



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Sage! was treibt doch den Künstler...“

Karoline von Günderrodes literarisches Werk
und die Günderrode-Rezeption Christa Wolfs

Verfasserin

Julia Knoll

Angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 1. April 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 190 333 313

Studienrichtung lt. Studienblatt: Lehramtsstudium UF Deutsch UF Geschichte

Betreuerin: Univ. Prof. Dr. Irmgard Egger

**Ich habe Dir in ernsten stillen Stunden,
Betrachtungsvoll in heil'ger Einsamkeit,
Die Blumen dieser und vergangner Zeit,
Die mir erblüht, zu einem Kranz gewunden.**

(Karoline von Günderrode, *Zueignung*.)

Danken möchte ich vor allem meiner Betreuerin, Univ. Prof. Dr. Irmgard Egger, für ihre Unterstützung meiner Themenwahl und ihre konstruktive Kritik, die mir zu einem durchdachten Aufbau meiner Arbeit verhalf. Dank ihrer Erfahrung konnte sie mich immer wieder bei meinen Fragen unterstützen. Vielen Dank für die Zeit und Mühen, die Sie in meine Arbeit investiert haben.

Auch möchte ich mich bei meiner Familie bedanken, insbesondere bei meiner Mutter, die mich beim Gegenlesen meiner Arbeit unterstützt hat und sich dabei ebenso von der Literatur der Günderrode faszinieren ließ.

Ein besonderer Dank gilt meinen Freunden, die mich die gesamte Zeit über seelisch unterstützt haben, mich immer zur rechten Zeit ermutigten und aufmunterten und mir wertvolle Ratschläge erteilten.

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung	7
1. Exposition zu Karoline von Günderrodes <i>Piedro</i>	9
2. Motive und Themen in Karoline von Günderrodes Werk	16
2.1. Einflüsse und Inspirationen	16
2.2. Unsterblichkeit und Tod	22
2.3. Liebe	29
2.4. Natur und Elemente	34
2.4.1. Natur	34
2.4.2. Wasser	38
2.4.3. Feuer	45
2.4.4. Luft	49
2.5. Sinneseindrücke	52
2.5.1. Licht und Farben	52
2.5.2. Sehen	56
2.5.3. Gehör	60
2.6. Träume und Übersinnliches	63
2.7. Frauen und Männer	68
2.8. Einsamkeit	73
3. Epilog: Was blieb von Karoline von Günderrode?	77
3.1. Rezeption	77
3.2. Kein Ort. Nirgends	80
3.2.1. Die Darstellung der Person Günderrodes	81
3.2.2. Die Darstellung von Günderrodes Werk	85
Literaturverzeichnis	89
Zusammenfassung	92
Lebenslauf	93

Siglenverzeichnis

GÜ I: Günderrode, Karoline von: Sämtliche Werke und ausgewählte Studien. Historisch-Kritische Ausgabe herausgegeben von Walter Morgenthaler. Erster Band: Texte. Hrsg. Von Walter Morgenthaler. Basel und Frankfurt am Main: Stroemfeld Verlag 1990/91, 2006.

GÜ II: Günderrode, Karoline von: Sämtliche Werke und ausgewählte Studien. Historisch-Kritische Ausgabe herausgegeben von Walter Morgenthaler. Zweiter Band: Varianten und ausgewählte Studien. Hrsg. Von Walter Morgenthaler. Basel und Frankfurt am Main: Stroemfeld Verlag 1990/91, 2006.

GÜ III: Günderrode, Karoline von: Sämtliche Werke und ausgewählte Studien. Historisch-Kritische Ausgabe herausgegeben von Walter Morgenthaler. Dritter Band: Kommentar. Hrsg. Von Walter Morgenthaler, unter Mitarbeit von Karin Obermeier und Marianne Graf. Basel und Frankfurt am Main: Stroemfeld Verlag 1990/91, 2006.

KON: Wolf, Christa: Kein Ort. Nirgends. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2007. (suhrkamp taschenbuch; Bd. 3914).

Seitenangaben werden mit den Siglen im laufenden Text in Klammern nachgestellt. Die abweichenden Orthographien Karoline von Günderrodes und Christa Wolfs werden beibehalten.

