

A Thesis
entitled
Susanne Röckels Der Vogelgott als modernes Kunstmärchen. Eine poetologische
Untersuchung
by
Regine E. Olsen
Submitted to the Graduate Faculty as partial fulfillment of the requirements for the
Master of Arts Degree in German

Dr. Friederike Emonds, Committee Chair

Dr. Barry Jackisch, Committee Member

Dr. Linda Rouillard, Committee Member

Dr. Amy Thompson, Dean
College of Graduate Studies

The University of Toledo

December 2021

© 2021, Regine E. Olsen

This document is copyrighted material. Under copyright law, no parts of this document may be reproduced without the expressed permission of the author.

An **Abstract** of

Susanne Röckels *Der Vogelgott als Kunstmärchen – Eine Poetologische Untersuchung*

by

Regine E. Olsen

Submitted to the Graduate Faculty as partial fulfillment of the requirements for the
Master of Arts Degree in German

The University of Toledo
December 2021

This study examines the characteristics of the traditional German *Kunstmärchen* in Susanne Röckel's 2018 novel *Der Vogelgott*. Although the *Kunstmärchen* tradition is generally associated with the literary movement of Romanticism, I contend that *Der Vogelgott* unites contemporary topics with Romantic elements and is therefore a modern-day reimagination of the traditional German *Kunstmärchen*. Using Ludwig Tieck's *Der Blonde Eckbert* (1797) as an example, I examine the key motives characteristic for Romantic literature and analyze their representation in Röckel's novel to support my thesis. At the core of my research lies the examination of the *Doppelgänger* motif, as it is the key element to understanding how reality and the world of the fantastic converge in *Der Vogelgott*. The theoretical framework of this study is informed by literary and philosophical theories of the late 18th and early 19th century in Germany. I draw on German philosopher Friedrich Schlegel's *Athenäums Fragment*, which outlines his poetic and aesthetic concepts for a *Progressive Universalpoesie* and investigate traces of Schlegel's concepts in Röckel's novel. The findings of my study shed new light on the

German Kunstmärchen and prove that this tradition is not limited to the Romantic era but continues to the present day.

Acknowledgements

An dieser Stelle möchte ich mich bei allen bedanken, die mich während meines Studiums motiviert und unterstützt haben.

Für ihre Beratung und Betreuung bin ich Dr. Friederike Emonds in größter Dankbarkeit verbunden. Ohne Ihre unzähligen Korrekturen, Ihrem moralischen Beistand und den anregenden Gesprächen wäre diese Arbeit wahrscheinlich niemals zustande gekommen. Vielen Dank!

Des Weiteren möchte ich mich bei Dr. Walter Denk, Dr. Barry Jackisch und Dr. Linda Rouillard dafür bedanken, dass sie sich die Zeit genommen haben, meine Forschungsarbeit zu lesen und zu prüfen.

Doch der größte Dank gilt meinen Eltern, meinem Mann und meinen Kindern, denen diese Arbeit gewidmet sei.

Table of Contents

Abstract	iii
Acknowledgements	v
Table of Contents	vi
List of Figures.....	x
Chapter One	1
Einleitung.....	1
1.1 Faszination mit dem Roman.....	1
1.2 Die Autorin des Werks - Susanne Röckel.....	3
1.3 Kritik/Rezensionen.....	4
1.4 Inhaltsangabe.....	6
Chapter Two.....	10
Formen des Märchens	10
2.1 Volks- und Kunstmärchen.....	10
2.2 Das Moderne Kunstmärchen.....	18
Chapter Three	21
Die “Progressive Universalpoesie” im 21. Jahrhundert.....	21
3.1 Friedrich Schlegel - “Progressive Universalpoesie”	21
3.2 Der Vogelgott als Progressive Universalpoesie	24

3.2.1 Fragmente	24
3.2.2 Verschmelzung des Gegensätzlichen	27
3.2.3 Zeitlicher Aufbau.....	29
3.2.4. Zeitbrüche	30
3.2.5 Ankerpunkt	32
3.2.6 Spiegel des Zeitalters.....	34
3.2.7 Vereinigung der Künste.....	35
Chapter Four	38
Romantische Motive in Der Vogeltott	38
4.1 Sehnsucht	39
4.1.1 Wanderschaft - Einsamkeit/Isolation.....	42
4.2 Verschmelzung des Gegensätzlichen	43
4.2.1 Mensch und Natur	44
4.3 Das Motiv des Wahnsinns.....	49
Chapter Five	51
Der Doppelgänger	51
5.1 Ursprung des Doppelgänger-Motivs	52
5.2 Das Doppelgänger-Motiv in der deutschen Literatur.....	54
5.3 Der Doppelgänger als Ausdruck der Persönlichkeitsspaltung	56
5.4 Der Dualistische Doppelgänger	58
5.5 Der Doppelgänger als Machtsymbol.....	58

5.6 Der künstliche Doppelgänger.....	59
5.7 Der Romantische Doppelgänger	60
Chapter Six	63
Das Motiv des Doppelgängers in Der Vogelgott.....	63
6.1 Der Namenlose/Konrad.....	66
6.2 Vic Tally/Theodor.....	67
6.3 Victor Lalyt/Dora.....	68
6.4 Littal/Dora.....	69
6.5 Dr. Torvyk Allt (Dr. V. Y. Callt)/Lorenz.....	71
6.6 Die Identität des Doppelgängers	73
Chapter Seven	75
Funktionen des Doppelgängers in Der Vogelgott	75
7.1 Der Doppelgänger als Machtsymbol in Der Vogelgott.....	75
7.2 Der Doppelgänger als Element des Wunderbaren	77
7.3 Der Doppelgänger als Element des Unheimlichen	80
7.4 Der Doppelgänger als Manipulator.....	82
7.4.1 Konrad	84
7.4.2 Theodor.....	86
Chapter Eight.....	89
Der Vogelgott als Romantisches Kunstmärchen.....	89

8.1 Spiegel des Zeitalters	90
8.1.1 Der Vogelgott als Allegorie.....	91
8.1.2 Mensch und Natur	92
8.1.3 Hybris des Menschen.....	93
8.1.4 Die Eigene Wirklichkeit im Kunstmärchen.....	95
Chapter Nine	98
Schlussfolgerung	98
Work Cited	103

List of Figures

Figure1-1 Chronologischer Handlungsablauf des Romans	29
--	----

Chapter One

Einleitung

1.1 Faszination mit dem Roman

“Literatur muss Spaß machen” war einer der Leitsprüche des wohl bekanntesten deutschsprachigen Literaturkritikers Marcel Reich-Ranicki (1920-2013) und genau damit lässt sich mein Leseerlebnis des Romans *Der Vogelgott* (2018) von Susanne Röckel beschreiben. Meiner Meinung nach macht es einfach Spaß, in einem anspruchsvollen Werk auf geheime Zusammenhänge zu stoßen, die, je nachdem wie sie ausgelegt werden, der Handlung eine ganz neue Bedeutung verleihen.

Diese Mischung aus märchenhaften Elementen, rätselhaften Erscheinungen und ungeklärten Verwicklungen in der Handlung übte sofort eine ganz persönliche Faszination auf mich aus. Wahrscheinlich stammt meine Vorliebe für märchenhafte Geschichten aus meiner Kindheit, die ich in Deutschland verbrachte, wo der kulturelle Einfluss der romantischen Volks- und Kunstmärchen von solch großer Bedeutung ist, dass die *Kinder- und Hausmärchen* (1812) der Gebrüder Grimm 2005 zum UNESCO Weltdokumentenerbe ernannt wurden. Jedoch war das Auffinden dieses Romans eher zufällig.

Auf der Suche nach einem geeigneten Werk für meine Forschungsarbeit stieß ich auf die Auswahl der Bücher, die seit 2005 auf der Shortlist für den Deutschen Buchpreis zu finden war. Dabei fiel mir sofort Röckels Roman auf, der nicht nur aufgrund seiner ungewöhnlichen Form sofort mein literaturwissenschaftliches Interesse weckte, sondern hauptsächlich auch daher, weil der Gebrauch von bestimmten literarischen Motiven und der Referenz zum Grimm'schen Märchen *Der Vogel Greif* (1812) auf eine intertextuelle Verbindung zu den Werken der deutschen Romantik schließen lässt. Auch dass der Roman einerseits Märchen, Mythen und Träume vereint und andererseits die Grenzen zwischen Fantasie und Wirklichkeit verschwimmen lässt, erinnerte mich sofort an die Motive der romantischen Literatur. Dies erweckte in mir die Neugier, ob Röckels Geschichte als eine Umsetzung von Friedrich Schlegels Theorie, und somit als eine Art moderner Universalpoesie verstanden werden kann. Je mehr ich mich mit Röckels Roman befasste, desto klarer wurde mir zudem, dass *Der Vogelgott* den Forderungen Schlegels an seine "Progressive Universalpoesie" nachkommt, welche "Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald misch[t], bald verschm[ilzt]" und die "alle getrennten Gattungen der Kunst wieder zu vereinigen" (Schlegel) versucht. Interessanterweise wurde *Der Vogelgott* von der Jury des Deutschen Buchpreises, meines Erachtens zurecht, von Jürgen Kanold als "zeitgenössischer Schauerroman, ein später Nachfahr der schwarzen Romantik" beschrieben (Kanold). An Kanolds Behauptung anknüpfend stelle ich daher die These auf, dass Susanne Röckels Roman *Der Vogelgott* als eine zeitgenössische Interpretation des romantischen Kunstmärchens verstanden

werden kann. Genau wie diese traditionelle Märchenform vereint auch *Der Vogelgott* Elemente des Phantastischen mit der Realität der Charaktere, was durch die Verschmelzung von romantischen und modernen literarischen Elementen noch verstärkt zum Ausdruck kommt.

Im Folgenden möchte ich daher beweisen, dass *Der Vogelgott* ein zeitgenössisches Kunstmärchen ist. Dabei werde ich mich zuerst intensiv mit den unterschiedlichen Märchenformen der romantischen Epoche und Friedrich Schlegels Theorien zur Progressiven Universaltheorie befassen. Danach folgt eine Untersuchung der traditionellen literarischen Motive und deren Verwendung in Röckels Roman. Hierbei werde ich vor allem dem Motiv des Doppelgängers und dessen Rolle als Verbindungsglied zwischen *Der Vogelgott* und der romantischen Literatur besondere Aufmerksamkeit schenken. Im Mittelpunkt meiner Arbeit steht jedoch die Interpretation des Romans, aufgrund der Erarbeitung der verschiedenen (neo-) romantischen Motive, um, wie bereits erwähnt, zu beweisen, dass *Der Vogelgott* als modernes Kunstmärchen betrachtet werden kann.

1.2 Die Autorin des Werks - Susanne Röckel

Da es möglich ist, dass nicht jeder mit der Schriftstellerin Susanne Röckel vertraut ist, möchte ich bevor ich den Roman analysiere, zunächst kurz auf deren Lebenslauf und Karriere eingehen.

Die Autorin wurde 1953 in Dortmund geboren und übersetzt neben ihrem Beruf als Schriftstellerin Werke von hauptsächlich englischsprachigen Schriftstellern wie Ibram X. Kendi und Joyce Carol Oates. Interessant zu vermerken ist hier, dass Röckel bei ihrer Tätigkeit als Übersetzerin häufig das Pseudonym *Anne Spielmann* verwendet, damit, wie sie sagt, diese Werke “nicht in zu große Nähe mit mir selbst und mit meiner schriftstellerischen Arbeit” gebracht werden (Susanne Röckel). Damit signalisiert Röckel eine klare Trennung zwischen ihren Berufen als Autorin und Übersetzerin.

Nach Abschluss ihres Germanistik- und Romanistikstudiums an der Freien Universität Berlin, war sie von 1997 bis 1998 als Deutschdozentin an der Universität von Shanghai beschäftigt. Insgesamt hat Röckel mittlerweile elf Bücher veröffentlicht und lebt heute in München, wo sie seit mehreren Jahren an der Münchner Volkshochschule Literatur unterrichtet. Über ihr Privatleben ist wenig bekannt. *Der Vogelgott* ist das einzige Buch Röckels, das bisher für den Deutschen Buchpreis nominiert wurde und das 2018 mit dem Tukan-Preis der Landeshauptstadt München, sowie 2019 mit dem Franz-Hessel Preis für deutsch-französische Literatur ausgezeichnet wurde.

1.3 Kritik/Rezensionen

Röckels *Der Vogelgott* ist kein einfaches Buch, denn die Autorin nimmt ihre Leser keineswegs bei der Hand, um ihnen die verstrickten Handlungsstränge des Romans zu enthüllen. Auf diese Weise wird beim Lesepublikum eine ähnliche

Orientierungslosigkeit wie bei den Romanfiguren hervorgerufen, da sich das als real Wahrgenommene letztendlich als Illusion herausstellt. So glaubt der Leser zum Beispiel die Handlung in chronologischer Reihenfolge zu erfahren, was sich nach mehrmaligem Lesen des Textes jedoch als inkorrekt erkennen lässt. Zudem bleibt auch die Frage nach der Bedeutung einiger Figuren, wie z.B. die des Mädchens Clara, ebenfalls von der Autorin unbeantwortet.

Röckel überlässt es jedem selbst die Funktion und Komplexität der einzelnen Figuren zu entdecken, was ein mehrmaliges Lesen somit beinahe voraussetzt, und laut Antje Weber "eine Grund-Irritation" (Weber) zur Folge hat. Leider ist nicht jeder Leser zu so einer Herausforderung bereit, was einer der Gründe sein könnte, weshalb *Der Vogeltott* in einigen der bedeutendsten deutschen Feuilletons, wie z.B. *Der Spiegel* oder *Die Zeit* überhaupt nicht besprochen wird. Zudem wird ebenso deutlich, dass der Roman vielmehr nur als Randbemerkung in Artikeln über den 2018 Gewinner des Deutschen Buchpreises *Archipel* von Inger-Maria Mahlke, oder über die nominierten Bücher auf der Short und Long List des Preises, auftaucht.

Die wenigen Kritiken, die in den Medien über den Roman zu finden sind, reichen von sachlich, neutralen Beschreibungen wie die von Tilman Spreckelsen in der Frankfurter Allgemeinen (vgl. Spreckelsen), über Vergleiche mit anderen zeitgenössischen Romanen wie Antje Webers Bericht in der Süddeutschen Zeitung, die Röckels Werk einen unhörbaren "zivilisationskritischen Ton" (Weber) zuschreibt, bis zu lobenden Beurteilungen, wie die von Judith von Sternburg, die die Erzählung in der

Frankfurter Rundschau (Sternburg) ein empfehlenswertes literarisches Werk nennt .

Judith von Sternburg weist in ihrer Rezension auf die Gemeinsamkeiten mit den Werken E.T.A. Hoffmanns hin und nennt den Roman ein “Sammelsurium romantischer Details” (Sternburg), dessen Nominierung zum Deutschen Buchpreis wohl verdient war.

Um die Intertextualität zwischen Röckels Roman und den traditionellen romantischen Werken zu beweisen, dient in dieser Arbeit Ludwig Tiecks “Der Blonde Eckbert” (1797) als Vergleichstext, weil dieser nicht nur als “erstes romantisches Kunstmärchen” (Tisman 58) bezeichnet wird, sondern auch als eines der zeittypischsten Repräsentanten betrachtet werden kann. Da es sich meiner Ansicht nach bei beiden Erzählungen um eine bestimmte Untergattung des Märchens, nämlich dem Kunstmärchen, handelt, muss, nach einer kurzen Inhaltsangabe von *Der Vogelgott*, der Unterschied zwischen den Begriffen Märchen, Volksmärchen und Kunstmärchen noch weiter erklärt werden.

1.4 Inhaltsangabe

Der Roman besteht aus einem Prolog und drei Kapiteln, die aus der Perspektive eines jeweils anderen Familienmitglieds berichtet werden. Im Prolog liefert das Manuskript des Vaters Auskunft über die Ereignisse der Vergangenheit, die für das Verständnis der darauffolgenden Kapitel vorausgesetzt sind und somit als Vorgeschichte betrachtet werden können.

Auf der Suche nach neuen ornithologischen Funden reist Konrad Weyde in eine verlassene Gegend in Afrika, wo er auf eine bisher noch unentdeckte Vogel Spezie stößt. Diese wird von den dort Ansässigen als eine Art Gott verehrt, weshalb ihm ein namenloser Unbekannter auch die Jagd darauf untersagt. Trotz des Verbots begibt sich Konrad in das Gebirge, wo es zu einer Konfrontation mit dem Vogel kommt. Kurz bevor er den Tod des Tieres verschuldet, erkennt der Vater, dass er der Naturgewalt gegenüber machtlos ist, und dass sein Handeln mit zukünftigen Konsequenzen für ihn und seine Familie verbunden ist.

Im ersten Kapitel macht Konrads jüngster Sohn Thedor, der nach seinem abgebrochenen Studium ziellos in den Tag hineinlebt, die Bekanntschaft mit dem Geschäftsmann Vic Tally. Diesem gelingt es Thedor davon zu überzeugen, nach Afrika zu reisen, um dort ein Jahr lang für eine Hilfsorganisation zu arbeiten. Trotz mehrerer Warnungen reist Thedor nach Aza, wo er schließlich in einem Lager als Krankenhelfer arbeitet. Im Verlauf seines Aufenthalts erfährt er aus alten Dokumenten und Büchern, über das mysteriöse Verschwinden der Missionare, die vor vielen Jahren hier lebten und vermutet einen Zusammenhang zwischen ihrem Verschwinden und dem Kult des Vogelgotts. Eine kurzzeitige Freundschaft zu der jungen Frau Miranda, die sich erhofft, in Aza mehr über die Vergangenheit ihres Vaters zu erfahren, hält ihn nur vorübergehend davon ab, selbst immer mehr dem Kult des Vogelgotts zu verfallen. Nach einem nächtlichen Überfall von Rebellen, bei dem auch Miranda verschwindet, verlässt Thedor die menschenleeren Baracken und macht sich auf die Suche nach Rettung. In der Wüste

glaubt er einen Teil seines Bewusstseins zu verlieren, zum Vogel zu werden, und wie diese selbst in der Luft zu schweben. Als er am Ende von einem UN-Hubschrauber gerettet wird, erkennt Theodor, dass er das blutige T-Shirt der verschollenen Miranda in seiner Hand hält. Zurück in der Heimat wird Theodor als Geisteskranker behandelt und er schreibt einen Bericht über seine Zeit in Aza.

Im zweiten Kapitel kommt Theodors ältere Schwester Dora nach dem Tod des Vaters zurück in die Heimat, wo sie sich in den Wissenschaftler Hans verliebt. Von ihm wird sie dazu angeregt, eine Dissertation über das Madonnenbild des Malers Wohlmuth zu schreiben. Dieses Bild, das in einer kleinen Kapelle nahe ihrem Elternhause hängt, hat sie früher zusammen mit ihrer sterbenskranken Mutter fast täglich besucht. Auf der Suche nach weiteren Wohlmuth Bildern stößt Dora auf den Fabrikanten Victor Lalyt, der über ein Stipendium indirekt für die Finanzierung ihres Studiums verantwortlich ist. In einer Art Trancezustand malt Dora unzählige Bilder mit demselben Vogelmotiv, welche ihr sofort von dem Kunsthändler V. Littal abgekauft werden. Ihre Obsession mit dem Wohlmuth Bild kostet Dora schließlich Ehe und Karriere, doch aufgrund ihrer Visionen und Eingebungen glaubt sie letztendlich Gewissheit über den Hintergrund des Bildes gefunden zu haben.

Das letzte Kapitel erzählt von den privaten und beruflichen Problemen des ältesten Sohnes Lorenz. Arbeitslos und isoliert erhofft sich Lorenz durch den Bericht über den Unfalltod eines kleinen Jungen zu rehabilitieren. Er erfährt, dass eine große Anzahl von Kindern, die alle im städtischen Krankenhaus von Dr. Allt behandelt wurden,

unter ähnlichen Angststörungen leiden. Lorenz vermutet, dass diese Panikattacken, die bei den Kindern durch Vögel und Flugobjekte jeglicher Art ausgelöst werden, durch Dr. Allts Versuche, die Gehirnfunktion seiner Patienten zu maximieren, zustande kommen. Lorenz' obsessive Recherchen führen schließlich dazu, dass seine Ehe zu Martha zerbricht und er vollkommen gescheitert als Obdachloser auf der Straße landet. Der Roman endet mit dem Treffen der drei Geschwister am Krankenbett des jüngsten Sohns, nach dessen Rückkehr aus Aza.

Chapter Two

Formen des Märchens

2.1 Volks- und Kunstmärchen

Wie bereits in der Einleitung kurz dargestellt, halte ich den Roman *Der Vogelgott* für ein zeitgenössisches Kunstmärchen. Bevor ich jedoch darauf eingehe, was diesen Text meines Erachtens zu einem Märchen des 21. Jahrhunderts macht, möchte ich im Folgenden zuerst einen kurzen Überblick über die Geschichte dieser Erzählform geben. Dabei wird zwischen Volks- und Kunstmärchen differenziert und u.a. untersucht, inwiefern sich deren narrative Struktur und Motivverwendung voneinander unterscheiden. Zuletzt soll gezeigt werden, dass das Kunstmärchen zeitlich nicht einschränkbar ist, und somit auch heute noch entstehen kann.

