

Michael Niehaus / Armin Schäfer (Hg.)

# Siebenmal *Die Richterin*

Über eine Novelle von  
Conrad Ferdinand Meyer

Siebenmal *Die Richterin*



Kleine Formate  
Herausgegeben von Michael Niehaus und Armin Schäfer  
Band 6

Micheal Niehaus / Armin Schäfer (Hg.)

## **Siebenmal Die Richterin**

Über eine Novelle von  
Conrad Ferdinand Meyer

Wehrhahn Verlag

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der  
Fernuniversität in Hagen

Redaktion: Svenja Rohmert und Rebekka Röttger

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

1. Auflage 2022

Wehrhahn Verlag

[www.wehrhahn-verlag.de](http://www.wehrhahn-verlag.de)

Satz: Wehrhahn Verlag

Druck und Bindung: Mazowieckie Centrum Poligrafii, Warschau

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Europe

© für diese Ausgabe by Wehrhahn Verlag, Hannover

ISBN 978-3-86525-963-9

## Inhaltverzeichnis

MICHAEL NIEHAUS / ARMIN SCHÄFER

Vorbemerkung 5

CHRISTINE WEDER

Oder, oder, oder? Realistisches Erzählen als Werweißen 15

MICHAEL NIEHAUS

Inkonsistentes Erzählen 31

HUBERT THÜRING

Wort und Blut. Liebe im Zeichen des Inzests  
zwischen Genealogie und Biologie 47

ARMIN SCHÄFER

Inzest in C.F. Meyers *Die Richterin* (1885) 63

PETER SCHNYDER

Karl der Große als Garant der Ordnung? 79

MAXIMILIAN BERGENGRUEN

Gewalttätigkeit, Frieden, Gerechtigkeit

Conrad Ferdinand Meyers *Die Richterin*

als Strafrechts-Novelle

97

NICOLAS PETHES

»Jetzt weißt du es!« Conrad Ferdinand Meyers

explizite Poetik – eine Kritik

113

Literaturverzeichnis

131

## Vorbemerkung

Die Dokumente zur Entstehungsgeschichte von Conrad Ferdinand Meyers *Die Richterin* (1885) bezeugen die Schwierigkeiten, die der Planung und Niederschrift der Novelle entgegenstanden. Sie belegen nicht nur, dass »der Dichter jahrelang in der Wahl des Ortes und der Zeit der Handlung schwankte« (342)<sup>1</sup>, sondern auch ein Zaudern, welche Gattung er überhaupt wählen sollte. Schließlich entschied Meyer sich für die epische Gattungsform der Novelle und verlegte die Handlung, die er einmal wie folgt zusammenfasst, in die Zeit Karls des Großen: »[E]ine Mutter hat ein großes Verbrechen begangen, dessen einzige Zeugin die Tochter ist. Die Mutter baut sich eine neue Welt, will das Verbrechen aus der alten Welt schaffen, ihre gesunde, starke Natur vermöchte es auch; aber das zartere Gewissen der Tochter kann's nicht überwinden, ein furchtbarer Konflikt rein menschlicher Art.« (346)

Meyers eigene Zusammenfassung abstrahiert nicht nur von Ort und Zeit der Handlung, sondern auch von der eigentümlichen Verschränkung der Erzählhandlung mit einer gewalttätigen Vorgeschichte: Zu Beginn der Erzählung herrscht die verwitwete Richterin Stemma seit fünfzehn Jahren über das schweizerische Rätien; sie hat eine Tochter Palma sowie einen Stiefsohn Wulfrin,

1 Die Seitenangaben im Text beziehen sich im gesamten Buch auf die von Hans Zeller und Alfred Zäch besorgte historisch-kritische Werkausgabe: Conrad Ferdinand Meyer: Sämtliche Werke. Bd. 12. Bern 1961. Vgl. für den Text der Novelle 159–235, für den Apparat 340–380.



die ihren Vater, den Comes Wulf, jeweils nur vom Hörensagen kennen. In der Vorgeschichte hat der Wulf seinen Sohn Wulfrin mit seiner zweiten Frau gezeugt, die er nach dessen Geburt verstieß. Als Wulf bei dem Judex auf Malmort in Rätien zu Gast war, ist ihm Stemma zur Frau gegeben worden. Auf dem Hochzeitsfest wurde der Judex jedoch erschlagen; der Schwiegersohn Wulf zog daraufhin aus, rächte ihn, kam zurück, bekam bei seiner Ankunft in der Burg von Stemma einen Becher Wein gereicht und brach daraufhin tot zusammen. Stemma hat den ihr aufgedrängten Gatten Wulf vergiftet; Palma ist nicht das Kind ihres Gatten, sondern des Pilgers Peregrin, den der Vater, der das Paar in flagranti überraschte, tötete. Die Judicatrix Stemma verheimlicht ihrer Tochter, wer ihr Erzeuger ist, vertuscht ihren Mord am Gatten und lässt Wulfrin ebenso wie Palma im Glauben, dass sie Halbgeschwister seien. Soweit die Vorgeschichte. Die vermeintlichen Halbgeschwister schrecken nun nach ihrer Begegnung vor dem Geschwisterinzeß zurück und zuletzt sieht sich Stemma gezwungen, die tatsächlichen Verhältnisse vor Kaiser Karl dem Großen, der eigens nach Rätien zur Judicatrix gekommen ist, offen zu bekennen und sich selbst zu richten.

Meyers Novelle formt einen *Komplex*, in dem Unzusammengehöriges ineinandergeschlungen ist und miteinander verflochten wird. Ein solcher Komplex lässt sich nicht ohne weiteres auflösen, indem der Text unter literarischen und ästhetischen Gesichtspunkten betrachtet wird. Der Literaturkritik und der Literaturwissenschaft, die das Werk diskutiert hat, ist es stets unbehaglich mit dieser Novelle gewesen. Die Anlage des vorliegenden Buches soll diesem Unbehagen auch Rechnung tragen. Die sieben Lektüren, die es versammelt, versuchen den Komplex, den Meyer darstellt, von verschiedenen Seiten aus zu betrachten. Es werden keine erschöpfenden Analysen nach einer verallgemeinerbaren Methode oder modellhafte Interpretationen vorgelegt, sondern Zugänge

erprobt, die sich zwar kreuzen und aufeinander verweisen, aber jeweils spezifische Gesichtspunkte einnehmen und fragen, wie Erzählen und Gattungsform, Rhetorik, Performanz und ästhetische Strategien der Novelle mit ihren Themen zusammenhängen.

Meyers Novelle ist offensichtlich um den Inzest herum organisiert, der in dem Beitrag von Armin Schäfer diskutiert, im Beitrag von Hubert Thüring mit einem historischen Kontext versehen wird und in den anderen Beiträgen auch eine Rolle spielt. Der Inzest, der in der Handlung vermeintlich droht, ist in der Konstitutionsphase einer sozialen Ordnung situiert. Zunächst gab es den Vater, der seine despotische Gewalt ausübte, indem er den falschen Partner der Tochter beseitigte und ihr den vermeintlich richtigen Mann aufzwang. Dann gibt es, in der nächsten Generation, einen idealen Partner für die Tochter, der nicht zuletzt die Herrschaft über Rätien legalisieren könnte. Dieser ideale Partner scheint jedoch verboten, weil er eine inzestuöse Verbindung begründet. Es herrscht zwischen dem Verbrechen der Richterin und dem Inzest zwar eine gewisse Gegenseitigkeit: Ungeachtet des motivischen, sachlichen, logischen Unterschieds, der zwischen Mord und Inzesttabu, zwischen einer Tat und der Versagung einer ganz anders gelagerten Tat besteht, bilden sie eine Einheit. Der Mord, den Stemma begeht, antwortet auf einen Mord, der ihr die eigenständige Partnerwahl unterband. Jedoch liefert der Inzest, dessen Tabuisierung und Bewältigung, keine hinreichende Erklärung für die Errichtung und Bewahrung der sozialen Ordnung.

Meyer hat nicht den empirischen Inzest, sondern die Vorstellungen, Wünsche und Begierden, die mit dem Inzest verknüpft sind, zum Ausgangspunkt genommen und in eine »geräumige Gegend« (345) in Rätien und in die Zeit der Herrschaft Karls des Großen verlegt. Wulfrin hat das Verbot einerseits so sehr verinnerlicht, dass er zwischen dem »Gedanken« und der »Tat« nicht mehr zu unterscheiden vermag; andererseits kann er Klartext sprechen: »Ich begehre die Schwester!« (215) Der Inzest

ist in Meyers Novelle keine Angelegenheit des Bewusstseins, des Willens und des Wissens, sondern hat seinen Ort dort, wo Bewusstsein und Unbewusstes aufeinandertreffen, miteinander in Austauschbeziehung treten und kommunizieren. Der Geschwisterinzeß, der in der Novelle ausgestellt wird (und der anders betrachtet werden muss als der ödipale Inzeß), hat, wie Hubert Thüring ausführt, eine genealogisch-politische Dimension, die nicht zuletzt die Frage nach einer möglichen Matrilinearität aufwirft. Er schließt auch an das Phantasma einer reinen Liebe an, wie sie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts konzipiert werden konnte. Sie ist das Komplement biologistischer Vorstellungen: Ideal ist die von Kaiser Karl am Ende sanktionierte Paarbildung zwischen Wulfrin und Palma, weil ihre Liebe ohne biologische Verwandtschaft dennoch wie ein geschwisterliches Verhältnis imaginiert wird.

Der Inzeß impliziert die Kategorie des Unbewussten. Meyer will das Unbewusste zur Darstellung bringen, aber nicht zur Deutung. Er ist daran interessiert, wie das Unbewusste mit dem Bewusstsein kommuniziert, wie es im bewussten Leben wirkt und wie es überhaupt zur Darstellung gelangen kann. Die Aufdringlichkeit der Symbolik in der Novelle ist auch eine Warnung, dass die Entschlüsselung ihrer Bedeutung noch nicht erklärt, wie Symbole funktionieren oder auch wirken. Meyer sucht das Unbewusste nicht auf seinem angestammten Schauplatz des Traums auf, sondern konstruiert eine erzählerische Darstellung, die sich ihrerseits im Grenzgebiet von narrativer und szenischer Darstellung aufhält. Meyer verfolgte während der langwierigen Entstehungsphase der *Richterin* zeitweise den Plan, die Novelle »mit einem Blick auf dramatische Bearbeitung« (343) zu verfassen – nicht zufällig ist sie auch in fünf Kapitel unterteilt. In einer Passage (187–191) wird ein enthüllender Traum Stemmas als ein Traumspiel inszeniert, welches die Träumende zugleich mit dem von ihr Geträumten auf einer Bühne zeigt. Nicht zuletzt diese Ausgangsvoraussetzungen

führen, wie Michael Niehaus aus narratologischer Perspektive in seinem Beitrag ausführt, zu narrativen Inkonsistenzen. Immer wieder entsteht der Eindruck, dass die Erzählinstanz keinen unmittelbaren Einblick in die Psyche der Figuren und insbesondere der Protagonistin hat, was aber an anderen Stellen durch auktoriale Kommentare wiederum konterkariert wird.

Die Fokalisierung übernimmt also die Aufgabe zu zeigen, wie das Bewusstsein mit dem Unbewussten kommuniziert. Insofern liefert den Schlüssel zum Unbewussten eben nicht eine Traum-erzählung, die das Unbewusste präsentiert, als ob es in sich gekapselt sei und auf einen vom Bewusstsein kategorial getrennten, eigenen Schauplatz operiere. Vielmehr rückt an die Stelle des Traums einer literarischen Figur, der nach seiner Auslegung und Entschlüsselung einen Zugang zum Unbewussten in Aussicht stellt, ein Traum, in dem die Figur in ein reflexives Verhältnis zu ihrem eigenen Unbewussten tritt. Das Erzählen gerät dadurch in eine Konstellation, die neben Problemen im Erzählverfahren auch eine »explizite Poetik« nach sich zieht – eine Art Klartext-Symbolik, wie Nicolas Pethes in seiner kritischen Lektüre der Novelle darlegt. Als ihr ebenfalls Eigentümliches Gegenstück lässt sich eine gewisse strukturelle Unschlüssigkeit der Erzählinstanz konstatieren, die in den Oder-Konstruktionen ihren sprachlichen Ausdruck findet, die Christine Weder in ihrem Beitrag analysiert: Die Erzählinstanz gleicht ein wenig dem mutmaßenden und fragenden Zeugen eines Geschehens, der mit seinem »oder« mehr als eine und womöglich mehr noch als zwei Alternativen zur Disposition stellt.

Meyers verhandelt in seiner Novelle – auf ganz und gar explizite Weise – die Konstitution, Sicherung und Kontinuität einer sozialen Ordnung. Die Etablierung dieser Ordnung ist – wie in Sigmunds Freuds *Totem und Tabu* – in struktureller Weise mit Mord und Inzestverbot verknüpft. Diese Thematik besitzt eine juridische und eine politische Seite, die in den Beiträgen von

Maximilian Bergengruen und Peter Schnyder beleuchtet werden. Bergengruen zeichnet, ausgehend von der enormen Dichte an Kapitaldelikten in der Novelle, in rechtsgeschichtlicher Perspektive die strafprozessrechtlichen Neuerungen nach, die Meyer in einer Zeit angesiedelt hat, in der von einer öffentlichen Strafrechtspflege noch nicht die Rede sein konnte. Es entsteht der Anschein, als nähmen Neuerungen, die von der Judicatrix eingeführt werden, um Rätien zu befrieden, künftige Rechtsauffassungen vorweg. Dass diese Bannung von Gewalt ihrerseits auf Gewalt beruht, gehört zu den Aspekten, die Meyers Novelle in löblicher oder beklagenswerter Deutlichkeit vor Augen führt. Das moderne Rechtsinstitut der Verjährung, das die Judicatrix als »uralte[n] Brauch« (184) anführt, kann nicht auf sie selbst angewendet werden: Die Richterin muss sich selber richten, während eine legitime und gerechte Ordnung, die nach ihrem eigenen Befinden der Kombination von Güte und Stärke bedarf, nur durch das unbesudelte Paar Palma und Wulfrin geschaffen werden kann. Mit dieser Verheißung endet die Novelle. Die Komplexität von Meyers Text liegt nicht zuletzt darin, dass sowohl die Inszenierung der psychodynamischen Prozesse als auch die Darstellung der Rechtsinstitutionen nur gelingen können, weil das Geschehen in eine Zeit und in einen Ort verlegt sind, in denen sie eigentlich nicht am Platz sind. Insofern nährt die Art und Weise, wie Karl der Große als Schirmherr und Garant der neuen politischen Ordnung vorgestellt wird, wie Peter Schnyder in seinem Beitrag zeigt, von Anfang an den Zweifel am Herrscher. Schon das expositorische, in Rom spielende (und von der bisherigen Forschung nur ungenügend ausgeleuchtete) Kapitel der Novelle erweist die Ordnung durchaus als brüchig und fragwürdig. Die Ironiesignale bei der Darstellung des kaiserlichen Umfeldes, die in die Exposition eingebaut sind, tauchen den fulminanten Auftritt, den der Herrscher im Finale auf Malmort hinlegt, in ein zweideutiges Licht. Vielleicht sind Ironie und Skepsis diejenigen Züge an dieser historischen Novelle, die

noch am ehesten historisch zu verstehen sind: dass Karl der Große zur Zeit Karls des Großen nur aus der fernen Nähe so groß war, wie er uns aus der Ferne der Zeiten erscheint. Auch wenn er in dieser Novelle als Herrensfigurant dient, hat er doch auch etwas von einem Pappkameraden.

Die Idee zu diesem Buch entstand bei einer Art Klassentreffen: Zehn Jahre nach dem Ende der Förderphase haben sich die Mitglieder des DFG-Netzwerks »Verbannte Gewalten« erneut getroffen und anderthalb Tage über *Die Richterin* von Conrad Ferdinand Meyer diskutiert. Die Gespräche über diesen so eigentümlichen Text weckten bei einigen den Wunsch, die Fäden noch ein wenig weiter zu spinnen. Die Herausgeber sowie die Beiträgerin und die Beiträger dieses Bandes danken den übrigen Mitgliedern des Netzwerks für ihre Anregungen und Gesprächsbeiträge – ohne sie wäre dieses Buch nicht zustande gekommen: Natalie Binczek, Roland Borgards, Eva Horn, Johannes Lehmann, Harald Neumeyer und Barbara Thums.



Christine Weder

## Oder, oder, oder?

### Realistisches Erzählen als Werweißen

Das Wörtchen ›oder‹ ist besonders schweizerisch. Nicht exklusiv, aber speziell häufig ist bei Sprechenden der schweizerdeutschen Mundart die Art oder Unart, ihre Sätze in ein fragendes ›oder‹ münden zu lassen: »Dä Grund derfür isch doch suneklar – odr?« (»Der Grund dafür ist doch sonnenklar – oder?«) Das so genannte Frageanhängsel, auch Refrain- oder Nachziehfrage, heißt so viel oder wenig wie »nicht wahr?«. Ebenso nach Zustimmung heischend, lanciert es zwar meistens rhetorische Fragen. In seiner konkreten Sprachform ernst genommen, spielt jedoch dieses Wörtchen den Ball um eine entscheidende Nuance offener den Angesprochenen zu. Anders als »nicht wahr?« (oder »oder nicht?«) ruft es nicht bloß *eine* abgewehrte Alternative auf: dass das Gegenteil der Fall sein und Sonnenklarheit keineswegs gegeben sein mag. Vielmehr eröffnet das unbestimmte ›oder‹ am Ende eine prinzipiell endlose Reihe anderer Möglichkeiten. So kann es bei den Angesprochenen neben dem einen Zweifel (»nicht wahr: sonnenklar«) beliebig weitere Widerspruchsgeister wecken.

Dieses ›oder‹, fast nur mündlich anzutreffen, ist keine neue Schweizer Sprechmarotte. Gang und gäbe war es jedenfalls schon im 19. Jahrhundert, wie man – bei entsprechend seltenen Belegen – dank der Literatur weiß.<sup>1</sup> Zum Beispiel dank *Hans Joggeli der*

1 Für diese Auskunft danke ich Hans Bickel vom *Schweizerischen Idiotikon*. Zürich. URL = <https://www.idiotikon.ch/> (19.04.2022).



*Erbvetter* (1848) von Albert Bitzias alias Jeremias Gotthelf. Als in dieser Erzählung der betrügerische Vetter Hansli aus dem erb-  
 zingigen Verwandtenheer, das den Kirchmeier Hans Joggeli um-  
 zingelt, scheinheilig Bedenken vorschützt, ein ›ehrliches‹, nämlich  
 vernichtendes Urteil über Joggelis Kuhstall abzugeben (»je besser  
 man es meine, desto leichter mache man die Leute böse«), beruhigt  
 ihn Joggeli: Das sei bloß bei »dumme[n] Leute[n]« der Fall, aber  
 »jetzt sei er es, der frage, und für dumm werde der Vetter ihn doch  
 nicht ansehen – oder?«<sup>2</sup> Wer weiß.

Es lässt sich werweisen<sup>3</sup>, d. h. hin und her überlegen, ob C.F.  
 Meyer so sehr Schweizer war, dass ihn diese ›Oder‹-Obsession  
 dazu brachte, bei seiner rätischen *Richterin* das Wörtchen auf-  
 fallend häufig (69-mal) und seltsam zu verwenden. Obwohl hier  
 ›oder‹ nicht als Frageanhängsel zum Einsatz kommt, sind seine  
 Effekte in markanten Dimensionen verwandt, an denen ich mich  
 im Folgenden entlanghangeln werde: *Erstens* bringt Meyers eigen-  
 artige ›Oder‹-Erzählung gerne mehr als eine Alternative ins Spiel  
 und hebelt damit Oppositionen oder Binaritäten im Sinn von  
 ›entweder – oder‹ aus. *Zweitens* benützt der Erzähler, ähnlich wie  
 ein helvetischer Refrainfrager, das Wörtchen immer wieder, um  
 seine Autorität (scheinbar) abzutreten und die Entscheidung zwi-  
 schen verschiedenen Möglichkeiten den Leser\*innen zu überant-  
 worten. Darin weicht er entscheidend ab von einer Erzählstrate-  
 gie der Verschwiegenheit oder Diskretion, wie sie etwa bezüglich  
 Handlungsmotivationen oftmals typisch ›realistisch‹ ist. *Drittens*

2 Gotthelf: Sämtliche Werke. Bd. 19, 188.

3 Dieses Verb verzeichnet der *Duden* seinerseits mit dem Vermerk »schwei-  
 zerisch« vgl. URL = <https://www.duden.de/rechtschreibung/werweisen>  
 (19.04.2022). In der Literatur kommt es denn etwa bei den Schweizer  
 Autoren Meinrad Lienert und Adolf Koelsch vor, im 19. Jahrhundert  
 wiederum bei Gotthelf (zu finden etwa über eine Suche auf URL = <https://www.projekt-gutenberg.org/> [19.04.2022]).

setzt das erzählerische Aufzählen von Alternativen ein virtuelles Fragezeichen und realisiert ein zentrales Verfahren moderner Literatur – Fragen aufzuwerfen statt Antworten zu liefern – in besonders interessanter Variante, die zugleich eine neue Facette des historischen Erzählens im Realismus zeigt.<sup>4</sup>

## I. Auswahlsendungen

Der Plot von Meyers *Richterin* ist zunächst ganz auf Entscheidungen zwischen zwei Möglichkeiten ausgerichtet. Das liegt allein schon an der Titelthematik des Richtens als Antwort auf die Frage: Schuldig oder nicht? Die Richterin, die nicht nur richtet, sondern selbst auch gerichtet werden will (wie ihre Spiegelfigur Faustine),<sup>5</sup> stellt ihrem Stiefsohn Wulfrin bezüglich der Frage ihres Gattenmordes vor die Alternative: »Da du nun auf Malmort bist, verlässest du es nicht, Wulfrin, ohne mich – nach vernommenen Zeugen – *angeklagt oder freigegeben* zu haben von dem Tode des Mannes hier.« (193)<sup>6</sup> Weil es dabei mehr noch um moralisches als juristisches Richten geht, führt sie die Option ›schuldig‹ zu einem existenziellen ›entweder – oder‹ zwischen Wulfrin und sich weiter: »Du hast Grund, Wulfrin, dir die Sache zu besehen. Sie ist dunkel und schwer. Betrachte sie von allen Seiten! Denn, du räumst mir ein, vernichtete ich deinen Vater, so bin *ich oder du* bist zuviel auf der Erde.« (195) Die Reihe ließe sich auf anderen Ebenen des Plots fortsetzen: Bei Palma geht es um zwei Männer (Wulfrin oder Graciusus: sonnenklare Entscheidung), ähnlich wie es bei Stemma

4 Vgl. Weder: Fragen als Verfahren der Literatur und Wissenschaft; Weder: On Questioning in, by, and about Literature.

5 Zum allseitigen Richten bzw. Gerichtet-Werden vgl. Wünsch: Die realitätsschaffende Kraft des Wortes, bes. 89f. und 93.

6 Alle Hervorhebungen, sofern nicht anders angegeben, von mir – C.W.

einst um zwei Männer ging (Peregrinus oder Comes Wulf: so klar für sie wie umgekehrt für ihren Vater, der tötlich entschied, indem er ersteren umbrachte und sie mit letzterem zwangsverheiratete).

Mit einem Teil seiner eigenen ›Oder‹-Formulierungen scheint der Erzähler diese Anlage der Geschichte bzw. die betreffende Figurenrede in seiner Darstellungsweise fortzuführen. Als etwa Graciosus Wulfrin am Anfang den Auftrag »der Richterin« überbringt und jener fragt »Welche Richterin?«, kommentiert der Erzähler: »Entweder war Wulfrin von harten Begriffen oder seine Laune verschlechterte sich zusehends.« (167) Ähnlich, als der Kaiser (am Schluss des ersten Kapitels) sein »Hifthorn« vermisst: »Er hatte es im Palaste vergessen oder absichtlich zurückgelassen, um der Messe als ein Friedfertiger beizuwohnen.« (174)<sup>7</sup> Diese Beispiele machen allerdings zugleich deutlich, dass die zwei ausgemalten Handlungsmotivationen, anders als zumal bei der simplen Alternative ›schuldig oder nicht‹, jeweils keine binäre Opposition bilden. Weitere Möglichkeiten sind denkbar – folglich vielleicht auch in der Schuldfrage?

Noch stärker auf dem Sprung zur Vervielfältigung der Optionen sind jene erzählerischen Angaben einer Alternative, die eine Art Freikarte für alles Mögliche ist. So in der Schilderung, wie Stemma das ihr von Peregrinus zurückgelassene Giftfläschchen um ein Haar vernichtet, während ihre Tochter schläft: »Sie ergriff es wieder, und schon hob sie den Arm, um es an der Wand zu zerschmettern, da hielt sie inne, aus Furcht, mit dem klirrenden Wurf den Schlummer des Mädchens zu stören. *Oder* mit einem andern Gedanken barg sie es sorgfältig in dem weiten Busen ihres

7 Vgl. auch über Wulfrin bei Sturm in der »furchtbarste[n]« Schlucht Rätians: »Da er in den Schlund hinabstieg, wo der Strom wütete, und er im Gestrüppe den Pfad suchte, störte *sein Fuß oder der ihm vorleuchtende Wetterstrahl* häßliches Nachtgevögel auf« (215).

Gewandes.« (187)<sup>8</sup> Im Nachhinein erweist sich dieses merkwürdige Erzählerbenehmen als Vorausdeutung auf Stemmas Selbstgericht, das sie hier womöglich bereits (unbewusst)<sup>9</sup> im Sinn hat, aber im Moment können sich die Lesenden *irgendeinen* »ändern Gedanken« denken.

Schließlich zählt der Erzähler auch immer wieder ausdrücklich mehr als zwei Möglichkeiten auf. Als er zu Beginn des zweiten Kapitels an der rätischen Quelle »ein junges Mädchen« (Palma) mit ominösem Silberbecher einführt, lässt er die Inschrift des Bechers in Mutmaßungen ausfransen:

Der Spruch aber lautete folgendermaßen:

»Gesegnet seiest du!  
Leg ab das Schwert und ruh!  
Genieße Heim und Rast  
Als Herr und nicht als Gast!  
Den Wulfenbecher hier  
Dreimal kredenz ich dir!  
Erfreue dich am Wein!  
Willkomm...«

Hier schloß entweder der zaubertüchtige Spruch oder dann kam noch etwas gänzlich Unleserliches, wenn es nicht zufällige Male der Verwitterung waren. (175f.)

Noch klarer als beim Giftfläschchen kann man nachträglich eine Option ankreuzen: die mittlere der genannten drei. Denn im Fortgang der Geschichte erklärt die Richterin – bei welcher der Kelch »Ekel« und »Abscheu« auslöst, weil er durch sie »dem Comes den Tod gebracht« hatte (was ihr indes zu diesem Zeitpunkt wohl nicht bewusst ist) – die Inschrift als »Spruch eines Eheweibes« (193), das offenbar seinen Krieger zum Daheimbleiben (und

8 Zu dieser Stelle auch den Beitrag von Michael Niehaus.

9 Analog zur ›Verwechslung‹ von Gift und Antidot, die man psychoanalytisch als Freud'sche Fehlleistung deuten kann (vgl. Engel: *Dreams in 19th-century realist narrative fiction*, 225).

Bechern) als Hausherr beschwört. Ob plausibel oder nicht (da ist Meyer unbekümmert): Dieser und ein buchstäblicher Fingerzeig Stemmas genügen dann Wulfrin schon, um das erotisch einladende Ende zu ergänzen<sup>10</sup>:

Der Finger der Richterin zeigte das Verwischte, aus welchem für ein genauer prüfendes Auge noch drei Buchstaben leserlich hervortraten, ein i, ein K, ein l. Wulfrin erriet ohne Mühe:

»Willkomm im Kämmerlein!« (193)

Schwieriger oder unlösbar wäre die Aufgabe des Ankreuzens hingegen bei einer anderen Auswahlendung des Erzählers. Die Stelle ist der Gipfel von Meyers ›Oder‹-Strategie und dreht sich unter anderem wieder um den Kelch: »Ein tückischer Becher ungewohnten Weines oder das freche Bild einer ausschweifenden Fabel oder der heiße Hauch des Föhnes oder was es sonst gewesen sein mochte, hatte ihn [Wulfrin – C.W.] betört und verstört.« (217f.) Der Satz listet zunächst drei Möglichkeiten für Gründe von Wulfrins Empfinden und Verhalten gegenüber seiner (vermeintlichen) Halbschwester Palma auf: *erstens* den Becher Wein, der Wulfrin kurz vor der »Kämmerlein!«-Auflösung letztlich von Stemma statt von Palma kredenzt worden ist (vgl. 193) oder – das ist nicht eindeutig – der ihm vom (selbst nur Milch trinkenden) Graciosus aus dem »bischöfliche[n]« Krug mit »der Mitra und den zwei Krummstäben« beim Mahl der »dreie [...] auf *einer* Bank« (Hervorh. i. Orig.) ausgeschenkt worden ist (211); *zweitens* die Abbildung zur Geschichte von der ihren Zwillingsbruder Caunus begehrenden »Byblis« des »heidnische[n] Poet[en]« (Ovid) im Stiftsbuch, das die drei nach jenem Mahl zusammen anschauen (213); und *drittens* den währenddessen herrschenden »Föhn« (210),<sup>11</sup> die »zum

10 Vgl. dazu den Beitrag von Nicolas Pethes in diesem Band.

11 Für allgemeine Bemerkungen zum literarischen Föhn als eine die Wahrnehmung berücksichtigende Wetterlage vgl. Gisi: Durchzug, 189–192.

Ersticken« heiße »Föhnluft« (212). Dabei verästelt sich mindestens die erste Option zu mehreren Möglichkeiten weiter, zumal die magische oder auch die physiologische Wirkung des Kelchs bzw. Weins entscheidend gewesen sein mag. Schließlich verlängert der Erzähler seine Liste mit dem Passepartout »oder was es sonst gewesen sein mochte« auf die Schnelle noch ins potenziell Unendliche.

Der Satz mit dem vierfachen ›Oder‹ steht in einer aufschlussreichen Passage am Anfang des vierten Kapitels: Nach den nächtlichen Geschehnissen in der finsternen Schlucht (›»Ich halte Hochzeit mit der Schwester!«« [216]) erwacht Wulfrin beim heiteren Schein der »Mittagssonne« neben zwei unverkleinerten »Eichhörner[n]« (217; vielleicht zur Überkompensation Schweizer Diminutivwut).<sup>12</sup> Er hat »eben noch [...] glücklich geträumt von dem Wettspiel in einer römischen Arena und im Speerwurf einen Lorbeerkranz davongetragen«, als sich nun »[a]llmählich [...] das Gestern an ihn« heranschleicht:

[E]r wehrte es ab, er mißtraute ihm, er wollte, er konnte es nicht glauben. War er nicht der Starke und Freie, der Fröhliche und Zuversichtliche, der dem Feinde ins Auge sah und das Irrsal mit dem Schwerte durchschnitt? Was war denn geschehen? Eine rätselhafte Frau hatte ihn übermocht, zu beschwören, was er nicht bezweifelte. Ein Mädchen, das sich in der Langenweile eines Bergschlosses den vollkommensten Bruder ausgesonnen, war ihm zugesprungen und hatte sich närrisch ihm an den Hals gehängt. Ein tückischer Becher ungewohnten Weines oder [...]. (217.)

Die Stelle, die von einer Abwehr des »Gestern« *en miniature* in untergründiger Korrespondenz zum Gesamtgeschehen handelt, ist nicht zufällig für den eigenartigen Einsatz des ›Oder‹-Erzählers in Meyers Novelle insgesamt erhellend. Gleichsam als Vorgeschichte

12 ›Eichhorn‹ als Name jenes »zierlichen, behenden thierchens« war einst, anders als heute, nicht minder üblich als ›Eichhörnchen‹ (vgl. die betreffenden Artikel im *Deutschen Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*. Leipzig 1854–1961, Quellenverzeichnis 1971, URL = <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB#1> [19.04.2022]).

des ›Oder-oder-oder-oder‹-Satzes auf Formulierungsebene führt sie auch die beiden anderen Hauptdimensionen dieser alternativen Erzählart wie unter dem Vergrößerungsglas vor. Diese Passage bleibt daher im Weiteren zentral.

## II. Werweißen

Dass sich der Erzähler der *Richterin* so oft nicht entscheiden kann zwischen zwei oder mehr Möglichkeiten, hängt mit seiner allgemeinen Eigenart zusammen. Nur selten benimmt er sich auktorial im Sinn einer Autorität mit Überblickswissen, und wenn, wirkt es manchmal beinahe wie ein Ausrutscher, der bis zur – schulmeisterlich bewertet – inkorrekten Satzkonstruktion gehen kann.<sup>13</sup> Meistens gibt er sich bei variabler und sehr zurückhaltender interner Fokalisierung als nicht mehr wissend als das, was eine Figur über sich selber oder über andere und die Welt weiß (so die zwei wichtigen Unterarten). Entgegen einer üblichen Beschreibung der intern fokalisierten Erzählsituation und entgegen dem verschwiegen-diskreten Verhalten vieler ›realistischen‹ Erzähler heißt hier jedoch Nicht-Wissen nicht Nicht-Erzählen. In beiden Varianten schweigt Meyers Erzähler nicht einfach mit den Figuren darüber, was diese nicht wissen. Vielmehr werweißt er genau wie sie, ob es so oder anders oder noch anders sei.

- 13 Das beste Beispiel findet sich gegen Ende des vierten Kapitels mit der Verweigerung eines verlangten Konjunktivs: »Hätte sie [Stemma – C.W.] durch Dielen und Mauern blicken können, so *sah* sie den bleichen Wulfrin, der an der Gruft des Vaters kniete, ins Horn stieß, ihn rührend beschwor, ihm herzlich zusprach, Rede zu stehen. Sie hätte gesehen, wie Wulfrin, da der Stein schwieg, das Horn zum andern Male an den Mund setzte und endlich verzweifeln über die Mauer sprang.« (225 – identisch übrigens die Ersterscheinung der Novelle in der *Deutschen Rundschau*, vgl. hier 177; in den verschiedenen Ausgaben, einschließlich der historisch-kritischen Edition, gibt es keinen Kommentar dazu).

