen eines guten Geistes zu hören (cap. 7 [15.7–17]).

³⁷ Bezeichnenderweise ist die Geste des Bekreuzigens, ansonsten ja probates Mittel der sakralmagischen Abwehr diabolischer oder dämonischer Bedrohungen, das deren ephemere Körperlichkeit instantan auflösen kann, bei Richalm selbst physikalischen Gesetzmäßigkeiten unterworfen:

Während etwa bei Caesarius das Gegenüber sozialer Interaktion, Kommunikation und Beobachtung immer auch der wandlungsfähige Teufel in menschlicher Gestalt sein könnte und diese Potenzialität einen Appell zu erhöhter Wachsamkeit in der Alltagspraxis bekräftigt,³⁸ ist bei Richalm jedem sozialen Geschehen eine zweite, verborgene, aber aktuelle Wirklichkeit eines sich simultan vollziehenden dämonischen Geschehens hinterlegt. Die Imagination eines solcherart totalisierten dämonischen Überwachungs- und Versuchungsapparats verschärft allerdings kaum einen moralisch begründeten Disziplinierungsdruck; vielmehr akzentuiert Richalm die Rückkoppelung der moralischen Labilität des Menschen an den simultan ausgetragenen Konflikt zwischen Dämonen und Engeln. Den daraus resultierenden Effekt der De-Responsibilisierung formuliert Richalm als Erfahrung einer Verunsicherung des Selbst. Alles Gute in Rede und Handlung, so Richalm, wird von guten Geistern bewirkt, alles Üble aber von den bösen Geistern. Er wisse deshalb kaum noch, welche Aussagen eigentlich von ihm selbst getätigt werden.³⁹

Die dämonische Hypervigilanz führt allerdings nicht nur zur Verunsicherung der moralischen Zurechenbarkeit, sondern bietet offenbar dem, der sie durchschaut, auch Chancen, sich den institutionellen Mechanismen der Klosterdisziplin zu entziehen. Dies legt das neunte Kapitel der *Revelationes* nahe (vgl. Richalm 2009, cap. 9 [16.14–17.17]), in dem Richalm zunächst erklärt, dass die Dämonen besonders den *magistri* und *prelati* zusetzen, weil deren Verstöße gegen die Klosterdisziplin den anderen als Rechtfertigung für eigene Nachlässigkeit dienen können. Deshalb wird er im Chor durch kollektive dämonische Anstrengung dazu gebracht, einzuschlafen: Eine Armee von Dämonen bläst mit aller Kraft auf seine Augen, um ihm die Lider zuzudrücken. Andere Dämonen jedoch versuchen nicht, ihn selbst einschlafen

Ihr Wirkungsgrad hängt von der Quantität der Dämonen ab, gegen die sie eingesetzt wird. Manchmal umgeben sie den Körper dicht wie eine *testudo* (Schildkrötenpanzer, Schale, auch militärisch: Schutz- oder Schilddach), so dass kein Lufthauch durchdringen kann – und, so wäre zu ergänzen, auch die magische Physik der Kreuzgeste wirkungslos bleibt (Richalm 2009, cap. 15 [21.17–21]). Nach derselben Logik erhofft Richalm sich höhere Schutzwirkung gegen dämonisch induzierte *tristitia* von ununterbrochener Wiederholung des Kreuzzeichens (cap. 21–22 [26.20–27.14]).

38 Unter diesem Aspekt entfaltet das Teufelsphantasma womöglich allgemein eine nachhaltigere sozio-kulturelle Wirkung als durch die Konfrontation mit der monströsen Horribilität des ‚Leibhaftigen‘ und die Angst vor Höllenstrafen; vgl. Goetz 2016, 234, für den die Wandlungsfähigkeit des Teufels „von ‚hinten‘ gelesen“ bedeutet, „daß man (bekannte) Menschen für den Teufel oder Dämonen halten konnte oder daß diese von den Bekannten Besitz ergriffen oder deren Gestalt angenommen hatten. Das machte gerade die Subtilität und Gefährlichkeit ihres Wirkens aus, so daß man nirgends vor ihren Anfechtungen sicher sein konnte: Jeder Mensch konnte vom Teufel besessen oder ein verkleideter Teufel sein; in jedem Menschen konnte man jederzeit den Teufel vermuten.“

39 Richalm 2009, cap. 15 (21.21–22.2): *Intantum autem quidquid boni loquimur et agimus, bonorum est spirituum, et quidquid mali, malorum, ut pene nesciam iam, quid ego per memetipsum loquar.*

zu lassen, sondern die Wahrnehmung der anderen Mönche zu täuschen: Sie schweben vor Richalms Nase und erzeugen ein Schnarchgeräusch, das die Mitbrüder ihm selbst zuschreiben müssen und bei ihnen fälschlich die Vorstellung hervorruft, er schlafe.⁴⁰ Sein Dialogpartner fragt nach: Oft höre er, wie Richalm im Chor Geräusche von sich gebe wie jemand, der schläft oder seufzt oder von harter Arbeit erschöpft ist. Und Richalm bestätigt: Ja, das stimmt. Das bin nicht ich, das machen die Dämonen.

Man mag das als durchschaubare Selbstentlastung Richalms gegen den Verdacht der *accidia* deuten, den seine durch chronische Schlaflosigkeit bedingte Müdigkeit hervorruft (vgl. Schmidt 2019, XIV). Aber zugleich ist darin eine ‚institutionentheoretische‘ Pointe zu erkennen. Kommt bei Caesarius die Optimierung der Klosterdisziplin durch ein ‚integriertes‘ Vigilanzregime an ihre Grenzen, wenn sich zwischen Schlaf und wachem Bewusstsein die unverfügbare Unmittelbarkeit der Seele zu Gott als Bedingung und zugleich als Beschränkung der Institutionalisierung abzeichnet, so treibt Richalms Phantasma hypervigilant totalisierter Beobachtungs- und Machtverhältnisse eine andere Möglichkeit der Relativierung von Institutionalität hervor: nicht im forcierten ordnungs(ent)gründenden Bezug auf unbeobachtbare Transzendenz, sondern durch das Reflexivwerden einer totalisierten dämonischen Beobachtbarkeit, die den konstitutiven Transzendenzbezug in Richalms Ordnungsentwurf substituiert. Privilegierte Einsicht in die dämonische Verdopplung der Weltverhältnisse, wie Richalm sie für sich reklamiert, ermöglicht es ihm nicht nur, das eigene Selbst von der eventuell manipulierten Beobachtbarkeit seiner sozialen *persona* abzulösen und es auf diese Weise dem disziplinierenden Zugriff zu entziehen;⁴¹ sie impliziert zudem die Möglichkeit, prinzipiell jederzeit die Evidenz des äußerlich und öffentlich beobachtbaren sozialen Geschehens anzuzweifeln und die Realität als imaginäre Konstruktion zu entlarven, hinter der sich eine universale ‚alternative Faktizität‘ verbirgt. In der radikalen Konsequenz, mit der Richalm das klösterliche Vigilanzregime ins Dämonische übersteigert, kündigt sich unter diesem Aspekt ein ‚Schlaf der Vernunft‘ an, dessen Gefährlichkeit für die institutionellen Fundamente einer sozialen Ordnung freilich historisch erst sehr viel später offenkundig wird.

⁴⁰ Richalm 2009, 16.22–23. Da Richalm die Absprachen der Dämonen mithören kann, gelingt es ihm mitunter auch, den Angriff erfolgreich abzuwehren (vgl. cap. 17 [23.23–24.8]).

⁴¹ Diese Chance einer – nur negativ bestimmten – subjektiven Selbsterhaltung als ‚dialektische‘ Konsequenz des durch Richalms imaginäre Weltverdopplung enorm gesteigerten Disziplinierungsdrucks scheint mir in seinem Text deutlich profiliert. Der *Liber revelationum* präsentiert „A Soul Besieged“ (Titel des einschlägigen Abschnitts bei Newman 2021, 219), aber er ist nicht lediglich „[o]ne of the most peculiar accounts of endangered personhood“ (219), sondern wirkt dieser Gefahr offenbar zugleich entgegen.

Literatur

- Albertus Magnus (1894). *Opera omnia*. Bd. 27: *Commentarii in secundum librum Sententiarum*. Hg. von Auguste Borgnet. Paris.
- Alexander de Hales (1930). *Summa theologica*. Bd. 3: *Secunda pars secundi libri*. Hg. von Bernardinus Klumper. Quaracchi.
- Caesarius von Heisterbach (2009). *Dialogus miraculorum*. *Dialog über die Wunder*. Eingeleitet von Horst Schneider. Übers. und kommentiert von Nikolaus Nösges und Horst Schneider. 5 Bde. Turnhout.
- Richalm von Schöntal (2009). *Liber revelationum*. Hg. von Paul Gerhard Schmidt. Hannover.
- Thomas von Aquin (1953). *Summa theologica*. Vollständige, ungekürzte deutsch-lateinische Ausgabe. Bd. 18: *Recht und Gerechtigkeit*. Kommentiert von A.F. Utz. Heidelberg / München / Graz / Wien / Salzburg.
- Agamben, Giorgio (2007). *Die Beamten des Himmels. Über Engel, gefolgt von der Angelologie des Thomas von Aquin*. Aus dem Italienischen übers. und hg. von Andreas Hiepmann. Frankfurt am Main.
- Breitenstein, Mirko (2018). „Living with Demons. The Horror of the Beyond as a Challenge of Life in the Middle Ages“. In: Gert Melville und Carlos Ruta (Hgg.), *Experiencing the Beyond. Intercultural Approaches*. München / Wien, 121–137.
- Brendecke, Arndt (2018): „Attention and Vigilance as Subjects of Historiography. An Introductory Essay“. In: Arndt Brendecke und Paola Molino (Hgg.), *The History and Cultures of Vigilance. Historicizing the Role of Private Attention in Society*. Special Issue of *Storia della Storiografia* 74, 17–27.
- Brendecke, Arndt (2020). „Warum Vigilanzkulturen? Grundlagen, Herausforderungen und Ziele eines neuen Forschungsansatzes“. In: *Mitteilungen des Sonderforschungsbereichs 1369 ‚Vigilanzkulturen‘* 1, 10–17.
- Bruce, Scott G. (1999). „Lurking with spiritual Intent“. Note on the Origin and Functions of the Monastic Roundsman („Circator“). In: *Revue Bénédictine* 109, 75–89.
- Burkhardt, Julia und Isabel Kimpel (2021). „Tugend, Laster, Strafe. Die ‚Wunderbücher‘ des Caesarius von Heisterbach als anwendungsorientierte Theologie“. In: *Analecta Cisterciensia* 71, 83–118.
- Cardelle de Hartmann, Carmen (2007). *Lateinische Dialoge 1200–1400. Literaturhistorische Studie und Repertorium*. Leiden.
- Dinzelbacher, Peter (1996). *Angst im Mittelalter. Teufels-, Todes- und Gotteserfahrung. Mentalitätsgeschichte und Ikonographie*. Paderborn / München / Wien / Zürich.
- Friedrich, Udo (2020). „Mythische Narrative und rhetorische Entscheidungskalküle im ‚Dialogus miraculorum‘ des Caesarius von Heisterbach“. In: Helene Basu, Bruno Quast und Martina Wagner-Egelhaaf (Hgg.), *Mythen und Narrative des Entscheidens*. Göttingen, 23–45.
- Gadebusch Bondio, Mariacarla, Mark Hengerer, Ralf Kölbel und Susanne Lepsius (Hgg. 2023). *Techniken der Responsibilisierung. Historische und gegenwartsbezogene Studien*. Hannover.
- Giangiobbe, Julie (2013). *L'Acédie. Essai d'un devenir existentiel au contrepoint de l'ennui*. Clermont-Ferrand.
- Giangiobbe, Julie (2016). „Qu'est-ce que l'acédie?“. In: *Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie* 63, 5–23.
- Goetz, Hans-Werner (2016). „IV: Die Geschöpfe: Engel, Teufel, Menschen“. In: Ders., *Gott und die Welt. Religiöse Vorstellungen des frühen und hohen Mittelalters*. Teil I, Bd. 3. Berlin.
- Graf, Klaus (2009). „Neues zu Richalm von Schöntal“. In: *Archivalia*. <http://archiv.twoday.net/stories/5680268> (01. März 2025).
- Hlatky, Jasmin Margarete (2015). „On a Former Mayor of Deventer: Derick van den Wiel, the ‚Devotio moderna‘ and the Middle Dutch Translation of the ‚Dialogus miraculorum‘“. In: Victoria Smirnova, Marie Anne Polo de Beaulieu und Jacques Berlioz (Hgg.), *The art of Cistercian persuasion in*

- the Middle Ages and beyond: Caesarius of Heisterbach's 'Dialogue on miracles' and its reception.* Leiden / Boston, 213–226.
- Larue, Anne (2001). *L'autre mélancolie. „Acedia“ ou les chambres de l'esprit.* Paris.
- Melville, Gert (2011). „Im Spannungsfeld von religiösem Eifer und methodischem Betrieb. Zur Innovationskraft der mittelalterlichen Klöster“. In: *Denkströme. Journal der Sächsischen Akademie der Wissenschaften* 7, 72–92.
- Melville, Gert (2012). *Die Welt der mittelalterlichen Klöster. Geschichte und Lebensformen.* München.
- Newman, Barbara (2021). *The permeable self. Five medieval relationships.* Philadelphia.
- Post, Werner (2011). *Acedia – Das Laster der Trägheit. Zur Geschichte der siebten Todsünde.* Freiburg / Basel / Wien.
- Schmidt, Paul Gerhard (1995). „Von der Allgegenwart der Dämonen. Die Lebensängste des Zisterziensers Richalm von Schöntal“. In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 36, 339–346.
- Schmidt, Paul Gerhard (2009). „Einleitung“. In: Richalm von Schöntal: *Liber revelationum.* Hg. von Paul Gerhard Schmidt. Hannover, IX–LXXIV.
- Schmidt, Paul Gerhard (2014). „L'abbé Richalm de Schöntal placé sous la haute surveillance des démons“. In: Dominique Barthélemy und Rolf Große (Hgg.), *Moines et démons. Autobiographie et individualité au Moyen Âge (VIIe–XIIIe siècle).* Genève, 169–176.
- Schmitt, Jean-Claude (2021). *Le cloître des ombres.* Suivi de la traduction française du ‚Livre des Révelations‘ de Richalm de Schöntal avec la collaboration de Gisèle Besson. Paris [Seitenzahlen nach der digitalen Version (Kindle)].
- Schneider, Horst (2009). „Einleitung“. In: Caesarius von Heisterbach: *Dialogus miraculorum. Dialog über die Wunder.* Eingeleitet von Horst Schneider. Übers. und kommentiert von Nikolaus Nösges und Horst Schneider. Bd. 1. Turnhout, 9–103.
- Seifert, Hans-Ulrich (2000). „Schlafen“. In: *Thesaurus Proverbiorum Medii Aevi* 10, 96–108.
- Smirnova, Victoria, Marie Anne Polo de Beaulieu und Jacques Berlioz (Hgg. 2015). *The art of Cistercian persuasion in the Middle Ages and beyond. Caesarius of Heisterbach's Dialogue on miracles and its reception.* Leiden / Boston.
- Theunissen, Michael (1996). *Vorentwürfe von Moderne. Antike Melancholie und die Acedia des Mittelalters.* Berlin.
- Wagner, Fritz (2009). „Teufel und Dämonen in den Predigtexempeln des Caesarius von Heisterbach“. In: Ders., *Mente caelum inhabitans. Kleine Schriften zur Philologie und Geistesgeschichte des Mittelalters.* Göppingen, 181–192.
- Wenzel, Siegfried (1967). *The Sin of Sloth. Acedia in Medieval Thought and Literature.* Chapel Hill.
- Wetzel, René (2023). „.... das dien sin leben ein spiegel und ein bild si. Die Metaphorik monastischer und feudaler Responsibilisierungskonzepte zwischen Selbstverantwortung und Fremdbestimmung“. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 53, 543–564.
- Wolkenhauer, Anja und Francesco Zanella (2019). „Schlaf“. In: *Reallexikon für Antike und Christentum. Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der antiken Welt* 29, 859–884.

Maximilian Wick

Höfische Vorkommnisse im Schlaf

Am Beispiel von Konrads von Würzburg *Schwanritter*

Es ist zwecklos für euch, frühmorgens aufzustehen, nachdem ihr euch gesetzt hattet, die ihr das Brot der Götzen esst. So wird er denen Schlaf geben, die ihn lieben. (Ps 126,2)

1 Schlafen als das ‚Andere des Handelns‘

Mehr noch als der Schlaf in seiner alltäglichen Erfahrbarkeit verweisen der erzählte Schlaf wie das Erzählen von Schlaf auf einen Bereich, der nur unzureichend als bloße Negation von Wachen und jeder damit verbundenen Tätigkeit definiert werden kann. Das liegt allein schon daran, dass – zumindest einer strukturalistischen Konzeption folgend – von Narrativität erst dort zu sprechen ist, wo Zustandsveränderungen beobachtbar werden (vgl. Schmid 2014, 2–4), während der Schlaf bei flüchtiger Beurteilung als kontinuierlicher, passiver Zustand zu fassen wäre. Zur Passivität des Schlafenden muss für die Erzählung vom Schlaf folglich etwas hinzukommen, das über die bloße Behauptung, *dass* jemand schläft, oder die Darstellung, *wie* jemand schläft, – in der Terminologie Seymour Chatmans (1978, 32) ein „stasis statement“ – hinausgeht und als „process statement“ das bloße Faktum („stasis“) zu einem Erzählen („process“) von Schlaf(enden) macht. Der einfachste Weg dies zu erreichen ist dabei – neben der hier nicht weiter zu thematisierenden Traumerzählung – sicher die Verschiebung der Aktivität auf eine andere Instanz, sei es eine andere Figur oder ein beliebiges Element der Erzählwelt, wobei jeweils eine den Schlafenden betreffende, ereignishaft Zustandsveränderung (vgl. Schmid 2014, 12–30) als „Vorkommnis“ (Schmid 2014, 3; beziehungsweise Chatman 1978, 32: „happening[.]“) zu werten ist.

Ist ferner die Narration zuvor der Perspektive der einschlafenden Figur gefolgt, wird dabei ein Wechsel der Fokalisierung unabdingbar, denn „[w]er schläft [...], auf den kann nicht mehr intern fokalisiert werden“.¹ Bleibt die Figur bei einem solchen

¹ Federow 2017, 43. Vgl. ihre Deutung des fatalen Einschlafens Otnits, das damit einhergeht, dass „die interne Fokalisierung [...] sukzessive schwächer [wird], bis mit Beginn des Schlafs keine Fokalisierung auf phraseologischer, ideologischer oder psychologischer Ebene mehr möglich ist und man nur noch in raumzeitlicher Perspektive den unheroischen Tod Otnits mit ansehen kann, also

Wechsel weiterhin das Zentrum der Aufmerksamkeit, ergibt sich also ein Blick von außen auf sie, wird die schlafende Figur, gerade weil sie sich und ihr Handeln selbst nicht (mehr) erklären kann, regelmäßig deutungsbedürftig und handlungsauslösend, ihre Passivität bleibt also alles andere als folgenlos. So wird etwa im *Mauricius von Craûn* der Schlaf selbst zum Subjekt, wenn der Protagonist befürchtet, dass ihn seine Minnedame dafür straft, beim Warten auf sie eingeschlafen zu sein:² ‚[...] *ob si quæme / und mir ir gruoꝝ benæme / mîn slâf, so wurde ich nimmer frô.*‘ (*Mauricius von Craûn* 1999, V. 1239–1241; ‚[...] Wenn sie käme / und mein Schlaf brächte mich / um ihren Gruß, so würde ich nimmermehr froh. ‘) Aber auch in dem Fall, dass eine Figur, die intern fokalisiert wird, einer schlafenden begegnet, womöglich sogar an einer ungewöhnlichen Schlafstelle, führt der in der Regel aus einem Informationsdefizit rührende Umgang mit der Passivität oftmals zu Handlungen, die anders nicht denkbar gewesen wären und durchaus ereignishaften Charakter haben können. Ein gutes Beispiel dafür findet sich etwa in Konrad Flecks *Flore und Blanscheflur*: Nach der Wiedervereinigung des Paares im Frauenturm des Admirals, in dem Blanscheflur eingesperrt ist, aber aus dem Flore sie eben nicht befreit, verbringen beide eine nicht genau bestimmte Zeit miteinander. Erst als Blanscheflur wiederholt ihren morgendlichen Dienst für den Amiral verschlafen hat,³ sein Kämmerer die beiden

auf externe Fokalisierung umgestellt wird“ (Federow 2017, 41–42). Zu Otnits Schlaf vgl. auch den Beitrag von Mareike von Müller im vorliegenden Band.

2 Als seine Befürchtung eintritt, deutet die Dame seinen Schlaf tatsächlich als schwerwiegenden Minnedienstfauxpas und folgert: *sîn slâfen hât mich im benomen* (*Mauricius von Craûn*, V. 1287; „Sein Schlafen hat mich ihm geraubt“). Am Ende der Erzählung weckt Mauricius den schlafenden Ehemann im Gemach, der bei seinem Anblick aufschreckt, sich stößt und in Ohnmacht fällt, worauf der Ritter ihn ersetzt und gänzlich passiv neben der Dame verharret (zur Szene Klein 1998, 282–284). Gewissermaßen simuliert Mauricius damit eine neue Begegnung mit der Dame im Schlaf; nur, dass er diesmal zusätzlich die Position ihres Ehemanns usurpiert hat und zudem physisch wach und bloß inaktiv ist, so dass die Dame ihn diesmal ‚wecken‘ kann, ja minneideologisch quasi wecken muss: *sie gedahte: ‚es ist kein rât / sît ez sich sô gefüezet hât, / ich muoz nû tuon unde lân / swaz er mit mir wil begân.* / [...]‘ / *sie kusten unde kusten aber. / dehein antwurt engaber / swes sie in gefrâgte. / als sie das betrâgte / si begreif in mit den armen / nu begunde er ouch erwarmen. / und tet der frouwen ichn weiz waz.* (*Mauricius von Craûn* 1999, V. 1603–1615; „Sie dachte: ‚Es hilft nichts, / nachdem es sich nun einmal so ergeben hat, / ich muß jetzt tun und zulassen, / was immer er mit mir anstellen wird. / [...]‘ / Sie küßte ihn immer wieder. / Er gab keine Antwort, / was sie ihn auch fragte. / Als ihr das zu dumm wurde, / umschlang sie ihn mit den Armen. / Nun wurde auch ihm heiß, / und er machte mit der Dame, was weiß ich.“).

3 Zum „Schlaf als Säumnis“ in der hochmittelalterlichen Dichtung vgl. Klug 2007, 107–111. Nicht diskutiert werden kann an dieser Stelle die ebenfalls mit einem – oder zumindest der Gefahr eines – Säumnis einhergehende Verbindung von Schlaf und Gralsschau in den entsprechenden Romanen, etwa Wolframs *Parzival* oder Heinrichs *Crône*. Die zentrale Bedeutung von Schlaf(en) in der *Crône*

schlafend vorfindet und der Herrscher den Eindringling enttarnt, kommt es zur weiteren Handlung,⁴ deren glücklicher Ausgang sowohl kompositorisch als auch ‚historisch‘ notwendig ist – schließlich zeugen die beiden nach Flores Taufe und ihrer Hochzeit mit Berta die Mutter Karls des Großen.⁵

Beim vormodern-höfischen Erzählen, um das es hier – wie die bisherigen Beispiele bereits suggerieren sollten – vorrangig geht, ist weiterhin zu bedenken, dass personales und auktoriales Erzählen nicht im strengen Gegensatz zueinander stehen, sondern sich in der Regel überlagern beziehungsweise – mit Hübner (2004, 133, Anm. 18) gesprochen –, dass „die Restriktion der narrativen Information auf den kognitiven Horizont einer Figur unabhängig von der mehr oder weniger starken Profilierung einer kommentierenden Erzählerstimme ist“. Diese Unabhängigkeit vereinfacht zum einen das Erzählen von Schlafen(den). Zum anderen erlaubt sie der Narration im Rahmen der besonderen Raum-Zeit-Modellierung mittelalterlichen Erzählens, den radikal subjektiven Raum bestehen und sich sogar fortentwickeln zu lassen⁶ sowie das Zeitgefüge zu aktualisieren.⁷ Das Erzählen von Schlaf(enden)

allgemein wäre ferner eine eigene Untersuchung wert; wertvolle Anregungen zur Müdigkeit in diesem Roman liefert Kaminski 2005, 57–78.

4 Im *Flore*-Roman kommt mit Blick auf die Möglichkeit sujethaften Erzählens erschwerend hinzu, dass der männliche Protagonist statisch und in der Regel passiv bleibt, während die Erzählwelt im Sinne einer „metaformelle[n] Gnade“ (Schmid 1997, 43) seine Reise wohlwollend vorantreibt (vgl. zu den Folgen Egidi 2002).

5 Eine regelrecht irritierende Ereignisarmut ist hingegen bei der Begegnung Alexanders mit einem schlafenden Alten in einem prächtigen Palast während der ‚Orientfahrt‘ im *Straßburger Alexander* des Lambrechtfortsetzers zu beobachten. Einerseits verwundert Alexanders ehrfürchtige und für ihn in diesem Handlungsabschnitt mehr als untypische Zurückhaltung, die dazu führt, dass man nichts Weiteres über den Schläfer erfährt, andererseits die absolute Folgenlosigkeit der Begegnung, die Alexander in einem Brief an seine Mutter Olympias und seinen Lehrer Aristoteles schildert: *Uf den bette ein man lac, / sô mîn ouge nie ne gesah / mêr sô scônen alden man. / Michil wunder mih nam, / wer der man wêre. / Er lach vil hêrlîche. / Vil sûzliche er slief. / Ih ne sprah noh ne rief, / dô ih stunt vor sînen bette, / ih ne wolde in niwit wecke. / Gezogenliche ih ime neich. / Den hôen berc ih dô steich / vil gemechliche nider / und quam zô mînen lûten wider.* (Pfaffe Lambrecht 2007, V. 5007/5457–5022/5472; „Auf dem Bett lag ein so schöner alter Mann, / wie mein Auge nie wieder / einen gesehen hat. / Ich fragte mich sehr, / wer der Mann sei. / Er lag in einer solchen Aufmachung da, / als sei er sehr reich. / Ganz herrlich lag er da. / Sehr süß schlief er. / Ich sprach nicht und rief nicht, / als ich vor seinem Bett stand, / ich wollte ihn nicht wecken. / Höflich verneigte ich mich vor ihm. / Den hohen Berg stieg ich da / ganz langsam hinunter / und gelangte zurück zu meinen Leuten.“).

6 Schließlich „setzt die Raumregie mittelalterlicher Romane keine objektive Landschaft voraus, und wo niemand ist, von dem erzählt wird, gibt es auch keine fiktionale Welt“ (Störmer-Caysa 2007, 76). Schlafende Figuren können in dem skizzierten Sinne ebenfalls weiterzeugend wirksam sein.

7 Mit dieser Doppelung geht das beobachtete Phänomen über eine bloße Entrückung als geläufiges Moment des Zauberschlags hinaus (vgl. dazu Lenz 2018, 104). Eine solche geschieht etwa bei Konrad von Würzburg im *Partonopier und Meliur*. Dort wird der Protagonist nach einer Eberjagd schlafend

bietet der höfischen Literatur damit eine narrative Möglichkeit, um eine zentrale Figur entsprechend kompositorischer Notwendigkeiten zu relokalisieren und dabei ihre ‚subjektive‘ Zeit mit einer anderen, etwa der ‚objektiven‘ einer Aventure, zu synchronisieren.⁸ Dass einem solchen Moment ein hohes Maß an Ereignishaftigkeit zukommt, wie es etwa im *Herzog Ernst* (1979, V. 2750–2792) beim riskanten Schlaf des Protagonisten und seines Begleiters in der prachtvollen Stadt in Grippia beobachtbar wird, der ihre Erkundung mit der Ankunft der Grippianer verbindet, ist offensichtlich. Entsprechendes zeigt sich auch bei der sukzessiven Annäherung Markes – räumlich wie mit Blick auf die Zeitordnung – an die Minnegrotte in Gottfrieds *Tristan*⁹ sowie beim Erwachen und Einschlafen des Protagonisten im *Friedrich von Schwaben*, der von seiner verwandelten späteren Minnedame wiederholt geweckt wird (*Friedrich von Schwaben* 2005, 121–140; vgl. dazu Schul 2019, 341–343). Analog dazu fasst Bleumer (2022, 55) auch das Erwachen Iweins in Hartmanns Artusroman, für das die Behandlung mit der Feensalbe im Schlaf konstitutiv ist, als ein „ästhetisches Ereignis“, „vermutlich das zentrale Ereignis seiner Geschichte“, „eine signifikante ästhetische Grenzüberschreitung, die einen poetologischen Schlüssel

in einem Zauberschiff, das seine spätere Minnedame mit *vil höher künste list* (Konrad von Würzburg 1970, V. 672) vorbereitet hat, in ihr Land gebracht. Während die Jagd und das Schiff von Meliurs Künsten beeinflusst sind (vgl. Konrad von Würzburg 1970, V. 1866–1877), scheint Partonopiers Einschlafen nur auf körperliche Erschöpfung nach der Jagd zurückzugehen.

8 In dieser Hinsicht funktioniert der Schlaf erzählerisch immer wieder analog zum „Baden als Teil höfischer *rites de passage*“ (Vorländer und Wick 2018, 68–69), das in der höfischen Literatur zur Integration von Gästen wie Reintegration von länger Abwesenden dient. Zur strukturellen Verwandtschaft von Schlaf und *rites de passage* siehe auch den Beitrag von Nina Scheibel-Drissen in diesem Band.

9 Die Synchronisierung der Zeitordnung Markes mit der von der Forschung vielfach beschriebenen Zeitlosigkeit der Minnegrotte – mit der, wie Müller (2002, 384–385 und 393–396) anmerkt, auf paradoxe Weise ein zeitlich strukturierter Tagesablauf einhergeht – ist im Wesentlichen über abwechselndes Schlafen organisiert: So nutzt der Erzähler die Erwähnung vom ersten nächtlichen Lager Markes und seiner Jäger zur Überleitung auf den Hinweis, dass Tristan und Isolde am selben Tag – also noch vor dem eben erzählten Nachtlager – Notiz von seiner Anwesenheit genommen haben (Gottfried von Straßburg 1999, V. 17316–17326); daraufhin wird nacheinander vom (wohl etwa zeitgleich beginnend zu imaginierenden) Morgen im Lager Markes und bei den Liebenden berichtet, wobei der zweite Bericht damit endet, dass beide mit dem berühmten Schwert zwischen sich *entsliefen* (Gottfried von Straßburg 1999, V. 17416), ehe der Fokus zurück zu Markes Jagdmeister springt (womit ein Zeitsprung zurück einhergeht), der die Spur der beiden verfolgt und sie schließlich „arrangiert zur Ikone beherrschter Sexualität“ (Müller 2002, 395) schlafend findet. Nachdem er Marke Bescheid gegeben und dieser die Schlafenden ebenfalls betrachtet hat, erwachen sie prompt – *So schiere was der künec niht dan / Îsôt erwachete und Tristan* (Gottfried von Straßburg 1999, V. 17627–17628; „Kaum war der König fort, / erwachten Tristan und Isolde.“) – und entschließen sich zur Rückkehr an den Hof.

für die gesamte Narration zu präsentieren scheint“.¹⁰ Eine solche Ereignishaftigkeit rührt nun primär gerade nicht von der Tat einer Figur als heroisches Transzendieren einer Grenze, sondern von ihrer absoluten Passivität und zielt im Sinne eines ‚Anderen des Handelns‘ (vgl. Stoellger 2010, 1–5) zugleich auf das Außerhalb der Diegese. Ein solches „Vorkommnis“ betrifft nämlich neben den Folgen auf Ebene der *histoire* vor allem auch die des *discours*, was es ‚transzendenzverdächtig‘, wenn nicht gar zum idealen Marker transzendenten Eingreifens macht, zu dessen Wesenheit es gehört – wie etwa Wigalois’ legendenhaftes ‚Ausschlafen‘ der Schwertradaventure bei Wirnt von Grafenberg vorführt (dazu Fuchs 1997, 166–168)¹¹ –, dass der Passivität das Primat vor der Aktivität, der Passion vor der Aktion zukommt.¹²

2 Drei Perspektiven auf einen Schlafenden

In seiner Bearbeitung des *Schwanritter*-Stoffes aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts,¹³ die ich nun ausführlicher als Beispiel für ein solches höfisches Vorkommnis betrachte, bedient sich Konrad von Würzburg der skizzierten Möglichkeit des Schlaf-Erzählens auf eigentümliche Weise. Den Kern der Erzählung bildet der Gerichtstag in Nijmegen: Die Herzogin von Brabant und ihre Tochter beklagen gerade vor Karl dem Großen das gewaltsame Vorgehen des Herzogs von Sachsen im Erbstreit um Brabant, als der König plötzlich aus dem Fenster schaut und auf dem Meer ein *fremedez wunder* (V. 241) erblickt: Ein weißer Schwan zieht an einer silbernen Kette ein Boot, in dem es sich ein Ritter auf seinem Schild wie auf einem Kissen

10 Zentral dafür sei die Unterscheidung von bloßem ‚Aufwachen‘ und ereignishaftem ‚Erwachen‘: „Zum Konzept des Schlafes gehört notwendig sein Wechsel mit dem Wachzustand hinzu. Morgens aufzuwachen ist darum ein temporär regelhaft wiederkehrendes Geschehen, aber es ist noch kein Ereignis, geschweige denn eines, von dem man auch erzählen könnte. Das Aufwachen ist, isoliert betrachtet, nur ein Geschehnis in der objektiven Zeit: chronologisch wiederkehrend, damit in seiner einzelnen Erstreckung quantitativ messbar. Das Erwachen ist dagegen ein subjektiver Zeitvorgang mit einer semantischen Qualität.“ (Bleumer 2022, 57).

11 „Abermals deutlicher als zuvor ist der Held völlig passiv leidend, wenn ihm die entscheidende Hilfe im Schlaf zuteil wird. Das Vokabular, daß [sic] der Erzähler nun aufbietet, ist das eines legendarischen Wunderberichts [...] Der Held trägt deutlich Züge des Legendenheiligen“ (Fuchs 1997, 167–168). Auch zwei der drei Ohnmachtserfahrungen des Helden, die Lembke (2015, 72–75) untersucht, sind als Schlaf gestaltet und weisen Wigalois als Figur aus, die sich passiv behaupten kann.

12 Vgl. zur Inversionsfigur im Christentum Friedrich 2020.

13 Zur problematischen Datierung vgl. Yu 2023, 56–58, sowie den Forschungsüberblick bei Yu und Kellner 2023, 252. Der Text wird mit eigenen Übersetzungen nach der Ausgabe von Habermehl (Konrad von Würzburg 2015) zitiert.

bequem gemacht hat, während seine übrige Ausrüstung neben ihm in der Sonne glänzt. Gleich dreimal wird diese außergewöhnliche Begebenheit beschrieben und perspektiviert.¹⁴ Zunächst ist es der Erzähler, der die wundersame Unterbrechung im Vorgriff auf Karls Blick aus dem Fenster als Ankündigung formelhaft in den Verlauf der Klage fügt:¹⁵

*Nu sie [die Herzogin und ihre Tochter, M.W.] vor karle beyde
Mit iamer unde mit leyde
Gestûnden klegelich also
Vil schiere wart beschauwet do
Ein fremedez wunder ûff dem se
Daz man gesach nie keinez me
Daz wunderlicher were
Und auch so tûgendbere. (V. 237–244)*

[„Als sie nun beide voll Jammer und Leid klagend vor Karl standen, konnte man sehr bald eine Ausnahmeerscheinung auf dem See erkennen, die so beschaffen war, dass man niemals eine wunderlichere und zugleich so edle Erscheinung erblickte.“]

Mit der Feststellung eines sichtbar stattfindenden *wunders* geht zunächst nur seine temporale und lokale Verortung sowie die Betonung seiner Exorbitanz und Vortrefflichkeit einher, was genau *ûff dem se* zu beobachten ist, erfahren wir erst mit Karl, der seinen Blick *neben sich / Aldûrch ein finster wûnniclich* (V. 245–246; „durch ein herrliches Fenster zur Seite“) schweifen lässt, worauf – als zweite Perspektivierung – seine Wahrnehmung beschrieben wird:¹⁶

*Da spûrt er daz ein wizzer swan
Flog ûff dem waszer dort her dan
und nach ym zoch ein schiffelin
an einer ketten sylberin*

¹⁴ Die drei Perspektivierungen thematisiert bereits Weidenkopf (1979, 317): „Da taucht vom Meer her ein *fremdez wunder* auf, das zuerst der Erzähler ankündigt, bevor Karl es, zufällig aus dem Fenster blickend – kaum daß das Gericht begonnen hat! –, als erster wahrnimmt, der Erzähler es ausführlich beschreibt und Karl schließlich die so beschriebene Wahrnehmung der Versammlung kundtut“.

¹⁵ In der (einzigen) Handschrift hat diese Fügung aber Spuren hinterlassen: „Ein Alineazeichen am Zeilenrand kündigt den Wechsel des erzählerischen Fokus an“, so Habermehls Kommentar in Konrad von Würzburg 2015, 18.

¹⁶ Der von Weidenkopf (1979, 317) entlehene Ausdruck einer „beschriebene[n] Wahrnehmung“ fasst die ambivalente Fokalisierung bei dieser Perspektive gut, mischt sich in ‚Karls Blick‘ doch mehrfach die deutlich erkennbare Erzählerstimme (vgl. die Ansprache in V. 266–267) sowie für ihn unzugängliches Erzählerwissen (etwa die vage Kenntnis von der Vorbereitung des Schwanritters in V. 270–271).

*die lüter und schone gleizz.
 Der fogel sich des harte fleizz
 daz er die kleinen arcken
 Gezüge von dem vil starcken
 wilden wage unmaszen dieff.
 Ein ritter in dem schiffe slieff
 der hatte sich dar in geleit
 dar über ein spalier was bekleit
 des liechter schin den augen bar
 von phalmat syden rosen var
 In dem die sünne spylte.
 Der helt ûz sime schilte
 Gemachet hat ein kûssin
 ûff dem so lag daz heubet sin
 da dÛrch rûwe besûnder. (V. 247–265)*

[„Da nahm er wahr, wie ein weißer Schwan auf dem Wasser heranflog und ein Schiffchen an einer silbernen Kette nach sich zog, die hell und schön glänzte. Der Vogel gab sich aufgrund der starken, entfesselten Strömung und des tiefen Wassers große Mühe den kleinen Kahn zu ziehen. Ein Ritter schlief in dem Schiff; der hatte sich dort hineingelegt. Darüber war eine Decke gespannt, die den bloßen Augen hell entgegenstrahlte und aus rosenfarbener Seide gefertigt war, auf der die Sonne schimmerte. Der Held hatte aus seinem Schild ein Kissen gemacht; auf dem lag sein Kopf vorzüglich zur Ruhe gebettet.“]

Gilt das Augenmerk des Königs zunächst dem Schwan-Schiff-Ensemble als Ganzem, dem „Doppelwesen von Schwan und Ritter“ (Weidenkopf 1979, 317), fokussiert er schließlich das kleine Boot mit seinem Passagier und seiner Fracht, wobei die erzählerische Überleitung (V. 252–255), die ohne handlungsseitige Konsequenzen eine Gefahr durch das Meer ins Spiel bringt,¹⁷ wohl vor allem der Stärkung der Allusion auf Christus im Sturm dient; nicht umsonst sind die beiden Verse zur Beschaffenheit der See (V. 254–255) im Reim mit der *kleinen arcken* (V. 253)¹⁸ und dem Schläfer (genauer: seinem Schlaf; V. 256) verbunden, dessen behelfsmäßiges Schlafutensil den Verweis auf das Markusevangelium (Mk 4,38) verdeutlicht und mit potenzieller Aktivität in

¹⁷ Eine mögliche Gefahr wird allerdings vom Sachsen aufgegriffen, der in seiner Alternativdeutung die wundersame Ankunft – bei ihm statt *wunder* nur ein *wunderliche[s] ding* (V. 937) – als magisch bewirkt tadelt (V. 944). Nach dieser Deutung, die mit dem Zweikampf wie der Erbenspruch des Herzogs aus der Welt geschafft wird, wäre der Schwanritter als Zauberritter aktiv an seiner Reise beteiligt. Schließlich spricht sein Kontrahent von *uwer fremdez zauber* (V. 944; „Euer seltsamer Zauber“) und der Schwanritter verteidigt sich, er habe niemals irgendwelche *galsterie* (V. 953; „Zauberei“) betrieben.

¹⁸ Der Begriff, von lat. *arca*, verweist zugleich auf die Bundeslade wie auf die Arche Noah. Mit dem Schwanritter kommen das Gesetz, die Rettung und der Retter, *figura Mose*, *figura ecclesia* und *figura Christi* in einer Person.

Form eines Kampfes verbindet.¹⁹ Im Boot liegt kein heiliger Imitator Christi, also kein reines „Objekt göttlichen Heilshandelns“ (Köbele 2012, 376),²⁰ sondern ein in seiner Passivität zwar einerseits transzendent geborgener, aber andererseits zugleich potenziell ganz weltlich agierender Ritter.²¹ Schließlich hat er nicht nur seinen zweckentfremdeten Schild dabei, sondern auch – wie nach einem Erzählereinschub, der das Folgende als (eigentliches?) *wûnder* (V. 266) ankündigt, nachgetragen wird – *sin[en] helm sin[en] halsberg und hosen* (V. 268; „seinen Helm, seinen Panzer und die Beinrüstung“), die wie der bekannte Revolver auf der Bühne für den späteren Einsatz parat neben ihm im Boot liegen. Dabei ist die Bemerkung, der Ritter habe *sine waphen kleyt / mit ym gefûret ûffe den se* (V. 270–271; „sein Rüstzeug / mit sich aufs Meer genommen“), ebenso bedeutsam wie der Umstand, dass er sich in das Boot *geleit* (V. 257; „hineingelegt“) hat, weist doch beides auf eine vorgängige Aktivität hin, die in der knappen Schilderung Konrads vage bleiben muss.²² Jedenfalls ist der Schwanritter auf seinen Reiseschlaf gut vorbereitet.

Die aktuelle Passivität des Schläfers im Boot korrespondiert dabei mit der betonten Aktivität des Schwans, der *sich des harte fleizz* das Boot zu ziehen und am Ende der *descriptio* – die Möglichkeit der Gefahr des Meeres aufgreifend – als exorbitant vorbildlicher *marnier* mit einem klaren Ziel beschrieben wird:

*Yn fûrt als eben dirre swan
Daz nie kein marnier ûf dem mer
Ein schiff geleit sûnder wer
So wol als yn der albez tett
Wan er yn zû des landes stett
Gar ordenliche wysete* (V. 278–283)

¹⁹ Anders Wagner (2021, 514), der eine Analogie zur Darstellung von Rittern auf Grabplatten sieht und von einem „assoziative[n] Changieren des Schwanritters zwischen Leben und Tod“ spricht. Letzteres ist mit der hier vorgeschlagenen Deutung einer Symbiose aus Aktivität und Passivität im Schlaf allerdings doch sehr gut vereinbar.

²⁰ Zum Schlaf des Heiligen vgl. den Aufsatz von Julius Herr im vorliegenden Band.

²¹ Hierin besteht eine deutliche Nähe zum Konzept des „hybride[n] Helden“, der „sowohl den ethischen Diskurs der höfischen Literatur, [...] als auch den religiösen Diskurs des durch Ohnmacht hindurchgehenden Auserwählten in Anspruch nimmt“ (Fuchs 1997, 234–235).

²² Vgl. die Spekulationen über ein zugrundeliegendes, mythisch-schematisches „Erzählganze[s]“ mit entsprechender Vorgeschichte bei Kolb 1985, 26–27. Textimmanent betrachtet gilt aber in jedem Fall Strohschneiders (1997, 131) in der Forschung vielzitierte Zuspitzung: „Konrads Schwanritter, mit einem Wort, ist und bleibt total anonym und geschichtslos. Er kommt übers Meer aus dem Nirgendwo und verschwindet auch wieder dorthin.“ Die Möglichkeit, dass mit dem Blattverlust der den Text unikal überliefernden Handschrift Informationen zu seiner Herkunft mechanisch verloren gegangen sind, zieht Strohschneider (1997, 132, Anm. 15) zwar in Betracht, verwirft sie aber für die Analyse. Vgl. zu Herkunft und Verbleib des Schwanritters als „transzendente Leerstelle“ Yu 2021, 179–180 (Zitat auf 180).

[„Ihn führte just dieser Schwan auf eine Weise, dass unbestreitbar niemals ein Seemann auf dem Meer ein Schiff so gut gesteuert hat, wie ihn der Schwan lenkte, als er ihn nach allen Regeln der Kunst zum Ufer wies.“]

Eine solche Schwanen-*agency* wird bei der dritten Perspektivierung – Karls Beschreibung des Geschehens als *groste[s] unbilde* (V. 288; „größtes Wunder“) gegenüber den Anwesenden – sogar noch stärker akzentuiert.²³ So erklärt er in einem „Akt königlich-richterlicher Illokution“ (Weidenkopf 1979, 317):

*Ein fogel zûhet so gerade
 ûff dem waszer dort her dan
 Ein schiffelin und einen man
 Daz man daz wûnder nie gesach
 Er wil yn fûren an diz lant
 Abe des vil tieffen meres flût.* (V. 292–297)

[„Ein Vogel zieht da gerade auf dem Wasser ein Schifflein und einen Mann herbei. Ein solches Wunder sah man nie. Er will ihn hier ans Ufer führen, fort von der Flut des tiefen Meeres.“]

Der schlafende Schwanritter ist hier nur peripher von Bedeutung, im Zentrum steht klar der Schwan, *der keret dar ûf sine wis / daz er den helt geleyte / Zû lande vil gereyte / Und yn zû stade bringe* (V. 302–305; „der sich seine Verständigkeit zunutze machte, den Helden alsbald an Land führte und ihn ans Ufer brachte“). Entsprechend ist Karl vor allem über die einmalige Begebenheit erstaunt, *daz man einen fogel sicht / ûff waszer fûren lûte* (V. 308–309; „dass man einen Vogel auf dem Wasser Leute führen sieht“), und ist sich sicher, *was auch sin* [des Schwans, M.W.] *kûnft betûte / Sie zeigtet fremde mere* (V. 310–311; „was auch seine Ankunft bedeutet, sie verweist auf etwas Wunderliches“). Deutungsbedürftig ist also primär die Handlung des Schwans, wobei Karls spontane Auslegung des Geschehens als göttliches Wunder beide wieder als Ensemble in den Blick nimmt: *Got hat uns wilde geste / Gesant her ûf dem wage wit* (V. 318–319; „Gott hat uns seltsame Fremde auf dem weiten Meer her gesandt“).²⁴ Entsprechend folgt auch noch eine kurze Beschreibung des Passagiers:

²³ Das bedeutet nicht, dass der Schwan hier deutlich als Figur gezeichnet wird, wie das etwa in der Stoffbearbeitung Ulrich Füetriers im *Buch der Abenteuer* der Fall ist, wo der Schwanritter mit seinem Reittier sogar eine Hostie teilt, nachdem der Schwan (mit Allusion auf das Sechstagerwerk) am fünften Tag ihrer Reise einen Fisch gefangen hat und ehe beide am siebten Tag ihr Reiseziel erreichen (Füetrier 1997, Str. 2641–2643).

²⁴ Wie Yu (2023, 69) schreibt, wird „die Gottesgesandtschaft des Schwanritters [...] von König Karl unmittelbar bei seiner Ankunft erkannt [...]. Diese transzendente Erwähltheit wird spätestens nach dem Zweikampf von allen Anwesenden anerkannt, indem sie den Sieg des Schwanritters auf Gottes

*Ein Ritter in dem schiffe lit
 Der ist dar in entslaffen
 sin harnesch und sin waffen
 Glantz und missewende fry
 Sint ym geleit vil nahe by. (V. 320–324)*

[„Ein Ritter liegt in dem Schiff, der darin eingeschlafen ist; sein Harnisch und seine glänzende, tadellose Bewaffnung sind ihm dicht zur Seite gelegt.“]

Kontrastiert man diese *descriptio* des Schläfers mit der vorherigen, fällt auf, dass Karl den Fremden als rein passiv und teilnahmslos beschreibt. Aus dieser dritten Perspektive hat der Ritter sich nicht zum Schlafen ins Boot gelegt, sondern ist darin einfach eingeschlafen; und auch seine Ausrüstung hat er nicht aktiv mitgenommen – sie ist ihm wie eine Grabbeigabe zur Seite gelegt und befindet sich glänzend neben ihm. Damit wird deutlich, dass mit dem Perspektivwechsel auf den Schlafenden auch eine erneute Modifikation der Fokalisierung einhergeht, die nun scheinbar noch deutlicher Karl verpflichtet ist, der von einer Absicht oder vorhergehenden Vorbereitung des Ritters nichts wissen kann, und auf den ein eigenmächtig und wundertätig handelnder Schwan wohl miraculöser wirken muss als ein ohnmächtiger Ritter.²⁵

3 Der Held kommt zu früh

Beim Empfang des Schwanritters, zu dem alle bis auf die beiden Klägerinnen auf Karls Geheiß umgehend an den Strand eilen, spielt das Mirakulöse nur noch im Hintergrund eine Rolle, während es vordergründig um pragmatische Handlungen und höfische Integration geht. Der bis dato schlafende *ritter üz genomen* (V. 346; „besondere Ritter“) wird *uf dem wilden wage dieff* (V. 348; „auf dem tiefen, entfesselt wogenden Wasser“) rechtzeitig *[e]rwecket und erwachet* (V. 349; „aufgeweckt und wacht auf“), wobei der Übergang vom passiven in den aktiven Zustand durch die Hendiadyoin-Formel, zu der wir später noch ein signifikantes Gegenstück sehen werden, auch

Einsatz zurückführen“. Zugleich wird der Schwanritter allerdings als höfische Figur erkannt, „präsentiert“ also nach Wagner (2021, 515) „als Paradoxon beide Seiten des höfischen Codes zugleich“, „der Schwanritter ist aus der Perspektive Karls bei seiner Ankunft sowohl als höfisch als auch als unhöfisch konnotiert“.

²⁵ Vgl. zur zweiten und dritten Perspektive auf die Ankunft des Schwanritters auch Yu (2023, 80–81), die vor allem auf deren Ähnlichkeit abzielt und darüber Karl in der Rolle „als Mittler zwischen Gottes Wunderwirken und den Wunder empfangenden Menschen“ (Yu 2023, 81) situiert, in der er funktionale Analogien zum Erzähler aufweise.

grammatikalisch ins Werk gesetzt ist.²⁶ Von da an ergreift der Schwanritter für rund fünfzig Verse das Heft des Handelns, dessen wundersame Anreise den Beleg einer adligen Herkunft für die Anwesenden obsolet macht (vgl. Strohschneider 1997, 133–134) und ihn als hohen Gast auszeichnet, den Karl entsprechend ehrenvoll willkommen heißt.²⁷ Nachdem der Ritter veranlasst hat, dass man seine Ausrüstung verstaut, und den Vogel samt Schiff auf Abruf fortgeschickt hat, begibt er sich mit dem König in die Burg, wo dieser [*g*]yng an sin gestûle wider (V. 401; „wieder auf seinem Richterstuhl Platz nahm“), neben dem sich der Gast auf Karls Wunsch niedersetzt und während des wiederaufgenommenen Gerichtsverfahrens für ganze vierhundsiebzig Verse – rund ein Viertel des gesamten Textumfangs – unerwähnt bleibt.

Die Ursache für diese erneute, diesmal aber nicht narrativ ausgestellte, sondern per Abblendung erzeugte Passivität des Schwanritters – man könnte sagen eine Art erzählerischer ‚Dämmerzustand‘²⁸ – hängt mit dem Zeitpunkt seines Auftritts zusammen. Der Held kommt nämlich schlicht zu früh, was seine Ankunft nicht zuletzt seltsam unmotiviert und seine „Anwesenheit [...] beim Gerichtsverfahren [...] merkwürdig redundant und erzähllogisch dysfunktional“ (Poser 2021, 221) erscheinen lässt. Vom Entscheidungskampf, den er für die Herzogin gewinnen wird, ist jedenfalls noch keine Rede und sein Erscheinen unterbricht auch prompt den Fortgang des Gerichtstags, ehe dieser seinen Höhepunkt erreichen kann, der erst einen Retter verlangt. Deutlich zum Ausdruck kommt dieser Umstand in der Reaktion der Klägerinnen, die als einzige nicht mit an den Strand eilen, weil sie in diesem Moment (noch) keinen Bedarf an einem mythischen Streiter haben beziehungsweise weil *sie niht fremder mere / Noch aventûr gerûchten / wan sie gerichte sûchten / vil gerner danne wûnder* (V. 338–341; „sie nichts Wunderliches noch Aventure beehrten, weil sie ein Gerichtsurteil mehr als ein Wunder suchten“). Freilich steht der Zweikampf aus der Perspektive einer providentiellen Fügung, die den Retter ins Land bringt, schon zu jedem Zeitpunkt fest und neben der mitgebrachten Ausrüstung deutet auch die *descriptio* seiner späteren Braut, die das Erzählen vom Gerichtstag nach dem Wiedereinsetzen noch einmal retardiert (vgl. V. 414–437), mehr als subtil auf diesen Ausgang hin, beides erklärt aber noch nicht die verfrühte Ankunft des Schwanritters.

²⁶ Wagner (2021, 514) regt die Frage an, „ob es sich bei der Formulierung um eine Doppelung handelt oder um ein Mitschwingen der Auferweckung bzw. Rettung vom Tod im (innerhalb der höfischen Dichtung schlicht lebensfeindlichen) Meer, dem der Ritter lediglich durch die Kunstfertigkeit seines Schwanen entkommen zu sein scheint“.

²⁷ Vgl. bereits Weidenkopf 1979, 317: „Eigne Anschauung und königliche Sanktion lassen so als göttliche Legitimation erscheinen, wo keine menschliche geprüft wird.“

²⁸ Schon bei seiner Ankunft spricht der Schwanritter nicht direkt mit Karl und den Seinen, sondern nur mit seinem Schwan, bleibt also ein Stück weit seiner immanent höfischen-Umwelt enthoben und kommunikativ unerreichbar.

Schließlich gehört zum Erzählmuster der rechtzeitigen Rettung, wie es im höfischen Roman ubiquitär anzutreffen ist, nicht nur, dass der Held nicht zu spät ist; er muss auch erst pünktlich im letzten Augenblick auftauchen (*a wizard is never late, nor is he early...*), der dafür auch gerne einmal nach Belieben gedehnt werden darf.²⁹

In der Regel erfüllt eine solche Dehnung vor allem den Zweck die beiden Zeitmuster, das der Rettung verlangenden Aventure und das des Retters, im Sinne einer bachtinschen Abenteuerzeit zu synchronisieren (vgl. Störmer-Caysa 2007, 124–127). Das ist im Falle von Konrads Erzählung jedoch zum einen nicht nötig, weil die Vergangenheit des Schwanritters im mythisch Vagen bleibt, er also gar kein abweichendes Zeitmuster in die Erzählung ‚mitbringt‘. Seine Ankunft führt nur innerhalb der Zeit der Aventure zu einem Aufschub des Gerichtstags als jener Handlung, die in diesem Moment eine Rettung der Damen verspricht, aus deren Sicht sie also regelrecht kontraproduktiv ist. Zum anderen macht der frühe Auftritt des Helden eine Synchronisierung allererst erforderlich, die dieser neben Karl schweigend im wahrsten Sinne des Wortes aussitzt.³⁰ Diese Schieflage ist angesichts einer so nachdrücklich ausgestellten providenziellen Fügung umso irritierender, die erwartungsgemäß reibungsloser als eine bloß kontingente bewirkte Koinzidenz ablaufen müsste.

Immerhin ist der Schwanritter, wie er bei seiner Kampfzusage betont, – und das ist die zweite zwischen aktiv und passiv changierende Hendiadyoin-Formel – *komen und gesant* (V. 887; „gekommen und geschickt worden“), um für die beiden Damen zu kämpfen. Das wiederum wirft die Frage auf, warum er so lange zögert

29 Vgl. die Beispiele des „Feuer[s], das nicht brennt“ aus Hartmanns *Iwein* und des „Messer[s], das nicht schneidet“ aus seinem *Armen Heinrich* bei Störmer-Caysa 2007, 121–132. Grundsätzlich gilt: „Nie denkt der Ritterroman daran, daß sich eine Szenerie vorstellen ließe, in der der Held immer schon zu spät kommt [...]. Denn der Ausnahmeheld hilft, befreit und rettet auch gegen feindliche Übermacht und in letzter Minute. Die Konstellationen, in denen der Held jemanden aus unverschuldeter Zwangslage retten muß, haben regelmäßig einen progressiven Zeitparameter, denn drängende Gefahr drängt nicht so sehr, wenn die Rettung Zeit hat. Wenn der Ritter als Retter kommen will, muß er rechtzeitig am Ort sein; kommt er zu spät, ist er, zumindest in dieser Absicht, gescheitert.“ (Störmer-Caysa 2007, 121)

30 Erst als sich unter den Gefolgsleuten der Damen kein Kämpfer für den Gerichtskampf findet, ja sogar manch einer unter den Rittern mit der Tochter *begonde weinen* (V. 873; „anfang zu weinen“), also gewissermaßen statt im Kampf beim Klagen hilft, ihr in ihrer Not aber *nieman helfe bot / do stünt der ritter uf zû hant* (V. 878–879; „niemand Hilfe anbot, da stand sofort der Ritter auf“), von dem man so viele Verse nichts mitbekommen hat. Vgl. Weidenkopf 1979, 322: „Nur bestätigend aber, daß wirklich *nieman uf der erden / ist alsô rehte guoter*, beschränken sich die irdischen Ritter auf Mitweinen mit Herzog Gottfrieds Tochter. [...] Nachdem die Einzigartigkeit dessen, der jetzt als Helfer auftritt, durch die klagend vollzogene Leere davor verdeutlicht worden ist, greift der Unbekannte ins Geschehen ein“. Bezeichnend für die Irritation des trotz seiner Anwesenheit so spät eingreifenden Schwanritters ist die mindestens missverständliche Formulierung bei De Boor 1997, 44: „Durch das Erscheinen des fremden Ritters wandelt sich der Prozeß in einen gerichtlichen Zweikampf.“

beziehungsweise welche Funktion diesem erneuten retardierenden Moment zukommt.³¹ Weil der Schwanritter nahezu seit Beginn des Verfahrens – und damit vor allem während des Aufrufs zum Zweikampf – anwesend ist, muss kompositorisch Dringlichkeit erzeugt werden, um Rechtzeitigkeit zu simulieren und eine Notwendigkeit für transzendentes Eingreifen zu schaffen.³² Salopp gesagt: Den Damen, die eingangs noch ganz weltlich nach juristischem Beistand und königlicher Hilfe gesucht haben, wird ein Grund gegeben auf ein Wunder angewiesen zu sein,³³ das genau in diesem Moment nachträglich wirkt, obwohl sein Agent die ganze Zeit schon handlungslogisch – neben Karl sitzend – präsent,³⁴ aber narrativ stillgestellt ist. Erst in der Stunde höchster Not kann das stofflich verbürgte Erzählschema greifen,³⁵ der Schwanritter den Zweikampf gewinnen sowie die Hand der Tochter erringen und damit diese Sequenz zum Ende führen und zugleich mit dem kompositorisch notwendig zu übertretenden Frageverbot das zentrale Ereignis des Martenehe-Schemas herbeiführen.

31 Brunner (1981, 278) vermutet, der Schwanritter wisse „[ü]ber seine Bestimmung [...] selbst zunächst nichts [...], sie wird ihm indes beim Rechtsstreit klar“, und verweist auf V. 882–883: *Er hatte sich des vor bedacht / daz er do wold ir kempe sin*. [„Er hatte sich zuvor überlegt, dass er ihr Streiter im Gerichtskampf sein wollte.“], wobei er den mit der Präposition *vor* adressierten Zeitraum als jenen „während der Verhandlung“ (Brunner 1981, 278) auffasst (vgl. mit ähnlichem Tenor Cramer 1971, 124). Folgt man dem, entspräche die zweite Verzögerung einem Erkenntnisprozess des Schwanritters, der erst langsam den Zweck seiner Reise verstünde. Das ist allerdings nicht zwingend, denn *vor* kann auch auf den Zeitraum vor seiner Ankunft am Hof verweisen, wofür die planvolle Mitnahme der Ausrüstung spräche. Auch die *ex negativo*-Erklärung seiner Absichten nach dem Kampf (vgl. V. 1270–1277) lassen sich als Indiz für eine ‚bewusste‘ Reisevorbereitung anführen. Einen konkreten Anlass beziehungsweise einen von Beginn an feststehenden Auftrag des Schwanritters als „ein in die spezifische Bedrohungssituation Hineingesandter“ sieht auch Strohschneider 1997, 150, Anm. 67.

32 Bemerkenswerterweise steht beim Zweikampf neben der rechtlichen Frage auch die nach dem Status seiner Ankunft auf dem Spiel, den sein Kontrahent als *zauber* (V. 944; „Zauberei“) deutet.

33 Weidenkopf (1979, 322–323) formuliert treffend im Rückgriff auf Locke: „Das Verfahren selbst hat hiermit in einer absoluten Wendung die beiden Damen jeglicher Aussicht auf Verwirklichung ihres Rechts beraubt. Es bleibt nur ‚als einziger Ausweg, den Himmel anzurufen, da sie auf Erden keine Instanz haben, die ihnen zu ihrem Recht verhilft‘.“

34 Poser (2021, 224) deutet die Position des Schwanritters neben Karl vorsichtig als „ein[en] leise[n] Hinweis darauf, dass der Ritter am Ende genau jene Funktionsstelle einnehmen wird, die der Text anfangs noch König Karl selbst zuzuweisen vorgibt. Nur weil Karl selbst offenbar nicht imstande ist, im Prozess tatsächlich Recht zu finden, wird das Eingreifen Gottes in Gestalt des Ritters überhaupt notwendig, und seine physische Präsenz schon bei der Gerichtsverhandlung soll genau dies in Erinnerung rufen.“

35 Im *Chevalier au Cygne*, der Konrads Stoffbearbeitung zumindest nahesteht (Yu 2023, 61), erscheint der *cevalier gisant* (*Chevalier au Cygne* 1985, V. 137) im Schwanenboot erst auf heftiges Klagen hin in der Stunde der Not (vgl. V. 130–139) – Gott hat ihn als Wunder für die Dame gesandt: *La fist Dex por la dame une miracle grant* (V. 132). Dazu Yu 2023 24–26 sowie einführend zum Text Cramer 1971, 53–68.

4 Wundererwachen

Die Forschung hat sich intensiv mit dem Fragekomplex auseinandergesetzt, welchen Anteil die Transzendenz an der Reise des Schwanritters, seinem Entschluss zum Kampf und seinem Sieg gegen den Sachsen hat.³⁶ Bietet hier zumindest „auf der Textoberfläche“³⁷ ein übernatürlicher (dahingehend herrscht Einigkeit) und weitgehend ahnungslos in den Gerichtstag gestolperter Ritter³⁸ spontan und auf „eigene Rechnung“ Hilfe an (so etwa Weidenkopf 1979, 322) oder vollstreckt ein transzendent gelenkter Retter von Anfang an bewusst göttlichen Willen?³⁹ Solche Fragen macht der Text nicht nur hinsichtlich des für ihn wesentlichen Informationsdefizits letztlich unbeantwortbar, er verunklart die Verhältnisse zudem durch Ambiguïsierungen wie das uneindeutige Urteil Karls, das den Zweikampf nach sich zieht, oder eben die Multiperspektivierung auf den Ritter bei der Ankunft.⁴⁰ Die Frage nach Sinn wird dabei jeweils hinter die für die Erzählung wesentliche „Präsenz des adligen Körpers“ (vgl. Yu 2021, 167–168; Zitat auf 167) zurückgestellt, die wie das Verbot als „factum brutum“ (Strohschneider 1997, 131) keine Fragen erlaubt und wie der Schlaf keine sicheren Antworten ermöglicht.

36 Zu diesem Komplex gehört auch die Frage nach der Stellung des Zweikampfs im Gerichtsprozess sowie seinem fraglichen Status als Gottesurteil. Einen Forschungsüberblick hierzu bieten Yu und Kellner (2023, 254).

37 Vgl. Schulz 2008, 387: „Analog zur Sujetföugung im ›Herzmaere‹ wird die Handlung, die final von einer mythischen Logik determiniert ist (Motivation ›von hinten‹), im ›Partonopier‹ weitgehend und im ›Schwanritter‹ auf der Textoberfläche partiell suspendiert durch eine Logik kausaler Verknüpfungen (Motivation ›von vorne‹). Das Geschehen wird ›rational‹ begründet, und gerade hier ist der narrative Ort der Thematisierung von Prozessen der Wahrnehmung und Kognition, insbesondere der solchen der sozialen Wahrnehmung, der ›Personerkenntnis‹.“

38 So spricht etwa Brandt (1987, 105) davon, dass der Schwanritter „willenlos an den Ort seiner Bestimmung gebracht“ worden sei.

39 Vgl. mit dieser Position etwa Strohschneider 1997, 150 (inklusive der Forschungsdiskussion in Anm. 67). Weidenkopf (1979, 323, Anm. 76) spricht vom „Doppelcharakter des Ritters [...], der unselbständig ankommt, jedoch selbständig handelt“.

40 Nach Yu 2023, 81, verweist die „Schutzfunktion des *spalier*, das erwähnt wird, immer wenn das Schicksal des Schwanritters von höheren Mächten beeinflusst wird“ – nämlich bei seiner Ankunft in der Perspektive der beobachteten Wahrnehmung, im kritischen Moment des Zweikampfs und bei seiner Abreise –, auf eine göttliche Lenkung in diesen drei Momenten: „Diese Detailbeschreibung liefert ein anschauliches Indiz dafür, dass tatsächlich die Kraft einer höheren Instanz während des Zweikampfes am Werk ist, nämlich dieselbe Kraft, die den Ritter auf der Meerfahrt beschützt und dem Schwan den Weg weist.“ (Yu 2023, 82). Dass Yu (2023, 81) das *spalier* bei der Beschreibung der Ankunft des Schwanritters fälschlich für seine Kleidung hält (und nicht für eine Art Verdeck bzw. Persenning), gefährdet ihre Deutung nur unwesentlich: Die auffällige wie irreführende Wortwiederholung weckt den Anschein, als sei der Schutz des Schwanenbootes auch im Zweikampf aktiv.

So lässt Konrad in seinem Bemühen um Verschwiegenheit wie Uneindeutigkeit den Schwanritter nicht nur ohne Erklärung in einem unpassenden Moment auftreten, zudem präsentiert er ihn zunächst schlafend als nicht befragbaren – und damit umso fragwürdigeren, wie die ausgestellte Deutungspluralität zeigt – und stellt den Schlaf damit ebenfalls in den Dienst der vom Text wie seinem Protagonisten radikal verfolgten Geheimhaltungspolitik (vgl. Strohschneider 1997, 131–132). So sichtbar wie der Schwan die Herkunft seines Gefährten aus der Transzendenz für alle Beobachter macht, deren Annahme allen drei Perspektivierungen auf die Ankunft (und der *opinio communis* der Forschung) gemein ist, so unsichtbar bleibt die genaue Fügung von göttlicher Mission und ritterlich-immanenter Rettungstat. Die Unbestimmbarkeit dieser Fügung findet ihren Ausdruck im zweideutigen wie direkt zweimal gedeuteten Boot-Ensemble, ihre Proliferation begünstigen auf Ebene des *discours* die vom Schwanritter wie vom Erzähler verwendeten Doppelformeln sowie auf Ebene der *histoire* seine narrativ als ‚Dämmer Schlaf‘ verlängerte Teilnahmslosigkeit.

Je nach Blickwinkel mindert diese Teilnahmslosigkeit jedoch die Ereignishaftigkeit des Wunders, insofern sich mit der Ankunft und dem Aufwachen des Schwanritters scheinbar zunächst einmal keine „weitere unvorhergesehene Möglichkeit geltend macht“ (Bleumer 2020, 25), wie es für das Ereignis notwendig wäre; entsprechend unbeeindruckt, wenn nicht gar verdrossen sind die Klägerinnen, während Karl den Fremden höfisch empfängt und in den Hoftag integriert, seine miraculöse Präsenz, abgesehen vom Ausweis seiner Nobilität, für Karls Handeln jedoch ohne Einfluss bleibt. Folgt man dieser Deutung ein Stück weit, drängt sich der Verdacht auf, dass die wesentliche Zustandsveränderung im *Schwanritter* vom Sachsen ausgelöst wird, der nach Karls unzureichend verbindlichem Urteil (vgl. Westphal-Wihl 2008, 171; schärfer Poser 2021, 219) den Zweikampf fordert und damit erst die Möglichkeit für das narrative ‚Erwachen‘ des Fremden schafft.⁴¹ Allerdings bleibt auch ab hier uneindeutig, in welchem Maße die Transzendenz wirksam wird, denn der Schwanritter „hält sich an die Spielregeln des Rechtsstreits, wenn er seine körperliche Überlegenheit ausstellt, um seinen Gegner einzuschüchtern“ (Westphal-Wihl 2008, 174), und besiegt den Sachsen vordergründig in einem fairen wie knappen Zweikampf.

41 Man kann freilich noch weiter zurückgehen und Karls „[z]ufällig[e]“ (Westphal-Wihl 2008, 168) Ankunft in Nijmegen als initiales Ereignis sehen, das ein Prozessieren des Kernkonflikts erst ermöglicht. Auffällig ist, dass der Erzähler Karls an sich wenig spektakuläre Reise in die Niederlande als einen Vorfall von *wilder abentür* (V. 181; „von unerklärlichem Zufall“) beschreibt und damit das eigentlich Gewöhnliche an der Geschichte quasi zur unerhörten Begebenheit erhebt. Zur poetologischen Bedeutung von *wilde* vgl. etwa Schuler-Lang 2014, 43–53. Vgl. ferner Müller 2018.

Diese Perspektive auf das Geschehen, der seine Deutung als vollständig providentiell determiniertes entgegensteht, korrespondiert in etwa mit einer internen Fokalisierung der Anwesenden am Gerichtstag, deren Informationen aus Karls Beschreibung (und nicht seiner beschriebenen Wahrnehmung) sowie eigener Augenzeugenschaft stammen. Diese lässt sich aber nur *in vitro* und gegen die Tendenz höfischen Erzählens trennscharf von tendenziell nullfokalisierten Erzählmomenten absetzen, die immer wieder durchscheinen und sich gerade in der zweifachen Beschreibung des Schlafenden und den Doppelformeln Bahn brechen. Der Schwanritter ist wie ein Aventureurritter zu Hilfe *komen* und wie ein Heiliger *gesant*; seine Ausrüstung liegt, so verkündet es Karl den Anwesenden, als Ausweis seiner Ohnmacht neben ihm, während sie zugleich in seiner beschriebenen Wahrnehmung bewusst platziert auf ihren Einsatz wartet. Der schlafende Ritter im Boot ist also zugleich ohnmächtig wie übermächtig, zufällig anwesender Retter wie vorherbestimmter Kämpfer in göttlichem Auftrag. Sein Schlaf lässt ihn als ‚Anderes des Tuns‘ zwischen Aktivität und Passivität oszillieren, denn mit ihm schläft sein Erzählpotenzial, das sich in der providenziellen Fügung wie im Erzählschema nicht nur zum Ereignis drängt, sondern sich in jedem Moment seiner Anwesenheit immer schon als solches realisiert hat.

Literatur

- Chevalier au Cygne* (1985). *The Old French Crusade Cycle*. Bd. 2: *Le Chevalier au Cygne and La Fin d'Elias*. Hg. von Jan A. Nelson. Tuscaloosa.
- Friedrich von Schwaben* (2005). Hg. von Sandra Linden. Konstanz.
- Füetret, Ulrich (1997). *Das Buch der Abenteuer. Teil 1. Die Geschichte der Ritterschaft und des Grals*. Hg. von Heinz Thoelen. Göttingen.
- Gottfried von Straßburg (1999). *Tristan*. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Hg. und übers. von Rüdiger Krohn. Bd. 2. Stuttgart.
- Herzog Ernst* (1979). *Herzog Ernst. Ein mittelalterliches Abenteuerbuch*. Hg. und übers. von Bernhard Sowinski. Stuttgart.
- Konrad von Würzburg (1970). *Partonopier und Meliur*. Hg. von Karl Bartsch. Berlin.
- Konrad von Würzburg (2015). *Schwanritter*. Hg. von Jan Habermehl: <https://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/38627> (07. November 2023).
- Mauricius von Craûn* (1999). *Mauricius von Craûn*. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Hg. und übers. von Dorothea Klein. Stuttgart.
- Pfaffe Lambrecht (2007). „Straßburger Alexander“. In: Ders., *Alexanderroman*. Hg. und übers. von Elisabeth Lienert. Stuttgart.
- Bleumer, Hartmut (2020). *Ereignis. Eine narratologische Spurensuche im historischen Feld der Literatur*. Würzburg.

- Bleumer, Hartmut (2022). „Fee, Ereignis und Sujet Zu einem narratologischen Begriffsproblem am Beispiel des ‚klassischen‘ Artusromans“. In: Michael Schwarzbach-Dobson und Franziska Wenzel (Hgg.), *Aventure. Ereignis und Erzählung*. Berlin, 55–81.
- De Boor, Helmut (1997). *Die deutsche Literatur im späten Mittelalter. Erster Teil: 1250–1350*. München.
- Brandt, Rüdiger (1987). *Konrad von Würzburg*. Darmstadt.
- Brunner, Horst (1981). „Genealogische Phantasien. Zu Konrads von Würzburg ‚Schwanritter‘ und ‚Engelhard‘“. In: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 110.4, 274–299.
- Chatman, Seymour (1978). *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca.
- Cramer, Thomas (1971). *Lohengrin. Edition und Untersuchung*. München.
- Egidi, Margreth (2002). „Der Immergeiche. Erzählen ohne Sujet: Differenz und Identität in ‚Flore und Blanscheflur‘“. In: Matthias Meyer und Jochen Schiewer (Hgg.), *Literarische Leben. Rollenentwürfe in der Literatur des Hoch- und Spätmittelalters*. Tübingen, 133–158.
- Federow, Anne-Katrin (2017). „Von der Erfindung der Fokalisierung aus der Einsamkeit des Helden. Interne Fokalisierung und Topologie im ‚Otnit/Wolfdietrich A‘“. In: Anne-Katrin Federow, Kay Malcher und Marina Münkler (Hgg.), *Brüchige Helden – Brüchiges Erzählen. Mittelhochdeutsche Helldenepik aus narratologischer Sicht*. Berlin / Boston, 35–56.
- Friedrich, Udo (2020). „Umkehr: Rhetorischer Topos und epistemische Figur“. In: Udo Friedrich, Bruno Quast und Monika Schausten (Hgg.), *Anthropologie der Kehre. Figuren der Wende in der Literatur des Mittelalters*. Berlin / Boston, 77–99.
- Hübner, Gert (2004). „Fokalisierung im höfischen Roman“. In: Wolfgang Haubrichs, Eckart Conrad Lutz und Klaus Ridder (Hgg.), *Erzähltechnik und Erzählstrategie in der deutschen Literatur des Mittelalters*. Berlin, 127–150.
- Kaminski, Nicola (2005). „*Wā ez sich ērste ane vienc, Daz ist ein teil unkunt*“. *Abgründiges Erzählen in der Krone Heinrichs von dem Türlin*. Heidelberg.
- Klein, Dorothea (1998). „Mauricius von Craün‘ oder die Destruktion der hohen Minne“. In: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 127.3, 271–294.
- Klug, Gabriele (2007). *Wol üf, wir sullen slāfen gān! Der Schlaf als Alltagserfahrung in der deutschen Dichtung des Hochmittelalters*. Frankfurt am Main.
- Köbele, Susanne (2012). „Die Illusion der ›einfachen Form‹. Über das ästhetische und religiöse Risiko der Legende“. In: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 134.3, 365–404.
- Kolb, Herbert (1985). „Die Schwanrittersage als Ursprungsmythos mittelalterlicher Fürstengeschlechter“. In: Tore Nyberg, Iørn Piø, Preben Meulengracht Sørensen und Aage Trommer (Hgg.), *History and Heroic Tale*. Odense, 23–50.
- Lembke, Astrid (2015). „Ritter außer Gefecht. Konzepte passiver Bewährung im *Wigalois* und im *Widuwilt*“. In: *Aschkenas* 25.1, 63–82.
- Lenz, Andreas (2018). „Mythen, Legenden und Märchen“. In: Alfred Krovoza und Christine Walde (Hgg.), *Traum und Schlaf. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart, 102–106.
- Müller, Jan-Dirk (2002). „Zeit im ›Tristan‹“. In: Christoph Huber und Victor Millet (Hgg.), *Der ›Tristan‹ Gottfrieds von Straßburg*. Tübingen, 379–397.
- Müller, Jan-Dirk (2018). „Überwindern – überwildern“. In: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 140.2, 172–193.
- Poser, Thomas (2021). „Tyrannis der Untätigkeit – zur Figur des Herrschers in Konrads von Würzburg *Schwanritter* und *Heinrich von Kempten*“. In: Julia Gold, Christoph Schanze und Stefan Tebrück (Hgg.), *Tyrannenbilder Zur Polyvalenz des Erzählens von Tyrannis in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Berlin / Boston, 213–235.

- Schmid, Elisabeth (1997). „Über Liebe und Geld. Zu den Floris- Romanen“. In: Silvia Bovenschen, Winfried Frey, Stephan Fuchs, Walter Raitz und Dieter Seitz (Hgg.), *Der fremdgewordene Text*. Berlin / New York, 42–57.
- Schmid, Wolf (2014). *Elemente der Narratologie*. Berlin / Boston.
- Schul, Susanne (2019). „ain hierß leit mir ain luoder«: Intersektionalität, Animalität und Begehren im Minne- und Aventiureroman *Friedrich von Schwaben*“. In: Ingrid Bennewitz, Jutta Eming und Johannes Traulsen (Hgg.), *Gender Studies – Queer Studies – Intersektionalität. Eine Zwischenbilanz aus mediävistischer Perspektive*. Göttingen, 333–363.
- Schuler-Lang, Larissa (2014). *Wildes Erzählen – Erzählen vom Wilden*. Parzival, Busant und Wolfdietrich D. Berlin.
- Schulz, Armin (2008). *Schwieriges Erkennen. Personenidentifizierung in der mittelhochdeutschen Epik*. Tübingen.
- Stoellger, Philipp (2010). *Passivität aus Passion. Zur Problemgeschichte einer »categoria non grata«*. Tübingen.
- Störmer-Caysa, Uta (2007). *Grundstrukturen mittelalterlicher Erzählungen. Raum und Zeit im höfischen Roman*. Berlin / New York.
- Strohschneider, Peter (1997). „Ur-Sprünge. Körper, Gewalt und Schrift im ‚Schwanritter‘ Konrads von Würzburg“. In: Horst Wenzel (Hg.), *Gespräche – Boten – Briefe. Körpergedächtnis und Schriftgedächtnis im Mittelalter*. Berlin, 127–153.
- Vorländer, Marie und Maximilian Wick (2018). „Bad“. In: Tilo Renz, Monika Hanauska und Mathias Herweg (Hgg.), *Literarische Orte in deutschsprachigen Erzählungen des Mittelalters. Ein Handbuch*. Berlin / Boston, 64–74.
- Wagner, Silvan (2021). „Das Geheimnis um den Schwanritter. Agnatische und kognatische Herrschaftsbegründung in Konrads von Würzburg Märe“. In: Stephan Conermann (Hg.), *Geheimnis und Verborgenes im Mittelalter. Funktion, Wirkung und Spannungsfelder von okkultem Wissen, verborgenen Räumen und magischen Gegenständen*. Berlin / Boston, 509–521.
- Weidenkopf, Stefan (1979). „Poesie und Recht. Über die Einheit des Diskurses von Konrads von Würzburg ‚Schwanritter‘“. In: Christoph Cormeau (Hg.), *Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven*. Stuttgart, S. 296–337.
- Westphal-Wihl, Sarah (2008). „Minne unde reht tuon. Konfliktlösung am Königshof in Konrads ‚Schwanritter‘ und Hartmanns ‚Iwein‘“. In: Jutta Eming und Claudia Jarzebowski (Hgg.), *Blutige Worte*. Göttingen, S. 163–186.
- Yu, Meihui (2021). „*daz si niht wizzen umb des leben / der in ze vater ist gegeben*. Transzendenter Ursprung und dynastische Genealogie im ›Schwanritter‹“. In: Norbert Kössinger und Astrid Lembke (Hgg.), *BME Themenheft 10: Konrad von Würzburg als Erzähler*. Oldenburg, 163–188: https://doi.org/10.25619/BmE_H202143 (07. November 2023).
- Yu, Meihui (2023). *Der Schwanritter. Transformation eines Mythos in der Vormoderne. Mit einem Ausblick auf Richard Wagner*. Berlin / Boston.
- Yu, Meihui und Beate Kellner (2023). „Der Schwanritter“. In: Markus Stock (Hg.), *Konrad von Würzburg. Ein Handbuch*. Berlin / Boston, 246–262.

Kontingenz und Liminalität

Zur narrativen Funktionalisierung des Schlafes im *Fortunatus*

1 Einführung

„*Släfest du, vriedel ziere?*“¹ (V. 1,1; „Schläfst du noch, mein schöner Geliebter?“), fragt eine Dame ihren Geliebten und erläutert sogleich den Grund für ihre wohl besorgte Nachfrage: [.] *wan wecket uns leider schiere; / ein vogellîn sô wol getân / daz ist der linden an daz zwî gegân.*“ (V. 1,2–4; „Man weckt uns leider bald. Ein hübscher Vogel hat sich bereits auf den Zweig der Linde gesetzt.“) Ihr Geliebter lässt sie sodann wissen: *Ich was vil sanfte entslâfen, / nu rüefestû, kint, wâfen. / lieb âne leit mac niht sîn. / swaz dû gebiutest, daz leiste ich, vriundîn mîn.*“ (V. 2,1–4; „Ich war sanft eingeschlafen, nun rufst du, Kind, ›auf, auf!‹ Liebe ohne Leid kann es nicht geben. Was immer du befehlst, das tue ich, meine Freundin.“) Der Erkenntnis des Mannes über die immerwährende Leidbehaftetheit der Liebe folgt dann auch die Klage der ob des bevorstehenden Abschieds trauernden Dame: *Diu vrouwe begunde weinen: / du rîtest hinnen und lâst mich eine. / wenne wilt du wider her zuo mir? / owê, du vüerest mîne vröide sant dir!*“ (V. 3,1–4; „Die Dame begann zu weinen: ›Du reitest fort und lässt mich allein zurück. Wann wirst du wieder zu mir kommen? Ach, du nimmst mein Glück mit dir fort.‹“)¹ Der Schlaf des Geliebten als Gegenstand der Rede der Dame fungiert in diesem Tagelied Dietmars von Aist, das als ältestes Zeugnis der Gattung im deutschsprachigen Raum gilt, nicht nur als Exposition des geschilderten Geschehens oder als Einstieg in den Dialog zwischen den Liebenden, sondern er markiert darüber hinaus explizit die Schwelle zwischen Nacht und Tag, zwischen Zweisamkeit und Einsamkeit, zwischen Glück und Leid,² sofern er zwischen dem nun anstehenden Abschied der beiden Liebenden und der gemeinsam verbrachten Nacht liegt. Hier wie auch in anderen mittelhochdeutschen Tageliedern, jenen lyrisch-epischen Mischformen, in denen eben diese thematische Grundkonstellation in immer neuen Varianten durchgespielt wird,³ erscheint der Schlaf mithin als Grenzphänomen zwischen zwei oppositionellen existentiellen Bereichen,

1 Zitiert nach Backes 2003, 84–85.

2 Vgl. zum Schwellencharakter der im Tagelied evozierten Situation auch Kiening 2003, 157.

3 Vgl. zum Tagelied zuletzt mit grundlegender Literatur Mohr 2021 sowie den Beitrag von Franziska Wenzel im vorliegenden Band.

nämlich zwischen der heimlichen, stets von Entdeckung bedrohten, aber doch erfüllten Liebesgemeinschaft in der Nacht und der im Anschluss an die Trennung der Liebenden, die aufgrund ihrer meist nicht weiter begründeten gesellschaftlichen Illegitimität und der an sie gerichteten sozialen Ansprüche notwendig wird, nun folgenden Einsamkeit bei Tage.⁴ Obwohl die mit den beiden Bereichen assoziierten Gefühlszustände in der Antwort des Geliebten unauflösbar miteinander verbunden scheinen – *liep âne leit mac niht sîn* (V. 2,3; „Liebe ohne Leid kann es nicht geben.“) –, wird in der Äußerung der Dame *du rîtest hinnen und lâst mich eine / [...] owê, du vüerest mîne vröide sant dir!*“ (V. 3,2–4; „Du reitest fort und läßt mich allein zurück. [...] Ach, du nimmst mein Glück mit dir fort.“) die Opposition von Zweisamkeit und Einsamkeit pointiert hervorgehoben, an deren Übergang der *sanfte* (V. 2,1; „sanft[e]“) Schlaf steht. Dieser verdeutlicht die Temporalität und das Momenthafte dieser liminalen Situation in besonderer Weise, ist er doch selbst ein nur vorübergehendes, das jeweilige Subjekt in gänzliche Passivität versetzendes Phänomen: „[I]m Schlaf sind wir ohne Eindrücke der äußeren Sinne, ohne Wissen um Ort und Zeit, ohne Willen.“ (Homan 1992, 1296) Aufgrund einer solchen Negation des wachen Bewusstseins wird der Schlaf entsprechend der mythischen Auffassung immer wieder in Analogie zum Tod gesehen, der, personifiziert in der Gestalt Thanatos, als dessen Bruder gilt (vgl. Schwibbe 2005, 6; von Müller 2017, 399). Auch in seiner literarischen Ausgestaltung schlägt sich dies nieder, kann er hier doch ebenfalls sinnbildlich für einen temporären Tod stehen und eben nicht nur als bloß handlungslogische Zäsur im Fortgang des Geschehens fungieren (vgl. von Müller 2017, 399). Und so erscheint er auch in Dietmars Tagelied nicht nur funktionaler Natur zu sein, sofern die Frage der Dame, ob ihr Geliebter noch schlafe, und dessen Interpretation derselben als alarmierender Warnruf – *nu rüefestû, kint, wâfen*; (V. 2,2; „nun rufst du, Kind, ›auf, auf!‹“) – gerade die mit einem todesähnlichen Zustand einhergehende existentiell bedrohliche Gefahr der Entdeckung impliziert, die ein Weiterschlafen bedeutete.