In *Der Vogelgott* kommt es für die einzelnen Familienmitglieder zur Konfrontation mit dem scheinbar Übernatürlichen, repräsentiert durch den Vogelgott, und es stellt sich die Frage “Was ist Traum und was ist Wirklichkeit?”. Wo genau beginnt das Wunderbare, und wo endet die Realität? Eine klare Trennung zwischen der Welt des Vogelgottes und der der Familie Weyde scheint es nicht zu geben, denn beide Wirklichkeitsebenen verschmelzen im Verlauf der Geschichte immer mehr miteinander. Diese Amalgamierung von Wunderbarem und Wirklichkeit ist es, die die märchenhaften

Erzählungen der deutschen Romantik, die ebenfalls das Gewöhnliche mit dem Ungewöhnlichen vereinen, in Erinnerung ruft.

Der Begriff “märchenhafte Erzählungen” erinnert unwillkürlich an die *Kinder- und Hausmärchen* (1812) der Gebrüder Grimm. Diese Sammlung von mündlich tradierten Geschichten ist heute aus dem Kanon der deutschsprachigen Literatur kaum mehr wegzudenken und auch ihr Einfluss auf die Kultur und Sprachgeschichte Deutschlands unterliegt keinem Zweifel. Der Begriff “Märchen” umfasst die Untergattungen Volksmärchen und Kunstmärchen, welche sich voneinander durch zahlreiche textinterne Merkmale differenzieren. Laut dem Literaturwissenschaftler Mathias Mayer “gibt es bislang keine hinreichend umfassende und befriedigende Definition der Erzählgattung Kunstmärchen” (4) und es ist daher produktiver, die Unterschiede, welche das Volksmärchen vom Kunstmärchen unterscheiden, hervorzuheben.

Das Volksmärchen ist die Wurzel des Kunstmärchens. Der Literaturforscher Volker Klotz schreibt über dessen Ursprung: “Schon früh kennzeichnet der Name das (Volks-) Märchen. Diminutiv verkleinert und schmälert er das Wort <Maere>, althochdeutsch *mâri* = Kunde, Erzählung, Gerücht. Die Verkleinerung gibt einen Hinweis auf den geringen Umfang und auf die erzählerische Schlichtheit.” (10) Diese Kürze und Schlichtheit tragen einerseits dazu bei, dass eine mündliche Wiedergabe der Erzählung vereinfacht wird, aber auch, dass deren Moral und Botschaft von den Hörern leicht zu begreifen ist.

Das Volksmärchen wird laut den Literaturwissenschaftlern Mathias Mayer und Jens Tismar “als Allgemeinbesitz” (1) betrachtet, das im Laufe der Zeit “zerredet” (1) wurde, also von einer Generation zur nächsten in Form und Inhalt leicht verändert wurde, und daher im Vergleich zum Kunstmärchen, welches “als Eigentum seines Verfassers” (Mayer und Tismar 1) gilt, viele Urheber hat. Allein die Vorsilbe “Volks-” weist darauf hin, dass diese Form des Märchens “naturwüchsig” (Mayer und Tismar 1) und von der Sprache, Kultur und Geschichte eines ganzen Landes beeinflusst worden ist, wohingegen das Kunstmärchen oft als “synthetisch und artifiziell” (Mayer und Tismar 1) betrachtet wird. Die Doppeldeutigkeit des Begriffs “Kunst” weist einerseits auf den artifiziellen Ursprung des Kunstmärchens hin, andererseits erinnert er auch daran, dass deren Verfasser “das vertraute Muster jener markanten Erzählform”¹ gekonnt verwendet und auf kreative Weise neu interpretiert haben (Klotz 2).

“Dabei hat das Genre Kunstmärchen größere Möglichkeiten als viele ältere und jüngere literarische Gattungen. Denn die reiche Mitgift des Volksmärchens - ein Wundergeschehen, das keiner Begründung bedarf - befreit von den Zwängen der Wahrscheinlichkeit. So steht im Kunstmärchen der dichterischen Fantasie, aber auch der Praxis literarischen Erzählens ein besonders großer Spielraum zu Gebot.

¹“Dabei meint Märchen etwas, das sich deutlich vom Alltagsleben abhebt” (Klotz 1)

Er erlaubt, wie kaum ein anderer, den Status quo des Alltags poetisch zu überwinden, ohne ihn vergessen zu machen.” (Klotz, 6)

Wie Klotz feststellt, besteht im Kunstmärchen eine Verbindung zwischen Alltag und Poesie, die im Volksmärchen nicht vorhanden ist. Im Volksmärchen, welches “den Status quo des Alltags” (6) vergessen lässt, und daher mehr der Unterhaltung und Weltflucht dient, kommt die Distanz zur Realität vor allem durch Gattungsspezifische Floskeln (“Es war einmal”, “Und wenn sie nicht gestorben sind...”), die rudimentäre Beschreibung der Figuren und das Fehlen jeglicher Ort- und Zeitangaben zum Ausdruck. Im Kunstmärchen besteht ein engeres Verhältnis zwischen Alltag und Poesie, da Ort und Zeit mit dem Geschehen verankert sind, und sich gesellschaftliche Probleme oft in verschlüsselter Form den Figuren offenbaren. Das Märchenwunder, das im Volksmärchen als selbstverständlicher Teil des Geschehens verstanden wird, tritt im Kunstmärchen in zwar ähnlicher, doch nicht gleicher Form auf. Das Element des Wunderbaren kann hier mehrperspektivisch interpretiert werden, was zur Folge hat, dass in Tiecks *Der Blonde Eckbert* die unterschiedlichen Formen, die das alte Weib in der Erzählung annimmt, einerseits als Beweis für ihre Zauberkraft oder als eine Manifestation für Eckberts Wahnsinn verstanden werden können. Das eben genannte Beispiel verdeutlicht meiner Ansicht nach einen der wichtigsten Unterschiede zwischen Volks- und Kunstmärchen, weil es einerseits zum Ausdruck bringt, dass im Kunstmärchen eine Trennung zwischen Realität und der Welt des Wunderbaren besteht,

und es zuweilen zu einer Verschmelzung dieser Welten kommen kann, andererseits aber auch weil es die Komplexität der Charaktere veranschaulicht.

Mit nur wenigen Worten fasst das Zitat von Volker Klotz “Dem Märchen ist alles Gold, was glänzt” (18) die fehlende Ambivalenz der Figuren des Volksmärchens zusammen, deren Konzeption die Aufteilung in die Extreme Gut und Böse sehr vereinfacht und keinen Raum für Ambiguität lässt, und somit letztendlich dazu führt, dass es zur “Erfüllung des Gattungsgesetzes” kommen kann (Klotz 19). Klotz behauptet, dass jedes Volksmärchen demselben Schema folgt, welches die Extreme Gut und Böse, Recht und Unrecht, Tugend und Laster, usw. miteinander konfrontiert und das Gute, Gerechte und die Tugend immer als Gewinner aus diesem Machtkampf hervorgehen lässt. Nur indem die Figuren keine inneren Veränderungen durchgehen, ist die Belohnung des Guten und die Bestrafung des Bösen gerechtfertigt und trägt zum erzieherischen Wert des Volksmärchens, vor allem bei Kleinkindern, bei. Diese können sich leicht mit den simplen Märchenfiguren identifizieren und verfolgen, wie deren löbliches Verhalten stets zur Krisenbewältigung und schließlich zum Happy End führt. Beachtet sei hier, dass das Problem sich immer in Form einer externen Entität, die es zu überlisten oder zu besiegen gilt, präsentiert, wohingegen sich der Konflikt im Kunstmärchen immer im Inneren der Figuren manifestiert.

Die Figuren im Kunstmärchen sind daher viel tiefgründiger und komplexer, und lassen sich nicht leicht in Gut und Böse kategorisieren. Hier ist nicht alles Gold was glänzt und der Schein trügt oft. Auch durchgehen die Figuren oft einen inneren Wandel,

sind zugleich tugendreich und lasterhaft, und verfügen über eine reiche Vorgeschichte, in der die Motivation für das Denken und Handeln der Figuren verborgen liegt. In Tiecks *Der Blonde Eckbert* verdeutlicht die Binnenerzählung, die von Berthas Kindheit und Jugend berichtet, einerseits den inneren Wandel Berthas und die Ambiguität ihres Charakters, dient andererseits aber auch als Auslöser für die Ereignisse, die Bertha und Eckbert das Leben kosten.

Einen ähnlich verschachtelten Aufbau mit Rückblenden und Binnenerzählungen findet sich nicht im Volksmärchen, in dem die narrative Struktur einsträngig und chronologisch aufgebaut ist und sich der Handlungsablauf mit dem Erzählaufbau deckt. Der russische Märchenforscher Vladimir Propp (1895-1970) beschreibt dies folgendermaßen: “in folklore two theaters of action do not exist in different places simultaneously” (22). Er kommt dabei auf einen weiteren wichtigen Punkt zu sprechen, und zwar darauf, dass im Volksmärchen die Ereignisse konsekutiv, und nicht wie im Kunstmärchen, simultan verlaufen.

Hier kann zudem der romantische Hang zur Wanderschaft beobachtet werden, aber auch Brentanos Regel für das Märchen, die besagt “Nur fern vom Alltag gedeiht das Wunderbare” (Klotz 196). Der Protagonist muss sein gewohntes Umfeld verlassen, um für das Wunderbare offen zu sein. Erst der Abstand zum Vertrauten lässt die Grenzen zwischen Realität und Fantasie verschmelzen und ihm/ihr wird der Eintritt in die Welt des Wunderbaren gewährt. So findet in Tiecks *Der Blonde Eckbert* Bertha erst dann den

Weg in die zauberhafte Welt, nachdem sie ihr Elternhaus verlässt und die Einsamkeit des Waldes aufsucht.

Das Element des Wunderbaren hat unterschiedliche Funktionen in den beiden Märchengattungen. Wie bereits erwähnt, ist das Zauberhafte Teil der Welt des Volksmärchens, und wird von den Figuren zu keinem Zeitpunkt hinterfragt. Auch im Kunstmärchen gibt es eine Welt des Zauberhaften, doch ist diese von der Realität der Figuren getrennt. Kommt es dazu, dass deren Grenzen verschmelzen, entsteht ein Konflikt der Unvereinbarkeit von Realität und dem Märchenhaften, woran viele Figuren im Kunstmärchen zu zerbrechen erscheinen. Dies zeigt sich besonders deutlich am Ende von *Der Blonde Eckbert*. Die Offenbarungen, dass seine Ehefrau Bertha in Wahrheit seine Halbschwester war, und sich hinter der Fassade des Freundes das alte Weib verborgen hatte, kollidieren so sehr mit Eckberts Realitätsvorstellungen, dass er den Verstand verliert und letztendlich an dieser Erkenntnis stirbt.

„Jetzt war es um das Bewußtsein, um die Sinne Eckberts geschehn; er konnte sich nicht aus dem Rätsel herausfinden, ob er jetzt träume oder ehemals von einem Weibe geträumt habe; das Wunderbarste vermischte sich mit dem Gewöhnlichsten, die Welt um ihn her war verzaubert und er keines Gedankens, keiner Erinnerung mächtig.“ (23)

Das Motiv des Wahnsinns ist laut der Literaturwissenschaftlerin Rosemarie Hellge eines der markantesten Kennzeichen des Kunstmärchens und “bedeutet nach romantischer Auffassung eine Möglichkeit der Rückkehr ins Unbewusste” (Hellge 245). Nicht wie zur Zeit der Frühromantik, als der Begriff “Wahnsinn” sich auf Verzauberung, Berausung und Glück bezog und auch als “schöner Wahn” bezeichnet wurde, bedeutet er in der Spätromantik den Verlust des Verstands und des rationalen Denkens. Hier möchte ich darauf hinweisen, dass Wahnsinn und Sehnsucht in der romantischen Literatur oft Hand in Hand gehen. Dieses weitere Schlüsselmotiv der romantischen Literatur bezieht sich hauptsächlich auf das Sehnen nach Liebe, Freiheit und der Ferne. Das Unendliche der Ferne und der Natur sind ebenso oft zentrale Themen, wie das Unerreichbare, welche in den Figuren des Kunstmärchens die Sehnsucht auslösen, das Vertraute und Bekannte hinter sich zu lassen. Anders als im Volksmärchen, wo der Ausbruch aus dem Alltag aufgrund externer Gefahren ausgelöst wird, ist der Grund dafür im Kunstmärchen meist abstrakter Art, und wurzelt in den etwaigen Wünschen nach Selbstverwirklichung, Liebe, Anerkennung, usw. Was die Charaktere sich erhoffen, kommt ihnen im Kunstmärchen auch tatsächlich oft entgegen, nur sind die damit verbundenen Auswirkungen meist anders als erwartet und stellen sich oft “am Ende als eine Verblendung und Verirrung des Ichs” (Mayer und Tismar 61) heraus. Dies kann mit der Floskel “Sei vorsichtig mit den Wünschen, sie könnten in Erfüllung gehen” zusammengefasst werden, was in Tiecks Geschichte anhand der Wünsche Berthas

verdeutlicht wird, da sich “de(r) schönste(...) Ritter von der Welt” (12), welchen sich die junge Bertha einst sehnlichst gewünscht hat, als ihr eigener Halbbruder entpuppt. Gerade dies ist es, was das Kunstmärchen meiner Auffassung nach so einzigartig macht, denn es vereint “im Bewusstsein des unwahrscheinlichen Wunderbaren” (Tismar 3) Unterhaltung mit Erkenntnis und Belehrung, und bringt somit die Theorien Friedrich Schlegels an die deutsche Romantik zum Ausdruck. Auch wenn eine ausführliche Untersuchung dieser Theorien erst im dritten Kapitel erfolgt, kann an dieser Stelle vorweggenommen werden, dass das Kunstmärchen wie kaum eine zweite Erzählform, dieser Programmatik entspricht und diese auch zum Ausdruck bringt. Das Kunstmärchen erfüllt die Anforderungen Schlegels, sowohl der Unterhaltung als auch der Belehrung des Publikums zu dienen, indem es auf unterschwellige Weise auf gesellschaftliche und soziale Notstände hinzuweisen weiß. Sein kurzes, aber vertrautes Format dient daher als ideales Medium für die Verbreitung von Ideen, da es diese “chiffriert, verhüllt, allegorisiert und verfremdet” (Wührl 2) und somit für ein breites Publikum zugänglich macht.

2.2 Das Moderne Kunstmärchen

Für viele Literaturwissenschaftler besteht die Frage, ob es für die Gattung “Kunstmärchen” eine zeitliche Begrenzung gibt, oder ob diese Bezeichnung auch auf die zeitgenössische Literatur des 21. Jahrhunderts angewendet werden kann. Wie ich bereits

erwähnt habe, gilt das Kunstmärchen als eine der repräsentativsten Ausdrucksformen der romantischen Literatur. Dadurch, dass sich diese Art der Erzählung im Rahmen der deutschen Romantik entwickelte, wird sie oft nur mit dieser Epoche, und deren ideologischen und philosophischen Ideen in Verbindung gebracht.

Für Tismar ist das Kunstmärchen zeitlich nicht eingegrenzt, wie er im Folgenden postuliert: “Ebenso wenig wie in der übrigen deutschen Literatur nach dem Zweiten Weltkrieg hat es in der Kunstmärchenliteratur einen “Kahlschlag” oder “Nullpunkt” gegeben” (Mayer und Tismar 152). Er begründet seinen Standpunkt damit, dass zeitgenössische Werke wie Michael Endes *Die Unendliche Geschichte* (1979), Ingeborg Bachmanns *Malina* (1971) oder Günther Grass’ *Der Butt* (1977) stark von den deutschen Kunstmärchen beeinflusst worden seien. Genau wie Tismar bin auch ich der Meinung, dass viele Werke in der modernen Literatur Elemente des romantischen Kunstmärchens aufweisen. Auch wenn diese Theorien aus einer längst vergangenen Zeit stammen, sind sie meines Erachtens trotzdem weiterhin von Reiz und Relevanz, was anhand von Franz Kafkas Erzählung *Die Verwandlung* aus dem Jahr 1915 erkennbar ist. *Die Verwandlung* erzählt die Geschichte eines jungen Mannes, der eines Morgens in Gestalt eines riesigen Insekts aufwacht und dessen Leben danach eine Überlappung von Realität und Traumwelt zu sein scheint. Die Frage, ob es sich bei Gregor Samsa um einen Grenzgänger zwischen zwei verschiedenen Wirklichkeitsebenen handelt, bleibt jedoch genauso unbeantwortet wie die Suche nach dem Grund für dessen Metamorphose. Dies hat zur Folge, dass es dem Lesepublikum überlassen ist, den chiffrierten Text zu

interpretieren und zu deuten. Gerade darin, dass Kafkas Erzählung als gesellschaftskritische Parabel verstanden werden kann, besteht meines Erachtens sowohl eine Verbindung zu Rökels Roman wie auch zum romantischen Kunstmärchen², da diese genau wie *Die Verwandlung* “ ein Medium für theologische, philosophische, politische und andere Aussagen” (Mayer und Tismar 144) darstellen. An dieser Stelle muss ein weiteres Mal auf die Theorien Friedrich Schlegels hingewiesen werden, da sich dessen Anforderungen an die romantische Dichtung, welche er als “Progressive Universalpoesie” bezeichnet, in vor allem diesem Punkt erkennen lassen
.>.

²Da auch die mysteriösen Männer* in *Der Vogelgott*, genau wie Gregor Samsa als Grenzgänger zwischen zwei verschiedenen Wirklichkeitsebenen betrachtet werden können, lässt sich meiner Ansicht nach hier noch ein weiterer Berührungspunkt zum romantischen Kunstmärchen erkennen.

Chapter Three

Die “Progressive Universalpoesie” im 21. Jahrhundert

3.1 Friedrich Schlegel - “Progressive Universalpoesie”

Der Begriff “Progressive Universalpoesie” wurde gegen Ende des 18. Jahrhunderts hauptsächlich von dem romantischen Dichter und Denker Friedrich Schlegel geprägt und beschreibt die Programmatik einer neuen romantischen Poesie. Zusammen mit seinem Bruder August Wilhelm veröffentlichte Friedrich Schlegel von 1798 bis 1800 zwei Ausgaben pro Jahr des Publikationsorgans *Athenäum*, welches ihm und anderen Künstlern als eine Art Sprachrohr für die Verbreitung ihrer Ideen, Ideale und Kritik diente. Den Wunsch nach einer neuen Form der Poesie, welche mit den traditionellen Konventionen der Literatur und der Regelpoetik bricht, bringt Schlegel im 116. Fragment des *Athenäums* zum Ausdruck.

"Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie

lebendig und gesellig und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren und die Formen der Kunst mit gediegnem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen und durch die Schwingungen des Humors beseelen. Sie umfaßt alles, was nur poetisch ist, vom größten wieder mehrere Systeme in sich enthaltenden Systeme der Kunst bis zu dem Seufzer, dem Kuß, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosem Gesang."

Mit dem Begriff "Progressive Universalpoesie" beschreibt Schlegel eine neue Form der Poesie, welche die Vereinigung unterschiedlicher Gattungen zum Ziel hat und gleichzeitig dem Ideal des Göttlichen entgegenstrebt. Dabei bedeutet "progressiv" so viel wie "fragmentarisch", "in stetem Wandel", und "unabgeschlossen" und bezieht sich zusätzlich auf die Offenheit dieser Poesie für neue literarische Formen und Inhalte, denn "die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann." (Schlegel/Eichner *11). Schlegel betrachtet "alle wirklich existierenden romantischen oder Roman-Werke als unvollständige Verwirklichungen eines Ideals (...), dem sich die moderne, progressive Poesie nur annähern könne, ohne es jemals zu erreichen" (S. 9* Schlegel/Eichner).

Ein Wesenszug dieser Poesie ist die Beziehung zwischen dem Vollkommenen und dem Unvollkommenen, welche Schlegel durch die fragmentarische Form seiner Forderungen im *Athenäum* verdeutlicht, aber auch im 206. Fragment auf folgende Weise begründet: "Ein Fragment muß gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebenden

Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel.” (206 Fragment). Schlegel deutet hiermit an, dass das Fragment sowohl vollendet als auch unvollkommen ist. Auch wenn dessen bruchstückhafte Form den Eindruck des unvollendeten macht, ist es als unabhängiges und autonomes Kunstwerk zu betrachten, das laut dem Literaturwissenschaftler Lothar Pikulik “ nicht an von außen herangetragenen Maßstäben, etwa den Normen eines übergeordneten Systems, gemessen werden darf”. (Pikulik 126)

Die “Progressive Universalpoesie” bezieht sich daher auf eine Poesie, die in stetem Wandel ist, wobei sich der Begriff “Universalität” auf das Zusammenkommen, oder die Vereinigung der unterschiedlichen Gattungen und Künste bezieht. Die Grenzen, die zuvor zwischen Rhetorik, Kritik und Philosophie in der Poesie bestanden haben, sollen ebenso aufgehoben werden wie die zwischen den Künsten und Wissenschaften. Malerei, Dichtung und Musik können nun mit den Wissenschaften verschmelzen und eine neue Art von Poesie bilden, in der das, was zuvor als unvereinbar gegolten hat, zu einem vereint wird. Somit kann im Roman, den Schlegel als “die progressive Form par excellence” (Schlegel/Eichner *10) bezeichnet, eine Versöhnung von Natur und Mensch, aber auch die Einheit von Leben und Literatur zustande kommen.

