

Philosophische Fakultät Sarajevo

Abteilung für Germanistik

Masterarbeit

Manifestationen der Grenze bei Gustav Meyrink und Alfred Kubin

(Manifestacije granice kod Gustava Meyrinka i Alfreda Kubina)

Mentor:
Doc. dr. Naser Šećerović

Student:
Edwin Korjenić

Matrikelnummer:
3024/2018

E-Mail-Adresse: edwin_korjenic@hotmail.com

Sarajevo, Mai 2023

Inhaltsverzeichnis

0. Einführung	3
1. Über Grenzen. Einleitende Bemerkungen	4
1.1 Semantik der Grenze	5
1.2 Grenzen in der (antiken) Philosophie	6
2. Struktur literarischer Texte	9
2.1 Kunst als modellbildendes System	9
2.2 Das ikonische Prinzip	10
2.3 Sprache der räumlichen Relationen	11
2.4 Struktur des literarischen Raumes	12
2.4.1 Grenze und semantische/semantisierte Räume	12
2.5 Ereignis und Ereignishaftigkeit	14
2.5.1 Grade und Kriterien der Ereignishaftigkeit nach Wolf Schmid	15
2.7 Das Sujetmodell	16
2.7.1 Figuren als Handlungsträger	17
2.7.2 Arten der Ordnungsverletzung und –behebung oder das Konsistenzenprinzip	18
2.7.3 Extrempunktregel	21
2.8. Zusammenfassung des II. Kapitels	21
3. Das XX. Jahrhundert oder die Abschaffung von Grenzen	23
3.1 Krisencharakter und Schwellenzeit oder die Geburtsstätte der Phantastik	25
3.2 Phantastik: Ein theoretischer Annäherungsversuch	26
3.3 Kehrseiten der Kultur, das Subversive und Funktionen der Phantastik	28
3.4 Merkmale des phantastischen Raums	30
3.4.1 Die Ich-Räume	32
4. Gustav Meyrink. Biographie	33
4.1 Des deutschen Spießers Wunderhorn	35
4.1.1 Der heiße Soldat	36
4.1.2 Das Allerdings	38
4.1.3 Die schwarze Kugel	41
4.1.4 Die Geschichte um den braven Löwen Alois und die Heimatkunstparodien	45
4.1.5 Bal macabre	48

4.1.6 Die Pflanzen des Doktor Cinderella.....	52
4.1.7 Das Fieber	56
4.2 Der weiße Dominikaner	58
4.2.1 Die Ausgangssituation des Helden	59
4.2.2 Krisenzustand und der metaphorische Tod	60
4.2.3 Der Weg des Aufstiegs und die Selbstwertung des Helden	63
5. Alfred Kubin: Die andere Seite.....	66
5.1 Eine Dämmerungswelt.....	67
5.2 Die Einbildungskraft und das Nichts	69
5.3 Das Zwitterwesen.....	71
6. Schlussfolgerung.....	75
Literaturverzeichnis	79

0. Einführung

Diese Arbeit kann man als einen Beitrag zur Analyse innerfiktionaler Weltentwürfe aufgrund der Grenze als Denkfigur verstehen. Da unterschiedliche Grenzbeiträge zur Begriffspluralisierung und –Differenzierung¹ führten, wird die Darstellung aufgrund *Analyse literarischer Texte* (1973) von Juri M. Lotman erfolgen. Er konstruiert sein ganzes erzähltheoretisches, raumsemantisches, kulturologisches Analysemodell auf der Denkfigur der Grenze und daraus abgeleiteten binären semantischen Oppositionen, die der Weltrezeption und Textorganisation zugrunde liegen. Nach seinem Modell können Texte als modellbildende, sekundäre Systeme kritische und sinnstiftende Informationen über das Werk, Autor, Zeitgeist und das Weltbild liefern. Die Beiträge von Karl Renner, Hans Krahl, Wolf Schmid, Michael C. Frank werden ergänzend hinzugezogen. Eine detailliertere Beschreibung des Modells von Lotman ist im Kapitel 2 vorhanden.

Die ergänzende, sekundäre Funktion dieses Arbeitsbegriffs ist eng mit dem Lotmanschen und dem genretypischen Ansatz verknüpft. Sie bezieht sich auf die liminale Eigenschaft der Grenze im Allgemeinen. Da innerfiktionale Weltentwürfe vorwiegend im Rahmen des phantastischen Diskurses verortet sind, erfolgt die Analyse unter Denkfigur der Liminalität (sei es, ob es sich um die erzählerische, semantische oder topographische Ebene handle). Diesbezüglich wird das Augenmerk auf die schriftstellerische Modellierung der Grenze oder das Verhältnis von Polen (Subjekt und das Andere, Körper und Geist, Natürliches und Übernatürliches oder andere innerfiktionalen heuristisch identifizierte Polaritäten) gerichtet. Da sowohl der normativ-narrative (lotmanische) als auch der genrespezifische (liminale) Aspekt in direktem Bezug zur kontextuellen Raumvorstellung und phantastischer Raumgestaltung stehen, übernimmt das Kapitel 3 die Rolle der Spezifizierung und Vorentlastung.

Das zu Analysierende betrifft das Werk von Gustav Meyrink und Alfred Kubin. Das Korpus besteht aus der Novellensammlung *Des deutschen Spießers Wunderhorn* (1913) und dem Roman *Der Weiße Dominikaner* (1921). Von Alfred Kubin wird *Die andere Seite* (1909) unter die Lupe genommen. Literarisch gehören beide Autoren zur zweiten Welle der Phantastik (1900-1930) bzw. zur okkultistischen Phantastik, wie Marianne Wünsch sie bezeichnet. Das wird die Analyse spezifizieren, aber dennoch mannigfaltige Grenzmanifestationen und Interpretation zulassen.

Angesichts der angewandten Methoden wurde neben dem erzähltheoretischen, raumsemantischen, kulturologischen, genretypischen auch der autorbezogene und psychoanalytisch-phänomenologische Ansatz verwendet. Dass die Wirklichkeitskonstruktion/Weltrezeption durch ein Subjekt-Raum-Zeit Trias erfolgt, knüpft indirekt an den psychoanalytisch-phänomenologischen Ansatz an. Nebenbei wird das Augenmerk auf klassische Psychoanalyse (Traumanalogie, Unbewusstes, Sexualkompensierung) gesetzt. Gerade zwischen Phantastik und Psychologie besteht eine unleugbare Parallelität und gegenseitige Beeinflussung in mehrerer Hinsicht (die Geburtsstunde in einer theologisch erschütterten Welt, Beschäftigung mit Randphänomenen und Alteritäten, Verwendung von

¹ Auf die Semantik und ideengeschichtliche Vorstellungen der Grenze wird im Kapitel 1 näher eingegangen.

Symbolen und Metaphern). Mit ähnlichen Thesen setzen sich die Kapitel 3.4. und 3.5. auseinander. Da der Autor und sein Werk in einer unzertrennlichen Beziehung stehen, wurden für die Interpretation text- und autorbezogene Ansätze angewandt, indem biographische und autobiographische Schriften berücksichtigt wurden. In dem Sinne wird auf die Grenze zwischen Autor und Werk eingegangen.

1. Über Grenzen. Einleitende Bemerkungen

Grenzen und ihre Überschreitungen sind obligatorische Konstanten menschlichen Daseins. Sie gehören zur *conditio humana*.² Als räumliche und zeitliche Faktoren sind sie grundlegend für Sinnggebung und Orientierung. Menschen sind Grenzwesen. Die Momente der Einverleibung wie Geburt oder Tod sind nur Grundpfeiler für zwischenexistenzielle Grenzerfahrungen.³ Solchen liminalen/transgressiven Vorgängen kommt eine wesentliche Rolle innerhalb einer Gesellschaft zu, weshalb sie in unterschiedlichen Formen (Ritualen, Riten, Zeremonien und Codes symbolisiert werden.⁴

Ernst Cassirer behauptet: „Das wesentliche und unentbehrliche Mittel, das Unbegrenzte zu begrenzen und zu binden, ist die reine Denkfunktion.“⁵ Somit setzt Denken die fundamentale Grenzüberschreitung voraus, und zwar die Grenze zwischen Selbst und Welt, zwischen Ich und Nicht-Ich. Dieses hat zufolge, dass man zwischen Lebendigem und Unbelebtem, zwischen Materie und Leben eine Grenze setzt.⁶ Es entsteht ein Hang zur Systematisierung und Hierarchisierung des Kosmos, der in unterschiedlichen Varietäten (Timaios, theologische Kette des Seins, Evolutionstheorie) konzeptualisiert und europäisches Gedankengut prägen wird. Ob aus Gründen der Selbstverwirklichung oder -sicherung, aus phänomenologischen, existenziellen oder machtpolitischen Gründen: es ergibt sich eine notwendige Grenzziehung zwischen dem Bewussten und Unbewussten, zwischen Ich und dem Anderen.

Die facettenreichen Funktionen der Grenze entstehen aufgrund ihrer konstellativen Präsenz, was die Anhäufung (Inter)disziplinärer Diskurse mit sich brachte. Das größte Potenzial der Grenze liegt in ihrem konstitutiven Aspekt. Die Grenz(überschreitungs)phänomene führten nicht nur zur Konstruktion religiöser, metaphysischer und mystischer Räume, sondern auch zur

² Vgl. Hohnsträter, Dirk: Im Zwischenraum. Ein Lob des Grenzgängers, in: Claudia Benthien/Irmela Marei Krüger-Fürhoff (Hrsg.), *Über Grenzen. : Limitation und Transgression in Literatur und Ästhetik*, Stuttgart, Deutschland: J.B. Metzler, 1999, S. 231.

³ Vgl. Bräunlein, Peter J.: *Zur Aktualität von Victor W. Turner: Einleitung in sein Werk*, Wiesbaden, Deutschland: Springer VS, 2012, S. 52.

⁴ Die Schwellenphänomene oder Prozesse des Übergangs, die meistens für eine Statusänderungen des Einzelnen innerhalb einer Gesellschaft stehen, werden parallel im Raum abgebildet. Während der rituellen Initiationen, Prüfungs- und Lehrjahren, der Verlobungsphase ist der Initiand in einer Grenzkategorie und in einem Grenzraum (Wartezimmer, Vorräume, Flitterwochen). Vgl. Bräunlein, Peter J, 2012, S. 51.

⁵ Cassirer, Ernst: *Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum*, in: Jorg Dünne/Stephan Günzel (Hrsg.), *Raumtheorie. Grundagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 2016, S. 492.

⁶ List, Elisabeth: *Grenzen überschreiten?*, in: Alfred Dunshirn/Elisabeth Nemeth (Hrsg.), *crossing borders: Grenzen(über)denken*, Wien, Österreich: oestereichische Gesellschaft für Philosophie, 2012, S. 257.

Etablierung von modernen Staaten, ethnischen Gruppen, ideologischen, juristischen und wirtschaftlichen Systemen.⁷ So fundieren Grenzen als „Machtdispositive“⁸ innerhalb des soziopolitischen und geohistorischen Kontexts. Grenzen strukturieren und präterminieren Wahrnehmung, Denken und Handeln. Sie begrenzen und bestimmen unsere Freiheit, die private, wie die soziale. Sowohl in archaischen als auch in modernen gesellschaftlichen Konstrukten fungieren sie aufgrund ihres konstitutionellen Charakters als absolute Instanz. In der Oralität umkleiden sie Formen wie Sagen, Tradition, Mythen, Volksglauben und Dogmen. In der Literalität nehmen sie feste Formen an und werden institutionalisiert. Von jeweiligen Ordnungszentren können sie autoritativ oder durch einen Konsensus festgesetzt werden. Sie leisten Identifizierung und Einstufung potentieller Grenzüberschreitungen und -verstöße, oder was Lotman als semiosphärische Dialektik von Zentrum und Peripherie bezeichnet.⁹ Kann man in dem Sinne die ersten Anfänge von sozialen Formen auf eine Interferenz von Gebot-Verbot führen?¹⁰ Grenzen tragen zur konstitutiven Identitätsbestimmung bei, aber sie selbst entziehen sich einer Nachschlagwerk-Definition weswegen sie von Kleinschmidt als relationale und variable Größen bezeichnet werden.¹¹

1.1 Semantik der Grenze

Das Wort Grenze ist ein slawisches Lehnwort (poln. granica; tschech. hranice), dessen erste Belege im 13. Jh. zu finden sind. Martin Luther hatte eine besondere „Vorliebe für das Wort“¹², so dass man die Popularität seiner Bibelübersetzung zu verdanken hat. Im Wörterbuch von Jakob und Wilhelm Grimm wird die Bedeutung eines territorialen Einschnitts mit Betonung auf Besitzstand angeführt: „[I]m eigentlichen sinne bezeichnet grenze die gedachte linie, die zur scheidung von gebieten der erdoberfläche dient.“¹³ Mit dem Aufkommen von Nationalstaaten und Kolonialismus wird die Bedeutung von „eigentümlich“ im Sinne eines Privatbestzes um den politischen Aspekt erweitert, so dass der Gebrauch der „Landesgrenze“ prägnant wird.

⁷ Vgl. Benthien/Krüger-Fürhof, 1999, S. 87

⁸ Elisabeth, 2012, S.260

⁹ Vgl. Lotman, Juri M.: UNIVERSE OF THE MIND: A Semiotic Theorie of Culture, London, England: I.B. TAURIS & CO. LTD, 1990, S. 162.

¹⁰ Vgl. Guanzini, Isabella: Theologische Grenzüberschreitungen Annäherungen an einen paradoxen Begriff, in: Disputatio philosophica, Bd. 19, Nr. 1, 2018, S. 78f. Der (väterliche) Inzesttabu, stehe symbolisch für den ersten Verbot, der eine Subjektverschiebung von Genießen auf komplexe Strukturen sozialen Austausches ermöglichte. Aufbauend of Bataille behauptet sie, dass die ersten universellen Verbote in archaischen Kulturen den Tod bzw. den Mörder und die Sexualität betroffen haben.

¹¹ „Grenzen müssen darüber hinaus als komplexe Konstruktionen verstanden werden, die einer variablen Konsistenz unterliegen. Denn was eine Grenze ist und welche Bedeutung sie hat, hängt von den historischen und gesellschaftlichen Umständen ab, in denen sie auftritt.“ Kleinschmidt, Cristoph: Semantik der Grenze, in: Aus Politik und Zeitgeschichte, Bd. 63, Nr. 4–5, 2014, S. 3.

¹² Brandenburgische Akademie der Wissenschaften · Akademie der Wissenschaften zu Göttingen: Grenze, in: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, o. D.,

<https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB&lemid=G27579#0> (abgerufen am 02.04.2022).

¹³ a.a.O. (abgerufen am 02.04.2022).

Mit dem 19. Jh und der Blüte der Philosophie wird sich die abstrakte und zeitliche Bedeutung herauskristallisieren.¹⁴ Wegen der sprachlichen Vergrößerung wird dem liminalen, sichtbaren Aspekt noch der mental-konstruktive angekoppelt. Damit bekommt sie einerseits die Bedeutung eines „klaren Abschlusses“, die in Wörtern wie „schränke, abschluss, ziel, ende“ sein Ausdruck findet.¹⁵ Andererseits werden konnotative Beispiele der Grenzüberschreitung in Form von Verstoßen gegen liminale Reglementierung von Kleinschmidt konstatiert, wie Vorstellungen von Grenzlosigkeit und Unendlichkeit.¹⁶

Eine interessante Bedeutung verbirgt sich im germanischen Wort „Granne“. In Kluges Wörterbuch steht es für „Borste, Stachel an Mensch, Tier u. Pflanze“, so dass ihr das Merkmal von „weder-noch“ zugefügt wird.¹⁷ Für Kleinschmidt sei das die erste offizielle Erwähnung ihrer „liminalen“ Eigenschaft.¹⁸ Auch im Metzler Lexikon wird ihr ambivalenter Charakter akzentuiert. Die Bedeutung eines scharfen, separierenden Einschnitts wird einerseits im Bild der Trennlinie porträtiert, andererseits wird die Bedeutung des Begegnungsraums als einem potentiellen Ort der Grenzüberschreitung hervorgehoben, wo produktive, dialektische Zwischenprozesse im Dazwischenraum stattfinden.¹⁹

1.2 Grenzen in der (antiken) Philosophie

Die lange Tradition liminaler Konzeptualisierungen ist ein fester Bestandteil der Philosophie.²⁰ Darin werden Grenzen vorwiegend „phänomenal-deskriptiv als auch kriterial gebraucht.“²¹ Horn summiert drei Themenbereiche der Antike, die sich unmittelbar mit der Grenze befassen. Der erste untersucht den konstitutiven (äußeren) Aspekt der Grenze, wo peras als Formaspekt und apeiron als materialer Aspekt fundiert. Die Begriffspaare peras (Grenze) und apeiron (Unbegrenztheit oder Urstoff) spielen eine fundamentale Rolle in der antiken Philosophie. In der vorsokratischen Phase wurde über Seinsgründe philosophiert, aus denen alles, was ist, hervorgeht. Ergo, erst die Differenzen ermöglichen das Hervorgehen des Seienden aus dem Sein.²² So beginnen Geschichte, Leben, Ordnung und Mannigfaltiges in der Differenzierung

¹⁴ Ebd., <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB&lemid=G27579#0> (abgerufen am 02.04.2022).

¹⁵ Vgl. Kleinschmidt, 2014, S. 5.

¹⁶ a.a.O., S.6

¹⁷ Ebd.

¹⁸ So resümiert Kleinschmidt, dass die Grenze als eine „fragile Angelegenheit[escheint], deren verschiedene, zum Teil widersprüchliche Nuancen es verlangen, dass die jeweilige Bedeutung aus dem Verwendungskontext erschlossen werden muss, in dem sie aktualisiert wird.“ Kleinschmidt, 2014, S. 6.

¹⁹ Frank, Michael C.: Grenze/Grenzziehung, in: Ansgar Nünning (Hrsg.), Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie : Ansätze - Personen - Grundbegriffe, 4. Aufl., Stuttgart , Deutschland: Verlag J. B. Metzler, 2008, S. 266.

²⁰ Unter bekanntesten Beiträgen zum „Grenzdiskurs“ gehört Anaximander und die antike Maß Kategorie, Kants transzendentale Begrenzungen, Cohens Prinzip schöpferischer Kontinuität, Wittgensteins unschrfe Rändern. Vgl. Hohnsträter, 1999, S. 236f.

²¹ Herzberg, Stephan: Grenze, in: Staatslexikon, 22.10.2019, <https://www.staatslexikon-online.de/Lexikon/Grenze> (abgerufen am 02.04.2022).

²² Vgl. Horn, Cristoph: Grenzen und Grenzüberschreitung in der Philosophie der Antike und Spätantike. Einleitung, in: Wolfram Högge (Hrsg.), Grenzen und Grenzüberschreitungen: XIX Deutscher Kongres für Philosophie, Berlin, Deutschland: Akademie Verlag, 2014, S. 37.

zum Sein, Unendlichen, Göttlichen, Allumfassenden. Das Austreten aus dem Gestaltlosen wurde in mystischen Bildern beschrieben und in gegenübergestellten dichotomischen Qualitäten gedeutet:

das Heiße gegenüber dem Kalten, die Helligkeit des Himmels gegenüber dem Dunkel der Erde, aus dem Festen sich das Flüssige sondert, bis bei Thales das Wasser zum Ursprung wird, als Medium, aus dem sich Differenzen und Grenzen zwischen allen Formen des Seienden formen.²³

Der zweite Bereich entspricht der Ontologie, Epistemie oder Moralphilosophie und befasst sich mit den „Grenzen des Wissens, der Erfassbarkeit oder Darstellbarkeit irgendwelcher epistemischer Inhalte.“²⁴ Der letzte untersucht Grenzen unter dem Aspekt von „Subjekt-Gesellschaft-Interferenzen“ wie z.B. bei den Sophisten.²⁵ Während das Unbegrenzte für einen ständigen Fluss der Dinge, für Unordnung und Disharmonie stehe, wird die Grenze synonymisch mit dem Begriff *Maß* gebraucht.²⁶ Als eine von vier Seinskategorien determiniert sie den Gegenpol „Unbegrenztes“ und verleiht ihm seine formale Konstruktivität und Kategorität. Somit ist die Grenze das wichtigste konstitutive Merkmal des Seienden: „Die Grenze ist nicht das, wobei etwas aufhört, sondern, wie die Griechen es erkannten, die Grenze ist jenes, von woher etwas *sein Wesen beginnt*.“²⁷

Die These, dass die Bestimmtheit des Seienden in der Begrenzung oder in der Art Negation sei, wird auch in dem Spruch von Spinoza *Omnis Determinatio est Negatio* (später bei Kant und Hegel) versinnbildlicht. Auch diese Stellungnahme thematisiert eine Einschränkung, Absonderung, oder partielle Negation des Unendlichen oder Unbegrenzten, so dass man nur auf Folgendes schließen kann: „Gestalten wahrzunehmen heißt daher, etwas Begrenztes und die Art, in der es begrenzt ist, zu erfassen.“²⁸ Fügt man im Sinne von Descartes unter *Determinatio* neben räumlicher und zeitlicher Bestimmtheit auch die Richtung oder kausale Bedingtheit dem Dinge hinzu, so kommt man zu einer konkreteren Grenzdefinition, nämlich einer auf Gesetzen basierenden und bestimmenden. Neben der materiellen/räumlichen Beschaffenheit muss die Grenze also eine innere ordnungsgemäße Kohärenz besitzen. Anders gesagt, die Grenze ist eine Bedingtheit durch das Gesetz.²⁹

²³ Elisabeth, 2012, S.265

²⁴ Horn, 2014, S.37.

²⁵ Ebd.

²⁶ „Hier ist die Diagnose unzweideutig: ob im *Politikos*, im *Timaios*, in den *Nomoi* oder im *Philebos*, überall finden ich Hinweise, daß Platon im ‚richtigen Maß‘ ein Allheilmittel für die kosmische Ordnung wie auch für alle Lebensfragen sieht.“ Vgl. Frede, Dorothea: Grenze und Unbegrenztheit – Das gute Leben in Platons *Philebos*, in: Wolfram Högge (Hrsg.), Grenzen und Grenzüberschreitungen: XIX. Deutscher Kongress für Philosophie, Berlin, Deutschland: Akademie Verlag, 2004, S. 64f.

²⁷ Heidegger: »Bauen Wohnen Denken«, S. 29. zitiert nach Wirth, Uwe: Zwischenräumliche Bewegungspraktiken, in: Uwe Wirth/Julia Paganini (Hrsg.), *Bewegen im Zwischenraum*, Berlin, Deutschland: Kulturverlag Kadmos, 2012, S.11.

²⁸ Vgl. Rod, Wolfgang: *Omnis determinatio est negatio*, in: Wolfram Högge (Hrsg.), Grenzen und Grenzüberschreitungen: XIX. Deutscher Kongress für Philosophie, Berlin, Deutschland: Akademie Verlag, 2004, S. 479.

²⁹ Ebd.

Das Identitätskonstruierende Narrativ wird später auch in Hegels „Daseinsdefinition“ aufgegriffen: „Die Negation ist im Dasein mit dem Sein noch unmittelbar identisch, und diese Negation ist das, was wir *Grenze* heißen. Etwas ist nur *in* seiner Grenze und *durch* seine Grenze das, was es ist.“³⁰ Der Begriff wurde zuerst auf diese Weise gebraucht, um das Endliche vom Unendlichen abzusondern. Die Grenze sei „primär die innere Bestimmtheit, die *Etwas* mit seinem Anderen sowohl zusammenschließt als auch von ihm abscheidet“, was zu Folge hat, das sie zwiespältig sei und nur als ein „seiendes Nichts“ definierbar sei.³¹ Deutlich wird der paradoxe Charakter der Grenze als „eines gleichzeitigen Gegensatzes“, weil sie Polaritäten simultan verbindet und trennt.³² Bei Fichte bezeichnet die Grenze eine erkenntnisschaffende Tätigkeit des Ichs im Begreifen des Unendlichen und der Erweiterung des Ichs bis zum Unendlichen. Sie setzt das Endliche und Unendliche in Beziehung, indem beide dort zusammenkommen, wo das Ich die Grenze in der Unendlichkeit gesetzt habe.³³

Bei Foucault findet die Grenze eine vielseitige Benutzung, weil er sie in Kombination mit seinem Arbeitsbegriff *Diskurs* verwendet. Das heißt, sein Diskursbegriff wurde mit der Zeit anders akzentuiert.³⁴ Er benutze immer wieder die Metapher der Grenze, um darzustellen, wie Diskurse funktionieren und als eine „permanente Reaktualisierung“ derselben. Der Begriff avanciert von einem starren, fixierten zu einem fluiden Konzept.³⁵ In seiner *Vorrede zur Überschreitung* definiert Foucault den dialektischen Charakter aufgrund ihrer Überschreitung: „Grenze und Übertretung verdanken einander die Dichte ihres Seins.“³⁶ Das bedeutet, dass jede Begrenzung zugleich eine Entgrenzung impliziert und dass die Grenze und ihre Überschreitung sich gegenseitig bedingen. Sie stehen in einem komplexen, dynamischen Widerspiel: „indem man ‚über‘ Grenzen spricht, redet und denkt man notwendig auch über sie hinaus.“³⁷

³⁰ Vgl. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse / ... / b. Dasein, in: <https://hegel.de/>, o. D., https://hegel.de/werke_frei/hw108016.htm (abgerufen am 03.04.2022).; Nach Hegel wird hinsichtlich der „bedeutungskonstitutiven Funktion“ fälschlicherweise nur die äußerliche Bestimmtheit zugesprochen, was die Folge von Verwechslung ihrer zweier Aspekte ist. Der Quantitative stehe für das „Maßverhältnis“, während der qualitative Aspekt für die „semantische Unterscheidung der Phänomene.“ Vgl. Kleinschmidt, 2014, S. 7.

³¹ Vgl. Ritter, Jochim: Grenze/Schranke, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Darmstadt, Deutschland: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974, S. 876.

³² Schörkhuber, Philipp Markus: GRENZEN ZIEHEN, in: TORTUGA, 04.11.2013, <https://tortugazine.net/2013/08/ingeschriebene-grenzen/> (abgerufen am 22.02.2023).

³³ Vgl. Ritter, 1974, S.876.

³⁴ Parr, Rolf: Diskurs, in: Clemens Kammler/Rolf Parr (Hrsg.), Foucault Handbuch : Leben – Werk – Wirkung, Berlin, Deutschland: Springer-Verlag, 2020, S.274.

³⁵ Ebd.

³⁶ Michel Foucault: Zum Begriff der Übertretung, 1974, S. 73, zitiert nach Benthien/Krüger-Fürhof, 1999, S. 8.

³⁷ Benthien/Krüger-Fürhof, 1999, S. 12.

2. Struktur literarischer Texte

Lotmans *Struktur literarischer Texte* (1972) stellt einen wichtigen strukturalistischen Ansatz zur erzähltheoretischen Analyse des künstlerischen Raums dar. Im Gegensatz zu anderen, zu diesem Zeitpunkt zeitorientierten narratologischen Modellen, versetzt Lotman den Akzent auf den Raum und markiert damit die Wende zum Raum innerhalb der Literaturwissenschaft.³⁸ In allen Werken von Lotman, ob erzähltheoretisch oder kulturologisch ausgerichteten, nimmt der Raum einen zentralen Platz ein. Dabei ist das wesentliche Merkmal die Überlagerung der narratologischen und kultursemiotischen Perspektive, die nicht voneinander zu trennen sind.³⁹ Nach Renner ist auch Lotmans Ereignisbegriff höchst innovativ, da er Narrativik mit Semiotik kombiniert.⁴⁰ Nach Gerhard Hoffmann ist kein dermaßen brauchbares analytisches Modell zur Raumanalyse wie dasjenige Lotmans entwickelt worden.⁴¹ Wie Bachtin verstehe Lotman die Erzähltexte als:

Schlüssel zur kulturellen Konstruktion der Wirklichkeit, wobei sie die räumliche Beschaffenheit dieser Wirklichkeitskonstruktion in den Vordergrund stellen. Die räumliche Struktur der fiktionalen Welt des Textes, so lautet ihre gemeinsame Überzeugung, gibt Aufschluss über die Struktur des dazugehörigen ›Weltbildes‹.⁴²

Wie bereits erwähnt, sind die Grundmittel seines Erzählmodells die Grenze und die daraus ableitbare dichotomisch-oppositionelle Weltstruktur. Im Folgenden werden die wichtigsten Thesen zu Lotmans Raummodell wiedergegeben, die als narrative Analyseinstrumente benutzt werden.

2.1 Kunst als modellbildendes System

Das Erste, womit sich der Strukturalist Lotman auseinandersetzt, ist das Verhältnis zwischen ästhetischen und nicht-ästhetischen Welten oder die Frage nach dem Realitätsgehalt von Objekten (Kunst und Text). Bereits Platon bezeichnete Kunst als ontologisches Abbild des Urbilds. Dieses Konzept einer Wirklichkeitsmodellierung wird von Aristoteles in seinem Mimesisbegriff aufgenommen, worunter er eher die Logik der innerfiktionalen Handlungswelt als eine Nachahmung der äußeren Wirklichkeit verstand.⁴³ Auch bei Lotman ist die Kunst keine Kopie, sondern eine „Übersetzung.“⁴⁴ Sie ist ein sekundäres

³⁸ Vgl. Frank, Michael C.: Spatial turn Ansätze bei Juri Lotman und Michael Bachtin, in: Wolfgang Hallet/Birgit Neumann (Hrsg.), Raum und Bewegung in der Literatur: Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn, Bielefeld, Deutschland: transcript Verlag, 2009, S. 64.

³⁹ Vgl. Ebd.

⁴⁰ Vgl. Renner, 2004, S. 10.

⁴¹ Vgl. Hoffmann, Gerhard: Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit, 1978 zit. nach Frank, 2009, S. 65.

⁴² Vgl. Ebd.

⁴³ Vgl. Münchberg, Katharina: Mimesis - Repräsentation - Imagination: Literaturtheoretische Positionen von Aristoteles bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, in: Jörg Schönert/Ulrike Zeuch (Hrsg.), Mimesis - Repräsentation - Imagination : Literaturtheoretische Positionen von Aristoteles bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, Berlin, Deutschland: De Gruyter, 2008, S. 153.

⁴⁴ Vgl. Lotman, 1993, S. 301.

modellbildendes System oder eine sekundäre Sprache, weil die natürliche Sprache als Zeichenmaterial benutzt wird und als eine Parallelförmigkeit auf und über sie errichtet wird.⁴⁵

Eine ähnliche Analogie verfolgt Lotman, wenn er sagt: „Das Kunstwerk, das selbst begrenzt ist, stellt ein Modell der unbegrenzten Welt dar, (...) das Kunstwerk stellt ein endliches Modell der unendlichen Welt dar.“⁴⁶ Ihre Immanenz verdankt die Kunst dem konstruktiven Merkmal der Grenze, indem sie sich einerseits mittels eines physischen Rahmens⁴⁷ abgrenzt, andererseits einen Vorstellungsraum eröffnet und ein immersives Eintauchen in die „Wirklichkeit“ der Welt ermöglicht.⁴⁸ In einer früheren Studie erklärt Lotman explizit, was sich aus einem künstlerischen Weltmodell ablesen lässt. Es steht nicht nur in einer Korrelation zur individuellen Sprache des Autors, sondern es widerspiegelt genretypisierende und epochenspezifische Merkmale:

„Somit stellt der künstlerische Raum das Weltmodell eines bestimmten Autors dar, das in der Sprache seiner räumlichen Vorstellungen zum Ausdruck kommt. Dabei ist, wie dies auch in anderen Fragen häufig der Fall ist, diese Sprache für sich genommen wesentlich weniger individuell, gehört sie in weit größerem Maß der Zeit, der Epoche, gesellschaftlichen und künstlerischen Gruppierungen an als das, was der Künstler in dieser Sprache ausdrückt, als sein individuelles Weltmodell. Es ist selbstverständlich, dass die Sprache der räumlichen Relationen ein gewisses abstraktes Modell ist, das als Subsystem sowohl die räumlichen Sprachen verschiedener Genres und Aspekte der Kunst als auch Raummodelle unterschiedlichen Abstraktionsgrads, wie sie durch das Bewusstsein verschiedener Epochen hervorgebracht werden, in sich schließt.“⁴⁹

2.2 Das ikonische Prinzip

In seinem Werk *Struktur literarischer Texte*, genauer, im Unterkapitel *Problem künstlerischen Raums* geht Lotman von der anthropologischen Annahme aus, dass der Mensch die Welt

⁴⁵ Vgl. Lotman S. 22f, 39, 42.; Sie werden als „sekundäre semiotische Systeme [bezeichnet], weil sie mittels paradigmatischer Auswahl und syntagmatischer Kombination von Zeichen aus einem primären Zeichensystem (zum Beispiel der Sprache) darüber ein eigenes sekundäres System errichten. Nies, Martin: Kultursemiotik, in: Martin Nies (Hrsg.), Raumsemiotik: Räume-Grenzen-Identitäten, Marburg, Deutschland: Marburger Verlag, 2018, S. 216.

⁴⁶ Vgl. Lotman, 1993, S. 301.; Auch nach Hauschild sei die künstlerische Referenz auf die Wirklichkeit immer partikulär. Jedes Segment eines Kunstwertkes besitzt die doppelt ausgerichtete Bedeutung, eine besondere und eine universelle Bedeutung: „Figuren im Romanen representieren nicht nur eine Person, gemäß der Logik des Eigennamens, sondern potentell jeden Menschen. Diese Bedeutungsweisen fasst Lotman hinsichtlich der Erzählung(povestvovanie) unter zwei Aspekte- den mythologischen und der Fabel.“ Hauschild, Christine: Jurij Lotmans semiotischer Raumbegriff. Versuch einer Neubewertung, in: Wolf Schmid (Hrsg.), Slavische Erzähltheorie: russische und tschechische Ansätze, Berlin, Deutschland: De Gruyter, 2009, S. 151.

⁴⁷ „(A)ls Anfang und Ende bei Texten mit einer in der Zeit entfalteten Struktur (...)als Rahmen in der Malerei, als Bühnenmappe im Theater. Lotman, 1993, S. 85.; Dennerlein versteht den Rahmen „wie die Regeln der erzählten Welt.“ Dennerlein, Katrin: Narratologie des Raums, Berlin, Deutschland: De Gruyter, 2009, S. 29.

⁴⁸ Bieger, Laura: Ästhetik der Immersion :Raum-Erleben zwischen Welt und Bild. Las Vegas, Washington und die White City, Bielefeld, Deutschland: Transcript Verlag, 2015, S. 9.

⁴⁹ Lotman, Jurij: Das Problem des künstlerischen Raumes in Gogol's Prosa, 1974, S. 202, zitiert nach Rexhepi, Arsim: Raumdarstellung im Werk von Christoph: Zur Funktion der Topographie in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis, Die letzte Welt, Morbus Kitahara und Altas eines ängstlichen Mannes*, Dissertation, Philologie, Bochum, Deutschland: RUHR-UNIVERSITÄT BOCHUM, 2014, S. 36.

ausschließlich visuell erschließt, weswegen eine Präferenz für räumliche Modelle bestehe.⁵⁰ Das Verhältnis zwischen dem (sprachlichen) Zeichen und dem (außersprachlichen) Bezeichneten beruhe auf dem ikonischen Prinzip:

Wir können nicht nur darstellende Texte als umgrenzte Räume ansehen. Der dem Menschen eigene besondere Charakter der Wahrnehmung der Welt hat zur Folge, dass für den Menschen in der Mehrzahl der Fälle die Denotate verbaler Zeichen irgendwelche räumlichen, sichtbaren Objekte sind, und das führt zu einer spezifischen Rezeption verbalisierter Modelle. Auch diesen Modellen ist das ikonische Prinzip, die Anschaulichkeit durchweg eigentümlich.⁵¹

Das Ähnlichkeitsprinzip gilt nicht nur für die Mehrzahl verbaler Denotate (Referenten), sondern auch für die abstraktesten, allgemeinsten Begriffe wie „Alles“ und „Unbegrenztheit“, die sich nach Lotman mit räumlichen Relationen und Attributen beschreiben lassen. Daraus postuliert er die Ausgangsthese seines räumlichen Erzählmodells, nämlich: „*die Struktur des Raumes eines Textes [wird] zum Modell der Struktur des Raumes der ganzen Welt und die interne Syntagmatik der Elemente innerhalb des Textes – zur Sprache der räumlichen Modellierung.*“⁵² Die Sprache der räumlichen Modellierung des Textes ist so ein Werkzeug für ikonische Abbildung des individuellen ästhetischen Wirklichkeitssystems eines Autors und zugleich „eines der grundlegenden Mittel zur Deutung der Wirklichkeit.“⁵³ Im folgenden Kapitel werden wir genauer sehen, was Lotman unter der *Sprache räumlicher Relationen* versteht und wieso sie für die Textarbeit gut geeignet ist.

2.3 Sprache der räumlichen Relationen

Unter Einfluss von A. D. Alexandrov versteht Lotman den Raum als „die Gesamtheit homogener Objekte (Erscheinungen, Zustände, Funktionen, Figuren, Werte von Variablen u. dgl.), zwischen denen Relationen bestehen, die den gewöhnlichen räumlichen Relationen gleichen (Ununterbrochenheit, Abstand u. dgl.).“⁵⁴ Auf dieser Konstatierung basiert nämlich sein Modell räumlicher Relationen, der wie im Kapitel 2.2 angedeutet, sich für die Darstellung abstrakter, nicht räumlicher Begriffe anwenden lässt. Beispielsweise wird heutzutage die abstrakte Qualität des politischen Konservatismus durch die räumliche Relation *rechts* symbolisiert. Anderes Beispiel ist die topologische Gegenüberstellung wie *nah* und *fern*, die in normativ aufgeladene Opposition *eigen* und *fremd* überführt wird, so dass die räumlichen Relationen als Darstellung spezifischer Regeln oder Normen fundieren können.⁵⁵

⁵⁰ Vgl. Frank, 2009, S. 65f.

⁵¹ Vgl. Lotman, 1993, S.312.

⁵² Ebd., H.v.m.

⁵³ a.a.O., S. 312.

⁵⁴ Lotman, 1993, S. 312.

⁵⁵ Gerok-Reiter, Annette/Franziska Hammer: Spatial Turn/Raumforschung, in: Christiane Ackermann/Michael Egerding (Hrsg.), Literatur- und Kulturtheorien in der Germanistischen Mediävistik, Berlin:De Gruyter, 2015, S. 486.

Dass Lotmans Modell über die textuelle Strukturanalyse hinausgeht und durch „Handlungs- und Kulturmodelle“⁵⁶ erweitert ist, wird klar, indem er die Sprache der räumlichen Relationen als „Material zum Aufbau von Kulturmodellen“⁵⁷ bezeichnet. Wie die oben angeführten Beispiele führt auch Lotman topographisch-topologische Oppositionen wie „hoch – niedrig“, „rechts – links“, „nah – fern“, „offen – geschlossen“, „abgegrenzt – nicht abgegrenzt“, „diskret – ununterbrochen, die im Prozess der Interpretation und Wirklichkeitserschließung mit Bedeutungen wie wertvoll – wertlos“, „gut – schlecht“, „eigen – fremd“, „zugänglich – unzugänglich“, „sterblich-unsterblich“ metaphorisch belegt werden.⁵⁸ Er geht so weit, dass er politischen, sozialen, religiösen oder ethischen Modellen, die grundlegend für die Wirklichkeitsdeutung und Sinnggebung seien, einen räumlichen Charakter zuweist. Dabei wendet Lotman ein dichotomisches Verfahren der Gegenüberstellung oder Opposition längs horizontaler oder vertikaler Achse an:

Die allerallgemeinsten sozialen, religiösen, politischen, ethischen Modelle der Welt, mit deren Hilfe der Mensch auf verschiedene Etappen seiner Geistesgeschichte den Sinn des ihn umgebenden Lebens deutet, sind stets mit räumlichen Charakteristiken ausgestattet, sei es in Form der Gegenüberstellung „Himmel – Erde“ oder „Erde – Unterwelt“ (eine vertikale dreigliedrige Struktur, organisiert längs Achse „oben – unten“), sei es in der Form einer sozial-politischen Hierarchie mit der zentralen Opposition „rechts – links“ (Ausdrücke wie: das Rechte tun, linkisch, sinister u. Ä.). Vorstellungen von „hohen, erhabenen = erhabenen“ und „niedereren, erniedrigenden“ Gedanken, Beschäftigungen, Berufen; die Identifikationen des „Nahen“ mit dem Verständlichen, Eigenen, Vertrauten und des „Fernen“ mit dem Unverständlichen, Fremden – all das fügt sich zusammen zu Weltmodellen, die deutlich mit räumlichen Merkmalen ausgestattet sind.⁵⁹

2.4 Struktur des literarischen Raumes

2.4.1 Grenze und semantische/semantisierte Räume

Die Grenze als zentrales Konstituens ist nach Lotman das wichtigste topologische Merkmal des Raumes. Sie trennt den Raum in der Form einer unüberwindbaren Linie in zwei disjunktive Teile und bringt eine dichotomisch organisierte Struktur hervor:

Hier wird nun zum wichtigsten topologischen Merkmal des Raumes die *Grenze*. Sie teilt den Raum in zwei disjunkte Teilräume. Ihre wichtigste Eigenschaft ist ihre Unüberschreitbarkeit. Die Art, wie ein Text durch eine solche Grenze aufgeteilt wird, ist eines seiner wesentlichsten Charakteristika. Ob es sich dabei um eine Aufteilung in Freunde und Feinde, Lebende und Tote, Arme und Reiche oder andere handelt, ist an sich gleich. Wichtig ist etwas anderes: die Grenze, die den Raum teilt, muß unüberwindlich sein und die innere Struktur der beiden Teile verschieden⁶⁰

Es ist wichtig nochmals zu betonen, dass die Grenze die Räume nicht nur topologisch-topographischen unterteilt. Durch die Grenze wird somit jeder Teilraum mit „einer bestimmten

⁵⁶ Vgl. Taubenböck, Andrea: Die binäre Raumstruktur in der Gothic novel: 18.-20. Jahrhundert, München: Wilhelm Fink Verlag, 2002, S. 21.

⁵⁷ Lotman, 1993, S. 313

⁵⁸ Lotman, 1993, S. 313.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ a.a.O., S. 327.

Bedeutung versehen und konstituiert ein distinktes semantisches Feld.“⁶¹ Diesbezüglich ist zu schließen, dass jeder Teilraum als semantisches Feld aufzufassen ist. Er wird mit bestimmter Bedeutung versehen und steht zu dem anderen Teilraum in einer binären Opposition.⁶²

Für Krah und Titzmann ist das strukturalistische Konzept des semantischen Raums von äußerster Bedeutung, weil ein Raum für den Erkenntnisgewinn metaphorisiert und funktionalisiert wird. So wird ein semantischer Raum aus der Menge semantisch untereinander korrelierender Merkmale definiert, die aber nur dieser Raum hat und kein anderer, woraus das Merkmal der Disjunktivität abgeleitet wird.⁶³ Michael Titzmann bezeichnet den Raum noch als „semantisch-ideologisches Teilsystem einer dargestellten Welt.“⁶⁴ Der Unterschied zwischen semantischen Teilräumen müsse sich mindestens in einem semantisch-ideologischen Merkmal unterscheiden.⁶⁵ Das Oppositionelle sei entweder anhand außertextuell-kultureller Verweise erschließbar oder anhand des expliziten Textsegments markiert.⁶⁶ Hinsichtlich der topographischen Gebundenheit werden semantische Räume in „semantisierte topographische Räume und abstrakte semantische Räume“⁶⁷ geteilt. Während die erste einen hohen Grad an topographischer Spezifizierung aufweisen, sind die letzteren ohne eine topographische Basis.