So mutmaßt er im erwähnten Fall, ob Wulfrin schwer von Begriff oder schlechter Laune sei (vgl. 167), als wäre er der sich dies womöglich fragende Graciusus. Oder er erzählt, wie Wulfrin »Elb *oder* Elbin tauchen« sieht (222), weil jener im traumähnlichen Zustand der Mondnacht den nach dem Hifthorn tauchenden Gabriel zuerst als Fabelwesen wahrnimmt und hinsichtlich der Geschlechterfrage schwankt. Allerdings bleibt der Erzähler unentschieden, selbst dort, wo er sich nicht auf gleiche Weise ans Schwanken einer anderen anwesenden Figur anlehnen kann: etwa bei der angeführten Giftfläschchen-Szene, in der außer Stemma nur die schlummernde Palma zugegen ist. Jenes seltsame »*Oder* mit einem andern Gedanken« (187) mag in einer Dominanz des Szenischen bei dazu exzentrischer Erzählinstanz begründet sein.<sup>14</sup> Zugleich lässt sich die ›Oder‹-Geste aber auch als Erzählersolidarität mit Stemmas Werweisen über die eigene (Nicht-)Handlungsmotivation – das Fläschchen noch aufzubewahren statt zu zerschmettern – verstehen. Die beiden scheinbar entgegengesetzten Interpretationen (Erzählerblick ganz von außen oder direkt ins Innere der Figur) schließen einander nicht aus, wenn man mit der Möglichkeit rechnet, dass Meyers Figuren sich selbst immer wieder, zumal in solchen Momenten, gleichsam exzentrisch gegenüberstehen und über ihre eigenen Motive spekulieren. Angesichts dessen, was der Richter in diesem Augenblick (noch) unbewusst ist, erschien es jedenfalls begreiflich und würde die notwendige Unbestimmtheit eines möglichen »andern Gedankens« erklären.

Noch deutlicher an die werweisende Selbstreflexion der Figur schmiegt sich der Erzähler auf dem Höhepunkt seiner ›Oder‹-Strategie an. So wenig wie dort die schlafende Palma sind hier die anwesenden Eichhörner eine einnehmbare Perspektive für ihn, der deshalb im Moment von Wulfrins einsamem Erwachen bei hell-

14 So die These des Beitrags von Michael Niehaus.



lichem Tag mit diesem ins Aufzählen von Erklärungsmöglichkeiten für sein abgründiges Verhalten verfällt. Weil die (übrigens seltsame) Passage in erlebter Rede des unentschiedenen Wulfrin nirgends in die Klarstellung eines entschiedenen Erzählers überführt wird,<sup>15</sup> bleiben die aufgelisteten Möglichkeiten offen und beziehen sich nicht nur auf die Gründe für das Verhalten der Figur, sondern auch auf die Handlungsmotivationen der Erzählung selbst.

Wenn Wulfrin sich mit seiner Optionenliste insbesondere nicht zwischen (intern nochmals unterschiedlichen) ›natürlichen‹ und ›übernatürlichen‹ Gründen entscheiden kann, setzt sich dies auf der Ebene des erzählten Geschehens insgesamt fort, indem etwa die (Anteile von) magischen bzw. psychologischen Wirkungen von Dingen wie Kelch und Hifthorn dubios bleiben. Die Psychologie kommt als Erbin der Magie zur Herstellung einer – für den Realismus vielleicht typischen – ›systemischen Konnektivität‹ als ›versteckter Metaphysik‹<sup>16</sup> durchweg in Frage, aber eben nur in Frage. Ebenso unklar ist in dieser Geschichte generell die Wirkungsweise von Wort und Bild, die Wulfrin mit der illustrierten *Byblis*-Geschichte in mythisch-literarischer Variante aufruft. Ihre Funktion erscheint so wenig auf Wiedergabe von Wirklichkeit festgelegt, dass man ihre Wirklichkeit hervorbringende, also performative Kraft poetologisch ganz als ›Realismus‹ im anderen Sinn von Realitätsstiftung (statt -abbildung) verstehen könnte<sup>17</sup> – wenn dies denn eindeutig wäre. Es gibt verschiedene Möglichkeiten, und, da sich der Erzähler vor dem autoritären Ankreuzen drückt, können wir Lesenden entscheiden. Oder eben nicht.

15 Allgemein zum Erzähler, der sich nie entlarvend von der Figurenperspektive distanziert, und besonders bezüglich den Traumvisionen vgl. etwa Wünsch: Die realitätsschaffende Kraft des Wortes, 92 bzw. 94.

16 Davon spricht Engel: Dreams in 19th-century realist narrative fiction, 213.

17 So Wünsch: Die realitätsschaffende Kraft des Wortes, bes. 92–95.

Die kurze Passage erlebter Rede zeigt im Kontext der Novelle auch, dass der Erzähler gerade mit seiner ›Oder‹-Häufung wie die Figuren redet – und mehr noch: wie sie erzählt. Die Figuren fächern in ihrer direkten Rede mit der nebenordnenden Konjunktion ›oder‹ regelmäßig verschiedene Möglichkeiten der Gegenwart und Zukunft auf: So schließt etwa Stemma aus Wulfrins Bericht von den Geschehnissen in der Gewitternacht: »Wulfrin, du hassest deine Schwester oder – du liebst sie!« (219), wobei klar die zweite Option zuzutreffen scheint, bis sich herausstellt, dass Palma nicht die Schwester ist, ohne dass damit die erste Option wahr würde. Am Anfang des dritten Kapitels malt die Richterin mit Blick auf die Zukunft und ihren Tod (ob nun »[f]ern oder nahe«) Wulfrin mehrere Varianten aus: »[E]wig reitest du nicht mit dem Kaiser. Vielleicht auch, wer weiß, erhebt er dich zum Grafen über diesen Gau, oder dann erhältst du von mir eine Burg, jene« – sie wies auf einen Turm am Horizonte – ›oder eine andere, nach deinem Gefallen. Oder du hausest hier auf meinem eigenen festen Malmort.« (200) Wer weiß.

Die Figuren reden aber nicht nur davon, wie etwas *gegenwärtig* womöglich so oder anders sei, und davon, wie etwas *künftig* so oder anders oder nochmals anders werden könne. Noch auffälliger ist, wenn sie auch *Vergangenheit* in Alternativen erzählen und derart ein *Mise-en-abyme*-Effekt entsteht innerhalb der im doppelten Sinn in der Vergangenheit erzählten Geschichte (sie spielt in karolingischer Zeit; ihr Tempus ist das Präteritum). Das geschieht vor allem im ersten Kapitel, als Wulfrin, unwirsch über die ihm vom Bischoffsneffen Graciusus überbrachte Aufforderung Stemmas, sie wegen des plötzlichen Tods seines Vaters »zur Reichenschaft zu ziehen«, den Hergang der »Sache«, wie er ihm von einem Augenzeugen berichtet worden ist, seinerseits erzählt (168f.). Die »Geschichte« geht so:

»Der Vater kam aus Italien und nächtigte bei dem Judex auf Malmort. Bei Wein und Würfeln wurden sie Freunde, und der Vater, der, meiner

Treu, kein Jüngling mehr war – ich habe aus der Wiege seinen weißen Bart gezupft –, warb um das Kind des Richters und erhielt es. Beim Bischof in Chur wurde Beilager gehalten. Am dritten Tage setzte es Händel. Der Rätin, dessen Werbung der Judex abgewiesen haben mochte, wurde zu spät *oder* ungebührlich geladen *oder* an einen un-rechten Platz gesetzt *oder* nachlässig bedient *oder* schlecht beherbergt, *oder* es wurde sonst etwas versehen. Kurz, es gab Streit, und der Rätin streckt den Judex. Der Vater hat den Schwieger zu rächen, berennt Rätin eine Woche lang und bricht es. Inzwischen bestattet das Weib den Judex und reitet nach Hause. Dort sucht sie der Vater, mit Beute beladen. Er stößt ins Horn, der Sitte gemäß. Sie tritt ins Tor, sagt den Spruch und kredenzt den Wulfenbecher, den ihr der Vater in Chur nach wölfischer Sitte als Morgengabe gereicht hatte. Kredenzt ihn mit drei Schlücken. Der Arbogast, der durstig daneben stand, hat sie gezählt: drei herzhaft Schlücke. Der Vater nimmt den Becher, leert ihn auf einen Zug und haucht die Seele aus.« (168f.)

Dann fragt er Graciosus, der die Geschichte ja kennt: »War es so oder war es anders, Bischofsneffe?« (169) Oder auf Schweizerisch: So war es doch, oder?

### III. Geschichte(n) mit Fragezeichen

So war es, wie Graciosus auf ganzer Linie bestätigt: »Wörtlich und zum Beschwören so« (169). Aber die Todesursache ist damit nicht erzählt, geschweige denn »natürlich« erklärt. Und dabei weiß Wulfen von Anfang an um diesen fraglichen Punkt, denn, dass sein Vater so »jählings [...] erblichen« ist, bezeichnet der ausrichtende Graciosus mit Stemma selbst als »schrecklich und *fragwürdig*« (168). Auf den ersten Blick überrascht, dass sich die Kaskade eines fünffachen »Oder« samt abschließender »U.s.w.-Geste (»oder [...] sonst etwas«) in der zitierten Passage nicht darauf bezieht, vermag doch diese Erzählstrategie besonders effizient, dem Publikum den Floh der Frage ins Ohr zu setzen. Es ist, als würde das Fragezeichen mutwillig bei einem anderen – indes ebenfalls eine Todesursache betreffenden – Punkt gesetzt, um von der eigentli-

chen Frage abzulenken (wobei das Ablenkungsmanöver zugleich auch das Gegenteil bewirkt).

Weil hier Wulfrin erzählt, erscheint dies jedoch konsequent: Gegen den Befehl der RichterIn selbst (später erneut: »Frage, untersuche, prüfe, ehe du mich freigibst!« [198]) wehrt er die Fragwürdigkeit ab, da er gar nichts wissen will, das ihn zwingen könnte, etwas für seinen toten Vater zu tun, für einen (auch) in seinen Augen zu Lebzeiten »rohe[n] und gewaltsame[n] Mann«, der seinem »Mütterlein«, Stemmas Vorgängerin in der Ehe mit dem Comes, grausam »mißgetan« hatte (194). Nicht zuletzt deshalb ist Wulfrin, wie er selbst sagt, generell »kein Zweifler und möchte nicht leben als ein solcher«, der »in jedem Zufall einen Plan, und in jedem Unfall eine Schuld witter[t]« (194). In diesem speziellen (Mord-)Fall stellt ein Zweifler nicht etwa Sinn und Zweck (»Plan«) des Geschehens in Frage, sondern bezweifelt umgekehrt den »Zufall« oder »Unfall«. Wulfrin will dagegen felsenfest an Zu- und Unfall glauben, weil er kein Zweifler ist – oder eher: solange er keiner ist, nämlich bis zu jenem mittäglichen Moment bei den Eichhörnern, als er aus dem Sieger-Traum erwacht und seiner selbst nicht mehr sicher ist. Nach dem nächtlichen Heiratsentschluss mit viermaligem Ausrufezeichen (vgl. 216) sucht er sich noch auf seine Selbstsicherheit zu besinnen (»War er nicht der Starke und Freie, der Fröhliche und Zuversichtliche, der dem Feinde ins Auge sah und das Irrsal mit dem Schwerte durchschnitt?« [217]). Doch die rhetorische Frage verwandelt sich unter der Hand zur echten, und die Anschlussfrage, was mit ihm geschehen war, dass er die Schwester begehrt, bleibt bei der bemüht beruhigenden Antwort, er sei »betört und verstört« gewesen (218), offen, zumal unter jener ›Oder‹-Aufzählung von drei bis unendlich vielen möglichen Ursachen (Becher Wein, Byblis-Bild, Föhn, was auch immer).

Wenn Meyer in der *RichterIn* sein werweißendes ›Oder‹ mit dem Fragen auf thematischer wie performativer Ebene verbind-

det, realisiert er literarisch eine Affinität, die übrigens schon im Begriff des Werweißens steckt: Es handelt sich ja um einen zum Tätigkeitswort gewordenen Fragesatz. Nicht umsonst gemahnt solches Erzählen heutige, mit Multiple-Choice-Verfahren vertraute Leser\*innen an entsprechende Fragebögen. Letztere zielen allerdings auf unsere Antworten aus gegebener Auswahl, während Meyers Erzähler die Liste der Möglichkeiten gerne zuletzt per Joker (»oder [...] sonst etwas« [169]) ins Open End oder zumindest ins momentan Unklare führt. So schweift denn unsere Fantasie oder – bei der »analytischen Kriminalerzählung«<sup>18</sup> – unser Spürsinn über die angesprochenen Optionen hinaus: Es könnte auch noch ganz anders gewesen sein. Die evozierte Frage, die meist den Grund eines Geschehens oder das Motiv einer Handlung betrifft (Warum vernichtet Stemma das Giftfläschchen nicht? Wie kommt es zum für den Judex tödlichen Streit mit dem Räzünser? Weshalb verliebt sich Wulfrin in Palma?), bleibt dadurch – wo nicht für immer, jedenfalls länger – als Frage bestehen.

Dort, wo sich wie bei der Frage des Verliebens oder derjenigen des Streits auch im Nachhinein nichts von der Auswahlselektion ankreuzen lässt, weckt das Verfahren grundsätzliche Zweifel an der Möglichkeit, aber auch an der Notwendigkeit (»oder [...] sonst etwas«: gleichgültig, was der Grund gewesen ist), die Geschichte kausal motiviert zu erzählen und erklären. Meyers »Oder«-Kaskaden setzen mitten im Erzählen, wie es gewesen, wie es gekommen ist, punktuelle Fragezeichen, ob man wissen könne oder überhaupt wissen müsse, wie es gewesen und gekommen sei. Diese Fragezeichen betreffen einen oder sogar *den* Knackpunkt »realistischer Dichtung«, wie ihn etwa Berthold Auerbach in der Debatte des 19. Jahrhunderts auch gegen einen Wirklichkeitsan-

18 So die Kennzeichnung z. B. auf dem Rücken der Reclam-Textausgabe (RUB Nr. 6952, 2011).

spruch unterstrich: »Die realistische Dichtung hat ihr Hauptaugenmerk in der Motivierung, in der Herbeiführung der Nothwendigkeit des Geschehenden, ob dieses auch in der äußern Welt so war, thut nichts dazu und nichts davon; nicht weil etwas geschehen ist, ist es dichterisch glaubhaft, sondern weil es nach der Ueberführung eines jeden aus inneren Gründen geschehen muß.«<sup>19</sup>

Diese Fragezeichen entstehen bei Meyer nicht per Auslassungen eines Erzählers, der sich über Gründe und Motive ausschweigt (oder darüber redet, dass seine Quellen die Gründe und Motive verschweigen), sondern, indem der Erzähler wie die erzählende Figur den Bericht in mehrere Versionen plus x (= Joker) auffächert. An den fraglichen Punkten verzweigt sich die Geschichte für einen Augenblick zu mehreren möglichen Geschichten und lässt die Grundfrage aufblitzen, wie sie zu erzählen wäre.

Wenn dies in der historisch ausgestafferten Novelle beim Berichten von Verganem geschieht, wird so moment- wie modellhaft deutlich, was sich Literatur als historische Erzählung in Anlehnung an, aber auch in Abgrenzung von Geschichtsschreibung herausnehmen kann. Entgegen den Konventionen von Geschichtsbüchern zumal des 19. Jahrhunderts, die Meyer als Quellen benützt haben dürfte,<sup>20</sup> malt hier die historische Erzählung

19 So in seinem Aufsatz *Gottfried Keller von Zürich* (1856) bezüglich der von ihm in höchsten Tönen gelobten *Seldwyla*-Novelle *Romeo und Julia auf dem Dorfe*, an der er aber als »Philisterzopf« aussetzt, dass der »Dichter« am Schluss der Erzählung versichere, sie sei nicht erfunden, sondern beruhe auf »einem wahren Vorfall« (auszugsweise abgedruckt z. B. im Kommentarteil zu Gottfried Kellers *Die Leute von Seldwyla* in der Werkausgabe von Thomas Böning, Gerhard Kaiser und Dominik Müller; vgl. 638).

20 Vgl. die Liste möglicher Quellen, die indes lediglich für den – erst nachträglich gewählten – historischen Hintergrund und einzelne Motive dienen, während die Fabel und Figuren der Richterin laut Meyer selbst frei ersonnen sind, im Anhang der historisch-kritischen Ausgabe (350). Umso mehr kommt es beim Vergleich auf den Textgestus, weniger auf das Berichtete bzw. Erzählte an.

nicht nur aus, wie es alternativ bzw. zusätzlich zum geschichtlich Überlieferten auch noch gewesen sein könnte. Die ›Oder‹-Aufzählungen mehrerer Möglichkeiten (plus x) schleusen darüber hinaus die offenbleibende Frage, wie es gewesen und vor allem weshalb es so gekommen sei, in die Erzählung selbst ein und nutzen sie mit der Andeutung anderer Geschichten poetisch produktiv. Anders oder jedenfalls leichter als die Geschichtsschreibung leistet sich Literatur gerade bei (pseudo-)historischen Stoffen das Werweißen.

Anders gewendet: Wenn der Literatur, namentlich der modernen Literatur seit dem 18. Jahrhundert, ein besonderes Potenzial zuzutrauen ist, Fragen aufzuwerfen ohne Antworten – Botschaften, Anweisungen, Lehren – zu liefern, lohnt es sich näher zu klären, *wie* dies geschieht. Meyers ›Oder‹-Eskapaden führen eine zentrale Möglichkeit in spezieller Variante vor. Literatur kann – ohne buchstäbliche Fragezeichen – Fragen lancieren, indem sie andere Welten erfindet, alternative Geschichten erzählt. Was wäre, wenn...? *Die Richterin* realisiert diese Möglichkeit nicht allein in gängiger Weise auf der Ebene der *histoire* insgesamt mit der Vorstellung einer historisch sich gebenden anderen Geschichte, sondern punktuell, aber noch potenziert zugleich auf *discours*-Ebene: Mit dem seltsam vervielfachten ›oder‹ deuten sich innerhalb der erzählten Welt mehrere bis unendlich viele andere Geschichten an. Das wäre nicht nur für Geschichtsbücher, das ist auch für Literatur des 19. Jahrhunderts außergewöhnlich.

## Inkonsistentes Erzählen

Der Erzählvorgang steht in Conrad Ferdinand Meyers *Die Richterin* unter sehr spezifischen Vorzeichen. Man könnte vereinfacht sagen: Das Erzählen ist unter Druck. Peter von Matt hat diesen Befund in seinem wichtigen Aufsatz über Meyers Novelle genauer zu umschreiben versucht. Der Erzähler in *Die Richterin* gebe, heißt es dort, »nie gelassen Rechenschaft über sein Verhältnis zum Leser, wie es die großen Auktorialen Stifter, Gotthelf und Keller so häufig tun«; die »Autorkommentare zum Geschehen« wirkten »immer wieder unerwartet und aufgesetzt« und die »Perspektivik gewaltsam insofern, als der Leser oftmals zu einer Sichtweise gezwungen wird, deren Sinn er nicht begreift oder als widersprüchlich erfährt«.<sup>1</sup> Zwar herrsche auch bei Meyer ein »Wechsel« zwischen der »Sicht auf die Figuren« und dem »Sehen mit den Augen der Figur«, während dieser Wechsel aber bei den Realisten normalerweise ein »einsichtiges, ja kaum bemerktes Verfahren« sei, irritiere er »in der *Richterin* in zunehmendem Maße«. Das liege zunächst einmal daran, dass mit der Richterin Stemma und mit dem Höfling Wulfrin zwei konkurrierende »Erlebnisperspektiven« bzw. »Sehweisen« vorlägen, die durch keine »gezielt agierende Autorinstanz sinnvoll vermittelt« würden. Um konsistent zu sein, müsste dieses Erzählen entweder Wulfrin hauptsächlich »in Stemmas Sicht erscheinen, von außen, als ihr Schicksal und

1 von Matt: *Die Richterin*, 228. Inwiefern Adalbert Stifter zu den »großen Auktorialen« zu rechnen ist, sei dahingestellt, da dessen Erzählungen insbesondere Studien externer Fokalisierung sind. Gemeint ist wohl: Die Perspektivik ist auch bei Stifter jederzeit *konsistent*.



ahnungsloser Richter«, oder aber es müsste umgekehrt »Stemma selbst überwiegend in der Perspektive Wulfrins gezeigt werden, als das fremdartige Rätsel, das gewaltsam in sein Leben tritt«. Stattdessen weise die Novelle zwei Fluchtpunkte auf, »die beide die Orientierungsachse für sich beanspruchen«.<sup>2</sup>

Von Matt verbindet diese Diagnose mit einer Einordnung der Stellung, die Meyers Erzählen innerhalb der »Geschichte des weltliterarischen Erzählens« überhaupt einnimmt; er stellt holzschnittartig zwei grundsätzliche moderne Erzählverfahren einander gegenüber, zwischen denen sich Meyer nicht habe entscheiden können: dem »unbestechlich konsequenten Analysieren von Figuren« auf der einen Seite und dem »Erzählen aus radikalen Personenperspektive« auf der anderen Seite.<sup>3</sup> In beiden Fällen entschlägt sich das Erzählen letztlich seiner Verankerung im Sozialen. Mit der *Richterin* trete Meyer in diese »neue Zone ein und fährt gleich wieder zurück«: »Er markiert für die deutsche Literatur den Ansatz zu einem andern Erzählen, zugleich mit dem Entschluß, es nicht so weit kommen zu lassen«.<sup>4</sup> Insofern, könnte man sagen, haben wir es hier mit einem ›Machwerk‹ zu tun. Im Folgenden soll die Inkonsistenz dieses Erzählens genauer in Augenschein genommen und als ein wesentliches Merkmal gewürdigt werden: Wesentliche Inkonsistenz ist (wesentlich) interessanter als Konsistenz.

Die Novelle weist einen erstaunlich hohen Anteil szenischen Erzählens auf: Das szenische Erzählen ist die Basis und das Apriori ihrer Verfahrensweise. Schon das gesamte erste, in Rom angesiedelte Kapitel ist im dramatischen Erzählmodus gehalten und außerdem, da es keine nennenswerten Ellipsen gibt, nahezu

2 Ebd.

3 Ebd.

4 Ebd., 229.

zeitdeckend erzählt. Weil die Dialogpartien nur durch kurze Einschübe der Erzählinstanz unterbrochen werden, tritt die Art der Fokalisierung nicht besonders deutlich hervor. Auktoriale Erzählerkommentare, wie dass Karl dem Großen »unlängst zu seinem herzlichen Erstaunen Papst Leo in rascher Begeisterung« die Kaiserkrone »auf das Haupt gesetzt« (161) habe, stellen die Ausnahme dar. Der dominante Gestus dieses expositorischen Kapitels ist nämlich – wie häufig in den Erzählanfängen des 19. Jahrhunderts – eine milde Form externer Fokalisierung.<sup>5</sup> Erkennbar ist dies sogleich daran, dass zwar mit Karl dem Großen und Alcuin bekannte historische Personen mit Namen eingeführt werden, die später relevanten Novellenfiguren hingegen mit unbestimmtem Artikel: Von Graciosus ist zunächst als »einem netten jungen Menschen in rätischer Tracht« (162), dann nach dessen entsprechender Selbstvorstellung als einem »Bischofsneffe[n]« (163) die Rede. Wulfrin ist bei seinem ersten Auftauchen »ein kühner Krieger, dem an der rechten Seite des stämmigen Wuchses ein seltsam gewundenes Hifthorn hing« (164), und wird von der Erzählinstanz erst mit seinem Namen bezeichnet, nachdem er von Graciosus erkannt und benannt wird. Wenn es von ihm gleich darauf nur vermutend heißt: »Wulfrin runzelte die Stirn. Es mochte ihm nicht willkommen sein, von der Heimat zu hören« (165), so will sich die Erzählinstanz offenbar den Anstrich geben, weniger zu wissen als die Figur. Freilich eignet einer solchen Mutmaßung regelmäßig die Zweideutigkeit, auch als Vermutung einer *anderen Figur* – hier des Graciosus – aufgefasst werden zu können. Eine spätere Stelle – »Entweder war Wulfrin von harten Begriffen oder seine Laune verschlechterte sich zusehends« (167) – scheint dies nahezulegen:

5 Vgl. Genette: Die Erzählung, 122. Genettes Beispiel ist der Beginn von *La Peau de Chagrin* von Balzac.

Die Erzählinstanz verbirgt sich gewissermaßen hinter dem begrenzten Wissenshorizont einer Figur.

Es ist nicht zuletzt dieses Erzählverfahren, bei welchem die Darlegung wesentlicher Grundzüge der komplizierten Vorgeschichte ganz den verteilten Figurenreden überlassen wird, das beim Lesen für eine gewisse Unübersichtlichkeit sorgt: Ein ungefähres Gesamtbild kann man sich nur aus verstreuten, zudem noch durch die jeweiligen Sprecherperspektiven gefilterten Informationspartikel zusammensetzen. Erschwerend kommt hinzu, dass die Erzählung – sieht man vom Paratext ab – nicht nur darum bemüht ist, den Rezipienten möglichst lange darüber im Unklaren zu lassen, wer eine wichtige Figur der Handlung und wer Protagonist sein wird, sondern die Figuren auch nach der umgekehrten Reihenfolge ihrer Bedeutung die Szene betreten lässt: zunächst Kaiser Karl und Alcuin, dann Graciosus, hernach Wulfrin, Palma erst zu Beginn des zweiten Kapitels und erst am Schluss Stemma, die Richterin. Endet das erste Kapitel mit einem Schnitt – »Nein«, antwortete Wulfrin« (174) sind die letzten Worte –, so lässt das zweite unbestimmte Zeit später in derselben Manier »ein junges Mädchen« (175) auftreten, das sich zwar nicht im Dialog befindet, aber die schwärmerische Erwartung für ihren Bruder vor allem in wörtlich wiedergegebenen Selbstgesprächen performiert und dadurch als die bereits in den Reden anderer aufgetauchte Palma identifizierbar wird. Beim ersten Auftritt Stemmas wird dieses Verfahren noch einmal forciert – der Dialog zwischen Palma und dem Lombarden Rachis um die Auslösung des in Gefangenschaft geratenen Wulfrin wird unterbrochen:

»Ein glaubhafter Schwur!« sprach eine weibliche Stimme. Rachis wendete sich erschrocken um und bog das Knie vor einer behelmten Frau mit strengen Zügen, die den Speer, den sie in der Hand getragen, einem bewaffneten Knechte reichte. Die Richterin mochte aus Schonung für ihr ermüdetes Tier den steilen Berghang zu Fuß erklommen haben. (179)

Wiederum gibt sich die Erzählinstanz als ein externer Beobachter, der erst aus den Reaktionen der Übrigen schließt, dass die Richterin die Richterin ist, und nur Mutmaßungen über ihre Motivation anstellen kann.<sup>6</sup> Beim anschließenden Gespräch mit der geständnisbegierigen Faustine im Verlies scheint sich die Position der Erzählinstanz hingegen unvermittelt zu einer eindeutigen Nullfokalisierung gewandelt zu haben, wenn es von Stemma heißt, »sosehr sie das schlimme Geständnis überraschte, so wenig gab sie den furchtbaren Ruf ihrer Allwissenheit preis« (182). Allerdings ist das Wissen der Erzählinstanz um die mentalen Akte der Protagonistin rückgebunden an die konkrete Dialogsituation. Es handelt sich, könnte man sagen, um mentale Akte, die zwar nicht kommuniziert werden, aber *kommunizierbar* wären. In komplementärer Weise gilt dies auch, wenn Faustine etwas später bei einer Mitteilung innehält und die Erzählinstanz hinzufügt, dies geschehe, »um das reine Ohr Stemmas nicht zu beleidigen« (183). Faustine *könnte* gewissermaßen auf diese Weise erklären, weshalb sie innegehalten hat. Nur so lässt sich behaupten, dass die Etikettierung des Ohres der Richterin als »rein« keine Falschinformation eines sogenannten allwissenden Erzählers ist: Weil die Beteiligten nicht wissen, dass das Ohr Stemmas nicht rein ist, »weiß« es auch die Erzählinstanz nicht.

In die »hochgelegene Burgkammer« zurückgekehrt, betrachtet Stemma die schlafende Tochter. Dies ist im Grunde die erste Szene in der Novelle, in der eine Figur ohne die Anwesenheit eines anderen präsentiert wird (wobei freilich die schlafende Palma als virtuelle andere präsent bleibt).<sup>7</sup> Prompt kann sich Stemma »der

6 Wenig später heißt es noch einmal von der Richterin: »Sie schien zu überlegen.« (180)

7 Palma ist zu Beginn des zweiten Kapitels zwar ebenfalls allein, jedoch ganz und gar auf den erwarteten anderen – Wulfrin – ausgerichtet, wie die Selbstgespräche deutlich machen.

Erinnerung nicht erwehren« (186). Was sich anschließt, ist die erste längere Passage ›eentlichen‹ Erzählens (des *telling* im Gegensatz zum *showing*)<sup>8</sup>, die aber nicht in Form einer Erinnerung der Figur (als figurale Analepse) erfolgt, sondern in einem betont auktorialen Erzählstil *an die Stelle* dieser Erinnerung tritt, was schon durch das anfängliche Plusquamperfekt deutlich gemacht wird: »Nach dem Tode des Vaters und des Gatten und nach der Geburt Palmas hatte die noch nicht zwanzigjährige Richterin die Regierung ihres Erbes mit entschlossener Hand ergriffen.« (186) So beginnt eine Geschichte (bzw. eine Vorgeschichte), die *sich erzählen lässt*. Dazu gehören insbesondere auch die Einsprengsel iterativen Erzählens: Die nach gefestigter Herrschaft schlaflose Stemma saß »damals oft mit verschlungenen Armen« in der Fensterwölbung, und sie konnte »lange, lange mit zwei Fläschchen spielen, die sie in der Mauer verwahrte und die der arzneikundige junge Kleriker Peregrin auf Malmort zurückgelassen hatte, da er von dannen zog, um spurlos im Gebirge zu verschwinden.« (186)

Diese Darstellung ist in Anbetracht dessen, was später als Wahrheit an den Tag gebracht wird, eine manifeste Lüge der Erzählinstanz. Nicht nur wird übergangen, dass die beiden Fläschchen Tatwaffen beim Gattenmord waren, es erweist sich auch das Verschwinden des jungen Klerikers als eine brutale Ermordung durch den Vater. Daraus kann man nun formal auf einen unzuverlässigen Erzähler schließen.<sup>9</sup> Aber dieses beliebte Etikett erklärt nicht nur nichts, sondern ist in Bezug auf einen heterodiegetischen Erzähler schon deshalb fragwürdig, weil dieser eine *Instanz*

8 Vgl. zum Gegensatz von ›eentlichem Erzählen‹ und ›zenischem Erzählen‹ bzw. von *telling* vs. *showing* zusammengefasst Martinez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, 48; und ausführlich Klauk/Tilman: Telling vs. Showing.

9 Vgl. Niehaus: Erzähltheorie und Erzähltechniken zur Einführung, 147–168.

ist. Widersprüchlichkeit ist eine herausgehobene Erscheinungsform inkonsistenten Erzählens. In diesem Fall übernimmt die Erzählinstanz offenbar das, was die fokalisierte Figur *als Erzählung zulassen* kann.

In der weiteren Entwicklung dieser Szene zertritt Stemma das Fläschchen mit dem Antidot und versucht dasselbe erfolglos mit dem Giftfläschchen. Das Vorhaben, dieses an der Wand zu zerschmettern, führt sie nicht aus, »aus Furcht, mit dem klirrenden Wurf den Schlummer des Mädchens zu stören« (187). Während die Erzählinstanz hier nach guter auktorialer Manier über die Motivation Stemmas Bescheid weiß, nimmt der anschließende Halbsatz eine ganz merkwürdige Operation vor: »Oder mit einem andern Gedanken barg sie es sorgfältig in dem weiten Busen ihres Gewandes.« (187)<sup>10</sup> Wenn ein Erzähler, der weiß, was in einer Figur vorgeht, uns im nächsten Atemzug vorenthält, was in dieser Figur vorgeht und überdies andeutet, dass in ihr etwas Relevantes vorgeht, dann »versündigt« er sich gewissermaßen. Natürlich handelt es sich um eine vorhersehbare Vorausdeutung: Das am Busen verborgene Kristallfläschchen wird noch zweimal erwähnt, bevor sich Stemma damit am Ende selbst richten wird. Auch hier gilt wieder: Der »unbeholfene« Hinweis darauf, dass sich Stemma womöglich etwas denkt, wenn sie das Giftfläschchen verbirgt, lässt sich nur dadurch rechtfertigen, dass Stemma diesen Gedanken selbst nicht bezeichnen kann.<sup>11</sup>

Diese Stelle ist der Übergang zu dem entscheidenden ›Traum‹ Stemmas:

- 10 Zum Stellenwert des »oder« in *Die Richterin* vgl. den Beitrag von Christine Weder.
- 11 Es handelt sich gewissermaßen um eine unvermeidliche ›Unbeholfenheit‹; vgl. hierzu insgesamt den Beitrag von Nicolas Pethes.

Frau Stemma wurden die Lider schwer, und sie ließ sich in einen Sessel fallen. Da sah sie ein Ding hinter dem Stuhle hervorkommen, das langsam dem Lager ihres schlummernden Kindes zustrebte. Es floß wie ein dünner Nebel, durch welchen die Gegenstände der Kammer sichtbar blieben [...]. Die Erscheinung war die eines Jünglings, dem Gewande nach die eines Klerikers, mit vorhangenden Locken. Das ungewisse Wesen rutschte auf den Knien oder watete, dem Steinboden zutrotz, in einem Flusse Stemma betrachtete es ohne Grauen und ließ es gewähren, bis es die Hälfte des Weges zurückgelegt hatte. Dann sagte sie freundlich: Du, Peregrin! Du bist lange weggeblieben, Ich dachte, du hättest Ruhe gefunden. [...] (187f.)

Das ›Zwiesgespräch‹, das sich in der Folge zwischen Stemma und dem toten Peregrin entspinnt, ist Peter von Matt zufolge einer der beiden »Abschnitte«, in denen »Meyers Prosa für kurze Zeit eine fremdartige Vollendung« erreiche, und die eben deshalb »in das Kontinuum der Novelle wie eingesprengt«<sup>12</sup> wirkten. Von Matt bezieht dies vor allem auf die sprachlich-stilistische und die inhaltliche Ebene: Insbesondere zeige die Interaktion zwischen Stemma und Peregrin eine ›andere‹ – widersprüchliche, leidenschaftliche – Stemma, von der »die restliche Erzählung nichts wissen will, ja die sie in der eindimensionalen Figur geradezu verleugnet«. Was diese Szene zutage fördere, werde also »vom erzählenden Fortgang nur teilweise, im Wesentlichen nicht verarbeitet«.<sup>13</sup> Nur bei »oberflächlicher Lektüre« könne man auf den Gedanken kommen, hier werde uns »ein kurzer Einblick ins ›Unbewußte‹« der Titelheldin gewährt.<sup>14</sup> Die Fremdartigkeit erstreckt sich nämlich auch auf den *Status* dieser Szene und damit auf das Erzählen selbst. Zunächst kann man feststellen, es handle sich um »einen psychologisch nicht definierbaren Zwischenzustand zwischen Traum

12 von Matt: *Die RichterIn*, 229. Der zweite Abschnitt (auf den hier nicht eingegangen werden kann) ist die Schilderung von Wulfrins Gang durch die Bergschlucht.