Vorbemerkung

Sage! was treibt doch den Künstler sein Ideal aus dem Lande
Der Ideen zu ziehn, und es dem Stoff zu vertraun? ¹

Karoline von Günderrodes literarisches Werk wurde lange Zeit unter einem vorwiegend biographischen Aspekt untersucht. Tatsächlich hängen ihre Schriften und ihr Leben eng miteinander zusammen. Selbst Christa Wolf, eine von Günderrodes bedeutendsten Rezeptionistinnen, schreibt in ihrem Essay über Günderrode: „[...] erst wenn man ihr Leben kennt, wird man ihre Gedichte richtig lesen.“² Die hier vorliegende Arbeit versucht dennoch in den ersten beiden Großkapiteln die literarischen Texte der Günderrode losgelöst vom lebensgeschichtlichen Hintergrund zu analysieren und nach motivischen und inhaltlichen Zusammenhängen zwischen den einzelnen Werken zu forschen.

Zu Beginn der Arbeit wird das Gedicht *Piedro* (GÜ I, S. 104.) exemplarisch ergründet, um bereits an diesem einen Werk Günderrodes Hauptmotive und – themen in kurzer Form darzustellen. Diese werden im zweiten Großkapitel eingehender herausgearbeitet und analysiert: Tod und Liebe, die dominante Kombination, die das gesamte Werk der Günderrode durchzieht und von Hannelore Schlaffer als Günderrodes „fast einziges Motiv“³ bezeichnet wird, werden hier ebenso beleuchtet werden wie die fortwährenden Erwähnungen von Natur und den Elementen Wasser, Feuer und Wind. Günderrodes Spiel mit dem Licht, den Farben sowie den Sinnen Hören und Sehen sollen genauer ergründet werden. Die Verwendung von Träumen, das Motiv der Einsamkeit wie auch der Unterschied zwischen ihren weiblichen und männlichen Figuren werden erörtert.

Der dritte Teil dieser Arbeit beschäftigt sich mit Christa Wolfs Essay *Der Schatten eines Traumes*, der Günderrodes Leben und Literatur behandelt. Wolfs Bild der Günderrode, besonders jener als schreibende Frau des frühen 19.

¹ Karoline von Günderrode: Sämtliche Werke und ausgewählte Studien. Historisch-Kritische Ausgabe herausgegeben von Walter Morgenthaler. Erster Band: Texte. Hrsg. Von Walter Morgenthaler. Basel und Frankfurt am Main 1990/91, 2006., S. 378. Zitate erfolgen nach dieser Angabe. Seitenangaben werden künftig mit der Sigle GÜ I im laufenden Text in Klammern nachgestellt.

² Christa Wolf: *Der Schatten eines Traumes*. Karoline von Günderrode – ein Entwurf. In: Karoline von Günderrode: *Der Schatten eines Traumes*. Gedichte, Prosa, Briefe, Zeugnisse von Zeitgenossen. Herausgegeben und mit einem Essay von Christa Wolf. München 1997. S. 58.

³ Hannelore Schlaffer: Nachwort. In: Karoline von Günderrode. *Gedichte, Prosa, Briefe*. Herausgegeben von Hannelore Schlaffer. Stuttgart 1998, 2007. S. 135.

Jahrhunderts soll hierbei untersucht werden. Ferner wird Wolfs Darstellung der Günderrode in Wolfs Roman *Kein Ort. Nirgends*⁴ analysiert werden. Günderrode kann anhand dieses Textes aus der Sicht Kleists, des neutralen Beobachters, wie auch aus ihrem eigenen Monolog als literarische Figur erfasst werden. Es interessiert die Erschaffung dieser Figur durch die Einbindung biographischer Elemente und durch die Einführung bestimmter Symbole wie dem der Weiden oder des Dolches. Ebenso liegt ein Schwerpunkt auf Günderrodes Rolle als Dichterin und der Einbau von Günderrodes Poesie in den Fließtext dieses Romans.