Werden der Schlaf und mit ihm der Zustand des Nicht-Bewusstseins des Geliebten bei Dietmar aktiv von der Dame unterbrochen, um die drohende Gefahr abzuwenden, zeigt sich etwa in Wolframs von Eschenbach Tagelied *Den morgenblic bi wahtaeres sange erkos* ein genau gegensätzliches Verhalten der liebenden Frau.

⁴ Vgl. Mohr 2021, 534: „Das Sujet ist durch eine grundlegende Opposition bestimmt. Den Minnenden sind der Zeitraum der Nacht und die heimliche Minne zugeordnet, der Gesellschaft die Zeit des Tages und Kategorien wie Sichtbarkeit, Öffentlichkeit und soziale Ordnung. Das Minnepaar befindet sich im ‚Innen‘ eines abgegrenzten Raums, der durch die Vertreter der Gesellschaft nicht eingesehen werden kann. Vorausgesetzt oder in einzelnen Details skizziert ist dieser Innenraum überwiegend, vor allem im höfischen Sang, als Kemenate, der korrespondierende Außenraum als Hof zu denken. Diese dreifache semantische Opposition verweist auf konträre Normvorstellungen, aus denen sich die Handlung entfaltet.“

Diese versucht nämlich den durch den Gesang des Wächters angekündigten und durch die Fenster dringenden Tag mit allen Mitteln auszusperren, um den Schlaf ihres Geliebten und damit die Zeit der gemeinsamen Liebeserfüllung zu verstetigen, wobei die durch den Tagesanbruch angekündigte Trennung vom Geliebten jene existentiell bedrohliche Qualität erhält, die bei Dietmar mit einer Entdeckung assoziiert wird.⁵ In beiden Beispielen geht das Motiv des Schlafs also nicht in einer reinen Funktionalität auf, sondern scheint semantischen Eigenwert zu besitzen. Die besondere Relevanz, die dem Motiv in den Tageliedern zukommt, ist natürlich zu einem großen Teil dem gattungsspezifischen Sujet geschuldet, das sich in besonderer Weise über die Phänomene Schlaf und Erwachen und jene erwähnte Oppositions- und Schwellenstruktur konstituiert, denen wiederum eine für die Erzählsituation große motivationale und handlungslogische Bedeutung zukommt. In anderen Gattungen und Textsorten, in denen das Phänomen ebenfalls relativ häufig vorkommt, geriert es sich aber nun nicht selten als weitaus erklärungsbedürftiger, weil sich die jeweilige Semantisierung des Motivs sowie dessen Funktion für die Handlung und für das Erzählen in vielen Fällen nicht eindeutig bestimmen lassen, sondern vielmehr großen interpretatorischen Spielraum bieten: „Der Schlaf scheint“ nämlich, so Mareike von Müller (2017, 390), „ein flexibles Erzählmotiv zu sein, das, wiewohl selbst um die Darstellung von Passivität zentriert, die Handlung eines Textes maßgeblich beeinflussen und dynamisieren kann. In jedem Fall ist er, zumal in seiner traumlosen Form, extrem interpretationsbedürftig.“

An einer solchen ‚Interpretationsbedürftigkeit‘ möchte der folgende Beitrag ansetzen und eine Sequenz des traumlosen Schlafes in den Mittelpunkt rücken, die sich auf den ersten Blick weder aus einer sujetbedingten Notwendigkeit erklären lässt, noch eine ersichtliche handlungslogische Bedeutung besitzt, sondern im Kontext des erzählten Geschehens eher verwundert. Es handelt sich dabei um die Epiphanieszene des anonymen *Fortunatus*, und hier konkret um den Schlaf des Protagonisten. Die folgenden Überlegungen möchten also der Funktionalisierung dieses Erzählmotivs in der zentralen Szene des Romans nachgehen; dabei lassen die raumsemantische Einkleidung, die Motivierung des Geschehens und der Status der Figur vermuten, dass

5 Vgl. die ersten beiden Strophen von Wolframs Tagelied (Backes 2003, 88–90): (1) *Den morgenblic bī wahtaeres sange erkôs / ein vrouwe, dâ si tougen / an ir werden vriundes arm lac. / dâ von si der vreuden vil verlôs. / des muosen liehtiu ougen / aver nazzen. sî sprach: ,ôwê tac! / Wilde und zam daz vrewet sich dîn / und siht dich gern, wan ich eine. wie sol iz mir ergên! / nu enmac niht langer hie bī mir bestên / mîn vriunt. den jaget von mir dîn schîn.* (2) *Der tac mit kraft al durch diu venster dranc. / vil slôze sî besluzzen. / des half niht; des wart in sorge kunt. / diu vriundîn den vriunt vast an sich dwanc. / ir ougen diu beguizen / ir beider wangel. sus sprach zim ir munt: / ,Zwei herze und ein lip hân wir. / gar unscheiden unser triuwe mit ein ander vert. / der grôzen liebe der bin ich vil gar verherht, / wan sô du kumest und ich zuo dir.*

der Schlaf hier der Diskussion von zwei für den Fortgang der Handlung und für die Gesamtaussage des Textes zentralen Phänomenen dienstbar gemacht ist: zum einen nämlich der Thematisierung von Kontingenz, jenes nicht Notwendigen, „was auch hätte nicht sein können oder auch hätte anders sein können“ (Graevenitz und Marquard 1998, XI), zum anderen der Diskussion von Liminalität, jenes Zustands des „nicht mehr und noch nicht“ (von Müller 2017, 405), der kennzeichnend ist für Phasen des Übergangs und für Schwellensituationen. Nach einer kurzen Auseinandersetzung mit diesen beiden Phänomenen sowie einer knappen Einführung in den Roman und die zur Diskussion stehende Textstelle sollen also die Epiphanieszene des Romans und der Schlaf des Protagonisten analysiert werden. Dieser erscheint dabei, so also die These, als Erzählgenerator für jene beiden anthropologischen Grunderfahrungen, deren Interdependenz er zugleich versinnbildlicht und die er als zentral für die Identitätsbildung markiert. Der Schlaf fungiert darüber hinaus auch, wie zu zeigen sein wird, als Motiv, um das Verhältnis von Geld, Glück und Individuum zu reflektieren.

2 Phänomene der Schwelle: Kontingenz und Liminalität

Während der Schlaf im Tagelied als Schwellenphänomen Nacht und Tag, Zweisamkeit und Einsamkeit, Glück und Leid trennt, so erscheint er auch insgesamt – und dies sowohl in konkret-physiologischer als auch metaphorischer Hinsicht – als ein Zustand des Übergangs, als ein Stadium zwischen zwei Bereichen oder Sphären. Indem der Schlaf nämlich „die transzendentalen Aprioritäten des erkennenden Subjekts, Raum, Zeit und Kausalität außer Kraft setzt“ (Hergemöller 2002, 27), stellt er in seiner Transgressivität einen Zustand des ‚dazwischen‘ dar: physiologisch zwischen Einschlafen und Aufwachen, metaphorisch zwischen Licht und Finsternis, zwischen Gut und Böse und zwischen Leben und Tod (vgl. Schwibbe 2005, 6; Hergemöller 2002, 27). Als literarisches Motiv kann er dabei vor allem auch den Übergang zwischen zwei existentiellen Bereichen markieren und insofern die Transformation einer Figur versinnbildlichen, als er die Grenze zwischen zwei Identitätsstufen abbildet.⁶ Aus

⁶ Zu denken wäre hier etwa an Iweins Schlaf zwischen Wahnsinn und heilemdem Erwachen in Hartmanns von Aue gleichnamigem Artusroman oder – in dessen *Gregorius* – an das Verschlafen des Protagonisten, bevor er zur Felseninsel aufbricht, wobei es hier zugleich um die Schwelle zwischen zwei Status einer Figur, nämlich Profanität und Heiligkeit, geht. Vgl. hierzu auch die Überlegungen von von Müller 2017, 409, sowie ihren Beitrag im vorliegenden Band zu Ortnits Ende.

diesem Grund lässt sich der Schlaf mit jenem erwähnten Zustand des „nicht mehr und noch nicht“ (von Müller 2017, 405) assoziieren, den Victor Turner in Anlehnung an die Überlegungen von Arnold van Gennep zu Übergangsriten als Liminalität bzw. als liminale Phase bezeichnet hat. Den solchermaßen bezeichneten Schwellenzustand, in dem „das rituelle Subjekt [...] einen kulturellen Bereich [durchschreitet], der wenig oder keine Merkmale des vergangenen oder künftigen Zustands aufweist“ (Turner 1998, 251) und in dem sich ein Subjekt von seiner alten Identität gelöst, die neue aber noch nicht gänzlich ausgebildet hat, versteht er dabei gerade als „notwendigerweise unbestimmt“:

Die Eigenschaften des Schwellenzustands (der ‚Liminalität‘) oder von Schwellenpersonen (Grenzgängern) sind notwendigerweise unbestimmt, da dieser Zustand und diese Personen durch das Netz der Klassifikationen, die normalerweise Zustände und Positionen im kulturellen Raum fixieren, hindurchschlüpfen. Schwellenwesen sind weder hier noch da; sie sind weder das eine noch das andere, sondern befinden sich zwischen dem vom Gesetz, der Tradition, der Konvention und dem Zeremonial fixierten Positionen. (Turner 1998, 251)

Ist diese Bestimmung bei Turner in seine Überlegungen zum Ritual und die sozialen Merkmale jener Phase eingebunden (vgl. Turner 1989, 94–127) – es geht ihm also ausschließlich um rituelle Liminalität und ihre gesamtgesellschaftliche Bedeutung –, ist dieses Zwischenstadium, dieser Übergang, kennzeichnend für eine Reihe von Zuständen und wird häufig mit spezifischen Symbolen und auch Orten verknüpft:

Viele Gesellschaften, die soziale und kulturelle Übergänge ritualisieren, verfügen deshalb über eine Vielzahl von Symbolen, die diese Ambiguität und Unbestimmtheit des Schwellenzustands zum Ausdruck bringen. So wird der Schwellenzustand häufig mit dem Tod, mit dem Dasein im Mutterschoß, mit Unsichtbarkeit, Dunkelheit, Bisexualität, mit der Wildnis und mit einer Sonnen- oder Mondfinsternis gleichgesetzt. (Turner 1998, 251–252)

In der Literatur kann Liminalität auf verschiedene Art und Weise thematisiert und markiert sein. So weist etwa von Müller auf die Gleichzeitigkeit von Gegensatzpaaren in der Inszenierung von Übergängen hin, die der Aufrechterhaltung der ihr eigenen Spannung dienen (vgl. von Müller 2017, 405–406), sie kann räumlich und topographisch abgebildet werden oder sich in spezifischen Motiven niederschlagen. Dabei fungiert in der mittelalterlichen Literatur neben anderen Räumen häufig der Wald als Ort des Übergangs, als Schwellenraum, in dem wiederum meist die an eine solche liminale Phase geknüpfte Identitätskonstitution des Helden thematisch wird. Bereits Schmid-Cadalbert (1989, 40) hat auf diesen engen Zusammenhang zwischen Wildnis, Identitätskonstitution und initiationsrituellem Übergang aufmerksam gemacht und den Wald als Ort bestimmt, an dem die literarische Aushandlung von

Seinsfragen stattfindet.⁷ Bemerkenswert ist dabei, dass der Wald als solcher aber auch in seiner Semantisierung „als Raum der ‚Geburt des Helden‘“ (Hammer 2018, 183) häufig mit dem Phänomen der Kontingenz in Verbindung gebracht wird:

In diesem Fall ist der Wald in erster Linie der Raum der Kontingenz und meist mit einer zur Disposition stehenden Identität des Helden verknüpft. [...] Das zentrale Merkmal dieser Waldkonzeption ist gerade ihre Undurchsichtigkeit, mit der eine vorübergehende Orientierungslosigkeit des Helden korrespondiert. [...] Die Suche nach einem gangbaren Weg durch den wilden Wald steht in diesem Zusammenhang oft für einen initiatorischen Übergang des Helden in eine neue Lebensphase.⁸

Liminalität und Kontingenz ähneln sich aber nicht nur hinsichtlich der mit ihnen verknüpften Räume; auch die bereits erwähnte der liminalen Phase eignende Unbestimmtheit, die zudem auch für den Terminus Liminalität als solchen und das damit Bezeichnete zu konstatieren ist,⁹ ist ebenfalls für das Phänomen der Kontingenz charakteristisch, sofern man darunter „das unvollständig Bestimmte“ (Makropoulos 1998, 23) versteht, „das Nichtnotwendige: das, was auch hätte nicht sein können oder auch hätte anders sein können“ (Graevenitz und Marquard 1998, XI).¹⁰ Die erzählerische Darstellung beider Phänomene bedeutet mithin eine Konkretisierung des notwendigerweise Unkonkreten, sofern sie eigentlich durch ihre jeweilige Unbestimmtheit gekennzeichnet sind, wobei es gerade diese Unbestimmtheit ist, in der Kontingenz und Liminalität für ein Subjekt erfahrbar werden. Kontingenz manifestiert sich dabei in der Abwesenheit von Ordnung und Notwendigkeit, in offenen Möglichkeiten und in der Existenz unbestimmter Alternativen, im potentiellen Auch-anders-sein-Können. Ohne auf die vielfach angenommene Differenz zwischen vormoderner und moderner Kontingenzkonzeption und das daraus resultierende Narrativ eines nicht nur verstärkten, sondern grundsätzlich anderen Kontingenzbewusstseins in der

7 Vgl. auch Hammer 2018, 185–186; Liebermann 2018, 560. Dabei kann die im Wald lokalisierte Identitätsgenese durchaus anhand der vom Helden begangenen *âventiuren* thematisch werden, dies muss aber nicht zwangsläufig der Fall sein. Vgl. zur Differenzierung dieser beiden Wald-Konzeptionen als *âventiure*- oder Identitätsraum sowie ihrer potentiellen Verbindung Scheibel-Drissen 2025.

8 Hammer 2018, 185–186. Während Hammer zwischen zwei Waldkonzeptionen unterscheidet – der „arthurische[n] Waldkonzeption“ auf der einen, dem „Wald als Raum der ‚Geburt des Helden‘“ (183) auf der anderen Seite – und das Phänomen der Kontingenz primär der zweitgenannten zuordnet (vgl. 185), bestimmt Schnyder (2008, 130–131) den Wald, in dem *âventiuren* stattfinden, auch als Raum der Kontingenz.

9 Auf diesen Aspekt weist auch von Müller (2017, 405–406) hin: „Dabei bleibt der Begriff der Liminalität notgedrungen ebenso schwer zu fassen, wie der Gegenstand, den er bezeichnet.“

10 Die Bestimmung des Kontingenten als das Mögliche, aber nicht Notwendige geht auf Aristoteles zurück. Vgl. zu Kontingenz im Mittelalter zuletzt umfassend Herberichs und Reichlin 2011.

Moderne eingehen zu wollen,¹¹ wird Kontingenz hier also zunächst ahistorisch als ein Phänomen verstanden, das einen für das Subjekt offenen Horizont von Potentialitäten bezeichnet. Die in der spätmittelalterlichen Auseinandersetzung mit Kontingenz virulente Frage nach der Rolle Gottes bzw. dem kontingenten Charakter des göttlichen Willens¹² spielt hier also nur insofern eine Rolle, als ihr Verhältnis zu kontingenten Ereignissen auf der Ebene einer Erzählung thematisch wird. Es geht folglich weniger darum, das genaue Verhältnis von Providenz und Kontingenz¹³ oder den zeitgenössischen theologisch-philosophischen Diskurs als epistemischen Horizont zu rekonstruieren, auch wenn dieser gewiss zumindest punktuell vorausgesetzt werden kann,¹⁴ sondern um die narrative Darstellung und literarische Deutung von in ihrer Ursächlichkeit nicht eindeutigen Ereignissen, denn:

Literarische Texte [...] stellen vielfach gerade solche sich überlagernde, inkommensurable Perspektiven auf vordergründig kontingente Ereignisse aus. Sie präsentieren selten ein geschlossenes System von Erst- und Zweitursachen oder lückenlose Ereignisketten, sondern viel eher »Verlegenheitsstellen«: also Ereignisse, die (kausal oder transzendent) unter- oder übermotiviert sind und die deshalb Deutungs- oder Begründungsfragen aufwerfen. (Reichlin 2011, 25)

11 Das Modernisierungsnarrativ vom „zunehmenden Kontingenzbewusstsein“ (Graevenitz und Marquard 1998, XII) basiert auf der Annahme einer maßgeblichen Unterschiedenheit von vormoderne und moderner Kontingenzkonzeption: „Auf eine einfache Formel gebracht lautet die These: Während in der Vormoderne Kontingenz bloß eine vordergründige Instabilität darstellt, die durch eine höhere zeitlose Ordnung stabilisiert ist, wird in der Moderne die ‚Ordnung‘ selbst kontingent. In der Vormoderne würden kontingente Vorkommnisse passiv erlitten, weil diese einer höheren, aber dem Menschen unergründlichen Ordnung folgten. Ab der Renaissance ändere sich aber die Haltung des Einzelnen gegenüber kontingenten Geschehnissen: Man beginne mit Kontingenz zu rechnen und Inkalkulierbarkeiten für eigene Zwecke zu nutzen. Im Anschluss daran breche die Vorstellung einer alles umspannenden Ordnung weg: Epistemologische und politische Letztbegründungen würden als kontingente Setzungen begriffen, die sich höchstens lokal, aber nicht global begründen lassen.“ (Reichlin 2011, 13) Der Wandel des Kontingenzbewusstseins – oder im Sinne jenes Narrativs: die Überwindung der vormodernen Annahme einer die Kontingenz letztlich integrierenden providentiellen Ordnung – wird zu je unterschiedlichen Zeiten und nicht immer an der Schwelle vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit angesetzt. Vgl. zur Entwicklung dieser Großerzählung entlang drei ihrer Vertreter und der mit diesem *grand récit* einhergehenden Problematik Reichlin 2011, 14–20 (Blumenberg), 20–22 (Luhmann), 23–24 (Waldenfels).

12 Vgl. zur spätmittelalterlichen Diskussion insbesondere bei Scotus und Ockham Reichlin 2011, 17–20, 26; dazu umfassend auch Söder 1999.

13 Das genaue Verhältnis von Providenz und Kontingenz ist selbst innerhalb des philosophisch-theologischen Diskurses, so Reichlin 2011, 26, nicht eindeutig bestimmt.

14 Dies aber wohl nicht als ein die Texte leitendes Telos oder in Form einer auf ähnlichem diskursivem Niveau anzusiedelnden Diskussion der hier reflektieren theoretischen Annahmen, sondern in Form einer narrativen Auseinandersetzung mit Kontingenz.

Dies kann auf verschiedene Art und Weise narrativ umgesetzt sein, etwa, fiktion-intern, indem eine Figur sich solchen für sie nicht erklärbaren Ereignissen ausgesetzt sieht und dies explizit reflektiert – so zum Beispiel, wenn die Unbegreiflichkeit eines Geschehens artikuliert wird –, oder aber fiktionsextern, indem etwa Handlungsmotivierungen gegeneinander ausgespielt werden.¹⁵ Kontingenz kann auch in einzelnen Erzählmotiven thematisch werden, sich in der Verwendung spezifischer Metaphern ausdrücken oder – wie erwähnt – mit bestimmten Räumen assoziiert werden.¹⁶ Dabei wird davon ausgegangen, dass sie nicht nur auf der Ebene der *histoire* thematisch wird, sondern auch im Rahmen des *discours* qua narrativer Gestaltung erzeugt werden kann.¹⁷ Der Fokus liegt in den folgenden Überlegungen mit-hin auf entsprechenden narrativen Strategien und der erzählerischen Produktion von solchen Momenten, die Kontingenz reflektieren bzw. diese auf der Handlungsebene exponieren. Dabei tritt Kontingenz natürlich nicht nur in dieser Form, also als Resultat eines letztlich intendierten erzählerischen Aktes auf, sondern sie kennzeichnet auch das Erzählen als solches im Sinne der ihm stets vorausgehenden Selektivität und Perspektivität und der diesem stets inhärenten Vielfalt möglicher anderer narrativer Realisierungen.¹⁸ Auch wenn die Frage nach dem Verhältnis zwischen der Kontingenz des Erzählens und dem Erzählen von Kontingenz dabei eine höchst virulente ist,¹⁹ steht sie hier nicht im Mittelpunkt des Interesses; statt dieser grundsätzlichen, eine jede literarische Äußerungsform kennzeichnenden Potentialität soll also vielmehr die narrative Exposition von Kontingenz in den

15 So auch Reichlin 2011, 25: „Hier ist einerseits an wundersame Koinzidenzen zu denken, die gleich mehrfach (und auf unterschiedlichen Erzählebenen) motiviert oder gedeutet werden, andererseits an Ereignisse, deren kausale oder finale Motivation dezidiert ausgespart wird. Anhand solcher ›Verlegenheitsstellen‹ kann ein Text nicht nur unterschiedliche Deutungsstrategien von Figuren, Erzähler etc. entfalten und verschiedene Kontingenzexpositionen verhandeln, sondern auch zeigen, wie die einzelnen Deutungen eines Ereignisses als Zufall, Wunder, Eingriff Gottes u.ä. von unterschiedlichen Perspektiven auf das Ereignis geprägt sind.“ Vgl. zu den Möglichkeiten der narrativen Inszenierung Reichlin 2011, 34–44, und hier vor allem den Überblick zu motivierungs-basierten Kontingenzanalysen 35–37.

16 Vgl. zu Bildfeldern, Metaphern und Räumen, die in der mittelalterlichen Literatur mit Kontingenz in Verbindung gebracht werden, den Überblick bei Reichlin 2011, 40–44; zu Räumen der Kontingenz Schnyder 2011; zur wohl prominentesten Personifikation in Gestalt Fortunae vgl. Sanders 1965; de Boor 1975; Frakes 1988; Haug 1995; Kern 2007; Bendheim 2019.

17 Vgl. Reichlin 2011, 28, die dem Verhältnis von *histoire* und *discours* und dem „Spannungsfeld des Erzählens von Kontingenz und der Kontingenz des Erzählens“ im Rückgriff auf drei verschiedene literaturtheoretische Positionen (Michel, Wellbery, Warning) nachgeht.

18 Vgl. zu diesem Aspekt Waltenberger 2011, 229–232; Reichlin 2011, 12–13.

19 Auf die Notwendigkeit, beide Kontingenzdimensionen in den Blick zu nehmen, weisen sowohl Reichlin 2011, 12–13, als auch Waltenberger 2011, 231–232, hin, der diese vor allem für die Rekonstruktion der historischen Spezifik der das Kontingente stets auszeichnenden Ambivalenz gegeben sieht.

Blick geraten, die alles andere als kontingent ist und eine dem eigentlichen Phänomen entgegengesetzte Bewegung indiziert, sofern sie als Ergebnis gezielter, nur den Anschein von Ordnungslosigkeit erweckender Inszenierung verstanden wird.²⁰

Zentrales Motiv einer solchen Exposition ist meiner Ansicht nach nun der Schlaf; er markiert den Einbruch von Kontingenz insofern, als er eine Figur handlungsohnmächtig macht, sie in gänzliche Passivität versetzt und damit äußeren Einflüssen und Handlungen aussetzt. Der Schlaf bildet also nicht nur die liminale Phase einer Figur und ihre Transformation bzw. einen – in ihrem ursprünglich initiationsrituellen Kontext statusbezogenen – Übergang zwischen zwei Identitäts- und Seinsbereichen, sondern auch die damit für das Subjekt einhergehende Kontingenzerfahrung ab. Auf Erzählebene ermöglicht diese durch die Liminalität des Schlafs ausgelöste Handlungsohnmacht wiederum, das Geschehen unabhängig vom Agieren der Figur zu entwickeln und es in seiner Offenheit – und damit Kontingenz – zu inszenieren. Der Schlaf als Kontingenzerfahrung eröffnet also einen nicht minder kontingenten Erzählraum, welcher wiederum aufgrund seiner Ordnungslosigkeit für die Thematisierung identitätstheoretischer Fragen und figuraler Transformationsprozesse besonders geeignet erscheint.

Neben den mit ihnen verknüpften Räumen und der sie jeweils determinierenden Indetermination werden Kontingenz und Liminalität also auch hinsichtlich der mit ihnen assoziierten identitätstheoretischen Fragestellungen sowie der mit ihnen jeweils einhergehenden subjektiven Erfahrung vergleichbar: So wird etwa das Ritual, dessen Bestandteil jene Liminalitätsphase ja ist, als ein zentrales Mittel der Kontingenzbewältigung beurteilt;²¹ zugleich stellt jener liminale Status des ‚dazwischen‘ eine maximale Erfahrung von Kontingenz für das diesen erlebende Subjekt dar – van Gennep (2005, 27) spricht hier von einem Zustand „zwischen zwei Welten“, Turner von einem solchen des „betwixt and between“.²² Und umgekehrt kann Kontingenzerfahrung wiederum einen liminalen Zustand allererst bewirken, sofern sie das Subjekt erst in die Situation einer z.B. sozialen, gesellschaftlichen oder existentiellen Grenzerfahrung versetzt bzw. sie selbst als Schwellenzustand fungiert. Womöglich sind Kontingenz- und Liminalitätserfahrung also häufig gar nicht exakt zu trennen und bedingen sich gegenseitig, wobei der Schlaf vor allem im Kontext identitätstheoretischer Fragen ein Motiv zu sein scheint, anhand dessen diese

20 Damit operiert die vorliegende Untersuchung letztlich unter der von Wellbery (1992) kritisierten Prämisse, dass die Elemente eines Textes einer vorausgehenden Bedeutungszuschreibung und Funktionalität unterliegen.

21 Vgl. dazu grundsätzlich Luhmann 1982.

22 Vgl. den gleichnamigen Aufsatz: *Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites of Passage*, in Turner 1967, 93–111.

Interdependenz thematisch wird. Über den Schlaf werden also zwei zentrale, letztlich anthropologische Grunderfahrungen zum Erzählgenerator, wenngleich er selbst die Figur in gänzlicher Handlungsunfähigkeit präsentiert – so auch im Kontext der Epiphanieszene des *Fortunatus*, wie ich im Folgenden zeigen möchte.

3 Fortunatus

Der 1509 erstmals in Augsburg gedruckte *Fortunatus*, der als einer der erfolgreichsten Prosaromane gilt, erzählt die Geschichte vom Aufstieg und Niedergang einer zypriotischen Patrizier-Familie, von Wechselfällen des Schicksals und unermesslichem Reichtum. Im Zentrum steht der gleichnamige Titelheld, der aufgrund des finanziellen Ruins seiner Familie seine Heimat verlässt und in die Welt zieht, um sein Glück zu finden. Nach anfänglichem Erfolg begegnet er in völliger Verzweiflung und dem Tode nahe der Jungfrau des Glücks, die ihn zwischen verschiedenen Gaben, unter anderem zwischen Weisheit und Reichtum, wählen lässt. Fortunatus entscheidet sich für letzteres und damit für ein magisches Säckel, dem er zu jeder Zeit beliebig viel Geld in der jeweiligen Landeswährung entnehmen kann. Mit Säckel und einem später angeeigneten Wunschhütlein, das ihn an jeden beliebigen Ort zu bringen vermag, bereist er die Welt und führt ein fürstliches Leben. Nach seinem Tod hinterlässt er die beiden magischen Gegenstände seinen Söhnen Andalosia und Ampedo, die im Umgang mit ihnen weniger erfolgreich sind: Andalosia wird von Neidern ermordet, Ampedo stirbt vor Kummer über den Verlust seines Bruders und den Untergang der Familie. Dieses Ende – so suggerieren es Prolog und Epilog – sei dabei auf Fortunatus' falsche Wahl zurückzuführen: Hätte er sich für Weisheit statt für Reichtum entschieden, wäre diese ihm nicht nur in großem Maße zuteilgeworden, sondern er hätte mit ihrer Hilfe zudem auch weltlichen Besitz erlangen können. Der Roman geriert sich also auf den ersten Blick als Exempelroman, der das Geschehen, und hier vor allem den Niedergang der Familie, explizit auf die ‚falsche Wahl‘ seines Protagonisten zurückführt, dem selbst allerdings keinerlei negative Konsequenzen aus seiner Entscheidung erwachsen (vgl. Reuvekamp 2014, 118). Dass diese Sinngebung also nicht gänzlich zur Handlung zu passen scheint, wurde natürlich längst erkannt; schon Walter Haug (1991) und Jan-Dirk Müller (1990, 1182) haben auf die – trotz exemplarischen Erzählspruchs – vorherrschende grundsätzliche Offenheit des Geschehens hingewiesen, die wiederum auf eine kontingente Lebenswirklichkeit verweise. Auch als Demonstration erfolgreicher und weniger erfolgreicher Verhaltenssemantiken wurde diese Spannung zwischen expliziter Selbstausslegung und

tatsächlich erzähltem Geschehen gedeutet.²³ Wie auch immer die exemplarische Sinngebung, wie sie in Pro- und Epilog artikuliert wird, und das intrikate Verhältnis zur Handlung nun zu verstehen ist – die Entscheidung des Protagonisten für Reichtum, wie sie in der Epiphanieszene entfaltet wird, wird mit diesen rahmenden Wertungen neben ihrer ohnehin großen handlungslogischen Relevanz in jedem Fall als zentral für das Gesamtverständnis der Erzählung ausgewiesen.

Unmittelbar bevor es zu dieser zentralen Szene kommt,²⁴ in der Fortunatus von der Jungfrau des Glücks, wie sich die Figur selbst bezeichnet, vor die Wahl zwischen verschiedenen *bona* gestellt wird und er sich für jenes magische Geldsäckel entscheidet, ereignet sich aber Folgendes: Auf dem Weg durch die Bretagne verirrt sich Fortunatus in einem großen wilden Wald, er ist in Furcht und Sorge vor wilden Tieren, tötet einen Bären und trinkt sogar dessen noch warmes Blut; zudem plagen ihn Hunger und vor allem Müdigkeit, und so tut die Figur das für sie womöglich Naheliegende, für den Rezipienten aber erst einmal wenig Nachvollziehbare: Sie schläft. Diese wenngleich äußerst passive Handlung wird im Text zwar nur beiläufig erwähnt, sie ist aber an dieser Stelle, um erneut die Wendung von Müllers aufzugreifen, „extrem interpretationsbedürftig“ (von Müller 2017, 390). Wie ist der Schlaf des Protagonisten an dieser Stelle also zu verstehen? Ein Blick auf Raumsemantik, Motivierung des Geschehens und Figurendarstellung kann womöglich erhellen, ob der traumlose Schlaf der Figur den mit einer liminalen Phase einhergehenden Einbruch von Kontingenz versinnbildlicht und ob er auf diese Weise den Übergang der Figur in einen neuen, aber noch nicht erreichten Seinsbereich markiert.

Nachdem Fortunatus seine Heimat verlassen und eine Reihe von Abenteuern erlebt hat, begibt sich von England aus auf den Weg nach Frankreich. Er gelangt in die Bretagne und verirrt sich dort tief in einem großen wilden Wald. Er irrt einen ganzen Tag umher und weiß weder vor noch zurück; als es dunkel wird, kommt er zu einer *aldten glaßhüten*, in der er zwar keine Menschen findet, wie er erhofft hatte, in der er aber die Nacht verbringt.²⁵

²³ Vgl. Reuvekamp 2014, 118: „Zugespitzt formuliert hieße das: Fortunatus verhält sich richtig und ist deswegen erfolgreich in der Welt, während sein Sohn Andolosia Fehler macht und deswegen katastrophal scheitert. Doch wieder sperrt sich der Text, da Andolosia auch in solchen Situationen scheitert, in denen sich sein Verhalten nicht grundlegend von dem seines Vaters unterscheidet.“

²⁴ Auch Kellner (2005, 315) bezeichnet sie als „Schlüsselszene des Romans“.

²⁵ *Giennge aber fürbas unnd kam in dass lannde Britania daßs ist ayn starkes land / unnd hatt vil hocher gebürge unnd groß wald. Und als Fortunatus durch dass lannde wolltt / kame er in aynen großsenn wilden wald / als er der Bechmer oder der Turinger walde ware / Unnd als er verrer in den wald kam / do ward er irr gon / und gieng den gantzen tag / und kund nit darauß kommen und als es nacht ward do kam er zu ainer alden glaßhüten / in der man vor vil jaren glaß gemacht het. do ward er fro und maint er solt leüt darinnen gefunden haben / aber da was nyemandt innen / doch so belib*

An Schlaf denkt er hier – trotz seiner eigentlich sicheren Umgebung – bemerkenswerterweise nicht, ihn hungert es, er fürchtet die wilden Tiere des Waldes und sehnt sich nach dem Tag, an dem er aus dem Wald zu finden hofft, an dem er sich aber tatsächlich nur noch tiefer in diesen verirrt.²⁶

Die zweite Nacht bricht an, und Fortunatus gelangt *müd und kraftlos* und von *ungeschicht* (Fortunatus 2007, 43) – also zufällig – zu einem Brunnen, hört dort rasend die *wilden*, ihn ängstigenden Tiere, klettert aus Vorsicht auf einen Baum und beobachtet von dort das Treiben unter ihm:

*unnd als er bey dem brunnen saß / vieng der mon an gar hell zu scheinen / do hort er ain wildes
praßlen in dem wald / und horrt die beren bromssen / gedacht er / wie ym da nit lang zu sitzen /
auch nit nütz wår zu fliehen / wann die wilden thyer yn bald übereylen / und gedacht im besser
wår auff ainen baum zu steigen / unnd zu nächst bey dem brunnen klam er auff ainen hohen baum
der auch vil öst hett und sach also zu wie die wilden thyer manigerlay geschlecht kamen zu
trincken / schlugen und bissen hetten ain wildes gefert mit ainander* (Fortunatus 2007, 43–44)

Einer der Bären wittert ihn, klettert ebenfalls auf den Baum und ihm somit hinterher; Fortunatus, voller Furcht, steigt immer höher, kann ihm aber nicht entkommen, und so legt er sich auf einen Ast, zückt seinen Degen, sticht dem Bären in den Kopf und fügt ihm einige schwere Wunden zu (vgl. Fortunatus 2007, 44). Der Bär fällt – noch nicht ganz tot – vom Baum, kracht auf den Boden und verscheucht so die anderen wilden Tiere. Noch in dem Wipfel sitzend überkommt Fortunatus plötzlich – und angesichts des gerade Geschehenen ist dies bemerkenswert – die Müdigkeit: *Fortunatus sass auff dem baum unnd torst nit herab / doch fieng yn an so hart zu schläffern das er forcht er entschlief und viele ab dem baum lam oder gar tzu tod* (Fortunatus 2007, 44). Hatte er sich zuvor also nicht getraut, vom Baum herabzusteigen, tut er dies nun, weil er fürchtet, einzuschlafen und sich bei einem Sturz lebensgefährlich zu verletzen oder gar zu sterben. Er steigt also hinab, ersticht den noch lebenden Bären mit seinem Messer und trinkt – obwohl er seinen Durst zuvor am Brunnen gestillt hatte (vgl. Fortunatus 2007, 43) – dessen noch warmes Blut, indem er seinen Mund auf die offene Wunde legt: *unnd nam seinen tegen / und stach yn in den beren / legt seinen mund auf die wunden und saugtet das warm blüt in sich / das ym ain wenig ain krafft gab / und gedacht ym / ›het ich yetzund ain feür / ich*

er die nacht in der armen hütten / und mit grossem hunger unnd sorgen so er het vonn den wilden thieren so in dem wald ire wonung haben und hett groß verlangen nach dem tag / in hoffnung ym hulff got auß dem wald das er nit also hungers sturb. (Fortunatus 2007, 42–43)

26 und als es begund zu tagen hüß er sich auf und gieng aber eylentz und als er solt zwerchß durch dass holtz gon / gieng er nach der lengin / unnd ye mer er gieng ye minder er auß dem wald kund kumen und vergieng also der andern tag mit grossem hertem laid. (Fortunatus 2007, 43)

wolt mich des hungers wol erwerben.« (Fortunatus 2007, 44–45) Zwar hatte ihn bereits das Brunnenwasser gestärkt (vgl. Fortunatus 2007, 43), und auch das Blut des toten Bären scheint ihn ein wenig zu kräftigen, nichtsdestoweniger wird er so müde, dass er auf der Stelle – und dies auch in lokaler Hinsicht, nämlich neben dem toten Bären – einschläft: *so ward ym schlaffens so not / und legt sich neben den todten beren und entschlief* (Fortunatus 2007, 45). Der Schlaf selbst wird dabei nur hinsichtlich seiner Qualität, nicht aber im Hinblick auf seine konkrete zeitliche Dimension oder das parallel ablaufende Geschehen konkretisiert, und so heißt es bloß: *[er] thet ainen guten schlaff* (Fortunatus 2007, 45). Als er erwacht, beginnt es zu tagen und die Jungfrau des Glücks steht vor ihm.

4 Schwellenraum – Schwellenwesen?

In der Schilderung dieser die Epiphanieszene vorbereitenden Ereignisse finden sich nun eine Reihe von Markern – der Wald, der Brunnen, das Bluttrinken –, die das Geschehen als für die Figur kontingente Schwellensituation kennzeichnen und ihre anstehende Transformation vom glücklosen verarmten Flüchtigen – immerhin ist er hier „im Unglück, am Tiefpunkt seines Lebenswegs“ (Kellner 2005, 135) – zum angesehenen Glückskind – worauf ja bereits sein sprechender Name hinweist (vgl. Kellner 2005, 135) – mit unerschöpflichem Reichtum antizipieren. Der Schlaf stellt dabei jenen charakteristischen Zustand des ‚dazwischen‘, jene Schwelle zwischen zwei Identitätsstufen dar und ist damit letztlich Kulminationspunkt der zuvor vorbereitend evozierten Kontingenz und Liminalität, wie sie vor allem über die Raumsemantik und das Figurenhandeln thematisch werden.

In raumsemantischer Hinsicht ist auffallend, dass der wilde Wald in der Bretagne verortet und auf diese Weise mit der Artussage verknüpft wird.²⁷ Während er im Artusroman aber meist dezidiert als Raum der *âventiure* konzipiert ist und Möglichkeiten der Bewährung bereithält,²⁸ hat die Figur in dieser zentralen Szene

²⁷ Vgl. Müller 1990, 1192; Kellner 2005, 315–316.

²⁸ Vgl. zum Wald als *âventiure*-Raum schon Trachsler 1979, 155–158; Schnyder 2008, 130–131; Hammer 2018, 183–187; Liebermann 2018, 554–556; Scheibel-Drissen 2025. In der mittelalterlichen Erzählliteratur kann der Wald auf sehr unterschiedliche Art und Weise narrativiert und funktionalisiert sein. Eine vor allem im höfischen Roman rekurrente Gestaltungsweise ist seine Konzeption in Opposition zum Bereich des Höfischen; in dieser Gestaltung wird er häufig zum Schauplatz von arthurischem Handeln, von *âventiure*, wobei es oft die Suche nach ritterlicher Bewährung ist, die die Figuren überhaupt in den Wald führt. Raum und *âventiure* bilden dabei zuweilen eine nahezu „unauflösbare Einheit“ (Hammer 2018, 184).

auf einen ersten Blick wenig mit einem Artusritter gemein – Beate Kellner spricht sogar vom „Gegenbild zum Typ des kraftstrotzenden mittelalterlichen Aventiureritters“ (2005, 135): Immerhin verirrt er sich, hat Hunger, bekommt Angst, ist müde und kraftlos, die wilden Tiere bekämpft er nicht, sondern flüchtet vor ihnen. In dieser Szene steht mithin die Inszenierung des Waldes als unkultivierter, vorzivilisatorischer und bedrohlicher Naturraum im Fokus – darauf weist die Häufung des Terminus *wild* in der Beschreibung der räumlichen Umgebung und der Tiere hin –,²⁹ was ihn wiederum entsprechend der literarischen Tradition als Ort der Orientierungslosigkeit und des Übergangs markiert. Zwar erscheint der Wald auch in seiner Konzeption als *âventiure*-Raum als unkultivierter und gefährlicher Ort, sofern er als Gegenraum zum Bereich des Höfischen gestaltet ist, der von Wildheit und Chaos geprägt ist und in dem andere Gesetze, Normen und Maßstäbe gelten (vgl. Schnyder 2008, 125), hier weiß der *âventiure*-suchende Ritter aber meist auf die ihm begegnenden Gefahren zu reagieren und sie als Bestandteil seiner ritterlichen Bewährung zu begreifen.³⁰ Fortunatus weiß dies nicht – das Verirren der Figur scheint keine Aufgabe, keine arthurische Bewährung bereit zu halten, sondern eine Transformation, die Geburt eines anderen Ich und dessen Identitätskonstitution vorzubereiten. Der Wald erweist sich hier also dezidiert nicht als Raum der *âventiure*, sondern als Schwellenraum, der die Grenze zwischen zwei Bereichen und zwei Identitätsstufen bildet und dessen konstitutives Merkmal seine Kontingenz ist.³¹ In diesem derart

29 Fortunatus kommt in einen *großsenn wilden wald* [...], mit *grossen hunger unnd sorgen* so er het *vonn den wilden thieren* [...], unnd als bey dem brunnen saß / vieng der mon an gar hell zu scheinen / do hort er ain wildes *praßlen* in dem wald [...], *gedacht er / wi ym da nit lang zu sitzen / auch nit nütz war zu fliehen / wann die wilden thyer yn bald übereylten* [...], bey dem brunnen klam er auff ainen hohen baum [...] und sach also zu wie die wilden thyer manigerlay geschlecht kamen zu trincken / schlugen und bitten hetten ain wildes gefert mit ainander (Fortunatus 2007, 42–44).

30 Im Artusroman bezeichnet *âventiure* ein Geschehen – und dabei sowohl das zufällige Ereignis als auch die bewusst gesuchte ritterliche Bewährung – sowie zugleich die narrative Wiedergabe, die Erzählung dieses Geschehens, die diesem nachträglich einen übergeordneten Sinn verleiht. Zudem kann *âventiure* für die Vorlage, Quelle oder einzelne narrative Teile bzw. die Erzählung als solche stehen. Nicht nur scheint das mhd. Wort also mehrdeutig und in dieser Mehrdeutigkeit durchaus wandelbar zu sein, *âventiure* scheint auch auf ganz verschiedenen Ebenen eine zentrale Rolle für die Konstruktion und die Poetik der jeweils erzählten Welt zu spielen. Hier ist *âventiure* als Form der meist aktiv gesuchten ritterlichen Bewährung gemeint. Vgl. zur *âventiure* insg. Schnyder 2002; Schnyder 2006; Bleumer 2006; Eming und Schlechtweg-Jahn 2017, 7–34; Schwarzbach-Dobson und Wenzel 2022, 7–27; Schwarzbach-Dobson 2022, 83–108.

31 Während sich diese, das heldische Ich fokussierende Konzeption mithin prinzipiell gattungsübergreifend zeigt, findet sich die Funktionalisierung des Waldes als Raum der *âventiure* natürlich primär im Artusroman; gerade dieser letztgenannte Kontext erscheint allerdings zugleich prädestiniert, um eine zur Disposition stehende Identität zu thematisieren, sodass sich der Raum der *âventiure* auch als einer der Identitätsfindung und des Ichs gerieren kann (vgl. dazu Scheibel-Drissen 2025).

inszenierten Raum hält sich Fortunatus nun nicht nur auf, sondern verirrt sich sogar, wobei diese Orientierungslosigkeit – je weiter er geht, desto tiefer verirrt er sich (vgl. *Fortunatus* 2007, 43) – die mit der bevorstehenden liminalen Phase einhergehende Kontingenzerfahrung deutlich prononciert,³² zumal es der dunkle, nächtliche Wald ist, mit dem er sich in der Folge konfrontiert sieht. Während die mit dem Wald assoziierte Dunkelheit in der gelehrten Tradition für „die Unverständlichkeit (*obscuritas*) eines Textes, für die Dunkelheit, die die menschliche Reflexion begrenzt“ (Schnyder 2008, 123), stehen kann, können Dunkelheit und Nacht innerhalb eines literarischen Textes etwa auch auf einen *locus terribilis* verweisen (vgl. Rippl 2016, 209). In dieser Szene lese ich die hereinbrechende Nacht allerdings als Potenzierung der für die Figur erfahrbaren Kontingenz und ihrer existentiellen Bedrohlichkeit.³³

Inmitten der Wildnis findet sich nun jener Brunnen, der in der literarischen Tradition nicht nur den Übergang zu einem mythischen Bereich und damit einen Grenzbereich zwischen Eigen- und Anderwelt markiert, sondern damit aufgrund seiner Verbindung zum Wasser als lebensspendendem Element auch symbolisch für den Übergang in eine neue Seinsphase, für eine Wiedergeburt stehen kann.³⁴ An diesem Brunnen stillt die Figur ihren Durst, bevor sie aus Furcht auf jenen Baum klettert, den sie – nach Verletzung des Bären – nur deshalb wieder verlässt, weil sie die mit dem Schlaf einhergehende physische wie psychische Handlungsohnmacht und deren Folgen fürchtet (vgl. *Fortunatus* 2007, 44). Die große Affinität zwischen Schlaf und Tod – entsprechend der mythischen Auffassung zeichnen sich beide Zustände wie erwähnt durch Bewusst- und Willenlosigkeit aus, der Mensch ist ohne Sinneseindrücke, „ohne Wissen um Ort und Zeit“ (Homann 1992, 1296) – wird von Fortunatus also insofern reflektiert, als er sie zur Ursache seines potentiell eintretenden

Auf den kontingent-liminalen Charakter des wilden Waldes hat Schmid-Cadalbert 1989, 40, hingewiesen, wenngleich er dies explizit auf den Aventiureroman bezogen hat, den der *Fortunatus* hier aber ja anziitiert; auch Hammer (2018, 185) hat gezeigt, dass die Gleichzeitigkeit von Kontingenz und Liminalität den Wald geradezu prädestiniert, die zur Disposition stehende Identität einer Figur zu thematisieren. Vgl. zum Wald als Schwellenraum Liebermann 2018, 560, zum Wald als Raum der Kontingenz Schnyder 2008, 130–131; Liebermann 2018, 556.

³² Vgl. zum Motiv des Verirrens Schmid-Cadalbert 1989, 40; Hammer 2018, 185.

³³ Vgl. zur Semantik der Dunkelheit in biblischer Tradition Schanze (2013, 189), der wenngleich in Bezug auf Hartmanns *Erec* in der Kombination von Wald und Nacht ebenfalls „eine Potenzierung des angstbesetzten Raumes“ sieht (zur Bedrohlichkeit des nächtlichen Waldes vgl. 194–195, Anm. 29).

³⁴ Vgl. Locher und Poser 2018, 148: „Die reinigende und erquickende Kraft des Wassers macht es in zahlreichen Kulturen zum Symbol von Schöpfung und Geburt, von Vitalität und körperlicher wie geistiger Läuterung. Flüsse, Bäche und Quellen erscheinen als symbolisch aufgeladene Orte der ‚Initiation, der Wiedergeburt und des Statuswechsels.‘“ Vgl. zum Brunnen als Grenze zur Anderwelt auch Locher und Poser 2018, 148, 159; Rippl 2016, 216; Quast 2016, 209.

tatsächlichen Todes stilisiert. Der Schlaf, aufgrund seiner Liminalität ein temporärer Tod, könnte also, so die Befürchtung der Figur, einen kontingenten Raum eröffnen, in dem die Figur möglicher-, aber eben nicht notwendigerweise tatsächlich stirbt – immerhin ist der Tod nur eine mögliche Folge eines wiederum nur potentiellen Sturzes vom Baum. Aufgrund dieser gleichwohl existentiell bedrohlichen Möglichkeit steigt Fortunatus also trotz seiner anfänglichen Sorge vom Baum hinab – wenngleich nicht minder sorgenvoll, tut er dies doch *mit erschrockem hertzen* (Fortunatus 2007, 44). Emotionsdarstellung und Innensicht plausibilisieren an dieser Stelle mithin die Handlung der Figur. Dies ist deshalb bemerkenswert, weil Fortunatus in der unmittelbaren Folge dieser noch über individuelle Motive erklärten Verhaltensweise eine Handlung vollzieht, die gänzlich unmotiviert bleibt: Er trinkt das warme Blut des getöteten Bären, indem er seinen Mund auf die Wunde legt (vgl. Fortunatus 2007, 44).

Der raumsemantisch bereits als kontingent-liminal inszenierte Wald wird durch diesen Akt, so die Vermutung, in der Folge zum Schauplatz einer Verwilderung des Protagonisten, die dessen Transgressivität bedingt – Fortunatus wird selbst zum Schwellenwesen: Das Bluttrinken, das im Gegensatz zu seinen anderen Handlungen nicht motiviert oder über Introspektion plausibilisiert wird, ist nämlich nicht nur Zitat eines heroischen Erzählmusters, sondern zugleich Ausdruck einer „Animalisierung“ (Quast 2016, 209) der Figur, die wiederum ihren liminalen Status anzeigt. Während sich vor allem in der Heldenepik Heldenfiguren über die Einverleibung von oder durch Kontakt mit Tierblut deren archaisch-animalische Kräfte aneignen – Armin Schulz versteht dies als „Relikte [...] mythischer Konzeptionen“ (2003, 516) – und damit die Grenze zwischen Natur und Kultur umspielen,³⁵ wird auch Fortunatus zum Grenzgänger: „[D]as tierisch warme Blut wird zur Nahrung des Menschen, die Mensch/Tier-Grenze wird durchlässig.“ (Quast 2016, 209) Diese Entdifferenzierung von Mensch und Tier ist dabei aber eben nicht nur literarisches Zitat, sondern sie ist hier auch Zeichen des liminalen Status der Figur: Nach Turner (1998, 251) sind „Schwellenwesen [...] weder hier noch da; sie sind weder das eine noch das andere“; sie befinden sich in einem ambigen, prekären Zustand und weisen eine instabile Identität auf, zu der auch die Nähe zu Tieren bzw. ein tierähnliches Verhalten gehört (vgl. Quast 2001, 119–120). Fortunatus zeigt mit diesem völlig unmotivierten Akt des Bluttrinkens nun genau das, ein tierähnliches, wenn nicht animalisches Verhalten:

³⁵ Vgl. Schulz 2003, 516–517: In der Heldenepik erscheinen Heroen zum Teil noch als Hybrid- oder Mischwesen, die die Grenze zwischen Tier und Mensch umspielen, so etwa im *Nibelungenlied*, in dem Siegfried in Drachenblut badet, oder in der *Kudrun*, in der Hagen das Blut eines Gabilun trinkt; im höfischen Roman finden sich derartige Einverleibungen oder Anverwandlungen in der Regel nicht mehr.

„Unter die Tiere geraten ist Fortunatus schließlich, [...] auf die Kulturstufe des Rohen, des Verzehrs von Tierblut, gefallen“ (Kellner 2005, 315–316).³⁶ Der sich nur auf einen ersten Blick als Heros gebärdende Held wird dadurch aber gerade nicht unbesiegbar, nicht einmal besonders stark oder kraftvoll, im Gegenteil: Das Bluttrinken ist vielmehr der letzte Akt, die letzte „Zurüstung des Protagonisten“ (Quast 2016, 209) vor dem Übergang in einen neuen Seinsbereich, der aufgrund seiner Unbestimmtheit auch narrativ nur als Leerstelle erscheinen kann – als Schlaf nämlich. Der Schlaf, der bis zum Tagesanbruch – was ja wiederum eine Schwellenphase ist – dauert und damit auch in zeitlicher Hinsicht letztlich unbestimmt bleibt, überführt Fortunatus gewissermaßen in einen neuen Status, er wird danach ein anderer werden. Es erscheint also plausibel, den Schlaf an dieser Stelle als temporären Tod oder aber als notwendige Prämisse seiner, wie Beate Kellner sagt, „gleichsam mythischen Wiedergeburt“ (2005, 316) zu bezeichnen. Als Kulminationspunkt der seit dem Eintritt in den Wald narrativ hergeleiteten Liminalisierung der Figur ist der Schlaf der letzte Schritt vor dem zentralen Wendepunkt in Fortunatus' Biographie, sofern er die Begabung durch die Jungfrau des Glücks allererst ermöglicht.

Die Entdifferenzierung der Figur, die dem Schlaf vorangeht, kann dabei mit Quast als implizite Diskussion der Bedingungen von Kulturation verstanden werden, sofern die sich darin manifestierende Verwilderung als Prämisse für ihren späteren und durch die Begegnung mit der Jungfrau des Glücks ermöglichten Aufstieg lesen lässt. Der Grund für Fortunatus' Aufenthalt im wilden Wald und seine eigene Animalisierung ist nämlich seine aus Armut resultierende soziale Isolation.³⁷

Das Fallen aus der Kultur, das die höfische Literatur imaginiert, wenn eine normative Leitvorstellung verfehlt wird [...], kehrt hier in gewisser Weise wieder. Nur dass es hier nicht mehr um Normerfüllung, gesellschaftliche Ehre geht, sondern um das gesellschaftliche Regulativ des Geldes, das über Inklusion und Exklusion entscheidet. So sehr die Verwilderung eine erzwungene ist, so sehr bedeutet Verwilderung aber zugleich eine *conditio sine qua non* der Akkumulation von Geld und damit der Reintegration in die Gesellschaft. Erst das Geld (und nicht das Feuer!) katapultiert den Protagonisten in einen kulturfähigen Zustand. So gesehen wird im Fortunatusteil des Romans ein Kulturmodell *in nuce* entwickelt, der entscheidende

³⁶ Vgl. zu diesem vorzivilisatorischen Zustand auch Quast (2016, 209), der diesen auch in der Ermangelung eines Feuers veranschaulicht sieht. Dies wird von der Figur allerdings erst nach dem Bluttrinken reflektiert, sofern Fortunatus unmittelbar im Anschluss den Gedanken hat, *„het ich yet-zund ain feür / ich w=lt mich des hungers wol erwerben.“* (Fortunatus 2007, 44–45)

³⁷ So deutet es die Figur selbst, die auf die Frage der Jungfrau des Glücks nach dem Grund des Aufenthalts antwortet: *»mich zwingt armut das ich hye umb gang unnd such / ob mich got beraten wolt / und mir sovil glücks verleihen das ich zeitliche narung mocht haben.«* (Fortunatus 2007, 46)

Schritt vom vorkulturellen Zustand in eine kulturförmige Existenz liegt in der Bereitstellung und Handhabung von Geld. (Quast 2016, 209–210)

Dieser Dreischritt von gesellschaftlicher Exklusion, Verwilderung und erneuter Integration, der letztlich jener auch für Übergangsriten charakteristischen Trias entspricht – „[a]uf die Phase der Trennung des liminalen Subjekts von der Gesellschaft folgt eine Zeit des Übergangs, das liminale Stadium, dem sich die Reintegration in die Gesellschaft anschließt“³⁸ –, verdeutlicht, dass im *Fortunatus* jene entdifferenzierende Wildheit der Figur Voraussetzung für Kulturation und gesellschaftlichen Aufstieg ist. Wie kontingent dieser nichtsdestoweniger ist, zeigt sich an dem für diesen als relevant ausgestellten Medium des Geldes und der Instanz, die dieses im Roman verleiht.

5 Glück und Geld – Kontingenz des Flüchtigen

[...] und so er also erwacht unnd seine augen auffthet / Do sach er das es begund tagen / und sach vor ym ston ain gar schönes weibs bild (*Fortunatus* 2007, 45) – zwar noch immer im wilden Wald, aber unversehrt und offenbar ausgeschlafen erwacht *Fortunatus*, nimmt den anbrechenden Tag und in der Folge die zu diesem Zeitpunkt bloß als weibliches Wesen klassifizierte Jungfrau des Glücks wahr. Dass diese ihm nun im unmittelbaren Anschluss an seinen traumlosen und nicht weiter konkretisierten Schlaf erscheint, markiert diesen nicht nur auch retrospektiv als liminale Phase, die seiner neuen Identität vorausgeht, sondern verdeutlicht auch die dieser Begegnung und der folgenden Begabung inhärente Kontingenz. Die Jungfrau des Glücks deutet nämlich ihr Erscheinen als Resultat einer speziellen Sternkonstellation, welche wiederum nur für eine gewisse Zeit andauert, und auch ihre Fähigkeit, die Gaben Weisheit, Reichtum, Stärke, Gesundheit, Schönheit und ein langes Leben zu verleihen, führt sie auf den Einfluss des Himmels, der Sterne und Planeten zurück:

»Fortunate erschrück nitt / ich byn die junckfraw des glücks / und durch die einflussung des himels und der sternen / und der planeten So ist mir verlihen sechs tugendt / die ich fürter verleihen mag / aine zwü me oder gar / nach den stunden und regirung der planeten. Das ist weyßhait / Reichtumb / Stercke / Gesundthait / Schöne / und langs leben. Da erwöle dir ains under den sechs sen / unnd bedenck dich nit lang / wann die stund des glücks zu geben ist gar nach verschynen.« (*Fortunatus* 2007, 46)

38 Quast 2001, 118, Anm. 26. Vgl. dazu auch van Genepp 2005, 13–25.

Hatte Fortunatus ihr Erscheinen zunächst als göttliche Fügung interpretiert – *ER hûb an got ynnigklichen zû loben. vñd sprach / »O allmächtiger got ich sag dir lob vñd danck / das ich doch ain mensch hab mügen sehen vor meim tod«* (Fortunatus 2007, 45) –, führt sie ihre Existenz weder auf Gott zurück, noch konkretisiert sie ihren eigentlichen Status, den Fortunatus selbst ja erst einmal als ‚menschlich‘ bestimmt. Ihre Macht scheint sie vielmehr einer letztlich zufälligen Naturerscheinung zu verdanken. Bemerkenswert erscheint bei dieser Selbstallegorese des personifizierten Glücks also, dass sich die Figur entgegen der boethianischen Tradition nicht mehr dezidiert der Providenz unterstellt und als göttliches Instrument versteht;³⁹ vielmehr bleibt die Frage nach ihrer Herkunft und nach der ihrer Fähigkeiten unbeantwortet und wird durch die widersprüchlichen, vom Erzähler nicht weiter kommentierten Deutungen der Figuren – einmal als göttlich gefügt, einmal als durch die Natur verliehen – ambiguiert.⁴⁰ Die derart inszenierte Potentialität im Hinblick auf das Zustandekommen der Situation wird durch die von der Figur betonte Flüchtigkeit des Glücks und die implizierte Notwendigkeit der Gunst des Augenblicks verstärkt. Obgleich mit dem Erwachen aus dem Schlaf eine typische Situation der Glücksbegegnung aufgerufen ist (Hofmann 2015, 328), wird das Glück hier

39 Ob die Jungfrau des Glücks hier mit Fortuna zu identifizieren ist, lässt der Text offen; vgl. zu dieser Szene und zur Rolle Fortunas im *Fortunatus* Müller 1990; Müller 1995; Friedrich 2011; vgl. zum zeitgenössischen Fortuna-Diskurs exemplarisch Sanders 1965; de Boor 1975; Frakes 1988; Haug 1995; Kern 2007; Bendheim 2019. In der Rezeption von Boethius' *Consolatio philosophiae* lebt in Mittelalter und Früher Neuzeit die antike Fortuna-Tradition und die konstitutive Differenz zwischen *fortuna bona* und *fortuna mala* wieder auf, wird modifiziert und in der Bestimmung Fortunas als Instrument Gottes an den christlichen Horizont angepasst (vgl. Haug 1995; de Boor 1975). Als Teil der göttlichen Providenz wird Fortuna dabei vor allem mit dem Glücksrad assoziiert, fungiert aber nichtsdestoweniger als abstrakte und wankelmütige Schicksalsinstanz. Beständig ist dieses Glück nämlich gerade in seiner Unbeständigkeit, und so heißt es schon bei Boethius (1949, 48, II,2,29–33): „Dies ist unsere Macht, dies ununterbrochene Spiel spielen wir, wir drehen das Rad in kreisendem Schwunge, wir freuen uns, das Tiefste mit dem Höchsten, das Höchste mit dem Tiefsten zu tauschen. Steige aufwärts, wenn es dir gefällt, aber unter der Bedingung, daß du es nicht für Unrecht hältst, herabzusteigen, wenn es die Regel meines Spiels fordert.“ Das genaue Verhältnis von göttlicher Lenkung und Fortunas Wirken wird bei Boethius dabei nicht ausdrücklich konkretisiert, wodurch ihr eine vor allem lebenspraktische Problematik innewohnt, auf die schon Haug 2003, 66–68, aufmerksam gemacht hat: Fortuna sei „das Wechselhaft-Irdische als Machtbereich zugewiesen“ (66), sie entlaste „Gott von der Verantwortung für das Sinnwidrige“ (67) und weise den Menschen „über die Erfahrung der Vergänglichkeit auf den Weg zum unvergänglichen Guten“ (66). Als göttliches Instrument agiere sie dabei aber stets im Dienst der Providentia. Diese Gleichzeitigkeit sei nicht nur „unbefriedigend, weil für die Lebenspraxis kaum förderlich“ (68), sondern führe auch zu der Frage nach dem eigentlichen Status dieser Instanz und dem Grad ihrer Autonomie (vgl. Haug 1995, 8).

40 Vgl. zur hier ausgestellten Konkurrenz von Providenz und Kontingenz auch Scheibel 2020, 142–143, Anm. 153.

also als zufällig und vergänglich dargestellt und auf diese Weise in seiner ganzen Kontingenz profiliert. Diese manifestiert sich wiederum auch in der das Geschehen retrospektiv deutenden Bemerkung der Jungfrau, in der sie die Fortunatus widerfahrenen und von ihm als Unglück klassifizierten Ereignisse explizit als Glück deklariert, ihre Rolle als verleihende Instanz aber völlig marginalisiert: *sy sprach / »das du irrig in disem wald gegangen bist / und du für ain ungefell gehebt hast / dass ist dir zu ain glück geraden«* (Fortunatus 2007, 47). Die Äußerung betont dabei aber nicht nur die keiner Regelmäßigkeit folgende Eigengesetzlichkeit des Glücks, sondern klassifiziert Fortunatus' Wahl des Reichtums rückwirkend eben als genau das – als Glück nämlich – und damit als richtige Entscheidung; zudem wird das dieser Epiphanieszene vorausgehende Geschehen – der Aufenthalt und die Ereignisse im Wald – als zwar nicht notwendig, aber doch förderlich für die als zufällig verstandene Begabung mit immerwährendem Reichtum bewertet.⁴¹ Ihre Inszenierung als Resultat einer individuellen Entscheidung exponiert ebenfalls die sie auszeichnende Kontingenz – denn Entscheidungen als solche sind höchst kontingent –,⁴² und auch das, was Fortunatus letztlich aus den verschiedenen Gaben wählt, ist der „wohl wirkungsmächtigste[] Kontingenzfaktor seiner Zeit“ (Friedrich 2011, 138). Gerade in der Ökonomie ist es zeitgenössisch dabei die auch in der Selbstdarstellung der Figur pointierte günstige Gelegenheit, die Glück – und damit Geld – verspricht (vgl. Friedrich 2011, 130). Dieser Substitution des Glücks durch das Geld (vgl. Friedrich 2011, 140) im ökonomischen Diskurs entspricht nun auch die Deutung der Jungfrau, in

41 Das Glück, wie es sich in der Deutung der Jungfrau darstellt, ist dabei also kein subjektiver Zustand oder das Resultat menschlicher Bemühungen, sondern es entspricht der Bedeutung des lateinischen Begriffs „Fortuna“, mit dem das „Zufallsglück[] auf der sprachlichen Ebene in einen eigenen Rang erhoben [wird]“ (Lauster 2011, 12). Vgl. zu vormodernen Glückskonzeptionen den in Kürze erscheinenden Sammelband von auf der Lake et al. 2025.

42 Vgl. zu Entscheidungsszenen im Roman allg. Hofmann 2015; vgl. zur Kontingenz der Entscheidung in dieser Szene ebd., 328–333; vgl. zur Kontingenz von Entscheidungen generell, sofern diese immer auch anders möglich sind, u.a. Luhmann 1993a; Luhmann 1993b; Luhmann 2009. Die Kontingenz von Fortunatus' Entscheidung wird dadurch verdeutlicht, dass hier keine Präsentation seiner Innenwelt stattfindet. Werden vor dem Auftreten der Jungfrau des Glücks Fortunatus' Reflexionen und Motive genannt, so wird in der direkt anschließenden Begegnung mit ihr über eine Inquitformel zwar Bewusstseinsdarstellung suggeriert, ihr Inhalt wird aber gerade nicht konkretisiert: *Allso bedachte er sich nit lang vnd sprach / so beger ich reichthumb* (Fortunatus 2007, 46). Zwar wird in direkter Rede die Begründung für diese Entscheidung angeschlossen (*das ich alweg gelts gnüg hab* [46]), eine vorausgehende motivierende Introspektion ist aber gerade nicht inseriert. Die Bemerkung des Erzählers [*a*]*llso bedachte er sich nit lang* (46) stellt den Akt des Nachdenkens explizit heraus, ohne aber seinen jeweiligen Inhalt zu konkretisieren. Dies muss dabei vor allem deshalb als Strategie verstanden werden, weil die daran anschließende Äußerung von Fortunatus *so beger ich reichthumb* (46) syntaktisch als Folge der nicht mitgeteilten Überlegungen markiert wird. Vgl. zu diesem Aspekt auch Scheibel 2020, 104–105.

der Glück und Geld gleichgesetzt und damit als kontingent gekennzeichnet werden. Die Entscheidung, wer zu welchem Zeitpunkt Glück bzw. Geld erwirbt oder verliert, gehorcht keiner übergeordneten Notwendigkeit mehr; Voraussetzung allerdings, um sich für den bloß potentiellen Erwerb zu qualifizieren, scheint die Verwilderung des Individuums zu sein, jenes Zurüsten für die Ausbildung einer monetär ausgerichteten, auf Gelderwerb fixierten Identität.⁴³

6 Schluss

In einer solchermaßen monetär orientierten Gesellschaft ist das Geld oder Glück erhaltende oder verlierende Subjekt ein gänzlich passives, nicht selbstbestimmtes Objekt eines sich eigenständig formierenden und bewegenden neuen Mediums; dies zeigt sich mit Blick auch auf andere Szenen des Textes womöglich daran, dass Erwerb und Verlust stets an jenen Zustand gekoppelt sind, in dem der Mensch genau das ist: passiv und nicht Herr seiner selbst, im Schlaf nämlich. So kann – dies abschließend nur in Kürze – Fortunatus' Geldsäckel von einem diebischen Wirt nur gestohlen werden, weil er und seine Diener schlafen, während der zweite von jenem Wirt unternommene Raubversuch deshalb scheitert, weil Lüpoldus, Fortunatus' Diener, gerade nicht schläft.⁴⁴ Erfolgreich entwendet wird das magische Säckel

43 Quast (2016, 209–211) sieht die Verwilderung des Protagonisten in der verwilderten, monetär ausgerichteten Gesellschaft gespiegelt, die die am Brunnen kämpfenden wilden Tiere versinnbildlichen: Sie ließen sich „als Bild einer anarchisch geldfixierten Gesellschaft [...] lesen“ (211). Die Ubiquität des Geldes und seine allumfassende Relevanz innerhalb der erzählten Welt und für Fortunatus' Identität betont auch Rippl (2019, 234): „Es ist in Form des Geldsäckels die ständig durch Verlust gefährdete Grundlage von Fortunatus' Identität.“

44 In der Schilderung der Ereignisse um den diebischen Wirt und den versuchten Raub des Säckels spielt das Schlafmotiv eine große Rolle. Nachdem der Wirt von Fortunatus' Plänen, eine Jungfrau auszusteuern, erfährt, nimmt er sich vor, den Gästen noch in derselben Nacht das Geld zu stehlen; er kann sich dann nur deshalb in das Zimmer schleichen, weil *sy all hert schlieffen* (Fortunatus 2007, 67); Lüpoldus erwacht als Erster, die Knechte hingegen *schlieffen / und wuschten auff auß dem schlaff* (68). Da der erste Versuch misslingt, plant der Wirt, nun im Anschluss an die Aussteuerung des Mädchens, erneut, die Gäste zu bestehlen, versucht aber diesmal, die mit dem Schlaf einhergehende Handlungsohnmacht und Passivität noch zu potenzieren, indem er ihnen guten Wein zu trinken gibt: *hette yn auff die nacht den besten wein so er ankommen mocht zu trinken geben / [...] auff das er mainet sy solten stark schlaffen / als och gemeinglich geschicht das die menschen auff wol trincken starck und bald entschlaffen* (74). Fortunatus und seine Diener schlafen dann auch tatsächlich recht sorglos (*und mainten on alle sorg zu schlaffen als sy auch theten*, 74), nur Lüpoldus und der Wirt schlafen nicht und sind somit noch Herr ihrer Sinne: *DEr wirt schlief aber nit / sonder er gedacht sein fürnemen zu volbringen und do er sach das / das liecht erloschen*

dann erst, als es bereits in Andalosias Besitz übergegangen ist – genommen wird es ihm im Schlaf, der Resultat eines Tranks ist, den ihm die englische Königstochter Agripina verabreicht, die um dessen Geheimnis weiß. Andalosia bemerkt dies zunächst nicht und glaubt, er hätte bloß die Frühmesse verschlafen, der Erzähler aber weist auf viel weitreichendere Folgen hin: *Andalosia kam haim zu seim volck und was nit frölich als er andere mal gewesen was / unnd lag ym an das er die mettin verschlaffen / und wißt nit das er gelück und hail verschlaffen hett.* (Fortunatus 2007, 141) In dieser Bemerkung des Erzählers über Andalosias Heimkehr ohne Säckel wird der Schlaf als Ursache für den Verlust von *gelück* und *hail* genannt;⁴⁵ somit werden diese Zustände, wie auch in der Deutung der Jungfrau des Glücks, mit dem Besitz von Geld gleichgesetzt, während der Schlaf als Schwellenphase zwischen einer Existenz mit und einer solchen ohne Geld fungiert.⁴⁶

Dass die solchermaßen vom Text vorgenommene Identifikation von Glück und Geld eine wichtige Rolle zu spielen scheint, zeigt sich auch im Epilog der Erzählung, der mit dem Hinweis auf das Verschwinden der Jungfrau des Glücks aus der erzählten Welt endet: *Aber wol ist zu besorgen / die jungfraw des gelücks / die solliche wal außgibt / und Fortunato den seckel gegeben hat / sey auß unseren landen verjaget / und in dieser welt nit mer tzu finden.* (Fortunatus 2007, 195) Einmal durch das Geld substituiert, kann die Jungfrau des Glücks vom Erzähler also aus der Welt gejagt werden, „sie kann daher problemlos aus der Erzählung verschwinden, weil das Geld auf analoge Art die Gedanken und Handlungen der Menschen bestimmt“ (Friedrich 2011, 140). Dieser die Erzählung beschließende Kommentar wie auch andere Erzähleräußerungen des Epilogs stehen damit im Widerspruch zur vermeintlich exemplarischen Sinngebung des Textes. Auf diese Weise werden Ambivalenz und damit letztlich narrative Komplexität generiert, auf die auch – so mein abschließendes, wenngleich vorsichtiges Fazit – die Nutzung des Schlafmotivs vor

was / schlofer aber durch das loch und kam zu Lüpoldo unnd fienge ym under dem kopff zu nusteren / nun schlieff lüpoldus nit / der hett gar ain wolschneident messer also bloß bey ym auff der deckin ligen / und eylantz erwuscht er das messer und hüwe gen im (74).

⁴⁵ Anders als in der Deutung der Jungfrau erscheint Glück hier eher als subjektiver Zustand, wie es im lateinischen *beatitudo* und *felicitas* (vgl. Lauster 2011, 12) gefasst ist; zugleich wird aber das Momenthafte und Sprunghafte des Glücks pointiert.

⁴⁶ Im Laufe des Geschehens wird auch Andalosia das Säckel erst in Folge seiner eigenen Verwilderung wiedererlangen; nach einem misslungenen Entführungsversuch der Königstochter hält er sich alleine in einer *wilden wüstin* (Fortunatus 2007, 149) auf und nimmt dort magische Äpfel zu sich, die ihm Hörner wachsen lassen (vgl. 149–154): „Im Falle des Andolosia wird die Animalisierung buchstäblich greifbar.“ (Quast 2016, 212) Auch hier folgt der Text „einer raumsemantisch perspektivierten Erzähllogik, die den Erwerb unermesslichen Reichtums zwingend an die Verwilderung des Protagonisten, an den wilden Raum, ja an die Vertierung, bindet“ (Quast 2016, 213).

allem in der Epiphanieszene zu zielen scheint: Die mit dem Schlaf einhergehende Handlungssohnmacht ermöglicht es, die menschliche Kontingenz- und Liminalitätserfahrung als zentral für die Identitätsbildung zu markieren und sie so in ihrer lebensweltlichen Relevanz und anthropologischen Dimension zu thematisieren. Obgleich es sich bei dem Motiv um eine narrative Leerstelle handelt, sofern kein Handeln stattfindet – und eine Erzählung ist letztlich nichts anderes als die Darstellung menschlichen Handelns –, generiert es Erzählgehalt, sofern es als Endpunkt der vorangehenden Exposition von Liminalität und Kontingenz und zugleich als Prämisse für das folgende, nicht minder kontingente Geschehen erscheint. Der *Fortunatus*-Roman, der als „Text mit ausgemachter Kontingenzthematik“ (Friedrich 2011, 136) gilt, funktionalisiert den Schlaf also für eine Diskussion jener anthropologischen Grunderfahrungen wie auch für eine Reflexion des Spannungsfeldes von Geld, Glück und Individuum. Auf diese Weise wird ein Schwellenphänomen zu einem zentralen Motiv in einer Erzählung, die selbst an einer Schwelle steht.

Literatur

- Boethius (1949). *Consolatio Philosophiae. Trost der Philosophie*. Lateinisch-Deutsch. Hg. und übers. von Ernst Gegenschatz und Olog Gigon. Zürich.
- Fortunatus* (2007). Studienausgabe nach der Editio Princeps von 1509. Hg. von Hans-Gert Roloff. Stuttgart.
- Backes, Martina (Hg. 2003). *Tagelieder des deutschen Mittelalters*. Mhd./Nhd. Stuttgart. Bibliographisch ergänzte Ausgabe.
- auf der Lake, Katrin, Veronika Hassel und Nina Scheibel-Drissen (Hgg. 2025). „*gelücke*“. *Literarische Formationen des Glücks zwischen Fortuna, ‚saelde‘ und ‚heil‘ im Mittelalter* [in Vorbereitung].
- Bendheim, Amelie (2019). „*gelücke* – Historische Spurensuche in der mittelalterlichen Literatur“. In: *Forum für Politik, Gesellschaft und Kultur* 400, 37–40.
- de Boor, Helmut (1975). „Fortuna in mittelhochdeutscher Dichtung, insbesondere in der *Crone* des Heinrich von dem Türlin“. In: Hans Fromm, Wolfgang Harms und Uwe Ruberg (Hgg.), *Verbum et signum. Festschrift Friedrich Ohly*. 2 Bde. München, 311–328.
- Bleumer, Hartmut (2006). „Im Feld der *aventure*. Zum begrifflichen Wert der Feldmetapher am Beispiel einer poetischen Leitvokabel“. In: Gerd Dicke, Manfred Eikermann und Burkhard Hasebrink (Hgg.), *Im Wortfeld des Textes. Worthistorische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter*. Berlin, 347–368.
- Eming, Jutta und Ralf Schlechtweg-Jahn (2017). „Einleitung. Das Abenteuer als Narrativ.“ In: Dies. (Hgg.), *Aventure und Eskapade: Narrative des Abenteuerlichen vom Mittelalter zur Moderne*. Göttingen, 7–34.
- Frakes, Jerold C. (1988). *The Fate of Fortune in the Early Middle Ages. The Boethian Tradition*. Leiden.
- Friedrich, Udo (2011). „Providenz – Kontingenz – Erfahrung. Der *Fortunatus* im Spannungsfeld von Episteme und Schicksal in der Frühen Neuzeit“. In: Beate Kellner, Jan-Dirk Müller und Peter Strohschneider (Hgg.), *Erzählen und Episteme*. Berlin, 125–155.
- Genepp, Arnold van (1999 [2005]). *Übergangsriten* [Übers. von van Genepp 1909]. Frankfurt am Main / New York.

- Graevenitz, Gerhart von und Odo Marquard (1998). „Vorwort“. In: Dies. (Hgg.), *Kontingenz*. München, XI–XVI.
- Hammer, Franziska (2018). *Räume erzählen – erzählende Räume. Raumdarstellung als Poetik. Mit einer exemplarischen Analyse des ‚Nibelungenliedes‘*. Heidelberg.
- Haug, Walter (1991). „Über die Schwierigkeiten des Erzählens in ‚nachklassischer‘ Zeit“. In: Ders. und Burghart Wachinger (Hgg.), *Positionen des Romans im späten Mittelalter*. Berlin / Boston, 338–365.
- Haug, Walter (1995). „O Fortuna. Eine historisch-semantische Skizze zur Einführung“. In: Ders. und Burghart Wachinger (Hgg.), *Fortuna*. Tübingen, 1–22.
- Haug, Walter (2003). „Der Zufall: Theodizee und Fiktion“. In: Ders., *Die Wahrheit der Fiktion. Studien zur weltlichen und geistlichen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*. Tübingen, 64–87.
- Herberichs, Cornelia und Susanne Reichlin (Hgg. 2011). *Kein Zufall. Konzeptionen von Kontingenz in der mittelalterlichen Literatur*. Göttingen.
- Hergemöller, Bernd-Ulrich (2002). *Schlaflose Nächte. Der Schlaf als metaphorische, moralische und metaphysische Größe im Mittelalter*. Hamburg.
- Hofmann, Ulrich (2015). „Qualen der Wahl. Inszenierungen von Entscheidungssituationen im Fortunatus“. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 134, 321–345.
- Homann, Heide (1992). „Schlaf“. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* 8, 1296–1299.
- Kellner, Beate (2005). „Das Geheimnis der Macht. Geld versus Genealogie im frühneuzeitlichen Prosaroman ‚Fortunatus‘“. In: Gert Melville (Hg.), *Das Sichtbare und das Unsichtbare der Macht. Institutionelle Prozesse in Antike, Mittelalter und Neuzeit*. Köln, 309–333.
- Kern, Peter (2007). „Fortuna, Occasio, Saelde. Glücksvorstellungen in Texten und Bildzeugnissen des Mittelalters und der frühen Neuzeit“. In: *Waseda-Blätter* 14, 129–152.
- Kiening, Christian (2003). *Zwischen Körper und Schrift. Texte vor dem Zeitalter der Literatur*. Frankfurt am Main.
- Lauster, Jörg (2011). „Glück in der Scholastik. Vorgeschmack der Ewigkeit“. In: Dieter Thomä, Christoph Henning und Olivia Mitscherlich-Schönherr (Hgg.), *Glück. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart / Weimar, 141–143.
- Liebermann, Anna (2018). „Wald, Lichtung, Rodung“. In: Tilo Renz, Monika Hanauska und Mathias Herweg (Hgg.), *Literarische Orte in deutschsprachigen Erzählungen des Mittelalters: Ein Handbuch*. Berlin, 547–561.
- Locher, Eva und Thomas Poser (2018): „Fluss, Quelle, Brunnen“. In: Tilo Renz, Monika Hanauska und Mathias Herweg (Hgg.), *Literarische Orte in deutschsprachigen Erzählungen des Mittelalters: Ein Handbuch*. Berlin, 146–162.
- Luhmann, Niklas (1982). *Funktion der Religion*. Frankfurt am Main.
- Luhmann, Niklas (1993a). „Die Paradoxie des Entscheidens“. In: *Verwaltungssarchiv* 84, 287–310.
- Luhmann, Niklas (1993b). *Das Recht der Gesellschaft*. Frankfurt am Main.
- Luhmann, Niklas (2009). „Zur Komplexität von Entscheidungssituationen“. In: *Soziale Systeme* 15, 3–35.
- Makropoulos, Michael (1998). „Kontingenz und Handlungsraum“. In: Gerhart von Graevenitz und Odo Marquard (Hgg.), *Kontingenz*. München, München, 23–25.
- Mohr, Jan (2021). „Tagelied“. In: Beate Kellner, Susanne Reichlin und Alexander Rudolph (Hgg.), *Handbuch Minnesang*. Berlin / Boston, 534–542.
- Müller, Jan-Dirk (Hg. 1990). *Romane des 15. und 16. Jahrhunderts. Nach den Erstdrucken mit sämtlichen Holzschnitten*. Frankfurt am Main.
- Müller, Jan-Dirk (1995). „Die Fortuna des Fortunatus. Zur Auflösung mittelalterlicher Sinnbedeutung des Sinnlosen“. In: Walter Haug und Burghart Wachinger (Hgg.), *Fortuna*. Tübingen, 216–238.
- Müller, Mareike von (2017). „Vulnerabilität und Heroik. Zur Bedeutung des Schlafes im ‚Ornit/Wolfdietrich‘ A“. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 136, 387–421.