13 Ebd., 231.

14 Ebd.

und Tagesbewußtsein«. <sup>15</sup> Wenn man die Szene einfach als eine Traumszene auffasst, muss man sich beispielsweise daran stoßen, dass Peregrin, der »Schatten«, mit »gedämpfter Stimme« (190) ein offenbar selbstgedichtetes Lied vorträgt, wozu Traumgebilde eigentlich nicht in der Lage sind. <sup>16</sup>

Aber auch erzähllogisch geht die szenische Darstellung dieses Geschehens nicht mit einer Traumerzählung zusammen. Wenn es heißt, dass Stemma die »Erscheinung« eines »Jünglings« sieht, »dem Gewande nach eines Klerikers«, so passt das nicht zur Traumlogik, innerhalb derer wohl kaum – wie es ein externer Beobachter der Szene tun muss – von Aussehen und Kleidung auf einen Stand *geschlossen* werden muss, wenn es sich um den ehemaligen Geliebten handelt. An einer späteren Stelle ist gar davon die Rede, dass sich Peregrin, »von dem warmen Atem Stemmas angezogen« (188), gegen deren Knie schleppt, als ob eine nullfokalisierte Erzählinstanz Einblick in die mentalen Prozesse eines Traumgebildes gewähren oder zumindest aus dessen äußerem Verhalten verlässlich auf sie schließen könnte. Alles ist – mit anderen Worten – so erzählt, als ob ein externer Beobachter in der Burghammer die gesamte Szene tatsächlich zu Gesicht bekäme und die Stemma dieser Szene mitnichten eine geträumte Stemma wäre, sondern eine Stemma, die einem Traumgebilde *entgegentritt*, das sie an einer Stelle explizit als solches anspricht: »Was weißt du, Traum?« (189) <sup>17</sup>

15 Ebd. Marianne Wunsch spricht von »Traum oder Halbtraum« (vgl. Wunsch: Die realitätsschaffende Kraft des Wortes, 83). Aber was ist ein Halbtraum? Jedenfalls etwas anderes als ein Tagtraum.

16 Diesen Einwand erhob bereits Paul Heyse in einem Brief an Meyer; vgl. von Matt: *Die Richterin*, 340.

17 Die gesamte Sequenz weist Analogien zu dem auf, was man heute als *Klartraum* bezeichnet. Die erste Publikation zu »dirigierbaren« Träumen stammt bereits aus dem Jahre 1867: *Les Rêves et les moyens de les diriger. Observations pratiques* von Léon d'Hervey de St. Denys.



Die Szene zeigt uns also nicht einen (phantasmatischen) ›anderen Schauplatz‹, sondern einen (nicht weniger phantasmatischen) ›anderen anderen Schauplatz‹. Die offensichtliche Dynamik dieser Szene besteht darin, dass es sich um einen Machtkampf handelt, in dem darüber entschieden wird, was erzählt und dargestellt werden kann – und insofern bringt sie nicht zuletzt die Einsetzung der *Zensur* zur Aufführung. Zunächst macht sich Peregrin das Erlahmen der Abwehrmechanismen Stemmas zunutze, um als eine Gestalt aufzutauchen. Anfangs lässt Stemma dies zu und spricht »freundlich«, dann aber fühlt sie »eine unbändige Lust, das kraftlose Wesen zu ihren Füßen zu überwältigen« (189). Zwar konzidiert sie in der Folge noch, Peregrin geliebt zu haben, bestreitet dann aber kategorisch, ihn verführt zu haben und verbannt ihn schließlich ins Nichts. Mit den Worten »Die Richterin preßte die Lippen, und Peregrin zerfloß« (191) endet die Szene.

Peter von Matt stellt fest, dass das Aufregende dieses »Traumtext[es]« sogleich »vom auktorial und altklug kommentierenden Erzähler wieder verdeckt« werde.<sup>18</sup> Seine »moralisierenden Reden«<sup>19</sup> hören sich so an: »Der Traum hatte ihr Peregrin gezeigt nicht anders, als sein Bild in ihr zu leben aufgehört hatte. Längst war der Jüngling, dem sie sich aus Trotz und Auflehnung mehr noch als aus Liebe heimlich vermählt, an ihrem kasteiten Herzen niedergeglitten und untergegangen [...].« (191) Diese Auslassung ist in der Tat kaum mit der traumartigen Szene zuvor in Übereinstimmung zu bringen. Sie ist inkonsistent. Es ist, als ob das Erzählen in dieser Novelle von zwei verschiedenen Instanzen übernommen würde. Weder wird der Hergang so zusammengefasst, wie Stemma es am Schluss beschließt, noch wird der Version stattgegeben, die sich aus dem Verlauf dieser Sequenz

18 von Matt: *Die Richterin*, 231.

19 Ebd.

selbst zu ergeben scheint. Stattdessen gibt die Erzählinstanz eine konventionelle Deutung.

Zu dieser konventionellen Deutung gehört gleichwohl, dass Stemma ein Verdrängtes hat. Im vierten Kapitel, als Wulfrin sein Begehren nach der Schwester öffentlich zu machen droht, befindet sie sich ein zweites Mal in Gegenwart der schlafenden Tochter in tiefen Gedanken, deren Übermittlung nun der Erzählinstanz obliegt:

War es denkbar, daß sich die Natur so verirrt? daß ein so lauterer Mensch in eine solche Sünde verfiel? War es nicht wahrscheinlicher, daß hier Irrtum oder Lüge Bruder und Schwester gemacht hatte? So hätte die Richterin ohne Zweifel geforscht und untersucht, wäre sie nicht Stemma und Palma ihr Kind gewesen. Aber sie durfte nicht untersuchen, denn sie hätte etwas Vergrabenes aufgedeckt, eine zerstörte Tatsache hergestellt, ein Glied wieder einsetzen müssen, das sie selbst aus der Kette des Geschehenen gerissen hatte. (223f.)

Dies ist, gelinde gesagt, eine merkwürdige Argumentation, die der Verkenennung dessen, was der Geschwisterinzeß ist, die Krone aufsetzt (denn dieser geistert bekanntlich durch das 19. Jahrhundert in solcher Intensität wie durch keines davor, und in der Novelle wird ja auch der Mythos von Byblis als antike Referenz aufgeführt<sup>20</sup>): Aus dem Umstand, dass der Bruder die Schwester begehrt, soll im Grunde geschlossen werden, dass es nicht die Schwester ist. Das stimmt allenfalls in der Literatur des Realismus. Aber das ist es gar nicht, was der Richterin durch den Kopf geht (und ihren kriminalistischen Fähigkeiten Hohn sprechen würde). Denn die ersten drei Fragen, die in der sonst in dieser Novelle wenig verwendeten *erlebten Rede* formuliert sind, werden gar nicht von ihr, sondern von der Erzählinstanz gestellt. Von der Richterin wird nur ausgesagt, dass sie »etwas Vergrabenes« (224)

20 Und zwar geistert er, wie der Beitrag von Hubert Thüring (Abschnitt III) ausführt, als ein paradoxes Idealbild der Liebe.

beherbergt, das keiner erlebten Rede (das heißt, keiner Fusion von Erzählerrede und Figurenperspektive) zugänglich ist. Weder ist der Geschwisterinzeß etwas so Unsägliches noch ist die Vorgeschichte von Stemma etwas so Unerhörtes, dass man sie vergraben muss (wie man an Faustine sehen kann).

Schon deshalb spricht viel für die Lektüre, die Friedrich Kittler dieser Novelle hat angedeihen lassen. In deren Zentrum steht die Traumsequenz auf dem »anderen anderen Schauplatz«. Kittler liest sie nicht als Reminiszenz einer Vergangenheit bzw. als die Festlegung derselben, sondern als »erotische Phantasie eines Infans«.<sup>21</sup> Dieses Infans ist Peregrin: Weil er in der Traumsequenz im Gegensatz zu Stemma nicht gealtert ist, rückt er in die Position des Kindes gegenüber einer Mutter. »Die Kommunikation zwischen einem »jung gebliebenen« Toten und einer Frau, die an Vaters Stelle getreten und Mutter geworden ist«, sei dyadisch, »die Metapher einer Mutter-Kind-Beziehung«.<sup>22</sup> Kern der Novelle sei die »Phantasie eines Inzeßs mit der Mutter«<sup>23</sup>, und Peregrin folglich der eigentliche Stellvertreter des »Subjekts der Äußerung«<sup>24</sup> der Novelle (wofür sich auch biographische Belege finden ließen). Der Geschwisterinzeß wäre gewissermaßen nur vorgeschoben: »An die Stelle der vorgeschichtlichen Dyade Peregrin–Stemma, die auseinandertritt, tritt auf der Ebene des Geäußerten das Paar Wulfrin–Palma«.<sup>25</sup>

Man muss diese Lesart nicht teilen, sie bietet aber eine mögliche Erklärung für den Befund, dass die Traumsequenz ein Fremdkörper in der Novelle ist und die Erzählinstanz inkonsistent werden muss, weil sie diesen Fremdkörper nicht integrieren

21 Kittler: *Der Traum und die Rede*, 277.

22 Ebd., 279.

23 Ebd., 281.

24 Ebd., 280.

25 Ebd., 282.

kann. Jedenfalls ist *Die Richterin* ein exzentrischer Text, insofern er gewissermaßen systematisch an der Sache vorbeierzählt. Entsprechend eigentümlich wird die ostentative Aufdeckung der »zerstörte[n] Tatsache« (224) zur Darstellung gebracht. Der Bericht über die Anbahnung und das Ereignis des entscheidenden Selbstverrats enthält zwangsläufig einen höheren Anteil »eigentlichen Erzählens« als die übrigen Teile der Novelle. Gleichwohl ist das Geschehen auch hier, obwohl Stemma keinen Interaktionspartner hat, in ein komplexes intersubjektives Geflecht gespannt, das szenisch erzählt wird. Zunächst hat Stemma ein »Gesicht« und sieht ein »gewaltiges Weib von furchtbarer Schönheit« (224), das sie für eine »Feindin« (224) hält; dann hört sie das von Wulfrin geblasene Wulfenhorn zum ersten und zum zweiten Mal; außerdem ist wiederum die schlafende Palma Teil der Szene (zumal sie dann, erwacht, zum Zeugen des Selbstverrats ihrer Mutter wird); und schließlich erfolgt ja der Selbstverrat als Anrede an den Comes, dessen steinernes Standbild sie als den Urheber des Hornstoßes halluziniert.<sup>26</sup> In dieser Novelle werden, so zeigt sich hier besonders deutlich, die Figuren kaum je von der Erzählung erfasst, wenn sie wirklich für sich allein sind (sogar wenn Wulfrin auf dem Rückweg von Pratum nach Malmort den Höllenschlund wählt, begegnet er Faustine und Palma).

Die Erzählung zieht alle Register, um den Selbstverrat als Ausgeburd eines vorübergehenden Außer-sich-Seins darzustellen. Dass ihr die »Stirnader schwoll und das Haupt stürmte« (225), wird vermeldet, dass der »Wahn [...] Macht« gewann »über diese Stirn«, dass sie »zornig die Wendeltreppe« (225) hinabstürzte, und

26 Der Inhalt des Selbstverrats und der Inhalt der Traumsequenz haben ganz verschiedene Schwerpunkte: In der Traumsequenz steht Peregrin im Zentrum und der Comes wird nur nebenbei erwähnt; beim Selbstverrat ist es genau umgekehrt.

dass sie »grelle und freche Worte« (225) redete mit ihrem auftrumpfenden Geständnis: »Keine Maid hat dir der Judex gegeben! Ich trug das Kind eines andern! Du durftest mich nie berühren, Trunkenbold, und am siebten Tage begrub dich Malmort!« (225) Kein Wort hingegen davon, dass hier etwas »Vergrabenes aufgedeckt«, eine Verdrängung aufgehoben – dass Stemma ihre eigene Vorgeschichte wieder zugänglich gemacht wird. Stattdessen bezeichnet sie sich selbst hernach als »Närrin« und will einfach »zu Bette gehen«, und der Erzähler beschließt das Kapitel, nachdem Palma unversehens aufgetaucht ist, mit dem lakonischen Satz: »Sie selbst hatte ihrem Geheimnisse einen Mund und einen Zeugen gegeben, und dieser Zeuge war ihr Kind.« (226)<sup>27</sup> Als ob nicht ebenso behauptet worden wäre, dass sie dieses Geheimnis auch und in erster Linie vor sich selbst hatte.<sup>28</sup>

All diese Inkonsistenzen haben ihren Ursprung darin, dass *Die Richterin* auf eine radikale Weise vom Szenischen her konzipiert

27 W.D. Williams kommentiert diese Stelle wie folgt: »Meyer is extremely laconic in recounting this episode, which is the climax of the whole story. He allows no hint of anything but the bare fact to appear – almost no indication of what is going on inside Stemma's mind [...].« (The Stories of C.F. Meyer, 135).

28 Daraus, dass sie dieses Geheimnis auch vor sich selbst hatte, darf man also nicht auf ein psychoanalytisches Unbewusstes schließen. Stemmas Nicht-Wissen um ihre Tat und deren Vorgeschichte ist gewissermaßen von Amts wegen *dekretiert*. Im Gespräch mit Faustine erklärt die Richterin, dass diese für die nämliche Tat aus drei Gründen nicht gerichtet werden könne. Erstens aufgrund der umfassenden Amnestie, die die Richterin nach ihrem Amtsantritt erlassen hat, zweitens aufgrund von Verjährung nach fünfzehn vorbildlich verbrachten Jahren, drittens aufgrund des Fehlens eines Zeugen. Alle drei Gründe kann die Richterin ebenso für sich selbst geltend machen: Sie soll keine Tat in Erinnerung behalten, die vergessen sein soll; sie soll sich keine Tat in Erinnerung bringen, die ihre Amtsführung zunichte macht; sie kann nicht an eine Tat erinnert werden, für die es keinen Zeugen gibt. Was in Stemma »wirklich vorgeht«, ist sozusagen ein »blinder Fleck von Amts wegen«.

ist.<sup>29</sup> Dieser narratologische Befund wird durch die biographische Bezüge gestützt: Man weiß, dass Meyer lange Zeit vorhatte, die Novelle später als dramatische Bearbeitung auf die Bühne zu bringen.<sup>30</sup> Die Erzählinstanz hingegen steht als solche exzentrisch zum Szenischen; das Szenische ist jenseits ihrer Domäne, es erweist sich als dem ›eigentlichen Erzählen‹ nur begrenzt zugänglich. Die Radikalität des Szenischen hängt nicht zuletzt damit zusammen, dass die einzelne Szene bei Meyer nicht eindeutig intern auf eine der beteiligten Figuren fokalisiert ist. Sie ist eben *als Szene* gedacht und entzieht sich sowohl der Deutung der Erzählinstanz wie der einer bestimmten Figur. Vollends zutage tritt dies dort, wo die Titelheldin allein mit ihrer schlafenden Tochter ist und sich statt einer – etwa in erlebter Rede wiedergegebenen – Gedankenwiedergabe eine phantasmatische Szene auf einem *anderen* anderen Schauplatz auftut. Dass diese Szene statt von Stemma als dem träumenden oder halluzinierenden Subjekt auch vom geträumten oder halluzinierten Peregrin aus interpretiert werden kann (wie es bei Kittler geschieht), ist nur ein Indiz dafür, dass die Szene prinzipiell als etwas aufgefasst wird, was über das Erzählbare hinausgeht. Und ›geträumt‹ und ›halluziniert‹ sind hier nur Behelfsbegriffe für etwas, was jenseits dieser Unterscheidung anzusiedeln ist. Das,

29 Vgl. dazu auch den Beitrag von Armin Schäfer (Abschnitt II).

30 Vgl. dazu die im Kommentarteil aufgeführten Äußerungen Meyers (342f.). Man kann *Die Richterin* als verhindertes Drama lesen. Bekanntlich sind die kanonisierten realistischen Autoren der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts trotz verschiedener Versuche in dieser Richtung allesamt an der dramatischen Form gescheitert. In einer von Meyers Äußerungen im Kontext der Entstehungsgeschichte der *Richterin* (in einem Brief an Louise von François von 1882) heißt es: »jedes künstlerische Streben drängt dem Drama als der höchsten Kunstform mit Notwendigkeit zu« (343). Das inkonsistente Erzählen in *Die Richterin*, das insbesondere einen ›anderen anderen Schauplatz‹ errichtet, enthüllt gewissermaßen die Unmöglichkeit, das Dramatische mit dem Modus des Realistischen zu verbinden.

was in dieser ›Traumsequenz‹ geschieht, überblendet gewissermaßen Traum und Halluzination ›in Rücksicht auf Darstellbarkeit‹ (zweiter Ebene) für einen externen Beobachter.

Das Verfahren, das hier zur Anwendung kommt und das Gezeigte in einen psychoanalytischen Vorgang verwandelt, übersteigt, wenn man so will, sowohl die Erzählliteratur als auch das Drama als Darstellung von Wirklichkeit. Denn es handelt sich letztlich um ein Verfahren des Mediums Film. Im Film werden solche ›anderen anderen Schauplätze‹ gehäuft auftreten: Sequenzen, die eine abdriftende Figur in einer räumlichen Umgebung zeigen, die dann unvermittelt bevölkert wird von Gespinsten aus ihrem Inneren, die auch uns gezeigt werden. In diesem Sinne weist *Die Richterin*, was das Erzählverfahren angeht, voraus auf die Logik filmischen Erzählens, das immer szenisch erfolgt. Im Film ist die sogenannte visuelle Erzählinstanz dominant, eine sprachliche Erzählinstanz (etwa über *Voice Over*) hingegen fakultativ.

Im Überschuss der Szene gegenüber dem ›eigentlich Erzählbaren‹ liegt eine von zwei grundsätzlichen Möglichkeiten des 19. Jahrhunderts, die psychologische Erzählung für ein psychoanalytisches Dispositiv zu präparieren. Die zweite Möglichkeit besteht darin, das Erzählen nicht mehr auf die *intersubjektive Szene*, sondern auf den *psychischen Apparat* einer Figur auszurichten. Während die intersubjektive Szene auf das Unbewusste als einen anderen Schauplatz bezogen werden kann, ist die festgehaltene interne Fokalisierung – insbesondere mittels erlebter Rede – in der Lage, das Unbewusste einer Figur als *Rückseite des Erzählens* hervorzubringen.<sup>31</sup>

31 Das klassische Beispiel hierfür ist Wilhelm Jensens Erzählung *Gradiva*, die von Freud in genau dieser Weise gelesen wird. Vgl. hierzu ausführlich Niehaus: Rückseite des Erzählens.

Hubert Thüring

## Wort und Blut

### Liebe im Zeichen des Inzests zwischen Genealogie und Biologie

#### I. Wissen des Inzests

Als wäre sie eine Psychologin und Soziologin der Zeit, in der Conrad Ferdinand Meyer seine Novelle *Die Richterin* (1886) verfasste und veröffentlichte, und nicht eine Richterin zur Zeit Karls des Großen um das Jahr 800 herum, versucht die titelgebende Figur Stemma ihrem Stiefsohn Wulfrin eine Erklärung für den Umstand nahezubringen, dass ihre Tochter Palma und er einander begehren, obwohl sie Halbgeschwister und gewissermaßen »eines Blutes« seien:

»Es ist entsetzlich, [...] aber unerklärlich ist es nicht. Ihr seid ferne voneinander erwachsen, wurdet eurer Angesichter und Gestalten nicht gewöhnt, und so waret ihr euch frisch und neu, da ihr euch fandet, wie ein fremder Mann und ein fremdes Weib. Mutig! Rufe und rufe es deinen Gedanken und Sinnen zu: Palma und Wulfrin sind eines Blutes! Sie werden schaudern und erkalten und nicht länger die himmlische Flamme der Geschwisterliebe verwechseln mit dem schöpferischen Feuer der Erde.« (219)

Stemma liefert damit den einzigen expliziten Ansatz zu einer Theorie des Inzestverbots im Text. Die von Edvard Westermarck 1891 und gleichzeitig in ähnlicher Weise von Henry Havelock Ellis formulierte und bis heute weiter transformierte evolutionistische Theorie postuliert, »daß es einen angeborenen Widerwillen gegen den geschlechtlichen Verkehr zwischen Personen giebt, die von früher Jugend auf beisammen leben, und daß dieses Gefühl, da solche Personen in den Fällen blutsverwandt sind, sich haupt-



sächlich als Abscheu gegen den Geschlechtsverkehr mit nahen Verwandten bekundet«.<sup>1</sup> Dies bedeutet umgekehrt keineswegs, dass nahe Verwandte, die nicht zusammen aufgewachsen sind, sich instinktiv als solche erkennen und einander nicht begehren können. Der Instinkt ›funktioniert‹ nur aufgrund der Konditionierung durch Nähe, verringert auf diese Weise in der Regel die Reproduktion genetisch schadhafter Bildungen und befördert die evolutionär günstigere Diversität.

Ob Westermarcks Thesen bereits früher aufgestellt oder gar geläufig waren, so dass Meyer sie rezipieren konnte,<sup>2</sup> ist für die Interpretation der Novelle weniger von Belang als der Umstand, dass Stemmas Erklärung auch jene anderen (vor und um 1900 formulierten) Theorien impliziert, die Claude Lévi-Strauss in seinem ethnologischen Grundlagenwerk *Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft* (1949/67) diskutiert hat.<sup>3</sup> Die der naturalistischen Theorie entgegengesetzte kulturalistische Theorie bestimmt das Inzestverbot als soziales Phänomen, das meistens in einem Komplex anderer Exogamieregeln funktioniert. Bei Sigmund Freud (auf den Lévi-Strauss hier nicht eingeht) erlangt das Inzestverbot indes eine fundamentale Bedeutung, weil er die

- 1 Westermarck: Geschichte der menschlichen Ehe (1891), 320f. Zu einer breiten Aufbereitung der Inzest-Praktiken und wissenschaftlichen Theorien im Kontext der Kulturtheorien vgl. Bischof: Das Rätsel Ödipus, insbes. 88–99.
- 2 Westermarck schreibt weiter, dass das »Bestehen eines derartigen angeborenen Widerwillens [...] von verschiedenen Schriftstellern als eine durch die allgemeine Erfahrung erwiesene psychologische Thatsache angenommen worden« ist und verweist in der Fußnote (und auch im weiteren Verlauf) auf mehrere frühere Forschungsberichte und -beiträge (ebd., 321 und Anm. 1), denen hier nicht nachgegangen wird; z. B. auch in Richard Wagners *Walküre* (1853/1870) ist die frühe Trennung der Zwillingsgeschwister Sieglinde und Siegmund Voraussetzung für den Inzest.
- 3 Vgl. Lévi-Strauss: Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft, 54–74.

Initiation des sexuellen Begehrens (ganz im Sinn der negativen Dialektik der biblischen Verbote) an die imaginäre Übertretung als Regel knüpft. Ein dritter Ansatz kombiniert die beiden konträren Theorien insofern, als er das soziale Verbot als Resultat der Beobachtung und Überlegung betrachtet. Lévi-Strauss arbeitet die sachlichen und argumentativen »Unmöglichkeiten oder Widersprüch[e]«<sup>4</sup> der einzelnen Ansätze mit teilweise ebenfalls nicht triftigen Argumenten heraus und plädiert für eine dynamische These, die der Ambivalenz des Inzestverbots als zugleich universelles und spezifisches Phänomen gerecht wird: So bestimmt er es als das grundlegende »Verfahren«, das den »Übergang von der Natur zur Kultur vollzieht«.<sup>5</sup> Das dynamische Moment kann auch in einem historischen Sinn verstanden werden als ein Übergang, der in jeder Zeit wieder neu vollzogen werden muss. Darauf bezogen ist gleichgültig, ob die Regel, dass sich zusammen aufgewachsene Individuen instinktiv meiden (Westermarck), auch im Tierreich diesseits der menschlichen Sphäre gilt (wie das heute angenommen wird), oder ob das Verbot gegen eine (vermeintliche) außermenschliche Norm der Pangamie zwecks Herstellung und Wahrung von spezifisch menschlichen Gemeinschaftsordnungen aufgestellt wird und im (psychoanalytischen) Extremfall als deren fundamentales Produktionsmoment fungiert.

Dass also nicht nur eine natürlich angelegte Repulsion die Menschen vom Inzest abhält, sondern auch die Gemeinschaften kulturelle Verbote errichten, um den (wie auch immer motivier-

4 Ebd., 73. So entkräften z. B. die Zuwiderhandlungen und die Ausnahmen bzw. die dem Verbot entgegenstehenden Gebote der Endogamie die Annahme einer Naturregularität nicht, sofern man nicht das Gegenteil, also die Pangamie ihrerseits als starres Naturgesetz annimmt, wozu Lévi-Strauss' Argumentation tendiert. Vgl. ebd., 64–66 sowie auch den Beitrag von Armin Schäfer.

5 Lévi-Strauss: Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft, 73.

ten) Übertretungen vorzubeugen bzw. sie zu bestrafen, davon scheint auch Stemma auszugehen, wenn sie Wulfrin rät, dem – aufgrund der Trennung der Geschwister – fehlgeleiteten Blut durch das rituell wiederholte Wort (»Rufe und rufe«) entgegenzuwirken. Auch darüber hinaus baut sie auf die psychogene (imaginäre) Wirkung von performativen Sprechakten, wie sie Religion und Recht pflegen, denn auf diese Weise lässt sie sich durch Wulfrin vom Mordverdacht freisprechen und spricht am Ende Wulfrin von der Blutschande frei. Gleichzeitig aber fürchtet sie die Wirkung von Performanzen, sofern diese in Zusammenhang mit magischen Ritualen und Objekten wie dem Becher und dem Hifthorn, den Familienattributen der Wulfen, stehen. In der traumartigen Begegnung mit dem toten Peregrin (Kleriker und Naturgelehrte, Geliebter und mutmaßlicher Erzeuger von Palma, von Stemmas Vater, dem Judex, erschlagen) widerfährt ihr zudem eine spontane Wiederkehr des Verdrängten. Schließlich deutet der Umstand, dass sie zu wissen behauptet, dass in Palma und Wulfrin »[k]ein Tropfen gleichen Blutes fließt« (233), darauf hin, wie sehr sie den Inzest – anscheinend entgegen der ihr nachgesagten kriminalistischen Versiertheit (vgl. 170f.) – als modellierbares Moment eines Kampfes und weniger als juristisch oder wissenschaftlich feststellbares Faktum betrachtet. Und tatsächlich wird die Verwandtschaftsfrage zwischen Palma und Wulfrin am Ende zwar sprechaktlich für die szenisch Anwesenden, nicht aber für die Lesenden des Textes geklärt, denn Peregrin gegenüber behauptet Stemma, Palma gehe ihn nichts an, er habe »keinen Teil an ihr« (189).

Der Text bietet mithin ein breites Wissen vom Inzest, das von den mythologisch und religiös tradierten und rechtlich sanktionierten Verboten aufgrund der Unreinheit (»[a]uf sündiger Geschwisterliebe [...] steht das Feuer«; 79), über die aktuellen biologisch-evolutionistischen Thesen der instinktiven Repulsion, bis zur psychoanalytischen Gegenthese der primären ödipalen Attraktion reicht (vor allem durch Palmas Neigung zum älteren, vaterähnli-

chen ›Bruder‹). Dieses Wissen vermittelt der Text zu einem Gutteil als im Bewusstsein von Stemma vorhandenes oder angelegtes, die psychologische Tiefendimension (die nicht in der psychoanalytischen Ödipus-Theorie aufgeht) vor allem als Handeln, Reden sowie als äußeres und inneres Erleben der Figuren (unwillkürliche Regungen, Visionen, Naturerlebnis auf der Alp, Unterwelterlebnis in der Schlucht).<sup>6</sup> Statt einen Schlüssel zu den Rätseln zu liefern, die der Text in Bezug auf Stemma explizit so apostrophiert (und im Namen Rätis auch signifikant exponiert; vgl. 171, 181, 217, 225), erweitert die Mehrfachdeterminierung des Inzestmotivs den Deutungsraum und verweist auf die Motivkomplexe, mit denen es real, diskursiv, systemisch, narrativ, poetisch usw. verbunden ist. Es funktioniert als ›Blickfang‹, der die Rezeption bis in die Gegenwart stark gebunden hat. Eines der direkt verbundenen Motive ist die Genealogie, die als System betrachtet werden kann und als solches die Inzestproblematik inkludiert. Die Konstruktion der Genealogie im Zeichen der politischen und ökonomischen Herrschaft muss zum einen mit den biologischen Möglichkeiten, zum anderen mit den um den Inzest herum organisierten Regeln oder Praktiken der Exogamie und Endogamie und drittens mit dem Begehren umgehen, das auch ›Liebe‹ heißen kann.<sup>7</sup>

Im zweiten Abschnitt sollen zunächst die wesentlichen Züge der von Stemma in ihrem sprechenden Namen betriebenen genealogischen Politik zur Domestizierung des wilden Begehrens, in welcher der Inzest als modellierbares Wissen figuriert, herausgearbeitet und im Verhältnis zu den geschlechtlichen, verwandtschaftlichen und politischen Beziehungen und der finalen Ordnungsstiftung Karls des Großen betrachtet werden. Diese ›Genea-Politik‹ steht

6 Zur narrativen und biographisch-psychoanalytischen Dimension vgl. von Matt: *Die Richterin*, 224–241.

7 Vgl. Weigel: *Genea-Logik*, 59–69.

im Spannungsfeld zwischen der patrilinearen und der matrilinearen Blutlinie mit ihren möglichen antijudaistischen Implikationen. Der dritte Abschnitt diskutiert die Verbindung der historischen Genea-Politik zur (antisemitischen) Rassenbiologie im Zeichen des Inzests und legt dann dar, wie die Beziehung von Palma und Wulfrin, indem sie sich daraus nährt, die Ordnung des Inzests zu einer reinen ›Liebe‹ hin zu transzendieren sucht.

## II. Politik der Genealogie

Nachdem Wulfrin seine Stiefmutter Stemma »von dem Tode des Comes« frei gegeben und sie ihn mit dem Wurf des Wulfenhorns, des materiellen Zeichens der genealogischen Potenz, entmachtet und gleichsam entmannt hat (vgl. 198f.), erläutert sie ihm vor dem Panorama ihres Herrschaftsbesitzes ihre genealogische Politik für die Zukunft: Sie habe ihn »dazu ausersehen – wie es auch deine brüderliche Pflicht ist –, der Schwester dieses weite Erbe zu sichern«:

»Du bist ihr natürlicher Beschützer. Ich kann mein Kind keinem Mächtigen dieses Landes vermählen, denn sie sind ein zuchtloses und sich selbst zerstörendes Geschlecht. Ich bände sie an den Schweif eines gepeitschten Rosses! Ringsherum keine Burg, an der nicht Mord klebte! Soll mir mein Kind in einem Hauszwist oder in einer Blutrache untergehen? Ja, fände ich für sie einen Guten und Starken wie du bist, dann wäre ich ruhig und könnte dich freigegeben, du hättest weiter keine Pflicht an ihr zu erfüllen. Ich weiß ihr keinen Gatten als allein Gnadenreich, und der besitzt das Land, nach der Verheißung, als ein Sanftmütiger, kann es aber gegen die Gewalttätigen nicht behaupten, deren Zahl hier Legion ist. Erst seine Söhne werden kraft meines Blutes Männer sein. Bis diese kommen und wachsen, wirst du schon deine gepanzerte Hand über Gnadenreich und Palma halten und die Herrschaft führen müssen. Denn ewig reitest du nicht mit dem Kaiser. Vielleicht auch, wer weiß, erhebt er dich zum Grafen über diesen Gau, oder dann erhältst du von mir eine Burg, jene« – sie wies auf einen Turm am Horizonte – »oder eine andere, nach deinem Gefallen. Oder du haust hier auf meinem eigenen festen Malmort.« Sie legte ihm vertrauend die Hand auf die Schulter. (200)

Wulfrin wehrt sich in seinem Selbstverständnis als Krieger gegen diese Bindungen und wundert sich über die Ambivalenz der Pläne Stemmas, vor allem darüber, dass sie ihre Nachfolge schon jetzt und soweit vorausdenke, da sie doch lebe, was sie trotzig quittiert: »Solang ich lebe, herrsche ich.« (200) Sie wehrt damit auch weitere Nachfragen zu ihrer genealogischen Politik ab, macht sich dadurch indes nur umso verdächtiger. Diese Pläne bestehen zum einen, als Fortsetzung der bereits vom Erzähler erläuterten *Divide-et-impera*-Politik (vgl. 186), in der Bändigung der Gewaltverhältnisse von Mord und Unzucht zum Schutz von Palma, zum anderen in der ›Zuchtwahl‹ des Mannes für Palma und deren künftigen Söhne: Die Zuchtwahl scheint dem einfachen Kalkül zu folgen, eine/n ›Starke/n‹ und eine/n ›Schwache/n‹ zu kombinieren, wobei Stärke mit Gewalttätigkeit, dafür aber Zeugungsfähigkeit, Schwäche (der Bemerkung Stemmas gegenüber Peregrin folgend) mit Bildung, Sanftmut, aber Impotenz einherzugehen scheint. Sind weibliche und männliche Anteile gleichwertig, so müsste Stemma, wenn Palma tatsächlich die Tochter Peregrins wäre und ihre Nachkommen tatsächlich mit Gnadenreich bzw. Graciusus (junger Kleriker und Rom-Gesandter des Bischofs und Stemmas, mutmaßlicher Sohn des Bischofs statt, wie es offiziell heißt, von dessen Bruder, und Bräutigam Palmas) gezeugt würden, ihrerseits aus einer Zeugung zwischen zwei Starken hervorgegangen sein (über die ›Stärke‹ des Judex besteht kein Zweifel, über die Mutter ist nichts bekannt, Stemmas Gewaltbereitschaft ist jedoch evident und wird von Peregrin auch so benannt; vgl. 40), weil sonst Palmas Nachkommen zu mehr als der Hälfte schwache Anteile abbekämen.<sup>8</sup>

Doch die von Stemma offenbarte ›Genea-Logik‹ müsste keineswegs der Bio-Effektivität entsprechen. Denn unter patrilinea-

8 Siehe den Beitrag von Maximilian Bergengruen.

ren und patriarchalen Verhältnissen bedeutet *consanguinitas* nicht leibliche Blutsverwandtschaft, sondern bezeichnet die vom *pater familias* anerkannte Nachkommenschaft.<sup>9</sup> Den Umstand, dass die biologische Abstammung in der patrilinearen Familienpolitik von einem »System von Stellplätzen« überformt wird,<sup>10</sup> wie u. a. die mutmaßliche Abstammung Gnadenreichs vom Bischof (statt von dessen Bruder) oder die fünf »Karlstöchter« und die »Kebsin« thematisieren (163 und 209), scheint auch Stemma in ihr Kalkül einzubeziehen und politisch zu nutzen. Der Nachdruck, mit dem sie Wulfrin in Rätien zu halten versucht, stützt die Vermutung, dass er durchaus – im Vaternamen Gnadenreichs – als Erzeuger von Palmas Nachkommen in Frage käme – wofern nicht zugleich als ihr eigener Liebhaber, wie der Text vielfach suggeriert. Als Herrin der performativen Sprechakte gebietet Stemma über die symbolische Ordnung, die gelten soll.

