



STIFTUNG FÜR ROMANTIKFORSCHUNG
BAND LI

v/c

ROMANTIK IM NORDEN

HERAUSGEGEBEN VON
ANNEGRET HEITMANN UND HANNE ROSWALL LAURSEN

IN VERBINDUNG MIT
ALEXANDER VON BORMANN (†), GERHART VON GRAEVENITZ,
WALTER HINDERER, GERHARD NEUMANN, GÜNTER OESTERLE
UND DAGMAR VON WIETERSHEIM

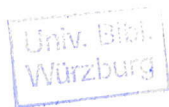
KÖNIGSHAUSEN & NEUMANN

Umschlagabbildung:
Christoffer Wilhelm Eckersberg, *Slotspladsen i København*, Zeichnung, 1806,
Statens Museum for Kunst, Kopenhagen.

IN MEMORIAM
BENGT ALGOT SØRENSEN

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

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



© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2010

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: skh-softics / coverart

Bindung: Verlagsbuchbinderei Keller GmbH, Kleinlöder

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist
ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere
für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-4501-1

www.koenigshausen-neumann.de

www.buchhandel.de

www.buchkatalog.de

Roland Borgards

Romantische Delinquenz

Hoffmanns *Die Räuber* und Andersens *O.T.*

Romantische Schönheit bedarf des Kontrastes, der harten Fügung. So jedenfalls formuliert es Otto Tostrup (dt.: Zostrup), der Protagonist aus Hans Christian Andersens 1836 publiziertem Roman *O.T.* (dt.: *O.Z.*):

Es ist hier romantisch schön! Rechts die lebhaft Promenade und die Aussicht über den Sund, links der öde Platz, wo die militairischen Verbrecher erschossen wurden, und dicht dabei das Gefängnis mit den Balkenpalissaden. Der Sonnenschein dringt kaum durch diese Fenster. Doch kann uns der Gefangene sicher hier auf dem Walle spazieren sehen.¹

¹ Ich zitiere den Roman nach Hans Christian Andersen: *O.Z. Roman. 3 Tle.*, in: *H.C. Andersen's Gesammelte Werke. Vom Verfasser selbst besorgte Ausgabe*, Bd. 6 bis 8, Leipzig 1847, jeweils in Klammern nach dem Zitat unter dem Sigle A und der Angabe von Teil und Seite, hier also: A I/36. Johan de Mylius: „Nachwort“, in: Hans Christian Andersen: *Nur ein Spielmann. Roman*, aus dem Dänischen von Bernd Kretschmer, mit einem Nachwort von Johan de Mylius, Frankfurt a.M. 2005, S. 355–367, hier S. 355, stellt zu recht fest: „Wohl nur wenigen dürfte bekannt sein, dass Hans Christian Andersen (1805–1875) auch Romane geschrieben hat.“ Dabei ist Andersen in Europa zunächst als Autor von drei Romanen bekannt geworden, die auch unmittelbar nach ihrer dänischen Erstpublikation ins Deutsche übersetzt wurden: *Improvisatoren* aus dem Jahr 1835 (dt. 1837), *O.T.* aus dem Jahr 1836 (dt. 1837), *Kun en Spillemand* aus dem Jahr 1837 (dt. 1838). Die Rezeption der Märchen, die erst ab 1839 verstreut ins Deutsche übersetzt werden, setzt dagegen erst später ein. Unter den wenig bekannten Romanen Andersens (zu den drei frühen Romanen kommen noch drei spätere aus den Jahren 1848, 1857 und 1870 hinzu) ist *O.T.* im deutschen Sprachraum wohl der bis heute am stärksten vernachlässigte: Während *Improvisatoren* in den letzten 60 Jahren einmal neu ins Deutsche übersetzt (Hans Christian Andersen: *Der Improvisator. Roman in zwei Teilen*, aus dem Dänischen von Jörg Scherzer, Cadolzburg 2004) und zwei weitere Male in redigierter Fassung der vom Verfasser selbst besorgten deutschen Ausgabe publiziert wurde (Hans Christian Andersen: *Der Improvisator. Roman*, Nachwort von Willi Reich, mit Illustrationen von Hanny Fries, Zürich 1965; Hans Christian Andersen: *Der Improvisator. Ein Roman in Italiens Landschaft*, 28 Federzeichnungen von Hans Wildermann, Regensburg 1949) und *Kun en Spillemand* einmal als Reprint (Hans Christian Andersen: *Nur ein Spielmann. Roman (1837)*, mit Vorwort und Kommentar von Käte Hamburger, Stuttgart 1982) und einmal in einer neuen Übersetzung (Hans Christian Andersen: *Nur ein Spielmann. Roman*, aus dem Dänischen von Bernd Kretschmer, mit einem Nachwort von Johan de Mylius, Frankfurt a.M. 2005) erschienen ist, fehlt für *O.T.* eine neuere deutsche Ausgabe, sei es als Reprint, sei es als Neuüberset-

Deutlicher lässt sich kaum sagen, dass Gewalt Teil und nicht Gegenteil romantischer Ästhetik ist. Fokussiert wird dabei eine sehr spezifische Gewalt: die Verteidigungsgewalt der Gesellschaft.

Eine ähnliche Konstellation findet sich auch schon in E.T.A. Hoffmanns 1822 publizierter Erzählung *Die Räuber. Abenteuer zweier Freunde auf einem Schlosse in Böhmen*, dort formuliert vom Grafen Maximilian:

Wahrhaftig, die Räuber sollen leben, in so fern sie nicht von meinen Jägern oder von den herumstreifenden Husaren niedergeschossen oder niedergelassen sind, denn ihnen verdanke ich eine große Wohltat.²

zung, vollständig. Mylius: *Nachwort* (Anm. 1) S. 356, verweist für den „Gesamtzusammenhang der dänischen Nationalliteratur“ auf „Andersens – selten registrierte und geschweige denn gewürdigte – Leistung als Romanautor, den Gegenwartsroman in Dänemark eingeführt zu haben.“ Im Rahmen einer europäischen Romantik besteht die Leistung dieser in den 30er Jahren in Deutschland breit und emphatisch rezipierten Romane (vgl. Mylius: *Nachwort* [Anm. 1] S. 358) m.E. auch darin, einen Übergang zu realistischen Schreibverfahren eröffnet zu haben (1836, im Publikationsjahr von *O.T.*, arbeitet Georg Büchner am *Woyzeck*). Und gerade hierfür ist, wie zu zeigen sein wird, der völlig zu Unrecht vernachlässigte zweite Roman Andersens ein wichtiges und reichhaltiges Dokument. Deutschsprachige Forschung zu diesem Roman gibt es bisher nicht. Zu einer allgemeinen Einordnung vgl. vor allem Klaus Müller-Wille: „Romantik – Biedermeier – Realismus“. In: Jürg Glauser (Hrsg.): *Skandinavische Literaturgeschichte*. Stuttgart 2006, S. 131–182.