- Quast, Bruno (2001). „Das Höfische und das Wilde. Zur Repräsentation kultureller Differenz in Hartmanns *Iwein*“. In: Beate Kellner, Ludger Lieb und Peter Strohschneider (Hgg.), *Literarische Kommunikation und soziale Interaktion. Studien zur Institutionalität mittelalterlicher Literatur*. Frankfurt am Main, 111–128.
- Quast, Bruno (2016). „Die Ambiguität des Wilden. Überlegungen zum Verhältnis von Anthropologie und Ökonomie im *Fortunatus*“. In: Oliver Auge und Christiane Witthöft (Hgg.), *Ambiguität im Mittelalter. Formen zeitgenössischer Reflexion und interdisziplinärer Rezeption*. Berlin / Boston, 203–218.
- Reichlin, Susanne (2011). „Kontingenzkonzeptionen in der mittelalterlichen Literatur. Methodische Vorüberlegungen“. In: Cornelia Herberichs und Susanne Reichlin (Hgg.), *Kein Zufall. Konzeptionen von Kontingenz in der mittelalterlichen Literatur*. Göttingen, 11–49.
- Reuvekamp, Silvia (2014). „Hölzerne Bilder – mentale Modelle? Mittelalterliche Figuren als Gegenstand einer historischen Narratologie“. In: *Diegesis* 3.2, 112–130.
- Rippl, Coralie (2016). „Raum der Herkunft, Ort des Erzählens. Zum Phänomen der anderweltlichen Herkunft im Roman der Frühen Neuzeit“. In: Maximilian Benz und Katrin Dennerlein (Hgg.), *Literarische Räume der Herkunft. Fallstudien zu einer historischen Narratologie*. Berlin / Boston, 205–233.
- Rippl, Coralie (2019). „Raum – Frühe Neuzeit“. In: Eva von Contzen und Stephan Tilg (Hgg.), *Handbuch Historische Narratologie*. Stuttgart, 229–238.
- Sanders, Willy (1965). *Glück. Zur Herkunft und Bedeutungsentwicklung eines mittelalterlichen Schicksalsbegriffs*. Köln / Graz.
- Schanze, Christoph (2013). „Schatten und Nebel. Die dunkle Seite des Artusromans“. In: Brigitte Burrichter, Matthias Däumer und Cora Dietl (Hgg.), *Aktuelle Tendenzen der Artusforschung*. Berlin, 187–208.
- Scheibel, Nina (2020). *Ambivalentes Erzählen – Ambivalenz erzählen. Studien zur Poetik des frühneuhochdeutschen Prosaromans*. Berlin / Boston.
- Scheibel-Drissen, Nina (2025). „Wege durch wilde Wälder. Überlegungen zu Narration, Funktion und Semantik von *wec* und *walt* in der erzählenden Literatur des Mittelalters“ [in Vorbereitung].
- Schmid-Cadalbert, Christian (1989). „Der wilde Wald. Zur Darstellung und Funktion eines Raumes in der mittelhochdeutschen Literatur“. In: Rüdiger Schnell (Hg.), *Gotes und der werlde hulde. Literatur in Mittelalter und Neuzeit. Festschrift für Heinz Rupp zum 70. Geburtstag*. Stuttgart, 24–47.
- Schnyder, Mireille (2002). „*Äventiure? waz ist daz?* Zum Begriff des Abenteuers in der deutschen Literatur des Mittelalters“. In: *Euphorion* 96, 257–272.
- Schnyder, Mireille (2006). „Sieben Thesen zum Begriff der *äventiure*“. In: Gert Dicke, Manfred Eikermann und Burkhard Hasebrink (Hgg.), *Im Wortfeld des Textes. Worthistorische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter*. Berlin, 369–375.
- Schnyder, Mireille (2008). „Der Wald in der höfischen Literatur: Raum des Mythos und des Erzählens“. In: *Das Mittelalter* 13.2, 122–135.
- Schulz, Armin (2003). „*in dem wilden wald*. Außerhöfische Sonderräume, Liminalität und mythisieren des Erzählens in den Tristan-Dichtungen: Eilhart – Béroul – Gottfried“. In: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 77.4, 515–547.
- Schwarzbach-Dobson, Michael und Franziska Wenzel (2022). „Aventiure. Ereignis und Erzählung – Präliminarien“. In: Dies. (Hgg.), *Aventiure. Ereignis und Erzählung*. Berlin, 7–27.
- Schwarzbach-Dobson, Michael (2022). „Vom Suchen und Finden der Aventure im Artusroman“. In: Ders. und Franziska Wenzel (Hgg.), *Aventiure. Ereignis und Erzählung*. Berlin, 83–108.
- Schwibbe, Gudrun (2007). „Schlaf“. In: *Enzyklopädie des Märchens* 12, 5–10.
- Söder, Joachim Roland (1999). *Kontingenz und Wissen. Die Lehre von den futura contingentia bei Johannes Duns Scotus*. Münster.
- Trachsler, Ernst (1979). *Der Weg im mittelhochdeutschen Artusroman*. Bonn.

- Turner, Victor (1967). *The Forest of Symbols. Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaca / London.
- Turner, Victor (1989). *Das Ritual. Struktur und Antistruktur*. Frankfurt am Main / New York.
- Turner, Victor (1998): „Liminalität und Communitas“. In: Andréa Bellingier und David Krieger (Hgg.), *Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch*. Wiesbaden, 251–261.
- Waltenberger, Michael (2011). „Der vierte Mönch zu Colmar. Annäherungen an die paradoxe Gestalt von Kontingenz“. In: Cornelia Herberichs und Susanne Reichlin (Hgg.), *Kein Zufall. Konzeptionen von Kontingenz in der mittelalterlichen Literatur*. Göttingen, 226–244.

Joachim Jacob

Schlafende betrachten

Zu einem Motiv in Lyrik und Bildkunst der Empfindsamkeit

Claudia zum 6.11.2023

Wie schlummert sie,
Wie stille! Schweig, o leisere Saite selbst!¹

1 Der Augenblick der Betrachtung

Wer schläft, sündigt nicht – und lässt sich vor allem ungestört betrachten. In die Literatur versetzt heißt dies, dass der oder die Schlafende stumm bleibt, während andere sprechen bzw. von ihren Gedanken oder Vorstellungen erzählen können. Diese Asymmetrie ist ästhetisch von großem Reiz, weil sie einen Assoziationsraum eröffnet, der sich zwischen ungestörter Projektion und sich versenkender Analyse sowohl auf das schlafende Gegenüber als auch auf das eigene Selbst richten lässt. Reizvoll ist auch das zeitliche Arrangement einer solchen Szene, insofern der Zeitraum der Betrachtung Schlafender durch deren unvermitteltes oder durch Wecken hervorgerufenen Erwachen limitiert ist. Dies weist dem *Augenblick* der Betrachtung, der seit dem achtzehnten Jahrhundert zum besonderen Gegenstand lyrischer Gestaltung geworden ist (Kaiser 1987), eine besondere Signifikanz zu, die durch den jederzeit möglichen Umschlag vom Schlafen ins Wachen für Spannung und Dynamik sorgt.

Friedrich Gottlieb Klopstocks vermutlich 1753 entstandenes Gedicht *Das Rosenband* gibt ein paradigmatisches Beispiel dafür, was sich aus dem Motiv in diesen Hinsichten herausholen lässt:

Im Frühlingsschatten fand ich Sie;
Da band ich Sie mit Rosenbändern:
Sie fühlt' es nicht, und schlummerte.

Ich sah Sie an; mein Leben hing
Mit diesem Blick an Ihrem Leben:
Ich fühlt' es wohl, und wußt' es nicht.

1 Friedrich Gottlieb Klopstock: *Ihr Schlummer* (1752) (Klopstock 2010, 131).

Doch lispelt' ich Ihr sprachlos zu,
 Und rauschte mit den Rosenbändern:
 Da wachte Sie vom Schlummer auf.

Sie sah mich an; Ihr Leben hing
 Mit diesem Blick' an meinem Leben,
 Und um uns ward's Elysium. (Klopstock 2010, 141)

Klopstocks Gedicht ist explizit aus der Betrachterperspektive formuliert. Es erzählt nicht vom Schlaf, nutzt ihn nicht als Pause oder als Zäsur, sondern das lyrische Ich erinnert sich im Präteritum an einen Moment hier unbestimmter Dauer, in dem es „Sie“, die namenlose Schlafende, „fand“ (sei es zufällig oder gesucht – beide Möglichkeiten werden offengelassen), ansah und „sprachlos“ ansprach, bis die Schlafende erwachte und den Blick erwiderte. „Zärtlich, mit Affect“ kann man diese Erinnerung treffend mit der Singanweisung charakterisieren, die der Komponist Friedrich Wilhelm Weiß seiner Vertonung des *Rosenbands* beigegeben hat, die dem zweiten Abdruck des Gedichts im *Göttinger Musenalmanach auf das Jahr 1774* unmittelbar vorangestellt ist (Weiß 1773, unpaginiert). „Zärtlich, mit Affect“ exponiert das lyrische Ich in seiner Erinnerung die Betrachtung der schlafenden Geliebten, die den Betrachtenden selbst bewusstlos, sprachlos, wie die Schlafende, aber fühlend macht.

Das Besondere dieses literarisch inszenierten Moments ungestörter Betrachtung liegt historisch gesehen darin, dass er in der Imagination für einen Moment die Nötigung zu sozialer Interaktion und Kommunikation, den ständigen Gefühls- und Gedankenaustausch unterbricht, der für die Epoche der Empfindsamkeit auf dem Höhepunkt der europäischen Aufklärung bezeichnend ist, die eine neue Gefühlskultur freundschaftlich-geselliger Intimität zu etablieren sucht. Die auf Zeit dem kommunikativen Diskurs entzogenen Schlafenden erlauben auch den sie Betrachtenden einen Moment der Entlastung vom Anderen, vom Zwang, reagieren zu müssen. Sie gestatten einen Moment lang, nur bei sich, dem eigenen Gefühl und den eigenen Gedanken zu sein.

In der Literatur, in der Kunst überhaupt, werden solche Szenen in ihrer *Darstellung* selbst beobachtbar. Die bildende Kunst führt dieses Thema gleichsam aufgrund ihrer medialen Disposition immer schon mit sich, da Bilder oder Plastiken von Schlafenden schon die realen Betrachter vor dem Bild zu Betrachtern von Schlafenden machen, deren Beobachterperspektive innerhalb der Bildkomposition nicht selten noch einmal aufgenommen und reflektiert wird. Was hier zunächst neutral ‚Beobachtung‘ oder ‚Betrachtung‘ genannt wurde, lässt sich abhängig von seiner formalen und ikonisch-thematischen Inszenierung und nicht immer rand-scharf unterscheidbar auch als Voyeurismus fassen, der im Folgenden jedoch nicht

behandelt wird.² In der Literatur ist das Betrachten auf eine sprachliche Darstellung verwiesen, die in der Lyrik als „Einzelrede in Versen“ (Lamping 2019) durch die subjektive Fokussierung in der Form der einseitigen und nicht auf Wechselrede angelegten Betrachtung entgegenzukommen scheint. Literaturgeschichtlich wird diese nicht absolut zu setzende Semantik der lyrischen Form historisch gestützt durch eine lyrische Praxis, die in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts (und maßgeblich durch Klopstock mitbetrieben) das Gedicht zu einer Form emphatisch subjektiven Sprechens im Augenblick fingierten oder erinnernden Erlebens entwickelt.

2 Bilderfindungen

Die Betrachtung – überwiegend, aber nicht ausschließlich weiblicher – Schlafender ist in der Kunst und Literatur des achtzehnten Jahrhunderts ein verbreitetes Sujet. Das Gemälde *Der unterbrochene Schlaf* (1750) des galanten, seinerzeit sehr erfolgreichen französischen Hofmalers François Boucher rückt als ‚fruchtbaren Augenblick‘ seiner Darstellung nicht das Betrachten der Schlafenden, sondern ihr neckisches Kitzeln in den Mittelpunkt.³ Ansonsten könnte es geradezu wie eine Vorlage zu Klopstocks *Rosenband* erscheinen (die es faktisch nicht gewesen ist). Zusätzlich ist Bouchers Darstellung mit Hund und Schafherde ausgestaffiert und die angedeutete ländliche Szenerie insgesamt weist auf die beginnende Mode der Bukolik, der ländlich-idyllischen Schäferkultur, auf deren Höhepunkt sich Marie-Antoinette, Königin von Frankreich, 1782 einen Bauernhof im Garten von Versailles bauen lassen wird.⁴

2 Siehe hierzu den Beitrag von Christine Walde im vorliegenden Band. Die grundlegende Monographie von Claudia Öhlschläger (1996) hat das Thema in kritischer und komparatistischer Perspektive für die deutsche Literatur nach 1800 bis zur Moderne erschlossen. Zum Motiv in der bildenden Kunst siehe Springer (2000), insbesondere die Abschnitte „Pan und Syrinx“ und „Kandaules und Gyges“ (89–98), und für den historischen Kontext der Empfindsamkeit Alexandra Kleinhues Beitrag in Stadler und Wagner (2005, 39–54).

3 François Boucher, *Der unterbrochene Schlaf*, 1750, Öl auf Leinwand, 78 x 70 cm, Metropolitan Museum of Art, New York: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435738?ft=Boucher&offset=0&rpp=40&pos=7> (23. April 2023). Boucher nimmt das Motiv wiederholt auf. Vgl. etwa, deutlich stärker erotisiert, *Der Schlaf der Venus* (Salmon 2002, 45, 106) oder die Rötzelzeichnung *Schlafende junge Frau*, Musée Bonnat-Helleu, Bayonne (Pyrénées-Atlantiques), <https://www.bildindex.de/document/obj20891239> (23. April 2023). Die deutsche Rezeption Bouchers und der Motivik dokumentiert etwa das Werk Johann Anton de Peters (Czymbek 1981, 174, 190, 197).

4 Auch die im „Frühlingsschatten“ in Klopstocks *Rosenband* offenbar in freier Natur Schlafende nimmt diese bukolische Mode auf, die Salomon Geßners *Idyllen* (1756) kurz darauf europaweit literarisch verbreiten werden (siehe unten III.).

Prominent in der bildkünstlerischen Darstellung schlafender Frauen im französischen Rokoko ist auch Jean-Bapiste Deshayes großformatige *Schlafende Frau* (*Die wachsame Treue*) (1757/1758) geworden, die 1759 im Pariser Salon ausgestellt wurde (Abb. 1).



Abb. 1: Jean-Bapiste Deshayes, *Schlafende Frau* (*Die wachsame Treue*), um 1756–1759, Öl auf Leinwand, 101 x 76 cm, Kunsthalle Bremen⁵

Als „eines der gewagtesten Bilder“ seiner Zeit beschrieben: „keiner kommt an Deshayes’ eindrucksvolle Bilderfindung heran“ (Mandrella 2005), lässt auch die aktuelle „Beschreibung“ des Bildes im ‚Digitalen Museum‘ der Bremer Kunsthalle der Phantasie freien Lauf („Von welcher Art der Begierde die friedvoll Schlafende zu träumen mag, bleibt nur zu erahnen“), wogegen den männlichen Betrachter, nachdem er „seinen Blick über den entblößten Frauenkörper hat gleiten lassen, [...] der streng fixierende Blick des Hundes“ treffe, der ihn als „Voyeur“ entlarve.⁶ Lessings

⁵ Der Kunstverein in Bremen (CC BY-NC-SA): <https://bremen.museum-digital.de/object/65> (23. April 2023).

⁶ <https://bremen.museum-digital.de/object/65> (24. Juli 2023).

zeitgenössisches Epigramm *An die Candidas* (1751) dagegen: „Dein Hündchen, Dorilis, ist zärtlich, tändelnd, rein. / Daß du es also leckst, soll das mich wundern? Nein. / Allein dein Hündchen lecket dich, / Das wundert mich“ (Lessing 1998, 221), weist auf eine mindestens mehrdeutige Allegorese, die mit dem Schoßhund nicht männliches Begehren, sondern weibliche Lust und Sexualität assoziiert.⁷

Vor diesem Hintergrund zeitgenössischer Erotisierung und Sexualisierung weiblicher Schläferinnen verdient das nach 1762 entstandene kleinformatige Blatt *Mädchen und schlafender Kavalier* (Abb. 2) Christian Gottlieb Geysers besondere Beachtung. Der gerade unter den Autoren des achtzehnten Jahrhunderts sehr geschätzte Maler und Stecher⁸ zeigt eine junge Frau in der Betrachtung eines in vollkommener Schutzlosigkeit schlafenden, männlichen Gegenübers. Geysers nicht sexualisierende Zurückhaltung in der Bilderfindung wird eigentlich erst im Kontrast zu den vorhergehenden Beispielen deutlich.



Abb. 2: Christian Gottlieb Geysers, *Mädchen und schlafender Kavalier*, nach 1762, Radierung, 8,7 x 9,3 cm, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig⁹

Die bukolischen, pastoralen Andeutungen, die sich auf Geysers Blatt mit dem in Natur und Landschaft im Wortsinn eingebetteten, angelehnt an einen Baumstamm schlafenden „Kavalier“ in harmonischer Komposition zeigen, sind dreidimensional

⁷ Zur galanten, sexuell aufgeladenen Konnotation des Schoßhundes in kritischer Absicht siehe Müller 2022, 42–51.

⁸ Vgl. Klopstock 1989 [1769], 207, und die Hinweise zu Geysers bei Stalla und Hausler 2004.

⁹ Mit freundlicher Genehmigung bpk / Herzog Anton Ulrich-Museum.

schließlich auch in einer zeitgenössischen, als Tafelaufsatz auf einer Prunktafel dienenden Porzellankleinplastik ausgeprägt (Abb. 3). Johann Peter Melchior fertigt sie um 1770 für die Höchster Porzellanmanufaktur an.



Abb. 3: Johann Peter Melchior, *Der Schlummer der Schläferin*, um 1770, Porzellanplastik, Höchster Porzellanmanufaktur, 22 x 33 x 18,6 cm, Landesmuseum Mainz¹⁰

Die in Details und Bemalung in verschiedenen Ausführungen hergestellte Plastik¹¹ zeigt ein Schäferidyll mit einer schlafenden jungen Frau mit hellem Strohhut im Zentrum, umrahmt von einer sinnenden Begleiterin, die den Blick an der Schlafenden und den Betrachtenden vorbei leicht geneigt nach unten richtet, des Weiteren einem Schaf und einem Kind, Zeichen natürlich-unschuldiger Einfalt. In Aktion ist hier allein das Kind, das der Schlafenden zugewandt seinen tierischen Begleiter mit der angedeuteten Geste zu Ruhe und Rücksicht zu mahnen scheint. Auffällig ist zuletzt auch die sorgfältige, fast realistische Behandlung des als Bodenplatte fungierenden Rasenstücks, das an einigen Stellen im Schnitt auch die darunterliegende Erde zeigt. Allein in der Blickachse der Betrachtenden (respektive der tafelnden

¹⁰ Generaldirektion Kulturelles Erbe Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz und Ursula Rudischer (CC BY-NC-SA): <https://global.museum-digital.org/object/82371> (23. April 2023). Ich verdanke den Hinweis auf Johann Peter Melchior Sigrud Ruby, Gießen, und einem gemeinsamen Seminar im Sommer 2021. Zu Melchior und pass. zu dieser Figurengruppe und einer Reihe von Variationen schlafender Figuren siehe Thelen 1997.

¹¹ Vgl. etwa das im Victoria and Albert Museum, London, verwahrte Exemplar: <https://collections.vam.ac.uk/item/O333990/the-slumber-of-the-shepherdess-group-melchior-johann-peter/> (23. April 2023).

Tischgesellschaft)¹² gelegen, bietet sich diesen die fast freiliegende rechte Brust der Schlafenden im Zentrum der Plastik dar, in glasierten Versionen des Porzellans und mit entsprechender Beleuchtung noch zusätzlich mit glänzenden Lichtreflexen versehen. Dezent mit verhülltem Haar und ein Schaf (statt eines Schoßhundes, s.o.) im Schoß bergend modelliert Melchior dagegen die Schläferin in der Porzellangruppe *Die Schäferin am Turme* (1785) (Thelen 1997, 138, Abb. 228). Vermutlich kein Zufall, war sie doch als Geschenk für den Präfekten der päpstlichen *Congregatio de Propaganda Fide*, Kardinal Leonardo Antonelli, in Auftrag gegeben (Thelen 1997, 141, 149) und veranschaulicht in ihrer züchtigen Zurückhaltung damit auch die topische Spannweite männlicher Weiblichkeitsimaginationen in der Epoche der Empfindsamkeit.

3 Geßner: Erfüllung und Versagung

Der Schlaf im Freien verweist in seinen bildkünstlerischen Artikulationen wie oben gesehen auf einen natürlichen Idealzustand, der dem höfischen Zeremoniell ebenso entgegengesetzt ist wie der bürgerlich-häuslichen Enge. Die neue literarische Gattung im achtzehnten Jahrhundert, die dieser mit der zunehmenden Verstädterung wachsenden Sehnsucht nach der Natur eine Form gibt, ist die *Idylle*. Ihr neuzeitlicher Erfinder ist Salomon Geßner, Autor und Maler, der die neue Gattung im Rückgriff auf Theokrits antike *Eidyllia*, jedoch zeitgemäß mit reichlich Empfindung versehen, in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts mit europaweitem Erfolg entwirft. Neben Theokrit gehörte auch Longos' spätantiker Liebes- und Schäferroman *Daphnis und Chloe* zu Geßners Lektüre, die sich in seinem Erstlingsroman *Daphnis* (1754) niederschlägt.¹³ Auch in Longos' Roman findet sich das zu einer kleinen Nebenszene ausgestaltete Motiv der im Schlaf Betrachteten, in deren Verlauf Daphnis der begehrten Chloe zwischen die Brüste greifen darf, um eine zirpende Zikade, die für deren Erwachen indirekt verantwortlich war, zu befreien. Chloe, nicht

¹² Ein Gesamtarrangement einer Tafeldekoration um die Gruppe *Der Schlummer der Schläferin* herum zeigt Thelen (1997, 132, 133, Abb. 221).

¹³ Siehe dazu Hibberd 1976, 17–18, und mit bibliographischen Nachweisen Behle 2002, 117. Für den wichtigen Hinweis auf Longos im Zusammenhang des Themas danke ich Maximilian Wick. Longos' Roman fand seine neuzeitliche europäische Verbreitung durch die französische Übersetzung von Jacques Amyots (1559; siehe hierzu die Hinweise des Herausgebers Otto Schönberger in Longos 1998, 273), in der auch Geßner Longos gelesen hat. Durch den großen Erfolg der späteren *Idyllen* Geßners scheint dann wiederum auch die französische Longos-Rezeption „[n]euen Auftrieb“ erhalten zu haben (vgl. Longos 1998, 264).

schüchtern, „freute sich an dem Anblick, nahm und küßte sie und tat dann die Schwätzerin wieder an ihren Busen.“¹⁴ Der junge Geßner verwandelt die pointensichere Dramaturgie des antiken Liebesspiels – zeitgenössische Ausgaben der französischen Übersetzung des Romans, in der auch Geßner ihn las, lassen sich die Illustration der Szene nicht entgehen –¹⁵ gleichsam in einen Motivreigen, der das nicht lange auf sich wartend lassende Liebesglück von Chloe, die nun Phillys heißt, und Daphnis durchspielt. Fällt schon im zweiten Satz der Blick auf Nymphen, die „an der Sonne schlummern“ (Geßner 1754, 8), erscheint Phillys dem verliebten Daphnis bald darauf im Traum (16, 17), bis beide, von Amor geführt, zueinander finden und Daphnis unter Seufzen gestehen kann: „Ach! ich sah nur dich, ich sah nur doch auf den Fluren [...], nur dich wann ich schlief, nur dich wann ich aufwachte!“ (26) Die asymmetrische Überkreuzung von Betrachten und Schlafen vollzieht sich dagegen bezeichnenderweise erst zu einem späteren Zeitpunkt, vorbereitet durch ein Lied des Schäfers Alexis: „[...] wie beneid ich dich, kleiner Sperling! du hüpfest am Gitter ihres Fensters, und siehst ihren Morgenschlaf, und singst ihr, und sie liebet deinen Gesang.“ (55–56) Gefangen ist einige Seiten später jedoch nicht die Geliebte, sondern der in den Schlaf gefallene Daphnis, der sich durch „eine Hand voll Blumen, die ihm ins Gesicht geflogen war“, geweckt, gefesselt, ausgelacht und „umsonst sich hin und her windend“ wiederfindet (99). Die Bedingung seiner Befreiung ist das Versprechen, „eine ganze Stunde nicht zu küssen, die „schalkhaft[e] Rache“ gibt vor, es zu halten, bis es schließlich bereits nach einer viertel Stunde wieder Küsse auf die Wangen regnet (100). Die Absicht, die sich mit den amourösen, harmlosen Blumen- und Fesselungsspielen zwischen Wachen und Schlaf verbindet, ist, literarisch Glück zu imaginieren, ein empfindsames Glück auf Gegenseitigkeit: „Ach wie entzückt mich unser Glück, weil es auch dein Glück ist!“ (102)¹⁶

In den zwei Jahre später 1756 erscheinenden *Idyllen* Geßners wird zwar auch viel gesprochen, aber wenig geschlafen. Wo es geschieht, ereilt der Schlaf auch hier unschuldige, schöne Mädchen, jedoch finden sich auch müde Greise und schöne, junge Hirten, die in den Schlaf gefallen sind.¹⁷ In *Chloe* erinnert sich Chloe, die in Lycas, den „schönsten Hirten“ (Geßner 1773, 46), verliebt ist, ohne dass dieser es

14 Longos 1,25, 26 (1998, 43).

15 Vgl. etwa Longos 1717, 33, und 1745, 23.

16 Ein sehr schönes weiteres Beispiel für kokettierendes Liebespiel in der zeitgenössischen Literatur, Johann Christoph Rosts *Der blöde Schäfer* (1742), stellt Jakob Heller in seiner Studie zum Hirtengedicht im 18. Jahrhundert vor (Heller 2018, 216–217). Es scheitert jedoch an einem Schäfer, der die sich schlafend stellende, „zu schön[e]“ Dafne nur betrachten und besingen, nicht aber küssen will.

17 Vgl. Geßner 1773 [1756], 26–27 (*Mirtil*); 45–47 (*Chloe*); 110–112 (*Daphnis*); 129–132 (*Die Eifersucht*).

weiß, daran, wie dieser im Busch schlummerte und sie ihm sein Haar und seine Flöte mit Blumen bekränzte:

Ach! da lag er schlummernd im Busch, wie schön lag er da! wie spielten die Winde mit seinen Loken! und der Sonnenschein streute schwebende Schatten der Blätter auf ihn hin: O ich seh ihn noch, sie hüpfen auf seinem schönen Gesicht umher, die Schatten der Blätter, und er lächelte wie im frohesten Traum. Schnell sammelt' ich da Blumen, und wand sanft einen Kranz um des schlafenden [sic!] Haar und um seine Flöte, und da trat ich zurück; ich will izt warten, sprach ich, bis er aufwacht [...]. (Geßner 1973, 46)

Chloes Betrachtung des schlafenden Freundes führt nicht zu tiefsinniger Introspektion, sondern ihre Aufmerksamkeit wird allein durch das leicht bewegte Naturspiel der „Winde mit seinen Loken“ erregt. Die bewegten „schwebende[n] Schatten der Blätter“, die sich auf dem „schönen Gesicht“ des Geliebten abzeichnen, lassen dieses in der Bewegung noch schöner erscheinen. Die Lebendigkeit, die der Schlafende notgedrungen schuldig bleiben muss, wächst ihm gewissermaßen von außen zu, wie auch Chloe die Schönheit des Freundes durch den Blumenschmuck noch zu steigern trachtet. Verhindert wird in Geßners Arrangement in dieser Idylle allerdings – im Gegensatz zum erzählten Glück in *Daphnis* – die Erfüllung „des gegenseitigen Anblicks – Chloe kann das Erwachen des Lykas nicht abwarten, und diese Situation lebt eben einzig in der Erinnerung auf“ (von Fellenberg 2015, 180–181). Denn Chloes „Gespielen“ rufen sie zurück in die Gemeinschaft und Chloe muss sich vom schlafenden Lycas trennen.

So ist diese Idylle keineswegs ein Sinnbild idealer Harmonie, sondern ihrer Störung. Die Asymmetrie, die dem Betrachten von Schlafenden inhärent ist, von der eingangs die Rede war, unterstreicht Geßner noch durch ein virtuoses Arrangement weiterer Verfehlungen. So klagt Chloe ihre Erinnerung an den schönen Schlafenden „freundlichen Nymphen“, doch unklar bleibt, ob sie diese überhaupt erreicht – durch „dichtes Gesträuch“ und „dichten Hain“ dem Blick entzogen, sind die Naturgeister möglicherweise selbst in Schlaf gefallen: „o dann störe meine Stimme nicht eure Ruhe!“ (Geßner 1973, 45). Aber auch im günstigeren Fall, dass sich die angerufenen Nymphen der „Liebe gewogen“ zeigen, malt sich Chloe kein Wiedersehen aus, sondern delegiert an die Nymphen die Bitte, sie möchten, „wenn der Hirt an dieser Quelle schlummert, [...] ihm im Traum“ von ihrer Liebe berichten (Geßner 1973, 46). Das unterbrochene Glück, den Schlafenden zu betrachten, stellt sich auch in der Imagination nicht wieder her.

Kurioserweise konterkariert Geßners eigene Illustration (Abb. 4) dieser Idylle im noch anonym erscheinenden Erstdruck der *Idyllen* 1756 und in den folgenden Auflagen die Umkehrung der Rollen und lässt eine nackte Chloe statt des schönen, schlafenden Lycas sehen:



Abb. 4: Salomon Geßner, Illustration zu „Chloe“¹⁸

4 Sylphen und Jünger

Als Friedrich Gottlieb Klopstock seiner Freundin und baldigen Ehefrau Meta Moller sein zunächst noch titellooses Gedicht *Das Rosenband* gegen Ende des Jahres 1753 schickt (Klopstock 2015, 294), ist das Motiv der im Schlaf Betrachteten in der Korrespondenz der beiden schon eingeführt. Es ist Gegenstand eines witzigen Spiels, wenn sich Moller vor einer treusorgenden Begleiterin zunächst schlafend stellen muss, um später Klopstocks Briefe unbeobachtet lesen zu können (Klopstock 1985, 60; 13. Juli 1751), oder Klopstock sich die Maske eines ‚Sylphen‘ aufsetzt, der Moller im Schlaf heimsucht:

Der Sylphe kömmt. Sie schlafen meine kleine Moller. Ihre eine Hand liegt nachlässig auf der Decke. Ihr Gesicht ist nur halb in das Kopfküssen versenkt. Zwo Locken hängen mehr nach dem Gesicht zu, als die andern. Sie athmen sanft. Und — ach, ich mögte lieber diese Augen aufküssen, als länger so ein Sylphe seyn, der Ihnen nur Träume eingiebt [...] (Klopstock 1985, 141; 4. März 1752).

Von Schlaflosigkeit ist demgegenüber in der frühen Ode *Petrarcha und Laura* (1748) die Rede. Während seine Geliebte in der einsamen nächtlichen Imagination des

¹⁸ Abbildung aus der Ausgabe Salomon Geßner: *Idyllen*. Zürich 1765 (Geßner 1756, 76); Exemplar der Zentralbibliothek Zürich, Sign.: ZF 1607: <https://doi.org/10.3931/e-rara-82836> (8. Mai 2023). Der Zürcher Historien- und Porträtmaler und Geßner-Verehrer Hans Jakob Oeri wird für sein großformatiges Gemälde *Chloe* (Öl auf Leinwand, 160x135 cm, Kunsthaus Zürich) nach Geßners Idylle die ursprüngliche Rollenverteilung aufnehmen und dabei den elegischen Grundton der Geßnerschen Idylle mit malerischen Mitteln adaptieren. Siehe hierzu die eingehende Analyse von Fellenbergs (2015, 176–202).

lyrischen Ichs mit „Fittigen / Ihres friedsamem Schlummers“ zugedeckt „süßere Ruh“ findet, lässt den Dichter „mein Gespiele sonst, / Mein geselliger sanfter Schlaf“ im Stich (Klopstock 2010, 54). Er bleibt wach, bis ein mitfühlender Beobachter sich „[e]ndlich“ erbarmt, „und ein Unsterblicher / Schloß mitleidig das Auge mir“ (54). Löst das Präteritum bis zu diesem Vers das Paradox, wie man sein eigenes Einschlafen beschreiben kann, durch die markierte Nachträglichkeit der Rede auf, nimmt die Ode in den folgenden Versen eine erstaunliche Wendung:

Hast du mich weinen gesehn, o du Unsterblicher,
Der mitleidig mein Auge schloß;
O so samle sie ein, samle die heiligen
Thränen in goldene Schalen ein,
Bring sie, Himmlischer! dann zu den Unsterblichen,
Denen zärtlich ihr Herz auch schlug [...]. (54–55)

Im Schlaf gibt dieses Ich seine Souveränität nicht auf, sondern vermag seinem Schlafspender noch die Bitte aufzutragen, ganz dem Tränenkult der Empfindsamkeit verfallen (Genton 2004), seine „heiligen / Thränen in goldene Schalen“ einzusammeln. So ungewöhnlich ist diese Konstruktion, die die Wehrlosigkeit des Schlafenden für den Moment vergessen machen will, dass sie am Ende dieser Passage eigens reflexiv eingeholt werden muss: „Also dacht’ ich und schlief.“ (55)

Theologisch bisweilen aufgeladener als im empfindsamen Austausch mit einem ‚Unsterblichen‘ findet das Motiv auch verschiedentlich Eingang in Klopstocks *Messias*. Besonders bemerkenswert ist eine Szene im V. Gesang des *Messias* (1751). Nach einer wahrhaft epischen Ausgestaltung des im Garten Gethsemane die Stunde seiner tiefsten Todesangst erlebenden Jesu – die seine Jünger bekanntlich verschlafen – setzt die Erzählung fort:

Drauf verließ der Meßias der Leiden traurige Stille,
Wandte sich gegen die schlafenden Jünger, nach so viel Leiden,
So viel einsamer Angst, der Menschen Antlitz zu sehen.
Mit dem Anblick der Menschen, mit diesem Troste zufrieden,
Gieng der Erlöser, und nahte sich still den schlafenden Jüngern. (Klopstock 1751, 171)

Innerhalb von fünf Versen, die mehrfach die hier entscheidenden Schlüsselworte wiederholen, tröstet den „Erlöser“ schon das menschliche „Antlitz“ der Schlafenden, die doch nach konventioneller Lesart des biblischen Prätextes (Mt 26; Mk 14) durch ihren Schlaf vielmehr ihr Versagen belegen. Dagegen können sie dem Gottessohn Trost offensichtlich allein durch ihre Anwesenheit spenden, durch die bloße, stille Anwesenheit menschlicher Gemeinschaft den Gottessohn von seiner „einsame[n] Angst“ heilen. Wenn einige Verse später die Darstellung noch einmal auf die Betrachtung der schlafenden Jünger zurücklenkt, zieht allein der explizit „[n]icht mit

stille Lächeln“ schlafende Petrus den Tadel Jesu auf sich („Simon Petrus, du schläfst! Vermagst du mit mir, da ich leide, / Auch nicht eine Stunde zu wachen?“), wogegen die schlafenden Gesichter der Jünger Jakobus („Ruhig und ernst“) und Johannes („voll lächelnder Ruh“) als Sinnbilder einer vorbildlichen christlichen Haltung gefasster Todeserwartung bzw. stiller Sanftmut semantisiert werden (Klopstock 1751, 173).

Ungleich harmloser und auf die üblichere Topik des ruhigen Schlafs schöner, jugendlicher weiblicher Einfalt referierend ist demgegenüber eine von Johann Georg Sulzer in seiner *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* (1771–1774) lobend angeführte *Messias*-Stelle, um die Wirkung einer bildhaften ‚Gleichnis‘-Rede zu veranschaulichen. Die drei Brüder, die ihre „geliebteste Schwester“ im Schlaf betrachten, belegen, wie „Klopstock uns recht in die Empfindung setzen will, in welcher die Schutzengel der Jünger Jesu gewesen, da sie den am Oelberge schlafenden Johannes betrachten“, und dafür einen illustrierenden Vergleich erfindet:

Also stehen drey Brüder um eine geliebteste Schwester,
Zärtlich herum, wenn sie auf weich verbreiteten Blumen
Unbesorgt schläft, und in blühender Jugend Unsterblichen gleicht.
Ach sie weiß es noch nicht, daß ihrem redlichen Vater
Seiner Tugenden Ende sich naht. Ihr dieses zu sagen
Kamen die Brüder; allein sie sahen, sie schlummern und schwiegen. (Sulzer 1771, 486, Artikel „Gleichnis“)¹⁹

5 Klopstock: Das Rosenband

Vor dem Hintergrund der kursorisch aus dem achtzehnten Jahrhundert vorgeführten Artikulationsmöglichkeiten des Motivs, Schlafende zu betrachten, hebt sich das Besondere des *Rosenbands* noch deutlicher ab, das jenseits der Form noch am ehesten Salomon Geßners zeitgleich entstehenden idyllischen ‚Glücks‘-Entwürfen nahekommt.²⁰ Eigen erscheint das Gedicht jedoch auch im Vergleich zu den früheren *Cidli*-Gedichten Klopstocks, in deren Reihe der Autor *Das Rosenband* gestellt hat (vgl. Klopstock 2015, 297). In *An Cidli* (1752) beherrscht nur der innige, im Verlauf

¹⁹ Sulzer kommentiert die zitierten Verse: „Weil hier die Empfindung, die wir recht fühlen und genießen sollen, von zärtlich trauriger Art ist, so ist nicht nur das Bild selbst vollkommen in dieser Art, sondern auch der Ausdruck und der Ton; alles bis auf die kleinsten Nebengriffe, und auch der Ton der Worte und der Fluß des Verses ist zärtlich und traurig.“ (Sulzer 1771, 486) Anders als von Sulzer angegeben, findet sich die Stelle nicht im IV., sondern im III. Gesang des *Messias* (Klopstock 1751, 91–92).

²⁰ Zum Folgenden vgl. auch die für den Zusammenhang des Geschlechterdiskurses einschlägige Interpretation Ulrike Landfesters (2002, 42–45).

des Gedichts nicht mehr erfüllte Wunsch die Szene, dass die Geliebte aufwachen möge (*An Cidli*); in *Ihr Schlummer* (1752) führt das Behüten des Schlags der Angesprochenen am Ende konsequent zum Verstummen des Dichters selbst:

Wie schlummert sie,
Wie stille! Schweig, o leisere Saite selbst!
Es welket dir dein Lorbersprößling,
Wenn aus dem Schlummer du Cidli lispelst! (Klopstock 2010, 131)

Demgegenüber riskiert *Das Rosenband* die Darstellung der liebenden Vereinigung und Auflösung der Asymmetrie über den Moment des Aufwachens der Schlafenden hinaus: „Und um uns ward's Elysium.“ Doch auch hier bleibt das evozierte erfahrene Glück vermittelt, insofern es im Augenblick seiner Darstellung schon ein in unbestimmter Zeit Vergangenes ist. Durch die Vergegenwärtigung allein in der subjektiven Erinnerung des Betrachters, die das Versetzen der betrachteten Geliebten in die dritte Person noch verstärkt („Im Frühlingsschatten fand ich *Sie*“, „Da band ich *Sie*“ etc.), wird die ursprüngliche Einseitigkeit in der Betrachtung der Schlafenden erneut aktualisiert. Erscheint dabei der männliche Blick durch das Binden der Geliebten mit den „Rosenbändern“ zu einer über die nicht nur wehrlos, sondern auch „fühllos Schlummernde“ verfügenden Herrschaftsgeste noch gesteigert, trägt dieser Schein. Denn die Bänder dienen nicht dem Binden (wozu Rosenbänder im Wortsinn auch allenfalls symbolisch geeignet wären), sondern helfen vielmehr durch ihr Rauschen der verlorenen artikulierten Sprache auf, die es dem „sprachlos“ lispelnd Liebenden verschlagen hat.²¹ Letzterer wird seine Sprache erst in der Erinnerung wiederfinden, in der das Elysium vergangen ist.

Diese Vergänglichkeit, in die das Betrachten der Schlafenden und alles Glück nach ihrem Erwachen in diesem Gedicht eingelassen sind, lässt vielleicht diejenige Kunst, die noch eindringlicher als die Literatur eine *Verlaufskunst* ist, die Musik, besonders spüren und mag für den Umstand mitverantwortlich sein, dass Klopstocks *Rosenband* nicht nur zuerst in der Vertonung Christian Ernst Rosenbaums als Liedtext ohne Verfasserangabe veröffentlicht worden war (*Das schlafende Mädchen* 1762),

²¹ Landfester leitet in ihrer Deutung des Gedichts aus diesen Versen ab, dass damit „unmißverständlich“ festgelegt sei, dass „Produktion wie Handhabung lyrischer Rosenbänder ausschließlich im Handlungsbereich des Mannes liegen“ (Landfester 2002, 45). Einmal abgesehen davon, dass der Autor dieser Verse sich im realen Leben dezidiert mit der Herausgabe der *Hinterlassenen Schriften* Meta Mollers (Klopstock 1759) für das literarische Werk seiner Frau nach deren Tod einsetzen wird, lässt gerade die ausgestellte Einseitigkeit des männlichen Blicks im Gedicht durch seine an die Sprechinstanz gebundene Perspektive einen allgemeinen Schluss auf männliche Handlungsfähigkeit bzw. weibliche Unfähigkeit nicht zu.

sondern auch in späterer Zeit häufig vertont wurde.²² In welcher Weise Schlafende zu betrachten nicht nur ein literarisches und bildkünstlerisches, sondern auch ein musikalischer Gestaltung zugängliches Motiv ist, wäre ein eigenes Thema.

Literatur

- [Geßner, Salomon] (1754). *Daphnis*. Zürich: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00074450> (28. August 2023).
- [Geßner, Salomon] (1756). *Idyllen von dem Verfasser des Daphnis*. Zürich: http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/gessner_idyllen_1756 (28. August 2023).
- Geßner, Salomon (1793). *Idyllen*. Kritische Ausgabe. Hg. von E. Theodor Voss. Stuttgart.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb (1751). *Der Messias*. Bd. 1. Halle (Saale): <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10906841> (28. August 2023).
- Klopstock, Margareta (1759). *Hinterlassene Schriften*. Hamburg: <https://onb.digital/result/103101C1> (28. August 2023).
- Klopstock, Friedrich Gottlieb (1985). *Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe (Hamburger Klopstock-Ausgabe)*. Abt. Briefe. Bd. II: *Briefe 1751–1752*. Hg. von Rainer Schmidt. Berlin / New York.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb (1989). *Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe (Hamburger Klopstock-Ausgabe)*. Abt. Briefe. Bd. V.1: *Briefe 1767–1772*. Hg. von Klaus Hurlebusch. Berlin / New York.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb (2010). *Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe (Hamburger Klopstock-Ausgabe)*. Abt. Werke. Bd. I.1: *Oden. Text*. Hg. von Horst Gronemeyer und Klaus Hurlebusch. Berlin / New York.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb (2015). *Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe (Hamburger Klopstock-Ausgabe)*. Abt. Werke. Bd. I.2: *Oden. Apparat*. Hg. von Horst Gronemeyer und Klaus Hurlebusch. Berlin / New York.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1998). *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Bd. 2: 1751–1753. Hg. von Jürgen Stenzel. Frankfurt am Main.
- Longos (1717). *Les Amours pastorales de Daphnis et Chloé*. Traduites par Jacques Amyot. Paris: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/details/bsb10236663> (28. August 2023).
- Longos (1745). *Les Amours pastorales de Daphnis et Chloé*. Traduites par Jacques Amyot. Paris: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1510048g/f9.planchecontact> (28. August 2023).
- Longos (1998). *Hirtengeschichten von Daphnis und Chloe*. Hg. und übersetzt von Otto Schönberger. Düsseldorf / Zürich.
- Sulzer, Johann Georg (1771). *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt*. Bd. 1. Leipzig: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10903915> (28. August 2023).
- Weiß, Friedrich Wilhelm (1773). „Im Frühlings Schatten fand ich sie [...]“. In: *Göttinger Musenalmanach auf das Jahr 1774. Poetische Blumenlese auf das Jahr 1774*, o.S. [vor 117]: <https://archive.org/details/GottingerMuenalmanachAufDasJahr1774> (28. August 2023).

22 Siehe hierzu die Hinweise in Klopstock 2015, 294–298.

- Behle, Carsten (2002). „*Heil dem Bürger des kleinen Städtchens*“. *Studien zur sozialen Theorie der Idylle im 18. Jahrhundert*. Tübingen.
- Czymmek, Götz (Red.) (1981). *Johann Anton de Peters. Ein Kölner Maler des 18. Jahrhunderts in Paris*. Hg. vom Wallraf-Richartz-Museum. Köln.
- Genton, François (2004). „Weinende Männer. Zum Wandel der Empfindsamkeit im 18. Jahrhundert“. In: Achim Aurnhammer, Dieter Martin und Robert Seidel (Hgg.), *Gefühlskultur in der bürgerlichen Aufklärung*. Tübingen, 211–226.
- Heller, Jakob Christoph (2018). *Masken der Natur. Zur Transformation des Hirtengedichts im 18. Jahrhundert*. Paderborn.
- Hibberd, John (1976). *Salomon Gessner. His creative achievement and influence*. Cambridge / New York.
- Hofmann, Friedrich H. (1921). *Johann Peter Melchior. 1742–1825*. München / Berlin / Leipzig.
- Kaiser, Gerhard (1987). *Augenblicke deutscher Lyrik. Gedichte von Martin Luther bis Paul Celan*. Frankfurt am Main.
- Kleihues, Alexandra (2005). „Der empfindsame Blick. Zu Sophie von La Roches *Geschichte des Fräuleins von Sternheim*“. In: Ulrich Stadler und Karl Wagner (Hgg.), *Schaulust. Heimliche und verpönte Blicke in Literatur und Kunst*. München, 39–54.
- Lamping, Dieter (2019). „Eine Theorie des lyrischen Gedichts“. In: *Recherches germaniques* 14, 31–37.
- Landfester, Ulrike (2002). „Das Zittern der Rose. Versuch über Metapher, Geschlecht und Begehren in der deutschen Liebeslyrik“. In: Andreas Kraß und Alexandra Tischel (Hgg.), *Bündnis und Begehren. Ein Symposium über die Liebe*. Berlin, 35–62.
- Mandrella, David (2005): „Schlafende Frau (Die wachsame Treue)“ [Katalogeintrag]. In: Rosenberg, Pierre (Hg.), *Poussin, Lorrain, Watteau, Fragonard... Französische Meisterwerke des 17. und 18. Jahrhunderts aus deutschen Sammlungen*. Bonn, 336.
- Müller, Raphael J. (2022). „Wie? sind die Hunde mehr / als Menschen dein Ergetzen?“ Unmäßige Hundeliebe in galanter Poesie und moralischen Wochenschriften“. In: Bernadette Grubner und Peter Wittemann (Hgg.), *Aufklärung und Exzess. Epistemologie und Ästhetik des Übermäßigen im 18. Jahrhundert*. Berlin / Boston, 39–58.
- Öhlschläger, Claudia (1996). *Unsägliche Lust des Schauens. Die Konstruktion der Geschlechter im voyeuristischen Text*. Freiburg im Breisgau.
- Salmon, Xavier (Hg. 2002). *Madame de Pompadour und die Künste*. München.
- Springer, Peter (2000). *Voyeurismus in der Kunst*. Berlin.
- Stadler, Ulrich und Karl Wagner (Hgg. 2005). *Schaulust. Heimliche und verpönte Blicke in Literatur und Kunst*. München.
- Stalla, Robert und Bettina Hausler (2004). *Porträts der Goethezeit. Aus der Druckgraphiksammlung des Kunsthistorischen Instituts der Ludwig-Maximilians-Universität München*: <http://www.goethezeitportal.de/index.php?id=541#geyser> (4. Mai 2023).
- Thelen, Klaus (Red. 1997). *Johann Peter Melchior 1747–1825. Bildhauer und Modellmeister in Höchst, Frankenthal und Nymphenburg*. Hg. von der Höchster Porzellan-Manufaktur. Gelsenkirchen.
- von Fellenberg, Valentine (2015). *Grenzüberschreitungen und Akademiefiasco. Hans Jakob Oeri und das Schweizer Kunstschaffen im 19. Jahrhundert*. Berlin.

Reinhard M. Möller

„Frühlings-Wässerung“ der Seele

Szenarien des Schlafs und kreative Praktiken seiner Anbahnung bei
Johann Karl Wezel und Jean Paul

Das literarische Motiv des Schlafs mag auf den ersten Blick als ein unproduktives erzählerisches Instrument, wenn nicht sogar als eine Art Anti-Motiv erscheinen. Wenn Erzählen bedeutet, ein als bedeutsam inszeniertes Geschehen vor Augen zu führen, dann tragen Figuren, während sie schlafen, hierzu scheinbar nichts bei, weil sie nicht aktiv etwas tun, sondern allenfalls passiv etwas mit sich geschehen lassen können. Diese Prämisse scheint insbesondere seit der Emergenz einer dominanten Spielart der modernen Romanpoetik im achtzehnten Jahrhundert zu gelten, die auf ‚voranschreitende‘, dynamisch strukturierte Erzählplots setzt, in denen *Handlung* im Vordergrund steht und möglichst kein erzählerischer Zug ohne Funktion für die Gesamtdynamik dieser Handlung bleiben soll. Doch gerade aus der Zeit des späten achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhunderts möchte dieser Beitrag zwei literarische Beispiele in den Blick nehmen, in denen der erzählte und reflektierte Schlaf ebenso wie eine Poetik des (Ein-)Schlafens auf der *histoire*-Ebene ebenso wie auf reflexiv-poetologischer Ebene ein unerwartetes Potenzial entfalten.

Bei Johann Karl Wezel und Jean Paul fungiert der Schlaf als ein selbstgesetztes narratologisches, ästhetisches und poetologisches Hindernis, nämlich als ein erzählstrategisch recht schwer funktionalisierbares Motiv, das sich gerade deshalb aber auf Umwegen als produktiv erweisen kann. Zunächst einmal liegt es auf der Hand, dass Schlaf als passive oder auch, mit Bernhard Waldenfels gesprochen, „pathische“¹ Praxis dann, wenn sie zum Motiv und Gegenstand des Erzählens wird, für narrative Konstruktionen ein Problem darstellt, wie auch und gerade in der Zeit zwischen 1770 und 1820 reflektiert wird: Wenn sie schlafen, können literarische Figuren zumindest unter den Bedingungen realistischer Erzählwelten nicht aktiv handeln, sie treiben also das narrative Geschehen im Sinne der *histoire* nicht zielführend voran. Zudem können schlafende Figuren in der Regel auch nicht sprechen oder (explizit) reflektieren, also zur Kommentierung und Einordnung des erzählten Geschehens nicht unmittelbar beitragen. Im Sinne einer auf Aktivität und Handlungsproduktivität und auf die Vermeidung von Langeweile zugunsten einer auf Unterhaltung und Spannung ausgerichteten Narrationsökonomie erscheint also dargestellter Schlaf als eine Provokation. Die letztgenannte Funktion des Imaginierens jedoch wird

1 Vgl. zum Konzept des Pathischen grundlegend Waldenfels 1994 und Busch und Därmann 2007.

typischerweise über einen Umweg, nämlich dadurch wieder ins Spiel gebracht, dass schlafende Figuren träumen, also von ihrer Psyche erzählte Geschichten erleben oder beobachten können – und dementsprechend ist die oft behauptete Wahlverwandschaft von Literatur und Traum ja ebenso alt wie gut erforscht.² Doch wie sich immer wieder zeigt, eröffnet auch der traumlose Schlaf als tendenziell herausforderndes Motiv auf Umwegen ganz eigene erzählerische Potenziale – dies zeigt exemplarisch die folgende Szene aus dem dritten Kapitel des zweiten Bandes von Johann Karl Wezels 1773 publiziertem Roman *Lebensgeschichte Tobias Knauts, des Weisen, sonst der Stammler genannt*.

1 Ein produktives ‚Anti-Motiv‘: Der Schlaf des Protagonisten als Vehikel erzählerischer Digressionen in Johann Karl Wezels *Tobias Knaut*

Nach einem Fußmarsch von „sechs Stunden“ in größter Hitze, „ohne gefrühstückt, ohne abends vorher gegessen zu haben“ (Wezel 1990 [1773], 132), sinkt hier der Protagonist Tobias Knaut, der plant, den Militärdienst in seinem Heimatstaat anzutreten, auf einer „sandigen Heide“ nieder, um für „ohngefähr siebenunddreißig Minuten“ (Wezel 1990 [1773], 138) „so fest und so sanft [...] als keine Braut auf einem seidenen Unterbette“ (Wezel 1990 [1773], 133) zu schlafen. Erzählstrategisch dient die Schlafszene – wenn man sie denn als Szene bezeichnen kann! – als eine selbstgewählte narrative *contrainte*, also eine selbstgesetzte kreativitätsstimulierende Einschränkung: Der Erzähler muss aus einer Situation innerhalb der erzählten Welt etwas machen, in der der Protagonist nichts tun, aber auch nichts äußern und noch nicht einmal ein imaginiertes Ersatzgeschehen präsentieren kann, da es sich, wie der Erzähler festhält, um einen traumlosen Schlaf handelt. Insofern stellt dieser ‚reine‘ Schlaf als Motiv einen Verstoß gegen grundlegende Prinzipien narrativer Ökonomie dar, weil er scheinbar keine erzählenswerten Inhalte transportiert. Ein erzählerisches Programm des inszenierten Realismus zwingt den Erzähler aber gleichsam dazu, auch solche Motive in den Plot zu integrieren: Der ‚unproduktive‘ Schlaf muss als Teil der alltäglichen „wirklichen Begebenheiten“ im Sinne einer vollständigen und realistischen biographischen Darstellung als unvermeidlicher Bestandteil einer glaubhaft konstruierten erzählten Welt Aufnahme finden, auch wenn er eigentlich ‚stört‘.

2 Vgl. exemplarisch Alt 2011 oder Kreuzer 2014.

Dadurch aber stellt er eine Herausforderung für die in der Vorrede zum ersten Band formulierte narrationsstrategische und narrationsökonomische Maxime des Erzählers dar, der zufolge „[m]ein Plan [...] dem Plane der *wirklichen* Begebenheiten ähnlich sein [solle]: [Es solle darin] alles ohne Ordnung scheinen und nichts ohne Endzweck *sein*“ (Wezel 1990 [1773], 11). Gemeint ist hiermit eine narrative Logik, die nicht teleologisch strukturiert ist, sondern vor allem episodisch und digressiv verfährt, aber die Vorstellung eines kohärenten Gesamtplots und einer sinnhaften erzählerischen Ordnung dennoch gerade nicht aufgibt. Der Erzähler argumentiert hier also für eine Romanpoetik, die im Sinne struktureller narrativer ‚Undiszipliniertheit‘ eine Art ‚kohärente Unordnung‘ zum Ziel erhebt und durch die Irritation von Leseerwartungen an rezeptionsästhetische Freiheit appelliert:

Ich weiß es, der meiste Teil der Leser fodert eine fest zusammengeknüpfte, nie unterbrochene, in gleicher Linie fortgehende Reihe der Begebenheiten, und *ich* für meinen Teil finde nichts Einschläfernderes als solche Erzählungen in gerader Linie. Lieber mache ich mir selbst zuweilen mit meinen Gedanken einen kleinen Ausweg, wenn ich sie lese, und der Erzähler, der mich immer bei der Hand hält und nicht einen Fingerbreit vom geraden Wege weglassen will – von dem reiße ich mich gewiß los, ehe wir sechs Schritte miteinander gegangen sind. [...] Oder auch: Man betrachte mein Buch als einen langen Spaziergang, wo man nicht mit einer so festgesetzten Marschroute als bei einer Reise nach Paris ausgeht. Der Ort, wohin wir wollen, ist bestimmt, selbst der Weg, der uns dahin bringen soll; aber unterwegs lockt uns eine schöne Blume auf der nahen Wiese – sollten wir denn nicht ein paar Schritte vom Wege abgehn und sie pflücken? (Wezel 1990 [1773], 10–11)³

Wie sich zeigt, spielt ausgerechnet der Schlaf als vermeintlich ‚unbrauchbares‘ narratives Motiv eine besonders produktive Rolle im Rahmen des hier skizzierten poetologischen Programms, da er lineare, digressionsfreie Handlungsverläufe unterbricht, die ihrerseits bemerkenswerterweise als im schlechten Sinn ‚[e]inschläfernd[]‘ abgewertet werden.

In einer realistisch konzipierten erzählten Welt erscheint der Schlaf auch der zeitgenössischen medizinischen Anthropologie entsprechend durchaus als Mittel zu einem im aufklärerischen Sinne vernünftigen „Endzweck“, nämlich der Erhaltung von Gesundheit und Leistungsfähigkeit eines Individuums wie Knaut, mit Blick auf den *discours* und die erzählerische Ökonomie selbst jedoch ist ihm ein solcher „Endzweck“ deutlich schwerer zuzuerkennen. Dementsprechend beklagt der Erzähler wiederum das poetologische Problem, von seinem Helden in allen denkbaren Lebenssituationen, also auch im Schlaf, erzählen zu müssen, denn Knauts Schlaf besitze keine *tellability*, weil der Held bedauerlicherweise nicht träume und somit

³ Zur erzählerischen Programmatik der Vorrede und insbesondere zur narratologischen Spaziergangsmetaphorik vgl. Ilbrig 2007, 150–157, insbes. 157.

kein Erzählmateriale im Schlaf produziere: „Da der gute Knabe eine richtige Stunde schläft, ohne ein einzigmal zu träumen, und es mir also ungemein schwer macht, meine Leser während dieser Zeit von ihm zu unterhalten, so will ich sie dazu anwenden, zu Belehrung künftiger Schriftsteller die poetische und prosaische Theorie von [sic] Schläfe im Kummer zu berichtigen“ (Wezel 1990 [1773], 134). Der dargestellte Schlaf erscheint als motivischer Extrem- und Grenzfall, gerade weil er keine spektakulären, beachtenswerten oder ‚extremen‘ Geschehnisse transportiert, aber auch als Chance, weil in ihm der Geschehensablauf zur Ruhe kommt und weil er vom Erzähler auf der Ebene der Digressionen als Einladung zu ausgedehnten narrativen ‚Wanderungen‘ inszeniert wird.

Möglichkeiten, um mit dem Schlaf erzählerisch doch etwas anzufangen, ergeben sich in einem zweiten Schritt nämlich doch, und zwar über Umwege. Der erste Umweg, der narratologisch über den Übergang von der mimetischen zur theoretischen Darstellungsebene führt, präsentiert einen reflexiven Erzählkommentar über den Schlaf als einen medizinisch-anthropologischen Gegenstand, der das scheinbar ‚endzwecklose‘ Motiv gemäß der in der Vorrede formulierten Metapher für okkasionell-digressives Erzählen als „eine schöne Blume“ behandelt: Hiermit sind gleichsam marginale, aber reizvolle Phänomene der erzählten Welt gemeint, die gemäß der Vorstellung eines peripatetischen Erzählens, welche die Narration mit einer durchaus nicht planlosen, aber nicht straff organisierten Wanderung analogisiert, den Erzähler „unterweges“, also auf dem Weg zu den eigentlichen erzählerischen Zielen, „auf der nahen Wiese [locken]“. Die im Folgenden entworfene Theorie erscheint also als eine Art willkommene Ersatzbeschäftigung, die dadurch möglich wird, dass das eigentliche erzählerische Geschäft ‚während‘ Knauts Schlaf der Inszenierung nach unfreiwillig ruhen müsse.

Der Erzähler nimmt für diese Digression auf eine Idee aus Edward Youngs Gedichtzyklus *Night Thoughts* Bezug, welche sein „Held, Tobias Knaut“, zu widerlegen geeignet sei. Diese findet sich gleich zu Beginn der ‚Ersten Nacht‘ des Zyklus mit dem Titel *The Complaint. On Life, Death, and Immortality* (1742). Die Sprecherinstanz in Youngs Gedicht habe, wie Wezels Erzähler paraphrasiert, „eines Morgens, als Hypochonder und Gram ihn von einem kurzen, unruhigen Schlummer aufweckten“, folgenden Ausruf getan: „Ach du balsamischer Schlaf, gleich der Welt, besuchst du nur diejenigen gern, denen das Glück zulächelt; die Elenden verlassest du; fliegst auf deinen weichen Fittichen schnell vom Jammer hinweg!“ (Wezel 1990 [1773], 133). Im Original lautet die Passage folgendermaßen: „Tir’d nature’s sweet restorer, balmy sleep! / He, like the world his ready visit pays / Where fortune smiles; the wretched he forsakes; / Swift on his downy pinion flies from woe, / And lights on lids unsullied with a tear“ (Young 1742, 3).

Wezels Erzähler setzt nun dazu an, im Sinne einer Gelehrtsatire anhand von Knauts Schicksal die These aus Youngs Gedicht zu widerlegen oder, besser, zu persiflieren, der zufolge nur ein von Kummer und Sorgen freier Mensch ruhig schlafen könne. Er wendet sich also gegen die Idee, dass der ohnehin schon glückliche Mensch obendrein mit revitalisierendem Schlaf als „nature's sweet restorer“ belohnt werde und versucht, sie in der ironischen Manier einer pseudo-gelehrten Abhandlung⁴ zu modifizieren: Schließlich sei ruhiger Schlaf auch bei Kummer möglich, wenn dieser Kummer nur „im Magen“ säße, also gewissermaßen oberflächlichen psychosomatischen Charakter habe, unmöglich sei der Schlaf aber bei gravierenderem, gleichsam chronischem Kummer, der seinen Sitz „im Blute“ oder „in der Seele“ habe. Eingeleitet wird das Ganze mit der ironischen Eröffnungsformel „Also aufgemerkt! wie ich dozieren werde“, worauf vier lehrbuchartig formulierte Paragraphen folgen:

§ I

Man unterscheide sorgfältig den Sitz des Kummers.

§ II

Der Sitz des Kummers ist zwiefach: 1. im Magen, 2. im Blute oder, wie andre lehren, in der Seele.

§ III

a) Hat der Kummer den Sitz im Magen, so ist der Schlaf eine unausbleibliche Folge davon.

§ IV

b) Hat er den Sitz im Blute, so ist der Schlaf unmöglich. (Wezel 1990 [1773], 134)

Hierin lässt sich offenbar eine Unterscheidung zwischen einer leichteren, den Schlaf eher befördernden als hindernden Form des Kummers erkennen, der im Verdauungstrakt zu lokalisieren ist, und einer schwerwiegenderen Variante eines Kummers „im Blute“ oder „in der Seele“, der den Schlaf verhindert, weil er auf schwerwiegenderen psychischen Belastungen beruht, die Schlaflosigkeit induzieren können. Auffallend ist, dass auch hier der Schlaf nicht als solcher im Fokus der pseudo-gelehrten ironisierten Darstellung steht – inhaltlich bildet er vielmehr eine *black box*, also einen undarstellbaren, qua Handlungssuspension auch nicht eigentlich erzählbaren Zustand, in den der Erzähler auch am Beispiel seiner ‚Versuchsperson‘ Knaut nicht genauer hineinschauen kann oder will.

4 Cornelia Ilbrig weist darauf hin, dass die an Stellen wie dieser zu findende „einseitig physiologische Erklärung komplexer anthropologischer Sachverhalte“ in Wezels Roman vor allem „satirisch[en]“ Charakter aufweise, da es angesichts der gleichzeitigen differenzierten Darstellung „sowohl psychologische[r] als auch soziale[r] Aspekte [...] keinesfalls in Wezels Interesse“ gelegen haben könne, „den ganzen Menschen als eine nur vom Körper abhängige Maschine zu zeichnen“ (Ilbrig 2007, 155).

Allerdings wird der (ggf. ausbleibende) Schlaf in durchaus modern anmutender Weise als symptomatischer Indikator für verschiedene Formen von „Kummer“, also psychischen Belastungen, und deren Wechselwirkungen mit Körperfunktionen des „Magens“ oder des „Blutes“ begriffen. Insofern benutzt der Erzähler hier das sich durch den Erzählkontext aufräuhende motivische Problem des einschlafenden Helden als Vehikel für einen satirischen Exkurs, der sich zwischen einer ironischen Persiflage von älteren medizinischen Denkfiguren der Humoralpathologie und neueren Theoremen einer mechanistischen Medizin einerseits und moderneren medizinischen Perspektiven der Psychosomatik andererseits bewegt. Schlaf selbst erscheint hier also als Indiz, von dem aus im Sinne des von Carlo Ginzburg analysierten Spurenparadigmas⁵ auf andere körperlich-seelische Zustände geschlossen werden kann: Wie Ginzburg am Beispiel von Freuds Traumdeutung und der Detektivkunst Sherlock Holmes' ausführt, dienen in einer solchen ‚Tiefenhermeneutik‘ manifeste menschliche Verhaltensweisen als Verweise auf größere, selbst nicht direkt greifbare Zusammenhänge, da sich letztere in ersteren in Form von Spuren niederschlagen, und auf diese Weise wird hier das Eintreten oder Ausbleiben des Schlafs als Indikator für den psychischen Zustand des Subjekts insgesamt verstanden.

Der nächste narrative Exkurs behauptet allerdings, dass über diese Symptomfunktion hinaus ein ‚schlafwandlerisches‘, also aktives, wenn auch nicht voll bewusstes Handeln im Schlaf für bestimmte literarische Figuren doch nicht ausgeschlossen werden kann. Als nächsten Schritt thematisiert der Erzähler anhand einer Anekdote über die Figur „Limomachus“, einen verhinderten Autor und nur halb freiwilligen Übersetzer, nämlich ein Beispiel für Kreativität im Schlaf, das von besonderem Interesse ist, weil es auch metapoetisch gelesen werden kann: Limomachus schreibt nämlich tatsächlich im Schlaf, in dem normalerweise doch jegliche kreative Produktion und jegliche auktoriale Kontrolle ruht, und verfasst auf diese Weise seine Übersetzungen in einem Zustand der Bewusstlosigkeit. Als ursächlich für den im Schlaf auftretenden Schreibdrang wird bemerkenswerterweise wiederum der „Kummer [...] im Magen“ angeführt:

Limomachus, ein geborner Deutscher, den sein Vaterland empfinden läßt, durch welche gerechte Verachtung es den unerträglichen Stolz bestraft, sich durch Einsichten und Genie über seine Mitbürger erheben zu wollen, der ein Feldherr, ein Eroberer in dem Reiche der Wissenschaften hätte werden können und werden wollte und itzt als Stückknecht unter einem Übersetzungshändler dienen muß – dieser ehrliche Mann hat seinen Kummer augenscheinlich im Magen. Sobald er sich da zu regen anfängt, so setzt sich der arme Limomachus an seinen dreibeinichten Tisch, stützt den wirbelnden Kopf auf die magre Hand, und ehe zwei Minuten vergehen – schnapp! schläft er, schläft er, daß er schnarcht. In diesem Schläfe – wie

5 Vgl. hierzu Ginzburg 1988.

wunderbar doch die Wirkungen der Natur sind! –, in diesem Schläfe, der oft sehr lange dauert, ergreift seine Hand die vor sich liegende Feder, taucht sie in die Dinte, bewegt sie auf dem daliegenden Papiere hurtig hin und her, wendet das Blatt um, wenn es voll ist, wirft auch zuweilen ein Blatt in einem dabei liegenden gedruckten Buche um, bis alles vorrätige Papier beschmiert ist. In ebendenselben Anfalle von Schlaf oder vielmehr Mondsucht geht er sieben Treppen herunter, durch die Straßen, bis zu der Niederlage des menschlichen Verstandes und Witzes, in welcher er dient, geht halbwachend mit einem halben Gulden wieder zurück, kocht sich Kaffee, und – weg ist Kummer und Schlaf! Das Sonderbarste bei dieser Erscheinung ist noch dieses, daß jedermann, der das zu lesen wagt, was seine Hand in einem solchen Paroxysmus hinschrieb, von einem so tiefen Schläfe überfallen wird, als Limomachus selbst, einige neidische Leute ausgenommen, die dem armen Manne das Glück mißgönnen, im Schläfe so schlecht zu übersetzen, als andre wachend tun; diese Mißgünstigen erwehren sich des Schlags und ereifern sich darüber, daß Limomachus im Schläfe übersetzt, da doch sein Faktor ihn so schlecht besoldet, daß der Paroxysmus seines Kummers und also auch der Schlaf keinen einzigen Tag ausbleibt. (Wezel 1990 [1773], 135–136)

Wezels Modellierung einer ‚traumfreien‘ Schlafszene ist in gleich mehrfacher Hinsicht von Interesse. Zum einen dient der traumlose Schlaf mit Blick auf die Limomachus-Passage als motivisches Vehikel für eine typisch spätaufklärerische Ironisierungsstrategie, die als eine Attacke auf Phänomene des zeitgenössischen Literaturbetriebs gelesen werden kann: Der mitten im Schlaf unbewusst und mit wirren Bewegungen wild vor sich hin schreibende Übersetzer, der hier als „ehrlicher Mann“ gewürdigt wird und schlafend genau „so schlecht“ wie mögliche Konkurrenten im Wachzustand übersetzt, ist natürlich eigentlich gerade kein Repräsentant ernsthafter (Übersetzungs-)Autorschaft, sondern zumindest nach konventionellen Maßstäben deren Gegenbild. Die satirische Lesart der Anekdote wird vor allem durch den Verweis des Erzählers darauf nahegelegt, dass die Rezipient:innen von Limomachus durch die Lektüre der von ihm übersetzten Texte ebenfalls eingeschläfert werden.

Andererseits aber lässt sich hierin – gerade angesichts des intertextuellen Verweises auf Edward Youngs *Conjectures on Original Composition* (1759), eines Grundlagentextes der Genieästhetik – eine zwar immer auch, aber eben nicht nur ironisch-polemisch lesbare Referenz auf autonomie- und genieästhetische Kreativitätskonzepte erkennen. Nimmt man Kants spätere Bestimmung von „schöne[r] Kunst“ als „Kunst des Genies“ (vgl. Kant 1995 [1790], 241) in der *Kritik der Urteilskraft* wörtlich, ließe sich sagen, dass ein genialer Autor, wie ihn Limomachus hier durchaus repräsentieren könnte, in seinem Schöpfungsprozess derartig blind einer von ihm selbst nicht anzugebenden, aber gleichsam unfehlbar erfolgreichen kreativen Regel folgen könne,⁶

⁶ Vgl. die berühmten Forderungen Kants in §§ 46 und 47 der *Kritik der Urteilskraft*, denen zufolge ein künstlerisches Genie die Regeln, nach denen „es sein Produkt zu Stande bringe, selbst nicht beschreiben, oder wissenschaftlich anzeigen könne, sondern daß es als Natur die Regel gebe; und daher der Urheber eines Produkts, welches er seinem Genie verdankt, selbst nicht weiß, wie sich in ihm die Ideen dazu

dass er dies sogar im Schlaf tun könnte und für die so entstandenen Texte auf dem Buchmarkt immerhin mit einem „halben Gulden“ entlohnt wird.

„Schlaf“ liegt also entsprechenden Kreativitätsmodellen der Zeit einerseits so fern wie nur irgend möglich – und andererseits weist gerade das Szenario eines unfehlbar gelingenden und zugleich anstrengungslosen, gleichsam „schlafwandlerischen“ Schaffensprozesses, wie es im Zentrum zeitgenössischer Genialitätsästhetiken steht, doch eine auffallende Nähe zu Schlaf-Motiven auf. Neben einer solchen Lesart der Limomachus-Episode als eine gewitzte Satire auf zeitgenössisch prominente ästhetische Denkfiguren, die über das Motiv des Schlafs funktioniert, lässt sich dieser Passage bei näherer Betrachtung durchaus noch mehr abgewinnen. Nimmt man die Vorstellung des Schreibens im Schlaf, bei der die Hand des schlummernden Limomachus „die vor sich liegende Feder“ ergreift, sie „in die Dinte“ eintaucht und dann, indem sie das Schreibgerät „auf dem daliegenden Papiere hurtig hin und her“ bewegt, gleichsam unwillkürlich einen Text verfertigt, versuchsweise ernst, dann scheint die von Wezel entworfene Schreibszene womöglich das surrealistische Modell einer *écriture automatique* vorwegzunehmen, wobei zumindest nicht auszuschließen ist, dass entsprechende Hervorbringungen anerkannt und (auch monetär) belohnt werden können. Ob die Vorstellung, dass in vom Subjekt nicht bewusst kontrollierbaren Zuständen wie eben im Schlaf wirklich ernstzunehmende kreative Leistungen erbracht werden könnten, hier noch klar als ein Motiv der Satirisierung und Ironisierung dient oder eben nicht, ob den im Schlaf erstellten Texten also ein eigener Wert zuzuschreiben ist oder nicht, wird somit zumindest nicht ganz klar entschieden, auch wenn letztlich wohl mehr für eine satirische Lesart der Szene spricht. Weitere anekdotische Beispiele wie die folgenden Mikro-Erzählungen um die Figuren „Eustach“ und „Placidie“ (vgl. Wezel 1990 [1773], 136–138), auf die ich nicht genauer eingehe, dienen dazu, die eingangs behauptete Unmöglichkeit von Schlaf bei Kummer „im Blute“ zu illustrieren. Sie füllen somit weiteren textuellen Raum mit (pseudo-)theoretischen Reflexionen über den Schlaf, und dieser Raum wird der Inszenierung nach erst durch das Motiv des schlafenden Helden Knaut eröffnet.

Zu Beginn hatte der Erzähler ja beklagt, dass ein schlafloser Traum gewissermaßen die als Stillstandsmotiv verkörperte Negation von Plotentwicklungen und Handlungsdynamik darstelle. Diese inszenierte Herausforderung wurde hier letztlich auf wohl

herbei finden, auch es nicht in seiner Gewalt hat, dergleichen nach Belieben oder planmäßig auszudenken, und anderen in solchen Vorschriften mitzuteilen, die sie in Stand setzen, gleichmäßige Produkte hervorzubringen. [...] Da die Naturgabe der Kunst (als schönen Kunst) die Regel geben muß: welcherlei Art ist denn diese Regel? Sie kann in keiner Formel abgefaßt zur Vorschrift dienen; denn sonst würde das Urteil über das Schöne nach Begriffen bestimmbar sein: sondern die Regel muß von der Tat, d. i. vom Produkt abstrahiert werden, an welchem andere ihr eigenes Talent prüfen mögen, um sich jenes als Muster, nicht der Nachmachung, sondern der Nachahmung, dienen zu lassen. Wie dieses möglich sei, ist schwer zu erklären“ (Kant 1995 [1790], 242–245).

typisch spätaufklärerische Weise durch das Verfahren der Digression genutzt: Weil Knaut in der betreffenden Szene nichts tun und noch nicht einmal träumen kann, gewinnt der Erzähler durch das sich eröffnende ‚Leerlaufgeschehen‘ willkommenen Spielraum unter anderem für ‚halbernst‘ kreativitätstheoretische und diätetisch-medizinische Reflexionen sowie für anekdotische Mikro-Erzählungen wie die um Limomachus. Schlafmotive bieten also eine gute Möglichkeit, um zwischen dem narrativen Ideal einer realistischen, chronologischen, handlungs- und ereigniszentrierten biographischen Erzählung als ‚Abbildung eines Lebens‘ auf der einen Seite und der für den Roman ebenso typischen Tendenz zur Integration von nicht plotbezogenen Reflexionen, Beschreibungen und Nebenerzählungen auf der anderen Seite zu vermitteln: Sie sind Teil einer realistisch konstruierten Erfahrungswelt des Protagonisten, lassen aber als narrative ‚Hohlräume‘ Raum für Äußerungen der Erzählinstanz, die sich nicht unmittelbar auf diese erzählte Erfahrungswelt beziehen. Hierbei kann der Erzähler sich einerseits als auktorialer ‚Herrscher‘ des Romans gerieren, der die Freiheit besitzt, über welches Sujet auch immer zu sprechen, und sich andererseits in einer heteronomen Position inszenieren, in der er diese Freiheit nur dann besitze, wenn der Held gemäß dem Ideal einer wirklichkeitsgetreuen Wiedergabe von dessen Lebensgeschichte gerade nur im Schlaf gezeigt werden könne, also in einem Zustand, über den es aufgrund notwendiger Ereignisarmut im eigentlichen Sinn nicht viel zu erzählen gebe. Der erzählte Schlaf wird als vermeintlich maximal ‚unspannendes‘ Motiv zur Provokation für ein *reading for the plot* – als unhintergehbare Bestandteil einer realistischen Darstellung des ‚ganzen Menschen‘ Knaut wird er aber zum „Köder“⁷ für das Lesepublikum, auch die hierdurch ermöglichte Digression zu akzeptieren und zu würdigen.

Das Schlafmotiv erlaubt es dabei, ein besonderes Verhältnis zwischen Erzähler und Hauptfigur zu inszenieren und dabei weitere starke Realismuseffekte zu erzeugen, und zwar im spezifischen Sinne eines „skeptischen Subjektivitätsrealismus“, der „versucht, sich direkt auf Körperliches wie Hunger, Durst, Schmerz und Sexualität“ oder hier eben den Schlaf „zu beziehen, um dadurch Notwendigkeit zu behaupten“ (Hammerschmid 2002, 105): Der Erzähler einer realistischen Lebensbeschreibung muss den Protagonisten demnach in allen denkbaren Lebenssituationen zeigen, und zu diesen gehört auch der Schlaf, und da er in fast allen anderen darzustellenden Situationen den Protagonisten vor allem als aktiv Handelnden zeigen muss, kann er erst dann tun, was er will, nämlich sich Digressionen erlauben, wenn der sonst unablässig handelnde Held endlich einmal ‚Ruhe gibt‘ und ihm durch Schlaf Freiraum gewährt. Der realismusbedingte vermeintliche Zwang zur ‚widerwilligen‘ Darstellung

7 Schulz 2000, 179. Vgl. auch die dortigen differenzierten Ausführungen zu „Digressionen und Dialog mit dem Leser“ in der Romanpoetik von Wezels *Knaut* (177–184).

des Schlags wird für den Erzähler somit indirekt zur Bedingung einer erneuten auktorialen Selbstermächtigung.

Vor diesem Hintergrund durchaus schlüssig äußert der Erzähler schließlich sogar in einer bemerkenswerten Metalepse den Wunsch, dieses Leerlaufgeschehen weiter auszudehnen, und äußert die Befürchtung, sein Held Tobias Knaut könne zu früh aufwachen und ihm nicht mehr genug Zeit für die Fortsetzung eines besonders lohnenden Exkurses lassen. Er richtet den narrativen Fokus nun der Inszenierung nach plötzlich wieder auf den schlafenden Protagonisten und beschreibt folgende Warnzeichen bald bevorstehenden Erwachens:

[E]ben streckt Tobias seinen rechten Fuß aus! Er wird mir gewiß aufwachen, ehe man sich versieht, und ich habe doch noch soviel zu sagen, soviel zu erzählen. Hurtig also! – Man halte mich nicht für einen Materialisten – er streckt schon wieder den Fuß aus! – alisten, daß ich den Sitz des Kummers in das Blut – ach, nun gar den Kopf! – ja, er läßt mich es nicht ruhig sagen [...]. Es war nur ein blinder Lärm! Nun schnarcht er wieder so ruhig, als wenn er es heute noch nicht getan hätte. (Wezel 1990 [1773], 138)

Diese indirekte narrative Produktivität des zunächst als erzählerische Zumutung perspektivierten Schlafmotivs führt geradezu zu einer Umkehrung von dessen anfänglich negativer narratologischer und narrationsökonomischer Einschätzung durch den Erzähler und damit zu einer impliziten Kritik linearen und teleologischen Erzählens, die dem in der Vorrede formulierten poetologischen Programm, das Dargestellte solle ohne Endzweck erscheinen, aber dennoch einem solchen Zweck folgen, wohl genau entspricht. Der Schlaf ist hier bei Wezel also als erzählerisches Motiv ein willkommenes Instrument zur kalkulierten Unterbrechung handlungsfokussierter Erzählkonstruktionen und als Vehikel für Digressionen unterschiedlichster Art ein Darstellungsprinzip ‚zweckloser Zweckmäßigkeit‘: Der erzählte Schlaf ist scheinbar zu nichts nütze, und gerade darin liegt sein Nutzen.

2 Ein „poetische[s] Selberwiegenlied“: Jean Pauls abregend-anregende Einschlafpoetik

Ich wende mich nun einem mit Wezel durchaus wahlverwandten Autor, nämlich Jean Paul, zu, in dessen Werk Schlaf und Traum ebenfalls an prominenten Stellen im Fokus stehen. Ein entscheidender Unterschied liegt darin, dass Wezels Protagonist Knaut in der betreffenden Szene einfach vom Schlaf übermannt wird, der Schlaf also als unwillkürliches Phänomen gezeigt wird, während er bei Jean Paul nicht (mehr) als selbstverständlich vorausgesetzt werden kann, sondern fraglich und damit zum Gegenstand einer Einschlafpoetik wird: Jean Pauls anthropologischer

Essaytext *Über das Träumen, bei Gelegenheit eines Aufsatzes darüber von Doktor Viktor*, der als Anhang zum *Fünften Brief an den Korrespondent Fisch* aus der Textsammlung *Briefe und bevorstehender Lebenslauf* (1799) stammt, lässt sich produktiv mit der Schlaf-Poetik aus Wezels etwa 25 Jahre älterem *Knaut*-Roman vergleichen. Zunächst geht Jean Paul hier nämlich unter Bezug auf „Herr[n] Doktor Viktor“, die ebenso wie sein Freund Flamin unglücklich in Klotilde verliebte Hauptfigur aus dem 1795 veröffentlichten *Hesperus*-Roman, lobend auf den Schlaf als „das Kordial und die Frühlings-Wässerung der Seelenorgane“ (Jean Paul 1962 [1799], 973) ein. Bemerkenswerterweise ist hier zunächst nicht vom Traum, sondern eben nur vom Schlaf an sich die Rede. Betont wird in Abgrenzung von Joseph Addisons psychologischer Deutung von Schlaf und Traum als des aktiv herstellbaren „Mondschein[s] des Gehirns“ (Jean Paul 1962 [1799], 972) die unhintergehbare Abhängigkeit des Schlafs von physiologischen und damit von heteronomen Faktoren, durch die „unser Satellit und Mond aus Fleisch“ (Jean Paul 1962 [1799], 972), also der Körper, temporär die Herrschaft über das Subjekt und seinen Geist erlange. Das hiermit verbundene Spannungsverhältnis zeige sich gerade durch die „Willkür des Einschlafens. Nichts ist wunderbarer als zu sagen – und es noch dazu zu tun –: jetzt *will* ich einschlafen, d.h. jetzt *will* ich durch ein kleines Dekret einen Teil meiner Seelenkräfte wie ein Parlament dissolvieren“ (Jean Paul 1962 [1799], 973).

Kennzeichnend ist demnach für Einschlafprozesse also eine Mischung aus Autonomie – Schlafen als (in der Regel) freier Entschluss – und Heteronomie: Ein bewusster Entschluss, einzuschlafen bzw. einschlafen zu wollen, stellt demnach eine Paradoxie dar, da der Übergang vom Wach- zum Schlafzustand nicht aktiv herbeigeführt werden kann, und da nach der hier formulierten Auffassung der freie Wille ab dem Übergang in den Schlafzustand ohnehin ruht. Ob und wann man einschlafen kann und wie der Schlaf verläuft, und ob und welche Art von Traum er beinhaltet, ist von körperlichen Faktoren abhängig, die nicht vollständig subjektiv kontrolliert werden können, denen aber durch eine Schlaf-Diätetik durchaus auf die Sprünge geholfen werden kann. Jean Pauls Schlaftheorie positioniert sich also hier zwischen zeitgenössischen Ansätzen einer mechanistisch gedachten Medizin und Idealen subjektiver Autonomie.

Tiefer und erholsamer Schlaf gilt demnach im Einklang mit modernen Auffassungen also als diätetisches Mittel zur „Frühlings-Wässerung“ der Seele, also zu psychischer und physischer Gesundheit. Er gilt zwar nicht als aktiv herbeiführbarer Zustand, sondern als ‚Gnade‘ des Körpers, aber doch als eine, deren Eintreffen sich durch bestimmte Verfahren erleichtern lässt.

Mit Blick auf Träume als den ‚unterhaltsamen‘ Inhalt des Schlafs betont der Erzähler dessen für das Subjekt nicht kontrollierbaren und insofern heteronomen Charakter. Entscheidend ist der Hinweis, dass der „Geist“ den Traum nicht

intentional „erschaff[en]“ könne: Vielmehr „kommen die Bilder – d. h. die Kompositionen der fortoszillierenden Organe – ungerufen vor den Geist, der, als Widerspiel des Tags, jetzt nur anschauet, und nicht erschafft und hier mit seiner Tätigkeit der körperlichen nur nach-, wie am Tage vorzugehen scheint“ (Jean Paul 1962 [1799], 973). In dieser Betonung heteronomer Aspekte in Jean Pauls Schlaf- und Traumtheorie liegt somit ein deutlicher anti-idealistischer Zug. Vom Traum aus bewegt sich der thematische Fokus dann auch direkt wieder zurück auf sehr konkrete körperliche Bedingungen für guten Schlaf und damit implizit auch für gutes Träumen.

Der fiktive Briefautor liefert hier einige Ratschläge für bewährte „Nebenhülfen dieses täglichen Selbstmords“:

Dazu gehört die waagrechte Lage; und zwar die natürliche (obwohl für uns nicht mehr offizielle) auf dem Rücken, wie der Seepapagei und die Bauern wählen; eine Lage, die auf eine mehr als mechanische Weise uns dem magnetischen Schlummer nähert [...]. Ich und andere sollten unsere Betten wie Magneten nach Norden mit 21° westlicher Deklination und 77° Inklination stellen, da vielleicht etwas dabei herauskäme. (Jean Paul 1962 [1799], 974)

Als weitere Einschlafhilfe empfiehlt er zudem die „Fixsternbedeckung des Auges, dessen Reich in unserer innern Welt eigentlich den größten Weltteil bildet“ (Jean Paul 1962 [1799], 974), also die Abdeckung der Augen, um nicht durch sonst im Halbschlaf unweigerlich wahrgenommene Lichtreize oder blinzeln beobachtete visuelle Eindrücke wachgehalten zu werden.