Neben dem semantischen Raum verwendet Lotman noch einen Begriff für die Organisiertheit des Raums. Wenn er von Topos spricht, dann meint er „[d]as ganze räumliche Kontinuum des Textes, in dem die Welt des Objektes abgebildet wird.“⁶⁸ Als ein „System räumlicher Relationen“ auf dem Gesamtniveau des Textes ist es in zweierlei Hinsicht wichtig, zum einen als Organisationsprinzip für die Anordnung der Figuren, zum anderen als die Sprache nichträumlicher Relation mittels „abstrakte topologische räumliche Oppositionen wie oben –

⁶¹ Frank, 2009, S. 67. Dazu sagt Krah folgendes: „Bedeutung entsteht durch Differenz. Grenzen, also Konstruktionen oder Funktionalisierungen von Differenzierungen innerhalb eines Textes, organisieren und strukturieren dessen Semantik wesentlich mit.“ Krah, Hans: Raum und Grenze: Eine semiotische Bestandsaufnahme – Mit dem Beispiel des Bunkers im ästhetischen Diskurs globaler Katastrophenszenarien, in: Raumsemiotik: Räume - Grenzen - Identitäten, Bd. 4, 2018, S. 78.

⁶² Vgl. Unterer, Bernhard: Perspektive, Grenze und Chronotopos als konstituierende Merkmale der »Textstadt«: Eine literaturwissenschaftliche Analyse anhand ausgewählter Texte der Literatur des belagerten Sarajevo, Diplomarbeit, Karl-Franzens-Universität Graz, 2012, S. 24.

⁶³ „Dieses System sRi lässt sich als eine beliebig umfängliche Menge von (untereinander korrelierten) Merkmalen einer Zeit und/oder eines Raums und/oder einer Figurengruppe (Lotman 1972) oder als eine Menge von Regularitäten einer Zeit und/oder eines Raums und/oder einer Figurengruppe (Renner 1983) beschreiben.“ Titzmann, Michael: Narrative Strukturen in semiotischen Äußerungen, in: Michael Titzmann/Hans Krah (Hrsg.), Medien und Kommunikation, Passau, Deutschland: Stutz, 2010, S. 8.; Vgl. Krah, 2018, S. 75.

⁶⁴ Semantisch, weil es aus semantisch-beliebiger Menge von Merkmalen einer Zeit, Figurengruppe oder eines Raumes bestehe. Ideologisch, weil es aus einer Menge von Regularitäten einer Zeit, Figurengruppe oder eines Raumes bestehe, die Gesetze der dargestellten Welt verkörpern, und die nach Renner als Ordnungssätze zu rekonstruieren sind. vgl. Titzmann, 2010, S. 8.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ a.a.O., S. 10.; Darunter meint Krah folgendes: „Diese abstrakt semantischen Räume sind somit nur über ihr spezifisches Merkmalsbündel gegeben und stellen interpretatorische Größen dar, die das je abstrahierte (re)konstruierte Modell von ‚Welt‘ strukturieren. Ihr systematischer Bezug zur räumlichen Ordnung, der den inhärenten Sinn der Metaphorik vom ‚semantischen Raum‘ vor Augen führt, ergibt sich über das gemeinsame Merkmal der Abgrenzung und Unterscheidung von anderem und damit über ihre Strukturierungsleistung.“ Krah, 2018, S. 84.

⁶⁸ Lotman, 1993, S. 319. Lotman ergänzt, dass Räumlichkeiten eine Gegenständlichkeit oder Füllung besitzt, die sich entweder mit der Autorenumwelt überlappen (wie Klassik) oder sich davon diestanzieren (wie Sci-Fi).

unten, links – rechts oder innen – außen mit kultursemiotischer Bedeutung aufgeladen werden.“⁶⁹

Wichtig ist etwas anderes: hinter der Darstellung von Sachen und Objekten, in deren Umgebung die Figuren des Textes agieren, zeichnet sich ein System räumlicher Relationen ab, die Struktur des Topos. Diese Struktur des Topos ist einerseits das Prinzip der Organisation und der Verteilung der Figuren im künstlerischen Kontinuum und fungiert andererseits als Sprache für den Ausdruck anderer, nicht-räumlicher Relationen des Textes. Darin liegt die besondere modellbildende Rolle des künstlerischen Raumes im Text.⁷⁰

Zusammenfassend lässt sich schließen, dass einerseits Räume Hintergründe sind, wo Figuren agieren, andererseits bilden sie abstrakte, für Interpretation notwendige semantische Bündel, Mengen, Isotopieketten oder Bedeutungsträger.⁷¹

2.5 Ereignis und Ereignishaftigkeit

Das Herz des Lotmanischen „Erzählkonzepts“ und generell der ganzen Narratologie⁷² ist das Ereignis, das wiederum aus der Grenze abgeleitet wird: „Ein Ereignis im Text ist die Versetzung einer Figur über die Grenze eines semantischen Feldes.“⁷³ Damit eine „Aktion oder Tatsache“ das Kriterium der Ereignishaftigkeit erfüllt, muss zuerst die Relation zwischen der jeweiligen Veränderung oder dem Geschehen und dem soziokulturellen Rahmen, dem Weltbild, dem Wertehorizont innerhalb des sekundären semiotischen Systems erklärt werden.⁷⁴ Nach Lotman gibt es eben kein Ereignis an sich. Ob ein Geschehen ereignishaft ist oder nicht, hängt immer von der semantischen Ordnung des jeweiligen Textes beziehungsweise vom Weltbild der jeweiligen Kultur ab.⁷⁵ Mit anderen Worten, das Ereignishaftes kennzeichnen solche Merkmalskombinationen, die von einer Grundordnung ausgeschlossen sind oder sie in Frage stellen.⁷⁶

⁶⁹ Dünne, Jörg: Geschichten im Raum und Raumgeschichte, Topologie und Topographie.

Wohin geht die Wende zum Raum? In: Dynamisierte Räume. Zur Theorie der Bewegung in den romanischen Kulturen. Beiträge der Tagung am Institut für Romanistik der Universität Potsdam am 28.11.2009, S. 10f.

http://www.unipotsdam.de/romanistik/ette/buschmann/dynraum/pdfs/dynamisierte_raeume_komplett.pdf (abgerufen am 20.02.2023).

⁷⁰ Lotman, 1993, S. 330.

⁷¹ Vgl. Renner, 2004, S. 5.

⁷² „Ein Ereignis ist für die Narratologie der Kern eines narrativen, d. h. eine Geschichte erzählenden Werks.“ Schmid, Wolf: Ereignishaftigkeit in den „Brüdern Karamasow“, in: Dostoevsky studies, Bd. 9, Nr. ?, 2005, S. 32.; In der narratologischen Auseinandersetzungen (Diskurs)Debatten bezüglich des Ereignisbegriffs unterscheidet man zwei Positionen: die erste, hermeneutisch gerichtete, betrachtet das Ereignis als richtungsdefinierende Einheit auf Gesamttextebene während die zweite, seine elementare Grundfunktion auf einer Mikroebene betont. Im beiden Fällen wird das Ereignis terminologisiert. Als elementare Einheit wird es aber definitiv (discours) während auf der höheren Ebene (Geschichte, historie, story) sein definitives Kriterium verblasst. Vgl. Hauschild, 2009, S. 144.

⁷³ Lotman, 1993, S. 332.

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Vgl. Renner, 2004, S. 4.

⁷⁶ Klimczak, Peter: Ereignis und Perspektive. Die Lotman-Rennersche Grenzüberschreitungstheorie bei multiperspektivischen Medientexten. in: Simon Frisch, Tim Raupach (Hg.): *Revisionen – Relektüren – Perspektiven*. Marburg: Schüren 2012, S.158.

Allmählich vollzieht Lotman den Übergang vom Ereignis auf das Sujet, aber an dieser Stelle ist sein Sujetmodell noch unvollkommen.⁷⁷ Dass Ereignisse nicht gleichwertig sind oder dass sie einen gewissen Rang besitzen, wird spätestens hier klar: „Das Ereignis wird gedacht als etwas, was geschehen ist, obwohl es auch nicht hätte zu geschehen brauchen. Je geringer die Wahrscheinlichkeit ist, daß ein bestimmtes Ereignis eintritt (...), desto höher rangiert es auf der Skala der Sujethaftigkeit.“⁷⁸ Mit dem Wahrscheinlichkeitsparameter wird offensichtlich, dass er sich an Goethes Ereignisdefinition von einer „unerhörten Begebenheit“ anlehnt und sie dabei in direkter Verbindung mit Kultursensitivität bringt.⁷⁹ Das Ereignis ist somit ein Indiz für das Markierte im Text und in einer Kulturgemeinschaft.

2.5.1 Grade und Kriterien der Ereignishaftigkeit nach Wolf Schmid

In Anlehnung an Wolf Schmid werden in diesem Kapitel die notwendigen Bedingungen für ein Ereignis sowie die Merkmale der Ereignishaftigkeit angeführt. Die erste Grundbedingung für das Ereignis ist die *Realität* oder die Faktizität der stattgefundenen Veränderung. Wenn es sich um mentale Ereignisse wie Träumen, Imaginieren oder Wünschen handelt, müssen sie erst eine Veränderung hervorrufen, der Held muss zu gewissen Ergebnissen gelangen, damit sie als solche klassifiziert werden: „Für ein mentales Ereignis ist es hinreichend, dass eine Revision früherer Auffassungen stattgefunden hat oder eine tiefere Einsicht in bestimmte Umstände gewonnen wurde.“⁸⁰ Nach Schmid kommt es in der Neuzeit zu Verschiebungen von Ereignissen von außen nach innen. Das Muster für solche innere oder mentale Ereignisse, die sich in einer „seelischen, mentalen oder ethischen Umkehr“ realisieren und in „Begriffen wie *prozrenie* („plötzliches Begreifen“, „Durchblick“), *prosvetlenie* („Klärung der Gedanken“) oder *ozarenie* („Erleuchtung“)“ artikulieren, lieferten Tolstoj und Dostojewski.⁸¹ In einem solchen Weltmodell ist der Held zur tiefgreifenden, wesentlichen Veränderung, zum Überschreiten seiner charakterologischen und ethischen Grenzen fähig. Die inneren Ereignisse sind besonders spezifisch für Phantastik. Eng in Verbindung mit *Realität* steht die *Resultativität* als die zweite Bedingung. Nach diesem Prinzip müssen alle Ereignisse zu einem Abschluss gelangen.⁸²

⁷⁷ Das Sujet wird als eine Kette von Ereignissen oder als eine Hierarchie von Ereignissen einzelner Ebenen realisiert. So entstehe eine ganze textspezifische Ordnung und Hierarchie semantischer Grenzen und Ereignisse, die einen klassifikatorischen Charakter in der Bestimmung des Ereignishaften besitzt: „Das Sujet hängt vielmehr organisch zusammen mit dem Weltbild, das den Maßstab dafür liefert, was ein Ereignis ist und was nur eine Variante, die uns nichts neues bringt. S. 333.; Auch unter Sujet versteht er die grundlegendste topologische Überschreitung /Hauptepisode oder Entfaltung eines Ereignisses. Vgl. Lotman, 1993, S. 339.

⁷⁸ a.a.O., S. 336.

⁷⁹ Schmidt zufolge, spricht Lotman über die Ereignishaftigkeit oder Skalierbarkeit, deren Grundkomponenten Kontextsensitivität und Subjektabhängigkeit seien. Eben sie seien für lotmanische Ereigniskonzeption als ein „hermeneutisches Phänomen“ grundlegend. Vgl. Schmid, Wolf: Ereignis, in: Martin Huber/Wolf Schmid (Hrsg.), Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen, Berlin: De Gruyter, 2018, S. 316.

⁸⁰ a.a.O., S. 320.

⁸¹ Schmid, 2005, S. 33.

⁸² Vgl. Schmid, 2018, S. 320f. Über dieses Prinzip wird ausführlicher im Kapitel 2.7.2. gesprochen.

Im Hinblick auf die Skalierbarkeit führt Schmidt fünf Merkmale an. Das Wichtigste ist die *Relevanz* der innerfiktionalen Veränderung. Die *Relevanz* bedeutet, dass die Ereignishaftigkeit mit dem Maße steigt, „wie die Zustandsveränderung in der jeweiligen narrativen Welt als wesentlich empfunden wird.“⁸³ Das Merkmal der *Imprediktabilität* bezieht sich auf die Erwartung der Veränderung oder auf das Maß der Abweichung vom innerfiktionalen Skript einer Figur, aber nicht des Lesers. *Konsekutivität* betrifft die durch Veränderung verursachten Folgen (im Handeln oder Denken) für eine Figur. Je größer sie sind, desto höher der Faktor der Ereignishaftigkeit. Die *Irreversibilität* bezieht sich auf Unrückgängigkeit der resultierten Veränderung. Je größer die Wahrscheinlichkeit, dass der neu erreichte Zustand rückgängig gemacht wird, desto niedriger der Grad der Ereignishaftigkeit. Das letzte Prinzip der *Non-Iterativität* besagt, dass Ereignisse, selbst die relevanten, sich nicht wiederholen dürfen.⁸⁴

Die ersten zwei Merkmale sind interpretationsabhängig und haben zwei Aspekte, so Schmidt. Unter *Instanzenbezug* meint Schmidt grundsätzlich unterschiedliche innerfiktionale Wahrnehmungen: „Relevanz und Imprediktabilität einer Zustandsveränderung können durch die Figuren einer erzählten Welt durchaus unterschiedlich beurteilt werden.“⁸⁵ Während manche Figuren eine Zustandsveränderung als durchaus ereignishaft wahrnehmen, können andere sie als ein normales, erwartbares Vorkommnis bewerten. *Kontextsensitivität* enthält mehrere Komponenten. Da Ereignisse vorwiegend Grenzüberschreitungen und Verletzungen binnen einer Kulturgemeinschaft ausmachen, muss somit das System der *sozialen Normen und Werte* der Entstehungszeit eines Werks oder der in ihm dargestellten Handlungszeit berücksichtigt werden. Zur zweiten Komponente gehören genrespezifische *Ereigniskonzepte* von Gattungen und Richtungen jeweiliger Epochen, da sie bestimmte Vorstellungen von Grenzüberquerung präsupponieren. Letztendlich gehört zum Kontext die intertextuelle Komponente, die leserspezifisch ist und sich aufgrund von Prätexten erschließt.⁸⁶

2.7 Das Sujetmodell

Nach Lotman werden Texte hinsichtlich der „Normverletzung oder Normabweichung“ in sujetlose und sujethafte geteilt. Für erstere gilt die Regel: „Sujetlose Texte haben einen deutlich klassifikatorischen Charakter; sie bestätigen eine bestimmte Welt und deren Organisation. Beispiele für [rein] sujetlose Texte wären ein Kalender, ein Telefonbuch oder ein sujetloses lyrisches Gedicht.“⁸⁷ Während der sujetlose Text eine bestimmte Ordnung oder Weltkonstruktion bestätigt, benimmt sich der sujethafte Text als eine Negation oder Versuch

⁸³ a.a.O., S. 321.

⁸⁴ a.a.O., S. 322.

⁸⁵ a.a.O., S. 334.

⁸⁶ a.a.O., S. 334ff.

⁸⁷ Lotman, 1993, S. 336.; Dazu werden auch mythologische Texte geordnet, da sie eine zyklische Struktur aufweisen. In dem geschlossenen Kosmos geschehe eine iterative Affirmierung der bestehenden Ordnung, die zu keinen „kategorial neuen Zuständen“ führt. Vgl. Schmid, 2018, S. 315.

diese Ordnung zu usurpieren.⁸⁸ Also herrscht zwischen der primären (sujetlosen) und sekundären (sujethaften) Schicht ein konfliktgeladenes Verhältnis.⁸⁹ Als Gegenstand des Sujetinhalts erweist sich das Unmögliche, das aus der sujetlosen Struktur verbannt wurde: „gerade das, was die sujetlose Struktur als unmöglich betrachtet, macht den Inhalt des Sujets aus.“⁹⁰ Deswegen wird es auch noch als ein „revolutionäres Element“ im Gegensatz zur bestehenden sujetlosen Ordnung bezeichnet. Auch in seinem Aufsatz *Zur Metasprache typologischer Kultur-Beschreibungen* akzentuiert er diesen Konflikt mit der Ordnung, wenn er sagt, dass das Sujet als Kampf mit der bestehenden Weltkonstruktion entstehe.⁹¹ Demnach sind Ereignisse „Indikator(en) für zentrale kulturelle Konflikte“, die sich in Form von dichotomischer Interferenz realisieren.⁹² Der künstlerische Text, genauer die Handlung oder Narrativität, kann somit als ein Zusammenspiel zwischen sujetloser statischer „Hintergrundordnung“ und sujethaften revolutionären „Momentüberschreitungen“ verstanden werden. Aus dieser oppositionellen Grundlage leitet Lotman eine weitere Definition des Sujets (Ereignisses) ab: „Die Bewegung des Sujets, das Ereignis, ist die Überwindung jener Verbotsgrenze, die von der sujetlosen Struktur festgelegt ist. Eine Verschiebung des Helden *innerhalb* des ihm zugewiesenen Raumes ist kein Ereignis.“⁹³ Mit der Hinzufügung des Helden als eines Grenzgängers komplettiert Lotman seine Sujettrias:

[U]nentbehrliche Elemente jedes Sujets sind 1. ein bestimmtes semantisches Feld, das in zwei sich ergänzende Teilmengen gegliedert ist ; 2. eine Grenze zwischen diesen Teilen, die unter normalen Umständen unüberschreitbar ist, sich jedoch im vorliegenden Fall (ein Sujet-Text spricht immer von dem vorliegenden Fall) für den Helden als Handlungsträger doch als überwindbar erweist; 3. Der Held als Handlungsträger.⁹⁴

2.7.1 Figuren als Handlungsträger

Lotman teilt Figuren aufgrund des Merkmals der Beweglichkeit oder ihrer Möglichkeit zur Grenzüberschreitung ein, so dass sich zwei Gruppen von Figuren ergeben: „Die Unbeweglichen sind der Struktur des allgemeinen sujetlosen Typs unterworfen. Sie gehören zur Klassifikation und dienen selbst als deren Bestätigung. Die Grenzüberschreitung ist für sie

⁸⁸ Vgl. Lotman, 1993, S. 338.; Dabei führt er 4. Beispiele: „Rastignac, der Held in Balzacs *Comédie humaine*, der seinen Weg vom Boden der sozialen Hierarchie zur Spitze der Gesellschaft macht; Romeo und Julia, die die Barriere zwischen den verfeindeten Häusern überwinden; der Held, der mit dem Haus seiner Väter bricht, um ins Kloster zu gehen und ein Heiliger zu werden; der Held, der mit seinem sozialen Milieu bricht und im Dienste einer Revolution ins Volk geht.“ Schmid. 2018, S. 335.

⁸⁹ Diesbezüglich behauptet Frank, dass die zugrunde liegende, abstrakte Ordnung eines Weltkonstrukts, die der sujetlose Text abbildet, „tendenziell unterlaufen“ wird. Frank, 2012, S. 222f.

⁹⁰ Vgl. Lotman, 1993, S. 339.

⁹¹ Lotman: *Zur Metasprache typologischer Kultur-Beschreibungen*, 1969/1974, S. 359, zitiert nach Frank, 2012, S. 223.; Vor diesem Hinegrund äußert Frank die kategorische Feststellung: „Lotman betont also das dekonstruktive Verhältnis des Textes zur dominierenden binären Konstruktion der Welt sowie das transformative Potential der Grenzüberschreitung.“ Frank, 2012, S. 223.

⁹² Nies, 2018, S. 217.

⁹³ Lotman, 1993, S. 338.

⁹⁴ Lotman, 1993, S. 441.

verboten. Eine bewegliche Figur ist eine, die das Recht hat, die Grenze zu überschreiten.“⁹⁵ Solchen beweglichen Figuren werden also bestimmte Handlungen im Gegensatz zu anderen Figuren erlaubt. Demnach haben sie „andere Verhaltensnorm als die Menschen seiner Umwelt.“⁹⁶ Eine bewegliche Figur, von Lotman noch als Handlungsträger oder Held bezeichnet, muss sich somit von seinem semantischen Umfeld unterscheiden, damit eine Sujetentwicklung zu Stande kommt.⁹⁷ Diese Held-Umfeld-Differenzen benehmen sich in der Beziehung zum Helden als eine Art „Hindernis“, die er zu überqueren oder zu lösen sucht:

Deshalb werden alle Arten von Hindernissen im Text in der Regel an dieser Grenze konzentriert sein und strukturell stets einen Teil von ihr bilden. Es ist unwesentlich, ob das nun die „Widersacher“ des Zaubermärchens sind oder die dem Odysseus feindlichen Wellen, Winde und Meeresströmungen oder die falschen Fährten und Indizien im Krimi: strukturell haben sie alle die gleiche Funktion - sie machen den Übergang von dem einen semantischen Feld in das andere äußerst mühsam, ja unmöglich.⁹⁸

Lotman stellt fest, dass man unter zahlreicher Modellen von „Figuren“ in künstlerischen Texten eigentlich nur zwei Gruppen unterscheidet: „Handlungsträger und Bedingungen und Umstände der Handlung.“⁹⁹ Während der Handlungsträger eine zentrale Rolle für die Dynamik des Plots (bringt Handlung im Gang oder Sujetbewegung) beizt, haben andere, immobile Nebenfiguren eher einen kulissenhaften Charakter und stehen „stereotypisch für die Umwelt.“¹⁰⁰ Somit könnte man die Raum-Figuren-Konstellation aufgrund des Merkmals Dynamik in bewegliche (aktiven) Handlungsträger und statische (meistens anthropomorphe/personifizierte) Umstände/Bedingungen einteilen, was der vorher erwähnten Kombinatorik von dem sujethaften „Aktiven“ und sujetlosen „Passiven“ entsprechen dürfe. Anders gesagt, der Textaufbau stellt einen Versuch des Handlungsträgers dar, postulierte Ordnung zu überwinden.¹⁰¹

2.7.2 Arten der Ordnungsverletzung und –behebung oder das Konsistenzenprinzip

Nach Lotman kann die Grenzüberschreitung zwei Arten des Sujets (Sujetketten) auslösen:

entweder ein Mensch überwindet die Grenze [...], besucht die Götter [...] und kehrt mit irgendeiner Beute zurück, oder ein Gott [...] überwindet die Grenze [...], besucht die Menschen und kehrt mit irgendeiner Beute zurück. Oder aber: einer von „uns“ hat die

⁹⁵ a.a.O., S. 338.

⁹⁶ Während normale Figuren entsprechend der konventionellen Muster und Normen handeln, zeichnen sich die Grenzgänger durch atypische Verhaltensweisen („eine heroische, unsittliche, sittliche, wahnsinnige, unvorhersagbare, absonderliche – aber immer von den für die übrigen Figuren verbindlichen Verpflichtungen befreite).“ Lotman, 1993, S. 346.

⁹⁷ Vgl. a.a.O., S. 341f.

⁹⁸ Nach Lotman gibt es auch „Sonderfälle, wo der Handlungsträger aus irgendwelchen Grund die Diegese verlässt, eher die Grenze überquert wurde. Das bekannteste Beispiel wäre Suizid. Vgl. 1993, S. 342.

⁹⁹ Lotman, 1993, S. 345.

¹⁰⁰ Unterer, Bernhard, 2012, S. 25.

¹⁰¹ Lotman, 1993, S. 340.

Grenze überwunden (eine Mauer überstiegen [...], sich „wie die da“ angezogen, angefangen „nicht wie unsereiner zu sprechen“ [...])¹⁰²

Dagegen bieten dreiartige Modelle von Renner oder Krah mehr Möglichkeiten und Präzision im Rahmen dieser Analyse. Im Prinzip unterliegt jedes literarische Sujet einer „Abfolge von Ordnung, Ordnungsverletzung und Wiederherstellung der Ordnung“, was Renner als Konsistenz- oder Gleichgewichtsprinzip bezeichnet.¹⁰³ Demnach gibt es 3 Arten von Ordnungsverletzung sowie 3 Arten von Ordnungswiederherstellung. Als ersten Fall von Ordnungsverletzung führt Renner die einfache *Grenzüberschreitung* an, wenn ein Raumwechsel (A→B) stattfinden, und der Ordnungssatz (OS) 1 verletzt wird. Der zweite Fall handelt von der *Berufung in einen anderen Raum*. Während die Figur im Raum A verweilt, formt sie gegen den Ordnungssatz OS 1 verstoßende Merkmale, so dass sie sich vom Raum B berufen fühlt. Zuletzt erwähnt er die *Änderung der Raumordnung*, wo die ganze Ordnung A zum gewissen Zeitpunkt (t1) transformiert wird, so dass derzeitige Anwesenheit der Figur einen inzwischen neuen Ordnungssatz OS1 verletzt.

Die üblichste Art der Behebung der Ordnungsverletzungen oder *die Rückkehr in den Ausgangsraum* geschieht nach Renner, wenn die Figur (bestimmt durch einen OS1) in den Ausgangsraum A zurückkehrt, wonach die Behebung der Verletzung eines OS1 rückgängig gemacht wird. Der zweite Typ oder *Aufgehen im fremden Raum* geschieht wenn „[d]as Individuum (...) zum Zeitpunkt t2 die Eigenschaften [verliert], die es an den Raum A binden. Damit verstößt sein Aufenthalt in B nicht mehr gegen den Ordnungssatz OS 1. Es ‘geht im Raum B auf’“¹⁰⁴ Bei der letzten gleichnamigen *Änderung der Raumordnung* befindet sich die Figur im Raum B, behält aber ihre Merkmale. Im Zeitpunkt (t2) kommt es zur Ordnungsänderung in solcher Weise, dass der Aufenthalt der Figur nicht mehr gegen die anwesende Ordnung widrig ist.¹⁰⁵

Nach Renner kann es zu verschiedenen Kombinationen zwischen der Entstehung und Behebung von Ordnungsverletzungen kommen. So führt er das Sujet von nicht-Übertretung der Grenze als Kombination von „Berufung in einen anderen Raum und Aufgehen im fremden Raum, genauer gesagt dem Aufgehen im ehemals eigenem Raum“¹⁰⁶ Für jede Sujet-Bewegung gilt, dass sie entweder konkret realisierbar ist, wie etwa als eine räumliche Bewegung, oder dass es sich um innere Entwicklung handle. Als dienliches Beispiel ist Western, in denen die US-Kavallerie die Grenze zu Mexiko überschreitet (meistens eine Verbrecherjagd). Während ein Teil der Truppe nach erfüllter Mission nach Texas zurückeilt, belibt der andere Teil oder

¹⁰² a.a.O., S. 339.

¹⁰³ Hier erklärt Renner, dass sich dieses Konsistenzprinzip die Figurenbewegungen in Abhängigkeit von der Grenze zwischen den Räumen erfasse. Vgl. Renner, 2004, S. 12.; Dazu sagt Krah, dass es sich wie ein Motor für Handlung und Problemlösung behme. Vgl. Krah, 2018, S. 84.

¹⁰⁴ Renner, 2004, S.11.

¹⁰⁵ Nach Renner bestehen innerfiktionale Welten aus zwei Satzklassen und zwar Ordnungssätze (OS) und Situationsbeschreibungen (t). Während die ersten „Allsätze“ jeweilige Sachverhalte festhalten, einen hohen Wahrheitsanspruch haben und ordnungsstiftend sind, benehmen sich die letzten als sujethaft, und markieren den Zeitpunkt eines ordnungswidrigen und grenzverstoßenden Moments der Figuren. Mehr dazu siehe Renner, 2004, S. 11.

¹⁰⁶ a.a.O., S. 12.

in Mexiko und passt sich an ihre Sitten und Lebensweise. Wie Renner feststellt, zielen beide Varianten auf die Wiederherstellung der Ordnung, nur mit dem Unterschied: „Im Fall der Rückkehr in den Ausgangsraum wird diese Bewegung als konkrete Aktion vollzogen, im Fall des Aufgehens im Gegenraum als psychologische Entwicklung.“¹⁰⁷

Hans Kraah hat Renners Modell noch verfeinert und setzt dabei den Fokus auf die Behebung der Verletzung oder die Ereignistilgung. Auch bei ihm werden 3 Ereignistypen angeführt, die nach ähnlicher Logik klassifiziert werden. Der erste Typ entspricht der eigentlichen Grenzüberschreitung, wo die Figur ein semantisches Feld verlässt, ohne dass sich ihre Merkmale verändern. Beim zweiten Typ kommt es einerseits zum Verlust einer wesentlichen Eigenschaft, andererseits zur Übernahme einer entgegengesetzten, es ereignet sich also eine konstitutive Zustandsveränderung. Beim letzten Typ spricht man von einem Metaereignis.¹⁰⁸ Titzmann erläutert, dass eine Transformation der Ordnung entweder durch ein Element innerhalb des bestehenden Systems (z.B. Revolution) oder durch einen Faktor außerhalb des Systems wie Erdbeben, Einbruch von höheren „deus ex machina“ Entitäten, etc. geschehe. Dabei wird das Ausmaß der Transformation unterschieden. Das rangniedrigste Metaereignis ist die *Grenzverschiebung zwischen semantischen Räumen*, deren Merkmale unverändert bleiben. Dann folgt die *Grenztilgung zwischen semantischen Räumen*, die zur Annullierung vorheriger semantischer Oppositionen führt. Das hierarchisch höchste Ereignis ist die *Substitution* der darstellenden Welt mit einer anderen, d.h. die vollständige Umstrukturierung des Raums.¹⁰⁹

Hinsichtlich der Ereignistilgung geht Kraah von der Art, wie ein Ereignis erzeugt wurde, aus. Falls eine Grenzüberschreitung die Basis für ein Ereignis ist, dann wird zwischen der (I) Rückkehr in den Ausgangsraum und dem (II) Aufgehen im Gegenraum unterschieden. Ersteres entspricht der Wiederherstellung des früheren Zustandes, Letzteres der Löschung elementarer Eigenschaften und der Annahme von anderen (konstitutiven). Ist dagegen eine Merkmalsveränderung die Grundlage für ein Ereignis, so kann die Tilgung entweder durch (III) Berufung oder durch (IV) Rückverwandlung der Figuren erfolgen. Bei der Berufung wird der falsche Raum verlassen und ein neuer aufgesucht. Dabei weist dieser Raum ähnliche semantische Attribute, die sich bei der Figur entwickeln. Bei der Rückverwandlung werden die alten Merkmale wiedergewonnen, so dass die Transformation nur episodenhaft erscheint.¹¹⁰ Als letzte Möglichkeit wird die Metatilgung (V) erwähnt, die nach gleichem Prinzip erfolgt wie bei Renner.¹¹¹

¹⁰⁷ Ebd.

¹⁰⁸ Vgl. Kraah, 2018, S. 84.

¹⁰⁹ Vgl. Titzman, 2010, S. 14f. Wenn Dangel sagt, dass Höhepunkte der phantastischen Erzählung die Einbrüche anderer Systeme in das bestehende sind, dann gilt dies durchaus für ein Metaereignis. Vgl. Dangel, 2013, S.444.

¹¹⁰ Vgl. Kraah, 2018, S. 84f.

¹¹¹ Es findet eine Transformation der Welt statt, „dergestalt, dass ein ursprünglich ein Ereignis darstellendes Geschehen, sei es eine Grenzüberschreitung oder eine Merkmalsveränderung, nun nicht mehr als Ereignis interpretiert wird, da die betreffende Grenze ihren Status als Grenze verloren hat.“ a.a.O., S. 85.

2.7.3 Extrempunktregel

Renner behauptet, dass ein Großteil der Räume spezifische Korrelationen entwickeln, die auf ranghöchste Punkte hindeuten, „[sei] es, daß diese Räume hierarchische Strukturen aufbauen oder daß sie einzelne Elemente als ranghöchste Elemente auszeichnen.“¹¹² Dazu gehören topographische Orte wie Mittelpunkte, höchste oder niedrigste Stellen (Hauptstraßen und Stadtplätze, Türme und Berggipfel, Schluchten und Abgründe). Es ist auch nicht selten, dass nicht-topographische Elemente funktionalisiert werden, wofür Renner die „Position eines Familienoberhaupts als Extrempunkt des sozialen Raums“ anführt.

Mit der Extrempunktregel erklärt man die Figurenbewegung innerhalb eines semantischen Raums, da die Bewegungen in der Regel immer auf Extrempunkte ausgerichtet sind. So identifiziert Renner zwei „komplementäre Bewegungsmuster“ in Bezug auf den Extrempunkt. Zum einen benimmt er sich als Wendepunkt, zum anderen als ein Endpunkt des Geschehens. Im ersten Fall kommt es zur Änderung der Bewegungsrichtung der Figur im ersuchten Raum, sobald diese den „Brennpunkt“ erreicht hat. Andererseits kommt es zum endgültigen Stillstand der Bewegung, was die Anpassung an Raumsemantik oder Aneignung derselben charakterisiert.¹¹³

2.8. Zusammenfassung des II. Kapitels

Der Ausgangspunkt der Analyse von Lotman ist die anthropologische Grundannahme, dass der Mensch seine Welt ausschließlich visuell und damit räumlich wahrnimmt. Somit werden auch nicht-räumliche, abstrakte, ideelle Qualitäten mittels räumlicher, binärer Relation rezipiert (z.B. oben und unten wird mit gut und schlecht, Himmel und Hölle gleichgesetzt etc.). Auf die Kunst, die dasselbe ikonische Gesetz befolgt, übertragen, heißt es, die Raumstruktur des Textes werde zum Modell für die Raumstruktur der Welt.¹¹⁴ Nach Lotman können Texte als modellbildende, sekundäre Systeme kritische, sinnstiftende und erkenntnisschaffende Informationen über den Autor, den Zeitgeist und das Weltbild liefern.¹¹⁵

Für die Grenze als wesentliches topologisches Merkmal des Textes gilt einerseits die disjunktive Raumteilung, die entgegengesetzte Systemordnungen aufgrund Semantisierungen und Funktionalisierungen impliziert, und andererseits ihre Unüberschreitbarkeit.¹¹⁶ Was die Raumgestaltung anbetrifft, so seien die räumlichen Gegebenheiten mit nicht-räumlichen

¹¹² Renner, 2004, S.12.

¹¹³ a.a.O., S. 13.; Krahl erläutert auf folgende Weise: „Entweder wird der Protagonist diesem Raum endgültig einverleibt (bzw. wird ihm erlaubt, dort zu bleiben, da er sich nun erst wirklich semantisch identifiziert), oder die Konfrontation mit ihm ermöglicht eine, Umkehr‘ im räumlichen wie konzeptuellen Sinn.“ Krahl, 2018, S. 85.

¹¹⁴ Lotman, 1993, S. 330.

¹¹⁵ Vgl. Frank, Michael C.: Sphären, Grenzen und Kontaktzonen. Jurij Lotmans räumliche Kultursemiotik am Beispiel von Rudyard Kiplings Plain Tales from the Hills, in: Susanne Frank/Cornelia Ruhe/Alexander Schmitz (Hrsg.), Explosion und Peripherie: Juri Lotmans Semiotik der kulturellen Dynamik, Bielefeld: Transcript Verlag, 2012, S. S.222.

¹¹⁶ Vgl. Lotman, 1993, S.327.

Bedeutungen ausgestattet, in Form von semantischen Bündeln, Isotopieketten oder Mengen.¹¹⁷ Sie bilden einen durch die Grenze semantisierten/metaphorisierten Raum. Krah führt auch den ideologisierten Raum die extremste Form solcher Konzeptualisierungen an, wie beispielsweise Ost vs. West.¹¹⁸ Diese Räume oder semantische Konfigurationen werden innerhalb der Analyse funktionalisiert und einem Code unterworfen (Merkmalzuweisung). Sie werden einerseits aufgrund der textimmanenten Konfigurationen wie Motive, Topoi identifiziert, andererseits hinsichtlich textübergreifender Elemente (autor-, genre- kultur-, epochenspezifische Merkmale).¹¹⁹ Auf diese Weise werden sie für die hermeneutische Interpretation ablesbar gemacht, oder wir bekommen eine simplifizierte Beschreibung von abstrakten ästhetischen Strukturen eines Autors, seiner Poetik und des epochenspezifischen Weltbildes.

Falls die Grenze überschritten wird (i.d.R. ein Handlungsträger aus einem semantischen Raum in den anderen), dann kommt es zu einem Ereignis als dem wichtigsten narratologischen Kriterium. Danach wendet sich Lotman dem Sujet, das er nicht nur als eine narrative Abfolge von Ereignissen oder als eine Hierarchie von Ereignissen versteht. Vielmehr ist es die „grundlegendste topologische Überschreitung“ oder eine „Hauptepisode.“ Darunter meint Lotman folgendes: „Das Sujet hängt vielmehr organisch zusammen mit dem Weltbild, das den Maßstab dafür liefert, was ein Ereignis ist und was nur eine Variante, die uns nichts neues bringt.“¹²⁰ Es folgt eine Überarbeitung des Ereignisbegriffs/Sujets im Sinne einer Verbots- und Normverletzung. Daraus resultiert seine Textenteilung in sujetlose und sujethafte. Jene bestätigen die jeweilige Ordnung oder Organisation der Welt, sind demnach klassifikatorisch, diese werden auf der Basis der ersten erbaut und gelten als ihre Negation. Im Rahmen der postulierten Ordnung treten zwei Gruppen von Figuren auf. Die Unbeweglichen sind der sujetlosen Struktur unterworfen und bestätigen die vorgegebene Ordnung, während die beweglichen „Grenzgänger“ zur Grenzüberschreitung fähig sind und somit das Sujet ermöglichen.¹²¹

¹¹⁷ Vgl. Renner, Karl Nikolaus: Grenze und Ereignis Weiterführende Überlegungen zum Ereigniskonzept von Jurij M. Lotman, in: Gustav Frank/Wolfgang Lukas (Hrsg.), Norm - Grenze - Abweichung: Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft, Passau, Deutschland: Verlag Karl Stutz, 2004, S. 5.

¹¹⁸ Krah, Hans: Raum und Grenze. : Eine semiotische Bestandsaufnahme – Mit dem Beispiel des Bunkers im ästhetischen Diskurs globaler Katastrophenszenarien, in: Raumsemiotik: Räume - Grenzen - Identitäten, Bd. 4, 2018, S.74.

¹¹⁹ Wie Eichner bemerkt, unteligen literarische Texte bestimmten Formationsregeln, die „kulturell codiert, gesellschaftlich determiniert und historisch kontingent, also eingebunden in Systeme“ sind. Vgl. Eicher, Thomas: Grenzüberschreitungen um 1900: Österreichische Literatur im Übergang, Oberhausen, Deutschland: Athena, 2011, S. 12.

¹²⁰ Lotman, 1993, S. 333.

¹²¹ Vgl. Lotman, 1993, S. 327-342. Das Hinzufügen eines Agens der Grenzüberschreitung zu seinem Konzept, ermöglicht die Verknüpfung zwischen untereinander strukturierten und hierarchisierten (semantischen) Räumen und die interpretatorische Merkmalzuweisung, weil Figuren durch Räume definiert werden und anders herum. Daraus entspringt eine statische sujetlose Grundordnung auf deren Basis die sujethafte Schicht (Handlung) zu stande kommt.

3. Das XX. Jahrhundert oder die Abschaffung von Grenzen

Wenn die Rede von der (literarischen) Moderne als Makroepoche ist, dann bezieht sich das auf eine Zeitdauer von mindestens 200 Jahren (von der Frühromantik bis zur Moderne). Diese Epoche ist als eine „Akkumulation und Ausbreitung unterschiedlicher, Strömungen und Gegenbewegungen“¹²² und ein „Phänomen der wechselseitigen Infragestellungen und Aufhebungen“¹²³ zu verstehen. Nach Hohnsträter ist die Moderne durch drei Umstellungsmomente gekennzeichnet. Der erste Impuls ist durch die „Genese der Überschreitungsdynamik geprägt“, worauf die „Brechung des Übertretungsoptimismus“ und der „Kollaps transgressiver Konzepte“ folgt.¹²⁴ Unter experimentierfreudigen, der tradierten Kunstauffassung entgegengesetzten Einwirkungen, entwickelt sich auch das Fin de siècle, das sich vom französischen Symbolismus bis zum Ende des Expressionismus erstreckt, und konsequenterweise in einer unüberschaubaren, dispersiven Stilheterogenität endet. Jedoch lässt sich ein ästhetischer Faden finden, der mannigfaltige Ismen damit in Verbindung bringt. Diese „Zentralmetapher“¹²⁵ identifiziert Sabine Haupt als Grenzüberschreitung, die als paradigmatische Verdichtung und Kontextualisierung sich widersprüchlicher Phänomene funktioniert.

Sie klassifiziert diese Überschreitung im Kontext von vier Domänen: 1. poetologisches Programm, 2. ästhetische Provokation, 3. Phantastik 4. Intermedialität.¹²⁶ Für 1. gilt, dass die Moderne durch unterschiedliche ästhetische Manifeste, von denen die geniebezogene progressive Universalpoesie von Schlegel die bekannteste sei, gekennzeichnet ist. Diese propagiert die Dekonstruktion klassisch-traditioneller poetischer Normen. Ähnliche programmatische Anforderungen intensivieren sich zuerst in Dekadenzliteratur und Symbolismus, damit sie in der Avantgarde und bei den Futuristen ihre Klimax in Form permanenter Grenzüberschreitung bis zur Referenzlosigkeit erreichen. Dabei proklamieren solche Manifeste „stets die Überwindung des Antagonismus von Kunst und Leben. In der Romantik durch Fusion, im Symbolismus und in der Dekadenz durch die Dominanz der Kunst.“¹²⁷

Die Denkfigur der Überschreitung als ästhetische Autonomie und Provokation ist innerhalb des phantastischen Diskurses besonders ablesbar. Sowohl Haupt als auch Kleine sähen in der Transgression eine Reaktion auf die positivistische Haltung (beispielsweise ist die durch Transgression geprägte Romantik eine radikale Antwort auf das nüchterne Zeitalter der

¹²² Vgl. Vietta, Silvio: Die literarische Moderne: Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard, Stuttgart, Deutschland: Metzler, 1992, S. 34.

¹²³ Vgl. Becker, Sabina/Helmuth Kiesel: Literarische Moderne. Begriff und Phänomen, in: Sabina Becker/Helmuth Kiesel (Hrsg.), Literarische Moderne, Berlin, Deutschland: De Gruyter, 2007, S. 30.

¹²⁴ Vgl. Hohnsträter, 1999, S. 233f.

¹²⁵ Vgl. Haupt, Sabine: »Im Zwischenreich der Dämmerung«. Ästhetische Grenzüberschreitungen in der Literatur des Fin de Siècle am Beispiel von Alfred Kubins Roman Die andere Seite, in: Arnd Röhrig Universitätsverlag, Beise 2014/Michael Hofmann (Hrsg.), Peter Weiss Jahrbuch, 23. Aufl., St. Ingbert, Deutschland: Röhrig Universitätsverlag, 2014, S. 1f.

¹²⁶ Vgl. Haupt, 2014, S. 1f.

¹²⁷ a.a.O., S. 3.