² Ich zitiere die Erzählung nach E.T.A. Hoffmann: *Die Räuber. Abenteuer zweier Freunde auf einem Schlosse in Böhmen*. In: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Bd. 5. Hrsg. von Hartmut Steinecke, Frankfurt a.M. 1992, S. 709–754, jeweils in Klammern nach dem Zitat unter dem Sigle H und Angabe der Seite, hier also: H 714. Hoffmanns späte Almanacherzählungen finden bei den Zeitgenossen „ein freundliches Echo“ (vgl. hierzu mit Belegen Hans Toggenburger: *Die späten Almanach-Erzählungen E.T.A. Hoffmanns*. Bern u.a. 1983, S. 5f.), wurden von der Hoffmann-Forschung des 20. Jahrhunderts zunächst wenig geschätzt – und dies gilt im besonderen Maß für *Die Räuber*, die für den frühen Hoffmann-Herausgeber Georg Ellinger mit einer viel zitierten Formulierung „zu den schwächsten Arbeiten Hoffmanns“ (zit. nach Toggenburger: *Die späten Almanach-Erzählungen* [Anm. 2] S. 14) gehören, und für Joachim May: *E.T.A. Hoffmanns theatralische Welt*. Erlangen 1950, S. 251, eines „der minderwertigsten Machwerke Hoffmanns“ darstellen. Noch Walter Müller-Seidel: „Nachwort“, in: *E.T.A. Hoffmann: Späte Werke*. München 1965, S. 817–845, S. 826, stellt die Erzählung unter Trivialitätsverdacht. Eine Neubewertung setzt sich – vorbereitet durch Peter von Matt: *Die Augen der Automaten*. E.T.A. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst. Tübingen 1971, und Franz Fühmann: *Fräulein Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt oder Etwas über das Schauerliche bei E.T.A. Hoffmann*. Hamburg 1980, S. 62 – mit der Studie von Toggenburger: *Die späten Almanach-Erzählungen* (Anm. 2) durch, der den *Räubern* ein ausführliches Kapitel widmet (ebd., S. 85–145). Damit ist der Weg frei für psychoanalytisch orientierte Betrachtungen (vgl. James M. McGlathery: *Mysticism and Sexuality*. E.T.A. Hoffmann. Part Two. Interpretation of the Tales. Bern u.a. 1985, S. 161f.), vor allem für Untersuchungen zur intertextuellen Schreibweise der Erzählung (vgl. Lowell A. Bangerter: „Die Räuber: Friedrich Schiller und E.T.A. Hoffmann“. In: *The Germanic Review* 52 [1977] S. 99–108; Reinhard Heinritz: „E.T.A. Hoffmanns ‚Räuber‘. Schreibweisen und ihre paradistische Dekomposition“. In: *Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft* 34

Auch hier sind Gewalt und Wohlsein miteinander verknüpft, auch hier dominiert die Verteidigungsgewalt der Gesellschaft über die Angriffsgewalt der Feinde. Romantisch schön und wohl sind die Zustände also dann zu nennen, wenn eine selbst schon gefährliche Gewalt von einer noch größeren Gewalt überwältigt wird. Von den Paradoxien der Gewalt, den Poetologien der Delinquenz und den Theorien des Bannes, die Hoffmann und Andersen ausgehend von dieser Beobachtung entwerfen, soll im Folgenden die Rede sein.

I. Paradoxien der Gewalt

Delinquenz ist ein Korrelat der Kultur. Nur aus dem Raum der Kultur heraus lässt sich die Unterscheidung zwischen Bürger und Verbrecher ziehen, die in einer kulturellen Daueranstrengung immer wieder neu stabilisiert werden muss. So wird der Raum der Kultur von der Delinquenz in einem Zuge gefährdet und begründet. Im Spiel ist dabei immer das ambivalente Verhältnis, das Kultur zur Gewalt unterhält. Einerseits soll die Gewalt aus dem Raum der Kultur verbannt werden; das allmähliche Verschwinden ausagierter Gewalt gilt deshalb als Indikator kulturellen Fortschritts. Andererseits jedoch bleibt diese Ausschlussgeste zweifach an die ausgeschlossene Gewalt gebunden. Denn zum einen wird der Ausschluss selbst gewalttätig vollzogen; der Delinquenz wird mit einer – an Stärke überlegenen – bannenden Staatsgewalt begegnet. Zum anderen werden im Zuge dieser Bannhandlung die beiden Gewalten – die bannende und die verbannende – aus dem befriedeten Raum reglementierter Kultur herausgenommen, wobei dieser Raum überhaupt erst durch diese Heraus- und Ausnahme geste begründet wird und in diesem Begründungsverhältnis auf das von ihm Ausgeschlossene bezogen bleibt. So steht Kultur stets im doppelten Bann der Gewalt.³

Es gibt kaum einen kriminalliterarischen Text, bei dem dieses kulturkonstitutive Gewaltparadox einer inkludierenden Exklusion nicht auf die eine oder andere Weise zum Tragen käme. Zu Zeiten eines frühneuzeitlichen, vormodernen Strafrechts ist das auch selbstverständlich, denn im Rahmen des bis ins mittlere 18. Jahrhundert hinein gültigen römischen *ius talionis*, des Vergeltungsrechts, besteht die Strafe ganz grundsätzlich in einer souveränen Gewaltzufügung, mit der die Gewalt des Verbrechens exaltorisch übersteigert zurückgege-

(1988) S. 35–42; Peter Cersowsky: „Räuber über Räuber. Zu einer Erzählung von E.T.A. Hoffmann und anderer Phantastik als ‚Bibliotheksphänomen‘“. In: Franz Rottensteiner (Hrsg.): *Die dunkle Seite der Wirklichkeit. Aufsätze zur Phantastik*. Frankfurt a.M. 1987, S. 90–112), sowie für thematisch orientierte Untersuchungen (vgl. Rainer Pabst: *Schicksal bei E.T.A. Hoffmann. Zur Erscheinungsform, Funktion und Entwicklung eines Interpretationsmusters*. Köln/Wien 1989, S. 173–179).

³ Vgl. hierzu ausführlich Roland Borgards, Maximilian Bergengruen: „Zum Bann der Gewalt. Theorie und Lektüre (Foucault, Agamben, Derrida/Kleists *Erdbeben in Chili*)“, in: *DVjs* 81 (2007) S. 228–256.

ben werden soll.⁴ Die Grenzkämpfe der Kultur werden hier noch im offenen Austausch von Gewalten ausgetragen. Ein literarisches Zeugnis davon liefert z.B. Harsdörffers *Schauplatz jämmerlicher Mord-Geschichte* aus dem Jahr 1656⁵, ein entsprechendes rechtshistorisches Zeugnis liefert z.B. Jacob Döplers *Schau-Platz derer Leibes- und Lebens-Strafen* aus dem Jahr 1697.⁶

Zu Hoffmanns und Andersens Zeiten hat sich die Rechtslage geändert. Die Todesstrafen werden nicht mehr in schmerzverschärfender Weise vollzogen und kommen insgesamt seltener zur Anwendung; gleiches gilt für den weiten Bereich der nicht tödlichen Körperstrafen. Paradigma des Strafvollzugs ist nicht mehr der Tod, sondern das Zuchthaus. Diese historische Transformation ist zu begrüßen, denn es ist unter allen Umständen schlecht, Menschen zu foltern und zu töten. Sie ist auch kritisch darauf hin zu befragen, inwiefern sie in eine neue, andere Gewaltkonstellation führt. Eine solche kritische Haltung wird von Hoffmann vorbereitet, von Andersen ausgestaltet.

Hoffmann erzählt von zwei Freunden, Hartmann und Willibald, die auf ihrer Reise vom trüben Berlin ins sonnige Italien den Böhmisches Wald durchqueren. Dort werden sie vor „Raubgesindel“ (H 710) gewarnt, das in der Gegend sein blutiges Handwerk treiben soll. Diese Räubereien werden ausdrücklich als „das seit vielen Jahren Unerhörte“ (H 710) bezeichnet. Bei ihrer ersten Erwähnung werden die Räuber also sofort als ein gesellschaftlicher Atavismus charakterisiert, als ein Gewaltphänomen vergangener Zeiten. Zwei Institutionen werden nun mit der Bekämpfung der Räuber beauftragt, zum einen das staatliche „Militair“ (H 710), zum anderen, nachdem es tatsächlich zu einem Überfall auf die beiden Reisenden gekommen ist, „die Jäger des Herrn Grafen“ (H 711). Auch damit wird das nun folgende Geschehen in einer Weise charakterisiert, die es in den historischen Raum mittlerweile vergangener Formen der Delinquenzbekämpfung stellt: Mit dem Militär und den Jägern werden noch Institutionen getrennt ins Feld geführt, aus deren Kombination schließlich die moderne Polizei entstehen wird. Denn der Verbrecher ist, wie der Kriegsgegner, ein Feind; und wie das wilde Tier bedroht er die Gesellschaft nicht an deren territorialen Außengrenzen, sondern im Inneren.