Im weiteren Verlauf des kurzen Essays verlagert sich die Perspektive dann allerdings vom traumlosen, also funktionslosen und insofern ‚freien‘ Schlaf doch verstärkt auf das Träumen als kreative, quasi-poetische und gleichzeitig unwillkürlich und (bedingt) unbeeinflussbare Praxis im Schlaf – und somit weg vom Fokus dieses Beitrags.

Das Thema einer ‚Einschlafästhetik‘, die dem nicht mehr selbstverständlichen gesunden Schlaf auf die Sprünge zu helfen versucht, wird in Jean Pauls Werk in dem zuerst in der *Zeitung für die elegante Welt* publizierten „Werkchen“⁸ aus der „Zweiten Abteilung“ der Satire *Dr. Katzenbergers Badereise* (1809) mit dem Titel *Die Kunst einzuschlafen* fortgesetzt, das sich gewissermaßen als ein Stück fiktional gerahmter Ratgeberliteratur lesen lässt. Auch dort geht es also nicht um den schon eingetretenen, realisierten Schlaf selbst, wohl aber und sehr konkret um verschiedene Verfahren zur Vorbereitung, zur Anbahnung und zur Gestaltung des Übergangs in den Schlaf. Diese Verfahren sind als Körpertechniken auf erstaunliche Weise auch ästhetisch und poetologisch relevant.

⁸ Zum Status der in den *Dr. Katzenberger*-Text integrierten „Werkchen“ und der hiermit verknüpften „miszellen Poetik“ vgl. zuletzt Pethes 2022.

Einleitend erklärt der Erzähler, die von ihm empfohlenen Einschlafhilfen „laufen [...] in der Kunst zusammen, sich selber Langweile zu machen, eine Kunst, die bei gedachten logischen Köpfen auf die unlogische Kunst, nicht zu denken, hinauskommt“ (Jean Paul 1963 [1809], 239). Da der Erzähler, „wie ich im Hesperus bewiesen“, den Schlaf vor allem als vitalisierende Ruhephase „des Denkorgans, des Gehirns“ (Jean Paul 1963 [1809], 240), begreift, sei eine Suspension des ‚Denkens‘ ausschlaggebende Voraussetzung für das Einschlafen, wobei sich bei genauerer Betrachtung zeigt, dass hiermit vor allem eine Suspension teleologisch-ergebnisorientierten Denkens zugunsten einer ästhetischen Praxis der entspannenden, nicht zielgerichteten Imagination und Reflexion gemeint ist, die „den Kopf wie einen Barometer luftleer [...] machen“ soll: „Sobald der Mensch sagt: ich will keine einzige Vorstellung, die mir aufstößt, mehr verfolgen, sondern kommen und laufen lassen, was will: so fällt er in Schlaf [...]“ (Jean Paul 1963 [1809], 240).

Die dort präsentierten insgesamt vierzehn kreativen Ratschläge für Praktiken, die das Einschlafen befördern, reichen vom gleich unter Punkt „1“) genannten ‚Klassiker‘, nämlich dem sinnbefreiten „Zählen“ (nicht nur von Schäfchen), über selbstgemachte „Töne“ bis hin zu dem bereits deutlich quasi-literarisch anmutenden Spiel, elliptische „wenn“-Sätze zu erfinden, auf die kein konditionales „dann“, sondern „Entschlafen“ folgt, beinhalten aber auch die Erinnerung an vergangene Träume oder die Imagination von fiktiven visuellen oder akustischen Eindrücken (vgl. Jean Paul 1963 [1809], 243–250).

Beim „erste[n] Mittel, das schon Leibniz als ein gutes vorschlug“ (Jean Paul 1963 [1809], 243), nämlich dem Zählen, geht es darum, gegenstands- und somit interesselos, also keine vorgestellten Objekte zu zählen, sondern nur Zahlen aneinanderzureihen, wozu der Erzähler noch den besonderen zusätzlichen „Handgriff“ empfiehlt, sich zugleich das langsame Aufschreiben der Zahlen etwa auf dem „Zifferblatt einer Turmuhr“ oder im „Schnee“ vorzustellen oder alternativ „recht lange Zahlen, und zwar wie Trochäen auszusprechende, sich vorzuzählen, z. B. einundzwanzig Billionen Seelen Zahl“: „Diese so unendlich einförmige Langsamkeit der Operation ist eben ihr punctum saliens oder Hüpfpunkt und schläfert so sehr ein; und was das Lächerliche angeht, so geht wohl jeder im Bette darüber hinweg“ (Jean Paul 1963 [1809], 243). Der zweite Ratschlag empfiehlt, nicht genauer definierte „Töne“ zu zählen, „die man in sich selber hört und macht“ (Jean Paul 1963 [1809], 244). Er gehört in ein thematisches Feld von empfohlenen Einschlafpraktiken, die sich auf akustische oder visuelle (Nicht-)Reize beziehen. In diesem Kontext stehen etwa auch der fünfte Punkt (vgl. Jean Paul 1963 [1809], 245: „Hefte dein inneres Nachtauge *lange* auf einen optischen Gegenstand, z. B. auf eine Morgenaue, auf einen Berggipfel, es wird sich schließen“), der sechste Hinweis (vgl. Jean Paul 1963 [1809], 245: „[M]an schaut nämlich bloß unverrückt in den leeren schwarzen Raum

hinein, der sich vor den *zugeschloßen* Augen ausstreckt“) oder der zehnte Ratschlag, in dem der Verfasser empfiehlt, den „Pulsadern-Springbrunnen und Blutadern-Wasserfälle[n]“ zuzuhören, „welche unaufhörlich dicht neben unseren Ohrnerven rauschen, und die jeder – sogar am Tage mit einiger Aufmerksamkeit nach Innen, aber noch lauter in der Nacht auf dem Kopfkissen – vernehmen kann“ (Jean Paul 1963 [1809], 247).

Schließlich gehört auch der dreizehnte Punkt in diese Kategorie: In all den genannten Fällen geht es um primär körperbezogene Praktiken, die keinem äußeren funktionalen Zweck dienen und die man als Entspannungs- und vielleicht auch Meditationsverfahren bezeichnen könnte – im Fall von Punkt 13 das regelmäßige Auf- und Niederbewegen aller fünf Finger einer Hand. In der Abhängigkeit von der ‚Gnade‘ des Schlafs, ohne den der Geist sich selbst schnell zerrüttet, zeigt sich dem Erzähler zufolge ein grundsätzlicher Primat des unkontrollierbaren Körpers gegenüber bewussten Entschlüssen: „Es ist erbärmlich, daß unser Geist so oft der Mitbelehnte des Leibes ist und besonders hier das Faustrecht der toten Hand und deren Fingersetzung hat, und daß sein geistiger oder geistlicher Arm in der Armröhre des weltlichen steckt“ (Jean Paul 1963 [1809], 249). Mit Blick auf die Wirksamkeit körperbasierter Einschlaftechniken fordert der Erzähler als Grundregel ein ästhetisches Qualitätsmerkmal ein, allerdings ein höchst ungewöhnliches, nämlich wiederum Eintönigkeit – dies geschieht interessanterweise durch einen (möglicherweise fingierten) Verweis auf eine ethnographische Beobachtung aus Georg Forsters Reisebeschreibungen, der zufolge „man in Tangotaboo (nach Forster) die Großen dadurch einschläfert, daß man lange und linde auf ihrem Leibe trommelt“ (Jean Paul 1963 [1809], 249–250).

Andere Ratschläge, wie etwa der dritte, sind in metapoetischer Hinsicht von besonderem Interesse, denn sie zielen explizit auf quasi-literarische Verfahren ab, „sich nämlich in gleichem Silben-Dreschen leere Schilderungen langsam innen vorzusagen, wie ich z. B. mir: wenn die Wolken fliegen, wenn die Nebel fliehen, wenn die Bäume blühen etc.“ (Jean Paul 1963 [1809], 244), also Wenn-Dann-Sätze ohne konsekutive Folge zu bilden: „Darauf lass’ ich auf’s *Wenn* kein *So* folgen, sondern nichts, nämlich Entschlafen; denn die kleinste Rücksicht auf Sinn oder Zusammenhang oder Silbenzahl würde [...] alles wieder einreißen, was das poetische Selberwiegenlied aufgebaut“ (Jean Paul 1963 [1809], 244). Entscheidend ist hierbei gerade der standardisierte Charakter der Formulierungen, sodass ein „Dichter“ sie improvisierend mit Leichtigkeit selbst bilden könne, ein „Nicht-Dichter“ sie hingegen nur aus „Tausenden“ bekannter „Bett-Lieder [...] auswendig zu lernen“ (Jean Paul 1963 [1809], 244) brauche.

Der vierte Ratschlag thematisiert die Relevanz von Träumen, allerdings ohne genauere Beispiele für konkrete Traum Inhalte zu nennen – es geht hier nur darum,

„falls man aus einem Traum erwacht, sich in diesen mit den schläfrigen Augen, indem man ihm unaufhörlich nachschaut“ (Jean Paul 1963 [1809], 245), sich also gleichsam wieder in den Stimmungszusammenhang des gerade unterbrochenen Traums einzufühlen versucht, „wieder einzusenken; bald wird die Welle eines neuen Traumes wieder anfallen und dich in ihr Meer fortspülen und eintauchen“, denn „[d]er Traum sucht den Traum“ (Jean Paul 1963 [1809], 245). Obwohl hier keine explizit ‚somnopoetischen‘ Verfahren oder Motive genannt werden, schließt der traumbezogene vierte Ratschlag ebenfalls an das thematische Feld quasi-poetischer Imaginationen- und Sprachspiele an.

Entscheidend ist gerade für die ‚paraliterarischen‘ Einschlafempfehlungen die Vorgabe, das einschlafende Subjekt solle ohne grundsätzliche teleologische Planung und „ohne sein Schaffen“ (Jean Paul 1963 [1809], 246), d. h. im Modus inszenierter Heteronomie, und zugleich in durchaus kreativ zu nennender Weise hilfreiche Praktiken, die den Übergang in den Schlaf erleichtern, sprachlich und gedanklich gestalten. Im achten Ratschlag wird das „wildeste Springen von Gegen- zu Gegenstand – aber ohne Vergleichungszweck“ als ein freies „Gehenlassen des Gehirns“ empfohlen, wobei „der Geist [...] das Organ“, also das Gehirn als neurologische ‚Vorstellungsmaschinerie‘, „auszucken [lasse] in Bildern“ (Jean Paul 1963 [1809], 246). Der Verzicht auf den „Vergleichungszweck“ ist hier entscheidend: Statt der Konstruktion systematischer Zusammenhänge zwischen den Gegenständen, die durch Vergleichsoperationen erzeugt würden, wird eine rein additive Reihung von Vorstellungen avisiert, die an künstlerische Praktiken der (ungeordneten) Montage erinnert und zur Zerstreuung beitragen soll. Der neunte Eintrag rät dazu, sich selbst „innen zu[zuhorchen], wie“ dem schlafwilligen Subjekt „ohne sein Schaffen ein Substantivum nach dem andern zutönt und zufliegt, z. B. mir gestern: ‚Kaiser – Rotmantel – Purpurschnecke – Stadtrecht – Donnersteine – Hunde – Blutscheu – atque panis – piscis – crinis – Karol magnus – Partebona – et so weiter““ (Jean Paul 1963 [1809], 246–247). Hierbei handelt es sich also um eine Übersetzung der zuvor im achten Ratschlag empfohlenen Reihung gegenständlicher Vorstellungen in Sprache: Das Organisationsprinzip der Verknüpfung heterogener Begriffe ist hier offenbar das einer freien Assoziation, die an spätere Programmatiken und Therapiepraktiken etwa der Psychoanalyse erinnert.

Die Reihung soll aus einer Haltung der Willkür und der Arbitrarität heraus entstehen, dennoch lassen sich natürlich auch in dem hier zitierten Beispiel vage semantische, aber auch klangliche Relationen zwischen einzelnen Begriffen, so etwa zwischen „Kaiser“, „Partebona“, also „Bonaparte“ (vgl. Jean Paul 1963, 1260), „Purpurschnecke“, „Stadtrecht“ und „Karol magnus“ oder auch den Reimwörtern „panis“, „piscis“ und „crinis“, erkennen, da sich offenbar der Bezug auf „Vergleichungszweck[e]“ nicht ganz ‚ausschalten‘, allerdings durchaus in ein ‚freies Spiel‘ versetzen lässt.

Weiterhin empfehlen der elfte und zwölfte Ratschlag, sich „irgendeine Historie [...] metrisch in den freiesten Silbenmaßen vor[zu]erzähl[en]“ (Jean Paul 1963 [1809], 247), oder aber „unendlich langgestreckte Wörter“ langsam zu „[b]uchstabieren“ (Jean Paul 1963 [1809], 248). Solche genuin poetischen Spiele erinnern nicht von ungefähr beinahe schon an ludische Poetiken moderner literarischer Bewegungen wie des *Ouvroir de Littérature Potentielle* (OULIPO).

Der vierzehnte Ratschlag lenkt dann angesichts zahlreicher Ähnlichkeitsbezüge zwischen poetischer Praxis und Einschlafübungen die Perspektive auch auf eine Art ‚Urangst‘, der sich literarische Poetiken, aber überhaupt auch alle freiwilligen menschlichen Aktivitäten vor allem seit der Entdeckung des ästhetischen Novitätsparadigmas im achtzehnten Jahrhundert stellen müssen – nämlich dem auf einem umkämpften (Buch-)Markt stets drohenden und *sub specie novitatis* fast schon vernichtenden Vorwurf an Bücher oder andere ästhetische Hervorbringungen, sie könnten derart langweilig oder repetitiv und so wenig interessant, „[f]rappant[]“ oder „[p]liquant[]“⁹ im Sinne Friedrich Schlegels sein, dass sie als Einschlafmittel geeignet seien. Vor dem Hintergrund einer tendenziellen Privilegierung ‚wach machender‘ ästhetischer Qualitäten in der Moderne entwirft der Erzähler hier eine Apologie vermeintlich monotoner Handlungen, die als Zugänge zum Schlaf als dem „schönen Stilleben des Lebens“ gerechtfertigt werden, und erklärt:

wahrhaftig ich schliefe hier, hielte mich nicht das Schreiben munter, unter demselben selber ein. So wird uns nun der Schlaf – dieses schöne Stilleben des Lebens – von allem zugeführt, was einförmig so fortgeht. So schlafen Menschen über dem Leben selber ein, wenn es kaum acht oder neun Jahrzehende gedauert hat. So könnte sogar dieser muntere Aufsatz den Lesern die Kunst, einzuschlafen, mitteilen, wenn er ganz und gar nicht aufhörte. (Jean Paul 1963 [1809], 250)

In dieser Aussage steckt offenbar wiederum eine provokative Pointe, da die spätestens mit der Herausbildung eines ästhetischen Innovationsimperativs im achtzehnten Jahrhundert eher negativ konnotierte Erfahrungsqualität der Langeweile oder „Einförmigkeit“ hier positiv gewertet wird: Es geht dem Erzähler um kunstvolle Einschlaftricks, die deshalb langweilig sind, weil sie an kein Ende führen, immer weiter wiederholt werden oder per se nicht abgeschlossen werden können, wie etwa jemand, der sich „auf einen Stern“ stellt und „aus einem Korbe voll Blumen eine nach der andern in den Weltabgrund“ wirft, „um ihn (hofft er) zu füllen; er entschläft aber vorher“, oder „ein anderer“, der „sich an eine Kirchentüre“ stellt und in Vorwegnahme modernetypischer Flaneur-Figuren „die Menge ohne Ende sieht

9 Vgl. Schlegels berühmte Charakterisierung einer für die Moderne typischen ‚Aufweckästhetik‘ in Schlegel 1979 [1795–1797], 254.

und zählt, die herauszieht“ (Jean Paul 1963 [1809], 250) – und bei denen „Eintönigkeit“ nicht vermieden, sondern kultiviert werden soll.

Wie die hier aufgerufenen poetischen Bilder deutlich machen, handelt es sich gerade bei dieser trivialen Praxis offenbar um eine zweckfreie Praxis, der als „Zeitvertreib“ eine eigenständige Form der Schönheit zukommen und die durchaus kreativ gestaltet werden kann, „denn im Bette oder Leibe findet man doch keinen anderen Gesellschafter als sich“ (Jean Paul 1963 [1809], 250) selbst.

Gemeinsamer Nenner solcher ‚Parapraxen‘ des Einschlafens, wie sie hier im Kontext des *Dr. Katzenberger*-Romans thematisiert werden, wäre insofern ein entspanntes, absichtsloses Spiel kreativer Vermögen, womit sich ein oft anzutreffendes Postulat zeitgenössischer Ästhetiken gerade und ausgerechnet in Szenarien des Dahin- und Wegdämmerns erfüllen würde. Es ist bemerkenswert, dass hier ausgerechnet das Einschlafen zum Organon von höchst modern anmutenden ästhetisch-poetischen Spielszenarien wird – der Schlaf wirkt so, gerade weil ihm selbst, wenn der Akzent nicht auf dem Traum liegt, keine immanenten Funktionen zugeschrieben werden, als ein Ziel, das ein kreatives Vorgehen erfordert und dafür kreative Potenziale freisetzt und ‚wässert‘. Da die hier beschriebenen Praktiken dabei durchaus als unterhaltsam vorgestellt werden können, ist hiermit allerdings zugleich der prekäre Status einer Entspannungs- und Einschlafästhetik bereits vorgezeichnet, da hier offensichtlich ‚Abregung‘ leicht in Anregung umzuschlagen ‚droht‘.

Dabei ist festzuhalten, dass es in Jean Pauls ‚Einschlafpoetik‘ um eine modern anmutende radikale Verschiebung des ästhetischen Blickpunkts vom Inhalt auf die Form geht: Schließlich sollen die einschlafbefördernden Vorstellungen keine Gegenstände, keine Themen, keine konkreten Reflexionsziele enthalten, die das schlafwillige Subjekt wirklich beschäftigen, sondern nur dazu dienen, dieses in einen bestimmten angenehmen und entspannten Zustand zu versetzen – insofern verkörpern gerade die empfohlenen Einschlafpraktiken in diesem „Werkchen“ zentrale Postulate von Kants Ästhetik wie etwa das Ideal des ‚interesselosen Wohlgefallens‘¹⁰ in geradezu mustergültiger Form. Die Besonderheit liegt aber eher in der Insistenz darauf, das Subjekt solle sich hier Vorstellungen „ohne eigenes Schaffen“ in den Sinn kommen lassen, denn diese Praxis lässt ja durchaus die Möglichkeit offen, dass sich in einer solchen Haltung entspannter Kreativität auch anregende Inhalte (oder auch Formen) finden lassen, wobei etwa an den berühmten wertvollen Einfall kurz vor dem Einschlafen zu denken ist – sie müssen es aber eben nicht.

¹⁰ Vgl. die Abschnitte zur „Analytik des Schönen“ (§§ 1–22), insbesondere § 2 („Das Wohlgefallen, welches das Geschmacksurteil bestimmt, ist ohne alles Interesse“), in Kant 1995 [1790], 113–164, insbes. 116–117.

Auffallend ist zudem die strukturelle Nähe zwischen ästhetischen Experimenten der Schlafanbahnung und künstlerischen Improvisationsästhetiken: Da der Schlaf als Ziel solcher Praktiken ein letztlich doch nicht klar planbares *telos* darstellt, sich also einstellen kann, aber je nach individueller Disposition und Situation auch nicht, ergibt sich eine Analogie zu Improvisationspraktiken im Bereich der Kunst, die sich grundsätzlich dem Risiko aussetzen müssen, dass die Aufführungs- oder Darstellungspraxis immer auch misslingen kann, und dies trotz aller Routine und Begabung der improvisatorischen *performer* – wobei das Einschlafen anders als klassische künstlerische Improvisationen zumindest in der Regel im privaten Kontext ohne jeglichen Aufführungscharakter stattfindet.

Jean Pauls Einschlafästhetik regt somit dazu an, Prozesse von Kreativität und ästhetischer Innovation anders als im Zeichen von Fortschritts- und Produktivitätsvorstellungen zu denken. Zugleich erzeugen die Praktiken aber einen genuin modernen ästhetischen Effekt, nämlich Irritation, Verfremdung und Defamiliarisierung, obwohl sie gerade nicht auf Anregung oder Erregung, sondern eben auf Entspannung und Beruhigung ausgerichtet sind. Indem sie jedoch trotzdem für sich genommen ästhetisch reizvolle Wirkungen erzielen, die gerade doch indirekt wieder anregend wirken können, erweisen sie sich bei Jean Paul ebenso wie in Wezels *Knaut* als überraschend subversiv – und zwar einerseits, indem sie eine ‚abregende‘ Ästhetik entwerfen, die gängige ästhetische Ideale wie Überraschung, Spannung und Novität konterkariert, und andererseits, indem sie zeigen, wie die Verfahren dieser Ästhetik *malgré eux* dann doch wieder Ansatzpunkte für produktions- und rezeptionsästhetische Stimulations- und Faszinationsdynamiken enthalten, die ein einschlafwilliges Subjekt durchaus dazu verleiten könnten, doch lieber noch etwas länger wachzubleiben.

Literatur

- Kant, Immanuel (1995 [1790]). *Kritik der Urteilskraft*. Hg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main.
- Jean Paul (1962 [1799]). „Briefe und bevorstehender Lebenslauf“. In: Ders., *Werke*. Bd. 4: *Kleinere erzählende Schriften 1796–1801*. Hg. von Norbert Miller. Darmstadt, 925–1080.
- Jean Paul (1963 [1809]). „Dr. Katzenbergers Badereise“. In: Ders. *Werke*. Bd. 6. Hg. von Norbert Miller. Darmstadt, 77–363.
- Schlegel, Friedrich (1979 [1795–1797]). „Über das Studium der griechischen Poesie“. In: Ders., *Kritische Ausgabe*. Hg. von Ernst Behler. Bd. 1: *Studien des klassischen Altertums*. München / Wien, 205–367.
- Wezel, Johann Karl (1990 [1773]). *Lebensgeschichte Tobias Knauts, des Weisen, sonst der Stammler genannt. Aus Familiennachrichten gesammelt*. Hg. von Anneliese Klingenberg. Berlin.
- Young, Edward (1742). *The Complaint: Or, Night-Thoughts on Life, Death, & Immortality. Night The First*. London.
- Young, Edward (1759). *Conjectures on Original Composition, in a Letter to the Author of Sir Charles Grandison*. London.

- Alt, Peter-André (2011): *Der Schlaf der Vernunft. Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit*. München.
- Busch, Kathrin und Iris Därmann (Hgg. 2007). „Pathos“. *Konturen eines kulturwissenschaftlichen Grundbegriffs*. Bielefeld.
- Ginzburg, Carlo (1988). „Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst“. Übers. von Gisela Bonz. In: Ders., *Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis*. München, 78–125.
- Hammerschmid, Michael (2002). *Skeptische Poetik in der Aufklärung. Formen des Widerstreits bei Johann Karl Wezel*. Würzburg.
- Ilbrig, Cornelia (2007). *Aufklärung im Zeichen eines ‚glücklichen Skepticismus‘. Johann Karl Wezels Werk als Modellfall für literarisierte Skepsis in der späten Aufklärung*. Hannover.
- Kreuzer, Stefanie (2014). *Traum und Erzählen in Literatur, Film und Kunst*. Paderborn.
- Pethes, Nicolas (2022). *Vermischte Schriften. Jean Pauls Roman-Anthologie „D. Katzenbergers Badereise“ (1809)*. Hannover.
- Schulz, Martin-Andreas (2000). *Johann Karl Wezel – literarische Öffentlichkeit und Erzählen. Untersuchungen zu seinem literarischen Programm und dessen Umsetzung in seinen Romanen*. Hannover.
- Waldenfels, Bernhard (1994). *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*. Frankfurt am Main.

Roya Kehl

Künstlicher Schlaf oder Schlaf als Kunst?

Somnambulismus in Carl Arnold Kortums *Anhängsel zur Jobsiade*

Es werden in unsern Tagen so viele Geschichten von Somnambülen mündlich und schriftlich aufgetischt, daß einem der Appetit vergeht.¹

In Carl Arnold Kortums Werk *Die Jobsiade. Leben, Meinungen und Taten von Hieronimus Jobs dem Kandidaten* findet sich im dritten Band eine als „Anhängsel“ bezeichnete, in der Forschung bisher – soweit dies überblickt werden konnte – noch nicht betrachtete Erzählung,² die die wissenschaftliche Debatte über den *thierischen Magnetismus* um 1800 reflektiert. Berichtet wird von einer Somnambulen, deren Entwicklungsgeschichte fallähnlich und in Form der Satire dargelegt wird. Kortums kurze Erzählung – in Abgrenzung vom vorangestellten, versförmigen *komischen Heldengedicht in drei Theilen* – mit dem langen Titel *Kurze aber getreue Erzählung der so lange die Welt steht unerhörten Geschichte einer Somnambüle, genannt Elsabe Schlunz, welche von vornehmen und geringen, männlichen und weiblichen, alten und jungen, gelehrten und ungelehrten, einheimischen und fremden Personen, sorgfältig untersucht ist und bezeugt werden kann. Ein Anhängsel zur Jobsiade* wurde in der Forschung bislang stiefmütterlich behandelt. Das mag daran liegen, dass der Text erst in der zweiten, um zwei Bände vermehrten Auflage veröffentlicht und die *Jobsiade* – diesen Titel bekam das Werk erst durch seine Neuauflage im Jahr 1799³ – allgemein kaum untersucht wurde. Somit ist die Feststellung des Literaturwissenschaftlers Hans Dickerhoff aus dem Jahr 1908, dass es „über die Entstehung dieser Dichtung [und] ihre Beziehungen zur gleichzeitigen Literatur“ (Dickerhoff 1908, 2) kaum Aufschlüsse gebe, noch immer zutreffend. Was innerhalb der sporadischen Forschungsgeschichte zur dreiteiligen *Jobsiade*, dem – obgleich „Gelegenheitsdichtung“ (Keller 1996, 73) – „Hauptwerk“ (Heßelmann 2009, 658) des heute kaum bekannten Bochumer Arztdichters, verwundert, ist, dass Burkhard

1 Carl Arnold Kortum (1799a, 3). Im Folgenden wird zitiert unter der Sigle K und mit Angabe der Seitenzahl.

2 Auch die inhaltliche Verknüpfung (von Hauptwerk und ‚Anhängsel‘) zwischen den Lebensgeschichten der Hauptfiguren Hieronimus und Elsabe bildet noch ein Desiderat.

3 Kortum gab seine *Leben, Meynungen und Thaten von Hieronimus Jobs dem Kandidaten, und wie Er sich weiland viel Ruhm erwarb auch endlich als Nachtwächter zu Sulzburg verstarb* (1784) fünfzehn Jahre später überarbeitet und durch zwei Bände ergänzt erneut in den Druck.

Moennighoff in der von ihm herausgegebenen Reclam-Ausgabe aus dem Jahr 1986,⁴ welche die Erstausgabe als Textgrundlage nimmt, die *Kurze aber getreue Erzählung* in seinem Nachwort zwar nennt, diese in ihrem Entstehungskontext jedoch falsch verortet. So schreibt Moennighoff, dass Kortum „neben einigen kleineren Schriften mehrere heute gänzlich in Vergessenheit geratene Werke“ verfasst habe, darunter die *unerhörte Geschichte einer Somnambülen*, deren Publikationsdatum Moennighoff auf 1819 datiert (vgl. Moennighoff 1986, 169).⁵

Mit der Darstellung eines durch magnetische Manipulation evozierten Schlafzustands legt Kortum bereits 1799 einen Text vor, der – so soll gezeigt werden – der literarisierten Somnambulismus-Debatte in Werken des frühen neunzehnten Jahrhunderts von Tieck, von Arnim, Kleist und E.T.A. Hoffmann vorgeht.⁶ Der wissenschaftlich nicht unumstrittene animalische Magnetismus entsteht als medizinisches Heilverfahren⁷ bekanntlich noch im ausgehenden achtzehnten Jahrhundert. Aus diesem Grund ist es umso signifikanter, dass die Erzählung in der Zukunft angesiedelt ist (daher mag sich auch die falsche zeitliche Verortung Moennighoffs herleiten lassen). So liegt das Jahr 1800 zum Zeitpunkt der fiktiven Niederschrift schon in der Vergangenheit. Die zu schildernde Lebensgeschichte findet der homodiegetische Erzähler⁸ in „einer uralten Hausbibel verzeichnet“ (K, 5). Die Abfassung der fiktiven Rückblende datiert der Ich-Erzähler auf das Jahr 1818, in welchem auch die Niederschrift des Berichts erfolgt (vgl. K, 26). Die Protagonistin, die dem Aberglauben ihrer ‚Muhme‘ nach für die Wahrsagekunst geboren wurde, nutzt ihren ‚Schlaf‘ im ersten Teil der Erzählung eigenständig als Kunst(-stück),⁹

4 Jörg-Ulrich Fechner kritisiert an der Reclam-Ausgabe berechtigterweise, dass dieselbe keinerlei Verweise auf Forschungsliteratur aufzeigt (vgl. Fechner 1996, 86). Auch ist es irreführend, obgleich in der Ausgabe darauf hingewiesen wird, dass diese für die dargebotene überarbeitete Erstfassung dem Titel der ergänzten Zweitfassung folgt.

5 Dass dies nicht den Tatsachen entspricht, ist offenkundig: Die Erzählung ist ein Appendix der Zweitaufgabe von Kortums *Jobsiade* aus dem Jahr 1799.

6 Zu verzeichnen sind etwa die Studien Drösch 2012, Brittnacher 2013, Klausnitzer 2004 und Hilpert 2014.

7 „Aus einer umstrittenen und arkanen Praxis hervorgehend, konstituiert sich der Mesmerismus in einer zeittypischen Überblendung verschiedener Diskursfelder wie der Medizin, der Nervenphysiologie, der Naturphilosophie, der Psychologie, der Anthropologie, der Religion, des Spiritismus [...] und der Ästhetik“ (Barkhoff 2013, 413–414).

8 Dass es sich um einen homodiegetischen Erzähler handelt, wird gegen Ende der Erzählung deutlich, wenn der Erzähler erwähnt, dass Elsas Magnetiseur ihm erzählt habe, dass dieser das Tagebuch, welches er über seine Patientin führt, veröffentlichen lassen wolle (vgl. K, 21).

9 In diesem Kontext sei dezidiert auf die mehrfache Bedeutungsdimension des lateinischen Ausdrucks *Ars* hingewiesen. So versteht sich unter *Ars* „die Kunst, der Fleiß, die Geschicklichkeit“ (O.V. 1732, 1645). Neben der Bedeutungsdimension, welche die „freyen Künste“ und das (Kunst-)Handwerk mit sich

als Inszenierung einer theatralischen *Clairvoyance* im Wachzustand. Damit thematisiert das Werk den um 1800 populären „Seherinnen-Diskurs“ (Baier 2020, 30).¹⁰ Im weiteren Verlauf der Erzählung betritt ein Magnetiseur den Plan, welcher Elsabe dann tatsächlich durch die Hervorbringung eines künstlichen Schlafes behandelt. Den Raum nimmt nun der künstliche Schlaf ein, der zwar fremdbestimmt und magnetisch zuwege gebracht, aber dafür ‚echt‘ ist. Im Fokus des Beitrags soll damit die Dynamik des Wechselspiels zwischen der sich im Schlaf manifestierenden Selbst- und Fremdbestimmung der Schlafenden stehen.

1 Schlaf um 1800

Die Lehre vom Schlaf hat mir nächst der Lehre von den Leidenschaften und ihrem mächtigen Einfluß auf die Menschennatur stets eine der wichtigsten und lehrreichsten in der gesamten Naturlehre des Menschen geschiehen.¹¹

Kortums Anhängsel reflektiert die „Entdeckung des Somnambulismus“ (Bergengruen und Hilpert 2015, 292),¹² den der Schüler Mesmers, Marquis de Puységur, im Jahr 1784 als ‚Fund‘ verzeichnen konnte (vgl. Barkhoff 2013, 414). Als praktizierender Arzt zeigt sich Kortum so auf dem aktuellen medizinischen Stand der Zeit. Arnold Wienholts Schrift *Beitrag zu den Erfahrungen über den thierischen Magnetismus* (1787) könnte etwa eine mögliche stoffliche Vorlage für Kortum gewesen sein.¹³ Die satirische Form der *Kurzen getreuen Erzählung* scheint – zumindest im ersten Teil der Erzählung – auf die aufklärerische Kampfhaltung gegenüber dem

bringen, findet sich diejenige, die unter Kunst „allerhand Räncke, mit Betrug und Finanzen vermischte böse Stücke, politische Streiche, Staats-Griffe, Krieges-List“ (O.V. 1732, 1645) rechnet. Die Zuweisung der Medizin als Kunst findet sich auch im Werk, wenn hier die Ärzte als „Kunstverständige[]“ (K, 3) bezeichnet werden. Aufgrund des Umstands, dass Elsabe sich im ersten Teil der Erzählung als scheinbar Kranke therapiert, kann gesagt sein, dass auch sie eine (zwar falsche) medizinische Kunst ausübt, die sich gerade innerhalb des theatralen Verstellungsspiels zeigt.

10 Es mag verwunderlich erscheinen, dass sich der implizite Autor des *Anhängsels* den mitunter okkulten Phänomenen aufklärerisch-satirisch nähert. Als Kenner der Alchemie nimmt der Autor „alias die Hermetische Gesellschaft“ seinerzeit vermutlich sogar indirekt auf Novalis Einfluss (vgl. Liedtke 2003, 276–277).

11 Heinrich Nudow (1791, 1). Dieses Werk wird im Folgenden zitiert unter der Sigle N und mit Angabe der Seitenzahl.

12 Zum Begriff und seiner historischen Verortung vgl. Osten 2015, 35–43, und Hannemann 2015, 109–131.

13 Hier findet sich beispielsweise ein Beleg für den Umstand, dass sich Patientinnen im somnambulen Schlaf selbst die Medikation verschreiben (vgl. Wienholt 1787, 75). Darauf wird im Folgenden noch einzugehen sein.

Mesmerismus zu verweisen, indem sie diesen als betrügerische Praktik zu denunzieren sucht (vgl. Barkhoff 2013, 414).¹⁴ In einem schmalen medizinischen Beitrag aus dem Jahr 1788, der die Heilmethode als solche nicht gänzlich negiert, wird auf die zeitgenössische Wertung des Magnetismus als Lächerlichkeit kurz eingegangen. Der Arzt habe „keine Sinne für Wunderkuren“ und könne deshalb „über die ganze Sache [...] spotten“ (Bücking 1788, 250).¹⁵ Das ‚Anhängsel‘ kann als Vorhut der dann ab 1800 mit der Romantik einsetzenden ‚Poetisierung des Mesmerismus‘¹⁶ angesehen werden. Mit der anbrechenden Romantik geht partiell die Aufwertung wissenschaftlich-magnetistischer Konzepte einher, wie sie sich dann prominent in Gotthilf Heinrich Schuberts *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* (1808) zeigen.

Eine sehr ausführliche Studie über den Schlaf im Allgemeinen legt der Arzt Heinrich Nudow im Jahr 1791 vor. Die zeitgenössische philosophisch-medizinische Schrift mit dem Titel *Versuch einer Theorie des Schlafs*, welche noch in E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Die Brautwahl* (1820) Erwähnung findet (Hoffmann 2001, 671), setzt sich mit den körperlichen und seelischen Ursachen sowie Wirkungen des menschlichen Schlafs auseinander. Dem Wissenschaftssystem der Zeit verpflichtet, weist Nudow auf die anthropologische Dimension des Schlafs hin.¹⁷ Der Schlaf kann, so Nudow, als Indikator für den Gesundheitszustand des ‚ganzen Menschen‘ angesehen werden (vgl. N, 5). Nudow vertritt die Ansicht, dass „diese wichtige natürliche Erscheinung“, also der Schlaf, bis dato noch nicht ausreichend „im Zusammenhange mit der ganzen beseelten Menschennatur im gesunden und kranken Zustande betrachtet“ (N, VII) worden sei. Schlaf definiert Nudow als einen „Zustand, der dem Wachen entgegengesetzt ist“ (N, 104), der jeder längeren „Anstrengung des Körpers und der Seele“ (N, 2) folgt. Nudow trennt das Phänomen des Schlafs in zwei Kategorien:

14 In diesem Zusammenhang schreibt Barkhoff: „Besonders provozierend waren der Aufklärung die in zahllosen ausführlichen Fallgeschichten oft monate- oder jahrelanger magnetischer Kuren dokumentierten und von Kluges Standardwerk zum Thema 1811 systematisierten Ausnahmezustände des somnambulen Schlafwachens wie die Autodiagnose per Körperinnenschau, Autotherapie, Voraussagen zum Krankheitsverlauf und vor allem der magnetische ‚Rapport‘ zwischen Magnetiseur und Patientin, in dem sich paranormale Phänomene wie Telepathie und Präkognition manifestierten, die ontologische Basisannahmen des wissenschaftlichen Weltbildes verletzen“ (Barkhoff 2013, 414).

15 Auch wenn der Verfasser die Heilmethode nicht grundsätzlich ablehnt, ist es fraglich, ob er sich in einer seiner Fußnoten selbst einen Scherz erlaubt: „Auf den Südseeinseln erquicket das Streicheln einer weichen Frauenzimmerhand den Ermatteten, durch welche Nachricht denn wenigstens das Alter der Erfindung des Manipulirens um ein Ganzes weiter hinausgeschoben wird“ (Bücking 1788, 251).

16 Diese Formel entlehne ich aus Hilpert 2014.

17 „Es trägt nun aber die genaue Untersuchung des Schlafs zur bessern und deutlicheren Erkenntniß des Körpers und der Seele, – der Menschennatur, oder *des ganzen Menschen überhaupt* sehr vieles bey“ (N, 3; Herv. R.K.).

So handelt der erste Abschnitt vom *natürlichen Schlaf* und der zweite Abschnitt vom *widernatürlichen Schlaf*,¹⁸ der im Verlaufe der Arbeit als künstlicher Schlaf begriffen wird. Zunächst beschreibt und erklärt Nudow in aller Ausführlichkeit die verschiedensten Ursachen, die zum natürlichen Schlaf führen. Zu den „Ursachen des Schlafs“ gehören aber auch solche, die unnatürlich sind, was so viel bedeutet, als dass sie „doch nicht immer dem Hauptzweck des natürlichen Schlafs entsprechen“ (N, 34). Somit werde der Schlaf „widernatürlich genannt, wenn er keine Folge der physischen Nothwendigkeit, z.B. der Ermüdung nach Anstrengungen“ (N, 78) sei. Zu diesem unnatürlichen Schlaf zählt Nudow „die meisten Nervenkrankheiten“, darunter die Ohnmacht sowie die Schlafsucht bzw. das Coma (vgl. N, 79). Ursächlich für den widernatürlichen Schlaf sind auch, dies erwähnt Nudow bereits zu Beginn seiner Studie kurz, „die magnetischen und electricischen Kräfte“ (N, 24). Im dritten Abschnitt beschäftigt sich Nudow unter dem Titel *Seelenlehre des Schlafs* mit dem Aspekt der ‚Schlafwanderung‘ und geht in diesem Zuge, wenngleich kurz, etwas ausführlicher auf den magnetischen Schlaf ein.¹⁹ So verlautet er:

Ich könnte noch bey dieser Gelegenheit sehr vieles über den in neuern Zeiten von einigen so ungemein gepriesenen und von andern wieder so sehr herabgewürdigten sogenannten magnetischen Somnambulism hinzufügen; allein die ganze Sache steht noch bis itzt immer in einem so üblen und zweydeutigen Rufe, daß der Schriftsteller und Gelehrte bey jeglicher Entscheidung Gefahr läuft, entweder für einen Leichtgläubigen, oder aber für einen Ketzer gehalten zu werden; – dennoch aber will ich ein paar Worte darüber mittheilen. Man hat, wie ich glaube, über den sogenannten thierischen Magnetism, Somnambulism, und über das darauf folgende Divinationsvermögen zwar sehr viel geschrieben, aber noch immer zu wenig kaltblütig geurtheilt. (N, 186)

Es fällt auf, dass Nudow sich hier bereits zu Anfang seines recht knapp gehaltenen Exkurses sehr vorsichtig äußert. Dass die Heilmethode des ‚magnetischen Somnambulism‘ die Geister der Zeitgenossen scheidet, stellt keine neue Erkenntnis dar.

18 Zum Verhältnis der beiden Arten von Schlaf schreibt Nudow: „Der natürliche Zustand hat ferner mit dem sogenannten widernatürlichen Zustande, – was besonders die vorbereitenden eigenthümlichen Ursachen betrifft, – eine gemeinschaftliche Quelle. Nichts geschieht oder erfolgt eigentlich im beseelten Menschen wider die Natur, nur sind die gelegentlichen Veranlassungen oder Ursachen zu sogenannten widernatürlichen Erscheinungen unnatürlich“ (N, 36).

19 Der vierte bis sechste Abschnitt der Abhandlung umfasst weitere Gesichtspunkte, die jedoch für den weiteren Verlauf dieser Argumentation keine Rolle spielen. Weiter muss festgehalten werden, dass sich Nudow in Bezug auf den magnetischen Schlaf auf dem aktuellen Wissensstand der Zeit bewegt, indem er bekannte Werke der Zeit nennt und rezipiert. Dabei nennt er beispielsweise Eberhard Gmelins bekannte Schrift *Untersuchung über den thierischen Magnetismus* (vgl. N, 186). Der exakte Titel dieser Abhandlung aus dem 1789 lautet *Neue Untersuchungen über den Thierischen Magnetismus*.

Nudow plädiert für eine ‚kaltblütige‘ Erörterung, die er auch für das in diesem Zusammenhang oft beschriebene, mit dem magnetischen Schlaf zusammenhängende Hellsehen veranschlagt. Eine Brücke in die Vergangenheit schlagend, schreibt er kritisch:

Im alten Gräcien legte man sich im Tempel des Amphiaräus – an der Grenze von Böotien und Attica – auf das Fell eines dem Heros geschlachteten Widders zum Schlafe nieder, und hier erhielt man im Traume die Offenbarung der von ihm verordneten Heilmittel. – In unsern Tagen streckt man sich auf einen Sopha oder einen persischen Teppich hin, und geneset durch Einbildung, – welcher die Manipulation zu statten kommt, von eingebilddeten Uebeln. (N, 186–187)

Im Gegensatz zum weissagenden Traum, der sich in der Antike mit dem Schlaf einstellt und der hier von Nudow nicht weiter in Frage gestellt wird, ähnelt der magnetische Schlaf des ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts seiner Beschreibung nach einer Farce: Sowohl die Krankheitssymptome wie auch die durch magnetische Manipulation erfolgende Kur entsprängen der Einbildung. Damit belässt es der Arzt allerdings nicht und schreibt weiter:

[N]ur muß ich dem ungeachtet aufrichtig bekennen, daß ich zwar von der Möglichkeit des thierischen Magnetismus und jeglicher dabey vorkommenden seltnen Erscheinungen – in sofern kein offener Betrug dabey stattfindet – vollkommen überzeugt bin, wenn ich gleich die allgemeine Anwendung desselben öffentlich und laut widerrathen, wenigstens doch sehr viele Vorsicht und Klugheit dabey empfehlen möchte. (N, 187)

Trotz seiner zunächst kritischen Äußerungen gegenüber dem magnetischen Schlaf und der übernatürlich erscheinenden Divination weist Nudow den durch menschliche Manipulation evozierten widernatürlichen, also *künstlichen Schlaf* nicht zurück.²⁰ Nichtsdestotrotz hebt er die Möglichkeit des Betrugs hervor, indem der Somnambulismus zum Kunststück wird, der *Schlaf als Kunst* verkauft wird: Warnungen vor so genannten Taschenspielern sind im ausgehenden achtzehnten Jahrhundert bekanntlich keine Seltenheit (vgl. z.B. O.V 1783, 237–248).

20 Zur zeitgenössischen Semantik des Begriffs ‚künstlich‘ sei ein Beispiel angeführt: „Auge (künstliches), ist eine Maschine, die einem natürlichen Auge ähnlich siehet, und worinnen sich die entgegen gesetzten Sachen eben wie in dem Auge abbilden“ (O.V. 1751, 870). So ist unter ‚künstlich‘ das Nachgemachte und das Nicht-Echte zu verstehen.

2 Der Fall Elsabe Schlunz

Kortums der *Jobsiade* angehängte Erzählung hebt sich von ihrem Ko(n)text formal in erster Linie durch einen Gattungswechsel ab. Im Gegensatz zum vorangestellten, drei Bände füllenden Heldengedicht mit dem Titelhelden Hieronymus Jobs im Mittelpunkt weist diese zweite Lebensgeschichte als Erzählung eine Herausgeberfiktion auf. Finden sich auf der Titelseite des dritten *Jobsiade*-Bandes, der die Erzählung ‚beherbergt‘, die realen Daten der Drucklegung des Kortum’schen komischen Versepos,²¹ ist dies beim Anhang anders gestaltet. Der Anhang hat – als scheinbar eigenständige Publikation – ein eigenes Titelblatt, welches beim Leser auf den ersten Blick Irritation auslöst: Die Erzählung scheint anstatt in Dortmund, dem eigentlichen Druckort der *Jobsiade*, in Schildburg gedruckt worden zu sein. Der fiktive Druckort legt mit der Konnotation des ‚Schildbürgerlichen‘, eines „vernunft- und realitätswidrigen Denkens und Handelns“ (Wunderlich 2004, 1428–1429), bereits eine Rezeptionsvorgabe vor. Darauf wird im Argumentationsverlauf noch etwas genauer einzugehen sein. Anstelle eines Erscheinungsjahrs findet sich die vage Anmerkung „gedruckt in diesem Jahr“ (K, 1), also in dem Jahr der fiktiven Niederschrift, sodass die historische Verortung der Handlung zunächst recht unbestimmt bleibt. Die Geburt von Elsabe Schlunz wird zunächst im nicht näher bestimmten „jetzigen Jahrhundert[]“ (K, 5) verortet. Es ist außerdem zu erwähnen, dass auf dem Titelblatt der angekündigten Somnambulismus-Fallgeschichte als paratextuelle Elemente der Erwerbspreis der Schrift sowie die verkaufenden Buchladeninhaber angegeben sind.²² Die Angabe des Verfassers, eines besagten „Dr. C. A. K.“ (K, 1), bleibt doppel-sinnig und erinnert an das Autor-Herausgeber-Erzähler-Spiel eines Jean Paul. Die Bedeutung dieser paratextuellen Elemente als inszenatorische Mittel ist in Bezug auf die Lesart nicht zu unterschätzen. Das Titelblatt generiert als solches bereits Authentizität, welche durch den Rezeptionshinweis (‚unerhörte Geschichte‘), als ‚getreue Erzählung‘ gelesen werden zu wollen, verstärkt wird. Authentizitätsbildend, diese

²¹ Der Erzähler-Autor ‚C. A. K.‘ referiert in Bezug auf die von ihm gewählte Redeform im ersten Kapitel der *Jobsiade*: „So habe, statt daß man sonst in Prosa erzählt, / Dafür einen sehr schönen Reim erwählt“ (Kortum 1799b, 2). Bezüglich der Gattung des ‚komischen Epos‘, „Gattung scherzhaft-parodistischen Erzählens, verbreitet besonders im 18. Jh.“, vgl. Moennighoff 2000, 296.

²² Dabei ist es auffällig, dass der dritte Buchhändler ‚Wundermann‘ genannt wird (vgl. K, 1). Der implizite Autor arbeitet innerhalb der Erzählung also mit sprechenden Namen. Am plakativsten ist dies beim kurz genannten Nachbarn von Elsabes Vater zu sehen, der als Besenfabrikant den Namen Melcher *Kehr* trägt (vgl. K, 6).

jedoch zugleich ironisch unterlaufend, wirkt zudem die sich unter dem Titel findende lange Liste an Zeugen mit ihrer hyperbolischen Wirkung.²³

Die Erzählung selbst gliedert sich in acht Kapitel, die chronologisch die Entwicklungsgeschichte der somnambulen Protagonistin nachzeichnen.²⁴ Der Aufbau erinnert an medizinische Fallgeschichten der Zeit,²⁵ wie sie bekanntermaßen im durch Karl Philipp Moritz gegründeten, zehnbändigen *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde* (1783–1793) unter verschiedenen Rubriken gesammelt werden.²⁶ Dabei ist einmal mehr der Umstand hervorzuheben, dass die Herausgeber des *Magazins* nicht nur faktuale Krankengeschichten, sondern auch fiktive Erzähltexte als ‚Exempla‘ gewisser Symptome aufnahmen. Als bekanntes Beispiel hierfür gilt die im *Magazin* aufgeführte Passage aus Karl Philipp Moritz’ psychologischem Roman *Anton Reiser* (1785–1790).²⁷ Wie Moritz theoretisch selbst beschreibt und letztlich innerhalb seines Romans zeigt, spielt die Kindheit als Prägungsphase eine große Rolle (vgl. Moritz 1999, 799). In der Kindheit finden sich, dies ist um 1800 bekannt, die Ursachen für das pathologische Leid des Erwachsenen (vgl. dazu Kremer 2003, 7–18). Der Erzähler weist in der Einleitung der Erzählung zunächst auf die populäre Erscheinung von Darstellungen über Somnambule hin. Weiter heißt es – die Zeitkritik des Erzählers scheint deutlich durch –, dass das Phänomen des Somnambulismus in der Vergangenheit auf Unglauben gestoßen wäre, wohingegen es nun gerade dem Zeitalter der Aufklärung zukäme, an solcherlei Erscheinungen zu glauben.²⁸ Wiederum recht nüchtern, ganz im Sinne des fallgeschichtlichen Genres, verweist der Erzähler auf den medizinischen Fortschritt seiner Zeit (vgl. K, 3), wobei er – auf den Inhalt der Erzählung vorausweisend – bemerkt, dass sich im menschlichen Körper

23 Hyperbolische ‚Effekte‘ finden sich auch an anderen Stellen des Werks; so auch in der Einleitung, wenn der Erzähler den Umstand benennt, dass seine Somnambülen-Geschichte „jede andere [Geschichte; R.K.] weit übertrifft“ (K, 4).

24 Die Titel der Einzelkapitel lauten: Einleitung, Geburt und Taufe der Elsabe Schlunz, Erstes Kinderjahr der Elsabe Schlunz, Elsabens Erziehung, Elsabe wird Somnambule, Elsabens fernere Fortschritte in der Hellseherkunst, Elsabe macht ihre Künste immer besser, Höchster Grad von Elsabens Exaltation, Elsabens und ihrer Familie jetzige Verhältnisse.

25 Harald Neumeyer fasst magnetische Fallgeschichten auch unter dem Kittler’schen Diktum als „Aufschreibesystem Magnetismus“ zusammen; vgl. Neumeyer 2005, 276 und 281.

26 Eckart Scheerer verweist darauf, dass die „dem *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde* zugrunde gelegte Einteilung in ‚Seelennaturkunde‘, ‚Seelenkrankheitskunde‘, ‚Seelenzeichenkunde‘ und ‚Seelendiätetik‘“ einen Versuch darstellt, „die Einteilung der Psychologie noch enger am Vorbild der Medizin zu orientieren“ (Scheerer 1989, 1604).

27 Zu *Anton Reiser* im Kontext des *Magazins für Erfahrungsseelenkunde* vgl. Feldmeier 2022, 297–362.

28 Treffend fasst dies Roland Borgards, wenn er darauf hinweist, dass „es die Aufklärung selbst [ist], die das Dunkle und die Nacht als prominente Themen etabliert“ (Borgards 2012, 271).

noch Sinnesorgane befänden, von denen noch nichts gewusst werde (vgl. K, 3–4).²⁹ Dabei kommt er schließlich auf die „verborgene Kraft“ des Magnetismus zu sprechen, von dem er Authentizitätsgenerierend schreibt, dass „solches alles wahr sey, so unbegreiflich es auch dem schlichten Menschenverstande scheint“ (K, 4). Was die Erzählform der Fallgeschichte gleichsam wieder unterläuft, ist der Hinweis des Erzählers, sein Publikum mit der vorgelegten Schrift zu „erbauen“ (K, 4). Das Verb lässt vielmehr an die literarische Gattung des Exemplum denken (vgl. Daxelmüller 1984, 627–649). Die Erzählerintention geht damit über die bloße Darstellungsweise der Tatsachen hinaus. Der Leitspruch des *Magazins zur Erfahrungsseelenkunde* ‚Fakta und kein moralisches Geschwätz‘, welcher die dort veröffentlichten Fallgeschichten kennzeichnet,³⁰ kommt nicht zum Tragen. Und dennoch lässt es sich nicht negieren, dass Kortums *Anhängsel* als Fallgeschichte über menschliche Schlafzustände gelten kann. Den Stoff der Erzählung – hier wird die Authentizität der Erzählung bzw. dieser „Familiennachrichten“ hervorgehoben – findet der Erzähler „in einer uralten Hausbibel verzeichnet, welche zugleich zu einer Chronik des Orts diene und manch wichtige historische Anekdoten enthielt“ (K, 5). Deutlich wird hier – und dies gilt für den ganzen Text –, ein prominenter Authentizitätsanspruch, welcher Rückschlüsse auf das Sujet des Textes ziehen lässt. Allerdings wird der Verweis auf Authentizität zugleich wieder unterlaufen, da der Handlungsort Schildburg (nicht nur Druckort! [vgl. K, 5]) wiederum die zuvor evozierte Faktizität unterläuft. Mit der vom Herausgeber-Erzähler zu entziffernden „etwas unleserlichen Hand ihres Vaters“, dessen „folgende Worte[]“ (K, 5) in einem daran anschließenden Paragraphen ‚eingefügt‘ werden, kommt es zu einem weiteren Authentizitätsnachweis. Die eingefügte Passage aus der ‚uralten Hausbibel‘ wird typographisch anhand der Anführungszeichen deutlich gemacht, die den linken Rand des Abschnittes säumen. Das Jahr der Geburt der Protagonistin – dies ist eine Information aus des Vaters Feder – ist das Jahr 1800 (vgl. K, 6), das zum Zeitpunkt der Niederschrift des Kapitels über *Geburt und Taufe der Elsabe Schlunz* bereits in der Vergangenheit liegt.

29 Für die Verortung der Erzählung als Fallgeschichte spricht außerdem der Umstand, dass die Herleitung der Krankengeschichte in Elsbates früher Kindheit beginnt und der Verlauf zum Zeitpunkt des aktuellen Stands, also ihrer ‚jetzigen Verhältnisse‘, endet. Der Beginn der Anamnese mit der Kindheit findet sich so z.B. auch bei Wienholt im Werk-Abschnitt *Geschichte der Krankheit und Cur eines vermittelst des thierischen Magnetismus von einer schweren Nervenkrankheit geheilten Frauenzimmers* (Wienholt 1787, 59–120).

30 Zur Fallgeschichte im *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde* vgl. Pethes 2011, 13–32.

3 Schlafen als Beruf(ung)

Der erste Teil der Erzählung darf als Herleitung der Prädisposition zum Somnambulismus gelten. Dem anthropologischen Vorgehen der Zeit verpflichtet, kommt es zur Darstellung der Ereignisse aus der jüngsten Kindheit der Protagonistin, wobei sich die prägenden Fakten vor allem aus abergläubigen und religiösen, weniger aus medizinischen Faktoren ergeben. Die Muhme Stripps, die „Krone aller Spinnweiber im Städtchen“ (K, 8), die zugleich Namensgeberin des Kindes ist (vgl. K, 9), attestiert Elsabe als einem Sonntagskind „die Gabe [...], Vorgeschichten und Gespenster zu sehen“ (K, 9). Auch das Nachtwandeln, kombiniert mit der Gabe der Weissagung, rechnet die Muhme dazu (vgl. K, 9), welche selbst „das Wahrsagen aus Kaffee und Karten, so wie besonders die Kunst aus den Linien der Hände die Planeten zu lesen“ (vgl. K, 9) beherrscht. Nicht nur, dass Elsabe mit ihrer Geburt im Jahr 1800 „im Anfange des neuen Sekulums“ (K, 9) geboren sei; auch ihr verspäteter Taufakt (vgl. K, 6; 9) zeichnet sie – so will es die Muhme Stripps – zur Wahrsagerin aus. Die „fuchsrothe[n] Haare“ (K, 8), welche dem Mädchen – dies munkelt der Erzähler – wegen des Versehens ihrer Mutter am rothaarigen Gevatter Schuster Kneif zuteilwurden,³¹ weisen auf den subkutanen Hexendiskurs hin.³² Elsabes Mutter nimmt die ‚Sonntagskindprognose‘ hinsichtlich ihres Neugeborenen ernst. Sie glaubt „zwar nicht sonderlich an diese Sage der Frau Stripps, behielt aber doch ihre Worte in einem feinen guten Herzen“ (K, 10). Im nächsten Kapitel, das die Überschrift *Elsabens Erziehung* trägt, beschreibt der Erzähler, dass des Mädchens Erziehung „eben nicht die Beste“ war, dass ihr keine Schulbildung zukam und sie in dessen Folge nur rudimentär Lesen und Schreiben konnte (vgl. K, 11). Erwähnenswert ist an dieser Stelle, dass Elsabe durch Betteln und Stehlen Lebensmittel beschafft, welche sie „gewöhnlich mit ihrer Mutter und den Geschwistern“ teilt, da der verarmte,³³ dem Alkohol zusprechende Vater (vgl. K, 6–7) „sich anderweitig selbst helfen“ (K, 11) konnte. Die Rolle der ältesten Tochter des Hauses, welche aufgrund der durch den Vater verschuldeten schlechten

31 Ein zweites Feld unsicheren, divers verhandelten Wissens ist neben dem animalischen Magnetismus in der zeitgenössischen Versehenstheorie auszumachen, die im Text als Erklärungsmodell der roten Haare angeführt wird (vgl. K, 8; 10–11). Bezüglich der Versehenstheorie siehe Helduser 2014, 165–178.

32 Die Erwähnung „einer Zigeunerin“, von der Frau Gevatterin Stripps diese Technik des Handlesens erlernt habe und welche „nachher als Märtyrerin ihrer Wissenschaft verbrannt wurde“ (K, 9–10), weist durch die implizite Erwähnung des Scheiterhaufens einmal mehr auf den hier subtil mitlaufenden Hexen- und Aberglaubensdiskurs hin.

33 Über die ökonomische Lage der Familie Schlunz erfährt der Leser zu Anfang der Erzählung, dass es „dem Vater damals am Gelde fehlte“ (K, 4). Zum Ende der Erzählung verlautet der Erzähler dann: „Ihre Vermögensumstände sind jetzt ziemlich erwünscht“ (K, 29).

ökonomischen Situation für das Wohl der Familie zu sorgen hat und später wohl mitunter zu ihrem Geschäftssinn führt, ist hier bereits angelegt.

Ganz im Sinne einer detailgetreuen Anamnese geht der Erzähler selbst auf die Kinderkrankheiten von Elsabe ein und erwähnt dabei, dass sie lediglich an den „Blattern“ erkrankt.³⁴ Dabei versäumt er es nicht, darauf hinzuweisen, dass ihre hübsche „Gesichtsbildung“ letztlich unbeschadet bleibt (vgl. K, 11–12). Auf diesen Hinweis folgt ein Absatz zur erblühenden Sexualität der 15-Jährigen, die dazu führt, dass sie mit einem „jungen Menschen [...] des Abends spät auf dem Heuboden ertappt[]“ (K, 12) wurde. Weiter spricht der Erzähler davon, dass Elsabe „schon früh [...], wie ein Kalenderdrucker“ (K, 12) lügen konnte. Auch könne sie „schwören, daß die Bäume hätten krachen mögen“ (K, 12). Weiter sei es „unmöglich, daß sie über etwas hätte erröthen können“ (K, 12). In der Folge unterlässt es der Erzähler nicht, einen von ihr vollzogenen Diebstahl zu erwähnen, um ihre fehlende moralische Integrität zu benennen (vgl. K, 13). Das folgende Kapitel *Elsabe wird Somnambüle* umfasst den nächsten und wichtigsten Schritt innerhalb der Entwicklungsgeschichte des Mädchens. An den vorangehenden Textabschnitt anknüpfend, vermerkt der Erzähler, das neue Kapitel einleitend: „Poeten müssen geboren werden, und Diebe bringen die *Disposition* zum Stricke mit auf die Welt“ (K, 13, Herv. R.K.). Mit dem medizinischen Terminus der Disposition beschreibt der Erzähler metaphorisch die Anlage des Betrügerischen als determinierenden Faktor. Zusammenfassend hält er fest: „Sie war, das kann ja der Einfältigste aus ihrem bisherigen Lebensgange sehen, einmal vom Schicksale bestimmt eine ausserordentliche Somnambüle zu werden“ (K, 13). Der Erzähler unterlässt es nicht, die bereits von ihm genannten Dispositionsfaktoren ein weiteres Mal in Kürze anzuführen. Dies geschieht allerdings nicht in einer ausschließlichen Wiederholung der Fakten, da es nun auch zur Einspeisung von neuen Informationen kommt:

Darum ward sie an einem Sonntage geboren; darum lag sie über zwei Sonntage als Heidin ungetauft; darum vergaß Pater Josten bei der Taufe den *Exorcismus*, und so blieb der unsaubere Geist zum Theil bei ihr; darum hatte sie die Frau Stripps zur Pathin, welche ihren Wahrsagergeist dem Päthchen mittheilte; darum war ihr Geburtsort grade Schildburg, welches wegen seiner klugen Bürger schon längst berühmt ist, und dessen Klima folglich auf sie Einfluß hatte; darum war der Hang zum Lügen etwas zu ihrer Natur gehöriges, welches die schlechte Erziehung höher ausbildete; darum mußte sie auch eben um den Anfang des 19^{ten} Jahrhunderts geboren werden: weil um diese Zeit der Magnetismus und Somnambulismus an der [sic] Tagesordnung kommen sollte. Bisher hatten alle diese Darums sich bei Elsabe Schlunz noch nicht entwickelt. (K, 13–14; Herv. i. O.)

³⁴ Elsabe bleibt ungeimpft, da man „die Vaccination [...] noch als eine unerlaubte Puscherei in die göttliche Vorhersehung an[sah]“ (K, 12).

Zum einen ist hier anzumerken, dass die Außenfaktoren – dies entspricht ganz der Erfahrungsseelenkunde der Zeit – entscheidend sind. Einwirkungen, denen Elsabe ausgesetzt ist, äußern sich in Form der ‚Mittheilung‘ eines Wahrsagergeists sowie durch den ‚Einfluß‘ des Schildburger Klimas. Der zweite Umstand muss vielmehr metaphorisiert gelesen werden, da es im Kontext um die moralische Sphäre Schildburgs geht. Zu lesen sind diese Hinweise als Merkmale einer (Anti-)Bildungsgeschichte.³⁵ Die zum Teil unterschwellige Ironie des Textes gipfelt schließlich in einer Hyperbel, wenn der Erzähler im Anschluss erklärt: „Jetzt aber war sie 17 Jahre alt, und da erst lernte sie die Wichtigkeit ihrer *Bestimmung* kennen, und wurde in kurzer Zeit größer, als alle *Somnambülen* vor ihr gewesen waren und bis zum jüngsten Tage nach ihr seyn werden“ (K, 14; Herv. R.K.). Dabei ist Elsabes Disposition vor allem theologisch intrikat. Der Erzähler attestiert Elsabe eine zweifache Besessenheit. Zum einen steht sie wegen ihres zu späten Taftermins – der sie für zwei Wochen eine ‚Heidin‘ sein lässt – und eines unterlassenen Exorcismus unter dämonischem Einfluss. Hinzukommt, dass sich dem ‚unsauberen Geist‘ ein ‚Wahrsagergeist‘ dazugesellt.³⁶ Dass Elsabe dazu ‚veranlasst‘ wird, ihre Bestimmung zum Beruf zu machen, ist, so leitet es der Erzähler her, auf eine zur gleichen Zeit im Umland lebende „junge Frauensperson“ zurückzuführen. Diese „erregte wegen der traurigen Nervenzufälle, die unter mancherlei Gestalt auftraten [...], endlich Aufsehen; Sie verkündigte in den Paroxysmen ihres würrlichen Wahnsinnes zuweilen etwas das zufällig eintraf und der einfältige Zuschauer als etwas *übernaturliches* bewunderte“ (K, 14; Herv. RK).

Verschiedenes wird an dieser Textstelle sichtbar. In erster Linie zeigt der Erzähler hier die Willkürlichkeit der ‚Verkündigungen‘ auf, die auf den pathologischen Wahnzustand der jungen Frau zurückgeführt werden. Dabei werden die Symptome ihres Paroxysmus zum Spektakel für „einfältige Zuschauer“, die der Kranken aus „Mitleiden“ Geschenke zukommen lassen (vgl. K, 14–15). Weiter wird dem Leser mitgeteilt, dass sich die Kranke von einem Arzt behandelt lässt, der ihre „Anfälle“ mit „magnetische[n] Versuche[n]“ zu lindern sucht, obgleich er durch diese „keine abergläubische[n] Wirkunge[n]“ hervorzurufen glaubt (vgl. K, 15). Elsabe lässt sich schließlich als Zuschauerin von den „wunderbaren Phänomenen ihrer Krankheit“

³⁵ Barkhoff attestiert einer historischen Somnambulen-Fallgeschichte Eberhard Gmelins das „literarische] Muster der Bildungsgeschichte“, wobei er auch darauf verweist, dass Gmelin seine Patientin im Bericht als ‚Heldin dieser Geschichte‘ bezeichnet (vgl. hierzu Barkhoff 1994, 230). Angemerkt sei, dass der Erzähler bei Kortum Elsabe in augenfälliger Analogie zu Gmelin „Heldin dieser Geschichte“ (K, 38) nennt.

³⁶ An dieser Stelle muss auf Apg 16,16 hingewiesen werden: „Es geschah aber, als wir zum Gebet gingen, da begegnete uns eine Magd, die hatte einen Wahrsagegeist und brachte ihren Herren *viel Gewinn* ein mit ihrem Wahrsagen“ (Herv. R.K.).

sowie von den „Arbeiten des magnetisierenden Arztes“ inspirieren, da sie „den Hokus Pokus drollicht und das Ding selbst *einträglich*“ findet (vgl. K, 15; Herv. R.K.).

Das Spektakel um die Kranke wird durch die Begriffe ‚Zuschauer‘ und ‚Hokus-pokus‘ wie eine Bühnenaufführung beschrieben.³⁷ Schließlich entscheidet sich Elsabe zur Nachahmung desselben und beginnt, „sich in Verdrehungen der Glieder zu üben und manches zu sehen, was andere nicht sahen“ (K, 15). Mithilfe ihrer Mutter, der wieder einfällt, dass Elsabe ein Sonntagskind sei (vgl. K, 15), beginnt sie, ihre „Kunstgabe“ weiter auszubauen, indem sie sich an einige „Experimente“ (K, 15) wagt. Elsabe beginnt ihre Krankheitssimulation, indem sie tagsüber die Nahrungsaufnahme verwehrt und sich abends von ihrer Mutter verköstigen lässt. Ihre *simultatio* praktiziert sie bald in „Gegenwart der sie bewundernden Leute“ (K, 16). Elsabe setzt sich vor einer Zuschauerschaft als magnetisch Schlafende in Szene. Für die Außenstehenden wirkt das Spektakel aus „allerlei Gesichter[n] und Grimassen“ (K, 16) so, *als ob* Elsabe dem – nach Nudow – widernatürlichen Schlaf verfallen sei.

Auch die höchste Stufe des Somnambulismus, welche sich in der *Clairvoyance* manifestiert (vgl. Hilpert 2014, 119), scheint Elsabe bald zu beherrschen. In diesem Sinne ist zu lesen: „Wenn sie vermeintliche *lucida intervalla* hatte, gab sie auch auf manche ihr vorgelegten Fragen vernünftige Antworten die jedoch, wie leicht zu denken ist, doppeltsinnig und zweideutig waren“ (K, 16; Herv. i. O.). Mit dem sich ereignenden Betrug wird die anfangs vom Erzähler nahegelegte abergläubische Lesart in Bezug auf die „magnetische[n] Versuche“ (K, 15) und Elsabes Besessenheit, wenn nicht negiert, dann relativiert.

Die Lesart des künstlichen Schlafes, die im Titel der Erzählung wurzelt, wird innerhalb des ersten Teils der Erzählung durch die Lesart eines Schlafes als Kunst, eines *mimesis*-Schlafes gebrochen. Elsabe ist durch ihre Kunstfertigkeit der Nachahmung eine Pseudo-Schlafende. Dabei muss auf eine zeitgenössische Explikation des Schlafzustands zurückgegriffen werden. Die Definition von Schlaf (lat. *somnus*) aus *Zedlers Universallexikon* lautet: „Wenn wir aber bey der Ruhe die Sinnen nicht gebrauchen können, wenigstens die äusserlichen, so nennen wir diesen Zustand den Schlaf“ (O.V. 1742, 1679). An späterer Stelle des recht ausführlichen Artikels, dessen Hauptaugenmerk vornehmlich auf der Diätetik für einen guten und gesunden Schlaf liegt, wird erläutert, dass die „Schwachheit“ der „Sinnen nichts anders [sei], als die Schwachheit der dazu geordneten Gliedmassen“ (O.V. 1742, 1682), was die Regungslosigkeit des schlafenden Körpers hervorhebt. Weiter heißt es zugespitzt: „Der Zustand aber, darin ein lebendiger Mensch die willkührlichen Bewegungen und Sinnen

37 Diese theatrale Anordnung bzw. die Theatermetapher als Beschreibung der somnambulen Darbietung findet sich auch im außerliterarischen Diskurs, wenn z.B. vom „Zuschauer einer solchen Szene“ (O.V. 1787, 278) die Sprache ist.

nicht nach seinem Willen und auf gehörige Art brauchen kann, nennt man den Schlaf“ (O.V. 1742, 1683–1684; Herv. R.K.). Der Schlaf kennzeichnet sich als passiver Zustand also explizit dadurch, dass er autonomes Handeln – dies wiederum Prämisse der künstlerischen Tätigkeit – ausschließt. Wird dieser Aspekt weitergedacht, lässt sich daraus schließen, dass Techniken der Fremdkontrolle genau hier ansetzen können. Die Protagonistin der Erzählung verkehrt demnach natürliche Schlaf-Paradigmen, wie beispielsweise die unwillkürliche Bewegungslosigkeit des Körpers, indem sie sich aktiv in die Passivität begibt.³⁸ Die nun eintretende Schlafsimulation wird alsdann im Kapitel über *Elsabens fernere Fortschritte in der Hellseherkunst* erkenntlich:

Bisher hatte sie ihre *Künste* noch immer mit offenen Augen gemacht, obgleich *im anscheinenden Schläfe*, oder als wenn sie erstarrt wäre; aber mit ihrer steigenden Celebrität stieg nun auch ihr *Kunstvermögen*. Jetzt ließ sie sich die Augen verbinden und konnte dennoch manches sagen, was vorging. (K, 16; Herv. R.K.)

Das mit dem somnambulen Schlaf eintretende Hellsehen wird innerhalb des Substantivkompositums ‚Hellseherkunst‘ mit dem Bereich der Kunst zusammengesetzt, sodass es dem Wortlaut nach wie ein zu erlernendes Handwerk anmutet (später ist auch von „der Kunst des Hellsehens“ [K, 28] die Rede). Das eigentliche Handwerk Elsabes ist es jedoch, die Hellseherkunst wie den Schlaf durch ihr Kunstvermögen nachzuahmen. Die theatrale Dimension dieses Unterfangens – auch unter dem Aspekt der ‚Celebrität‘ – ist nicht zu übersehen. Ihre Prophezeiungen sind in erster Linie allesamt natürlich erklärbar, was allerdings – und dies erzeugt hier die Komik – innerhalb der Diegese nicht zu Verwunderung führt.³⁹ Dass Elsabe über sich selbst bzw. ihren Schlaf Regie führt, wird dann erkennbar, wenn sie bereits eine Stunde im Voraus ankündigt, dass dann ihr Schlaf eintrete.⁴⁰ Im Modus des Schlafes kann sie dann ihren Kunstsinn ausüben. Als theatraler Akt – die Zuschauerschaft bezahlt später sogar Eintrittsgeld (vgl. K, 30) – wird ihr Scheinschlaf, ihre Scheinkrankheit zur Kunst. Dass sie ohne Sicht auf die Dinge – dies gewährleistet sie durch die verbundenen Augen – so manches ‚sehen‘ kann, führt der Erzähler detailliert aus. So heißt es beispielsweise: „Als ein Jagdhorn ertönte sprach sie: Ey

³⁸ Von Passivität und Unfreiwilligkeit in Bezug auf den Schlafzustand spricht der Text selbst, wenn es über eine Verwandte der Muhme Stripps heißt, dass diese „*nolens volens* zu gewissen Zeiten, besonders des Nachts aus dem Bette [habe] aufstehen müssen“ (K, 19).

³⁹ Hier seien lediglich zwei kurze Beispiele angeführt: „Vom Vater, wenn er des Abends aus der Schenke kam, wuste sie genau wie viel Geld er noch in der Tasche habe; nemlich – nichts. Sie konnte auch unfehlbar angeben, was jetzt der Sultan zu Konstantinopel in seinem Harem anfange, besonders wenn es in der Zeit der Abenddämmerung war“ (K, 18).

⁴⁰ „Jedesmal prophezeite sie eine Stunde vorher, wenn ihr Schlaf eintreten und wenn er aufhören würde“ (K, 18).

da kommt einer mit einem grünen Rocke bekleidet“ (K, 17). Dass der beschriebene Mensch in grüner Bekleidung dann so aussehen soll wie der allseits bekannte Jäger, wird nicht gesondert als eine ‚auf der Hand liegende‘ Tatsache markiert. Den Umstand, dass Elsas ‚Prophetien‘ ihrem Alltagswissen entspringen, kommentiert der Erzähler also nicht eigens. An dieser Stelle stehen sich Form und Inhalt diametral gegenüber. Die glaubhafte Darstellungsweise der Hellseherkunst,⁴¹ sprich, es mit etwas Ungewöhnlichem zu tun zu haben, wird von den natürlich erklärbaren Aussagen gebrochen, sodass ein komischer Effekt entsteht.

Elsas eigenartige Kunststücke haben zuweilen direkten Wirklichkeitsbezug zum Wissenssystem des Magnetismus um 1800: „Im magnetischen Schlafe pflegte sie sich selbst Mixturen zu verordnen, welche fast immer aus Wein, Zucker und Gewürzen bestanden“ (K, 18). Auf den zeitgenössisch viel diskutierten Umstand, „ohne selbsterworbne medicinische Kenntnisse, seinen eignen oder auch fremder Personen Krankheitszustand anzugeben, und wirksame Heilmittel dagegen zu verordnen“ (N, 187), geht auch Nudow ein. Die ‚Glühweinrezeptur‘ Elsas, über die sich in der erzählten Welt niemand zu wundern scheint, bewirkt einmal mehr eine komische Wirkung. Im folgenden Kapitel arbeitet Elsa daran, „ihre Künste immer besser“ (K, 18) werden zu lassen, indem sie nun sogar meint, Kranke ‚heilen‘ zu können. Einem schwindsüchtigen Patienten rät sie den Verzehr einer unbekannten Wurzel, die jedoch „kein Apotheker kannte“ (K, 19), was schließlich zum Tod des Mannes führt. Mit weiteren Kuren⁴² hat sie mehr Erfolg, sodass der Erzähler einmal mehr auf ihre Berühmtheit hinweist (vgl. K, 20), obgleich ihre Kuranleitungen zum Teil Formen des Grotesken annehmen: So rät sie „einem Wassersüchtigen in einen heißen Backofen zu kriechen damit das Wasser austrockne“ (K, 19). Ihre Heilmittelverordnungen bezeichnet der Erzähler als „treffliche Rathschläge“ (K, 19). Dass Elsa eine Betrügerin ist und der Erzähler ihr Schlaf-Schauspiel über größere Textpassagen hinweg euphemistisch beschreibt, führt zu einer Deutungsdiskrepanz, die wiederum die eigentümliche Komik dieser Fallgeschichte zum Vorschein kommen lässt. Der Erzähler wird nicht müde, Unstimmigkeit zwischen Sein und Schein hervorzuheben:

Zuweilen war sie eigensinnig und wollte in ihrem Schlafe nicht antworten, besonders wenn sie merkte, daß man gegen sie mißtrauisch war, oder ihr die Beantwortung zu schwer fiel.

⁴¹ Dies wird in entsprechenden beipflichtenden Aussagen des Erzählers, wie z.B. „und siehe da!“ oder „Auch dieses traf ein“ (K, 17), deutlich.

⁴² Elsa empfiehlt noch weitere Kuren, wobei die zuletzt aufgeführte im äußersten Grad ironisch ist – dies zeigt der weitere Verlauf der Geschichte –, da sie einer Frau mit Kinderwunsch empfiehlt, sich magnetisieren zu lassen (vgl. K, 19).

Diesem Eigensinne bleibt sie auch noch bis auf den heutigen Tag getreu; deswegen kann sie auch gewisse Personen nicht leiden und versagt ihnen die Audienz. (K, 20)

Elsabe führt, dies sei einmal mehr betont, Regie über ihren theatralen Schlaf. Auch hier zeigt sich eine Widersinnigkeit: Der bewussten Handlungssteuerung steht der passive Bewusstseinszustand des Schlafs entgegen. Dieser Logikbruch evoziert einmal mehr einen komischen Effekt. Hinter dem ‚Eigensinn‘ verbirgt sich der vorsätzliche Betrug. So heißt es weiter: „Wird sie des Fragens und Vexierens müde und ist niemand da, der sie auf ihr ausdrückliches Verlangen aus dem Schlafparoxysmus weckt, so erwacht sie von selbst mit einem tiefen Seufzer“ (K, 20). Hier lässt sich, so könnte auf den ersten Blick geschlossen werden, der Erzähler allmählich auf das Schlaf-Spiel seiner Figur ein und übernimmt es, indem er sie als Kranke, die unter einem ‚Schlaf-Anfall‘ leidet, diagnostiziert.

Wenn der Erzähler am Anfang des Textes noch darauf verweist, dass Elsabe sich maßgeblich aus finanziellen Zwecken als Kranke darstellt, lässt er die Kommentierung des Schlaf-Spektakels als Schauspiel allmählich immer mehr außen vor. Das, was er zuvor als unwahr dargestellt bzw. gekennzeichnet hat, stellt er jetzt als wahr dar. Dieser Wechsel innerhalb der Erzählperspektivierung erfolgt spätestens zu dem Zeitpunkt, zu welchem Elsabe sich entscheidet, einen Magnetiseur anzustellen. Mit dem Eintritt dieses Ereignisses wechselt der Modus der Darstellung. Ist der Schlaf zunächst auf Elsabes Verstellungskunst zurückzuführen, verweist die Schilderung des Schlafes durch den Erzähler allmählich auf einen künstlich-somnambulen Schlaf, der durch übernatürliche Begleiterscheinungen weder dem natürlichen Schlaf noch dem Schlaf als Kunst gleichkommt.⁴³

4 Wahrhaft künstlicher Schlaf?

Seit etwa dreiviertel Jahr [sic] hat sie sich auf ihre eigene Hand einen Magnetiseur angeschafft, nemlich einen jungen Friseurgesellen. (K, 20)

Mit der ‚Anschaffung‘ eines eigenen (obgleich fachfremden) Magnetiseurs am Ende des Kapitels über Elsabes *fernere Fortschritte in der Hellseherkunst* stellt sich nun, so die erzählerische Darstellungsweise, ein ‚echter‘ künstlicher Schlaf ein, was einen Bruch und damit den Wendepunkt der Erzählung einläutet. Im Weiteren lässt es der Erzähler nicht aus, die Echtheit des magnetischen Schlafes zu betonen:

⁴³ Auf die „paranormalen Phänomene“ in Verbund mit dem Somnambulismus weist Hilpert hin (vgl. Hilpert 2014, 10).

Meistens *fühlt* sie sich in ihrem magnetischen Schlaf sehr behaglich, zuweilen wünscht sie aber zu sterben und stellt sich so kläglich, daß es einem Stein in der Erde erbarmen möchte. Dann ist jedoch gleich ihr Helfer bei der Hand, der sie mit ein Paar Manipulationen so fort [sic] beruhigt. (K, 21; Herv. R.K.)

Der prominente Bestimmungsfaktor für den Schlaf wird nun der Magnetiseur. Auffällig an diesem Kipppunkt ist der sich nun vollziehende Tempuswechsel. Wurde zuvor im Präteritum berichtet, tritt nun die Wiedergabe im Präsens auf den Plan. Mit dem Hinzutreten des die Patientin behandelnden Magnetiseurs ändert sich auch die Wiedergabeweise des Erzählers, der nun für die weitere Berichterstattung über den ‚Fall Elsabe‘ den Ton des Protokollstils anschlägt.

Zumal der Umstand erstaunlich ist, dass sich Elsabe selbst(bestimmt) jemanden zur Seite stellt, der nun über sie und ihren (zuvor selbstbestimmten) Schlaf verfügt, ist es wichtig hervorzuheben, dass der magnetische Schlaf nun durch eine externe Hervorrufung erfolgt. Damit geht einher, dass ihr Somnambulismus „aufs höchste“ (K, 21) ansteigt, wie es dann auch durch die Überschrift des sechsten Kapitels deutlich wird. Eingeleitet wird dieser zweite Teil der Erzählung durch die Worte: „Alles bisher Gesagte ist nur Kinderspiel gegen dasjenige was ich jetzt noch erzählen will“ (K, 21). Mit und nach dieser rhetorischen Überbietungsgeste des Ich-Erzählers scheint es so, dass der künstliche Schlaf der Elsabe nun vom Erzähler selbst verbürgt wird: Nun ist der Schlaf nicht nur real, sondern tritt auch in extraordinären Formen auf den Plan. Beispielsweise heißt es: „Das Hellsehen ist nun bei ihr so habituell, daß sie es einem schon im Schlafe und mit den am festesten und sorgfältigsten verbundenen Augen ansehen kann, was man ihr fragen will“ (K, 21). An selbiger Stelle vergleicht der Erzähler Elsabe mit dem Orakel zu Delphi, bevor er festhält, dass „[z]weideutige Antworten womit sich allenfalls gemeine Somnambülen zu behelfen wissen, [...] hier gar keine Statt mehr [finden]“ (K, 22). Mit dieser Aussage wird die neue Sonderstellung Elsabes hervorgehoben. Sie ist nun keine ‚gemeine Somnambule‘ mehr, die sich mit betrügerischen Kunstgriffen zu helfen weiß und ihren Schlaf nur simuliert. Elsabe ist nun zu einer echten Somnambulen geworden, die eine echte Begabung zum Hellsehen hat. Diese Lesart gibt der Erzähler nun bis zum Schluss des Fallberichtes vor, ohne noch einmal davon abzuweichen.