Doch neben der Nutzung der patrilinear-patriarchalen Praktiken der symbolischen Filiation lässt sich in Stemmas GeneaPolitik eine andere Tendenz beobachten, jene Praktiken gegen die durch Karl repräsentierte Ordnung in den Dienst zu nehmen: nämlich die Etablierung oder zumindest Stabilisierung einer matrilinearen Blutsbande. Matrilinear bedeutet nicht matriarchalisch, denn das widerspräche (anders als in Heinrich von Kleists *Penthesilea*) den »historischen« Verhältnissen im Text; dennoch lassen sich in Stemmas Handeln auch matriarchale Ansprüche im Sinn von Macht sichernden oder erweiternden Handlungen ausmachen. Dass eine Matrilinearität als Theorie und Praxis zumindest historisch möglich ist, lässt sich mit Christina von Brauns Kulturgeschichte der *Blutsbande* argumentieren. Von Braun zeigt darin auf, wie sich die christliche Patrilinearität, indem sie den griechisch-römischen Nexus von vokalalphabetisierter Schrift und Blut sakralisierte und

9 Vgl. von Braun: *Blutsbande*, 249.

10 Siehe den Beitrag von Armin Schäfer.

als geistiges Prinzip zur Sicherung der biologisch ungesicherten Vaterschaft diene, in einem langen Prozess herausbildete und sich um die erste Jahrtausendwende als genealogische Herrschaftsordnung gegen matrilineare Tendenzen durchsetzte. Die konkurrierende Matrilinearität (die es auch vorher und anderswo gab und gibt) etablierte sich in etwa nach 70 n. Chr. in der jüdischen Diaspora als leibliche Blutlinie und stand in Korrespondenz mit dem Konsonantenalphabet, das eine orale und körpergebundene Kommunikation impliziert, und einer ausgesprochen körperbezogenen Gesetzgebung und Ritualität.<sup>11</sup> Weiter legt von Braun dar, wie die christliche Kirche das Inzestverbot moralisch auflud, um die »Fortpflanzung des Adels kontrollieren« zu können,<sup>12</sup> eine Möglichkeit, der sich die jüdische Fortpflanzungspolitik schon durch das leibliche Mutterwissen entzog, was die antijudaistische Unterstellung des Inzests durch die Christen (z. B. mit Referenz auf den Inzest von Lot und seinen Töchtern, Gen 19,31–36) motivierte. Natürlich lässt sich die Mutterdominanz auch im psychoanalytischen Familienroman auflösen, wie das Peter von Matt im Anschluss an Friedrich Kittler unternommen hat; doch degradiert diese Lesart die historische Erzählsubstanz zur bloßen Staffage.<sup>13</sup>

Die Indizien in Meyers Text für diese These der (jüdischen) Matrilinearität mögen zunächst nicht allzu dicht und stark erscheinen, sind aber durchaus vorhanden. Die genauen Herrschaftsverhältnisse zwischen dem Bischof, der wohl als Präses der eigentliche Regent Rätians war, und Stemma bleiben im Text unbestimmt, was der Wirkmacht Stemmas umso mehr Raum gibt.<sup>14</sup>

11 Vgl. von Braun: Blutsbande, 131–137 und 249–252.

12 Ebd., 250.

13 von Matt: *Die Richterin*, 232–236. Vgl. Kittler: Der Traum und die Rede, 273–294.

14 Zu den historischen Quellen Meyers vgl. Kommentar 350–352. Hier wird deutlich, dass die Meyer zur Verfügung stehenden Zeugnisse über diese Zeit relativ dünn und die politischen Verhältnisse unklar sind.



Ihre Machtposition in der Nachfolge ihres Vaters, des Judex, als Judicatrix, und ihres Gatten, des Comes, als Statthalterin ist innerhalb Rätians nicht unbestritten: Sie muss die »Herrschaft« gegenüber dem »verwilderten, feindseligen Adel«, aber mit dem Segen des »friedseligen«, das heißt schwachen Bischofs verteidigen und behaupten (186). Dass sie den Kaiser nicht nur zur äußeren Befestigung des Territoriums gegenüber den barbarischen Sachsen und Lombarden anruft, sondern auch zur Sicherung ihrer Position im Innern, kann aufgrund der Reinwaschungsaktion, durch die sie Wulfrin und Karl von Rom nach Rätien lockt, angenommen werden. Ebenso gehören die Pläne für Palma zur Strategie der künftigen Stärkung der Stellung Malmorts: Die Ehe mit dem schwachen Kleriker Gnadenreich soll nicht nur ihre Machtposition sichern, sondern auch diejenige ihrer Tochter. Diese Ansätze zu einer matriarchalen Politik nährt Stemmas unbedingter Wille zu einer weiblich-leiblichen Blutsbande der Machtfiliation, die sich in einer ausgeprägten körperlichen Nähe und der expliziten Besitz und Verfügungsgewalt gegenüber Palma artikuliert:

Erwacht stand sie vor dem Lager ihres Kindes. Sie küßte ihm die geschlossenen Augen. »Bleibet unwissend!« murmelte sie. Dann glitt sie neben Palma auf das breite Lager und schlang den Arm um das Mädchen, wie um eine erkämpfte Beute: »Du bist mein Eigentum! Ich teile dich nicht mit dem verschollenen Knaben! Dich siedle ich an im Licht und umschleiche dich wie eine hütende Löwin!« (191)

Den filiativen Einheits- und Eigentumsanspruch hält Stemma bis zu jenem Punkt aufrecht, als mit Palmas Leben ihr eigenes zu schwinden droht. Sie erwacht als Gereinigte und Bekennende wieder und mit ihrem Bekenntnis erwacht auch Palma als »Neubelebte« (231). Die Anlehnung an ein religiöses Bekehrungs- und Erweckungserlebnis ist unverkennbar: Stemma schwört den matrilinear-matriarchalen Ambitionen ab und unterwirft sich dem Gesetz des Kaisers, dessen Grußwort die matrilineare Unordnung deutlich adressiert:

»Du bist die Frau von Malmort. Ich habe deine Botschaft empfangen und bin da, Ordnung zu schaffen, wie du gefordert hast. Hier ist Freiheit in Frevel und Kraft in Willkür entartet. Ich will diesem Gebirge einen Grafen setzen. Weißt du mir den Mann?« (231)

An die Stelle der »Frau« soll wieder ein »Mann« treten, so verfügt der Kaiser und gibt, indem er die »Botschaft« namhaft macht, zu verstehen, dass er deren strategischen Hintersinn sehr wohl verstanden hat. Die geläuterte Stemma ihrerseits lenkt das Blut, das sie für sich und Palma biologisch interpretierte, per Sprechakt zurück in die symbolischen Bahnen der patrilinearen Genealogie: »Hört! hört! Kein Tropfen gleichen Blutes fließt in diesem Mann und diesem Weibel!« (233) Mit dem Geständnis des Mordes, der Installierung des Mannes und der Klärung der Verwandtschaft scheint das, was Karl mit dem Begriff der »Entartung« belegt, in der historischen Erzählung erst einmal ausgeräumt. Aber der Begriff verweist zurück ins 19. Jahrhundert, aus dem Stemmas strategisches Wissen importiert worden ist.

### III. Ideologie der Liebe

Die These der Matrilinearität greift gut in der historischen Erzählung, ja scheint ein wichtiges Movens dafür zu sein, während eine philo- oder antijüdische Motivation sich dort nirgendwo zu manifestieren scheint. Ein neuer diskursiver Nexus zwischen Matrilinearität, Inzest und Judentum, der auch den alten Antijudaismus in den modernen rassistischen Antisemitismus transformiert, knüpft allerdings an Meyers Gegenwart an: Die Biologisierung und Sexualisierung der Körper/Geist-Verhältnisse seit der Aufklärung, so argumentiert von Braun im Anschluss an Michel Foucault, erfasst auch die christlich-patriarchale Blutslinie in ihrer Schriftbasierung durch eine »sekundäre Oralität«, die sie verleiht und dem Mutterkörper annähert. Die »Anpassung der

traditionellen Konzepte christlicher Blutsverwandtschaft an die jüdische Matrilinearität« verstärkt den der christlichen Patrilinearität »inhärenten Antijudaismus«<sup>15</sup> und führt in Kombination mit dem nationalbiologischen Rassismus zu einer zunehmend radikaleren antisemitischen Abgrenzung. Die mit der Schrift assoziierte »Geistigkeit« der patriarchalen Blutlinie verlagert sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts als »Schimpfwort« zu den Juden, ebenso wie der Begriff der »Blutschande« von der »Sünde« des Verkehrs mit dem eigenen Blut« zur Gefährdung der Reinheit des »guten« Blutes durch jüdisches Blut.<sup>16</sup> Im Zug der kapitalistischen Entfaltung des Bürgertums erfährt die Frau durch die Funktionalisierung als Ehefrau, Mutter und Verwalterin der Familie und der sozialen Beziehungen eine gewisse genealogische Aufwertung,<sup>17</sup> die einhergeht mit der Förderung der ökonomischen und »soziale[n] Endogamie«.<sup>18</sup> Die literarische Ideologie der »Liebesehe«<sup>19</sup> als symbiotische Beziehung zwischen Seelenverwandten transzendiert diese Verhältnisse, wie von Braun anhand der *Wahlverwandtschaften* (1809) darlegt.<sup>20</sup> In der allgemeinen kulturellen und wissenschaftlichen Konjunktur des Inzests bzw. Inzestverbots seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts kann die Motivik des Geschwisterinzests als (idealisierter) Konvergenzpunkt dieser Linien betrachtet werden.

In Richard Wagners *Walküre* (1853/1870) zeugen die Wotan-Zwillinge Siegmund und Sieglinde Siegfried, der als »deutsche Christusfigur« einer »höheren Art von Sexualität« des unvermischten Blutes entspringt.<sup>21</sup> Neben dem Umstand, den dann

15 von Braun: Blutsbande, 333f.

16 Ebd., 330.

17 Vgl. ebd., 270f.

18 Ebd., 258.

19 Ebd., 289.

20 Vgl. ebd., 277–283.

21 Ebd., 329.

Westermarck theoretisch fassen wird, dass sich die Geschwister, weil früh getrennt, nicht wiedererkennen, teilt die *Richterin* mit dem Text Wagners auch den Handlungszug, dass der verhasste Ehemann außer Gefecht gesetzt wird. Die antisemitische Kehrseite wird Thomas Mann, Wagner gewissermaßen persiflierend, in der Novelle *Wälsungenblut* (1906/1921) entfalten, wo der Inzest der gleichnamigen Zwillinge als Phänomen der *décadence* und der Entartung markiert ist. Das ist mit dem Untergang der Wotan-Sippe im *Ring des Nibelungen* bereits angelegt, gleichzeitig aber bewertet Wagner in *Oper und Drama* (1851) den Geschwisterinzest positiv als anarchistische Sprengung der Konventionen.<sup>22</sup> Wagner vollzieht eine quasireligiöse Überhöhung des Prinzips des unvermischten Blutes, das Westermarck als biologisches »Ähnlichkeitsgesetz« expliziert: Der »mächtig[e] Instinkt«, der Tiere davon abhält, »sich mit Individuen anderer Gattungen zu paaren«,<sup>23</sup> kann als Attraktion der »Gleichartigkeit«<sup>24</sup> und Gegentrieb zur instinktiven Inzest-Repulsion der zusammen Aufgewachsenen gesehen werden. Diesem Gesetz und »allen beglaubigten Thatsachen über die Wechselkreuzung von Pflanzen und Thieren« gemäß, könne man »mit Darwin folgern, daß ein gewisser Grad von Unfruchtbarkeit [im allgemeinen Sinn, H.Th.] bei den Bastarden sehr allgemein vorkommt«, das heißt: je unähnlicher, desto unfruchtbarer.<sup>25</sup> Dass das »Menschengeschlecht« »[h]insichtlich des fraglichen Triebes [...] der allgemeinen Regel des Tierreiches« folgt, ist für Westermarck unbestritten.<sup>26</sup> Die »Hypothese, daß die

22 Vgl. Kaiser: Thomas Manns *Wälsungenblut* und Richard Wagners *Ring*.

23 Westermarck: Geschichte der menschlichen Ehe, 277.

24 Ebd., 279.

25 Ebd., 278. Der Begriff der Unfruchtbarkeit scheint hier allgemein die Schwächung biologischer »Leistungsfähigkeit« durch Inzucht mit zu meinen, die später unter dem Begriff der »Inzuchtdepression« verhandelt wird; vgl. Bischof: Das Rätsel Ödipus, 86.

26 Westermarck: Geschichte der menschlichen Ehe, 279f.

verschiedenen Menschenrassen gesonderte Gattungen des Menschengeschlechts« seien und deswegen »zwischen den verschiedenen Menschenrassen eine instinktive Abneigung« herrscht, sieht er widerlegt,<sup>27</sup> räumt allerdings die Möglichkeit verminderter Fruchtbarkeit ein. Denn es sei »eine beachtenswerte Thatsache, daß gemischte Ehen zwischen Juden und Personen anderer Rassen verhältnismäßig unfruchtbar« seien, wozu Westermarck eine Statistik zitiert. Man dürfe es »natürlich nicht als erwiesen annehmen, daß die Kreuzung zweier beliebiger Rassen dieselben Wirkungen nach sich zieht, welche die Kreuzung zwischen jüdischen und nicht-jüdischen Europäern zu haben scheint.«<sup>28</sup>

In diesem diskursiven und literarischen Bezugsnetz der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erweist sich Meyers Erzählung der *Richterin* als Unterfangen der Prozessierung der genealogischen, die Verbindung von Individuum, Familie und (politischer) Gemeinschaft betreffenden Wissens und Machtverhältnisse, die sich im Inzest-Komplex verdichten. Zugleich transzendiert sie den Inzest-Komplex zu einer reinen Liebe, die alle Motivationen unter sich lässt und auch keiner eigentlichen Erfüllung mehr bedarf, sondern in der Verheißung lebt. Die Paarung von Palma und Wulf-rin als Verbindung unter ›Gleichartigen‹ ist sowohl Voraussetzung als auch Ergebnis der Erzählung und die – nicht ›wirklich‹, das heißt auf der Ebene der Erzählinstanz, sondern nur sprechaktlich und szenisch beantwortete – Frage des Blutes bildet den in schönen Etappen narrativ performierten ›Beweis‹ für die Idealität des Paares, die der Kaiser sanktioniert, indem er sie dem Gottesbeweis anheimstellt. Der Einbezug des rassistischen und antisemitischen Diskurses will dem Text keineswegs eine entsprechende Intention unterstellen, sondern darlegen, dass Antisemitismus und Rassis-

27 Ebd., 280.

28 Ebd., 287.

mus als zeitgenössische Parameter bei der Bestimmung von ›Liebe‹ mitwirken und dass motivische und argumentative Verbindungen zur historischen Matrilinearität als jüdisches Moment der Genealogie und natürlich auch zur Bedrohung durch das Fremde (Sachsen, Lombarden) bestehen.

Die kulturelle Normalisierung der ödipalen Interpretation von (literarischer) ›Liebe‹ durch die Psychoanalyse verdeckt die besondere Bedeutung, die dem Inzest-Komplex jenseits und diesseits dieser Interpretation für die Bestimmung der Liebeskonzeption in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zukommt, nämlich als Referenzwert der unbestimmbar gewordenen Liebe. Niklas Luhmanns berühmte These von der »Liebe als Passion« besagt, dass sich ›Liebe‹ in der Moderne als zunehmend autonomes »Kommunikationsmedium« gegenüber der Bestimmung durch andere soziale Bereiche wie Macht oder Geld etabliert.<sup>29</sup> Liebe soll um ihrer selbst willen stattfinden, das heißt nach eigenen, selbstreferenziell herausgebildeten Kriterien der Selektion und Motivation.<sup>30</sup> Die Romane und Novellen des 19. Jahrhunderts ringen mit dem Problem, die Liebesgeschichte durch die Handlung zu motivieren und sie gleichzeitig als ›freie‹, durch sich selbst schicksalhaft motivierte, darzustellen. Gottfried Kellers *Romeo und Julia auf dem Dorfe* (1856) arbeitet sich daran ab, die Liebe von Sali und Vrenchen weder durch äußere Faktoren zu motivieren noch durch die Transzendenz des Todes zu erfüllen, sondern durch ihre innere Übereinstimmung und die lustgetriebene Vereinigung. Die Übereinstimmung ist durch die quasigeschwisterliche Vertrautheit der beiden als Kinder disponiert, die nach der Latenzzeit wegen des Zerwürfnisses zwischen den Familien beim Wiedersehen

29 Luhmann: Liebe. Eine Übung, 24f. Vgl. die später historisch und systematisch erweiterte Studie Luhmanns: Liebe als Passion. Bereits der frühere Text von 1969 trug im Typoskript den Titel »Liebe als Passion«.

30 Vgl. Luhmann: Liebe, 13.

der jungen Erwachsenen als Begehren wiederkehrt. Dass Kellers Liebesbeziehungen das Maß ihrer Harmonie und Idealität am Inzest nehmen, hat Keller bereits im *Grünen Heinrich* (1854–1855) vorgeführt: Heinrich und seine erste Liebe, Anna, eine entfernte Cousine, küssen sich zunächst leidenschaftlich und lassen plötzlich erkaltet voneinander ab. Der gereifte Ich-Erzähler erklärt es damit, »daß in jenem Alter das rote Blut weiser sei als der Geist und sich von selbst zurückdämme, wenn es in ungehörige Wellen geschlagen worden«.<sup>31</sup> Das Scheitern wird zwar auf das junge Alter geschoben, doch gerade die Verschiebung vom latenten, durch das ›Blut‹ indizierten Inzest auf andere Umstände verrät, dass der Inzest zugleich als Maß der idealen Nähe und des tiefsten, weil instinktiven Abscheus gilt.

Im Prozess der »Passionierung der Liebe«<sup>32</sup> bildet der Inzest sozusagen den Abgrund der Selbstreferenz, der die Liebe als Passion nach außen öffnet auf die Verhältnisse der anders nicht mehr fundierbaren Nahbeziehungen mit ihren undurchschaubaren sozialen und politischen Kontingenzen und Determinanten. *Die Richterin* offenbart diese Referenz und ihr Funktionieren in der etappierten Performanz der Beziehung von Palma und Wulfrin, von der prädisponierten Nähe über das Wechselspiel von Attraktion und Repulsion, die selige Nähe am Bergsee, das verschlingende Begehren und dessen heftige Verwerfung in der Schlucht, bis zur versprochenen Vereinigung im Zeichen des transzendierte Inzests.

31 Keller: Der grüne Heinrich. In: Sämtliche Werke, Bd. 2, 430.

32 Luhmann: Liebe, 34.

## Inzest in C.F. Meyers *Die Richterin*

### I.

Conrad Ferdinand Meyer hat seine Novelle *Die Richterin* als eine »Gewissensgeschichte«<sup>1</sup> angelegt: Die verwitwete Richterin Stemma herrscht zur Zeit Karls des Großen in Malmort über das schweizerische Rätien. Sie hat eine Tochter Palma und einen Stiefsohn Wulfrin, die ihren Vater, den kaiserlichen Rat Wulf, nur vom Hörensagen kennen. Wulf hat den Sohn mit seiner zweiten Frau gezeugt, die er jedoch nach dessen Geburt verstoßen hat. Später hat er Stemma, die Tochter des Richters Judex, zu seiner dritten Frau genommen. Der Brautvater aber wurde auf dem Hochzeitsfest erschlagen. Der Schwiegersohn zog daraufhin aus, rächte ihn, kam zurück und trank bei seiner Ankunft einen Becher Wein – »leert ihn auf einen Zug und haucht die Seele aus« (169). Stemma hat den Gatten, der ihr vom Vater aufgezwungen wurde, vergiftet. Ihre Tochter Palma ist das Kind des Pilgers Peregrin, der angeblich von »dannem zog, um spurlos im Gebirge zu verschwinden« (186), tatsächlich aber vom Richter Judex, der ihn in flagranti mit seiner Tochter überraschte, erwürgte wurde. Stemma hat den Mord ihres Vaters an ihrem Liebhaber ebenso vertuscht wie ihren eigenen Mord an Wulf. Außerdem hat sie Palma und Wulfrin, der fern seiner Stiefmutter aufwuchs, im Glauben gelassen, dass sie Halbgeschwister seien. Als Wulfrin, von der Stiefmutter aus Rom in die Schweiz gerufen, auf seine vermeintliche Schwester trifft, bricht einerseits ein inzestuöses Begehren hervor, andererseits wird die

1 Vgl. Baumgarten: Das Werk Conrad Ferdinand Meyers, 105.



Richterin »durch ihr arbeitendes Gewissen zu Grunde gerichtet«.<sup>2</sup> Nachdem heraus ist, dass die Halbgeschwister keine sind, werden sie unter dem Schutz des Kaisers, der Palma adoptiert, ein Paar, das heiraten darf, sobald Wulfrin die ihm auferlegte Prüfung besteht. »Dieser folge mir ins Feld!«, befiehlt der Kaiser: »Gott entscheide!« (235) Die Bewährung des künftigen Herrschers im Krieg ist vor die Hochzeit gesetzt, die ihrerseits als die Zerstörung des Herrschersitzes gefeiert werden soll: »Kehrt er zurück und stößt er ins Horn, so freue dich, Palma novella, fülle den Becher und vollende den Spruch! Dann entzündet Rudio die Brautfackel und schleudert sie in das Gebälke von Malmort.« (235)

Meyers Erzählweise, der auktoriale Züge fehlen, ist das Komplement einer Strategie, die ein Wechselspiel zweier Perspektiven präsentiert. Es gibt eine »Spaltung der Novelle in zwei Themen«<sup>3</sup>: die sündige Richterin und das vermeintlich inzestuöse Begehren. Die thematische Spaltung korrespondiert mit einer Erzählinstanz, die entweder auf eine der Hauptfiguren fokussiert und deren Perspektive übernimmt oder aber im narrativen Modus dialogische Szenen präsentiert, hinter denen die Erzählinstanz nahezu gänzlich verschwindet. Insbesondere verweigert sie ostentativ die Auflösung des Rätsels, das die Novelle an vielen Stellen, aber auch im Ganzen aufgibt: Die Leerstellen, die ungeachtet der Aufdeckung von Mord und Vaterschaft bleiben, adressieren eine Leserschaft, die auf Meyers »Technik des Andeutens und Verschweigens«<sup>4</sup> zu meist mit Simplifizierungen geantwortet hat. So erging es auch Sigmund Freud, der seinem Brief vom 20. Juni 1898 an Wilhelm Fließ einen »kleine[n] Aufsatz«<sup>5</sup> beifügte, der später in Otto Ranks

2 Frey: Conrad Ferdinand Meyer, 301.

3 Rohrwasser: Freuds Lektüren, 120.

4 Ebd., 108.

5 Freud: Briefe an Wilhelm Fließ 1887–1904, 347.

Buch *Der Mythos von der Geburt des Helden* (1909) und von Freud selbst erneut unter dem Titel »Der Familienroman des Neurotikers« veröffentlicht wurde. Als »Familienroman« werden Phantasien bezeichnet, »in denen das Subjekt imaginär die Bande mit seinen Eltern modifiziert (es imaginiert sich zum Beispiel, es sei ein Findelkind).«<sup>6</sup>

Freud versteht *Die Richterin* als ein biographisches Dokument, das, wie ein Familienroman, Auskunft über die Neurose seines Verfassers gibt. Er liest die Novelle des Autors als Abwehr seiner schuldbeladenen Erinnerung an ein inzestuöses Begehren zwischen den Geschwistern Meyer: »Kein Zweifel, daß es sich um die poetische Abwehr der Erinnerung an ein Verhältnis mit der Schwester handelt. Merkwürdig nur, daß diese *genau* so geschieht wie in der Neurose. Alle Neurotiker bilden den sogenannten Familienroman (der in der Paranoia bewußt wird), der einerseits dem Größenbedürfnis dient, andererseits der Abwehr des Inzests.«<sup>7</sup>

Freud kupt in seiner Lesart die Novelle um ihre literarische Eigenart und legt das Augenmerk nicht auf die Lüge der Richterin, dass die Kinder verwandt seien, sondern »seine Analyse tut den Schritt, dieser Fiktion ein anderes Subjekt zuzuschreiben. Sie ersetzt den Betrug der Mutter an den Kindern durch die Imagination des Kindes, des ›Knaben‹ selbst.«<sup>8</sup> Friedrich Kittler geht noch einen Schritt weiter als Freud und löst »den absoluten Anfang der Novellenhandlung in einen Traum, d. h. in der erotischen Phantasie eines Infans auf«<sup>9</sup>: Die Novelle sei »keine poetische Abwehr der Erinnerung an ein Verhältnis mit der Schwester«,<sup>10</sup> sondern

6 Laplanche/Pontalis: Das Vokabular der Psychoanalyse, 152.

7 Freud: Briefe an Wilhelm Fließ, 347.

8 Kittler: Der Traum und die Rede, 274.

9 Ebd., 279.

10 Ebd., 291f.

die »Phantasie eines Inzests mit der Mutter«<sup>11</sup>, die durch den Familienroman substituiert und im Geschwisterinzest verschleiert werde.

## II.

Seit Freud den Autor Meyer wie einen Patienten behandelt hat, regieren punktuelle Anknüpfungen an Biographie oder Text die Interpretationen der Novelle. Man lenkt den Blick auf diese oder jene Symbolik, beanstandet eine inkonsistente Erzählweise oder bemerkt, dass Meyer die Erwartungen der Narratologie nicht erfüllt.<sup>12</sup> Dass Meyer, der »die zentrale Fabel selbst völlig erfunden«<sup>13</sup> hatte, »Die Richterin« zuerst als Drama konzipierte« und »bereits 1500 Verse geschrieben«<sup>14</sup> hatte, ehe er seinen Plan aufgab, unterstreicht die Funktion, die dem szenischen Erzählen insgesamt für die Novelle zukommt. Es ist das privilegierte Darstellungsmittel für Entzweiung und Konflikt, die im Gewissen der Richterin arbeiten.

Die Dokumente zur Entstehungsgeschichte bezeugen Schwierigkeiten, die der Planung und Niederschrift der Novelle entgegenstanden. Sie belegen, »daß der Dichter jahrelang in der Wahl des Ortes und der Zeit der Handlung schwankte«. (342) Meyer erklärte, dass er »für [s]eine etwas großen Gestalten eine geräumige Gegend und wilde Sitten brauche« (345), erwog verschiedene abgelegene Schauplätze, die ihm als Hintergrund dienen könnten, und entschied nach langer Überlegung: »nun will ich doch lieber ins Mittelalter als nach Asien gehen«. (345) Die Schweizer Berge

11 Ebd., 281.

12 Vgl. von Matt: *Die Richterin*, sowie den Betrag von Michael Niehaus.

13 Fehr: Conrad Ferdinand Meyer, 92.

14 Ebd.

dienen als Kulisse einer Handlung, die auf der Schwelle von Natur und Kultur statthat, so wie im Kastell auf Malmort der Fels in eine Architektur übergeht: »Innerhalb der dicken Mauern eines wie aus dem Felsen gewachsenen rätischen Kastells sprudelte ein Quell in klösterlicher Stille.« (175)

Die Erzählinstanz präsentiert den Schauplatz als Einheit und wechselseitige Spiegelung von Innen- und Außenwelt. So wird zum Beispiel die Figur der Palma in externer Fokalisierung hingestellt, die diegetische Welt aber wie in Nullfokalisierung behandelt: »Leicht wie auf Flügeln, mit frei atmender Brust ging das Mädchen bergan und blieb unter der sengenden Sonne frisch und kühl wie eine springende Quelle. Der Berg hatte an dem Kinde seine Freude. Glänzende Falter umgaukelten ihr das Haupt, und der Wind spielte mit ihrem Blondhaar.« (202f.) Die Erzählinstanz, welche die Natur selbst erleben und fühlen lässt, was Palma fühlt und erlebt, besitzt keinen unmittelbaren Zugang zur Psyche der Figur, sondern gewinnt ihn auf indirekte Weise, und zwar mittels der Reaktion des Schauplatzes und Hintergrunds auf die Figur. Die Umgebung dient nicht als eine Kulisse wie im Drama, sondern ist dynamischer Ausdruck dessen, was die Figur erlebt und fühlt. An die Stelle eines Erzählers, der ein Subjekt hinstellt, das weiß, und weiß, dass es weiß, rückt eine Erzählinstanz, die in der expressiven Einheit von Figur und Umgebung eine Naht zwischen Bewusstsein und Unbewusstem entziffert. So heißt es zum Beispiel über den Kirchgang, bei dem das Begehren zwischen den Geschwistern aufdämmert: »Wulfrin, welcher er wußte nicht wie an das eine Ende des andächtigen Kreises geraten war, erblickte sich gegenüber die Schwester.« (197) Die Situation in der Kirche ist nicht mehr in die Sitzordnung und einen mit der Sitzordnung gemeinten psychischen Referenten auseinander zu legen. Wulfrin sieht in seiner Schwester, die wie ein Spiegel ist, sich selbst: Er nimmt sich *unbewusst* aus einer ihm sonst unzugänglichen Perspektive wahr.

Analytisch ist diese Erzählweise, weil sie zu ihrem Objekt – dem Unbewussten der Figuren – ihren Zugang gewinnt, indem sie thematisch werden lässt, was unausgesprochen, verdrängt, zensiert ist, wie z. B. auch in folgender Szene. Stemma zeigt Wulfrin einen Becher, der in seinem Symbolwert durch und durch überdeterminiert ist: »Siehe, es ist der Spruch eines Eheweibes«, sagte sie.« Stemmas Rede fingiert eine hypothetische Akteurin, die ihrem Ehemann einen Becher Wein kredenzt. Aber sie thematisiert auch einen Aspekt an der Situation, in der die Rede ergeht. Stemmas Rede über den Becher artikuliert einen Wunsch, den Wulfrin seinerseits unbewusst versteht. Er repliziert: »Du hast recht, Frau«, lachte er.« (193) Die Adressierung der Stiefmutter als »Frau« ist so zweideutig wie eine Rede, die ihren Auftritt als Lachen hat. Dass solch eine zweideutige Dimension der Rede zuallererst in der Interaktion und einer reziproken Situation aufscheint, unterstreicht die Replik, die ihrerseits anzeigt, dass zwar das Denotat bewusst verstanden wurde, aber auf unbewusste Weise wie ein erotisches Konnotat wirkt. Das volle Verständnis der Situation gelangt nicht auf die Ebene des Bewusstseins der Akteure, die jeweils mit ihrem eigenen Unbewussten kommunizieren (ohne von diesem Geschehen selbst wiederum ein Bewusstsein zu besitzen).

Stemma und Wulfrin kommunizieren also bewusst *und* unbewusst miteinander. Ungeachtet der Frage, ob das Lachen einer Intention zuzurechnen ist oder nicht, verzollt es die Adressierung (»Frau«) mit einer Zweideutigkeit, die auf eine kommunikative Fortsetzung der Situation drängt. Die Stiefmutter, die als »Frau« adressiert wird, aber mit dem Lachen das Signal erhält, dass diese Adressierung bloß aufgeführt und zum Schein gesagt wird, geht schließlich zur stummen Kommunikation über und ergreift die Hand Wulfrins, um ihn ans Grab seines Vaters zu führen und ihn so an die Position des Stiefsohns zu rücken. Die Erzählinstanz verzeichnet zum einen, dass Wulfrin das Grabmal des Vaters »nicht ohne kindliches Gefühl« (193) betrachtet. Zum anderen aber be-

richtet sie, dass der Sohn, der auf die Insignien väterlicher Macht blickt, zur Demonstration eigener Potenz verleitet wird: »Da lag ihm der Vater, die Linke am Schwert, die Rechte am Hifthorn, die steinernen Füße ausgestreckt. [...] Das abgebildete Hifthorn erblickend, hob er in einer plötzlichen Anwandlung das wirkliche, das er an der Seit trug, vor den Mund und tat einen kräftigen Stoß.« (193) Die Erzählinstanz hält ausdrücklich fest, dass die Reaktion in einer »plötzlichen Anwandlung« erfolgt. Erklärungen, warum der Sohn mit dieser Anwandlung reagiert, könnten psychoanalytische Lektüren beibringen, die den nicht zu übersehenden Phallus bemerken. Allerdings führen solche Entschlüsselungen und Deutungen nicht allzu weit: Die Novelle verdoppelt den Falken oder das Dingsymbol und verleiht ihm eine potenzierte Bedeutsamkeit. Das Hifthorn ist Teil einer »brachialen Symbolik«<sup>15</sup> des Sexuellen – aus mittelalterlichen Texten, die Meyer las, entliehen – und fungiert als Signalegeber im Gebirge. Man kann die spezifische Bedeutung des überdeterminierten Horns so wenig festzurufen wie die des Bechers, der sein Komplement ist.

### III.

Der Ausgangspunkt der Novelle, der sie von ihrer Vorgeschichte unterscheidet und zuallererst die Handlung in Gang bringt, liegt im Wunsch der Richterin, dass sie selbst der öffentlichen Gerichtsbarkeit unterstellt werde und ihr Stiefsohn sie von dem umgehenden Verdacht, dass sie ihren Gatten vergiftet habe, freispreche. Dieser Wunsch steht dem Inzest fern und entspringt womöglich auch nicht dem »absoluten Anfang«<sup>16</sup> der Novelle. Denn

15 Sebastian Susteck: *Kinderlieben*, 229.

16 Kittler: *Der Traum und die Rede*, 279.

der Auftrag, der an den Stiefsohn in Rom ergeht, zielt auf den Nexus von Öffentlichkeit und Gerechtigkeit, ohne insgesamt das Feld des Begehrens zu erschließen. Die Reise des Stiefsohns aber wird zur Reise zum Grund seines eigenen Begehrens. Der Nexus von Öffentlichkeit und Gerechtigkeit hingegen ist in der Vorgeschichte noch gar nicht ausgebildet. Die Herrschaft des Richters Judex gründete in Körperkräften und ausagierten Affekten. Es ist nicht auszumachen, ob der kaiserliche Rat Wulf, der ins Gebirge kam, mit dem Judex würfelte und trank und die junge Stemma zur Frau nahm, von der ursprünglichen Triebhaftigkeit des Judex angesteckt wurde oder aber ob der Rat, der aus dem promiskuen Umfeld des Kaisers herkommt, seine Triebhaftigkeit ins Gebirge einschleppt. Der Abt Alcuin, der den Kaiser berät, hatte seinen Lieblingsschüler Peregrin nach Rätien geschickt, wo er sich beim Judex, der »an einer Wunde« (189) litt, als Heilkundiger nützlich machte. Die Tochter des Herrschers verführt den jungen Geistlichen, den der Vater »in [ihren] Armen überraschte und erwürgte«. Die Leiche warf er »in den Abgrund« einer »rätischen Schlucht«, wo »die Knochen [...] bleichen« (173). Stemma hat ihrer Tochter ebenso wie der Öffentlichkeit die tatsächliche Vaterschaft verheimlicht.