⁴ Vgl. hierzu die einschlägigen Untersuchungen von Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a.M. 1994; Richard van Dülmen: *Theater des Schreckens. Gerichtspraxis und Strafrituale in der frühen Neuzeit*. München 1985; Jürgen Martschukat: *Inszeniertes Töten. Eine Geschichte der Todesstrafe vom 17. bis zum 19. Jahrhundert*. Köln/Weimar/Wien 2000; Richard J. Evans: *Rituale der Vergeltung. Die Todesstrafe in der deutschen Geschichte 1532–1987*. Berlin u.a. 2001.

⁵ Vgl. Georg Philipp Harsdörffer: *Der Grosse Schau-Platz jämmerlicher Mord-Geschichte*, Hamburg 1656.

⁶ Vgl. Jacob Döpler: *Theatri Poenarum [...] Oder Schau-Platzes derer Leibes- und Lebens-Strafen. Anderer Theil/ Worinnen absonderlich von Lebens-Straffen/ welche nicht allein vor Alters bey allerhand Nationen und Völkern im Gebrauch gewesen/ sondern auch noch heute zu Tage in allen vier Welt Theilen üblich sind/ gehandelt wird*. Leipzig 1697.

Nachdem die Erzählung damit die Konfliktlinie zwischen zwei Gewalten – einer angreifenden und einer verteidigenden – etabliert hat und diese zugleich als Konfrontation von Adel und Bandit mit dem Index des eigentlich schon Vergangenen versehen hat, entfaltet sie im Gegenzug drei mögliche Verschränkungen und Verwandtschaften zwischen den Gegenspielern.

Erstens erkennt der Graf, der doch als Ordnungsgarant den Kampf gegen die Räuber führt, zugleich deren Nutzen. Zu seiner schon zitierten Zusammenschau von Gewalt und Wohltat kommt es, nachdem er die beiden Freunde wegen des vom Überfall verwundeten Hartmanns zu sich auf das Schloss eingeladen hat, die Wunde sich als ungefährlich erweist und dem Wein eifrig zugesprochen wird:

Wahrhaftig, die Räuber sollen leben, in so fern sie nicht von meinen Jägern oder von den herumstreifenden Husaren niedergeschossen oder niedergewackert sind, denn ihnen verdanke ich eine große Wohltat. Ja! ihr lieben wackern Herrn [...], ja eine wahre Wohltat ist es für mich, daß ich euch aufzunehmen [...] Gelegenheit fand. (H 714)

Das ist scherzhaft gemeint, hat aber doch einen genaueren kulturtheoretischen Sinn: Geselligkeit entsteht aus der Defensive, der Raum des Sozialen etabliert sich in seiner Verteidigung. Ohne Räuber kein Wein; ohne Delinquenz keine Kultur.

Zweitens inszeniert die Erzählung die Nähe von Staatsgewalt und Delinquenz als ein reales Verwandtschaftsverhältnis. Als es nach mehreren kleineren Scharmützeln zwischen den Jägern und den Räubern auf dem Schloss zur letzten Schlacht kommt, erkennt der Graf im Räuberhauptmann entsetzt seinen Sohn:

Da trat der Räuber mit frechem verhöhndem Stolz vor ihn hin und sprach: Ja! – der Sohn, den du verstießest, muß so von dir sein Erbe fordern, du grauer Sünder. [...] Was säetest du in verderblicher Brust giftiges Unkraut und wunderst dich nun, daß Unkraut aufgegangen und keine Blumen? (H 748)

Mit dem Unkraut verhält es sich wie mit der Delinquenz: Es ist Effekt der Kultur. Denn nur auf kultiviertem Gartenterrain macht die Unterscheidung von Kraut und Unkraut, von Schönheit und Schaden schließlich Sinn. Die Unkräuter sind also Gewächse des Gärtners; der Räuber ist ein Erbe des Herrschers; und die Verbrecher sind Kinder des Staates.

Drittens zeigt sich in diesem Kampf, dass die Verteidigungsgewalt die Angriffsgewalt noch übersteigt. Der Räuberhauptmann schwingt zwar „den gezogenen Säbel drohend über des Vaters Haupt“ (H 748), stürzt aber unmittelbar danach, aus der Flinte seines Bruders getroffen, „mit zerschmettertem Haupt [...] zur Erde.“ (H 748) Und von den Bandenmitgliedern, die von den herbeieilenden Bauern und „von den Jägern getötet“ (H 749) werden, heißt es in einem totalisierenden Gestus: „Von den Räubern entkam keiner.“ (H 749)

Im finalen Showdown ergreift die Vernichtung schließlich auch die Herrschaftsgewalt: Ein Feuer zerstört „das ganze Schloß bis auf den Grund“ (H 749), der Vater stirbt „wenige Tage darauf“ (H 749), der verbleibende Sohn überschreibt „mittelst einer gerichtlichen Schenkung die Herrschaft einem armen hoffnungsvollen Jüngling [...], der zu einem Zweige der gräflichen Familie“ (H 749) gehört und verschwindet darauf spurlos im Weltenlauf. Im Zuge einer narrativen Operation ist damit der sozialgeschichtliche Atavismus einer böhmischen Räuberbande beseitigt – und mit ihm zugleich sein Korrelat, die souveräne Herrschaft.

Nun entspricht es Hoffmanns historisierendem Blick auf Rechtsfragen⁷, dass er die Erzählung vom Ende einer alten Ordnung sofort um die Erzählung vom Beginn einer neuen Ordnung ergänzt. In der Ökonomie der Erzählung bleibt nach der Gefechts- und Feuerkatastrophe auf Seiten der Herrschaftsmacht und auf Seiten der Delinquenz jeweils genau eine Figur weiter im Spiel. Auf Seiten der Delinquenz ist dies eine Nichte des alten Grafen, die sich unsterblich in den räuberischen Sohn verliebt hatte. Auch sie scheint zwar zunächst „in den Flammen umgekommen“ (H 749) zu sein, taucht aber später in der Gegend von Töplitz in einem wunderlichen Zustand wieder auf; ein herbeigerufener Geistlicher „von richtigem psychologischen Blick“ (H 751) erkennt sie bald als „eine Wahnsinnige“ (H 751). Die soziale Anomalie der Delinquenz wird so narrativ in einen psychologisch anormalen Zustand transformiert. Auf Seiten der Herrschaftsmacht kommt nun der „hoffnungsvolle[] Jüngling“ (H 749) wieder ins Spiel, der als „der junge Graf Bogislav von F.“ (H 752) die finanzielle Fürsorge für die Wahnsinnige übernimmt. Das staatliche Recht zur Strafe wird so narrativ in die staatliche Pflicht zur Lebenserhaltung transformiert.