Aufklärung zu verstehen). Dabei sollte der Mensch seine verlorene Souveränität wiederfinden und die funktionalisierte Kunst ihre Autonomie zurückgewinnen.¹²⁸ Je in Abhängigkeit von Autor wurde die nonkonformistische Selbstlegitimierung anders rezipiert und porträtiert. Generell erfolgte eine Aufwertung der Selbstgenügsamkeit und des subjektiven Wirklichkeitsempfindens. So sind die von Hofmannsthal formulierten „Merkwörter der Epoche“¹²⁹ Ich, Traum, Seele, Nerven. Hermann Bahr proklamiert Seelenstände gegenüber Sachständen.¹³⁰ Einige Autoren bedienen sich etwa der negativen Ästhetik, der Abjektion, evozieren Angst und Ekel und beschwören infernale Bacchanalien, wie z. B. Alfred Kubin sowohl in seiner Mal- als auch in der Schreibkunst.¹³¹ In Anlehnung an Georges Bataille als einen erfahrenen Interpreten des Werks von Marquis de Sade erwähnt Kleine, dass die Transgression immer blasphemisch und obszön zu verstehen ist, da sich die Faszination für das Negative bereits im Verbot implementiert.¹³² Agenten solcher Schock Ästhetik treten meistens Hand in Hand auf. So findet man Präferenzen in Sujets und Motiven wie „Okkultismus, Drogen und Neurosen (...), extreme sadistische Gewalt, pornografische und skatologische Themen.“¹³³ Miteinander verwobene Themenkomplexe sind interessanterweise mit der Ästhetik des Erhabenen verbunden, „in der Gestalt des unbegrenzt Bösen, Satanischen, Grotesken, Makabren, Hässlichen, Obszönen, Ekelhaften.“¹³⁴

Der Wunsch nach Grenzlosigkeit wird in der „Intermedialität der Literatur und in der Internationalität der Kunst“¹³⁵ reflektiert. Die Grenzüberschreitung als Intermedialität lässt sich bestens unter Termini wie Gesamtkunstwerk, synthetische Dichtung oder Wechselseitige Erhellung der Künste zusammenfassen.¹³⁶ Umgeben von einer trivialisierten Wirklichkeit, experimentieren die Künstler mit „alle(n) Formen der Grenzerweiterung des Erfahrungsbereichs“¹³⁷, stoßen an die Grenzen ihres Mediums bis zum Punkt des Unsagbaren, der Abstraktion, was schließlich zur Aufhebung der Grenze zwischen einzelnen Medien und ihrer Synthese führt. So schildert Hohnsträter die Situation um die Jahrhundertwende:

Archaische und exotische Kulturen, Verrückte, Kinder, Drogenerfahrungen und soziale Randzonen dienten der Erregung neuartiger Überschreitungsschübe, immer rascher folgte ein Tabubruch dem anderen, löste ein Stil den nächsten ab. Absurdität und Abstraktion reizten das Spektrum schließlich aus(...) Künstler sprengten die Rahmen, sie verließen ihre Ateliers.¹³⁸

¹²⁸ Vgl. Kleine, Sabine: Hässliche Träume: Literarische Phantastik und das Anti-Ästhetische Projekt der Moderne, in: Neohelicon, Bd. 1, Nr. 26, 1999, S. 20. Vgl. Haupt, 2014, S. 4

¹²⁹ Fänders, Walter: Avantgarde und Moderne 1890-1993, Stuttgart, Deutschland: Metzler, 1998, S. 105.

¹³⁰ Vgl. Becker/Kiesel, 2007, S. 16.

¹³¹ Vgl. Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus, Stuttgart, Deutschland: Metzler Verlag, 2010, S. 161.

¹³² Vgl. Kleine. 20f.

¹³³ Haupt, 1999, S. 4.

¹³⁴ Vgl. Haupt, 2014, S. 5.; Die Formel: je wichtiger der Grad des Verbots, desto größer die Wollust, die aus Missachtung desselben hervorgeht. Vgl. Kleine, 1999, S. 21.

¹³⁵ Vgl. Eicher, 2011, S. 13. Der Punkt 3. wird hier übersprungen, da er im folgenden Kapiteln näher thematisiert wird.

¹³⁶ Vgl. Haupt, 2014, S. 8f.; Vgl. Anz, 2010, S. 152.

¹³⁷ Vietta, S. 1992, S. 179.

¹³⁸ Vgl. Hohnsträter, 1999, S. 235. So resümiert er. Das, was als eine Geste der Transgression begannen hatte, nimmt in einem ambivalenten Reich „liminaler(r) Lebensformen und Denkweisen“ eine Sonderexistenz. S. 242.

3.1 Krisencharakter und Schwellenzeit oder die Geburtsstätte der Phantastik

Ein andere verbindende Maxime der ganzen Moderne ist die Erkenntniskrise. Gerhard Losse versteht die Geschichte der deutschsprachigen Literatur um 20. Jh. als eine Artikulation des dichterischen Gewissen um die allgegenwärtige Krise, die sich schrittweise einer Katastrophe nähert.¹³⁹ Historisch gesehen, sind die Blütezeiten der Phantastik in Zeiträumen von Bewusstseinskrisen und von Orientierungslosigkeit zu verorten. Es sind drei Wellen der Phantastik zu identifizieren. Die erste Phase, besser bekannt unter *conte fantastique*, löst die Aufklärung auf und endet mit der Spätromantik.¹⁴⁰ Die zweite, die Wunsch als okkultistische Phantastik bezeichnet, umfasst etwa eine Zeitspanne von 1890 bis 1930.¹⁴¹ Unter Einfluss des franz. Poststrukturalismus und lateinamerikanischer Autoren kommt in den 1980-er Jahren zu einem Revival des phantastischen Diskurses.¹⁴² Eindeutig ist sie für Jürgen Lehmann ein Schwellenphänomen, das sich in „Transitionszeiten“ dominierender Diskurse artikuliert.¹⁴³ In diesem Sinne schreibt Winfried Freund, dass die phantastische Literatur eine „ästhetische Antwort auf radikale Umbrüche in der Geschichte und der Gesellschaft der Neuzeit“ sei.¹⁴⁴ Ähnliche Position vertritt auch Berg wenn er sagt, dass „phantastische Texte als Chiffrierungen eines kulturtheoretisch nachgezeichneten krisenhaften Zeiterfalls zu lesen sind.“¹⁴⁵

Es gibt unzählige Ursachen für den Krisencharakter des *Fin de Siècle*. Die abendländische Erkenntnistheorie war ontotheologisch ausgerichtet.¹⁴⁶ An die stelle eines geschlossenen holistischen Systems mit Gott als festen Garant aller Werte, bildet sich eine sekuläre, doch nihilistische Anschauung. Die entstandene Leere oder den Tod Gottes versucht man durch das defizitäre theomorphe Bild vom Menschen oder durch die Überwindung des Todes zu kompensieren.¹⁴⁷ Auch eine Überflutung durch mystische und okkultistische Lehren und Praktiken, Sekten und Scharlatane zeichnet diese Kluft aus. Die miteinander verwobene Rationalisierung, Technisierung und Industrialisierung setzt eine rapide Urbanisierung in Gang, zudem eine Institutionalisierung des Wissens, Säkularisierung, Entwicklung einer Massengesellschaft. Die „Entzauberung der Welt“ vollzieht aber eine radikale

¹³⁹ Vgl. Loose, Gerhard: Alfred Kubin und Ernst Jünger, in: Monatshefte, Bd. 40, Nr. 4, 1948, S. 205.

¹⁴⁰ Vgl. Haas, Doris Distelmaier: *Conte fantastique*, in: Hans Richard Brittnacher/Markus May (Hrsg.), *Phantastik: Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart, Deutschland: J. B. Metzler, 2013, S. 273.

¹⁴¹ Vgl. Wunsch, 1998, S. 70.

¹⁴² Vgl. Ruthner, Clemens: *Die andere Seite Kakaniens.: Österreichische Phantastik nach 1900*, in: *Otago German Studies*, Bd. ?, Nr. ?, 1997, S. 88.

¹⁴³ Deswegen bieten solche Texte Endszenerien als Ausdruck einer tiefen Erkenntniskrise. Vgl. Lehmann, Jürgen: *Phantastik als Schwellen- und Ambivalenzphänomen*, in: Christine Ivanovic/Jürgen Lehmann/Markus May (Hrsg.), *Phantastik Kult oder Kultur: Aspekte eines Phänomens in Kunst, Literatur und Film*, Stuttgart, Deutschland: J.B. Metzler, 2003, S. 39.

¹⁴⁴ Winfried Freund, Winfried: *Agonie und Apokalypse. Phantastische Literatur im Umkreis Alfred Kubins*, S. 76, zitiert nach Wurmitsch, Eveline Miriam: *Wahnsinn, Traum, Wirklichkeit: Gemeinsamkeiten von Alfred Kubins 'Die andere Seite' und Gustav Meyrinks 'Der Golem'*, Diplomarbeit, Philologie, Wien, Österreich: Universität Wien, 2013, S. 15.

¹⁴⁵ Berg, 1991, S. 206.

¹⁴⁶ Vietta meint darunter folgendes; „Gott als Inbegriff des Seins und der Wahrheit garantierte Existenz und Erkennbarkeit der Welt der Dinge.“ Vietta, 1992, S. 132.

¹⁴⁷ Besonders bei Nietzsche werden immer wieder solche Gedanken neu artikuliert und in Maximen wie *Amor fati* oder die Ewige Wiederkehr versinnbildlicht.

Achsenverschiebung des Denkens, der Perspektivierung von Erkenntnismöglichkeit, der bestehenden Norm- und Wertsysteme.¹⁴⁸ Auch der enorme Informationszuwachs und die Reizüberflutung, neue naturwissenschaftliche Errungenschaften und geisteswissenschaftliche Reorientierungen, das Ende der imperialen Politik, ständige territoriale Redefinierungen (besonders die Habsburgermonarchie), wie die Gefahr vor dem bevorstehenden Krieg führen letztlich zur Implosion des Ichs. Dies hat unheimliche Konsequenzen, die in der blühenden Psychologie und später im expressionistischen Film (bei Fritz Lang oder Robert Wiene) gut dokumentiert sind: Entfremdung, Grenzverwischung zwischen Subjekt und Objekt, Ichproblematik (Dissoziation).

Auch die Sprache ist nicht von Krisen verschont geblieben. Nach Hofmannsthals Manifest der Sprachlosigkeit, *Der Brief des Lord Chandos*, entstehen mannigfaltige Aufsätze zur Sprachkepsis und zur Disproportion zwischen Wahrnehmung und objektiver Produktion.¹⁴⁹ Im Kontext von Meyrink und Kubin wird die Sprachrezeption an gnostisch-mystische Vorstellung gekoppelt. Die Begrenztheit der Sprache zeigt sich besonders bei der Schilderung von mystagogischer Vorstellungen, was auf Meyrinks Initiationsromane besonders zutrifft.

3.2 Phantastik: Ein theoretischer Annäherungsversuch

Es besteht kein Aufsatz über Phantastik, der nicht eine einleitende Problematisierung „terminologischer Anarchie“¹⁵⁰ enthalten würde. Um die Sackgasse „babylonischer Sprachverwirrung“¹⁵¹ zu vermeiden, wird deshalb auf eine allgemeine gattungspoetische Bestimmung verzichtet. Dennoch steht in diesem Kapitel der Versuch vor, wichtige übergreifende Paradigmen herzuleiten, die eine präzisere Analyse und ein besseres Verständnis der Texte ermöglichen. Da ich der Meinung bin, dass sich semiotische Netzwerke vorwiegend durch Bilder, Motive, Stoffe konstruieren, so wird die Beachtung auf den stofflich-inhaltlichen Ansatz gerichtet.¹⁵² Nach Peter Cersowsky lässt sich aufgrund der Motivanalyse eine durchaus deutliche Ornamentik des „Genres“ ableiten (konkrete Bilder).¹⁵³

Eine der ersten wichtigen Bemerkungen zum Phantastischen liefert Roger Caillois in seiner berühmten Riss-Theorie wie folgend: „Das Phantastische (...) offenbart ein Ärgernis, einen

¹⁴⁸ Vgl. Vietta, 1992, S. 242f.

¹⁴⁹ Besonders in den 20-er verschärfen sich die Sprachreflexionen: Mauthners *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, Wittgensteins *Tractatus logico philosophicus*, Ernst Machs Forderung nach Abkehr von apriorischen Begriffen. Parallel kam es bei Musil und Broch zu gewissen sprachkonstruktivistischen Tendenzen. Vgl. Knoll, Heike: *Das System Canetti : Zur Rekonstruktion eines Wirklichkeitsentwurfes*, Stuttgart, Deutschland: Mund P. Verlag, 1993, S. 92.

¹⁵⁰ Vgl. Durst, Uwe: *Theorie der phantastischen Literatur*, Berlin, Deutschland: Lit Verlag, 2010, S. 17.

¹⁵¹ Brittnacher, Hans Richard/Markus May: Einführung, in: Hans Richard Brittnacher/Markus May (Hrsg.), *Phantastik : Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart, Deutschland: J. B. Metzler, 2013, S. 1.

¹⁵² Vgl. Schmitz-Emans, Monika: *Phantastische Literatur: Ein denkwürdiger Problemfall*, in: *Neohelicon*, Bd. 22, Nr. 2, 1995, S. 60.

¹⁵³ Vgl. Cersowsky, Peter: *Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts : Kafka - Kubin – Meyrink. Untersuchungen zum Strukturwandel des Genres, seinen geistesgeschichtlichen Voraussetzungen und zur Tradition der „schwarzen Romantik“ insbesondere bei Gustav Meyrink, Alfred Kubin und Franz Kafka.*, München, Deutschland: Wilhelm Fink Verlag, 1983, S. 21.

Riß, einen befremdenden, fast unerträglichen Einbruch in die wirkliche Welt."¹⁵⁴ Implizit heißt es, dass das Phantastische ein Referenzsystem voraussetzt, welches i. d. R. auf die außerliterarische Wirklichkeit aufbaut: „Das Phantastische als das Unmögliche, Gegenrationale und Irreale kann trotz seiner Aufkündigung der fiktionalen Darstellungsregeln und der versuchten Desintegration des Bestehenden nicht ohne die Welt des Realen, Möglichen, Rationalen bestehen.“¹⁵⁵ Einen Schritt weiter macht Tzvetan Todorov und betont den ambivalenten Charakter der Phantastik. Den Grundstein für die Theorie legt er mit seinem Werk *Einführung in die fantastische Literatur* dar. Hier postuliert er das Kriterium der Unschlüssigkeit oder Ungewissheit bei der Einstufung des vorkommenden Ereignisses, das im Prinzip einen liminalen Raum zwischen Polen Real-Imaginär besetzt.¹⁵⁶ Bis in die neunziger Jahre entstanden sämtliche Bezeichnungen für das binäre Verhältnis zwischen zwei ontologischen Ebenen:

Ist es ein »Konflikt« (Vax), ein »Riss« (Caillois) oder eine »Ambiguität« (Todorov)? Haben wir es mit einer »Transgression« (Penning), einer »berichtigenden Unordnung« (Jaquemin), einer »Vertiefung der Realität« (Zondergeld), einer »Interdependenz zweier Handlungskreise« (Marzin) oder mit einer »Korrosion« (Owen) zu tun?¹⁵⁷

Einen wichtigen Beitrag zur Untersuchung des Phantastischen leistet Uwe Durst mit seinem Werk *Theorie der Phantastischen Literatur*. Nach Durst ist das Phantastische ein „Nichts-system“, das im Kampf konkurrierender Pole „Normrealität als reguläres System“ und „Abweichungsrealität als wunderbares System“ entstehe.¹⁵⁸ Nach Durst entstehe der „phantastische Effekt“ im Verfremdungsverfahren wie Destabilisierung des herrschenden Systems in Form von „sequenziellen Lücken“ als Mittel der Erzählstrategie.¹⁵⁹ Auch Marianne Wünsch geht systematisch vor und versteht das Phantastische als eine Struktur.¹⁶⁰ Sie äußert

¹⁵⁴ Caillois, Roger: Das Bild des Phantastischen. Vom Mächen bis zur Science Fiction. S. 45, zitiert nach Schmitz-Emans: Phantastische Literatur: Ein denkwürdiger Problemfall, 1995, S. 55.

¹⁵⁵ Vgl. Lachmann, Renate: Erzählte Phantastik: Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte, Frankfurt am Main, Deutschland: Suhrkamp Verlag, 2002, S. 10.; Mit den Jahren wird in der Phantastikrezeption das Kriterium der außerliterarischen Wirklichkeit von der diegetischen verdrängt. Hier bemerkt Schmitz-Emans, dass viele Probleme bei der Definierung entstehen, weil die Forschung das Phantastische durch Wirklichkeit konditioniert und damit die unerlöste Pilatusfrage eröffnet. Vgl. Schmitz-Emans, 1995, S. 63.

¹⁵⁶ Vgl. Todorov, Tzvetan: Einführung in die Fantastische Literatur, Berlin, Deutschland: Verlag Klaus Wagenbach, 2013, S. 36. Genauer, benutzt er Kategorien „Unheimlich“ und „Wunderbar“. Lässt sich ein Ereignis mit Gesetzen unserer Welt erklären, dann kippt das Phantastische in die benachbarte Genrekategorie des Unheimlichen. Im anderen Fall, also einer Anerkennung neuer Naturgesetze, tritt man in entgegengesetztes benachbartes Genre des Wunderbaren. Der flüchtige Charakter wird selbst durch das Grenzwertige zwischen benachbarten Gattungen bedingt. Vgl. a.a.O., S. 58f.

¹⁵⁷ Vgl. Berg, 1991, S. 31.

¹⁵⁸ Vgl. Durst, 2010, S. 101ff. Dabei plädiert er auf "die Organisation der Gesetze innerhalb einer fiktiven Welt", anstatt die Phantastik mit wissenschaftliche Naturgesetzen zu vergleichen. Auch das reguläre System sei durchaus „wunderbar“, aber er verheimlicht diesen Aspekt mittels realistischer Schilderung um dann einen Anschein der „Wirklichkeit“ zur erwecken. Vgl. a.a.O., S. 116.; Sie basiere nicht auf einer Abbildbarkeit der Wirklichkeit, sondern sie erzwingt die Einsicht in die „Artificialität und Wunderbarkeit der Literatur“. Das eigentliche Thema phantastischer Literatur sei demnach die Literatur selbst. Vgl. a.a.O., S. 387.

¹⁵⁹ Vgl. a.a.O., S. 261f.

¹⁶⁰ Vgl. Wünsch, 1998, S. 13. Aufgrund der Erklärungsstruktur zum primären Weltmodell leitet sie verschiedene Erfüllungskriterien und Grade des Phantastischen. Das reine Phantastische liege auch in der Unentscheidbarkeit zwischen dem wissenskonformen und nicht-wissenskonformen Erklärungsangebot. a.a.O. S. 51.

eine wichtige These und zwar, dass Blütezeiten phantastischer Literatur solche Epochen waren, in denen okkultistisches Wissen kulturelle Relevanz besaß.¹⁶¹

Für meine Analyse lassen sich folgende Rahmenbedingungen des Phantastischen zusammenfassen. Im Bezug auf die formale Darstellung kann die Phantastik auf die Opposition zweier textueller Strukturen, die auf die Opposition Wirklichkeit vs. Nicht-Wirklichkeit rekurrieren, schwer verzichten.¹⁶² Diese Codes Möglich-Unmöglich seien sowohl kulturell bedingt, aber sie müssen auch erzählerisch umgesetzt werden.¹⁶³ Im Verfahren der phantastischen Dialogizität entstehe eine „neue emergente Entität [...], die entweder oxymoronhafte Züge beibehält (in der sog. todorovschen Phantastik) oder aber stärker synthetische Züge annimmt, wobei das Telos dieser dialektischen Bewegung das Phantastische selbst ist.“¹⁶⁴ Da es sich im ersten Viertel des 20. Jh. handelt, wird die Zweidimensionalität „durch die Dualität einer natürlichen und einer übernatürlich-spirituellen Realitätsebene [erreicht], wobei sich die übernatürliche Dimension vorwiegend mystisch ausprägt.“¹⁶⁵ Hinsichtlich des problematischen Erklärungsangebots, aber auch um das einigermaßen bunte Korpus zu subsumieren und spezifische Werke nicht zu diskreditieren, knüpfe ich an die eher maximalistische These von Wunsch, die besagt:

Ein *fantastischer Text* soll dann also ein Text heißen, in dem potentiell fantastische Strukturen (inklusive der Abart nachträglicher Übersetzbarkeitssignale) dominant sind, wobei das Fantastische schließlich bestätigt oder zumindest nicht eindeutig ausgeschlossen ist oder ausgeschlossen werden kann.¹⁶⁶

3.3 Kehrseiten der Kultur, das Subversive und Funktionen der Phantastik

Eine wichtige kulturanthropologische Beleuchtung des Phänomens bietet Renate Lachmann. Hinsichtlich des Anthropologischen lässt die Phantastik „ein Menschenbild der Exzentrik, Anomalie und beunruhigenden Devianz hervortreten.“¹⁶⁷ Aus kulturologischer Sicht werden die „Kehrseiten der Kultur“ in alternativen, bedrohlichen Formen zur Schau gestellt und mit herrschenden Ordnungspostulaten konfrontiert. Zu solchen Alteritäten gehöre „die Alternative des Ausgegrenzten, Vergessenen ebenso wie die Alternative des Fremden. Zum Fremden wird auch das, was die Kehrseite einer Kultur, ihr Anderes, Verleugnetes, Verbotenes, Begehrtes ist.“¹⁶⁸ Die Kultur betrachtet sie als ein „Gradmesser der herrschenden Beschränkungen“, die

¹⁶¹ a.a.O., S.55. Somit sei der Realitätsbegriff eine „Historizitätsvariable“, die vom kulturellen Wissen abhängt. vgl. Wunsch, 1998, S.18.

¹⁶² Vgl. Stockhammer, Robert: „Phantastische Genauigkeit“: Status und Verfahren der literarischen Phantasie im 20. Jahrhundert, in: Gerhard Bauer/Robert Stockhammer (Hrsg.), *Möglichkeitsinn: Phantasie und Phantastik in der Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2000, S. 23.

¹⁶³ Vgl. Lehmann, 2003, S. 31.

¹⁶⁴ Schröder, 1994, S. 18.

¹⁶⁵ Er erwähnt, dass solche Phantastik in engem Bezug zur Traditionsfeld „schwarze Romantik“ stehe. Er attestiert ihr noch eine symbolische oder allegorische Qualität, die durch ein Subjekt artikuliert wird. 152 Vgl. Cersowsky, 1983, S. 151f.

¹⁶⁶ Wunsch, 1998, S. 68. Potentiell phantastische Phänomene seien nicht realitätskompatibel und sie verletzen mindestens ein „fundamental-ontologisches Basispostulat.“ a.a.O., S. 66.

¹⁶⁷ Lachmann, 2002, S. 7.

¹⁶⁸ a.a.O., S. 9.

mit konstitutiven Mechanismen „fremd-eigen“ innerhalb einer Semiosphäre operiert.¹⁶⁹ Somit, wirkt sie exklusiv oder inklusiv, indem sie wünschenswerte Menschenbilder fabriziert und kulturelle Praxen modelliert. Hier zeigt sich die Rolle der Phantastik als eine „mnemotopische Institution“, die jeweilige „Kultur mit ihrem Vergessen konfrontiert“, aber in einer codierten, noch nicht gesehenen Form.¹⁷⁰ Die Art und Weise, wie solche Gegendiskurse artikuliert und funktionalisiert werden, schwankt von Autor zu Autor und von Ansatz zu Ansatz.

Monika Schmitz-Emans geht von einer „Ordnung der Dinge“ aus, wo wissenschaftlich gesicherte Weltentwürfe suspendiert werden und betont dabei die phantastische Subversivität des in atavistischen Gewänden Eindringenden.¹⁷¹ Sie sagt, dass das Phantastische in einer Gesellschaft entstehe, die auf „Stabilität, Sicherheit und Geborgenheit“ ausgerichtet sei, was historisch der Aufklärung oder dem Positivismus entspreche.¹⁷² In Anbetracht des Riss-Gleichnisses leitet sie die Affinitäten des Phantastischen zu Nachbarfeldern ab, und damit auch einen diskursanalytischen Ansatz.¹⁷³ Aufgrund des aus der Psychologie entlehnten Begriffs des *Verdrängten* lassen sich die Codes der Phantastik als die Sprache des Unbewussten übersetzen. Zweitens werden phantastische Themen mit Moral und Schuld verknüpft. Momente der phantastischen Einbrüche in Form diverser Schrecknisse fungieren als Freilassung latenter Untaten.¹⁷⁴ Und Drittens aus der Gegenüberstellung zwischen phantastischen und (para)wissenschaftlichen Themen entsteht ein „Kontrast zwischen angenommenen Naturgesetzen und deren Außerkrafttreten“, der die Geschichte wesentlich bestimmen kann.¹⁷⁵

Laut Brittnacher wird in der Neuzeit eine poststrukturalistische Leseweise populär. Sie verfolgt die Absicht, „den dominanten Binarismus und Essentialismus abendländischen Denkens zu überwinden.“¹⁷⁶ In enger Beziehung mit dem Subversiven wie auch mit der marginalisierten Frauenrolle lasse sich Phantastik als „ein geeignetes Mittel zur Literarisierung weiblicher Erfahrungen innerhalb eines kulturellen Systems, von dem die Frau als das andere Geschlecht ausgeschlossen ist“,¹⁷⁷ lesen. Postkolonialistische Ansätze verlaufen unter Stichpunkten wie Hybridität, kulturelle Diversität, Third Space, Unterlaufung des hegemonialen Diskurses und Neuakzentuierung postkolonialer Perspektiven.¹⁷⁸

¹⁶⁹ a.a.O., S. 9f.

¹⁷⁰ Im Anschluss sagt sie, dass es dabei nicht nur um „eine Reevokation von Vergessenem und Verbotenem hergestellte Gegen- oder –Andersweltlichkeit sondern auch um Entwürfe ohne Präzedenz, um Inversionen des Bestehenden, wie sie in utopischen, idyllischen, komischen und karnavalesken Diskursen, Paradoxie und des alternativen Wissens zur Geltung kommen.“ a.a.O., S. 11.

¹⁷¹ Vgl. Schmitz-Emans, 1995, S. 55ff.

¹⁷² Vgl. Schmitz-Emans, 1995, S. 72.

¹⁷³ Dass eine Affinität zwischen Psychoanalyse und phantastischer Literatur bestehe, wurde schon bei Freud zum Thema des Unheimlichen anhand Hoffmans *Der Sandman* nachgewiesen: „dies Unheimliche ist wirklich nichts Neues oder Fremdes, sondern etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes, das ihm nur durch den Prozeß der Verdrängung entfremdet worden ist.“ Freud, Sigmund: *Das Unheimliche*, Berlin, Deutschland: Europäischer Literaturverlag, 2012, S. 22.

¹⁷⁴ Schmitz-Emans, 1995, S. 73.

¹⁷⁵ a.a.O., S. 74.

¹⁷⁶ Vgl. Brittnacher/May, 2013b, S. 192.

¹⁷⁷ Vgl. Schnaas, Ulrike: *Das Phantastische als Erzählstrategie in vier zeitgenössischen Romanen*, Dissertation, Philologie, Stockholm, Schweden: Universität Stockholm, 2004, S. 23.

¹⁷⁸ Brittnacher/May, 2013b, S. 193.

Im Kontext der Liminalität profitiert die Phantastik im Großen und Ganzen vom Grenzwertigen, da sie auch ein Zwischenphänomen ist, was im Kapitel 3.2. gezeigt wurde. Jedoch ist Bedingung für die „fortsetzende Liminalität“¹⁷⁹, wie Simonis die Phantastik bezeichnet, erst die Grenzüberschreitung als „grundlegendes Merkmal der phantastischen Literatur“, was meist einem Verstöß gegen die Skripts oder dem ereignishaften Einbruch eines Gegendiskurses entspricht. Das für die Konzeption der Grenze (des limen) wichtige Denken ist eine obligatorische Unbestimmtheit zwischen zwei fixierten Positionen.¹⁸⁰ Für die konkrete Analyse heißt es, dass die Liminalität auf mehreren Ebenen nachvollziehbar ist: „a. räumlich/geografisch: als Zwischenraum b. persönlich/psychisch: als Zwischenzustand c. semantisch/narrativ: als Ambivalenz und Uneindeutigkeit.“¹⁸¹ Der Glaubenssatz lautet, dass liminale Phänomene „erkenntnistheoretisches Potential“, normativen Wert bieten und der Sinngenerierung dienen, indem sie „die Logik der Überschreitung problematisieren.“¹⁸²

3.4 Merkmale des phantastischen Raums

Es gibt unzählige Möglichkeiten, phantastische Welten zu modellieren und zu beschreiben.¹⁸³ Diese Welten zeichnen sich durch Instabilität als grundlegendes Kriterium der Unschlüssigkeit aus.¹⁸⁴ Diesbezüglich erweist sich die Traumlogik durchaus konstitutiv. Der phantastische Chronotopos simuliere sämtliche Traumelemente im folgenden Bereichen: „psychische Motivierung von Verknüpfungen einzelner Bilder oder Sachverhalte (...) das Raum-Zeit-Verhältnis, die Kausalität der Handlungsabfolge und die personale Identität.“¹⁸⁵ Nebenbei zeichnet sich der von Figuren wahrgenommene Raum durch ein höheres Grad an Visualität

¹⁷⁹ Simonis, Annette: Grenzüberschreitungen in der phantastischen Literatur, zit. n. Dangel, Judith: Passagen, Schwellen, Übergänge, in: Hans Richard Brittnacher/Markus May (Hrsg.), Phantastik: Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart: J.B.Metzler, 2013, S. 444.

¹⁸⁰ Die ersten Anstöße für liminales Denken sind auf Arnold van Genneps Hauptwerk *Les rites de passage* und auf Victor Turners *Ritualtheorie* rückzuführen. Vgl. a.a.O., S. 445.

¹⁸¹ Ruthner, Clemens: Grenzwertig im Dazwischen: Liminalität als DenkRaum, in: *Ars & Humanitas*, Bd. 13, Nr. 2, 2019, S. 32.

¹⁸² Vgl. Benthien, Claudia/Irmela Marei Krüger-Fürhof: Vorwort, in: Claudia Benthien/Irmela Marei Krüger-Fürhof (Hrsg.), *Über Grenzen: Limitation und Transgression in Literatur und Ästhetik*, Stuttgart, Deutschland: J.B. Metzler, 1999, S. 8.

¹⁸³ Markus May empfiehlt das oppositionelle Beschreibungsmodell von Martinez Scheffel wie folgt: 1. homogene vs. heterogene Welten, 2. uniregionale vs. pluriregionale Welten 3. stabile vs. instabile Welten 4. mögliche vs. unmögliche Welten“ oder das Vierweltenmodell von Umberto Eco: 1. Allotopie 2. Utopie 3. Urchronie 4. Metatopie und Metachronie. Vgl. May, Markus: Zeit- und Raumstrukturen, in: Hans Richard Brittnacher/Markus May (Hrsg.), Phantastik : Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart, Deutschland: J. B. Metzler, 2013, S. 584ff.; Jedoch führt Dangel das Modell von Maria Nikolajeva, die Welten aufgrund des Verhältnisses zwischen den primären und sekundären Systemen in geschlossene (SCI-FI), offene oder parallele (Jugendliteratur) und implizite (todorovische) teilt. Vgl. Dangel, Judith, 2013, S. 441f.

¹⁸⁴ Angesichts des Systemkampfes und daraus resultierender Unschlüssigkeit wird eine „komplizierte Motivierung“ und polyvalentes thematisches Material aus Spektrum der Psychologisierung/Pathologisierung oder Kriminalisierung verwendet. Vgl. Wunsch 1998, S. 47.; In Kontext dieser Arbeit sind okultistische Themen präsent, da sie als Subsysteme gewisse kulturelle Relevanz beanspruchen.

¹⁸⁵ Vgl. Scherer, Christina/Waldemar Fromm: Traum und Rausch, in: Hans Richard Brittnacher/Markus May (Hrsg.), Phantastik: Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart: B. Metzler, 2013, S. 569.

und Bildlichkeit aus, der sich aber einer einfachen Interpretation entzieht. Solche ornamentischen Bilder vermitteln einen Rebus-Charakter, die sich auf außersprachliche Referenzsysteme bezieht, weswegen Präferenzen zur Allegorie, Metapher, Symbol bestehen. Analog zur Psychoanalyse, ist dieses Dekodierungsverfahren mit der Traumarbeit vergleichbar, wo jedes Zeichen in einen manifesten und einen latenten Trauminhalt zu übersetzen ist.¹⁸⁶ Solche Darstellungen ermöglichen Mehrdeutigkeiten und Ambivalenzen als wesentliche Voraussetzung für Entgrenzungen der Ordnung, Transgressionen und Einbrüche ins primäre System.¹⁸⁷

Zur Verklärung oder Verrätselung der Wirklichkeit tragen neben der Suspendierung epistemologischer Raum-Zeit-Kategorien auch die Protagonisten bei. Ein beliebtes Mittel, um Unschlüssigkeit zu evozieren, ist die unzuverlässige Figurenperspektive, die mit rauschaften oder „exzentrischen Gemütszuständen (Halluzination, Angst, Fieber, Alptraum oder fatale Neugier suchen sie heim)“ zu verbinden ist.¹⁸⁸ Dadurch werden fundamentale ästhetische und logische Kategorien wie Proportion und Angemessenheit überschritten.¹⁸⁹ Als wesentlich konstitutiv und multifunktional erwies sich auch die chiaroscuro Ästhetik, die Mehrdeutigkeiten und Ambivalenzen ermöglicht. Sie „operiert mit Konstruktionen von Krisen, Katastrophen, Exzessen und arbeitet mit Horroreffekten. Dabei spielt das Begehren nach der Repräsentation des Abwesenden (des Jenseits), des Unsagbaren, des Vergessenen, des Unerklärlichen eine wichtige Rolle.“¹⁹⁰ Zurecht erkennt Wunsch, dass oben angeführte Effekte meistens mittels Anthropomorphisierung realisiert werden.¹⁹¹ Dieses ist besonders in der Schauerfantastik nachvollziehen, wo die Umwelt ihren kulissenhaften Charakter verliert und zum aktiven Mitspieler wird.¹⁹² In Bezug auf die Motivik der phantastischen Stadt besetzt Prag die führende Stelle.¹⁹³

Nach May gebe es kein anderes „Genre“, das wie Phantastik das bestehende Raum- und Zeitkonzepte hinterfragt, dekonstruiert und eklektische Modelle synthetisiert.¹⁹⁴ Zeit- und Raumstrukturen sind erkenntnisgewinnend und identitätssichernd. Ihre Suspendierung ist gerade das Kennzeichen phantastischer Entsicherung. Diese Raum-Zeit-Verklärung lässt sich in einem breiteren kulturtheoretischen Kontext nachvollziehen. Anstatt die Chronotopoi als Ergebnis reiner „experimenteller exotischer Laune zu qualifizieren,“ sind sie eher eine Repräsentationsform eines existentiellen Krisenphänomens infolge der rasanten Wechslung

¹⁸⁶ a.a.O., S. 572.

¹⁸⁷ a.a.O., S.570f.

¹⁸⁸ Lachmann, 2002, S. 10.; So ergibt sich nach Berg eine interdepedente untrennbare Trais von Raum-Zeit und Subjekt was er als Bewegungsraum bezeichnet. Vgl. Berg, 1991, S. 34.

¹⁸⁹ Lachman, 2002, S. 10.

¹⁹⁰ Lachmann, 2002, S. 155.

¹⁹¹ Vgl. Wunsch, 1998, S. 213.

¹⁹² Vgl. Berg, 1991, S. 42.

¹⁹³ Prag beschwöre eine „Atmosphäre der Agonie und Auflösung des Ich in den Dingen.“ Bie Kafka wird er als verdammt, bei Meyrink als dämonsich attribuiert. Vgl. Magris, Claudio: Prag als Oxymoron, in: Neohelicon, Bd. 7, Nr. 2, 1979, doi:10.1007/bf02036073, S. 38ff.

¹⁹⁴ Es können durchaus hybride, paradoxe oder absurde Formen entsehen wie Zeitreisen oder sogar Aufhebung vom Tod. Besondere Relevanz haben mystische, kosmologische, eschatologische Zeitmodelle. Vgl. May, 2013, S. 592.

von alten Wirklichkeitspostulaten.¹⁹⁵ In Bezug auf die diskontinuierliche Zeit postuliert Berg eine inverse Formel, nämlich, „das Gestern verfügt über das Heute.“¹⁹⁶ Da Erinnerung und deren Inhalte nicht willentlich steuerbar seien, bedeutet das für das Subjekt, dass er über sie nicht mehr verfügt. Literarisch umgesetzt, werden die Protagonisten von der bedrohten Vergangenheit heimgesucht, die als unerhörter Gast, ein Geheimnis oder mystischer Gegenstand die Handlung motiviert. Ein attraktives Chronotopos sei das Schloss und seine Innenausstattung, wo die grauenhafte Vergangenheit immer präsent ist und oft mit dem Motiv der Schuld verbunden wird.¹⁹⁷

Da sich die Phantastik vorwiegend invariabler, gleichbleibender Themen, Motive und Figuren bedient, so werden die konventionellen Topoi mittels spezifischer Verfahren neu arrangiert.¹⁹⁸ Aufbauend auf der Ambivalenz, die Lehmann eher als die Gleichwertigkeit der Elemente und Hierarchiefreiheit betrachtet, akzentuiert er eine „freie“ künstlerische Kombinatorik im Moment der bewussten Form- und Normüberschreitung.¹⁹⁹ Dabei betont er auch ihre Eigenschaft gleichzeitiger Relationierung der Gegensätze, die aber die prozesshafte, narrative Weise und den Schwellencharakter der Phantastik vermittelt: „im sukzessiven Nacheinander, werden verschiedene Raum- und Zeitebenen, gegensätzliche Seinsebenen so ineinandergeschoben, daß die erwähnten Veränderungen, Verschiebungen und Transformationen erzähltechnisch motiviert und legitimiert erscheinen.“²⁰⁰

3.4.1 Die Ich-Räume

Die Analyse räumlicher Qualitäten wird einigermaßen erleichtert, wenn man in Betracht zieht, dass phantastische Literatur Präferenzen zur Veräußerlichung des Raums zeigt. Bei der Darstellung räumlicher Strukturen ist es nicht üblich, dass objektive Eigenschaften subjektiviert werden. Objekte werden mit inneren psychologisch-seelischen Konfigurationen versehen: „Architekturen und Innenräume, aber auch Landschaften und ihre vielfältigen Prospekte werden von Spiegelungen von Psychiatrischem, zu Projektionsflächen, in denen sich

¹⁹⁵ Vgl. Berg, 1991, S. 62.

¹⁹⁶ Die Vergangenheit wird jetzt zu einer „Apologie der Gegenwart.“ a.a.O., S.45f; Die kausale Relation Vergessen-Erinnerung sei gestört. Wenn die Erinnerung als Voraussetzung für (kulturelle) Identität zur einer unertragbaren Last wird, dann kommt dem Vergessen die einzige existenzsichernde Funktion zu. Vgl. a.a.O., S. 119f.

¹⁹⁷ Vgl. May, 2013, S. 589.

¹⁹⁸ „Diese Verfahren lassen sich beschreiben als Strategien der Verwandlung (Metamorphose), der Deformation oder der Zerstückelung (Dekonstruktion) und der Neukombination nicht kompatibler Einzelelemente (besonders zu beobachten in der Grotteske), sowie der Überschreitung jedweder Art.“ Vgl. (o. A.): Vorwort, in: Christine Ivanovic/Jürgen Lehmann/Markus May (Hrsg.), Phantastik Kult oder Kultur: Aspekte eines Phänomens in Kunst, Literatur und Film, Stuttgart, Deutschland: J.B. Metzler, 2003, S. 11.; Auch Gerokund Hammer sprechen über „Überlagerung, Pluralisierung und Umcodierung“ verschiedener bestehender Raumkonzepte, die schließlich zur Auflösung des stabilen Raums führen. Gerok-Reiter/Hammer, 2015, S. 499.

¹⁹⁹ Daher wird in der Forschung über Phantastik als einer „gebauten strukturierten Imagination“ (Lehmann, 2003, S. 39.), einem „Gedankenexperiment“ (May, 2013, S. 584ff.) oder „Möglichkeitssinn“ (Stockhammer, 2000, S. 23.) gesprochen.

²⁰⁰ Lehmann, 2003, S. 31.

das Ich reflektiert.²⁰¹ Die Zerrüttung, Verfremdung oder Verklärung der Perspektive, seltsame fast fragmentarische Montierung der Elemente, und falsche Farbwahl prägen nach Engel damalige malerische Kompositionsprinzipien. Ursachen dafür seien ein wahrnehmungspsychologischer Radikalismus und expressive Privilegierung des inneren Erlebens gegenüber der äußeren Wirklichkeit.²⁰² Fast deckungsgleiche Verfahren befolgt die phantastische Raumgestaltung, die sich als „Spiegelreflexionen des Inneren“ und „Objektivierung einer bedrohten menschlichen Befindlichkeit“ entlarvt.²⁰³ Daher ist jeder Akt der Raumkonstitution zugleich auch ein Akt der Subjektkonstitution.²⁰⁴ Gerade in der Phantastik werden innere Bilder zum Leben erweckt, verselbständigt oder vervielfältigt: „Diese Projektionen besetzen Abbildfigurationen des Subjekts wie Spiegelbilder, Wachsfiguren, Puppen und Porträts.“²⁰⁵

4. Gustav Meyrink. Biographie

„Gustav Meyrink hat zur Erhellung seiner Lebensumstände wenig beigetragen und eher dafür gesorgt, dass sie im Dunkeln bleiben.“²⁰⁶ Gustav Meyer wurde am 19. Januar 1868 im Hotel *Zum blauen Bock* (Wien) als illegitimer Sohn des Freiherren Friedrich von Varnbüler und der Schauspielerin Marie Meyer geboren.²⁰⁷ Wegen der schauspielerischen Tätigkeiten seiner Mutter besucht Meyrink Schulen in München, Hamburg, macht das Abitur in Prag, wonach er eine Handelsakademie absolviert. 1889 gründet er mit Johann Morgenstern das Bankhaus Meyer und Morgenstern in der Prager Obstgasse 2.²⁰⁸ Wegen seiner außergewöhnlichen

²⁰¹ Schmitz Emans: Einführung in die Literatur der Romantik, 2004, S.150, zitiert nach Lange, Carsten: Architekturen der Psyche: Raumdarstellung in der Literatur der Romantik, Würzburg, Deutschland: Königshausen & Neumann, 2007, S. 10.

²⁰² Diese Prinzipien, die für expressionistische Kunst richtungsgebend sind, lassen sich als eine Steigerungsform der Verschränkung zwischen Innen- und Außenraum, verstehen. Bereits 1761 setzte Piranesi mit der seiner Serie *Kerker der Phantasie* Fundamente für solche Wechselbeziehung. Vgl. Engel, Manfred: Wir basteln uns eine Großepoche: Die literarische Moderne, in: Matthias Buschmeier/Walter Erhart/Kai Kauffman (Hrsg.), Literaturgeschichte : Theorien - Modelle - Praktiken, Berlin, Deutschland: De Gruyter, 2015, S. 256.

²⁰³ Vgl. Berg, 1991, S. 43.

²⁰⁴ Der Raum entstehe erst in einem Erkenntnis- und Interpretationsprozess, oder im Verfahren der Semiosis und Entnaturalisierung. Aber Räume zeigen nicht nur die intersubjektive, arbiträre Qualitäten, sondern synthetisieren übernommene, kulturell tradierte Aspekte und Handlungspraktiken. Hallet, Wolfgang: Fictions of Space: Zeitgenössische Romane als fiktionale Modelle semiotischer Raumkonstitution, in: Wolfgang Hallet/Birgit Neumann (Hrsg.), Raum und Bewegung in der Literatur: Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn, Bielefeld, Deutschland: Transcript Verlag, 2009, S. 85-89.

²⁰⁵ Besonders dem Doppelgänger und seinen Variationen (physische Doppelgänger, Doppelgänger im Bild, Schatten oder Spiegelbild) kommt eine extensive Funktion innerhalb der Phantastik zu. Vgl. Brittnacher, Hans Richard/Markus May: Revenant/Doppelgänger, in: Hans Richard Brittnacher/Markus May (Hrsg.), Phantastik : Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart: J. B. Metzler, 2013, S. 469.