Die Funktion der Vorgeschichte besteht anscheinend nicht darin, dass ein Geschehen, das der Handlung zeitlich vorausliegt, als fester Sachverhalt oder Referent etabliert wird (und auf den dann Interpretationen fortan rekurrieren könnten). Vielmehr ist die analeptische Rückwendung wie eine kopernikanische Wende im Erzählen von Vorgeschichten: Die Analepse springt nicht vor eine Handlung zurück, um auf etwas Feststehendes zu treffen und ein solides Fundament von Fakten zu legen, das seinerseits zu erklären vermöchte, wie alles so gekommen ist, sondern sie arbeitet die Vergangenheit im Lichte der Gegenwart um. Zwar führt gemäß dem narratologischen Standardmodell der Erzählakt eine Rückwendung auf ein in der Vergangenheit liegendes Ereignis aus.

Dieses narratologische Verständnis der Rückwendung verschmilzt in der Figur der Richterin aber mit einer psychodynamischen Modellierung. Das Schuldgefühl der Richterin wird weniger durch eine präzise Erinnerung an die Vergangenheit angereizt als vielmehr dadurch, dass sie von ihrer Erinnerung wie abgetrennt ist. Die Dienerin Faustine, die ihren Gatten mit dem gleichen Gift ermordet hat wie Stemma Wulf, rührt an die Erinnerung ihrer Herrin: »Du erinnerst dich noch, der Judex dein Vater, dem er die Wunde heilte, hatte ihn abgelohnt, was dir unlieb war, da er dich als ein weiser Kleriker noch vieles hätte lehren können.« (183) Das rationalistische Missverständnis, das die Richterin hindert, die Stellung der Toten zu begreifen, verstellt ihr auch die Einsicht ins eigene Unbewusste: »Seid ihr Toten denn nicht gestorben?« fragt die Richterin ihr Traumbild: »Wir sterben sachte, sachte«, antwortete der Kleriker.« (188)

So wenig wie die Vorgeschichte durch die Analepse, so wenig wird der Inzest durch die Traumerzählung aufgeklärt: Auch wenn »der Inzest dem Imaginären zugehört«<sup>17</sup>, erklärt das Imaginäre nicht schon seine Funktion. Und die Erzählung verharrt eben nicht in einem negativen Schema, das den Triebverzicht zur Voraussetzung für eine Ausübung des Richtamts nimmt. Was im Unbewussten der Richterin wirkt (und von Meyer als Gewissen gefasst wird), ist eine Verdrängung des Begehrens, die zur Wiederholung nötigt. Die Bewusstwerdung, die Stemma zunächst abwehrt, ist aber ebenso wenig wie das öffentliche Einbekenntnis ihres Begehrens schon eine Lösung des Problems. Vielmehr stürzt die falsche Wiederholung, in der die Richterin im Kalkül den Stiefsohn zum Richter über sich bestellt, sie zuallererst in die Katastrophe. Denn es genügt zur Wendung des Geschehens nicht, dass sie sich abstrakt erinnert, ihre Schuld gesteht und der Fall vor

17 Kittler: *Der Traum und die Rede*, 283.



ihrem inneren und dem äußeren Forum in Malmort behandelt wird. Der innere Grund, der sie zum herrscherlichen Richteramt befähigt, scheint die Ablösung von ihren Affekten zu sein. Das Hifthorn, das »einen so gewaltigen und grauenhaften Ton« (174) hat, aktiviert ein Gewissen, das keinen anderen Ausweg als Schuld und Tod weiß. Meyer hat die Figur der Richterin aber nicht untergehen lassen, um abermals die bekannte Drohung zu bestätigen, dass die Sünden der Väter bis ins dritte Glied reichen.<sup>18</sup> An die Stelle des Gewissens, das in den Tod stürzt, tritt ein Inzesttabu, das einen Ausgleich zwischen öffentlicher Ordnung und Begehren herstellt.

Der Judex agierte die Einheit von Trieb und Herrschaft als Gewalt aus. Seine Nachfolgerin übt bereits Triebunterdrückung. Als die Richterin ihres ungeliebten Gattens entledigt ist und selbst die Herrschaft ausüben muss, entsagt sie fortan als Witwe: »Die dem jungen und schönem Weibe unter einem verwilderten, begierlichen Adel von selbst entstehenden Freier und Feinde hatte sie mit einer über Jahre scharfsinnigen Politik veruneint und der Reihe nach mit der Waffe ihrer Lehensleute gebändigt.« (186) Die Gerechtigkeit ist zwar, so will es die Allegorie, blind und sieht von den Angeklagten als Individuen ab, indem gleiche Fälle gleich und ungleiche ungleich behandelt werden. Jedoch erfasst die Forderung nach Blindheit eben nur eine Voraussetzung der Gerechtigkeit, wie es die Mörderin Faustine ausspricht: »Ich sehe schon, du willst meiner schonen! Du heißest die Richterin, aber du bist die Ungerechte, du machst Ausnahmen, du siehst die Person an!« (185) Die blinde Gerechtigkeit hat ihr Gegenstück in der Reziprozität eines Blicks, die zweideutig ist: Einerseits ist eine verallgemeinerte Reziprozität eine Voraussetzung für den Vollzug von Gerechtigkeit, da die Leute nicht schon von sich aus gerecht

18 So 4. Mose 14,18.

sind und es Gerechtigkeit eben nur unter den Augen der anderen gibt. Andererseits erweckt die Situation öffentlicher Sichtbarkeit aber das Begehren, das seinerseits die Gerechtigkeit hintertreibt. Insofern scheint die Frage, die Meyers Novelle stellt, in der von Nietzsches Zarathustra ausgedrückt: »Sagt, wo findet sich die Gerechtigkeit, welche Liebe mit sehenden Augen ist?«<sup>19</sup> Vielleicht artikuliert die Novelle die »Forderung nach einer Gerechtigkeit, die es noch gar nicht gibt und die auf Liebe beruhen müßte, die sich nicht blind machen läßt«?<sup>20</sup> Dass der RichterIn überhaupt nach einer Rechtfertigung »über das jähe Sterben ihres Gemahles« (174) verlangt, ist eine Prämisse, die rätselhaft ist: Das Gewissen gewinnt seine Wirksamkeit nicht schon aus einem schieren Verstreichen der Zeit, sondern besitzt im Inzesttabu ein Funktionselement, das ihm seine besondere Wirksamkeit verleiht.

#### IV.

Meyer hat mit seiner Novelle am Motiv des Inzests eine Reihe von Fragen aufgeworfen, die mit einer psychoanalytischen Lektüre oder biographischen Deutung noch nicht beantwortet wären. Die Liebenden scheuen vor dem Inzest zurück, solange sie sich für Geschwister halten; Wulfrin erlebt schon sein Begehren als Verbrechen. Die Novelle führt also den Kunstgriff aus, die Wirkung des Inzesttabus von biologischen Sachverhalten zu entkoppeln und sie stattdessen als den Effekt einer sozialen Tatsache zu präsentieren. Insofern eröffnet sie eine Perspektive auf den Inzest, die einer Theorie, die dessen Referenten im sexuellen Akt sucht, zumeist verschlossen bleibt. Die neuere Variante der Inzesttheorie besagt: Der Schauplatz des Inzests ist zwar die Familie, die durch biologische Abstammung definiert ist, die ihrerseits ein System

19 Nietzsche: Also sprach Zarathustra, 88.

20 Manthey: Wenn Blicke zeugen könnten, 30.

von Stellplätzen für Vater, Mutter, Sohn, Tochter erzeugt. In diese Stellplätze können aber auch Personen eintreten, die den Stellplatz nicht aufgrund ihrer biologischen Verwandtschaft, sondern aus anderen Gründen einnehmen, wie z. B. einer Adoption. Das Tabu wirkt nicht nur ungeachtet der tatsächlichen biologischen Verwandtschaftsverhältnisse, sondern erweist seine Universalität eben dadurch, dass es für ein System von Stellplätzen gilt. Zwar scheint es, als ob die Novelle die Familie als Übergang zwischen Natur und Sozialität, zwischen biologischer Verwandtschaft und einem System von funktionalen Stellplätzen begreift und auch den Inzest zwischen dem Wunsch und dem empirischen Sachverhalt des sexuellen Akts situiert. Diese Argumentation, die mittels des Inzesttabus die Konstitution der Familie als Keimzelle der sozialen Ordnung plausibilisieren will, gerät aber allzu leicht in einen Zirkel. Vor der Existenz des Tabus mag es zwar eine biologische Verwandtschaft zwischen Personen geben, die durch Namen bezeichnet sind, nicht aber die sozialen Rollen der Familie, die durch das Gesetz definiert sind. Nach der Existenz des Tabus hingegen sind die sozialen Rollen der Familie konstituiert, die aber nicht durch die Namen der Personen definiert werden können, die in sie geschlüpft sind. Man befindet sich entweder vor dem Inzest und außerhalb einer familialen Struktur oder aber jenseits des Inzests und in einer familialen, d. h. sozialen Struktur. Der Inzest ist also eine Grenzfigur oder eine Schwelle, die immer schon überschritten oder gerade noch nicht überschritten ist: Der Inzest selbst findet nicht statt und hat seinen eigentlichen Ort in der Phantasie.

Die Novelle etabliert in einem ersten Schritt, wie Sebastian Susteck zeigt, »zwei Perspektiven, die sich grundlegend unterscheiden. Wulfrin sieht und erlebt die Welt als eine Welt der Differenz, in der eine tiefe Kluft zwischen geschwisterlicher und geschlechtlicher Liebe existiert, die die beiden Lieben als von unterschiedlicher Art erweist. Palma liebt ihren Bruder zwar mit

leidenschaftlicher Intensität, doch existiert für sie diese Differenz nicht.«<sup>21</sup> Meyer hat im Konfinium von geschwisterlicher und inzestuöser Liebe das Begehren vermeintlich auf Seiten des Mannes situiert und die Unterscheidung zwischen den zwei Liebesarten mit der Einsicht in das Verbotene des eigenen Tuns konvergieren lassen. Insofern sollte der kategoriale Unterschied zwischen dem Gesetz und seiner Übertretung scharf hervortreten: Die Perspektive auf den Inzest hätte ihren Fokus nicht im sexuellen Akt, sondern in einem Wunsch, der zuletzt in Erfüllung gehen darf: Die vermeintlichen Geschwister sind keine. Der Wunsch aber taucht an der Naht von Bewusstsein und Unbewusstem auf und erlaubt den Lesern Einsichten, wie das Unbewusste operiert: Das Verbot sagt nichts über den ursprünglichen Wunsch der Akteure aus.

Meyer vertieft mit seiner Novelle die Unterscheidung zwischen der biologischen Verwandtschaft und einem sozialen System funktionaler Stellplätze so sehr, dass der Nexus zwischen dem biologischen Abstammungsverhältnis und dem System von Stellplätzen zerbricht. Der Kaiser, der am Schluss der Novelle, nach dem Tod Stemmas, Palma adoptiert, inseriert die Kinder in ein System von Stellplätzen, das seinerseits gänzlich von der biologischen Verwandtschaft abgekoppelt ist. Meyer unterscheidet obendrein zwischen dem filialen und dem lateralen Inzest, zwischen dem Eltern-Kind-Inzest und dem Geschwister-Inzest. Während die klassische Kulturtheorie diese Inzestformen als zwei Aspekte eines einzigen Tabus auffasst – die als Endogamieverbot und Exogamiegebot wie zwei Seiten einer Münze seien –, besteht die postklassische Theorie auf ihrer Wesensverschiedenheit: Der Inzest der Geschwister sei mit dem Modell des ödipalen Konflikts oder der Repression nicht angemessen zu beschreiben. Der Kern des Arguments ist, in grober Vereinfachung, wie folgt zu rekonstruieren:

21 Susteck: *Kinderlieben*, 230.

Wenn der Inzestwunsch des Kindes auf ein Elternteil gerichtet ist, reizt dieselbe Instanz seinen Wunsch an und verbietet ihn, so dass eine Verschiebung des Wunsches ausgelöst wird. Insbesondere die Autorität des Vaters gewährleistet sowohl die Durchsetzung des Verbots als auch, dass eine Arbeit am Wunsch in Gang kommt: Das Kind erkennt, dass es nicht nur seinen Wunsch nicht durchsetzen kann, sondern auch, dass sein Wunsch verfehlt ist, weil dessen Verwirklichung die soziale Ordnung bedroht. Der Wunsch erfährt seine Bewertung als unstatthaft und falsch, und als Gratifikation für seine Einsicht erfährt das Kind seine soziale Anerkennung. Im Fall des Geschwisterinzests fallen hingegen die verbietende und begehrte Instanz nicht zusammen: Der Wunsch wird nicht unmittelbar vom begehrten Objekt als unstatthaft bewertet, sondern von einer dritten Instanz verboten. Dementsprechend greift der Mechanismus, der den verbotenen Wunsch in die Psyche des Wünschenden introjiziert nicht in gleicher Weise wie im filialen Inzest. Während der Eltern-Kind-Inzest den Wunsch codiert und als eine theatrale Szene inszeniert, in der die Personen von ihren Rollen unterschieden sind und doch mit ihnen zusammenfallen, sind im Geschwisterinzest Personen und Rollen nur lose und im Rahmen der Familie gekoppelt. Während der Wunsch nach dem Eltern-Kind-Inzest letztlich eine Identitätsfindung des Kinds anstößt, die ihr Modell in der Figur des Ödipus hat, setzt der Wunsch nach dem Geschwisterinzest eine Dynamik in Gang, deren Ziel offen ist. Es ist unklar, ob im Geschwisterteil die Person oder deren soziale Rolle begehrt wird und wodurch das Begehren überhaupt angereizt wird.

Meyers Novelle fordert eine naturalistische Theorie heraus, die den Inzest im biologischen Fundament verankert, aber die Entstehung des Wunsches nicht begreiflich machen kann. Die Wunschedynamik des Geschwisterinzests flieht einerseits den ödipalen Code (und droht die Identität der Person anzugreifen und zu spalten). Andererseits präsentiert sie aber auch keine heile Welt

des Symbols, in der falsche Zusammenfügungen blockiert werden oder nur passend zusammengefügt wird, was zuvor irrtümlich auseinandergebrochen war. Die Liebenden bzw. Halbgeschwister, die keine sind, stehen der Idee eines Symbolons fern, das zerbrochen wurde und dessen zwei Hälften wieder zusammengefügt werden. Das richtige, gerechte Verhalten verlangt mindesten einen Dritten, vollzieht sich öffentlich und unter den Augen der anderen. Dieser Nexus von Öffentlichkeit und Gerechtigkeit hat im Nexus von Sichtbarkeit und Begehren sein Gegenstück. Wenn die Gerechtigkeit ihre Quelle nicht im Individuum, sondern in den anderen, unter deren Augen gehandelt wird, besitzt, entspringt aus derselben Quelle aber auch ein Begehren, das die Gerechtigkeit hintertreibt.



## Karl der Große als Garant der Ordnung?

»Moi, je ferai mon Charlemagne!«<sup>1</sup>

In einem wichtigen Aufsatz hat Peter von Matt dargelegt, wie in Meyers *Die Richterin* der Kampf der »öffentlichen« mit einer »privaten Phantasie« zu beobachten sei.<sup>2</sup> Mit der »öffentlichen Phantasie« meint er dabei diejenige Ebene der Erzählung, auf der das abgründige Geschehen nach bürgerlichen Maßstäben des 19. Jahrhunderts bewertet werde, mit der »privaten Phantasie« jenen Bereich, in dem sich eine ganz andere Moral und »eine Wirklichkeit vor allen sozialen Normen« Bahn breche<sup>3</sup> – wie in der traumähnlichen Unterweltsvision Stemmas, in der diese ihrem einstigen Liebhaber Peregrin begegnet, und wie in der Szene, in der Wulfrin in einer tosenden Schlucht halb wahnsinnig sein (vermeintlich) inzestuöses Begehren in die Nacht hinausbrüllt. In diesen Passagen, die auch von einer ganz anderen künstlerischen Qualität seien, öffne sich die Perspektive in eine Dimension, die im Zeichen der »öffentlichen Phantasie« dann wieder mit allen Mitteln dementiert und überdeckt werde, indem die Handlung zu einem Ende geführt werde, an dem sich unter den Augen Karls des Großen alles zu einer »große[n] Ordnung«<sup>4</sup> füge – womit für von Matt auch eine politische Dimension der Erzählung erkennbar

- 1 Brief Meyers vom 6. Juli 1877 an die Frau des Historikers Louis Vullie-min, der sich intensiv mit Karl dem Großen beschäftigt hat; zit. nach dem Kommentar in der Werkausgabe Bd. 15, 576.
- 2 von Matt: *Die Richterin*, v. a. 232–236.
- 3 Ebd., 229.
- 4 Ebd., 232.



wird: Sie sei »zweifelloso unter anderem ein demokratiefeindliches Pamphlet« und Karl der Große erscheine darin »als literarischer Prototyp jenes Bildes, das Wilhelm II. sich wenig später von sich selbst machen sollte«.<sup>5</sup>

Tatsächlich? – So brillant vorgetragen und aufschlussreich von Matts psychoanalytisch inspirierte Lektüre der *Richterin* ist, greift sie doch bezogen auf deren politische Dimension zu kurz. Die Behauptung, Karl der Große werde in dieser Novelle ganz ungebrochen als idealisierter Monarch und Garant eines »totalitär Geordnete[n]«<sup>6</sup> inszeniert, lässt sich so nicht halten. Sie projiziert die *schematisierte* Rolle, die Karl der Große als ideale Vaterfigur in Sigmund Freuds Interpretation der *Richterin*<sup>7</sup> – und daran anknüpfend in vielen Lektüren, auch in derjenigen Friedrich Kittlers<sup>8</sup> – einnimmt, auf die Novelle zurück, ohne die Passagen, in denen der Kaiser geschildert wird, genauer in den Blick zu nehmen. Will man der politischen Dimension von Meyers Erzählung aber gerecht werden, muss man sich diesen Passagen zuwenden, und dabei zeigt sich, dass die Ordnung, deren Garant Karl der Große sein soll, in der Erzählung als durchaus prekäre Ordnung präsentiert wird. In das »total Komponierte«<sup>9</sup> der *Richterin* ist auch die Dekomposition der dargestellten Ordnung hineinkomponiert.

5 Alle Zitate ebd.

6 Ebd., 240.

7 Vgl. Freuds Brief an Wilhelm Fließ vom 20. Juni 1898 (Freud: Briefe an Wilhelm Fließ, 347f.).

8 Vgl. Kittler: Der Traum und die Rede, 275.

9 von Matt: *Die Richterin*, 240.

## I.

Es ist bekannt, dass Meyer verschiedene Schauplätze für die Handlung seiner Novelle erwogen hat. Unter anderem dachte er an Korsika, und dann vor allem auch an Sizilien zur Zeit des Stauferkaisers Friedrich II. Doch schließlich verlegte er das Geschehen noch gut 400 Jahre weiter zurück in die Zeit Karls des Großen, und als Kulisse wählte er nun Rom und Graubünden. Wenn diese Änderung des zeitlichen und räumlichen Settings in der Forschung thematisiert wurde, fokussierte man sich auf die Verlegung des Hauptgeschehens nach Rätien – und maß ihr wenig Bedeutung zu. Tatsächlich sind Korsika, Sizilien und Graubünden in verschiedenen Hinsichten austauschbar. Sie stehen für eine wilde Natur und politisch schwer zu kontrollierende Regionen. Anders sieht es freilich mit der Verlegung des Eröffnungsgeschehens von Palermo nach Rom aus, denn dadurch gewinnt die Handlung eine ganz andere historisch-politische Tiefe, und indem Meyer Karl als gerade erst gekrönten Kaiser auftreten lässt, wird diese Tiefe des vielschichtigen römischen Resonanzbodens noch besonders betont. Die Kaiserkrönung Karls durch Papst Leo III. fand am Weihnachtstag des Jahres 800 statt. Damit wurde über 300 Jahre nach der Abdankung des letzten (west-)römischen Kaisers die Tradition des römischen Weltreichs wieder aufgenommen und neu begründet. Die Art und Weise, wie in der *Richterin* der Auftritt des frisch gekrönten Karl geschildert wird, lässt nun freilich auf Schritt und Tritt das Problematische, das diesem Neubeginn und dieser neu begründeten politischen Ordnung innewohnt, hervortreten.

Wie aus dem ersten Satz geschlossen werden kann, setzt die Handlung rund drei Monate nach der Kaiserkrönung »unter dem lichten Himmel eines römischen Märztages« (161) ein. Diese Angabe zum jahreszeitlichen Setting weckt unterschiedliche Assoziationen. Sie beschwört die Helligkeit eines südländischen

Frühlingstags herauf, doch da im selben Atemzug von Karl dem Großen die Rede ist, der durch seine Krönung in die Tradition der römischen Kaiser eingetreten ist, sind darin auch die Iden des März nicht zu überhören, an denen der Begründer dieser Tradition, Julius Cäsar, in Rom ermordet wurde. Und als sollte das Prekäre, das der kaiserlichen Herrschaft von ihren Anfängen her eingeschrieben ist, noch hervorgehoben werden, heißt es, Karl sei »die *ziemlich schadhaften* Stufen der auf das Kapitol führenden Treppe« (161, Herv. P.S.) emporgestiegen.

Im zweiten Satz wird dann auf die Krönung Bezug genommen – wobei diese nicht als wohlgeplanter Akt zur Begründung einer übergreifenden politischen Ordnung, sondern als zufällig-überraschendes Geschehen dargestellt wird: »Er [Karl] schritt feierlich unter der Kaiserkrone, welche ihm unlängst zu seinem herzlichen Erstaunen Papst Leo in rascher Begeisterung auf das Haupt gesetzt.« (161) Der Erzähler übernimmt damit eine Interpretation des Krönungsgeschehens, die von verschiedenen Historikern des 19. Jahrhunderts vertreten wurde – insbesondere von Meyers Gewährsmann Louis Vulliemin.<sup>10</sup> Doch das Moment der Zufälligkeit und Ungeplantheit am Ursprung der kaiserlichen Machtordnung, das in dieser damals durchaus umstrittenen Interpretation zum Ausdruck kommt, gewinnt fiktionsimmanent eine besondere Bedeutung als weiterer Beleg für die brüchige Basis jener Machtordnung.

Der zu seiner eigenen Überraschung gekrönte Karl schreitet also in dieser Eröffnungsszene die »ziemlich schadhaften Stufen« zum Kapitol hinauf und kommt dann – bevor er über eine weitere

10 Vgl. Vulliemin: *Souvenirs racontés à ses petits enfants*, 289–299. Meyer hat in einem Brief an Vulliemin zustimmend auf diese Ausführungen zum »sacre de Charlemagne« Bezug genommen. Vgl. Betsy Meyer: Conrad Ferdinand Meyer in der Erinnerung seiner Schwester Betsy Meyer, 175.

Treppe in die Kirche Ara Coeli gelangt, wo eine Totenmesse für seinen Vater Pippin abgehalten wird – auf den Kapitolsplatz. Dort hält er inne bei der berühmten (freilich eigentlich erst im 16. Jahrhundert auf jenen Platz versetzten) Reiterstatue, von der er, wie seine Zeitgenossen, glaubt, sie stelle mit Constantin *jenen* seiner Vorgänger dar, mit dem die kaiserliche Ordnung eine christliche geworden sei.<sup>11</sup> Wie er zu seinem Begleiter Alcuin sagt, könne er es »nicht lassen«, den Reiter zu betrachten: »Wie mild er über der Erde waltet! Seine Rechte segnet! Diese Züge müssen ähnlich sein.« (161) Doch das idealisierte Herrscherbild, das zugleich für den Ursprung des christlichen Kaisertums steht, erweist sich als Trugbild. Denn Alcuin klärt Karl hinter vorgehaltener Hand auf, dass es sich bei dem Reiter nicht um Constantin handle. Vielmehr sei es »der Philosoph und Heide Marc Aurel« (161). Es sei freilich gut, dass das niemand außer ihm wisse, dass die Statue sonst schon längst zerstört worden wäre. Diese Klärung entlockt Karl ein Lächeln. Sie bleibt ein Geheimnis zwischen ihm und Alcuin – und dem Lesepublikum, das damit geradezu überdeutlich für das intrikate und für die Erzählung zentrale Verhältnis von Sein und Schein *in politicis* sensibilisiert wird.

Dieses Verhältnis wird in einer anderen Variante auch in den Vordergrund gerückt durch die Schilderung von Karls Gefolge, das insbesondere aus den »Höflingen« besteht, die seiner »aus allen Ländern der Christenheit zusammengewählte[n] Palastschule« angehören (161). In glänzende Rüstungen gekleidet tragen sie für das Volk wesentlich zum kaiserlichen Auftritt Karls bei – doch wenn sie Abstand zum Kaiser halten, der ihnen vorangeht, so tun sie dies nur »halb aus Ehrerbietung«, eigentlich geht es ihnen darum, »in einem günstigen Augenblicke sich sachte zu verziehen«

11 Vgl. zu den historischen Fakten rund um dieses Reiterstandbild den Kommentar zu *Die Richterin*, 376f.

(161). Unübersehbar spielt hier ein satirisch-ironisches Element in die feierliche Exposition der Erzählung hinein – und die Schilderung der Palastschule lässt das sonst in der Historiographie topische Lob Karls als des Initiators einer für ganz Europa entscheidenden Bildungsrenaissance in durchaus zweifelhaftem Licht erscheinen.<sup>12</sup> Diese Palastschüler taugen nicht wirklich als Beleg für eine vorbildliche Bildungspolitik, und der Erzähler nutzt ihre ironische Schilderung auch für weitere Anspielungen auf prekäre Momente jener politischen Machttradition, in die Karl durch seine Krönung eingetreten ist. So meint einer ihrer Anführer, er habe »eine Schenke entdeckt mit dem steinernen Zeichen einer säugenden Wölfin«, das habe ihm »Durst gemacht« (162). Damit ist im lockeren Geplänkel der Palastschüler – die wie verkleidete Couleur-Studenten aus dem 19. Jahrhundert wirken – ein direkter Hinweis auf die Gründungslegende des römischen Weltreichs gegeben, das durch Karl erneuert werden soll; mithin auf eine Legende, die von einem alles andere als »reinen« Ursprung erzählt. Numitor, der König von Alba Longa, wurde von seinem jüngeren Bruder Amulius abgesetzt. Numitors Tochter Rhea Silvia wurde zur Vestalin gemacht, um zu verhindern, dass sie Nachkommen hat. Doch sie wurde von Mars vergewaltigt und gebar die Zwillinge Romulus und Remus. Diese wurden auf Befehl von Amulius ausgesetzt, fanden aber in einer Wölfin eine Ersatzmutter, bis sie vom Hirten Faustulus gefunden wurden. Erwachsen geworden stürzten und ermordeten sie Amulius und gründeten die Stadt Rom, gerieten aber in einen Streit miteinander, den nur Romulus überlebte. Und als genügten diese Legenden-Fakten noch nicht,

12 Vgl. zu diesem Topos z. B. Vulliemin: *Souvenirs racontés à ses petits enfants*, 288: »Charles aimait les lettres, les arts, la religion. Il descendait dans l'école, il y enseignait lui-même; c'est de ses écoles que sont sorties nos langues et notre culture moderne.«

die Momente der Gewalt, des Verbrechens und der Illegitimität in der Gründungsgeschichte der Weltmacht Rom hervorzuheben, finden sich in den einschlägigen Überlieferungen dazu auch noch Spekulationen darüber, dass die Vergewaltigung der Rhea Silvia keineswegs durch einen Gott erfolgt sei und dass mit der Wölfin (*lupa*) auch die Frau des Hirten Faustulus gemeint sein könnte, die dafür bekannt gewesen sei, dass sie »ihren Leib wahllos preisgab« – also eine Hure (lateinisch ebenfalls *lupa*) war.<sup>13</sup>

Über die beiläufige Bemerkung des Palastschülers, er habe eine Schenke »mit dem steinernen Zeichen einer Wölfin« entdeckt, wird mithin ebenfalls ein indirekter Hinweis auf die Brüchigkeit der politischen Ordnung gegeben, die sich von den römischen Ursprüngen herschreibt. Und dieser Hinweis gewinnt im weiteren Verlauf der Erzählung insofern eine besondere Resonanz, als sich auch über die verwickelte Familiengeschichte des Comes Wulf eine Verbindung zum sozusagen »wölfischen« Element in der römischen Gründungsgeschichte ergibt. Auch in Wulfs Familie spielen außerehelich gezeugte Kinder und Verwandtenmorde eine zentrale Rolle – und als hätte Meyer den Bezug noch besonders unterstreichen wollen, hat er neben Wulf und dessen Sohn Wulfrin auch noch einen latinisierten Lupulus in die Erzählung eingeführt; den Gatten von Stemmas Magd Faustine (in deren Namen man auch noch einen Anklang an den Faustulus der Gründungssage mithören mag), den dasselbe Schicksal ereilt wie seinen Herrn, den Comes: Auch er wird von seiner Frau, die von einem anderen schwanger ist, ermordet.

Die Anspielung auf die Geschichte von Romulus und Remus erfolgt im unmittelbaren Kontext des ersten Auftritts des Kaisers und gewinnt dadurch an Gewicht, – obschon oder vielleicht gerade weil sie einem der zweifelhaften Palastschüler in den Mund ge-

13 Livius: *Ab urbe condita*, 21 (I, 4,7).

legt ist. Und der Erzähler nutzt die Schilderung der Höflinge auch, um noch einmal eine andere Perspektive auf das Reiterstandbild von Constantin/Marc Aurel zu eröffnen. So lässt er die jungen Männer ebenfalls, wie zuvor Karl und Alcuin, kurz innehalten vor dieser Statue, aber sie sehen darin keineswegs einen idealen Herrscher, der »mild [...] über der Erde waltet« (161). Vielmehr ist sie ihnen Anlass zu anzüglichen Bemerkungen: »Wie er die Beine spreizt!« (162) Und das Pferd findet keine Gnade: »Wülste wie ein Mastschwein!« (162) Sie geben das Bild des idealen Herrschers dem Spott preis, und ebenso entweihen sie den Text der feierlichen Totenmesse, die man aus der Kirche hört, indem sie ihn auf Weltlich-Allzuweltliches beziehen: Stellt sich ihnen Graciusus als Neffe des Bischofs von Chur vor, so fordern sie ihn scherzend auf, zu bekennen, dass er dessen *Sohn* sei. Er soll doch nur hören, was die Mönche in Ara Coeli gerade singen: »Concepit in iniquitatibus me mater mea!« (163) Und auch ihr Lehrer Alcuin bleibt nicht verschont von ihrer Respektlosigkeit, denn als Graciusus sie um ein Exemplar von dessen »Disputationen« bittet, stellt sich heraus, dass sie ihre eigenen Exemplare schon längst bei jüdischen Händlern verhöckert haben – und wenn sie noch welche hätten, wären sie ihnen gerade gut genug als Einsatz für ein »kurzweiliges Würfelspielchen« (163). Wie sie freimütig bekennen, halten sie gar nichts von Alcuins Werk – »lauter dummes Zeug« (163) – und zögern auch nicht, persiflierend einen Lehrdialog daraus zu zitieren: »»Was ist der Mensch?« / »Ein Licht zwischen sechs Wänden« [...]. / »Welche Wände?« / »Das Links, das Rechts, das Vorn, das Nichtvorn, das Oben, das Unten.«« (164) Und diese Wechselrede wird von dem Höfling, der die Rolle des Respondenten übernommen hat, mit entsprechenden Gebärden begleitet: Als er vom »Oben« spricht, starrt er »in den leuchtenden Himmel hinauf«, als er aber das »Unten« erwähnt, bohrt er schließlich »einen stieren Blick in den Boden, als entdeckte er die verschüttete Tarpeja« (164) – also jenen Felsen auf dem Kapitol, von dem in der Antike Mörder und

Verräter in den Tod gestürzt wurden. Damit ist noch einmal im komödiantischen Register des Höflings-Geplänkels ein Hinweis auf den dunklen Untergrund gegeben, auf dem sich der frisch gekrönte Kaiser bewegt. Es ist – um Freuds bekannten Vergleich des Unbewussten mit den archäologischen Schichten Roms zu zitieren<sup>14</sup> – ein (weiterer) Hinweis auf das sozusagen Unbewusste des vordergründig glänzend-feierlichen Auftritts des Kaisers.

Mit dieser Schilderung ist der im wörtlichen Sinne mehrschichtige Boden bereitet, auf dem die Weichen für die weitere Handlung gestellt werden. Es wird deutlich, dass Graciosus nicht nur mit »Briefen an den Heiligen Stuhl« (163) nach Rom gekommen ist, sondern auch mit einer Nachricht der Richterin Stemma an ihren Stiefsohn Wulfrin, der seit Jahren zu Karls Höflingen gehört: Dieser soll in die Heimat zurückkehren, um offiziell anzuerkennen, dass sie unschuldig sei am Tod seines Vaters; ein Wunsch, der freilich eigenartig anmutet, da Wulfrin gar nie etwas anderes behauptet hat. Er reagiert denn auch unwirsch darauf und lehnt ihn ab. Nun stellt sich aber zur Überraschung Graciosus' – und des Lesepublikums – heraus, dass Stemma parallel noch einen *zweiten* Boten nach Rom geschickt hat, den Kastellan Rudio, und dieser überreicht dem Kaiser ein Schreiben, in dem die Richterin den frisch Gekrönten darum bittet, persönlich nach Rätien zu kommen: »Seit Jahren haben sich in unsern verwickelten Tälern versprengte Lombarden eingenistet [...]. Wir die Herrschenden im Lande, unter uns selbst uneins und ohne Haupt, werden nicht mit ihnen fertig, [...]. Ein unerträglicher Zustand. Du bist der Kaiser. Wenn Du kommst und Ordnung schaffst, so tust Du, was Deines Amtes ist.« (172) Auf diese Bitte geht Karl ein und gibt seinem Höfling Wulfrin den Auftrag, sich als Landeskundiger

14 Freud: Das Unbehagen in der Kultur, 36f.



vor Ort ein Bild zu machen – worauf Graciosus schnell auch die andere Bitte Stemmas gegenüber dem Kaiser äußert und diesen dazu bringt, Wulfrin zwar nicht zu befehlen, ihm aber doch nachdrücklich zuzuraten, auf den Wunsch der Stiefmutter einzugehen. Er sei es »[s]einem Vater schuldig« (174). Auch diese kaiserliche Ermahnung bleibt freilich ohne Wirkung (vgl. 174). Wulfrin will allein den Befehl zur Klärung der politischen Verhältnisse in Rätien ausführen. Doch wie ihm das gelingen soll, ohne mit der Richterin in engeren Kontakt zu treten, ist höchst unklar – und entsprechend lässt sich im weiteren Verlauf der Handlung nicht vermeiden, dass sich Politisches und Familiäres auf dramatische Art und Weise verquicken.