Auch Andersens Roman erzählt von den rückläufigen Effekten der sozialen Ausgrenzung von Delinquenz. Am Anfang der Ereignisse steht als erste Gewalt ein Diebstahl: „Des Obersten Sohn bestahl seinen Vater“ (A III/109). Wie Hoffmann, so inszeniert auch Andersen die Nähe zwischen Strafgewalt und Delinquenz als ein reales Verwandtschaftsverhältnis. Denn dem bestohlenen Vater untersteht die Strafgewalt in Odense, dem Ort der Tat. Nun fürchtet der Sohn nicht die Gewalt des Rechts, sondern die unmittelbare Gewalt des Vaters:

Der alte Oberst war streng und heftig; sein Zorn soll sich oft bis zur Wuth gesteigert und diese ihm alle Besonnenheit geraubt haben. [...] Der Vater hätte den Sohn ermordet, wenn er erfahren, wie es sich eigentlich verhielte. (A III/109)

⁷ Vgl. hierzu auch Harald Neumeyer, Roland Borgards: „Familie als Exekutionsraum. E.T.A. Hoffmanns ‚Ignaz Denner‘ und die Debatten um Verhör, Folter und Hinrichtung“. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Literatur 29 (2004) S. 179–216; Johannes F. Lehmann: „Lebensgeschichte und Verbrechen. E.T.A. Hoffmanns ‚Die Marquise von Pivadiere‘ und die Gattungsgeschichte der Kriminalerzählung“. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 49 (2005) S. 228–253.

Damit wird der Inhaber der Strafgewalt als jemand qualifiziert, der in seiner Gewaltausübung keineswegs in verlässlich reglementierten Bahnen agiert, sondern aus einem Zornsimpuls auf einen Diebstahl mit einem Mord zu reagieren in der Lage ist. Um dieser übersteigerten Gewalt zu entgehen, leitet der Sohn die Wut des Vaters auf seine Geliebte: Er „redete ihr zu, bat sie, ihm zu helfen und die Schuld auf sich zu nehmen“ (A III/109). Mit dieser Strategie hat der Sohn Erfolg: „Johanne Marie war schwerlich die Thäterin; dennoch gestand sie, zur Verwunderung der Menge, gleich, daß sie die Schuldige sei, und gestand mit einer Ruhe, die alle in Erstaunen setzte.“ (A III/105) Im Zuchthaus bringt Johanne Marie Zwillinge zur Welt und stirbt. Eines ihrer Kinder ist Otto Zostrup, der Protagonist des Romans. Auf den jungen Knaben scheint die Verderbtheit seines Vaters wie seines Umfeldes gleichermaßen einzuwirken; wild und unbändig wie er ist, lässt er sich, noch im Umfeld des Zuchthauses lebend, die Initialen seines Namens in die Schulter tätowieren – und auch dies wird vom Roman als gewalttätig schmerzhafter Eingriff beschrieben.

Nun wird Otto zwar durch eine Wendung der Ereignisse – sein Vater gesteht sterbend seine Schuld, der Großvater nimmt Otto zu sich und zieht mit ihm aus der Stadt auf das Land – aus dem Umfeld der Delinquenz herausgelöst. Doch die Gewalt lässt ihn nicht mehr los. Zunächst nämlich bleibt er weiterhin selbst ein wilder Kerl, dem oft von seinem Großvater, dem ehemaligen Oberst, eine „Strafe“ (A I/127) auferlegt wird. Gebannt wird diese Wildheit durch einen Akt psychischer Gewalt, als der deutsche Heinrich, der als ehemaliger Zuchthausinsasse die Tätowierung angefertigt hatte, bei einem Besuch auf dem Lande die Initialen O.Z. mit dessen Geburtsort verknüpft: Odense Zuchthaus. Von diesem Augenblick an ist es mit der Wildheit des Knaben vorbei. Die mit einem Mal stigmatisierende Tätowierung versucht Otto nun seinerseits gewaltsam zu löschen:

Seit dem Namenszuge auf meiner Schulter jene Erklärung untergeschoben ward, die mich an meine unglückliche Geburt erinnerte, hatte ich sie nie vor Jemanden entblößt. O, ich habe sie mit einem Mauersteine blutig gescheuert! Die Buchstaben sind fort, und doch glaube ich sie in der tiefen Narbe zu lesen, in derselben ein Kainszeichen zu sehen. (A I/129)

Auch als Otto nun sein Studienleben in Kopenhagen beginnt, bleibt er in der Reichweite dessen, was für ihn mit seiner Geburt am Ort der Delinquenz begonnen hatte. Dies zeigt sich an der eindrücklichsten Gewaltszene des ganzen Romans. Otto verbringt den St. Johannstag mit seinen Studienfreunden im Tiergarten, abends zieht er sich zurück, während seine Freunde die Nacht hindurch weiterfeiern. Am nächsten Morgen entdecken diese am Strand Ottos Kleider und sehen Otto selbst draußen schwimmen. Diese Konstellation nimmt Ottos bester Freund Wilhelm als Anlass für einen grausamen Scherz:

„Guten Morgen, Otto Zostrup!“ rief er, „[...] Da Sie sich doch als Naturmensch zeigen, wollen wir Ihre Siebensachen mitnehmen; es kann Sie nicht geniren, uns in puris naturalibus im Walde aufzusuchen! [...] Nur vor

Jedem von uns knieend erhalten Sie die einzelnen Stücke Ihres Anzugs zurück, auf daß Sie wieder als ein gebildeter Europäer erscheinen können!“ So sprechend vertheilte er die Kleider unter die Uebrigen; Jeder hielt sein Stück in der Hand.

„Lassen Sie die Possen!“ rief Otto mit einem wunderbaren Ernste. „Legen Sie die Kleider hin und entfernen Sie sich.“

„Ei, da können Sie lange warten!“ entgegnete Wilhelm. „[...] Nein! Knien müssen Sie!“

„Entfernen Sie sich!“ rief Otto, „oder ich schwimme in den Strom hinaus und kehre nicht wieder.“

„Das könnte originell genug sein!“ antwortete Wilhelm. „Schwimmen Sie hinaus, oder kommen Sie her, um zu knien.“

„Wilhelm!“ rief Otto mit einem ergreifenden Seufzer, und schwamm augenblicklich in großen Sätzen hinaus. (A I/54f.)

Wilhelm fordert Kultur ein und ist selbst roh; seine Forderung ist selbst eine scharfe Form der Gewaltanwendung. Am Übergang vom „Naturmenschen“ zum gebildeten Europäer steht so eine Gewalt, die der Naturmensch vom Kulturmenschen zu erleiden hat. Natur soll gewaltsam in die Knie gezwungen werden. An der Grenze der Kultur erscheint Wilhelms Scherz als eine spezifische Wiederholung der gesellschaftlichen Gewalt, mit der Kultur ihrerseits Delinquenz erzeugt. So wird in dieser Konstellation nur ein weiteres Mal die Gewalt weitergereicht, die ausgehend von Ottos Vater und Großvater über die Mutter bis hin zur Tätowierung und deren Lösungsversuchen in Ottos Körper eingegraben ist. Wenn Otto der Quellgewalt, die sein Leben beherrscht, nicht entkommen kann, dann liegt dies also nicht einfach an seiner melancholischen Fixierung auf die Zuchthausgeburt, sondern daran, dass die Gesellschaft, in der er lebt, genau von dieser Gewalt begründend durchzogen ist. Jeder, auch der beste Freund, kann zum Agenten dieser kulturkonstitutiven Gewalt werden.