²⁰⁶ Mit diesen Worten beginnt Hartmut Binder seine 700-Seitige aufschlussreiche Biographie und gräbt jedes dokumentierte Detail aus. Neben Binder ist in der Meyrink Forschung *Vivo* von Mike Michel und *Der magische Schriftsteller Gustav Meyrink* von Theodor Harmsen höchst aktuell. Binder, Hartmut: Gustav Meyrink: Ein Leben im Bann der Magie, Prag: VITALIS, 2009., S. 9.

²⁰⁷ Vgl. Binder, 2009, S. 19.

²⁰⁸ Vgl. a.a.O., S. 82f.

Haltung zum Leben und zur Gesellschaft wird er schnell zum Inbegriff für Exzentrik.²⁰⁹ Im selben Jahr wird er Mitglied mehrerer okkultistischen Gesellschaften. Auch diverse Experimente mit Opium, Haschisch, Betäubungsmitteln und Giften waren ihm nicht fremd.²¹⁰ In den Jahren 1897-1899 verschlimmert sich eine Rückenmarkserkrankung, so dass er sich nur mittels Krücken fortbewegen kann. Die wissenschaftliche Diagnose war für ihn nicht günstig. Sogar 8 Fachärzte haben ihn seinem Schicksaal überlassen.²¹¹ Während eines Sanatoriumsaufenthalts um 1900 trifft er auf den Schriftsteller Oskar Schmitz, der ihn zur Schriftstellerei auffordert, da Meyrink seine reiche Erfahrung mit gewandter Fabulierkunst zu verbinden wusste.²¹²

Laut Mitchell und anderen Biografen sei diese Transformation von Meyer zu Meyrink den Ereignissen von 1900 bis 1903 zu verdanken, was sein Schreiben und seine Briefe beweisen.²¹³ In dieser Zeit wird er in zwei Ehrenaffären verwickelt, die ihm nichts außer einem schlechten Ruf bringen werden.²¹⁴ Am 18. Januar 1902 wird er wegen angeblicher Geldunterschlagungen verhaftet. Da keine strafbaren Handlungen nachgewiesen worden sind, wird er nach vier Monaten freigesprochen. Jedoch erleidet er eine unheilbare finanzielle und gesellschaftliche Niederlage, weswegen er 1904 endgültig Prag verlässt.²¹⁵ In Wien angesiedelt, wird er Redakteur des „Witzblattes“ der Liebe Augustin. Im selben Jahr wird dank seiner Wiener Gönner das 2. Sammelwerk *Orchideen* veröffentlicht.²¹⁶ Die Jahre 1905 und 1906 sind durch den Montreux-Aufenthalt, die zweite Ehe mit Philomena Bernt und die Geburt ihrer Tochter Sibylle Felizitas gekennzeichnet. Ab 1906 wohnt er in München, 1908 folgt die Geburt von seinem Sohn Harro, 1911 wechselt er nach Starnberg. Die Jahre von 1915-1921 sind die produktivsten und begründen sein Ruhm als Schriftsteller.²¹⁷ 1927 konvertiert er offiziell zum Buddhismus.²¹⁸ Infolge des Selbstmordes von Harro verschlechtert sich Meyrinks Zustand so drastisch, dass er nach wenigen Monaten, genauer am 4. Dezember 1932 stirbt.²¹⁹

²⁰⁹ Sein Leben war von einer dichotomischen Einstellung gegenüber der gesellschaftlichen Konvention und sozialem Leben gekennzeichnet. Vgl. Boyd, Amanda: Three Recent Monographs. Reincarnating Gustav Meyrink, in ARIES, University of North Dakota, S. 256.

²¹⁰ Vgl. Binder S. 236.

²¹¹ Vgl. a.a.O., S. 242f.; Diese Krankheit und kritische Stellungnahme gegenüber der Medizin zieht sich leitmotivisch durch ganzes Werk, besonders in seinen Satiren. Meyrinks Zustand hat sich glücklicherweise verbessert. Gründe dafür seien Magie und Suggestion, Sportgeist und Willenskraft, Heilkräuter, sogar ein „Heilmittel“ aus naturphilosophisches Buch von Paracelsus. Vgl. a.a.O., S. 254f.

²¹² a.a.O., S. 245.

²¹³ Mitchell, Mike: Vivo: The Life of Gustav Meyrink, Deadalus Ltd, 2009, S. 65.

²¹⁴ In Prager Blatt stand diesbezüglich die Überschrift „Ein Rattenkönig von Ehrenäffern.“ Binder, 2009, S. 288.

²¹⁵ Vgl. a.a.O., S. 300-309.

²¹⁶ Vgl. a.a.O., S. 362.

²¹⁷ Der Durchbruch 1915 mit Golem, 1916 erschien Erzählensammlung Fledermause und Roman das Grüne Gesicht, 1917 folgt die Walpurgisnacht und Der weiße Dominikaner 1921.

²¹⁸ Vgl. Mitchell, 2009, S. 161.

²¹⁹ Binder schildert ausführlich herzergreifende Umstände seines Todes. Vgl. Binder, 2009, S. 679-684.; Die Inschrift auf Meyrinks Grabstein VIVO („ich lebe“) inspirierte Mitchell zum gleichnamigen Buchtitel.

4.1 Des deutschen Spießers Wunderhorn

Sein literarisches Debüt macht er am 25. Oktober 1901 mit der Erzählung *Der Heiße Soldat*, die in der populären Zeitschrift *Simplicissimus* veröffentlicht wird.²²⁰ Die 1896 nach Vorlage des französischen *Gil Blas Illustré* gegründete Wochenschrift stellt sich als ideale Plattform für Meyrink dar.²²¹ Anfang Oktober 1913 veröffentlichte der Alfred Langen Verlag die Sammelpublikation *Des Deutschen Spießers Wunderhorn*, die einen ziemlich großen Erfolg hatte, da sie schon bis 1917 fünf Auflagen erlebte.²²² Das dreibändige Werk vereint seine bis dahin erschienenen Erzählensammlungen (*Der heiße Soldat und andere Erzählungen*, *Orchideen*, *Das Wachsfigurenkabinett*) mit Erzählungen, die während seines Aufenthaltes in Montreux und in der Münchener Ruckerstraße entstanden waren.

Welchen Einfluss seine Erzählungen auf das damalige Publikum machten, dokumentiert Karl Wolfskehl, wenn er seine Geschichten als ein „sehr erwartendes Ereignis“ bezeichnet: „Jahre durch waren Worte, Wendungen, Vergleiche aus Meyrinks *Simplicissimus*-Beiträgen in aller Mund und Gedächtnis. Als geflügelte und gestachelte Sentenzen durchschwirren sie nicht nur Schwabig.“²²³ Seine Erzählungen wirkten besonders auf Intellektuelle und auf die Jugend elektrifizierend. In diesem Sinne schildert sein Mitarbeiter Erich Mühsam: „Meyrinks Geschichten im *Simplicissimus*, geheimnisvoll, grotesk, gespenstisch, boshaft, witzig und funkelnd, regten zu jener Zeit die Phantasie der geistig bewegten Jugend mächtig an.“²²⁴ Auch Hermann Hesse äußert sich zu seinem ersten Band als einem „Werkchen von Überkultur und Dekadenz (...) voll von einem diabolischen Humor und einer Phantasie, die noch im Unglaublichen elementar und fast naiv erschien.“²²⁵ Mitchell sieht in Meyrink eine Vorbildfigur für die ganze Generation und lobt ihn, wenn er die Periode vom 1890 bis 1930 als die Meyrink-Jahre bezeichnet.²²⁶

Die geistige Essenz dieser „halbe(n) Hundert Novellen“ verbirgt sich bereits in dem raffiniert ausgewählten Titel: „In diesem Titel klingt alles Wunderbare und Satirische, alles Geheimnisvolle und Groteske ineinander, dessen seltsame Mischung für Meyrinks Erzählkunst charakteristisch ist.“²²⁷ Trotz des heterogenen²²⁸ Charakters dieser Erzählensammlung bildet die Phantastik einen übergreifenden Kontext für die künstlerische Umsetzung: „Eine phantastische, aus allen Fugen geratende Wirklichkeit ist das Grundmuster, aus denen Meyrink

²²⁰ In einer Umfrage bekennt Meyrink, dass er sein Erfolg nur dem *Simplicissimus* und den damaligen Redakteur Dr. Geheeb verdanke. Vgl. Binder, 2009, S. 254.

²²¹ Zwischen 1901-1908 wurden 53 Geschichten veröffentlicht, Davon haben 37 ihren Platz in *Simplicissimus* gefunden. Vgl. Mitchell, 2009, S. 71.

²²² Vgl. Binder, 2009, S. 487.

²²³ Wolfskehl, Karl: Gustav Meyrink aus meiner Erinnerung. S. 200f, zitiert nach Binder, 2009, S. 405.

²²⁴ Mühsam, Erich: Namen und Menschen. Unpolitische Erinnerungen, S.100, zit. n. Schlehner, 1996, S. 191.

²²⁵ Dr. Eckhard Ullrich - Hermann Hesse liest Gustav Meyrink: o. D., <http://www.eckhard-ullrich.de/jahrestage/655-hermann-hesse-liest-gustav-meyrink> (abgerufen am 09.09.2022).

²²⁶ Vgl. dazu das Buch von Mitchell *The Dedalus / Ariadne Book of Austrian Fantasy: The Meyrink Years, 1890-1930*.

²²⁷ Kurt Pinthus. Zu Gustav Meyrinks Werken in. Fledermäuse, Kurt Wolf Verlag, Leipzig, 1917., o.S. abgerufen unter: <https://www.projektgutenberg.org/meyrink/fleder1/chap014.html>

²²⁸ Ruthner bezeichnet die Beiträge als „eine eigentümliche Melange aus Phantastik, Groteske, Satire und Travestie, die sich nicht festlegen lässt. Ruthner, Clemens. “Die Andere Seite Kakaniens. Österreichische Phantastik nach 1900.” in *Otago German Studies*, 1997, S. 92.

seine Erzählhandlungen komponiert. Zentral ist stets das Unberechenbare und Unzuverlässige, das weder auszuloten noch in Bahnen zu bringen ist.²²⁹ Im Folgenden werden paradigmatische Erzählungen mit je spezifischen Themenkomplexen, die einen ergänzenden Einblick in seine Prosa ermöglichen sollen, behandelt.

4.1.1 Der heiße Soldat

Die zuerst erschienene Erzählung enthält mehrere, schon für seine frühen Erzählungen spezifische Merkmale. Ein dominantes Element dabei ist die Koppelung von Motiven und Stoffen aus der Phantastik mit satirischen Momenten, was einen Effekt „radikaler Komisierung und Banalisierung des Erzählten“²³⁰ hervorruft.

Die Handlung spielt sich in einem Kriegslager für Fremdenlegionäre irgendwo in Indien ab. Ein gebürtiger Böhme, der Trompeter Wenzel Zavadil, wird ohnmächtig vor einer verlassenen Hütte des Fakirs gefunden. Der Versuch der Retter, ihn mit der einzig gefundenen „opalisierenden Flüssigkeit“²³¹ zu wecken, scheitert. Ins Lazarett gebracht, werden ihm 41,2 Grad Fieber gemessen. Das Ereignishafte geschieht während der zweiten Fiebermessung, die unglaubliche 48 Grad beträgt. Spätestens hier wird klar, dass das Phantastische zugunsten des Satirischen annulliert wird, wenn der Arzt um ein „längeres Thermometer“ bittet.²³²

Je höher die Temperatur, desto komplexer die Facherkklärungen der Gelehrten. Der zuständige Doktor Mostschädel fördert einen anamnestischen Befund, da er sich an seiner glühende Stirn verbrannte.²³³ Inzwischen liegt seine Körpertemperatur auf ungalubliche 54°C. Jedoch hindert das nicht den Arzt eine Diagnose zu stellen. Was dabei auffallend erscheint, ist der prahlende, fast angeberische Ton in der Kombination mit einer höchst stereotypisierten Fachsprache:

Es handelt sich hier, meine Herren, wie ich schon heute früh auf den ersten Blick erkannte, Ihnen aber nur andeutete, damit Sie selber Gelegenheit fänden, den richtigen Weg zur Diagnose einzuschlagen, um einen nicht allzu häufigen Fall von spontaner Temperaturerhöhung infolge einer Verletzung des Thermalzentrums.²³⁴

Als alles um ihn herum zu verkohlen beginnt, sind Wärter nötig, um ihn mit Eisenstangen aus dem Haus zu vertreiben. Da auch seine Kleidung verbrennt, bekommt er vom Jesuitenpater einen Asbestanzug, was die Priester des Tempels veranlasst, ihn für das Geflügelbraten zu gebrauchen. Im letzten Satz impliziert der Autor, dass seine Lage einen Rückgang nimmt und

²²⁹ Vorwort. Hans Zimmerman, Meyrink Leseprobe, S.15; Gleiche Meinung vertritt auch Mitchell, wenn er folgendes sagt: „Meyrink Stories of his first period (1901-1908) have various elements-the supernatural, the grotesque, the macabre, the occult, absurd animal fables, parody, irony, caricature – but common to almost all is their fantastic, non realistic nature.“ Mitchell, 2009, S. 72.

²³⁰ Sachslehner, 1996, S. 193.

²³¹ Vgl. Meyrink, Gustav: Des Deutschen Spießers Wunderhorn: Gesammelte Novellen, Berlin: Hofenberg, 2016., S.180f.

²³² Ebd.

²³³ Bei Meyrink kommen oft sprechende Namen vor. Nach der Formel *omen est nomen* wird auch Mostschädel als eine scherzhafte Bezeichnung für Oberösterreicher benutzt.

²³⁴ a.a.O., S. 182.

er „gedenke, schon mit 50 Grad in seine Heimat zurückzukehren.“²³⁵ Es kommt zur Ereignistilgung (Rückverwandlung der Figur), da die sujetwidrigen Merkmale zurücktreten. Aufgrund der sich wiederholenden Motive problematisiert Meyrink im Allgemeinen die Vertreter des medizinischen Diskurses und die Frage der Autorität.²³⁶

Die erste auffällige Kritik betrifft die mangelnden Fachkenntnisse der Ärzte, einen medizinischen Eingriff vorzunehmen. Diese Bedeutung wird satirisch zu einer globalen Regel semiotisiert, weil die meisten Verwundeten nicht an den Schusswunden sterben, sondern erst „nach der Operation.“²³⁷ Mehr noch, den Ärzten fehlt das Grundwissen, da die Verwundeten infolge unhygienischer Behandlungspraktiken (Infektion) sterben: „die Kugeln nicht aseptisch behandelt worden waren oder auf ihrem Wege durch die Luft gesundheitsschädliche Bakterien mitgerissen hatten.“²³⁸ Auch sind die Ärzte von jeder Art von Konsequenz freigesprochen, da an ihrem Tod einfach die Bakterien schuld sind. Es wird gleichfalls die privilegiertere, fast erhabene Position der Ärzte affirmiert, weil die Verwundeten keine andere Möglichkeit haben, als sich willig allen Operationen zu „unterwerfen.“²³⁹ Ironie und Satire sind also das Mittel, womit Meyrink seine Angriffe auf die Fachinkompetenz ausführt. Fölglich wird nun solche Art von Praxis eher als ein Schauspiel oder ein Ratespiel dargestellt. Da die Ärzte keine Ursachen für Anfangszustand von Zavadil finden, verordnen sie für alle Fälle ein Klystier.²⁴⁰

Über die arrogante und kalte Verhaltensweise der Ärzte kann man nicht hinwegsehen. Sachslehner weist die Gelehrtenarroganz als wichtige Zielscheibe von Meyrinks Satire aus.²⁴¹ Mehr noch, die ganze Hierarchie basiert auf einer willkürlichen, apathischen Praxis, wo das Wort des Übergeordneten als nicht hinterfragbare Instanz fundiert. Beispielsweise wird der junge Arzt von dem Stabsarzt angebrüllt, er solle nicht „so unentschlossen stehen“, oder die Wärterin solle nur dann reden, wenn sie gefragt wird.²⁴² In der Fabel „Blamol“ unterhält sich der Medizinrat Tintenfisch über Wissenschaft „prinzipiell“ nicht mit Laien. Doch macht er eine Ausnahme, weshalb er nötig ist, seine Ausdrucksweise dem Auffassungsvermögen des Laien anzupassen.²⁴³

Ein typisches Mittel ironischer Inszenierung erzielt Meyrink, indem er eine gezielte Gegenüberstellung zwischen einer „passiv-rezeptiven“ menschlichen Situation und dem

²³⁵ a.a.O., S. 184.

²³⁶ „Ein Freund von Meyrinks schrieb: „In der messerscharfen Satire *Der heiße Soldat* wurde die maßgebende damalige Prager Spezialistenautorität vor uns hingestellt, wie sie leibt und lebt.“ Binder, 2009, S. 250, zitiert nach Leppin, Paul: *Spiritismus und Meyrink*. S. 3.

²³⁷ Meyrink, 2016, S. 180.

²³⁸ Ebd..

²³⁹ Ebd.

²⁴⁰ Ebd.

²⁴¹ Sachslehner, Johannes: *Die Komisierung des Grauens*. Zu den sonderbaren Geschichten Gustav Meyrink, in Schmidt-Dengler, Wendelin/Johann Sonnleitner/Klaus Zeyringer: *Komik in der österreichischen Literatur*, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1996, S. 193.

²⁴² Binder, 2009, S.182.

²⁴³ Vgl. Meyrink, 2016, S.57f; Das Gefühl der Überlegenheit thematisiert Meyrink auch von einem ethisch-kulturellen Seite: „Gefühl der Überlegenheit gegenüber der Tschechischen Bevölkerung ist gelegentlich auch in seinen Texten greifbar. So ist gewiss kein Zufall, dass er Schändenbruch und Gehirnerschütterung handelnder Figuren im *Heißen Soldat* auf ihre Herkunft aus Böhmen zurückführt und einmal abschätzig das Tschechische als „Negerdialekt“ bezeichnet. Binder, 2009, S. 69.

Übernatürlichen macht. Danach wird das Wunder im Rahmen wissenschaftlicher Lehrsätze erläutert, was einen komischen Effekt hervorbringt. Aber solche Satire funktioniert nicht nur als eine Art der Bloßstellung des Versands, sondern als eine Einsicht in die Unerklärlichkeit des Ereignishaften. In diesem Sinne besäßen die anscheinend grotesken Erzählungen nach Henri Bivern einen esoterischen Hauch, weil jegliche Antworten innerhalb der rationalistischen Parameter suspendiert werden: „wenn die Wissenschaft nur im Stande wäre, logisch zu denken, so müsste sie ganz von selbst resignieren und den Wunderglauben bekennen.“²⁴⁴

4.1.2 Das Allerdings

Diese Novelle zeigt das typische Erzählmuster, das Meyrink in seiner schriftstellerischen Frühphase gerne verwendete. Dazu schreibt Binder:

Nur in wenigen Texten Meyrinks ist der satirische Charakter des Dargestellten von Anfang an sichtbar. In den meisten Fällen entlarvt sich das zu Beginn Gruselige oder Phantastische einer Geschichte erst gegen Schluss als Satire. Unter diesem Gesichtspunkt weist eine Reihe von Skizzen den gleichen formalen Aufbau auf. Zunächst wird durch eine okkultistische Zeremonie oder ein ernstzunehmendes Ereignis die Neugier des Lesers aufs höchste gespannt, bevor seine hochgeschraubten Erwartungen gegen Schluss durch eine Pointe enttäuscht werden, die das Geschehen ins Lächerliche zieht.²⁴⁵

Ein gewisser Herr Wärndorfer wird schriftlich von seinem Freund Gustav zu einer spiritistischen Debatte eingeladen. Anlass dafür ist die Teilnahme des berühmten Professors, Arjuna Zizerlweis.²⁴⁶ Bereits aus der Einführung ist ein konfliktgeladenes Verhältnis zweier Weltansichten anzumuten. Sie bilden das kanappe Sujet dieser Novelle. Ohne weitere Erläuterungen und fast in medias res springt der Erzähler auf die Beschreibung des Ereignishaften.²⁴⁷ Dabei handelt sich um einen Apparat, der in der Nähe von Herrn Zavarel, einem spiritistischen Medium, im Stande ist, die Zukunft gewisser photographierter Personen abbilden zu lassen.

²⁴⁴ Bivern, Henri: Gustav Meyrink als magisch-esoterischer Dichter: Zur Einführung in die Probleme seiner Romane, Frietsch, 2020, S. 82.

²⁴⁵ Binder, 2009, S. 347.

²⁴⁶ Meyrink, 2016, S. 222.; Eine Besonderheit seiner Novellen ist optische Auflockerung „durch Zeitungsannoncen, Ladenschilder, mathematische Formeln, Theaterprogramme, zuweilen auch durch Verseinlagen“ Abret, Helga: „Lieber ein Sprengstoff sein als ein Klebemittel“: Gustav Meyrinks Des deutschen Spießers Wunderhorn (1913), in: Der literarische Zaunkönig, Nr. 3, 2011. S. 15.; Unter Wärndorfer wird der gleichnamige Kunsthändler und Kunstsachverständiger gemeint, der Meyrink finanziell unterstützte. Auch ein Mittel von Meyrink seinen Freunden literarisch Danbarkeit zu erweisen. Vgl. Binder, 2009, S. 383.

²⁴⁷ Auf ein Spezifikum seiner erzählerischen Struktur weißt Binder hin: „Kaum jemals finden sich in den Skizzen und Novellen dieses Autors nämlich ein durchlaufender Handlungsgang. Vielmehr ist der Text meist in mehrere, nach Zeit und Schauplatz voneinander isolierte Einzelszenen aufgespalten, die zusätzlich durch Gedankenstriche, auch über mehrere Zeilen hinweg, von ihrem Kontext getrennt sind.“ Mit dieser Art sequenzieller Lückenhaftigkeit, die orthographisch leicht identifizierbar ist, verbindet Binder das berühmte „inneres Schauen.“ Binder, 2009, S. 349.

Als die Aufnahme von einem jungen Mann aus ihrem Kaffeehaus gemacht wird, zeigte sich ein „deutlicher kreisrunder, schwarzer Fleck“ im Stirnbereich.²⁴⁸ Zwei Wochen später wird der Mann erschossen aufgefunden. Das Verblüffende dabei war, dass man ihm genau an dergleichen Kopfstelle die Todeswunde fand. Doch der Gelehrte spricht dieser Begebenheit eine unterbewusste suggestive Ursache zu. Zum Zeitpunkt des Anschauens dieser Fotografie habe sich in ihm die Idee geweckt, jeweilige Stelle auszuwählen und so etwas zu machen.²⁴⁹ Auf die Frage, wie der Fleck auf die Platte käme, erörtert der Professor, dass es sich um „ein Schatten, im Objektiv, ein vorbeifliegendes Insekt vielleicht, möglicherweise ein Plattenfehler“ handle.²⁵⁰ Das Bild eines Verstandesmenschen ergänzt Meyrink, indem der Forscher herablassend abschließt: „kurz und gut, mit solchen Beweisen dürfen Sie einem Forscher wie mir nicht kommen, - diese Fälle sind alle nicht zwingend.“²⁵¹

Die eindeutig betrübten Freunde betrachten, wie der „widerliche“, unvernünftige Professor selbstherrlich „salbadert“, aber sie haben noch ein As im Ärmel. Bei dem letzten Experiment schildern die Freunde über einen gewissen Hellmuth Schreihals, den ehemaligen Kommissar in einem Zichoriengeschäft und aktuellen Redakteur. Nachdem er fotografiert wurde, zeigte sich seine Aufnahme aber ohne Kopf. Als jedoch ein professioneller Chemiker die Fotoentwicklung durchführte, entstanden an dieser Stelle 13 Lichtflecken, „wie Himmelskörper im Sternbild des großen Schöpfens.“²⁵² Während der Professor verwunderte Miene macht, ist es für den Freundeskreis ein deutliches Symbol, weil der Mann später eine publizistische Karriere machte: „er läutert den Geschmack des Volkes und ist jetzt Kunstredakteur bei alldeutschen Pressekonzern.“²⁵³ Der fassungslose Professor, dem sogar die Zigarette aus dem Mund fällt, war nur in der Lage, „das allerdings, das allerdings“ zu artikulieren.²⁵⁴

In dieser Novelle wird die phantastische Ungewissheit bis knapp vor dem Ende aufrechterhalten. Das gelingt dem Autor, indem er die übernatürliche mediumistisch-spiritistische Begebenheiten und die positivistischen Argumente des Wissenschaftlers kalkuliert einsetzt. Auf eine subtile Weise ergeben sich zwei Gruppen von Weltanschauung, was zugleich den abstrakten semantischen Räumen entspricht. Es wird eine erfassbare, positivistische, rationale Welt mit ihrem Vertreter Herr Professor Arjan Zizerlweis geformt, dem der Freundeskreis als Inbegriff für jenes Okkult-Spiritistische, Verborgene, Übersinnliche entgegengestellt wird. Aber der Autor wendet hier eine Inversion dieser zwei Pole an, so dass die positivistische Sichtweise als blind, hypokritisch und paradox erscheint. Die Sturköpfigkeit des Gelehrten, der ein klares semiotisches Wesensmerkmal bildet, bringt jeden außer Fassung. Teils verbitterte, teils empörte Hausherr Gustav, der sogar von Professor Rolof beruhigt werden musste, fragt sich ob „man dem Kerl nur irgendetwas entgegen könnte auf seine Hypothesen.“²⁵⁵ Von Schweiß bedeckte Wärndorfer bemüht sich, dem Professor Zizerlweis

²⁴⁸ Vgl. Meyrink, 2016, S. 224.

²⁴⁹ Ebd.

²⁵⁰ Ebd.

²⁵¹ Ebd.

²⁵² a.a.O., S. 225f.

²⁵³ a.a.O., S. 226.

²⁵⁴ Ebd.

²⁵⁵ Meyrink, 2016, S. 224.

„wenigstens halbwegs anständige Begriffe von Kunst [beizubringen], wenn er schon nicht an Spiritismus glauben wolle.“²⁵⁶ An diesem Beispiel lässt sich gut zeigen, wie das semiotische Netz des „Forschers“ durch Merkmale wie Starrsinn, kompromisslose Ignoranz und Oberflächlichkeit erweitert wird. Ähnliche Problematik behandelt der Autor in seinem Aufsatz *Verwandlung des Blutes*, wo es steht:

Eben dieselben Forscher und Gelehrten und Philosophen, die selber auf dem Standpunkt stehen, die uns wahrnehmbare Welt ist Schein, und alles sei relativ aufzufassen - die bäumen sich wie ein vom Sonnenkoller befallenes Pferd, wenn man sie fragt: Wenn es sich so verhält, warum geben Sie dann nicht die Möglichkeit gewisser spiritistischer Phänomene zu, bei denen sich Geschehnisse ereignen, wie beispielsweise die Materialisation menschlicher und tierischer Gestalten, Durchdringung des Stoffes, Apporte von weit entfernten Orten her? Durch die sicher richtige Hypothese, die Sie, meine Herren, aufgestellt haben und sogar bewiesen, wären derartige Phänomene doch ungemein leicht zu erklären! Warum also an ihrer Möglichkeit zu hartnäckig rütteln?!²⁵⁷

Resignierend stellt der Autor fest, dass es unmöglich sei, die Vertreter materialistischer Weltauffassung auf „theoretischem Wege zu Fall zu bringen“ und vergleicht sie mit Aalen, die sich weder bekehren lassen, noch außer Bahn bringen.²⁵⁸ Der Autor benutzt auch pejorativ „Keimdrüse“ für den Verstand, bringt es in Verbindung mit dem rein Körperlichen und spricht ihm „jegliche metaphysische Komponente ab.“²⁵⁹ So lautet die Folgerung von Bodendörfer, dass auf den Verstand berufene Rationalismus zur „mangelnden Erkenntnisfähigkeit“ führe.²⁶⁰

Aber „weshalb streicht Meyrink eine kunstvoll aufgebaute Stimmung, geheimnisvolle Verknüpfungen und Situationen durch einen Witz, ein groteskes Finale plötzlich selbst wieder aus?“²⁶¹ Die Gründe sind unterschiedlich, aber in dieser Novelle zapfen sie ihre Kraft aus einer persönlichen Lebenserfahrung.²⁶² Hier richtet sie die sekundäre Kritik an den Kunstredeakteur Hellmuth Schreihalls wie an die Macht der Presse (besonders eines konservativen „alltheutschen“ Pressekonzerns), Information zu zensurieren oder zu platzieren. Aber in der unkorrigierten Erstversion²⁶³ wendet sich Meyrink gegen „den Chiçier“, der „schon damals ein Mordsfeigling“ war und „schlug doch später die Militärkarriere ein, ging zur Infanterie, - ließ

²⁵⁶ Ebd.

²⁵⁷ Vgl. Meyrink, Gustav: *Fledermäuse: Erzählungen, Fragmente, Aufsätze*, Berlin: Ullstein, 2000, S. 232f.

²⁵⁸ a.a.O., S. 233.

²⁵⁹ Vgl. Bodendörfer, Judith: „War Kant imstande, sich auch nur Zahnschmerzen zu vertreiben?“: Zum Verhältnis von Körper und Geist im theosophischen Denken am Beispiel der autobiographischen Texte von Gustav Meyrink, in: *Körper und Rationalität. Historische und ethische Perspektiven auf die Konstruktion und Rationalisierung von Körper und Körperlichkeit*, theologie.geschichte Beihefte Zeitschrift für Theologie und Kulturgeschichte, 2020, S. 88.

²⁶⁰ „Damit wurde eine Überwindung des Körpers auch zu einer Überwindung des rationalen Verstandes.“ Ebd.

²⁶¹ Pinthus, Kurt: *Zu Gustav Meyrinks Werken in Fledermäuse*, Kurt Wolf Verlag, Leipzig, 1917., o.S. abgerufen unter: <https://www.projektgutenberg.org/meyrink/fleder1/chap014.html>

²⁶² Die Lüftung einiger „Gehimnisse“ über seine Werk liegt sowohl in biographischen als auch autobiographischen Beiträgen, weshalb ich für die Anwendung des biographischen Ansatzes plädiere. Diese Novelle ist ein gutes Beispiel dafür.

²⁶³ Manche Satiren waren so heftig, weshalb er einige Textstellen ändern, abmildern oder vollkommen streichen musste. Besonders wegen der konsequenten Beleidigung des Militärs wurden „anderen Berufsgruppen zugewiesen, während Herabwürdigungen der übrigen Stände, mit Ausnahme natürlich des Herrscherhauses, unagetastet blieben.“ Binder, 2009, S. 597.

sich ›aktivieren‹, wie man das in Österreich nennt.“²⁶⁴ So ergibt sich, dass er primär das Soldatentum kritisiert. Dafür spricht die Behauptung von Binder, dass ihm alles „Soldatische von Jugend an verhasst war“, sowie die Tatsache, dass in beiden Ehrenaffären seine Kontrahenten „Offiziere oder Offiziere der Reserve“ waren.²⁶⁵ Daher ist anzunehmen, dass Meyrink zu einer literarischen Selbsttherapie neigte, hier in Form einer Revanche wegen des ihm zugefügten Übels. Nimmt man das Biographische außer Seite, so können manche Textsegmente eher lückenhaft erscheinen oder missinterpretiert werden. Eben deshalb sollte die Abstrahierung semiotischer Netzwerke nicht nur aufgrund der Oberflächenstruktur des Werks erfolgen, sondern durch autorspezifische und kulturelle Merkmale ergänzt werden.

In dieser phantastisch-satirischer Novelle impliziert ein magischer Gegenstand die initiale Grenzüberschreitung und damit ein Verstoß gegen Annahmen des bestehenden wirklichkeitsnahen primären Systems. Das karge Sujet entspricht der Konkurrenz von zwei entgegengesetzten abstrakten semantischen Netzwerken, die einerseits im Figur des Forschers, andererseits in dem Freundeskreis symbolisiert werden. Durch satirische Umsetzung wird das Netzwerk des Forschers als falsch, sturköpfig und hypokritisch entlarvt, da die wahren, offensichtlichen, faktisch besetzten Merkmale des Okkultistisch-Spiritistischen ignoriert werden. Diesbezüglich bleibt die Grenze dazwischen erhalten, woraus teilweise der absurde, komische Effekt entsteht. Außer dem zwielfichtigen Apparat und einer phantastischen Erzählstrategie (als ein Wechsel zwischen wunderbaren und wirklichkeitskompatiblen Erklärungsangebot), die wegen des satirischen Appells kompromittiert wird, hat das liminale Aspekt für die Analyse keinen anderen Wert.

4.1.3 Die schwarze Kugel

Diese Erzählung läuft nach dem gleichen Rezept der „geheimnisvollen Satire“, wie Qasim sie bezeichnet.²⁶⁶ Im phantastischen Stil kommt abermals das Fremde und Unerklärliche aus dem exotischen Indien. Am Anfang erfährt der Leser „gerüchteweise“ und „ohne Zusammenhang“ von einer „rätselhafte[n] Erfindung.“ Es heißt, südlich vom Himalaja in Sikkhim hätten gerade „ungebildete[], halbbarbarische[] Büßer[] - sogenannte[] Gosains - eine geradezu fabelhafte Erfindung gemacht.“²⁶⁷ Eine Sequenz später befinden sich zwei indische Experimentatoren vor einem wissenschaftlich orientierten Berliner Publikum. Das Ereignishafte bricht ein, als die Maschine unzweifelhaft das Gedankenbild vom Brahmanen projiziert. Auf der Glasfläche erscheint eine wundervolle Landschaft mit dem prachtvollen Tadsch Mahal. Dazu äußert sich

²⁶⁴ Vgl. Meyrink, Gustav: *Des deutschen Spießers Wunderhorn*, Berlin: Ullstein, 1979.; Unter Chicier verbirgt sich Wilhelm Ganhofer, sein Gegner aus der ersten Ehrenaffäre, der ebenfalls zum militärischen Milleau gehörte. Binder, S. 260f.

²⁶⁵ Binder, 2009, S. 260.

²⁶⁶ „In den meisten Fällen ist es erst gegen Schluß der Geschichte, daß sich das Gruselige oder Phantastische als Satire entlarvt“. Qasim, Mohammad: *Gustav Meyrink. Eine monographische Untersuchung*. S.77, zitiert nach Kovářiková, Alena: *Gustav Meyrinks Erzählungen im Simplizissimus*, Masterarbeit, Masaryk-Universität Brno, 2000, S. 20. Nach solchem Muster verlaufen auch *Das Schloss Heathway, der Saturnring oder die Schwarze Kugel*.

²⁶⁷ Vgl. Meyrink, 2016, S. 290.

der Dolmetscher, dass Gedanken europäischer Gelehrten nicht annähernde Dauer und Prachtfarben hätten.²⁶⁸

Diesem Experiment unterziehen sich Versuchspersonen wie Mathematiker, juristische „Köpfe“ und erzielen sichtige und klare Ergebnisse. Als der Professor der Psychiatrie, Herr Mauldreschler, an die Reihe kommt, sorgt er mit seiner Gedankenprojektion für Staunen. Denn in dem Versuchskolben entsteht „eine unglaubliche Menge kleiner missfarbener Brocken, dann wieder ein Konglomerat verschwommener Klumpen und Zacken“, welche ein Teheologe spöttisch mit einem „italienische(n) Salat“ vergleicht und aus Vorsichtsgründen auf seine Teilnahme verzichtet.²⁶⁹

Die „komische Metamorphose des Phantastischen“ findet am folgenden Tag statt, doch in einer anderen Metropole.²⁷⁰ Gleich nach dem Ankommen der Offiziere machen alle „respektvoll Platz.“ In einem naturalistischen Stil entfaltet sich ein Gespräch unter Ehrenleuten, wer von den „scharfen Denkern“ ans Podium solle:

Ein Hauptmann trat vor: „Sö, Dolmetscher, kann ma sich a wos Idealls denken? I wüll ma wos Idealls denken!“ „Was wird es denn sein, Herr Hauptmann?“ („Auf den Zwockel bin ich neugierig“, schrie einer aus der Menge.) „No“, sagte der Hauptmann, „no, - i wier halt an die ehrenrädlichen Vurschriften denken!“ „Hm.“ der Dolmetsch strich sich das Kinn. „Hm, - ich - hm, ich denke, Herr Hauptmann, - hm, - dazu - hm - sind die Flaschen vielleicht doch nicht widerstandsfähig genug.“ Ein Oberleutnant drängte sich vor. „Aldann laß mich, Kamerad.“ „Ja, ja, laßt's 'n Katschmatschek“, schrien alle. „Dös is a scharfer Denker.“ Der Oberleutnant legte sich die Kette um den Kopf.²⁷¹

Das große Finale beginnt erst nach anstrengenden 10 Minuten, als sich eine „sammetschwarze Kugel“ in der Flasche besichtigen ließ.²⁷² Jedoch stelle sich diese Kugel als ein sich dehnendes Loch, „ein mathematisches Nichts“, das alles um sich verschlingt, heraus. Jemand von der Miliz versuchte das Problem zu lösen, indem er ins Loch mit dem Säbel stieß, wonach die gesteckte Hälfte dematerialisiert wurde.²⁷³ Da dieses Loch immer größer wird, rennt die erschreckte Menge aus dem Saal heraus. Es bleiben nur die beiden Inder und bereuen, dass sie aleriegnisihre Entwicklung in den Westen brachten.²⁷⁴ Sie resignieren: „einmal müssen wir alle ins negative Reich des Seins.“²⁷⁵

Wie die vorherige Novelle beginnt auch diese mit einem magischen, unerklärlichen Apparat als einem Mittel zur Motivierung der Handlung (Initialereignis E1). Während das Apparat die gedachten Bilder von den Indern klar und prachtvoll darstellt, ist die eurpäische

²⁶⁸ Dass Meyrink eine Gegenüberstellung zwischen imaginativen Osten und „nüchternen“ Westen macht, ist zweifellos. a.a.O., S. 292.

²⁶⁹ Ebd.

²⁷⁰ Sachslehner, 1996, S. 194.

²⁷¹ Neben der sprechenden Namen ist auch die jargonhafte, realitätsnahe Sprachdarstellung verschiedener sozialer Gruppen und –Schichten ein typisches Mittel für die Evokation des Lächerlichen. Meyrink, 2016, S. 293.

²⁷² Meyrink, 2016, S. 293f.

²⁷³ Auch hier wird das „brave“ Soldatenverhalten und die Art, wie sie sich der Herausforderung stellen, stereotypisiert und kommissiert. Meyrink, 2016, S. 294.

²⁷⁴ a.a.O., S. 294.

²⁷⁵ Solch ein offenes Ende impliziert ein Metaereignis. a.a.o., S. 295f.

Vorstellungskraft wesentlich geringer, mangelhafter und wenn nicht verhängnisvoller. Wie in *Das Allerdings* treten keine richtige Figuren auf, weder nach Lotmans Schema noch im Sinne einer Figurentheorie.²⁷⁶ Gemäß der satirischen Schreibweise richtet sich die „satirische Aggression“²⁷⁷ gegen die abzulehrende Objektwelt und das bestehende Norm- und Wertsystem des Abendlands. Diesem Normativ (abstraktes semantische Netz) wird eine positiv besetzte imaginative, mystische, unerklärliche Gegennorm des Morgenlands entgegengesetzt. Aus dieser Differenz ergeht eine Kritik an die bestehende europäische Scheinkultur und ihre Vertreter. Dieses wird bestens an der Stelle der Gedankenprojektion gezeigt: die vornehmsten Köpfe wie Juristen und Mediziner können nur mit größter Mühe etwas schwer Fassbares imaginieren, die Theologien verweigern sogar aus Angst ihre Teilnahme. Von besonderer Bedeutung ist abschließende Aussage des Dolmetschers über die „Materie“ und demnach über die positivistische Weltauffassung. Die Konstatierung, dass die Materie bei Gedankenprojektionen von Vertretern der Physik und Chemie „versulzt war“, deutet auf Mängel wissenschaftlicher Exaktheit, sowie auf eine Welt jenseits des Wahrnehmbaren hin.²⁷⁸ Auch die Tatsachen, dass Meyrink ein Dolmetscher wie auch ein Esoteriker war, sprechen für solche Annahmen, die er in seinem wichtigsten autobiographischen Essay *Die Verwandlung des Blutes* expliziert: „dass Materie an sich überhaupt nicht existiert, sondern, wie der Vedanta und andere ähnliche Erkenntnissysteme lehren, eine Täuschung der Sinne bedeutet – zu scheinbarer Gegenständlichkeit geronnene Idee ist.“²⁷⁹

Erst als der Soldatenstand an die Reihe kommt, wird die satirische Intentionalität und Meyrinks appellative Funktion sichtbar. Da außerliterarische soziokulturelle Aspekte in die Satire eingehen, ist die Erläuterung des Kontexts für die satirische Bedeutung konstitutiv. Das Militär als eine der Säulen der wilhelminischen Republik oder der ausgehenden Doppelmonarchie ist von der bissigen Kritik nicht verschont geblieben. Mehr noch, es ist die Hauptquelle seiner satirischen Betätigung: „Meine Satire ist einfach aus dem überzeugten Haß gegen den Militarismus und allem mit ihm zusammenhängenden Unfug geboren.“²⁸⁰ Die soldatischen Werte waren in und von der Gesellschaft glorifiziert. Das Militär diente unter anderem als hervorragendes „Sprungbrett“ für den gesellschaftlichen Aufstieg.²⁸¹ Die Armee stand nicht nur für „die beste Schule der Nation“, sondern verkörperte auch Werte, die leicht ins „negative Reich“ hinübergehen könnten.²⁸² So ist Meyrinks Zielscheibe die Stupidität und Borniertheit des Soldaten, was am zitierten Abschnitt explizit gezeigt wurde. Ab der Hälfte der Novelle bildet Meyrink ein abstraktes semantisches Netz des blinden Gehorsams von „abgrundtief

²⁷⁶ Vgl. Hillebrandt, Claudia: Figur, in: Martin Huber/Wolf Schmid (Hrsg.), Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen, Berlin: De Gruyter, 2018.

²⁷⁷ Schönert, Jörg: Theorie der (literarischen) Satire: ein funktionales Modell zur Beschreibung von Textstruktur und kommunikativer Wirkung. In: *Textpraxis* 2, 2011, S. 10f.

²⁷⁸ Anstatt direkter Erwähnung dieser Vertreter verwendet Meyrink eine ziemlich unklare spatiale Formulierung: „besonders der Mitte zu, wo sich die Gedanken die Vorstellung über Physik und Chemie niederschlagen.“ Meyrink, 2016, S. 292.

²⁷⁹ Meyrink, 2000, S. 104.

²⁸⁰ Francis: Meyrink erzählt von seinem Leben. Hannoverscher Anzeiger Nr. 743 vom 18.10.193E, zit. nach Kovářiková, 2010, S. 31.

²⁸¹ Musall, Bettina: Militarismus im Kaiserreich. Die Stolzen und die Toten, in: DER SPIEGEL, 14.06.2013, <https://www.spiegel.de/geschichte/militarismus-im-kaiserreich-a-951161.html> (abgerufen am 08.09.2022).

²⁸² Ebd.

dummen“ k. und k. Soldaten.²⁸³ Wenn ihre Gedanken als Impulse des Handelns imstande sind, das katastrophische Nichts (Tod) zu beschwören, dann richtet sich Meyrink auf die möglichen Folgen einer unreflektierten Befehlsausführung. In der konstanten Herabsetzung der Soldaten erkennt Sachslehner die von Robert Jauß formulierte Komik der Gegenbildlichkeit, weil die „untastbaren Größen des k. und k. Kosmos in den Staub gestürzt“²⁸⁴ werden.