Schlegel zufolge dient die “Progressive Universalpoesie” keineswegs allein der Unterhaltung des Publikums, sondern fungiert vielmehr als “ein Bild des Zeitalters” oder als “ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt” (Athenäum 116). Daher darf vom romantischen Werk behauptet werden, dass es einerseits die Theorien, Philosophien und Werte der damaligen Zeit zum Ausdruck bringt, und andererseits die Aufmerksamkeit der

Leserschaft auf gesellschaftliche Probleme zu lenken versteht. Indem das Individuum sowohl auf emotionale wie auch auf intellektuelle Weise von der romantischen Dichtung angeregt wird, kann nun auch die Gesellschaft im Ganzen von der “Progressiven Universalpoesie” durchdrungen, und somit poetisiert werden.

3.2 Der Vogelgott als Progressive Universalpoesie

In den folgenden Abschnitten dienen die soeben erwähnten Theorien Schlegels als Grundlage für die weitere Untersuchung von *Der Vogelgott*. An dieser Stelle möchte ich auf die Gemeinsamkeiten eingehen, die sich zwischen Röckels Roman und der “Progressiven Universalpoesie” erkennen lassen, und die meiner Meinung für dessen Verständnis von großer Bedeutung sind. Diese Analyse beginnt damit, den Roman auf seine fragmentarische Struktur und dem Zusammenkommen von Gegensätzen zu untersuchen. Danach wird mit Hilfe einer Zeitleiste der chronologische Verlauf der Ereignisse erklärt, und verdeutlicht, warum der Roman sowohl als Spiegel des Zeitalters, als auch als ein Konglomerat unterschiedlicher Künste und Gattungen zu verstehen ist.

3.2.1 Fragmente

Wie bereits erwähnt, entwickelte sich das Fragment in der Frühromantik zur bevorzugten Ausdrucksform philosophischer, poetischer und politischer Gedanken. Für die Romantiker propagierte das Fragmentarische gerade dadurch den Geist der Romantik,

da es durch seine abgeschlossene, aber dennoch unvollendeten Form sowohl das Vollendete mit dem Unvollendeten verband, und das Streben nach dem absoluten und göttlichen Ideal zum Vorschein brachte. Das ideale romantische Werk lässt sich daher als eine Sammlung unterschiedlicher Fragmente verstehen, die, obwohl zu einem vereint, auch in ihrer Ganzheit als unvollendet gelten.

Bei genauer Betrachtung lassen sich diese scheinbar gegensätzlichen Strukturelemente auch in Röckels Roman wiedererkennen, da sich auch dieser meines Erachtens aus vier fragmentarischen Kapiteln zusammensetzt, welche auf widersprüchliche Weise als gleichermaßen abgeschlossen und doch unvollendet betrachtet werden dürfen.

Bereits im Prolog, welcher aus dem unvollständigen Manuskript des Vaters besteht, ist die fragmentarische Struktur überdeutlich. Ohne Einleitung oder Erklärungen zur Vorgeschichte oder zum Hintergrund setzt die Handlung ganz unvermittelt ein. Wie die Leser nach und nach erst erfahren, befindet sich Konrad im afrikanischen Aza Gebiet auf die Suche nach bisher unentdeckten ornithologischen Funden. Dieser Handlungsstrang, der mit der Suche nach dem unbekanntem Vogel beginnt und mit dessen Tod endet, lässt vermuten, dass der Prolog eine eigenständige und abgeschlossene Sinneinheit bildet. Bei genauerer Betrachtung erkennt man jedoch schnell, dass es sich bei dem Bericht des Vaters keineswegs um eine komplette, sondern nur um eine fragmentarische Wiedergabe handelt, was dem Lesepublikum durch die Verwendung des orthographischen Satzzeichens “ Dreipunkt” sowohl am Anfang als auch am Ende des

Prologs signalisiert wird. Diese drei Auslassungspunkte lassen darauf schließen, dass den Gegebenheiten des Prologs vorherige Ereignisse vorausgehen und weitere zukünftige Ereignisse folgen, die der Erzähler entweder selbst nicht in Worte zu fassen weiß, als irrelevant betrachtet, oder der Leserschaft absichtlich vorenthält.

Auch wenn Konrads Bericht mit dem Tod des Vogels endet, weisen die Auslassungspunkte, die hier auch als Spannungselement eingesetzt werden, am Ende des Manuskripts darauf hin, dass die Verbindung zwischen dem Vater und dem Vogelgott keineswegs an dieser Stelle endet, sondern dass dessen Einfluss Konrads Leben auch fortan beeinträchtigen wird. Dies legt die Vermutung nahe, dass die Begegnung Konrads mit dem Vogelgott als eine Art von Ursprungsgeschichte verstanden werden muss, die als Erklärung dafür dient, warum später auch seine Kinder in den Bann dieses Naturgottes gezogen werden.

An diesem Ende lässt sich meiner Meinung nach ein weiterer Berührungspunkt zu den Theorien Schlegels erkennen. Indem das Ende des Prologs nicht durch den traditionellen Satzpunkt, sondern durch den Dreipunkt ausgedrückt wird, kommt hier ein Zusammentreffen des Vollendeten und dem Unvollendeten zustande, was an Schlegels Forderung nach der Vereinigung des Vollkommenen mit dem Unvollkommenen erinnert. Zuletzt sollte hier noch erwähnt werden, dass das unvollständige Ende des Prologs eine Parallele zum dritten, bzw. dem letzten Kapitel bildet, welches ebenso die Frage nach der Zukunft der drei Geschwister unbeantwortet lässt. Gerade weil sowohl die einzelnen Kapitel wie auch der ganze Roman als nicht konventionell abgeschlossen bezeichnet

werden können, lässt sich hierin eine weitere Gemeinsamkeit zwischen *Der Vogelgott* und Schlegels Forderung an die romantische Dichtung entdecken. Diese besteht meines Erachtens darin, dass sich in dem fragmentarischen Charakter des Romans die Vereinigung des Vollkommenen mit dem Unvollkommenen, und somit die Verschmelzung des Gegensätzlichen erkennen lässt.

3.2.2 Verschmelzung des Gegensätzlichen

Das Konzept der Verschmelzung des Gegensätzlichen ist der romantischen Dichtung inhärent. Im 116. Fragment des Athenäums beschreibt Schlegel die „Progressive Universalpoesie“ auf folgende Weise: „Sie will, und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen“. Schlegel fordert hier die Auflösung aller figuralen Grenzen, welche das Zusammenkommen von Mensch und Natur verhindern, und der Vereinigung der unterschiedlichen Künste und Gattungen im Wege stehen. Erst durch die Verschmelzung von Paradoxien, welche sich auf den ersten Blick zwar auszuschließen erscheinen, aber dennoch zusammengehören, kann dem Theoretiker zufolge eine neue Form der Poesie entstehen. Dass sich auch in Röckels Roman eine ähnliche Entgrenzung, welche die Vereinigung des Widersprüchlichen zur Folge hat, erkennen lässt, wird im Folgenden genauer dargestellt.

In *Der Vogelgott* lässt sich das Zusammentreffen von Mensch und Natur einerseits in der Figur des Doppelgängers erkennen, dessen Rolle in einem späteren Teil (siehe Kapitel 5) weiter untersucht wird, und andererseits auch im Zusammenkommen der beiden Wirklichkeitsebenen Realität und Fantasie. Genau wie das Fragment die Verschmelzung zweier Wirklichkeitsebenen zum Ausdruck bringt, gelingt es Röckel in *Der Vogelgott* durch den bewussten Einsatz sprachlicher Stilmittel diese Vereinigung des Paradoxen zu verdeutlichen, und gleichzeitig zwischen den Figuren und den Lesern eine gewisse Distanz zu erschaffen. Dem Lesepublikum wird durch diese Distanz zwar die Identifikation mit den vier Erzählern erschwert, aber zugleich die Möglichkeit geboten, den Ereignissen mit einer gewissen Objektivität gegenüber zu treten und diese unvoreingenommen beurteilen zu können.

Ihren Berichten zufolge, gleichen Konrad, Thedor, Dora und Lorenz Grenzgängern, die zwischen der Welt des Wirklichen und der des Fantastischen hin- und hergerissen sind, und für die eine klare Trennung dieser Ebenen längst nicht mehr existiert. Dem Lesepublikum ist nicht immer klar, ob es sich bei den Erzählungen der Familienmitglieder tatsächlich um wahre Begebenheiten, oder nur um Fantasien der Charaktere handelt, denn mit Hilfe des Konjunktivs gelingt es Röckel, beim Lesepublikum Zweifel am Wahrheitsgehalt der Berichte zu erwecken.

Durch den Gebrauch des Konjunktivs, dem “Mittel der Beschattungsschattierung” (Jung 223), wird erreicht, dass die Grenzen zwischen dem Realen und dem Irrealen immer mehr zu verschwinden erscheinen, was zudem durch die Verwendung der Verben

“scheinen”, “wirken” und “vorkommen wie” noch verstärkt zum Ausdruck kommt. Diese Verben kommen im Laufe der Geschichte in unterschiedlicher Anwendung, sei es in der Vergangenheits- oder Gegenwartsform zusammen über einhundertsechzigmal in der Erzählung vor. Zudem tragen auch die Konjunktion “ob” und das Nomen “Eindruck” welche dreiunddreißig bzw. neunzehnmal verwendet werden, dazu bei, dass bei der Leserschaft immer mehr Zweifel am Wahrheitsgehalt des Erzählten aufkommt. So wie die Figuren im Roman oszilliert nun auch der Leser zwischen dem Wahrscheinlichen und Unwahrscheinlichen und muss sich selbst eine Meinung darüber bilden, was von dem berichteten Sein ist und nicht nur Schein. Dies stellt eine gewisse intellektuelle Herausforderung für das Lesepublikum dar, indem dieses sowohl dem Gesagten wie auch dem Ungesagten Bedeutung zumessen muss.

3.2.3 Zeitlicher Aufbau

So wie sich die Romantiker von den Zwängen “konventioneller Normen, ja jeder ‘Normalität’ schlechthin” (Pikulik 10) befreien, und sich für eine neue Form ohne vorgeschriebene Regeln und festgesetzte Schemen entschieden, lässt sich auch in Röckels Erzählung eine Neigung für unkonventionelle literarische Formen erkennen. Anhand der ungewöhnlichen Zeitgestaltung des Romans, die einen “Ankerpunkt” zum Verständnis der multiplen Zeitbrüche voraussetzt, wird dies besonders ersichtlich.

3.2.4. Zeitbrüche

Zuerst möchte ich auf die außergewöhnliche Zeitgestaltung eingehen, die auf den ersten Blick jedoch nicht offensichtlich ist, da der Roman meiner Meinung nach, eine chronologische Reihenfolge erfolgreich imitiert. Gerade dadurch, dass der Text mit unzähligen Gedankensprüngen, Retrospektiven und Vorahnungen durchzogen ist, wird die Erkenntnis, dass es sich nicht um einen linearen Zeitablauf handelt, erschwert. Dies wird vor allem im letzten Kapitel offensichtlich, da die unregelmäßige Gedankenfolge des ältesten Bruders, meines Erachtens einem einzigen “Stream-of-Consciousness” oder “Bewusstseinsstrom” gleicht.

Zum besseren Verständnis des Romans zeigt der folgende Zeitstrahl, wie sich die bedeutendsten Ereignisse in *Der Vogelgott* in chronologischer Reihenfolge (welche stark von der präsentierten abweicht) abspielen.



Figure 1-1: Chronologischer Handlungsablauf des Romans

3.2.5 Ankerpunkt

Indem der Roman mit den zeitlich am weitesten zurückliegenden Ereignissen beginnt, lässt sich Konrads Abenteuer in Aza selbstverständlich am Beginn der Zeitabfolge eingliedern. Wie jedoch auf dem Zeitstrahl weiterhin zu erkennen ist, findet der nächste Kontakt zwischen dem Vogelkult und den Weydes nicht zwischen Thedor und Vic, sondern zwischen Lorenz und Clara statt. Auch wenn die junge Frau nicht wie die unbekanntenen Männer, als Abgesandte des Vogelgotts verstanden werden muss, ist diese meiner Meinung nach trotzdem bereits mit der Macht der Gottheit vertraut, da auch sie mit vogelähnlichen Charakteristiken³ beschrieben wird und an “seltsamen Zeremonien” (264) teilnimmt, bei denen sie “die Treue zum einzigen Herrn, den sie anerkenn[t]” (265) bekräftigt.

Da diese Begegnung nicht im ersten, sondern im letzten Kapitel stattfindet, wird erkenntlich, warum es für das Lesepublikum nicht einfach ist, die Ereignisse chronologisch sofort korrekt einzuordnen. Dies wird zusätzlich durch den Aufbau des letzten Kapitels “Kinderträume” in welchem Lorenz seine ganze Frustration, Angst und Verzweiflung zum Ausdruck bringt, erschwert, da dieses meiner Ansicht nach als ein einziger Bewusstseinsstrom zu verstehen ist. Gerade weil im Bewusstseinsstrom “Empfindungen, Ressentiments, Erinnerungen, sich überlagernde Reflexionen,

³ “krächzenden Stimme (191), “schwarze, spiegelnde Vogelaugen” (264))

Wahrnehmungen und subjektive Reaktion auf Umwelteindrücke ungeschieden durcheinander gleiten” (Metzler 446), erschwert es dieser den Lesern, die Ereignisse einem zeitlich linearen Ablauf zuzuordnen.

Aus diesem Grund ist ein Verbindungsglied oder ein “Erzählanker” notwendig, der die einzelnen Berichte verknüpft oder “verankert”. Da der Vater in allen vier Kapiteln, entweder auf direkte oder auf indirekte Weise Einfluss auf das Leben der drei Kinder nimmt, möchte ich behaupten, dass dessen Tod als “Erzählanker” des Romans verstanden werden darf. Der “Erzählanker” hilft dem Lesepublikum dabei, die wichtigsten Ereignisse des Romans chronologisch einzuordnen und somit besser zu verstehen⁴. So stellt sich heraus, dass Lorenz den Passbeamten Petrie schon vor dem Tod des Vaters aufsucht und sich das Treffen zwischen Thedor und Petrie allerdings erst nach der Beerdigung Konrads abspielt (obwohl das erstgenannte Treffen im letzten Kapitel des Romans, und das letztgenannte im ersten Kapitel wiedergegeben wird). Dies hat zur Folge, dass sich die empfundene zeitliche Reihenfolge als unwahr herausstellt, was zu der Erkenntnis führt, dass Thedors Reise viel später als zuerst vermutet stattfindet.

Dies lässt die Frage aufkommen, welche Funktion diese anachronistische Reihenfolge im Roman spielt. Vielleicht muss diese so verstanden werden, dass sie ein weiteres Mal die Beziehung des Vaters mit seinen drei Kindern verdeutlicht. Die enge

⁴ Hierbei dienen auch Konrads Krankenhausaufenthalt, dessen Tod und dessen Beerdigung als Anhaltspunkte

Beziehung zwischen Konrad und seinem Lieblingskind Theodor kommt somit abermals dadurch zum Ausdruck, dass der Bericht des jüngsten Sohns direkt nach dem des Vaters zu finden ist. Diesbezüglich hebt der Abstand zwischen Prolog und dem letzten Kapitel die emotionale Distanz zwischen Konrad und Lorenz hervor, die seit jeher zwischen den beiden Männern besteht.

3.2.6 Spiegel des Zeitalters

An dieser Stelle wende ich mich erneut den Forderungen Schlegels an die "Progressive Universalpoesie" zu, und untersuche, auf welche Weise Röckels Roman als "Bild des Zeitalters", oder als "ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt" verstanden werden kann (Athenaeum 116). Das romantische Werk soll Schlegel zufolge, nicht allein der Unterhaltung des Publikums dienen, sondern dieses auch auf soziale, politische oder gesellschaftliche Unrechte aufmerksam zu machen. Auch in dieser Hinsicht lässt sich eine Parallele zu Röckels Roman ziehen, da ich der Überzeugung bin, dass auch *Der Vogeltott*, fast wie ein Palimpsest, facettenreich und mehrschichtig ist.

Die Metapher des Palimpsests sollte hier so verstanden werden, dass man Röckels Text auf unterschiedliche Weisen lesen kann. So hat das Lesepublikum die Möglichkeit, sich allein von der "obersten Schicht" des Romans, also nur von der Handlung des Romans, unterhalten zu lassen, oder aber zwischen den Zeilen zu lesen, um das zu erkennen, was sich auf der "unteren Ebene" verbirgt. Indem die Leser dazu angeregt

werden das Gelesene zu hinterfragen, zu überdenken, und neu auszulegen, besteht meiner Ansicht nach der Berührungspunkt zur romantischen Poesie, welche wie bereits erwähnt, ebenfalls der emotionalen und intellektuellen Herausforderung des Publikums dienen soll. Da sich der Roman meiner Meinung nach auf subtile Weise mit einem der kontroversesten Themen unserer Zeit, der Beziehung zwischen Mensch und Natur, auseinandersetzt, darf *Der Vogelgott*, da er genau wie die "Progressive Universalpoesie" auf gesellschaftliche und soziale Probleme Aufmerksamkeit erregt, auch als solche verstanden werden.

In einem späteren Teil dieser Arbeit (Kapitel 8) werde ich mich noch ausführlicher mit der Interpretation des Textes auseinandersetzen und meine Behauptung mit Beispielen aus dem Text belegen. Zunächst möchte ich mich allerdings einer weiteren Anforderung Schlegels zuwenden, die dieser an die "Progressive Universalpoesie" stellt, und die meines Erachtens eine wichtige Rolle in Röckels Roman spielt.

3.2.7 Vereinigung der Künste

Wie zuvor bereits erwähnt argumentiert Schlegel, dass die "Progressive Universalpoesie" die Verschmelzung unterschiedlicher Künste bedeutet, welche zusammen eine neue Form der Poesie bilden. Wissenschaft, Musik, Kunst, Literatur, usw. sollen zusammenkommen und etwas Neues kreieren, was schließlich dem Göttlichen und Idealen entgegenstreben kann. "Im Grunde ist die Poesie für Schlegel wie

für die Romantik insgesamt ein die ganze Welt durchflutendes Element” (Pikulik 165), welches sowohl der höchsten wie auch der allseitigen Bildung fähig ist.

In *Der Vogelgott* kommt die Verknüpfung verschiedener Gattungen und Künste einerseits durch die zahlreichen Auszüge von Gedichten, Gebeten, Märchen, Mythen, usw. zum Ausdruck, und lässt sich andererseits auch in der Konstellation der Familie Weyde beobachten, in der Wissenschaft (Vater), Kunst (Dora), Medizin (Theodor) und Kultur (Lorenz) im Roman zusammenkommen.

Was diese Behauptung noch zusätzlich unterstützt ist, dass durch Doras Obsession mit dem Madonnenbild Kunst, Religion und Wissenschaft buchstäblich miteinander verschmelzen⁵. Das Zusammenkommen von Kunst und Realität dient in *Der Vogelgott* oft dem Zweck der epischen Vorausdeutung, welche den Lesern Hinweise auf den Fortgang der Geschehnisse gibt und zuweilen auch als “Foreshadowing” bezeichnet wird. So bewahrheitet sich z.B. die Vorahnung Konrads, dem das Zitat des Gedichts *Astralis* von Novalis “Es bricht die dunkle Welt herein und verdunkelt den hellsten Sonnenschein” (12) am Abend nach seiner Ankunft zu Gedanken kommt. Genau wie diese Dunkelheit dringt auch die Macht des Vogelgottes immer mehr in das Leben Konrads ein und verdunkelt letztendlich auch die Zukunft seiner Kinder.

Bei der Geburt seines zweiten Sohnes zitiert Lorenz den Auszug “Alle Menschen groß und klein sollen dir befohlen sein” aus Luise Hensels *Nachtgebet*. Was auf den

⁵ Auf diesen Punkt wird in Kapitel IV nochmals eingegangen.

ersten Blick den Eindruck macht, dass sich Lorenz, vor lauter Erleichterung über die Geburt des Sohnes, mit dem Gebet an den christlichen Gott wendet, stellt sich meiner Meinung nach als dessen Akzeptanz einer anderen Gottheit heraus. Lorenz beschreibt, wie er in der Nacht der Geburt erkannte, “dass jene Macht, deren Wirken ich schon als Kind erfahren und gefürchtet hatte [...] niemals ruhen würde und nicht zu besiegen war” (190)⁶. Somit möchte ich behaupten, dass ihn dieses lang verdrängte Angstgefühl ein weiteres Mal eingeholt hat, und er sich darüber bewusst ist, dass er (und sein Sohn) nun der allumfassenden Macht des Vogelgottes hilflos gegenübersteht.

Genau wie die Zeile aus dem Novalis Gedicht dient auch dieser Auszug aus dem *Nachtgebet* als Foreshadowing, da sich später herausstellt, dass “alle Kinder groß und klein” (190) im Spital auf solch eine Art behandelt werden, dass auch diese letztendlich in den Bann des Vogelgottes geraten. >.

⁶ Lorenz beschreibt die Beziehung zu Marta vor der Geburt des zweiten Kindes damit, dass er erst durch sie in einer Welt voller “Feindseligkeit und Kränkungen” (189) einen Raum gefunden hat, der ein “Kosmos voller leuchtender Gefühle und Gedanken” (189) war, welche ihn vor den einstigen Angstgefühlen bewahrte. Die Erkenntnis, dass diese Sicherheit nicht echt ist, holt ihn bei der Geburt des zweiten Kindes schließlich ein.

Chapter Four

Romantische Motive in *Der Vogelgott*

Wie im vorherigen Kapitel dargestellt wurde, lassen sich zwischen Räckels Roman und der "Progressiven Universalpoesie" eine große Anzahl von Gemeinsamkeiten erkennen. Daher behaupte ich, dass *Der Vogelgott* als eine zeitgenössische Interpretation der romantischen Programmatik verstanden werden darf.