Aus dieser Perspektive ist der Unterschied zwischen Heinrich und Wilhelm, zwischen dem offensichtlichen Widersacher und dem scheinbaren Freund, nicht allzu groß. Genau deshalb werden die beiden auch zu den Figuren, auf die Otto, sein Plädoyer für das erste Gebot vergessend, seine eigenen Gewaltphantasien projiziert: „Wilhelm, ich könnte Dich tödten!“ (A I/58) Und: „Es war in Otto's Seele, als könnte er dem Heinrich ruhig eine Kugel durchs Herz schießen.“ (A II/20)

Es entspricht dieser in alle Winkel des Geschehens dringenden Gewalt, dass Andersens Roman die Idee einer poetischen Gerechtigkeit nur ins Spiel bringt, um sie zugleich in Frage zu stellen. Dies lässt sich an zwei Details zeigen. Der „Schurke“ (A III/82f.) des Romans, der deutsche Heinrich, entzieht sich dem Arm der weltlichen Gerichtsbarkeit; im Gegenzug sorgt die Poesie für einen harten Strafvollzug, indem sie Heinrich auf der letzten Seite des Romans bei einem Schiffsunglück jämmerlich ertrinken lässt. Allerdings befindet sich auf dem gleichen Schiff, von dessen Sog Heinrich in die Tiefe gerissen wird, auch der Knabe Jonas, den der Roman zuvor eindringlich und ausführlich als Sympathie- und

Hoffnungsträger aufgebaut hatte. So wird die poetische Gerechtigkeit von einer ungeheuerlichen poetischen Ungerechtigkeit konterkariert.

Den zweiten Anlauf zu einer zumindest poetischen Gerechtigkeit nimmt der Roman, indem er nicht nur Ottos Widersacher Heinrich ersaufen lässt, sondern Otto zuletzt auch noch eine glückliche Liebe zu gönnen scheint. Doch es ist gerade das Schiffsunglück, das dem Glück weiterhin entgegensteht. Denn für das nautische Unglück gibt es keine Zeugen:

Kein Schiff war in der Nähe zu sehen. [...] Die See bewegte sich in gewaltiger Brandung über die Stätte und ward wieder still; der Mond schien ruhig auf die Fläche, wie vorhin; man sah kein Wrack, sah Niemand mit dem Tode kämpfen. (A III/127f.)

Kaum ist das Schiff verschwunden, spricht Otto die letzten Worte des Romans:

„Louise liebt mich! Ich bin so glücklich, daß ich fürchte, es möge mich bald ein großer Kummer treffen; so pflegt es ja immer zu geschehen. Wäre doch der deutsche Heinrich todt! Erst wenn der fort ist, kann ich ganz ruhig, ganz glücklich werden.“ (A III/128)

Die Voraussetzung für Ottos Glück ist Heinrichs Tod. Deutlicher als mit diesem Schlusswort lässt sich kaum herausstellen, dass Otto nicht einfach Objekt, sondern immer auch Subjekt der Gewalt ist. Zugleich ist durch die Zeugenlosigkeit des Schiffsunglücks der Tod Heinrichs zwar für den Leser von Gewissheit, für Otto jedoch nicht. „Wäre [Hervorh. R.B.] doch der deutsche Heinrich todt!“ Mit dem Irrealis dieses Wunsches wird Otto weiterleben müssen, auch über das „Ende“ (A III/128), das nun wirklich letzte Wort des Textes, hinaus.

II. Poetologien der Delinquenz

Bei Hoffmann wie bei Andersen wird neben der Delinquenz noch ein zweites Thema nachhaltig verhandelt: die Literatur.

Hoffmann bereitet die reflexive Rückbindung der Erzählung an ihren eigenen disziplinären Herkunftsort schon mit dem Titel vor: *Die Räuber*. Nachdem dann die Freunde auf dem Schloss angelangt sind und dort Bekanntschaft mit dem Grafen Maximilian, dessen Sohn Franz und dessen Nichte Amalia gemacht haben, kommen sie selbst auf die literarische Fassung ihrer aktuellen Lage zu sprechen:

Merkst du denn nicht, daß wir mit beiden Füßen recht in der Mitte der Schillerschen Räuber stehen? – Der Schauplatz ist ein altes Schloß in Böhmen, mithin die Dekoration richtig. Als spielende Personen treten auf: Maximilian, regierender Graf, Franz sein Sohn, Amalia seine Nichte. – Nun! und Carl mag der Hauptmann der Räuber sein die uns anfielen. Es freut mich sehr die Begebenheit endlich einmal in der wirklichen Welt anzutreffen die Schillern zu dem Trauerspiel Anlaß gab. (H 719)

Wenig später zeigt sich, dass Franz „wirklich einen älteren Bruder [...], Carl geheißen“ (H 734) hat, und dass dieser tatsächlich der Räuberhauptmann ist. Damit treibt Hoffmann das kriminalistische Erzählen gegenüber Schiller um einen wichtigen Schritt weiter. Vor Schiller war das Erzählen von Delinquenz in der Moral und ihrer Anwendung, im Gesetz und dessen Exekution zentriert. Schiller dagegen argumentiert nicht ausgehend vom allgemeinen Gesetz, sondern vom einzelnen Fall; diesem ist entsprechend nicht mit einem Pauschal-, sondern einem Einzelurteil zu begegnen.⁸ Indem Hoffmann seine Räubergeschichte von der Schillerschen Vorlage her inszeniert, knüpft er an das Plädoyer für das Einzelurteil an, gibt aber zugleich zu bedenken, dass auch ein solches Einzelurteil vor der Folie literarischer Geschichten gefällt wird. Literatur wird damit als Wahrnehmungsraster für delinquentes Verhalten kenntlich gemacht.

Diese Einfügung der Literatur in den Raum des Verbrechens hat nicht nur Folgen für die Struktur der Urteilsfindung, sondern auch für die Verfahren der kriminalistischen Detektion, und auch dies zeigt sich im direkten Vergleich mit der Vorlage Schillers.⁹ In Schillers *Die Räuber* ist die Delinquenz schlicht der Gegenstand der literarischen Darstellung. Hoffmanns *Die Räuber* transformiert Schillers Vorlage in ein kriminalistisches Erzählen, indem mit Hartmann und Willibald fiktionintern eine Instanz eingeführt wird, die sich um die Aufklärung der Ereignisse bemüht und zudem den Leser an dieser detektorischen Haltung teilhaben lässt. Indem die Erzählung dem Muster Schillers nicht nur implizit folgt, sondern es den Protodetektiven Hartmann und Willibald explizit als Wahrnehmungsraster zur Verfügung stellt, wird die Literatur zur Matrix erhoben, auf der sich Kriminalfälle lösen lassen. Damit erklärt Hoffmann die Kriminalliteratur zum Quellpunkt kriminologischer Kompetenz. Deshalb gilt ganz unmetaphorisch: Ein guter Detektiv ist ein Leser.

Aus dieser narrativen Konstellation ergeben sich für Hoffmanns Erzählung zwei gegenläufige Tendenzen. Zum einen die Tendenz zur selbstreflexiven Einkapselung: Gegenstand der Literatur ist die Literatur selbst; literarische Gestalten argumentieren mit anderen literarischen Gestalten; die Erzählung stellt sich im Verweis auf fiktionale Texte selbst als Fiktion aus, phantastische Literatur stellt sich selbst als „Bibliotheksphänomen“ aus.¹⁰ Zum anderen ergibt sich aber auch eine Tendenz zur referentiellen Verankerung der Erzählung, und zwar aus-

⁸ Vgl. hierzu mit Blick auf die entsprechende Erzählung Johannes F. Lehmann: „1786. Die Erfindung der Lebensgeschichte. Friedrich Schillers ‚Verbrecher aus Verlorener Ehre‘“. In: Roland Borgards, Almuth Hammer, Christiane Holm (Hrsg.): Kalender kleiner Innovationen. 50 Anfänge einer Moderne zwischen 1755 und 1856. Für Günter Oesterle. Würzburg 2006, S. 87–96.