Dass seine Kritik nicht nur für die absolute Dummheit von Soldaten und Offizieren reserviert ist, zeigt die Erzählung *Schöpsoglobin*. Wie anhand der Novelle *Das allerdings* gezeigt wurde, benutzt er abwertend den Begriff des Schöpsen für dumme und einfältige Menschen. Die Entwicklung eines Impfstoffs, das aus einem Kalb „mit minderwertigem Denkvermögen“ gewonnen wird, bewirkt eine „auffallende Zunahme von Vaterlandsverteidigungstrieb.“²⁸⁵ Während der Experimentierens an Orang-Utans sammeln sich alle Primaten um einen „gänzlich vertrottelten“ Affen mit „wichtiger Miene“, welcher sein Gesäß mit goldenen Blätter verziert und welcher als ihr Anführer anerkannt wurde.²⁸⁶ Häufig in der Kombination mit der Stupidität des „Zwoczelstands“ thematisiert Meyrink das aufkommende Gefühl der Kriegsbegeisterung sowie das manipulative und irrationale Vermögen der Masse, die magnetisch von leeren Köpfen und Führerpersönlichkeiten angezogen wird.

Ein komplementäres Bild bekommt der Leser, wenn auch andere thematisch verwandte Novellen wie *Die Erstürmung von Serajewo* in Betracht gezogen werden. Nach der Erklärung des Krieges vom obersten Kriegsherren, dem eine viersätzliche Rede aufgeschrieben werden musste, gerät die aufgeregte Volksmenge in einen ekstatischen Zustand:

„Eine Begeisterung, von der man sich nach so viel Jahren kaum mehr eine Vorstellung machen kann, loderte auf. Das Rindvieh riß sich los und raste umher, die Prachtochsen waren kaum mehr zu halten; und stärker, immer stärker aus tausend Kehlen schwoll der ruf: „Alois, der Dritte, der Gütige, er lebe hoch!“ - Dazwischen, wie Raketen aufsteigen, gellten grimmige Verwünschungen auf den Feind. Wie stets in solchen Fällen, wanns gilt „zu den Waffen“, griff die Begeisterung in wenigen Stunden auf das ganze Land über. - - Keiner wollte da zurückstehen. Selbst der Geringste brachte seinen goldenen Ehering zum Altar des Vaterlandes und tauschte ihn gegen einen eisernen Gardinenring um.“²⁸⁷

Meyrink greift hierbei die gesamte Hierarchie an. Es ist eine Kritik gegen ansteigenden Chauvinismus und Militarismus, gegen jede Art von Mystifizierung, Führerkult und andere ideologische Vorstellungen, die als suggestive Kraft in Händen des Staatsapparats liegen. Er weist auf den Tanz um das Goldene Kalb und den Götzendienst der uniformierten Lakaien hin.

²⁸³ Sachslehner, 1996, S. 195.

²⁸⁴ Vgl. Sachslehner, S. 197.; Die Formstruktur der Komik der Gegenbildlichkeit basiert auf einer Umsturz des bestehenden Wertesystems, „das heißt, ein heroisches Ideal wird in eine Gegenbildlichkeit herabgesetzt, so dass der ursprünglich ernsthafte Held in einen komischen Helden umgekehrt wird.“ Liu, Li: Carl Sternheim und die Komödie des Expressionismus, Dissertation, Karlsruher Institut für Technologie (KIT) Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften, 2013, S. 120.

²⁸⁵ „Bei erblich belasteten Individuen steigerte sich dieser Zustand in zwei Fällen sogar bis zu sogenannten unbeheblichen progressiven Patriomanie.“ Meyrink, 1979, S. 128f.

²⁸⁶ a.a.O., S. 130; Oder im folgenden Spruch wird deutlich das Bild von „Vaterladsaffen“ karikiert: „Mit Knöpfen das Gesäß geziert, ist stolz der Zwoczel sehr, und daß er nichts zu denken braucht, macht ihn noch stolzer.“ a.a. O., S. 127.

²⁸⁷ Vgl. Meyrink, 1979, S. 50.

Meyrink warnt vor dem Kadavergehorsam und der höchst korrupten und manipulativen Vaterlandsliebe, versinnbildlicht im Spruch „Dulce et decorum est pro patria mori.“²⁸⁸

Zusammenfassend lässt sich folgendes schließen. Der Autor benutzt wieder einen unerklärlichen Apparat als Motiv für die Handlung. Auch gibt es keine richtige Figuren, was die Analyse im lotmanischen Sinne eines Grenzgängers erschwert und sein Sujetmodell im Rahmen der phantastischen Satire fragwürdig macht. Wiederum stilisiert Meyrink eine binäre kompromisslose Weltauffassung, aber ohne Anzeichen emergenter liminaler Modelle. Wie in der vorherigen Novelle werden satirische Darstellungsmitteln gegen das negativ bestzte abstrakte semiotische Netzwerk des Abendlands mit seinem systematischen Vertretern wie Forscher, Theologen und Soldaten gerichtet. So scheint es, dass die „westliche“ Weltanschauung scheitert, weil sie das, was jenseits ihrer Kulturgrenze liegt (bei Meyrink ist es das esoterisch konnotierte „Fremde“) nicht in ein übergeordnetes liminales Modell integrieren kann.

4.1.4 Die Geschichte um den braven Löwen Alois und die Heimatkunstparodien

Diese Fabel handelt von einem Findling, dem Löwen Alois, der in einer Schafsherde aufwächst. Die Witwe Bovis sorgt sich um den Wohlstand ihres Löwenjungens, weil „erziehen ist ja ihre Leidenschaft.“²⁸⁹ Auch das Taufen des Jungen seitens des „Gemeindegeldschöpf“ darf nicht fehlen.²⁹⁰ So verfloss dessen Kindheit wie „ein Bächlein“ in einer heimatlichen, heilen, geschlossenen, fast sehnsüchtigen Welt, wo der „gute Knabe“ mit der kleinen Scholastika, für welche er eine „frühzeitig tiefe Herzensneigung“ entwickelte, stundenlang an ihrer Seite sitzt und sich mit Vergissmeinnicht bekränzen lässt.²⁹¹ Auch zu einer idyllischen Atmosphäre trägt die erste Strophe des Gedichts bei, das von Alois gesungen wird, wenn sie ganz alleine waren.²⁹² Artigkeit und gutes Benehmen wird von klein an gelernt. Mit solchen Qualitäten lassen sich die Individuen leichter zu kulturell gesunden Prototypen schneiden: „Alois reifte zum Jüngling, und das Lernen war seine Lust. In der Schule allen ein Vorbild, glänzte er stets durch Fleiß und gute Sitten.“²⁹³

Die für Heimatliteratur konstruktiven Polaritäten Stadt/Land sind in dieser Novelle zugunsten der Pole Individualität-Masse fast aufgehoben. Es wird nur potenziell angedeutet, dass die Gefahr von außen kommt, da die Kinder „nicht weit außerhalb“ ihres gemütlichen Bodens spielen gehen sollen, oder dass sich das Ereignishafte (bzw. Initialereignis E1) eben im Bereich der liminalen Zone als die Herde durch einen „Engpaß“ zog, einbricht.²⁹⁴ Die Attacke des alten persischen Löwen auf Herr Schnucke Ceterum wurde nur durch die Ansicht des galoppierten,

²⁸⁸ a.a.O., S. 125.

²⁸⁹ Vgl. Meyrink, 2016, S. 230.

²⁹⁰ Vgl. Meyrink, 2016, S. 231.

²⁹¹ Ebd.

²⁹² Es handelt sich dabei um Schillers Alpenjäger: „Willst du nicht das Lämmlein hüten? Lämmlein ist so fromm und sanft, Nährt sich von des Grases Blüten, Spielend an des Baches Ranft.“ Meyrink, 2016, S. 231.

²⁹³ a.a.O., 2016, S. 234. Auch später wird auf erzieherische Indoktrinierung referiert, da er „schwarz auf weiß bekomm[t], dass er ein Schaf sei.“

²⁹⁴ a.a.O., S.232.

meckernden, bekränzten Alois verhindert. Am nächsten Tag konfrontiert ihn der alte Löwe wegen seiner Aufrichtigkeit. Alois erwidert „tiefbewegt“, indem er ihm die „Tatze betuernd auf Herz legt“ und „treuherzig in die Augen“ sieht, dass er nur ein Schaf sei.²⁹⁵ Es folgt (E2), das Revidieren seines ganzen Lebens und die Figur entwickelt Merkmale, die sich der Raumordnung widersetzen. Wenn endlich der Löwe seine wahre Stimme findet, erhebt sich „großer Lärm, höhnische Worte, Warnungsrufe und lautes Lachen.“²⁹⁶

Diese sujetwidrigen Merkmale werden seitens des Pastors in einem langen und ernsten Gespräch getilgt. Diesbezüglich äußert der Pastor: wir allesamt sollen trachten, das Löwentum in uns niederzuwerfen und in Demut zu verharren.²⁹⁷ Ein Instrument dieser Bekehrung (besser gesagt einer Umformung oder Unterjochung) liegt in Händen des Klerus, das mit religiösem Dogmatismus gegen das „teuflich(e) Gaukelspiel dös bosen Feindes“ ankämpft.²⁹⁸ Eindeutig ist Meyrinks Appel an die gefährliche Politisierung und Instrumentalisierung der Religion, die im Kontext der ankommenden NS eine breite Anwendung finden wird.²⁹⁹ Alois bekommt noch einen praktischen Ratschlag, damit der profane Durst gestillt wird: „Heiraten ist gut und ös wird dir die finstern Dünste des Fleisches vertreiben,[]so freie denn die Jungfrau Scholastika Cöterum und sei zahlreich wie der Sand.“³⁰⁰ In der Wiederherstellung der Ordnung spielen außer religiösen Konzepten auch die völkischen Tugenden in der Form des Aphorismus von Friedrich III von Preußen eine Rolle: „lär nee zu lei-deen oh-näh zu klaa-geen!“³⁰¹ Die Möglichkeit, dass Alois um die Hand seiner Tochter bittet, wurde anfangs verweigert, weil er „nix“ habe und sei. Erst nach der Werbung seiner Tochter gibt er nach. Sie gewinnt ihn durch ein anthropologisches „Argument.“³⁰² Da er doch „blond“ sei, ändert er seine Entscheidung und „dags darauf war Hochzeit. Bäh.“³⁰³

²⁹⁵ a.a.O., S. 233.

²⁹⁶ a.a.O., S. 235.

²⁹⁷ Meyrink, 2016, S. 235.

²⁹⁸ Mitchell bemerkt, dass Meyrink das Christentum in einem schelchten Licht erscheinen lässt. Er erkennt in dem sprechenden Prieseteramen „Simulans“ eine Anspielung auf etwas Vortäuschendes. Vgl. Mitchell, 2009, S. 161.

²⁹⁹ „Tatsache ist, dass in vielen blutigen Konflikten des 20. und frühen 21. Jahrhunderts religiöse Verwerfungslinien, religiöse Symbole, religiöse Diskursfiguren und religiöse Führer eine beträchtliche Rolle gespielt haben. Selbst scheinbar säkularistische Ideologien wie der Nationalismus, Faschismus und Kommunismus haben immer wieder die Sprache des „Heiligen“ für sich entdeckt und sind deshalb in der Forschung häufig als politische Religionen analysiert worden.“ Scheffler, Thomas: Die Instrumentalisierung von Religion in gewaltsamen Konflikten, in: Predrag Jureković and Walter Feichtinger (eds.), Religiöser Extremismus vs. internationale Friedensbemühungen, 2008, S. 11.

³⁰⁰ a.a.O., S. 235; Interessante Bemerkung zum Thema Sexualität in Heimatroman liefert Waldinger wenn er sagt: „Gegenüber der großstädtischen Dekadenz und ihrer Künstlichkeit wird das Gewachsene des Rustikalen betont, und noch in der wucherndsten Sexualität sehen die Dichter auf dem Lande natürliche, panische Erscheinungen, die sie in der Großstadt als lasterhaft und pervers brandmarken. vgl. Waldinger, Ernst: Über Heimatkunst und Blut- und Bodenideologie., in: German life and letters Oxford, Nr. 2, 1957, S. 107. ;Eine „potenzielle“ Anspielung auf dieses Thema, wir auf dieser Stelle aufgegriffen: „Alois zeig mal deine Krallen, bitte, bitte, und wenn er sie lang herausstreckte, erröteten die Mächen, steckend kichernd die Köpfe beisammen und sagten:»Pfui, wie unanständig«aber sie wollten es immwer wieder sehen.“ Meyrink, 2016, S. 231.

³⁰¹ Meyrink, 2016, S. 236.

³⁰² Es sind klare Anspielungen auf naziosozialistische Vorstellungen von gesunden und verzerrten Körper. vgl. Storost. Ursula: Schwerpunktthema - Die Konstruktion von Körperbildern, in: Deutschlandfunk, 05.06.2014, <https://www.deutschlandfunk.de/schwerpunktthema-die-konstruktion-von-koerperbildern-100.html> (abgerufen am 09.09.2022).

³⁰³ Meyrink, 2016, S. 236

Im Umgang mit der etablierten „Grenzordnung“ problematisiert Autor eine Suche nach dem Ich. Da Alois die Grenze nicht überqueren kann oder sich aus den konventionellen Fesseln befreien kann, weist auf eine Unmöglichkeit der Veränderung und auf die Bedrohlichkeit der Masse. Der topologische Gegenpol „Stadt“ wurde ausgelassen, aber eine Vorstellung darüber ist ex negativo leicht rekonstruierbar. Aufgrund des Stils, Stoffs und der Themenauswahl gelingt es Autor, ein Gefühl der Wirklichkeitsverzerrung und Falschheit des dargestellten „Dorflebens“ zu erschaffen. Beispielsweise wird Wirklichkeitsentfremdung durch konsequente „phrasenreiche und blumige Eloquenz“ erzielt.³⁰⁴ Damit verbunden sind Assoziationen auf eine übertriebene, klischeehafte Behaglichkeit. In der Novelle *Hilligenlei* ist sogar eine Leseanweisung: „In baumwollenen Handschuhen und quäkender Stimme zu lesen.“³⁰⁵

Dass Heimatkunst gerade zur Parodie reizt, beweist der Autor auch mit der Novelle *Das Wildschwein Veronika*, wo mehrere explizierte Anspielungen auf „Bodennahe, Natürlichkeit, organische Erdgewachsenheit“ zu finden sind.³⁰⁶ Dafür sprechen die Bemerkungen von einem „Städter“: „Alles so grundwahr aus dem Volke herausgewachsen. Oh, Erdgeruch, du mein Erdgeruch.“³⁰⁷ Besonders werden Romane von Gustav Frenssen bis zum ad absurdum karikiert, so dass die unübersichtliche Handlung vollkommen sinnlos erscheint. Die unzähligen Charaktere, die entweder reduziert sind oder sofort sterben, ihre Verschlossenheit,³⁰⁸ Knappheit und Kargheit ihrer Rede, „die Vorliebe für ausgefallene, rein lokale Dialekt- oder Fachausdrücke, oder für Worte aus der Gauner- und Landstreichersprache“³⁰⁹ weisen nicht auf eine Einfachheit, sondern auf Regression und Primitivität.

Meyrinks Persiflage ist Heimatkunst mit seinem Stellvertreter Frenssen (*Hilligenlei* und *Jorn Uhl*). Infolge des Fortschritts (Technisierung, Urbanisierung, Industrialisierung) kam es zu einer Transformation der Gesellschaft und Erhöhung der Anzahl von Großstädten, die bald als Symbole für jegliches Übel fundierten. Gerade die Stellvertreter der Heimatkunstabewegung setzten sich für Verteidigung traditioneller Werte, Ideologisierung des Heimatbildes, Einfachheit des Dorflebens. Leider war es nur ein kleiner Schritt vom Frenssens Heimatliebe zum Hans Grimms Bestseller *Volk ohne Raum*.³¹⁰ Obwohl Meyrink ambivalente Haltung gegenüber Fortschrittsgedanken hatte, waren seine prophetischen Warnungen auf die Schwachstellen der Heimatkunst und dem, was sehr bald die Gestalt in der Blut und Boden Literatur annehmen wird, eindeutig.

³⁰⁴ Waldinger, 1957, S. 109.

³⁰⁵ Meyrink, 2016, S. 153.

³⁰⁶ Waldinger, 1957, S. 106.

³⁰⁷ Meyrink, 2016, S. 26.; Oder die Bemerkung eines reisenden Herren: „das ist Scholle. Ackerduft! Und nicht mal gdankt hat das Deandl auf menen Gruß. Ja. so sind sie alle, diese stolzen unverdorbenen Naturkinder!“ a.a.O., S.28.

³⁰⁸ „[Jörn Uhl] lebte so abgeschlossen und gänzlich verschieden von seinen Geschwistern, und das kam wohl daher, weil seine Mutter, als ihn zeugte, ganz an etwas anderes gedacht hatte.“ Meyrink, 2016, S. 271.

³⁰⁹ Waldinger, 1957, S. 106; Über die Sprache in der „urwüchshigen Bauerndrama“ äußert sich der errötende Zeremonienmeister: „Es lässt sich nur unzulänglich ins Hochdeutsche übersetzen.“ Meyrink, 2016, S. 31.

³¹⁰ Vgl. Waldinger, 1957, S. 109f.

4.1.5 Bal macabre

Die Novelle lässt sich in das Genre der „conte fantastique“ einordnen. Bereits in der Überschrift wird das Thema der Novelle angedeutet, nämlich der makabre Totentanz.³¹¹ Die Handlung spielt „spät nach Mitternacht.“³¹² Der unbenannte, „immer allein“ sitzende Ich-Erzähler wird von einem gewissen Lord Hopeleß (scheinbar ein sprechender Name, welcher für „hoffnungslos“ steht) gebeten, sich zu ihm und seinen Freunden zu gesellen. Die Evokation des Phantastischen leitet der Autor durch atmosphärische Schilderung des Lokals, inklusive Rauschmittel und Musik als sprengende Mittel des vertrauten Systems:

Ich weiß, dass wir nicht viel getrunken hatten und dennoch unter jenem feinen, unmerklichen Rausche standen, der uns manche Worte nur wie von weitem hören läßt, und wie ihn die Weiberlachen und seichte Musik ums umhüllt. Das aus einer Cancanstimung wie dieser – aus einer Atmosphäre von Zigeunermusik, Cake-Walk und Champagner ein Gespräch über phantastische Dinge auftauchen könnte?!³¹³

Der Ich-Erzähler erfährt von einer geheimnisvollen Bruderschaft von „Toten oder Scheintoten“, die in „ununterbrochenem Starrkrampfe irgendwo in der Stadt [...] empfindungslos, geschützt vor Verwesung in Schubladen lägen.“³¹⁴ Sie bewache der gefleckte Aaron, ein buckliger Diner, der in manchen Nächten eine geheimnisvolle Prozedur an ihren Halswirbeln vornimmt, was die Lösung ihrer Seele vom Leib ermögliche.³¹⁵ Hier handelt es sich um einen expliziten Verweis auf die omnipräsente Liminalität zwischen Leben und Tod (Scheintod und Vampirismus). Dabei erstreckt sich auf den liminalen Ort (Schublade als Metapher für den Sarg) wie auf die ganze Figuren- und Handlungsebene.

Danach bedient sich der Autor mit thematisch-alternativen Mechanismen, die normale (intradiegetische) Wahrnehmung wesentlich beeinträchtigen (wie im Kapitel 3.4.) Zur Provozierung und Grenzverwischung des primären Systems tragen zuerst Schauer Momente, wie die Verrenkungen eines tanzenden „Mulattenpaares“, oder geschminkten Dirnen und frisierten Kellner, die im Erzähler den Eindruck von einem „grauenvollen, halblebenden Zerrbild“³¹⁶ erweckt.

³¹¹ Als Personifikation des Todes in spätmittelalterlicher Kunst treten tanzende Gerippen „die in dichter Folge je einem Lebenden seine Sünden vorhielten, um in summa daran zu erinnern, dass alle einmal sterben und Rechenschaft vor Gott ablegen müssen.“ Die Totentänze sind einer der beliebtesten Stoffe phantastischer Literatur, die unzählige Variationen und Umdeutungen vorkommen. Wunderlich, Uli: Totentanz, in: Hans Richard Brittnacher/Markus May (Hrsg.), Phantastik : Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart, Deutschland: J. B. Metzler, 2013, 2013, S. 488-493.

³¹² „Symbol des Todes und der Gottesferne, des Verderbens und Unheils, der Unwissenheit und des Irrtums, aber auch der Befreiung und Offenbarung.“ Birge Gilardoni: Mitternacht, in: Günter Butzer/Joachim Jacob (Hrsg.), Metzler Lexikon literarischer Symbole, Stuttgart/Weimer: Verlag J. B. Metzler, 2012, S. 288 -290

³¹³ Meyrink, 2016, S. 41.

³¹⁴ Ebd.

³¹⁵ Ebd.; Es ist eine klare Andeutung auf Vampirismus als ein Symbol für Grenzwertige, als eine Ambivalenz zwischen Leben und Tod, Wissenschaft und Aberglauben, zwischen dem materiellen Körper und immaterieller Seele. Vgl. Ruthner, Clemens: Vampir, in: Hans Richard Brittnacher/Markus May (Hrsg.), Phantastik: Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart: B. Metzler, 2013, S. 493-500.

³¹⁶ Meyrink, 2016, S. 42.

Im nächsten Schritt macht der Autor eine Zeit- und Raumentsicherung, da im wilden Rausch Stunden zu Sekunden verbrennen und krankhaftes, wirres, traumähnliches Gefühl erwecken, wo Vergangenheit und Zukunft nur Begriffe sind.³¹⁷ Plötzlich wird dem Erzähler eine Karte, die an das Klub „Amanita“ adressiert ist, hingeschoben, damit er sie unterzeichnet. Offensichtlich steht das für eine Art von Initiation oder Pakt. Dazu kommt es nicht, da ihm zuerst der Bleistift aus den Händen fiel und dann eine „Kokette“ das Champagnerglas versehentlich über die Manschette verschüttete.³¹⁸

Nachdem das Pilzgericht „saure Schwämme“ mit würzigen Kräutern bestellt wurde, tauchen auf unerklärliche Weise schaudererregende Gäste. Es folgt also eine sequentielle Lücke und Systemsprung, was auch orthographisch in Form von Schrägstrichen markiert ist. Unter ihnen ein maskierter Buckliger (gefleckter Aaron), ein Akrobat namens Phalloides, die Schwestern Albine Veratrine und Ignatia mit deutlichen Verwesungs- und Todeszeichen wie zerlumpte, aufgenähte Kleider, Hautentartungen, unangenehmes „beißendes“ Geruch etc.³¹⁹

Der Autor generiert im letzten Segment ein wunderbares System, vorwiegend durch groteske und makabre Ästhetik gekennzeichnet: hysterisches Lachen, kreischende Geigen und wiederholende Verse, ein Weib-Harfe-Wesen, phosphoreszierender Nebel. Der Erzähler ertappt sich in einem Starrkrampf zwischen Leben und Tod, begleitet von Lähmungen und Kälteschauern. In Bewusstseinsfetzen begreift er, dass es sich um mögliche „Vergiftungserscheinungen“ handle, weil sie „giftige Schwämme“ und „das Kraut des weißen Germers“ verzehrten.³²⁰ In so einem tatenlosen Zustand und mit letzter Kraft betrachtet er die Missgestalten, wie sie paarweise und in einem Cake-Walkschritt in die Wand hineinschwänden.³²¹ Viel Zeit verging, bis sich sein Gesundheitszustand besserte. Angeblich konnten die anderen nicht gerettet werden, jedoch ahnt er, dass sie scheinot begraben würden.³²²

Neben den Motiven, die über die realistische Ebene hinausgehen, oder einer konkreten Anzahl „phantastischer Motive“ (Totentanz und Astralkörper, Vampirismus, femme fatale und femme fantome, Motiv des entstellten Körpers, (Teufels)Pakt, Rauschzustände), die erst durch Kontextualisierung zum phantastischen Modus beitragen, ist die Art der Erzählvermittlung grundlegend. Der für die Phantastik typische destabilisierende Erzähler führt zu einer

³¹⁷ Vgl. a.a.O., S. 42.

³¹⁸ Den Vorfall mit der femme fatale oder femme fantome schildert Autor wie folgt: „Dazwischen dämmern mir Bruchstücke kleiner Wahrnehmungen auf, (...) – dann dass eine Französin auf meinem Knie gesessen, mich geküsst, mir Zigarettenrauch in den Mund geblasen und die Zungenspitze ins Ohr gesteckt habe.“ Meyrink, 2016, 42.; Es ist die einzige Novelle außer *Bologneser Tränen*, in welcher der Autor das femme fatale oder femme fantome Motiv benutzt. Zu diesem Motiv äußert sich Hilmes, dass es sich um eine „Schnittstelle unterschiedlicher Diskurse“ wie um eine „Figur der Grenze“ handle und weist dabei auf die Problematisierung von Grenzen von Leben und Tod wie zwischen „Welten“ hin. Hilmes, Carola: femme fatale, in: Hans Richard Brittnacher/Markus May (Hrsg.), Phantastik: Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart: B. Metzler, 2013, S. 362-370.

³¹⁹ Vgl. Meyrink, 2016, S. 43f.

³²⁰ a.a.O., S. 45.

³²¹ Vgl. a.a.O., S. 46f.

³²² Vgl. a.a.O., S. 47.

„Korrosion gesicherter Erzählperspektive“³²³, so dass man in einem zwielfichtigen Modus verweilt. Der Erklärungsangebot bleibt wegen der unzurechnungsfähigen Wahrnehmungsinstanz auf der ambivalenten (liminalen) Spektrumsmitte. Ob sich um durch Gift ausgelöste Wahnvorstellung handelt, oder um einen wunderbaren Besuch von Scheintoten oder Geistern, wird dem Leser überlassen.

Auf einer semantischen Oberflächenstruktur werden Grenzen des Themennetzes „Leben“ zugunsten des bedrohlichen, negativ konnotierten Themenkomplexes „Tod“ sichtlich kontaminiert. Einerseits ergeben sich Semen wie Vitalismus/ Hedonismus/ Lust/ Laster/ Musik/ Vergnügungsort/ Leib, andererseits Weltverneinung/ Nihilismus/ Tod / Starre/ Astralkörper /Schublade (Sarkophag). Die gewonnene Oberhand des sekundären Systems in der Form eines graduellen Metaereignisses erfährt letztlich eine Relativierung (Metatilgung).

Ergänzt man die genrespezifischen und semantischen Merkmale um soziokulturelle und autobiographische Informationen, bekommt man präzisere Resultate. Nämlich, wir können eine Kultur lesen, indem wir ihre Monster verstehen lernen, behauptet Jeffrey Cohen. Ihr Körper ist auch ein kultureller Körper.³²⁴ In Bezug auf die Liminalität symbolisiert das literarische Motiv des Scheintoten/Vampirs/Monströsen eine Schwellenzeit der Desakralisierung wegen der Pluralisierung des medizinisch-wissenschaftlichen Diskurses (das späte 18. Jahrhundert).³²⁵ Ebenfalls steht das späte 19. Jahrhundert im Zeichen eines allgemeinen Paradigmenwechsels (wie im Kap. 3.1), nur mit einem anderen Vertreter, dem meyrinkischen esoterischen Vampir. Die Alteritätskonzepte um die Jahrhundertwende waren so populär, dass Meyrink den esoterischen Trend als „spirituel epidemic“ bezeichnete.³²⁶

Ein ähnliches abstraktes semiotisches Netz ergibt sich aus autobiographischen Semen und es kreist grundsätzlich um Meyrinks fantastisches Suchen nach dem „Wahren“ und gleichzeitig seine Verachtung gegen die verstellerische, falsche Kunst der spirituellen Führer, weshalb sie mit vampirischen, scheinbaren Wesen gleichgestellt werden. Meyrinks geistige Wiedergeburt, die mit dem „geheimnisvollen Lotsen“³²⁷ zu tun hat, kennzeichnet seine Suche nach der Erkenntnis. Gleichzeitig macht er sich zur Aufgabe, jeden möglichen Trug und Täuschung auf diesem Weg zu demaskieren, egal ob es sich dabei um falsche Propheten oder Bauernfängerei handle. Seine Verachtung gegenüber „Hochstaplern auf dem Gebiete der Mystik“ bestätigt er im gleichnamigen Essay, wo er den okkultistischen Schlüsselfiguren des Jahrhunderts

³²³ Schnaas, Ulrike, 2004, S. 21.

³²⁴ Vgl. Cohen, Jeffrey Jerome: *Monster Culture (Seven Theses)*, in: *Monster Theory*, University of Minnesota Press, 1996, S. 3f.

³²⁵ Vgl. Langer, Stephanie: *Die Ungewissheit des Todes. Scheintod und Goethes Wahlverwandtschaften*. Masterarbeit, Universität Wien, 2011, S. 12.

³²⁶ Meyrink: *Das Haus zum letzten Laternen*, S. 230, zitiert nach Mitchell, 2009, S. 41.

³²⁷ Meyrink zufolge, wollte er am Mariä Himmelfahrt 1891 sich ein Ende machen. Kurz vor dem Abdrücken der Pistole habe jemand oder etwas ein Heft mit dem Titel *Über das Leben nach dem Tode* unter seinem Türhaken hineingeschoben und dadurch sein Suizid verhindert. Im Glauben bleibt Meyrink, dass sein Retter ein „allmächtiger geheimnisvoller Lenker, – ein Lotse mit einer Maske vor dem Geischt [...], der aus jenen Abgründen stammt“, zitiert nach Binder, 2009, S. 100.

(„Gurus“ und „Führer“) auf die Spur kommt.³²⁸ In diesem Sinne kann man die Novelle zum einen als eine Kritik an die Falschheit und Heuchelei der Gesellschaften verstehen.³²⁹ Zum zweiten problematisiert er gefährliche okkultistisch-spiritistische Konzepte, die sich auf das Austreten aus dem Körper beziehen.

Beispielsweise ähnelt die Darstellung der Bruderschaft einer parasitären Organisation, welche von dem trendartigen, okkultistischen Massenwahn profitiert: „Unter anderem fände da ein vampyrartiges, zeckenhaftes Sichansaugen an die von Laster zu Laster taumelnden Lebenden statt, - ein Stehlen, ein Sichbereichern am Nerwenkizzel der Massen.“³³⁰ Die Behauptung, dass es sich um eine Auseinandersetzung mit dem okkulten Orden handle, wird zusätzlich gestützt, wenn der Ich-Erzähler bestimmte „Satzungen und strenge Bestimmungen“ dieses Clubs erwähnt, die Aufnahme neuer Mitglieder bedingen dürfen. Oder die Anspielung auf den geheimnisvollen Charakter der Gesellschaft, wenn er sagt: „Doch darüber läge ein undurchdringlicher Schleier des Geheimnisses.“³³¹

Das Austreten aus dem Körper kann unterschiedlich ausgeführt werden. Doch hier wird nur eine Methode impliziert, und zwar durch Gifte, die nach Meyrink nicht nur „schädlich“ sind, sondern „grundfalsch“.³³² Sowohl der Klubname „Amanita“ als auch dazugehörigen Mitglieder referieren auf sämtliche Drogen. Die bekannteste von der Amanita- Pilzfamilie sind die Fliegenpilze (auch muscaria). Mit der roten Farbe und weißen Flecken steht sie exemplarisch für psychedelische Substanzen. Der Akrobat Pahlloides oder eher Phalloidin und Fräulein Veratrin(e) sind Nervengifte, der Gefleckte Aron(stab) und (Fräulein) Germer sind stark giftig. In Scheintoten sieht Boyd eine Modifikation des meyrinkschen Vampirs, welchen sie mit „esoterisch“ attribuiert.³³³ Als ein Sinnbild der Leib-Geist Spaltung ist das Mädchen,

³²⁸ Er attackiert H.P. Belvatsky, die Gründerin der Theosophischen Gesellschaft, den späteren Präsidenten dieser Gesellschaft, Mr. Leadbeater und „die Hauptfigur in seinem Marionettentheater“, Krischnamurti, den Eingeweihten Diordeff aus Paris etc. Meyrink, Gustav: *Hochstapler der Mystik*: o.D., [online] <http://www.payer.de/religionskritik/meyrink06.htm> (abgerufen am 10.09.2022).

³²⁹ Obwohl der Orden anfangs kein kohärentes Programm (Ihr Slogan war „no religion ist higher then the Truth“) verfolgte, wurden spiritistische Konzepte bald zum festen Bestandteil. Nach mehreren Betrügsvorwürfen („Wunderschrank von Adayar“ bekannt als Hodgson Report), die im Lichte der Presse standen, distanzieren sich viele Mitglieder von Spiritismus. Meyrinks kritische Auseinandersetzung mit der Theosophischen Gesellschaft wird sowohl in Essays als auch in seinen Novellen mehrmals aufgegriffen. Vgl. Bodendörfer, 2020, S. 81.

³³⁰ Meyrink, 2016, S. 41.

³³¹ a.a.O., S. 41.; Meyrink kritisiert im Essay *Die Tretmühle* die Eide, Eingeweiheit und „fürchterlichen Geheimnisse“ der Gesellschaften. Am Ende würde man verschweigen müssen, „dass zweimal zwei vier ist.“ Vgl. Meyrink: *Die Tretmühle*, S. 13, zitiert nach Binder, 2009, S. 150.

³³² Auch Meyrink experimentierte während der Prager-Zeit viel in mit chinesischen Giftkügelchen, Betäubungspillen oder Haschisch, weshalb er „von einer bösen Jugend „Opiumgirgel“ genannt wurde.“ Binder, 2009, S. 236.; In *Hochstapler der Mystik* schreibt er: „Die mongolischen Schamanenpriester betäuben sich heute noch durch Trinken von Fliegenpilzabsud und »treten« dadurch »aus«. Ein solches Verlassen des Körpers durch Anwendung von Giften und anderen Betäubungsmitteln zu bewirken, gilt bei den Anhängern der verschiedenen Yogasysteme nicht nur für schädlich, sondern auch als grundfalsch, da hierdurch ein Eintritt in Reiche erfolgt, die nichts weniger als besuchswürdig sind und Täuschung über Täuschung bergen. Meyrink, Gustav: *Hochstapler der Mystik*: o.D., [online] <http://www.payer.de/religionskritik/meyrink06.htm> (abgerufen am 10.09.2022).

³³³ Inspiration für diese Novelle habe Meyrink in okkultistischen Aschauungen (wie beim Leadbeater oder Balvatsky) gefunden. Der Hauptgedanke lautet, manche Astralkörper von Verstorbenen können den materiellen Körper angreifen und sich seine „Energie“ wegnehmen. Diese Theorie erlebte verschiedene Variationen und

„das nackt auf seinem Schoße saß. Sie hatte keine Brüste und keinen Leib – nur einen phosphoreszierenden Nebel von Schlüsselbein zur Hüfte.“³³⁴

Dieses letzte Beispiel zeigt eine exemplarische Grenzverwischung (oder Vermischung) zwischen Leben und Tot, Körper und „Geist“, Aberglauben und Wissenschaft, Exoterik und Esoterik. Solche Schwellen- oder Grenzwesen besitzen einen liminalen Körper, der den Akt kultureller Überschreitung ablesbar macht. Zur phantastischen Erzählweise, was mehrmals erläutert wurde, werden Motive, die sich der liminalen und makabren Logik bedienen (femme fatale, Vampir, Sarg, Teufel, Geist, Scheintote, entstellter Körper, Geheimgesellschaft), schöpferisch umgestaltet und topologisch integriert. Zudem weist die ganze „Raumzeit“ explizite liminale Anzeichen: Es ist ein in Rausch und Musik getränkter Nachtlokal um Mitternacht. Kurzum: Der liminale Aspekt der Grenze ist für die gesamte Diegese im Kontext der *conte fantastique* konstitutiv.

4.1.6 Die Pflanzen des Dr. Cinderella

In dieser grotesken Schauernovelle³³⁵ werden die Grenzen noch radikaler, aber schöpferischer dekonstruiert. Die Erzählung beginnt mit einer Anubis-Statue, die der unbekannte Ich-Erzähler aus dem Wüstensand in Theben zufällig ausgräbt und nach Europa bringt. Wegen der „sonderbaren Armstellung der Figur“ wird auf einen „unbekannten ekstatischen Zustand“ geschlossen.³³⁶ Gleich deutet der Erzähler darauf hin, dass ein „immer wachsende(s) Entsetzen“ dahinter steckt, wie die Ursachen für seine Geistesabwesenheit und das gelähmte Bein.³³⁷ Er ist der Überzeugung, dass er die Pose der Statue nachahmen müsse, was gleichzeitig den Anfang vom Ende markiert: „Und als ob mein Bewusstsein ihm nach eine ungeheure Treppe hinabfiel – zwei, vier, acht, immer mehr und mehr Stufen überspringend. – so verfiel ruckweise meine Erinnerung an das Leben und das Gespenst des Scheintodes lege sich über mich.“³³⁸

Damit ist das Terrain für das Phantastische vorbereitet. Auffallend bei der Ich-Darstellung ist die allmähliche Projizierung des „Inneren“, was zur Destabilisierung, Verzerrung und Sprengung jeglicher epistemologischer Garantien führt.³³⁹ Die psychopathologischen Ich-Bekanntnisse³⁴⁰ deuten auf den ersten Blick auf eine Bewusstseinskrise, Wahnsinn oder Ich-

terminologische Bezeichnungen wie „psychic vampirism, magnetic vampirism, psychic parasitism, or occult osmosis. vgl. Boyd, Amanda: Essay Review: Reincarnating Gustav Meyrink: Three Recent Monographs, in: Aries, Bd. 12, Nr. 2, 2012, S. 608ff.

³³⁴ Meyrink, 2016, S. 46.

³³⁵ „Nun mag man versucht sein, Meyrinks Phantastik unter der Kategorie der Schauerliteratur zu subsumieren, jenem Teilbereich der phantastischen Literatur, der sich, wie schon der Begriff anzeigt, vorrangig durch die Evokation von „Schauer“, Angst und Schrecken charakterisiert.“ Cersowsky, 1983, S. 46.

³³⁶ Meyrink, 2016, S. 184.

³³⁷ a.a.O., S. 184f.

³³⁸ Meyrink, 2016, S. 186.

³³⁹ Besonders für Horror Subgenre ist eine psychologische Vertiefung der Figuren wichtig. „da Angst, Unsicherheit und Identitätsverlust plausibel dargestellt werden müssen.“ Frenchkowsky, Marco: Horror, in: Gert Ueding (Hrsg), Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Berlin/Boston: De Gruyter, 2012, S. 889.

³⁴⁰ „Ich bin krank, offenbar krank, und ich freute mich, dass nichts anderes, nicht die unheimliche rätselhafte Hand im Spiele war.“ Meyrink, 2016, S. 189.

Auflösung. Auch die semantischen Uneindeutigkeiten entziehen Antworten und der Ich-Erzähler verweilt in einem Schwebestadium unschlüssiger „Andeutungen“, weil sein Bewusstsein nur augenblicklich die „Schranken irdischer Erkenntnis“ durchbrechen kann.³⁴¹ Eine Art von Kodifizierung erreicht Meyrink in Form der mystischen Unsagbarkeit, die der Inkommensurabilität von Sprache und Erfahrung entspricht.³⁴² In diesem Sinne äußert der Protagonist: „Darum wird das große Ereignis verschwiegen, weil er sich selbst verschweigt, und wird ein Geheimnis bleiben, solange die Welt besteht“³⁴³

Wie von einer „teuflischen Hand“ geführt, betritt er die unheimlichen Gassen der Prager Kleinseite wo nie eine „Helle und nie ganz Nacht“ ist.³⁴⁴ Was zur Authentizität seiner innerfiktionalen Modellen beiträgt, sind die tatsächlichen Orte. Einen besonderen Platz besetzt Prag, zu dessen Ruf einer unheimlich-mystischen Stadt Meyrink entscheidend beitrug.³⁴⁵ Der Autor schildert eine anthropomorphe Landschaft, wo der Protagonist wie „unter fremden Willen“ von einem Haus hingezogen wird. Zu solchem Bewegungsraum (oder Ich-Raum, worüber sich Kap. 3.4. auseinandersetzt) meint Binder folgendes:

Denn schon hier finden sich typische Personifizierungen Prager Baulichkeiten, die eine unheimliche Atmosphäre schaffen sollen. Die Kleinseite, die der Ich-Erzähler, „um des phantastischen Eindrucks willen aufsucht, den die altertümlichen Häuser erzeugen“, gibt sich als „bösesartiges Gemäuer“: Uralte Gebäude beißen schweigend ihre Lippen zusammen, ein Haus „mit abgebrochenen Schultern und zurückweichender Stirn“ „glotzt besinnungslos aus leeren Dachluken zum Nachthimmel auf wie ein verendetes Tier“, ein anderes „reckt sich“ gierig mit glimmenden Fenstern“ und aus dem toten Dunkel einer Gasse sticht aus einer Fensterritze „ein gespenstischer Lichtstrahl“ plötzlich wie eine lange boshafte Nadel einem in die Pupillen.“³⁴⁶

Er geht in den Unterkeller (eine plausible Korrelation zum Raum des Unterbewussten), ahnt aber nicht, welches reine Entsetzen ihn erwartet. Auf einmal wird der Raum vom Licht einer Öllampe erhellt und er erblickt ein „Rankennetz blutroter Adern, aus dem wie Beere Huderte von glotzenden Augen hervorquillt.“³⁴⁷ Es wird als eine hybride pflanzenartige Missgestalt aus menschlichen, tierischen Augen dargestellt. Auch eine sezierte Leiche entdeckt er auf den Treppen. Im Vorbeigehen stürzt sie zusammen und macht die gleiche Anubis-Stellung nach.³⁴⁸ Gleich nach der Ankunft der Polizei erfährt er im Polizeirevier von einem Mord in der Tühnschen Gasse (die sezierte Leiche) und von dem Gelehrten und Ägyptologen, Doktor Cinderella, der „neuartige fleischfressende“ Pflanzen ziehe.³⁴⁹

³⁴¹ a.a.O., S. 186.

³⁴² Vgl. Wagner-Egelhaaf, Martina: *Mystik der Moderne: die visionäre Ästhetik der deutschen Literatur im 20. Jahrhundert*, Stuttgart: Metzler, 1989, S. 21.

³⁴³ Meyrink, 2016, S. 186.

³⁴⁴ a.a.O., S. 187.

³⁴⁵ In seinem Essay *Die Stadt mit dem heimlichen Herzschlag* wird seine Einstellung zum ambivalenten Charakter, der die Stadt inkarnierte, dokumentiert: „Er unterstreicht die Bedeutung des Wortes „Prag“ als „Schwelle“ und begreift diese als Schwelle zwischen Diesseits und Jenseits. Meyrink: *Das Haus zur letzten Latern*, 1973, S. 162, zitiert nach Cersowsky, 1987, S. 44.

³⁴⁶ Binder, 2009, S. 384.

³⁴⁷ Meyrink, 2016, S. 189.

³⁴⁸ Vgl. a.a.O., S. 191.

³⁴⁹ a.a.O., S.192.