Bislang habe ich mich hauptsächlich auf die Untersuchung der inhaltlichen, zeitlichen und formalen Struktur des Romans konzentriert, und habe dabei eines der wichtigsten Verbindungsglieder zur Romantik, die Motivverwendung, bisher außer Acht gelassen. Das heißt, dass ich bis zu diesem Zeitpunkt noch nicht darauf eingegangen bin, auf welche Weise die literarischen Motive der Romantik in Räckels Erzählung zur Geltung kommen.

Auch wenn seit der Epoche der deutschen Romantik und der Entstehung von *Der Vogelgott* fast zwei Jahrhunderte vergangen sind, wird erkenntlich, dass ein Großteil der zentralen romantischen Gedanken auch in *Der Vogelgott* gegenwärtig ist. Daher werde ich im Folgenden den romantischen Motivkreis Sehnsucht, Wanderschaft/Isolation, Verschmelzung des Gegensätzlichen, und Wahnsinn eingehend untersuchen, um dessen Zusammenhang mit Räckels Roman zu verdeutlichen. Im zweiten Kapitel wurden diese

Motive bereits vorgestellt und erklärt, welche Bedeutung sie für die Literatur der romantischen Epoche tragen. Außerdem habe ich im dritten Kapitel ebenso Friedrich Schlegels theoretische Überlegung zur “Verschmelzung des Gegensätzlichen” dargelegt und gezeigt, dass diese Theorien durch das Motiv der Verschmelzung der Welten in *Der Vogelgott* zum Ausdruck kommen.

Da die romantischen Motive in Röckels Erzählung allerdings noch nicht vollends erforscht sind, werde ich diesen in den folgenden Abschnitten, beginnend mit dem Motiv der Sehnsucht, weiter nachgehen.

4.1 Sehnsucht

Die romantische Sehnsucht umfasst sowohl das externe Sehnen nach dem Unerreichbaren, der Ferne und der Natur, wie auch die interne Suche nach Selbstverwirklichung und nach der eigenen Natur. Das Handeln und die Denkweise der Figuren sind von ihrer Sehnsucht stark beeinflusst und die Hoffnung auf deren Erfüllung kann dazu führen, dass das Sehnen zur Obsession wird und der Suchende letztendlich dem Wahnsinn verfällt.

Interessanterweise wird das Sehnen, das vor allem in der Zeit der Frühromantik mit dem Drang nach Freiheit, Natur und Liebe gleichgesetzt wurde, mit den ersten beiden Teilen von *Der Vogelgott* assoziiert. Dagegen ist die Sehnsucht, die sich langsam zur Obsession entwickelt, in den letzteren beiden Kapiteln zu finden. Der spätere Teil des

Romans setzt sich also mit demselben Thema auseinander, mit dem sich die Schriftsteller der deutschen Spätromantik beschäftigen, nämlich der Schattenseite der menschlichen Psyche und damit, was geschieht, wenn das Ersehnte zur Besessenheit wird.

Im Prolog des Romans ist die Sehnsucht nach Freiheit, Natur und Wissen ebenso ein Grund für Konrads Reise nach Aza, wie der Drang, sein Leben als Lehrer und Familienvater hinter sich zu lassen. Dies lässt den Vergleich zu einem bisher noch nicht erwähnten romantischen Motiv zu, welches den Gegensatz von Philister und Poet (Romantiker) behandelt. Dieses Motiv steht für zwei entgegengesetzte Lebensphilosophien: "Während der Philister den etablierten Spießbürger mit Familie und Eigentum repräsentiert, verkörpert der Poet die unbeständige Lebensweise des Künstlers und Taugenichts" (Köcher und Riman 11). Da der romantische Poet oft mit der Sehnsucht nach Selbstverwirklichung, der Naturverbundenheit und der Wanderschaft assoziiert wird, zeigt sich hier eine deutliche Parallele zwischen dieser Figur und Konrads Forscherexistenz, was den Familienvater in meinen Augen sowohl zum Philister als auch zum Poeten macht.

Konrad lässt sein spießbürgerliches Leben in der Heimat zurück und verschwendet in seinen Aufzeichnungen keine Gedanken an seine Frau und Kinder. Sein Ziel ist es, als ornithologischer Forscher seiner Passion nachzugehen, und sich durch die Entdeckung eines bislang unbekanntes Vogels, sowohl Ruhm als auch die Anerkennung seiner Kollegen zu erlangen.

Konrads jüngster Sohn Theodor führt das Leben eines Taugenichts, und lebt ziellos von dem Geld des Vaters in den Tag hinein. Er hat keine freundschaftlichen Beziehungen, keinen Beruf und keine Ausbildung. Er vergleicht sein Dasein mit einer ihm “zu Recht auferlegte[n] lange[n] Strafe” (Röckel 34) und ist sich darüber bewusst, dass er in den Augen seiner Geschwister einen Versager darstellt. Als Theodor Vic Tally begegnet weckt dieser in ihm die Hoffnung darauf, endlich aus dem Schatten seines großen Bruders zu treten. Voller Sehnsucht danach, in einer fremden Welt “für eine Sache all seine Kräfte ein[zusetzen]” (41) unterschreibt der jüngste Sohn den Vertrag, mit dem er sich verpflichtet, ein Jahr lang in einem Teil der Welt zu arbeiten, von dem er bisher noch nie gehört hatte und über dessen Kultur und Sitten er keinerlei Ahnung hat. Theodor erhofft sich durch diese Reise, die er als “Feldzug, ein Werk, eine weltumspannende Aktion” (40) beschreibt, sich selbst zu finden und aus einer Welt auszubrechen, “die [ihm] fade und vergreist vorkam” (33). Diese Sehnsucht führt ihn schließlich in ein Land, wo der Einfluss des Vogelgottes so stark ist, dass er die Fähigkeit verliert zwischen Realität und Fantasie zu unterscheiden und letztendlich dem Wahnsinn verfällt.

Im Vergleich zu ihrem Bruder sehnt sich Dora im zweiten Kapitel nicht danach, auf einfachste Weise ihrem Leben Sinn und Zweck zu geben, sondern lässt sich von ihrem zukünftigen Mann Hans dazu ermutigen, endlich ihrer Faszination mit dem Madonnenbild nachzugehen, und eine Dissertation darüber zu beginnen. Je mehr sich Dora jedoch mit den Nachforschungen über das Bild und dessen Maler beschäftigt, desto

mehr wird aus der einstigen Begeisterung eine Besessenheit, die letztendlich die Beziehung des Paares zerstört. Zudem führt ihre Fixierung mit dem Bild auch zum Ende ihrer akademischen Karriere, da ihre Folgerungen über die Vergangenheit des Bildes wissenschaftlich nicht belegbar sind. Aus diesem Grund werden ihre Behauptungen von Dr. Bartolo als Spekulationen verworfen werden, was schließlich zur Folge hat, dass es auch mit ihrem Doktorvater zum Bruch kommt.

In dem Kontrast von Theodors Sehnsucht nach Selbstverwirklichung und Doras Besessenheit mit dem Wohlmuth Bild, das ihr letztendlich Ehe und Karriere kostet, lässt sich meiner Ansicht nach dem Übergang vom frühromantischen Sehnsuchtsmotivs zum spätromantischen Motiv der Obsession erkennen.

Der älteste Bruder folgt im letzten Kapitel der Spur des Vogelgottes in seiner Heimatstadt, und versucht, die Geschehnisse an der dortigen Klinik ans Licht zu bringen. Auch für ihn werden seine Recherchen zur krankhaften Leidenschaft, also zur Obsession, die ihm schließlich seine Ehe und Familie kosten, und ihn letztendlich auch an den Rand des Wahnsinns bringen.

4.1.1 Wanderschaft - Einsamkeit/Isolation

Wie oben bereits erwähnt führt die Sehnsucht im romantischen Kunstmärchen oft zur "Wanderschaft", oder dem Auszug der Figur aus dem Familiären in ein unbekanntes Umfeld, welches u.a. durch das Verlangen nach Abenteuer, Selbstverwirklichung oder

Selbstfindung ausgelöst wird. In der Frühromantik endet die positiv konnotierte Einsamkeit, die der Wanderer auf seiner Reise verspürt, meist mit der Vereinigung von Mensch und Natur und entspricht somit dem Ideal der Harmonie der Romantiker. Im Gegensatz dazu führt die Einsamkeit des Helden in der Spätromantik zu dessen Isolation und zur Konfrontation des Menschen mit sich selbst. Erst weit weg von der Geborgenheit des Familiären ist der Einbruch des Wunderbaren in die Welt der Figuren möglich, was die Verschmelzung des Übernatürlichen mit dem Wirklichen evoziert, und von der Literaturwissenschaftlerin Rosemarie Hellge folgendermaßen beschrieben wird: “Introversion durch freiwillige und gesuchte Einsamkeit prädisponiert zum Erleben des Außergewöhnlichen und Phantastischem“ (Hellge 137).

Dies lässt sich auch in *Der Vogelkult* beobachten, da alle vier Familienmitglieder erst dann mit dem Vogelkult in Berührung kommen, wenn sie entweder geographisch oder emotional von ihrem gewohnten Umfeld distanziert sind. In Kapitel VII wird dieser Punkt noch eingehender untersucht.

4.2 Verschmelzung des Gegensätzlichen

Das Motiv der Verschmelzung des Gegensätzlichen ist ein häufig verwendetes Motiv in der romantischen Literatur, welches das Sehnen der Romantiker sowohl nach einer Einheit von Mensch und Natur wie auch nach der Vereinigung des Endlichen mit dem Unendlichen zum Ausdruck bringt. Warum die Vereinigung von Mensch und Natur

für die Romantiker von solch großer Bedeutung war, wird im folgenden Abschnitt genauer dargestellt.

4.2.1 Mensch und Natur

Die Romantik darf als eine Gegenbewegung zu den vorhergehenden Epochen der Klassik und Aufklärung verstanden werden. Ganz anders als diese literarischen Bewegungen, deren Interesse hauptsächlich dem Erlangen wissenschaftlicher und technischer Erkenntnisse galt, war das Ziel der Romantik das Geheime und das Wunderbare zu bewahren. Vor allem während der Zeit der Aufklärung führten Vernunft und Verstand zu der Entmystifizierung des Mysteriösen, was die Entfremdung von Mensch und Natur zur Folge hatte. Zudem machten sich die Auswirkungen der Industriellen Revolution in den deutschen Gebieten bemerkbar, was bei den Romantikern die Furcht auslöste, dass das Individuum im Rad der kollektiven Maschine des Fortschritts untergehen könne. Infolgedessen wandten sich die Romantiker ein weiteres Mal der Natur zu, und maßen zudem auch der Religion, der Gefühlswelt, sowie dem Verständnis des menschlichen Innenlebens große Bedeutung bei.

4.2.1.1. Mensch und Natur in Der Vogelgott

In Röckels Roman kommt die Vereinigung von Mensch und Natur auf unterschiedliche Weise zum Vorschein. Zum einen lässt sich diese Verbindung in der

Figur des Doppelgängers, welche im fünften Kapitel noch eingehender untersucht wird erkennen, da diese ambivalente Figur in Röckels Roman sowohl menschliche wie auch animalische Eigenschaften aufweist.

Zudem beschreiben Konrad und Thedor, wie sie jeweils im Gebirge und der Wüste mit den Vogelwesen. bzw. den Vögeln eins zu werden glauben. Diese Verbindung verdeutlicht zum einen das physische Zusammenkommen von Mensch und Natur, kann aber zum anderen auch als eine spirituelle Verbindung zwischen den beiden verstanden werden.

4.2.1.2 Traum und Wirklichkeit

Vor allem in der Aufhebung von Gegensätzen bringt die Dichtung der Romantik die Verschmelzung zweier gegensätzlicher Elemente zum Vorschein, die u.a. in Form des Zusammenkommens von Leben und Tod, Realität und Fantasie, Mensch und Natur, oder dem Endlichen und dem Unendlichen dargestellt werden. Sowohl der Übergang zwischen Leben und Tod wie auch die Verschmelzung von Realität und Fantasie, werden in der Romantik durch das Motiv des Traumes zum Ausdruck gebracht, denn “Der Traum gilt als Schnittstelle, an der Phantasie und Realität ineinander zerfließen und sich gegenseitig befruchten” (Köcher und Riman 10).

4.2.1.3 Traum und Wirklichkeit in Der Vogelgott

Die Traumwelt lässt sich im romantischen Kunstmärchen nicht immer von der Realität abgrenzen, was zuweilen auch in Röckels Roman zu beobachten ist, da auch hier die Figuren aus der Wirklichkeit in eine Scheinwelt übergreifen, welche ihnen Einblick in die Welt des Vogelgottes gewährt. Realität und Traumwelt vereinen sich hier zu einer Wirklichkeitsebene, in welcher weder die Figuren noch das Lesepublikum imstande sind, zwischen Sein und Schein zu differenzieren.

Im Prolog kommt dieses Übergreifen in die Welt des Fantastischen dann zum Vorschein, als sich Konrad in die wortwörtliche Welt des Vogels, nämlich in das Gebirge begibt. Hier treffen sowohl Mensch und Natur wie auch Realität und Traumwelt des Vaters aufeinander, denn die Begegnung mit dem Vogel wird von Konrad „als eine Art Traum im Wachzustand“ (23) beschrieben. Im Terrain des Vogelgottes ist der Vater dem Tier hilflos ausgeliefert und erkennt sowohl dessen Macht und Stärke als auch die eigene Schwäche und Hilflosigkeit. Konrad glaubt in diesem Moment mit dem Vogel eins geworden zu sein, seine eigene Identität verloren zu haben und damit aufgehört zu haben, er selbst zu sein (vgl. 24). Gleichzeitig ist er sich darüber bewusst, dass dieses Vorkommnis sein Leben auf tiefste Weise beeinflusst, denn „wie sich zeigen sollte, hatte es am Ende stärkere Auswirkungen auf [s]ein Leben als der Fang selbst.“ (23). Des Weiteren berichten alle drei Kinder davon, wie auch sie in einem Traumzustand aus ihrer Realität in die Welt des Vogelgottes übergreifen und dadurch von dessen

Machenschaften in der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft erfahren, wie ich im Folgenden darstelle.

4.2.1.4 Thedor

Thedor gelangt nach einem langen, anstrengenden Marsch durch die Wüste letztendlich zu einer von einem markanten Baum gekennzeichneten Höhle. Diese “führt[] in die Dunkelheit hinab” (105) und er glaubt, im schwachen Licht der Gruft ein Menschenopfer zu beobachten.

Meiner Ansicht nach darf der Eintritt in die Höhle als der symbolische Eintritt Thedors in die Welt des Fantastischen, also in die Welt des Vogelgottes, verstanden werden, da er jetzt erst Einblick in dessen Machenschaften bekommt. Zudem glaubt Thedor nach Verlassen der Gruft selbst zum Vogel zu werden, und erkennt, dass er die Mitschuld am Tod Mirandas trägt.

4.2.1.5 Dora

Die Frage nach dem Wahrheitsgehalt des Erlebten bleibt auch im zweiten Kapitel des Romans unbeantwortet, da die Grenze zwischen Realität und Traumwelt auch hier scheinbar aufgehoben ist. Zwar beschreibt Dora die Müdigkeit, die sie vor ihrer Verschmelzung mit dem Wohlmuth Bild verspürte, doch sie ist sich nicht sicher, auch tatsächlich auf der Bank eingeschlafen zu sein. In ihrer Vision glaubt Dora die

Gewissheit zu erlangen, dass der Vogelkult schon seit Jahrhunderten in ihrer Heimat ansässig ist und dort den Vogelgott mit Menschenopfer huldigt. Sie selbst erkennt sich in der Figur der Madonna wieder und begreift, dass ihr eigenes Kind der Naturgottheit zu Ehren auf dem Altar geopfert wurde. Ob diese Erkenntnis auch tatsächlich der Wahrheit entspricht, bleibt sowohl Dora wie auch dem Lesepublikum vorenthalten.

An dieser Stelle sollte erwähnt werden, dass ich in Doras Verschmelzung mit dem Wohlmut Bild eine weitere Parallele zur romantischen Programmatik zu erkennen glaube. Indem Dora glaubt mit dem Bild zu verschmelzen, wird sie selbst zum Kunstwerk was in meinen Augen als eine Aufhebung der Grenzen zwischen Kunst und Kunstkritik, Realität und Wirklichkeit, aber auch Religion und Wissenschaft zu verstehen ist. Diese Vereinigung des Gegensätzlichen steht somit ganz im Einklang mit der Theorie der "Progressiven Universalpoesie", welche die Auflösung aller Grenzen verlangt.

4.2.1.6 Lorenz

Auch der älteste Sohn bekommt in der Traumwelt Einblick in die Welt des Vogelgottes und glaubt zu erkennen, wie dessen Einfluss die Zukunft der Menschheit beeinträchtigen wird. Im Traum sieht Lorenz an Schläuchen befestigte Menschen in Krankenbetten liegen, deren "puppenhaft-passiven Zustand" (258) es ihm erschwert, diese als alt, jung, männlich oder weiblich einzuordnen. Er meint im Traum erfahren zu haben, dass das Ziel des Arztes darin liegt, diesen menschenähnlichen Wesen, die einst

seine Patienten waren, die Lebenskraft zu entziehen und diese zu seinen Zwecken zu nutzen.

4.3 Das Motiv des Wahnsinns

Das Motiv des Wahnsinns erlebt einen bedeutenden Aufschwung in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Dieses Motiv ist stark mit der künstlerischen Genialität und der Figur des Doppelgängers verbunden, da es dazu dient die Schattenseite der menschlichen Psyche zum Ausdruck zu bringen. Die Realitätsverweigerung oder die Unfähigkeit des Menschen, dessen Innen- und Außenwelt zu einer zu vereinigen, löst in den romantischen Figuren die Flucht in eine imaginäre oder fiktive Welt des Wahns aus, aus der es meist für sie kein Entkommen mehr gibt.

Auch wenn der mentale Zustand Doras In *Der Vogelgott* zuweilen mit einer Manie⁷ verglichen werden kann, in der sie eine Unmenge von Vogelbildern produziert und die sie an die Grenze der Erschöpfung bringt, sind es doch die beiden Söhne, auf die das Motiv des Wahnsinns in dem Roman hauptsächlich zutrifft. Thedor und Lorenz verlieren sich in ihren Träumen und Visionen und können nicht länger zwischen diesen fantastischen Erlebnissen und der Wirklichkeit unterscheiden, was für beide Männer

⁷ Dora malt die Bilder in einer Art temporärer Besessenheit, die jedoch nach dem letzten Bild wieder von ihr abfällt.

gravierende und langwierige Konsequenzen mit sich bringt. Theodors Erfahrung in Aza führt zu dessen Erkenntnis, “dass die bequeme Teilung der Welt in Wirklichkeit und Wahn nicht aufgeht” (101). Letztendlich traut er seinem eigenen Verstand nicht mehr, was dazu führt, dass er nach seiner Rückkehr als Patient im Sanatorium für Geisteskranke endet.

Ähnlich wie seinem Bruder ergeht es auch Lorenz, dem ältesten Sohn von Konrad. Die Erkenntnisse, die dieser in seinen Träumen zu gewinnen glaubt, führen ihn genau wie seinen jüngeren Bruder an den Rand des Wahnsinns. Indem er sowohl die Hilfe seiner Frau ablehnt und sich weigert die verschriebenen Tabletten des Arztes einzunehmen, haben schließlich zur Folge, dass Lorenz am Ende Haus und Heim verliert und folgendermaßen zum Ausdruck bringt: “Ich hatte endgültig den Halt verloren - aber wie hatte ich glauben können, ich bräuchte einen Halt?” (262). Seine Unfähigkeit das Reale vom Irrealen zu unterscheiden kostet ihm am Ende alles, und genau wie sein jüngerer Bruder endet auch Lorenz als psychisch Kranker allein auf der Straße und glaubt, selbst eins mit dem Vogelgott geworden zu sein.

Chapter Five

Der Doppelgänger

Im vorhergehenden Kapitel habe ich mich bereits mit einer Anzahl von Motiven, die oft mit den deutschen Kunstmärchen in Verbindung gebracht werden, auseinandergesetzt und untersucht, in welcher Form diese auch in *Der Vogeltott* aufzufinden sind. Ein weiteres Motiv, das ich bisher noch nicht, bzw. nur am Rande erwähnt habe, ist das Motiv des Doppelgängers, welches in unzähligen romantischen Werken aufzufinden ist und im 18. Jahrhundert eine bemerkenswerte Transformation erfuhr.

Der Literaturwissenschaftler Andrew J. Webber beschreibt die Figur des Doppelgängers auf folgende Weise “ [The Doppelgänger] represents the subject as more or less pathologically divided between reality and fantasy” (Webber 1). Dieses Zitat verdeutlicht die Funktion des Doppelgängers, welche einerseits darin besteht, der inneren Zerrissenheit der Charaktere Ausdruck zu verleihen, und andererseits die Welt des Realen mit dem Unwirklichen zu vereinen.

Es ist ein fundamentales, aber weit verbreitetes Missverständnis, dass der Doppelgänger nur in der physisch identischen Form des Originals auftreten kann. Diese

Überzeugung hat die Literaturforscherin Aglaja Hildenbrock in ihrem Werk *Das andere Ich* widerlegt, indem sie behauptet,

“ daß der Grad der physischen Ähnlichkeit für das meist angstvoll, oft sogar traumatisch empfundene Doppelgängererlebnis sekundär ist: Voraussetzung ist vielmehr die (unbewußte) psychische Bereitschaft eines Menschen, sich in einem beliebigen Gegenüber wiederzuerkennen und es damit zum Doppelgänger und Alter ego zu machen.” (272).