Elsabes somnambule Tätigkeit nimmt alsbald vermehrt abstruse Formen an. Sie ist plötzlich nicht nur sprachbegabt und in der Lage, Schriften „unter einem zwei Fuß dicken Klotze“ (K, 22) zu lesen. In ihrem somnambulen Schlaf ist es ihr nun auch möglich, Münzen „in einer verschlossenen Kiste“ (K, 22) zu bestimmen und zu zählen. Weiter heißt es im Erzählbericht: „In der letzten Ziehung des Lotto gewann sie 2000 Reichsthaler, weil sie es vermittelst ihrer Divinationsgabe wußte,

welche Nummern herauskommen würden“ (K, 22–23). Hier endet Elsabes künstlich evozierte Schlafbegabung allerdings nicht. Ihr ist es nun auch möglich, an Totengesprächen zu partizipieren. In diesem Kontext ist zu lesen: „Sie unterhält sich mit Verstorbenen sehr vertraulich trotz weiland Schwedenborg und hat noch vor 14 Tagen ein Gespräch mit der Hexe von Endor, welche bekanntlich ebenfalls eine Somnambule war, gehalten“ (K, 23).⁴⁴ Die mit ihrer Schlafkunst einhergehende Eingabe aus „prophetischem Geiste“ ermöglicht es Elsabe sogar, das Datum des Weltendes vorzusagen, welches sie „auf das Jahr 1920 den 1. April“ (K, 23) festlegt. Dass diese apokalyptische Vision auf den Tag des Scherze(n)s fällt, weist einmal mehr auf den satirischen Charakter des Textes hin, den ein impliziter Autor steuert. Auch wenn der Wahrheitsanspruch des Erzählten nicht negiert wird, ließe das ‚sprechende Datum‘ die Hellsicht im somnambulen Schlaf als Schwindel deuten. Allerdings – und dies, um es noch einmal zu betonen, ist eine erhebliche Veränderung zum Anfangsteil – wird Elsabe hier nicht als selbstbestimmte Betrügerin dargestellt. Der Erzähler berichtet: „Ihr Magnetiseur hat sie ganz in seiner Gewalt und kann mit ihr machen was er will. Er braucht nur ein Schnipschen zu schlagen, so macht sie die possirlichsten Sprünge daß man sich halb krank lachen sollte, wenn man nicht *billiges Mitleiden mit der armen Patientin* hätte“ (K, 24; Herv. R.K.). Zwar ist es verwunderlich, dass der Magnetiseur die Schlafende „wie ein Eichhörnchen herumtanzen“ (K, 24) lässt oder sie auf den Kopf stellt. Allerdings fehlen nun die kritischen Einwürfe des Erzählers. Vielmehr ist Gegenteiliges auszumachen. Elsabes absolute Passivität wird betont – und darüber hinaus vom Erzähler bemitleidet –, womit der künstliche Schlaf als von außen gesteuerte „Kur[.]“ (K, 28) mit seinen abstrusen Phänomenen an Legitimität gewinnt. In diesem Zusammenhang verbürgt der Erzähler sich selbst – man beachte das Ironiesignal der Anonymität – als Zeuge der der Realität widersprechenden Geschehnisse: „Dieses alles ist Thatsache und ich verbürge als Anonymus mich dafür“ (K, 25). Dabei fällt auf, dass im zweiten Erzählteil auch die Beschreibung von Elsabes Innenleben ausgespart wird. Nach Genette erfolgt zu Beginn des zweiten Teils der Erzählung ein Wechsel der Fokalisierung. Die Nullfokalisierung, die den ersten Teil der Erzählung ausmacht, weicht zum zweiten Teil hin allmählich einer externen Fokalisierung. Durch die externe Fokalisierung, die nun innerhalb des streng bis zum Schluss durchgezogenen fallgeschichtlichen Protokollberichts zu Tage

44 Das Weib mit dem ‚Wahrsagergeist‘ wird bekanntlich verbotenerweise von König Saul aufgesucht, da dieser um seine nahe Zukunft wissen möchte. Aus diesem Grund lässt er den Propheten Samuel aus dem Totenreich heraufbeschwören (vgl. 1. Sam 28,7–25). Der Topos der ‚Hexe von Endor‘ findet sich in literarischen Werken des ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts nicht selten (als ein prominentes Beispiel sei das paratextuelle Titelpuffer zu Schillers *Der Geisterseher* in der Ausgabe bei Göschen 1789 genannt).

tritt, schwindet die Darstellung des magnetischen Schlafes als Simulation bzw. Lüge. Gleichzeitig wird der magnetische Schlaf zur Extremerfahrung. Dies kulminiert in einer operativen Bauchöffnung, die an der – hier nun passiv – Schlafenden ohne deren Mitwissen vollzogen wird. Elsabe wird nun komplett fremdbestimmt:

Sie hat eigenes [sic] Gesichtsorgan unter dem Nabel inwendig im Bauche. Ein Anatomiker welcher daran schlechterdings nicht glauben wollte, ließ ihr solches von einem geschickten Wundarzte, curiositatis gratia, ausschneiden. Nota bene! Der Magnetiseur hatte sie vorher durch seine gewöhnliche Manipulation in tiefen Schlaf versetzt. Der Zweifler, von der Wahrheit nunmehr überzeugt, schämte sich; denn das Organ fand sich wirklich am benannten Orte. Es glich vollkommen einem Auge, war aber wenigstens viermal so groß wie ein gebräuchliches Menschenauge. Es wurde wieder an seine vorige Stelle mit allen nöthigen Kautelen eingesetzt und durch ein Paar [sic] magnetische Striche [...] war die Wunde augenblicklich wieder heil ohne die geringste Narbe nachzulassen. (K, 25)

Der empirische Beweis über Elsabes ‚Gesichtsorgan‘ erfolgt an dieser Stelle in der (Versuchs-)Anordnung des *anatomischen Theaters*. Das Auge wird hier als Indiz⁴⁵ für die Hellscherkunst und damit auch den somnambulen Schlaf eingeführt. Der Anatomiker wird schließlich – so ‚unerhört‘ das Faktum sein mag⁴⁶ – von der materiellen Existenz überzeugt. Das sich im zweiten Teil der Erzählung entwickelnde Phantastische, wie Elsabes ‚Mondfahrt‘ (vgl. K, 25) oder die soeben genannte „Versuchsoperation“ (K, 26) qua Bauchöffnung sowie die Existenz eines übergroßen Auges im Bauch, ist keine explizite Lüge. Das Kippen ins Wunderbare wird durch jene abstrusen Hinweise des über dem Erzähler stehenden impliziten Autors gebrochen. Es ist das schildbürgerliche Erzählen, das hier greift und eine – um eine musikalische Metapher zu bedienen – Modulation innerhalb des Erzählens hervorruft: Gegen Ende der Erzählung wird sogar berichtet, dass Elsabe „um das Publikum bei Laune zu erhalten [...] dann und wann, *mirakulöser Weise*, Nadeln. [sic] Nägel und dergleichen Dinge zur Nachtzeit aus[bricht]“ (K, 29; Herv. R.K.).

Die Legitimation – trotz oder gerade wegen der Schildburg-Erzählweise – der verschiedensten im somnambulen Zustand stattfindenden Geschehnisse (beispielsweise des theatral-mirakulösen Nägel-Würgens) findet sich in zahlreichen Hinweisen auf eine stets präsente Zeugenschaft.⁴⁷ Das Interessante an der Fallgeschichte der

⁴⁵ Zum Indiz vgl. Eder 2018, 183–204.

⁴⁶ Hier sei nochmals auf den Titelzusatz der Erzählung verwiesen (vgl. K, 1). Zum anderen ist zu beobachten, dass diese durch den impliziten Autor in Schildburg verortete Geschichte einer ‚schildbürgerlichen‘ Schreibweise unterliegt.

⁴⁷ Vgl. das längere Personenverzeichnis einer ihr Geld spendenden Zeugenschaft, die mehr als eine halbe Textseite füllt (vgl. K, 26). Dazu vermerkt der Erzähler: „Alle diese von mir benannte

Elsabe Schlunz ist es, dass vieles von der ‚faktualen Ordnung‘ Abweichende im verbürgten historischen Somnambulismus-Material z.B. eines Wienholt zu finden ist (wie etwa die Selbstverordnung von Medikamenten, vgl. Wienholt 1787, 75). Durch das schildbürgerliche *Setting* sollen die Geschehnisse allerdings von Anfang an vom impliziten Leser als ‚komisch‘ rezipiert werden. Allerdings ist dabei auffällig, dass der Erzähler trotz Authentizitätsverweisen zunächst immer wieder auf den Schein bzw. Betrug von Elsabes Handlungen aufmerksam macht. Dieser fiktionale Schein im theatralen Gewand wird im zweiten Teil dann komplett ausgeblendet. Der Leser scheint hier selbst manipuliert zu werden, indem er – Schildburg ‚vergessend‘ – das sachlich erzählte, medizinische Protokoll für bare Münze nimmt. Dadurch kommt es zu einer wunderbaren bzw. zu einer übernatürlichen Lesart. Im Gegensatz dazu ist der „schildbürgerliche Mikrokosmos“ dadurch gekennzeichnet, dass „Logik, natürliche Gesetzmäßigkeiten, gesellschaftliche Hierarchien, geltende Zustände auf den Kopf gestellt [werden]“; wichtig ist bei diesem Erzählkonzept, dass „alle Ordnungen außer der selbstgewählten närrischen“ (Wunderlich 2004, 1432) durchbrochen werden. Im Gegensatz dazu, dass in Schildburg nichts des *Unerhörten* übernatürlich ist und damit beim Rezipienten keine Irritation ausgelöst wird, wird die natürlich-übernatürliche Lesart im mit Erzählkonventionen spielenden Text Kortums unterlaufen: Hervorgerufen wird ein Fiktionsbruch innerhalb der Diegese, der sich vor allem im Wechsel der Fokalisierung niederschlägt. Lässt sich der Leser also nicht auf die Schildbürger-Schreibweise ein, die jegliche Realitätswidrigkeiten negiert, kommt er im zweiten Teil der Erzählung tatsächlich mit dem durch den magnetischen Schlaf evozierten Wunderbaren und einer komplett passiv-schlafenden, durch den Magnetismus ‚verzauberten‘ Protagonistin in Berührung. Trotz des Bruches bleibt der satirische Ton auch in der zweiten Erzählhälfte, insbesondere durch hyperbolische Anekdoten, bestehen, was der Glaubwürdigkeit allerdings – lässt man sich auf das Angebot einer Lesart des übernatürlichen Schlafs ein – nicht entgegensteht. Der satirische Stil, der als aufklärerische Enthüllungsmaßnahme gelten kann, schließt – so möchte ich argumentieren – das Wunderbare, also den echten künstlichen Schlaf, nicht aus. Erinnert sei kurz an die Textlogik von Schillers *Der Geisterseher*: Durch eine aufgeklärte Geistererscheinung wird die zweite reale nicht negiert. Nichtsdestotrotz ließe sich auch argumentieren, dass Elsabes Betrügereien so gut werden, dass sie quasi-metaleptisch und sogar auf die *discours*-Ebene ausgreifen und das Erzählen von ihr verändern. Die als Tatsachen geschilderten Vorkommnisse bleiben Lüge, wobei die Präsentation immer wieder subtil durchblicken lässt, dass es sich um Betrug und damit um einen unechten Schlaf,

Herren können nöthigenfalls, meinenthalben gerichtlich, über diese Sache als Zeugen vernommen werden, wenn man mir selbst auf mein Wort nicht glauben will“ (K, 28).

um einen Kunstschlaf handelt. Letztlich, so kann geschlussfolgert werden, bleibt der somnambule Schlaf, sei er gestellt (Kunst) oder echt (künstlich), mitsamt seinen Erscheinungen polysem wie der Text selbst.

5 Die Somnambule als (Kunst)Objekt

Über Elsabe, so zeigt es der zweite Teil der Erzählung, wird durch das Mittel des künstlich evozierten Schlafs – gerade auch als Modus für „Experimente“ (K, 15)⁴⁸ – verfügt. Das ‚sköne Oke‘, um hier anachronisch kurz E.T.A. Hoffmann zu zitieren, wird ihr im Schlafzustand so rasch und unblutig aus- und wieder eingesetzt, als sei sie ein Automat. Die mechanische Puppenförmigkeit, welche Elsabe im zweiten Teil der Erzählung annimmt, wird nicht nur dadurch beschrieben, dass sie unter dem Einfluss des sie in den somnambulen Schlaf befördernden Magnetiseurs wie ein Eichhörnchen tanzen kann. Bereits, so heißt es, durch das ‚Anblasen‘ ihres Manipulators „läuft sie im Kreise herum wie eine Windmühle“ (K, 24). Darauf verweisend, dass der gesamte Text die Schreibweise der Satire bedient, können diese Textstellen bereits als Warnung vor magnetischem Machtmissbrauch gelesen werden.⁴⁹ Im Falle des ‚Anhängsels‘ muss darauf verwiesen werden, dass das Medium weiblich ist. Dies steht laut Nudow außer Frage (vgl. N, 186; 188). Er schreibt: „Gerne will ich zugeben, daß die Manipulation den guten Sitten und der Erhaltung der Tugend so nöthigen Schaamhaftigkeit eben so nachtheilig seyn mag, als sie dem Magnetisten und der Patientin vielleicht zuträglich ist“ (N, 188). Der Verdacht auf sexuelle Zügellosigkeit, der in der zeitgenössischen Debatte innerhalb der Anwendung des medizinischen Heilverfahrens immer mitläuft, wird hier zum Ausdruck gebracht. Ein Spezifikum des Kortum’schen Textes ist es allerdings, dass das geschlechterspezifische ‚Arzt-Patientin‘-Gefüge in seiner patriarchalen Struktur zunächst aufgebrochen scheint, indem es das Medium selbst ist, dem durch Inszenierung ein Machtstatus zukommt.⁵⁰ Dies hält jedoch nicht lange an. Die um 1800 zur Diskussion stehende Missbrauchsgefahr durch sexuelle Übergriffe vonseiten des männlichen Magnetiseurs wird hier – gerade durch die eintretende Schwangerschaft der ‚Patientin‘ (vgl. K, 28)

⁴⁸ Zum Menschenversuch vgl. Pethes 2007.

⁴⁹ Das „hervorstechende[] Merkmal [der Satire] ist die Negativität, mit der sie eine Wirklichkeit als Mangel, als Mißstand und Lüge, kenntlich macht“ (Brummack 2007, 355).

⁵⁰ Für die ‚Nachtsseite‘ des Magnetismus ist das „Machtgefälle zwischen Magnetiseur und Magnetisiertem“ typisch (vgl. Hilpert 2014, 85).

– aufgegriffen und sichtbar gemacht.⁵¹ Im Gegensatz zu E.T.A. Hoffmann, der sich später mit der ‚Nachtseite des Magnetismus‘ beschäftigt,⁵² die sich vordergründig in Schauergeschichten niederschlägt, bearbeitet Kortum das Sujet des magnetischen Schlafs in Form der „soziale[n] Zeitsatire“ (Scheler 1996, 65). Dies belegt die These Hilberts, der schreibt:

Insbesondere in der Anfangszeit des Magnetismus finden sich satirisch-ironische Darstellungen als Reaktion auf das Aufkommen der neuen Heilmethode, die um die Jahrhundertwende zunehmend von einer verstärkten Fokussierung auf das Verhältnis zwischen Magnetiseur und Magnetisiertem verdrängt werden. (Hilbert 2014, 92)⁵³

Der Machtmissbrauch eines Magnetiseurs gegenüber seinen somnambul-beeinflussten, nicht nur weiblichen Objekten wird zum Plot vieler Erzählungen der anbrechenden Romantik. Das satirische ‚Anhängsel‘ bildet mit seinen satirischen Betrugshinweisen hinsichtlich des magnetischen Schlafs⁵⁴ – insbesondere durch den zweiten Teil der Erzählung – eine Vorstufe der schaurigen Erzählexte, die sich dann mit der so genannten ‚Nachtseite des Magnetismus‘ auseinandersetzen.

Literatur

Bücking, D. (1788). „Einige bloß medicinische Gedanken über die Manipulation“. In: *Neues Magazin für Aerzte* 10.3, 248–254.

Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luthers (2017). Stuttgart.

Hoffmann, E.T.A. (2001). „Die Brautwahl“. In: Ders., *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Bd. 4: *Die Serapiens-Brüder*. Hg. von Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Ursula Segebrecht. Frankfurt am Main, 639–719.

Kortum, Carl Arnold (1799a). „Kurze aber getreue Erzählung der so lange die Welt steht unerhörten Geschichte einer Somnambule, genannt Elsabe Schlunz, welche von vornehmen und geringen,

⁵¹ Bezüglich des ‚sexuell motivierten Machtmissbrauchs des Magnetiseurs‘ vgl. Hilbert 2014, 89–91. Auf Schwangerschaften bei Patientinnen magnetischer Behandlungen weist zuvor auch schon Rohrwasser (1991, 73) hin.

⁵² Vgl. zur ‚Nachtseite des Magnetismus‘ bei E.T.A. Hoffmann Hilbert 2014, 84; 96.

⁵³ Als Beispiele führt Hilbert folgende Werke auf: August Wilhelm Iffland: *Der Magnetismus. Nachspiel in einem Aufzug* (1787), Moritz August von Thümmel: *Reise in die mittäglichen Provinzen Frankreichs* (1791) sowie Clemens Brentano/Joseph Görres: *BOGS der Uhrmacher* (1807) (vgl. Hilbert 2014, 93).

⁵⁴ Im recht kurzen Kapitel seiner Dissertationsschrift *Antimagnetische Satire bei Iffland und Thümmel* hält Barkhoff – und das gilt auch für das Kortum’sche ‚Anhängsel‘ – fest: „Der magnetische Betrug hat noch nicht die abgründig-zerstörerische Seite, die die falschen Magnetiseure bei Tieck oder Immermann auszeichnet“ (Barkhoff 1995, 83).

- männlichen und weiblichen, alten und jungen, gelehrten und ungelehrten, einheimischen und fremden Personen, sorgfältig untersucht ist und bezeugt werden kann. Ein Anhängsel zur *Jobsiade*“. In: Ders., *Die Jobsiade*. Bd. 3. Dortmund, 1–30.
- Kortum, Karl Arnold (1799b). *Die Jobsiade*. Bd. 1. Dortmund.
- Moritz, Karl Philipp (1999): „Vorschlag zu einem Magazin einer Erfahrungs-Seelenkunde“. In: *Werke in zwei Bänden*. Bd. 1: *Dichtungen und Schriften zur Erfahrungsseelenkunde*. Hg. von Heide Hollmer und Albert Meier. Frankfurt am Main, 793–809.
- Nudow, Heinrich (1791). *Versuch einer Theorie des Schlafs*. Königsberg.
- O.V. (1732). „Ars“. In: *Johann Heinrich Zedlers Grosses Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste*. Bd. 2. Leipzig 1732, 1645.
- O.V. (1742). „Schlaf“. In: *Johann Heinrich Zedlers Grosses Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste*. Bd. 34. Leipzig, 1679–1691.
- O.V. (1751). „Auge, künstliches“. In: *Johann Heinrich Zedlers Grosses Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste*. Supplement-Bd. 2. Leipzig, 870.
- O.V. (1783). „Von Taschenspiellerei und Taschenspielerphilosophie“. In: *Berlinische Monatsschrift* 2, 237–248.
- O.V. (1787). „Noch ein Brief aus Bremen über die dortige Desorganisation“. In: *Berlinische Monatsschrift* 10, 271–281.
- Wienholt, Arnold (1787). *Beytrag zu den Erfahrungen über den thierischen Magnetismus*. Hamburg.
- Baier, Karl (2020). „Romantischer Mesmerismus und Religion“. In: Daniel Cyranka, Diana Matut und Christian Soboth (Hgg.), *Finden und Erfinden. Die Romantik und ihre Religionen 1790–1820*. Würzburg, 13–54.
- Barkhoff, Jürgen (1994). „Darstellungsformen von Leib und Seele in Fallgeschichten des animalischen Magnetismus“. In: Hans Jürgen Schings (Hg.), *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*. Weimar, 214–241.
- Barkhoff, Jürgen (1995). *Magnetische Fiktionen. Literarisierung des Mesmerismus in der Romantik*. Stuttgart / Weimar.
- Barkhoff, Jürgen (2013). „Magnetismus, Mesmerismus, Somnambulismus, Hypnose“. In: Hans Richard Brittnacher (Hg.), *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart / Weimar, 413–419.
- Bergengruen, Maximilian und Daniel Hilpert (2015). „Magnetismus/Mesmerismus“. In: Christine Lubkoll und Harald Neumeyer (Hgg.), *E.T.A. Hoffmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, 292–297.
- Borgards, Roland (2012). „„Das Licht ward entfernt“. Zur Literatur der schwarzen Romantik“. In: Felix Krämer (Hg.), *Schwarze Romantik. Von Goya bis Max Ernst*. Ostfildern, 270–276.
- Brittnacher, Hans Richard (2013). „„ein gewisser Zustand“. Kleists somnambule Charaktere“. In: *figurationen* 1: <https://figurationen.ch/index.php/hefte/muedigkeit-fatigue/ein-gewisser-zustand/> (25. Januar 2023).
- Brummack, Jürgen (2007). „Satire“. In: Jan-Dirk Müller (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* 3, 355–360.
- Fechner, Jörg-Ulrich (1996). „Der Bochumer Klassiker? Carl Arnold Kortum und die *Jobsiade* aus germanistischer Sicht“. In: Klaus Schaller (Hg.), „... dir zum weitem Nachdenken“. *Carl Arnold Kortum zum 250. Geburtstag*. Essen, 83–117.
- Eder, Antonia (2018). „Sprechende Zeichen und dunkle Dinge? Zu Evidenz und Hermeneutik von Indizien um 1800. In: Alexander Kling und Martina Wernli (Hgg.), *Das Verhältnis von ‚res‘ und ‚verba‘. Zu den Narrativen der Dinge*. Freiburg im Breisgau / Berlin / Wien, 183–204.
- Feldmeier, Marc (2022). *Archive der Kindheit. Pädagogik und Literatur von Sulzer bis Tieck*. Würzburg.
- Daxelmüller, Christoph (1984). „Exemplum“. In: *Enzyklopädie des Märchens* 4, 627–649.

- Drösch, Christian (2012). *Somnambule Schwärmerei und wunderbarer Magnetismus. Künstlerischer Somnambulismus und ähnliche Phänomene im Prosawerk Ludwig Achim von Arnims*. Würzburg.
- Hannemann, Tilman (2015). „Konzepte und Praxis des Somnambulismus zwischen 1784 und 1812“. In: Maren Sziede und Helmut Zander (Hgg.), *Von der Dämonologie zum Unbewussten. Die Transformation der Anthropologie um 1800*. Berlin / München / Boston, 109–131.
- Helduser, Urte (2014). „Versehen und Vererbung. Zur Wissens- und Diskursgeschichte der mütterlichen Imagination im 18. Jahrhundert“. In: Vanessa Lux und Jörg Thomas Richter (Hgg.), *Kulturen der Epigenetik*. Berlin / Boston, 165–178.
- Heßelmann, Peter (2009). „Kortum, Karl Arnold“. In: *Killy Literaturlexikon* 6, 657–658.
- Hilpert, Daniel (2014). *Magnetisches Erzählen. E.T.A. Hoffmanns Poetisierung des Magnetismus*. Freiburg im Breisgau / Berlin / Wien.
- Keller, Manfred (1996). „Der Dichterarzt Carl Arnold Kortum und seine Jobsiade“. In: Klaus Schaller (Hg.), „... dir zum weitem Nachdenken“. *Carl Arnold Kortum zum 250. Geburtstag*. Essen, 73–82.
- Klausnitzer, Ralf (2004). „Unsichtbare Kirche, unsichtbare Hand. Zur Imaginationsgeschichte geheimer Gesellschaften in der Vorromantik und bei Ludwig Tieck“. In: Institut für deutsche Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin (Hg.), „*lasst uns, da es uns vergönnt ist, vernünftig seyn!* –“. *Ludwig Tieck (1773–1853)*. Bern u.a., 71–112.
- Kremer, Detlef (2003). „Idyll oder Trauma. Kindheit in der Romantik“. In: *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch* 11, 7–18.
- Liedtke, Ralf (2003). *Das romantische Paradigma der Chemie. Friedrich von Hardenbergs Naturphilosophie zwischen Empirie und alchemistischer Spekulation*. Paderborn.
- Moennighoff, Burkhard (2000). „Komisches Epos“. In: *Reallexikon der Deutschen Literaturwissenschaft* 2, 296–298.
- Moennighoff, Burkhard (1986). „Nachwort“. In: Ders. (Hg.), *Karl Arnold Kortum. Die Jobsiade. Leben, Meinungen und Taten von Hieronimus Jobs, dem Kandidaten*. Stuttgart, 169–174.
- Neumeyer, Harald (2005). „Magnetische Fälle um 1800. Experimenten-Schriften-Kultur zur Produktion eines Unbewußten“. In: Marcus Krause und Nicolas Pethes (Hgg.), *Literarische Experimentalkulturen. Poetologien des Experiments im 19. Jahrhundert*. Würzburg 251–286.
- Osten, Philipp (2015). *Das Tor zur Seele. Schlaf, Somnambulismus und Hellsehen im frühen 19. Jahrhundert*. Paderborn.
- Pethes, Nicolas (2011). „Ästhetik des Falls. Zur Konvergenz anthropologischer und literarischer Theorien der Gattung“. In: Sheila Dickson, Stefan Goldmann und Christof Wingerts Zahn (Hgg.), „*Fakta, und kein moralisches Geschwätz*“. *Zu den Fallgeschichten im ‚Magazin zur Erfahrungsseelenkunde‘ (1783–1793)*. Göttingen, 13–32.
- Pethes, Nicolas (2007). *Zöglinge der Natur. Der literarische Menschenversuch des 18. Jahrhunderts*. Göttingen.
- Rohrwasser, Michael (1991). *Coppelius, Cagliostro und Napoleon. Der verborgene politische Blick E.T.A. Hoffmanns. Ein Essay*. Basel.
- Scheerer, Eckart (1989). „Psychologie“. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* 7, 1599–1653.
- Scheler, Dieter (1996). „Studiosus ‚Jobs‘ Kortum. Universität und Karriere im ‚Revier‘ vor der Industrialisierung“. In: Klaus Schaller (Hg.), „... dir zum Nachdenken“. *Carl Arnold Kortum zum 250. Geburtstag*. Essen, 41–72.
- Wunderlich, Werner (2004). „Schildbürger“. In: *Enzyklopädie des Märchens* 11, 1428–1438.

Manfred Koch

„Sie schlief die Welt“

Schlaf, Traum und subliminale Wahrnehmung bei Rainer Maria Rilke

1 Schlafarbeit nachts

Schlaflosigkeit sei die „Berufskrankheit der Dichter“ (Grünbein 2005, 113), hat Durs Grünbein einmal gesagt. Sollte das zutreffen – und vieles spricht dafür –, dann war ausgerechnet *der* Autor, der vielen als der „Dichter in Reinkultur“ (Leppmann 2016, 7) gilt, ein atypischer Vertreter seines Standes. Rilke war ein enormer Schläfer. Zehn, elf oder gar zwölf Stunden Nachtschlaf konnte er – um es mit einem seiner Lieblingswörter zu sagen – problemlos ‚leisten‘.¹ Es sind nicht allzuvielen Stellen in seinem riesigen Briefwerk, in denen er sich über diese Schlafbegabung auslässt. Oft erscheint sie tatsächlich als glückliches Talent, sich den Zumutungen der Welt auf längere Strecken zu entziehen. So berichtet er im März 1916 der Baroness Sidonie Nádherný von seiner stupiden Arbeit im Wiener Kriegsarchiv, die ihn so ermüde, dass er nach Dienstschluss nicht einmal mehr in der Lage sei, ein Buch zu lesen. Rilke bedauert das aber gar nicht, sondern bezeugt seine Zufriedenheit damit, auf diese Weise fast die Hälfte der 24 Tagesstunden nicht zur Kenntnis nehmen zu müssen: „Ein Glück, daß ich zeitlebens ein geübter und überzeugter Schläfer war, so ist's das Natürlichste für mich, daß ich um halb neun zu Bett gehe - - -.“ (Rilke 1973, 257)

Der Brief entstand, wie gesagt, im Frühjahr 1916 in Wien, an dem Ort und zu der Zeit also, da Sigmund Freud seine *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* hielt. Und Rilkes Bekenntnis zum Vergessenheit schenkenden, temporär von der Welt erlösenden Schlaf entspricht ziemlich genau dem, was Freud zur „psychologischen“ Charakteristik des Schlafs ausführte:

Die biologische Tendenz des Schlafs scheint [...] die Erholung zu sein, sein psychologischer Charakter das Aussetzen des Interesses an der Welt. Unser Verhältnis zur Welt, in die wir so ungern gekommen sind, scheint es mit sich zu bringen, daß wir sie nicht ohne Unterbrechung

1 Nur eine Belegstelle: „Dieser große Gott: der Schlaf; ich opfere ihm, ohne jeden Zeit-Geiz – was kümmert *ihn* Zeit! – zehn Stunden, elf, ja zwölf, wenn er sie annehmen mag in seiner erhabenen mild-schweigenden Art!“ (Rilke und Andreas-Salomé 1989, 457).

aushalten. Wir ziehen uns darum zeitweise in den vorweltlichen Zustand zurück, in die Mutterleibsexistenz also. (Freud 2021, 82)²

Wie weit man Rilkes Drang, allabendlich schnellstmöglich abzutauchen, mit Freuds Rückkehr ins intrauterine Urgewässer zusammenbringen kann, dazu später.

Wo Rilke sich andernorts positiv über sein „kindisches Schlafbedürfnis“ (Rilke und Thurn und Taxis 1986, 56) äußert, geht es um eine andere Rückkehr: nicht in den Körper der Mutter, sondern in den des Knaben, der er einmal war. Das ist der Fall in einem Brief, den Rilke im Februar 1923 seiner Schweizer Gönnerin Nanny Wunderly-Volkart zukommen lässt. Er könne, schreibt er darin, ihr heute nur „ein kleines Querblatt“ zusenden, denn er sei erst „um halb elf aufgestanden“. Und weiter heißt es:

[A]ber *Eines* ist erreicht, *mein Schlaf*, ich schlafe unerhört, wie ein Knabe in der Zeit des Wachstums mit dem ganzen Körper der Länge nach, ich habe eine Million Schlaf-Stellen an mir, die alle ‚arbeiten‘, in jeder ist die Müdigkeit fühlbar, in jeder wächst die Erholung, jede füllt sich mit den sanftesten Entspannungen, und ich liege und zähle meine Schlaf-Filialen. (Rilke 1977, 869)

Ich will aus diesem Passus nur einen Halbsatz herausgreifen, der auch Aufschluss über die poetologische Bedeutung des Schlafs bei Rilke gibt: „ich habe eine Million Schlaf-Stellen an mir, die alle ‚arbeiten‘.“ Der schlechthin passive Zustand ist demnach ‚Arbeit‘, mit Rilkes bereits angeführtem anderen Lieblingswort: Schlafen ist Leisten. Und dieses Leisten ist nicht die Aktivität einer zentralen Instanz, sondern das Zusammenspiel unzähliger disperser „Stellen“.

„Stelle“/„Stellen“ (v.a. im Plural) ist einer der ästhetischen Zentralbegriffe Rilkes. Er begegnet am prominentesten in den Schlussversen von *Archaischer Torso Apollos*: „denn da ist keine Stelle, / die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern.“ (Rilke 1996, I, 513) Man darf mit dem Mut zur Pointierung festhalten, dass sich hier, in der Briefpassage, an seinem schlafenden Körper vollzieht, was Rilke seinerzeit den Skulpturen Rodins attestiert hatte: dass die einige, große Lebenskraft an (und in) erschöpften, scheinbar toten Körpern wieder überwältigend spürbar wird durch ihre Verteilung auf unabsehbar viele kleine und kleinste Stellen – eine Verteilung, die keine Schwächung bedeutet, sondern, wie das Apollo-Gedicht exemplarisch zeigt, zur explosiven Manifestation dieser Lebenskraft führt, wenn alle Stellen plötzlich

2 In diesem Abschnitt findet sich auch das berühmte Zitat über unsere lebenslängliche Ungeborenheit: „Es sieht so aus, als hätte die Welt auch uns Erwachsene nicht ganz, nur zu zwei Dritteln; zu einem Drittel sind wir überhaupt noch ungeboren.“ (Freud 2021, 82). Rilke brachte es demnach auf beinahe 50 Prozent Ungeborenheit.

„vollzählig“ miteinander kommunizieren und sich zu einem grandiosen Lichtgeschehen vereinigen.³

Blieben wir noch ein wenig auf der Spur dieser Rede von der ‚Schlafarbeit der unzählig vielen Stellen‘. Freud hatte in der *Traumdeutung* (1900) den Terminus „Traumarbeit“ eingeführt, um zu betonen, dass das Träumen keine minderwertige psychische Tätigkeit sei, kein bloßes Zerfallsprodukt des wachen Bewusstseins, sondern eine „hoch komplizierte geistige Tätigkeit“ (Freud 1972, 141). Rilke, der Freud schon vor seiner Wiener Zeit persönlich kennengelernt hatte (und ihn trotz seiner Vorbehalte gegen die Psychoanalyse sehr schätzte), könnte den Neologismus ‚Traumarbeit‘ gekannt haben. Eine Lektüre der Freudschen *Traumdeutung* ist zwar nicht belegt, immerhin hatte er aber mit seiner Freundin Lou Andreas-Salomé im September 1913 einen ganzen Psychoanalytiker-Kongress abgesehen. Aufschlussreicher als das Spekulieren über mögliche Einflüsse scheint mir indes die Beobachtung, dass Rilke von der *Schlafarbeit*⁴ seines Körpers handelt, ohne in diesem oder den anderen einschlägigen Briefen je auf seine *Träume* zu sprechen zu kommen.

3 Dezidiert auf die *Sexualität* bezogen erscheint Rilkes grundlegender lebensphilosophischer Topos der großen Kraft, die umso mächtiger spürbar ist, je mehr sie sich auf unzählige Stellen verteilt und aus ihnen wirkt, im *Brief des jungen Arbeiters* von 1922. Als hätte er Freuds *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* und darin speziell die Ausführungen über die „Erogenität aller Körperstellen“ gelesen, erinnert der junge Arbeiter an das „Glück“ des Kindes, dessen Libido „noch in seinem ganzen Körper namenlos verteilt“ war und erst später „an *einer* Stelle“, den Genitalien, gleichsam festgezurrte worden sei: „Einmal waren wir *überall* Kind, jetzt sind wirs nur noch an einer Stelle.“ (Rilke 1996, IV, 741–742) Der Grundgedanke liegt freilich, wie hier angedeutet, schon vor in Rilkes Beschreibungen der Rodin-Statuen, die dank der innovativen Technik des Meisters – der Formung der skulpturalen Oberfläche als Kontinuum von „Buckeln“ und „Höhlungen“ – *überall*, an jedem Bauchmuskel, jedem Fingerknöchel usw. das Licht reflektieren. Dass dieses Statuen-Licht auch als Aufscheinen des Sexus zu verstehen ist, zeigt das Apollo-Gedicht, in dem *alle* Torso-Stellen von der Kraft des (fehlenden) Phallus – der „Mitte, die die Zeugung trug“ (Rilke 1996, IV, 513) – durchdrungen erscheinen. Die *Rodin*-Monographie entstand übrigens vor 1905, dem Erscheinungsjahr der *Drei Abhandlungen*, in denen Freud den Begriff der „erogenen Zonen“ einführte.

4 Das ist eine typisch Rilke'sche Spezifizierung der gewöhnlichen Rede vom Körper, der sich im Schlaf ‚entspannt‘, ‚erholt‘, ‚neue Kräfte sammelt‘ usw. Dieser Körper unterliegt nicht dem bürgerlichen Rhythmus von Arbeitsanspannung und passiver Entspannung im Bett, es ist vielmehr ein Künstlerkörper, dessen Sensorium unablässig tätig ist. In diesem Sinn gilt auch für ihn das Rodin'sche „*toujours travailler*“.

1.1 Traumangst und Schlafmilderung

Um Rilkes Verhältnis zum Traum zu umreißen, zitiere ich der Einfachheit halber zwei Gedichtstrophen, eine aus dem frühen, eine aus dem spätesten Werk, die seine Entwicklung vom Traumverklärer zum regelrechten Traumphobiker illustrieren. Für den *jungen* Rilke ist der Traum in der Tradition der Romantik⁵ noch das Wunderreich der schwebenden Einbildungskraft und der höheren Visionen:

Träume, die in deinen Tiefen wallen,
aus dem Dunkel laß sie alle los.
Wie Fontänen sind sie, und sie fallen,
lichter und in Liederintervallen
ihren Schalen wieder in den Schoß. (Rilke 1996, I, 72)

So steht es in der Sammlung *Mir zur Feier* von 1897. 26 Jahre später beginnt Rilke im Gefolge seiner euphorischen Lektüre des Werks von Paul Valéry, selbst vermehrt französische Gedichte zu schreiben. 1922 hatte er bereits Valérys Poem *La dormeuse* übersetzt, nun, im September 1923, ist es ein Schlaf-Gedicht mit dem Titel *Le Dormeur*, das den Einsatz *seines* französischen Spätwerks markiert. Die Schlußstrophe von *Le Dormeur* lautet:

Mon doux seigneur Sommeil, ne faites pas que je rêve,
et mêlez en moi mes ris avec mes pleurs;
laissez-moi diffus, pour que l'interne Ève
ne sorte de mon flanc en son hostile ardeur. (Rilke 2003, 176)⁶

5 Freud hatte im Eingangsteil der *Traumdeutung* romantische Theorien zitiert, „welche der träumenden Seele die Fähigkeit und Neigung zu besonderen psychischen Leistungen zuschreiben, die sie im Wachen gar nicht oder nur in unvollkommener Weise ausführen kann“ (Freud 1972, 103). Mit seiner Würdigung der komplexen geistigen Leistung des Traums schließt Freud grundsätzlich an diese Theorien an. Dem romantischen Konzept einer träumerischen Beflügelung zu freier Phantasietätigkeit setzt er dann freilich seine Theorie der zensierenden Bearbeitung des im Schlaf sich entfaltenden Trieblebens entgegen. Den Romantikern attestiert er eine Art Urlaubs-Theorie des Träumens, exemplarisch zitiert er Novalis' Rede vom Traum als „freie Erholung der gebundenen Phantasie, wo sie alle Bilder des Lebens durcheinanderwirft und die beständige Ernsthaftigkeit des erwachsenen Menschen durch ein fröhliches Kinderspiel unterbricht“ (Freud 1972, 103). Dagegen ist für Freud der Traum, gerade wo er sich in Wortspielereien und scheinbar fröhlichen Bilderfindungen ergeht, eine sehr ernste Disziplinierungsarbeit an den chaotischen Seelenmächten.

6 In der Prosaübertragung von Rätus Luck: „Mein sanfter Hoher Herr Schlaf, macht nicht, daß ich träume, und vermischt in mir mein Lachen mit meinen Tränen; laßt mich unbestimmt, damit die innere Eva nicht aus meiner Flanke heraustritt in ihrer feindlichen Glut.“ (Rilke 2003, 177)

In *Genesis* 3 entwendet Gott eine Rippe aus Adams Flanke („flanc“) und formt daraus die Frau. In Rilkes Gedicht scheint eine Umkehrung dieses Schöpfungsakts vorzuliegen: Die Frau ist ins Innerste des lyrischen Ich eingegangen. Dort lauert sie, die „interne Eva“, als permanente Gefahr, ein Glimmen, das – durchs Träumen angefacht – zum verheerenden Brand werden kann. Es ist plausibel, diese dämonische innere Verführerin dem „verborgenen schuldigen Fluß-Gott des Blutes“ der 3. *Duineser Elegie* zur Seite zu stellen (Rilke 1996, II, 208). Dem verzehrenden Feuer, das Eva entfacht, entspricht hier die Überschwemmung, mit der der unterweltliche Trieb-Gott im Gemüt des „Jünglings“ die Schrecken der Nacht entfesselt:

[...] was weiß er [der Jüngling]
selbst von dem Herren der Lust, der aus dem Einsamen oft
[...] ach, von welchem Unkenntlichen tiefend, das Gotthaupt
aufhob, aufrufend die Nacht zu unendlichem Aufruhr. (Rilke 1996, II, 208)

Im Fortgang der Elegie tritt als besänftigende Instanz die „Mutter“ auf, die einst, in der Kindheit, den durch die Gewalt der erwachenden Sexualität verstörten Knaben förmlich wieder in „die freundliche Welt“ (V. 28) eingepasst hatte. Die Beruhigung währte indessen nur kurz, war trügerisch:

Und er selbst, wie er lag, der Erleichterte, unter
schläfernden Lidern deiner [der Mutter] leichten Gestaltung
Süße lösend in den gekosteten Vorschlaf –:
schien ein Gehüteter... Aber *innen*: wer wehrte,
hinderte innen in ihm die Fluten der Herkunft?
Ach, da *war* keine Vorsicht im Schlafenden; schlafend,
aber träumend, aber in Fiebern: wie er sich ein-ließ. (Rilke 1996, II, 209)

Hier, wo zum ersten Mal in der 3. *Elegie* explizit vom „Träumen“ die Rede ist, kommt sofort die Vergiftung des Schlafs durch den Traum ins Spiel: „schlafend, / *aber* träumend“. Die – man muss sagen – vulgärromantische Vorstellung vom Schlaf als der Schwelle ins heilige Reich der Träume⁷ ist in Rilkes Elegie abgetan, der Traum ist vielmehr umgekehrt das Einfallstor alter und ältester Schrecken (vgl. V. 20), die den erhofften „süßen Schlaf“ überwältigen und die Nacht zum Schauplatz eines höllischen Seelen-Dramas machen.

Ich verzichte – nicht zuletzt aus Zeitgründen – auf einen Durchgang durch weitere Belegstellen für Rilkes Traumphobie. Reiches Material liefert da natürlich der Roman

7 Der Traum-Schrecken spielt ja bei den großen Autoren der Romantik – Novalis, Tieck, Hoffmann, Eichendorff – eine wichtige Rolle, wobei es immer auch um die Möglichkeit geht, ihn als kreative Quelle (im Sinn des ‚delightful horror‘) zu nutzen.

Die Aufzeichnungen des Malte Laurid Brigge. Ich zitiere daraus nur eine Passage, um zu verdeutlichen, dass der bloße Befund – da ist einer, der Angst vor seinen Angst-Träumen hat – noch nicht viel besagt, dergleichen gibt es ja unter Normalsterblichen häufig genug, man muss dafür nicht einmal in die Psychopathologie gehen. Aufschlussreich ist vielmehr Rilkes Fähigkeit, diese – im doppelten Wortsinn – Traum-Angst in immer neuen Anläufen zu umkreisen und ihr eine immer reichere Metaphorik abzugewinnen. Malte handelt vom Entsetzlichen, das unserer Existenz unabdingbar zugehört, und fährt dann fort:

Die Menschen möchten vieles davon vergessen dürfen; ihr Schlaf feilt sanft über solche Furchen im Gehirn, aber Träume drängen ihn ab und ziehen die Zeichnungen nach. Und sie wachen auf und keuchen und lassen einer Kerze Schein sich auflösen in der Finsternis und trinken, wie gezuckertes Wasser, die halbhelle Beruhigung. Aber ach, auf welcher Kante hält sich diese Sicherheit? (Rilke 1996, III, 506)

Die Stelle zeigt allein durch die Bildlichkeit, dass es in Rilkes Traumabwehr nicht einfach um eine Flucht in den gänzlich passiven, leeren, traumlosen Schlaf geht (den Freud ja als unser Idealbild bezeichnet hatte). Das Ausweichen vor den Träumen zielt nicht auf die totale *Verdrängung* jenes Schrecklichen, das sie ins Bewusstsein spülen können. Der Schlaf leistet auch hier Arbeit. Er mildert grundsätzlich die Ängste und Verstörungen des Alltagslebens. In seinem beruhigenden Zurechtfeilen der Furchen und Klüfte unserer Seelenlandschaft ist er freilich stets gefährdet durch die alten Ängste, die in schlimmen Träumen aufsteigen. Das wird von Malte in dem zitierten Passus ausschließlich betont. Aber es liegt auf der Hand, dass in dieser Auseinandersetzung von Traum und Schlaf der Traum nicht zwingend die Oberhand behalten muss. Denn auch an ihm kann der Schlaf sein sanftes Feilen bewahren! Im Idealfall kann er, um es in einer anderen Bildlichkeit zu sagen, der apollinische Sänftiger der dionysischen Traumgewalten sein.

Das möchte ich an zwei weiteren Beispielen belegen, einem eher kuriosen poetologischen Gedicht und einem hochgradig erotisch aufgeladenen poetologischen Brief.

1.2 Der Schlaf-Koch

Zunächst zu dem Gedicht (das ich, zugegeben, auch gewählt habe, weil darin ein „Schlaf-Koch“ vorkommt). Es entstammt dem kleinen Zyklus *Aus dem Nachlaß des Grafen C.W.*, der im Winter 1920/21 auf Schloss Berg am Irchel entstand. In diesem abgelegenen Herrschaftshaus unweit von Zürich wollte Rilke in völliger Einsamkeit die Vollendung der *Duineser Elegien* in Angriff nehmen, was trotz idealer Voraussetzungen nicht gelang. Stattdessen empfing er, wie er in Briefen mitteilte, das „Diktat“ eines

„Grafen C.W.“, eines dichtenden „Dilettanten“, der ihm im November und im März jeweils einige Tage die Feder geführt habe, bis schließlich 21 eher unerhebliche Gedichte vorlagen. Mit der Rollenfiktion des Grafen versuchte Rilke offenbar, sich von dem gewaltigen Druck des Elegien-Projekts so weit zu entlasten, dass überhaupt irgendeine Art von Schreiben in Gang kam. Der Zyklus beginnt mit folgendem Gedicht:

Weißes Pferd – wie? oder Sturzbach...? welches
 war das Bild, das übern Schlaf mir blieb?
 Spiegel-Schein im Neige-Rest des Kelches –
 und der Tag, der mich nach außen trieb!
 Wiederkehr –, was find ich mir im Innern,
 fall ich abends schwerhaft in mich ein?
 Traum, trag auf jetzt: wird der Teller zinnern –,
 wird die fremde Frucht eröffnet sein?
 Werd ich wissen, was ich trinke –, oder
 ists versunkner Hügel Leidenschaft?
 Und wem klag ichs, wenn am Schluß der Moder
 fadet durch den aus-geschmeckten Saft?
 Gnügte mir, daß ich noch nach auswärts schaue,
 braucht der Schlaf-Koch noch ein Suppenkraut? –
 Oder wirft er schon in ungenaue
 Speisen Würzen, denen er nicht traut? (Rilke 1996, II, 169)

Die Schlafarbeit ist hier die Zubereitung des poetischen Gerichts aus diversen Zutaten: Erinnerungen,⁸ Tageseindrücke – und eben auch Träume. Der „Schlaf-Koch“ wählt aus, prüft und kombiniert die Ingredienzien im Stil eines experimentierenden *maître de cuisine*. Der Traum figuriert in diesem Gedicht sogar als der wichtigste Zuträger („Traum, trag auf“), der Schlaf-Koch ist offenbar auf ihn angewiesen. Ob das Gericht/Gedicht gerät, ist nicht ausgemacht, „Leidenschaft“ – wohl auch „versunkene“ sexuelle – kann die Feinabstimmung der Elemente verhindern. Oder das Gemisch bleibt nichtssagend, modrig ‚fade‘. Die mit dem Wort „Traum“ bei Rilke gewöhnlich verbundenen Ängste tauchen nur diskret im Hintergrund auf, als „Würzen“, denen nicht zu trauen ist. Es ist wohl die Wendung ins Leichte, fast Humoristische, die es Rilke in der Figur des Grafen C.W. erlaubt, den Traum zum Hauptlieferanten des Koch-Künstlers Schlaf zu befördern.

⁸ Biographisch geht es wohl um das weiße Pferd, das ihm 1900 in Russland entgegengesprungen war (vgl. in den *Sonetten an Orpheus* das Sonett I.20) und den Sturzbach von Ronda 1913.

1.3 Göttlicher Tempelschlaf

Mein zweites Beispiel, der angekündigte erotische Brief, ist nach dem bisher Ausgeführten in der Bildlichkeit bekannt. Denn in ihm findet sich neun Jahre vor dem eingangs zitierten Brief an Nanny Wunderly bereits die Metaphorik der hundert schlafarbeitenden Körperstellen, und zwar noch um einiges feinsinniger ausgesponnen! Anders als im Brief an Nanny Wunderly wird in diesem Schreiben, das am 21. Februar 1914 an die Pianistin Magda von Hattingberg ging, jedoch auch der Traum erwähnt, und das in direktem Zusammenhang mit der Literatur.

Kurz zum biographischen Kontext: Magda von Hattingberg, von Rilke „Benvenuta“ genannt, war die intensivste Briefliebe dieses Autors, der ja generell ein Meister der epistolaren Erotik war. Mehr als einen Monat lang schrieben die beiden, von Rilke in einer wahren Briefflut vorangetrieben, sich in einen regelrechten Liebesrausch hinein, bevor sie sich am 26. Februar 1914 zum ersten Mal trafen und auch tatsächlich ein Paar wurden. Die Beziehung hielt, wie man sich beinahe denken kann, nicht lange; das reale Zusammensein musste im Vergleich zu den imaginären Räumen, die die Schreibliebe eröffnet hatte, eher kümmerlich wirken.

Am 19. Februar hatte Magda Rilke berichtet, sie habe sonderbarer Weise geträumt, er habe ihr mit einer müden, fremden Stimme von seiner früheren Absicht erzählt, sich die „Seele zerfasern“ (Rilke 2000, 139) zu lassen, wovon sie entsetzt abgeraten habe. In seinem Antwortbrief bestätigt Rilke, dass er in den Jahren nach Abschluss des *Malte* tatsächlich erwogen habe, sich einer Psychoanalyse zu unterziehen, möglicherweise sogar bei Freud höchstpersönlich (Rilke 2000, 157). Zuvor schildert er ihr aber, so euphorisch wie ausführlich, den Schlaf, den er in ihrer Traum-Nacht schlief:

Oh Benvenuta, Du mir Benvenuta, kannst Du das begreifen? [...] Dein Traum aus der Mittwochs-Nacht! Weißt Du, dass das jene war, von der ich Dir schrieb, dass ich wie mitten in einer Schlaf-Schöpfung lag, ja in einer namenlosen Geräumigkeit des Schlafs, in der der Geist, gefiedert in den Farben des Schlafs, kreiste, tief-nachtwachen Augs –; dieselbe Nacht, da ich von Zeit zu Zeit etwas an Dich auf die kleinen Zettel aufschrieb, wovon ich meinte, es könne nicht warten, Du müsstest es gleich wissen; dieselbe, da ich im durchsichtigen Gefühl all die hundert Müdigkeiten meines Körpers empfand, ungestillt, jede eine ganze, jede eine heillose Müdigkeit an ihrer Stelle: nicht dass sie ruhten –; nur war, etwa, wie man's probend bei einer Handarbeit thut, zu jeder gleichsam ein sanfter, seidener Strähn der ihr komplementären Ruhe hingelegt –, als sollte er leise, Faden für Faden, in den matten Grund von einer liebevollen Hand eingearbeitet werden, unter Nachdenklichkeit und Sanftmuth, unter unsäglichem Frieden, einmal, bald: da lag ich, siehst Du, und mir ward keine Wohlthat gethan; im Gegentheil, die Vollzähligkeit meiner Ermüdung stand wie eine vielstellige Zahl in meinem leiblichen Bewusstsein, aber darüber überall in meinem Geist trat die heilige Zusage, das Versprechen eines so unbeschreiblichen Wohlthuns hervor, dass ich nicht gewagt hätte, mich zu rühren, bange, das Wunder zu verscheuchen, das so nahe herankam. Ich weiß, selbst am Morgen noch, stand ich ganz vorsichtig auf, erstaunt über die Größe der entwichenen Nacht, – ich musste an die Verheißungen der Bibel denken,

wo einem ganz alten Mann etwas noch nicht Seiendes in seinen Samen gelegt wird, über ihn fort, Geschlechter, eine unerschöpfliche Zukunft, an die er lange nicht zu glauben vermag; oder an die Traum-Bildungen in Dante's *Vita nuova*; nie hatte ich Ähnliches erlebt wie diesen Tempelschlaf, durch den ein Gott hingegangen war, noch nicht handelnd, vor-handelnd, planend. – Und Du, liebendes Herz, in *dieser* Nacht träumtest Du. (Rilke 2000, 156–157)

In der Gleichzeitigkeit ihrer Ausnahme-Nächte entdeckt Rilke – wozu er grundsätzlich neigte – eine ominöse Bewandnis. Wäre es da aber nicht schlagender, wenn auch er mit einem ‚richtigen‘ Traum aufwarten würde, einem Traum, in dem bekannte Figuren auftreten, einem Traum, in dem es zu dramatischen Aktionen kommt? Das Wort „Traum“ fällt am Ende, aber eben bezogen auf Traumliteratur (Dantes *Vita nova*, deren Übersetzung er drei Jahre zuvor mit der Fürstin von Thurn und Taxis begonnen hatte). Was aber sah sein „Geist tief nachtwachen Augs“? Eine Art Träumen muss es ja gewesen sein, sonst wäre dieser Ausdruck nicht verständlich. Rilke verzichtet jedoch auf die Mitteilung konkreter Traum-Inhalte und handelt überwiegend, wie später gegenüber Nanny Wunderly, von der Schlafarbeit der Körperstellen. Anders als in dem späteren Brief ist diese Schlafarbeit jedoch hier schon unverkennbar *Textarbeit*, ein Herstellen von *Gewebe*: „Faden für Faden“ wird von einer „liebenden Hand“ eingezogen in den matten körperlichen Grund (das „als ob“ dieser Konstruktion sollte man nicht als reinen Irrealis verstehen, sondern als Ausdruck der Unfassbarkeit dieses Vorgangs).

Und als wäre mit diesem Hinweis auf ein inwendiges Schreiben schon zu viel gesagt, zu viel Konkretion angedeutet, stuft Rilke im Fortgang den entstehenden Text als „heilige Zusage“, „Versprechen“, „Verheißung“ ein – ein atmosphärischer Prä-Text sozusagen, der immer noch weit entfernt ist von aller Bestimmtheit. „Laissez moi être diffus“! Der Gott, der durch diesen Schlaf geht, handelt eigentlich noch nicht, er bildet, als Gott des Schreibens, noch keine fertigen Sätze, sondern webt nur den atmosphärischen Gedicht-Grund. Wie nicht zuletzt die biblische Überhöhung zu verstehen gibt, ist der Weg zu einem wirklich ausformulierten Text noch unendlich weit (wie von der göttlichen Verheißung an den Stammvater Abraham bis zum wirklichen Volk Israel). Es entsteht in dieser Nacht zwar geschriebener Text, wohl in kurzen Wachphasen, die den Wunderschlaf unterbrechen. Aber das sind Notizen, „Zettel“ für Magda, die in erster Linie nur festhalten sollen, dass sich etwas Außergewöhnliches ereignet. Der eigentliche Text aber ist der, der hier gleichsam nur gezeugt wird (etwas noch nicht Seiendes wird „in den Samen gelegt“) und nun in eine lange Zeit der Austragung übergeht.

Die Brief-Passage ist ein Beispiel für Rilkes Poetik der Passivität oder, besser gesagt, seine Poetik der Geduld. Zahllos sind die Stellen in Gedichten, Aufsätzen und Briefen, in denen er seine große Distanz zu allen Konzepten der literarischen Konstruktion, des poetischen Kalküls unterstreicht. Im Briefwechsel mit Benvenuta liest sich das so:

Das Entscheidende der Kunst, was die Leute lange ‚Eingebung‘ nannten, ist freilich nicht uns in die Macht gegeben, aber *das* hab ich immer verstanden, dass dies nicht anders sein dürfte

bei unserer Unzuverlässigkeit, es hat mich nie beunruhigt, ich habe nie das mindeste Mittel angewandt, es heraufzureizen –, dem Göttlichen gegenüber Geduld haben, ist so natürlich, denn es hat andere Maaße. (Rilke 2000, 52)

Wenn Interpreten wie Hugo Friedrich Rilke wegen seiner Preisung der „Eingebung“ (zu der er hier ja durch Anführungszeichen auch auf Distanz geht) eine naive Inspirationspoetik bescheinigt haben,⁹ lagen sie allerdings falsch. Denn natürlich sind Rilkes „Diktate“ das Produkt konsequenter und unablässig betriebener Arbeit, nur eben in einer tieferen Werkstatt, zu der das reflektierende Bewusstsein keinen Zutritt hat. Ganz wesentlich war gelingendes Schreiben für ihn immer auch ein körperliches und deshalb willentlich nicht oder kaum steuerbares Geschehen. Um es wieder mit einem seiner poetologischen Schlüsselbegriffe zu sagen: ein *leibliches Mitschwingen* im Vollzug jener emotiven und intellektuellen Prozesse, in denen das Gedicht entsteht. In einem Brief an Nanny Wunderly hat er diesen Anteil des Körpers, gegen die Vorstellung eines rein ‚geistigen‘ Dichtens, ausdrücklich hervorgehoben:

Ich stehe da ja so anders, als die meisten Geistigen. Was ich hervorbringen durfte, dazu haben *alle* Elemente meines Daseins, wenigstens seit meinem 24ten oder 25ten Jahr, in unbeschreiblicher Gleichgesinntheit zusammengewirkt; Geist, Körper, Seele –, sie waren, als sei keines mehr, keines geringer, jedes köstlich in seiner Art, jedes vertraulich und göttlich zugleich –, und die Leistung ergab sich jedesmal an einem geheimnisvollen Höhepunkt ihrer Eintracht. (Rilke 1977, 966)¹⁰

Freilich enthält Rilkes scheinbar gänzlich passives Warten auf die Niederkunft des Gedichts auch Momente von Lenkung und Manipulation. Magdas Traumerzählung veranlasst ihn nicht zufällig zu einer ausführlichen Darlegung seiner Scheu vor der Psychoanalyse, die ihm – so hatte er es 1912 formuliert – mit seinen Teufeln zugleich seine

⁹ Vgl. Friedrich 1985, 161.

¹⁰ Der Brief datiert vom Februar 1924, einer Zeit, in der Rilke bereits erheblich geschwächt war durch die Krebserkrankung, an der er wenige Jahre später sterben sollte. Insofern handelt es sich bei dieser Hymne auf den Körper – seinen „Gefährten“, seinen „Mitarbeiter“, sein „wunderbares Instrument“, wie er an anderer Stelle schreibt (Rilke 1977, 962) – eher um einen verzweifelten Rückblick auf eine Körper-Seele-Geist-Einigkeit, die sich nicht mehr einstellen wollte. Und auch zuvor war sie nicht so selbstverständlich gegeben, wie der Brief insinuiert. Rilke stilisiert zum schlechthinnigen Bruch in seiner Lebensgeschichte, was ihr durchgängiger Konflikt war. Die tödliche Krankheit der letzten Lebensjahre schnitt ihn nicht ab von einer vorangegangenen Epoche beseligten Körper-Geist-Einklangs. Ein solches ideales Zusammenwirken seiner produktiven Kräfte ergab sich bei ihm immer nur temporär, in Inspirationsschüben wie zuletzt dem „Diktat“ von Muzot im Februar 1922. In den langen Dürreperioden, die auf die Höhepunkte folgten, machte er schon zuvor den versagenden Körper verantwortlich für das Ausbleiben poetischer Produktivität. Vgl. die Briefe an Lou Andreas-Salomé über den Körper, der zur „Karikatur meiner Geistigkeit zu werden“ drohe (Rilke und Andreas-Salomé 1989, 251; aus dem Jahr 1912) oder ihn „wie eine Falle“ einschließe (339; 1914).

Engel austreiben könnte (Rilke 1980, 322). Er wäre, heißt das, bei gelingender Seelen-Kur im landläufigen Sinn gesund, aber kein Dichter mehr. In einem Brief an Lou Andreas-Salomé äußert er sich 1914 drastisch über einen Münchner Arzt, der ihn erneut zu einer Analyse überreden wollte: „es wäre furchtbar, die Kindheit so in Brocken von sich zu geben“ (Rilke und Andreas-Salomé 1989, 353). Diese Weigerung war, biographisch gesehen, auch ein Versuch, über die schwere Krise hinwegzukommen, in die ihn das Schreiben des *Malte* gestürzt hatte. Denn er *hatte* in diesem seinem einzigen Roman de facto seine Kindheit in Brocken von sich gegeben, und er wäre an dieser literarischen Selbstanalyse beinahe zerbrochen. Fortan mied Rilke mit wenigen Ausnahmen den Aufruf konkreter Kindheitsreminiszenzen, vor allem natürlich der Kindheitsängste, die im *Malte* einen so großen Raum einnehmen. Die gleiche psychische Überlebensstrategie steht hinter dem Sich-nicht-Einlassen auf konkrete Traum inhalte. Er trainierte, so könnte man es versuchsweise formulieren, sein Unbewusstes ein auf jene Schlafarbeit, die die zerstörenden psychischen Gewalten feilen, runden, mildern und ihre für die Kunst unabdingbare Energie so in poetische Intensität überführen sollte.

Diese Transformation hat er in dem Brief an Salomé als heikle „Verwandlung“ beschrieben, die das „Unbewältigte“ der Kindheit nicht analytisch auflösen, sondern kreativ aufbrauchen soll. Das psychoanalytische Durcharbeiten der frühen Jahre wäre deshalb „furchtbar für einen“ wie ihn,

der nicht darauf angewiesen ist, ihr [der Kindheit] Unbewältigtes *in sich* aufzulösen, sondern ganz eigentlich dazu da ist, es in Erfundenem und Gefühltem verwandelt aufzubrechen in Dingen, Thieren –, worin nicht? – wenn es sein muß in Ungeheuern. (Rilke und Andreas-Salomé 1989, 353)

Keine fixierende, benennende Erinnerung wird angestrebt, sondern das Hineinkommen in ein umfassendes psychisches Strömungsgeschehen, das keine Ich-Stabilisierung, sondern eine kreative Ich-Entgrenzung bewirkt. Deutlich ist, dass er solche rauschhafte Auflösung bezogen auf seine eigene Person auch in der Briefliebe mit Magda von Hattingberg betrieb. Er wollte, das zeigt der traurige Ausgang der Geschichte, im Endeffekt wohl tatsächlich eher *in ihr* als *mit ihr* schlafen. Du, „meine wirkliche jungfräuliche Mutter“ (Rilke 2000, 112), spricht er sie einmal an. Das Phantasma, in Magda einzugehen, von ihr ausgetragen und wiedergeboren zu werden, ist dabei aufs engste mit ihrem Beruf verknüpft. „Musik, Musik – das war es gewesen“ (Rilke 2000, 23), schreibt er in einem Brief, der ihr seine anhaltende Schaffenskrise der Nach-Malte-Jahre schildert. Die Schlafarbeit, die ihm die eigene poetische Fruchtbarkeit wiederbringen sollte, ist verknüpft mit der Vorstellung des Eintauchens in eine reine Klangwelt, in der es kein Bewusstsein gibt, das einer Welt bestimmter Sachverhalte gegenüberstünde, eine – so könnte man es im Anschluss an Freud formulieren – urtümliche Sonosphäre der Ungeborenheit.

2 Schlafarbeit tags

Zwanglos kann man von hier aus den Bogen schlagen zur interessantesten inwendigen Schlaf-Figur in Rilkes *Werk*. An prominenter Stelle in den *Sonetten an Orpheus*, gleich hinter dem Eingangsgedicht „Da stieg ein Baum“ (Rilke 1996, II, 241), findet sich das folgende Sonett:

Und fast ein Mädchen wars und ging hervor
aus diesem einigen Glück von Sang und Leier
und glänzte klar durch ihre Frühlingsschleier
und machte sich ein Bett in meinem Ohr.

Und schlief in mir. Und alles war ihr Schlaf.
Die Bäume, die ich je bewundert, diese
fühlbare Ferne, die gefühlte Wiese
und jedes Staunen, das mich selbst betraf.

Sie schlief die Welt. Singender Gott, wie hast
du sie vollendet, daß sie nicht begehrte,
erst wach zu sein? Sieh, sie erstand und schlief.

Wo ist ihr Tod? O, wirst du dies Motiv
erfinden noch, eh sich dein Lied verzehrte?–
Wo sinkt sie hin aus mir? ... Ein Mädchen fast ... (Rilke 1996, II, 241)

Was hat es mit diesem Mädchen im Ohr und ihrem Welt-Schlaf auf sich? Nun, es geht offenbar um die Schlafarbeit des Tages. Wir haben es mit einem der Rilke'schen Chiasmen zu tun, die verschiedene, oft einander polar entgegengesetzte Seinsbereiche ineinander übergehen bzw. die Plätze tauschen lassen. Im versunkenen *Nacht-Bewusstsein* war der für poetische Kreativität entscheidende Vorgang die Aktivität des „tief nacht-wachen Auges“ hinter *geschlossenen Lidern*. Im wachen *Tages-Bewusstsein* ist der entscheidende Vorgang ein Schlafen der Welt bei geöffneten Augen bzw. *trotz geöffneter Augen*. Hier wie dort kommt es vor allem darauf an, dass in solchem Schlaf nichts Bestimmtes durch ein selbstbewusstes Ich registriert oder gar schon artikuliert wird.¹¹

¹¹ Rilkes berühmter Grabspruch („Rose, oh reiner Widerspruch, Lust, / Niemandes Schlaf zu sein unter soviel / Lidern“, Rilke 1996, II, 394) erschließt sich vom Motiv des Schlafs her plausibler als von dem der Rose. „Niemandes Schlaf“ – das ist durchaus der Schlaf einer subjektiven Instanz, aber eben der eines gänzlich ich-losen, apersonalen Bewusstseins. Zum Grabspruch vgl. die gründliche, jedes Wort im Kontext von Rilkes Gesamtwerk erörternde Arbeit von Wolff (1983).

Das inwendige Mädchen ist demnach eine Instanz künstlerischer Rezeptivität: ein Wesen, das nicht-bewusst Welt aufnimmt und – wie die Platzierung im Ohr bezeugt – das dabei Gesehene und Empfundene in Klang verwandelt. Das 1. Sonett hatte das orphische Ereignis *als solches* vorgestellt: ein dynamischer Naturvorgang, das jähe Auf-Steigen eines Baums gen Himmel. Wenn ein Naturobjekt auf diese Weise nicht als Gegenstand, sondern als energetischer Vorgang erfahren wird, dann sind wir bereits im Bereich des ‚Unsichtbaren‘, wir über-steigen das gewöhnliche, ‚Dinge‘ identifizierende Wahrnehmen im mimetischen Mitvollzug solcher Kraftentfaltung. Wo dies geschieht, wird Natur auf andere Weise vernehmlich, „singt“ Orpheus. Und mittels des Wortspiels Or-pheus/Ohr-pheus (1. Strophe) verdeutlichen diese Verse von Beginn an den Anspruch des gesamten Zyklus, solche Energiebahnen der Natur (und ihres Erlebens durch uns) als Konfiguration sprachlicher Klangbewegungen zu gestalten. Das ist der „Tempel im Gehör“, als den sich das 1. Sonett selbst und auch schon den ganzen Zyklus reflektiert.

Das 1. Sonett setzt damit den orphischen Rahmen: die grundsätzliche Fähigkeit zur Erfahrung der gegenständlichen Welt als „Kräftefeld“, wie Rilke es nennt, oder, mit einem anderen Lieblingsausdruck, als eines Universums von „Schwingungen“. Das 2. Sonett präsentiert dann in der Figur des Mädchens im Ohr die für Rilke entscheidende Dimension des poetischen Gedächtnisses. Sie ist eine Figuration subliminaler, also unterschwelliger Wahrnehmung, eine Weltensammlerin, die nichts von dem weiß, was da in sie eingeht.¹² Wie Marcel Proust, auf den Rilke Jahre zuvor als einer der ersten deutschen Autoren aufmerksam gemacht hatte,¹³ und wie viele andere Lyriker der frühen Moderne ist Rilke überzeugt, dass für kreatives Schreiben nur fruchtbar ist, was entweder vergessen oder nie eigentlich bewusst registriert wurde. So bewahrt dieses innere Mädchen Gesehenes und Gefühltes im

12 Christoph König betont in seiner Interpretation des Sonetts I.2 die aktive Bedeutung, die das intransitive Verb „schlafen“ durch die Transitivityverung annimmt: „Schlafen wird zu einem seiner [Rilkes] Schaffenswörter“ (König 2019, 199). Das ist grundsätzlich richtig, da diese irreflexive Weltaufnahme für Rilke die Bedingung der Möglichkeit gelingenden Schreibens ist. Das passive Moment des Geschehenlassens, der subliminalen Wahrnehmung, des Sammelns von Eindrücken in einem nicht-intentionalen Gedächtnis fällt bei König dafür gänzlich unter den Tisch, ähnlich wie in der Interpretation von Alexander Nebrig in einem von König herausgegebenen Sammelband zu den *Sonetten*. Nebrig hält aber immerhin fest, dass die Welt, die hier er-schlafen wird, eine unartikulierte, begrifflich nicht fixierte Welt ist. Das zeige eine leicht veränderte Lesart von V. 9: „Sie schlief, die Welt“ (Nebrig 2016, 30). Poesie ist ein Spiel mit ungeformter Wirklichkeit, einer noch nicht zur festen Begrifflichkeit ‚erwachten‘ Welt.

13 Anfang 1914 empfiehlt Rilke seinem Verleger Anton Kippenberg dringend die Lektüre von *Du Côte de chez Swann* im Blick auf eine mögliche Übersetzung ins Deutsche (Brief vom 3. Februar 1914; vgl. auch die Briefe vom 21. Januar 1914 an Marie Taxis und vom 22. Januar 1914 an Karl von der Heydt).

Hinblick auf seine Verwandlung in Sprache. Aber eben nicht in eine Sprache, die das Erfahrene *als solches* artikulieren würde, sondern in Sprachklang. Das Sonett belegt einmal mehr den Primat von Rhythmus und Melos – den Dimensionen der *sprachlichen* „Schwingung“ – gegenüber dem Begrifflichen in Rilkes Dichtung. Sein Schreiben sei, so hat er es einmal in einem Brief formuliert, vor allem ein „Eingehen auf eine innere Akustik“ (Rilke 1980, 281). Was an Welthaftem darin auftaucht, ist entschieden bestimmt durch seine Klangfähigkeit. Das Mädchen im Ohr wäre demnach, salopp gesagt, die Tonmeisterin in jenem inneren Aufnahmestudio, das den Rilke-Sound produziert.¹⁴

Da dieses Ton-Studio aber tatsächlich in den tiefsten Untergeschossen des Bewusstseins angesiedelt ist – ein wahrhaft abgründiges Innen-Ohr –, besteht stets die Gefahr des Entgleitens der sprachmusikalischen Figurationen, die sich hier bilden: „Wo sinkt sie hin aus mir?“ Man muss, denke ich, bei dem „fast“, das dem Mädchen zunächst als einzige Bestimmung beigegeben ist, vor allem das homophone Verb ‚fasst‘ mitlesen. Es sind *nicht* gänzlich un-fassliche Vorgänge, die dieses Sonett beschwört, aber doch Prozesse des Er-fassens und unabdingbaren Wieder-Loslassens auf der Suche nach der göltigen sprachmusikalischen Gestalt.

Warnen möchte ich abschließend vor dem Missverständnis, dieses Hinsinken des Mädchens im Schlussvers mit ihrem „Tod“ in V. 12 zu identifizieren. Wir dürfen nicht vergessen, dass für den späten Rilke der poetische Prozess immer auch die Arbeit des Todes in ihm war. Das vollkommenste Er-fassen des inneren Mädchens läge darin, ihren Welt-Schlaf zugleich als Todes-Schlaf zu evozieren. Rational nachvollziehen lässt sich dergleichen nicht, solche Verbindungen werden plausibel allein durch klangmagische Suggestion.¹⁵ Schon die ersten zwei Sonette arbeiten massiv mit dem Kontrast der zwei den ganzen Zyklus dominierenden Vokale: dem /ü/ der „Übersteigung“ (V. 2), der vertikalen Aufwärtsbewegung, das auch das /ü/ weiterer zentraler *Sonette*-Wörter wie „Gefühl“, „Gemüt“, „Führung“, „Frühling“, „Rührung“, „Rühmung“ usw. ist, und dem /o/ von Or-pheus, „Ohr“, „Ton“, „Mohn“ und natürlich

¹⁴ So erklärt sich auch der zunächst befremdlich wirkende Befund, dass er in dem zitierten Brief Magda von Hattingberg nicht nur als seine „wirkliche jungfräuliche Mutter“, sondern in einem Atemzug auch als sein „wirkliches Kind“ und „liebes Mädchen“ apostrophiert (Rilke 2000, 112). Sie ist die Klangsphäre, die ihn mütterlich umhüllen soll und zugleich das innere Mädchen, das tief innen in ihm den verheißenen Klang produziert.

¹⁵ Von Paul Valéry stammt die wohl schönste Kurzdefinition der Dichtkunst: „Le poème – cette hésitation prolongée entre le son et le sens.“ (Valéry 1960, 637) Die deutsche Entsprechung – „Das Gedicht – dieses ausgehaltene Zögern zwischen Klang und Sinn“ – kann nicht das Wortspiel son/sens wiedergeben, womit der Aphorismus mit der Wesensbestimmung zugleich auch die Unübersetzbarkeit von Poesie darlegt. Bei Rilke liegt der Akzent stärker noch als in Valérys eigenen Gedichten auf dem Klang.

dem „Tod“, der traditionell eine Abwärtsbewegung assoziieren lässt. Darin liegt das Faszinierende wie Prekäre der *Sonette an Orpheus*. Denn unser Mädchen-Sonett ist mit dem hemmungslosen ü-Rausch der zweiten Strophe, dem allzu plakativ die „Tod-Motiv-voll-wo“-Sequenz der Terzette antwortet, wohl eines der eher misslungenen Gedichte des Zyklus. Das „Eingehen auf die innere Akustik“ kann bei dem großen Manieristen Rainer Maria Rilke dazu führen, dass er schlicht zu dick aufträgt. Oder um es mit meiner frechen Bildlichkeit zu sagen: Manchmal vergreift sich die Tonmeisterin am Mischpult.

Literatur

- Freud, Sigmund (1972). *Die Traumdeutung. Studienausgabe*. Bd. 2. Hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey. Frankfurt am Main.
- Freud, Sigmund (2021). *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Mit den neuen Folgen der Vorlesungen*. Hamburg.
- Rilke, Rainer Maria (1973). *Briefe an Sidonie Nádherný von Borutin*. Hg. von Bernhard Blume. Frankfurt am Main.
- Rilke, Rainer Maria (1977). *Briefe an Nanny Wunderly-Volkart*. 2 Bde. Hg. von Rätus Luck. Frankfurt am Main.
- Rilke, Rainer Maria (1980). *Briefe*. Hg. von Karl Altheim. Frankfurt am Main.
- Rilke, Rainer Maria (1996). *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Hg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski und August Stahl. Frankfurt am Main / Leipzig.
- Rilke, Rainer Maria (2000). *Briefwechsel mit Magda von Hattingberg („Benvenuta“)*. Hg. von Ingeborg Schnack und Renate Scharffenberg. Frankfurt am Main / Leipzig.
- Rilke, Rainer Maria (2003). *Werke. Kommentierte Ausgabe*. Supplementband: Gedichte in französischer Sprache. Hg. von Manfred Engel. Frankfurt am Main / Leipzig.
- Rilke, Rainer Maria und Marie von Thurn und Taxis (1986). *Briefwechsel*. 2 Bde. Hg. von Ernst Zinn. Frankfurt am Main.
- Rilke, Rainer Maria und Lou Andreas-Salomé (1989). *Briefwechsel*. Hg. vom Ernst Pfeiffer. Frankfurt am Main.
- Valéry, Paul (1960). *Oeuvres*. Tome II. Edition de Jean Hytier. Paris.
- Friedrich, Hugo (1985). *Die Struktur der modernen Lyrik*. Erweiterte Neuauflage. Reinbek bei Hamburg.
- Grünbein, Durs (2005). *Der Misanthrop auf Capri*. Frankfurt am Main.
- König, Christoph (2019). „Faites la récolte, la première récolte d'Amour“. Rilkes Korrespondenz mit Frauen und deren Niederschlag in seinen Gedichten“. In: Alexander Honold und Irmgard Wirtz (Hgg.), *Rilkes Korrespondenzen*. Göttingen, 179–202.
- Leppmann, Wolfgang (2016). *Rilke. Sein Leben, seine Welt, sein Werk*. Frankfurt am Main.
- Nebbrig, Alexander (2016). „Sonett I.2“. In: Christoph König und Kai Bremer (Hgg.), *Über „Die Sonette an Orpheus“ von Rilke. Lektüren*. Göttingen, 28–31.
- Simenauer, Erich (1980). *Der Traum bei R. M. Rilke*. Stuttgart.
- Wolff, Joachim (1983). *Rilkes Grabschrift*. Heidelberg.

Jörg Schuster

„Wacht auf, denn eure Träume sind schlecht!“

Schlaf(losigkeit) in der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur bei
Günter Eich, Wolfgang Hildesheimer, Nelly Sachs und Paul Celan

„Das Schlafen als Ausweg kam nicht in Frage [...]“.
(Handke 1989, 11)

„Denk ich an Deutschland in der Nacht, / Dann bin ich um den Schlaf gebracht. / Ich kann nicht mehr die Augen schließen, / Und meine heißen Tränen fließen.“ (Heine 1997, 432) Die Klage, die Heinrich Heine, als radikaler Demokrat jüdischer Herkunft ins Pariser Exil geflüchtet, 1843 ausstieß, besitzt traurige Berühmtheit und ist beinahe zeitlos gültig. Sie lässt sich in zugespitzter Form auf das zwanzigste Jahrhundert übertragen, in dem Deutschland zum Ort des Zivilisationsbruchs und des Massenmordes wurde. Innerhalb der deutschsprachigen Literatur nach 1945 wird Schlaflosigkeit vor dem Hintergrund der Holocaust-Erfahrung so insbesondere für jüdische Autor*innen zur Reflexionsfigur. Zu einer wachsam-panischen Grundhaltung kommt es zudem auch angesichts der globalen atomaren Bedrohung, der möglichen militärischen Selbstvernichtung der Menschheit. Doch auch das Gegenteil, das fluchtartig-widerständige Abtauchen in den Schutzraum des Schlafs kann angesichts eines katastrophalen Weltzustands eine Handlungsoption sein. Literaturgeschichtlich noch hinter Heine zurückgehend, hat Friedrich Hölderlin in diesem Sinn bereits 1800 in seiner Elegie *Brod und Wein* die Vorteile des Schlafs in einer desaströsen geschichtlichen Situation der Einsamkeit, der Verlorenheit und Verlassenheit benannt: „Indessen dünket mir öfters / Besser zu schlafen wie so ohne Genossen zu seyn“ (Hölderlin 1992, 378).

Durch diesen kurzen literaturgeschichtlichen Blick zurück ins neunzehnte Jahrhundert ist bereits das Spannungsfeld von Schlaf und Schlaflosigkeit skizziert, das sich in der extremen zeitgeschichtlichen Situation der Jahrzehnte nach dem Zweiten Weltkrieg in der deutschsprachigen Literatur feststellen lässt. Dieser poetologisch-ästhetisch signifikanten Konstellation soll im Folgenden anhand einiger exemplarischer Beobachtungen nachgegangen werden. Die Textauswahl ist mit einem Hörspiel, einem Roman und einigen Gedichten breit gefächert, ebenso die Autorinnen und Autoren. Bei Nelly Sachs, Paul Celan und Wolfgang Hildesheimer handelt es sich um jüdische Schriftstellerinnen und Schriftsteller, deren Familien teilweise Opfer des Holocaust wurden. Für die Nachkriegsliteratur nicht weniger repräsentativ – auf eine

allerdings ambivalente Weise – ist Günter Eich, dessen Hörspiel *Träume* zunächst als Ausgangspunkt dienen soll. Als frühes Mitglied und erster Preisträger der Gruppe 47 ist Eich ein angesehener und erfolgreicher Vertreter der ‚neuen Generation‘ der deutschen Literatur, die in literaturpolitischer wie in gesellschaftskritischer Hinsicht nach 1945 für frischen Wind sorgte. Wie viele prominente Vertreter dieser Generation ist Eich, dem biographischen Hintergrund von Sachs, Celan und Hildesheimer diametral entgegengesetzt, aber eben auch ein ehemaliger Wehrmachtssoldat, der zudem im NS-Deutschland bereits als Hörspielautor reüssiert hatte.¹

1 Aufrütteln aus dem Schlaf – Günter Eichs *Träume*

Günter Eichs 1950 urgesendetes Hörspiel *Träume* gilt als Meilenstein in der Literatur- und Rundfunkgeschichte der frühen Nachkriegszeit (vgl. Bannasch 2020). Der wirkungsmächtige Charakter verdankt sich unter anderem seiner formalen Komposition, die aus rahmenden Gedichten, einleitenden Nebentexten sowie fünf Hörspielen besteht. Diese drei formalen Ebenen stehen in einem spannungsvollen, teilweise kontrastiven Verhältnis zueinander; der Bereich des Schlafs und des Traums ist dabei für alle drei Ebenen von Bedeutung.

Bereits im einleitenden Gedicht spielt dies eine zentrale Rolle:

Ich beneide sie alle, die vergessen können,
die sich beruhigt schlafen legen und keine Träume haben.
Ich beneide mich selbst um die Augenblicke blinder Zufriedenheit
erreichtes Urlaubsziel, Nordseebad, Notre Dame,
roter Burgunder im Glas und der Tag des Gehaltsempfangs.
Im Grunde aber meine ich, daß auch das gute Gewissen nicht ausreicht,
und ich zweifle an der Güte des Schlafes, in dem wir uns alle wiegen.
Es gibt kein reines Glück mehr (– gab es das jemals? –),
und ich möchte den einen oder andern Schläfer aufwecken können [...]. (Eich 1991, II, 351)

Hier geht es also um einen kritischen Blick auf das Vergessen, auf beruhigtes Schlafen und blinde Zufriedenheit, denen Zweifel und der Versuch des Aufweckens entgegengestellt werden. Genau als ein solcher Versuch lässt sich das Hörspiel *Träume* verstehen, das eine Folge von fünf Alpträumen präsentiert. In den die Dialoge

¹ Vgl. Vieregg 1993; grundlegend zum literarischen Werk Eichs ist immer noch die Studie von Neumann 2007.

einleitenden Nebentexten wird dabei die Situation der jeweils Träumenden zeitlich und geographisch genau benannt: Geträumt wird in den Jahren 1947 bis 1950 in Deutschland, China, Australien, Russland sowie in den USA, womit auf die globale Bedeutung der Träume verwiesen wird. Ironisch relativiert wird diese Bedeutung durch den Hinweis auf die Harmlosigkeit der Träumer*innen („eine gutmütige und harmlose Person“, Eich 1991, II, 359), auf angebliche rationale medizinische Gründe für die Träume wie etwa Magenleiden (vgl. Eich 1991, II, 351) sowie darauf, dass die Personen ihre Träume schon wieder vergessen hätten (vgl. Eich 1991, II, 364).

Auffallend ist in struktureller Hinsicht, dass die rahmenden Gedichte historische Daten wie die Atomangriffe auf Hiroshima und Nagasaki sowie den Atomversuch von Bikini nennen,² während die Träume selbst unbestimmt und deutungssoffen bleiben. So weckt der erste Traum Assoziationen zu Deportationen in Vernichtungslager, es könnte sich aber auch um deutsche Vertriebene aus dem ehemaligen Ostpreußen handeln.³ Zugleich wird jedoch auf Platons Höhlengleichnis angespielt, indem eine aus mehreren Generationen bestehende Familie, die seit Jahren in einen dunklen Zugwaggon eingepfercht ist, um die ‚richtige‘ Deutung der Welt außerhalb des Waggons kämpft. Das Stück trägt deutlich Züge des absurden Dramas⁴ und endet schließlich in der Katastrophe, indem – wie später in Friedrich Dürrenmatts ebenfalls absurdem Kurzprosastück *Der Tunnel* (1952) – der Zug immer schneller rollt.

Die Motive des Traums und des Schlafs werden *innerhalb* des Traums, in der Auseinandersetzung zwischen den Generationen um die Deutung der sie umgebenden Wirklichkeit aufgegriffen: „Wir glauben nicht an die Welt, von der ihr immer redet. Ihr habt sie nur geträumt“ (Eich 1991, II, 355), heißt es etwa, oder: „Du erzählst immer dasselbe. [...] Sei still und schlaf!“ (Eich 1991, II, 352) Es geht hier somit letztlich um die Deutungshoheit über Sprache und Erinnerung: „URALTE: Kannst du dich erinnern: Es gab etwas, was wir Himmel nannten und Bäume. [...] Ich hatte das ganz vergessen, aber jetzt erinnere ich mich.“ (Eich 1991, II, 353) Dem entgegnet der Enkel: „Alles Wörter, Wörter, – was sollen wir damit?“ (Eich 1991, II, 354) Insbesondere der Konflikt zwischen Erinnern und Vergessen, der bereits im Einleitungsgedicht thematisiert wurde, spielt in den *Träumen* eine zentrale Rolle, nicht nur im ersten, sondern auch im vierten Traum, in dem zwei Forschungsreisende von einem einheimischen Koch vergiftet werden und ihr Gedächtnis verlieren.

² Dies ist in der Urfassung von 1950 der Fall (Eich 1991, Bd. II, 385); in der späteren Fassung werden diese Orte dagegen ‚verinnerlicht‘: „Nirgendwo liegt Korea und Bikini, aber in deinem Herzen.“ (Eich 1991, II, 358–359).

³ So wird im Nebentext der „Schlossermeister Wilhelm Schulz aus Rügenwalde in Hinterpommern, jetzt Gütersloh in Westfalen“ als einer der Träumer benannt (Eich 1991, II, 351).

⁴ Vgl. einführend Daus 1977; Esslin 1987; Frackowiak 2007 und Bennett 2015.