Dabei stützt sich diese gesamte Arbeit auf die Methode des *close reading*, übersetzt: genaues Lesen. Wenige Primärtexte dienen hierbei als bevorzugte Quellen, die genau bearbeitet und Wort für Wort analysiert werden. In Bezug auf diese Arbeit stellen diese Primärtexte vorwiegend Günderrodes eigene Texte dar, herausgegeben von Walter Morgenthaler. Hierbei werden zweifelhafte Texte, die Günderrode nicht eindeutig zugeschrieben werden können, nicht berücksichtigt. Vielmehr dienen die Texte, die von Günderrode zu Lebzeiten veröffentlicht wurden, der Gedichtband *Melete* sowie ihr Nachlass als Primärtexte. Ebenfalls gelten Christa Wolfs *Der Schatten eines Traumes* und *Kein Ort. Nirgends* als Basis für diese Arbeit.

⁴ Christa Wolf: *Kein Ort. Nirgends*. 1979. Frankfurt am Main 2007. Zitate erfolgen nach dieser Angabe. Seitenangaben werden künftig mit der Sigle KON im laufenden Text in Klammern nachgestellt.

1. Exposition zu Karoline von Günderrodes *Piedro*

Günderrode verfasste *Piedro* vor dem Datum des 21. Oktober 1804⁵ und veröffentlichte den Text 1805 in ihrem zweiten Band *Poetische Fragmente*. Das Gedicht erzählt vom Helden *Piedro*, der auf der Suche nach seiner geraubten Geliebten deren Entführer in einer Seeschlacht tötet und sich in dessen Todesmoment in den Räuber verliebt. In Folge dessen kommt *Piedro* sowohl in seinem Unterbewusstsein wie auch im wachen Zustand von seiner homoerotischen Sehnsucht dem Ermordeten gegenüber nicht mehr los. Es zieht ihn schließlich in den Tod:

Piedro siehts, ein tiefes Sehnen
Zieht ihn nach des Grabes Ruh,
Er zerreißt der Wunde Banden
Und geht still den Todten zu.

Dunkel ruhet auf den Wassern,
Tiefe Stille weit umher,
Piedro's Schiff erreicht die Küste,
Aber er schläft tief im Meer. (GÜ I, S. 105.)

Mehrere der charakteristischen Merkmale von Günderrodes Literatur werden in diesem Gedicht deutlich: Dabei fällt besonders die Auseinandersetzung mit dem Tod und der Todessehnsucht als bedeutendes Motiv auf, welche in Günderrodes ganzem literarischen Schaffen wiederkehrende Themen darstellen. In *Piedro* scheint der Held zuerst erleichtert, das Leben des Entführers und damit auch die Suche und den Kampf um die Geliebte beenden zu können. In diesem Moment ist der Tod etwas Willkommenes und Erwünschtes:

Endlich in des Jünglings Busen
Senket *Piedro* seinen Stahl, [...] (GÜ I, S. 104.)

Im Folgenden entwickelt sich die Beziehung zwischen *Piedro* und dem Tod parallel zu *Piedros* homosexuellem Verlangen nach dem toten Jüngling weiter zu einem stetig wachsenden, „tiefen Sehnen“ (GÜ I, S. 105.). Dieser Drang lässt die anfängliche Verliebtheit bald hinter sich, lässt vielmehr unterschiedliche, starke und

⁵ Vgl.: Karoline von Günderrode: Sämtliche Werke und ausgewählte Studien. Historisch-Kritische Ausgabe herausgegeben von Walter Morgenthaler. Dritter Band: Kommentar. Hrsg. Von Walter Morgenthaler, unter Mitarbeit von Karin Obermeier und Marianne Graf. Basel und Frankfurt am Main 1990/91, 2006. S. 117. Zitate erfolgen nach dieser Angabe. Seitenangaben werden künftig mit der Sigle GÜ III im laufenden Text in Klammern nachgestellt.

einander widersprechende Gefühle aufkommen, die Verwirrung und Ratlosigkeit auslösen: Lust, Liebe, Sehnsucht nach dem Geliebten, nach dem Tod wie auch nach dem Leben.