Da es sich bei der Figur des Doppelgängers in *Der Vogelgott* jedoch nicht um eine Verdopplung der einzelnen Familienmitglieder handelt, stellt sich die Frage, inwiefern diese Doppelgänger mit dem traditionellen Doppelgängermotiv verglichen werden können. Bevor ich mich meiner Untersuchung der Rolle des Unbekannten in Röckels Roman zuwende, möchte ich hier einen kurzen Überblick über die Geschichte dieses Motivs und dessen Funktion in der deutschen Literatur, soweit es relevant für diese Studie ist, einfügen.

5.1 Ursprung des Doppelgänger-Motivs

Auch wenn das Wort “Doppelgänger” erst Ende des 18. Jahrhunderts in den Sprachgebrauch übergang, war das mit diesem Begriff bezeichnete Phänomen schon jeher das Thema weitverbreiteter Legenden und Volksüberlieferungen. In diesen Geschichten

übernahmen vor allem Schatten und Spiegelbilder die Funktion des Doppelgängers, da diese einerseits als eine Art Abbild des Urbildes, und andererseits als eine Verdopplung der Seele verstanden wurden. Diese Darstellung erinnert auffällig an die “Seelenvorstellungen der sogenannten primitiven Völker” (Hildenbrock 273), die in Schatten, Fotos, Portraits, also in jeglicher Form einer Verdopplung, die Externalisierung und den möglichen Verlust der menschlichen Seele vermuten.

Auch in den Erzählungen antiker und nordischer Kulturen lässt sich die direkte Verbindung zwischen Seele und Doppelgänger feststellen, was z.B. anhand des nordischen Fylgjen Glaubens⁸ zum Ausdruck kommt. Da die Figur des Doppelgängers hier die Funktion eines Behüters oder Schützers übernimmt, ist sie im Vergleich zum späteren Doppelgänger größtenteils positiv konnotiert.

Die Transformation von einer positiven zu einer negativen Konnotation des Begriffs erklärt Sigmund Freud in seinem Aufsatz “Das Unheimliche” von 1919. Dort verweist er auf das folgende Zitat Heinrich Heines:“ Der Doppelgänger ist zum Schreckbild geworden, wie die Götter nach dem Sturz ihrer Religion zu Dämonen werden (H. Heine, *Die Götter im Exil*)”. Anhand dieses Zitats erklärt Freud, dass erst

⁸ Die alte und neue nordische Sage berichtet viel von der fylgja, forynja, ftjreferd, hamingja, von Erscheinungen, in welchen der Seelenglauben am deutlichsten zum Ausdruck gelangt, fylgja bedeutet Folgerin ; gemeint ist ein jedem Menschen beiwohnendes geisterhaftes Wesen, die Seele, welche zuweilen sichtbar wird. Die Fylgja zeigt sich ihrem Besitzer und andern Menschen meistens vor wichtigen Ereignissen, namentlich vor dem Tode. Sie erscheint in der vollen eignen Gestalt ihres Inhabers als Doppelgänger, zweites Gesicht, oder in beliebiger Tiergestalt. (S. 98 Golther)

durch die Einwirkung religiöser Einflüsse, es zur Dämonisierung des Doppelgängers und zu dessen negativer Assoziation kam. Am Beispiel des gefallenen Engels Luzifer wird Freud zufolge des Dualismus von Gut und Böse zum Ausdruck gebracht, da Luzifer, “as a metaphor of divided consciousness or conscience” (Živković 125), sowohl als göttliches Wesen, als auch als Teufel betrachtet werden muss.

5.2 Das Doppelgänger-Motiv in der deutschen Literatur

Das Doppelgänger-Motiv hat eine lange kulturhistorische Tradition, die bereits 200 v. Chr. mit der Verwechslungskomödie *Menaechmi* von Plautus beginnt. Ab dieser Zeit wird die physische Ähnlichkeit zweier Figuren als komisches Element zur Unterhaltung des Publikums verwendet, wobei die Charaktere, die vor lauter Verwirrung über die Verwechslung an den Rand des Wahnsinns gebracht werden, “als irr-sinnig, als wahns-sinnig” (Fichtner 4) bezeichnet werden.

Erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts erfährt die Figur des Doppelgängers einen Wandel, dessen Ursprung sich auf das steigende Interesse am seelischen Innenleben des Menschen zurückverfolgen lässt. Der Glaube, dass der innere Zwiespalt des Menschen mit einer seelischen Verdopplung gleichgesetzt werden kann, basiert u.a. auf den

Theorien des Esoterikers Franz Anton Mesmers⁹, die bei einer Anzahl von romantischen Denkern, wie etwa E.T.A. Hoffmann, Heinrich von Kleist, Novalis, Jean Paul, Friedrich Schlegel, Ludwig Tieck (Barkhoff XII) große Beliebtheit erlangen. Mesmers¹⁰ Theorie, dass die menschliche Seele gespalten sei und aus mehreren Bewusstseinssebenen bestehe, gründet auf dessen Beobachtung, dass sich bei somnambulen Patienten eine Trennung der denkenden Seele von der schlafenden erkennen ließe.

Mesmers Theorien auf die Literatur des 19. Jahrhunderts sind beträchtlich und haben zur Folge, dass von nun an das primäre Augenmerk der Handlung, anstatt auf den (externen) Auswirkungen des Doubles auf die Außenwelt, auf die (interne) Beziehung zwischen Original und seinem Doppelgänger verlegt wird. So stehen z.B. in Tiecks *Der Blonde Eckbert* nicht der Konflikt zwischen Walther und Eckbert, oder die Beziehung

⁹ *Franz Anton Mesmer (1734-1815) war ein deutscher Arzt, Heiler und Begründer der Theorien des Animalischen Magnetismus (auch Mesmerismus genannt). Mesmer war davon überzeugt, dass jedes Wesen von einem gewissen Fluidum durchströmt wird, dessen Blockade zu Krankheit und Tod führe. Mit Hilfe von Magneten glaubte er, diese Strömungen kontrollieren und beseitigen zu können. Die Praxis der Hypnose entwickelte sich aus den Theorien des Animalischen Magnetismus.

¹⁰ “Allen Abhandlungen, die sich mit dem Mesmerismus und verwandten Themen befassen, ist [...] eines gemeinsam: sie zeigen einen verborgenen Aspekt der menschlichen Psyche auf, der sich nicht in das Schema eines Gut-Böse-Dualismus einordnen lässt, sondern das gleichzeitige Bestehen verschiedener Bewusstseinssebenen indiziert”. (Hildenbrock 12). Hier kann die Trennung der denkenden Seele von der schlafenden als Beispiel herbeigezogen werden, welche Mesmer bei seinen Experimenten mit somnambulen Patienten zu beobachten glaubte.

zwischen Bertha und der Alten im Mittelpunkt der Handlung, sondern vielmehr der durch diese Interaktionen ausgelöste innere Konflikt der beiden Hauptfiguren.

Wie bereits erwähnt ist der Begriff "Doppelgänger" trotz seiner langen Tradition als literarisches Motiv noch nicht allzu lange im deutschen Sprachgebrauch und wird erstmals von Jean Paul¹¹ in seinem 1796 entstandenen Werk *Siebenkäs* als "Leute, die sich selber sehen" verwendet. (Paul 66). Die Doppelgänger in Jean Pauls Erzählung sind Leibgeber und Siebenkäs, zwei Männer die sich nicht nur äußerlich ähneln, sondern auch seelisch und geistig in Einklang stehen. Laut Hildenbrock kann Jean Pauls Definition des Doppelgängers, als "das Sich-selber-sehen im anderen" und als das "Sich-selber-sehn in sich selbst" im Sinne einer Spaltung der Persönlichkeit verstanden werden, und ist eine der bedeutendsten Funktionen, die das Motiv des Doppelgängers zum Ausdruck bringt und worauf ich im Folgenden näher eingehen werde. (Hildenbrock 8).

5.3 Der Doppelgänger als Ausdruck der Persönlichkeitsspaltung

In der romantischen Literatur tritt der Doppelgänger nicht grundlos in das Leben des Originals, und darf daher keineswegs als ein Abgesandter des Bösen betrachtet werden, dessen Ziel einzig und allein darin besteht, dem Urbild Schaden zuzufügen. Anstatt einer allegorischen Personifikation des Bösen ist diese Figur vielmehr als eine

¹¹ *ein weiteren Anhänger Mesmers

Manifestation der supprimierten Eigenschaften und Gedanken des Originals zu verstehen. Gerade weil dieses von einem inneren, meist moralischen Konflikt gepeinigt ist, tritt die Figur des Doubles erst in Erscheinung. Mit anderen Worten ist der Grund für die Existenz des Doppelgängers die Unfähigkeit der Ursprungsperson, der "Forderung nach Übereinstimmung von Ich und Welt" (Loescher 207) nachzukommen. Die triebhaften, selbstsüchtigen und boshaften Teile der Persönlichkeit, die das Original, oder den "Gänger" bisher zu unterdrücken wusste, brechen schließlich aus ihren Zwängen frei und nehmen ohne das Wissen der Ursprungsperson, die Form des Doppelgängers an.

Für Hildenbrock "vermittelt der Doppelgänger in allen literarischen Beispielen, in denen er eine unheimliche Wirkung auf sein Urbild ausübt, ein Stückchen elementarer Selbsterkenntnis, die letztlich immer (wenn auch oft um einen hohen Preis) zur Befreiung des Individuums von seinen Verdrängungen führt und damit eine kathartische Wirkung hat" (174). Anders ausgedrückt erweckt die Doppelgänger-Figur beim Original ein Gefühl von Schuld oder Scham über das eigene Verhalten, welches nur dann überwunden werden kann, wenn sich das Original dieser Schuld auch stellt. So betrachtet kann der Doppelgänger auch als eine Art Gewissensrepräsentant verstanden werden, was vor allem in Tiecks Kunstmärchen *Der Blonde Eckbert* zu erkennen ist. Hier wird nämlich deutlich, dass Berthas Weigerung, Verantwortung für ein vergangenes Unrecht zu übernehmen, letztendlich der Grund ist, warum der Doppelgänger erstmals in das Leben des Ehepaars tritt. Nach dem Mord an seinem Freund wird auch Eckbert, genau wie seine Frau, mit

seinem schlechten Gewissen konfrontiert und von ihm, bzw. sich selbst, letztendlich in den Tod getrieben.

5.4 Der Dualistische Doppelgänger

Ein weiterer Aspekt in der Entwicklung des Doppelgänger-Motivs ist der Gebrauch von Metaphern wie "Schatten" und Spiegel", wobei der Schatten als Sinnbild für die versteckte und dunkle Seite der Seele gilt. Der Spiegel offenbart einerseits dem Original die verborgene Seite seiner Selbst, dient andererseits auch der Traum- und Wunscherfüllung, was in der Erzählung *Narcissus und Echo* von Ovid erkennbar ist, in der der Jüngling Narcissus im Spiegelbild des Wassers auf seinen Doppelgänger trifft und sich in diesen verliebt. Diese unerfüllte Liebe zu sich selbst, an der Narcissus schließlich auch zugrunde geht, kann als das Zusammenkommen des Ichs mit dem Zweiten Ich verstanden werden und symbolisiert somit den Dualismus der menschlichen Seele.

5.5 Der Doppelgänger als Machtsymbol

Ein weiterer Punkt, auf den ich in diesem Kontext eingehen möchte, ist, dass das Duplikat auch dem Zweck dienen kann, den Figuren Einblick in die Macht ihres Gegenspielers zu gewähren. Zum einen besteht die Macht des Doppelgängers darin, Chaos und Verwirrung in das Leben der Protagonisten zu bringen, zum anderen darin, die Stärke des Antagonisten zu verdeutlichen. Tritt der Doppelgänger in multipler Form, also

als Teil einer Gruppe auf, dann demonstriert deren identisches Auftreten deshalb die Macht des Widersachers, weil dessen Abgesandte als austauschbar und ersetzbar erscheinen. Dieses Phänomen erinnert an das uniforme Erscheinen einer Armee von Soldaten, deren Macht nicht beim Einzelnen, sondern in der Masse liegt. Bei Verlust des einen erfolgt sofort Ersatz, wobei hier die grauen Herren der Zeitsparkasse¹² aus Michael Endes Roman *Momo* (1973) als Beispiel herangezogen werden können, deren uniformes Aussehen und Verhalten dazu beitragen, dass sie als unheimlich, geheimnisvoll und mächtig empfunden werden. Diese Form des Doppelgängers ist mit der anonymen Macht des Widersachers gleichzusetzen, demgegenüber der Einzelne hilflos zu sein scheint.

5.6 Der künstliche Doppelgänger

Am Rande sei hier auch der künstlich geschaffene Doppelgänger, der “Klon” erwähnt, der hauptsächlich in der Science-Fiction Literatur anzutreffen ist. Hierbei handelt es sich um ein künstlich erzeugtes Duplikat des Originals, dessen physische oder psychische Eigenschaften der Grund für die Verdopplung sind. Oft dienen diese “Doppelgänger” als eine Art organisches Ersatzteillager zur Lebensverlängerung, oder tragen, wenn es das Ziel ist, bestimmte körperliche Charakteristika zu selektieren, bzw.

¹² *In Endes Roman waren die grauen Herren “in spinnwebfarbenes Grau gekleidet” (41). Ihre Gesichter glichen grauer Asche, sie hatten “runde steife Hüte auf den Köpfen und rauchten aschenfarbene Zigarren. Jeder von ihnen hatte stets eine bleigraue Aktentasche bei sich” (42).

zu duplizieren, zur Modifikation des gesellschaftlichen Status Quo bei. Der geklonte Doppelgänger hat somit die Rolle, wirtschaftliche, soziale und politische Veränderungen zu erbringen. Die Literaturwissenschaftlerin Ingrid Fichtner vermutet, es könnte sich hierbei “um eine Entpersonifizierung handeln, eine Entwertung des Einmaligen durch einen Abzug, wie auch um die Phantasie-Erfüllung des Wunsches nach Unsterblichkeit.” (13), was so verstanden werden kann, dass der Klon das Weltbild des entfremdeten Menschen konkretisiert.

5.7 Der Romantische Doppelgänger

Abschließend möchte ich hier noch auf die Funktion des Doppelgängers als zeittypisches Motiv der Romantik, bzw. als gesellschaftlicher Spiegel, eingehen. Durch diese Figur kommen einerseits die gesellschaftlichen Umbrüche nach dem Untergang des Heiligen Römischen Reichs, aber auch das steigende Interesse am psychologischen Innenleben des Menschen, welches zur Zeit der Romantik immer mehr an Popularität gewinnt, zum Vorschein.

Infolge des Untergangs des Heiligen Römischen Reiches, der Napoleonischen Kriege und der Gründung (und Zerfall) des Rheinbundes, kommt es zu Beginn des 19. Jahrhunderts zu erheblichen sozialen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Umbrüchen in den inzwischen vereinzelt deutschen Staaten. Die Zersplitterung der deutschen Gebiete, der Säkularisierungsprozess, und die Modernisierung der Gesellschaft tragen

gleichermaßen dazu bei, dass bei der Bevölkerung ein verstärkter Drang nach einem nationalen Bewusstsein erweckt wird, welcher letztendlich auch Einfluss auf die Literatur der deutschen Romantik hat.

In der Figur des Doppelgängers, welche als Symbol für die Zerbrechlichkeit der menschlichen Seele betrachtet werden kann, lässt sich zudem auch die Fragilität der deutschen Staaten, wie auch die Furcht vor dem nationalen und individuellen Identitätsverlust wiedererkennen. Diese Angst wird zudem noch dadurch verstärkt, dass sich der romantische Mensch zu Beginn des 19. Jahrhunderts in einer Gesellschaft wiederfindet, welche zunehmend von den Auswirkungen der Industrialisierung geprägt ist, und ihn immer mehr von der Natur und sich selbst entfremdet. Der Literaturwissenschaftler Jens Loescher argumentiert, dass das Auftreten des Doppelgängers oft durch die Angst vor dem Kontrollverlust hervorgerufen wird, was dessen Popularität in der romantischen Epoche, die voller Angst und Ungewissheit für die Bevölkerung war, somit erklärt (vgl. Loescher 208).

Der Grund, warum ich den Doppelgänger als zeittypisches Motiv der Romantik betrachte, liegt nicht nur darin, dass dieser die damalige Angst vor dem Kontrollverlust symbolisiert, sondern auch darin, dass sich in dieser Figur die Theorien Franz Anton Mesmers, erkennen lassen. die unzählige Denker der romantischen Epoche auf bedeutende Weise beeinflusste. Mesmers Vermutung, dass der Mensch “ (zumindest potentiell) eine gespaltene Persönlichkeit ist” (Hildenbrock 12) dient den Romantikern

infolgedessen als Grundlage für die Entstehung der Doppelgänger-Figur, da ein doppeltes Bewusstsein beinah gleichbedeutend mit einem Doppelwesen ist.

Chapter Six

Das Motiv des Doppelgängers in *Der Vogelgott*

In diesem Kapitel werde ich damit beginnen, das Motiv des Doppelgängers in Röckels Roman *Der Vogelgott* genauer zu untersuchen, da der Doppelgänger meines Erachtens die zentrale Schlüsselfigur des Romans darstellt, durch den die Macht des Vogelgottes zum Ausdruck kommt. Zudem behaupte ich, dass diese Figur, die überdies als Verbindungsglied zwischen der Welt des Fantastischen und der Realität fungiert, nicht nur die Handlung vorantreibt, sondern ebenfalls essenziell für das Verständnis des Romans ist.

Die multiplen Doppelgänger in *Der Vogelgott* weisen nicht nur untereinander viele Gemeinsamkeiten auf, sondern lassen ebenso Ähnlichkeiten mit den oben bereits genannten Motiven in der Literaturgeschichte erkennen, die ich im Folgenden darstellen werde¹³. Ein weiterer wichtiger Aspekt der Untersuchung in diesem Kapitel ist die Frage nach der Funktion des Doppelgängers in dem Roman. Meiner Meinung nach stellt diese Figur ein wichtiges Verbindungsstück zwischen der Romantik und der Moderne dar, was

¹³ Dabei werde ich das Motiv des oben erwähnten „künstlichen Doppelgängers“ außer Acht lassen, weil *Der Vogelgott* in keiner Hinsicht dem Science-Fiction Genre zugeordnet werden kann.

ich anhand von Sigmund Freuds Aufsatzes "Das Unheimliche" und der Theorie des „Animalischen Magnetismus“ aufzeigen werde.

Da die multiplen Doppelgänger in *Der Vogelgott* nicht nur physische und olfaktorische Ähnlichkeiten, sondern auch Analogien in der Namensgebung aufweisen, können diese mysteriösen Männer im Roman, die u.a. unter den Namen Vic Tally, Victor Lalyt, oder Torvyk Allt auftreten, meines Erachtens als Doppelgänger bezeichnet werden¹⁴.

Beim Vergleich der neun Doppelgänger Namen lässt sich bei allen eine Variation der Buchstaben "A", "L", "V" und "Y" erkennen, wobei sich die Buchstaben "V" und "Y" phonetisch je mit "F" und "I" vergleichen lassen. Dies erweckt den Anschein eines kryptischen Wortspiels, bei dem durch das Entfernen oder das Hinzufügen bestimmter Buchstaben ähnliche, aber zugleich unterschiedliche neue Namen entstehen.

VICTOR TALLY	V. LITTAL	CIVTALY
TORVYK ALLT	ID CIVELY = Chief Ali/Aly	Y LAVID
VICTOR LALYT	CHIEF ALY/ALI	Dr. V.Y. CALLT

¹⁴ Diesen Männern, werde ich im Laufe dieser Arbeit auch die Bezeichnung "die Fremden", "die dunklen Männer", oder "die Unbekannten" geben.

Die Doppelgänger-Figur begegnet den vier Weydes zu unterschiedlichen Zeitpunkten, an verschiedenen Orten und mit jeweils anderem Namen, was zur Folge hat, dass sich Dora, Lorenz, Thedor und Konrad niemals darüber klar werden, dass zwischen diesen Unbekannten eine Verbindung besteht. Selbst wenn es zum verbalen Austausch zwischen den Geschwistern gekommen wäre, vermute ich, dass aufgrund der phonetischen Transkription der Namen, der Zusammenhang zwischen den Fremden trotzdem unentdeckt geblieben wäre.

['viktə 'tæli]

[tɔ:rwi:k a:lt]

[ʃif 'eili / 'ali]

Zugegebenermaßen weist die Beschreibung der unterschiedlichen Männer keineswegs darauf hin, dass deren physische Gestalt vollkommen identisch ist, dennoch lässt sich aus den Berichten der vier Weydes daraus schließen, dass eine auffallende Ähnlichkeit zwischen diesen Fremden herrscht. Meiner Ansicht nach weisen jedoch nicht nur deren körperliche Eigenschaften darauf hin, dass es sich bei ihnen um unterschiedliche Versionen derselben Figur handelt, sondern auch dadurch, dass jeder der Männer bei den Weydes eine vergleichbare Reaktion bewirkt. Auf welche Weise die Weydes die unterschiedlichen Doppelgänger wahrnehmen und welche Wirkung diese auf die Familienmitgliedern haben, wird in den folgenden Abschnitten kurz

zusammengefasst¹⁵. Ich möchte darauf hinweisen, dass ich erst im siebten Kapitel auf die Interpretation des Doppelgängers, und auf dessen Bedeutung für den Verlauf der Handlung, eingehen werde.