In der Schlusszene betretet der Anubis das Zimmer und flüstert dem Ich-Erzähler „Doktor Cinderella“ zu. Als er ihn nochmals anblickt, „war er ein Schreiber geworden“, der ihm seine eigene Visitenkarte, auf der „Doktor Cinderella“ stand, aushändigte.³⁵⁰ Nachdem er das Zimmer erstaunlicherweise verlassen darf, streifte er unabsichtlich im Vorbeigehen eine Jacke, die fiel und auf Ärmeln hängen blieb. Auf der weißen Mauer warf sie ihr Schatten in dergleichen Pose wie bei der Statue.³⁵¹ Wiederum endet die Geschichte mit einer partiellen Relativierung oder einem ambivalenten Erklärungsangebot. Der Erzähler äußert, dass er nach diesem Vorfall gelähmt sei, habe zwei verschiedene Gesichtshälften und schleppe sein linkes Bein nach. Jedoch könne er das grausame Haus nicht auffinden, noch wusste irgendjemand aus dem Polizeirevier von dieser Nacht.³⁵²

Auch hier geht ein Europäer zugrunde, wenn er sich mit dem Mystisch-Exotischen (unrichtig) auseinandersetzt. Im Akt des „automatisch[en] Nachahmen[s]“ wird kein „Licht der Erkenntnis“ erblickt, sondern „das Erzbild eines Dämons, der da will, dass [wir] ihm gleich seien und sein Ebenbild werden.“³⁵³ Nach dem Autor sei der Grundfehler der „Menschenherde“ die Wiederholung oder Nachahmung desselben irr tümlichen Spiels, das entweder in „Bolschewismus oder in der Religion der Verzweiflung“ endet. Mann muss „Herr über sein Schicksal werden“, indem man nicht außer sich, sondern „in sich“ gehe, bekundet Meyrink in *Verwandlung des Blutes*.³⁵⁴ Die erste Grenzproblematisierung betrifft die Transgression zwischen dem Unbelebten und Belebten. Indem der Erzähler die Statue nachahmt, wird eine Verbindung zwischen ihnen hergestellt, so dass man auf animistische Gedanken schließen kann. Etzler ist der Meinung, dass die Pose auf eine Yogi- Stellung *Vriksasana* verweise, die noch als Baum-Pose bekannt sei. Mit dieser These rechtfertigt Etzler die allumfassende Beseeltheit.³⁵⁵

Nicht nur der Vorgang ist bedeutend, sondern was der Ich-Erzähler nachahmt. Es handelt sich um eine Statue von Anubis, der als ein Symbol für die Lösung der Seele vom Leib zu interpretieren ist.³⁵⁶ Über die gefährlichen Praktiken, die das Austreten oder eine Spaltung bewirken, wurde auch im vorherigen Kapitel besprochen. Somit betrifft die zweite Grenzproblematisierung die gefährliche Verwischung der Grenze zwischen den Polen Leib-Seele.³⁵⁷ Es wird eine Art von Bewusstseinspaltung im Verfahren der Nachahmung initiiert, da seine „Erinnerung an Leben“ rückläufig verfiel und das „Gespenst des Scheintodes“ sich über ihn legte.³⁵⁸ In der Darstellung dieser gespaltenen Identität benutzt Meyrink das Motiv

³⁵⁰ Ebd.

³⁵¹ Ebd.

³⁵² a.a.O., S. 193.

³⁵³ a.a.O., S. 195.

³⁵⁴ Vgl. Meyrink, 2000, S. 200f.

³⁵⁵ Vgl. Etzler, Melissa: Pernicious Plants: Imitation and Uncanny Ecocritical Thought in Gustav Meyrink's "Die Pflanzen des Dr. Cinderella", in: *The German Quarterly*, 2017, S. 464f. Andere Indizien für Allbeseeltheit sind die personifizierte Stadt, der Link zwischen der Statue und dem Erzähler oder das „organische“ Haus etc.

³⁵⁶ Unter anderem ist Anubis einer der ältesten Variationen des Seelengeleiteten. Spätere Rezeptionen sind Hermes Psychopompos, Charon, Erzengel Michael, Heiliger Christophorus oder Azrael.

³⁵⁷ Meyrink benutzt für die Gespaltenheit des Ichs eine Analogie von Hüben und Druben, Tages- und metaphysisches Bewußtsein. Vgl. Meyrink, *Fledermäuse*, 2000, S. 247f.; In dem Aufsatz *Unsterblichkeit* benutzt er die Analogie von Lenker und Passagier. Vgl. a.a.O., S. 300.

³⁵⁸ Meyrink, 2016, S.186.

des Somnambulismus/Magnetismus, wenn er unbewusste Handlungen und zwanghafte Eindrücke schildert. Auch das Doppelgängermotiv ist grundlegend, um das fragmentierte Selbst darzustellen. Mit dem 20. Jh. und der Aufwertung von psychologisch-okkultistischen Konzepten erleben Doppelgängerphantasien eine Verschiebung „auf zwei physisch unterschiedliche Verkörperungen der gleichen Person“ wie *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mister Hyde*.³⁵⁹ So sind der Ägyptologe (das Bewusste/Tagesbewusstsein) und der teuflische Doktor Cinderella (das Unbewusste/metaphysisches Bewusstsein) ein und dieselbe Person. Der Autor betont ausdrücklich defizitäre Folgen solcher Praxis, da der Erzähler seit diesem Ereignis mit zwei verschiedenen Gesichtshälften und einem hinkenden Bein endet.

Nach Etzler setzt sich Meyrink in dieser Novelle mit den damaligen „aktuellen“ (para)wissenschaftlichen Themen aus.³⁶⁰ Beiden ist ein interdisziplinärer Zugang sowie sichtliche Transgressionen eigen. Im Kontext von Posthumanismus und Transhumanismus manifestiert sich die dritte Grenzverwischung zwischen den Spezies. Als Sinnbild solcher willkürlicher Transgression sind die hybriden Pflanzen aus menschlicher, tierischer und pflanzlicher Elementen: „Und alles schien Teile aus lebenden Körpern entnommen, mit unbegreiflicher Kunst zusammengefügt, ihrer menschlicher Beseelung beraubt und auf vegetatives Wachstum heruntergedrückt.“³⁶¹ Hier erkennt Janzen eine anthropozäne Perspektive, die im Motiv des „Mad Scientist“ realisiert wird.³⁶² Getrieben von wissenschaftlicher Neugier und verschleiertem Sadismus verneint der Mad Scientist die „Einheit von Körper und Seele.“³⁶³ Die monströsen, entseelten Schöpfungen lassen sich als ein „Reflex auf diese biologistische Reduktion“ des Menschen lesen.³⁶⁴ Wie in Erzählungen *Das Präparat*, *Der Albino*, oder *Das Wachsfigurenkabinett* wird die Konstruktion und Dekonstruktion des menschlichen Körpers immer wieder thematisiert, was mit der Vermehrung von wissenschaftlichen Methoden und dem unethischen eugenischen Konzept zu tun hat. Da die Wissenschaft an die Stelle des holistischen, theologischen Weltbildes tritt, entsteht eine fragmentierte, krisenhafte Weltanschauung: „Wissenschaft beginnt die Religion zu dominieren um den Preis, dass Ordnungen zerfallen und ihre Segmente nicht mehr zu einem überzeugenden Ganzen zusammenzudenken sind.“³⁶⁵

³⁵⁹ May, Markus/ Brittnacher, Hans: Doppelgänger / Revenant, in: Hans Richard Brittnacher/Markus May (Hrsg.), *Phantastik: Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart: B. Metzler, 2013, S. 470.

³⁶⁰ Dazu gehört William Crookes (*The Chemical news*), Zollners *Wissenschaftliche Abhandlungen* oder Darwins (*Origin of Species*) oder *The Descent of Man*. In diesem Kontext sorgte Darwins *Insectivorous Plants* für große Aufregung. Die deutsche Übersetzung „fleischfressend“ vermittelt einen grotesken Charakter, was auch Meyrink zur literarischen Verarbeitung dieses Themas veranlasste. Vgl. Etzler, 2017, 463ff.

³⁶¹ Meyrink, 2016, S. 190.

³⁶² Vgl. Janzen, Janet: *Media, Modernity and Dynamic Plants in Early 20th Century German Culture*, Leiden/Boston: Brill, 2016., S. 140. Dieses Motiv ist symptomatisch für Zeitalter der Umbrüche und verschärfter Antirationalität.

³⁶³ Nekvedavicius, Christian: *Enzyklopädie des Okkultismus von A-Z Band 2*, BoD – Books on Demand, 2021., S. 330.

³⁶⁴ Hans Zimmerman: Vorwort, in: Gustav Meyrink: *Satirisches, Groteskes und Makabres aus dem Simplicissimus (1901–1926)*. Köln: Launenweber Verlag, S. 2017, S. 18.

³⁶⁵ a.a.O., S. 17.

4.1.7 Das Fieber

Das Fieber gehört zu den komplexesten Erzählungen aus der Frühphase wegen ihrem esoterisch/okkultistischen Charakter, der durch phantastische Umsetzung delegitimierter Epistemologien eine mystische Form annimmt. Sie weist zugleich prototypische Züge, die später in seinen Initiationsromanen vorkommen werden. Für die Autoren okkultistischer Phantastik (Kubin, Strobl, Ewers) ist die synkretisch-eklektische Gestaltungsweise des literarischen Systems spezifisch, aber um den Preis der Kohärenz.³⁶⁶ Außer solcher Systemheterogenität trägt eine „extensive Bildhaftigkeit“, eine höchst assoziative, symbolische und mystische Sprache zur Unschlüssigkeit und erschwerten Interpretation.³⁶⁷

Der unbekannte „Mann in Hemde“ befindet sich seit einiger Zeit in einem von der „Welt“ abgetrennten Zustand. Da ihn die Welt so „verdroß“, „wälzt“ er sich in seinem Bett und prolongiert auf diese Weise seinen Schlaf.³⁶⁸ Eine Grenzüberschreitung oder der Beginn vom phantastischen liminalen Modus geschieht, wenn der Erzähler durch das „Fenster ins Freie“ schaut.³⁶⁹ In ihm weckt sich die Idee, er solle „immer dem Sonnenuntergang zu“ gehen. Auch eine schwarze Wolke, die wie ein befiederter Flügel aussieht, ruft gleichzeitig die Erinnerung von einem Traum über einen „Raben, der ein Herz“ ausgebrütet hatte.³⁷⁰ Einen potenziellen Hinweis bei der Spezifizierung des Okkulten liefert Stroe, indem er die dargestellten Bilder mit alchemistischer Symbolsprache vergleicht.³⁷¹ Bei dem ersten Bild (Die Bewegung in der Richtung des Sonnenuntergangs) sei „descensus ad inferos, die nächtliche Reise, das alchemische nigredo-putrefactio“ gemeint.³⁷² Damit wird der (symbolische) Tod des Protagonisten eingeleitet. Im zweiten Bild sieht Stroe die alchemistische dreistufige Transmutation:

Der Rabe versinnbildlicht das nigredo-putrefactio (siehe KHUNRATH), und, da Meyrink von einem ‘schneeweißen’ Raben spricht, kann er gleichzeitig auch das albedo darstellen (den Übergang von nigredo zu albedo. Das Herz kann tatsächlich das rubedo symbolisieren. MEYRINK stellt deshalb durch zwei symbolische Elemente das ganze alchemische Opus Magnum vor: die Individuation, die Vergeistigung, die Vergöttlichung³⁷³

³⁶⁶ Vgl. Wunsch, 1998, S. 174.

³⁶⁷ Vgl. Markvartová, Ewa: Alchemistische Züge in den Romanen von Gustav Meyrink, Dissertation, Univerzita Karlova v Praze, 2010, S. 11.

³⁶⁸ Vgl. Meyrink, 2016, S. 174.; Wie Arnold van Gennep feststellt, fängt jede Initiation mit gesellschaftlicher Isolation des Initianden. *Übergangsriten*, 1999, S. 14f, zitiert nach Markvartová, 2010, S. 11.

³⁶⁹ In diesem Kontext stehe dieses Leitmotiv für einen „Wechsel zwischen den Bewusstseinszustände, für eine „Pforte zu anderen Wirklichkeitsbereichen“ oder der „Sehnsucht nach monistischer Verschmelzung.“ Mergenthaler, Volker: Fenster, in: Günter Butzer/Joachim Jacob (Hrsg.), Metzler Lexikon literarischer Symbole, Stuttgart: Metzler, 2012, 106f.

³⁷⁰ Meyrink, 2016, S. 174.; Das Flügel ist ein „Symbol des Göttlichen, der Überwindung des Irdischen, der Seele, der Liebe, des Genies und der Freiheit.“ Isabel Rohner: Flügel, in: Günter Butzer/Joachim Jacob (Hrsg.), Metzler Lexikon literarischer Symbole, Stuttgart: Metzler, 2012, S. 127; Wenn der Erzähler ubendigt herausfinden möchte, wem dieser Flügel gehört, dann ist die Suche von einer höheren Entität, innerhalb oder außerhalb des Selbst initiiert.

³⁷¹ Vgl. Stroe, Mihai A.: Meyrink und das theomorphe Menschenbild, in: Zeitschrift der Germanisten Rumäniens, Bd. 13/14, Nr. 1-2(25-26), 1-2 (26-27), 2004.

³⁷² a.a.O., S. 66.

³⁷³ a.a.O., S. 68.

Da das Sujet vorwiegend durch eine schwarz-weiße Kontrastierung gekennzeichnet ist, kann man von der behaupteten nigredo-putrefactio Symbolik sprechen. Sie steht für den mystischen Tod und die Einweihung des unbekanntenen Ich-Erzählers, woraus die wunderbare Systemebene hervorgeht. Das zweite Schlüsselement für die oben angeführte Behauptung ist das Fieber, an welchem er leidet. Sieht man vom Titel ab, erfährt der Leser erst am Ende vom Fieber. Nicht nur dass das Fieber als ein wirklichkeitsnahes Erklärungsangebot zum liminalen, phantastischen Modus beiträgt (als die zweite Systemebene), sondern es steht symbolisch für das alchemistische Feuer. Es ist die Grundbedingung, damit eine Umwandlung zwischen jeder dieser Phasen stattfindet. Auch die Annahme, dass das Feuer von Stufe zu Stufe stärker sein muss, um so eine Transformation einzuleiten,³⁷⁴ deckt sich mit der fremdartigen „Hitze seines Leibs“, die er mit einem Fieber vergleicht, wonach ihm das Bewusstsein zerflattert.³⁷⁵

Angesichts des beschrittenen Weges, verlässt er zuerst die Stadt, wo ihn die Leute als einen Träumenden (direkte Anspielung auf einen exorbitanten, somnambulen Zustand) bezeichnen, läuft barfüßig über die Wiesen und Stoppelfelder, manchmal stolpert er über einen Frosch, bis er zu einem Friedhof gelangt, wo er sich auf einen Hügel setzt und den Mond betrachtet, wie er über die Mauer langsam hinauskriecht.³⁷⁶ So ist die Barfüßigkeit mit der „Erdenatur“ des Menschen (Selbstbild) zu verbinden, die aber unbedingt für die höhere Stufe der Reinigungs-Weisung sterben muss.³⁷⁷ Auch die polyvalenten Symbole sind gemäß (rubedo-putrefactio) Themenkomplex nachvollziehbar.³⁷⁸

Ein kreatives Element sind die schwarzen Raben, die sich aus Herzen von Toten ausbrüten, „wenn einem Menschen ein Sprung am Herzen geschieht.“³⁷⁹ Sie verkörpern eine Art Herzwägung, stehen entweder für schlechte (schwarzer Rabe) oder gute (weißer Rabe) Taten. Nur auf dem Grabe eines Mußiggängers sitzt ein weißer Raabe. Auf die Frage des Mannes in dem Hemd, welche Tat das Herz weiß mache, antwortet der schwarze Rabe, dass es keine Taten gäbe. Dabei versucht er über seinen Schatten zu springen.³⁸⁰ Er gibt nur ein Indiz für die Weißung, und zwar die Sehnsucht nach dem Verborgenen, das er nirgends auf der Erde gefunden habe und das sein Blut und Hirn verbannte. Es folgt eine zusätzliche Sinnpluralisierung in Form des mystischen Spruches aus dem Johannesevangelium: „Es Schien Das Licht In der Finsternis, Und Die Finsternisse Haben Es Nicht Begriffen.“³⁸¹

In der vorletzten „mystischen“ Szene, nachdem sein Bewusstsein in der Hitze zerflattert, wacht der Mann im Hemde aus einem langem Schlaf auf. Der Mond stand „gerade im Zenit und

³⁷⁴ Vgl. Hamilton, Nigel: Alchemistischer Prozess der Transmutation, 1985, S. 4. abgerufen unter: <https://dokumen.tips/documents/der-alchemistische-prozess-der-transformation-a-alchemiedoc-19-der-alchemistische.html?page=1> (abgerufen am 27.09.2022)

³⁷⁵ Vgl. Meyrink, 2016, S. 179.

³⁷⁶ a.a.O., S. 175.

³⁷⁷ Hamilton, 1985, S. 5f.

³⁷⁸ Frosch für die Sünde und Tod, aber auch Gestaltwandel und Unsterblichkeit. Friedhof für den Tod, aber auch für die Hoffnung und neues Leben und die Mauer als Grenze und Trennung. Vgl. dazu Metzlers Lexikon Literarischer Symbole, 2012.

³⁷⁹ Meyrink, 2016, S. 176.

³⁸⁰ Offensichtlich wird für keine vorgegebene Heilslehre plädiert, sondern auf eine Individuation. Vgl. a.a.O., S. 176f.

³⁸¹ a.a.O., S. 178.

starrte ihm ins Gesicht. Der Glanz hatte die Schatten getrunken und troff an den Steinen herab von allen Seiten. Die schwarzen Raben waren fortgeflogen³⁸² Nach der Schwärze, dem Chaos und Tod der Materie kommt die zweite alchemistische Hochzeit oder die Geburt des Mondskindes.³⁸³ Die Wiederherstellung der vertrauten Ordnung oder ein aggressives Systemsprung erfolgt fast komisch-märchenhaft, indem der Mann einfach über die Mauer steigt und in sein Bett hineinschlüpft. Ein Medizinalrat im schwarzen Rock überprüft seinen Puls und verordnet ein Rezept „gögön das Fübör.“³⁸⁴

Die Novelle endet mit einem offenen Schluss und potentiell mehreren Erklärungsangeboten. Zum einen kann sich der Leser für die wissenskonforme Erklärung entscheiden, also für den regulären System oder „innerliterarische Normrealität.“³⁸⁵ Folglich wurde die Handlung einer fieberhaften Wahnvorstellung oder dem Traum des Manes im Hemde entsprechen. Das heißt, es hat ein wirklicher, doch unzuverlässiger Ortswechsel stattgefunden (wie etwa die Behauptung von Stadtbewohnern, dass er nur bloß träumt).³⁸⁶ Entscheidet man sich für das wunderbare System, dann würden die unerklärlichen sprechenden Raaben und mystische Visionen als tatsächlich empfunden. Wahrscheinlich geht das interessanteste Erklärungsangebot aus einer allegorischen Leseweise hervor, so dass das Sujet einer misslungenen Transmutation entsprechen dürfte. Dass es zu einer Stockung oder sogar Regression dieses Prozesses kam, ist aufgrund der Schwärze (Rock des Medizinalrates) und der Ereignistilgung zu interpretieren. Dementsprechend ist der Sujettyp das Nicht-Überschreiten der Grenze: „So kann es etwa durch die Kombination von Berufung in einen anderen Raum und Aufgehen im fremden Raum, genauer gesagt dem Aufgehen im ehemals eigenem Raum, zu einem Sujettyp kommen, in dessen Zentrum das Nicht-Überschreiten einer Grenze steht.“³⁸⁷

4.2 Der weiße Dominikaner

Sein letzter Roman ist noch ein Exemplar literarischer Ästhetisierung von okkultistischen Lehren. Wie in der Forschung nachgewiesen, integrierte und verarbeitete er in seinem Opus sämtliche okkultistische Traktate und Motive: „Meyrinks Werke sind ein Brevier der aller Völker und Zeiten“³⁸⁸ Im Mittelpunkt des Romans steht die innere Entwicklung und der

³⁸² a.a.O., S. 179.

³⁸³ Vgl. Figala, Karin: *Materia prima*, in: Claus Priesner/Karin Figala (Hrsg.), *Alchemie. Lexikon einer hermetischen Wissenschaft*, München: Verlag. C.H. Beck, 1998, 238f.; „Alchemistische Texte sprechen davon, dass die Seele nun ihrer selbst bewusst wird, indem sie ihre eigene Lichtnatur erkennt, das reflektierte Licht, das durch den Mond symbolisiert ist. Hamilton, Nigel, 1985, S. 6.

³⁸⁴ Meyrink, 2016, S. 179.

³⁸⁵ Durst, 2010, S. 100.

³⁸⁶ a.a.O., S. 175.

³⁸⁷ Renner, 2004, S. 13.

³⁸⁸ Pinthus, Kurt: *Zu Gustav Meyrinks Werken in. Fledermäuse*, Kurt Wolf Verlag, Leipzig, 1917., o.S. abgerufen unter: <https://www.projektgutenberg.org/meyrink/fleder1/chap014.html>; Als Grundlage für seine Romane nahm er Kabbala (Golem), Spiritismus und Taoismus (*Der weiße Dominikaner*), Mystik, Voodoo (*Das Grüne Gesicht*). Jedoch ist eine snykretisch-eklektische „Koppelung verschiedener Mythologene“ kennzeichnend, was zur Sprengung einer eindeutigen Systemlehre führt. Vgl. Cersowsky, 1983, S. 44.

qualvolle Weg des Helden, Christopher Taubenschlag. Wie jede Initiation (wenn gelungen), zieht sie die Überschreitung bestehender Grenzen nach sich und eine radikales Revidieren existierender Konzepte, besonders in Bezug auf das Ich.³⁸⁹ Diese „Selbstwerdung“ verläuft nach einer spezifischen Struktur, die Wunsch als Weg-Ziel Struktur des Helden beschreibt.³⁹⁰ Auch nach Alexander Jeger verläuft die innere Handlung aller Romane nach dem gleichen Schema, das analogisch einer esoterischen Einweihung oder Initiation des Helden entspricht.³⁹¹ Auch Markvartova ist der Meinung, dass die Vervollkommnung des Helden den alchemistischen Transmutationsprinzipien entspreche und spricht dem Roman eine allgegenwärtige alchemistische Symbolhaftigkeit zu.³⁹²

4.2.1 Die Ausgangssituation des Helden

In dem Einleitungskapitel wird ein narrativer Bruch impliziert. Es handelt sich dabei um eine mentale Metalepse und Verwischung der Grenze zwischen dem imaginativen Schöpfer und dem Kunstwerk. Der extradiegetische Erzähler wird von dem intradiegetischen übermannt, was ihn zu einer anthropologischen „Diskussion“ über das bewusste Ich und die unbewusste Instanz, der er unmittelbar übernatürliche gottähnliche Kräfte zuspricht, veranlasst.³⁹³ Diese unsichtbare, rätselhafte Instanz ist Christopher Taubenschlag, der Macht über ihn ergreift und seine Geschichte niederschreibt.

Nach dem Prinzip der Ordnungsverletzung entwickelt der Held Eigenschaften, die das System des Anfangsraums verletzen.³⁹⁴ Das Konsistenzprinzip verläuft nach dem Schema Berufung in einem anderen Raum und Aufgehen in einem fremden. Wobei im Anfangszustand die Helden mit der Umwelt kompatibel sind, zeigen Meyrinks Protagonisten gewisse Abweichungen von derselben. Der Held Christopher ist ein Findelkind. Auch wegen seiner Benennung „Taubenschlag“ oder der sonderbaren Tätigkeit eines Laternenanzünders wird er von anderen Kindern angepöbelt.³⁹⁵

³⁸⁹ Auch das dreistufige Modell von Gennep und Turner ist für die Entwicklung des Helden dienlich: „Bezogen auf das Motiv des Übergangs bzw. der Grenzüberschreitung von einer Welt in die andere, kennzeichnen die Trennungsriten die Ablösung von der ersten Welt, die Schwellenriten den Zustand des Dazwischen bzw. den Aufenthalt auf der Schwelle zwischen den Welten, und die Angliederungsriten das Eintreten in eine neue Welt.“ Dangel, Judith: *Passagen, Schwellen, Übergänge*, 2013, S. 444f.

³⁹⁰ Das „zentrale Erzählmodell“, worunter auch alle Romane von Meyrink hinfallen, befasste sich vorwiegend mit dominanten Problemen einer Person. Es seien solche Themenkomplexe wie Doppelgängertum samt Variationen wie Aufspaltung und Einigung, Besessenheit und Kontrollverlust. Was es vom Bildungsroman oder expressionistischen Drama unterscheidet, seien die die „Konzepte von Person und Realität.“ Vgl. Wunsch, 1998, S. 228.; Dieses Modell wird uns in der Identifizierung der Grenze und Polen hilfreich sein. Daraus lassen sich Konzepte der Person, ihr „Ziel“ in Form angestrebten Werte sowie das Verständnis der Realität ableiten.

³⁹¹ Jeger, Alexander: *Der Weg der Initiation zum Selbst in den Romanen von Gustav Meyrink*, Dissertation, Universität Basel, 2019, S. 7f.

³⁹² Markvartova, 2011, S. 18.

³⁹³ Er bezeichnet es als „jenes etwas“, „abgespaltenes Ich“, „das große Ich“, „Mutter Gottes“ oder sogar „Gott.“ Vgl. Meyrink, Gustav: *Der weiße Dominikaner: Aus dem Tagebuch eines Unsichtbaren*, Berlin: Hofenberg, 2016, 5f.

³⁹⁴ Vgl. dazu Kapitel. 2.7.2.; Er besitzt aus irgendeinem Grund ein „unrealisiertes Potenzial“ und das Konzept der Person ist keine gegebene sondern „ersuchende“ Instanz. Vgl. Wunsch, 1998, S.231f.

³⁹⁵ Vgl. Meyrink, 2016b, S. 7f.

Jeger weist in seiner Arbeit auf das zyklische Prinzip der primären Welt (besonders in Hinsicht auf die Geschichte und Gesellschaft) seiner Romane, aus welcher sich der Held mittels symbolischer Initiation zu retten versucht.³⁹⁶ Als Sinnbild solcher Repetition ist ein farbiges Brett mit der Inschrift „Flos florum“, das über dem Altar steht und jedes Jahr zu Mariä Himmelfahrt herabfällt.³⁹⁷ Die Atmosphäre dieser „weltvergessenen kleinen Stadt“ gleicht einem Anachronismus, als würde es sich um eine regressive Zeitachse handeln.³⁹⁸ Es ist die „ständige Präsenz der bedrohlichen Vergangenheit.“³⁹⁹ Auch die Darstellung des inselartigen Orts vermittelt den heterotopischen und heterochronen Charakter:

Als ein Kreis umströmt er die Stadt, die darin liegt, inselgleich, von einer Wasserschlinge gefangen; er kommt von Süden, wendet sich nach Westen, kehrt wieder zum Süden zurück, dort nur mehr durch eine schmale Landzunge, auf der unser Haus als letztes steht, getrennt von der Stelle, wo er die Stadt zu umarmen begann, - um hinter einem grünen Hügel dem Blick zu entschwenden.⁴⁰⁰

Zum Phantastischen trägt die sagenhafte Gestalt des weißen Dominikaners, den Erbauer der Marienkirche bei. Dort trifft der zwölfjährige Christopher den „weißen Mönch“, der ihn ins „Buch des Lebens“ einschreibt und ihm alle „Sünden – die Vergangenen wie die Zukünftigen“ vergibt.⁴⁰¹ Ab diesem intradiegetischen Initialereignis beginnt sein nächtliches Wandern, die Jeger als die „ersten Gehversuche seines inneren Lebens“ bezeichnet.⁴⁰² Das markiert zugleich einen Bruch des primären Systems und eine spezifische Binarität, die Cersowsky folgendermaßen beschreibt: „Insgesamt also strukturiert Meyrink die dargestellte Welt konsequent auf die Dualität von Materiellem und Spirituellem, Natürlichem und Übernatürlichem hin. Wie den Figuren, so kommt auch dem Raum eine Repräsentanzfunktion dieser Dualität zu.“⁴⁰³

4.2.2 Krisenzustand und der metaphorische Tod

Der Krisenzustand markiert den Anfang von „Selbstwerdung“ des Helden, aber um den Preis der gesamten Persönlichkeitsorganisation, d.h., er setzt einen fortschreitenden Auflösungsprozess der Identität voraus.⁴⁰⁴ In diesem Prozess spielen die unheimlich-phantastische Entität und die Frau eine wichtige Rolle. Nach Wunsch verkörpern beide Prinzipien das Fremde, das der Held zuerst erkennen sollte. Insofern diese Prinzipien individuen-spezifisch sind, dann sollten sie als das Unbewusste integriert werden. Falls sie das

³⁹⁶ Vgl. Jeger, 2019, S. 47ff.

³⁹⁷ Vgl. Meyrink, 2016b, S. 11.

³⁹⁸ Binder, 2009, S. 619.

³⁹⁹ Berg, 1991, S. 46.

⁴⁰⁰ Meyrink, 2016b, S. 11.

⁴⁰¹ a.a.O., S. 18.

⁴⁰² Jeger, 2019, S. 13.

⁴⁰³ Cersowsky 1983, S. 45.

⁴⁰⁴ Unter Selbstwerdung wird eine „entgrenzende Neukonstituierung von Persönlichkeit“ verstanden. Vgl. Forderer, Christof: Ich-Eklipsen: Doppelgänger in der Literatur seit 1800, Stuttgart: Metzler, 1999, S. 155.

Subjekt als nicht individuenspezifisch erkennt, dann sollten sie dringend eliminiert werden.⁴⁰⁵ Diese Feststellung überlappt sich mit dem synthetischen Denken des Autors.⁴⁰⁶

Als Christopher fünfzehn Jahre alt wird, taucht in seinem Leben die mystische „Königin“ Ophelia Mutschelknaus: „[Sie] trägt ein wallendes griechisches Gewand und einen Goldstreifen um das feine, aschblonde Lockenhaar, das ihr bis auf die Schultern fällt, und immer, so oft ich sie sah, von einem Myrtenkranz gekrönt war.“⁴⁰⁷ Meyrinks visionäre, antizipatorische Kunst ist hier am Werk. Sie trägt nicht ohne Grund die Myrte als ein Symbol der ewigen Liebe, die sogar über den Tod hinausgeht. In dem Sinne ist sie als eine Antizipation zu verstehen, da es am Ende zu einer androgynen Vereinigung und Vollendung kommt, zur goldenen Hochzeit. Wie im Falle von Christopher ist auch Ophelia als eine ambivalente Figur angelegt. Die Auswahl des Namens wie Shakespeares Ophelia, der gleiche Wassertod, der Verflechtung zwischen Jungfräulichkeit und Sexualität (Meyrinks Ophelia „prostituirt ihre Seele“) beider Figuren ist eindeutig eine „Implikation antiker und christlicher Frauenmythen.“⁴⁰⁸

Aus einem Gespräch mit ihrem Vater Adonis erkennt Christopher die „Scheußlichkeiten, die das Dasein über dem Menschen“⁴⁰⁹ verhängen kann. Er arbeitet Tag und Nacht, um Ophelia ihre künstlerische Laufbahn zu ermöglichen. Dabei ist er nur ihr Ziehvater und Opfer der teuflischen Ausbeutung seiner Frau, die ebenfalls eine künstlerische Laufbahn im „geheimen Theater“ von Herr Paris, Ophelias wahrem Vater, ausübt.⁴¹⁰ Die Kluft zwischen den Ehegatten wird antithetisch dargestellt (Körper/chtonisch und Geist/himmlich) und in Figur der „Marmornyphé“ und des „Teppen“ versinnbildlicht. Sie können als Extrempunkte dieser Polarität verstanden werden. Auch hier benutzt Meyrink das Motiv der Parallelführung von „handelnden Personen und umgebenden Örtlichkeiten.“⁴¹¹ So deutet das Nachbarhaus der Familie Mutschelknaus auf die „eheliche“ Diskrepanz. Da die obere Mehrzimmerwohnung und Aglaja und die untere Sargtischlerei Adonis bewohnt, deutet eindeutig auf die Gespaltenheit. Dagegen ist das Haus von Jöcher, das auch Christopher bewohnt, „eines der ältesten in der Stadt; es hatte viele Stockwerke, in denen die Vorfahren des Barons gehaust--immer ein Geschlecht ein Geschoss höher als das vorhergegangene, als sei ihre Sehnsucht, dem Himmel näher zu sein, immer größer geworden.“⁴¹² Die Architektur des Turms und die damit

⁴⁰⁵ Vgl. Wunsch, 1998, S. 243.

⁴⁰⁶ Im früheren Kapitel haben wir gesehen, dass Meyrink den Menschen als mangelhaftes, gespaltenes Wesen attribuiert. Die Lösung zur Synthese antithetischer Pole fand er im „mittleren Weg“ der Yoga, worunter er die „Verbindung“ versteht. In dem Sinne äußert er: „die Verbindung, die der Yogi bezweckt, ist vielmehr die unlösbare Einswerdung des Menschen mit sich selbst. Eine solche Verbindung mit sich selbst ist nämlich durchaus nicht beim Normalmenschen vorhanden, wie allgemein angenommen wird! Meyrink, 2000, S. 236.

⁴⁰⁷ Meyrink, 2016b, S.13.

⁴⁰⁸ In beiden Figuren ist das „Mythos der Maria Magdalena, der Eva, sowie im Flora-Mythos enthalten.“ Benz, Nadine: Literatur und Mythologie, in: «Arbeit am Mythos» Ophelias Wassertod, 2009, S. 294.

⁴⁰⁹ Meyrink, 2016b, S.18.

⁴¹⁰ a.a.O., S.20.

⁴¹¹ Im Kapitel 3.4 haben wir das interdependente Trias erwähnt und dass dem Raum mehr als nur ein „kulisshafter“ Charakter zugesprochen wird. Es sind nicht nur wahnhafte Spiegelreflexionen des Ich, sondern funktionalisierte Analogien. Solche Weltmodellierung ist ein gutes Beispiel für Lotmans semantisierte Räume. Vgl. Berg, 1991, S. 53.

⁴¹² Meyrink, 2016b, S. 10f.

verbundene Lebensweise seiner Ahnen assoziiert auf organisches Wachsen und den Stammbaum. Damit die Symbolik des liminalen Punktes zwischen Erde und Himmel klarer wird, wächst im Obergeschoss der „heilige“ Holunderbaum, der auch auf ihrem Familienwappen steht.

Nach dem Gespräch mit Adonis geschieht sein nächtliches Wandern, dessen Inhalt er sich zum ersten Mal bewusst wird. In der traumähnlichen „Spiegelwelt“ wird ihm das „Erlebte“ in drei Bildern symbolisch dargestellt.⁴¹³ Jeger interpretiert die Bilder wie folgt:

Der Sarg, mit dem Fleisch assoziiert, also dem Leib an sich, entspricht der rein körperlichen, geistig „schlafenden“, triebhaften Seinsweise, also dem unbewussten Dahinleben. Dem Bild der „Sonne“, der Christopher tief beeindruckt auf einem grasbewachsenen Hügel begegnet, entspricht dagegen ein anderer Weg: Die unzähligen Insekten, die stumm und starr wie in einem „Gebet“ vor der aufgehenden Sonne verharren, und diese „anbeten“, zeigen, dass es sich dabei um das Verehren einer äusseren Gottheit handelt, das zum starren, trabantenhaften Dasein der „christlichen Heiligen“ führe, also zum Erlöschen der Persönlichkeit im Angesicht des überwältigenden Eindrucks der Ewigkeit „Gottes“. Das dritte Bild betrifft dagegen eine weisse, unendliche Landstrasse, deren blosser Anblick in Christopher schon ein tiefes Gefühl der Verzweiflung und der Einsamkeit auslöst – dieses Bild bezieht sich dabei aber auf den „dritten Weg“, den Christopher schliesslich gehen soll: Es ist dies auch in diesem Fall – wie schon im GOLEM und im GRÜNEN GESICHT festgestellt – wieder ein Weg der „Reifung“, des „Wanderns um des Wanderns Willen“, also des selbstzweckhaften Handelns, des Erduldens der Einsamkeit und des geduldigen Harrens. Es meint dies wiederum einen „heidnischen“ Weg des Bewusstseins und des geistigen „Lichtes“, für das die immer wieder auftauchende „Laterne“ im Roman steht und dem der „weisse Dominikaner“ entspricht, der „grosse Wanderer“. So wiederholt sich auch in diesem Roman dieses Prinzip des allmählichen geistigen „Wachstums“ anstelle der Gegensätze eines gewaltsamen Erzwingens auf der einen, einer bedingungslosen Unterwerfung auf der anderen Seite.⁴¹⁴

Wie bereits erwähnt, steht der Meyrink'sche Held auf der Grenze zwischen zwei Welten, die er durch Vergeistigung und den schöpferischen Willen vereint. In der Synthese zwei sich entgegengesetzter Prinzipien zu einer vollendeten androgynischen Daseinsform ist die Rolle der Frau von wesentlicher Bedeutung. Wie in *Verwandlung des Blutes* benutzt er die Metapher des zerbrochenen Schwerts von Siegfried für die Gespaltenheit des Menschen.⁴¹⁵

Sehr bald finden Christopher und Ophelia zueinander. Auch in der kurzen Liebesepisode wird der Raum semantisiert und analogisiert. Die Liebeseligkeiten finden in dem idyllischen Gärtchen am Fluss statt.⁴¹⁶ Damit sie nicht entdeckt werden, machen sie nächtliche Kahnfahrten: „Wenn der Mond hinter Wolken tritt, will ich Ophelia hinübrudern ans jenseitige Ufer; dann lassen wir uns langsam stromabwärts treiben um die Stadt herum.“⁴¹⁷ Markvartová sieht in diesem Bild den „Symbol des Übergangs vom Reich der Lebenden zum Reich der Toten“ und die „Anbruch in die Transzendenz.“⁴¹⁸ Wiederum haben wir eine Andeutung auf das zu Kommende, auf die metaphorische Seelengeleitung über die „Styx“ und

⁴¹³ Vgl. Meyrink, 2016b, S. 22-36.

⁴¹⁴ Jeger, 2019, S. 99.

⁴¹⁵ Vgl. Meyrink, 2016b, S. 32.

⁴¹⁶ Vgl. a.a.O., S. 53.

⁴¹⁷ Vgl. a.a.O., S. 54.

⁴¹⁸ Markvartová, 2010, S. 146.

den Freitod von Ophelia. Auch der kreisende Fluss ist ein Symbol der Ewigkeit und die eintretende überirdische Vereinigung der Geliebten.

Jedoch kommt es parallel zur Stockung, zur Erlahmung der begonnen geistigen Reifung. So wird er immer sehnsüchtiger nach Ophelia, sein Herz gehorcht der Furcht um ihr Wohlsein, er wird zum „Tiermenschen.“⁴¹⁹ Seine Lage verschlimmert sich dermaßen, dass ihn Mordgedanken packen.⁴²⁰ Kurz vor der Ausführung solcher Tat wird er entweder von Paris oder vom inneren Wesenskern verhindert. Im Kapitel *Das mennigrote Buch* wird die Raumzeit vollkommen transzendiert. In einem fieberhaften Zustand „kann [er] nicht mehr unterscheiden, was Wachsein ist und was Phantasieren.“⁴²¹ Wie in der Novelle *Das Fieber* ist die Traumlogik in der Darstellung solcher Zustände kennzeichnend, was wir im Kapitel 3.4 besprochen haben.⁴²² Diese Episode steht symbolisch für den metaphorischen Tod des Helden, und ist mit der alchemischen nigredo Phase gleichzusetzen.

4.2.3 Der Weg des Aufstiegs und die Selbstwerdung des Helden

In diesem Stadium erlebt der Held einen Identitätsbruch oder „Seelenbruch.“⁴²³ Es kommt zur Entfremdung und Hinterfragung bestehender Lebensweisen. Ihm werden Geheimnisse offenbart und er setzt sich endgültig mit der Vergangenheit auseinander. Gleichzeitig ist dieser Zustand durch die „magische Kälte“⁴²⁴, sowie Versuchungen und Irrwege markiert. Letztlich erkennt und reintegriert er die fehlenden Einheiten des „ich“ (das Phantastische/Unheimliche und die Frau), und damit ist er einen Schritt näher zur Vollendung.

Nach dem vierzehntägigen Schlummer kommt Christopher langsam zu sich. Vor ihm steht der mystische Urahn und belehrt Christopher, dass er das letzte Glied in der großen Kette der Jöcher sei und dass mit seiner Hilfe der Stammbaum endlich „alchimisiert“ wird.⁴²⁵ Wiederum wird das Symbol des Holunders und des Stammbaums benutzt und mit dem Motiv der Ewigkeit, Vollendung in Verbindung gebracht:

Du bist der Zwölfte, ich war der Erste. Bei 'eins' fängt man zu zählen an und hört bei 'zwölf' auf. Dies ist das Geheimnis der Menschwerdung Gottes. Du sollst der Wipfel des Baumes werden, der das lebendige Licht schaut; ich bin die Wurzel, die die Kräfte der Finsternis in die Helligkeit schickt. Aber du bist ich und ich bin du, wenn das Wachstum des Baumes vollendet sein wird. Der Holunder ist der Strauch, der im Paradies der Baum des Lebens hieß.⁴²⁶

⁴¹⁹ Meyrink, 2016b, S. 55.

⁴²⁰ Vgl. a.a.O., S. 65.

⁴²¹ a.a.O., S. 67.

⁴²² „Mit einem Takt, scheneller und schneller, wechseln zugleich Nacht und Tag, Tag und Nacht ohne Übergang“, so dass er sich fragt, „ob nur eine Nacht seitdem verflossen ist oder ein Menschenalter?“ a.a.O., S. 67f.

⁴²³ „Der Protagonist erlebt einen 'Seelenbruch', der bislang unbekannte Bewußtseinsinhalte freilegt.“ Forderer, Christof: Ich-Eklipsen. Doppelgänger in der Literatur seit 1800, Stuttgart: Metzler, S. 185.

⁴²⁴ Meyrink, 2016b, S. 113.

⁴²⁵ Vgl. Meyrink, 2016b, S.69f.

⁴²⁶ a.a.O., S. 70.

Dass es sich um zwei Seiten einer Medaille handelt, wird mehrmals aufgegriffen: „Wir heißen beide Christopher, denn ich und du sind ein und dasselbe.“⁴²⁷ Er sagt sogar wörtlich, dass es sich um gespaltene Hälften handelt: „Ich muss dabei sein, denn ohne mich bist du nur ein halbes Ich.“⁴²⁸ Im folgenden Schritt gibt er ihm symbolische Anweisungen, um das Große Werk zu vollbringen:

Das „mennigrote Buch“ ist die Metapher für das Schicksal, das zu lesen die erste Notwendigkeit sei, der zu erlernende „geistige Atem“ ist dagegen mit der „Durchgeistigung“ des Leibes assoziiert und stellt zugleich eine physische Auswirkung des geistigen Weges dar, das Geheimnis des „Holunders“ schließlich umschreibt den zu erlangenden Zustand der „Unsterblichkeit“⁴²⁹

Die Abhandlung des Ahnherren endet, indem er eine magische Prozedur an ihm durchführt, die das Wasser zum Kochen bringt und somit die geistige „Wiedergeburt“ ermöglicht: „Dann verbrannte der letzte Rest meines Bewusstseins in den Gluten des Fiebers.“⁴³⁰

Nach dem Dämmerzustand erörtert sein Vater (kurz vor dem Fieber verkündet der Kaplan, dass die beiden Vater und Sohn wären) die Geschehnisse mit dem Urahn und das verhängnisvolle Schicksal seiner Mutter. Der neu errungene Zustand, oder sein Erreichen einer geistigen Reife, ist auch dadurch gekennzeichnet, dass er die (symbolische) Aufgabe des Laternenanzünders nicht mehr ausübt.⁴³¹ Gleich darauf erahnt er, dass Ophelia aus dem Leben geschieden ist, was im angekommenen Brief bestätigt wird. Der Verlust der Frau in der profanen Sphäre wird aber als eine Wiedervereinigung in der sakralen gedeutet.⁴³² Demgemäß verheißt Ophelia: „es [gibt] ein Land ewiger Jugend, (...) dort werden wir uns wiedersehen, um nie mehr voneinander zu gehen: dort werden wir beide gleich jung sein und belieben, und die Zeit wird die ewige Gegenwart für uns sein.“⁴³³

Im Kapitel *Angst* durchläuft Taubenschlag einen allmählichen Austritt aus der normalen Realität. Dieses Stadium ist geprägt von Momenten der Entfremdung, des Gefühls von Raumzeit-Diskontinuität, der „Abgestorbenheit“ und der „magischer Kälte“, doch er empfindet keine „Sehnsucht nach Gott.“⁴³⁴ Auch der Ahnherr beginnt mit seiner Auferstehung, wird in ihm „übermächtig“.⁴³⁵ Dieser Prozess verläuft nach der Regel der Unschärferelation, die sich mit dem Verhältnis zweier Größen auseinandersetzt.⁴³⁶ Am Ende des Kapitels empfindet er sich als ein „lebloser Taubenschlag, eine Stätte, in der Ophelia wohnte und der Ahnherr und

⁴²⁷ a.a.O., S. 71.