Die Wirkung der präsentierten Träume ist genau die umgekehrte, sie richten sich gegen das Vergessen und arbeiten – wenn auch auf eine zeitgeschichtlich nicht konkrete Weise – an der aggressiv aufrüttelnden Wiederkehr des Verdrängten. Im Schlussgedicht wird diese angestrebte Wirkung explizit als Appell formuliert:

Wacht auf, – denn eure Träume sind schlecht!
Bleibt wach, weil das Entsetzliche näher kommt.
Auch zu dir kommt es, der weit entfernt wohnt in den Stätten, wo Blut vergossen wird,
auch zu dir und deinem Nachmittagsschlaf,
worin du ungern gestört wirst.
Wenn es heute nicht kommt, kommt es morgen,
aber sei gewiß. [...]
Nein, schlaft nicht, während die Ordner der Welt geschäftig sind! (Eich 1991, II, 383–384)

Wie die vom Norddeutschen Rundfunk protokollierten und archivierten Zuhörer*innenreaktionen zeigen, erreichten die Hörspiele genau die von Eich kalkulierte schockierende Wirkung, indem sie ein auf Vergessen zielendes einfaches Konsumieren ausschließen. So beklagt sich ein Anrufer: „sowas setzt man doch nicht den Leuten zum Abendbrot vor“ (Schmitt-Lederhaus 1989, 29), ein anderer beschwert sich, man könne anschließend „gar nicht schlafen nachts“, er müsse „jetzt [...] bis um zwei Uhr aufbleiben, daß ich mich wieder beruhige“ (Schmitt-Lederhaus 1989, 31), ein weiterer möchte gleich „die Polizei benachrichtigen“ (Schmitt-Lederhaus 1989, 30), ein anderer fordert, dass „so ein Kram vorher zensiert wird“ (Schmitt-Lederhaus 1989, 32). Die Rückkehr des Verdrängten ist somit fünf Jahre nach dem Ende der NS-Diktatur nur zu gut gelungen.

2 Schlaf als Poetik des Auslöschens – Wolfgang Hildesheimers Roman *Tynset*

Um Schlaf, Erinnern und Sprache kreist auch Wolfgang Hildesheimers 1965 veröffentlichter Roman *Tynset*.⁵ Die Verhältnisse sind hier noch komplizierter und gewissermaßen umgekehrt wie bei Eich: Schlaf und Vergessen werden nun geradezu herbeigeschrieben, in einer weitgehend schlaflosen Nacht, einem extensiven Inneren Monolog herbeibeschworen. Das kann man durchaus damit in Verbindung

⁵ Dem Thema ‚Schlaf‘ hatte sich Hildesheimer bereits unmittelbar zuvor in seinem einaktigen Drama *Nachtstück* (1963), im Hörspiel *Monolog* (1964) sowie im Prosastück *Schläferung* (in: *Lieblose Legenden*, erweiterte Ausgabe 1962), einem Capriccio über Hans Magnus Enzensbergers gleichnamiges Gedicht, zugewandt; vgl. hierzu im Hinblick auf die Entwicklung des Monologischen Jäger 2015. Genaue formale Analysen zu *Tynset* liefern Scheffel (2013) und Knafl (2019).

bringen, dass der Autor, anders als Eich, ein Opfer der NS-Diktatur ist. 1933 emigrierte er mit seinen Eltern nach England und von dort aus nach Palästina. 1946 bis 1949 war er als Simultandolmetscher bei den Kriegsverbrecherprozessen in Nürnberg tätig (vgl. Braese 2016). *Tynset* ist einer der stillsten und melancholischsten Prosatexte der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur, eine Fantasie über Schlaflosigkeit, Trostlosigkeit und über den Tod. In gewisser Weise handelt es sich um eine unter dem Vorzeichen des Holocaust stehende Transformation von Marcel Prousts *A la recherche du temps perdu* mit ihren Einschlaf- und Halbschlafsszenen (vgl. Keller 2011), in der neben dem Erinnern das Vergessen, das Auslöschen des Bewusstseins gesucht wird. Die Schlafenszeit wird zur ubiquitären existentiellen Grunderfahrung: „Ich liege im Bett, in meinem Winterbett. Es ist Schlafenszeit. Aber wann wäre es das nicht?“ (Hildesheimer 1965, 7) Im gesamten Roman werden Prozesse des Hinschwindens, des Vergehens, der Annäherung an das Nichts dargestellt. Mit der Hellhörigkeit des Wachen werden zu Beginn die nächtlichen Geräusche wahrgenommen, wie etwa das Knacken des Holzes, das „an Substanz verliert“ (Hildesheimer 1965, 7). Die Gedanken des Ich-Erzählers gehen von dort zu den Ritzen, Fugen und Spalten des Hauses und der von ihnen hervorgerufenen Luftbewegung:

manchmal, plötzlich, zieht ein jäher Sog von Luft durch die Zimmer, Wind, ein Stoß geballter Zeit, er trägt einen Geruch oder auch nur die Idee eines Geruchs, als wolle er, unerwartet, *eine Erinnerung wecken*, aber er will nichts dergleichen, ganz im Gegenteil, er bläst die Idee hinweg, bevor sie untergebracht ist, er *löscht sie wieder aus*, und das ist gut so. (Hildesheimer 1965, 8; Hervorhebungen J.S.)

Sobald nur der Hauch einer Idee oder einer Erinnerung geweckt wird, gilt es, sie wieder auszulöschen – damit ist der Prozess, die Textbewegung des Romans auf der Suche nach dem Schlaf beschrieben: „Es ist spät. Ich will versuchen zu schlafen, aber irgend etwas hat mich aufgestört, ich habe schon vergessen, was es war, und ich will versuchen, mich *nicht* daran zu erinnern; will versuchen, sanft in andere Bahnen zu gleiten, an anderes zu denken, ich will hoffen, daß dieses andere nicht auch etwas Verstecktes enthält, das mich aufstört“ (Hildesheimer 1965, 19; Hervorhebung J.S.). An anderer Stelle heißt es: „Erinnerungen [...] enthüllen [...] einen schrecklichen Kern, angesichts dessen Grinsen der Schlaf entflieht, endgültig“ (Hildesheimer 1965, 126). Der Schlaf bildet nur „kurze, allzu bald aufgespürte Verstecke“ (Hildesheimer 1965, 159). Ganz im Gegensatz zu Eichs *Träumen* besteht das Ziel also darin, nicht aufgestört zu werden, schlafen zu können. Indem er zeigt, wie schwierig dies ist, ist die Zeitkritik bei Hildesheimer jedoch noch radikaler als bei

Eich. Und konsequenter als in Eichs *Träumen*⁶ tritt an die Stelle der scheiternden Erinnerung das Absurde: „Meine Erinnerung läßt nach, alles verblaßt und wendet sich ab [...], nur das Sinnlose bleibt, das schwimmt oben –“ (Hildesheimer 1965, 73).

Der Ich-Erzähler beschäftigt sich, gewissermaßen als Einschlafübung, damit, in einem norwegischen Eisenbahnkursbuch zu lesen, das bei ihm gerade keine Erinnerungen auslöst (vgl. Hildesheimer 1965, 244), sondern vielmehr der Phantasie Freiraum lässt:

Zwischen den Zeilen breiten sich die großen Entfernungen aus, weitet sich ein spröder, windiger Spielraum, den die Daten einer Ankunft oder einer Abfahrt nur ungefähr umreißen, ohne ihn zu nennen oder ihn zu erfahren; sie stecken nur die Grenzen ab zwischen diesem Ort, der im Nirgendwo liegt, und dem anderen Ort, der ebenfalls im Nirgendwo liegt, aber in einem anderen Nirgendwo (Hildesheimer 1965, 11–12)⁷

Insbesondere der dem Kursbuch entnommene Name Tynset inspiriert den Schlafsuchenden zur Imagination, zur Erfindung, wobei nicht die Referenz, sondern der Wohlklang von entscheidender Bedeutung ist: „Tynset. Das klingt nach. Es klingt hell, gläsern – nein, das nicht, es klingt metallisch. Die Buchstaben sind gut gewählt [...], ich habe Lust, irgend etwas so zu nennen“ (Hildesheimer 1965, 25).

Ein Gegenmodell zum Weite versprechenden Kursbuch stellt in Form einer Analepse das Telefonbuch dar, das dem Ich-Erzähler aber *zu nahe* geht, insbesondere indem er die dort enthaltenen Namen einer Referenzprobe unterzieht. Der schon damals Schlaflose ruft die Personen nur aufgrund ihrer Namen nachts an und fragt sie, ob sie sich schuldig fühlen (vgl. Hildesheimer 1965, 32). Gewissermaßen als Beweis für die Kollektivschuldthese verlaufen diese Anrufe, in denen er ihnen offenbart, es sei ‚alles entdeckt‘, und ihnen rät zu fliehen, immer erfolgreich –⁸ bis ein Telefonpartner die Polizei informiert und der Ich-Erzähler so, vom Verfolgten zum Verfolger und wieder zum Verfolgten geworden, aus Deutschland flieht

⁶ In diesem Zusammenhang ist darauf hinzuweisen, dass auch Eichs Hörspielproduktion nach den *Träumen* eine Entwicklung durchläuft, die Stücke sich immer weiter dem Absurden nähern. Dies gilt bereits etwa für *Das Jahr Lazertis* (1953). Vgl. Schuster 2016a und Schuster 2016b, 162–164.

⁷ Durch das Motiv des Zugfahrplans ergeben sich wiederum intertextuelle Bezüge zu weiteren Autoren der Nachkriegszeit. In Günter Eichs Gedicht *D-Zug München-Frankfurt* aus dem Gedichtband *Botschaften des Regens* (1955) bilden sich dort zwischen den Zeilen utopische Räume der Liebe: „Zwischen den Ziffern der Abfahrtszeiten / breiten sich die Besitztümer unserer Liebe aus.“ (Eich 1991, I, 84) Hans Magnus Enzensberger wiederum beruft sich auf Fahrpläne als Gebrauchstexte, um sowohl poetische als auch politisch-ideologische Textsorten radikal in Frage zu stellen: Um sich auf möglichen Widerstand und Flucht vorzubereiten, sollen weder Gedichte noch „Enzykliken“ oder „Manifeste“ gelesen werden, sondern lebenskluge Praktiken eingeübt werden, heißt es im Gedicht *Ins Lesebuch für die Oberstufe* (1957): „Lies keine Oden, mein Sohn, lies die Fahrpläne: / sie sind genauer. Roll die Seekarten auf, / eh es zu spät ist. Sei wachsam, sing nicht.“ (Enzensberger 1973, 13)

⁸ Vgl. mit konkreten Hinweisen auf Krieg und NS-Verbrechen Hildesheimer 1965, 43 u. 63.

(vgl. Hildesheimer 1965, 39 u. 46). Anders als im Fall von Eichs *Träumen* und der Realität in der Bundesrepublik der Nachkriegszeit näher, führt das nächtliche Aufstören des Verdrängten bei Hildesheimer letztendlich nicht zum Erfolg, sondern zur resignativen Flucht.

Eine andere negative Referenzprobe stellt in einer weiteren Analepse eine Irrfahrt durch eine deutsche Landeshauptstadt mit sehr deutschen Straßennamen wie Scharnhorst und Gneisenau (vgl. Hildesheimer 1965, 119) dar; sie „zwängt“ den Ich-Erzähler – als einen der wenigen Hinweise auf seine jüdische Herkunft – „in die Judengasse, wo ich hingehöre“ (Hildesheimer 1965, 118).⁹ Nicht zufällig weiß er, das zentrale Schlaf-Motiv aufgreifend, „nicht mehr, [...] wo ich die Nacht schlief, ob ich schlief“ (Hildesheimer 1965, 122).

Die Irrfahrt durch die deutsche Stadt wie die Flucht aus Deutschland werden innerhalb der Diegese in Form einer *noch radikaleren Flucht* fortgeführt, die in der schlaflosen Nacht, das Thema der Verflüchtigung und des Auslöschens zuspitzend, das Nichts, das Nirgendwo erkundet. So versucht der namenlose Protagonist, durch das Teleskop auf dem Dach ein Stück absolutes Dunkel jenseits der Sterne, also „wirklich nichts“ (Hildesheimer 1965, 180) zu sehen: „Dieses Nichts ist das was ich suche“ (Hildesheimer 1965, 181). Er ist „immer gezogen von [s]einer Sehnsucht, nirgends zu sein, dorthin, wo kein Stern, kein Licht mehr sichtbar ist, wo nichts ist, wo nichts vergessen wird, weil nichts erinnert wird, wo Nacht ist, wo nichts ist, nichts, Nichts. Dorthin –“ (Hildesheimer 1965, 186).¹⁰ Das einzige Ziel des Protagonisten ist es, in seinem Bett liegend, „immer ein wenig tiefer, rücklings angesogen vom Mittelpunkt der Erde [... zu v]ersinken – durch alle Schichten hindurch [...] – sanft, immer tiefer, und über mir schlägt alles wieder zusammen, als wäre ich nie gewesen“ (Hildesheimer 1965, 72–73). So sind auch die zwei kurzen Zeitabschnitte innerhalb der Narration, innerhalb derer er tatsächlich einschläft, Momente der Todesnähe, der Imagination des Todes (vgl. Hildesheimer 1965, 82 u. 256).

Über dem Abgrund dieser ständigen Nähe von Schlaf und Tod kreist und schweift der Text in einem beständigen Gedankenstrom, der sich von jeglicher Referenz zu entfernen sucht. Sogar die entreferentialisierte Tynset-Phantasie entgleitet am Schluss. Morgens nach fast schlafloser Nacht zeigt sich die Erzählinstanz immer noch, wie „ich [im Bett] liege und für immer liegenbleibe und Tynset entschwinden lasse –, ich sehe es dort hinten entschwinden, es ist schon wieder weit weg, jetzt ist es verschwunden, der Name vergessen, verweht wie Schall und Rauch,

⁹ Die Bedeutung der jüngsten deutschen Vergangenheit, der NS-Zeit für den Ich-Erzähler wird im Lauf des Texts nur ganz punktuell angedeutet, etwa wenn Gasöfen-Firmen als „Hintergrund meines Lebens“ (vgl. Hildesheimer 1965, 115) bezeichnet werden; zur Ermordung des Vaters vgl. 156.

¹⁰ „Dorthin“ ist auch der Titel einer 1984 entstandenen, offensichtlich auf diese Textpassage bezogenen Collage von Wolfgang Hildesheimer; sie findet sich auf dem Cover der Taschenbuchausgabe von 1992.

wie ein letzter Atemzug –“ (Hildesheimer 1965, 269). Was bleibt, ist die rein sprachliche Utopie, das Nirgendwo der bewussten Illusion eines erfundenen Orts, und was bleibt, ist der sprachliche Vollzug des ständigen Suchens und Verlierens als poetische Darstellung einer nächtlichen Annäherung an das Nichts.

3 Schlaf als Vollzug einer paradoxen Sprache: Nelly Sachs und Paul Celan

Wolfgang Hildesheimer greift in *Tynset* also nicht nur den auf die antike Mythologie zurückgehenden Topos vom Schlaf (Hypnos) als Bruder des Todes (Thanatos) auf. Vielmehr bedeutet der todesnahe Schlaf den Wunsch nach Auflösung und die Flucht vor der gesellschaftlichen Realität in Deutschland nach dem Holocaust. Er weist einerseits Züge eines sprachlich inszenierten U-topos auf, der andererseits aber durch eine radikal melancholische oder verzweifelte Stimmung grundiert ist. Ähnliches gilt, um im Feld der Nachkriegsliteratur nochmals die Gattung zu wechseln, auch für die im Folgenden interpretierten Gedichte von Nelly Sachs und Paul Celan. Beide sind mit Hildesheimer durch die jüdische ‚Opferperspektive‘ verbunden – Sachs emigrierte 1940 nach Schweden, Celan überlebte den Holocaust, während seine beiden Eltern in Konzentrationslagern umkamen.

Sachs und Celan sind der hermetischen Dichtung nach 1945 zuzuordnen, einer Form der Lyrik, die, ähnlich wie *Tynset* als Prosatext, nicht versucht, die geschichtliche Realität realistisch abzubilden, sondern vielmehr deren Sinnlosigkeit darstellt, indem innerhalb der Gedichte der Verlust von Sinn vollzogen wird.¹¹ Hermetisches Dichten weist dabei viele unterschiedliche Ausformungen auf. So sind in den Gedichten von Nelly Sachs mystisch-religiöse und romantische Traditionen in geringerem Maß gebrochen als bei Celan. Allerdings sind ihre Texte dennoch keineswegs ahistorisch-überzeitlich; vielmehr wird „das in der Tradition [...] Vorgefundene [...] immer befragt nach dem Deutungswert für das eigene Schicksal und die eigene Zeit. [...] Erst auf diese Weise können die traditionellen Bildmotive Ausdruck einer heillosen Welt und der unaufhörlichen Sinnsuche darin werden.“ (Waldschmidt 2011, 319)

Dies gilt auch für ihr Gedicht *Schlaf webt das Atemnetz*, das 1959 im Band *Flucht und Verwandlung* veröffentlicht wurde:

¹¹ Christine Waldschmidt definiert in ihrer einschlägigen Monographie Hermetik als „Störung der sprachlichen Sinnkonstitution“, die auf die „Enttäuschung von an die Welt gerichteten Sinnerwartungen“ verweist; sie äußert sich „im Konstatieren [...] grundsätzlichen Sinnlosigkeit bzw. Sinnwidrigkeit als Wissen um die verlorene Einheit des Einverständnisses mit der Wirklichkeit“ (Waldschmidt 2011, 45).

Schlaf webt das Atemnetz
 heilige Schrift
 aber niemand ist hier lesekundig
 außer den Liebenden
 die flüchten hinaus
 durch die singend kreisenden
 Kerker der Nächte
 traumgebunden
 die Gebirge
 der Toten
 übersteigend
 um dann nur noch
 in Geburt zu baden
 ihrer eigenen
 hervorgetöpferten
 Sonne – (Sachs 1959, 40)

Das Gedicht zeichnet sich dadurch aus, dass es Bild aus Bild, Gedanke aus Gedanke entstehen lässt und dabei mehrfach unerwartete Volten schlägt. So sind bereits zu Beginn Schlaf und Atem zwar noch durch den Bereich des Körperlichen miteinander verknüpft, doch bereits der Begriff des *Atemnetzes* öffnet einen suggestiv-assoziativen Raum, wobei das Bild des Netzes zwischen der Bedeutung des Aufgefangenseins und des Gefangen- / Verstricktseins changiert. Von vorherein erscheint der Schlaf dabei aber als eine produktive Instanz („webt“). Vom Weben der Textur geht der nächste Vers elliptisch zum Bild der Schrift, der heiligen Schrift über, womit der Schlaf in die Nähe des Sakralen, aber eben auch des Hermetischen, Esoterisch-Unzugänglichen gerückt wird, denn „niemand ist hier lesekundig“. Auf den Adversativsatz folgt sofort eine weitere Wendung durch die Einschränkung „außer den Liebenden“, was später noch mit dem Bereich des Traums verbunden wird. Damit nähert sich der Schlaf, wie bei Hildesheimer, dem Konzept einer utopischen Sprache. Wie bei ihm ist er zusätzlich mit der Idee der Flucht verbunden, die sich aber nicht *aus* den Kerkern, sondern *durch* die „Kerker der Nächte“ vollzieht. Die Transzendenzbewegung geht bei Nelly Sachs, anders als bei Hildesheimer, über den Tod hinaus. Ihm kontrastiert im nächsten Vers in einer erneuten Volte die Geburt, die in den Schlussversen zugleich mit dem demiurgischen Prinzip des Töpferns und dem Bereich des Lichts verbunden wird. Über den Tod hinaus zur Geburt, durch die Nacht zur Sonne führt hier die Apotheose einer absoluten Autopoiesis, die sich im Zeichen des Schlafs im Gedicht vollzieht.¹²

¹² Die Verknüpfung von Schlaf, Atem, Liebe, Transzendenz und Kosmischem findet sich auch in Sachs' Gedicht *Nur im Schlaf haben Sterne Herzen...* (in: *Und Niemand weiss weiter*): „Nur im Schlaf haben Sterne Herzen / und Münder. / Ebbe- und Flut-Atem / üben mit den Seelen / die letzte Vorbereitung. / Und die

Eine herausragende Bedeutung nimmt die Chiffre des Schlafs, vielleicht nur mit Friedrich Hölderlin und Rainer Maria Rilke¹³ vergleichbar, im Werk Paul Celans ein. Dabei besteht, von der Forschung bisher nicht ausreichend bemerkt, eine relative Unabhängigkeit vom Bereich des Traums, auch wenn beides im für Celan wichtigen Kontext des Surrealismus¹⁴ – man denke an den Aspekt des Unbewussten und ein damit zusammenhängendes Phänomen wie die *Ecriture automatique* – eng miteinander verbunden ist. Dies ist bereits aus Celans frühem Essay über den surrealistischen Maler Edgar Jené *Edgar Jené und der Traum vom Traume* (1948) ablesbar, in dem gar nicht so viel vom Traum, aber sehr viel vom Unbewussten und vom Schlaf die Rede ist. „Ich soll ein paar Worte sagen, die ich in der Tiefsee gehört habe, wo so viel geschwiegen wird und so viel geschieht. Ich schlug eine Bresche in die Wände und Einwände der Wirklichkeit“ (Celan 1990–2017, XV, 11) – so setzt der Text ein. Es handelt sich hier somit wieder um einen Bereich jenseits der Wirklichkeit, um „die schöne Wildnis auf der anderen, tieferen Seite des Seins“ (Celan 1990–2017, XV, 11), und zugleich um eine paradoxe, aus dem Schweigen und dem ‚Geschehen‘ übersetzte Sprache. In diesem Zusammenhang beruft sich das Subjekt auf eine ‚Kühnheit‘ seines Mundes, da dieser „oft aus dem Schlaf gesprochen“ (Celan 1990–2017, XV, 11) habe – ebenso wie später vom Versuch gesprochen wird, „im Schlafe zu schwören“ (Celan 1990–2017, XV, 16), und von einer „Zwiesprache [...] mit den finstern Quellen“ (Celan 1990–2017, XV, 13) die Rede ist. Das somnambul-unbewusste Sprechen nimmt im Text somit eine fast größere Bedeutung ein als der Traum. Dieser wird eher auf einer Metaebene thematisiert; hinsichtlich eines auf einem Bild Jenés dargestellten Boots bemerkt Celan: „Wir besteigen es schlafend: so sehen wir was zu träumen bleibt.“ (Celan 1990–2017, XV, 15)¹⁵ Proklamiert wird damit ein Sehen jenseits des Traums, auf einen Traum hin, skizziert wird ein gegen die Wirklichkeit, gegen die „Vorstellungen des wachen Denkens“ (Celan 1990–2017, XV, 14) gerichtetes ‚anderes Sprechen‘ im Zeichen des Unbewussten.

Es ist nicht schwer zu erraten, dass Celan in seiner Lyrik genau dieses andere Sprechen zu verwirklichen versucht. Dies geschieht im Spannungsfeld von „Mohn und Gedächtnis“, wie der Titel seines frühen Gedichtbands von 1952 lautet, also,

Felsen, die aus dem Nassen steigen, / die schweren Albgesichter, / sind doch / vom Stemmeisen der Sehnsucht durchbohrte / brennende Walfische – / Wie aber wird Liebe sein / am Ende der Nächte, / bei den durchsichtig gewordenen Gestirnen? / Denn Erz kann nicht mehr Erz sein, / wo Selige sind –“ (Sachs 1957, 81).

¹³ Erinntet sei nur an Hölderlins *Abendphantasie* (1800) und *Brod und Wein* (1800/1801); zu *Brod und Wein* vgl. in diesem Zusammenhang Urbich 2014; zu Rilke vgl. den Beitrag von Manfred Koch im vorliegenden Band.

¹⁴ Vgl. hierzu insbesondere Reents 2009.

¹⁵ Eine vergleichbare Umkehrung von Schlaf und Traum findet sich im Gedicht *Corona* aus dem Gedichtband *Mohn und Gedächtnis* (1952): „Im Traum wird geschlafen“ (Celan 1990–2017, II/III, 60).

ganz ähnlich wie bei Hildesheimer, im Spannungsfeld von Rausch, Unbewusstem, Sexualität, Schlaf und Vergessen einerseits und dem Eingedenken an die historischen Daten – des Holocaust – andererseits.¹⁶ Beides, Rausch und Erinnerung, steht dabei poetologisch für eine semiotische Öffnung, die nicht willkürlich oder unbegrenzt ist, aber einen Raum der unverständlichen, nicht völlig entschlüsselbaren Chiffre etabliert.

Dies soll abschließend an drei zwischen 1948 und 1968 veröffentlichten Gedichten Celans demonstriert werden,¹⁷ die in ihrer Bildlichkeit teilweise eine große Nähe zu den Gedichten von Nelly Sachs aufweisen. Das erste Gedicht *Das ganze Leben* wurde 1948 in Celans erstem, aufgrund zahlreicher Druckfehler zurückgezogenem Gedichtband *Der Sand aus den Urnen* und vier Jahre später erneut in *Mohn und Gedächtnis* veröffentlicht.

Das ganze Leben

Die Sonnen des Halbschlafs sind blau wie dein Haar eine Stunde vor Morgen.
Auch sie wachsen rasch wie das Gras überm Grab eines Vogels.
Auch sie lockt das Spiel, das wir spielten als Traum auf den Schiffen der Lust.
Am Kreidefelsen der Zeit begegnen auch ihnen die Dolche.

Die Sonnen des Tiefschlafs sind blauer: so war deine Locke nur einmal:
Ich weilt als ein Nachtwind im käuflichen Schoß deiner Schwester;
dein Haar hing im Baum über uns, doch warst du nicht da.
Wir waren die Welt, und du warst ein Gesträuch vor den Toren.

Die Sonnen des Todes sind weiß wie das Haar unsres Kindes:
es stieg aus der Flut, als du aufschlugst ein Zelt auf der Düne.
Er rückte das Messer des Glücks über uns mit erloschenen Augen. (Celan 1990–2017, II/III, 94)

Das Gedicht zeichnet sich auf den ersten Blick durch große Ordnung aus. Jeder Vers besteht aus genau einem Satz, wobei die Satzgrenzen in der ersten Strophe durch Schlusspunkte, in der zweiten und dritten Strophe teilweise auch durch Semikola oder Doppelpunkte markiert werden. In der ersten Strophe wird der Eindruck der Ordnung zusätzlich verstärkt durch die teilweise anaphorische Wiederholung des Adverbs „auch“ sowie einen zweimaligen Wie-Vergleich. Die Struktur von zwei Strophen, die aus jeweils vier Versen bestehen, und einer weiteren Strophe aus drei Versen lässt an die Form eines fragmentierten, um eine Strophe reduzierten Sonetts denken. Dass ein Gedicht mit dem Titel „Das ganze Leben“ sich gerade einer unvollständigen, ‚beschädigten‘ Form des Sonetts bedient, ist bereits als eine bittere Ironie lesbar. Tatsächlich besteht das ‚ganze Leben‘ im Gedicht denn auch nur aus Halbschlaf,

¹⁶ Dieser zweite Aspekt ist ein zentraler Begriff in Celans *Meridian*-Rede (Celan 1990–2017, XV, 33–51).

¹⁷ Weitere für das Schlaf-Motiv relevante Gedichte sind der frühe Text *Schlaftlied* (Celan 1990–2017, II/III, 13) sowie *Der Gast* (Celan 1990–2017, IV, 30).

Tiefschlaf und Tod – es zeigt sich von seiner ‚anderen‘, unheimlichen Seite. Auch der Rhythmus des Gedichts ist wiederum relativ homogen, die Verse bestehen aus Daktylen, die mit einem Auftakt eingeleitet und von einem Trochäus abgeschlossen werden. Eine Irritation innerhalb dieser rhythmischen Struktur tritt zum einen in V. 4 auf, in dem bezeichnenderweise Zeitlichkeit thematisiert wird („Am Kreidefelsen der Zeit“), zum anderen in der zweiten Hälfte der zweiten Strophe, wo der Konflikt zwischen dem Du und dem Wir aufbricht.

Durch den weitgehenden Eindruck von Ordnung tritt das Unheimliche der surrealistisch verfremdeten Bilder umso deutlicher hervor: Bereits das Motiv der Sonne, das regelmäßig jede Strophe einleitet, ist nicht als die uns vertraute lebens- und orientierungsstiftende Lichtquelle zu verstehen, vielmehr treten „die Sonnen“ jeweils irritierend im Plural auf und sind blau bzw. weiß, traditionell Farben des Todes – es sind nicht die Sonnen des Tags und des Lebens, sondern die des (Halb- und Tief-)Schlafs und des Todes. Aus dieser Verschiebung, dieser kosmischen Störung scheinen zum einen der Orientierungsverlust, die innerhalb des Gedichts herrschende Verstörung zwischen Naturbildern, Sexualität, Gewalt und Tod und zum anderen der im Gedicht geschilderte offensichtlich katastrophale Prozess zu resultieren. Das Gedicht vollzieht in seinen drei Strophen einerseits eine Entwicklung von der Einheit des Wir über deren Störung zurück zum Wir, doch ist das naheliegende Schema von These, Antithese und Synthese, Einheit, Konflikt und Versöhnung radikal gestört, indem das Resultat der Liebe in der letzten Strophe ein ‚altes‘ Kind mit weißen Haaren, ein totes Kind „mit erloschenen Augen“ ist. Dass Wachsen sich immer schon unter dem Vorzeichen des Todes vollzieht („das Gras überm Grab eines Vogels“¹⁸), erreicht in diesem Bild, unterstrichen durch die Verschiebung der blauen Haare der Geliebten zum weißen Haar des Kinds, seinen Höhepunkt. Es handelt sich bei diesem Kind um das Produkt einer Welt, in der nicht Licht, sondern Schlaf und Tod Orientierung bieten, einer radikal unheimlichen Welt, die zwischen Lust und Gewalt, zwischen Spiel, Traum und käuflichem Schoß einerseits sowie Dolch, Messer, Grab und erloschenen Augen andererseits changiert. Im Hinblick auf die Poetik des Gedichts bedeutet dies nun: Die literarische Darstellung dessen, was dem Bewusstsein entgeht, die Darstellung von Schlaf und Tod ist nicht anders möglich als im Vollzug einer paradoxen Sprache, in der die „Sonnen des Todes“ in chiasmatischer Verschränkung dem „Messer des Glücks“ entsprechen. Die Bildlichkeit des surrealistischen Traums, des Unterbewussten *verweist* somit auf etwas sich der Bildlichkeit wie der Sprache völlig Entziehendes, die Bewusstlosigkeit des Schlafs und des Todes.

¹⁸ Das Pflanzlich-Vegetabile findet sich im Sprechen vom Schlaf, vom Unbewussten her auch im Gedicht *Engführung* (I, 197–204; Celan 1990–2017, V, 61–68).

Ein zweites Gedicht Celans, *Schlaf und Speise*, das ebenfalls 1952 im Band *Mohn und Gedächtnis* und dort in der Abteilung „Halme der Nacht“ veröffentlicht wurde, bestätigt diese Befunde und ergänzt sie um weitere Aspekte:

Schlaf und Speise

Der Hauch der Nacht ist dein Laken, die Finsternis legt sich zu dir.
Sie rührt dir an Knöchel und Schläfe, sie weckt dich zu Leben und Schlaf,
sie spürt dich im Wort auf, im Wunsch, im Gedanken,
sie schläft bei jedem von ihnen, sie lockt dich hervor.
Sie kämmt dir das Salz aus den Wimpern und tischt es dir auf,
sie lauscht deinen Stunden den Sand ab und setzt ihn dir vor.
Und was sie als Rose war, Schatten und Wasser,
schenkt sie dir ein. (Celan 1990–2017, II/III, 125)

Abermals changiert der Schlaf hier zwischen Lust und Bedrohung, er weckt einerseits Assoziationen zu körperlicher Nähe und Beischlaf (V. 4), andererseits zu Tod und Vergänglichkeit („Rühren an Knöchel und Schläfe“, „lauscht deinen Stunden den Sand ab“, „Schatten und Wasser“). Noch deutlicher als im Gedicht *Das ganze Leben* ist dabei die Verbindung zwischen dem Bereich der Nacht, des Schlafs und der *Sprache*, indem die Finsternis das Du „im Wort auf[spürt]“. Der sich ins Wort einschleichende Schlaf bedeutet erneut ein paradoxes, inverses Sprechen, innerhalb dessen etwa zum Schlaf geweckt wird. Das Bildfeld des Körperlichen ist mit Knöchel, Schläfe, Wimpern beinahe noch ausgeprägter als in *Das ganze Leben*. Der Schrecken ist hier dabei weniger auf surrealistische Bilder des Unheimlichen zurückzuführen, er tritt vielmehr gewissermaßen abstrakter auf. Das Prinzip des Paradoxen, der Umkehrung schleicht sich mit der Sprache in die anthropologischen Grundlagen ein: Die Finsternis wird zur Lebensgrundlage, zum Nahrungslieferanten, kehrt sich aber gerade darin gegen das Du, indem sie ihm metonymisch seine eigene Trauer und Verzweiflung, seine eigene Vergänglichkeit („Salz aus den Wimpern“, Sand der Stundenuhr, Schatten des Styx) auftischt, vorsetzt und einschenkt.

Was passiert, wenn die Finsternis das Subjekt radikal im Wort aufspürt, demonstriert ein 16 Jahre später im Gedichtband *Fadensonnen* (1968) veröffentlichtes Gedicht von Paul Celan:

Schlafbrocken, Keile,
 ins Nirgends getrieben:
 wir bleiben uns gleich,
 der herum-
 gesteuerte Rundstern
 pflichtet uns bei. (Celan 1990–2017, VIII, 35)¹⁹

Es handelt sich um ein schreckliches Gedicht, ein Gedicht des Schreckens. Der Text schildert nicht nur Brocken, er *ist* diese Brocken zugleich in seinem spezifischen Wortmaterial: Auf das Wortungetüm des neologistischen Kompositums „Schlafbrocken“ folgt eine Ellipse, womit sprachlich im ersten Vers völlige Starre erzeugt wird. Die in diesem Wort von Silbe zu Silbe abnehmende Betonung („Schlafbrocken“) suggeriert dabei die Bewegung des Herabrollens. Die semantische Transformation der Brocken in Keile bleibt rätselhaft und fügt zugleich eine Nuance der Aggressivität hinzu. Mit der Partizipialkonstruktion im zweiten Satz („ins Nirgends getrieben“) gerät die Syntax langsam in Bewegung, sie verläuft inhaltlich allerdings „ins Nirgends“, um schließlich in eine Kreisbewegung zu münden.²⁰ Durch die Partizipien „getrieben“ und „gesteuert“ entsteht dabei der Eindruck eines passiven Objekts, wobei offenbleibt, wer das Subjekt sein könnte. Dargestellt ist somit eine latent gewaltsame, fremdbestimmte Bewegung in einem Raum völliger Statik und Leere – man wird kaum zu weit gehen, wenn man hier an einen Zustand völliger Depression denkt. Der „herum- / gesteuerte Rundstern“ erinnert an surrealistisch Unheimliches, die Schlafbrocken sind ebenso gestaltlos wie unkontrollierbar. Wie in den anderen Schlaf-Gedichten geht es hier um die Herstellung eines Zustands der Bewusstlosigkeit im Vollzug einer paradoxen Sprache – eines Zustands der Bewusstlosigkeit, der nun aber jeglicher Lust beraubt ist.

In den Texten von Günter Eich, Wolfgang Hildesheimer, Nelly Sachs und Paul Celan lässt sich im Kontext der Nachkriegszeit und also vor dem historischen Hintergrund des Zweiten Weltkriegs und des Holocaust immer wieder die Konstellation von Schlaf, Erinnern, Vergessen und Sprache beobachten. Dabei geht es um das Konzept einer ‚anderen‘ Sprache, die in ihrem paradoxen Charakter das Auslöschen des Bewusstseins eben in Schlaf und Traum suggeriert. Bestand das Ziel in Günter Eichs Hörspiel *Träume* (1950) dabei noch im Aufwachen und im Bewusstmachen, im Aufdecken des Verdrängten, so erscheint der Schlaf bei

¹⁹ Das Gedicht steht in engem Zusammenhang mit einer Radierung von Gisèle Celan-Lestrange; vgl. die Abbildung in: Celan und Celan-Lestrange 1988, 25.

²⁰ Darin ähnelt das Gedicht der Bildlichkeit in Sachs' *Nur im Schlaf haben Sterne Herzen ...*, s.o. Anm. 20.

Hildesheimer, Sachs und Celan, also bei aus der jüdischen Opferperspektive schreibenden Autor*innen, als eine Fluchtbewegung ins Nichts, ins Bewusstlose. Sie kann sich dem Nirgendwo nähern oder einer religiösen Transzendenz, sie kann Gewalt- und Todeserfahrung mit Lust mischen. Immer geht es dabei um die Produktivität eines Sprechens, das das Auslöschen des Bewusstseins im Vollzug einer unverständlich-paradoxen Sprache evoziert und sich dadurch bewusst selbst an die Grenze des Auslöschens begibt.

Literatur

- Bannasch, Bettina (2020). „Neue Sprechweisen. Das Nachkriegshörspiel von Eich bis Bachmann“. In: Natalie Binczek und Uwe Wirth (Hgg.), *Handbuch Literatur und Audiokultur*. Berlin / Boston, 468–483.
- Bennett, Michael Y. (2015). *The Cambridge Introduction to Theatre and Literature of the Absurd*. Cambridge.
- Braese, Stephan (2016). *Jenseits der Pässe. Wolfgang Hildesheimer. Eine Biographie*. Göttingen.
- Celan, Paul (1990–2017). *Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. I. Abteilung: *Lyrik und Prosa*. Hg. von Beda Allemann, Rolf Bücher und Andreas Lohr. Frankfurt am Main.
- Celan, Paul und Gisèle Celan-Lestrange (1988). *Schlafbrocken*. In: Werner Hamacher und Winfried Menninghaus (Hgg.), *Paul Celan*. Frankfurt am Main, 25.
- Daus, Ronald (1977). *Das Theater des Absurden in Frankreich*. Stuttgart.
- Eich, Günter (1991). *Gesammelte Werke in vier Bänden*. Hg. von Axel Vieregge und Karl Karst. Frankfurt am Main.
- Enzensberger, Hans Magnus (1973). *Gedichte 1955–1970*. Frankfurt am Main.
- Esslin, Martin (1987). *Das Theater des Absurden. Von Beckett bis Pinter*. Reinbek bei Hamburg.
- Frackowiak, Uwe (2007). „Absurdes Theater“. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* 1, 6–7.
- Handke, Peter (1989). *Versuch über die Müdigkeit*. Frankfurt am Main.
- Heine, Heinrich (1997). *Sämtliche Gedichte in zeitlicher Folge*. Hg. von Klaus Briegleb. Bd. 4. München.
- Hildesheimer, Wolfgang (1965). *Tynset*. Frankfurt am Main.
- Hölderlin, Friedrich (1992). *Sämtliche Werke und Briefe*. Hg. von Michael Knaupp. Bd. 1. München / Wien.
- Jäger, Maren (2015): „Die Konstituierung der monologischen Prosa Wolfgang Hildesheimers“. In: *Literatur für Leser:innen* 38.3, 209–223.
- Keller, Luzius (2011). „Rädergeratter und Glockengebimmel. Zu einer Halbschlafphantasie Marcel Prousts“. In: Rober Paulin und Helmut Pfotenhauer (Hgg.), *Halbschlafbilder in der Literatur, den Künsten und den Wissenschaften*. Würzburg, 183–204.
- Knafl, Arnulf (2019). „Rettung im Erzählen. Anmerkungen zu Gedächtnis und Formbildung in Wolfgang Hildesheimers *Tynset*“. In: Stephan Braese (Hg.), *Offene Ordnungen. Zur Aktualität Wolfgang Hildesheimers*. Bielefeld, 81–107.
- Neumann, Peter Horst (2007). *Die Rettung der Poesie im Unsinn. Über Günter Eich*. Aachen.
- Reents, Friederike (Hg. 2009). *Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur*, Berlin, New York 2009.
- Sachs, Nelly (1957). *Und niemand weiss weiter*. Hamburg.
- Sachs, Nelly (1959). *Flucht und Verwandlung: Gedichte*. Stuttgart.

- Scheffel, Michael (2013). „Von der unaufhörlichen Gegenwart des ‚Großen Rätsels‘. Wolfgang Hildesheimers Tynset oder ‚The end of fiction‘“. In: Armen Avanesian und Anke Hennig (Hgg.). *Der Präsenzroman*. Berlin, 196–209.
- Schmitt-Lederhaus, Ruth (1989). *Günter Eichs „Träume“*. Hörspiel und Rezeption. Frankfurt am Main / Bern / New York / Paris.
- Schuster, Jörg (2016a). „Zwischen NS-Literatur, Magischem Realismus und Spätavantgarde“. In: Moritz Baßler, Hubert Roland und Jörg Schuster (Hgg.), *Poetologien deutschsprachiger Literatur 1930–1960. Kontinuitäten jenseits des Politischen*. Berlin / Boston, 179–194.
- Schuster, Jörg (2016b). *Die vergessene Moderne. Deutsche Literatur 1930–1960*. Stuttgart.
- Urbich, Jan (2014). „Poetische Eigenzeiten in Hölderlins ‚Brod und Wein‘ im Licht seiner Zeitphilosophie“. In: Michael Gamper und Helmut Hühn (Hgg.), *Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft*. Hannover, 209–244.
- Vieregg, Axel (1993). *Der eigenen Fehlbarkeit begegnet. Günter Eichs Realitäten 1933–1945*. Eggingen.
- Waldschmidt, Christine (2011). „Dunkles zu sagen“: deutschsprachige hermetische Lyrik im 20. Jahrhundert. Heidelberg.

Iris Schäfer

Wenn die Grenzen des Körpers brüchig werden

Zur Schlafbeobachtung des Körperinneren in der zeitgenössischen Fantasy am Beispiel von Walter Moers' *Prinzessin Insomnia und der alptraumfarbene Nachtmahr* (2017)

1 Einleitung – Zur Bildästhetik der schlafenden Frau

Der allenfalls spärlich bekleidete Körper einer schönen schlafenden jungen Frau, der den voyeuristischen Blicken der Betrachtenden dargeboten wird, ist schon seit der Antike ein prominentes Motiv der Darstellenden Künste, das auch in der Malerei des französischen und italienischen Rokoko (beispielsweise Sebastiano Riccis *Bacco et Arianna*, dt. *Bacchus und Ariadne*, ca. 1700, oder François Bouchers *La Bergère endormie*, dt. *Die schlafende Schäferin*, 1743), der Romantik, des viktorianischen Neoklassizismus (z. B. Frederic Leightons *Flaming June*, 1895) und des Surrealismus (etwa Salvador Dalís *Sleeping Woman*, 1926, oder: *Invisible Woman Sleeping*, 1930) präsent ist. Die Objektivierung, die der schlafende Frauenkörper hierbei erfährt, wird in Johann Heinrich Füsslis Ölgemälde *Der Nachtmahr* aus dem Jahr 1781 besonders eindrucksvoll veranschaulicht, da hier ein Aggressor ins Bild bzw. auf den Frauenkörper gesetzt ist, der die Vulnerabilität der Schlafenden sowie die Verletzung der weiblichen Integrität durch einen männlichen Voyeur zur Darstellung bringt.

Dieses Motiv eröffnet die Möglichkeit, „bestimmte Perspektiven des männlichen Blicks auf die Verletzung weiblicher Integrität freizulegen“, wie Georg Wöhrle es ausdrückt (2014, 45). In Füsslis Gemälde fixiert der starre, ungenierte Blick der mythologischen Figur die Betrachtenden und verstellt somit den Blick auf den sexualisierten Frauenkörper. Die Haltung des männlichen¹ Wesens markiert einen körperlichen Gewaltakt, der eine Manipulation der passiven weiblichen Figur veranschaulicht. Mit dieser Inszenierung verweist Füssli auf den antiken Diskurs um die schöne schlafende

1 Manfred Engel beschreibt den Nachtmahr auf Füsslis Gemälde als „chimera of an animal and an old man“ (2022, 100). In Walter Moers' Roman wird der Nachtmahr als männliche, obgleich geschlechtslose Person beschrieben.

Frau, die zum Objekt eines männlichen Blicks wird, von männlichen Figuren beschlichen bzw. vergewaltigt wird und im Zentrum des voyeuristischen Blicks der Betrachtenden steht.² Während diese weiblichen Figuren auf einen Objektstatus reduziert werden und ihre Stimme verlieren, liegt in Walter Moers' Jugendroman *Prinzessin Insomnia und der alpträumfarbene Nachtmahr* (2017), der im Folgenden analysiert wird, eine andere Situation vor. Prinzessin Dylia spricht unentwegt und kämpft gegen den Schlaf und eine mysteriöse Krankheit. Dennoch wird die Nähe zur Ikonografie der schlafenden Frau in der Antike ersichtlich, etwa wenn sie bemerkt, dass sie durch Mondlichtbäder eine weiße Haut wie Marmor oder Porzellan erhält, womit ihr Objektstatus herausgestellt wird. Ironisch gebrochen wird diese Objektivierung, wenn sie sich im Spiegel kritisch observiert und ihr Aussehen selbstverliebt kommentiert. Der Verweis auf Füsslis Gemälde wird indessen sowohl auf der Text- als auch auf der Bildebene transparent.



Abb. 1: Johann Heinrich Füssli *Der Nachtmahr* (1781) in Engel 2022, 96

² In Nonnos' *Dionysiaka* vergewaltigt Dionysos mehrfach schlafende junge Nymphen (Nikaia und Aura), die sodann halbgöttliche Kinder gebären und die mit der Vergewaltigung verbundene Scham entweder still erdulden oder sich das Leben nehmen, um sich der Situation zu entziehen. Diese antiken Schilderungen markieren „die Unbedingtheit der männlich-dionysischen Macht über die weibliche Sexualität“ (Wöhrle 2014, 55) und weisen den vergewaltigten Frauenfiguren die alleinige Schuld an dieser Tat zu, da sie sich entweder untugendhaft oder zu keusch (Aura) bzw. abweisend (Nikaia) verhalten.



Abb. 2: Ausschnitt aus Johann Heinrich Füsslis *Der Nachtmahr* (1781) in Engel 2022, 96



Abb. 3: Lydia Rode: Illustration in Walter Moers: *Prinzessin Insomnia und der alptraumfarbene Nachtmahr* (2017), o. S. © Albrecht Knaus

2 Die schlafende Frau im Märchen und in der jugendliterarischen Fantasy

Moers' Fantasyroman wird im Untertitel als „somnambules Märchen“ bezeichnet, erweist sich bei näherer Betrachtung jedoch als Genre-Hybrid. Das von allerlei wunderbaren Figuren bevölkerte Setting (Zamonien) ist durchaus märchenhaft, die geschilderte Leib-Seele-Spaltung sowie das dominante Motiv der stetigen Angst, den Verstand zu verlieren, erinnern hingegen an die Nachtstücke und Kunstmärchen der Spätromantik. Die Reise durch die eigenen Organe offenbart eine Nähe zur Science-Fiction, und die Ikonografie des auf der Brust einer Schlafenden sitzenden Nachtmahrs steht – wie bereits ausgeführt wurde – in der Tradition antiker Diskurse. Doch während die Darstellungen von schlafenden, mehr oder weniger entblößten Schönheiten gemäß Schollmeyer in der Antike einem primär männlichen Rezipientenkreis „als Spiegel dionysisch-aphrodisischer Glückseligkeit“ (Schollmeyer 2014, 70) diene, weshalb der dargebotene weibliche Körper auch als Projektionsfläche lesbar ist, wird in Moers' Roman durch den Fokus auf das Denkorgan der schlafenden Prinzessin das Apollinische betont und zugleich eine Ermächtigung der Schlafenden transparent.³ Moers durchbricht mit seinem Märchen-Hybrid demnach die Logik des sogenannten Dornröschenprinzips, das ebenfalls in der Antike wurzelt, da er die schlafende Frauenfigur ermächtigt. Der Zauberschlaf von Dornröschen und Schneewittchen wird in populärkulturellen Adaptionen häufig romantisch idealisiert, doch offenbaren die literarischen Wurzeln des Motivs eine pessimistischere Färbung. So könnte der Mythos um die als überaus schön beschriebene 14-jährige Chione aus dem 11. Buch der Ovid'schen *Metamorphosen*, die von Hermes mittels einer Rute in einen kurzfristigen Zauberschlaf versetzt wird, damit er sie vergewaltigen kann, kurz darauf von einem anderen Gott (Phoebus) vergewaltigt wird und neun Monate darauf Zwillingsskinder gebiert, als Vorläufer des Märchens *Sole, Luna e Talia* aus Giambattista Basiles *Pentamerone* (1634–1636) gelesen werden, das sowohl Charles Perraults *La Belle au Bois dormant* (1697) als auch die Grimm'sche Version von *Dornröschen* (1812) beeinflusste (vgl. Schäfer 2022). Von den etwa 50 Vergewaltigungsszenen, die in Ovids *Metamorphosen* geschildert werden, betreffen zwar nur drei schlafende Frauenfiguren (siehe Wöhrle 2014, 48), doch diese erweisen sich als wegweisend für das Motiv. Aus der Perspektive der

³ Als ambivalent erweist sich diese Ermächtigung, da erst zum Ende hin deutlich wird, dass der Nachtmahr die Reise durch das Gehirn der schlafenden Prinzessin für seine Zwecke lenkt, sie – seiner Natur entsprechend – manipuliert und dirigiert, mit dem Ziel, sie um den Verstand zu bringen. Mit Hilfe ihrer personifizierten Gedanken, der sogenannten Zwielfichtzwerge, kann sie dieses Schicksal jedoch abwenden und den Nachtmahr besiegen.

männlichen Akteure eröffnet der märchenhafte (Zauber-)Schlaf eine günstige Gelegenheit – für die weiblichen Schlafenden bedingt er einen grundlegenden Wandel. Dieser wird im Genre des sogenannten Volksmärchens primär auf eine Statusveränderung bezogen, da die unverheiratete und kinderlose Schlafende nach der ‚Erweckung‘ in den Stand der (Ehe-)Frau und Mutter übergeht – so zumindest in den Grimm’schen Versionen. Im Kunstmärchen sowie in der jugendliterarischen Fantasy initiiert die bedeutsame Übergangsphase des Schlafs hingegen eine Persönlichkeitsveränderung, weshalb der Schlaf hier als eine Kontingenzerfahrung inszeniert wird.

Als anthropologische Grunderfahrung rekuriert die liminale Phase des Schlafs auf das Dazwischen von Einschlafen und Erwachen, gestern und morgen, Aktivität und Passivität, Macht und Ohnmacht. Dieses Zwischenstadium prädestiniert das Motiv für die allegorische Darstellung von Adoleszenz-typischen Herausforderungen, wie sie so häufig in Märchen thematisiert werden. Auch in Moers’ somnambulen Märchen wird eine Initiation geschildert, doch bedarf es hierfür keiner passiv schlafenden Prinzessin und keines gutaussehenden Märchenprinzen, sondern einer aktiven Erkundung des schlafenden Körpers durch eine immerzu redende und denkende Prinzessin in Begleitung einer eher abstoßenden, doch durchaus facettenreichen und demnach interessanten männlichen Figur, die – so reflektiert Prinzessin Dylia – als „radikale[r] Gegenentwurf zu einem Traumprinzen [...] [lesbar ist] – ungalant, hässlich, impertinent –, aber auf seine Art vielleicht sogar viel interessanter als jeder gutaussehende Traumprinz es sein konnte.“ (Moers 2018 [2017], 304) Da er für eine einzigartige Abwechslung in ihrem sonst monotonen Leben sorgt und sie zu einer nächtlichen Initiationsreise veranlasst, anstatt sie lediglich in einen anderen gesellschaftlichen Stand zu überführen, kann er als moderne Version eines klassischen Märchenprinzen gelesen werden.

3 Zur Ästhetik der Leib-Seele-Spaltung im Schlaf

Unmittelbar nachdem der Nachtmahr⁴ auf der Brust der schlaflosen Prinzessin erscheint, kommt es zu einer Aufspaltung bzw. Verdoppelung der Figur, die nun zweimal in Erscheinung tritt: einerseits als passiver schlafender Körper und andererseits als

4 Erwähnt wird der Nachtmahr auch in anderen Werken des Autors, beispielsweise in *Die 13 ½ Leben des Käpt’n Blaubär* (1999). Allerdings weist diese mythologische Figur im Zamonien-Universum keine kohärente Geschichte auf. Denn während der Nachtmahr Opal, mit dem Dylia konfrontiert wird, in einem Zwischenreich, dem sogenannten Traumuniversum, geboren wurde, leben und brüten die in *Die 13 ½ Leben des Käpt’n Blaubär* im Kapitel „Atlantis“ erwähnten Nachtmahre in den Pyramiden der fantastischen Stadt Atlantis, d.h. in direkter Nachbarschaft zu den anderen fantastischen Figuren Zamoniens, auf deren Brust sie sich nachts setzen, um ihnen Alpträume zu bescheren.

aktives, das eigene Körperinnere erkundendes, erlebendes Ich. Dass sowohl der schlafende Körper als auch das träumende oder halluzinierende, erlebende Ich gemeinsam abgebildet werden, lässt sich unter Rekurs auf die Bildästhetik des Motivkomplexes von Schlaf und Traum erklären; wurden doch schon im Barocktheater und auch vereinzelt in der Malerei⁵ schlafende Figuren und ihr Traumerleben parallel dargestellt (vgl. Engel 2022, 98). Dass die Figur verdoppelt wird, ist vor diesem Hintergrund nur folgerichtig.

Auf der Ebene der *histoire* lässt der Moment, in dem die Einheit von Seele und Körper aufgehoben wird, da die Figur ihr Körper-Selbst verliert (vgl. Leuschner 2018, 289), darauf schließen, dass die an chronischer Schlaflosigkeit leidende Prinzessin nun doch eingeschlafen sein könnte, sodass das Geschilderte auch als Traum lesbar ist.⁶ Für die Ästhetik des Romans ist es allerdings unerheblich, ob die beschriebene Reise durch das schlafende Gehirn als Traum oder fantastisches Geschehen verstanden wird, können doch beide Zustände als Erzählanlass oder narratives Ordnungsprinzip Verwendung finden und hinsichtlich ihrer Bedeutung auf eine ästhetisierte Grenzerfahrung rekurrieren, die sowohl eine biologische als auch eine kulturelle Deutungsdimension aufweist.⁷ Die geschilderte Leib-Seele-Spaltung erscheint notwendig, um den schlafenden Körper der Protagonistin als Sitz der rätselhaften Erkrankung, welche die Prinzessin um den Schlaf bringt, aber auch als Ort der Handlung zu inszenieren. Erst auf diese Weise kann er zum Gegenstand der Betrachtung werden. Im Unterschied zur Ikonografie der schlafenden Frau in der Malerei verweist der hier verräumlichte schlafende Körper nicht auf einen Stillstand, sondern markiert viel eher einen Übergang von einer in eine andere Ordnung, wodurch ein bedeutsamer Erkenntnisprozess vollzogen wird.⁸ Um diese

5 Wie beispielsweise Jacques Gamelins *L'ombre de Patrocle apparait à Achille endormi*.

6 Während die ihren schlafenden Körper erkundende Prinzessin immer wieder auf die Möglichkeit eingeht, dass es sich hierbei um einen (Klar-)Traum handeln könnte, versucht der Nachtmahr stets, sie vom Gegenteil zu überzeugen. Auch als sie seine Stimme ein letztes Mal mit den Worten: „Ich leben nur, weil du mich erträumt hast.“ (Moers 2018 [2017], 331) vernimmt, wird auf die Möglichkeit rekurriert, dass die Begegnung mit dem Nachtmahr und die Reise durch das Gehirn im Traum stattgefunden haben könnten.

7 Zum Motiv der Traumreise in der Kinderliteratur siehe Schäfer 2023.

8 Das Motiv der Körperreise kommt in Moers' Zamonien-Zyklus recht häufig vor, etwa in *Die 13 ½ Leben des Käpt'n Blaubär* (1999) sowie in *Rumo und die Wunder im Dunkeln* (2003). Im 11. Kapitel reist der titelgebende Blaubär durch das Gehirn eines Bollocks, wobei er von einer personifizierten schlechten Idee begleitet wird und u. a. mit der Gefahr konfrontiert ist, im See des Vergessens unterzugehen. Dies erinnert sicherlich nicht zufällig an die sogenannten „Zergesser“, denen Dylia und der Nachtmahr in ihrem Gehirn begegnen. Ähnliche Existenzängste prägen auch *Rumo*. Hier ist es Smeik, der mit einem sogenannten Unterblutboot im Gehirn des Dr. Kolibril unterwegs ist, um ein Leben zu retten. Die Angst davor, plötzlich wahnsinnig zu werden und bzw. oder in Vergessenheit

systematisch zu analysieren, werden im Folgenden zunächst die Form und einige zentrale Handlungsaspekte des Romans in den Blick genommen. Sodann wird mittels eines transdisziplinären Zugriffs, der raumtheoretische und psychoanalytische Methoden kombiniert, die Inszenierung des fiktiven schlafenden Frauenkörpers aufgezeigt.

4 Form und Inhalt

Wie schon im Fall von *Ensel und Krete*, *Der Schreckenmeister*, *Die Stadt der träumenden Bücher* sowie *Das Labyrinth der träumenden Bücher* wird auch hier suggeriert, dass die als somnambules Märchen benannte Erzählung aus der Feder des berühmtesten Zamonischen Dichters Hildegunst von Mythenmetz stammt und von Walter Moers lediglich aus dem Zamonischen übertragen wurde. Der auf den Status eines Übersetzers reduzierte Erzähler meldet sich immer wieder zu Wort, um seine Beweggründe für diese oder jene Entscheidung zu erläutern, sodass eine Fiktionsironie entsteht, durch welche die Leserschaft an die Konstruiertheit des Romans erinnert und zur Reflexion über den ontologischen Status bzw. den Sinn und Zweck der Grenze von Fiktion und Realität angeregt wird.⁹ Dem Nachwort ist zu entnehmen, dass Moers von Lydia Rode inspiriert wurde, die am chronischen Fatigue- oder Erschöpfungssyndrom leidet und sich auch über ihre Illustrationen dem Roman gewissermaßen als Co-Autorin eingeschrieben hat. Der Text ist demnach an der Schwelle von Fiktion und Autopathografie zu verorten.

Auch auf der Ebene der *histoire* sind Schwellenräume von besonderer Bedeutung: Fokussiert wird die Phase des ungewissen Zwischenraumes von Wachen und Schlafen, wobei der Schlaf und der Tod enggeführt werden. Die Handlung setzt in einer Vollmondnacht ein, nachdem Prinzessin Dylia bereits 18 Nächte in Folge keinen Schlaf finden konnte und dementsprechend überspannt ist. Zunächst wird ein komplexes und langwieriges, allabendliches Ermüdungsritual geschildert, dessen Ästhetik einer intendierten Langeweile und Monotonie an die Einschlafpoetiken der Zeit um 1800 erinnert, etwa Jean Pauls Wissenschaftssatire *Dr. Katzenbergers Badereise* (1809), die im Kapitel „Die Kunst, einzuschlafen“ ausgiebig verschiedene Praktiken vorstellt, um den Prozess des Einschlafens zu erleichtern. So monoton dieser erste Abschnitt auf die Leserschaft wirken mag, macht er doch auf einen überaus bemerkenswerten

zu geraten, ist in diesen Motivkomplex eingeschrieben, weshalb sich Moers' fantastische Erzählungen auch in die Tradition der deutschen Schauerromantik einordnen lassen.

⁹ Siehe hierzu auch Hoffmann 2018, 143.

Umstand aufmerksam: Im Gegensatz zum Schlafen ist der Prozess des Einschlafens abbildbar. In dieser Schwellenphase vollzieht Dylia beliebig wiederholbare Denksportaufgaben, während sie die sieben Türme des Palastes erklimmt. En passant erfährt die Leserschaft von der Fülle glückloser Versuche, sie von ihrer rätselhaften Krankheit zu kurieren, die mitunter auf mittelalterliche Praktiken rekurrieren, aber auch von surrealen und tragikomischen Elementen durchsetzt sind.¹⁰ Bereits hier wird die für diese Erzählung so charakteristische Entfremdung von Körper und Geist transparent.¹¹ Denn während die Prinzessin mittels der körperlich anstrengenden Wanderung einen Erschöpfungsschlaf zu evozieren sucht, zielt die nicht minder anstrengende geistige Aktivität auf einen Zustand, den sie als schlafloses Träumen bezeichnet. Sobald sich der erschöpfte Körper nach der nächtlichen Wanderung im Bett ausruht, lauscht ihr Geist der so genannten Gehirnmusik, die als Ouvertüre für einen als Tagtraumekstase beschriebenen Zustand einsetzt und nur für sie hörbar ist.¹² Die an der Schwelle von Wachen und Schlafen einsetzende Gehirnmusik markiert einen Transformationsprozess, aber auch einen Machtkampf gegen ihre Krankheit und den Schlaf, der ihr keine Erholung verschafft, weshalb sie den Zustand eines schlaflosen Träumens bevorzugt.¹³ Während ihr

10 So ist von „beschwichtigenden Kräutern“ wie Hopfen, Senfsaat und Baldrian die Rede, deren Ausdünstungen „auch tatsächlich das halbe Schlosspersonal regelmäßig in ohnmachtähnlichen Schlaf [fallen ließen], nicht aber die Prinzessin.“ (Moers 2017, 16) Erprobt wurden zudem maßgeschneiderte Kopfkissen, die „mit den feinsten Flaumhärchen von frühreifen florinthischen Faultieren, die in ganz Zamonien als natürliches Schlafmittel galten“ (15–16) gefüllt sind, oder Duftkerzen sowie eine deftige Suppe aus dem Fleisch des „legendären pechschwarzen Nachtfellbären [...], von dem man in Zamonien glaubte, er bestehe aus purer Müdigkeit, die man auf Flaschen ziehen könne“ (16).

11 Deutlich wird dies auch anhand von mehreren Spiegelszenen.

12 Die hier transparente Vorstellung vom menschlichen Körper als selbstständig funktionierende Maschine fußt im 17. Jahrhundert, ebenso wie die Vorstellung, dass die Seele und die Schlaffunktion ihren Sitz im Gehirn haben (vgl. Krill und Tuin 2018, 318). Die nahezu die gesamte *histoire* umfassende Reise durch Dylas Gehirn kann daher auch als Erkundung ihrer Seele gelesen werden.

13 Inszeniert wird sie daher als Schlafasketikerin. Im *Ötenbacher Schwesternbuch* (Dominikanerkloster in Zürich) berichtet Schwester Elsbeth, dass sie über einen Monat ohne Schlaf ausgekommen sei. Äußerlichen Wahrnehmungen sei sie entzogen, aber ihr Leib erfülle nach wie vor die klösterlichen Pflichten. Reflektiert wird hier über einen asketischen Schlafentzug, der die Nähe zu Gott vergrößern sollte. Auch Ita von Hohenfels übte sich in dieser Kunst. Belohnt wurde sie gemäß eigenen Angaben mit göttlichen Visionen und Weissagungen. Die Entrückungserlebnisse der Schlafasketikerinnen im Kloster werden dementsprechend als positiv besetzter Gottesdienst lesbar. Dieser Zustand wird insbesondere auf das Dasein im Paradies bezogen, da die asketischen Schwestern gemäß eigenen Angaben von primären irdischen Bedürfnissen erlöst wurden (wer nicht schlafen muss, muss auch nicht essen oder trinken). Da Schwester Elsbeth hierüber rational reflektiert, wird ersichtlich, dass die gedankliche Aktivität in diesem Zustand intakt bleibt. Siehe hierzu Mareike von Müllers Beitrag in diesem Band.

Körper von diesem Symptom ihrer Krankheit befallen wird – das, wie im Text beschrieben wird, sich gewissermaßen auf ihren Körper wirft – genießt ihr Geist diese Verfassung, die sie als Ekstase grenzenloser Vergeistigung beschreibt, die es ihr ermöglicht, mit personifizierten Gedanken zu tanzen und so natürliche Grenzen mühelos zu überwinden. Differenziert wird hier zwischen dem von der Figur als sinnlos empfundenen schlafenden Träumen und einem sinnvollen, da von der Ratio dominierten Wachträumen. Gerade als sie diesen ersehnten Zustand erreicht und sich an ein vor langer Zeit memoriertes Gedicht erinnert, dessen erste Zeilen von einer in ihrem Gehirn imaginierten jadegrünen, einäugigen Spinne herangetragen werden, nimmt sie einen Druck auf ihrer Brust wahr, der ihr die Luft raubt und sie nahezu ersticken lässt.¹⁴

Der auf ihrer Brust sitzende, immer wieder auch als Gnom beschriebene Nachtmahr Opal offenbart ihr, dass er sie nicht nur in dieser Nacht, sondern für den Rest ihres Lebens heimsuchen wird, da er das Ziel verfolgt, sie um den Verstand zu bringen. Weil sie den kürzesten Ausweg aus diesem Schicksal, den ihr nahegelegten unmittelbaren Selbstmord, ausschlägt, unternimmt er mit ihr eine gefahrenvolle und abenteuerliche Reise durch ihr Gehirn, um sie mit derjenigen Region ihres Denkorgans zu konfrontieren, in der die Angstgefühle regieren: die als Dunkles Herz der Nacht beschriebene Amygdala. Scheinbar aus bloßer Langeweile lässt sich die Prinzessin auf diese Reise ein. Im Gegensatz zu Prinzessin Dylia ist diese Reise für den Nachtmahr keine abenteuerliche Vergnügens-, sondern eine rationale Erkundungsreise, die ihm verdeutlicht, wie es um die geistige Gesundheit seiner Klientin bestellt ist, um abzuwägen, wie lange es dauern wird, um sein Ziel zu erreichen. Wie sich herausstellt, manipuliert er sie durchweg, um sie dazu zu bringen, sich willentlich dem Wahnsinn hinzugeben. Aufgrund ihrer Erschöpfung sieht sie die geistige Umnachtung – wie auch die zahlreichen Nahtoderfahrungen, die sie in ihrem Gehirn erlebt – als willkommene, endlose Ruhephasen, sodass sie schließlich einwilligt.

¹⁴ Dass diese Szene auf den Prozess des Einschlafens bezogen werden kann, weshalb die folgenden Geschehnisse auch als Traumhandlung lesbar sind, wird am Beispiel der Engführung mit dem sprichwörtlichen Entschlafen transparent.

5 Erzählweise und transdisziplinäre Analyse ausgewählter Motive

Wie für Moers' Texte typisch, weist auch dieses somnambule Märchen eine präzise Konzeption auf, bei der filmische sowie bildästhetische Erzählweisen Verwendung finden, um die Reise durch das Gehirn der schlafenden Prinzessin mit allen Sinnen erfahrbar zu machen. Laut Mehrbrey sind Kindheitsbilder sowie in der Kinderliteratur transparente Kindheitserinnerungen in hohem Maß von sensorischen Eindrücken geprägt, die in Traumerzählungen potenziert sind (vgl. Mehrbrey 2021, 139). Auch traumspezifische Adoleszenzerzählungen, so ließe sich ergänzen, entsprechen diesem Prinzip. Walter Moers betont insbesondere die Haptik und Akustik des Körperinneren der schlafenden Prinzessin. Als diese und der Nachtmahr etwa „den abschüssigen Hirnpfad“ hinuntersteigen, vernehmen sie „von überallher das Rauschen des Blutes in den Arterien, das rhythmische und sehr ferne Pumpen und Stampfen des Herzens wie von einer weit entfernten Fabrik“ (Moers 2018 [2017], 188). So wird das ungewöhnliche Klangerlebnis des schlafenden Körperinneren eindrucksvoll vermittelt, wobei der schlafende Körper auf den Status eines Kraftwerks reduziert wird. Auch die Haptik wird schon bei dem ersten Kontakt mit Dylas Gehirnregion fokussiert:

Der Boden fühlte sich nachgiebig, feucht und warm an, wie nasser Torf. Rings herum ragten kegelförmige Öffnungen aus der grauen Hirnhaut, die wie Maulwurfshügel aussahen. Sie zischten und bliesen dabei bunten Dampf aus. (Moers 2018 [2017], 108)

Als die Prinzessin hier mit den Füßen aufstampft, erzeugt sie ein schmatzendes Geräusch, wie es im Text heißt.

Die Konstruktion dieser fiktiven pluriregionalen Welt ist überaus facettenreich, nicht nur weil sie sich als physikalisch und logisch unmöglich erweist (vgl. Martínez und Scheffel 2020 [1999], 144–145), sondern auch weil sie fiktive Grenzregionen, wie jene zwischen Universum und sogenanntem Traumuniversum, fokussiert.¹⁵ Letzteres sei nur durch das Gehirn zugänglich und bestehe aus einzelnen Planeten, die im Traum bereist werden können. Der krankheitsbedingt vergeistigte Zustand der

¹⁵ Im Zustand des Träumens, wenn man seinen eigenen Planeten im Traumuniversum, in dem der Nachtmahr geboren wurde, bereist, erhält man einen zusätzlichen Sinn, erläutert Opal. Dass Dylia auf der letzten Station ihrer Reise einen weiteren Sinn erhält, lässt sie erneut daran zweifeln, ob es sich nicht doch um einen Traum handeln könnte. Das geschilderte Erwachen und die erneute Konfrontation mit dem Nachtmahr, der wiederum beteuert, dass sie nicht träumt, müsste dementsprechend als Traum im Traum gelesen werden. Dass sie diesen zusätzlichen Sinn, der es ihr ermöglicht, mit ihren Zwielfichtzwergen zu kommunizieren, auch nach dem Erwachen behält, würde diese Lesart unterstützen.

Protagonistin erlaubt es ihr, auch im Tagtraum fremde Planeten, wie etwa Conatio, den imaginierten Sitz ihrer Krankheit, zu bereisen, wo sie hohe Berge erklimmen muss und sich als Prinzessin *Insomnia* bezeichnet, was auf eine Strategie der Distanzierung zu und Verharmlosung von ihrer schweren Krankheit schließen lässt. Geradezu zwanghaft scheint sie darauf bedacht, das genuin Unsystematische und Unkontrollierbare wie etwa ihre Krankheit, aber auch den Prozess des Einschlafens in ein starres Ordnungsprinzip zu überführen, um diesen Zuständen den ihnen inhärenten Schrecken zu nehmen.¹⁶ So erweist sich die Protagonistin als pathogen gefärbte ewige (Tag-)Träumerin,¹⁷ die sich in der geschilderten Nacht, auf der Reise zum dunklen Herz der Nacht mit den Abgründen ihrer Seele befasst.

Das dem Text vorangestellte Gedicht, an dessen erste Zeilen sie sich in dem Moment erinnert, als sie auf den Nachtmahr trifft, gibt Aufschluss über den Charakter der Hauptfigur und das Ziel der nächtlichen Reise:

Wenn die Minuten durch die Jahre rufen
Erhebt sich der ewige Träumer
Über seine irdische Last
Und reist mitten hinein
Ins dunkle Herz der Nacht (Moers 2018 [2017], o. A.)¹⁸

16 Kurz bevor sie auf den Nachtmahr trifft, fragt sie sich etwa, wie sie ihre Träume in eine Ordnung überführen oder archivieren könnte. Hier eröffnet sich eine Analogie von Traum / Schlaf und Krankheit, da sich diese Zustände jeglichen Ordnungsprinzipien entziehen. Dennoch unternimmt Dylia den Versuch, eine Systematisierung vorzunehmen, wobei von einer somnambulen Ordnung die Rede ist. Die ersonnene Ordnung folgt einem Farbschema, da sie in unterschiedlichen Farben träumt, weshalb die Farben jeweils an einen bestimmten Traum gebunden sind und nach dem Erwachen untergehen, sodass Schlaf und Tod enggeführt werden. Der hier geschilderte Einblick in die weibliche Psyche im Zustand des Halbschlummers erinnert an das finale Kapitel in James Joyces *Ulysses*. Während dieses jedoch sexuell gefärbt ist, betont Moers' in seinem Roman das Rationale bzw. Apollinische.

17 Das im ausgehenden 19. Jahrhundert, insbesondere in den *Studien über Hysterie* von Josef Breuer und Sigmund Freud (2007 [1895]), als pathogen markierte weibliche Tagträumen resp. ausufernde Imaginieren wird aktuell unter der Bezeichnung „maladaptives Tagträumen“ erneut in den Kontext einer psychischen Disposition überführt. Allerdings wird es nun nicht mehr auf Frauen und die Hysterie bezogen, sondern als ein Symptom der ADHS betrachtet, wobei es noch keine offizielle psychiatrische Diagnose gibt. Vgl. Theodor-Katz et al. 2022.

18 Der Rekurs auf Joseph Conrads *Heart of Darkness* (1899) scheint offensichtlich; nicht nur aufgrund der Dominanz des Schlafs bzw. der Schlaflosigkeit, sondern auch was den Vergleich Kurtz' mit einer schlafenden Prinzessin betrifft.

Prinzessin Dylia erweist sich nicht nur als Grenzgängerin, sondern aufgrund ihres außergewöhnlichen Krankheitszustandes geradezu als Schwellenwesen,¹⁹ das natürlichen Ordnungsprinzipien enthoben scheint und einen eigenen Rhythmus entwickelt, die Nacht zum Tage macht, sich Tagtraumekstasen und Mondlichtbädern hingibt und den Zustand einer Grenzen überwindenden Vergeistigung lustvoll auskostet.

Was die Analyse des Handlungsraums und des hier sichtbaren fragmentierten Körpererlebens sowie die Personifizierung von Persönlichkeitsanteilen, aber auch individuellen Ängsten und Krankheitssymptomen betrifft, scheint ein psychoanalytischer Zugriff nahezuliegen. So könnte man etwa Ulrich Mosers und Ilka von Zeppelins Ausführungen zur Möblierung der Traumlandschaft mit den Persönlichkeitsanteilen der Schlafenden²⁰ auf Dylas Gehirnlandschaft anwenden. Denn ungeachtet der Fülle an fantastischem Personal, das hier vorgeführt wird, birgt nur Prinzessin Dylia ein gewisses Identifikationspotenzial. Sämtliche Wesen, mit denen sie sich unterhält, von personifizierten, als Zwielfichtzwerge bezeichneten Gedanken bis hin zu mit ungeliebten Verwandten verglichenen Krankheitssymptomen, können als Repräsentanten ihres fragmentierten Körper- und Krankheitserlebens gelesen werden. Auch die fantasie- und äußerst gefahrenvolle Gehirnlandschaft ist mit der Persönlichkeit der Schlafenden verknüpft. Die mit sarkastischen Sprüchen versehenen vielfarbigen Grabsteine auf dem Friedhof des bunten Humors, die auf ihren Zynismus schließen lassen, die tiefe Schlucht im Sulcus Centralis, auf dessen Grund all das ins Unbewusste Verdrängte lauert, das sie verfolgt, als sie über die Schlucht hinwegfliegt, ebenso wie die hohen fantasievollen Gebäude in der Amygdala, wo die Angst regiert und es ihr potenziell möglich wäre, ihre Behausung mit Zwangsvorstellungen zu tapezieren, zeugen von dieser engen Verknüpfung mit der Persönlichkeit der Schlafenden. Deutlich wird zudem, dass das Denkorgan und die Seele enggeführt werden, sodass sich Freuds Seelenmodell, aber auch Jungs Individuationsmodell mühelos anwenden lassen.

Dass der Sulcus Centralis mit dem Unbewussten gleichgesetzt wird, ist augenscheinlich. Hier wird es Dylia zum Verhängnis, dass sie gemäß eigener Einschätzung eine Meisterin der Verdrängung ist, da sie von dem personifizierten Verdrängten, insbesondere einzelnen Krankheitssymptomen, in Form von bunten Irrschaten verfolgt wird. Großtante Dolores (lat. Schmerzen), Onkel Nausea (lat. Übelkeit), Urgroßmutter

¹⁹ An der Schwelle zur frühen Neuzeit entsteht ein Diskurs um die Kontingenz, eine von einem Subjekt erfahrbare genuine Unbestimmtheit. In diesem Zusammenhang werden identitätsdefinierende oder -bestimmende Fragen verhandelt. Der Begriff der Liminalität bezeichnet einen Schwellenzustand oder eine/einen Schwellen-Grenzgänger*in. Vom erlebenden Subjekt aus betrachtet gleichen sich Kontingenz und Liminalität. Siehe hierzu auch den Beitrag von Nina Scheibel-Drissen in diesem Band.

²⁰ Vgl. Moser und von Zeppelin 1996. Siehe auch Wolfgang Leuschner 2018, 289.

Difficulta Te Minspirandi (lat. Atemnot), die Cousins Cephalargia (lat. Kopfschmerzen) und Tinnitus sowie Großvater Metus Horrificus (lat. schrecklicher Angstzustand) verkörpern die zentralen Symptome ihrer rätselhaften Erkrankung. Da sich die Hauptfigur dementsprechend in einem kontinuierlichen Dialog mit sich selbst befindet, scheint die Erwägung der transparenten Spiegel- und Doppelgängermotivik sinnvoll. Verfolgt man die Wurzeln dieses Motivkomplexes bis zu Ovids *Narcissus*-Mythos, wird eine erstaunliche Nähe zu Moers' somnambulen Märchen ersichtlich. Schon 1856 begreift Wieseler Narcissus als Todesdämon (vgl. Rank 1980 [1914], 170), da der im Spiegel des Wassers erblickte Doppelgänger den eigenen Tod ankündigt, was in Ovids Mythos durch „das Motiv der Selbstliebe verdeckt“ (Rank 1980 [1914], 170) werde. Auch Prinzessin Dylia zeichnet sich durch eine ausgesprochene Eigenliebe aus, die sie in der Interaktion mit den unterschiedlichen Anteilen ihres Selbst beeinflusst. Der sie bedrängende und auf ihre Vernichtung sinnende Nachtmahr gibt sich ebenfalls als Doppelgänger oder Spiegelbild zu erkennen. Etwa wenn er ihr offenbart: „Ich bin dein Farbnegativ, dein bunter Schatten, dein verwirbeltes Spiegelbild im Wasser“ (Moers 2018 [2017], 213), was unmittelbar auf den *Narcissus*-Mythos verweist, sodass Prinzessin Dylia, die sowohl auf den allabendlichen Wanderungen durch die Schlosstürme als auch unmittelbar nach dem Erwachen ihr Spiegelbild begutachtet, mit Narcissus eingeführt wird.

Unter Berücksichtigung der literatur- und kulturhistorischen Entwicklung dieses Motivkomplexes (Spiegel- und Doppelgänger) eröffnet sich eine weitere Deutungsdimension, die in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert erscheint. So wird hier eine entscheidende Erweiterung des tradierten Märchenmotivs der passiven Prinzessin etabliert, wie sie sich insbesondere in den Grimm'schen *Dornröschen*- und *Schneewittchen*-Versionen zeigt. Denn während in den sogenannten Volksmärchen die schlafende Prinzessin selbst als Spiegelfläche lesbar wird, an deren Oberfläche die individuellen Projektionen der sie betrachtenden Figuren sichtbar werden (vgl. Dyballa 2020), was ebenso auf die eingangs ausgeführte Bildästhetik der schlafenden Frau zutrifft, ist Moers' schlaflose Prinzessin mit einem personifizierten Doppelgänger konfrontiert, der ihr die ungeliebten Anteile ihrer Selbst spiegelt:

Wenn du mich siehst, blickst du nur in einen etwas verrückten Spiegel. Ich bin dein anderes Du, und du bist mein umgekehrtes Ich. Du glaubst vielleicht, ich hätte gar keine Gefühle. Aber sie sind nur anders geladen als bei dir – negativ statt positiv, plus statt minus, Backbord statt Steuerbord. (Moers 2018 [2017], 213)

Mit Jung könnte man diese personifizierte Projektionsfläche als Konfrontation mit dem Schatten, d. h. der Repräsentanz der unerwünschten Anteile der eigenen Persönlichkeit lesen, die es im Zuge der Individuation zu erkennen und zu integrieren gilt, um eine erwachsene, heile Persönlichkeit zu erlangen. Da sich Dylia's Verhältnis zu

ihrem als Nachtmahr imaginierten Schatten im Laufe des nächtlichen Abenteuers von einer Hass-Liebe zu einem zärtlichen Verhältnis wandelt, könnte man folgern, dass ihr die Integration gelingt, sodass sie als gereifte Persönlichkeit erwacht, doch lässt die finale Szene auch eine andere Deutung zu: Nachdem sich die personifizierte Spiegelfläche aus dem Fenster gestürzt hat, da Dylia den Nachtmahr mit seinen eigenen Waffen geschlagen hat und sich so aus dem ihr aufgezwungenen Pakt lösen konnte, beobachtet sie, wie sein Körper am Ende des Falls vom höchsten Turm des Schlosses „wie ein Mosaik aus Tausenden winzigen Stücken, von denen jedes eine andere Farbe besaß“ (Moers 2018 [2017], 328–329), zerspringt. Nicht nur visuell, auch akustisch erinnert dieses textliche Ereignis an einen zerbrechenden Spiegel, denn sie vernimmt „das anhaltende Brechen und Bersten von Glas oder Eis“ (Moers 2018 [2017], 329), das aus unterschiedlichen Richtungen wahrnehmbar wird, sodass „Dylia [...] dabei jedes einzelne Mal das Gefühl [hatte], selber zu zerplatzen“ (Moers 2018 [2017], 330). In dieser Schilderung gelangt einerseits die enge Verbindung zu ihrer Persönlichkeit zur Darstellung, aber auch die Gefahr, die aus kulturhistorischer Perspektive mit dem zersprungenen oder mutwillig zerstörten Spiegel verknüpft wird:

War der trübe Spiegel Ausdruck mangelnder moralischer Integrität, wird der zerbrechende Spiegel zum bösen Omen, das Unglück und Tod ankündigt. [...] Im Tode bricht das Auge, der Spiegel trübt sich, das Bild verschwindet. Daher die Todesvorbereitung, wenn man sein Bild im Spiegel nicht sieht, ebenso das Unheils-Omen, wenn man einen Spiegel zerbricht. (Peez 1990, 56)

In der erzählenden Literatur findet das Motiv des zerbrochenen Spiegels auf unterschiedliche Weise Verwendung. Es kann auf das gebrochene Herz einer oder eines unglücklich Verliebten rekurrieren oder eben auf den Versuch, verdrängte Anteile der Persönlichkeit zu zerstören. Ein solcher Versuch ist zum Scheitern verurteilt, da die Anteile nicht zerstört, sondern als Spiegelsplitter vervielfältigt werden (vgl. Peez 1990, 58). Genau dieser Effekt ist auch in Moers' Roman ersichtlich. Denn Dylia nimmt „Dutzende, Hunderte, Tausende Bilder von Havarius Opal im Takt von Sekundenbruchteilen vor ihrem inneren Auge“ (Moers 2018 [2017], 330) wahr, bis ihr die vielfarbigen Staubreste seines alptraumfarbenen, zersplitterten Körpers ins Gesicht geweht werden:

Bunter Staub rieselte Dylia ins Gesicht. Sie wischte über ihre Wange und betrachtete die Handfläche, die jetzt mit farbigen Schlieren bemalt war. Alptraumfarbe, gemischt aus ihren Tränen und seinem Staub. (Moers 2018 [2017], 330)

Mit dieser Beschreibung erweitert Moers die Darstellungskonventionen des zersprungenen Spiegels, denn obwohl es zu einer Vervielfältigung der hier gebündelten, unerwünschten Persönlichkeitsanteile kommt, integriert Prinzessin Dylia das Substrat der Vernichtung des personifizierten Spiegels und vermischt es mit ihren Händen,

ihrem Gesicht und ihren Tränen. Geschildert wird demnach eine Integration mit dem Archetyp des Schattens und demnach eine gelungene Individuation, die am Beispiel einer nächtlichen Reise ins Körperinnere ästhetisiert wird. In dieser Hinsicht unterscheidet sich dieser Text nicht von zahlreichen anderen fantastischen Jugendromanen, in denen abenteuerliche Reisen häufig den Zweck einer Entwicklungsaufgabe verfolgen (vgl. Abraham 2014, 318). Dass die geschilderte Reise durch das Gehirn der schlafenden Prinzessin auch als Initiationsreise lesbar ist, wird etwa am Beispiel der Entwicklung deutlich, welche die personifizierten Gedanken Dylia, die bunten Seifenblasen gleichenden Zwielfichtzwerge vollziehen. Sie erscheinen der Prinzessin stets nach zahlreichen durchwachten Nächten, an den Rändern des Tages und begleiten sie die gesamte Reise hindurch:

Auf ihrem Weg durch das Gehirn machen sie einen Prozess durch, der dem Erwachsenwerden entspricht. Besonders durch positive Erfahrungen, aber auch durch unangenehme Erlebnisse können sie an Volumen zunehmen (Moers 2018 [2017], 184),

erläutert Opal, als Dylia die körperliche Veränderung ihrer stetigen Begleiter auffällt. Da diese personifizierten Gedanken an den Geist der Figur gebunden sind, repräsentieren sie eine Entwicklung, die auch sie selbst betrifft. So veranschaulicht Moers hier die für die Adoleszenz typische „unerschöpfliche Quadratur der Ich-Prüfungen“ (Lacan 2012, 34). Denn auf ihrer Reise durch das eigene Gehirn verräumen sich Aushandlungsprozesse zwischen Ich und Umwelt im Sinne Lacans, sodass Aspekte der „Ichverdopplung, Ichteilung [und] Ichvertauschung“ (Freud 2012 [1919], 34) sichtbar werden – insbesondere in der Interaktion mit dem Nachtmahr. Die in den Zuständen der Halluzination und des Traums, aber auch im Spiegelbild repräsentierte Schwelle der sichtbaren Welt, die wiederum strukturelle Parallelen mit den Erscheinungsweisen des Doppelgängers aufweist, konfrontiert die Betrachtenden und Schlafenden mit der „Imago des eigenen Körpers“ (Lacan 1973, 65), sodass das Vertrauensverhältnis zum eigenen Körper ins Wanken gerät. Diese an das Unheimliche im Freud'schen Sinne gemahnende Konfrontation mit dem eigenen fragmentarischen Körpererleben wird hier auf einen Entwicklungs- und Erkenntnisprozess bezogen und am Beispiel der Reise durch den eigenen Körperraum der Leserschaft gespiegelt.