6.1 Der Namenlose/Konrad

Bei der Begegnung zwischen Konrad und dem namenlosen Unbekannten bemerkt der Familienvater sofort den unangenehmen Geruch des dunklen Mannes, und weicht unweigerlich vor diesem zurück. Diesen Geruch beschreibt Konrad als faulig, alarmierend und erschreckend und weckt bei ihm sofort die Assoziation mit dem Tierreich. Körperlich wird der Mann als einerseits kräftig und stämmig, andererseits aber als überraschend gewandt und mit fast tänzerischen Bewegungen beschrieben. Zudem ist dieser kleiner als Konrad, hat schwarzes, dichtes Haar und “eine niedrige Stirn und tief liegende Augen” (18). Seine Haut ist sorgfältig rasiert, weist aber dennoch Schatten eines dunklen Bartes auf, “der sich von den starken Wangenknochen bis zum muskulösen Hals” (18) zieht.

Im Laufe des Gesprächs wird der Familienvater immer mehr vom Verhalten und der scheinbaren Allwissenheit des Fremden verunsichert, was letztendlich zur Folge hat,

¹⁵ Id Cively, Y’Lavid, Chief Ali werden hier nicht untersucht, da kein direkter Kontakt zwischen ihnen und den Weydes zustande kommt.

dass Konrad in dem Mann einen Kontrahenten zu erkennen glaubt, dessen Berührung ihm den Eindruck vermittelt, von einem “glühenden Messer” (21) gestochen und markiert worden zu sein.

6.2 Vic Tally/Theodor

Bei der Begegnung mit dem Doppelgänger namens Vic Tally fallen dem jüngsten Sohn sowohl dessen fremdartige Sprache, die Theodor “keiner Gegend der Welt zuordnen” (38) kann, wie auch dessen unangenehm abstoßender Geruch auf. Dieser Geruch weckt in Theodor die Erinnerung an das Arbeitszimmer seines Vaters, in welchem dieser früher seine toten Vögel präparierte.

Theodor beschreibt diesen Doppelgänger als einen hässlichen Mann, mit niedriger Stirn und kräftigen, behaarten Händen, der aber, auch wenn er kurzbeinig und stämmig ist, sich mit überraschender Geschmeidigkeit fast wie ein Tänzer bewegt. Seine schwarzen, tiefliegenden Augen sind Theodor zufolge einerseits von blitzender Lebendigkeit, und andererseits stechend, durchbohrend und so “starr wie der eisige Nachthimmel über der schlafenden Stadt” (42).

Auch wenn Theodor von den Schmeicheleien und der Überzeugungskraft des Mannes eingenommen ist, spürt der jüngere Sohn immer wieder, dass hinter der Fassade dieser Figur etwas nicht stimmt. So beschreibt Theodor z.B. Vics aufgesetztes Lächeln auf folgende Weise: “er verzog den Mund, die Lippen kräuselten sich, und hinter dem Spott

kam etwas Lauerndes und Tückisches zum Vorschein, das mich hätte warnen können.”
(42). Theodor ignoriert jedoch dieses Gefühl, und lässt sich von dem scheinbar
allwissenden Mann, auch wenn er diesem nicht traut, beeinflussen und manipulieren¹⁶.

6.3 Victor Lalyt/Dora

Als Dora dem Doppelgänger namens Victor Lalyt zum ersten Mal begegnet, fällt Dora der schwache, aber trotzdem auffallend unangenehme Gestank des Mannes auf. Dieser abstoßende Geruch weckt auch bei der Tochter sofort die Erinnerung an das Arbeitszimmer Konrads, in dem dieser früher seine Vögel präparierte.

Lalyt wird mit einer niedrigen Stirn, tiefliegenden und lauernden Augen, sowie einer großporigen Haut beschrieben, und dient als Direktor der Mortonschen Stiftung, die Doras Studium schon seit langem unterstützt. Er trägt elegante Anzüge und Schuhe, sein Körper scheint eine besondere Stärke und Robustheit zu besitzen, und sein federnder Gang und seine tänzerische Geschmeidigkeit lassen die Plumpheit und Hässlichkeit seines untersetzten, kurzbeinigen Körpers ganz vergessen.

Bei der ersten Begegnung fällt Dora der routinierte Tonfall Lalyts auf, der auf einen geübten Redner schließen lässt, auch wenn dessen Worte seltsam “flach, plump und trivial” (152) erscheinen. Wie die Konferenz in Eau-Vive zu erkennen gibt, ist nicht nur

¹⁶ Die Rolle des Unbekannten als Manipulator wird in Kapitel VII genauer untersucht

Dora, sondern das ganze Publikum von dem Auftritt Lalyts fasziniert. Auch wenn dieser mit seiner flegelhaften Ignoranz, seiner unangebrachten Albernheit und seinem infamen Unverstand die Menge zu empören scheint, versteht es Lalyt weniger durch seine Worte, sondern durch seine "ungeheure physische Präsenz" (151) sein Umfeld zu fesseln und zu begeistern.

Als sich Dora und Lalyt schließlich in seinem Büro treffen, erscheint der Mann ausnehmend höflich und entspannt, und versucht ihr das Gefühl zu vermitteln, dass er in ihr eine vielversprechende Kunsthistorikerin vermutet, über deren Veröffentlichungen er gut Bescheid weiß. Bei seinem Anblick erschauert Dora immer wieder, aber trotz der Kälte, die sie immer wieder überkommt, nimmt seine Gegenwart sie dennoch gefangen. Bei dem Gespräch mit Lalyt glaubt die Tochter hinter dem, was er zu ihr sagt, etwas ganz anderes zu hören, weshalb sie dessen Stimme, die wie aus zwei unterschiedlichen Ebenen zu bestehen erscheint, auch mit einem Palimpsest vergleicht. Die Antipathie diesem Mann gegenüber, den sie schließlich als abstoßend und doppelgesichtig beschreibt, kommt letztlich durch folgende Äußerung zum Ausdruck: "Seine Stimme, sein Körper - nichts konnte widerwärtiger sein" (161).

6.4 Littal/Dora

Die Begegnung zwischen Dora und dem Kunsthändler V. Littal ist von nur sehr kurzer Dauer, dennoch lässt sich aus diesem unerwarteten, bzw. unaufgeforderten Besuch

erkennen, dass es sich bei diesem Mann ebenfalls um eine Version des Doppelgängers handelt.

Auch wenn Doras physische Beschreibung des Kunsthändlers, den sie lediglich mit “nicht groß, untersetzt und roch nach Parfum” (169) beschreibt, nicht sehr ausführlich ist, kommt durch den Geruch des Mannes eine Verbindung zu den anderen Doppelgängern zustande. Anders als die bisherigen Versionen des Doppelgängers, deren Geruch an Zerfall und Fäulnis erinnert, riecht dieser Mann nach Parfum, was die Annahme zulässt, dass der artifizielle Duft dem Zweck dient, den verräterischen Eigengeruch des Kunsthändlers zu überdecken. Diese Verschleierung ist auch größtenteils erfolgreich, da sich Dora nicht über die Verbindung zwischen Lalyt und Littal bewusst wird. Nichtsdestotrotz scheint Dora trotzdem etwas Familiäres in dem Geruch des Mannes zu erkennen, da ihr dieser “vage bekannt vorkam” (169), ihn allerdings keiner Erinnerung zuordnen kann.

Littals Fähigkeit, genau dann aufzutreten, wenn Doras mentaler Zustand so abträglich ist, dass sie ihm widerstandslos gegenübersteht, erinnert u.a. an den Telefonanruf, den Thedor von Vic Tally im ersten Kapitel erhält^{17,*} und verdeutlicht,

¹⁷ Genau in dem Moment, als Thedor dabei war, seine Reisepläne aufzugeben, erreicht ihn das Telefonat Vics, das ihn noch einmal davon überzeugen kann, die Reise nach Aza doch anzutreten.

dass diese Männer über ein beinahe omnipotentes Wissen verfügen¹⁸. Ich möchte behaupten, dass der Einfluss des Doppelgängers gerade dadurch ersichtlich wird, dass sich Dora zum einen nur noch vage an die Begegnung mit dem Kunsthändler erinnern kann, und zum anderen, dass sie diesen, trotz einer tiefen Abneigung, in ihrer Wohnung gewähren lässt und ihm fast all ihre Bilder verkauft.

6.5 Dr. Torvyk Allt (Dr. V. Y. Callt)¹⁹/Lorenz

Ehe Lorenz im Spital die Bekanntschaft mit dem Arzt Torvyk Allt macht, fällt ihm sofort der unangenehme Geruch des Krankenhauses auf, welchen er auf folgende Weise beschreibt: “Er ließ an Zersetzung und Zerfall denken, etwas, was direkt aus den Eingeweiden der Erde zu dringen schien” (212). Durch diesen Geruch wird auch bei Lorenz dieselbe Kindheitserinnerung geweckt, die bereits seine Geschwister an das Präparierzimmer des Vaters denken ließ.

Bei der Begegnung mit dem Arzt überkommt Lorenz das Gefühl, dass dieser scheinbar allwissende Mann die Macht hat ihm “mitten ins Herz zu sehen” und seine

¹⁸ Deren unheimliche Fähigkeit, die psychischen Tiefen ihrer Opfer zeitnah zu identifizieren und dann entsprechend auszunutzen, wird in Kapitel VII weiter dargestellt.

¹⁹ An dieser Stelle sollte vermerkt werden, dass Lorenz vermutet, dass es sich bei dem Arzt Dr. Torvyk Allt um dieselbe Person handelt, auf die Lorenz im Internet gestossen ist, mittlerweile aber unauffindbar ist.

“geheimsten Gedanken zu erraten” (213), doch dieser erste unbehaglicher Eindruck gerät schnell durch Dr. Allts höfliches und gewinnendes Auftreten in Vergessenheit.

Die körperliche Beschreibung Torvyk Allts ähnelt der der anderen Doppelgänger, indem auch er über schwarze, stechende und furchterregende Augen verfügt, und mit niedriger Stirn, kräftig und kurzbeinig beschrieben wird. Lorenz fällt auf, dass trotz der derben schwarz behaarten Hände, und der Tatsache, dass Dr. Allt einen Fuß nachzuziehen scheint, dieser sich mit “auffallender Geschmeidigkeit” (213) bewegt.

In den flüssigen, kultivierten Worten des Mannes glaubt Lorenz “eine fremde Sprache zu hören” (214), die ihn auf beunruhigende Weise anspricht und ihm das Gefühl vermittelt, immer mehr von der Macht des Mannes benebelt zu werden. Letztendlich erlangt Lorenz die Erkenntnis, dass Dr. Allts erster Eindruck trügerisch war und sich hinter der Fassade des Arztes etwas Kaltes und Bedrohliches verbirgt.

Zusammenfassend lassen sich die folgenden Gemeinsamkeiten der Doppelgänger erkennen:

- | | |
|-----------------------------|-------------------------------|
| - schwarze Augen | - fast tänzerische Bewegungen |
| - dichtes schwarzes Haar | - fremdartige Stimme |
| - modriger, fauliger Geruch | - kurzbeinig |

Interessant zu vermerken ist, dass meiner Ansicht nach diese Adjektive und Nomen sowohl zur Beschreibung eines Menschen wie auch eines Vogels verwendet

werden können, vor allem, wenn man das Wort “Haar” im Sinn von “Gefieder” verwendet.

Auch wenn die physischen Gemeinsamkeiten der Männer auf eine Verbindung zueinander hinweisen, ist es erst deren markanter Geruch, der jeglichen Zweifel daran beseitigt. Zum einen erzeugt der unangenehme Duft, der die Männer umgibt, bei jedem der vier Weydes die Assoziation mit Verwesung, Zersetzung und Zerfall, und erweckt bei den drei Geschwistern zum anderen die unangenehme Erinnerung an das Präparierzimmer des Vaters. Da Konrad in jenem Raum auch den toten Vogel aus Aza für seine Sammlung präparierte, darf hier eine Verbindung zwischen den Doppelgängern und dem Vogelgott vermutet werden.

6.6 Die Identität des Doppelgängers

Doch die eigentliche Frage nach der Identität dieser Männer bleibt ungeklärt, und die Entscheidung darüber, ob es sich bei ihnen um Abgesandte des Vogelgottes, oder um dessen Personifikationen auf Erden handelt, überlässt die Autorin dem Lesepublikum. Bei genauer Untersuchung der einzelnen Doppelgänger lässt sich meiner Meinung nach in der Beschreibung der Randfigur Y'Lavid die Antwort auf diese Frage erkennen. Der Name des Zauberpriesters, durch den Henry Morton in “einen Zustand von besonderer geistiger Empfänglichkeit” (247) gelangte, deutet mit seiner Übersetzung “Sohn des

Morgensterns”²⁰ (247) auf eine allegorische Vater-Sohn Beziehung zwischen dem Vogelgott und dem Doppelgänger hin. Der Doppelgänger Y’Lavid ist also nicht selbst der Morgenstern, sondern dessen Sohn, was infolgedessen bedeutet, dass auch die übrigen Versionen diese Vater-Sohn Beziehung zum Ausdruck bringen. Hier lässt sich meiner Meinung nach eine direkte Parallele zur Trinitätslehre im christlichen Glauben erkennen, in der der Vater, der Sohn und der Heilige Geist eine Wesenseinheit bilden, wobei der Sohn Gottes ebenfalls als Gesandter auf Erden diene.

²⁰ In seinem Bericht erwähnt Henry Morton die Figur des Zauberpriester Y’LAVID, mit dem der junge Morten “offenbar eine lebensentscheidende Begegnung” hatte. Y’LAVID bedeutet laut Morten auf Deutsch “Sohn des Morgensterns” (247), was wiederum eine andere Bezeichnung für den Sohn des Teufel ist. In der 1912 Ausgabe der Lutherbibel steht in Jesaja 14, wie der Morgenstern zu Luzifer wird.

Lutherbibel 1912 Jesaja 14:12

Wie bist du vom Himmel gefallen, du schöner Morgenstern! Wie bist du zur Erde gefällt, der du die Heiden schwächste!

14:13 Gedachtest du doch in deinem Herzen: “Ich will in den Himmel steigen und meinen Stuhl über die Sterne Gottes erhöhen;

14:14 ich will mich setzen auf den Berg der Versammlung in der fernsten Mitternacht; ich will über die hohen Wolken fahren und gleich sein dem Allerhöchsten.”

14:15 Ja, zur Hölle fährst du, zur tiefsten Grube.

Chapter Seven

Funktionen des Doppelgängers in *Der Vogelgott*

7.1 Der Doppelgänger als Machtsymbol in *Der Vogelgott*.

Durch diese direkte Parallele zum christlichen Trinitätsverständnis erhält der Doppelgänger in dem Roman eine wichtige Machtposition. Diese wird zudem noch dadurch gesteigert, dass der Doppelgänger nicht nur eine Einzelfigur ist, sondern tatsächlich als multiple Figuren auftaucht. Indem er also zugleich als Teil einer Gruppe erscheint, kann er mit dem Doppelgänger-Motiv anderer literarischen Werke verglichen werden, in denen beispielsweise die meist anonymen und identisch erscheinenden Soldaten einer Streitkraft dazu dienen, die Macht bestimmter Entitäten zu verdeutlichen.

Bei genauer Betrachtung des Textes stellt sich meines Erachtens zudem heraus, dass es sich in *Der Vogelgott* um keine homogene Einheit von Doppelgängern handelt, sondern dass sich diese aus zwei unterschiedlichen Gruppen zusammensetzt, die auf verschiedene Arten die Macht des Vogelgottes verdeutlichen.

Die erste Gruppe bildet sich aus den namentlich genannten, also nicht anonymen Doppelgängern, die zwar auf unterschiedliche, aber dennoch direkte Weise mit den vier Familienmitgliedern zusammentreffen. Diese Männer verfügen über ein besonderes Wissen, welches ihnen dabei hilft, die Weydes so zu manipulieren, dass diese letztendlich

alle in den Bann des Vogelgotts geraten. Diese scheinbare Allwissenheit verdeutlicht die Macht des Vogelgottes, da dieser mit den jeweiligen Schwächen und Wünschen der einzelnen Familienmitgliedern vertraut ist, und zudem weiß, zu welchem Zeitpunkt er mit Konrad und seinen Kindern in Verbindung treten muss. Somit wird durch diese Gruppe von Doppelgängern verdeutlicht, dass es sich bei dem Vogelgott um eine omnisciente und omnipotente Macht handelt, die sich weder von Zeit noch Raum einschränken lässt.

Die zweite Gruppe besteht meiner Auffassung nach aus all den anonymen Männern, die sich durch ihren auffallenden Kopfschmuck als Anhänger jener Naturreligion auszeichnen, die schon seit Generationen im Land der Aza verehrt wird. Diese Federhüte symbolisieren die Zusammengehörigkeit ihrer Träger und müssen als eine Art Uniformierungen betrachtet werden, was somit den Vergleich zwischen diesen Männern und den Soldaten einer Streitkraft erlaubt. Wie bereits in Kapitel V erwähnt, kommt die Macht des Heeres nicht durch den Einfluss des Individuums zum Vorschein, sondern durch die Anzahl seiner Mitglieder²¹.

Indem Thedor auf seiner Reise an mehreren Orten auf Männer mit Federhüten stößt, darf angenommen werden, dass die Anhänger des Vogelkultes weiterhin sehr zahlreich sind und vielerorts zu finden sind. Darüber hinaus lassen sich im Text auch mehrere Hinweise dafür finden, dass der Einfluss des Vogelgottes nicht nur auf den

²¹ Die Männer mit den Federhüten können somit als Soldaten des Vogelgottes interpretiert werden

afrikanischen Kontinent beschränkt ist, sondern sich mittlerweile auch nach Europa verbreitet hat. Als Beweis dafür, dass dieser Kult dort bereits seit dem frühen 17. Jahrhundert eine geheime Anhängerschaft hat, dient das Selbstportrait Wohlmuths, auf dem der Maler mit jener “bizarren Kopfbedeckung” (147) abgebildet ist. Zudem lässt die Präsenz der Federhutträger in weiteren Zeichnungen des Malers die Schlussfolgerung zu, dass die dort dargestellten Grausamkeiten als “gewisse antichristliche Opferrituale” (47) interpretiert werden können. Da anzunehmen ist, dass diese Gräueltaten im Namen des Vogelgottes verrichtet wurden, unterstützt dies die Behauptung, dass diese Gottheit schon zu Lebzeiten des Malers in Europa gehuldigt wurde.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass obwohl beide Gruppen auf ihre Weise die Macht des Vogelgottes effektiv zum Ausdruck bringen, weist erst deren Gesamtbild auf die überwältigende Dimensionalität dieser Gottheit hin und verdeutlicht die Gefahr, der die Familienmitglieder ausgesetzt sind.

7.2 Der Doppelgänger als Element des Wunderbaren

Die Funktion des Doppelgängers beschränkt sich jedoch nicht allein darauf, dem Lesepublikum die Macht des Vogelgottes zu verdeutlichen. In meinen Augen verkörpert diese Figur zudem das Düstere und Unbekannte des Romans, weshalb ich den Doppelgänger als ein Element des Unheimlichen betrachte. In den folgenden Abschnitten werde ich mich außerdem mit der Funktion des Doppelgängers als Element

des Wunderbaren, welches Realität mit Fantasie vereinigt, sowie mit dessen Rolle als Manipulator auseinandersetzen.

Zunächst möchte ich darauf eingehen, warum ich glaube, dass nur die Figur des Doppelgängers als Element des Wunderbaren, und somit als die einzige “fantastische Figur” des Romans betrachtet werden kann. Diesbezüglich möchte ich noch einmal auf die körperlichen und charakterlichen Beschreibungen der einzelnen Männer im fünften Kapitel zu sprechen kommen. Auch wenn deren ähnliches Äußeres als zufällig beschrieben werden könnte, lässt sich dennoch keine logische Erklärung für deren Allwissenheit, deren animalischen, bzw. unmenschlichen Geruch, und vor allem für die von ihnen evozierten Assoziationen²² und Reaktionen²³ erkennen.

Meiner Meinung nach fungiert somit nur die Figur des Doppelgängers als das einzige, direkte Verbindungsglied zwischen den beiden Wirklichkeitsebenen, was ihn daher mit dem Element des Wunderbaren vergleichbar macht, welches so gattungstypisch für das Volks- und Kunstmärchen ist. Anders jedoch als in den traditionellen Märchen, wo die magischen und wunderbaren Elemente als solche auch sofort erkennbar sind²⁴, sind diese in *Der Vogeltott* subtiler Art und nicht auf Anhieb offensichtlich, was meines Erachtens durch die unzuverlässigen Aussagen der Weydes erreicht wird.

²² erweckt Kindheitserinnerungen, erweckt Abscheu, erinnert an Verfall und das Tierische.

²³ Warnung

²⁴ z.B. sprechender Vogel in *Der Blonde Eckbert*

Wie ich im dritten Kapitel bereits erwähnt habe, erscheinen die Berichte der Weydes deshalb als vage und unverbindlich, weil sowohl die Verben “scheinen”, “vorkommen”, oder “wirken”, als auch der Konjunktiv häufig verwendet werden. Das Lesepublikum kann sich daher nicht sicher sein, ob das Erzählte auch tatsächlich der Wahrheit entspricht, oder ob es den Inhalt der einzelnen Aussagen bezweifeln muss. So bleiben die Lesenden im Unklaren darüber, ob es im Gebirge tatsächlich zur Verschmelzung von Konrad und dem Vogelgott kommt, da die Verbindung der Worte “es war, als ob” (24)²⁵ und Konrads Aussage: “und im selben Moment hörte ich auf, ich selbst zu sein” (24) Zweifel am Gesagten zulassen. Durch den Konjunktiv verliert der Bericht sowohl an Ausdruckskraft wie auch an Glaubwürdigkeit, und gibt den Lesern somit die Möglichkeit, das Gesagte als Wahnvorstellung oder Hirngespinnst abzutun.