⁴²⁸ a.a.O., S. 77.; Oder an einer anderen Stelle: „Jener andere war also mein Doppelgänger.“ a.a.O., S. 32

⁴²⁹ Jeger, 2019, S. 118. Abschließend sagt er dazu, dass ein integrativer Akt und Überführung zu einem einzigen Zustand gemeint wird. Vgl. a.a.O., S. 117f.; Dabei entnimmt Meyrink einige Gedanken aus der Taolehre, worüber Pfizmeier in seinem Werk *Lösung der Leichname und Schwert* schreibt. Nach Binder sei die Lehre des geistigen Atems von Krebs Kerning present. Vgl. Binder, 2009, S. 134.

⁴³⁰ Meyrink, 2016b, S. 77.

⁴³¹ a.a.O., S. 79ff.

⁴³² „Da generell Endziele nicht direkt angestrebt oder erreicht werden können, muß der Held also von der definitiven Frau, falls er sie schon eingangs begehrt, getrennt werden“. Wunsch, 1998, S. 236.

⁴³³ Meyrink, 2016b, S. 84.

⁴³⁴ a.a.O., S. 91.

⁴³⁵ Ebd.

⁴³⁶ Sie besagt „daß, wenn die eine von ihnen realisiert bzw. dominant ist, die andere notwendig ausgeblendet oder als unterworfen und abhängig erfahren wird.“ Wunsch, 1998, S. 248.

das Uralte, das Christopher heißt.⁴³⁷ Somit vergehen die Jahre unter dem Motto: „Jener, der wachsen muss, das ist der Urahn, ich aber muss schwinden!“⁴³⁸

Zwei Stellen sprechen für die endgültige Verinnerlichung des Fremden. Es ist die Vergegenwärtigung von Ophelia in der Szene mit der Gartenbank, indem er die „Gartenbank“, worunter er sie bestattete, in sein „geistiges Zimmer“ hinaufträgt, anstatt auf der Bank im Garten von ihr zu träumen: „Ich hatte sie im Geiste hinauf in mein Zimmer getragen, saß stundenlang auf ihr und lies die Nähe Ophelias mich durchströmen.“⁴³⁹ Die Integration des Unheimlichen/Phantastischen wird auch topologisch dargestellt. Im Familienhaus steigt er Stockwerk für Stockwerk hinab, was er mit einer Reise durch die Jahrhunderte in die Vergangenheit vergleicht.⁴⁴⁰ In jedem Geschoss erfährt er von personifizierten Gegenständen und inneren Stimmen die Geschichte seiner Vorfahren. Taubenschlag erkennt Motive wie „Rache“, „Gier“, „Tatendurst“, „Lebenstrieb“ und andere „Wünsche“ als Ursachen ihres geistigen Scheiterns.⁴⁴¹ Dagegen hat Taubenschlag weder eine materialistische Einstellung noch irdische Wünsche, die ihn vom geistigen Weg abbringen könnten. Vor der letzten „Bleitür“ im Keller taucht plötzlich ein alter Mann. Indem er den falschen Meister aufgrund des geförderten Fingerzeichens entlarvt, öffnet sich ihm die Tür und damit der symbolische Schritt zum Unterbewusstsein, zur Wurzel und zum Urahn.⁴⁴²

Die letzte Szene suggeriert, dass der Held die Ausgangsordnung verlassen hat. In der letzten Prüfung⁴⁴³ wird er mit dem feindlichen Prinzip konfrontiert, welches Taubenschlag als „Meduse“, „Herrin der Finsternis“, „Windsbraut mit den Würgerhänden“ bezeichnet.⁴⁴⁴ Der Raum fundiert auch hier als Bedeutungsträger und widerspiegelt die ankommende Todesgefahr. Die „verräterischen“ Fenstern reflektieren den Flammenschein vom glühenden „Riesenauge“ am Horizont, ein Windstoß zischt „Nessoshemd“ und reist an seinem Gewand, der Donner „brüllt“, die Kirchenglocke „wimmert auf, von einer unsichtbaren Faust getroffen.“ Der Ort, wo das große Werk vollzogen wird, ist am Dach des Familienhauses, am höchsten topologischen Punkt und auf der Schnittstelle zwischen Erde und Himmel. Noch ein Verweis auf den synthetischen Aspekt des Romans. In der Darstellung des Übergangs verwendet der Autor unterschiedliche Mythologeme aus der griechischen Mythologie.⁴⁴⁵ Ein auffälliges Motivkomplex in der Erlösung spielt das Feuer, das das Verwesliche in ihm verbrennt und „den

⁴³⁷ a.a.O., S. 92.

⁴³⁸ a.a.O., S. 109.

⁴³⁹ Ebd.

⁴⁴⁰ Vgl. a.a.O., S. 126ff..

⁴⁴¹ Vgl. a.a.O., S. 128f.

⁴⁴² Vgl. a.a.O., S. 132f.

⁴⁴³ Wichtige konstitutive Elemente in der Reifung des Helden sind die Versuchungen und Irrwege, die dem „chthonisch-zyklischen“ Prinzip entsprechen: „Es handelt sich in jedem Fall um eine die Identität bedrohende Situation, die den Charakter des Chthonischen trägt und durch die chthonische Gegenkraft bestimmt ist. Wir finden dies in der Séance-Szene (WD S.[102ff]), in Christophers Begegnung mit der Marien-Prozession (WD S. [123ff]) im Einfluss der nach Leben dürstenden Ahnengeister im Jöcherhaus (WD S.[127f]) sowie beim falschen „Meister“, der einen „Schwur auf die Erde“ von Christopher verlangt (WD S. [131])“ Jeger, 2019, S. 132.

⁴⁴⁴ Vgl. Meyrink, 2016b, 137f.

⁴⁴⁵ In besonderer Korrelation steht der Feuertod mit Herakles. Die reinigenden Flammen haben seine Glieder göttlich gemacht. Auch in der bildenden Kunst sei die Himmelfahrt von Herakles ein beliebtes Motiv. Vgl. Kerényi, Karl: Mythologie der Griechen, 2013, S. 163.

Tod in eine Flamme des Lebens verwandelt.“⁴⁴⁶ Es ist noch eine Anspielung auf die letzte Phase der Transmutation oder Rubedo.⁴⁴⁷ Der Prozess der Individuation scheint damit abgeschlossen zu sein, da auf eine Verschmelzung des individuellen mit dem universellen Sein impliziert wird: „unsichtbare Hände fassen die meinen mit dem „Griff“ des Ordens, gliedern mich ein in die lebendige Kette, die in die Unendlichkeit Reicht.“⁴⁴⁸

5. Alfred Kubin: Die andere Seite

Das 1909 veröffentlichte „Schlüsselwerk der literarischen Moderne“ entzieht sich einer einfachen Kategorisierung.⁴⁴⁹ Der fragmentarische Charakter einer unauflösbaren Unschlüssigkeit ist das formale Gestaltungsprinzip und reflektiert die Manier eines „Künstlerphilosophen“ oder „zeichnenden Literaten.“⁴⁵⁰ Wegen der Vielfalt von Interpretationsmöglichkeiten betont Ruthner das unglaubliche polysemantische Potenzial des Romans, weil es aus „unterschiedlichsten Versatzstücken zusammengesetzt [ist]; wie bei einem Vexierbild wird mal die eine, mal die andere Facette dieses literarischen Synkretismus für den aufmerksamen Leser sichtbar.“⁴⁵¹

Wie Rhein feststellt, habe Kubin sein ganzes Leben versucht, eine Grenze zwischen dem Wachen und Träumen, Sichtbaren und Unsichtbaren, Bewussten und Unbewussten zu ziehen, was er nie verwirklichte. Jedoch kommt er zur Feststellung, dass die trügerischen Unterschiede nur rationalistisch gebastelte Konstrukte seien.⁴⁵² Kubin selbst bekennt, dass seine Kunst aus einem seelischen „Zwischenreich, eine(r) Region der Dämmerwelt“ entspringt und diesen Stempel trägt:

Meine Gebilde tragen alle das Stigma dieses zwittrigen Dämmerbereiches, doch ich kann nicht sagen, wie tief sie ihre Wurzeln in das allgemeine Leben senken. In besonderen, klareren,

⁴⁴⁶ Meyrink, 2016b, S. 138.

⁴⁴⁷ „Soll der höchste Akt der Vereinigung der Gegensätze vollzogen werden, dann muss der Alchemist sein Feuer bis zum höchsten Grad erhitzen.“ Markvartova, 2010, S. 162.

⁴⁴⁸ Meyrink, 2016b, S.138.

⁴⁴⁹ Das Roman steht an der Grenze zwischen Phantastik, Dekadenzliteratur und Surrealismus. Es übte einen immensen Einfluss auf Kafkas *Der Prozess*, *Der Veschollene* und *Das Schloss*, Roths *Die Kapuzinergruft*, Manns *Zauberberg* und *Faustus*, Orlandos *Das Reich der Tarocke*, Jüngers *Das abenteuerliche Herz* und Hermann Kasacks *Die Stadt hinter dem Strom*. Vgl. Geyer, Andreas: *Träumer auf Lebenszeit. Alfred Kubin als Literat*, Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag, 1995, S. 16f.

⁴⁵⁰ In einem Brief an Müller stilisiert sich Kubin wie folgt: „ich glaube auch nicht mehr, dass ich Künstler bin, vielleicht bin ich Schriftsteller, vielleicht bin ich ein Philosoph, vielleicht irgendetwas anderes, eine Sache oder sonst etwas – oder bin ich *gar überhaupt nichts*. (Kubin an H.v. Müller am 16.1.1902. Original im Kubin-Archiv), zitiert nach Geyer, 1995, S. 29.

⁴⁵¹ Ruthner führt mindestens 12 Leseweisen. Ruthner, Clemens: „Bacchanalien, Symposien, Orgien...“ Alfred Kubins Roman *Die andere Seite* als literarische Versuchsstation des k.u.k. Weltuntergangs, in: *Hinter den Bergen eine andere Welt: Österreichische Literatur des 20. Jahrhunderts*, BRILL, 2004, S. 67.

⁴⁵² Rhein, Phillip H.: *Towards a Poetics: An Analysis of Alfred Kubin's Die andere Seite*, in: *South Atlantic Modern Language Association*, Bd. 53, Nr. 2, 1988, S. 93.

schwingenden Augenblicken überkam mich wohl auch eine Ahnung als ströme unterirdisch irgendein geheimnisvolles Fluid, das alles Leben miteinander verbindet.“⁴⁵³

Das gleiche Prinzip wendet er auf sämtliche Elemente des Romans an. Wie Meyrink strebt er nach einer Verschmelzung von antithetischen Punkten, so dass man im Endeffekt von einem Polaritätsdenken sprechen kann. Dieses Muster wird selbstverständlich im Modus der Phantastik umgesetzt, vorwiegend in Form einer Entfremdung der vertrauten Ebene mittels Traumlogik und Fingierung einer liminalen Dämmerungswelt.⁴⁵⁴ Im Folgenden werden wir sehen, welche Pole er in der Modellierung des sekundären Systems verwendet.

5.1 Eine Dämmerungswelt

Bereits der Romantitel signalisiert die „Präsenz zweier unterschiedener Erfahrungsdimensionen.“⁴⁵⁵ Das zweite Indiz der „strukturellen Ambiguität“ ist die Versicherung des Ich-Erzählers im Rahmenteil, dass sich um wahrheitsgetreue Schilderung handelt.⁴⁵⁶ Gleich nach der Sicherstellung der Glaubwürdigkeit der Binnenhandlung wird diese vollkommen in Frage gestellt: „Während ich gewissenhaft meine Erlebnisse niederschrieb, ist mir unmerklich die Schilderung einiger Szenen unterlaufen, denen ich unmöglich beigewohnt und die ich von keinem Menschen erfahren haben.“⁴⁵⁷

Der namenlose 30-jährige Grafiker (Erzählinstanz) erhält die Einladung von einem Gesandten, Franz Gautch, was gleichzeitig das Initialereignis markiert. Er solle mit seiner Frau in das sogenannte Traumreich übersiedeln.⁴⁵⁸ Es wurde von seinem ehemaligen Gymnasialkollegen Claus Patera gegründet, nachdem dieser auf eine fabelhafte Weise unermesslichen Reichtum erworben hatte. Das künstlich erstellte Königreich liegt in Zentralasien und vermittelt einen äußerst heterotopischen Charakter, wegen der Abgetrenntheit von der vertrauten Welt und den sonderbaren Regeln, welche die Traumstädter befolgen müssen. Beispielsweise wurde die Hauptstadt Perle von älteren Gebäuden, die aus ganz Europa abgerissen und transportiert wurden, erbaut. Nach ihrer Einwilligung folgt die 10-tägige Reise über München, Constanza, Batum, Baku, Krasnowodsk, Samarkand, bis sie das Tor zum Traumland erreichen.⁴⁵⁹ Mit der Überquerung findet auch ein subtiler epistemologischer Wechsel statt, der als eine Chiffre für den Anfang der Traumarbeit oder des Einschlafens zu interpretiert ist. Dafür spricht die Tatsache, dass sämtliche Spiegelflächen (Fotoapparat, Binokel und Spiegel) beim Eintritt ins Traumreich konfisziert wurden, sowie die Überquerung der topografischen Grenze.⁴⁶⁰

⁴⁵³ Kubin, Alfred: Dämmerungswelten, in: Die Kunst für alle : Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, Bd. 48, Nr. 11, 1933, S. 340.

⁴⁵⁴ Der epistemologische Konflikt zweier Systeme basiere auf einer „Erzählstrategie der bedeutungsvollen Verrätselung – im Verbund mit der »einfachen« Narration“, die „einen Interpretationszwang über den Leser“ vernängt. Ruthner, 2004, S. 68.

⁴⁵⁵ Cersowsky, 1983, S. 70.

⁴⁵⁶ Berg, 1991, S. 236.

⁴⁵⁷ Vgl. Kubin, Alfred: *Die andere Seite. Ein phantastischer Roman*, Hamburg: Rowohlt, 2019, S. 7.

⁴⁵⁸ Vgl. a.a.O., S. 8ff.

⁴⁵⁹ Vgl. a.a.O., S. 7-40.

⁴⁶⁰ Vgl. Kubin, S. 37. Es sind Instrumente, die eine Abbildung der materiellen Wirklichkeit ermöglichen sollen. Jedoch nicht der Traumwelt, die nach anderen „gesitigen Gesetzen“ funktioniert.

Was dem Erzähler anfangs als kurios, humorvoll oder grotesk erscheint, kippt mit der Handlung immer mehr ins Kubineske.⁴⁶¹ Die radikale Abkehr von dem Fortschritt prägt den Alltag, was besonders an Kleidern, Gebrauchsgegenständen und Häusern bemerkbar ist. Da es weder Sonne noch Mond gibt, erscheint die ganze Landschaft in „farbloser Eintönigkeit“ und „endlosen Dämmerungen“, die leitmotivisch für die zwitterige Beschaffenheit des Modellsystems stehen.⁴⁶² Zudem herrscht eine symbolisch-suggestive Geldwirtschaft, ein schemenhaftes Staatsapparat, ein grotesk-mystischer Kult um den großen Uhrbann, der magnetische Anziehungskraft auf die Bewohner ausübt.⁴⁶³ Zur Bevölkerung gehören Typen mit „übertrieben feiner Empfindlichkeit“, mit „fixe(n) Ideen, wie Sammelwut, Lesefieber, Spielteufel, Hyperreligiosität“, einfach Menschen, die unter „Gesichtspunkt des Abnormen oder einseitig Entwickelten“ gewählt wurden.⁴⁶⁴ Der Erzähler erfährt eine fortschreitende Verwischung der Grenze zwischen Polen *Wirklichkeit/ Imagination*, was ungefähr der (A)logik des luziden Träumens oder der Suggestion entspricht, da die Wirtschaft nur durch Einbildung und Gedankenkraft verläuft: „Hier waren Einbildungen einfach Realitäten. Das Wunderbare dabei war nur, wie solche Vorstellungen in mehreren Köpfen zugleich auftraten. Die Leute redeten sich in ihre Suggestionen gewaltsam hinein.“⁴⁶⁵

Spätestens ab dem Kapitel *Im Bann* ändert die traumähnlichen Logik ihr Vorzeichen. Sie entfaltet sich zu einem Alptraum. Das primäre System wird graduell entfremdet und mit verstörender, makabrer, Ästhetik und psychopathologischen Semen besetzt. Zu den „Schattenseiten“ des Traumreiches gehört die „unheimliche und schwerglaubliche“ Metamorphose seiner Haushälterin Anna, perfide Nachtgeräusche, melancholische Stimmungen, das Auftauchen von Pateras Doppelgängern (Laternenanzünder und die Bettlerin).⁴⁶⁶ Der Leser erfährt weitere Systembefremdung, wie den Zusammenstoß mit dem weißen abgemagerten Pferd als dem Vorboten des Todes, das Phänomen „Klaps“, das alles Lebende permanent versteinert und welches sich später als die epileptischen Anfälle von Patera herausstellen wird.⁴⁶⁷ Bald darauf folgt das unheimliche Treffen mit Patera und der Tod von seiner Frau, weil sie eine „reale Natur“ war und sich nicht an das „gespenstische Reich“

⁴⁶¹ „[T]he adjective 'kubinesque', long before 'kafkaesque', became applied to the world of darkness, menace and horror which many of his drawings exemplified“. Furness, Raymond S.: Cartographer of darkness: the nightmare world of Alfred Kubin, in: *Word & Image*, Informa UK Limited, Bd. 6, Nr. 1, 01.1990, S. 28.

⁴⁶² Vgl. Kubin, 2019, S.49f.

⁴⁶³ Vgl. Kubin, 2019, S. 47-72.; Es werden folgende Traumaspekte literarisch simuliert: „die Rätselhaftigkeit, die Bildhaftigkeit, die Flüchtigkeit, die augenblickliche Alogik und Mehrdeutigkeit.“ Maurer Queipo, Isabel: *Literatur*, in: Alfred Krovvoza/Christine Walde (Hrsg.), *Traum und Schlaf. Ein Interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart: Metzler, 2018, S. 114.

⁴⁶⁴ Vgl. Kubin, 2019, S. 52.; Die angeführten Merkmale seien für diverse Protagonisten der Décadenceliteratur eigentümlich, da sie sich nicht an die Norm anpassen können. Vgl. Geyer, 1998, S. 112.

⁴⁶⁵ Kubin, 2019, S. 60.

⁴⁶⁶ Vgl. a.a.O., S. 78-84.

⁴⁶⁷ Vgl. a.a.O., S. 90ff.

anpassen konnte. Am selben Tag nach der Beerdigung wird der Beischlaf mit Frau Lampenbogen impliziert.⁴⁶⁸

5.2 Die Einbildungskraft und das Nichts

In unserem Kontext der Polarität ist das letzte Kapitel des zweiten Teils wichtig. Es besteht aus zwei Unterkapiteln: *Die Klärung der Erkenntnis* und *Die Verwirrung des Traums*. Auch vom kompositorischen Aspekt steht es in der Mitte des Romans. Dabei wird in der Forschung auf die zentrale sechszwanzigste Zeichnung (von insgesamt 52) hingewiesen.⁴⁶⁹ Nach zweijährigem Aufenthalt geht der Erzähler in die Vorstadt, die topologisch wie semantisch sonderbare Merkmale aufzeigt. Das von Ureinwohnern bewohnte Dörfchen ist von der Traumstadt durch eine Brücke getrennt, wird als „ethnographische Musterausstellung“ und ein Leben im Natureinklang beschrieben. Die mystischen Einwohner mit strahlend blauen Augen sind von einem „mongolischen Typus“ und die „Verkörperung des vollkommensten Gleichgewichts.“⁴⁷⁰ Unter ihrem Einfluss erfährt er die Wichtigkeit der „teilnahmslosen Anteilnahme“, der „Indolenz“ sowie der vieldiskutierten „Einbildungskraft.“ In der letzteren sieht Schroeder das Schlüsselwort des Textes für die Aufhebung oder Synthese antithetischer Pole, die sich mit Kubins „Schaffenspoetik“ deckt und die Jahrzehnt später im surrealistischen Manifest von Breton als zentrales Prinzip vorkommen wird.⁴⁷¹ So äußert der Erzähler: „Die stärksten Sensationen kamen anfangs vor dem Einschlafen oder unmittelbar nach dem Erwachen, also wenn der Körper müde war und das Leben in mir sich in einem Dämmerzustand befand.“⁴⁷²

Dieser Prozess wird später in einen übergreifenden Kontext gesetzt. Er manifestiert sich nach Schroeder zuerst in einer kontemplativen Auflösung des Bewussten, was beim Erzähler zur Hyperästhesie führte ("Dabei wurde mein Auge geschärft, sowie es Geruch und Gehör schon waren"), dann zu psychischer Orientierungslosigkeit ("Die ausgebildeten Sinne beeinflussten allmählich den Gedankenapparat und formen ihn um") und schließlich zur Synästhesie ("Farben, Düfte, Töne und Geschmacksempfindungen waren für mich austauschbar"). Die „Orgelsymphonie von Tönen“ signalisiert das letzte Stadium der Auflösung vom Bewussten

⁴⁶⁸ Vgl. Kubin, 2019, S. 106-127. Auch an diesem Beispiel kann man die symptomatische Koppelung entgegengesetzter Polen (hier in Form von Eros und Thanatos) sehen, sowie eine Referenz auf Kubins psychologische Expertise.

⁴⁶⁹ Vgl. Geyer, 1998, S. 120.

⁴⁷⁰ Im Gegensatz von weißen, entselten, Katzenaugen Pateras, sind ihre Augen eine Metapher für "den direkten Zugang zu jener Welt der immateriellen Kräfte, die den 'Blauäugigen zu Gebote stehen.'" ⁴⁷⁰ Lippuner, Heinz. *Alfred Kubins Roman "Die andere Seite"*, 1977, S. 49, zitiert nach Burgh, Robin: *Im Reich der Dämmerung. Eine Analyse von Alfred Kubins Roman Die andere Seite*, Masterarbeit, Utrecht University, 2010, S. 31.

⁴⁷¹ Er vergleicht die Einbildung mit dem Unbewussten und die Kraft mit dem Bewussten. Zudem führt er noch das „Gleichgewicht“ und die eindeutige schopenhauerische Metapher des „Pendels“ als poetologische Äquivalente. Vgl. Schroeder, Richard: *From Traumreich to Surréalité: Surrealism and Alfred Kubin's Die Andere Seite*, in: *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, Informa UK Limited, Bd. 30, Nr. 3, 09.1976, S. 219.

⁴⁷² Kubin, 2019, S. 134.; „For both Kubin and Breton there exists within this hybrid mental state a point at which the perception of all antitheses, contradictions and opposites in empirical reality, established by the rational intelligence, is nullified.“ Schroeder, 1976, S. 220.

("Ich fühle mich abstrakt, als schwankender Gleichgewichtspunkt von Kräften").⁴⁷³ Auch die Erkenntnis des Erzählers, dass sein „Ich aus unzähligen Ichs zusammengesetzt war“, ist für Schroeder ein klarer Hinweis darauf, dass er den „Urgrund“, das „Unbewusste“ erreicht haben dürfte.⁴⁷⁴ Hier ist auch eine Parallele zu Meyrinks *Dominikaner* hinsichtlich der Eingliederung in die ewige Kette des Seins bemerkbar.

Das zweite Unterkapitel ist durch einen Traum des Erzählers gekennzeichnet. Es hat etwas Visionäres, da es im Zeichen der kommenden Dialektik steht und das Ankommen des Amerikaners prophezeit. Bei dem Traumprotokoll handelt sich vorwiegend um Tagesreste des Erzählers. Aufgrund der vielen Sexuelsymbole sowie der Ähnlichkeit mit der Traumarbeit (Traumverschiebung und Traumverdichtung) schließt Geyer, dass Kubin mit Freuds Traumdeutung vertraut sein durfte. Weiterhin verbindet er Ansätze von Weininger, Bachofen und Freud und schlussfolgert, dass „im Traumprotokoll des Zeichners die Décadence-Mechanismen von Zeugung und Vernichtung sehr geschickt ineinander verschränkt sind.“⁴⁷⁵ Kubin war nicht nur ein onirischer Künstler, sondern ein Künstler der Dekadenz.⁴⁷⁶ Die zweite Hälfte des Romans steht sowohl motivisch als auch strukturell im Zeichen des Untergangs und des Todes.⁴⁷⁷ Sogar die gegen Ende anhäufenden Todesmotiven und Todesvorzeichen seien als Polarität von Leben und Tod angeordnet.⁴⁷⁸ In diesem Sinne ist der Tod nicht als das Ende zu verstehen, sondern es steht in einer zyklischen Interaktion mit der Schöpfung, oder einer nach Kubin bezeichneten Dialektik von Einbildungskraft und Nichts:

Das Nichts war starr und wollte nicht, dann fing die Einbildungskraft an zu summen und zu schwirren, und in allen Skalen formte, tönte, roch und färbte es sich — da war die Welt da. Aber das Nichts fraß alles Geschaffene wieder auf, da wurde die Welt matt, fahl, das Leben verrostete, verstummte und zerfiel, war wieder tot — nichts und wieder fing's von vorne an. So war's erklärlich, warum sich alles ineinander fügte, ein Kosmos möglich war. Das alles war furchtbar mit Schmerz durchweht.⁴⁷⁹

Diesbezüglich verwendet Kubin eine für die Literatur der Dekadenz spezifische Dialektik von Leben und Tod; Eros und Thanatos; Schöpfung und Vernichtung; Tod und Geburt; Apollinisch und Dionysisch; Einbildungskraft und Nichts, was bereits am Beispiel des Traumprotokolls oder Bestattung/Koitus gezeigt wurde. Mit dem Abschluss des Kapitels wird auch eine Art

⁴⁷³ Vgl. Schroeder, 1976, S. 224f.; Analogisch zum Programm der Surrealisten, wird die Dichotomie zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Ego und Kosmos aufgehoben. An diesem Punkt offenbart ihm sich das Mysterium der Vorstellungskraft.

⁴⁷⁴ Kubin, 2019, S. 135.; Vgl. Schroeder, 1976, S. 225.

⁴⁷⁵ Geyer, 1998, S. 125.

⁴⁷⁶ Solche Weltanschauung wurde durch Kirsenzeitalter, früh erlittene Schicksaalschlägen sowie „pessimistische“ Gesinnung und Lektüre (Mainländer, Schoppenhauer, Bahnsen) bedingt. In Tagebuch steht: „-O –der Tod beginnt bei der Geburt.“ Tagebuch, 14.7.1931. Original im Kubin-Archiv, zitiert nach Geyer, 1998, S. 129.

⁴⁷⁷ Es sind Motive wie Dämmerung, Antrophomorphismus, dekadente Stimmungen, Medusenschönheit, die „Metamorphosen Satans“, das Erbe des „göttlichen Marquis“, die sterbende Stadt, femme fatale. Vgl. dazu Cersowsky: Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts, 1983.

⁴⁷⁸ „Aneliese Helwig hat darauf hingewiesen, dass die *Schlafepidemie* als „Nein“ zum Leben, die darauf folgende *Vermehrung der Tiere* als ein „Ja“ zu interpretieren sei. Mit dem Stadium der Zerbröckelung folgt ein erneutes „Nein“, die Massengorgien sind wiederum als „Ja“ zum Leben aufzufassen.“ a.a.O., S. 134.

⁴⁷⁹ Kubin, 2019, S. 135.

Initiation des Zeichners abgeschlossen.⁴⁸⁰ Zum einen wird er ein „Staatsbürger“ des Traumreichs, da er in der Folgezeit die Einwohner nicht mit „sie“ bezeichnet, sondern sich in die Gemeinschaft miteinbezieht.⁴⁸¹ Zweitens erwirbt er kontemplative Erkenntnisse (Indolenz und teilnahmslose Anteilnahme), die ihn zu einem „entindividualisierte[n] Zuschauer“ des Untergangs machen.⁴⁸²

5.3 Das Zwitterwesen

Der dritte Teil *Untergang des Traumreiches* wird durch das Ankommen des amerikanischen Milliardärs markiert: „Mit Herkules Bell erhält jemand ins Traumreich Einlaß, der in fast allem das genaue Gegenbild Pateras abgibt.“⁴⁸³ Mit dem „Widersacher“ waren „böse Zeiten“⁴⁸⁴ gekommen. Als Verkörperung einer neuen Weltordnung wird er dem Traumreich sein endgültiges Ende bereiten.⁴⁸⁵ Hughes bemerkt in dieser Figur die Verkörperung demokratischer, antifeudaler Prinzipien der modernen Vereinigten Staaten von Amerika und damit einen progressiven geopolitischen Standpunkt aus der Perspektive der untergehenden europäischen Kultur.⁴⁸⁶

Angesichts der äußeren Merkmale erscheint sein Gesicht als „eine Kombination von Geier und Stier. Alle Formen waren leicht aus der Symmetrie geschoben; die Hakennase nach einer Seite gedrückt, ein betontes Kinn, eine hohe, schmale, sehr kantige Stirn gaben dem Kopf etwas schief Verwegenes.“⁴⁸⁷ Bell hat ein „diabolisches Profil“, er „reitet auf einem schwarzen Hengst“, er qualmt ständig (Motiv des Feuers), er gründet den „sozialpolitischen Verein Luzifer“, wird von den Traumstädtern als ein Symbol der Blasphemie angesehen.⁴⁸⁸ Zum teuflischen Motivgeflecht gehören rebellische Implikationen. „Der geschworene Feind Pateras“ weckt das schlafende Traumland und bringt das Licht. Zum ersten Mal drangen einige „schräge Sonnenstrahlen durch den sonst unbeweglichen Wolkenschleier“, und die „Zeit schien ein anderes Tempo angenommen zu haben.“⁴⁸⁹

Ein weiteres Motivkomplex des „Pökelfleischkönig[s]“ ist das Vitalistisch-Voluntaristische. Nur Bell kann den Schlafanfällen von Pater standhalten.⁴⁹⁰ Er zeichnet sich durchweg durch

⁴⁸⁰ Manache Ansätze verteten die These, dass das Werk eine initiatorische Handlungsstruktur voraussetzt. Vgl. Ruthner, 2014, S. 70.

⁴⁸¹ Weber, Jens: Phantastische und expressionistische Elemente in Alfred Kubins Roman. Die andere Seite, Masterarbeit, Kingston, Queens University, 2001, S.47.

⁴⁸² Cersowsky, 1983, S. 128.

⁴⁸³ Brunn: Der Ausweg ins Unwirkliche, S. 220, zitiert nach Hughes, Jon: Modernity and Ambivalence in Alfred Kubin's „Die andere Seite“, in: Austrian Studies, Modern Humanities Research Association, 2007, S. 87.

⁴⁸⁴ Kubin, 2019, S. 157.

⁴⁸⁵ Diesbezüglich erkennt Ruthner „deutliche Spuren Kakaniens jedoch ohne Habsburgermythos.“ Somit lässt sich der „Reich des Untergangs“ als eine „groteske Apotheose“ und „Untergangsfantasien des alten Österreich-Ungarischen Staates“ lesen. Ruthner, 2004, S. 77.

⁴⁸⁶ Vgl. Hughes, 2007, S. 90ff.; Einerseits steht er für Progressivität, Stärke, Industrialisation und Macht im politischen oder wirtschaftlichen Sinne andererseits für Dehumanisierung und Mechanisierung, Kulturmangel, Oberflächlichkeit.

⁴⁸⁷ Kubin, 2019, S. 143.

⁴⁸⁸ Vgl. a.a.O., S. 145f.

⁴⁸⁹ a.a.O., S. 149.

⁴⁹⁰ Vgl. a.a.O., S.

seine Kraft und seine brutale Haltung eines „gesunden“ pragmatischen Menschen gegenüber der hypnotisierten Masse aus. Diesbezüglich äußert sich der Zeichner: „Der Amerikaner, der hat das wahre Leben!“⁴⁹¹ Er wird thematisch mit Mechanisierung und Industrie in Verbindung gebracht, was sich in seiner Vorliebe für Lokomotiven (auch ein Zeichen des Fortschritts) zeigt. Dieses spiegelt sich auch physiognomisch wider, da sein Atem wie eine „Dampfmaschine“ keuchte.⁴⁹²

Dagegen ist die Darstellung des „Herren“ Patera viel komplexer, weil disparate Mythologeme miteinander gekoppelt werden. Schon in der Einleitung wird die große Macht des „Höheren“ betont und einer „Sphäre des Rätselhaften“ positioniert.⁴⁹³ Bei der ersten Begegnung ist der Erzähler ergriffen von „der wunderbare[n], regelmäßige[n] Schönheit dieses Kopfes“, die „eher einem griechischen Gott“ glich als einem Menschen.⁴⁹⁴ Da sich das Traumreich später ins „Königreich des Todes“ transformiert, wird sein Herrscher zum Todesgott Thanatos, wegen der Schlafepidemie zum Hypnos (beide chthonische Götter und Brüder), aber auch zum Eros.⁴⁹⁵ Geyer sieht in ihm eine Anspielung auf Jesus Christus, besonders wegen des messianischen Todes.⁴⁹⁶ Cersowsky dagegen verbindet Patera mit dem Motiv des Teufels, das sich am Motiv des Magnetiseurs und Proteus bestens verdeutlicht.⁴⁹⁷

Pateras Omnipräsenz⁴⁹⁸ und Einfluss auf alles zeigt sich am Beispiel von „Klaps“, Schlafsucht, Nerven- und Geisteskrankheiten oder „biblischen“ Strafen (Insektenplage und Einbruch der Tiere). Seine Wirkungsmacht beherrscht die Raumzeit. Wie bei Meyrink korreliert der Raum mit der Handlung und fundiert als ein wichtiger Bedeutungsträger. Während der erste Teil auf die Schöpferkraft Pateras hindeutete und sich in einer Dämmerungswelt abspielte, steht der zweite Teil im Zeichen seiner „Verfallenheit“ und dementsprechend der „Zerbröckelung“ sowie einer „Krankheit der leblosen Materie.“⁴⁹⁹ Die Landschaft basiert einerseits auf dem

⁴⁹¹ a.a.O., S. 185.

⁴⁹² a.a.O., S. 204

⁴⁹³ Cersowsky, 1983, S. 70

⁴⁹⁴ Kubin, 2019, S. 108.

⁴⁹⁵ Eros sei aus dem Chaos entstanden. Patera gleichfalls habe sein Reich aus Trümmern geschaffen. Seine Allgegenwärtigkeit gleiche der vitalen Kraft von Eros, der alles Mögliche durchströmt. Auch die Schönheit teile er mit Eros. Vgl. Cersowsky, 1983, S. 78.; „Im gleichen Maße in dem Patera den Pol des Todes repräsentiert, verkörpert Herkules Bell den Pol des Lebens.“ Geyer, 2019, S. 146.

⁴⁹⁶ Vgl. Geyer, 1998, S. 145f.; „Überzeugender ist aber die Tatsache, dass Kubin in den Linzer Vorstudien den Eintrag „Patera 50 Jahre alt“ streicht und durch „33“, dem Alter des gekreuzigten Christus, ersetzt.“ Robin, Burgh, 2010, S. 26.

⁴⁹⁷ Vgl. Cersowsky, 1983, S. 72ff.; Die Schwächeattacken, die Epilepsie, Kälte oder Starre des Erzählers und der Traumstädter sprechen dafür. Auch in der berühmten Proklamation wird er von Bell als „Magnetiseur“ bezeichnet, die alle Traumstädter in seinen Bann zieht via Massenpsychose“ und „Suggestion.“ Vgl. Kubin, 2019, S. 152.

⁴⁹⁸ „Patera war überall, ich sah ihn im Auge des Freundes wie des Feindes, in Tieren, Pflanzen und Steinen. Seine Einbildungskraft pochte in allem, was da war. Der Herzschlag des Traumlandes.“ Kubin, 2019, S. 135.

⁴⁹⁹ Vgl. a.a.O., S. 93.; Kubin, 2019, S. 175.; Dies zeigt sich am Dekadenzmotiv der „sterbenden Stadt.“ Geyer, 1998, S. 98.

romantischen Gleichnis von Wirklichkeit und Traum (wie im Kap. 5.1), andererseits auf einem Dekadenten von Leben und Tod.⁵⁰⁰

Aufgrund mehrerer Bezüge lässt sich Patera dem abstrakten semantischen Raum des Mondes und der Mondnatur zuordnen. Seine Augen „ähnelte[n] zwei blanken hellen Metallscheiben, die glänzten wie Monde“⁵⁰¹ Geyer bemerkt, dass das vorausdeutende Motiv vor seiner Ankunft „glänzendes Mondlicht“ sei oder am Untergang des Traumreichs würde der sonst nie ersichtliche Mond zur „große[n] glänzende[n] Scheibe.“⁵⁰² Aber auch dieses Motivkomplex spricht für die Zwitternatur von Patera, weil der Mond der weiblichen Sphäre zugeordnet wird. In Anlehnung an Bachofen vertritt Geyer die These, dass der Mond hermaphroditisch sei, also beide Geschlechter in sich vereine. Er stützt die These, indem er die er ihn mit Dionysos vergleicht, da er auch eine Doppelnatur manifestiere und der Mondregion angehöre.⁵⁰³ Auf der Handlungsebene wird Pateras männliche Seite im erotisch-mystischen Verhältnis zur „Sumpfmutter“ verdeutlicht: „Wie ich erfahren habe, opferte er im Namen des Traumvolkes »der Sumpfmutter« - und verband sich aufs Neue mit ihr – in Mysterien, in denen Blut und Geschlecht besonders bedeutsam waren.“⁵⁰⁴ Dagegen in der Beziehung zu Bell zeigt sich seine weibliche Seite⁵⁰⁵, die auch in der visionären Ragnarök-Szene sichtbar wird:

Patera und der Amerikaner verkrallten sich zu einer unförmigen Masse, der Amerikaner war gänzlich in Patera hineingewachsen. Ein ungeschlechter, nicht übersehbarer Körper wälzte sich nach allen Seiten. Dieses gestaltlose Wesen besaß eine Proteusnatur, Millionen kleiner, wechselnder Gesichter bildeten sich an seiner Oberfläche, schwatzten, sangen und schrien durcheinander und zogen sich wieder zurück.⁵⁰⁶

In diesem Todeskampf sind erotisch-mystische Implikationen evident, die als entgegengesetztes Prinzip (in Form von Leben/Schöpfung/Eros) mit dem Tod agieren. Während Pateras Kopf zerstiebt, verschwindet Bells überdimensionaler „Phallus“ in unterirdischen Gängen des Traumstaates.⁵⁰⁷ Die Desavouierung der Grenze zwischen Polaritäten wird analogisch in der babylonischen Atmosphäre des Untergangs abgebildet, die die apokalyptische Todes- und Sündenthematik von Bosch oder Brueghel weit übersteigt.⁵⁰⁸ Die Grenzverwischung spiegelt sich in einer endgültigen „Zersetzung und Auflösung aller Gegenstände und Körper, die sich nach und nach in eine gallertartige, amorphe Masse verwandeln.“⁵⁰⁹

⁵⁰⁰ Vgl. Geyer, 1998, S. 104f; „Vor allem wird die grundsätzliche polare Ausrichtung des Raumes nach den Insignien von Leben und Tod dadurch nur bestätigt. Wie Leben und Tod bei aller Gegensätzlichkeit in der Identität von „Pateras Doppelwesen“ zugleich verquickt sind, so bestimmt diese Relation auch die Landschaft der 'anderen Seite'.“ Cersowsky, 1983, S. 94.

⁵⁰¹ Kubin, 2019, S. 108.

⁵⁰² Vgl. Geyer, 1998, S. 147.

⁵⁰³ Vgl. a.a.O., S. 148f.

⁵⁰⁴ Kubin, 2019, S. 220.

⁵⁰⁵ Vgl. Geyer, 1998, S. 168.

⁵⁰⁶ Kubin, 2019, S. 236.

⁵⁰⁷ Ebd.

⁵⁰⁸ Vgl. Ruthner, 2004, S. 71.

⁵⁰⁹ Haupt, Sabine: Im Zwischenreich der Dämmerung, S. 13.

Auch die mystische Bestattungsszene im Felsentempel wird von (liminalen) Polaritätsdenken bestimmt. Obwohl Patera tot ist, wirkt er lebendiger denn je, was Geyer „eindeutig dem Bereich des Lebens“ zuordnet. Gemäß systematischer Uneindeutigkeit bleibt sowohl das „Phänomen Patera“⁵¹⁰ als auch das Ende ein Rätsel, da der Erzähler in einer Heilanstalt aufwacht. Im Bezug auf das ambivalente Erklärungsangebot wird das Phantastische auf der Sepktrumsmitte lokalisiert und ergeht aus der Unschlüssigkeit der Figur als der „obligatorischen Bedingung des Phantastischen.“⁵¹¹ Je nachdem, auf welcher Erzählebene sich die Zustandsveränderung ereignete (extradiegetisch oder intradiegetisch), haben wir entweder mit einem rein inneren, metalen Ereignis der Erzählfigur oder einer Kombination von inneren und äußeren Ereignissen der erzählten Welt zu tun. Während der erste reguläre Erklärungsangebot beispielsweise dem Zurechnungsunfähigkeit des Erzählers entsprechen wurde, bezieht sich der zweite Erklärungsangebot auf die Dominanz des einbrechenden wunderbaren Systems. Diesbezüglich verläuft das Konsistenzprinzip nach dem Schema: Grenzüberschreitung – Aufgehen im fremden Raum – Metaereignis – Rückkehr in den Ausgangsraum.

⁵¹⁰ Kubin, 2019, S. 247.

⁵¹¹ Katharina Achatz: *Fantastik bei Georg Klein: Momente struktureller Unsicherheit in "Libidissi", "Barbar Rosa", "Die Sonne scheint uns" und "Sünde Güte Blitz"*. Amsterdam, Netherlands: Amsterdam University Press, 2012, S. 21.

6. Schlussfolgerung

Ziel dieser Arbeit war die Analyse und Darstellung innerfiktionaler Weltentwürfe aufgrund der Grenze als Denkfigur. Dabei wurde sie einerseits in der Manier von Juri Lotman verwendet, andererseits unter dem liminalen (genretypischen) Aspekt. Wegen einer leichteren Beschreibung der gewonnenen Erkenntnisse wird das Korpus in folgende Einheiten subsumiert: 1. Phantastische Satire (a. *Die Schwarze Kugel*, b. *Das Allerdings* und teilweise c. *Der heiße Soldat*), 2. Heimatkunstparodien (a. *Die Geschichte von den braven Löwen Alois*) 3. Phantastische Novellen (a. *Bal macabre*, b. *Die Pflanzen des Doktor Cinderella* und c. *Das Fieber*). 4. *Der weiße Dominikaner*, 5. *Die andere Seite*.