Während ihrer nächtlichen Reise erlebt Prinzessin Dylia ihren schlafenden Körperinnenraum jedoch nicht nur als zweite Haut im Sinne Funkes,²¹ sondern insbesondere als Ort der Gefahr und der Bewährung, aber auch als „Schutz- und Transitraum“ (Roeder 2014, 23), der die Zerreißprobe zwischen Ich und Umwelt

21 Sowohl Habermas als auch Funke begreifen den Körper als einen persönlichen Raum, der als Rückzugsort Sicherheit gewähren, aber auch zum Auslöser von Identitätsunsicherheiten und zum Sitz psychischer Krankheit(en) werden kann. Vgl. Habermas 1999, 160–174; Funke 2006, 13–16; 83–134.

(u. a. durch die Verwendung des Doppelgängermotivs) ästhetisiert und die Persönlichkeitsentwicklung der Figur vorantreibt. Aus raumtheoretischer Perspektive liegt demnach ein sujethafter Text im Sinne Lotmans vor, da Dylia eine impermeable Grenze überschreitet (vgl. Lotman 1986 [1972], 338).

Hinsichtlich der vollzogenen Bewegung ergibt sich allerdings eine gewisse Definitionsschwierigkeit. Gemäß Ulf Abrahams anthropologischem Raumverständnis geht die in der Fantastik geschilderte Bewegung durch fiktive Räume von einem Ausgangspunkt – der sogenannten Mitte des Raumes – aus, der einem Geborgenheitsbedürfnis entspreche und Ausdruck einer Sozialisationserfahrung sei (vgl. Abraham 2014, 318). Je weiter sich eine Figur von dieser Mitte entferne, desto gefährlicher werde die Umgebung. Auf Moers' Roman lässt sich diese These schwerlich anwenden. Denn Dylas Reisebewegung führt sie ins Zentrum ihres geistigen Selbst, wo die Angst regiert und die Gefahr am größten ist, wie es im Text heißt. Geschildert wird demnach eine zirkuläre Bewegung auf einer Metaebene, die gewissermaßen um sich selbst kreist: „Hier führen sämtliche Wege zu dir. Das bist immer nur du“ (Moers 2018 [2017], 161), kommentiert Opal, als Dylia im Thalamus mit zahllosen Versionen ihrer Selbst konfrontiert ist. Doch, so relativiert er im Anschluss: „Wer sieht sich nicht gerne selber im Spiegel? Aber gleich tausend Mal auf einen Blick?“ (Moers 2018 [2017], 161) Als außergewöhnlich erweist sich diese grenzüberschreitende Raumbewegung auch, weil die Spiegelschau, d. h. die fragmentarische Körperwahrnehmung und die Konfrontation mit Doppelgängerinnen, nicht auf die äußere Hülle des Selbst fokussiert, sondern auf das Körperinnere des schlafenden Körpers zentriert sind. So entfalten sich im Innenraum der psychisch kranken Schlafenden individuelle Imaginationswelten (vgl. Roeder 2014, 23), die den „Bruch des Kreises von der Innenwelt zur Umwelt“ (Lacan 1973, 67) lesbar machen, der sowohl auf eine Entwicklungsaufgabe als auch auf den Sonderstatus einer Kranken in einem gesunden Kollektiv verweist.

6 Fazit

Während die schlafende Frau in der Malerei abbildbar ist, stellt sich auch im Bereich der Jugendliteratur die Frage, wie man diese körperliche Verfassung – ungeachtet ihrer dezidierten Ereignisarmut – zur Darstellung bringen kann. Denn – wie Manfred Engel mit Blick auf Füsslis Ölgemälde schlüssig darlegt – hier wird kein Traum ins Bild gesetzt, sondern lediglich eine schlafende Frau, die der Macht eines mythologischen Wesens

erlegen ist.²² Ähnlich verhält es sich mit Moers' Roman um Prinzessin Insomnia. Wir beobachten eine schlafende junge Frau, allerdings nicht von einer Außen- sondern aus einer Innenperspektive. Dominant ist hier kein männlicher Blick, sondern eine weiblich gelesene Perspektive auf das adoleszente Denkkorgan und allerlei imaginierte Wesen, die dieses bevölkern. Zwar gibt der Nachtmahr die Reisebewegung vor, doch stammt die Deutung und Beurteilung des hier Erlebten primär von Seiten des schlafenden Ichs der Prinzessin, deren Körperinnenraum als Schauplatz fungiert. Folglich ist das zentrale Thema dieses somnambulen Märchens die Selbstbegegnung. Diese ist auch die einzige Möglichkeit, sich des Nachtmahrs zu entledigen. Die Prinzessin muss ihn dazu bringen, sich selbst zu begegnen, was sie mithilfe einer List und eines Spiegels bewerkstelligt.

Vom Gros der Adoleszenzliteratur unterscheidet sich dieser Text, da hier keine Liebesbeziehung geschildert wird. Die emanzipierte weibliche Figur befindet sich nicht auf der Suche nach einem Liebesobjekt, sondern nach den Untiefen der eigenen Persönlichkeit. Der Rekurs auf den *Narcissus*-Mythos offenbart sich insbesondere in dieser Zentrierung auf die Eigenliebe, die hier jedoch ungestraft bleibt.

Auf der Metaebene der Reise durch den eigenen Körper wohnt Dylia dem Entstehen und Vergehen der Gedankengänge ihres schlafenden oder halluzinierenden Selbst bei, lauscht den Atemgeräuschen ihres Körpers, dem Rauschen des Blutes und den eigenen Herztönen, während sie darüber reflektiert, ob es sich bei dem sie begleitenden Nachtmahr, der das Ziel verfolgt, sie in den Wahnsinn zu treiben, um die Materialisierung eines sich verselbstständigenden, dämonisch aufgeladenen Anteils ihres Unbewussten handelt. Die der bildlichen Darstellung inhärente Problematik, dass die inneren Vorgänge der abgebildeten Schlafenden unergründbar sind und in der Schlafbeobachtung lediglich die individuellen Wünsche und Projektionen der Beobachtenden sichtbar werden, wird in Moers' Roman somit umgangen, denn hier fallen die reflexive Beobachterinnenperspektive und das Objekt der Beobachtung zusammen. So wird die Frage danach, wie aus der Perspektive einer schlafenden Figur erzählt werden kann, unter Verweis auf die Bild-Ästhetik der Malerei gelöst. Liegt doch der Reiz der lustvollen Betrachtung einer schlafenden Figur insbesondere darin, dass das voyeuristische betrachtende Subjekt von der Pflicht einer aktiven Interaktion mit dem Gegenüber losgelöst ist und sich ganz auf das eigene, erlebende Selbst und die erforschende Observation des schlafenden Objekts fokussieren kann. Dieses gewissermaßen narzisstische

22 Engel führt darüber hinaus aus, dass das Bild sowohl eine mythologische als auch eine physiologische Erklärung für den Angsttraum der Figur beinhalte. Während die mythologische mit dem Nachtmahr verbunden ist, ist die physiologische Erklärung mit der Haltung ihres Kopfes verbunden, die auf zeitgenössische medizinische Erklärungen für unruhiges Schlafen bezogen werden kann, in welchen – etwa von John Bond (1753) – ausgeführt wird, dass der Blutfluss des Gehirns durch eine fehlerhafte Schlafposition beeinträchtigt sein könnte (vgl. Engel 2022, 98–99).

um sich selbst Kreisen eines oder einer Beobachtenden wird in Moers' Roman als lustvolle Selbstbegegnung inszeniert.

Das zentrale Motiv der Schlafbeobachtung kann zudem als Parabel auf die hermeneutische Textanalyse gedeutet werden. Die schlafende Figur (Dylia) ist in diesem Fall der Text, der aus sich selbst heraus zu interpretieren ist. Ausgehandelt wird hier somit auch die Limitation der Erkenntnisfähigkeit.

Sofern man den Nachtmahr als personifizierten Schatten im Sinne Jungs liest, ist Dylia die einzige Figur des somnambulen Märchens, die sich durchweg im Zwiegespräch mit personifizierten Anteilen ihrer Psyche befindet; zunächst im stillen Monolog, sodann im Dialog mit dem personifizierten Schatten, ihren Gedanken, die sie als ihre besten Freunde bezeichnet und die sie aus gefährlichen Situationen befreien, aber auch ihren als Verwandten imaginierten Krankheitssymptomen und schließlich ihrer Gedankenspinne, die das Archiv ihrer fantasievollen Erfindungen überwacht und als personifiziertes Wissen lesbar ist.

Ein weiteres zentrales Motiv ist die Spiegelschau, die schon in der antiken Philosophie, aber auch im christlichen Mittelalter mit einer klaren Handlungsaufforderung verbunden ist: der Optimierung von Geist und Seele.²³ Dylia befindet sich unentwegt auf der Suche nach Selbsterkenntnis und Selbstoptimierung. Sie ist auf der Suche nach einer „Supervokabel“, die ein bekanntes Wort sein kann, aber doch im Laufe der nächtlichen Reise eine neue Bedeutung für sie gewinnen soll. Diese Voraussetzung wird erfüllt, als sie ihren eigenen Namen als Supervokabel erkennt, womit die Prämisse des Nachtmahrs – „Hier führen sämtliche Wege zu dir. Das bist immer nur du“ (Moers 2018 [2017], 161) – erfüllt wird. Mittels der Metapher der Spiegelschau sowie der Konfrontation mit Doppelgängerfiguren wird so eine Reise zur Mitte des eigenen Raums, des eigenen Denkens und Fühlens beschrieben, die in einen Erkenntnisprozess mündet. Diese Fallstudie gelangt zu dem Ergebnis, dass die Leserschaft dieses somnambulen Fantasy-Märchens einer narzisstischen Selbstbetrachtung und Selbsterkundung beiwohnen kann, die auf den fiktiven Körperinnenraum einer schlafenden Prinzessin zentriert ist, sodass das in der Antike etablierte Motiv der Schlafbeobachtung eine virtuose Umdeutung und Erweiterung erfährt, die schwerlich außerhalb der Fantasy zu realisieren ist.

23 In der Sokratischen Philosophie der Antike wird die Funktion der Spiegelschau auf die Bildung des Geistes bezogen. Sokrates' Schüler „sollten sich immer wieder im Spiegel betrachten, um, wenn sie schön wären, sich dessen würdig zu machen, wenn aber hässlich, diesen Mangel durch gute Bildung auszugleichen und zu verdecken“ (Peez 1990, 19). Im christlichen Mittelalter erfolgt eine Verlagerung ihrer Funktion auf die Bildung der Seele, etwa bei Meister Eckehard, der das Spiegelbild als Beleg dafür verwendet, dass die menschliche Seele „im irdischen Leben zwar gottähnlich, nicht jedoch gottgleich werden [können], da sie an einen raumzeitlichen Körper gebunden ist, der allein in den materiellen Spiegeln sich abbildet. Je mehr die Seele diesen äußeren Spiegeln sich zuwendet, desto schwächer wird der innerliche Spiegel Gottes.“ (14)

Literatur

- Moers, Walter (1999). *Die 13 ½ Leben des Käpt'n Blaubär*. München.
- Moers, Walter (2000). *Ensel und Krete*. München.
- Moers, Walter (2003). *Rumo und die Wunder im Dunkeln*. München.
- Moers, Walter (2004). *Die Stadt der träumenden Bücher*. München.
- Moers, Walter (2007). *Der Schreckenmeister*. München.
- Moers, Walter (2011). *Das Labyrinth der träumenden Bücher*. München.
- Moers, Walter (2018 [2017]). *Prinzessin Insomnia und der alptraumfarbene Nachtmahr*. München.
- Abraham, Ulf (2014): „Bedeutende Räume. Elementar-Poetisches in Raumkonzepten der fantastischen Kinder- und Jugendliteratur“. In: Caroline Roeder (Hg.), *Topographien der Kindheit. Literarische, mediale und interdisziplinäre Perspektiven auf Orts- und Raumkonstruktionen*. Bielefeld, 313–328.
- Breuer, Josef und Sigmund Freud (2007 [1895]). *Studien über Hysterie*. Frankfurt am Main.
- Dyballa, Vaiana (2020): „Zur ‚Erweckung‘ Schneewittchens über die Ästhetik des Visuellen – intermediale Spiegel motive in Pablo Bergers Stummfilm *Blancanieves*. Ein Märchen aus Schwarz und Weiß“. In: Iris Schäfer (Hg.), *Zur Ästhetik psychischer Krankheit in Kinder- und Jugendmedien*. Göttingen, 155–176.
- Engel, Manfred (2022): „The Nightmare Around 1800“. In: Bernard Dieterle und Manfred Engel (Hgg.), *Typologizing the Dream. Le Rêve du point de vue typologique*. Würzburg, 85–128.
- Freud, Sigmund (2012) [1919]). *Das Unheimliche*. Bremen.
- Funke, Dieter (2006). *Die dritte Haut. Psychoanalyse des Wohnens*. Gießen.
- Habermas, Tillmann (1999). *Geliebte Objekte. Symbole und Instrumente der Identitätsbildung*. Frankfurt am Main.
- Hoffmann, Lena (2018). *Crossover. Mehrfachadressierung als Sprache intermedialer Popularität*: http://www.gkfj.de/wp-content/uploads/2018/12/Jahrbuch_GKFJ_2018_137-150_Hoffmann_dt.pdf (28. November 2022).
- Lacan, Jacques (1973). *Schriften I*. Übers. von Rodolphe Gasché. Olten.
- Leuschner, Wolfgang (2018). „Traum und Körper“. In: Alfred Krovosza und Christine Walde (Hgg.), *Traum und Schlaf. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart, 287–292.
- Lotman, Jurij M. (1986 [1972]). *Die Struktur literarischer Texte*. Übers. von Rolf-Dietrich Keil. München.
- Martínez, Matías und Michael Scheffel (2020 [1999]). *Einführung in die Erzähltheorie*. München.
- Mehrbrey, Sophia (2021). „Sinneswahrnehmung als Leitmotiv oneirischen Erzählens in der Kinderliteratur des frühen 20. Jahrhunderts“. In: Stephanie Catani und Sophia Mehrbrey (Hgg.), *Träumen mit allen Sinnen. Sinnliche Wahrnehmung in ästhetischen Traumdarstellungen*. Paderborn, 139–156.
- Moser, Ulrich und Ilka von Zeppelin (1996). *Der geträumte Traum: Wie Träume entstehen und sich verändern*. Stuttgart.
- Peez, Erik (1990). *Die Macht der Spiegel. Das Spiegelmotiv in Literatur und Ästhetik des Zeitalters von Klassik bis Romantik*. Frankfurt am Main.
- Rank, Otto (1980 [1914]). „Der Doppelgänger“. In: Jens Malte Fischer (Hg.), *Psychoanalytische Literaturinterpretation. Aufsätze aus „Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften“ (1912–1937)*. München, 104–187.
- Roeder, Caroline (2014). „„Hier, genau hier habe ich damals gelebt“, oder: ‚Die Erde ist rund‘. Annäherungen an Topographien der Kindheit“. In: Dies. (Hg.), *Topographien der Kindheit. Literarische, mediale und interdisziplinäre Perspektiven auf Orts- und Raumkonstruktionen*. Bielefeld, 11–26.

- Schäfer, Iris (2022). „Verliebt, verkannt vergessen: Zum literaturhistorischen Ursprung des nicht ganz so märchenhaften Zauberschlafs und weiterer prominenter Märchenmotive“. In: *ixpsilonzett. Theater für junges Publikum*, 24–28.
- Schäfer, Iris (2023). „Maries und Alices Nachfahren – Zum Motiv der Traumreise in der deutsch- und englischsprachigen Kinder- und Jugendliteratur“. In: Dies. (Hg.), *Traum und Träumen in Kinder- und Jugendmedien. Intermediale und transdisziplinäre Analysen*. Paderborn, 1–33.
- Schollmeyer, Patrick (2014). „Traumfrau? Die schlafende Ariadne im römischen Wohnhaus“. In: Christine Walde und Georg Wöhrle (Hgg.), *Gender Studies in den Altertumswissenschaften: Schlaf und Traum*. Trier, 59–76.
- Theodor-Katz, Nitzan, Eli Sommer, Rinatya M. Hesseg und Nirit Soffer-Dudek (2022). *Could immersive daydreaming underlie a deficit in attention? The prevalence and characteristics of maladaptive daydreaming in individuals with attention-deficit/hyperactivity disorder*: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/jclp.23355> (28. November 2022).
- Tuin, Inka und Manfred Krill (2018). „Gestörter Schlaf und Schlaflosigkeit“. In: Alfred Krovoza und Christine Walde (Hgg.), *Traum und Schlaf. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart, 316–329.
- Wöhrle, Georg (2014). „Die Nymphe und der Gott oder der missbrauchte Schlaf. Ein Motiv bei Ovid und Nonnos“. In: Christine Walde und Georg Wöhrle (Hgg.): *Gender Studies in den Altertumswissenschaften. Schlaf und Traum*. Trier, 43–58.

Lena Wiesenfarth

Don't work, sleep!

Der Traum vom Schlaf bei Ottessa Moshfegh

„After all, tomorrow is another day.“

Margaret Mitchell

1 Einleitung

Beginnen wir einmal mit einem Sprung ins neunzehnte Jahrhundert. Beginnen wir mit einem Protagonisten, der in dieser Zeit das Licht als Hauptfigur eines weltberühmten Klassikers erblickt.

Das Rad an meines Vaters Mühle brauste und rauschte schon wieder recht lustig, der Schnee tröpfelte emsig vom Dache, die Sperlinge zwitscherten und tummelten sich dazwischen; ich saß auf der Türschwelle und wischte mir den Schlaf aus den Augen, mir war so recht wohl in dem warmen Sonnenscheine. Da trat der Vater aus dem Hause; er hatte schon seit Tagesanbruch in der Mühle rumort und die Schlafmütze schief auf dem Kopfe, der sagte zu mir: „Du Taugenichts! da sonnst du dich schon wieder und dehnt und reckst dir die Knochen müde, und läßt mich alle Arbeit allein tun (Eichendorff 2007, 9).

Die Rede ist natürlich von Eichendorffs Novelle *Aus dem Leben eines Taugenichts*. Jener Taugenichts präsentiert sich uns als ein tagträumerischer und vermeintlich unproduktiver Faulpelz und macht damit zugleich auf provokative Art auf etwas aufmerksam. Denn jene Novelle offenbart ein Problem, das sich als Phänomen gerade in der heutigen Zeit so deutlich herauskristallisiert hat, dass es sogar inzwischen einen eigenen Begriff dafür gibt: Nonstop-Gesellschaft oder auch 24/7. Jonathan Crary, Kunstkritiker, Essayist und Professor für moderne Kunst und Theorie an der Columbia University in New York, veröffentlichte 2013 in englischer Originalausgabe eine Abhandlung unter dem Titel *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*. Mit dem Begriff des 24/7 führt Jonathan Crary ein Sujet der Moderne ein, das eine Zeit ohne Zeit meint, eine dauerhafte Abfolge unaufhörlicher, reibungsloser Operationen. Sichtbar dabei wird eine Gesellschaft, die im 7-Tage-Rhythmus, im 24 Stunden-Takt denkt und lebt (Crary 2014, 15); eine Gesellschaft, die kein Aus, keinen Stopp mehr kennt. Im Umkehrschluss bedeutet dies: eine schlaflose Gesellschaft.

Der Wert, den der Taugenichts noch im Müßiggehen und im süßen Nichtstun erkennt, kam mit Beginn der Industrialisierung schleichend abhanden – und damit automatisch etwas, das uns insbesondere am Schlaf (und auch am Traum) eigentlich fasziniert: Zeitverschwendung und Zweckfreiheit. Knappe 200 Jahre später ist keine Spur mehr davon zu sehen. Und vermutlich kennen wir das selbst: Die Langeweile, das Herumsitzen oder Herumliegen, das verschwenderische Vergeuden von Zeit, weicht immer mehr einem Produktivitätsmodus. Tun wir einmal nichts, auch noch tagsüber, fühlen wir uns beinah schuldig, nutzlos. Unsere Freizeit verdienen wir uns nur dann, wenn wir unter der Woche hart gearbeitet haben. Erst dann dürfen wir uns wohlverdient zurücklehnen und uns guten Gewissens erholen. Worauf ich hinaus will: Unser Tun muss einen Sinn haben, und vor allem: Unser Dasein muss Aktivität aufweisen, muss produktiv sein.

Dass die kapitalistische Arbeitsethik jeglichen Müßiggang zu aller Laster Anfang erklärt, wie schon Georg Büchners Protagonist Leonce in *Leonce und Lena* weiß, ist nicht neu. Im globalen Zeitalter jedoch spitzt sich meine These nun zu: Nicht nur der Müßiggang, sondern insbesondere der Schlaf, denn im Schlaf tun wir ja nichts, ist einer Welt zuteilgeworden, in welcher er mehr zur Option verkehrt, als dass er in seiner natürlichen Notwendigkeit, also im herkömmlichen Sinne, angenommen würde. Die moderne Arbeitswelt verdrängt den Schlaf daher nicht nur zunehmend aus unserem Blickfeld, sondern macht ihn gestaltbar – wir entscheiden ganz bewusst, wann und wie lange wir schlafen. Verloren geht nicht nur unsere Gesundheit, sondern auch das dem Schlaf innewohnende kreative und selbstreflektierende Potential, womit sich der Schlaf bisweilen gegen die radikalisierte Ökonomisierung stellte. Stattdessen wird der Schlaf, so behaupte ich, sogar in einen Verwertungskreislauf eingespannt und verliert damit vollständig seine Berechtigung, seine Bedeutung und die Anerkennung seiner Leistungsstärke.

2 Arbeit und Schlaf im Verhältnis

Was im Zeitalter von Rund-um-die-Uhr-Betrieben, einer Welt mit ununterbrochenen Konsum- und Einkaufsmöglichkeiten und fortwährendem Informationsaustausch, einer Kultur mit Schichtarbeit und Pendelfahrten, langen Arbeitszeiten und zugleich einer zunehmenden 24-Stunden-Verfügbarkeit seinen Höhepunkt erreicht, zeichnet eine Gesellschaft, die nicht zum Stillstand kommt. Der allgemeine Drang, mithalten oder *up-to-date* sein zu müssen, wird stets begleitet von der Angst, Dinge zu verschlafen. Wir erkennen unseren heutigen Blick auf den Schlaf auch an bekannten Redewendungen wie *man solle doch nicht sein Leben verschlafen* oder *endlich aufwachen*. Mit dem gegenwärtigen, beschleunigten und an die gesellschaftlichen

Normen angepassten Lebensstil bestimmt daher nicht mehr unser Körper, unsere innere Uhr, wann und wie lange wir schlafen. Äußere Einflüsse und Gegebenheiten regulieren inzwischen, man möchte sogar sagen, bestimmen inzwischen unseren Schlaf- und Wachrhythmus. Der Schlaf wird dabei einem Rhythmus unterworfen, der heute alles zu dominieren scheint: der produktiven Uhr des Kapitalismus. Die moderne Arbeitswelt erklärt den Schlaf damit zur puren Zeitverschwendung, zum Inbegriff der Nichtsnutzigkeit. Jener Schlaf, die Basis unserer Existenz, wird in der Folge in seiner Voraussetzung für Gesundheit, für Leistungsvermögen und Ausdauer, für Erholung und Rückzug aus unserer Nonstop-Welt und zugleich in seiner natürlichen Zweckfreiheit nicht nur verkannt. Er wird aufgrund seiner scheinbar tiefen Nutzlosigkeit zum lästigen Übel deklariert. Es ist also nicht überraschend, dass wir in Sachen Schlaf inzwischen zu erfolgreichen Minimalisten geworden sind. Dass die kapitalistische Arbeitswelt aus dem Menschen unermüdlich alle Bereiche ausschöpft, offenbart sich in der Ambivalenz zu jenem alten Narrativ des Schlafs, das mit der modernen Nonstop-Arbeitswelt korreliert. Was bleibt, ist das Bedürfnis, das Begehren nach einem Ort, an dem es noch den Ausschaltknopf gibt; einem Ort der Ruhe und Entspannung.

3 (M)ein Jahr der Ruhe und Entspannung

Der chinesische Künstler Li Liao, der 2010 durch Schlafaktionen auf öffentlichen Plätzen in der Großstadt Wuhan bekannt wurde, provoziert mit seiner Kunst als „Ausdruck des Widerstands“ (Göpfert 2019) und entzieht sich damit der Ökonomisierung und Kapitalisierung der gegenwärtigen Gesellschaft. Durch das Aufgreifen des Schlafmotivs zeigt sich dabei die zeitgenössische Kontroverse einer Arbeitsgesellschaft, der er sich aktiv verweigert. Und damit ist er nicht allein.

Mit ihrem Roman *Mein Jahr der Ruhe und Entspannung* aus dem Jahr 2018 schafft auch die amerikanische Autorin Ottessa Moshfegh eine Neuverhandlung gesellschaftlicher Lebens-, Arbeits- und Schlafwelten, die aktueller nicht sein könnten. „Meinen Winterschlaf begann ich Mitte Juni 2000. Ich war sechsundzwanzig Jahre alt.“ (Moshfegh 2018, 9) Mit dieser Aussage führt uns Ottessa Moshfegh in das einjährige Schlafprojekt ihrer Protagonistin ein, einer sechsundzwanzigjährigen erfolgreichen, schönen und wohlhabenden New Yorkerin, deren Leben von Leere und Nichtigkeiten durchzogen ist und die gegen jene Nonstop-Bewegung und permanente Wachheit das tut, was heute keiner mehr tut: „einfach nur schlafen, sonst nichts“ (Moshfegh 2018, 18). Im Roman wird eine Sehnsucht nach der Rückkehr in eine Idylle formuliert, die es in einer Welt, wie wir sie kennen, längst gar nicht mehr geben kann.

Öffnet Eichendorffs *Taugenichts* mit seiner romantisch verweigernden Lebensform schon den Blick in die Moderne, zeigt sich dies in abgewandelter, aggressiverer, ad absurdum geführter Form nun an Ottesa Moshfeghs schlafender Protagonistin. So schläft die Protagonistin nicht in idyllischer Umgebung ein, wie wir es aus vielen Märchen wie *Schneewittchen* oder *Dornröschen* oder Kinderliedern und nicht zuletzt von Eichendorffs *Taugenichts* kennen; auch verweigert sie sich nicht sporadisch zu gegebenem Anlass – diese Protagonistin provoziert mit einem ungeheuren Schlaf-Projekt inmitten einer schlaflosen Metropole um die Jahrtausendwende, die den Zustand der Schlaflosigkeit in Form von Optimierungswahn, Konsumrausch und einem alles einfassenden Nonstop bereits erreicht hat. Ihr Entzugsversuch kratzt dabei an einem wunden Punkt: Ein Jahr lang nur zu schlafen und damit einen vollkommenen Stillstand herauszufordern, widerspricht einem der grundlegendsten Prinzipien unserer kapitalistischen, westlichen und arbeitsamen Gesellschaft. Jener schläfrige Zustand bei Ottesa Moshfeghs Protagonistin bringt die Erschöpfung einer Epoche zu Tage, die im Nonstop-Modus einerseits keinen Schlaf, keine Ruhe mehr findet, andererseits in genau diesem Nonstop-Modus wie betäubt, wie schlafend verhardt und längst den Blick auf sich selbst verloren hat. Was zu Beginn noch harmlos und nach amüsanter Ironie klingt – eine erfolgreiche junge Frau, die scheinbar weder ihre Privilegien noch die ihr gegebenen Möglichkeiten nutzt,¹ sondern ihre Zeit vielmehr mit Schlafen verbringt, endet recht schnell, wie wir an der folgenden Szene erkennen, in einem exzessiven Psychopharmaka- und Drogenrausch, der ihre Sinne völlig benebelt und dem Zwecke dient, ihren Dauerschlaf überhaupt aufrechtzuerhalten. Dies wird in den folgenden Passagen deutlich:

Wurde ich wach, tagsüber oder nachts, durchquerte ich das helle Marmorroffer unseres Hauses und ging die paar Schritte zur Bodega um die Ecke, die immer geöffnet hatte. Ich kaufte zwei große Kaffee mit Milch und jeweils sechs Stück Zucker, trank den ersten schnell im Aufzug hoch zu meiner Wohnung und den zweiten dann in aller Ruhe, während ich Filme schaute, Animal Crackers aß und Trazodon und Ambien und Nembutal schluckte, bis ich wieder einschlief. Auf diese Weise verlor ich jegliches Zeitgefühl. Tage vergingen. Wochen. Ganze Monate. (Moshfegh 2018, 7)

¹ Ihr Projekt funktioniert allerdings nur, solange andere Menschen um sie herum arbeiten – von den Betreibern der Bodega, zu der die Protagonistin häufig geht, über die Angestellten des Apartments, in dem sie lebt, bis hin zu ihrem Vermögensberater, der mit seiner Arbeit dafür sorgt, dass der Protagonistin weiterhin ihr Vermögen zur Verfügung steht. Schlafen zu können scheint damit Luxus zu sein. Reva, die Freundin der Protagonistin, kann es sich beispielsweise schlichtweg nicht „leisten“ (Moshfegh 2018, 18), so lange zu schlafen. Sie muss sich ihren Unterhalt sowie die begehrten materiellen Konsumgüter mit Arbeit erst einmal ‚verdienen‘. Vom Winterschlaf-Halten kann diese also nur träumen. Der Schlaf zeigt sich dabei immer stärker als ein immaterielles Konsumgut und erklärt sich damit selbst zu einem Privileg.

Durch eine kaputte Lamelle in der Jalousie sah ich zu, wie der Sommer starb und der Herbst kalt und grau wurde. Meine Muskeln verkümmerten. Meine Bettwäsche verfärbte sich gelb, auch wenn ich meistens vor dem Fernseher auf dem weiß-blau gestreiften Sofa von Pottery Barn einschlief, das in der Mitte durchhing und voller Kaffee- und Schweißflecken war. In meinen wachen Stunden schaute ich hauptsächlich Filme. Fernsehen hielt ich nicht aus. (Moshfegh 2018, 9)

In New York City war so einiges los – wie immer, – aber nichts davon ging mich etwas an. Das war das Schöne am Schlafen – die Realität hatte nichts mehr mit mir zu tun und spielte für mein Bewusstsein keine größere Rolle als ein Film oder ein Traum. (Moshfegh 2018, 10)

Im Laufe des Romans stellen sich zunehmend sogenannte Blackouts ein – Phasen, in denen sie körperlich zwar wach scheint, sich aber nicht mehr an den Wachzustand und ihre Handlungen erinnern kann. Sie erwacht also im Schlaf. Das permanente Changieren dieser beiden Zustände – des Wachzustands und des Schlafzustands – mündet irgendwann in einer Verschmelzung. Und so bemerkt die Protagonistin, dass selbst ihr Wachzustand eher einem trüben, wirren und schläfrigen Zustand gleicht – nicht ganz Realität, nicht ganz Traum. Doch wozu das Ganze eigentlich?

Die Idee, dass ich mich in ein neues Leben schlafen könnte, war Wahnsinn. Absurd. Und trotzdem war ich schon auf dem Weg in die tiefsten Abgründe meiner Reise. Bisher war ich durch den Wald gewandert, aber jetzt näherte ich mich dem Eingang einer Höhle, roch bereits den Rauch eines Feuers, das tief im Innern brannte. (Moshfegh 2018, 285)

So ist sie sich sicher, wenn sie „aus der Höhle austrat, zurück ans Licht, wenn ich endlich aufwachen würde, wäre alles neu – die ganze Welt.“ (Moshfegh 2018, 285) Dabei war ihr Projekt viel größer als die Frage nach der eigenen Identität: „Ich war auf der Suche nach geistiger Wiedergeburt.“ (Moshfegh 2018, 288) In diesem Zitat offenbart der Schlaf seine Kernfunktion im Roman: Er wird zu einer verwertbaren Möglichkeit, sich von seelischen Schäden frei zu schlafen und neu zu erfinden. Mit ihrem Projekt proklamiert die Protagonistin einen Prozess der Verwandlung, einen Auferstehungs- und Wiedergeburtversuch, der durch eine geographische Flucht als Lösung allein nicht funktioniert, sondern darüber hinaus reicht – ins Mentale. Ihr Schlafprojekt wird damit zur Kompensation, zu einem Vehikel, das es ihr ermöglicht, die eigentliche Sehnsucht nach Leben und emotionaler Unbeschwertheit neu zu entfalten.

Ich würde wie neu geboren aufwachen, als völlig neuer Mensch; jede meiner Zellen würde sich so oft erneuert haben, dass die alten Zellen nur noch ferne, nebulöse Erinnerungen wären. Mein vergangenes Leben wäre nichts als ein Traum, und ich könnte noch einmal ganz von vorne anfangen, ohne Reue, gestärkt von dem Glück der Gelassenheit, die ich in meinem Jahr der Ruhe und Entspannung gewonnen hätte. (Moshfegh 2018, 61–62)

Ihr Wunsch, alle Leiden und schmerzlichen Erinnerungen könnten „wie im Schlaf“ gelindert, ja geheilt werden, bekräftigt die Protagonistin mit einer einzigen Aussage: „dass alles gut werden würde, sobald ich genug geschlafen hätte“. (Moshfegh 2018, 61–62) Ihr verzweifelter Versuch eines seelischen Überwinterns, eines Neustarts ohne Altlasten – „der Schlaf war die hydraulische Hebevorrichtung, die die Ladefläche anhub und den ganzen Müll irgendwo ablud,“ (Moshfegh 2018, 112) –, eines *remake*-Prozesses, den sie mit ihrem großen Schlafprojekt bezweckt, führt uns immer wieder in die Tiefen ihrer Einsamkeit und schmerzlichen Vergangenheit, der sie zu entkommen versucht: „Wenn ich so weitermachte, dachte ich, würde ich völlig verschwinden und in neuer Form wiederauftauchen. Das war meine Hoffnung. Das war mein Traum.“ (Moshfegh 2018, 96)

3.1 Don't work, sleep?

Mit ihrem Projekt widersetzt sich die Protagonistin einem Gesellschaftsprinzip, nach welchem der Schlaf an den äußersten Rand gedrängt wurde. „Unsere heutige Welt zwingt uns zu einem völlig unnatürlichen Lebensstil“, bekräftigt die Therapeutin der Protagonistin, „[i]mmer in Eile. Immer beschäftigt. Schneller, schneller, schneller. Wahrscheinlich arbeiten Sie zu viel.“ (Moshfegh 2018, 29) Das Märchen vom süßen Schlaf wird dabei noch satirisch überdreht, und zwar so weit, dass die Protagonistin absolut gar nicht im klassischen Sinne arbeitet und damit zweierlei tut: zum einen drastisch provoziert, indem sie sich jeglichen gesellschaftlichen Verpflichtungen entzieht, zum anderen aufzeigt, dass Schlaf eine Berechtigung findet, die gelöst und abgekoppelt von der Arbeit existiert. Die Protagonistin macht damit auf etwas aufmerksam, was in seiner Natürlichkeit abhandengekommen ist. Doch weit mehr noch als das entwickelt sich ihr Schlaf hin zu einem „Projekt“, das in mehrerlei Hinsicht der Arbeitswelt gleichkommt. Was anfangs noch als harmloses Schlafen anklingt, betreibt die Protagonistin bald darauf „in Vollzeit“, wie sie es nennt. Ihr Schlafprojekt kommt in mehrerlei Hinsicht der nützlichkeitsaffinen Arbeitswelt und einer Leistung gleich. Denn „Schlafen“, so verrät uns die Protagonistin, „kam mir äußerst produktiv vor.“ (Moshfegh 2018, 61)

So zeigt sich durch die Produktivitätszuschreibung des scheinbar passiven Projekts ihre schlafende Untätigkeit nicht nur als Arbeitsverrichtung, sondern die konventionelle Arbeit wird in ihrer aktiven Produktivität zugleich nivelliert. Bei Ottessa Moshfegh scheinen sich die Begriffe ‚Schlaf‘ und ‚Arbeit‘ dabei zu einer Art Utopie zu entwickeln, die in ihrer gegenseitigen Nivellierung austauschbar werden. Diese Behauptung verfestigt sich in der Werterverschiebung. So stellt die Protagonistin bei ihrer Tätigkeit in der Kunstgalerie, der sie zu Beginn des Romans noch nachgeht, fest, dass sie „so viel Zeit mit unnützer Arbeit vergeudet hatte, wenn ich

doch hätte schlafen [...] können. Zu glauben, dass ein Job mein Leben lebenswerter machen würde, war dumm von mir gewesen.“ (Moshfegh 2018, 59) Hier wird die ökonomiebestrebte Denkweise vollständig verkehrt, indem die Protagonistin nicht wie für gewöhnlich in der Arbeit, sondern im Schlaf einen Sinn erkennt. Auf der Arbeit wird sie vielmehr faul und nachlässig. „Ich fand das gut, aber wenn ich etwas tun sollte, wurde es schwierig.“ (Moshfegh 2018, 50) Ihre Unfähigkeit, sich den Arbeitsbedingungen zu fügen, kostet sie schließlich auch den Job. So wird ihr mit der Begründung gekündigt: „Schlafen kannst du Zuhause. Hier wird gearbeitet.“ (Moshfegh 2018, 51) Und so schläft sie also schon bald „Tag und Nacht mit kurzen zwei- bis dreistündigen Unterbrechungen. Das war gut, fand ich. Endlich machte ich etwas Sinnvolles.“ (Moshfegh 2018, 61) Das Nichtstun der Protagonistin auf der Arbeit scheint ein Problem, ihr Schlaf hingegen produktive Arbeit. Zugleich zeigt sich an ihrer Tätigkeit, dass Arbeit nicht unbedingt Produktives abverlangt. In der Galerie war sie „die Tussi, die am Eingang hinterm Tresen saß und einen ignorierte, wenn man die Galerie betrat“ (Moshfegh 2018, 45–46). Ihrer Arbeit wird hier eine rein dekorative Funktion zugesprochen, denn dort ist sie zum Angucken da, „hippe Deko“ (Moshfegh 2018, 45–46). Die Arbeit in jener Galerie besteht also daraus, *nichts* zu tun.

Dass die beiden Aspekte, Schlaf und Arbeit, hier beinahe identisch werden, liegt jedoch nicht daran, dass die Grenzen zwischen ihnen verschwunden wären, sondern daran, dass sich beide nach den gleichen Richtlinien und Maßstäben organisieren. Der Schlaf widersetzt sich höchst provokativ einer Arbeitsethik, die selbigen unter dem Prinzip des 24/7 beinahe vollständig negiert. Der Schlaf erklärt, indem er das tut, dabei in voller Ironie ein gegenteiliges Extrem – den 24/7-Schlaf, und infolgedessen eine Aufwertung seiner selbst im Vergleich zur Arbeit. Diese Erkenntnis ist dabei nicht neu. Schlaf wird in den unterschiedlichsten literarischen Werken und über mehrere Epochen hinweg immer wieder mit einer geistigen Aktivität und mit Produktivität in Zusammenhang gebracht. Dies begründet sich dabei nicht unbedingt nur durch das Träumen als ‚arbeitenden‘ Zustand, sondern insofern, als dem Schlaf ein kreativitätsförderndes und selbstreflektierendes Moment innewohnt, das insbesondere für Kunstschaffende von Bedeutung ist. So „hängte der französische Schriftsteller Robert Desnos [wenn er zu Bett ging,] ein Schild an die Schlafzimmertür, auf dem stand: ‚le poète travaille‘, der Dichter arbeitet.“ (Scholl 2020)

Indem der Schlaf bei Ottessa Moshfegh als das letzte Refugium dessen eingeführt wird, was in der arbeitsamen Gesellschaft noch nicht verwertet ist, zeigt sich auch im Rahmen der Tätigkeit der Protagonistin in der Galerie der Schlaf als vermeintlicher Retter, der in seiner Funktion insofern jedoch wirkungslos bleibt, als er in den Verwertungskreislauf längstens eingespannt ist. Der Schlaf korreliert dabei immer wieder mit der Arbeit: einerseits als geistige Aktivität der Selbstheilung im passiven Zustand, andererseits durch die damit implizierten Aktivitäten vor und

zwischen den Schlafphasen sowie in den unbewussten Wachphasen ihres Schlafs und nicht zuletzt auch in der Figur der *sleeping beauty*. Schlaf stellt sich somit als etwas dar, das man *macht* – und wird genau dadurch Teil der Arbeitsethik und Verwertungskette, denen er sich eigentlich doch zu entziehen versucht.

Doch lässt sich also wirklich so gar nichts am Schlaf erkennen, was dieser Verwertung entgegensteht? Gibt es nichts mehr am Schlaf, was keine Produktivität aufweist oder in seiner ursprünglichen Bedeutung wieder an Wert gewinnen könnte?

3.2 Die Lust zu (ver-)schlafen: Vom Verschwinden und Auftauchen eines postmodernen Taugenichts

Jonathan Crary betont in seiner Abhandlung die heutige Sicht auf Stabilität, die schon Hartmut Rosa als leidenden Zustand einer sozialen Beschleunigung aufführt, und die – anders als der stets zunehmende Veränderungs- und Beschleunigungsdrang – mit Untätigkeit gleichgesetzt wird (Crary 2014, 20). Hartmut Rosa beschreibt jenes Phänomen der gesellschaftlichen und kulturellen Geschwindigkeit und des Wachstums dabei als permanenten Begleiter des modernen Menschen. „Weil Geschwindigkeit als die dominante soziale Norm moderner Gesellschaften nahezu vollständig ‚naturalisiert‘ wird“ (Rosa 2013, 83), fordert die neue Zeit auch immer eine Beschleunigung der Individuen. Diese Beschleunigung des Lebenstempos wird dabei zunehmend von einer Zeitknappheit bestimmt. „Zeit scheint als Ressource wahrgenommen zu werden, die wie Öl konsumiert und die daher immer knapper und teurer wird.“ (Rosa 2013, 26). Wir erlegen uns selbst Maßstäbe auf, mit denen wir nicht mithalten können. Das Gefühl, alles gehe zu schnell und man komme mit dem Tempo des sozialen Lebens nicht mehr mit, stellt sich als permanenter Begleiter der Moderne dar. Als Merkmal des Prozesses der Modernisierung zeigt diese Art von Beschleunigung einerseits eine Steigerung an Handlungs- und Erlebnisepisoden pro Zeiteinheit, sprich mehr in weniger Zeit zu tun, andererseits ruft sie genau dadurch nach einer vermeintlichen Notwendigkeit einer Entschleunigung – und damit nach einer Form der Beständigkeit und Stabilität, die immer stärker an den Rand gedrängt wird.

Mit ihrem extremisierten Schlafprojekt fordert die Protagonistin daher bei weitem noch mehr als die utopische Idee einer Widergeburt oder eines Neustarts. Sie fordert einen gewaltigen Stillstand ein. Und so kommt es, dass dieses Modell normierten Verhaltens keine alte Arbeitsethik widerspiegelt, sondern eine neue Form darstellt, die „zu seiner Realisierung Zeitstrukturen im 24/7-Modus verlangt“ (Crary 2014, 20), sprich die dem Prinzip eines permanenten Funktionierens folgt. Mit ihrem Schlafprojekt verkörpert Ottessa Moshfeghs Protagonistin daher ein eher ungewöhnliches Auftreten: die müßige Opposition gegen Nützlichkeits- und

Arbeitsideologeme (Fuest 2008, 78) und damit zugleich gegen jene Beschleunigungs- und Optimierungsmuster, die Hartmut Rosa in seiner Kritischen Theorie spätmö-derner Zeitlichkeit (Rosa 2013) als Problematik und Herausforderung des Spätkapitalismus identifiziert hat. In der Figur eines postmodernen Taugenichts erlebt insbesondere die Romantik hier eine Wiedergeburt,² (Fuest 2008, 66) die sich mit dem Begriff der Postromantik dem „Fortwirken romantischer Ideen und Ästhetiken“ (Weyand 2017, 474) widmet. Und damit erfährt auch der (romantische) Müßiggang³ ein Comeback.

Die Idee des Müßiggangs offenbart sich dabei als Gegenpart zur Arbeit und wider-setzt sich ökonomischen Werten und Richtlinien,⁴ die dem Individuum das simple ‚Sein‘ absprechen. Zugleich sträubt sich jener Müßiggang gegen das vorherrschende Arbeits- und Leistungsprinzip – aus dem Versuch heraus, einem routinierten Alltag zu entfliehen. Mit der Lust, an Dingen weder aktiv teilzunehmen, noch Dinge aktiv zu tun, sondern vielmehr müßiggängerisch einfach nur zu (ver-)schlafen, werden insbesondere unter dem Motiv des Taugenichts im literarischen sowie auch im gesellschaftlichen Diskurs häufig Figuren etikettiert, die sich jenem Arbeits- und Leistungsprinzip nicht beugen und vielmehr mit einem gezielten Nicht(s)tun Aufmerksamkeit erwecken. Wir kennen jenen Taugenichts dabei aus einer Zeit, in welcher es nur so von literarischen Müßiggängern wimmelt. Die Romantik wird zum Inbegriff nicht nur einer arbeitsbürgerlichen Gesellschaft, sondern zugleich einer antikapitalistischen Bewegung, deren Grundgedanke Freiheit und Welterfah-rung, die Aufwertung des Individuums sowie ein individuelles Handeln und nicht zuletzt die Kunst einfasst. Das müßige Imaginieren sowie das romantische Nicht(s)tun (Fuest 2008, 75) verfestigen sich dabei in dem Versuch eines Stillstands und einer gezielten Unproduktivität – zu einer Zeit, die einer aufkommenden öko-nomischen Wertschöpfungs-idee folgt.

Diese Müßiggänger entfliehen einer Ordnung, an welcher sie Kritik hinsichtlich bürgerlich-ökonomischer Ideale wie Arbeit, Nutzen und Gewinn (Fuest 2008, 75)

2 Der Taugenichts selbst dagegen ist die romantische Wiedergeburt eines Minnesängers aus mittelalter-lichen Tagen. Vgl. Fuest 2008, 66.

3 „Um Müßiggang handelt es sich um 1800 [...], wenn man nicht arbeitet, obwohl man eigentlich arbeiten müsste. In einer solchen Bestimmung setzt der Begriff des ‚Müßiggangs‘ also eine Arbeitspflicht voraus.“ (Lillge et al. 2017, 17) Er steht den Begriffen überflüssig, unnütz oder zwecklos relativ nahe (vgl. 18).

4 Ein Taugenichts – also einer, der zu nichts taugt oder zu gebrauchen ist, sondern im Gegenteil andere womöglich noch belastet – wird zum unproduktiven Nichtsnutz erklärt. Faulenzer werden zur Zwangsarbeit verpflichtet oder von der Gesellschaft ausgeschlossen; „und dies nicht zuletzt aus ökonomischen Gründen von Wirtschaft und Staat. Der Faulenzer lebte und [...] war gefährlich. Denn schließlich wurde in den (zeitökonomischen) Disziplinar- und Ordnungsdiskursen der Müßiggang als ‚allgemeine Ursache der meisten Verbrechen‘ verortet.“ (Fuest 2008, 35–36)

üben; sie entziehen sich bewusst und werten das ‚Andere‘ des tätigen Lebens auf (vgl. Lillge et al. 2017). Mit solch einer Gegenwehr, einer gebrochenen Reglementation des Lebens eines Individuums, zeigt sich gerade der Schlaf als eine (beliebte) Strategie der Rebellion. Joseph von Eichendorff schafft hierbei mit seinem Taugenichts eine Figur, deren Name bereits kurz nach dem Erscheinen nicht mehr nur für einen individuellen Abenteurer steht, sondern zum Kollektivsubstantiv eines jeglichen seinem müßiggängerischen Prinzip folgenden Protagonisten wird.

Gerade in Kunst und Literatur finden wir die unterschiedlichsten Verweigerungstypen, die mit dem Aufkommen antikapitalistischen Gedankenguts in der Romantik einen Höhepunkt erleben: Der Müßiggänger, der Faulenzer, der Nichtstuer, und später auch der Dandy (Fuest 2008, 13) trotzen ihrer Umwelt und fordern eine Daseinsberechtigung, einen individuellen Stellenwert, einen eigenen Platz.⁵ Sie verweigern sich, indem sie den Müßiggang, das Nichtstun, das Faulenzen oder das Flanieren als Widerstandsmittel gegen die Arbeitswelt ausrichten. Und so ist auch das Schlaf-Projekt bei Ottessa Moshfegh als eine Form der Verweigerung zu betrachten. Die Protagonistin hat durchaus das Zeug zur Symbolfigur einer neuen Bewegung, und wenngleich sich ihr Projekt viel mehr als stille Verweigerung und nicht im großen gesellschaftspolitischen Stil niederschlägt, so ist es dennoch ein Protestakt, der wirkt.

3.3 Nichtstun. Und was sich daraus machen lässt

Dass der Schlaf als Verweigerungsstrategie besteht, wird ganz konkret an einer Stelle im Roman ersichtlich.⁶ Nach einer exzessiven Blackout-Phase dank Psychopharmaka, die beängstigende Folgen mit sich bringt, erklärt uns die Protagonistin: „Die Sicherheit meiner vertrauten Routine fehlte mir. Außerdem würde ich kein Infermiterol mehr schlucken, jedenfalls fürs Erste. Es lag im Widerstreit mit meinem erklärten Ziel des Nichtstuns.“ (Moshfegh 2018, 203)

Interessant ist in diesem Kontext Leonhard Fuests Zerlegung des Begriffs des Nicht(s)tuns als „zwei voneinander zu unterscheidende und doch stets schon miteinander aufs Engste verbundene und vielleicht sogar ohne einander nicht zu denkende Begriffe“ (Fuest 2008, 14). Während das Nichtstun als passiver Begriff mit

⁵ Verwandtschaften sieht man hierbei auch zur literarischen Figur des Aussteigers. So ergeben sich zwei Sichtweisen auf diesen Typus – entweder als „mündiges Wesen par excellence“ oder als Wirklichkeitsverweigerer. Vgl. Fischer: 2012b, 11–29.

⁶ Das Kapitel ist benannt nach einer Ausgabe des Wirtschaftsmagazins *brand eins*. Ausgabe 08/2012: <https://www.brandeins.de/magazine/brand-eins-wirtschaftsmagazin/2012/nichtstun> (07. September 2023).

Faulheit, Trägheit oder auch mit dem Müßiggang vergleichbar ist – denn hier geht es darum, überhaupt nichts zu tun –, entpuppt sich das Nichttun vielmehr als der lebendigere, der aktivere Begriff. Denn dieser aktiven (Ver-)Weigerung wohnt eine ganz konkrete Negation inne. So zeigt Leonhard Fuest mit seiner Begriffszerlegung, dass man, wenn man *nichts* tut, automatisch auch etwas *nicht* tut, denn man tut immer schon etwas *nicht* oder zumindest nicht alles, wenn man *nichts* tut. Das lässt sich jedoch auch umkehren – denn wenn man etwas *nicht* tut, bedeutet das noch lange nicht, dass man *nichts* tut (Fuest 2008, 15). So liegt im vermeintlichen Nichtstun der Protagonistin auch automatisch ein Nichttun – und damit eine Verweigerung, die aktiv betrieben werden muss.

Die Verweigerung korrespondiert im Allgemeinen mit Negativität (Fuest 2008, 17) und äußert sich häufig allein schon im Sprechakt. Das zeigt sich natürlich in der grammatikalischen Verneinung durch Begriffe wie ‚nein‘ oder ‚nicht‘ (Fuest 2008, 17). Interessant wird diese Negierungsform einer sich verweigernden Figur bei Ottessa Moshfegh insofern, als auch diese Negierungsform verdreht wird. Denn bei der Protagonistin äußert sich die Verweigerung eben nicht ausschließlich durch eine Negation, sondern vor allem durch die Affirmation eines passiven Zustands: des Schlafens. Oder anders: Die Verweigerung liegt hier also in der Bejahung eines erst dann affirmativ werdenden Zustands, wenn ein entgegengesetzter negiert wird. So möchte die Protagonistin – im Gegensatz beispielsweise zu Herman Melvilles Protagonist *Bartleby*, der mit seinem Leitspruch ‚I would prefer not to‘ in die literarische Geschichte eingegangen ist, eben nicht etwas *nicht* tun, sondern vielmehr etwas *aktiv* tun: „Ich möchte einfach nur schlafen.“ (Moshfegh 2018, 18) Eine Verweigerung ist daher nicht automatisch mit einer Negation eines Zustands gleichzusetzen, sondern verschließt sich vielmehr durch ein Hervorheben einer betonten Handlung oder eine Fokussierung auf eine gewisse Handlung, die andere Aktivitäten dabei außen vorlässt.

Und nun siedeln sich genau zwischen jenem Nichtstun und Nichttun das Müßiggehen und Verweigern an, korrelieren miteinander und bedingen sich gegenseitig. In der aktiv betriebenen Passivität der Protagonistin zeigt sich gleichermaßen ein passiver Aktivismus, eine stillschweigende Verweigerung, die sich jedoch auch in Form eines müßiggängerischen Scheinidylls zeigt. Ein solches Schlafidyll fordert damit eine Aktivität ein, um jenen passiven Zustand überhaupt generieren zu können. Dieser ironische Widerspruch ist ernst zu nehmen, nicht zuletzt auch insofern, als die Protagonistin, wie jeder andere Müßiggänger auch, der Arbeit gerade dann nicht entflieht, wenn sie ihre müßigen Utopien produktiv zu machen versucht (Fuest 2008, 12). So ist der Müßiggänger „[zwar] ein Nicht-Arbeiter, aber kein Nichtstuer, denn er tut ja noch etwas“ (Fuest 2008, 14). Und so liegt in seiner müßiggängerischen Tätigkeit auch immer etwas Arbeitendes.

Doch was folgt aus dieser müßigen Verweigerung? Das Motiv des Nicht(s)tuns proklamiert bei Moshfegh dabei mehr, als es auf den ersten Blick den Anschein hat. Als postmoderner Taugenichts ist die Protagonistin bei Ottessa Moshfegh auf der Suche nach dem letzten Rest Originalität, der sich in der postmodernen Gesellschaft noch bewerkstelligen lässt. War ihr angestrebter Zustand der des Müßiggangs und der Untätigkeit, so scheitert das Schlafprojekt jedoch zunehmend und wird vielmehr zum Akt jener Selbstzerstörung, der im Roman in seiner Funktion konkret benannt wird: „Jeder Akt der Schöpfung ist zuerst ein Akt einer Zerstörung.“ (Moshfegh 2018, 246) Lockt das Schlafprojekt der Protagonistin auf den ersten Blick also mit einer freiheitlichen Selbsterfahrung, so zeigt sich eine Verweigerung, die vielmehr zur Selbstaufzehrung wird.

Die modernen Müßiggänger sind immer seltener glücklich. Ihre Freiheit fordert den hohen Preis melancholischer Reflexion und geht darin zugrunde. Zwar verweigern sie aus guten Gründen die Arbeit, weil sich in ihr die Sinnlosigkeit der Wiederkehr des Immergleichen offenbart, aber ihre Verweigerung scheint sie auch der Unmittelbarkeit selbstvergessenen Tuns zu berauben und sie zu isolieren – von der Gesellschaft, von der Vernunft, von sich selbst. (Fuest 2008, 23)

Die müßigen Verweigerer werden einmal mehr dem Melancholie-Diskurs unterworfen (Fuest 2008, 65); ihr Zustand wird „einer existentiellen Bedrohung gleichkommen, fällt in ihnen doch auch das [...] Subjekt auseinander, dissoziiert es also und wird zu einem dieser zerrissenen Gesellen, wie sie die Romantik zu Genüge hervorgebracht und der Moderne vererbt hat“ (Fuest 2008, 65). Dabei ist sich die Protagonistin bei Ottessa Moshfegh durchaus bewusst, dass sie „Einsamkeit und Sinnlosigkeit selbst gewählt“ (Moshfegh 2018, 21) hat. Ganz im Sinne der modernen Verweigerer formiert sich somit „eine Literatur, die teils melancholisch, teils aggressiv auf die ideologische Inthronisierung der Arbeit in der bürgerlichen Gesellschaft reagiert“ (Fuest 2008, 36). So zeichnet sich als Folge der Arbeitsverweigerung eine Verweigerung der eigenen Existenz und der unausgesprochenen Selbstzerstörung (Fuest 2008, 22). Und so verschmelzen die Motive der Arbeit, des Müßiggangs, der Trägheit, der Langeweile und der Melancholie zu einem Gefängnis (Fuest 2008, 65). Bei Ottessa Moshfegh mündet also der vermeintliche Müßiggang nicht in einer Heilung, wie erhofft, sondern in verzweifelter Depression. Nach einem nun ironisch konnotierten *Jahr der Ruhe und Entspannung* erwacht die Protagonistin und muss feststellen, dass ihre Strategie der müßigen Verweigerung durch ihren Langzeitschlaf zu keiner allumfassenden Heilung geführt hat.

4 Allegorie der Zeit: Wache auf, der du schläfst!

Schon Aristoteles ist der Meinung, der Schlaf sei gewissermaßen eine Unbeweglichkeit und Fessel der Empfindung, das Erwachen hingegen die Lösung und Befreiung (Borbély 1991, 117).⁷ Auch Jonathan Crary, Kunstkritiker und Essayist, schreibt dem Erwachen die Erfahrung eines erlösenden Moments zu. Begeben wir uns beim Einschlafen in eine Welt jenseits unserer Sinne – denn im Schlaf sehen und hören wir nichts –, verbinden wir uns im Erwachen gerade mit jenen Sinnen, die uns nicht nur Menschliches bescheren, sondern auch die Umwelt überhaupt erst wahrnehmen, erfahren lassen. Schlaf, so scheint es, bildet mehr den passiven Teil unseres Lebens, der Wachzustand hingegen die Möglichkeit, aktiv zu werden.

Das Motiv des Auf- oder Erwachens ist dabei nicht neu. Insbesondere die Bibel offenbart zahlreiche Beispiele,⁸ in welchen für tot erklärte Menschen wieder zum Leben erwachen – wie aus einem tiefen Schlaf. Auch in Märchen hat der Schlaf eine außergewöhnliche Position. Schneewittchen liegt nur scheintot im Sarg und Dornröschen verfällt sogar mitsamt dem Schloss in einen hundertjährigen Schlaf. Alle erwachen aber wieder – in eine Welt, die kaum schöner sein könnte. Der Schlaf mitsamt seinen topischen Motiven wie der Nacht, dem Mond und dem Traum wird gerade als Narrativ gerne romantisiert. Dass dieses naiv-idyllische Bild vom dystopischen Gehalt längst eingeholt worden ist, macht wiederum schon Shakespeare in seiner Tragödie *Romeo und Julia* beispielhaft deutlich, in welcher der Schlaf Julias zum Verhängnis aller wird: Als sie erwacht, ist Romeo tot. Der Schlaf kommt insbesondere in der Literatur sehr ambivalent zum Einsatz. Gilt er in der einen Erzählung noch als Heilsbringer und Retter, kann er in der nächsten schon das reine Unglück heraufbeschwören. Eines jedoch scheinen die beiden konträren Schlafbilder gemeinsam zu haben: Sie alle besitzen das Potenzial, die Umwelt aktiv zu verändern.

Der Schlaf bei Ottessa Moshfegh zeichnet dabei unweigerlich die Umrisse einer leisen Vorahnung, eines irgendwann in der Zukunft eintretenden und unabdingbaren Moments des Erwachens, des radikalen Umbruchs, das Neuanfänge einfordert. Erwachen ist, so gesehen, eine Form des Plötzlichen, eine Form der Wandlung, Verwandlung – und damit mehr als eine natürliche, rein körperliche Notwendigkeit. In Anbetracht der Tatsache, dass die Wirklichkeit den Schlaf bei

⁷ Dieses Kapitel ist bereits im Rahmen einer Publikation in der Zeitschrift *Zukunft. Die Diskussionszeitschrift für Politik, Gesellschaft und Kultur* erschienen (Wiesenfarth 2021).

⁸ Bspw. versetzt Gott bei der Erschaffung von Adam und Eva die beiden erst in einen tiefen Schlaf. Die Legende von den *Sieben Schläfern* erzählt die Geschichte von einem langen Schlaf, in welchen jene sieben Schläfer in einer Höhle auf der Flucht vor einer Glaubensverfolgung verfallen. Auch Jesus erweckt ein für tot geglaubtes Mädchen wieder zum Leben, mit der Begründung, sie schlafe nur.

Otessa Moshfegh in der Retrospektive als Utopie entlarvt – „ich glaubte, er würde mir das Leben retten“ (2018, 13) – und trotz aller Verweigerung dennoch vereinbart, zeigt sich die Unausweichlichkeit eines tatsächlichen Erwachens. Doch dieses Erwachen ist schwerer als gedacht:

Aber aus diesem Schlaf wieder aufzuwachen war eine Qual. Mein Leben zog in der unangenehmsten Art und Weise vor meinem inneren Auge an mir vorbei, mein Kopf füllte sich wieder mit den ganzen langweiligen Erinnerungen, mit sämtlichen banalen Details, die mich an den Punkt gebracht hatten, an dem ich jetzt war. (Moshfegh 2018, 49)

Dass das Aufwachen notwendig ist, dass es irgendwann zu einem *Muss* wird, da sich das Schlafprojekt sonst in einer unendlichen Absurdität verlaufen würde, macht sich schon in Ludwig Tiecks Novelle *Des Lebens Überfluss* (Tieck 1968) bemerkbar. Während seine Protagonistin Klara sich noch die Frage stellt, was „diese sogenannte Zukunft“, die da immer näher rückt, wohl bringen wird – „denn diese sogenannte Zukunft rückt doch irgendeinmal in unsre Gegenwart hinein“ (Tieck 1968, 49) –, beruft sich die Hauptfigur bei Otessa Moshfegh vielmehr auf die Gegenwart und erkennt allein im Schlafakt und dem damit einhergehenden Ausblenden der Realität eine Heilung, die wie von selbst, nach einem Jahr der Ruhe und Entspannung, alles zum Guten wenden lässt.

Dass das Erwachen auch im historischen Kontext verstanden werden kann – man denke dabei an das *Große Erwachen* (*The Great Awakening*), die protestantische Bewegung ab 1730 innerhalb der britischen Kolonien in Amerika, die eine erneute Begeisterung für das Christentum intendierte –, und das sogar im politischen Sinne, ist dabei nicht neu. Mit Wahlparolen wie „Deutschland erwache!“ führten bereits die Nationalsozialisten Propaganda in den frühen 1930er-Jahren. Und auch in Pandemiezeiten sprachen Politiker wie der CSU-Parteivorsitzende Markus Söder im Wahldebakel vom sogenannten *wake-up-call* – einem dringend notwendigen Weckruf für die Union und die damals anstehende Bundestagswahl, die „nicht mit dem Schlafwagen“ zu gewinnen sei.⁹ Dieser metaphorische und zugleich bildliche Ausdruck für ein Geschehnis oder einen Vorfall, das aktiv Änderungen, Umbrüche oder Maßnahmen einfordert, zeigt: Der *wake-up-call* ist eigentlich auch ein *call-to-action*. Schlafen und Erwachen stellen keine Gegensätze, sondern zwei symbiotische Zustände dar.

Auch bei Otessa Moshfeghs Protagonistin findet am Ende ihres Schlafprojekts eine Art *wake-up-call* statt, der die Zeitwende eines aufkommenden Terrors nicht nur anleitet, sondern mit 9/11 ein Gesicht bekommt. Das Erwachen aus dem Winterschlaf

⁹ Quelle: <https://www.tagesspiegel.de/politik/soder-warnt-union-vor-schlafwagen-wahlkampf-5404156.html> (21. Februar 2024).

wird am Ende des Romans mit dem Einsturz des World Trade Centers am 11. September 2001 plötzlich in den politischen Diskurs versetzt. Und da ist sie – die schöne, neue Welt, die schon Aldous Huxley in seinem gleichnamigen Roman dystopisch und zynisch formuliert und in die die Hauptperson nun, nachdem sie monatelang schlief, erwacht. So geschieht nicht nur das einschneidende und welterschütternde Ereignis um die Jahrtausendwende mitten in einer scheinbar heilen und friedlichen Welt, sondern wird bei Ottessa Moshfegh wiederum ad absurdum geführt, als die Protagonistin ihre Freundin Reva auf einer Übertragung der Geschehnisse am 11. September 2001 auf dem Bildschirm eines Fernsehgeräts in die Tiefe springend zu erkennen glaubt. Das fürchterliche und reale Geschehnis wird hier einfach umgepolt – es wird zu einem digital erlebbaren ‚Event‘, dessen Wirklichkeitsgehalt durch das Fernsehen nurmehr als aufscheinendes Moment einer Realität funktioniert, die vom Fernsehen längst abgelöst wurde. Was übrig bleibt, ist die Übertragung einer Realität in eine mediale Wirklichkeit, die in ihrem Wahrheitsgehalt verschwindet und zu Fiktion wird.

Der Traum vom Schlaf ist hier zwar zu Ende. Die Protagonistin erwacht aus ihrem Winterschlaf. Doch bleibt das Sich-Verweigern einer Realität bestehen, die längst Einzug in die Gegenwart genommen hat und zugleich die Problematik einer zugrunde gehenden Welt entstehen lässt. Insbesondere in den USA ist endzeitliches Denken stark präsent (Fischer 2012, 201). Diesen Charakter greift auch Ottessa Moshfegh auf und formiert ihn als Paradigma einer politischen Bewegung.

Ich konnte die Düsenflieger schon über mich hinwegdonnern hören, hörte das Grummeln in der Atmosphäre meines Gehirns, mit dem alles aufreißen und die Zerstörung in Rauch und Tränen verschwinden würde. Ich wusste nicht, wie das neue Ich aussehen würde. Das machte nichts. (Moshfegh 2018, 243–244)

So siedelt sich ihr Roman (oder vielmehr das Schlafprojekt) an zwischen einer endlichen Zeit der Verwüstung und Selbstzerstörung auf der einen Seite, die in ihrer Bedeutung als kapitalistische Konzeption vom Ende der Welt zu einer modellierten Transformation findet, am Ende beziehungsweise am Anfang eines Jahrtausends, das politisch nicht stärker aufgeladen sein könnte, und auf der anderen Seite einem erhofften Neuanfang, womit – durch das finale Erwachen der Protagonistin im Frühherbst 2001 – auch ganz Amerika zwangsläufig erwachen muss. Aber ist ein tatsächliches Erwachen überhaupt möglich?

Wache endlich auf, lautet hingegen jene alte Redewendung, die uns sinnbildlich zu verstehen gibt, sich der Realität zu stellen. Im Weltdiskurs 9/11 zeigt sich diese Problematik und Notwendigkeit in seiner aufklärerischen Forderung, sodass im großen Schlafprojekt der Protagonistin zwar ein Vorher und Nachher zu erkennen ist – „and the fact that there was one city before and one city after“ (Dunham und

Moshfegh 2018) –, nivelliert jene Unterschiede jedoch zugleich dadurch, dass der Zustand des Verharrens nach wie vor existiert. Wie gelähmt erwacht die Protagonistin in eine Welt, die mit 9/11 eine andere geworden ist – und entkommt als Schlafende dem harten Schicksal des Terroranschlags. Und hier ergibt sich nun jenes Paradoxon, welches das ambivalente Bild des Schlafs als Glücksbringer und zugleich Unglücksbringer widerspiegelt. Denn statt der Protagonistin kommt vielmehr deren Freundin Reva – vom bisherigen Drang nach Perfektion ‚schlafend‘ gehalten – bei dem Anschlag um. Doch gerade sie ist es, die dabei vollständig erwacht. Der Untergang, der jener Freundin, „die aus dem Fenster im achtundsiebzigsten Stockwerk des Nordturms springt“ (Moshfegh 2018, 315), wortwörtlich vor Augen steht, weist dabei ein Erwachen in grotesker, beinahe makabrer Form auf, das nur durch den Sprung in den Tod möglich wird. Und auch erst jetzt, an dieser Stelle im Roman zum ersten Mal, im Anblick ihrer in den Tod springenden Freundin, vermag die Protagonistin Revas Schönheit und deren wahres Ich zu erkennen.

Zugleich zeigt sich auch durch jenen Sprung eine Klarheit, die die Protagonistin – von Revas bisher von oberflächlicher Schönheitsbesessenheit und grenzenlosem Optimierungswahn getrüben und nun, durch den Sprung ins Aus, klaren Blick für die Realität, – Ehrfurcht ergreifen lässt:

[N]icht weil sie wie Reva aussieht und ich glaube, dass sie es ist, oder fast, und nicht weil Reva und ich befreundet waren oder weil ich sie nie wiedersehen werde. Sondern weil sie schön ist. Da ist sie, eine Frau, die ins Unbekannte taucht, und sie ist hellwach. (Moshfegh 2018, 315)

Der Roman eröffnet damit eine Verdrehung des Schlaf-Begriffs: Nicht nur schlaflos, sondern auch verschlafend, muss sich New York City nach 9/11 den veränderten Tatsachen stellen. Der Erschöpfungsdiskurs ist spätestens hier zu Ende. Und die Illusion eines vollkommen cleanen Neustarts ohne Altlasten nach einem Jahr der Ruhe und Entspannung wird am Ende negiert, denn: die Protagonistin erwacht nicht vollständig. Stattdessen finden sich Reste und Spuren eines gescheiterten Schlafs, der in seiner Transformation zum geheilten Wachzustand verharret. Gegen jegliche Erwartungshaltungen der Leser*innen, dass auch die Protagonistin eines Tages mit allen Sinnen und maximal erholt und geheilt erwachen wird, stellt sich am Ende eine ernüchternde Stagnation ein. Der Versuch eines vollständigen Entzugs aus der Realität misslingt ebenso wie das vollständige Erwachen. Nach einem nun ironisch konnotierten Jahr der Ruhe und Entspannung erwacht sie und muss feststellen, dass ihr Versuch der müßigen Verweigerung durch ihren Langzeitschlaf zwar zu einer Veränderung, aber nicht zu einer absoluten Heilung geführt hatte. Zwar scheint es ihr wieder möglich, wach zu sein und auch „etwas zu spüren“ (Moshfegh 2018, 313), es fehlt ihr aber nach wie vor an emotionaler Gelassenheit und Unbeschwertheit. Freude, Glück, Zuversicht, Mitgefühl oder Hoffnung – all

jene Eigenschaften, die uns letztlich menschlich machen – scheint sie nicht empfinden zu können. Stattdessen plagen sie weiterhin Einsamkeit, Mutlosigkeit und Langeweile. Die erwartete Heilung bleibt aus.

5 Fazit

In der Verhandlung der Schlaf- und Arbeitswelten, die nicht problematischer zueinanderstehen könnten, wird im Roman ein zeitgenössischer Zugang geschaffen, indem die Handlungsstränge und Inhalte poetisch nicht nur extrem aufgeladen, ironisiert und verdreht werden, sondern ein altes Narrativ, der Schlaf, herangezogen und modernisiert und extremisiert wird. Der Roman spiegelt literarisch jene gesellschaftliche Lethargie, die sich am Ende extrem zuspitzt und die Utopie, die im Roman aufscheint, aggressiv bricht. Somit schafft die Protagonistin mit ihrem schlafenden Nicht(s)tun gleich zweierlei: Zum einen provoziert sie drastisch, indem sie sich durch ihren exzessiven Schlafkonsum jeglichen gesellschaftlichen Verpflichtungen vollständig entzieht, zum anderen erliegt sie selbst mit jener Tätigkeit der Arbeits- und Konsumverwertungsmaschinerie, welcher sie versucht Widerstand zu leisten. Wird mit dem Schlaf zwar eine Abkehr von den gesellschaftlichen Gegebenheiten gerade dort versucht, wo die Gesellschaft scheitert – ein Jahr der Ruhe und Entspannung –, erweist sich genau dieses Jahr, welches die Protagonistin schlafend verbringt, weder als ruhend noch entspannend. Indem der Schlaf sich bei Ottessa Moshfegh höchst provokativ einer Arbeitsethik widersetzt, die selbigen unter dem Prinzip des 24/7 beinahe vollständig negiert, erklärt der Schlaf, indem er das tut, in voller Ironie ein gegenteiliges Extrem – und infolgedessen, und das erstaunt doch, eine Aufwertung seiner selbst. Doch, und das ist wieder das Paradoxe, scheitert das Schlafprojekt also genau dann, als es zur Arbeit wird und erneut dem Verwertungskreislauf verfällt, dem es sich zu entziehen versucht. Hinter der Maske des arbeitsverweigernden Schlafs hält sich also im Roman weiterhin das Prinzip einer Arbeits- und Produktivitätsideologie aufrecht – „aller Kritik an der ‚Fetischisierung der Arbeit‘ zum Trotz“ (Stumpp 1992, 2).

Doch was kennzeichnet diesen Roman, dessen Wirklichkeitsgehalt den Schlaf nicht als Idylle, nicht als Heiler, nicht als müßige Verweigerung, sondern vielmehr als Utopie entlarvt? Das Schlafprojekt zeigt sich nunmehr als ein Verschlafen einer von Arbeit, Wachstum und Konsum durchtränkten ökonomischen Wirklichkeit, in welcher Stillstand, Ruhe und Entspannung nicht mehr möglich sind. Der Schlaf eckt somit in all seinen möglichen Gehaltsformen an. Er stößt an Grenzen, die vom modernen Kapitalismus längst errichtet wurden. Und so ist auch das Bild, welches die Protagonistin von der Gesellschaft zeichnet, zuletzt einer bissigen Ironie

geschuldet. Wir erkennen, dass der müßige Oppositionsversuch der Protagonistin gegen jene Nützlichkeits- und Arbeitsideologien, der sie sich entgegenzustellen versucht, längst nicht mehr zu trennen ist von jener Realität, die wir vollständig verleugnen. Dem Schlaf unterliegt somit automatisch die Notwendigkeit des Erwachens. Im großen Schlafprojekt der Protagonistin zeigt sich daher ein Vorher und Nachher – gleich der historischen Spaltung vor und nach 9/11; doch dieses Schlafprojekt nivelliert jene Unterschiede gerade dadurch, dass der Zustand des betäubten Verharrens nach wie vor existiert. Zwar scheint die Protagonistin nach dem Erwachen wieder im Leben zu stehen, man stellt jedoch genauso schnell fest, dass sie unfähig für tiefgehende Emotionen ist. Das große Erwachen bleibt aus. Ihr (ver-)schlafendes Jahr ist daher nichts weiter als eine melancholische Stilllegung ihres Lebens (Stumpp 1992, 2). Warten wir Leser und Leserinnen noch auf das finale Erwachen, auf die vollständige Erlösung der Protagonistin, stellt man ernüchtert fest: nichts passiert.

In *Mein Jahr der Ruhe und Entspannung* zeigt sich das Schlafprojekt als Verschlafen einer zeitgenössischen sozialökonomischen Wirklichkeit, deren metaphorischer Topos des Erwachens nicht mehr nur im Roman, sondern auch im gegenwärtigen Kontext unserer Zeit funktioniert. Als Ausdruck einer Kritik an einer gesamten Gesellschaftsordnung besticht dieser Schlaf im Roman also in seiner Aktualität gerade in Zeiten von gesellschaftlichen, politischen und wirtschaftlichen Umbrüchen und Herausforderungen, wie der noch immer nachwirkenden Coronakrise, den zunehmenden Klimakatastrophen, dem russischen Angriffskrieg, der wachsenden Inflation und den damit einhergehenden Spaltungen in der Gesellschaft, die sich nicht zuletzt durch Verschwörungstheorien und Rechtspopulismus zeigen. Aufwachen, und damit gemeint ist eine Veränderung, ein Umdenken, ein bewussterer Umgang mit uns selbst, so zeigt sich, ist unabdingbar geworden. Die Realität, die in ihrer Bedeutung und zukünftigen Auswirkung nicht einfach (weiter) ignoriert werden kann, fordert ein Bewusstsein und eine Auseinandersetzung mit dergleichen ein. Doch die Kraft dazu, überhaupt aufwachen zu können, finden wir nicht im Wachzustand. Aufwachen kann nur, wer nicht permanent wach ist, kann nur, wer schläft. Das Bewusstsein, das uns durch das Aufwachen ermöglicht wird, wird nicht im wachen, sondern vielmehr im unbewussten, im schlafenden Zustand generiert. Und da sind wir wieder – bei unserem ambivalenten Verhältnis zum Schlaf. Denn während die einen nicht nur ihr halbes Leben im wörtlichen, sondern auch im übertragenen Sinne verschlafen, schaffen es die anderen nicht, sich jene Ruhe, jene Erholung und jenen Stillstand zu gönnen, der, um überhaupt aufwachen zu können, so notwendig geworden ist. Dabei ist es der Schlaf, der uns in seinem Zustand des Stillstands zu mehr Stabilität verhilft und gerade im bewussten Umgang mit dem Unbewussten neue Zugänge, neue Denkweisen und eine Aktivität erst

ermöglicht. Und wenngleich das Schlafprojekt bei Ottesa Moshfegh in seiner zeitgenössischen Position nicht zündend, nicht heilsam wirkt, so hält es – allem scheinbaren Misslingen zum Trotz – der Gesellschaft doch einen Spiegel vor und zeigt sich nicht nur als Ventil für den Widerstand gegen Ökonomisierung und Kommerzialisierung, gegen die Zwänge des Kapitalismus, sondern auch als die rettende Essenz einer arbeits- und konsumverfallenen 24/7-Gesellschaft, die längst keinen Stopp, keine Auszeit mehr kennt.

Literatur

- Eichendorff, Joseph von (2007). *Aus dem Leben eines Taugenichts*. Frankfurt am Main.
- Moshfegh, Ottesa (2018). *Mein Jahr der Ruhe und Entspannung*. Übers. von Anke Caroline Burger München.
- Tieck, Ludwig (1968). *Des Lebens Überfluss*. Stuttgart.
- Borbély, Alexander A. (1991). *Das Geheimnis des Schlafs. Neue Wege und Erkenntnisse der Forschung*. Frankfurt am Main / Berlin.
- Crary, Jonathan (2014). *24/7. Schlaflos im Spätkapitalismus*. Berlin.
- Dunham, Lena und Ottesa Moshfegh (2018). *Lesung mit Ottesa Moshfegh. My Year of Rest and Relaxation*. 30.07.2018: <https://www.youtube.com/watch?v=B5vx4LLmoFM&t=1396s> (12. Januar 2023).
- Fischer, Pascal (2012a). „Eschatologie in der amerikanischen Populärkultur. Eine politische Lesart der *Left Behind*-Serie“. In: Florian Niedlich (Hg.), *Facetten der Popkultur. Über die ästhetische und politische Kraft des Populären*. Bielefeld, 197–215.
- Fischer, Alexander (2012b). *Wider das System. Der gesellschaftliche Aussteiger in Genazinos „Ein Regenschirm für diesen Tag“ und literarische Verwandte bei Kleist und Kafka*. Bamberg.
- Fuest, Leonhard (2008). *Poetik des Nicht(s)tuns. Verweigerungsstrategien in der Literatur seit 1800*. München.
- Göpfert, Claus-Jürgen (2019). *Brand verzögert Ausstellung im MMK Frankfurt*: <https://www.fr.de/frankfurt/brand-verzoegert-ausstellung-12887938.html> (05. Januar 2023).
- Lillge, Claudia, Thorsten Unger und Björn Weyand (2017). „Arbeit und Müßiggang in der Romantik. Eine Einführung“. In: Dies. (Hgg.), *Arbeit und Müßiggang in der Romantik*. München, 11–36.
- Rosa, Hartmut (2013). *Beschleunigung und Entfremdung. Entwurf einer Kritischen Theorie spätmoderner Zeitlichkeit*. Berlin.
- Scholl, Joachim (2020). *Der Schlaf in der Literatur. Bruder des Todes, Glückszustand und großes Rätsel*. Interview von Éva Kocziszy. Deutschlandfunk Kultur (3. Februar 2020): <https://www.deutschlandfunkkultur.de/der-schlaf-in-der-literatur-bruder-des-todes-glueckszustand-100.html> (05. Januar 2023).
- Stump, Gabriele (1992). *Müßige Helden. Studien zum Müßiggang in Tiecks „William Lovell“, Goethes „Wilhelm Meisters Lehrjahre“, Kellers „Grünem Heinrich“ und Strifters „Nachsommer“*. Stuttgart.
- Weyand, Björn (2017). „Wiederkehr der Romantik? Arbeit und Müßiggang in gegenwärtigen Arbeitswelten und in Carmen Losmanns Dokumentarfilm *WORK HARD PLAY HARD*“. In: Claudia Lillge, Thorsten Unger und Björn Weyand (Hgg.), *Arbeit und Müßiggang in der Romantik*. München, 469–486.
- Wiesenfarth, Lena (2021). „The Great Awakening – oder: Aufwachen, später“. In: *Zukunft. Die Diskussionszeitschrift für Politik, Gesellschaft und Kultur* 9, 14–18.

Jonathan Holst

Wie die Wissenschaft vom Schlaf die Erzählung verabschiedete und sie doch nicht loswurde

Überlegungen zu einer Narratologie des Schlafwissens

1 Einleitung

Am 5. November 1906 plädierte der Arzt Paul Kronthal (1907, 17) vor der Berliner Gesellschaft für Psychiatrie und Nervenkrankheiten für eine neue Perspektive auf den Schlaf: „Versuchen wir naturwissenschaftlich, d.h. auf Grund von Beobachtung, nicht auf Grund von Empfindung zu definieren, was Schlaf ist. Zu diesem Zwecke betrachten wir einen schlafenden Menschen, den Schlaf des Anderen.“

Der Topos des *Schlafs des Anderen* steht heute für einen „Paradigmenwechsel“ (Schulz 2010, 224), der sich Ende des neunzehnten Jahrhunderts vollzog. Im Kontext einer „explosive[n] Experimentalisierung“ (Hagner und Rheinberger 1993, 14) ganz unterschiedlicher Bereiche des Lebens galt nun auch die Mitteilung über den eigenen Schlaf – zuvor die zentrale Quelle des Schlafwissens – „als vage, verworren und voller Empfindungen und Gefühlen [sic!] – sie war mit einem Wort: subjektiv“ (Hess 1999, 274). Die sich in Abgrenzung dazu formierende naturwissenschaftlich-experimentelle Schlafforschung tauschte die Mitteilung über den Schlaf gegen die *objektive* Vermessung des schlafenden Körpers. Sie traktierte ihn mit den akustischen Signalen eines Schallpendels (Kohlschütter 1862); sie brachte die Bewegungen schlafender Kinder mit sogenannten Hypnographen auf Papier (Karger 1925); und schließlich empfing sie elektrische Signale direkt vom schlafenden Gehirn (Berger 1934a, 1934b; Loomis et al. 1937; Aserinsky und Kleitman 1953).¹

Diese Experimentalisierung des Schlafs steht für eine epistemische Wende vom Ohr zum Auge, das damit „zum Hüter und zur Quelle der Wahrheit“ (Foucault 1999 [1963], 11) wird.² Das Schlaflabor suspendiert die Erzählung des Menschen als retrospektiven Bericht von Geschehenem und legt so erst die Prozesse der Natur frei. Die narrative Gemeinschaft zwischen Arzt und Patient verstummt, um die

¹ Eine Zusammenfassung dieser Entwicklungen findet sich bei Kinzler 2011, 89–100, 140–169.

² Für eine solche Verschiebung vom Ohr aufs Auge in der Psychiatrie ab der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts siehe Tornay 2016, 147. Eine Historisierung der Operationen des Auges und der mit ihnen korrespondierenden epistemischen Tugenden ist bekanntlich das Programm von Lorraine Daston und Peter Galison (2017 [2007]). Siehe auch Heintz und Huber 2001; Burri 2008.

Dinge „für sich selbst sprechen zu lassen“ (Brandt 2009, 101). Die nächtlich wiederkehrende Abfolge der Schlafstadien braucht scheinbar keinen Erzähler. Denn der Messschreiber des EEGs überträgt die Spannungspotentiale gleich einem *pencil of nature* (Talbot 1844) aufs Blatt und lässt so den Traum des Physiologen Étienne-Jules Marey wahr werden: Die „grafische Methode“ bahnt einen ungetrübten Zugang zu den Lebensphänomenen selbst (vgl. Borck 2008, 368; De Chadarevian 1993).