⁹ Zu einem ausführlichen Vergleich zwischen den beiden *Räuber*-Versionen vgl. neben Tognenburger: Die späten Almanach-Erzählungen (Anm. 2) S. 113–120, vor allem die Beiträge von Bangerter: Schiller und Hoffmann (Anm. 2), Heinritz: Schreibweisen (Anm. 2) und Cersowsky: Räuber über Räuber (Anm. 2).

¹⁰ Vgl. zu diesem Argument in Anschluss an Foucault nochmals Cersowsky: Räuber über Räuber (Anm. 2).

gerechnet dort, wo der Bezug auf die literarische Vorlage von den Figuren der Erzählung explizit gemacht wird. Auch Schillers Drama arbeitet ja mit einer literarischen Vorlage, mit Christian Friedrich Daniel Schubarts Erzählung *Zur Geschichte des menschlichen Herzens*.¹¹ Allerdings wird in Schillers Drama über diese Erzählung kein Wort verloren, und dies mit dem Effekt, dass Schubarts Erzählung nur in ihrer fiktiven Struktur, nicht aber als reales Dokument verhandelt wird. Genau dies geschieht indes in Hoffmanns Erzählung mit Schillers Drama, das hier in der Position eines fiktionsexternen, historischen, lebensweltlich gesättigten Dokuments eingeführt wird, als eine verlässliche Referenz. Im Rahmen von Hoffmanns Erzählung ist der Verweis auf Schillers Drama so realistisch wie die Beschreibung der böhmischen Wälder – ja mehr noch: das Drama ist der realistische Kern der Erzählung, denn unbestreitbar kennt der Leser Hoffmanns eher das Drama *Die Räuber* als den böhmischen Wald mit seinen Ortschaften „Sudonieschitz“, „Wesseli“ und „Wittingau“ (H 710). Hoffmanns expliziter Verweis auf Schiller leistet damit zweierlei zugleich: Erstens führt er eine detektorische Instanz ein und gibt der Erzählung von Delinquenz damit eine im engeren Sinne kriminalistische Struktur; und zweitens setzt er eine außerfiktionale Referenz und verleiht dem kriminalistischen Erzählen damit ein realistisches Fundament.

Wie Hoffmann, so arbeitet Andersen mit dem Prinzip der Detektion. Und wie bei Hoffmann, so ist auch bei Andersen ein privilegiertes Medium dieser Detektion die Literatur selbst. Doch gibt es auch einen Unterschied. Hoffmann arbeitet mit Figurationen der Detektion; Hartmann und Willibald sind als Protodetektive Elemente der erzählten Welt; und auch die detektivische Aura der Literatur wird hier auf der Ebene der *histoire* verhandelt. Bei Andersen hingegen ist die Frage des kriminalistischen Erzählens und dessen literarische Fundierung ein Element der narrativen Form geworden; sie ist Effekt des *discours*.

Dies zeigt sich vor allem daran, dass Andersens Roman auf sehr extreme Weise dem Muster analytischen Erzählens folgt. Er setzt in dem Augenblick ein, in dem Otto mit seinem Studium in Kopenhagen beginnt. In die Erzählung von den nun folgenden zwei bis drei Jahren werden immer wieder erklärende Rückblicke eingestreut. Dabei nimmt die Reichweite dieser Analepsen stetig zu, so dass von den allerersten Ereignissen, dem Diebstahl des Vaters und der Unschuld der Mutter, erst ganz am Schluss, im vorletzten Kapitel des letzten Teiles des Romans, berichtet wird. Dieses analytisch-rückläufige Erzählen versetzt den Leser in eine detektorische Haltung.

Dies sei nur an einem einzigen Beispiel erläutert. Unmittelbar nach der gewaltdurchtränkten Schwimmszene, bei der der Leser noch genauso wenig wie Wilhelm den wahren Grund für Ottos Unwillen, sich nackt zu zeigen, ahnen

¹¹ Vgl. hierzu den Kommentar in Friedrich Schiller: Sämtliche Werke in 5 Bänden. Auf der Grundlage der Textedition von Herbert G. Göpfert hrsg. von Peter-André Alt, Albert Meier u. Wolfgang Riedl. München 2004, Bd. 1, S. 955.

kann und bei der Otto zu guter Letzt von Wilhelm gerettet wird, sperrt sich Otto in seinem Zimmer ein:

So verrannen einige Augenblicke [...]; plötzlich sprang er nun empor, schob den Riegel vor die Thür, zog die Rollgardinen herab, zündete sein Licht an und blickte nochmals spähend umher; auch das Schlüsselloch wurde verstopft. Darauf warf er den Rock von sich und entblößte den Oberkörper --- (A I/60).

Hier wird narrativ ausgestellt, dass etwas verborgen wird; es wird gezeigt, dass etwas dem Blick entzogen wird; es wird gesagt, dass etwas verschwiegen wird. Diese ambivalente Darstellung des Darstellungsentzugs reicht an dieser Stelle bis in die graphische Gestalt des Textes hinein: Die drei Gedankenstriche sind ein Zeichen und zugleich die Tilgung eines Zeichens. Damit repräsentieren sie ganz präzise, was auf Ottos Oberkörper tatsächlich zu sehen wäre, würde es nicht narrativ vorenthalten werden: eine Narbe, die auf einen getilgten Schriftzug verweist. Auf diese Weise bringen die Gedankenstriche genau das zur Darstellung, was dem Leser an dieser Stelle als Wissen noch vorenthalten ist. So wird kenntlich gemacht, dass es etwas zu sehen und zu deuten gäbe, und der Leser in eine detektorische Haltung genötigt, aus der heraus er bei einem zweiten Lesen erkennen kann, was ein hinreichender Scharfsinn schon bei einem ersten Lesen hätte erschließen können.

Mit den kriminalistischen gibt Andersen – wie schon Hoffmann – seiner Delinquenz-Erzählung zugleich realistische Züge. Und auch bei Andersen nimmt diese Tendenz ihren Ausgang im reflexiven Verweis der Literatur auf sich selbst, der dichter als in Andersens zweitem Roman kaum ausfallen kann: So beginnt fast jedes der insgesamt 46 Kapitel mit zumindest einem literarischen Motto; auch lesen alle Figuren des Romans immerzu und werden auch über ihre Lektüren charakterisiert – von Sophie etwa heißt es: „sie ist zu Hause der beste Kopf, aber sie liebt den Effect. Hoffmann und Victor Hugo sind ihre Lieblinge.“ (A I/25). Den Höhepunkt dieser literarischen Selbstbezüglichkeit liefert ein abendliches Salongespräch über literarische Neuerscheinungen.

„Haben Sie schon das neu erschienene Gedicht: die *Geisterbriefe* gesehen?“ fragte er [Otto, R.B.], und entwickelte die Schönheit und die Tendenz derselben.

„Da werden wohl tüchtige Hiebe ausgeteilt!“ sagte Herr Berger. [...]

„Ueber wen zieht es denn noch los?“ rief Grethe.