## II.

Nach der Exposition des ersten Kapitels wechselt der Ort des Geschehens. Nun befindet man sich in Rätien, und der Kaiser ist in weite Ferne gerückt. Allein in Gesprächen ist er zuweilen noch präsent; so insbesondere, als Wulfrin – der unterdessen widerwillig der Bitte seiner Stiefmutter nachgekommen ist und ihre Unschuld in einer formellen Zeremonie bestätigt hat (vgl. v.a. 198) – sich mit seiner ›Schwester‹ Palma auf den Weg zu Graciosus macht. Geführt werden die beiden von dem Hirtenjungen Gabriel, der begeistert ist, dass er einen Höfling des Kaisers begleiten darf; jenes Kaisers, der, wie er enthusiastisch ausruft, »immer Recht« habe, »denn er ist eins mit Gott Vater, Sohn und Geist. Er hat die Weltregierung übernommen und hütet, ein blitzendes Schwert in der Faust, den christlichen Frieden und das tausendjährige Reich.« (203) Damit kommt das Bild des idealisierten Herrschers geradezu modellhaft ins Spiel – doch nur in der Figurenrede des naiven Hirtenjungen. Und als wollte der Erzähler dem Lesepublikum einen Hinweis darauf geben, dass dieses Idealbild nicht

zum Nennwert zu nehmen sei, lässt er seine Figuren das Thema der Milde des Kaisers – deren Scheinhaftigkeit in der Exposition anhand des Gesprächs über die Reiterstatue deutlich genug vorgeführt wurde – wieder aufnehmen. So meint Wulfrin auf die Frage Gabriels, wie denn der Kaiser blicke: »Milde.« (203) Im Lichte der früheren Diskussion erscheint diese Antwort, die »ohne Besinnen« (203) erfolgt, freilich viel eher als Resultat einer Projektion denn als zuverlässige Auskunft. Und später, als man bei Graciusus angekommen ist und die Rede wieder auf den Kaiser kommt, wird die Differenz von Schein und Sein im Herrscherbild auch explizit angesprochen: Graciusus erzählt, wie er in Rom – nachdem er sich von Wulfrin verabschiedet hatte – den Kaiser noch einmal getroffen habe: »Welch ein Mann! [...] Der Inhalt und die Höhe des Jahrhunderts! Wer bewundert ihn genug?« (209) Leider habe er allerdings auch Gerüchte über ein Kebsweib Karls gehört: »Schlimm, sehr schlimm! Ein Flecken in der Sonne!« (209).

Von seiner Bemerkung zur Untreue Karls geht Graciusus dann über zu seiner eigenen unehelichen Herkunft und kommt schließlich auf seinen Wunsch zu sprechen, Palma zu heiraten. Er bittet Wulfrin zu vermitteln, und der übernimmt diese Rolle zunächst auch ohne zu zögern. Doch im Laufe des weiteren Zusammenseins wird Wulfrin seine eigene Liebe zu Palma bewusst und seine Leidenschaft bricht sich Bahn. Es kommt zum Streit, Wulfrin stürzt davon, brüllt auf dem Rückweg durch die Schlucht sein Begehren hinaus, schleudert Palma gegen eine Felswand und schleppt die vermeintlich Tote nach Malmort. Am nächsten Tag gesteht er Stemma seine Liebe zu seiner »Schwester«, und sie rät ihm, zu den Truppen des Kaisers zurückzukehren, um alles zu vergessen. Das ist Wulfrin allerdings nicht möglich. Er will »den Greuel bekennen und die Sühne leisten!« (221) Stemma soll ihn im Angesicht des Kaisers richten.

Während sich Wulfrin schon auf dem Weg zum Kaiser befindet, legt Stemma am Grab ihres Gatten ein Geständnis ab und

wird dabei von ihrer Tochter belauscht. Palma weiß nun, dass ihre Liebe zu Wulfrin nicht unter das Inzestverbot fällt, doch sie kann dies nur publik machen, indem sie ihre eigene Mutter verrät. Daran droht sie zugrunde zu gehen, und erst als Stemma realisiert, dass ihre Tochter tatsächlich sterben könnte, ringt sie sich dazu durch, ein öffentliches Geständnis abzulegen: »Ich lade den Kaiser ein nach Malmort. Wir treten vor ihn Hand in Hand, wir bekennen und er richtet.« (231) Eine solche Einladung ist freilich gar nicht mehr nötig, denn in diesem Augenblick wird auch schon die Ankunft des Kaisers gemeldet.

Damit setzt die Schlusszene ein, die oft kritisch als *deus ex machina*-Szene beschrieben wurde. Doch der Auftritt des Kaisers ist ja nicht unmotiviert. Seit der Eröffnungsszene in Rom war klar, dass er nach Rätien kommen würde, freilich nicht, um die dunklen Geheimnisse der Comes-Familie zu klären, sondern um seiner ursprünglichen Zusage gemäß das unruhige Rätien zu befrieden und politisch »Ordnung zu schaffen« (231). Entsprechend kündigt er an, er wolle »diesem Gebirge [...] einen Grafen setzen« (231). Er fragt Stemma, ob sie ihm einen geeigneten Mann wüsste, und sie nennt ihm Wulfrin – worauf Karl sagt, der befinde sich in seinem Gefolge, klage sich aber »großen Frevels« (232) an und verlange, von Stemma gerichtet zu werden. Zudem habe er auf dem Weg nach Malmort die Leiche einer Leibeigenen der Richterin – die Leiche Faustines – gefunden. Und das veranlasst ihn, Stemma mit gedämpfter Stimme zu fragen: »Frau, was verbirgt Malmort?« (232) Damit ist die Brücke von der übergreifenden Ordnung in Rätien zur Ordnung auf Malmort geschlagen, und in der Folge spielt eigentlich nur noch diese letztere Ordnung eine Rolle, während der politische Strang der Erzählung – für den zu Beginn extra die Botenfigur des Rudio eingeführt wurde – seltsam ausfranst.

Nun geht es also nicht mehr darum, dass Karl die Lombar-den und die unter sich verfeindeten Lokalherren in Rätien unter

Kontrolle bringt, sondern dass er die Ordnung unter den Nachkommen des Comes Wulf zurechtrückt. Freilich tut er das nicht, wie man erwarten würde, durch entschiedenes Handeln und Urteilen. Vielmehr überlässt er die Initiative anderen und delegiert Entscheidungen:<sup>15</sup> Er fragt zwar noch kurz nach, ob er die Aufgabe des Richters übernehmen soll. Doch Stemma lehnt ab – und übernimmt im wörtlichen Sinne die Regie für die folgende Geständnis- und Gerichtsszene: Hatte Karl den Innenhof von Malmort zuvor »allein« (231) betreten, so gibt Stemma nun die Anweisung, die Leiche Faustines an das steinerne Grabmal des Comes zu lehnen und dann – nach dem Arrangieren dieses makaberen ›Bühnenbildes‹ – das Burgtor zu öffnen: »Alles Volk trete ein und sehe und höre!« (232) Die Menge strömt nun in den Hof, und es kommt zu einer wirkungsvollen Inszenierung: »Die Höflinge scharten sich um den Kaiser, [...] während die Menge Kopf an Kopf stand und selbst Tor und Mauer erklimm, ein dichter schweigender Kreis, in dessen Mitte die Gestalt des Kaisers ragte, in langem, blauem Mantel, mit strahlenden Augen.« (232) Das ist eine Schilderung, in der – anders als in anderen zitierten Passagen – auch der Erzähler selbst die idealisierende Sicht auf den Kaiser zu teilen scheint. Doch mit seiner Beschreibung des Kaisers gibt der Erzähler hier kaum seine eigene, in der ganzen Erzählung überhaupt oft schwer zu fassende Perspektive wieder.<sup>16</sup> Vielmehr schildert er den Effekt von Stemmas Inszenierung auf einen virtuellen Beobachter. Er spricht von der Wahrnehmung des Kaisers im Rahmen der geschilderten Massenszene und von den Projektionen, die sich dabei ergeben; nicht von den intrinsischen Qualitäten der Herrscherfigur.

15 Vgl. zum Delegieren von Entscheidungen auch Wünsch: Die realitätsschaffende Kraft des Wortes, 91.

16 Vgl. dazu insbes. auch den Beitrag von Michael Niehaus.

Nachdem Stemma die Bühne vorbereitet und den Kaiser wirkungsvoll in Szene gesetzt hat, wird sie von Wulfrin aufgefordert, ihn zu richten: »Jetzt richte mich!« (232) In einem ersten Schritt weist sie dann auf die sorgfältig drapierte tote Faustine und legt offen, dass diese ihren Gatten ermordet und das Kind eines anderen geboren habe. Und erst als der ungeduldige Wulfrin dazwischenruft, was das denn mit dem Richtspruch über ihn zu tun habe, bekennt sie, dass sie dasselbe getan habe – woraus sich ergebe, dass »[k]ein Tropfen gleichen Blutes« (233) in Wulfrin und Palma fließe. Erst nach diesem Geständnis, das einem Freispruch Wulfrins gleichkommt, wendet sich Stemma an den Kaiser, damit dieser nun über sie richte – obschon das nach den Gesetzen des Landes eigentlich gar nicht mehr möglich ist. Das hatte Stemma selbst ja gegenüber Faustine dargelegt, als diese sie noch zu Lebzeiten darum bat, sie öffentlich zu verurteilen: Erstens war mit dem Amtsantritt der Richterin, unmittelbar nach deren Mord am Comes vor etwas mehr als 15 Jahren, mit der Formel »Ab ist alles Geschehene« (184) ein absoluter Neuanfang gesetzt worden, zweitens ist – unabhängig davon – nach »uralte[m] Brauch« (184) jede Untat nach fünfzehn Jahren verjährt, und drittens ist die Täterin die einzige Zeugin der Tat, was für eine Verurteilung nicht ausreicht (vgl. 185).<sup>17</sup> Juristisch gibt es mithin gar nichts mehr zu richten. Das mag mit dazu beitragen, dass der Kaiser sich des Urteils enthält und auch in diesem Fall die Macht zu richten an Stemma delegiert: »Richte dich selbst!« (234) Doch die Richterin wendet sich ihrerseits mit der suggestiven Frage ans Volk, ob es ein Gottesurteil wolle – und die *vox populi* ist unmissverständlich:

17 Beim dritten Punkt könnte man argumentieren, anders als bei Faustine gebe es bei Stemma neben der Selbstanklage auch ein Indiz: das Giftfläschchen, das Palma bemerkt hat (vgl. 229). Doch das ändert nichts daran, dass der Fall auf Grund der ersten beiden Punkte nicht mehr justiziabel ist.

»Es redete, es rief, es dröhnte: ›Gottesurteil!« (234) Die Rahmenbedingungen für dieses Urteil werden dann allerdings nicht – wie zu erwarten wäre – vom Kaiser, sondern wiederum von Stemma selbst so definiert, dass es letztlich auf einen in ketzerischer Weise als Gottesurteil getarnten Selbstmord hinausläuft: Sie kündigt an, von dem Gift zu trinken, mit dem sie einst den Comes ermordet hat. Sei es noch wirksam, sterbe auch sie, habe es seine Wirkung verloren, soll ihre Strafe erlassen sein. Doch es gibt keinen erkennbaren Grund, weshalb das Gift nicht mehr wirken sollte, und deshalb gewinnt man den Eindruck, als würde sie mit dem Gottesurteil die zweite Bedeutung der (allem Anschein nach) unfreiwillig ambivalenten Aufforderung des Kaisers erfüllen: »Richte dich selbst!«

Erst als die Richterin tot zusammengebrochen ist, übernimmt der Kaiser selbst die Regie; allerdings nicht um zu richten, sondern um zu beten – »Oremus pro magna peccatrice!« (234) – und im Grunde führt er damit auch nur die Anweisung aus, die Stemma als Inschrift auf ihrem bereits zu Lebzeiten geschaffenen Grabmal hat anbringen lassen: »Orate pro magna peccatrice!« (195) Als es aber danach darum geht, über die Zukunft der verwaisten Palma zu entscheiden, wendet sich Karl auch gleich wieder an andere: Er fragt Alcuin um Rat, der sie zunächst in ein Kloster schicken will, dann aber – nach dem »angstvoll[en]« Widerspruch Wulfrins (234) – vorschlägt, sie mit Graciosus zu vermählen. Diesem »graut« freilich »vor dem Kinde der Mörderin«, worauf Wulfrin die Initiative ergreift: »Kaiser und ihr alle, [...] *mein* ist Palma novella!« (234) Und nach kurzer Nachfrage – »Sohn Wulfs, du freiest das Kind seiner Mörderin?« (234) – akzeptiert der Kaiser dessen Wunsch, wobei er die endgültige Entscheidung wiederum delegiert: »Gott entscheide!« (235) Wulfrin soll mit ihm in den Krieg ziehen, und nur wenn er lebendig zurückkehrt, wird es zur Hochzeit kommen, auf der dann zugleich der Familiensitz Malmort niedergebrannt werden

soll: »Dann entzündet Rudio die Brautfackel und schleudert sie in das Gebälke von Malmort!« (235)

Mit dieser abgründigen Hochzeitsankündigung endet die Erzählung – ohne dass klar würde, ob und wie Karl das ursprüngliche politische Ziel seiner Reise, »Ordnung zu schaffen« (231), erreicht hat. Erstens bleibt offen, wie die Untertanen der Richterin auf die Enthüllung reagieren, dass sie während fast sechzehn Jahren von einer Mörderin regiert worden sind – obschon der Erzähler die Aufmerksamkeit genau auf diesen Punkt lenkt, indem er Stemma vor ihrer Entscheidung zum Geständnis gegenüber Palma noch argumentieren lässt, sie könne den Mord nicht bekennen: »Würde laut und offenbar, daß hier während langer Jahre Sünde Sünde gerichtet hat, irre würden tausend Gewissen und unterginge der Glaube an die Gerechtigkeit!« (230) Als sie dann doch gesteht und Palma ihr Geständnis mit dem Satz »Concepit in iniquitibus me mater mea« (233) bestätigt – mit dem sich der Kreis zur Totenmesse des Novellenanfangs schließt (vgl. 163) –, murmelt das Volk freilich nur einen anderen Vers aus dem gleichen Psalm: »Miserere mei!« (233)<sup>18</sup> Wie es über den ersten Schock hinaus reagiert, bleibt unerzählt. Und vor allem bleibt zweitens unklar, wie Rätien, dessen Instabilität durch das Geständnis und den Tod der Richterin noch weiter gesteigert wird, befriedet werden soll, wenn nun nicht, wie von Karl eigentlich angekündigt, ein Graf eingesetzt wird. Es scheint zwar so, als hätte der Kaiser die Absicht, wie von Stemma vorgeschlagen, Wulfrin einzusetzen. Doch indem er als Bedingung für dessen Hochzeit mit Palma formuliert, dass Wulfrin Malmort verlassen und sich – im Sinne eines

18 Es geht um die Verse 7 und 3 des 50. Psalms (nach der Zählung der *Vulgata*); Vers 7 ist freilich nicht ganz korrekt zitiert. Richtig lautet er: »Ecce enim in iniquitatibus conceptus sum et in peccatis concepit me mater mea.«

Gottesurteils – dem unsicheren Kriegsschicksal überlassen müsse, schafft er, zumindest vorübergehend, ein irritierendes Machtvakuum. Damit öffnet sich die Erzählung, trotz aller Momente der Schließung und Klärung auf der Ebene der familiären Verhältnisse, auf der Ebene der politischen Ordnung auf eine auffallende Lücke hin.

Diese irritierende Offenheit und Vagheit ist ein weiteres Indiz für die Brüchigkeit der politischen Ordnung, die Meyers Karl der Große repräsentiert. Hat sich zumal im Blick auf die Exposition der Erzählung gezeigt, wie sich der vordergründig glänzende Auftritt des Kaisers als scheinhaft erweist – zum einen durch offene und verdeckte Hinweise auf dunkle und problematische Zonen in der mit Karl erneuerten Tradition des römischen Weltreichs und zum anderen durch die komödiantisch-satirische Perspektivierung des feierlichen Geschehens in der Schilderung der kaiserlichen Palastschule –, so bestätigt sich auch vom Schluss der *Richterin* her, dass dieser Meyer'sche Charlemagne keine ungebrochen idealisierte Herrscherfigur und kein Garant einer alle Differenzen und Abgründe überwölbenden politischen Ordnung ist. Meyers späte Novelle feiert nicht den Monarchen, der Ungeordnetes in »totalitär Geordnetes«<sup>19</sup> überführt. Vielmehr ist sie – unter anderem – eine literarische Reflexion über das intrikate Verhältnis von Sein und Schein *in politicis* sowie über den prekären Charakter politischer Ordnung.

19 So von Matt: *Die Richterin*, 240.





Maximilian Bergengruen

## Gewalttätigkeit, Frieden, Gerechtigkeit

Conrad Ferdinand Meyers *Die Richterin*  
als Strafrechts-Novelle

In Conrad Ferdinand Meyers *Die Richterin* geht es auch um einen Inzest, gewiss. Dieser Inzest ist jedoch nur eines von mehreren literarischen Exempeln, an denen ein groß angelegter Verrechtlichungsprozess auf staats- und strafrechtlicher Ebene in Churrätien nach der Krönung Karls des Großen beschrieben wird. Denn das ist die eigentliche Frage der Novelle: nach welchem Recht die »Gesetzlosen« dieser Novelle und deren »Lust der Empörung« zu richten sind.

Beginnen wir mit der Verrechtlichung auf Staatsebene. Was in Meyers *Die Richterin* beschrieben wird, ist der Staatsbildungsprozess Frankens aus innerrätischer Perspektive. Wenn der Kaiser am Ende der Novelle sagt: »Ich will diesem Gebirge einen Grafen setzen« (231), und Wulfrin, trotz einigen Widerstrebens, zu diesem Grafen macht, dann ist dieser Eingemeindungsprozess abgeschlossen. Churrätien ist durch die Einführung der Grafschaft vollgültiger Teil des fränkischen Reiches.<sup>1</sup>

Dieser staatsrechtlichen Vereinheitlichung hat die Judicatrix Stemma auf strafrechtlicher Ebene vorgearbeitet. Der junge Gabriel spricht ungefähr in der Mitte der Novelle ihre Worte aus: »Es ist Zeit, daß der Herr Kaiser zum Rechten sehe und ihnen [den Langobarden] feste Bezirke und einen Richter gebe« (203).

1 Vgl. Clavadetscher: Die Einführung der Grafschaftsverfassung in Rätien, 53–55.

Die strafrechtliche Perspektive ist unübersehbar: Wenn Karl nach dem »Rechten« sieht (und am Ende wird er dies ja genau tun), dann bedeutet das, dass alle unter »*einen* Richter« und damit auch unter *ein* Rechtssystem fallen. Ein Ziel, dem Stemma alles unterordnet, auch die Frage, wie mit dem von ihr selbst verübten Mord an ihrem Ehemann Wulf umzugehen ist: »Würde laut und offenbar«, so ihr Argument gegenüber Palma, »daß hier während langer Jahre Sünde Sünde gerichtet hat, irre würden tausend Gewissen und unterginge der Glaube an die Gerechtigkeit!« (230). Es geht Stemma also nicht nur um die Ausübung von »Gerechtigkeit«, sondern auch um eine Art von Kulturwandel, also um den »Glauben« an diese Gerechtigkeit vonseiten der Bevölkerung.

Die Liste der (strafprozess-)rechtlichen Novellierungen in dem von Stemma initiierten Kulturwandel ist lang. Der Erzähler lässt dafür das frühe Mittelalter, in dem die Erzählung eigentlich angesiedelt ist, schnell hinter sich und geht recht großzügig die Rechtsgeschichte bis zur Entstehung der Novelle in der ersten Hälfte der 80er Jahre des 19. Jahrhundert entlang. Die größte und entscheidende Neuerung der Judicatrix ist sicherlich die (eigentlich erst im Spätmittelalter anzusiedelnde) Einführung der *Offizialmaxime*. Die Rede ist von der Pflicht und des Anspruchs der Obrigkeit, aus eigenem Antrieb anzuklagen, zu ermitteln und zu strafen,<sup>2</sup> statt dieses Geschäft, wie bei der mittelalterlichen Privatstrafe<sup>3</sup> oder der Privatklage, als Teil des mittelalterlichen Akkusationsprozesses<sup>4</sup> ganz oder teilweise dem Geschädigten zu überlassen.

2 Vgl. zur Entwicklung des Inquisitionsstrafrechts Trusen: Der Inquisitionsprozess; zu dessen Prinzipien Bruns: Zur Geschichte des Inquisitionsprozesses, 11–15; Conrad: Deutsche Rechtsgeschichte. Bd. I, 390–393; sowie Schmoeckel: Inquisition, 1236–1242.

3 Vgl. Günther: Die Idee der Wiedervergeltung, 14–24; Holzhauer: Privatstrafe, 1993–1998. Vgl. zum Nachleben des Fehderechts in der Frühen Neuzeit Boockmann: Mittelalterliches Recht bei Kleist, 91–94.

4 Hierzu Brunner: Deutsche Rechtsgeschichte Bd. II, 488–489; Jerouschek: Akkusationsprozess, 126–128.

Obwohl ihr Vater bereits Judex war (oder zumindest so genannt wurde), herrschte auf Malmort bis zur Amtseinführung Stemmas das Recht der Privatstrafe: Wenn der Judex seine Tochter in den »Armen« von Alcuins Schüler Peregrin »überrascht[ ]«, »erwürgt[ ]« (189) er ihn kurzerhand kraft seiner *patria* bzw. *vitae necisque potestas*<sup>5</sup> und wirft die Leiche in eine »rätische Schlucht« (173). Und wenn der »Räzünser« aus Eifersucht oder gekränkter Ehrsucht anlässlich des »Beilager[s]«<sup>6</sup> von Stemma und Wulf den »Judex« tötet (»streckt[ ]«), dann hat der neue Schwiegersohn, also Wulf, »den Schwieger zu rächen«. Und genau das macht er auch: Er »berennt Räzüns eine Woche lang und bricht es« (169). Eine Fehde also.

Ganz anders nun die strafrechtliche Situation, da Stemma herrscht und richtet. Bei einem Verbrechen wird nicht mehr der Geschädigte tätig, weder als Strafender noch als Kläger; vielmehr ist es die Protagonistin, in ihrer Rolle als Judicatrix, die von Amts wegen und mit voller innerer Überzeugung die materielle Wahrheit der Verbrechen nach dem Inquisitionsprinzip aufdeckt und richtet: »Frau Stemma liebt das Richtschwert und befaßt sich gerne mit seltenen und verwickelten Fällen. Sie hat einen großen und stets beschäftigten Scharfsinn. Aus wenigen Punkten errät sie den Umriß einer Tat und ihre feinen Finger enthüllen das Verborgene [...]. [D]er Schuldige glaubt sie allwissend und fühlt sich von ihr durchschaut. Ihr Blick dringt durch Schutt und Mauern und das Vergrabene ist nicht sicher vor ihr. Sie hat sich einen Ruhm erworben, daß fernher durch Briefe und Boten ihr Weistum gesucht wird«, berichtet Graciosus (170).

5 Vgl. zu diesem seit der Antike etablierten Rechtsmodell Arjava: Paternal Power in Late Antiquity; Westbrook: Vitae Necisque Potestas.

6 Zur Institution des mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Beilagers vgl. van Dülmen: Fest der Liebe: Heirat und Ehe in der frühen Neuzeit, 99–101.

Wulfrin, Wulfs Sohn, ist anfangs (als Graf und damit auch Stemmas Nachfolger wird er seine Meinung höchstwahrscheinlich ändern) noch zu sehr Kind seiner Zeit, als dass er Stemmas Entwicklung von der Selbstjustiz zur Official- und Inquisitionsmaxime mitgehen könnte. Wenn er sich eine richterliche Instanz vorstellt, dann höchstens als Vermittlung privatrechtlicher Ansprüche im Rahmen des Akkusationsprozesses. Dass aber ein Richter oder eben eine Richterin aus eigenem Antrieb bzw. von Amtes wegen ermittelt und dafür bis in die Details des Verbrechens vorstößt, das geht ihm zu weit: »Der Richter walte seines Amtes schlecht und recht«, bescheidet er Gnadenreich, aber »er lausche nicht unter die Erde und schnüffle nicht nach verrauchtem Blute« (170). Seine Zustimmung hat Stemma lediglich dann, wenn sie ein Ordal, ein »Gottesurteil« (234) herbeiruft, also ein privatrechtliches Strafrechtsinstrument aus dem Akkusationsprozess,<sup>7</sup> bei dem Gott, über den anwesenden Kaiser, als Vermittlungsinstanz<sup>8</sup> in Bezug auf die verschiedenen Rechtsansprüche der Beteiligten angerufen wird (in der deutschen Literatur bekannt aus Heinrich von Kleists *Zweikampf*). Dieser Aufruf ist jedoch lediglich dem Umstand geschuldet, dass Stemma über sich selbst richten muss und daher eine unabhängige Instanz benötigt. Wenn sie gegen andere ermittelt und richtet, ist sie über das private Strafrecht weit hinaus und folgt der Official- und Inquisitionsmaxime.

Zu der von Stemma angestoßenen Strafrechtsnovellierung gehören eine Reihe von Formalisierungen. Zum Beispiel spielen in der Gerichtspraxis auf Malmort, typisch für den

7 Zur Funktion des Ordals im mittelalterlichen Strafrecht vgl. Nottarp: Gottesurteilstudien; Ho: *The Legitimacy of Medieval Proof*; Bartlett: *Trial by Fire and Water*; sowie Bergengruen: *Betrüglische Schlüsse, natürliche Regeln*.

8 Vgl. zu den Urteilsdelegationen an dieser Stelle auch Wunsch: *Die realitätsschaffende Kraft des Wortes*, 90f.

Inquisitionsprozess,<sup>9</sup> das »Geständnis« bzw. »Bekenntnis« (182) eine zentrale Rolle, da es die *regina probationum* im Beweisverfahren darstellt.<sup>10</sup> Darüber hinaus dürfen auf Malmort Anklage und späteres Urteil nur »nach vernommenen Zeugen« stattfinden. Das ist, wie die Richterin ausführt, eine »Form«, die man »erfüllen« muss (193). Stemma scheint ihre Urteile also auf »gnugsamen gezeugknuß« von »zweyen oder dreien glaubhaftigen guten zeugen« aufzubauen, wie es in § 67 der *Carolina* von 1532 heißt<sup>11</sup> (der Erzähler ist rechtshistorisch wie gesagt nicht besonders genau).

Die formale Ausübung des Strafrechtes beinhaltet bei Stemma die Verjährung, sogar, wie in den zeitgenössischen kantonalen Strafrechtskodifikationen der Schweiz und den ersten zu dieser Zeit einsetzenden gesamtschweizerischen Entwürfen<sup>12</sup> üblich, bei Mord (»daß Schuld verjährt in fünfzehn Jahren«). Gleiches gilt für die Begnadigung, hier in Form der Generalamnestie (»Ab ist alles Geschehen!«; 184), die in der Neuzeit nur noch dem Souverän zukommt, im Mittelalter aber auch der lokalen Obrigkeit offensteht (in diesem Falle bleibt Meyers Erzähler also weitgehend im Rahmen der Rechtsgeschichte).<sup>13</sup> Und schließlich hat sie ein Rechtsinstrument entwickelt, das in seinem vollen Umfang erst

9 Vgl. Frauke Drews: Die Königin unter den Beweismitteln? Eine interdisziplinäre Untersuchung des (falschen) Geständnisses. Münster 2013, 32–37.

10 Vgl. zur Funktion des Geständnisses im Inquisitionsprozess Bruns: Zur Geschichte des Inquisitionsprozesses, 126–138; zum Verhältnis von Verhör und Geständnis Niehaus: Das Verhör, 65–75, 113–132 u. ö.

11 Vgl. zur Rolle des Zeugen im Inquisitionsprozess Weitin: Zeugenschaft. Das Recht der Literatur, 74–84.

12 Stooss: Schweizerisches Strafgesetzbuch, 16f.: § 45: »Verjährung der Strafverfolgung«, § 46: »Verjährung des Strafvollzugs«. Vgl. zu den Bemühungen um ein einheitliches Strafgesetzbuch in der Schweiz des ausgehenden 19. Jahrhunderts Germann: Kampf dem Verbrechen, 48–61.

13 Vgl. Ludwig: Das Herz der Justitia, 38–40; Rehse: Die Supplikations- und Gnadenpraxis in Brandenburg-Preußen, 76f.

im 19. Jahrhundert voll zum Tragen kommt, nämlich die Gleichheit vor dem Gesetz ohne Ansehen der Person.<sup>14</sup> Bemerkenswerterweise wird Stemma von der Mörderin Faustine auf dieses Prinzip hingewiesen, da die Richterin es unterlassen hat (zu diesen Unterlassungen gleich mehr), es bei ihr anzuwenden: »du machst Ausnahmen, du siehst die Person an« (185). Stemma hat ihre Rechtsinstrumente also nicht nur in die Praxis überführt, sondern sie darüber hinaus für die Bevölkerung – Stichwort Kulturwandel – soweit plausibilisiert, dass diese es selbst einfordern kann.

Die Fortschritte im formalen Strafrecht sind allerdings auch dringend notwendig, da *Die Richterin* ohne Übertreibung voller Rechtsbrüche und voller Rechtsbrecher ist, die nach einer Ver- bzw. wenigstens Beurteilung schreien. Die Vergehen gruppieren sich rund um Verstöße gegen Gebote, welche die Einhegung der Sexualität (im Zölibat und in der Ehe) betreffen, und solche, welche die Tötung fremden Lebens unter Strafe stellen. Gegen das Gebot des Zölibats hat, um bei ihm zu beginnen, allem Anschein nach der Bischof von Chur verstoßen, von dem man in Rom bereits weiß, dass der angebliche »Neffe« in Wirklichkeit ein »Sohn des Bischofs« (163) ist. Gnadenreich gibt dies später indirekt zu, wenn er Wulfrin gesteht, dass er »außer ihr« – und damit ist die »Ehe« gemeint – »geboren« ist (209).

Mit der Ehe wird es in Rätien und Franken auch sonst nicht so genau genommen: Der Langobarde Witig lebt im Konkubinat, hat es also unterlassen, »die blonde Rosmunde« in den »Ehestand« (180) zu führen. Die unfreie Faustine wurde vom Schützen Stenio umworben. Bevor es zu einer Heirat kommt, »schleifte und zerriß« ihn ein Eber. Für einen Beischlaf hat die Zeit jedoch durchaus noch gereicht: »[V]or dem Altar« spürt nämlich Faustine, »zu

14 Vgl. hierzu Dann: Gleichheit und Gleichberechtigung, 124–179; Bergengruen: »Vor dem Gesetz« sind alle Staatsbürger gleich?

[ihrem] Entsetzen«, dass es ein »Ungeborenes« gibt, das, wie sie selbst, niemand anderem als »dem Toten gehört« (183).

Stemma selbst wird als eine Parallelfigur der Faustine aufgebaut, da auch sie einen anderen Mann vor der Ehe hatte. Allerdings ist ihre Geschichte weniger eindeutig. Ihr Liebhaber Peregrin und sie lagen sich, wie oben bereits geschrieben wurde, in den »Armen« (s. o.), als sie vom Judex in flagranti ertappt wurden, was dann die erwähnte Privatstrafe nach sich zog. Aus Peregrins Sicht ist klar, was vom Judex entdeckt wurde: »Du wurdest es«, sagt sein Geist und meint damit: dass sie sein »eigen geworden« (190) ist. Zu Beginn verneint Stemma: »Ich liebte dich«, das ja, aber: »Du hast mich nicht berührt, kaum daß du mir mit furchtsamen Küssen den Mund streiftest« (190). Am Ende hingegen (welche der Geschichten wahr ist, muss hier nicht entschieden werden) sagt sie, und damit hätte Stemma tatsächlich ein ähnliches Schicksal wie Faustine, zu dem Geist ihres Mannes Wulf: »Ich trug das Kind *eines andern*! Du durftest mich nie berühren« (225; Herv. MB).

Wulf selbst hat es mit den Geboten der Ehe auch nicht gerade übertrieben. Genau das bringt ja Wulfrin so sehr gegen seinen Vater auf: »[E]r hat an meinem Mütterlein mißgetan, ich glaube, er schlug es [...]. Ins Kloster hatte er es gesperrt, sobald es abwelkte« (194). Nach dieser Tat war der Weg frei für eine neue Ehe mit einer jüngeren und noch nicht »abgewelkten«, sondern gerade aufgeblühten Frau, nämlich Stemma.

Und schließlich – das wiederum verursacht Gnadenreich ein gewisses Unbehagen, während alle anderen darüber wie selbstverständlich hinweggehen – hat auch Kaiser Karl ein großzügiges Ver-



hältnis zur Institution Ehe: Er hält sich nämlich eine »Kebsin«,<sup>15</sup> lebt also mit einer Frau namens »Regine« im Konkubinat; und die »Karlstöchter«, deren »Hüter« nicht einmal Wulfrin sein möchte, scheinen diesem Vorbild in der nächsten Generation nachzueifern (209). Selbst ein Vorbereiter der tausendjährigen Gottesherrschaft auf Erden wie Karl<sup>16</sup> – »der Kaiser hat immer Recht, denn er ist eins mit Gott Vater, Sohn und Geist. Er hat die Weltregierung übernommen und hütet, ein blitzendes Schwert in der Faust, den christlichen Frieden und das tausendjährige Reich«, heißt es aus dem Munde Gabriels (203) –, ist also kein »vollkommenes Beispiel« (209) für die Zehn Gebote bzw. das Recht allgemein.