Aufgrund der eben erwähnten Tendenz der Weydes in ihren Berichten Realität und Traumwelt zu einer verschmelzen zu lassen, bin ich der Überzeugung, dass die dunklen Männer tatsächlich das Element des Wunderbaren darstellen.

Dass die unbekanntes Männer keine Wahnvorstellung der einzelnen Familienmitglieder sind, wird meines Erachtens durch die Reaktion des Publikums in Eau Vive bewiesen, da auch diese Gruppe von Wissenschaftler das Auftreten Lalyts bezeugen kann. Dora beschreibt dieses Treffen damit, dass es bei ihnen allen “eine kalte und

²⁵ die Konjunktion “als ob” leitet einen “irrealen” Vergleichssatz ein, der im Konjunktiv steht”

lähmende Beklemmung” hervorrief, und dass sie alle “völlig im Bann dieses grotesken Schauspiels” (152) standen. Dieses Zitat bringt den Einfluss, den der Doppelgänger auf sein Umfeld ausübt, zum Ausdruck und verdeutlicht, dass dieser sowohl auf Dora als auch beim Publikum ein Gefühl des Unheimlichen auslöst. Diese Reaktion lässt die Frage aufkommen, was genau den Doppelgänger in *Der Vogelgott* zu einer unheimlichen Figur macht, welche sowohl bei den Romanfiguren als auch dem Lesepublikum ein Gefühl des Unbehagen auszulösen vermag.

7.3 Der Doppelgänger als Element des Unheimlichen

Der Doppelgänger ist wahrscheinlich eines der effektivsten Motive das Unheimliche zum Ausdruck zu bringen, da es sowohl die Faszination “das einmalige Menschenbildnis doppelt zu erfahren” (Fichtner 3), als auch das Unbehagen darüber verdeutlicht. In seinem Aufsatz *Das Unheimliche* bezieht sich Sigmund Freud auf die Studien von Ernst Jentsch, die besagen, dass “die wesentliche Bedingung für das Zustandekommen des unheimlichen Gefühls in der intellektuellen Unsicherheit” liegt. Indem das Einmalige in mehrfacher Form auftritt, kommt es beim Beobachter zu einer gewissen Form der Orientierungslosigkeit, was zur Folge hat, dass ein Gefühl des Unbehagens ausgelöst wird. Freud vertritt ebenso die These, dass das Unheimliche auf das Heimliche zurückweist, wobei er sich folgendermaßen auf die Arbeit des Philosophen Friedrich Schelling bezieht: “Unheimlich sei alles, was ein Geheimnis, im Verborgenen

bleiben sollte und hervorgetreten ist" (51). Meiner Auffassung nach können Freuds Worte so interpretiert werden, dass beim Beobachter dann ein Gefühl des Unbehagen ausgelöst wird, wenn sich ihm im vertraut Geglaubten, das Unvertraute offenbart.

Auch in *Der Vogeltott* lässt sich bei der Begegnung mit den Doppelgängern bei allen vier Familienmitgliedern dieses Gefühl der intellektuellen Unsicherheit erkennen, welches durch die Ambivalenz des Doppelgängers ausgelöst wird. Hinter dessen menschlicher Fassade nehmen die Weydes immer wieder dessen "unmenschliche" oder übernatürliche Natur wahr, doch ihnen fehlt die Fähigkeit, diesen Dualismus vollkommen zu begreifen. Aus meiner Sicht lässt sich dieser Dualismus sowohl in der Stimme der Männer, die wie aus zwei unterschiedlichen Ebenen zu bestehen scheint und daher von Dora mit einem "Palimpsest[...]" (159) verglichen wird, als auch an deren Allwissenheit und markantem Geruch erkennen.

Dieser Geruch, den Konrad als etwas, das "aus dem Tierreich kam" (18) beschreibt, ist meiner Ansicht nach der Hauptauslöser für die intellektuelle Unsicherheit der vier Weydes, da diese den Unbekannten visuell als menschliches Wesen, olfaktorisch aber als etwas Animalisches wahrnehmen. Auch wenn der menschliche Geruchssinn im Vergleich zu dem des Tieres nicht besonders stark ausgebildet ist, verfügt dieser dennoch über Schutzreflexe gegenüber bedrohlichen Reizen²⁶ und ist fest mit emotionalen Erinnerungen verankert.

²⁶: Wie etwa der Würgerreiz, den Dora bei der Begegnung mit Victor Lalyt verspürt

Von ihrem Körper werden die Weydes über eine potentielle Gefahr, die von dem Doppelgänger ausgehen könnte, alarmiert, doch anstatt ihrem Gefühl Glauben zu schenken, was bedeuten würde, dem Ungesehenen und daher Abstrakten zu vertrauen, verlassen sie sich auf das "Konkrete" und Sichtbare, und lassen sich von den unbekanntem Männern manipulieren²⁷.

7.4 Der Doppelgänger als Manipulator

Da sich alle vier Familienmitglieder schließlich auf die dunklen Männer einlassen, haben diese einfaches Spiel, die Weydes für ihre Zwecke zu beeinflussen und zu manipulieren. Bevor ich jedoch darauf eingehe, auf welche unterschiedlichen Weisen die Doppelgänger die Wünsche und Schwächen von Konrad und seinen Kindern auszunutzen wissen, möchte ich auf eine weitere Verbindung zum romantischen Doppelgänger hinweisen.

Wie zuvor erwähnt, stellt der „Doppelgänger als Ausdruck der Persönlichkeitsspaltung“ eines der zeittypischsten Motive der romantischen Epoche dar, und kommt meiner Ansicht nach, in verfremdeter Form, auf folgende Weise in *Der*

²⁷ Indem die weitere Verbindung zur deutschen Romantik, die darin besteht, dass durch die intellektuelle Unsicherheit der Figuren ein weiteres Mal der Konflikt zwischen Gefühl und Verstand zum Ausdruck kommt.

Vogelgott zum Ausdruck. In Kapitel 5.2 bin ich bereits darauf eingegangen, dass der Doppelgänger die Idee des komplexen Menschen verkörpert, dessen "Ich ein Teilbares ist" (Kraus 12) und der sowohl über negative wie auch positive Qualitäten und Charakterzüge verfügt. Der leitende Gedanke hinter dieser Theorie, dass der Doppelgänger die Spaltung der Persönlichkeit zum Ausdruck bringt, besteht darin, dass, wenn die dunkle, negative Seite der Persönlichkeit zu lange unterdrückt wird, diese letztendlich aus ihren Zwängen frei bricht, und sich in der Figur des Doppelgängers manifestiert. Die innere Zerrissenheit des Menschen hat zur Folge, dass dieser die Kontrolle über einen Teil seines Bewusstseins verliert, und das Zusammenkommen von Gänger und Doppelgänger somit als die Konfrontation des Menschen mit sich selbst verstanden werden kann.

Auch in *Der Vogelgott* sind die Weydes von einer inneren Unruhe und Unzufriedenheit geplagt, was zur Begegnung mit dem Doppelgänger führt. Dieser personifiziert hier jedoch nicht die verdrängte Seite der einzelnen Familienmitglieder, sondern kann als eine externe und separate Figur verstanden werden, dessen Existenz erst durch die innere Zerrissenheit der Weydes ermöglicht wird. Da er die Schwächen, Laster, und geheimen Wünsche der Weydes auszunutzen weiß, möchte ich diesen daher als Manipulator bezeichnen.

Inwiefern die Wünsche und Sehnsüchte die Familienmitglieder für die Manipulation des Doppelgängers und für die Macht des Vogelgotts anfällig machen,

werde ich in den folgenden Abschnitten anhand der Beispiele von Konrad und Theodor aufzeigen.

7.4.1 Konrad

Meines Erachtens lässt sich bei der Figur des Vaters das Zusammenkommen zweier unterschiedlicher Lebensentwürfe beobachten, deren Unvereinbarkeit die innere Zerrissenheit Konrads zur Folge hat. Dieser ist zwischen seinen Pflichten als etablierter Familienvater und seinem Wunsch nach Freiheit und Selbstverwirklichung hin- und hergerissen, was an den Gegensatz von spießbürgerlichem Alltagsmenschen und genialem Freidenker, oder an den Konflikt zwischen Philister und Romantiker²⁸ erinnert.

Wie der Romantiker verneint auch Konrad die vorherrschenden gesellschaftlichen Normen, die in Form seiner familiären Verpflichtungen auftreten, was in seinem Bericht sowohl auf direkte wie auch indirekte Weise zum Ausdruck kommt. Auf explizite Weise gesteht Konrad in seinem Manuskript, dass er der Heimat “mit so viel Freude entflohen” (9) ist, und dass er für seine Forscherausrüstung Geld ausgegeben hat, das er “als Ehemann und Vater [s]einer Familie hätte zukommen lassen können” (16). Nicht nur die Tatsache, dass er seine Familie mit kaum einem Wort in seinem Bericht erwähnt, sondern auch die unnötige Gefahr, der er sich allein in einem unbekanntem Land aussetzt, und die

²⁸ siehe Kapitel IV

für seine Familie gravierende Konsequenzen haben könnte, weist auf indirekte Weise darauf hin, dass Konrads Motivation für die Reise selbstsüchtiger Natur ist. Dem Vater gelingt es nicht, beide Seiten seiner Persönlichkeit in ein harmonisches Gleichgewicht zu bringen, und er kann sich nicht eingestehen, dass der Zweck seiner Reise keineswegs die Entdeckung “nach erweiterte[m] Wissen, bessere[m] Begreifen” (22), sondern die Suche nach Ruhm und Anerkennung ist. Dies, wie auch die Hoffnung Konrads mit einer neuen Entdeckung den Neid und die Bewunderung seiner Kollegen zu erwecken, weiß der Unbekannte auszunutzen.

Dieser macht den Vater mit dem beeindruckenden Vogel, der “als eine Art Gott” (20) verehrt wird und zugleich einer bisher unentdeckten ornithologischen Spezies angehört, bekannt. Obwohl dieses Tier für Konrads Forscherkarriere von größter Bedeutung wäre, untersagt der Namenlose diesem die Jagd darauf, und löst infolgedessen den inneren Konflikt Konrads aus. Der Warnung, dass falls er “das Verbot nicht achtete, mit einer Strafe zu rechnen hätte”²⁹(20), widersetzt sich der Familienvater und rechtfertigt sein selbstsüchtiges Handeln mit seinem Forscherdasein. Seiner Meinung nach hat er als ernstzunehmender Forscher die Verpflichtung neue Erkenntnisse für die

²⁹ Dieses Verbot des dunklen Mannes erinnert an die Warnung des alten Weibes in Tiecks *Der Blonde Eckbert*, welches besagt dass “wenn man von der rechten Bahn abweicht, die Strafe folgt nach, wenn auch noch so spät”(Tieck 13) und als Vorausdeutung dient.

Welt der Wissenschaft zu erlangen, was demzufolge das Sakrileg des Vogelmordes erfordert und rechtfertigt.

7.4.2 Thedor

Genau wie sein Vater ist auch Thedor von einer inneren Zerrissenheit geprägt, die ihn für die Macht des Vogelgottes empfänglich macht. Meines Erachtens liegt der Ursprung dieser Zerrissenheit in der Beziehung des Vaters zu seinen Kindern, da dieser von klein auf Thedor gegenüber seinen älteren Geschwistern bevorzugte und in ihm ein Potential vermutete, über das der jüngste Sohn jedoch nicht verfügt. Einerseits trieb diese unfaire Behandlung der drei Kinder einen Keil zwischen Thedor und Lorenz, hatte andererseits aber auch zur Folge, dass Thedor sich in einem Konflikt mit sich selbst wiederfindet, und ständig zwischen seinem wahren Ich und dem vom Vater idealisierten Ich hin- und hergerissen wird. Anders als der idealisierte Thedor, der über das Potential zum erfolgreichen Arzt zu verfügen scheint, mogelt sich der wahre Thedor durchs Leben und hält stets “nach Zufällen und günstigen Gelegenheiten Ausschau” (30). Der wahre Thedor wählt immer den Weg des geringsten Widerstands und bricht letztendlich auch sein Medizinstudium ab, ohne den Vater jemals über seine wahren Verhältnisse aufzuklären.

Isoliert und voller Selbstmitleid lebt der jüngste Weyde nach dem Tod des Vaters “wie im Nebel, in einer Welt, die mir fade und vergreist vorkam” (33), und dieses

Dasein, ohne Familie, Beruf oder Ausbildung gleicht der unbeständigen Lebensweise eines Taugenichts, welcher nutzlos in den Tag hineinlebt.

Der Unbekannte, der sich nun Vic Tally nennt, nutzt diese innere Zerrissenheit Theadors aus, indem er ihm das reizvolle Angebot eines bezahlten Abenteurers macht und dieses als "Feldzug, ein Werk, eine weltumspannende Aktion" (40) beschreibt. Dies spricht sowohl Theadors idealisiertes Ich an, welches durch den karitativen Aspekt der Reise die Möglichkeit vermutet, seinem nutzlosen Versager Dasein endlich ein Ende zu bereiten, als auch dessen unseriöses, wahres Ich, welches die Legitimität dieser Gelegenheit keineswegs hinterfragt. Die Tatsache, dass er ohne Zeugnis und Arbeitserfahrung eine bezahlte Reise ins Ausland angeboten bekommt, welche zugleich den Neid seines Bruders erregen könnte, ist für den Taugenichts Theodor von größerer Bedeutung als die damit verbundenen etwaigen Probleme und Gefahren.

Hier ist zu vermerken, dass sich meiner Meinung nach Theadors emotionale Distanz zu seiner Familie, welche durch den geographischen Abstand noch verstärkt wird, mit der emotionalen Isolation seiner Geschwister vergleichen lässt. Sowohl Dora wie auch Lorenz sind innerlich zwischen zwei unterschiedlichen Extremen hin- und hergerissen,³⁰ die letztendlich zum Scheitern beider Ehen führt. Dadurch, dass sich Dora, Theodor und Lorenz zudem immer mehr voneinander entfremdet haben und "deren

³⁰ Dora - Forscherin und Ehefrau, Lorenz: arbeitsloser Ehebrecher - treuer Ehemann und Journalist)

Verbindung nur noch darin bestand, dass sie den gleichen Nachnamen trugen” (Röckel 233) sind sie alle ohne jeglichen emotionalen Halt dem Vogelgott ausgesetzt, und somit für dessen Macht empfänglich.

Diesbezüglich sehe ich eine weitere Verbindung zum deutschen Kunstmärchen, da auch hier die Figuren dann am anfälligsten für den Einfluss des Übernatürlichen werden, wenn sie von ihrem familiären Umfeld distanziert oder getrennt sind³¹. In diesem Punkt stimme ich daher mit der Literaturwissenschaftlerin Aglaja Hildenbrock überein, die behauptet, dass “alle literarischen Figuren, die sich mit einem Doppelgänger auseinandergesetzt haben, [...] aufgrund ihrer inneren Disposition oder aufgrund äußerer Umstände ihrer Umwelt entfremdet “ sind (Hildenbrock 272).

³¹ siehe Kapitel 4

Chapter Eight

Der Vogelgott als Romantisches Kunstmärchen

Wie ich in den vorhergehenden Kapiteln gezeigt habe, sind die emotionale und geographische Isolation der Figuren, aber auch deren innere Zerrissenheit die Grundvoraussetzung für das Auftreten des Doppelgängers. Somit kann es erst dann zu einer Verschmelzung zwischen der Realität der Weydes und der Welt des Vogelgottes kommen, wenn die Familienmitglieder von ihrem familiären Umfeld distanziert sind. Ohne Partner, Familienmitglieder und Freunde fehlt den Weydes der Bezug zur Realität, der notwendig ist, der Macht des Vogelgottes Stand zu halten. Deshalb vertrete ich die Meinung, dass der fehlende Realitätsbezug der Weydes, letztendlich zu deren Realitätsverlust führt.

Am Ende des sechsten Kapitels habe ich bereits erwähnt, dass sich dies als eine eindeutige Verbindung zum romantischen Kunstmärchen herausstellt, da auch hier erst dann die Vereinigung von Fantasie und Wirklichkeit stattfinden kann, wenn die Märchenfiguren von ihrem gewohnten Alltag entfremdet sind. Daher unterstützt dieser Punkt meine Behauptung, dass *Der Vogelgott* als eine zeitgenössische Interpretation des romantischen Kunstmärchens verstanden werden darf, da sich die Verschmelzung von Realität und Fantasie sowohl im Kunstmärchen als auch in Röckels Werk erkennen lässt.

Des Weiteren wird diese These dadurch bestätigt, dass in meinen Augen *Der Vogeltott* genau wie das romantische Kunstmärchen als ein allegorisches Werk zu verstehen ist. Diesbezüglich darf also auch von Röckels Werk behauptet werden, dass dieses, genau wie sein Pendant als “Bild des Zeitalters” (Schlegel) dient.

8.1 Spiegel des Zeitalters

Bei der Untersuchung des deutschen Kunstmärchens wurde bereits gezeigt, dass sich jenes vom Volksmärchen u.a. darin unterscheidet, dass es zuweilen als eine Metapher oder Allegorie verstanden werden kann, welches dem Lesepublikum existentielle, philosophische oder gesellschaftskritische Aussagen in verschlüsselter, verfremdeter oder chiffrierter Weise vermittelt.

Der Literaturwissenschaftler Paul-W. Wühl beschreibt das Kunstmärchen auf folgende Weise:

“Kunstmärchen stellen hohe Anforderungen an die Rezeptionsfähigkeit und wenden sich vor allem an den geschulten, ja hartnäckigen Leser [...]. Trotz aller formalen Artistik sind sie aber keineswegs nur Spielmaterial für müßige Dichterhirne; vielmehr deuten sie, in einer frappierenden Bildersprache, unsere eigene Wirklichkeit neu” (Wühl).

Infolgedessen wird das Lesepublikum dazu herausgefordert, die eigene Realität in der Handlung des Kunstmärchens wiederzuerkennen und diese mit neuen Augen zu

betrachten. Gerade dieser Punkt ruft ein weiteres Mal die Forderung Friedrich Schlegels an die "Progressive Universalpoesie" ins Gedächtnis, welche so verstanden werden kann, dass das romantische Werk³², als Spiegel der Gesellschaft und als ein Bild des Zeitalters fungieren soll. So wie die Dichtung der Romantik sich mit gesellschaftlichen Problemen auseinandersetzt, offenbart sich dem Lesepublikum meines Erachtens auch in *Der Vogeltott* eine weitere Bedeutungsebene, die "einen durchaus entschlüsselbaren zeitgeschichtlichen Zusammenhang" (Wührl) allegorisch darstellt, und die im Folgenden genauer dargestellt wird.

8.1.1 Der Vogeltott als Allegorie

Die Allegorie dient der Verbildlichung des Abstrakten und Komplizierten, was hauptsächlich durch die Anwendung von Metaphern und Personifikationen erreicht wird. Dadurch entsteht eine weitere Bedeutungsebene im Erzählten, die sozusagen das Gemeinte im Gesagten ausdrückt und welche infolgedessen vom Publikum dechiffriert und interpretiert werden kann. Nach genauer Betrachtung des Romans möchte ich behaupten, dass auch in *Der Vogeltott* eine solch unterschwellige Bedeutungsebene erkennbar ist. Meines Erachtens setzt sich diese zum einen mit der Beziehung zwischen

³² siehe Kapitel 3 über Progressive Universalpoesie

Mensch und Natur, und zum anderen mit dem abstrakten Thema der menschlichen Hybris auseinander.

Ehe ich mich der Untersuchung dieser Punkte zuwende, möchte ich darauf verweisen, dass ich den Roman in dieser Hinsicht als in zwei Teile untergliedert betrachte. Der erste Teil (der Prolog) setzt sich mit dem Handeln und den Entscheidungen des Vaters auseinander, welche die Handlung des zweiten Teils (der drei weiteren Kapitel) bedingt. Dementsprechend interpretiere ich den ersten Teil als eine Allegorie für den Beginn des Anthropozäns, auf welches in Kürze genauer eingehen werde, und den zweiten Teil als eine Verbildlichung der Gegenwart, also der derzeitigen Beziehung zwischen Mensch und Natur.

8.1.2 Mensch und Natur

Der Glaube, dass der Mensch “Herrscher und Besitzer der Natur” (Lenk 7) ist, wurde bereits von dem Wegbegleiter der Aufklärung, dem französischen Philosophen Rene Descartes postuliert und lässt sich in *Der Vogeltott* am Verhalten des Vaters bei der Begegnung mit dem Vogelkult wiedererkennen. Meines Erachtens kann die Begegnung Konrads mit den Anhängern des Vogelkultes, aber auch mit dem Vogelwesen selbst, als das Aufeinandertreffen von Mensch und Natur interpretiert werden. Konrads Arroganz und Selbstsucht reflektiert die Einstellung des Menschen, der Tierwelt und Umwelt in jeder Hinsicht überlegen zu sein, und diese deshalb für seine Zwecke ausnutzen zu

dürfen. Im Roman ist der Vater nicht nur davon überzeugt, den Aza Bewohnern kulturell überlegen zu sein, sondern als Forscher zudem das Recht zu besitzen, das Vogelwesen zu jagen und in seine Heimat zurückbringen zu dürfen, was er mit den folgenden Worten zum Ausdruck bringt: «aber Sie vergessen *mich!* Ihr seid nicht mehr allein - denn jetzt bin ich da!» (20).