Es handelt sich bei diesem – bisher im Indikativ vorgetragenen – *Abschied von der Erzählung* nicht nur um den Gründungsmythos der Schlafforschung, sondern auch um ein dominantes Deutungsmuster der noch jungen Wissenschaftsgeschichte vom Schlaf im zwanzigsten Jahrhundert. Glaubt man dem Wissenschaftshistoriker Kenton Kroker, dann fand der Abstraktionsprozess vom subjektiven (Krankheits-)Empfinden – die Ersetzung der *personal testimony* durch die *testimony of instruments* – im Krankheitskonzept des Schlafapnoe-Syndroms seine „Apotheose“ (*apotheosis*) (Kroker 2007, 398). Die ab einer gewissen Anzahl gefährlichen Atemaussetzer im Schlaf sind für die Betroffenen selbst nicht wahrnehmbar. Als Ursache der für die Patienten unerträglichen Tagesmüdigkeit lassen sie sich, so Kroker, seit Ende der 1970er Jahre allein auf der Grundlage von Maß und Zahl nachweisen.³

Dass Krokers Buch *Sleep of Others* fast eine wörtliche Übersetzung von Kronthals *Schlaf des Andern* ist, erscheint umso bemerkenswerter, als der kanadische Wissenschaftshistoriker den frühen Schlafmediziner nicht zur Kenntnis genommen hat. Könnte es sich um mehr als eine „verblüffende Koinzidenz“ (Schulz 2010, 224) handeln, gar um den Ausweis eines Diskurses, an dem die Schlafforschung und die sie historisierende Wissenschaftsgeschichte gleichermaßen partizipieren?

Historiker, Soziologinnen und Anthropologen mögen die zunehmende Abstraktion vom individuellen Empfinden als problematischen Reduktionismus kritisieren (Wolf-Meyer 2012),⁴ den Abschied von der Erzählung erzählen auf diese Weise auch sie.⁵ Im Hintergrund scheint eine tradierte – und von der aktuellen öffentlichen

³ Diese Erzählung fügt sich in das wohlbekannte Narrativ eines seit dem achtzehnten Jahrhundert akzelerierten „trust in numbers“ (Porter 1995) und „quantifying spirit“ (Frängsmyr et al. 1990). Die Geschichte des Schlafs ist denn auch für Kroker (2007, 17) „merely another chapter in the long history of turning ourselves, as individuals, as organisms, or as populations, into objects“.

⁴ Solche Stimmen stehen in der langen Tradition einer Quantifizierungskritik, der bereits Goethe Ausdruck verlieh, wenn er das Messen als Handlung bezeichnete, „die auf lebendige Körper nicht anders als höchst unvollkommen angewendet werden kann“ (Goethe 1987, 480).

⁵ Hannah Ahlheim (2018, 536) hat dagegen darauf hingewiesen, dass die Schlafforschung trotz ihrer Quantifizierungseuphorie immer wieder „zurückgeworfen“ war auf die „Subjektivität“ der Patienten. Diese Kritik an der Vorstellung, die Schlafforschung habe im zwanzigsten Jahrhundert das ‚subjektive‘ Empfinden der Patienten durch ‚objektive‘ Daten schlicht ersetzt, haben Ahlheim, Zifonun und Zillien

Konjunktur des „Narrativs“ unbeschadete – Gegenüberstellung am Werke zu sein: auf der einen Seite die nicht immer fiktionale, so doch stets konstruierte *Erzählung*, auf der anderen das wahre, d.h. die Wirklichkeit abbildende *Wissen* (Walsh 2020, 419).⁶

Allerdings haben Wissenschaftsforscherinnen und -forscher im Kontext des *practical* und *linguistic turn* bereits in den 1980er Jahren damit begonnen, literarische Strategien – *literary technologies* (Shapin 1984) – respektive Erzählungen (Brandt 2008; Borrelli 2020) als konstitutives Element jeglicher Wissensproduktion zu untersuchen – auch der exakten Wissenschaften. Wenn es sich bei der Repräsentation von Wissen nicht einfach um einen sekundären, didaktisch motivierten „Vorgang der Stellvertretung“ handelt, sondern um einen „Prozess [...], von dem die Existenz eines [wissenschaftlichen, JH] Objektes in essentieller Weise abhängt“ (Moser 2006, 12; vgl. Plotnitsky 2005, 514; Pethes 2003, 201, 208), dann kommt es statt einer Dichotomisierung von Wissen und Erzählung vielmehr darauf an, die narrativen Elemente *im* Wissen zu untersuchen und sein Objektivitätsversprechen selbst noch als Effekt rhetorischer Strategien zu verstehen (Gross 1990, 15). *Narratologisch* auf Wissen zu schauen, heißt mithin, die Erzählstrategien zu analysieren, mittels derer sich die Wissenschaften ihrer eigenen Referentialität vergewissern (Koschorke 2013, 339). Auf welche Weise legitimieren sie ihren Wahrheitsanspruch also überhaupt erst, indem sie Zustände in Prozesse auflösen und Aktionen in der Dimension der Zeitlichkeit miteinander verketteten – das heißt *erzählen* (vgl. Koschorke 2013, 21)? Diese Frage schließt nicht zuletzt den Blick auf jene – mitunter selbst narrativen – Techniken ein, mit denen die Wissenschaften ihr eigenes Erzählen fortwährend verschleiern.⁷

Wäre mit Jacques Rancière der Schlafforschung also nicht entgegenzuhalten, „dass die Erzählung immer schon da ist, sogar in der Wissenschaft, die vorgibt, sich ihrer entledigt zu haben“ (Kilcher und Kappeler 2014, 185)? Diese wissenspoetologische Frage gibt Anlass, der Erzählung nach ihrem proklamierten Ende nachzuspüren. Die Erzählung ist – so meine These – im zwanzigsten Jahrhundert keineswegs aus der Schlafforschung verschwunden. Sie hat sich lediglich an weniger offensichtliche Orte begeben, um dort umso entscheidender zu wirken.

(2023, 10–11) jüngst bekräftigt, dies jedoch nicht zum Anlass *narratologischer* Überlegungen genommen, wie sie hier unter dem Begriff einer „Narratologie des Schlafwissens“ entwickelt werden.

6 Noch für den als Wegbereiter einer narrativen Wende erinnerten Hayden White (1973) waren die Argumentationsstrukturen der Geschichtsschreibung ja gerade deswegen notwendig narrativisch, weil es sich bei jener um ein nichtwissenschaftliches Projekt handelte.

7 Vgl. Nicolas Pethes' (2003, 203) Beobachtung, „daß der offizielle Ausschluß der Rhetorik aus dem Bereich der Wissenschaften [...] ihr nun heimliches, dafür aber umso wirkungsvolleres Nachwirken nur verschleiert habe.“

2 Der *Schlaf des Anderen* als Metanarrativ

Die neuere Wissenschaftsgeschichte hat sich im Zeichen ihrer „kulturalistischen Wende“ intensiv von der *whig history* ihrer Vorgängerin abgegrenzt (Brandt 2017, 95). Den „kumulativ-linearen“ Fortschrittsgeschichten mit ihrem Fokus auf herausragende Einzelpersonlichkeiten und scheinbar zeitlose Konzepte hat sie ein konsequentes Historisieren entgegengestellt, die Diskontinuitäten der Geschichte selbst fundamentaler epistemischer Tugenden betont (Daston und Gallison 2017 [2007]) und Wissen als gesellschaftlich „situiert“ (Haraway 1988) verstanden. Einer Narratologie des Wissens muss es zunächst jedoch weniger darum gehen, den Fortschrittsgeschichten der Wissenschaften andere und bessere Narrative entgegenzustellen, als vielmehr die Selbsterzählungen der Wissenschaft in ihren Funktionen zu analysieren. In einem ersten Schritt lassen sich dabei grundlegende wissenschaftliche Werte und Ideale als legitimierende „Metanarrative“ begreifen (Plotnitski 2005, 515). Das bedeutet: Die Wissenschaft (vom Schlaf) vergewissert sich ihrer Tugenden, indem sie sie erzählt.

Gerichtet an die Fachgemeinschaft der Medizin stiftet die in Handbüchern erinnerte Experimentalisierung disziplinäre Identität (vgl. Gläser 2015) und richtet das „Denkkollektiv“ (Fleck 1980, 52–70) auf eine bestimmte Herangehensweise aus. Diese Herangehensweise ist nicht Ergänzung, sondern vielmehr Beginn der Wissenschaft überhaupt. Ein Artikel zur Entwicklung der Schlafmedizin in einem aktuellen Handbuch beginnt folgendermaßen:

Until the middle of the nineteenth century, knowledge on sleep and its disorders was based exclusively on the information given to the physician by the sleeper himself and the inspection of the sleeper's behavior by an outside observer, interpreted in the frame of the general medical context and philosophical reasoning. [...] It was only in the second half of the nineteenth century that sleep was subject to experimental manipulation and measurement. [...] The systematic study of 'the sleep of others' became the basis of sleep research as a scientific discipline. (Schulz und Salzarulo 2015, 75)

Den somnologischen Novizen aktiviert der Topos des *Schlafs des Anderen* als wissenschaftliche Persona, der zur Wahrheit wird, was messbar ist. Der vormals tradierte medizinische Interpretationsrahmen und die Philosophie stehen hingegen für die vorwissenschaftliche, aber nun überwundene Vergangenheit.

In ihrer genauen Periodisierung variieren die Fortschrittsgeschichten der Somnologie zwar je nach Adressatenkreis.⁸ Sowohl das eher nach innen gerichtete

⁸ So betonen populäre Darstellungen statt eines Wendepunkts im ausgehenden neunzehnten Jahrhundert eher eine durch die Entdeckung der Schlafphasen ausgelöste Revolution in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts (Lavie 1997). Das konturiert den Bruch zwischen unwissenschaftlicher

Handbuchwissen als auch die eher nach außen wirkende populäre Darstellung greifen jedoch auf das gleiche *Narrativ*⁹ der Verwissenschaftlichung zurück, um die historisch junge Disziplin der Schlafforschung als dezidiert wissenschaftliches Unterfangen zu legitimieren. Die Somnologie vergewissert sich in diesen Genres ihrer eigenen Wissenschaftlichkeit durch Abgrenzung von dem, was sie nicht bzw. nicht mehr ist. Der dafür konstitutive Abschied von der bloßen Erzählung, so liegt nahe, muss selbst fortwährend erzählt werden. Es handelt sich mithin um ein Beispiel für solche „Verfahren, durch die eine Rede sich der Literatur entzieht, sich den Status einer Wissenschaft gibt und ihn bezeichnet“ (Rancière 1994, 17).

Einer Narratologie des Schlafwissens genügt diese Feststellung allerdings nicht. Es mag zwar konsentierende identitätsstiftende Erzählschemata mit großem Geltungsanspruch geben, dies darf aber nicht über allenthalben zu beobachtende narrative Uneindeutigkeiten hinwegtäuschen. In *synchroner* Hinsicht zeigt sich, dass wissenschaftliche Selbsterzählungen über die Vergangenheit Ressourcen für *gegenwärtige* Aushandlungen und Konflikte darstellen und daher auch selbst Gegenstand von Konflikten sein können (Rouse 1996, 165). Als sich in den 1960er Jahren die Chronobiologie als Wissenschaft der biologischen Rhythmen formierte, mussten ihre dominanten Vertreterinnen und Vertreter ihr zentrales Konzept, das der ‚inneren Uhr‘, gegen kritische Stimmen verteidigen. Sie taten dies, indem sie in oft anachronistischer Weise früheren Wissenschaftlern dieses Konzept zuschrieben und sie so zu ‚Vorläufern‘ der eigenen Position machten (Ahlheim und Holst 2023, 76). Narrative Konflikte zeigen sich aber auch aufgrund der Tatsache, dass die Schlafforschung von Beginn an ein interdisziplinäres Projekt war, an dem Psychiaterinnen ebenso partizipierten wie Physiologen, Neurologinnen, Internisten und Psychologinnen. Es ist deswegen nicht verwunderlich, dass somnologische Deutungskämpfe über die Dominanz bestimmter Technologien oder die Verteilung knapper Ressourcen bisweilen als Konflikte zwischen verschiedenen Disziplinen abliefen und diese Konflikte schließlich auch auf erinnerungspolitischer Ebene fortgeführt werden: Heute konkurrieren verschiedene disziplinär situierte Narrative um die Deutungshoheit zur Frage, wann und wo die Schlafmedizin im deutschsprachigen Raum eigentlich begann.¹⁰

Vorzeit und der Somnologie als Wissenschaft noch schärfer – mit dem Ergebnis, dass weniger die auf dem Gespräch zwischen Patient und Arzt beruhende, empirische „Krankenbettmedizin“ (Hess 1999, 267) als vielmehr Dichtung und Philosophie als überwundene Antipoden der Wissenschaft vom Schlaf imaginiert werden.

⁹ Hier und im Folgenden im Sinne eines allgemeinen Erzählschemas nach Koschorke (2013, 29–37).

¹⁰ Eindrücklich erscheint in diesem Kontext etwa Karl Hechts (2004) Behauptung: „Die Wiege der Schlafmedizin stand in Berlin-Buch“ als Reaktion auf die gängige Erzählung von Marburg als Wiege der Schlafmedizin (vgl. Ahlheim 2018, 519).

Aber nicht nur in einer *synchronen* Perspektive, sondern auch in *diachroner* Hinsicht zeigt sich eine narrative Uneindeutigkeit. Ein genauerer Blick auf das Metanarrativ des *Schlafs des Andern* offenbart unterschiedliche zeitliche Vektoren. Während heute mit diesem Schlagwort ein abgeschlossener Paradigmenwechsel erinnert wird, so hatte es zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts vor allem dispositiven und daher zukunftsweisenden Charakter. Diese beiden Vektoren scheinen verschiedene Epistemologien nahezulegen. Versteht man den *Schlaf des Andern* heute als Objektivitätserzählung, deren Funktion es ist, die *Poiesis* der Wissenschaft zu verschleiern, dann überrascht eine Relektüre Kronthals ob geradezu poetologischer Überlegungen.

Kronthal nämlich sah die Zukunft der Schlafforschung gerade nicht deswegen in der Vermessung des Schlafenden, weil er so zur *objektiven* Wahrheit vorzustoßen glaubte. Seine Kant- und Hume-Lektüre hatte ihn davon überzeugt, dass das „Ding an sich“ nicht zu erkennen war. Kronthals Haltung war vielmehr eine pragmatische: Mitteilungen von Empfindungen waren für ihn schlicht keine Basis, um zu irgendeinem wissenschaftlichen Konsens über den Schlaf zu kommen, weil niemals sichergestellt werden konnte, dass die Übereinstimmung auf der sprachlichen Ebene auch eine Übereinstimmung der so bezeichneten Empfindungen bedeutete. Die Möglichkeit des für den wissenschaftlichen Fortschritt notwendigen Konsenses sah er nur durch eine Beschränkung auf Beobachtung und Messung gegeben. Den Glauben an dieses Unterfangen führte Kronthal auf eine Reihe von „Axiomen“ zurück, derer die Naturwissenschaft bedürfe, „weil sie allein in ihrer Unbeweisbarkeit und Unanfechtbarkeit einen sicheren Grund abgeben, in den wir die Fundamente unserer Vorstellungen versenken können. Axiome sind: Materie, Energie, Raum, Zeit, Zahl, die Grundgesetze der Logik, das Gesetz der Kausalität“ (Kronthal 1907, 7). Statt diesen Vorstellungen also tatsächlich eine „objektive Existenz“ zuzuschreiben, sah Kronthal den Beginn naturwissenschaftlichen Arbeitens in einer pragmatischen Setzung: Naturforscher behandelten die Axiome lediglich „als ob es die Dinge wären“, um auch Beobachtungen und apparative Messung so aufzufassen, *als ob* sie die epistemisch unabhängige Realität abbildeten (Kronthal 1907, 8). Kronthal vollzog am Beispiel des Schlafs also exakt das, was Hans Vaihinger (1911) wenige Jahre später auf den Begriff einer „Philosophie des Als Ob“ bringen sollte – eine Philosophie, die unter Vertretern einer Poetologie des Wissens heute für ihren Ansatz in Anschlag gebracht wird (Pethes 2003, 208). Die erstaunliche epistemologische Reflexivität der Schlafforschung am Beginn ihrer Verwissenschaftlichung lässt die Rede vom Metanarrativ in anderem Licht erscheinen: Während sich der *Schlaf des Andern* heute als *modernes* Metanarrativ gibt, war sein Beginn 1907 geradezu *post-modern*, weil es sich seiner eigenen Fiktionalität bewusst war (vgl. Lyotard 1986). Um mit Edmund Husserl (1956, 49–57) zu sprechen, trägt die heutige Relektüre Kronthals jene Sedimente ab, die den ursprünglichen Sinn des Narrativs im Laufe eines Jahrhunderts verschüttet haben.

3 Der erzählende Patient

Seit Ende des neunzehnten Jahrhunderts zirkulierte in der medizinischen Literatur das Bild eines Patiententypus, dessen Morphologie Charles Dickens mit seiner Figur des adipösen und immer schläfrigen Joe in seinen *Pickwick Papers* perfekt beschrieben zu haben schien (Lavie 2008). Die in der Rede vom Pickwick-Syndrom zum Ausdruck kommende epistemische Verbindung zwischen Literatur und Medizin sollte sich in den kommenden Jahrzehnten jedoch sukzessive auflösen. Die Rückführung des Leidens auf vermeintliche Charaktereigenschaften landete ebenso auf dem Müllhaufen der Medizingeschichte wie die Idee, dass eine im Schlaf erlittene Kohlenstoffdioxid-Vergiftung Grund der Tagesmüdigkeit war. Zentral bei der Produktion des rezenten Wissens über das heute als Schlafapnoe bekannte Syndrom war die Beobachtung und Vermessung des schlafenden Körpers: Sie erst zeigte, wie eine Blockade der Atemwege zu zahlreichen Atemaussetzern im Schlaf führte und diese wiederum immer neue Weckreaktionen provozierten, die den Schlaf, so die Freiburger Neurophysiologen Wolfgang Kuhlo und Richard Jung, fragmentierten (Lavie 2008). William Dement und Christian Guilleminault (1977), die zu Beginn der 1970er Jahre das erste klinische Schlaflabor gegründet hatten, legten dann einen Apnoe-Hypopnoe-Index fest – einen Grenzwert an Atemaussetzern, der erreicht sein musste, um das nun sogenannte „Schlafapnoe-Syndrom“ zu diagnostizieren. Und der Australier Colin Sullivan konstruierte Anfang der 1980er Jahre in Form einer Atemmaske schließlich eine einfache mechanische Lösung für ein einfaches mechanisches Problem: Bei der CPAP (*continuous positive airway pressure*) genannten Therapie öffnet ein künstlich erzeugter Luftdruck den ansonsten sich schließenden Luftweg im Mund- und Rachenraum (Sullivan 1981).

Nicht umsonst kulminierte nach Kroker (2007) die Verobjektivierung des Schlafenden in der Diagnose und Therapie des Schlafapnoe-Syndroms. Wie keine andere Krankheitsentität steht sie für den schlafmedizinischen Abschied vom erzählenden Patienten. Eine Narratologie des Schlafwissens setzt hier auf doppelte Weise ein, indem sie die Narration in ihrem Verhältnis zur Geltung medizinischen Wissens zum einen und die Bedeutung der narrativen Aneignung dieses Wissens für den Patienten zum anderen reflektiert.

Die Quantifizierung hat die Erzählung schon deswegen nicht einfach ersetzt, weil sie auf letztere gerade zu Beginn angewiesen war, um sich den Status geltenden Wissens zu verleihen (vgl. Ahlheim 2018, 514–516). In den ersten Veröffentlichungen zum Schlafapnoe-Syndrom und seiner Behandlung waren es gerade Fallgeschichten diagnostizierter und behandelter Patientinnen und Patienten, die das neue Zahlen-Wissen der Mediziner als gültig ausweisen sollten (Sullivan 1981; Guilleminault et al. 1973). Auch das erste schlafmedizinische Diagnose-Manual, die von der *American*

Association of Sleep Disorder Centers 1979 veröffentlichte *Classification of Sleep and Arousal Disorders*, betonte die eminente Bedeutung der Anamnese bei der Diagnose des Schlafapnoe-Syndroms: Es waren zunächst und vor allem die Beobachtungen der Familienmitglieder, die den Mediziner*innen die entscheidenden Hinweise auf die pathologischen Atemaussetzer gaben. Noch 1997 meldete sich der Marburger Schlafmediziner Jörg Hermann Peter auf dem 10. Neurologie-Symposium zu Wort und betonte, dass Anamnese und Klinik entscheidend seien, nicht der Apnoe-Index. Er stellte eine Krankengeschichte einer Frau vor, um zu illustrieren, wie ein einseitiger Fokus auf statistisch ermittelte Größen dazu geführt hatte, dass Anfälle von Kataplexie übersehen worden waren: „Wir sollen den kranken Patienten behandeln, nicht einen Index“ (Ärztezeitung Nr. 92, vom Mittwoch, den 21. Mai 1997, 16). Derlei Gegen Tendenzen gegen eine vermeintlich einfache Ersetzung der Erzählung durch Maß und Zahl zeigen sich auch heute, wenn die isländische Schlafforscherin Bryndis Benediktsdóttir, die seit Ende der 1970er Jahre Schlaf-Apnoe-Patienten behandelt, ihre Studenten in „Narrativer Medizin“ unterrichtet, weil „jede Erzählung unserer Patienten auch die Story ihrer Leben ist“ (zit. nach Siegel 2020, 165).

Einer Narratologie des Schlafwissens – so zeigt diese kursorische Skizze – muss es also darum gehen, offen nach den Dynamiken im Verhältnis zwischen Erzählung und als *objektiv* imaginierten Daten zu fragen, statt von vornherein eine Ersetzungsgeschichte, wie sie Kroker vorschlägt, zu übernehmen. Schließlich könnte dieses Verhältnis auch eine Form annehmen, wie sie Daston und Gallison (2017 [2007]) für epistemische Tugenden vorschlagen, die sich nicht abgelöst, sondern akzentuiert und einander teilweise aufgenommen haben. Auszuschließen wäre in der *longue durée* ebenso wenig eine Pendelbewegung, wie sie Asmus Finzen (1998, 10-39) zwischen biologischer und sozialer Psychiatrie konstatiert und auf den Begriff des „Pinelschen Pendels“ gebracht hat.

Zu berücksichtigen wäre dabei auch, dass sich der Ort der Erzählung verschoben haben könnte, ohne dass diese an sich unwichtiger geworden sein müsste. Tatsächlich tritt in Veröffentlichungen am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts der Patient kaum als Erzählinstanz auf. Kasuistische Krankengeschichten, wie sie in medizinischen Veröffentlichungen bis in die 1960er Jahre anzutreffen waren, scheinen Graphen und Zahlen oftmals vollständig gewichen zu sein. Die Patientenrede hat sich aus dem Medium des Fachartikels verflüchtigt. Allerdings, so meine These, hat sie in Form der öffentlichen Erzählung umso mehr an Bedeutung gewonnen.

Eine ganze Sammlung von Patientenerzählungen hat Siegmund Buschmann (2020) zusammen mit Ingo Fietze herausgegeben: Buschmann war 1990 einer der ersten Patienten im neuen Schlafmedizinischen Zentrum der Charité unter der Leitung Fietzes. Bis Anfang der 1990er Jahre litt er unter dauernder Tagesschläfrigkeit, ohne die Gründe dafür zu kennen. Das Einschlafen am Arbeitsplatz, das

verschlafene Wochenende, all das schien unerklärlich und letztlich Ausdruck des Versagens als Leistungsmensch und Familienvater; bis eine Bekanntschaft ihn auf einen möglichen Grund für sein Leiden aufmerksam machte. Er fiel Fietze bei einer seiner Schlafattacken „buchstäblich vor die Füße“ (Buschmann 2020, 5), so erzählt es Fietze heute. Was folgte, sollte sein Leben verändern: „Mit dieser ‚Schlafmaschine‘ – so nennt Buschmann sein Beatmungsgerät – „habe ich eine Wohltat erfahren, die mein gesamtes Dasein vom Kopf auf die Füße gestellt hat. Seitdem erwache ich morgens frisch und ausgeruht aus einem festen, tiefen Schlaf. Er hat mir die Tür zu meinem zweiten, völlig neuen, endlich aktiven und selbstorganisierten Leben geöffnet“ (Buschmann 2020, 30).

Eindrücklich erscheint die schlafmedizinische Behandlung als biografische Peripetie. Mit ihr schlägt das Leben des (meist männlichen) Apnoikers aus einer Geschichte des Leids in eine glückliche Zukunft um. Es handelt sich um ein Narrativ, das seit Beginn der ersten öffentlichen Berichte über die Apnoe-Behandlung in den Zeitungen und öffentlichen Vorträgen zirkulierte. „Wie ein neuer Mensch“ (Schaefer 1987, 88) – das sollte bereits seit den 1980er Jahren der gern zitierte Ausruf des erfolgreich behandelten Apnoikers werden, der mit ihm auch seine Leidensgenossen ins Schlaflabor wies.

Es war Ludwik Fleck (1980), der als vielleicht wichtigster Stichwortgeber der Wissensgeschichte die Zirkulation von Wissen als konstitutives Moment ihrer Geltung interpretiert hat. Mit jeder Wiederholung einer Tatsache härtet sie sich; und je weiter sie sich vom disziplinären Zentrum an den populärwissenschaftlichen Rand bewegt, desto mehr wird sie zur Wahrheit. Patientenerzählungen können hier als „Transmissionsriemen“ (Azzouni et al. 2015, 26) der Kommunikation zwischen Wissenschaft und Öffentlichkeit verstanden werden.

Die pneumologisch ausgerichtete Schlafforschung war in den 1980er Jahren auf die Härtung ihrer Fakten dringend angewiesen. In einem von Psychiatern und Neurologinnen dominierten Feld musste sie sich mit ihrer Ausrichtung auf die Atmung überhaupt erst als kredibel erweisen. Mit ihren aus den USA importierten, aber in Deutschland kaum bekannten Diagnose- und Therapieverfahren wurde die kleine interdisziplinäre Gruppe um den Marburger Jörg Hermann Peter zu Beginn der 1980er Jahre im Feld der Schlafmedizin kaum ernst genommen. Weil sie anfangs keine Schlaf-EEGs ableiteten, konnten sie ihr Wissen nicht in die Sprache der Neurologen und Psychiaterinnen kleiden, die in der Apnoe vielmehr einen „Morbus Marburg“ sahen, als läge die Störung nicht im Patienten, sondern in jenen, die sie nur allzu gern diagnostizierten (Ahlheim 2018, 520).

Narrative entfalten „ihre epistemologische Kraft oftmals gerade in jenen Zonen, in denen ein Diskurs auseinander zu brechen droht, oder gar aussetzt“ (Moser 2006, 12). Es scheint dies die Situation der pneumologischen Schlafmedizin gewesen

zu sein: Eine neue und unter Unglaubwürdigkeitsverdacht stehende Diagnose erhielt ihre Geltungskraft letztlich auch von der Stimme der Patienten und der kasuistischen Erzählung geglückter Therapie.

Mit der biografischen Patientenerzählung ist zugleich zum zweiten Punkt übergeleitet, an dem die Narratologie des Schlafwissens ansetzen kann. Hier steht nicht die Herstellung von Geltung im wissenschaftlichen Diskurs im Vordergrund, sondern die Bedeutung des Erzählens für den Patienten selbst.

Auf die konstitutive Rolle von medizinischen Kategorien für die Identität entsprechend kategorisierter Menschen hat Ian Hacking (1986) mit der Bezeichnung des „Making Up People“ hingewiesen. Im Anschluss an die Narrative Medizin und die *Medical Humanities* kann das Erzählen der eigenen Krankheitsbiografie als zentrale Technik dieses „Making Up“ interpretiert werden: Menschen erzählen ihre Biografie neu und anders, um medizinische Kategorien zu einem Teil ihres Selbst zu machen (vgl. Dieckmann et al. 2021, 18–20, 24–25). Für Siegmund Buschmann hat die Aneignung medizinischen Wissens eine erklärende und dadurch entlastende Funktion. Denn die seit Anfang der 1990er Jahre bekannte Diagnose spricht tendenziell frei von persönlichem Versagen und schränkt seine *Agency* zugunsten der ihn umgebenden Strukturen ein. Um mit Pierre Bourdieu zu sprechen, hilft das medizinische Wissen dabei, die Metro-Strecke, die das eigene Ich gleichsam zurückgelegt hat, im Kontext ihres Streckennetzes, also der „Matrix der objektiven Beziehungen zwischen den verschiedenen Stationen“ (Bourdieu 1990, 80), zu betrachten.

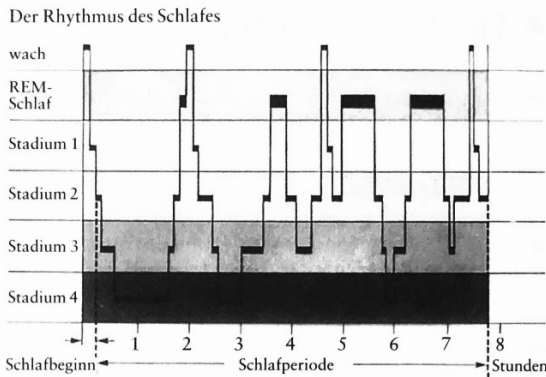
4 Das Hypnogramm – Narratives Bilderwissen

Die wissenschaftliche Publikation erscheint auf den ersten Blick geradezu als Gegenteil der Erzählung, nämlich als Produkt einer tradierten *Denarrativierung*. Ihre standardisierte Form hat eine Entwicklung, die im siebzehnten Jahrhundert beginnt, wo Wissenschaftler der Royal Society in London von ihren Experimenten noch in vollem Detailreichtum berichten. Heute ist das Paper zwar ein Bericht über eine experimentelle Ereignisfolge. Es erzählt das Experiment allerdings nicht mehr in seiner kontingenten Eigentümlichkeit nach, sondern überführt es in die Form des zeitlosen Arguments. Ein auffälliger Passivstil verschleiert die Erzählinstanz, Orts- und Zeitangaben sind getilgt – all das erzeugt den Eindruck von erzähler-unabhängiger Faktizität (Brandt 2008, 94–108).

Teil dieser Objektivierungs-Strategien ist die wissenschaftliche Bildgebung als jenes Verfahren, an dem die epistemische Tugend der (mechanischen) „Objektivität“ sich seit dem neunzehnten Jahrhundert so selbstbewusst wie kaum ausgesprochen

hat. Im – von der Natur selbst geschriebenen – Bild zeigte sich, was objektiv eigentlich ist: Wissen, „das keine Spuren des Wissenden trägt“ (Daston und Galison 2017 [2007], 17).

Es erstaunt daher, dass – obwohl es an Untersuchungen weder zur wissenschaftlichen Narration noch zur Bildgebung (vgl. Brandt 2017, 101–103) mangelt – die narrative Dimension von Abbildungen in der Wissenschaftsgeschichte bislang relativ wenig Aufmerksamkeit erhalten hat. Dabei zeigt sich die narrative Dimension der Wissenschaft nach ihrem proklamierten Ende gerade im Bild am wohl eindrucklichsten.



Hypnogramm eines Jugendlichen

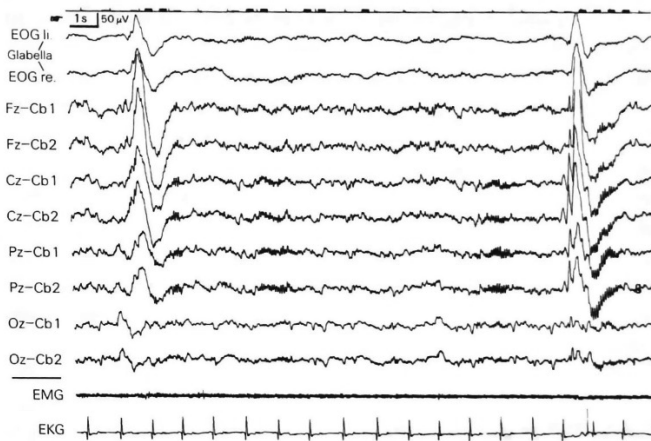
Abb. 1: Der Schlaf dargestellt als Abfolge von Schlafstadien

Das Hypnogramm (Abb.1, entnommen aus Lavie [1997, 46]), das die typische, aber auch individuelle zyklische Abfolge von Schlafstadien visualisiert, nimmt in der Somnologie eine zentrale Stellung ein. Es steht in der Tradition der „Fieberkurve“, die ab dem neunzehnten Jahrhundert die Patientenrede und die Erzählung der Krankengeschichte in den Hintergrund rückte (Burri 2008, 16). Narratologisch bedeutet dies: Dem Selbstverständnis nach handelt es sich bei der Aufzeichnung der Hirnströme im Sinne Émile Benvenistes um keinen *discours*, der hier geführt wird, sondern allein um die Kenntnisnahme einer *histoire* – eines Prozesses, der in der Natur so und nicht anders ganz unabhängig von seiner Messung abläuft: „Beginnen wir unsere nächtliche Reise in dem Augenblick, in dem das Licht ausgeschaltet wird“, so liest man in einer populärwissenschaftlichen Darstellung zum Schlaf (Lavie 1997, 45).

Sobald der junge Mann seine Augen geschlossen hat [...] tauchen Alpha-Wellen auf, die die Entspannung anzeigen, und einige Minuten später wird unsere Versuchsperson aus einem ruhevollen Wachzustand in das Stadium des Schlafes hinübergleiten. Wenn er unter keinen

übermäßigen Schlafstörungen leidet, wird er zwei bis fünf Minuten später, nachdem wir Schlafspindeln und K-Komplexe vor dem flachen Untergrund der Theta-Wellen wahrgenommen haben, in das Schlafstadium 2 eintreten [...].

Bei genauerer Betrachtung zeigt sich allerdings, dass auch im Zentrum wissenschaftlicher Aufzeichnung und Argumentation noch erzählt wird. *Erstens* ist das Hypnogramm keinesfalls bloßes Abbild der Hirnströme – die wilden Kurven allein erzählen nämlich schlicht nichts (vgl. dagegen Kroker 2007, 256). Die EEG-Forschung war deswegen seit jeher auf der Suche nach Syntheseprinzipien, die erst eine Erzählung, wie sie Peretz Lavie im vorangegangenen Zitat anbietet, ermöglichen (vgl. Borck 2008). Das dominante Schema der *qualitativen* Unterscheidung zwischen einzelnen Schlafphasen (Loomis et al. 1937) war dabei nicht die einzige diskutierte Möglichkeit, wenn etwa die Forscherin Helen Blake 1937 in ihrer Doktorarbeit an der University of Chicago einen quantitativen Ansatz vorschlug, nach dem der Verlauf bestimmter Frequenzen im Laufe der Nacht visualisiert wurde (Schulz 2022). Das Hypnogramm folgt also einem konsentierten Erzählschema, die *histoire* ist immer schon *discours*.



Stadium 2 mit zwei K-Komplexen hoher Amplitude

Abb. 2: Gemessene Hirnströme allein erzählen noch nichts

Zweitens wird jedes individuelle Hypnogramm mithilfe dieses Erzählschemas gemäß der epistemischen Tugend des *geschulten Urteils* hergestellt.¹¹ Die Anleitung zum geschulten Urteil lag seit 1968 in Form einer Interpretationshilfe der Association for the Psychophysiological Study of Sleep vor, das die Vergleichbarkeit der Daten aus unterschiedlichen Labors gewährleisten sollte (Rechtschaffen und Kales 1968). Der Auswerter analysiert demnach Zeitsegment für Zeitsegment und versucht dieses aufgrund der Frequenzen und Amplituden nach Konvention einer der fünf Schlafphasen zuzuordnen (Abb. 2, entnommen aus Lavie (1997, 33)). Durch Muskelbewegungen hergestellte Artefakte gilt es zu eliminieren. Und am Ende steht ein individuelles Schlafprofil, dessen Distanz zum Normalschlaf zwischen Gesundheit und Pathologie entscheidet.

Damit existiert *drittens* eine eminente Verbindung zwischen Schlafprofil und Krankengeschichte. Denn das Hypnogramm konnte in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts nur deswegen seine ikonische Präsenz erhalten, weil es sich zum entscheidenden Maßstab jeglicher somnologischer Therapie erhob und damit eine Antwort darauf lieferte, welchen Sinn die gemessenen Daten eigentlich hatten. Diese Korrelation lief maßgeblich über Techniken der Narrativierung.

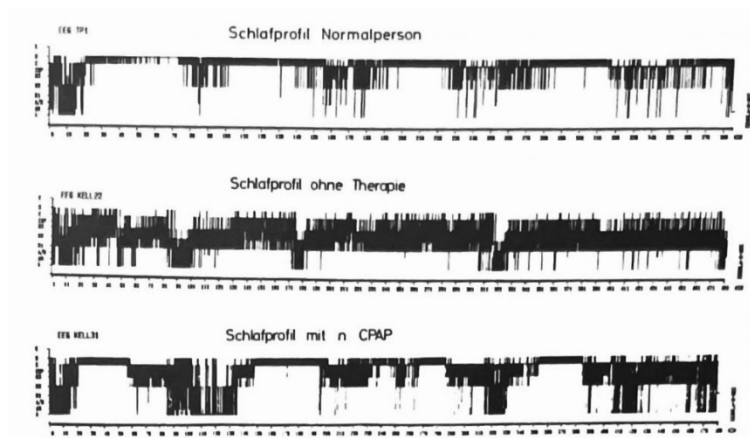
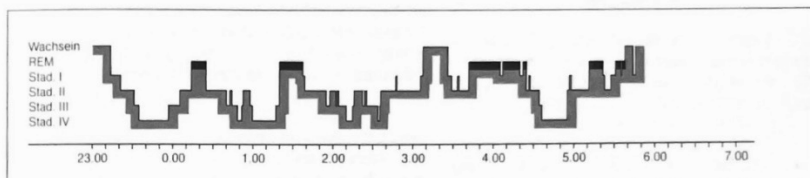


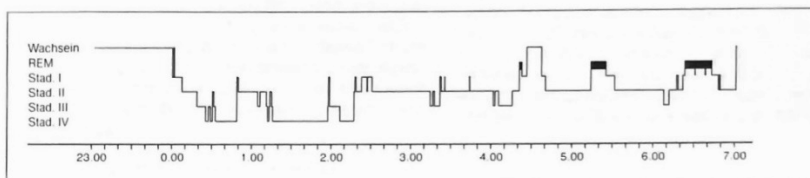
Abb. 3: Schlafprofilabfolgen als Therapieerzählung

¹¹ Die Prozessualisierung des Schlafs kann historisch mit Galison und Daston als eine Entwicklung von der mechanischer Objektivität, die für die Messungen der Schlaffestigkeit von Kohlschütter maßgebend war, hin zum geschulten Urteil gelesen werden, das essentiell für die Interpretation des EEGs wurde.

Schlaf ist erholsam, wenn der Schlafablauf physiologisch ist. Er ist physiologisch unter Noctamid.



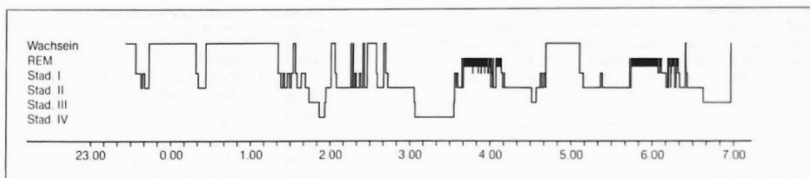
Normale Schlafzyklen im Ganz-
nacht-Schlafprofil eines gesunden
Probanden mit 4-5 REM-Phasen.



Nach Einnahme eines Barbiturats:

Schlafzyklus völlig aufgehoben,
narkotische Tiefschlafphasen ohne
REM-Anteile.

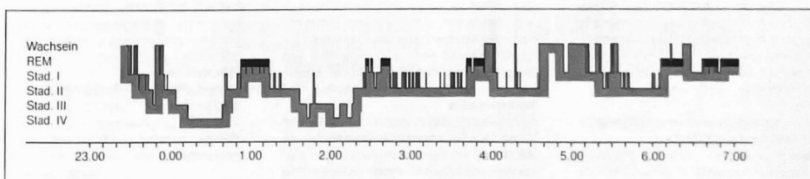
REM-Phasen erst gegen Morgen,
jedoch verkürzt.



Schlafstörung vor Behandlung mit
Noctamid.

Schlafzyklus weitgehend aufge-
hoben, nächtliches Wachliegen,

erhebliches REM-Defizit.



Schlafzyklus nach Einnahme von
Noctamid (1 mg):

deutliche Annäherung an
physiologische

Schlafzyklus – vergleichbar mit der
eines gesunden Probanden.

nach einem Referat von St. Kubicki auf dem Deutschen Kongress für ärztliche Fortbildung, Berlin, Juni 1981

Abb. 4: Schlafprofile in der Schlafmittelwerbung

Die Abbildung (Abb. 3, entnommen aus Weber et al. 1987, 392) zeigt, wie die Marburger Schlafmediziner ihre Diagnose des Schlafapnoe-Syndroms und dessen Therapie mittels Atemmaske in eine bestimmte Abfolge von Hypnogrammen übersetzten.¹² Deren oberstes gibt den überzeitlichen Standard des Normalschlafs an und dient mithin der Interpretation der beiden darunter folgenden Hypnogramme eines Apnoikers. Die Schlafstruktur ohne Therapie erscheint, wie es im Text heißt, durch ständige Aufwachreaktionen und damit häufige Stadienwechsel fragmentiert, die Struktur mit CPAP dagegen restituiert.

Im Artikel selbst erfährt man, dass es sich um ein und denselben Apnoiker handelt und seine beiden Diagramme ein untherapiertes Vorher und ein therapiertes Nachher darstellen. Die zeitlich mit der zweitägigen Therapie zusammenfallende Restituierung des Normalschlafs erscheint mithin als Wendepunkt in einer individuellen Krankengeschichte. Die Überzeugungskraft der Abbildungen in Kombination mit dem Text liegt nun gerade in dem, was Albrecht Koschorke (2013, 74) „tentative Kausalität“ nennt. Narration dient hier als Sprungbrett in Richtung einer verallgemeinerbaren Kausalität, ohne dies explizit zu machen. Anders als der Fließtext implizieren die Worte „mit“ und „ohne“ (Weber et al. 1987, 392) keine konkrete Ereignisfolge, sondern benennen lediglich Koinzidenzen. Es bleibt in einem letzten Schritt der Rezipientin überlassen, Text und Diagramme zu kombinieren, den erzählten Restituierungsprozess *kausal* auf die Therapie zurückzuführen und damit ein allgemeines Ursache-Wirkungsverhältnis zu folgern. Der Leser wird damit zum „Mitautor“, dem es überlassen ist, das Narrativ nicht einfach als Abfolge von Ereignissen, sondern als *logischen* Zusammenhang zu lesen (vgl. Morgan und Wise 2017, 9).

5 Schluss

Wenn die Wissenschaft vom Schlaf angetreten ist, die Erzählung zu verabschieden, dann ist sie sie ganz offenbar nicht losgeworden. Als Metanarrativ stiftet der Topos vom *Schlaf der Anderen* eine disziplinäre Identität. Darüber hinaus ist der erzählende Patient eine entscheidende Instanz der – mithin narrativen – Herstellung von Geltung und einer Verwissenschaftlichung des Patienten selbst. Und schließlich ist die Narration ein für das bildliche Wissen über den Schlaf, wie es im Hypnogramm zum Ausdruck kommt, konstitutives Verfahren.

¹² Hypnogrammabfolgen, die zur Illustration therapeutischer Wirksamkeit herangezogen wurden, finden sich außerdem gehäuft in pharmazeutischen Werbeanzeigen (Abb. 4, entnommen aus Kubicki [1984, 10]). Die Pharmaindustrie hatte einen ganz entscheidenden Anteil am Aufstieg des Schlafprofils zum wohl wichtigsten Visualisierungsprodukt der Somnologie (vgl. Ahlheim 2018, 542–544).

Diese Ergebnisse einer dezidiert narratologischen Perspektive auf die insbesondere im zwanzigsten Jahrhundert wichtig gewordene Wissenschaft vom Schlaf verdeutlichen das Potential, zwei vormals getrennte Perspektiven miteinander zu verbinden: Die Literaturwissenschaft hat nach ihrer starken Konzentration auf den Traum zwar zuletzt auch Schlaf-Narrative (Queipo 2018, 107–108) untersucht und in der Geschichtswissenschaft wurde für das zwanzigste Jahrhundert wiederum verstärkt das Schlaf-Wissen historisiert (Ahlheim 2018; Kroker 2007). Beide Ansätze blieben bislang jedoch getrennt und haben sich nicht zu einer *Narratologie des Schlafwissens* verknüpft.

Auch wenn diese Verbindung hier lediglich partiell und präliminarisch erprobt werden konnte,¹³ so zeigt sich doch auch am Schlaf, dass literarische Strategien bei der Generierung jeglichen Wissens zur Anwendung kommen – also auch und gerade dann, wenn dies dem Selbstverständnis der Wissenschaften widerspricht. Dies aber ist keine Gefahr für die Wissenschaft,¹⁴ sondern schlichtweg konstitutives Element ihrer Geltungsansprüche. Ohne Erzählung kein Wissen, auch nicht vom Schlaf.

Literatur

- „Entscheidend sind Anamnese und Klinik, nicht der Apnoe-Index“ (1997). In: *Ärztezeitung* 92, 21. Mai, 16.
- Ahlheim, Hannah (2018). *Der Traum vom Schlaf*. Göttingen.
- Ahlheim, Hannah, Darius Zifonun und Nicole Zillien (2023). „Sleep, Knowledge, Technology: An Introduction“. In: *Historical Social Research* 48.2, 7–22.
- Ahlheim, Hannah und Jonathan Holst (2023). „Masters’ of Time. Chrono-Biologizing Sleep in the 20th Century“. In: *Historical Social Research* 48.2, 63–90.
- Anne Siegel (2020). *Wo die wilden Frauen wohnen. Islands starke Frauen und ihr Leben mit der Natur*. München.
- Aserinsky, Eugene und Nathaniel Kleitman (1953). „Regularly Occurring Periods of Eye Motility and Concomitant Phenomena, during Sleep“. In: *Science* 118, 273–274.

13 Partiell vor allem deswegen, weil die Verbindung von Wissen und Literatur hier ausschließlich ausgehend von den Wissenschaften analysiert wurde. Yvonne Wübben (2013) nennt neben der Reflexion literarischer Techniken in den Wissenschaften noch zwei weitere Ansätze, um Wissen und Literatur zusammenzudenken: So könne man die Austauschprozesse zwischen den Sphären ‚Literatur‘ und ‚Wissenschaften‘ untersuchen oder auch danach fragen, welches eigenständige Wissen der Literatur zukomme. Die dem erstgenannten Zugang folgende und jüngst erschienene Arbeit von Klinger (2025) konnte für den vorliegenden Text nicht mehr systematisch rezipiert werden.

14 Dies auch deswegen, weil die Betonung der konstitutiven Funktion des Erzählens in den Wissenschaften die Möglichkeit des Satzes „Das ist falsch!“ nicht in Frage stellt (Koschorke 2013, 338).

- Azzouni, Safia, Stefan Böschen und Carsten Reinhard (2015). „Einleitung. Ein problemorientierter Ausgangspunkt und viele Fragen“. In: Dies. (Hg.), *Erzählung und Geltung. Wissenschaft zwischen Autorschaft und Autorität*. Weilerwist, 9–34.
- Berger, Hans (1934a). „Über das Elektroenkephalogramm des Menschen. Achte Mitteilung“. In: *Archiv für Psychiatrie und Nervenkrankheiten* 101, 452–469.
- Berger, Hans (1934b). „Über das Elektroenkephalogramm des Menschen. Neunte Mitteilung“. In: *Archiv für Psychiatrie und Nervenkrankheiten* 102, 538–557.
- Heintz, Bettina und Jörg Huber (Hgg. 2001). *Mit dem Auge denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten*. Wien / New York.
- Borck, Cornelius (2008). „Recording the Brain at Work: The Visible, the Readable, and the Invisible in Electroencephalography“. In: *Journal of the History of the Neurosciences* 17, 367–379.
- Borrelli, Arianna (2020). „Narrative in Early Modern and Modern Science“. In: Monika Fludernik und Marie-Laure Ryan (Hgg.), *Narrative Factuality: A Handbook*. Berlin / Boston, 429–442.
- Bourdieu, Pierre (1990). „Die biographische Illusion“. In: *BIOS* 3.1, 75–81.
- Brandt, Christina (2008). „Wissenschaftserzählungen. Narrative Strukturen im naturwissenschaftlichen Diskurs“. In: Christian Klein und Matias Martinez (Hgg.), *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*. Stuttgart, 81–109.
- Brandt, Christina (2017). „Kulturwissenschaften und Wissenschaftsgeschichte“. In: Marianne Sommer, Staffan Müller-Wille und Carsten Reinhardt (Hgg.), *Handbuch Wissenschaftsgeschichte*, 93–106.
- Burri, Regula Valérie (2008). *Doing Images. Zur Praxis medizinischer Bilder*. Bielefeld.
- Buschmann, Siegmund (Hg. 2020). *Der Schlaf – ein mystisches Rätsel?* Dresden.
- Daston, Lorraine und Peter Galison (2017 [2007]). *Objektivität*. Frankfurt am Main.
- De Chadarevian, Soraya (1993). „Die ‚Methode der Kurven‘ in der Physiologie zwischen 1850 und 1900“. In: Hans-Jörg Rheinberger und Michael Hagner (Hgg.), *Die Experimentalisierung des Lebens. Experimentalsysteme in den biologischen Wissenschaften 1850/1950*. Berlin, 28–49.
- Dieckmann, Letizia, Julian Menninger und Michael Navratil (2021). „Gesundheit und Erzählen: Zur Einleitung“. In: Dies. (Hg.), *Gesundheit erzählen. Ästhetik – Performanz – Ideologie*. Berlin / Boston, 1–32.
- Finzen, Asmus (1998). *Das Pinelsche Pendel. Die Dimension des Sozialen im Zeitalter der biologischen Psychiatrie*. Köln.
- Fleck, Ludwig (1980 [1935]). *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache*. Frankfurt am Main.
- Foucault, Michel (1999 [1963]). *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*. Frankfurt am Main.
- Frängsmyr, Tore, John L. Heilbron und Robin Rider (Hgg. 1990). *The Quantifying Spirit in the 18th Century*, Berkely.
- Gläser, Jochen (2015). „Stones, Mortar, Building Knowledge Production and Community Building in Narratives in Science“. In: Hermann Blume, Christoph Leitgeb und Michael Rössner (Hgg.), *Narrated Communities – Narrated Realities. Narration as Cognitive Processing and Cultural Practice*. Leiden, 15–28.
- Goethe, Johann Wolfgang (1987). „Studie nach Spinoza“. In: Ders., *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Hg. von Karl Richter. Bd. 2.2: *Erstes Weimarer Jahrzehnt, 1775–1786*. München, 479–482.
- Gross, Alan G. (1990). *The Rhetoric of Science*. Cambridge / London.
- Guilleminault et al. (1973). „Insomnia with Sleep Apnea: A New Syndrome“. In: *Science* 181, 856–858.
- Guilleminault, Christian und William Dement (1997). „Two Hundred and Thirty-Five Cases of Excessive Daytime Sleepiness. Diagnosis and Tentative Classification“. In: *J Neurol Sci* 31, 13–27.

- Hacking, Ian (1986). „Making Up People“. In: Thomas C. Heller, Morton Sosna und David El. Wellbery (Hgg.), *Reconstructing Individualism: Autonomy, Individuality, and the Self in Western Thought*. Stanford, 222–236.
- Haraway, Donna (1988). „Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective“. In: *Feminist Studies* 14.3, 575–599.
- Hecht, Karl (2004). *Zur Geschichte der deutschen Schlafmedizin. Die Wiege der deutschen Schlafforschung und Schlafmedizin stand in Berlin-Buch*: <http://naturheilmedizin-berlin.com/pdfs/GeschichteD-Schlafmedizin.PDF> (04. März 2025).
- Hess, Volker (1999). „Messen und Zählen. Die Herstellung des normalen Menschen als Maß der Gesundheit“. In: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* 22, 266–280.
- Husserl, Edmund (1956). *Die Krisis der europäischen Wissenschaften* [1936]. In: *Husserliana. Edmund Husserl, Gesammelte Werke*. Bd. VI. Hg. von Walter Biemel und Martinus Nijhoff. Den Haag.
- Karger, Paul (1925). *Über den Schlaf des Kindes*. Berlin.
- Kilcher, Andreas und Florian Kappeler (2014). „Die Wörter und die Geschichten. Ein Gespräch mit Jacques Rancière“. In: *Nach Feierabend. Zürcher Jahrbuch für Wissensgeschichte* 10, 185–192.
- Kinzler, Sonja (2011). *Das Joch des Schlags. Der Schlafdiskurs im bürgerlichen Zeitalter*. Köln.
- Klinger, Sebastian P. (2025). *Sleep Works. Experiments in Science and Literature, 1899-1929*. Baltimore.
- Kohlschütter, Ernst (1862). *Messungen der Festigkeit des Schlafes*. Leipzig.
- Koschorke, Albrecht (2013). *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*. Frankfurt am Main.
- Kroker, Kenton (2007). *The Sleep of Others and the Transformation of Sleep Research*. Toronto.
- Kronthal, Paul (1907). *Der Schlaf des Andern. Eine naturwissenschaftliche Betrachtung über den Schlaf*. Halle (Saale).
- Kubicki, Stanislaw (Hg. 1984). *Schlafstörungen in Abhängigkeit vom Lebensalter*. Berlin.
- Lavie, Peretz (1997). *Die wundersame Welt des Schlafes. Entdeckungen, Träume, Phänomene*. Berlin.
- Lavie, Peretz (2008). „Who Was the First to Use the Term Pickwickian in Connection with Sleepy Patients? History of Sleep Apnoea Syndrome“. In: *Sleep Medicine Reviews* 12, 5–17.
- Loomis, Alfred L., E. Newton Harvey und Garret Hobart (1937). „Cerebral States During Sleep, as Studied by Human Brain Potentials“. In: *Journal of Experimental Psychology* 21.2, 127–144.
- Lyotard, Jean-François (1986). *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*. Graz / Wien / Böhlau.
- Morgan, Mary S. und Norton M. Wise (2017). „Narrative Science and Narrative Knowing. Introduction to Special Issue on Narrative Science“. In: *Studies in History and Philosophy of Science A* 62, 1–5.
- Moser, Jeannie (2006). „Poetologien / Rhetoriken des Wissens. Einleitung“. In: Arne Höcker, Jeannie Moser und Philippe Weber (Hgg.), *Wissen. Erzählen. Narrative der Humanwissenschaften*. Bielefeld, 11–16.
- Pethes, Nicolas (2003). „Literatur- und Wissenschaftsgeschichte. Ein Forschungsbericht“. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 28.1, 181–231.
- Plotnitsky, Arkady (2005). „Science and Narrative“. In: David Herman, Manfred Jahn und Marie-Laure Ryan (Hgg.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. New York, 514–518.
- Porter, Theodore M. (1995). *Trust in Numbers: The Pursuit of Objectivity in Science and Public Life*. Princeton.
- Queipo, Isabel Maurer (2018). „Literatur“. In: Alfred Krovoza und Christine Walde (Hgg.), *Traum und Schlaf. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart, 107–115.
- Rancière, Jacques (1994). *Die Namen der Geschichte. Versuch einer Poetik des Wissens*. Frankfurt am Main.
- Rechtschaffen, Allan und Anthony Kales (Hgg., 1968). *A Manual of Standardized Terminology, Techniques and Scoring System for Sleep Stages of Human Subjects*. Los Angeles.
- Rheinberger, Hans-Jörg und Michael Hagner (1993). „Experimentalsysteme“. In: dies. (Hgg.), *Die Experimentalisierung des Lebens. Experimentalsysteme in den biologischen Wissenschaften 1850/1950*. Berlin, 7–27.

- Rouse, Joseph (1996). *Engaging Science. How to Understand Its Practices Philosophically*. Ithaca.
- Schaefer, Christine (1987). „Wenn nachts der Atem stockt“. In: *Die Zeit* 17 [1987].
- Schulz, Hartmut (2010). „Die geschichtliche Entwicklung der Schlafforschung in Berlin – Teil 2“. In: *Somnologie* 14, 221–233.
- Schulz, Hartmut (2022). „The History of Sleep Research and Sleep Medicine in Europe“. In: *Journal of Sleep Research* 31.4.
- Schulz, Hartmut und Piero Salzarulo (2015). „The Evolution of Sleep Medicine in the Nineteenth and the Early Twentieth Century“. In: Sudhansu Chokroverty und Michel Billiard (Hgg.), *Sleep Medicine. A Comprehensive Guide to Its Development, Clinical Milestones, and Advances in Treatment*. New York, 75–90.
- Shapin, Steven (1984). „Pump and Circumstance: Robert Boyle’s Literary Technology“. In: *Social Studies of Science* 14.4, 481–520.
- Sullivan, Colin E., Faiq G. Issa, Michael Berthon-Jones und Lorraine Eves (1981). „Reversal of Obstructive Sleep-Apnea by Continuous Positive Airway Pressure Applied through the Nares“. In: *Lancet* 1981.1, 862–865.
- Talbot, William (1844). *The Pencil of Nature*. London.
- Talbot, William Henry Fox (1844). *The Pencil of Nature*. London.
- Tornay, Magaly (1980). *Zugriffe auf das Ich. Psychoaktive Stoffe und Personenkonzepte in der Schweiz, 1945 bis 1980*. Tübingen.
- Vaihinger, Hans (1911). *Die Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus. Mit einem Anhang über Kant und Nietzsche*. Berlin.
- Walsh, Richard (2020). „The Narration of Scientific Facts“. In: Monika Fludernik und Marie-Laure Ryan (Hgg.): *Narrative Factuality*, 417–428.
- Weber, K. et al. (1987). „Die gestörte Schlafstruktur bei Apnoe-Patienten – Methoden zur Objektivierung der Schlaffragmentation mittels EEG“. In: *Prax. Klein. Pneumol.* 41, 390–393.
- White, Hayden (1973). *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore / London.
- Wolf-Meyer, Matthew J. (2012). *The Slumbering Masses. Sleep, Medicine, and Modern American Life*. Minneapolis.
- Wübben, Yvonne (2013). „Forschungsskizze: Literatur und Wissen nach 1945“. In: Roland Borgards, Harald Neumeyer, Nicolas Pethes und Yvonne Wübben (Hgg.), *Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart / Weimar, 5–16.

Autorinnen und Autoren

Dominic Angeloch, Privatdozent für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Goethe-Universität Frankfurt am Main und Chefredakteur der Monatszeitschrift *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*. Studium der Philosophie, Romanistik und Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft in Heidelberg, Paris und Berlin. 2012 Promotion an der LMU München; Habilitation 2020 an der Goethe-Universität Frankfurt. Lehrtätigkeit an den Universitäten Berlin, Frankfurt, München, Tübingen. Zahlreiche Publikationen in internationalen Zeitschriften; letzte Buchveröffentlichungen: *Night Vision: Wilfred Bion's Epistemological Poetics and the Experience of the First World War*, London 2025; *Die Realität hinter der Realität. Verschwörungsdenken als moderne Denkform*, Marburg 2023; *Die Wahrheit schreiben. George Orwell: Entwicklung und Methode seines Erzählens*, Berlin 2022.

Stefan Freund, seit 2008 Professor für Klassische Philologie/Latein an der Bergischen Universität Wuppertal; Studium der Fächer Klassische Philologie, Theologie und Neogräzistik; 2000 Promotion an der Katholischen Universität Eichstätt (*Vergil im frühen Christentum. Untersuchungen zu den Vergilzitate bei Tertullian, Minucius Felix, Novatian, Cyprian und Arnobius*); 1999–2005 Referendariat und Schuldienst; 2005–2008 Akademischer Rat an der Universität Regensburg; 2006 Habilitation (*Laktanz, Divinae institutiones, Buch 7: De vita beata. Einleitung, Text, Übersetzung und Kommentar*); Veröffentlichungen u.a. zur christlichen lateinischen Literatur der Antike.

Julius Herr, Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für deutsche Literatur und ihre Didaktik der Goethe-Universität Frankfurt am Main; Studium der Fächer Germanistik, Geschichte und Deutsche Literatur; 2019–2022 Stipendiat der *a.r.t.e.s. Graduate School for the Humanities Cologne*; 2024 Promotion an der Universität zu Köln (*Amplifizierte Heiligkeit. Zum legendarischen Erzählen im Sente Servas, Heiligen Georg und Barlaam und Josaphat*); seit 2021 Lehrtätigkeiten und digitale Projektarbeit im Bereich der Älteren deutschen Literatur.

Jonathan Holst, Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Professur für Zeitgeschichte der JLU Gießen; Studium der Fächer Physik, Philosophie und Geschichte (des Wissens) in Kiel, Paris und Zürich; 2019–2021 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Geschichte der Medizin und Wissenschaftsforschung an der Universität zu Lübeck in zwei psychiatriehistorischen Projekten zur Aufarbeitung von Leid und Unrecht in der Psychiatrie nach 1945; seit 2021 Arbeit an einer Dissertation zur Wissensgeschichte der ‚inneren Uhr‘ des Menschen im Rahmen eines DFG-Projekts zur Soziologie und Geschichte von ‚Schlafwissen‘; 2024 PhD Fellow am Leibniz-Institut für Europäische Geschichte Mainz; Veröffentlichungen zur Zeitgeschichte der Psychiatrie und zur Wissens- und Wissenschaftsgeschichte des Schlafs und der biologischen Rhythmen.

Joachim Jacob, Professor für Neuere deutsche Literaturgeschichte und Allgemeine Literaturwissenschaft an der Justus-Liebig-Universität Gießen; Studium der Germanistik, Philosophie und Politikwissenschaft in Heidelberg, Frankfurt am Main und Konstanz; 1996 Promotion an der Johann-Wolfgang-Goethe Universität Frankfurt am Main (*Heilige Poesie. Zu einem literarischen Modell bei Klopstock, Pyra, Wieland*); 2005 Habilitation an der Justus-Liebig-Universität Gießen (*Die Schönheit der Literatur. Zur Geschichte eines Problems von Gorgias bis Max Bense*); 2006–2009 Professor für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft mit dem Schwerpunkt Ethik an der Universität Augsburg; seit 2018 Gastprofessor an der

Deutschen Abteilung der Beijing Foreign Studies University, Beijing/China; Forschungsschwerpunkte: Literatur des 18. Jahrhunderts, literarische Ästhetik und Hermeneutik, Wechselbeziehungen zwischen Literatur, Religion und Ethik.

Roya Kehl (geb. Hauck), Studium der Fächer Germanistik und Philosophie; 2021–2024 DFG-Netzwerk ‚Aktuelle Perspektiven der Romantikforschung | Theorien, Methoden, Lektüren‘ an der Goethe-Universität Frankfurt am Main; 2019 Networking Grant an der New York University und der Princeton University; 2018–2022 Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Germanistik: Literatur, Sprache, Medien des Karlsruher Instituts für Technologie (KIT); 2022–2023 Wissenschaftliche Assistentin am Institut für deutsche Philologie am Lehrstuhl für neuere deutsche Literatur- und Ideengeschichte an der Julius-Maximilians-Universität Würzburg; Lehrtätigkeiten an den Universitäten Karlsruhe und Würzburg; Veröffentlichungen im Bereich ‚Literatur und Wissen‘ um 1800.

Manfred Koch, bis 2021 Professor für neuere deutsche Literatur an der Universität Basel. Studium der Philosophie, Germanistik und Geschichte in Tübingen. 1987 Promotion mit dem Buch *Mnemotechnik des Schönen. Studien zur poetischen Erinnerung in Romantik und Symbolismus* (Novalis, Hofmannsthal, Rilke) an der Universität Tübingen. 1988 bis 1991 Lektor für deutsche Sprache und Literatur an der Universität Thessaloniki, Griechenland. 1992–1998 wissenschaftlicher Assistent am Institut für neuere deutsche Literatur der Universität Gießen, dort 2001 Habilitation mit dem Buch *Weimaraner Weltbewohner. Zur Genese von Goethes Begriff ‚Weltliteratur‘*. 2001–2003 Vertretung einer Professur für neuere deutsche Literatur in Tübingen; 2002 Ruf auf eine Professur an der Universität Braunschweig (aus gesundheitlichen Gründen nicht angenommen). 2004–2007 Mitorganisator der Tübinger Poetikdozentur; von 2009–2021 Professor für neuere deutsche Literatur an der Universität Basel. Von 1996–2016 fester freier Mitarbeiter im Feuilleton der Neuen Zürcher Zeitung und Verfasser von Features und Radioessays für den SWR Baden-Baden. Letzte Buchpublikationen: *Hölderlins württembergisches Manifest. Die unvollendete Elegie „Der Gang aufs Land“* (2006); *Brot und Spiele. Zur Religion des Sports* (2009); *Faulheit. Eine schwierige Disziplin* (2012). *Rilke. Dichter der Angst. Eine Biographie* (2025).

Reinhard M. Möller, Privatdozent für Germanistik und Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft und Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für deutsche Literatur und ihre Didaktik der Goethe-Universität Frankfurt am Main; Studium der Fächer Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Neuere deutsche Literatur und Philosophie; 2010–2015 International Graduate Centre for the Study of Culture (GCSC) und Internationales Promotionsprogramm *Literatur- und Kulturwissenschaft* an der Justus-Liebig-Universität Gießen; 2012–2013 Gastdoktorand an der Cornell University in Ithaca/USA; 2015 Promotion an der Universität Gießen (*Situationen des Fremden. Ästhetik und Reiseliteratur im späten 18. Jahrhundert*); seit 2016 Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Goethe-Universität Frankfurt am Main; 2025 Abschluss des Habilitationsprojekts *Serendipität in der Literatur. Zur literarischen Darstellung ungesuchter Kreativität vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*; 2020 Aufnahme in das Franz-Werfel-Programm für junge Hochschullehrende der österreichischen Literatur des ÖAD und wiederholte Forschungsaufenthalte an der Universität Wien; Lehrtätigkeit an den Universitäten Gießen, Bonn, Würzburg und Frankfurt sowie Erasmus-Gastdozenturen in Athen, Cambridge, Gent, Krakau und Lyon; zahlreiche Veröffentlichungen zur Literatur und Ästhetik vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart.

Mareike von Müller, Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Seminar für Deutsche Philologie, in der Abteilung Germanistische Mediävistik der Georg-August-Universität Göttingen; Studium der Deutschen Philologie, Politikwissenschaft und Kulturanthropologie/Europäischen Ethnologie in Göttingen und

Groningen; 2009/10 bis 2012 Lehrkraft für besondere Aufgaben in der Abteilung Germanistische Mediävistik der Universität Göttingen; 2012–2018 Wissenschaftliche Mitarbeiterin ebd.; 2017 Abschluss der Promotion (*Schwarze Komik. Narrative Sinnirritationen zwischen Märe und Schwank*); 2018–2023 Post-Doc im Rahmen des Dorothea-Schlözer-Programms; seit 2023 Postdoktorandin und Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Göttingen; Publikationen zu mittelalterlicher Heldenepik, Viten- und Offenbarungsliteratur und Kleinepik mit einem Schwerpunkt auf narratologischen und kulturhistorischen Fragestellungen zu vormodernen Vulnerabilitätskonzepten.

Iris Schäfer, seit 2016 Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Jugendbuchforschung der Goethe-Universität Frankfurt am Main; Studium der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft sowie der Germanistik mit den Schwerpunkten Ältere Deutsche Literaturwissenschaft und Kinder- und Jugendliteraturwissenschaft in Frankfurt am Main und London (King's College). 2015 Promotion am Institut für Jugendbuchforschung der Goethe-Universität Frankfurt am Main (*Von der Hysterie zur Magersucht. Adoleszenz und Krankheit in Romanen und Erzählungen der Jahrhundert- und der Jahrtausendwende*); Gastdozenturen in Prag und Antwerpen; zwischen 2018 und 2020 Editionsprojekt zu Lou Andreas-Salomés jugendliterarischen Novellen; Habilitationsprojekt zum erzählten Traum in Kinder- und Jugendmedien; zahlreiche Herausgaben und Publikationen zu Krankheit, Traum und Mode in Kinder- und Jugendmedien.

Nina Scheibel-Drissen, Akademische Studienrätin am Germanistischen Institut der Ruhr-Universität Bochum, Teilbereich Mediävistik; Studium der Fächer Germanistik und Politikwissenschaften; 2012–2022 Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Germanistische Mediävistik der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf; 2017 Promotion ebd. (*Ambivalentes Erzählen – Ambivalenz erzählen. Studien zur Poetik des frühneuhochdeutschen Prosaromans*).

Jörg Schuster, apl. Professor am Institut für deutsche Literatur und ihre Didaktik der Goethe-Universität Frankfurt am Main; Studium der Fächer Neuere deutsche Literatur, Allgemeine Rhetorik und Philosophie; 1997–2000 DFG-Graduiertenkolleg *Klassizismus und Romantik im europäischen Kontext. Die ästhetische Erfindung der Moderne* an der Justus-Liebig-Universität Gießen; 2001 Promotion an der Universität Tübingen (*Poetologie der Distanz. Die „klassische“ deutsche Elegie 1750–1800*); 2001–2007 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Deutschen Literaturarchiv Marbach, Mitherausgeber der Tagebücher von Harry Graf Kessler; 2012 Abschluss des von der DFG geförderten Habilitationsprojekts „*Kunstleben*“. *Zur Kulturpoetik des Briefs um 1900 – Korrespondenzen Hugo von Hofmannsthal und Rainer Maria Rilkes*; Okt. 2011 – Sept. 2012 Junior Fellow des Alfred-Krupp Wissenschaftskollegs Greifswald; Lehrtätigkeit an den Universitäten Greifswald, Marburg, Münster, Oldenburg und Tübingen sowie an der TU Braunschweig; zahlreiche Veröffentlichungen zur Literatur und Ästhetik vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart.

Christine Walde, seit 2005 Ordentliche Professorin für Klassische Philologie/Latinistik an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz; Studium der Latinistik, Anglistik und Gräzistik an den Universitäten Tübingen und Basel; Dissertation 1990 in Tübingen; Projekt am Sigmund-Freud-Institut Frankfurt 1990–1992 zu *Das antike Erbe in der psychoanalytischen Traumforschung Freuds*; Habilitation an der Universität Basel 1997; SNF-Förderprofessur ebenda 2000–2005. Zahlreiche Publikationen aus dem Bereich der antiken Literatur und ihrer Rezeption, und in transdisziplinären Grenzgängen zu Schlaf, Traum und Traumdeutung, u.a. (mit Alfred Krovoza. Hgg. 2018): *Traum und Schlaf. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart; (2025) *Lucans Epos vom Bürgerkrieg zwischen Caesar und Pompeius. Eine poetische Anatomie menschlicher Destruktivität*, Berlin, Boston.

Michael Waltenberger, Professor für germanistische Mediävistik am Institut für deutsche Philologie der LMU München; 1998 Promotion zum mittelalterlichen Lancelot-Prosaroman; 2010 Habilitation zur Narratologie schwankhafter Kurzepik; 2011–2016 Professur für Deutsche Literatur des Mittelalters im europäischen Kontext an der GU Frankfurt am Main; 2013–2020 Leitung des Teilprojekts *Politische Anthropologie der Tierepik* in der DFG-Forschungsgruppe 1986; seit 2016 Lehrstuhl für Germanistische Mediävistik an der LMU München; seit 2019 gemeinsam mit Carolin Struwe-Rohr Leitung eines Teilprojekts im Rahmen des SFB 1369 *Vigilanzkulturen*; 2021–2024 Leitung des Teilprojekts *Transzendenz als Steigerungsform und Spannungspol des Abenteuerlichen* in der DFG-Forschungsgruppe 2568; Forschungsschwerpunkte: Volkssprachige und lateinische Erzählformen des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Mittelalterrezeption im Musiktheater und in der Gegenwartslyrik, Literaturtheorie.

Franziska Wenzel ist seit Herbst 2019 Professorin für Germanistische Mediävistik an der Goethe-Universität Frankfurt. Aktuelle Forschungsbereiche sind: Medialität der Vormoderne, hier insbesondere Text-Bild-Relationen, Anschaulichkeit in sprachlichen und pikturalen Medien, visuelles Narrativ; Historische Textualität und Überlieferungsgeschichte; Novellistik; Natur-Kultur-Interferenzen; Autorschafts- und Meisterschaftsdiskurse. Veröffentlichungen, u.a.: *Jenseits der Dichotomie von Bild und Text. Verfahren von Veranschaulichung und Verlebendigung in Mittelalter und Früher Neuzeit* (2021); gemeinsam mit Michael Schwarzbach-Dobson: *Ereignis und Erzählung* (2022); gemeinsam mit Holger Runow: „Historisch-semantische Überlegungen zum Konzept ‚Rat‘ im Diskursfeld von Didaxe, Herrschaft, Kunst, Macht, Ökonomie und Wissen“ (2025); „Bildvollzug und ikonisches Erzählen bei Wolfram“ (2024).

Maximilian Wick, derzeit Wissenschaftlicher Mitarbeiter im Bereich Älterer deutscher Literatur an der Goethe-Universität Frankfurt am Main; Magisterstudium der Allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft sowie der Germanistik in Frankfurt am Main; 2016–2019 Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der LMU München (DFG-Forschungsgruppe 1986 *Natur in politischen Ordnungsentwürfen: Antike – Mittelalter – Frühe Neuzeit*), 2019–2021 an der Goethe-Universität Frankfurt am Main (u.a. DFG-Forschungsgruppe 3033 *Dimensionen der techne in den Künsten. Erscheinungsweisen – Ordnungen – Narrative*) sowie 2021–2023 an der Ruhr-Universität Bochum; 2020 Promotion zu kosmologischen Diskursen in lateinischen und deutschsprachigen Epen des Hochmittelalters. Weitere Forschungsschwerpunkte: Literatur im Kontext des Deutschen Ordens (Habilitationsprojekt), Disziplingeschichte Fragen sowie solche einer literarischen Anthropologie.

Lena Wiesenfarth, Studium der Kultur- und Medienbildung an der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg sowie an der California State University Fullerton, Kalifornien (Baden-Württemberg Stipendium); anschließend Studium der Germanistik und American Studies an der Goethe-Universität Frankfurt am Main; Forschungsschwerpunkt Verhältnis Arbeit und Schlaf; 2020 Master of Arts mit Auszeichnung; Masterarbeit zur Bedeutung des Schlafs im zeitgenössischen Kontext der Arbeit – literarische Darstellungen am Beispiel von Ottessa Moshfeghs Roman *Mein Jahr der Ruhe und Entspannung*; Publikationen: „Schlafen werden wir später. Ein Essay“ (2020) und „The Great Awakening. Ein Essay“ (2021).

Namensindex

- Addison, Joseph 259
Adelheit von Freiburg 145, 147
Adorno, Theodor W. 42, 51
Albertus Magnus 171
Alcimus Ecdicius Avitus 65, 75f.
Alexander von Hales 171
Ambrosius von Mailand 66f., 70ff.
Andreas Capellanus 96
Andreas-Salomé, Lou 43, 295, 302f.
Antonelli, Leonardo 239
Apuleius 13
Arator 64, 71
Aristoteles 9, 139, 212, 357
Arnim, Achim von 5, 270
Artemidorus 11
Ast, Friedrich 53
Attila 131
Augustinus von Hippo 105, 123
Augustus 36
- Basile, Giambattista 328
Baumgarten, Alexander Gottlieb 53
Benediktsdottir, Bryndis 372
Benjamin, Walter 42, 44, 49
Benveniste, Émile 375
Bergson, Henri 49
Bernhard von Clairvaux 145
Bick, Esther 48
Bion, Wilfred 2, 35, 41ff., 52, 58
Bishop, Elizabeth 26
Blumenberg, Hans 213
Boethius 225
Bonaventura 145
Boucher, François 235, 325
Bourdieu, Pierre 374
Brentano, Clemens 290
Breuer, Josef 335
Brun von Schönebeck 90
Büchner, Georg 346
Burggraf von Lienz 98
Buschmann, Siegmund 372, 374
- Caesar 36
- Caesarius von Heisterbach 4, 74, 146, 167f., 173f., 177ff., 183ff.
Canetti, Elias 183
Catull 17, 23, 27ff.
Celan, Paul 5, 309f., 316, 318f., 321ff.
Celan-Lestrangle, Gisèle 322
Chatman, Seymour 189
Chrétien de Troyes 87
Cicero 148
Commodian 74f.
Conrad, Joseph 335
Crary, Jonathan 345, 352, 357
Cyprian von Karthago 75
- Dalí, Salvador 325
Dante Alighieri 301
Daston, Lorraine 365, 372, 377
Dement, William 371
Deshayes, Jean-Baptiste 236
Desnos, Robert 351
Dickens, Charles 371
Dietmar von Aist 3, 89, 92ff., 102, 107, 207ff.
Dracontius 64
Dürrenmatt, Friedrich 311
- Eckhart von Hochheim (Meister Eckhart) 144, 342
Eich, Günter 5, 309f., 312ff., 322f.
Eichendorff, Joseph von 297, 345, 348, 354
Elsbeth von Oye 145ff., 162, 177, 332
Ennius 19
Enzensberger, Hans Magnus 312, 314
Evagrius Ponticus 179
- Fietze, Ingo 372
Finzen, Asmus 372
Fleck, Konrad 91, 190
Fleck, Ludwig 373
Forster, Georg 262
Frazer, James George 183
Freud, Sigmund 35, 41, 43f., 52, 254, 293ff., 298, 300, 303, 335f., 339
Füettr, Ulrich 197
Füssli, Johann Heinrich 325ff., 340

- Gaddis, William 183
 Galison, Peter 365, 372, 377
 Gamelin, Jacques 330
 Genette, Gérard 286
 Gennep, Arnold van 211, 215
 Geßner, Salomon 235, 239ff., 244
 Geyser, Christian Gottlieb 237
 Ginzburg, Carlo 254
 Gmelin, Eberhard 273, 280
 Goethe, Johann Wolfgang von 14, 20, 366
 Görres, Joseph 290
 Gottfried von Straßburg 87, 192
 Gregor von Tours 120
 Grimm, Jacob und Wilhelm 328f., 337
 Grünbein, Durs 293
 Guilleminault, Christian 371
- Hacking, Ian 374
 Hartmann von Aue 92f., 108, 192, 200, 210, 221
 Hecht, Karl 369
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 56
 Heidegger, Martin 179
 Heine, Heinrich 309
 Heinrich I. (Herzog) 132
 Heinrich III. (Kaiser) 132
 Heinrich von dem Türlin 190
 Heinrich von Frauenburg 98
 Heinrich von Hesler 90
 Heinrich von Morungen 87
 Heinrich von Veldeke 3, 87, 117ff., 125, 128f., 132
 Hildesheimer, Wolfgang 5, 309f., 312f., 315ff., 319, 322f.
 Hoffmann, E.T.A. 5, 270, 272, 289f., 297
 Hölderlin, Friedrich 309, 318
 Homer 24, 36, 51, 63, 76
 Horkheimer, Max 51
 Hrotsvith von Gandersheim 145
 Hume, David 370
 Husserl, Edmund 370
 Huxley, Aldous 359
- Iffland, August Wilhelm 290
 Immermann, Karl 290
 Iser, Wolfgang 53ff.
 Ita von Hohenfels 146ff., 162, 332
- Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter) 5, 249, 258ff., 265f., 275, 331
 Jené, Edgar 318
 Jesus Christus 65, 68, 76ff., 86, 126, 174f., 177, 195, 243f., 357
 Jocundus (Benediktinermönch) 120f.
 Joyce, James 335
 Jung, C[arl] G[ustav] 336f., 342
 Jung, Richard 371
 Juvenecus 76ff.
- Kant, Immanuel 35, 44, 255, 265, 370
 Karl der Große 132
 Keats, John 46
 Kierkegaard, Søren 179
 Klein, Melanie 41
 Kleist, Heinrich von 5, 270
 Klopstock, Friedrich Gottlieb 4, 233ff., 242ff.
 Konrad von Heimesfurt 90
 Konrad von Würzburg 4, 189, 191, 193, 196, 200, 203
 Kortum, Carl Arnold 5, 269ff., 275, 277, 280, 288ff.
 Kroker, Kenton 366, 371f.
 Kronthal, Paul 365f., 370
 Kuhlo, Wolfgang 371
- Lacan, Jacques 339
 Lavie, Peretz 376f.
 Leibniz, Gottfried Wilhelm 261
 Leighton, Frederic 325
 Lessing, Gotthold Ephraim 236
 Liao, Li 347
 Liebert, Jerzy 26
 Livius 24
 Longos 239
 Lotman, Jurij Michajlovič 141, 340
 Ludwig III. (Kaiser) 132
 Luhmann, Niklas 87, 213, 215, 226
 Lukas (Evangelist) 79
 Lukrez 21
- Macrobius 148
 Marey, Étienne-Jules 366
 Marie-Antoinette 235
 Marius Victor 65
 Markgraf von Hohenburg 98f., 103

- Markus (Evangelist) 77, 79, 195
 Marner 94f.
 Matthäus (Evangelist) 76, 79
 Mechthild von Magdeburg 90
 Melchior, Johann Peter 238f.
 Meltzer, Donald 48
 Melville, Herman 355
 Milton, John 42, 47
 Mitchell, Margaret 345
 Moers, Walter 5, 325ff., 334f., 337ff.
 Mönch von Salzburg 3, 104ff.
 Moritz, Karl Philipp 276
 Moser, Ulrich 336
 Moshfegh, Ottessa 6, 11, 26, 345, 347f., 350ff., 354ff., 361, 363

 Nonnos 326
 Novalis (Friedrich von Hardenberg) 271, 296f.
 Nudow, Heinrich 272ff., 283, 289

 Oeri, Hans Jakob 242
 Orientius 73
 Orwell, George 58
 Oswald von Wolkenstein 92
 Ovid 2, 4, 10, 13, 17ff., 21, 24ff., 328, 337

 Pascal, Blaise 179
 Paulinus von Nola 81f.
 Perrault, Charles 328
 Peter, Jörg Hermann 372f.
 Pfaffe Lambrecht 191
 Philodemos 22
 Plath, Sylvia 26
 Platon 311
 Properz 2, 4, 10, 13f., 16ff.
 Propp, Vladimir Jakovlevič 149
 Proust, Marcel 49, 305, 313
 Prudentius 69f., 72ff.
 Pseudo-Hilarius 76
 Puységur, Armand Marie Jacques de Chastenet de 271

 Rancière, Jacques 367
 Ricci, Sebastiano 325
 Richalm von Schöntal 4, 167, 179ff.
 Rilke, Rainer Maria 5, 293ff., 318
 Rodin, Auguste 294f.

 Rosa, Hartmut 352f.
 Rosenbaum, Christian Ernst 245
 Rost, Johann Christoph 240
 Rushdie, Salman 183

 Sachs, Nelly 5, 309f., 316f., 319, 322f.
 Sappho 64
 Schiller, Friedrich 286, 288
 Schlegel, Friedrich 264
 Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst 53ff.
 Schubert, Gotthilf Heinrich von 272
 Sebastian (Heiliger) 149
 Sedulius 76, 81
 Seneca 11
 Seuse, Heinrich 90, 144
 Shakespeare, William 26, 357
 Söder, Markus 358
 Sokrates 342
 Sophokles 63
 Statius 64
 Steinmar 95, 97f.
 Stricker 91
 Sullivan, Colin 371
 Sulpicia die Ältere 13
 Sulzer, Johann Georg 244
 Szondi, Peter 57

 Tauler, Johannes 144
 Theokrit 239
 Thomas von Aquin 144, 171
 Thomasin von Zerklare 139
 Thümmel, Moritz August von 290
 Tibull 13
 Tieck, Ludwig 5, 270, 290, 297, 358
 Turner, Victor 211, 215, 222

 Ulrich von Türrheim 93

 Vaihinger, Hans 370
 Valéry, Ambroise Paul Toussaint Jules 296, 306
 Vergil 2, 35ff., 40, 42ff., 46ff., 50, 58, 77ff.

 Waldenfels, Bernhard 213, 249
 Walther von Breisach 98
 Walther von der Vogelweide 108ff.
 Weiß, Friedrich Wilhelm 234
 Wenzel von Böhmen 96, 98

Wezel, Johann Karl 5, 249ff., 255ff., 266
White, Hayden 367
Wieland, Christoph Martin 55
Wienholt, Arnold 271, 288
Wieseler, Friedrich 337
Wirnt von Grafenberg 193
Wittgenstein, Ludwig 54

Wolfram von Eschenbach 85, 87f., 95, 98, 102ff.,
111, 190, 208f.

Young, Edward 252f., 255

Zeppelin, Ilka von 336