„Ueber die Sorörer und den ‚heiligen Andersen‘, wie sie ihn nennen.“

„Bekommt der auch etwas?“ sagte Laide. „Das gönn‘ ich ihm [...].“

(A II/89)

Mit dieser Szene macht Andersen sich selbst in einem starken Sinne zum Referenzpunkt des Romans. Wie bei Hoffmann schließt und öffnet sich damit auch bei Andersen der Text zur Welt. Anders als Hoffmann zieht Andersen daraus die Konsequenz eines realistischen Erzählprogramms, das im Roman sowohl

praktisch umgesetzt – so etwa mit der genauen Datierung der Ereignisse, z.B. auf den „14. Februar 1831“ (A II/97) – als auch theoretisch entfaltet wird:

Unsere Erzählung ist kein Phantasiegebilde, sondern die Wirklichkeit, in der wir leben [...]. Unsere Zeiten, die Menschen unseres Zeitalters wollen wir sehen. Nicht aber nur bei dem Alltagsleben, bei den Moosarten der Oberfläche wollen wir weilen, den ganzen Baum, von der Wurzel an bis zu den duftenden Blättern, wollen wir beschauen. Die schwere Erde soll die Wurzel drücken, das Moos und die Rinde des Alltagslebens sich um den Stamm legen, die starken Zweige sollen sich mit Blättern und Blumen ausbreiten, während die Sonne der Poesie zwischen dieselben hineinscheint und Farben, Duft und zwitschernde Vögel zeigt. Aber der Baum der Wirklichkeit kann nicht so schnell emporschießen, wie der der Phantasie, gleich dem Zauber in Tieck's Elfen. Wir müssen unser Vorbild in der Natur suchen. [...] Wir werden solchergestalt bald sehen, daß diese Szenen aus dem Alltagsleben keine Abweichung von den Hauptbegebenheiten sind, noch etwas Episodisches, das man überspringen könnte. (A II/70f.)

An diesen Protorealismus können die Programme von Julian Schmidt oder von Friedrich Theodor Vischer im späteren 19. Jahrhundert unmittelbar anschließen.

In das Feld der poetologischen Selbstreflexionen gehören auch zwei Äußerungen über den falschen literarischen Umgang mit dem Thema der Delinquenz. Der Kritik verfallen zum einen die neueren populären Liederbücher, die mit Titeln wie „von dem gräulichen Morde“ oder „von dem frechen Verbrecher“ auf Kundenfang gehen und „welche jetzt bei den Bauern die bessern alten Volkslieder verdrängt haben.“ (A III/13) Kritisch betrachtet werden zum anderen die wechselnden literarischen Moden, die sich kurzfristig auch dem Verbrechen widmen: „Eine Zeit lang steht das Sentimentale oben an; [...] dann ging man zu dem Gepfefferten über, fiel in lauter Räuber- und Rittergeschichten. Darauf gefiel das prosaische Leben“ (A III/42). Insofern Andersens Roman selbst nicht ohne die Geschichte eines frechen Verbrechers, des deutschen Heinrichs, auskommt, wird deutlich, dass kritikwürdig vor allem ein bestimmter Darstellungsmodus ist, nicht aber der dargestellte Inhalt selbst. Und insofern Andersens Roman das Sentimentale *und* das Räuberische *und* das Prosaische – „die Wirklichkeit, in der wir leben“ (A II/70) – in einem Roman zu integrieren vermag, vollzieht er die Geburt des Realismus aus der Forcierung des Romantischen.

III. Theorien des Bannes

Hoffmann und Andersen zeigen, dass die soziale Ausgrenzung von Delinquenz mit rückläufigen Gewalteeffekten verbunden ist. Gewalt erscheint damit sowohl bei Hoffmann als auch bei Andersen nicht als etwas, dessen sich eine Gesellschaft entledigen könnte, sondern als etwas, dessen kulturkonstitutive Dimension im Zuge einer Kritik der politischen Pragmatik analysiert werden muss. Inso-

fern leisten Hoffmanns *Die Räuber* und Andersens *O.T.* einen Beitrag zu einer – mit dem Titel von Walter Benjamins berühmten Essay formuliert – *Kritik der Gewalt*.¹² Andersen und Hoffmann entwerfen Szenarien, in denen Gewaltabwehr und Gewaltanwendung als kulturkonstituierende Zwillingsfiguren und deren wertende Unterscheidung als Effekt einer Banngeste kenntlich werden. Damit – und dies macht vor allem Andersens Roman deutlich – kollabiert die scharfe Unterscheidung zwischen dem guten Gebrauch der Gewalt auf der einen Seite und dem schlechten Missbrauch der Gewalt auf der anderen Seite.¹³

Mit der Unterscheidung von gewaltsam revoltierender Rechtsetzung und gewaltsam konservierender Rechtserhaltung argumentiert auch Benjamin in einer Weise, die den Unterschied tendenziell auflöst.¹⁴ Jacques Derrida hat die Spur dieser Auflösungserscheinung in seinem Text zur *Gesetzeskraft* wieder aufgenommen: „Damit gibt es keine reine Rechtsetzung oder -gründung, es gibt keine reine (be)gründende Gewalt, ebensowenig wie es eine rein erhaltende Gewalt gibt.“¹⁵ Es gibt, so lässt sich von Hoffmann und Andersen aus formulieren, zunächst den performativen Vollzug des Banns, in dem Setzendes und Erhaltendes stets in einer unklaren, unbestimmbaren Mischung vorliegen. Derrida folgert daraus, dass das Recht keine Nicht-Beziehung zur Gewalt haben kann:

Das Wort ‚enforceability‘ erinnert daran, daß es kein Recht gibt, das nicht in sich selbst, a priori, in der analytischen Struktur seines Begriffs die Möglichkeit einschließt, [Hervorh. i. Orig.] ‚enforced‘, also mit oder aufgrund von Gewalt angewendet zu werden [...] – mag diese Gewalt unmittelbare Gewalt sein oder nicht, mag sie physische oder symbolische, äußere oder innere, zwingende oder regulative Gewalt sein, brutal oder auf subtile Weise diskursiv und hermeneutisch usw.¹⁶

Was Derrida hier für das Recht formuliert, lässt sich mit Hoffmann und Andersen verallgemeinern: Es gibt keine soziale oder staatliche Ordnung, es gibt keine Politik und keine Kultur, die nicht über den Bann konstitutiv mit der Gewalt verbunden sind.

Wenn jedes Recht, jeder Staat, jede Gesellschaft, jede Kultur auf einem Moment der Gewalt gründet, dann ist damit das Verhältnis von Recht und Gewalt (oder auch: von Souveränität und Gewalt, von Ordnung und Gewalt, von Kultur und Gewalt) allerdings nur zur Hälfte beschrieben. Denn – und auch dies zeigen die Texte von Hoffmann und Andersen – die Gewalt ist nicht als eine natürliche Voraussetzung zu verstehen, nicht als der Kultur vorgängig gegebenes

¹² Vgl. Walter Benjamin: „Zur Kritik der Gewalt“. In: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M. 1974, Bd. II/1, S. 179–203.

¹³ Vgl. zur Verteidigung dieser Unterscheidung – im Anschluss an Hegel, Arendt und Habermas – z.B. Byung-Chul Han: Was ist Macht? Stuttgart 2005, S. 100–117.

¹⁴ Vgl. Benjamin: Zur Kritik der Gewalt (Anm. 12) S. 190.

¹⁵ Jacques Derrida: Gesetzeskraft. Der „mystische Grund der Autorität“. Aus dem Französischen von Alexander García Düttmann. Frankfurt a.M. 1991, S. 83.

¹⁶ Derrida: Gesetzeskraft (Anm. 15) S. 12.