Piedro wünscht sich in seinem Traum deutlich den eigenen Tod herbei, um mit dem Jüngling vereint zu sein. Gleichzeitig hängt er aber an seinem lebendigen Körper und will diesen nicht aufgeben, etwa durch Selbstmord. Günderrode schreibt, dass er sich von dem Jüngling reißen will. Daraus ist zu folgern, dass Piedro dies aber weder versucht noch ausführt. Es handelt sich lediglich um einen spontanen Wunsch. Er kann sich in diesem Traummoment nicht zwischen Tod und Leben und den jeweilig nachfolgenden Konsequenzen entscheiden. So überlässt er es den beiden Rivalen um seine Zuneigung, dem Jüngling und der Geliebten, die Wahl für ihn zu treffen. Inzwischen gesteht sich auch die von Piedro zurückgewiesene Braut ein, sich nach dem Tod zu sehnen, um nicht von ihrem Verlobten getrennt zu werden. Dieses stille Bekenntnis beschließt Piedros Schicksal endgültig und der Tod hat gesiegt. Der Held wandelt sich von einem passiv auf sein Verderben Wartenden zu einem aktiven Entscheidungsträger, der sein Verhängnis am Ende selbst besiegelt: „Er zerreißt der Wunde Banden | Und geht still den Todten zu.“ (GÜ I, S. 105.).

In *Piedro* ist ein alternierendes, vierhebige Versmaß mit insgesamt siebzehn Strophen zu je vier Zeilen zu finden, wobei sich in der zweiten und dritten Zeile jeder Strophe jeweils die letzte Silbe reimt. Bei der Lektüre fällt auf, dass die erste Strophe zwei Mal, in den Strophen acht und siebzehn, mit geringen Änderungen wiederholt wird. Diese wiederkehrenden Strophen und Darstellungen bilden den Anfang und das Ende des Textes und fassen ihn somit in seiner Gesamtheit ein. Gleichzeitig gliedern sie ihn in zwei größere Abschnitte, deren Zäsur nach dem Mord an dem Jüngling und der ersten Phase der Verliebtheit liegt. Die Kehrstrophen besitzen aber auch die Funktion, das Geschehen tageszeitlich einzuordnen – „Nacht will endlich niedersinken“ (GÜ I, S. 104.) – und bestimmen den Ort der Handlung, nämlich das Meer. In Bezug darauf setzt Günderrode besonders in diesen Zeilen einen Schwerpunkt auf das Vorstellungsfeld Wasser, also auf eine Reihe von Wörtern, die semantisch in engem Bezug zu ‚Wasser‘ stehen:

Die Elemente Wasser, Feuer und Wind spielen in Günderrodes Werk eine bedeutende Rolle. Dabei steht Wasser sehr oft in Verbindung mit dem Tod und

Todeswünschen. *Piedro* unterstreicht diese These: Bereits in der ersten Strophe des Gedichts lässt das Wasser in Verbindung mit Begriffen wie „dunkel“ oder „Stille“ vorausahnen, dass die erzählte Geschichte ein verhängnisvolles Ende nehmen wird. Das Meer scheint Piedros Gegner zu sein. Tatsächlich ist es in der Literatur etwas Bedrohliches und nicht zu Bändigendes⁶. Es arbeitet gegen Piedro, denn es bekämpft ihn durch das Aufschlagen der Wellen gegen sein Schiff, hindert so seine Reise und versperrt ihm den Blick auf den Räuber und die Geliebte. Später fällt das Blut der Kämpfer in „zornigen Strömen“ (GÜ I, S. 103.), Küsse werden getrunken (GÜ I, S. 104.) und „das süße Mädchen weinet“ (GÜ I, S. 105.). All diese Phrasen entstammen der Vorstellungsguppe Wasser beziehungsweise Flüssigkeit und weisen hier auf Wut, Unheil und Leid. Das Element bekommt dadurch in *Piedro* eine negative Konnotation.

Auch der Einsatz von Licht und Dunkelheit prägt die melancholische Stimmung des Gedichtes. Mit „Nacht“ und „Dunkel“, die hier als Hauptwörter gebraucht werden, wird eine düstere Stimmung gezeichnet, die lediglich zum Zeitpunkt der Schlacht durch den Morgen, also einem rötlichen Licht, durchbrochen wird:

Endlich geht die lange Nacht,
Und mit ungedult'ger Eile
Ordnet er der Schiffe Schlacht. (GÜ I, S. 103.)