Kommen wir nun zu den Tötungsdelikten: Die Privatstrafen gegen Peregrin und den Rüzünser sind aus Sicht Stemmas »Mord[e]« (200), weil dem Judex und dem Comes als Privatperson die Gewalt, die sie sich anmaßten, nicht mehr zukam, sondern nur einer unabhängigen Obrigkeit. Vor allem aber sind Faustine und die Judicatrix selbst Mörderinnen, weil sie, die sie von einem anderen Manne schwanger waren (wenn es denn bei Stemma stimmt), den jeweils neuen Mann töteten, der ihnen vom Judex zugewiesen wurde. So nämlich gesteht es Faustine: Der Judex »gab« sie ihrem neuen Mann Lupulus. Der, »jähzornig wie er war, hätte mich umgebracht [wenn er von dem Beischlaf vor der Ehe gewusst hätte; MB]. Das Ungeborne aber verhielt mir den Mund und flüsterte mir Feindseliges gegen den Mann zu«, mit dem Erfolg, dass sie »tötet[]« – und zwar mit dem »Gift«, das ihr »Peregrin gezeigt« hat (183). Und so gesteht es auch Stemma am Ende: Sie, die sie Wulf vom »Judex gegeben« (225) wurde, schüttet Gift, ebenfalls von Peregrin, in ihren und ihres Mannes

15 Vgl. Schumann: Kebsehe, Kebskind.

16 Zu der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Vorstellung eines End- oder Weltkaisers Möhring: Der Weltkaiser der Endzeit, 209–268; Cohn: Die Sehnsucht nach dem Millennium, 29–32; 117–136.

Becher, nimmt für sich jedoch das notwendige »Gegengift« (226). Wulf schließlich wird beinahe zum Mörder an Palma, weil er zu diesem Zeitpunkt glaubt (zu Recht oder zu Unrecht lässt sich wie gesagt nicht zweifelsfrei klären), dass die Geliebte seine Schwester ist, und sie deswegen »gegen den Felsen« über der Schlucht schleudert (216).

Es ist nicht zu übersehen, dass bei Faustine das Sexualdelikt den Mord bedingt. Es ist das unehelich gezeugte »Ungeborne« selbst, dass »Feindseliges« gegen den neuen Mann der späteren Mutter spricht. Und aus diesen Worten werden irgendwann Taten. Der Mord ist also die Eskalation des Sexualdelikts. Beim Inzest, der in der Novelle auch als juristisches Vergehen benannt wird (»[a]uf sündiger Geschwisterliebe [...] steht das Feuer« [221], wahrscheinlich mit Bezug auf § 116 der *Carolina*), ist es hingegen genau andersherum: Wenn nämlich Wulfrin der Mörderin Faustine die Liebe zu seiner (vermeintlichen) Schwester Palma und damit seine Schuld eingesteht, da »entsetzte sich die Mörderin, schlug ein Kreuz über das andere und lief so geschwind sie konnte« (215). Hier steht also das Sexualdelikt höher als die Tötung fremden Lebens.

Soweit zu den in der Novelle angesprochenen Delikten. Wäre nun Stemma nicht selbst eine Mörderin, wäre der Fall eindeutig: Sie hätte die Rolle derjenigen inne, die ein neues Recht eingeführt hat, mit dem das Unrecht der anderen Figuren entweder gerichtet oder zumindest pardonierte werden kann. Nun ist sie aber gerade nicht das »vollkommene[ ] Beispiel« (209), das sie dafür sein müsste. Das damit verbundene Dilemma wird angesichts ihres Bestrebens, eine Heirat von Wulfrin und Palma zu ermöglichen, virulent, weil sie dafür das Junktim aus vorehelicher Sexualität und Mord eingestehen müsste: »Aber sie durfte nicht untersuchen, denn sie hätte etwas Vergrabenes aufgedeckt, eine zerstörte Tatsache hergestellt, ein Glied wieder einsetzen müssen, das sie selbst aus der Kette des Geschehenen gerissen hatte« (224).

Doch schon zuvor hatte sich Stemma einige Widersprüche eingehandelt: Um das von ihr installierte Rechtswesen zu retten und die eigene Schuld zu verdecken, hat die Judicatrix Faustine, ihre Parallelfigur, freigesprochen, obwohl diese selbst sich für schuldig bekannt hatte. Wie oben schon beschrieben hat Stemma dafür auf ihr heiligstes Prinzip, nämlich die Gleichheit vor dem Gesetz, verzichtet. Faustine dachte zwar, dass sie die »Person« (185) sei, deren Ansehen Stemma berücksichtigen würde, wiewohl es Stemma selbst war (die sich in Faustine spiegelte), aber der Bruch eines Rechtsgrundsatzes bleibt es in jedem Fall.

Gleiches gilt für den Freispruch Stemmas von dem Mord an ihrem früheren Mann durch Wulfrin, den sie ihm mehr oder weniger souffliert. Dabei aber mahnt sie ihn, wie oben beschrieben, genau nach der »Form« (193) – nämlich des von ihr inaugurierten neuen Strafprozessrechts – zu agieren. Alles mit dem Ziel, einen falschen Freispruch ihrer Person zu erwirken, der ihrer Rechtsauffassung eigentlich Hohn sprechen müsste.

Warum war es aber Stemma angesichts ihrer hohen rechtlichen Maßstäbe möglich, sich »aus der Kette des Geschehens« zu reißen, also von ihrer Schuld abzusehen, wenn es darum ging, die Schuld anderer zu ermitteln? Ihre diesbezüglichen Überlegungen schildert sie Wulfrin, nachdem dieser sie freigesprochen hat, anlässlich der Frage, ob sie Palma Gnadenreich zur Frau geben soll:

»Ringsherum keine Burg, an der nicht Mord klebte! Soll mir mein Kind in einem Hauszwist oder in einer Blutrache untergehen? Ja, fände ich für sie einen Guten und Starken wie du bist, dann wäre ich ruhig und könnte dich freigeben, du hättest weiter keine Pflicht an ihr zu erfüllen. Ich weiß ihr keinen Gatten als allein Gnadenreich, und der besitzt das Land, nach der Verheißung, als ein Sanftmütiger, kann es aber gegen die Gewalttätigen nicht behaupten, deren Zahl hier Legion ist. Erst seine Söhne werden kraft meines Blutes Männer sein. Bis diese kommen und wachsen, wirst du schon deine gepanzerte Hand über Gnadenreich und Palma halten und die Herrschaft führen müssen« (200).

Stemma beginnt mit einer Beschreibung des Ist-Zustands bzw. des Zustands vor ihrer Amtszeit in Rätien: »Hauszwist«, »Blut-

rache« und »Mord«. Dieser Zustand wird oder wurde von »Gewalttätigen« wie dem Judex oder dem Comes geschaffen und aufrechterhalten. Um einen solchen Zustand der Gewalttätigkeit zu überwinden, braucht man, so ihr Gedanke, einen »Guten und Starken« wie Wulfrin – oder eben sie. Denn Stemma glaubt, dass sie sich mit ihrer Stärke sogar hereditär<sup>17</sup> durchsetzen könnte, dann nämlich, wenn Palma Gnadenreich heiratet. Palma ist, wenn nicht stark, dann doch zumindest »wild und groß« (210), während Graciosus ein »Sanftmütiger« ist. Die von ihr ererbte Stärke in Palma scheint jedoch in Stemmas Augen zu reichen, um den Vererbungsprozess zu dominieren: »[S]eine [Gnadenreichs] Söhne werden kraft meines Blutes Männer sein« (200).

Schauen wir uns nun die Liste der Guten und Schwachen an: Gnadenreich, der sich aus Angst vor den Langobarden in »Pratum [...] eingeschlossen« hat (201), ist ja höchstwahrscheinlich des Bischofs Sohn, von dem die Schwäche auch herrührt. Schon der Kaiser »scherzt«, der Bischof Felix hielt seinen »Krummstab« in »schwachen Händen« (173). Dieser lässt sich tatsächlich von den Langobarden vorführen, was ihn zwar »erbst«, ihm zugleich aber auch seine Machtlosigkeit vor Augen führt (208). Seine Schwäche wird meines Erachtens deswegen in der Novelle betont, weil der Bischof als ein »Kind des Friedens« (206) für ein neues Rechtssystem, wie es Stemma anstrebt – also die Überwindung der Gewalttätigkeit – eigentlich prädestiniert wäre. Ihm fehlt jedoch etwas Entscheidendes, nämlich die Stärke, es zu errichten und zu erhalten. Stemma und der Bischof streiten nicht zufällig über die augustinisch-pelagianische Frage bezüglich der »Güte der Menschennatur« (206). Stemmas Punkt gegen den Bischof ist, dass dieser wegen seiner Schwäche der (von ihm nicht ohne Grund

17 Vgl. zu den Vorstellungen von Vererbung in der Zeit des bürgerlichen Realismus Bergengruen: Das genetische Opfer.

geleugneten) Schlechtigkeit der Menschennatur nichts entgegen setzen kann, sein »Frieden« also nicht lebens- und herrschaftsfähig ist.

Zu der genannten Gruppe der Schwachen gehört schließlich auch Peregrin, den Stemma als ein »kraftlose[s] Wesen« wahrnimmt, das zu »überwältigen« selbst ihr, die sie die Privatgewalt überwinden möchte, eine »unbändige Lust« bereitet (189). Auch das könnte ein Grund sein, warum sich Stemma von Peregrin als Vater distanziert: Obwohl sie hereditär stark ist, ist nicht auszuschließen, dass ein »Schwächling« (191) als Mitstifter der Familientradition Folgen für die Genealogie der Familie hat, auch und besonders vor dem Hintergrund der Frage, ob die Familie weiterhin das allgemeine Recht in Rätien hochhalten kann. (Als Alternative bietet sich jedoch nur ein Gewalttäter als Vater, nämlich Wulf, an; daher auch diese Ablehnung der Vaterschaft.)

Halten wir also fest, dass Stemma zwei Bedingungen kennt, die erfüllt sein müssen, um eine neue Herrschaft des Rechts zu etablieren: Güte *und* Stärke. Demgegenüber verkörpern die meisten Männer um sie herum, exemplarisch die, mit denen sie ein Verhältnis hatte, nur eine davon: Stärke allein, wie bei den »Gewalttätigen« Judex und Comes, führt in Gewalt ohne Recht. Reine Güte, reiner Frieden, wie beim Bischof, bei Graciosus und Peregrin, entbehren der Gewaltmittel, die notwendig sind, um das System des allgemeinen Rechts zu etablieren und zu erhalten. Dementsprechend muss beides, wie bei Stemma (und bei Wulf-rin) zusammenkommen, allerdings nicht vollumfänglich. Stärke kann, ja muss in Stemmas Augen ein Manko in der Gerechtigkeit ausgleichen, weil sich Gerechtigkeit nicht durch reine Gerechtigkeit herstellen lässt. Das ist die Legitimation, die Stemma, die wie gesagt durch einen Mord an ihrem Mann Wulf an das Amt des Judex gekommen ist, für sich in Anspruch nimmt.

An diesem Anspruch, genauer: an der konkreten Durchführung dieses Anspruchs, wird in der Erzählung jedoch ein Fragezei-

chen angebracht. Das Fragezeichen richtet sich auf das Aussetzen der Strafe für Stemma, die den Mord am Comes immer bestritten hat: Faustine weist anhand ihres eigenen Beispiels auf den frühneuzeitlichen Rechtsgrundsatz ›Strafe muss sein‹ hin, wenn sie inständig darum bittet, dass man ihr »das Haupt abschlagen« (184) möge. Der Rechtsgrundsatz der Strafnotwendigkeit wird in der Vormoderne so hergeleitet, dass der göttliche Zorn (der, in den Worten der Novelle, entzündet wird, weil der »Himmel beleidigt« wurde; 218) auf die fehlende Obrigkeit zurückfällt, wenn er nicht den Schuldigen trifft: Kommt der »Magistratus« der heiligen Pflicht, die göttliche Rache als Ausdrucksform seines Zorns auszuführen, nicht nach, so, schreibt der frühneuzeitliche Rechtstheoretiker Benedikt Carpzov, »zieht Gott ihn selbst zur Strafe« (»Deus ipsem et ad vindictam exurgit«).<sup>18</sup> Und dieses Phänomen der Obrigkeitsschuld gilt a fortiori für Faustines Parallelfigur Stemma, da bei ihr Obrigkeit und (nicht gestrafte) Schuld zusammenfallen. Die vollständige Formulierung Faustines bei ihrer Straferflehung – »laß mir das Haupt abschlagen, nachdem es Gott gekostet und sein Kreuz geküßt hat. Dann wächst es mir im Himmel wieder an« (184) – macht darüber hinaus deutlich, dass die Notwendigkeit der (alttestamentlichen) Strafe auch die Bedingung für das Erweisen von (neutestamentlicher) Gnade ist. Und nur auf deren Grundlage kann das neue Rechtssystem etabliert werden.

Insofern ist es alles andere als ein Zufall, wenn Karl, als Vertreter Gottes auf Erden, am Ende der Novelle unmissverständlich festhält, dass erstens »Frevel« nicht »begraben[ ]« werden darf, schon gar nicht, wenn er von der richtenden Instanz begangen wurde, und zweitens Gnade nicht, schon gar nicht von dem Täter

18 Carpzov: *Practica nova imperialis saxonica rerum criminalium* (1635), zit nach Vormbaum: *Strafrechtsdenker der Neuzeit*, 28; vgl. hierzu Lehmann: *Zorn, Rache, Recht*, 188–190; sowie Bergengruen: *Vom Geist der Strafe*.

bzw. der Täterin selbst, vorweggenommen werden darf: »Mein ist die Gnade« (232). Dementsprechend kann die neue Rechtsordnung – in der Person von Wulfrin als neuem Grafen von Rätien in seiner Ehe mit Stemmas Tochter Palma – nur dann etabliert werden, nachdem Stemma sich selbst durch Gift bestraft hat und Malmort durch die brennende »Brautfackel« (235) zerstört wurde.

Wenn die Richterin sich am Ende der Erzählung als Mörderin von Wulf offenbart, dann tut sie das deswegen, weil sie nur auf diesem Wege – also auf dem ihrer Bestrafung – ihr Hauptziel erreichen zu können glaubt, nämlich die Fortführung der von ihr gestifteten Rechtsordnung in Rätien durch den starken Wulfrin und die vielleicht halbwegs starke, vielleicht aber auch halbwegs gewalt(tät)ige Palma (je nach Vater). Damit sichert sie das Ziel ab, das sie schon bei der Ermordung Wulfs im Sinn hatte. Sie erkannte damals, dass nur wenn die beiden (in ihrer Terminologie) »Gewalttätigen«, also Judex und Wulf als Träger und Ausführende von privaten Rechtsansprüchen, beseitigt sind, sich die Möglichkeit auftut, ein allgemeines Recht aufzurichten – und zwar durch eine (in ihrer Terminologie) »Starke« und »Gute« wie sie.

Karls Kritik an Stemma richtet sich nun bemerkenswerterweise nicht gegen das Inkaufnehmen dieses Selbstwiderspruchs, der besagt, dass die private Rechtsanmaßung nur dann überwunden werden kann, wenn dessen letzter Vertreter in einer solchen Anmaßung getötet wird. Allein Stemmas Hoffnung, dass dieses Kalkül verborgen bleiben konnte, ist, wie Karl deutlich macht, irrig, weil es Strafe und Gnade Gottes verunmöglicht.

Karl akzeptiert also, wie Stemma, den ursprünglich mystischen, hier jedoch freigelegten Grund der Autorität,<sup>19</sup> der besagt, dass die Bannung von Gewalt immer Gewalt voraussetzt<sup>20</sup> – und beharrt lediglich auf dessen Legimitation von oberster Stelle. Die-

19 Vgl. zu diesem Begriff Derrida: Gesetzeskraft, 23ff.

20 Vgl. hierzu Bergengruen/Borgards: Bann der Gewalt, Einleitung.

ses Prinzip wird ja auch an den beiden Figuren deutlich, die nach Stemma für das Recht in Rätien verantwortlich sind: Wulfrin wäre vor seiner Vergrabung durch Karl beinahe an seiner späteren Frau ein Mörder geworden und ist fast buchstäblich, nämlich nach seinem Abstieg von Pratum in die Schlucht, durch die Hölle eines gefühlten Inzests (als dem höchsten aller geschilderten Verbrechen) gegangen. Er hat also die »Lust der Empörung« der »Gesetzlosen« am eigenen Leibe gespürt (215). Ja, vielleicht lebt er, ausgeschlossen ist es nicht, den damals gefühlten Inzest auch tatsächlich in seiner Ehe (falls Peregrin wirklich zu schwach war, ein Kind mit Stemma zu zeugen), in jedem Falle jedoch agiert er mit göttlicher und kaiserlicher Legitimation. Und Karl selbst, der durch die »Krone«, die ihm der Papst auf das Haupt »gesetzt« hat, legitimiert wurde (161), hat wie gesagt auch einen kleinen bis mittelgroßen Makel vorzuweisen: die Kebsin Regina. Die Erwähnung der kaiserlichen Beischläferin macht deutlich, dass niemand, nicht einmal der Statthalter und Vorläufer Christi, ohne Fehl – und das heißt: ohne »Lust der Empörung« – ist, auch und besonders, wenn er ein Gesetzssystem etabliert oder stärkt, das genau diese gesetzesferne Gewalt verhindern soll.





»Jetzt weißt du es!«

Conrad Ferdinand Meyers explizite Poetik – eine Kritik

Mit »explicit content« wird heute auf CD-Hüllen oder Streaming-Seiten vor anstößigen Inhalten in Songtexten oder Filmdialogen gewarnt. Diese freiwillige Selbstkontrolle bzw. *parental advisory* steht in der Tradition von »Schmutz- und Schund«-Paragraphen bzw. Jugendschutzgesetzen im 20. Jahrhundert, die vornehmlich auf Produkte der Populärkultur angewendet wurden. Aber auch Werke des kulturellen Höhenkamms weisen mitunter explizite Inhalte auf, wenngleich meist ohne solche warnenden Hinweise: Wenn in Conrad Ferdinand Meyers Novelle *Die Richterin* der Stiefsohn der Titelheldin in einer finsternen Schlucht zunächst »Ich begehre die Schwester!« und kurz darauf »Ich halte Hochzeit mit der Schwester!« (216) ausruft, nachdem er letztere im Liebeswahn an eine Felswand geschleudert hat und ohnmächtig nach Hause trägt, dann evoziert der Text ausdrücklich und gewaltsam eine Inzestthematik, die er nicht etwa verbrämt, sondern vielmehr durch die Verdopplung des novellistischen Dingsymbols in ein »Horn« und einen »Kelch« (174), den intertextuellen Verweis auf die Byblis-Geschichte aus Ovids *Metamorphosen* – »Die Schwester im Buch liebt den Bruder.« (213) – sowie die kaum zu überlesende Sexualmetaphorik der von einem wilden Gebirgsbach durchströmten Schlucht sorgfältig vorbereitet.

Anstelle einer peritextuellen Warnung vor solchen Textstellen existieren in Meyers Fall eine Reihe von Epitexten, die diesen »expliziten« Aspekt der ursprünglich unter dem Titel *Magna peccatrix* konzipierten Novelle hervorheben: Zu ihnen gehören Meyers Andeutung in einem Brief an Louise von François vom 20.2.1884,

das Manuskript enthalte »wilde Sitten« (345); die Bitte des Herausgebers der *Deutschen Rundschau*, Julius Rodenberg, dem Meyer seine »schwere und etwas gefährliche Novelle« am 4.7.1884 zur kritischen Prüfung vor der Veröffentlichung zugesandt hatte, »in der Unterhaltung zwischen Wulfrin u. Graciosus das ›Vergewaltigen‹ zu unterdrücken«, das ihn »ein wenig choquiert« habe;<sup>1</sup> die wiederholten Feststellungen in zeitgenössischen Rezensionen, *Die Richterin* bewege sich »dicht an der äußersten Grenzlinie des Möglichen und des Erlaubten«<sup>2</sup> beziehungsweise rühre in der Schlusszene »hart an die Grenze des Annehmbaren«<sup>3</sup> sowie Sigmund Freuds Brief an Wilhelm Fließ vom 20.6.1898, in dem er die Handlung zwischen Wulfrin und Palma als »poetische Abwehr der Erinnerung an ein Verhältnis mit der Schwester« und die Konstellation der Personen als typische Übertragung verdrängter Konflikte auf einen »Familiennroman« liest, der hier der »Abwehr des Inzestes« diene<sup>4</sup> – eine Lesart, die sich auf den Verdacht einer »erotisch gesättigte[n] Symbiose der Geschwister« stützt, den Meyer aufgrund der Wohngemeinschaft und Zusammenarbeit mit seiner Schwester Betsy auf sich gezogen hatte und der als biographischer Anlass für die Wahl des Inzestmotivs in der *Richterin* gilt.<sup>5</sup>

1 Meyer/Rodenberg: Ein Briefwechsel, 195 und 207f.

2 Joseph Viktor Wildmann: Novellen. Die Richterin, in *Sonntagsblatt des Bundes* vom 20.12.85, zitiert nach: Conrad Ferdinand Meyers Briefwechsel. Verlagskorrespondenz, 397f.

3 Carl Spitteler: Die Eigenart C.F. Meyers, in *Schweizer Grenzpost und Tagblatt der Stadt Basel* vom 25.12.1885, zitiert nach: Conrad Ferdinand Meyers Briefwechsel. Verlagskorrespondenz, 400.

4 Freud: Briefe an Wilhelm Fließ 1887–1904, 347, das folgende Zitat ebd. Vgl. Sadger: C.F. Meyer. Eine pathographisch-psychologische Studie; Grinstein: Conrad Ferdinand Meyer and Freud, 257–294.

5 von Matt: *Die Richterin*, 232f. Von Matt zitiert auch eine in Betsy Meyers Notizen zu ihrem Buch *Conrad Ferdinand Meyer in den Erinnerungen seiner Schwester* (1903) kolportierte Aussage Conrad Ferdinand Meyers über *Die Richterin*: »Ich mußte einmal Stellung nehmen zu den unaufhörlichen stillen Angriffen. – Es ist eine Abrechnung ... Und jetzt: ein dicker Strich darunter.« (von Matt: *Die Richterin*, 237; vgl. Kommentar, 340)

Besonders interessant an dieser ersten Inbezugsetzung seiner Theorie mit einer literarischen Erzählung ist, dass Freud aus seiner Lesart des Textes als Symptom einer Neurose folgert, dass die Anordnung der einzelnen Textelemente eher einer pathologischen Dynamik als ästhetischen Prinzipien folge – so etwa im Fall der Dopplung der beiden Gattenmörderinnenfiguren, der Richterin Stemma und ihrer Dienerin Faustine, durch die »dieselbe Geschichte unverändert zweimal erscheint, was als Komposition kaum eine gute Leistung wäre«. <sup>6</sup> Damit steht der *explicit content* von Meyers *Richterin*, dessen sexualmoralische und familienrechtliche Problematik die zentralen Motive von Schuld und Urteil im Text bedingen, zugleich in Relation zu einer zweiten Bedeutungsdimension des ›Richtens‹, derjenigen des ästhetischen Geschmacksurteils, das bei Freud insofern negativ ausfällt, als die Novelle die Ökonomie des Unbewussten nur um den Preis einer mangelhaften künstlerischen »Komposition« offenzulegen vermag.

Der Beobachtung, dass Meyers Novelle nicht nur moralische oder juristische Urteile verhandelt, sondern auch eine ästhetische Kritik provoziert, soll im Folgenden nachgegangen und dabei gezeigt werden, auf welche Weise sich ein literarisches Urteil über *Die Richterin* weniger an dem ›expliziten‹ Gehalt der Erzählung zu orientieren hat als an einer spezifischen Schreibweise des Textes, die ›explizit‹ gemäß der Verwendung dieses Begriffs im Deutschen, also im Sinne von ›ausdrücklich‹ und ›eindeutig‹, ist. Ein solcher kritischer Ansatz ist in der Literaturwissenschaft unüblich, zumal gegenüber kanonischen Werken. <sup>7</sup> Wenn der *ex machina*-Auftritt Karls des

6 Freud: Briefe an Wilhelm Fließ, 347.

7 Vgl. hierzu auch von Matt: *Die Richterin*, 229: »Das Zögern der Literaturwissenschaft, Qualitätsbestimmungen vorzunehmen, ist verständlich und gerechtfertigt. Andererseits ist nicht einzusehen, warum das Phänomen eines geradezu frappanten künstlerischen Rangunterschieds innerhalb einer Novelle nicht als solches benannt und befragt werden soll.« Von Matt zufolge leidet die Novelle darunter,

Großen am Ende der Novelle aber in dem Imperativ »Richte Dich selbst!« (234) kulminiert, dann kann man dies, insofern er sich an die Titelfigur der Novelle richtet, durchaus selbstreferentiell als Appell zu deren kritischen Beurteilung lesen. Dafür spricht auch, dass bereits die Entstehungs-, Publikations- und Rezeptionsgeschichte der *Richterin* vor ihrer Kanonisierung als Meisterwerk des späten Realismus von Zweifeln an ihrer ästhetischen Stimmigkeit begleitet wurde. Meyer selbst bat – unter dem Eindruck von Theodor Vischers Vorwurf gegenüber der Vorgängernovelle *Die Hochzeit des Mönchs*, »daß die Erzählweise sich an der Grenze des Gekünstelten bewege« (347) – Freunde um kritische Prüfung des Manuskripts.<sup>8</sup> Und an Julius von Rodenberg schreibt er am 15.6.1885, als er ihm den Text zur Veröffentlichung in der *Rundschau* schickt, beinahe suggestiv:

»Jetzt noch eine Herzens- und Gewissenssache. Lesen Sie, lieber Freund, sorgfältig und streichen oder mildern Sie alles Crude und Sinnliche, das nicht unbedingt für eine große Wirkung nothwendig ist. Sie haben ein feines, sittsames Ohr u. werden mich nicht mehr sagen lassen, als das tragische Thema fordert. Diese angedeutet *Schwierigkeit* ist auch der Grund, daß die Novelle liegen blieb. Jetzt hoffe ich sie besiegt zu haben.«<sup>9</sup>

Das ›Gefährliche‹ der *Richterin* liegt demnach in Meyers Augen darin, dass die Novelle zu ausführlich oder zu ausdrücklich von demjenigen handle, was er als das ›Wilde‹ und ›Sinnliche‹ des Textes ansieht; und dass dieses ›Mehr‹ des gegenüber dem ›Notwen-

dass sie einerseits das Tugendprogramm des bürgerlichen Realismus propagiert, das sie zugleich zu überwinden versucht, nimmt von dieser Kritik aber die Traumszene mit Pelegrin und Wulfrins Durchwanderung der Schlucht ausdrücklich aus.

8 Vgl. z. B. die Bitte an François Wille um eine Kritik des Manuskripts am 22.02.1885 in: C.F. Meyers Briefwechsel Bd. 2, 122.

9 Meyer/Rodenberg: Briefwechsel, 203.

digen« Gesagten dem Eindruck des »Cruden« und »Gekünstelten« Vorschub leisten könnte. Inhaltlich ist damit offensichtlich die Thematik der Geschwisterliebe gemeint, aber auch die Parallelgeschichten der vorehelichen Schwangerschaften und Gattenmorde von Faustine und Stemma. Neben kritischen Zuschriften seiner Probeleser\*innen, die das wenig Realistische der Figurenzeichnung und das Phantastische der Handlungsführung beklagten (348f.), sowie Rodenbergs Bericht, »Einige, Wenige, haben an dem Stoff Anstoß genommen«, <sup>10</sup> ist es vor allem Meyers Verleger Hermann Haessel, der sich äußerst schwer mit der Novelle tut, die er noch im Dezember 1885 als Teil einer Novellensammlung sowie als Einzelausgabe herausbringt. Am 12.9. 1885 schreibt er an Meyer: »[D]ie ganze Historie ist mir nicht sympathisch. Sie schildern Menschen, die man sich kaum vorstellen kann«, und drei Monate darauf: »Die Richterin lese ich immer wieder, ohne ganz befriedigt zu seyn. Man muß schon einen Thurm hoch über den gewohnten Menschenleben stehen, bevor man sich in Ihre Schilderung hineindenken kann und die Judicatrix bleibt mir ein Räthsel.« <sup>11</sup> Und auch die zeitgenössischen Rezensionen weisen auf die »allzu knappe[ ] Sprache [...], die in eigenwilligen Konstruktionen wie gefangen ist« <sup>12</sup> bzw. den »Lapidarstil« Meyers – »Herb, körnig, kurz, energisch, originell bis zur Manier« – hin, der mit einer »Bewußtheit des Schaffens« einhergehe: »Da ist kein Motiv, das nicht seinen bestimmten, genauen Zweck hätte, sei es nun ein Zweck der psychologischen Erklärung oder des Wahrscheinlich-

10 Meyer/Rodenberg: Briefwechsel, 216.

11 Conrad Ferdinand Meyers Briefwechsel. Verlagskorrespondenz, 197 und 216.

12 Otto Brahm: Zwei Kriminalgeschichten und – keine, in *Frankfurter Zeitung und Handelsblatt*. 10.12.1885 (zitiert nach: Conrad Ferdinand Meyers Briefwechsel. Verlagskorrespondenz, 394–398, hier 397).

keitsbeweises für den Verstand, oder des malenden Reizes, oder des historischen ›Costume‹ [...].«<sup>13</sup>

Auch in diesen kritischen Seitenblicken (der ansonsten im Ganzen wohlwollenden Besprechungen der Buchausgabe) ist es die angesprochene zweite Bedeutung von ›explizit‹, die die zweite Bedeutung des ›Richtens‹ auf den Plan ruft: Der Text hat nicht nur einen potentiell anstößigen Inhalt, sondern ist auf der Ebene seiner Form zu ›ausdrücklich‹, d. h. nicht implizit, andeutungsweise oder mehrdeutig gestaltet. So hat auch Peter von Matt die Spannung zwischen Tugenddiskurs und dessen Transgression im Text als »zu gewissenhaft und zu halbherzig, zu lauthals und zu reich an Vorbehalten« und Meyers Versuch, diese Spannung durch explizite Appelle im Text zu überwinden, als »groteske Grundsatzreihe« aus »unsinnig[en]« moralischen »Leitsätze[n]« des Texts bezeichnet, die sich lesen wie »die puritanisch-sentimentale[ ] Moral der kulturellen Sonntagsblätter der Bismarckzeit«. <sup>14</sup> Conrad Ferdinand Meyers *Die Richterin* ist mit anderen Worten Klartext – eine Erzählung, mit der der Autor den Inzestverdacht gegen ihn und seine Schwester aus der Welt räumen möchte und die daher, unabhängig davon, ob sie dieses Ziel einer ›Abrechnung‹ (342) erreicht, weniger literarisch-ästhetisch als biographisch-moralisch codiert ist.

Die Verdikte über den im doppelten Sinne expliziten Inhalt und Stil der Novelle haben ihrem Ansehen aber weder in Meyers Selbstwahrnehmung noch in der Literaturgeschichtsschreibung Abbruch getan – sie gilt vielmehr als des Autors »Liebling« (349). Meyer selbst kündigt den im Entstehen begriffenen Text am 9. April 1884 in einem Brief an Haessel als »sehr bedeutend« an<sup>15</sup> und

13 Carl Spitteler: Die Eigenart C.F. Meyers, zit. nach: Conrad Ferdinand Meyers Briefwechsel. Verlagskorrespondenz, 398ff.

14 von Matt: *Die Richterin*, 225.

15 Conrad Ferdinand Meyers Briefwechsel. Verlagskorrespondenz, 101.

*Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur* nennt das Werk noch 1996 eine seiner »ethisch reifsten Leistungen«. <sup>16</sup> Angesichts der kritischen Hinweise von Hermann Haessel bis Peter von Matt sind solche apodiktischen Einordnungen zumindest historisch zu relativieren. Was aber, wenn man eine solche kritische Perspektive nicht in die Rezeptionsgeschichte verschöbe, sondern versuchte, die fraglichen Werturteile am Text selbst zu überprüfen; also eine ästhetische Kritik der *Richterin* zu erarbeiten? Gelingt Meyers Versuch, den *explicit content* seiner *sex & crime*-Erzählung durch ein historisches Gewand und erhabene Szenen ästhetisch zu nobilitieren?

Wie im Fall der selbstreferentiellen Deutung von Karls Imperativ »Richte dich selbst!« (234) kann man auch hierfür den Ausgang von Andeutungen im Text selbst nehmen: Trotz der topischen Rom-Referenz zu Beginn und der tragischen Fallhöhe des Konflikts weist er durchaus auch auf Brüche innerhalb des Konzepts klassizistischer Geschlossenheit hin. Bereits die Eingangsszene, in der »Karl der Große unter dem lichten Himmel eines römischen Märztages die ziemlich schadhaften Stufen der auf das Kapitol führenden Treppe emporstieg« (161), während seine Höflinge ihm »mit gleichgültiger Miene und hochfahrender Gebärde« folgen und kein Interesse an dem bevorstehenden Gottesdienst zu Ehren von Karls Vater Pippin haben, markiert ein solches Spannungsverhältnis – die Schäden und Gleichgültigkeiten konterkarieren, was »ihnen die ewige Stadt als Großes und Ehrwürdiges vor das Auge stellte« (161). Und wenn das Standbild des heidnischen Kaisers Marc Aurel aus Opportunität für dasjenige des christlichen Konstantin ausgegeben wird, sein Pferd den Höflingen aber durch »Wülste wie ein Mastschwein« (162) ver-

16 Freund: Novelle, 494.



unstaltet scheint, dann fallen auch hier vorgeblicher und tatsächlicher Gehalt auseinander.<sup>17</sup>

Nun sollte man nicht davon ausgehen, dass Meyer mit diesen Eingangsmotiven einer gebrochenen Ästhetik auf kompositorische Mängel seines eigenen Werks hinweisen wollte. Man wird die schadhaften Stellen und die respektlosen Zuschauer aber als Hinweise auf eine Krise ästhetischer Repräsentation und Rezeption verstehen und *Die Richterin* in der Folge als Reaktion auf diese Diagnose lesen können – so wie die Erzählung ja insgesamt von der Restitution einer durch Täuschung und Geheimhaltung gefährdeten Rechtsordnung handelt. Indem Meyer aber bemüht ist, dem Auseinanderfallen von Wirklichkeit und Urteil – im ästhetischen wie im juristischen Sinne – entgegenzuwirken, kommt es zu derjenigen Gestaltung des Textes, die hier als »explizite Poetik« bezeichnet werden soll: Zwar strukturiert Meyer seine Novelle durch eine Serie von symbolischen Objekten und allegorischen Szenen, die als solche eigentlich der Mehrfachcodierung bzw. dem mehrfachen Schriftsinn Vorschub leisten könnten, diese werden aber so unzweideutig auf die anvisierte Textaussage, die Auflösung eines Gewissenkonflikts und die Entkräftung des Inzestverdachts bezogen, dass der Text jede interpretative Offenheit verliert.<sup>18</sup> Und diese Explizitheit betrifft noch die Tatsache der Symbolverwendung selbst, so etwa wenn der Erzähler angibt, dass Gnadenreich etwas »in bildlicher Rede« sagt (168) bzw. dass Wulfrin ihn

17 Vgl. zum dubiosen Reiterstandbild auch den Beitrag von Peter Schnyder (Abschnitt I).

18 Vgl. in diesem Sinne noch einmal von Matt: *Die Richterin*, 239: »Als »Komposition« sind auch alle die Vorausdeutungen und Querverweise zu betrachten, die erlesenen, wie mit einem Stab gezeigten Symbole, die Sätze, Dinge, Motive, die eingeführt und wiederaufgegriffen werden, so daß sie bedeutungsschwer und sinnbeladen bereitliegen für die Haupt- und Schlüsselszenen.«

bei der Suche nach Metaphern für die Trunkenheit des Comes »überbot« (169).