Element. Entsprechend sind auch Recht, Staat und Gesellschaft nicht schlicht deren ableitbare Effekte. Vielmehr gewinnt die Gewalt nur im Raum der Kultur ihre Form, ihre Gestalt, ihre Kraft. Deshalb gilt, von Hoffmann und Andersen her formuliert, ein wechselseitiges Voraussetzungsverhältnis zwischen Kultur und Delinquenz: ohne Delinquenz keine Kultur *und* ohne Kultur keine Delinquenz. Mit Derrida formuliert: „Es gibt keine natürliche oder physische Gewalt. [...] Der Begriff der Gewalt gehört der symbolischen Ordnung des Rechts, der Politik und des Sittlichen an.“¹⁷ Erst mit der Grenze – zwischen Natur und Kultur, zwischen Feind und Freund, zwischen Verbrecher und Polizei, zwischen Anomalie und Ordnung – konturiert sich der Bereich „des Rechts, der Politik und des Sittlichen“, von dem aus sich ein physischer Vorgang als Gewalt qualifizieren lässt.

Hoffmann und Andersen ergänzen ihre Kritik der Gewalt, in deren Licht Kultur und Delinquenz als Zwillingsfiguren konturiert werden, um ein Element, das in der Geschichte der Kriminalliteratur in den 1820er und 1830er Jahren Neuigkeitswert hat: die Detektion. Diese erscheint bei Hoffmann in figuraler Gestalt, bei Andersen in der narrativen Form. Als Wahrnehmungs- und Urteilsmedium der Detektion wird die Literatur ausgewiesen. Die literaturgeschichtliche Bedeutung dieses Rückverweises der Literatur auf sich selbst hatte ich schon hervorgehoben: An der expliziten Verhandlung der Literatur kippt die Tendenz zur selbstbezüglichen Abschottung in ihr Gegenteil, in eine referentielle Verankerung, in einen richtungsweisenden Realismus. Aber auch für eine Theorie der Gewalt ist diese selbstreflexive Rückwendung von Bedeutung. Denn in ihr verbinden Hoffmann und Andersen zwei gegenläufige Tendenzen zu einem wechselseitigen Bedingungsverhältnis: die Fiktionalisierung der Referenz auf der einen Seite, die Referentialisierung der Fiktion auf der anderen Seite. Genau damit sind sie der politischen Theorie, wie sie etwa Giorgio Agamben formuliert, einen Schritt voraus. Für Agamben agiert die politische Ordnung auf der Grundlage einer „*fictio juris*“¹⁸, wobei es gelte, diese „Fiktion ans Licht zu bringen“¹⁹, oder, mit einer anderen Formulierung, „sich im Anhalten der [politischen, R.B.] Maschine zu üben, die zentrale Fiktion an ihr offenbar werden zu lassen.“²⁰ Was Agamben hier von der politischen Theorie einfordert, das hat die Literatur in Hoffmanns *Räubern* und Andersens *O.T.* schon geleistet, und zwar nicht durch ein inhaltliches Argument, sondern durch ihr formales Arrangement, durch die narrative Grenzposition zwischen Romantik und Realismus, zwischen Bibliotheksphantastik und Buchpragmatik. Innerhalb dieser Texte ist der kulturelle Gewaltenbann schon von vornherein in Form einer „wesentlichen Fiktion“²¹ ge-

¹⁷ Ebd., S. 70.

¹⁸ Giorgio Agamben: Ausnahmezustand (Homo sacer II.1). Aus dem Italienischen von Ulrich Müller-Schöll. Frankfurt a.M. 2004, S. 71.

¹⁹ Agamben: Ausnahmezustand (Anm. 135) S. 102.

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd., S. 101.

geben. Während also die politische Theorie damit beschäftigt ist, Deck-Fiktionen des Gewaltenbanns zu entschlüsseln, bringen die literarischen Texte den fiktionalen Urgrund der kulturellen Gewaltenordnung offen ins Spiel.

Mit Hoffmanns späten Almanach-Erzählungen und Andersens frühen Romanen gerät die europäische Romantik in eine literaturgeschichtliche Grenzzone, in der aus dem formalen Umschlag in ein realistisches Schreiben zugleich ein kulturtheoretisches Argument erwächst. Es liegt in der Konsequenz dieser phantastisch-realistischen Schreibweise, dass schon Hoffmann Schillers große Taten ungestümer Kraftkerle in bescheidenere Alltagskatastrophen umschreibt. Andersen schließlich interessiert sich von vornherein nur noch für die kleinen Dreckspuren, die die gesellschaftliche Konstruktion von Delinquenz im Leben einfacher Leute hinterlässt. Damit erhebt er die Konstellation, die bei Hoffmann am pessimistisch-realistischen Ende der Erzählung steht, zum Ausgangs- und Quellpunkt der von ihm erzählten Ereignisse. Hoffmanns Erzählung endet mit dem Detail einer der psychiatrischen Betreuung überantworteten Amalie. Andersen beginnt mit einem kleinen Diebstahl des Sohnes am Besitz des Vaters. Bei Hoffmann das Ende, bei Andersen der Anfang; beides Mal Ereignisse in der Peripherie. So bewegt sich Hoffmann poetologisch auf den Rand der Gesellschaft zu; Andersen ist schon immer dort angekommen.

Johan de Mylius

Von Fouqué über Oehlenschläger bis Andersen

Literarische Wege einer Undine

Von ihrem Stein im Wasser an der Langelinie könnte die kleine Meerjungfrau mit herkömmlicher dänischer Befremdung ihren Blick gegen Schweden richten, den Vorposten des asiatischen Kontinents. Ihre Augen suchen jedoch eher ihren Ursprung im Wasser, dem Element der Geburt, des Rüksinkens in den Tod oder gar des Unbewussten. Oder ist sie in ein Nachdenken darüber versunken, welch weiten Wege sie hat zurücklegen müssen, ehe sie für immer gefesselt ihren Platz an der Langelinie gefunden hat?

Es sind Wege, die zurück zu Mythologie und ontologischer Naturbetrachtung reichen, die aber erst recht durch literarische Strömungen zwischen Deutschland und Dänemark gekennzeichnet sind: von Friedrich de la Motte Fouqués *Undine* (1811) über Adam Oehlenschläger bis zu Hans Christian Andersens Märchen *Die kleine Meerjungfrau* (1837). Wege der Romantik – oder Romantik unterwegs.

Wie viel Romantik dabei im Spiel ist, ist eine der Fragen, die sich hier stellt. Nicht in Bezug auf Fouqué, sondern auf Andersen und auf die vermutlichen Ursprünge seiner Inspiration. Hier taucht die Frage auf, was die Romantik eigentlich an sich herbeigeführt hat, oder ob die Romantik als ein Element unter anderen im Wandel zwischen dem 18. und dem 19. Jahrhundert zu betrachten ist. Kein Wunder, dass die Skulptur an der Langelinie so nachdenklich aussieht.

Da nun auf diesen Wegen bei Andersen halt gemacht wird, reicht es nicht aus, die *Undine* von Fouqué als einzigen Ausgangspunkt zu betrachten. Denn vor der literarischen Meerjungfrau gab es eine theatralische, die Andersen als Kind im Theater von Odense erlebte. Es handelt sich um *Das Donauweibchen* (1798), ursprünglich mit dem weitläufigen Untertitel: „Ein romantisch-komisches Volksmärchen mit Gesang in drey Aufzügen, nach einer Sage der Vorzeit, für die k.k. priv. Marinellische Schaubühne, von Karl Friedrich Hensler. Die Musik ist von Herrn Ferdinand Kauer, Musikdirektor. Wien“.

Das Theater in Odense, zu dieser Zeit das einzige außerhalb Kopenhagens, war 1796 errichtet worden und wurde jahrzehntelang meistens an deutsche Schauspieltruppen vermietet.¹ Am Theater in Odense gab es also in Andersens Kindheit deutsche Aufführungen. Und hier hat er zusammen mit seinen Eltern

¹ S. Odense Teater 1796–1946, Red. Poul Dreyer. Odense Flensteds Forlag 1946.