So wie sich Konrad den Warnungen und dem Verbot des Namenlosen widersetzt, bemächtigt sich auch der Mensch immer weiter der Natur, obgleich er sich darüber bewusst ist, dass dieses Handeln zu Naturkatastrophen und Klimawandel führt. Dieses Verhalten hat für die Menschheit ebenso tragende Konsequenzen, wie Konrads Handeln für das Leben seiner drei Kinder, weshalb gerade dieser Punkt die Welt des Romans mit der Wirklichkeit des Lesepublikums verbindet.

8.1.3 Hybris des Menschen

Eine weitere Bedeutungsebene, die ich in *Der Vogelgott* zu erkennen glaube, bezieht sich auf die Vergänglichkeit des Menschen und auf die Beständigkeit der Natur. Anders gesagt also darauf, dass sich der Mensch letztendlich mit der Natur nicht messen kann. Dieser Machtunterschied wird zum einen durch die Überlegenheit des Vogelwesens gegenüber Konrad symbolisiert, lässt sich aber im Roman anhand des Kontrastes von Zivilisation und Natur weiterhin erkennen. Diese Selbstüberschätzung des Menschen beschreibt der Geisteswissenschaftler Hans Lenk auf folgende Weise:

Offensichtlich sind gewisse Einstellungen der abendländischen Tradition oder auch der Aufklärungstradition und der Industrialisierungszeit insbesondere im Rahmen der „technischen Machtergreifung“ durch die wissenschaftlich-technische Zivilisation multipliziert, in gewisser Weise geradezu als Hybris entlarvt worden (Lenk 8).

Gleich zu Beginn des Romans wird beschrieben, wie Mensch und Natur, bzw. Technik und Schöpfung aufeinanderprallen. Schon auf der ersten Seite beschreibt der Erzähler ausführlich die „sagenhafte Gegend“ (5) mit „Wiesen, Wäldchen und Äckern in sanfter Steigung“ (5) und berichtet von „grünen Hügeln, sprudelnden Quellen, reizenden Hainen, [und] von der erhabenen Silhouette der Felsenberge am Horizont“ (5). Diese Beschreibung der Natur kontrastiert er mit den vom Menschen gefertigten Maschinen wie der ramponierten Lok, oder schlaglochreichen Bergstraßen (5), wobei die Diskrepanz zwischen Technik und Natur und der unvermeidliche Zerfall des ersteren, eindeutig hervorsteicht. Genau genommen ist der kaputte Zug der Grund für Konrads Aufenthalt in Z., was wiederum so interpretiert werden kann, dass das Versagen der vom Menschen geschaffenen Maschine, den Vater dazu zwingt, sich die eigene Schwäche einzugestehen.

Der Kontrast von Mensch und Natur kommt zudem in der Beschreibung des Dorfes Z. zum Ausdruck, welches vom Erzähler folgendermaßen beschrieben wird:

“Die grauen Häuser hatten Fundamente aus fest gefügten Steinen, doch die Stockwerke wirken so primitiv, so hastig und kunstlos gebaut, dass es aussah, als könnte der nächste Sturm sie mühelos in Einzelteile zerlegen.” (8)

In diesen schmutzigen Gebäuden bemerkt Konrad außerdem, dass sich eine ungewöhnlich große Anzahl von Vögeln “in den Rinnsteinen, den breiten Steinfugen, den Löchern und Höhlungen der Wände” eingenistet hatten und kommentiert, “dass die Natur auch hier schon bald für Erneuerung und heilsames Vergessen sorgen würde”(8)³³ Hinter diesen Worten lässt sich eine weitere Bedeutungsebene vermuten, welche sich darauf bezieht, dass sich der Mensch für nur sehr kurze Zeit mit der Natur messen kann, und in falscher Sicherheit lebt, diese bezwungen zu haben. Letztendlich gewinnt die Natur immer wieder die Oberhand und regeneriert und erneuert sich, wobei die Bemühungen des Menschen am Ende in Vergessenheit geraten.

8.1.4 Die Eigene Wirklichkeit im Kunstmärchen

Wie ich soeben gezeigt habe, darf *Der Vogelgott* als ein allegorisches Werk verstanden werden, welches sich sowohl mit der Ausbeutung der Natur durch den

³³ Dieses Kommentar Konrads lässt sich zudem als eine Art Vorausdeutung lesen, welche auf den Ausgang des Konflikts zwischen dem Vater und dem Vogelwesen hindeutet.

Menschen als auch der Vergänglichkeit des vom Menschen Geschaffenen befasst. Im vorherigen Kapitel bin ich bereits auf den Zusammenhang zwischen der Welt des Romans und der Wirklichkeitsebene des Lesepublikums eingegangen, doch dieser Punkt sollte meiner Meinung nach hier noch etwas eingehender untersucht werden.

Ich möchte behaupten, dass sich das Schicksal der Familie Weyde mit dem Anthropozän (Crutzen), dem sogenannten Menschenzeitalter, in welchem die Erde mit technischen und wissenschaftlichen Entdeckungen immer mehr verändert wurde, vergleichen lässt.

Dieser Begriff wurde im Jahr 2002 von dem Chemiker Paul Crutzen geprägt und beschreibt den globalen Klimawandel, der durch die erhöhte Konzentration der Treibhausgase in der Atmosphäre ausgelöst wurde. Dass Naturkatastrophen wie Erdbeben, Waldbrände und Überschwemmungen mittlerweile Teil unseres Alltags geworden sind, ist der Ausbeutung der Erdschätze, der Luft- und Wasserverschmutzung und den Landschaftsveränderungen durch den Menschen zuzuschreiben. Aufgrund des globalen Klimawandels kam es im Jahr 2020 zu unzähligen Naturkatastrophen weltweit, wie etwa den Waldbränden und Buschfeuern in Kalifornien und Australien, den Überschwemmungen in Pakistan und den hydrologische Katastrophen in Ruanda, Kenia und Uganda. Zudem war “das Jahr 2020 [...] auch ein Rekordjahr für nordatlantische Stürme mit etwa 30 Stürmen und 13 Hurrikans, von denen zwölf auf die US-Küste trafen.” (Statista).

Ich möchte behaupten, dass sich in dieser Statistik die negativen Folgen der Industriellen Revolution erkennen lassen, was somit bedeutet, dass, was vor über 200 Jahren begann, zweifellos auch weiterhin jeglichen Aspekt unseres heutigen Lebens beeinflusst. Dieser Einfluss des Vergangenen auf die Gegenwart lässt sich wie gesagt auch am Schicksal der drei Kinder in *Der Vogelgott* beobachten. Die Parallele zwischen dem Roman und der Wirklichkeit des Lesepublikum besteht somit darin, dass genauso wenig wie die Weyde Kinder der Macht des Vogelgottes entkommen können, auch die Menschheit den Folgen des Klimawandels nicht entgehen kann. Aus diesem Grund behaupte ich, dass Röckels Roman, dessen erster Teil den Beginn der Industriellen Revolution und der zweite Teil unserer Gegenwart widerspiegelt, als eine Allegorie für das Anthropozän zu verstehen ist. Indem sich der Roman zudem mit einem der dringendsten Probleme unserer Zeit auseinandersetzt, übernimmt dieser infolgedessen auch die Funktion eines Bildes des Zeitalters, worin sich ein weiteres Mal die Verbindung zur Progressiven Universalpoesie beobachten lässt.

Chapter Nine

Schlussfolgerung

Wie ich in den vorherigen Kapiteln gezeigt habe, ist Susanne Röckels Roman *Der Voglgott* stark von den Theorien der deutschen Romantiker geprägt. Dieser Einfluss zeigt sich vor allem in der Struktur, der Verwendung bestimmter Motive und dem Zusammenkommen verschiedener Realitätsebenen in dem Roman. Aufgrund dieser Übereinstimmungen mit der romantischen Poesie komme ich zu dem Ergebnis, dass *Der Voglgott* nicht nur ein Rückbezug auf Schlegels Poesieverständnis darstellt, sondern eine kreative Neuverarbeitung dieser strukturellen Elemente beinhaltet und somit eine Weiterentwicklung des traditionellen deutschen Kunstmärchens ist.

Doch neben den poetologischen Gemeinsamkeiten lassen sich auch Ähnlichkeiten im sozio-politischen Anspruch feststellen. Denn ein weiterer Blick, auf den ebenfalls von mir bereits dargestellten Handlungsverlauf zeigt, dass auch Röckels Roman ein zeitkritisches Werk ist, das sich in verschlüsselter Form mit einem der relevantesten und dringendsten Themen unserer Zeit befasst, nämlich der Ausbeutung der Natur durch den Menschen.

Dass der Naturbezug des Menschen gesellschaftlichen Veränderungen unterliegt, lässt sich anhand eines neuen Naturverständnis in der Zeit der Aufklärung erkennen. Der

einstige Respekt vor den Mysterien der Natur wurde in dieser Epoche von der Gewissheit ersetzt, die Gesetzmäßigkeiten der Natur rational erklären zu können.

Die Figur des Vaters, der glaubt, als Wissenschaftler das Recht zum Vogelmord zu haben, verkörpert den aufgeklärten Menschen des 17. und 18. Jahrhunderts mit seiner Vorstellung, dass die Natur vom Menschen beherrscht werden muss. Diese Haltung reflektiert erstens die Überzeugung, dass die Natur potentiell eine Bedrohung für den Menschen darstellt, der man durch ihre Unterdrückung Herr wird und zweitens, dass sich der Mensch im Umgang mit der Natur als aktives Subjekt identifiziert, der die Natur als passives Objekt betrachtet und somit also der Natur gegenüber ethisch nicht verpflichtet ist. So wie das Handeln des Vaters im Roman ist die Ausbeutung der Natur zum Zweck der Vermehrung von Macht und Profit, aber ebenso, um einen gewissen Lebensstandard aufrecht zu erhalten, auch in der Realität mit schwerwiegenden Folgen verbunden. Der Glaube Konrads, die Natur für seine eigenen Zwecke ausnutzen zu dürfen, verdeutlicht den Inbegriff der menschlichen Hybris gegenüber der Natur, und lässt sich im Roman am Schicksal der zweiten Generation der Weyde Familie erkennen. Parallel dazu sind wir in unserer heutigen Welt den immer häufiger auftretenden Klimakatastrophen ausgesetzt, die alljährlich die Lebensgrundlage von Millionen von Menschen durch Dürrekatastrophen und Feuer, Starkregen und Überschwemmungen sowie Orkane und Tornados bedrohen und zerstören.

Der Roman deutet darauf hin, dass der Fortbestand der Menschheit gefährdet ist und betont dies durch sein offenes Ende. Diese fragmentarische Form stellt, wie ich

bereits gezeigt habe, dar, dass die Weyde Kinder keine Lösung für die Bedrohungen des Vogelgotts haben. Auch wenn sich Thedor, Lorenz und Dora über die Gefahren bewusst sind, die von dem Vogelkult ausgehen, ähnelt ihre Situation denen der Umweltschützer und Wissenschaftler, die schon seit Jahren darauf hinweisen, dass der Klimawandel zur Zerstörung des Planeten führt. Denn genau wie deren Warnungen werden auch die Bemühungen der drei Kinder von Doras Doktorvater, Lorenz' Herausgeber, und Thedors Arzt in der Heilanstalt ignoriert und als zu abenteuerlich verworfen.

Das letzte Kapitel und somit der ganze Roman endet mit dem Zusammenkommen der drei Geschwister am Bett des jüngsten Bruders in einem Sanatorium, was in gewisser Weise ein Happy End für die Kinder ermöglichen könnte, aber keineswegs explizit darstellt, da der Roman an dieser Stelle abrupt abbricht. Zwar sind die Weyde Nachkommen unter sich miteinander wieder vereint und haben nun auch ein inneres Verständnis füreinander, das auf ihren recht ähnlichen, persönlichen Erfahrungen basiert, jedoch ist es ihnen unmöglich die Bedeutung ihrer Erfahrungen, der Außenwelt zu vermitteln, da ihnen niemand glaubt.

So ungewiss wie das weitere Schicksal der Weydes in dem Roman ist auch die Zukunft der Menschheit, da niemand weiß, ob es überhaupt möglich ist, dem Klimawechsel noch rechtzeitig Einhalt zu gewähren.

In der Figur des Vaters wird erkenntlich, dass die Entmystifizierung der Natur, die während der Zeit der Aufklärung stattfand, den Verlust des Respekts des Menschen vor der Natur zur Folge hatte. Indem die Natur für ihn keine Bedrohung mehr darstellt, fehlt

dem Menschen auch die Furcht vor den Konsequenzen seines zerstörerischen Handels. Solange die Folgen des Klimawandels keine Bedrohung für den Menschen in den westlichen Ländern waren, sondern sich nur in den Ländern der Dritten Welt erkenntlich machten, wurde den Auswirkungen des Klimawandels über die letzten Jahrzehnte hinweg nur wenig Interesse geschenkt. Die Überschwemmungen in Teilen Deutschlands und die Waldbrände in den USA, Kanada und Australien verdeutlichen jedoch die nun stets präsente Bedrohung auch in den westlichen Ländern, und gleichfalls die Dringlichkeit, mit der dem Klimawandel begegnet werden muss.

Der Vogelgott verdeutlicht, dass der Mensch der Natur in jeder Hinsicht unterlegen ist, denn er stellt dar, wie die zivilisatorischen Fortschritte des Menschen im Roman letztendlich zerstört werden und sich die Natur des Genommenen wieder bemächtigt. Die einst von den Aza Bewohnern belebten Straßen und Häuser zerfallen und werden aber am Ende von den Vögeln wieder besetzt. Diese machen sich die Ruinen zu eigen und ersetzen somit die Menschen in den verlassenen Gebieten. Wie nach vorherigen Massensterben, deren Zeuge sie im Laufe der Geschichte schon mehrmals war, kann sich die Natur am Ende des Anthropozäns selbst wieder regenerieren und ohne die Menschheit fortbestehen.

Aus diesem Grund möchte ich Röckels *Der Vogelgott* als einen buchstäblich zeitkritischen Roman bezeichnen, der den Lesern die Dringlichkeit unserer Situation vor Augen führt, und gleichzeitig verdeutlicht, dass wir selbst Schuld am Untergang der Menschheit tragen. So wie Lorenz am Ende des Romans zum Ausdruck bringt, dass es

vor den Augen der Vögel, die ihn schon seit seiner Kindheit zu beobachten scheinen,
kein Entkommen gibt, kommen auch wir langsam zu der Einsicht, dass wir mit unserem
selbstsüchtigen Handeln nicht die Erde, sondern uns selbst zerstören.

Work Cited

<

Augsburger-Allgemeine. "Für Einen Dieser Sechs Romane Gibt's Den Deutschen Buchpreis." *Augsburger Allgemeine*, AUGSBURGER-ALLGEMEINE, 3 Apr. 2020, www.augsburger-allgemeine.de/kultur/Deutscher-Buchpreis-Fuer-einen-dieser-sechs-Romane-gibts-den-Deutschen-Buchpreis-id52147966.html.

Bachmann, Ingeborg. *Malina*. Suhrkamp, 1971.

Barkhoff, Jürgen. *Magnetische Fiktionen: Literarisierung Des Mesmerismus in Der Romantik*. Verlag J.B. Metzler, 1995.

Benz, Richard. *Die Deutsche Romantik Geschichte Einer Geistigen Bewegung*. Reclam, 1956.

Crutzen, Paul J., and Eugene F. Stoermer. "The 'Anthropocene.'" *IGBP*, vol. 41, 2000, pp. 17–18, www.igbp.net/publications/globalchangemagazine/globalchangemagazine/globalchangenewslettersno4159.5.5831d9ad13275d51c098000309.html.

Ende, Michael. *Momo Oder D. Seltsame Geschichte Von d. Zeit-Dieben u. Von D. Kind, D. D. Menschen D. Gestohlene Zeit Zurückbrachte; E. Märchen-Roman*. Thienemann, 1973.

Fichtner, Ingrid. *Doppelgänger: Von Endlosen Spielarten Eines Phänomens*. Verlag Paul Haupt, 1999.

Freud, Sigmund (1919). *Das Unheimliche: Aufsätze zur Literatur*. Fischer Doppelpunkt, 1963.

Golther, Wolfgang. *Handbuch der Germanischen Mythologie*. S. Hirzel, 1895.

Grass Günter. *Der Butt: Roman*. Luchterhand, 1988.

Grimm, Jacob. *Kinder und Hausmärchen; gesammelt durch die Brüder Grimm*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 1955.

Helbig, Jörg. *Intertextualität und Markierung: Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität*. Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 141. Heidelberg: Winter, 1996.

Hellge, Rosemarie. *Motive und Motivstrukturen bei Ludwig Tieck*. Göppingen: Verlag Alfred Kuemmerle, 1974.

Hensel, Luise. *Lieder, Von Luise M. Hensel ... 5te Vermehrte Auflage*. F. Schöningh, 1882.

Hildenbrock, Aglaja. *Das Andere Ich: Künstlicher Mensch Und Doppelgänger in der Deutsch- und Englischsprachigen Literatur*. Stauffenburg-Verlag, 1986.

Jentsch, Ernst. „Zur Psychologie des Unheimlichen“. *Psychiatrisch – Neurologische Wochenschrift*, Nr. 22.195-198 und Nr. 23, S. 203-205.

Jung, Walter, et al. *Grammatik Der Deutschen Sprache*. Bibliographisches Institut, 1984.

Kafka, Franz. *Die Verwandlung*. Kurt Wolff Verlag, 1915.

Kanold, Jürgen. "Literatur: Deutscher Buchpreis: „Das Vergangene ist nicht tot“." *swp.de*, 12 Sept. 2018, www.swp.de/deutscher-buchpreis_-_das-vergangene-ist-nicht-tot_-27621792.html.

Klotz, Volker. *Das Europäische Kunstmärchen: Fünfundzwanzig Kapitel Seiner Geschichte Von Der Renaissance Bis Zur Moderne*. Metzler, 1985.

Köcher Markus, and Anna Riman. *Lyrik Der Romantik*. Philipp Reclam Jun. Stuttgart, 2009.

Krauss, Wilhelmine. *Das Doppelgängermotiv in Der Romantik: Studien Zum Romantischen Idealismus*. Kraus, 1967.

Kremer, Detlef. *Prosa Der Romantik*. J.B. Metzler, 1997.

Lenk, Hans. *Umweltverträglichkeit und Menschenzutraglichkeit: Die neue Verantwortung für unsere Umwelt und Zukunft*. Karlsruhe: KIT Scientific Publishing, 2009. Web. <<http://books.openedition.org/ksp/3346>>.

Loescher, Jens. *Mythos, Macht Und Kellersprache: Wolfgang Hilbig's Prosa Im Spiegel Der Nachwende (Amsterdamer Publikationen Zur Sprache Und Literatur 151) (German Edition)*. Brill Rodopi, 2003.

Mayer, Mathias, and Jens Tismar. *Kunstmärchen*. J.B. Metzler, 1996.

Novalis. *Heinrich von Ofterdingen*. Stuttgart: Reclam, 2006.

Paul, Jean. *Siebenkäs*. Dt. Verl.-Anst., 1891.

Pikulik, Lothar. *Frühromantik: Epoche, Werke, Wirkung*. C.H. Beck, 1992.

Plautus, Titus Maccius, et al. *Menaechmi*. Teubner, 1912.

Propp Vladimir Jakovlevič, et al. *Theory and History of Folklore*. University of Minnesota Press, 1997.

Röckel, Susanne. *Der Vogelgott*. Jung Und Jung Verlag, 2018.

Schlegel, Friedrich. »*Athenaeum*«-*Fragmente: Kritische Und Theoretische Schriften*. Reclam Philipp Jun., 1978.

Schweikle, Guenther and Schweikle Irmgard. *Metzler Literatur Lexikon*. J. B. Metzler, 1990.

Spreckelsen, Tilman. "Roman Von Susanne Röckel: Im Leeren Himmel Kreist Der Vogelgott." *FAZ.NET*, 10 Mar. 2018, www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/im-leeren-himmel-kreisen-susanne-roeckels-roman-der-vogelgott-15482912.html.

Sternburg, Judith von. "Alles, Was Wir Fürchten." <https://www.fr.de>, Frankfurter Rundschau, 6 Oct. 2018, www.fr.de/kultur/literatur/alles-fuerchten-10965929.html.

"Susanne Röckel: Lebenslauf, Bücher Und Rezensionen Bei." *LovelyBooks*, www.lovelybooks.de/autor/Susanne-R%C3%B6ckel. Accessed 16 Nov. 2021.

Tieck, Ludwig. *Der blonde Eckbert. Der Runenberg. Die Elfen*. P. Reclam jun., 1971

Tismar, Jens. *Das deutsche Kunstmärchen des zwanzigsten Jahrhunderts*. Verlag J.B. Metzler, 1981.

Webber, Andrew J. *The Doppelgänger: Double Visions in German Literature*. Clarendon Press. 1996.

Weber, Antje. "Von Flug Und Fluch." *Süddeutsche.de*, Süddeutsche Zeitung, 13 June 2018, www.sueddeutsche.de/kultur/literatur-von-flug-und-fluch-1.4012495?reduced=true.

Wührl, P.W. *Das deutsche Kunstmärchen. Geschichte, Botschaft und Erzählstrukturen*. Schneider Verlag, 2003.