1. Durch eigenartige Verflechtung der Phantastik und Humor hat Meyrink die phantastische Satire zu seinem Kennzeichen gemacht. Wie im Fall 1a und 1b bricht das Wunderbare in Form wissenschaftlich-okkultistischer Instrumente (oder wird nur angedeutet wie im Fall 1b in die primäre Welt ein, wird im phantastischen Modus befördert, damit es, meist gegen Ende, ins Satirische umkippt. Aus der strukturellen Gegenüberstellung zwischen Polen *Natürlich-Übernatürlich* entsteht eine „Mittel zum Zweck – Phantastik“, die in Kombination mit Witz und Grotteske eine aufklärerische Funktion hat. Es wird auf defizitäre Stellen der wilhelminischen Gesellschaft samt ihren Vertretern hingewiesen. Die schärfste Kritik ist gegen das Militär (1a, 1b (implizit), die Forscher (1a, 1b) und Mediziner (1c) gerichtet. Wichtige Themen sind: die Frage der Autorität und des Gehorsams, die wissenschaftliche Arroganz und Dehumanisierung, Auseinandersetzung mit dem Trug und der Falschheit. Aufgrund prototypischer Merkmale lassen sich zwei disjunktiv angeordnete Positionen ableiten. Indem dem *Rationalismus* das *Wunder* entgegengestellt wird, kommt die Künstlichkeit, Ignoranz, Stupidität der „materialistischen“ Weltauffassung zum Ausdruck. Auch das Komische entspringt aus der willkürlichen Ignorierung (1b) oder irrtümliche Pragmatisierung (1c, 1a) des Wunderbaren, wobei bei der letzteren apokalyptische Folgen nicht ausgeschlossen sind (1a).

2. Auffällig ist eine Ausblendung jeglicher subjektspezifischer Merkmale (Im Punkt 1. gibt es überhaupt keine „Protagonisten“). Der Pol *Subjekt* im Sinne eines *Individuums* wurde von und in der *Gesellschaft* vollkommen aufgelöst. Diesbezüglich wird die unterjochende Macht der unmündigen *Masse* problematisiert. Dabei besetzt er den zweiten Pol mit negativ konnotierten Semen, die sich paradigmatisch in der Metapher des Spießers versinnbildlichen. In so einer Scheinkultur werden durch schulische und religiöse Indoktrinierung Löwen zu Schafen gemacht. Das spiegelt sich in der Rücktransformation der Merkmale oder der Unmöglichkeit, sich aus gesellschaftlichen Fesseln zu befreien. Seine Kritik zielt im Endeffekt auf die Gefahren der bornierten Masse und die keimende ideologische Missgeburt, die dem Frankenstein von Starnberg eine langjährige Hetzkampagne einbrachte. Die Reihe von Parodien liest sich als eine missglückte Kulturdiagnose.

3. Wahrscheinlich die wichtigste poetologische Denkstruktur ist die Unschlüssigkeit bei der Klassifizierung der Ereignisse und Phänomene, und zwar ob man ihnen einen Wirklichkeitsstatus zuschreiben oder sie als eine innere, unbewusste, subjektabhängige Projektion betrachten sollte, woraus das Erklärungsangebot auf der liminalen Spektrumsmitte

positioniert wird.⁵¹² Die Grenzen des primären Systems werden anfangs leicht porös gemacht, damit sie gegen Ende vom sekundären System „verhöhnt und misshandelt“ werden.⁵¹³ Deshalb sind Metaereignisse (3a, 3c, 4, 5) spezifisch für die phantastische Literatur. In Bezug auf die Darstellung benutzen die Autoren meistens „traditionelle Antithesen“ (*Übernatürlich - Natürlich* (3,4,5), *Wirklichkeit – Traum* (3,4,5,) *Wahn/Rausch/Ekstase - Gesundheit* (3,4,5)).⁵¹⁴ Aufgrund von hermeneutischen ableitbaren Elementen nimmt die Vorstellung von Menschen mit „zwei Leibern“ und von einer Zwei-Welten-Lehre einen zentralen Platz ein. Jedoch entspricht die transnaturale Ebene keiner „klassischen“ Systemlehre, sondern einer diskursiven, delegitierten, alternativen, systemgelösten, synkretischen, autorspezifischen Mythologie (3c und 4). Wie das moderne Konzept der Person und des Individuellen (4,5) ist sie durch „eine Fülle von Ungenauigkeiten, Unbestimmtheiten und Unsagbarkeitstopoi gekennzeichnet [...], die das eigentlich zu Erzählende zur Leerstelle machen.“⁵¹⁵

Hinsichtlich der anthropologischen Vorstellungen ergeben sich beim Autor *Geist-Materie* Pole, die wie folgt umschrieben werden: elementarer und siderischer Leib; Hüben und Drüben; Tages- und metaphysisches Bewusstsein; Lenker und Passagier, Verstand und Instinkt; chthonisch und himmlisch. Symptomatisch für seine Figuren ist eine gescheiterte „Initiation“, da sie in ihrer Erkenntnissuche diese Binarismen nicht integrativ trätieren (exemplarisch 3b, 3c ein Erklärungsangebot, 3a und 4 Nebenfiguren). Sie bezahlen meist mit Leib oder Seele.

4. Wie wir gesehen haben, läuft der Roman nach einer Weg-Ziel-Struktur, die das Konzept des allmächtigen Ich thematisiert. In Bezug auf die Pole *Subjekt-Gesellschaft* verdichteten sich Samen zu einer Autarkie des Subjekts (4). Hier funktioniert die Grenze nach der Regel der Unschärferelationen, so dass die Maximalisierung des psychischen Anteils einer Minimalisierung des Gesellschaftlichen äquivalent sei.⁵¹⁶ Das Ideal seiner Helden ist nicht die *Masse* sondern das einzelne *Individium*. Es gibt keine *Führer* noch *äußere Götter* und alle Form ist zweifellos ein Schein. Der Akzent ist auf den *Lotsen* als den *inneren „Gott“* gesetzt, so dass seine apothetische Anschauung um Subjektivismus und Theomorphismus kreist.

Hinsichtlich der Pole *Ich-Subjekt* und das *Fremde* hat die unheimlich-phantastische Entität und die Frau eine entscheidende Rolle. Beide verkörpern das *Fremde*, das der Held zuerst erkennen sollte. Insofern diese Prinzipien subjektspezifisch sind, sollten sie zuerst bewusst gemacht und dann integriert werden. Im anderen Fall sollten sie dringend eliminiert werden, was den Versuchungen und Prüfungen des Helden entspricht. Das höchste Ziel der Protagonisten ist die geheimnisvolle „Selbstwerdung“ (versinnbildlicht in der Metapher des Hermaphroditen, der *Unio mystica*, der *Transmutation*, der lebendigen Kette oder *Alleinheit*), die durch Auflösung des Identitätskonzepts (der metaphorische Tod) und eine endliche Transzendenzierung

⁵¹² Vgl. Wunsch, 1998, S. 189.

⁵¹³ Durst, 2011, S. 158.

⁵¹⁴ Vgl. Frenschkowsky, 2013, S. 556.

⁵¹⁵ Wunsch, 1998, S. 234.

⁵¹⁶ a.a.O., S. 246.

(Aufgehen im fremden Raum) bedingt ist. Schlussendlich zieht Christophers gradueller Übergang sämtliche Transgressionen im Bezug auf die „Basispostulate“⁵¹⁷ nach sich.

5. In der ersten Hälfte des Romans stilisiert Kubin durchaus eine liminale „Dämmerungswelt“, die auf der Schwelle zwischen *Traum* und *Wirklichkeit* steht. Die zweite Hälfte pendelt zwischen einander bedingten Polaritäten von *Leben* und *Tod*. In der Mitte dieses Triptychons schimmert eine „quasi-didaktische Allegorisierung der synkretischen Kunst- und Lebensphilosophie“ des Ich-Erzählers (oder eher eine Selbststilisierung von Kubin), der die Welt als „als Kampfplatz zweier Kräfte – *Einbildungskraft* und *Nichts* bzw. *Leben* und *Tod* – als deren Personifikationen sich Patera und Bell verstehen lassen, bevor sie in ihrem finalen Kampf zu einem Doppelwesen verschmelzen“⁵¹⁸, versteht.

Bereits die Figur von Patera verbindet paradoxerweise mehrere Dualismen (realisiert in Proteus- und Zwittermotiv) in sich, wie im Kap. 5.3 gezeigt wurde. Die Grenze zwischen den Polen (an erster Stelle *Tod* und *Leben*) fungiert demnach als Polarität, die dem gesamten innerfiktionalen Entwurf zugrunde liegt: „mystische[] Implikationen Pateras bzw. Bells [...] die Disposition Traumstädter, die Entwicklung des Reiches, schlechthin in allen Einzelheiten und die Denkweise des Erzählers.“⁵¹⁹ Ein anderes auffälliges Themenkomplex ist das radikale Verhältnis zwischen dem *traditionell-konservativen* und *progressiv-liberalen* Pol. Wie bei Meyrink wird vergeblich nach einer Heilformel (nach Cersowsky sei Selbstmord, Träumen und Indolenz)⁵²⁰ gesucht, die das bedrohliche *Subjekt* von der gefährlichen *Masse* retten sollte. Das Motiv der Masse erhält seine extremste Form im Amorphen, das „archaisch-anarchistisch“ konnotiert ist.⁵²¹

Abschließend möchte ich noch einmal das Potenzial des Lotmanischen Modells für die Untersuchung von Texten betonen, besonders von diejenigen, die eine offenbare binäre topographische Struktur aufweisen wie unterschiedliche Gattungen phantastischer Literatur, Utopien, Ritterromane, Märchen etc. Lotmans Raumsenatik erweist sich als besonders nützlich, da Texte von ihrer topographischen Referentialität befreit werden, indem der (modellierten) Welt metaphorische, semantische oder normative Bedeutungen zugewiesen werden.⁵²² Anhand des gewählten Korpus ist bemerkbar, dass die wahre Stärke von seinem Grenzüberschreitungsmodell in der Analyse von Texten mit höherer Narrativität (3a, 3b, 4 und 5) liegt. Jedoch ist seine Applikation auf die Satire unproduktiv, weil sein Sujetbegriff wegen mobiler Figuren unvollkommen bleibt und die Interpretation vorwiegend aufgrund der abstrahierten semiotischen Komplexen verlaufen muss. (1a, 1b, 1c). Auch sein Konflikt-

⁵¹⁷ Basispostulate sind die „gewichtigen Annahmen innerhalb des Realitätsbegriffs“ oder „Gesamtmenge der Gesetzmäßigkeitsannahmen einer Gruppe/Epoche/Kultur.“ Wunsch, 1998, S. 18f. Beispielsweise ist der Initiationsweg des Helden durch Verstöße gegen elementare Annahmen über die Raumzeit wie Linearität der Zeit, Dreidimensionalität des Raumes gekennzeichnet. Andere typische Merkmale entsprechen dem gnostischen subversiven Transgressionspotential wie Überwindung des Körpers und die Wiedergeburt des Geistmenschen (Pneumatiker).

⁵¹⁸ Ruthner, 200, S. 276.

⁵¹⁹ Cersowsky, 1983, S. 95.

⁵²⁰ Vgl. a.a.O.

⁵²¹ Wunsch, 1998, S.

⁵²² Dünne, Jörg, 2009, S. 10f.

Konzept zwischen sujetloser (klassifikatorischer) und sujethafter (ordnungswidriger) Ebene, die er später analog für die Interaktion zwischen Zentrum und Peripherie einer Semiosphäre⁵²³ gebrauchen wird, zeigt sich als beachtliche interpretatorische Größe in der Beschreibung eines literarischen oder kulturellen Raums.

In Hinsicht auf den liminalen Grenzaspekt ist Folgendes festzuhalten:

- die Grenzüberschreitung ist obligatorisch für die liminale Denkfigur im Kontext der phantastischen Gattung. Die Liminalität ist maßgeblich für die narratologische Umsetzung von zwei disjunktiven Systemen (3a, 3b, 3c, 4, 5) und einem zweifelhaften Erklärungsangebot.
- im Gegensatz zu (1, 2) ist die innere Beschaffenheit des phantastischen Topos (siehe dazu Kapitel 3.4.) im Fall (3, 4 und 5) ausschließlich von Binarismen beherrscht. Als exemplarisch gelten Beispiele (4.2.2 und 5.1), die nebenbei unter ähnlichen binären Mechanismen wie Unschärferelationen oder Polarität verlaufen.
- viele phantastische Motive befolgen entweder die liminale Logik des Genres oder tragen implizit zu dergleichen. Auf der Ebene der Figuren manifestiert sich: der spezifische esoterische Vampir (3a, 4), Psychopomopos (3b, 3c, 4), hermaphroditische Formen und Proteusnaturen (4, 5) sowie hybride Geschöpfe (fleischfressende Pflanzen, Medusa, Kugelblitze und andere zusammengefügte Mythologeme). Da durchgehend über Raum als wichtigsten Bedeutungsträger gesprochen wurde, wird nur suggeriert, den Konzept der Heterotopie in der Beschreibung des Raums einzubeziehen.
- die „Handlungsträger“ erhalten ihr grenzgängerisches Gleichgewicht mithilfe alternierender Mittel (Traum, Rausch, Wahnsinn, Ekstase, Musik, okkultistisch-esoterische Phänomene oder andere sujethafte Merkmale) als eine Grundvoraussetzung für die Begegnung mit dem Anderen.
- in der Zwischenphase, die phantastische Figuren durchlaufen, werden bestehende soziokulturelle (1, 2; implizit 3,4,5), biologische (3a, 3b) ontologische (3c, 4,5) ethische (3b, 4,5), ästhetische (3b, 5) und andere Grenzen hinterfragt, verhöhnt, dekonstruiert, imaginiert. Die größte Aufgabe ist es, diesen Prozess „der entgrenzenden Neukonstituierung“ zu übersetzen. Die liminale Phase im Sinne des dreiteiligen Modells nach Turner/Geneppe teilt sämtliche Gemeinsamkeiten mit der Weg-Ziel-Struktur von Wunsch, so dass die Einbeziehung dieser Modelle äußerst produktiv erscheint. Die esoterisch modifizierte „Angliederung“ findet im Fall (4) statt, während sie im 3b und 3c scheitert.

Abschließend möchte ich festhalten, dass Phantastische „ein Grenzgänger [ist]. Es lebt aus der Entgrenzung, aus dem Spiel mit der Grenze, der Überschreiten der Grenze. Eben deshalb ist es so schwer zu fassen.“⁵²⁴

⁵²³ Vgl. Lotman, Juri M.: UNIVERSE OF THE MIND: A Semiotic Theorie of Culture, London, England: I.B. TAURIS & CO. LTD, 1990.

⁵²⁴ Frenschkowski, Marco, 1999, zitiert nach Weber, o.D., S. 29.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

Kubin, Alfred: Die andere Seite: Ein phantastischer Roman, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 2019.

Lotman, Juri/Rolf Keil: Die Struktur literarischer Texte, 4. Aufl., Stuttgart: UTB Verlag, 1993.

Meyrink, Gustav: Des Deutschen Spießers Wunderhorn: Gesammelte Novellen (German Edition), Berlin: Hofenberg 2016a.

Meyrink, Gustav: Des deutschen Spießers Wunderhorn, Berlin, de: Ullstein, 1979.

Meyrink, Gustav: Der weiße Dominikaner: Aus dem Tagebuch eines Unsichtbaren (German Edition), Berlin: Hofenberg, 2016b.

Sekundärliteratur:

Abret, Helga: „Lieber ein Sprengstoff sein als ein Klebemittel: Gustav Meyrinks Des deutschen Spießers Wunderhorn (1913), in: Der literarische Zaunkönig, Nr. 3, 2011, S. 8–21.

Achatz, Katharina. Fantastik bei Georg Klein : Momente struktureller Unsicherheit in „Libidissi“, „Barbar Rosa“, „Die Sonne scheint uns“ und „Sünde Güte Blitz“. Amsterdam, Netherlands: Amsterdam University Press, 2012.

Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus, Stuttgart: Metzler Verlag, 2010.

Becker, Sabina/Helmuth Kiesel: Literarische Moderne. Begriff und Phänomen, in: Sabina Becker/Helmuth Kiesel (Hrsg.), Literarische Moderne, Berlin: De Gruyter, 2007, S. 9–35.

Benthien, Claudia/Irmela Marei Krüger-Fürhof: Vorwort, in: Claudia Benthien/Irmela Marei Krüger-Fürhof (Hrsg.), Über Grenzen: Limitation und Transgression in Literatur und Ästhetik, Stuttgart, Deutschland: J.B. Metzler, 1999, S. 7–17.

Benz, Nadine: Literatur und Mythologie, in: «Arbeit am Mythos» Ophelias Wassertod, 2009, S. 293–307.

Berg, Stephan: Schlimme Zeiten, böse Räume: Zeit- und Raumstrukturen in der phantastischen Literatur des 20. Jahrhunderts, Berlin, Deutschland: Springer-Verlag, 1991.

Bieger, Laura: Ästhetik der Immersion : Raum-Erleben zwischen Welt und Bild. Las Vegas, Washington und die White City, Bielefeld, Deutschland: Transcript Verlag, 2015.

Binder, Hartmut: Gustav Meyrink: Ein Leben im Bann der Magie, Prag: VITALIS, 2009.

Bodendörfer, Judith: „War Kant imstande, sich auch nur Zahnschmerzen zu vertreiben?“: Zum Verhältnis von Körper und Geist im theosophischen Denken am Beispiel der autobiographischen Texte von Gustav Meyrink, in: Körper und Rationalität. Historische und ethische

- Perspektiven auf die Konstruktion und Rationalisierung von Körper und Körperlichkeit, *theologie.geschichte Beihefte Zeitschrift für Theologie und Kulturgeschichte*, 2020, S. 77–96.
- Boyd, Amanda: Essay Review: Reincarnating Gustav Meyrink: Three Recent Monographs, in: *Aries*, Bd. 12, Nr. 2, 2012, S. 255–279.
- Burgh, Robin: *Im Reich der Dämmerung. Eine Analyse von Alfred Kubins Roman Die andere Seite*, Masterarbeit, Utrecht University, o. D.
- Bivern, Henri: *Gustav Meyrink als magisch-esoterischer Dichter: Zur Einführung in die Probleme seiner Romane*, Frietsch, 2020.
- Bräunlein, Peter J.: *Zur Aktualität von Victor W. Turner: Einleitung in sein Werk*, Wiesbaden, Deutschland: Springer VS, 2012a.
- Brittnacher, Hans Richard/Markus May: *Revenant/Doppelgänger*, in: Hans Richard Brittnacher/Markus May (Hrsg.), *Phantastik : Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart: J. B. Metzler, 2013, S. 466–472.
- Brittnacher, Hans Richard/Markus May: *Einführung*, in: Hans Richard Brittnacher/Markus May (Hrsg.), *Phantastik : Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart: J. B. Metzler, 2013a, S. 1–5.
- Brittnacher, Hans Richard/Markus May: *Phantastik-Theorien*, in: Hans Richard Brittnacher/Markus May (Hrsg.), *Phantastik h: Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart: J. B. Metzler, 2013b, S. 189–199.
- Cassirer, Ernst: *Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum*, in: Jorg Dünne/Stephan Günzel (Hrsg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main, Deutschland: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 2016, S. 485–500.
- Cersowsky, Peter: *Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts : Kafka - Kubin – Meyrink. Untersuchungen zum Strukturwandel des Genres, seinen geistesgeschichtlichen Voraussetzungen und zur Tradition der „schwarzen Romantik“ insbesondere bei Gustav Meyrink, Alfred Kubin und Franz Kafka.*, München, Deutschland: Wilhelm Fink Verlag, 1983.
- Cohen, Jeffrey Jerome: *Monster Culture (Seven Theses)*, in: *Monster Theory*, University of Minnesota Press, o. D., [online] doi:10.5749/j.ctttsq4d.4, S. 3–25.
- Dangel, Judith: *Passagen, Schwellen, Übergänge*, in: Hans Richard Brittnacher/Markus May (Hrsg.), *Phantastik: Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart, Deutschland: J.B.Metzler, 2013, S. 441–447.
- Dennerlein, Katrin: *Narratologie des Raums*, Berlin, Deutschland: De Gruyter, 2009.
- Durst, Uwe: *Theorie der phantastischen Literatur.*, Berlin, Deutschland: Lit Verlag, 2010.
- Eicher, Thomas: *Grenzüberschreitungen um 1900: Österreichische Literatur im Übergang*, Oberhausen, Deutschland: Athena, 2011.
- Engel, Manfred: *Wir basteln uns eine Großepoche: Die literarische Moderne*, in: Matthias Buschmeier/Walter Erhart/Kai Kauffman (Hrsg.), *Literaturgeschichte : Theorien - Modelle - Praktiken*, Berlin, Deutschland: De Gruyter, 2015, S. 246–265.
- Etzler, Melissa: *Pernicious Plants: Imitation and Uncanny Ecocritical Thought in Gustav Meyrink's "Die Pflanzen des Dr. Cinderella"*, in: *The German Quarterly*, 2017, S. 459–475.

- Figala, Karin: *Materia prima*, in: Claus Priesner/Karin Figala (Hrsg.), *Alchemie. Lexikon einer hermetischen Wissenschaft*, München: Verlag. C.H. Beck, 1998, S. 237–240.
- Förster, Till: *Victor Turners Ritualtheorie*, in: *Theologische Literaturzeitung*, Bd. 128, Nr. 7–8, 2003, S. 703–716.
- Foucault, Michel: *Die Heterotopien. Der utopische Körper: Zwei Radiovorträge*, Berlin, Deutschland: Suhrkamp Verlag, 2013.
- Frank, Michael C.: *Grenze/Grenzziehung*, in: Ansgar Nünning (Hrsg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie : Ansätze - Personen - Grundbegriffe*, 4. Aufl., Stuttgart, Deutschland: Verlag J. B. Metzler, 2008, S. 266–267.
- Frank, Michael C.: *Spatial turn Ansätze bei Juri Lotmann und Michael Bachtin*, in: Wolfgang Hallet/Birgit Neumann (Hrsg.), *Raum und Bewegung in der Literatur : Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, Bielefeld, Deutschland: transcript Verlag, 2009, S. 53–80.
- Frank, Michael C.: *Sphären, Grenzen und Kontaktzonen. Jurij Lotmans räumliche Kultursemiotik am Beispiel von Rudyard Kiplings Plain Tales from the Hills*, in: Susanne Frank/Cornelia Ruhe/Alexander Schmitz (Hrsg.), *Explosion und Peripherie: Juri Lotmans Semiotik der kulturellen Dynamik*, Bielefeld, Deutschland: Transcript Verlag, 2012, S. 217–246.
- Frank, Susi/Ruhe/Schmitz: *Explosion und Peripherie: Jurij Lotmans Semiotik der kulturellen Dynamik revisited*, Bielefeld, Deutschland: Transcript Verlag, 2012.
- Frede, Dorothea: *Grenze und Unbegrenztheit – Das gute Leben in Platons Philebos*, in: Wolfram Högrebe (Hrsg.), *Grenzen und Grenzüberschreitungen: XIX. Deutscher Kongress für Philosophie*, Berlin, Deutschland: Akademie Verlag, 2004, S. 62–76.
- Frenschkowsky, Marco: *Phantastik und Religion*, in: Hans Richard Brittnacher/Markus May (Hrsg.), *Phantastik: Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart, Deutschland: J. B. Metzler, 2013, S. 554–561.
- Freud, Sigmund: *Das Unheimliche*, Berlin, Deutschland: Europäischer Literaturverlag, 2012.
- Furness, Raymond S.: *Cartographer of darkness: the nightmare world of Alfred Kubin*, in: *Word & Image*, Informa UK Limited, Bd. 6, Nr. 1, 01.1990, S. 18–40.
- Gerok-Reiter, Annette/Franziska Hammer: *Spatial Turn/Raumforschung*, in: Christiane Ackermann/Michael Egerding (Hrsg.), *Literatur- und Kulturtheorien in der Germanistischen Mediävistik*, Berlin, Deutschland: De Gruyter, 2015, S. 481–516.
- Geyer, Andreas: *Träumer auf Lebenszeit. Alfred Kubin als Literat (Schriften zur Literatur und Sprache in Oberösterreich)*, 1. Aufl., Boehlau Wien, 01.04.1998.
- Guanzini, Isabella: *Theologische Grenzüberschreitungen Annäherungen an einen paradoxen Begriff*, in: *Disputatio philosophica*, Bd. 19, Nr. 1, 2018, doi:10.32701/dp.19.1.6, S. 75–85.
- Haas, Doris Distelmaier: *Conte fantastique*, in: Hans Richard Brittnacher/Markus May (Hrsg.), *Phantastik: Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart, Deutschland: J. B. Metzler, 2013, S. 273–280.
- Hallet, Wolfgang: *Fictions of Space: Zeitgenössische Romane als fiktionale Modelle semiotischer Raumkonstitution*, in: Wolfgang Hallet/Birgit Neumann (Hrsg.), *Raum und Bewegung in der Literatur: Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, Bielefeld, Deutschland: Transcript Verlag, 2009, S. 81–93.

Hallet, Wolfgang/Birgit Neumann: Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung, in: Wolfgang Hallet/Birgit Neumann (Hrsg.), Raum und Bewegung in der Literatur : Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn, Bielefeld, Deutschland: Transcript Verlag, 2009, S. 11–33.

Hamilton, Nigel: Alchemistischer Prozess der Transmutation, 1985, in <https://dokumen.tips/documents/der-alchemistische-prozess-der-transformation-a-alchemiedoc-19-der-alchemistische.html?page=1> (abgerufen am 27.09.2022)

Haupt, Sabine: »Im Zwischenreich der Dämmerung«. Ästhetische Grenzüberschreitungen in der Literatur des Fin de Siècle am Beispiel von Alfred Kubins Roman Die andere Seite, in: Arnd Röhrig UniversitätsverlagS Beise 2014/Michael Hofmann (Hrsg.), Peter Weiss Jahrbuch, 23. Aufl., St. Ingbert, Deutschland: Röhrig Universitätsverlag, 2014, S. 1 (77)-24 (106).

Hauschild, Christine: Jurij Lotmans semiotischer Raumbegriff. Versuch einer Neubewertung, in: Wolf Schmid (Hrsg.), Slavische Erzähltheorie: russische und tschechische Ansätze, Berlin, Deutschland: De Gruyter, 2009, S. 141–187.

Hillebrandt, Claudia: Figur, in: Martin Huber/Wolf Schmid (Hrsg.), Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen, Berlin: De Gruyter, 2018, S. 161-173.

Hohnsträter, Dirk: Im Zwischenraum. Ein Lob des Grenzgängers, in: Claudia Benthien/Irmela Marei Krüger-Fürhoff (Hrsg.), Über Grenzen. : Limitation und Transgression in Literatur und Ästhetik, Stuttgart, Deutschland: J.B. Metzler, 1999, S. 231–244.

Horn, Cristoph: Grenzen und Grenzüberschreitung in der Philosophie der Antike und Spätantike. Einleitung, in: Wolfram Högge (Hrsg.), Grenzen und Grenzüberschreitungen: XIX Deutscher Kongress für Philosophie, Berlin, Deutschland: Akademie Verlag, 2014, S. 37–39.

Hughes, Jon: Modernity and Ambivalence in Alfred Kubin's „Die andere Seite“, in: Austrian Studies, Modern Humanities Research Association, 2007, S. 80–95.

Janzen, Janet: Media, Modernity and Dynamic Plants in Early 20th Century German Culture, Leiden/Boston: Brill, 2016.

Jeger, Alexander: Der Weg der Initiation zum Selbst in den Romanen von Gustav Meyrink, Dissertation, Universität Basel, 2019.

Jung, Werner: Raumphantasien und Phantasieräume: Essays über Literatur und Raum, Bielefeld, Deutschland: AISTHESIS VERLAG, 2013.

Kleine, Sabine: Hässliche Träume: Literarische Phantastik und das Anti-Ästhetische Projekt der Moderne, in: Neohelicon, Bd. 1, Nr. 26, 1999, S. 19–37.

Kleinschmidt, Cristoph: Semantik der Grenze, in: Aus Politik und Zeitgeschichte, Bd. 63, Nr. 4–5, 2014, S. 3–8.

Klimczak, Peter: Ereignis und Perspektive. Die Lotman-Rennersche Grenzüberschreitungstheorie bei multiperspektivischen Medientexten. In: Simon Frisch, Tim Raupach (Hg.): *Revisionen – Relektüren – Perspektiven*. Marburg: Schüren 2012, S. 157–173.

Knoll, Heike: Das System Canetti : Zur Rekonstruktion eines Wirklichkeitsentwurfes, Stuttgart, Deutschland: Mund P. Verlag, 1993.

Kovářiková, Alena: Gustav Meyrinks Erzählungen im Simplizissimus, Masterarbeit, Masaryk-Universität Brno, o. D.

Köb, Joshua: Heterotopien und Gouvernementalität in Alfred Kubins Roman „Die andere Seite“ (1909), Masterarbeit, Philologie, Graz, Österreich: Karl-Franzens-Universität Graz, 2015.

Kögler, Hans Herbert: Michael Foucault, Stuttgart, Deutschland: Metzler Verlag, 2004.

Krah, Hans: Raum und Grenze. : Eine semiotische Bestandsaufnahme – Mit dem Beispiel des Bunkers im ästhetischen Diskurs globaler Katastrophenszenarien, in: Raumsemiotik: Räume - Grenzen - Identitäten, Bd. 4, 2018, https://www.kultursemiotik.com/wp-content/uploads/2019/10/Raumsemiotik-Martin-Nies-Hg._SMKS-Online-No.4-2018-red.pdf, S. 73–111.

Kubin, Alfred: Dämmerungswelten, in: Die Kunst für alle : Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, Bd. 48, Nr. 11, 1933, S. 340–342.

Lachmann, Renate: Erzählte Phantastik: Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte, Frankfurt am Main, Deutschland: Suhrkamp Verlag, 2002.

Langer, Stephanie: Die Ungewissheit des Todes. Scheintod und Goethes Wahlverwandtschaften, Masterarbeit, Universität Wien, 2011.

Lange, Carsten: Architekturen der Psyche : Raumdarstellung in der Literatur der Romantik, Würzburg, Deutschland: Königshausen & Neumann, 2007.

Lauber, Thomas H.: Funktionalisierte Räumlichkeit im Artusroman Hartmanns von Aue, Diplomarbeit, Philologie, Wien, Österreich: Universität Wien, 2010.

Lehmann, Jürgen: Phantastik als Schwellen- und Ambivalenzphänomen, in: Christine Ivanovic/Jürgen Lehmann/Markus May (Hrsg.), Phantastik Kult oder Kultur: Aspekte eines Phänomens in Kunst, Literatur und Film, Stuttgart, Deutschland: J.B. Metzler, 2003, S. 25–41.

Leonhard, Clemens: Die „rites de passage“ nach Arnold van Gennep : Ritualanalyse und theologische Legitimationsstrategien, in: Pastoraltheologische Informationen, Bd. 35, Nr. 1, 2015, S. 245–260.

List, Elisabeth: Grenzen überschreiten?, in: Alfred Dunshirn/Elisabeth Nemeth (Hrsg.), crossing borders: Grenzen(über)denken, Wien, Österreich: oestereichische Gesellschaft für Philosophie, 2012, S. 255–265.

Liu, Li: Carl Sternheim und die Komödie des Expressionismus, Dissertation, Karlsruher Institut für Technologie (KIT) Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften, 2013.

Loose, Gerhard: Alfred Kubin und Ernst Jünger, in: Monatshefte, Bd. 40, Nr. 4, 1948, S. 205–210.

Lotman, Juri M.: UNIVERSE OF THE MIND: A Semiotic Theorie of Culture, London, England: I.B. TAURIS & CO. LTD, 1990.

Magris, Claudio: Prag als Oxymoron, in: Neohelicon, Bd. 7, Nr. 2, 1979, doi:10.1007/bf02036073, S. 11–65.

Markvartová, Ewa: Alchemistische Züge in den Romanen von Gustav Meyrink, Dissertation, Univerzita Karlova v Praze, o. D.

- Maurer Queipo, Isabel: Literatur, in: Alfred Krovoza/Christine Walde (Hrsg.), Traum und Schlaf. Ein Interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart: Metzler, 2018, S. 107–116.
- May, Markus: Zeit- und Raumstrukturen, in: Hans Richard Brittnacher/Markus May (Hrsg.), Phantastik : Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart, Deutschland: J. B. Metzler, 2013, 2013, S. 583–595.
- Mergenthaler, Volker: Fenster, in: Günter Butzer/Joachim Jacob (Hrsg.), Metzler Lexikon literarischer Symbole, Stuttgart: Metzler, 2012.
- Meyrink, Gustav: Fledermäuse: Erzählungen, Fragmente, Aufsätze, Berlin: Ullstein, 2000.
- Meyrink, Gustav: Satirisches, Groteskes und Makabres aus dem Simplicissimus (1901-1926), Launenweber GmbH, 15.05.2017.
- Mitchell, Mike: Vivo: the Life of Gustav Meyrink, Deadalus Ltd, 2009.
- Münchberg, Katharina: Mimesis - Repräsentation - Imagination: Literaturtheoretische Positionen von Aristoteles bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, in: Jörg Schönert/Ulrike Zeuch (Hrsg.), Mimesis - Repräsentation - Imagination : Literaturtheoretische Positionen von Aristoteles bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, Berlin, Deutschland: De Gruyter, 2008, S. 151–167.
- Nekvedavicius, Christian: Enzyklopädie des Okkultismus von A-Z Band 2, BoD – Books on Demand, 2021.
- Nies, Martin: Kultursemiotik, in: Martin Nies (Hrsg.), Raumsemiotik: Räume-Grenzen-Identitäten, Marburg, Deutschland: Marburger Verlag, 2018, S. 207–225.
- Parr, Rolf: Diskurs, in: Clemens Kammler/Rolf Parr (Hrsg.), Foucault Handbuch : Leben – Werk – Wirkung, Berlin, Deutschland: Springer-Verlag, 2020, S. 274–277.
- Renner, Karl Nikolaus: Grenze und Ereignis Weiterführende Überlegungen zum Ereigniskonzept von Jurij M. Lotman, in: Gustav Frank/Wolfgang Lukas (Hrsg.), Norm - Grenze - Abweichung: Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft, Passau, Deutschland: Verlag Karl Stutz, 2004, S. 357–381.
- Rexhepi, Arsim: Raumdarstellung im Werk von Christoph Ransmayr. : Zur Funktion der Topographie in Die Schrecken des Eises und der Finsternis, Die letzte Welt, Morbus Kitahara und Atlas eines ängstlichen Mannes., Dissertation, Philologie, Bochum, Deutschland: RUHR-UNIVERSITÄT BOCHUM, 2014.
- Rhein H, Phillip: Towards a Poetics: An Analysis of Alfred Kubin's Die andere Seite, in: South Atlantic Modern Language Association, Bd. 53, Nr. 2, 1988, S. 93–109.
- Ritter, Jochim: Grenze/Schranke, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Darmstadt, Deutschland: Wissenschaftliche Buchgesellschaft/Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974, S. 876.
- Rod, Wolfgang: Omnis determinatio est negatio, in: Wolfram Högbe (Hrsg.), Grenzen und Grenzüberschreitungen: XIX. Deutscher Kongress für Philosophie, Berlin, Deutschland: Akademie Verlag, 2004, S. 478–489.
- Rohner, Isabel: Flügel, in: Günter Butzer/Joachim Jacob (Hrsg.), Metzler Lexikon literarischer Symbole, Stuttgart: Metzler, 2012.

Ruthner, Clemens: „Bacchanalien, Symposien, Orgien...“ Alfred Kubins Roman Die andere Seite als literarische Versuchsstation des k.u.k. Weltuntergangs., in: Hinter den Bergen eine andere Welt: Österreichische Literatur des 20 Jahrhunderts, BRILL, 2004, S. 61–85.

Ruthner, Clemens: Die andere Seite Kakaniens.: Österreichische Phantastik nach 1900, in: Otago German Studies, Bd. ?, Nr. ?, 1997, S. 87–103.

Ruthner, Clemens: Grenzwertig im Dazwischen: Liminalität als DenkRaum, in: Ars & Humanitas, Bd. 13, Nr. 2, 2019, S. 26–38.

Scherer, Christina/Waldemar Fromm: Traum und Rausch, in: Hans Richard Brittnacher/Markus May (Hrsg.), Phantastik: Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart, Deutschland: J. B. Metzler, 2013, S. 568–579.

Scheffler, Thomas: Die Instrumentalisierung von Religion in gewaltsamen Konflikten, in: Predrag Jureković and Walter Feichtinger (eds.), Religiöser Extremismus vs. internationale Friedensbemühungen: Lessons learned und präventive Strategien im Nahen Osten und am Westbalkan, Wien: Landesverteidigungsakademie, 2008 (= Schriftenreihe der Landesverteidigungsakademie; 8/2008), S. 9-30.

Schmid, Wolf: Ereignis, in: Martin Huber/Wolf Schmid (Hrsg.), Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen, Berlin, Deutschland: De Gruyter, 2018, S. 311–351.

Schmid, Wolf: Ereignishaftigkeit in den „Brüdern Karamasow“, in: Dostoevsky studies, Bd. ?, Nr. 9, 2005, S. 31–44.

Schmidt-Dengler, Wendelin/Johann Sonnleitner/Klaus Zeyringer: Komik in der österreichischen Literatur, Berlin, Germany: Erich Schmidt Verlag, 1996.

Schmitz-Emans, Monika: Phantastische Literatur : Ein denkwürdiger Problemfall., in: Neohelicon, Bd. 22, Nr. 2, 1995, S. 53–116.

Schnaas, Ulrike: Das Phantastische als Erzählstrategie in vier zeitgenössischen Romanen, Dissertation, Philologie, Stockholm, Schweden: Universität Stockholm, 2004.

Schörkhuber, Philipp Markus: GRENZEN ZIEHEN, in: TORTUGA, 04.11.2013, <https://tortugazine.net/2013/08/ingeschriebene-grenzen/> (abgerufen am 03.04.2022).

Schröder, Stephan Michael: Literarischer Spuk: skandinavische Phantastik im Zeitalter des Nordischen Idealismus, Berlin, Deutschland: Freie Universität Berlin, 1994.

Schönert, Jörg: Theorie der (literarischen) Satire: ein funktionales Modell zur Beschreibung von Textstruktur und kommunikativer Wirkung. In: *Textpraxis* 2, 2011, S. 1-41.

Schroeder, Richard: From *Traumreich* to *Surréalité*: Surrealism and Alfred Kubin's *Die Andere Seite*, in: Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures, Informa UK Limited, Bd. 30, Nr. 3, 09.1976, [online] doi:10.1080/00397709.1976.10733307, S. 213–235.

Stockhammer, Robert: „Phantastische Genauigkeit“: Status und Verfahren der literarischen Phantasie im 20. Jahrhundert, in: Gerhard Bauer/Robert Stockhammer (Hrsg.), Möglichkeitsinn: Phantasie und Phantastik in der Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts, Wiesbaden, Deutschland: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2000, S. 21–35.

Stroe, Mihai A.: Meyrink und das theomorphische Menschenbild., in: Zeitschrift der Germanisten Rumäniens, Bd. 13/14, Nr. 1-2(25-26), 1-2 (26-27), 2004, S. 58–75.

Taubenböck, Andrea: Die binäre Raumstruktur in der Gothic novel: 18.-20. Jahrhundert, München: Wilhelm Fink Verlag, 2002.

Titzmann, Michael .: Narrative Strukturen in semiotischen Äußerungen, in: Michael Titzmann/Hans Krahl (Hrsg.), Medien und Kommunikation, Passau , Deutschland: Stutz, 2010, S. 1 (321)-21 (341).

Todrov, Tzvetan: Einführung in die Fantastische Literatur, Berlin, Deutschland: Verlag Klaus Wagenbach, 2013.

Turner, Victor: Das Ritual: Struktur und Anti Struktur, Frankfurt, Deutschland: Campus Verlag, 2000.

Unterer, Bernhard: Perspektive, Grenze und Chronotopos als konstituierende Merkmale der »Textstadt« Eine literaturwissenschaftliche Analyse anhand ausgewählter Texte der Literatur des belagerten Sarajevo, Diplomarbeit, Karl-Franzens-Universität Graz, 2012.

Vietta, Silvio: Die literarische Modeme: Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard, Stuttgart, Deutschland: Metzler, 1992.

Vorwort, in: Christine Ivanovic/Jürgen Lehmann/Markus May (Hrsg.), Phantastik Kult oder Kultur: Aspekte eines Phänomens in Kunst, Literatur und Film, Stuttgart, Deutschland: J.B. Metzler, 2003, S. 7–25.

Wagner-Egelhaaf, Martina: Mystik der Moderne: die visionäre Ästhetik der deutschen Literatur im 20. Jahrhundert, Stuttgart: Metzler, 1989.

Waldinger, Ernst: Über Heimatkunst und Blut- und Bodenideologie., in: German life and letters Oxford, Nr. 2, 1957.

Weber, Jens: Phantastische und expressionistische Elemente in Alfred Kubins Roman. Die andere Seite, Masterarbeit, Kingston, Queens University, o. D.

Wirth, Uwe: Zwischenräumliche Bewegungspraktiken, in: Uwe Wirth/Julia Paganini (Hrsg.), Bewegen im Zwischenraum, Berlin, Deutschland: Kulturverlag Kadmos, 2012, S. 7–35.

Wünsch, Marianne: Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890 - 1930) : Definition, denkgeschichtlicher Kontext, Strukturen, München: Wilhelm Fink Verlag, 1998.

Wurmitsch, Eveline Miriam: Wahnsinn, Traum, Wirklichkeit : Gemeinsamkeiten von Alfred Kubins 'Die andere Seite' und Gustav Meyrinks 'Der Golem', Diplomarbeit, Philologie, Wien, Österreich: Universität Wien, 2013.

Internetquellen:

Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften · Akademie der Wissenschaften zu Göttingen: Grenze, in: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, o. D., <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB&lemid=G27579#0> (abgerufen am 02.04.2023).

deutschlandfunk.de/Ursula Storost: Schwerpunktthema - Die Konstruktion von Körperbildern, in: Deutschlandfunk, 05.06.2014, [online] <https://www.deutschlandfunk.de/schwerpunktthema-die-konstruktion-von-koerperbildern-100.html> (abgerufen am 03.04.2023).

Dr. Eckhard Ullrich - Hermann Hesse liest Gustav Meyrink: o. D., [online] <http://www.eckhard-ullrich.de/jahrestage/655-hermann-hesse-liest-gustav-meyrink> (abgerufen am 03.04.2023).

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse / ... / b. Dasein, in: <https://hegel.de/>, o. D., https://hegel.de/werke_frei/hw108016.htm (abgerufen am 03.04.2023).

Dünne, Jörg: Geschichten im Raum und Raumgeschichte, Topologie und Topographie. Wohin geht die Wende zum Raum? In: Dynamisierte Räume. Zur Theorie der Bewegung in den romanischen Kulturen. Beiträge der Tagung am Institut für Romanistik der Universität Potsdam am 28.11.2009, online unter http://www.unipotsdam.de/romanistik/ette/buschmann/dynraum/pdfs/dynamisierte_raeume_komplett.pdf (abgerufen am 20.02.2023).

Herzner, Simon: Grenze, in: Staatslexikon, 22.10.2019, <https://www.staatslexikon-online.de/Lexikon/Grenze> (abgerufen am 03.04.2023).

Musall, Bettina: Militarismus im Kaiserreich. Die Stolzen und die Toten, in: DER SPIEGEL, Hamburg, Germany, 14.06.2013, [online] <https://www.spiegel.de/geschichte/militarismus-im-kaiserreich-a-951161.html> (abgerufen am 03.04.2023).