Dadurch entsteht der paradoxe Effekt, dass gerade die hohe Artifizialität der sprachlichen Gestaltung der *Richterin* mit einem nicht minder hohen Grad der Explizitheit bei der Benennung der einzelnen sprachlichen Bilder einhergeht. Das ist vor allem vor dem Hintergrund von Franco Morettis Darstellung der bürgerlichen Erzählliteratur von Interesse, derzufolge im Laufe des 19. Jahrhunderts zunehmend konkrete Beschreibungen der Alltagswelt an die Stelle allegorischer Bilder treten, die die Wirklichkeit als sie selbst abbilden und keine zweite Deutungsebene für eine übertragene Lesart des Abgebildeten mehr vorsehen.<sup>19</sup> Aus diesem Grund liest Moretti den bürgerlichen Realismus im Zeichen einer Poetik des ›Prosaischen‹ und ›Ernsthaften‹ – die aber als solche stets auch eine des Expliziten und Eindeutigen ist. Meyers *Richterin* ist vor diesem Hintergrund so interessant, weil sie eben diese (moderne) Ernsthaftigkeit und Explizitheit mittels (überholter) allegorischer Verfahren zu erzielen versucht und damit eine Welt aus sprachlichen Bildern generiert, die gerade deshalb so überladen wirken, weil sie eigentlich Klartext sprechen.

Diese Klartextsymbolik gilt zunächst für die Namen der handelnden Personen – von der Judicatrix Stemma, der nicht nur ihr Amt, sondern auch das genealogische Interesse an der Richtigstellung des Stammbaums ihrer Familie eingeschrieben ist, und Faustine als Anlehnung an das Motiv des Bösen aus Goethes *Faust* einerseits, die verführerische Kellnerin aus der XXI. der *Römischen Elegien* andererseits, über Wulfrin, der nach dem Geschlecht seines Vaters und seinem Erkennungs- und Herrschaftszeichen, dem »Wulfenhorn«, benannt ist, und seinem sanften Gegenpart

19 Moretti: *The Bourgeoisie. Between History and Literature*, 61. Für das Folgende vgl. das zweite Kapitel »Serious Century«.

Graciusus bzw. Gnadenreich, »eine Gott und Menschen gefällige Erscheinung, nicht anders als der Name lautete«, wie der Text nachträgt, als gäbe es eine Zweideutigkeit zu regeln (165), bis hin zu Palma novella, deren Name nicht nur die Unschuld der Jugend versinnbildlicht, sondern es auch erlaubt, sie schon im Rom-Kapitel ins Gespräch zu bringen. Wulfrin begründet gegenüber Gnadenreich die Wahl einer Gaststätte mit dem Palmenbewuchs in deren Innenhof:

»Auch liebe ich dieses junge Geschöpf«, scherzte er und zeigte auf eine Palme, welche in geringer Entfernung auf dem Vorsprunge eines Hügels, von leichten Windstößen bewegt, sich im blauen Himmel fächerte und etwa sechzehn Jahresringe zählen mochte. »Hier heißt es ad palmam novellam und Pförtner Petrus schenkt einen herben. He, Petrus!« [...] »Palma novella ist auch ein Frauenname«, bemerkte Graciusus und netzte den Mund. »Mag sein«, versetzte Wulfrin. »[...] Ich habe mich nicht damit befaßt. Ich mache mir nichts aus den Weibern.« »Deine rätische Schwester heißt auch nicht anders«, sagte Gnadenreich unschuldig. »Meine – rätische – Schwester?« »Nun ja, Wulfrin, das Kind der Judicatrix, meiner Nachbarin auf Malmort am Hinterrhein. Du hast sie nie von Angesicht gesehen, die Frau Stemma, das zweite deines Vaters?« (165)

Schon hier stellt der Erzähltext ausdrücklich eine Fehlinterpretation von Gnadenreichs Andeutung richtig: Wulfrins Vorliebe für die jungen Palmen im Innenhof steht in keinem willkürlichen Zusammenhang mit Damen desselben Namens, sondern in einem wesentlichen mit einer ganz bestimmten Trägerin – die natürlich ebensowenig zufällig genauso alt ist wie die Palme, deren Jahresringe der Erzähler benennt und die mithin als explizite Prophezie fungiert.

Und entsprechend bieten auch die vielfach gerühmten natur-symbolischen Szenen in der *Richterin* kaum Spielraum für ihre Ausdeutung. Das unterstreicht am prägnantesten Gnadenreichs Bericht, wie er gegenüber Palma novella »auf [s]ein Herz anspielte« und sie ihm anstelle einer Antwort »mit dem Finger einen Punkt im Himmel« zeigte: »Ein Geier, der ein Lamm davontrug.« Während Gnadenreich diese Allegorie ein »Rätsel« und »Unver-

ständig« ist, findet Wulfrin sie »Klar wie der Morgen« und liefert sofort die Subscriptio sowie eine nächste Prolepse hinterher: »»Raube mich.« Das Mädchen gefällt mir.« (171) Meyers Erzählung bedient sich also an dieser Stelle nicht nur einer allegorischen Verbildlichung des Begehrens und er reflektiert auch nicht nur die Angewiesenheit dieser Darstellungsweise auf eine, mitunter schwierige, Interpretation – er liefert diese Interpretation umgehend selbst hinterher und nimmt ihr damit jede Mehrdeutigkeit.

Ähnlich ist zu Beginn des zweiten Kapitels die Szene, in der Palma die Inschrift auf dem Wulfenbecher liest, mit dem sie ihren Halbbruder Wulfrin den Begrüßungstrank kredenzen möchte, auf das Problem der richtigen Deutung bezogen: Die Inschrift bricht nach den Versen

Den Wulfenbecher hier  
Dreimal kredenz ich dir!  
Erfreu dich am Wein  
Willkomm ...

ab, und die Erzählung fokalisiert intern Palmas Vermutung: »Hier schloß entweder der zaubertüchtige Spruch oder dann kam noch etwas gänzlich Unleserliches, wenn es nicht zufällige Male der Verwitterung waren.« (176) An die Stelle eines allegorischen Codes tritt also ein Problem der medialen Überlieferung, aber wie im Fall der nachgelieferten Subscriptio präsentiert der Text auch hier wenig später die Auflösung: Es sind der gegenüber der keuschen Ignoranz ihrer Tochter philologisch genauere Blick der Richterin sowie Wulfrins Weltläufigkeit, die die Inschrift als »Spruch eines Eheweibs« decodieren: »Der Finger der Richterin zeigte das Verwischte, aus welchem für ein genauer prüfendes Auge noch drei Buchstaben leserlich hervortraten, ein i, ein J, ein l. Wulfrin erriet ohne Mühe: ›Willkomm im Kämmerlein.« (193) Auch hier trägt Meyers Novelle selbst die ›richtige‹ Lesart nach und sichert damit die intendierte Stoßrichtung seiner Erzählung ab – die ja auch an dieser Stelle wieder auf die bevorstehende Vermählung von Palma

und Wulfrin vorwegweist bzw. Palmas Unfähigkeit, die schadhafte Stelle zu entziffern, als Verdrängung des Begehrens nach ihrem vermeintlichen Bruder offenlegt.

Wie im Fall des Geiers, der das Lamm raubt, legt die zutreffende Lesart, die der Text abzusichern bemüht ist, den sexuellen Subtext der rätsel- bzw. lückenhaften Bilder bzw. Verse offen. Das gilt auch für die dritte Szene, in der *Die Richterin* einen Anhaltspunkt für die unter dem augenscheinlichen Zusammenhang der Dinge verborgenen wahren Triebkräfte gibt: Der Mönch Peregrin erscheint Stemma im Traum und erinnert sie daran, dass sie zum Zeitpunkt ihres Eheschlusses mit dem Comes Wulf bereits schwanger gewesen sei. Auf Stemmas Leugnen hin besingt er die Szene seiner Verführung durch Stemma wiederum in expliziter Metaphorik:

Stemma hebt das Fingerlein,  
Sie tut es ihm zu Leide,  
Und fährt damit wohl auf und ab  
Über die Blanke Scheide

Ein Tröpflein warmen Blutes quoll – (191)

Peregrins Lied, liest man es als genau den Klartext, als welchen die Novelle auch alle übrigen Symbole, Metaphern und Allegorien präsentiert, verkündet also bereits hier, dass der Comes Wulf nicht Palmas Vater und diese damit auch nicht Wulfrins Schwester ist. Das ist deswegen von Interesse, weil diejenigen Szenen, die ein inzestuöses Begehren zwischen Wulfrin und Palma nahelegen und die der Autor wie seine Leser von Haessel bis Freud im Blick hatten, wenn sie Gehalt und Form der Erzählung kritisierten, erst nach Peregrins Lied stehen. Das gilt vor allem für die Rast, die die vermeintlichen Halbgeschwister auf ihrem Weg nach Pratum halten:

Es kam die schwüle Mittagsstunde mit ihrem bestrickenden Zauber.  
Palma umfing den Bruder in Liebe und in Unschuld. Sie schmeichelte  
seinem Gelocke wie die Luft und küßte ihn traumhaft wie der See zu ih-

ren Füßen das Gestade. Wulfrin aber ging unter in der Natur und wurde eins mit dem Leben der Erde. Seine Brust schwoll. Sein Herz klopfte zum Zerspringen. Feuer loderte vor seinen Augen ... (205f.)

Wie Peregrins Lied endet auch diese Beschreibung mit drei Punkten, die das Ausgelassene – darin dem Gedankenstrich in Kleists *Marquise von O...* nicht unähnlich – nur umso beredter andeutet. Da es sich bei der *Richterin* aber um explizite Poetik handelt, wird diese Andeutung umgehend in ein anschauliches Bildsymbol übersetzt und dessen Bedeutung ausdrücklich benannt:

Da rief eine kindliche Stimme: »Sieh doch, Wulfrin, wie sie sich in der Tiefe umarmen!«

Sein Blick glitt hinunter in die schattendunkle Flut, die Felsen und Ufer und das Geschwisterpaar verdoppelte. »Wer sind die zweie?« rief er.

»Wir, Bruder«, sagte Palma schüchtern und Wulfrin erschrak, daß er die Schwester in Armen hielt.« (206)

Man mag argumentieren, dass die Vereinigung durch ihre Projektion auf ein Spiegelbild im Wasser eine bloß imaginäre ist – was auch für den Status der Verwandtschaft von Palma und Wulfrin gilt, durch den das vermeintlich widernatürliche Begehren im Nachhinein legitimiert und in die symbolische Ordnung überführt werden kann. Umgekehrt ist dieses Begehren aber gerade der Fluchtpunkt der Symbolik des Textes: Das gilt nicht nur für die Bildpaare Becher und Horn, Lamm und Geier sowie Schwester und Bruder im Spiegel des Sees, sondern auch für die zentrale Szene in der Schlucht, die Wulfrin durchwandert und in der ihm Palma gegen seinen ausdrücklichen Wunsch entgegenkommt. Diese Szene ist für ihre Natursymbolik – »Über der rasenden Flut drehten und krümmten sich ungeheure Gestalten, die der flammende Himmel auseinanderriß und die sich in der Finsternis wieder umarmten.« (215) – oft gerühmt worden, obwohl Meyer seine Symbole auch hier wieder nicht für sich stehen lässt, sondern explizit in ihren psychologischen Bedeutungsgehalt übersetzt: »Da war nichts mehr von den lichten Gesetzen und den schönen Maßen der Erde. Das war eine Welt der Willkür, des

Trotzes, der Auflehnung. Gestreckte Arme schleuderten Felsstücke gegen den Himmel.«

Dass auch diese Darstellung der Naturgewalt für das sexuelle Begehren steht, suggeriert nicht nur die Anspielung auf Nietzsches Beschreibung des Dionysischen im ersten Satz der zitierten Passage, sondern auch die Parallele zwischen dem zweiten Satz und Wulfrins Reaktion auf Palmas Ungehorsam, die man nicht nur wegen des Wiederaufgreifens des Blutmotivs aus Peregrins Traumlied als Bild einer Vergewaltigung lesen können wird:

Er stieß einen Schrei aus, ergriff, schleuderte sie, sah sie im Gewitterlicht gegen den Felsen fahren, taumeln, tasten und ihre Kniee unter ihr weichen. Er neigte sich über die Zusammengesunkene. Sie regte sich nicht und an der Stirn klebte Blut. Da hob er sie auf mächtigen Armen an seine Brust und schritt ohne zu wissen wohin, das Liebe umfangend, dem Tale zu. (216)

Aber unabhängig davon, ob man Wulfrins Gewalt ›nur‹ wörtlich und also als Ersatzhandlung für das verbotene sexuelle Begehren oder im übertragenen Sinne als dessen Vollzug verstehen möchte, ist auffällig, wie sehr sein Begehren und Palmas Liebe (die im Text begrifflich genau so unterschieden werden) immer mehr ins Zentrum der Erzählung rücken. Der in der Exposition angegebene Konflikt der Novelle, Stemmas Schuld am Tod des Comes, gerät hingegen immer weiter in den Hintergrund – auch das »als Komposition kaum eine gute Leistung«, um Freuds Verdikt noch einmal aufzugreifen. Es ist, als habe das Erzählverfahren, in dem alle Elemente das vermeintlich inzestuöse Begehren symbolisieren, auf die Anlage der Novelle selbst übergegriffen und noch deren vorgeblichen Grundkonflikt in ein bloß symbolisches Deckmotiv verwandelt.

Das lässt sich anschaulich anhand derjenigen Szenen zeigen, in denen die Frage nach der Blutsverwandtschaft zwischen Wulfrin und Palma ins Zentrum der Erzählung rückt: Nachdem Wulfrin Stemma von seinen Seelennöten berichtet und sich ent-

schieden hat, sein widernatürliches Begehren öffentlich zu bekennen, versucht diese ihn einerseits zu beschwichtigen (»du bist ein Verbrecher nur in deinen Gedanken«, 221) und andererseits abzuschrecken (»Auf sündige Geschwisterliebe [...] steht das Feuer«, 221), anstatt ihn durch das Offenlegen der Wahrheit zu entlasten. Stattdessen präsentiert der Erzähler ihre Gedanken in der eigentümlichen Form eines Irrealis, d. h. als Gedanken, die sie faktisch gar nicht denkt:

War es denkbar, daß sich die Natur so verirrt? daß ein so lauterer Mensch in eine solche Sünde verfiel? War es nicht wahrscheinlicher, daß hier Irrtum oder Lüge Bruder und Schwester gemacht hatte? So hätte die Richterin ohne Zweifel geforscht und untersucht, wäre sie nicht Stemma und Palma nicht ihr Kind gewesen. Aber sie durfte nicht untersuchen, denn sie hätte etwas Vergrabenes aufgedeckt, eine zerstörte Tatsache hergestellt, ein Glied wieder einsetzen müssen, das sie selbst aus der Kette des Geschehenen gerissen hatte. (223f.)

Insofern der Akt des Aufdeckens der Wahrheit über die Vaterschaft hier als Restitution der »Kette des Geschehenen« metaphorisiert wird, rückt er in die Nähe des Erzählakts – und weist damit *ex negativo* auf dasjenige voraus, was die Richterin und die Erzählung trotz des formulierten Verbots dennoch tun werden: In einem Monolog am Grab ihres Mannes, in dem die Novelle den Höhepunkt ihrer expliziten Rhetorik erreicht, spricht Stemma dem Comes die Vaterschaft ab.

»[...] Ich weiß, worüber du brütest, und ich will dir Rede stehen! Keine Maid hat dir der Judex gegeben! Ich trug das Kind eines andern! Du durftest mich nie berühren, Trunkenbold, und am siebenten Tage begrub dich Malmort! Siehst du dieses Gift?« Sie hob das Fläschchen aus dem Busen. »Warum ich leben blieb, die dir den Tod kredenzte? Dummkopf, mich schützte ein Gegengift! Jetzt weißt du es! Palma novella unter meinem Herzen hat dich umgebracht! Und jetzt quäle mich nicht mehr!« (225f.)

Mit Recht hat man *Die Richterin* eine analytische Erzählung bzw. eine Demaskierung der vermeintlichen Richterin als Mörderin genannt – wobei die Tatsache, dass die Richterin selbst unter



Verdacht bzw. Anklage steht, noch deutlicher als in Kleists *Zerbrochnem Krug*, von Anfang an bekannt (um nicht zu sagen: explizit) ist. Der Monolog am Grab legt aber doch vor allem offen, dass die Schuldfrage der Richterin nur eine höchst oberflächliche Rolle spielt – oder genauer gesagt: dass die Mordtat der Richterin selbst nur Folge (oder Symptom) des eigentlichen Konflikts, ihrer Schwangerschaft zum Zeitpunkt des Eheschlusses und damit der außerehelichen Vaterschaft Peregrins, ist: »Palma novella unter meinem Herzen hat dich umgebracht!« Damit erweist sich aber nicht nur ein einzelnes Motiv, sondern der Ausgangskonflikt der Novelle selbst als eine Symbolisierung der Problematik illegitimen Begehrens, die Stemma hier explizit macht.

Das ist nicht nur deswegen ein kompositorisches Problem der Novelle, weil sie auf diese Weise zwei unterschiedliche Handlungsstränge zu verknüpfen versucht, die im Verlauf des Textes unabhängig voneinander verhandelt werden. Daneben hätte eine ästhetisch befriedigende Umsetzung des analytischen Erzählverfahrens darin bestanden, die Aufdeckung der für die erzählte Gegenwart prägenden Ereignisse durch einen Handlungskonflikt der Protagonistin auszulösen, die das weitere Verbergen der Wahrheit nicht mehr möglich macht. Bei Meyer ist Stemma aber schlicht Sprachrohr des Erzählers und tritt selbst gewissermaßen *ex machina* an das Grab, um vorgeblich ihre (toten) Gesprächspartner, eigentlich aber der Leserin (allegorisiert durch Palma, die unbemerkt hinter ihr steht), die fragliche Information lediglich als solche und ohne Einbindung in einen Handlungszusammenhang nachzutragen. Die Novelle fügt das fehlende »Glied« mithin als Klartext in die »Kette des Geschehens« ein: »Jetzt weißt Du es!«

Hinzu kommt schließlich, dass durch diesen narrativen *coup de théâtre* bereits hier beide in der die Novelle beschließenden kaiserlichen Gerichtsszene zu beurteilende Casus aufgeklärt sind. All dies sind deutliche Anzeichen dafür, dass Meyer sehr darauf bedacht war, dass seine Novelle auf das nur auf den ersten Blick tabuisierte

Inzestthema hin gelesen würde – und dass also das entscheidende Dénouement des Textes weniger in der Selbstjustiz der Richterin zu sehen ist als in der Exkulpation von Palmas Liebe und Wulfrins Begehren. Und womöglich liegt der eigentliche Grund für die nahezu aufdringliche Explizitheit der Novelle in der Ausrichtung auf diese Exkulpation darin, dass sie – quasi komplementär zur Selbstverurteilung der Protagonistin – zugleich als Selbstexkulpation des Autors Conrad Ferdinand Meyer zu lesen ist: Der vermeintlich zentrale Mordfall verweist auf einen Inzestverdacht, den es als »Irrtum oder Lüge« zu entlarven gilt, um einen entsprechenden Verdacht in der Lebenswelt des Autors zu entkräften.

Soviel Programmierung auf eine eindeutige Lesart, die zudem nicht nur die fiktionale, sondern auch die faktuale Welt betrifft, kann ein literarischer Text aber kaum transportieren – und das zumal, wenn er, wie im Fall Meyers, zugleich als »sehr bedeutend«, d. h. als ästhetisch komplexes und autonomes Kunstwerk, positioniert wird. Dass *Die Richterin* sogar unabhängig von einer solchen ästhetischen Kritik ihr biographisch-moralisches Ziel verfehlt, insofern es Meyer darum ging, das Verhältnis zu seiner leiblichen Schwester als unschuldig herauszustellen, während seine Novelle nicht etwa das Begehren, sondern nur die Verwandtschaft der Beteiligten widerlegt, sei nur noch angefügt. Ob Liebende keine Geschwister oder Geschwister keine Liebenden sind, ist keine ästhetische Fragestellung<sup>20</sup> – eine Erzählung aber so anzulegen, dass sämtliche ihrer Elemente nur auf ihre Beantwortung zielen, und den Text dabei nicht nur mit Symbolen und Konflikten zu überladen, sondern für jedes einzelne dieser Symbole und den vermeintlichen Zentralkonflikt der Handlung explizit die gemeinte Bedeutung in den Text einzutragen, ist ein literarisches Verfahren, durch das sich C.F. Meyers *Die Richterin* ästhetisch selbst richtet.

20 Vgl. dazu den Beitrag von Hubert Thüring (Abschnitt III).



## Literaturverzeichnis

- Arjava, Antti: Paternal Power in Late Antiquity. In: *Journal of Roman Studies* 88 (1998), 147–165.
- Bartlett, Robert: Trial by Fire and Water. The Medieval Judicial Ordeal. Oxford 1999, 103–126.
- Baumgarten, Franz Ferdinand: Das Werk Conrad Ferdinand Meyers. Renaissance-Empfinden und Stilkunst. München 1920.
- Bergengruen, Maximilian/Borgards, Roland: Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Bann der Gewalt. Studien zur Literatur- und Wissenschaftsgeschichte*. Göttingen 2009, 177–226.
- Bergengruen, Maximilian: ›Vor dem Gesetz‹ sind alle Staatsbürger gleich? Rechtsgrundsatz und Gesetzesfiktion in Kafkas Türhüter-Legende. In: *DVjs* 90 (2016), 415–434.
- Bergengruen, Maximilian: Betrügliche Schlüsse, natürliche Regeln. Zur Beweiskraft von forensischen und literarischen Indizien in Kleists *Der Zweikampf*. In: Nicolas Pethes (Hg.): *Ausnahmestandard der Literatur. Neue Lektüren zu Heinrich von Kleist*. Göttingen 2011, 235–256.
- Bergengruen, Maximilian: Das genetische Opfer. Biologie, Theologie und Ästhetik in Theodor Storms *Casten Curator*. In: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 129 (2010), 83–100.
- Bergengruen, Maximilian: Vom Geist der Strafe. Andreas Gryphius' *Carolus Stuardus* und die englische Publizistik über den Tod Karls I. Erscheint in: Jörg Wesche (Hg.): *Deutsch-Englische Übersetzungskulturen*. Berlin 2022.

- Bischof, Norbert: Das Rätsel Ödipus. Die biologischen Wurzeln des Urkonfliktes von Intimität und Autonomie. München/Zürich 1985.
- Boockmann, Hartmut: Mittelalterliches Recht bei Kleist. Ein Beitrag zum Verständnis des *Michael Kohlhaas*. In: Hartmut Boockmann: Wege ins Mittelalter. München 2000, 374–396.
- Braun, Christina von: Blutsbande. Verwandtschaft und Kulturgeschichte. Berlin 2018.
- Brunner, Heinrich: Deutsche Rechtsgeschichte. Bd. II. München/Leipzig 1892.
- Bruns, Silvin: Zur Geschichte des Inquisitionsprozesses: Der Beschuldigte im Verhör nach Abschaffung der Folter. Bonn 1994.
- Carpzov, Benedict: Practica nova imperialis saxonica rerum criminalium (1635). In: Thomas Vormbaum (Hg.): Strafrechtsdenker der Neuzeit. Baden-Baden 1998, 26–35.
- Clavadetscher, Otto P.: Die Einführung der Grafschaftsverfassung in Rätien und die Klageschriften Bischof Viktors III. von Chur. In: Ders.: Rätien im Mittelalter. Verfassung, Verkehr, Recht, Notariat. Ausgewählte Aufsätze. Festgabe zum 75. Geburtstag. Sigmaringen 1994, 44–109.
- Cohn, Norman: Die Sehnsucht nach dem Millennium. Apokalyptiker, Chiliasten und Propheten im Mittelalter. Freiburg i. Br. 1998.
- Conrad, Hermann: Deutsche Rechtsgeschichte. Bd. I: Frühzeit und Mittelalter. Heidelberg 2011.
- Dann, Otto: Gleichheit und Gleichberechtigung. Das Gleichheitspostulat in der alteuropäischen Tradition und in Deutschland bis zum ausgehenden 19. Jahrhundert. Berlin 1980.

- Derrida, Jacques: Gesetzeskraft. Der ›mystische Grund der Autorität‹. Übers. v. Alexander G. Düttmann. Frankfurt a. M. 1991.
- d’Hervey de St. Denys, Léon: Les Rêves et les moyens de les diriger. Observations pratiques. Paris 1867.
- Drews, Frauke: Die Königin unter den Beweismitteln? Eine interdisziplinäre Untersuchung des (falschen) Geständnisses. Münster 2013.
- Dülmen, Richard van: Fest der Liebe: Heirat und Ehe in der frühen Neuzeit. In: Ders. (Hg.): Armut, Liebe, Ehre: Studien zur historischen Kulturforschung. Frankfurt a. M. 1988, 67–106.
- Engel, Manfred: Dreams in 19th-century realist narrative fiction. In: Ders.: Historizing the dream. Würzburg 2019, 189–249.
- Fehr, Karl: Conrad Ferdinand Meyer, 2., durchgesehen und ergänzte Aufl. Stuttgart 1980.
- Freud, Sigmund: Briefe an Wilhelm Fließ 1887–1904, hg. von J.M. Masson. Frankfurt a. M. 1986.
- Freud, Sigmund: Das Unbehagen in der Kultur [1930]. In: Ders.: Das Unbehagen in der Kultur. Und andere kulturtheoretische Schriften. Frankfurt a. M. 1994, 29–108.
- Freund, Winfried: Novelle. In: Edward McInnes/Gerhard Plumpe (Hg.): Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit 1848–1890. Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur. Bd. 6, München/Wien 1996, 462–528.
- Frey, Adolf: Conrad Ferdinand Meyer. Sein Leben und seine Werke. 3., durchgesehene Aufl. Stuttgart/Berlin 1919.
- Genette, Gérard: Die Erzählung. 3. Aufl. Paderborn 2010.
- Germann, Urs: Kampf dem Verbrechen. Kriminalpolitik und Strafrechtsreform in der Schweiz 1870–1950. Zürich 2015.

- Gisi, Lucas: Durchzug: Wie der Föhn Räume und Zeiten überwindet. In: *die horen* 62/2 (2017), 189–192.
- Gotthelf, Jeremias: *Sämtliche Werke*, hg. v. Rudolf Hunziker, Hans Bloesch, Kurt Guggisberg, Werner Jucker. Bd. 19. Erlenbach 1921–1977.
- Grinstein, Alexander: Conrad Ferdinand Meyer and Freud. The Beginnings of Applied Psychoanalysis. Madison 1992, 257–294.
- Günther, Louis: *Die Idee der Wiedervergeltung in der Geschichte und Philosophie des Strafrechts*. Bd. II. Erlangen 1891.
- Ho, H.L.: The Legitimacy of Medieval Proof. In: *Journal of Law and Religion* 19/2 (2004), 259–298.
- Holzhauser, Heinz: Privatstrafe. In: Adalbert Erler u. a. (Hg.): *Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte*. Bd. III. Berlin 1984, 1993–1998.
- Jerouschek, Günter: Akkusationsprozess. In: Albrecht Cordes u. a. (Hg.): *Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte*. Bd. I. 2., völlig überarbeitete und erweiterte Aufl. Aachen 2008, 126–128.
- Kaiser, Gerhard: Thomas Manns *Wälsungenblut* und Richard Wagners *Ring*. Erzählen als kritische Interpretation. In: *Thomas Mann-Jahrbuch* 12 (1999), 239–258.
- Keller, Gottfried: *Sämtliche Werke in sieben Bänden*, hg. v. Thomas Böning, Gerhard Kaiser und Dominik Müller. Frankfurt a. M. 1985–1996.
- Kittler, Friedrich A.: *Der Traum und die Rede. Eine Analyse der Kommunikationssituation Conrad Ferdinand Meyers*. Bern/München 1977, 273–294.
- Klauk, Tobias/Köppe, Tilmann: Telling vs. Showing. In: Peter Hühn u. a. (Hg.): *The living handbook of narratology*. Ham-

- burg 2013. URL = <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/telling-vs-showing> (14.10.2019).
- Laplanche, Jean/Pontalis, Jean-Bertrand: Das Vokabular der Psychoanalyse. Bd. 7. Frankfurt a. M. 1973.
- Lehmann, Johannes F.: Zorn, Rache, Recht. Zum Bedingungsverhältnis zwischen Affekt- und Straftheorie (von der Aufklärung bis zum Ende des 19. Jahrhunderts). In: Maximilian Bergengruen und Roland Borgards (Hg.): Bann der Gewalt. Studien zur Literatur- und Wissensgeschichte. Göttingen 2009, 177–226.
- Lévi-Strauss, Claude: Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft (1949/67). Aus dem Französischen von Eva Moldenhauer. Frankfurt a. M. 1993.
- Livius, Titus: Ab urbe condita. Lateinisch/Deutsch. Übers. und hg. von Robert Feger. Stuttgart 2003.
- Ludwig, Ulrike: Das Herz der Justitia. Gestaltungspotentiale territorialer Herrschaft in der Strafrechts- und Gnadenpraxis am Beispiel Kursachsens 1548–1648. Konstanz 2008.
- Luhmann, Niklas: Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität. Frankfurt a. M. 1982.
- Luhmann, Niklas: Liebe. Eine Übung (1969). Frankfurt a. M. 2008.
- Manthey, Jürgen: Wenn Blicke zeugen könnten. Eine psychohistorische Studie über das Sehen in Literatur und Philosophie. München/Wien 1991.
- Martinez, Matias/Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. 6. Aufl. München 1999.
- Matt, Peter von: *Die Richterin*. Conrad Ferdinand Meyers Kunst im Widerstreit zur privaten Phantasie [1980]. In: Ders.: Das



- Schicksal der Phantasie. Studien zur deutschen Literatur. München 1994, 224–241.
- Meyer, Betsy: Conrad Ferdinand Meyer in der Erinnerung seiner Schwester Betsy Meyer. Berlin 1903.
- Meyer, Conrad Ferdinand: Briefwechsel. Verlagskorrespondenz, Bd. 4.4: Conrad Ferdinand Meyer, Betsy Meyer – Hermann Haessel, mit zugehörigen Briefwechseln und Verlagsdokumenten (1883–1885), hg. von Stephan Landshuter u. a. Göttingen 2017.
- Meyer, Conrad Ferdinand/Rodenberg, Julius: Ein Briefwechsel, hg. von August Langmesser. Berlin 1918.
- Meyer, Conrad Ferdinand. Die Richterin. In: Deutsche Rundschau, Bd. 45 (October–December 1885), 1–26 und 161–184.
- Meyer, Conrad Ferdinand: Die Richterin. In: Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe, hg. von Hans Zeller und Alfred Zäch. Bd. 12. Bern 1961, 159–235.
- Meyer, Conrad Ferdinand: Briefwechsel. Historisch-Kritische Ausgabe, hg. von Hans Zeller. Bd. 2. Bern 1999.
- Möhring, Hannes: Der Weltkaiser der Endzeit. Entstehung, Wandel und Wirkung einer tausendjährigen Weissagung. Stuttgart 2000.
- Moretti, Franco: The Bourgeoise. Between History and Literature. London 2013
- Niehaus, Michael: Das Verhör. Geschichte – Theorie – Fiktion. München 2003.
- Niehaus, Michael: Erzähltheorie und Erzähltechniken zur Einführung. Hamburg 2021.

- Niehaus, Michael: Rückseite des Erzählens. Aus der literarischen Vorgeschichte der Psychoanalyse. In: Weimarer Beiträge 56/3 (2010), 361–374.
- Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra I–IV. Kritische Studienausgabe. Bd. 4, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Neuausgabe. München 1999.
- Nottarp, Hermann: Gottesurteilstudien. München 1956.
- Rehse, Birgit: Die Supplikations- und Gnadenpraxis in Brandenburg-Preußen. Eine Untersuchung am Beispiel der Kurmark unter Friedrich Wilhelm II. (1786–1797). Berlin 2008.
- Rohrwasser, Michael: Freuds Lektüren. Von Arthur Conan Doyle bis zu Arthur Schnitzler. Gießen 2005.
- Sadger, Isidor: C.F. Meyer. Eine pathographisch-psychologische Studie. Wiesbaden 1908.
- Schmoeckel, Mathias: Inquisition. In: Albrecht Cordes u. a. (Hg.): Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte. Bd. II. 2., völlig überarbeitete und erweiterte Aufl. Berlin 2012, 1236–1242.
- Schumann, Eva: Kebsehe, Kebskind. In: Albrecht Cordes u. a. (Hg.): Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte. Bd. II. 2., völlig überarbeitete und erweiterte Aufl. Berlin 2012, 1695–1696.
- Stooss, Carl: Schweizerisches Strafgesetzbuch. Vorentwurf im Auftrage des schweizerischen Bundesrates. Bern 1894.
- Susteck, Sebastian: Kinderlieben. Studien zum Wissen des 19. Jahrhunderts und zum deutschsprachigen Realismus von Stifter, Keller, Storm und anderen. In: Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur. Bd. 120. Berlin/New York 2010.

- Trusen, Winfried: Der Inquisitionsprozess. Seine historischen Grundlagen und frühen Formen. In: Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte/Kanonistische Abteilung 74 (1988), 168–230.
- Vulliemin, Louis: Souvenirs racontés à ses petits enfants. Lausanne 1871.
- Weder, Christine: Fragen als Verfahren der Literatur und Wissenschaft. Skizze einer Fragestellung. In: KulturPoetik (2017/2), 277–291.
- Weder, Christine: On Questioning in, by, and about Literature: Reading Heinrich Heine's Poem ›Laß die heil'gen Parabolē‹ and the Book of Job. In: Modern Language Review 114/4 (October 2019), 788–803.
- Weigel, Sigrid: Genea-Logik. Generation, Tradition und Evolution zwischen Kultur- und Naturwissenschaften. München 2006.
- Weitin, Thomas: Zeugenschaft. Das Recht der Literatur. München 2009.
- Westbrook, Raymond: Vitae Necisque Potestas. In: Historia 48/2 (1999), 203–223.
- Westermarck, Edvard: Geschichte der menschlichen Ehe (1891). Aus dem Englischen von Leopold Katscher und Romulus Grazer, bevorwortet von Alfred Russel Wallace. Jena 1893.
- Williams, W.D.: The Stories of C.F Meyer. Oxford 1962.
- Wünsch, Marianne: Die realitätsschaffende Kraft des Wortes. Zu C.F. Meyer *Die RichterIn*. In: Rosemarie Zeller (Hg.): Conrad Ferdinand Meyer im Kontext. Heidelberg 2000, 77–95.