Anders verfährt Günderröde mit dem Gebrauch der Vorstellungsguppe Feuer: Dieses Element steht für Liebe, Lust, Hitze und Leben. „Heiße“ (GÜ I, S. 104.), das bedeutet: Lustvolle Küsse werden zwischen dem Mörder und dem Ermordeten, dem Träumenden und dem Erträumten ausgetauscht. Sie beide werden durch das Ereignis des Mordes verbunden, welches auf sie eine aphrodisierende, feurige Wirkung ausübt. Hingegen wird die Beziehung zwischen Piedro und seiner Braut nicht mittels dieser Wortgruppe ausgedrückt. Auf der Suche nach ihr wird das Licht in seinen Augen beschrieben als „trübe Glut“ (GÜ I, S. 103.), was eine durchaus abgeschwächte Form der Zuneigung darstellt. Der Begriff „trübe“ lässt wasserbezogene Assoziationen entstehen, da normalerweise Flüssigkeiten als „trüb“ beschrieben werden können. Gleichzeitig weist diese Glut auch auf das noch nicht zu erahnende Sehnen nach dem Räuber der Braut hin. Dies wird unterstrichen

⁶ Vgl.: Günter Butzer und Joachim Jacob: Metzler Lexikon literarischer Symbole. 2., erweiterte Auflage. Stuttgart und Weimar 2012. S. 475.

durch die Formulierung im darauf folgenden Vers, dass Pedro nicht die Geliebte selbst sucht, sondern deren Entführer. Dass Feuer neben Leidenschaft auch für Zerstörung steht, zeigt Pedros Prozess hin zum eigenen Tod.

Träume wirken in der Literatur als Möglichkeit, das Unterbewusstsein der Figuren zu beschreiben beziehungsweise als Offenbarung oder Warnung zu fungieren⁷. Der Traum in *Piedro* (vgl. GÜ I, S. 103.) spielt eine große Rolle für die Entwicklung der Handlung. Nach der Schlacht ist der Held verwundet, was darauf hindeutet, dass er an einem Fiebertraum leidet. Dadurch werden die Intensität des Traumes und seine feurigen, leidenschaftlichen Komponenten unterstrichen, denn Fieber ist eng mit Hitze und Feuer konnotiert. Es besteht keine Möglichkeit für den Helden, sich diesem Traum und somit seinem Unterbewusstsein zu entziehen. Er ist ein Gefangener. Jedoch reicht die Umarmung des erträumten Jünglings alleine aus, um in ihm den Wunsch zu wecken, ewig in diesem Moment zu verbleiben und sich somit ebenfalls dem Tod zu ergeben. Im nächsten Augenblick wiederum will Pedro „sich von ihm reißen“, vom Traum wie auch vom Jüngling. Es erwacht in ihm ein Lebenswille, der jedoch durch ausgetauschte Küsse – Günderrode spricht hier sogar von „Liebesküssen“ – erlischt. Aus der nekrophilen Liebe zu einem Sterbenden beziehungsweise einem Toten entwickelt sich durch diesen Traum eine suchtgleiche Leidenschaft, die ihn noch stärker in die Arme des neuen Geliebten drängt. Pedro verändert sich grundlegend. Er wird sich seiner Homosexualität und seines Wunsches, in den Tod zu gehen, bewusst und kann daher auch nach dem Erwachen sein gewohntes Leben nicht wieder aufnehmen. Seine Braut wirkt auf ihn unattraktiv, er wendet sich von ihr ab, ob aus Scham oder Abneigung bleibt den Lesenden überlassen:

Er erwacht und mit Entsetzen
Wendet er sich von der Braut. (GÜ I, S. 105.)

Die Beziehung zu ihr scheint von Beginn des Gedichtes an nicht durch Leidenschaft oder gar Liebe geprägt. Pedro sucht sie zu retten aus reiner Tugendhaftigkeit und aus seinem Verantwortungsgefühl heraus. Dabei verfolgt und sucht er nicht sie, wie man bei einem Liebespaar erwarten würde, sondern ihren Räuber. Er will Genugtuung und Gerechtigkeit. Nichts deutet auf die Handlung eines sich sehnenden Liebenden. Nach der Schlacht und der gelungenen Errettung fehlt

⁷ Vgl.: Butzer/Jacob 2012, S. 451.

ebenso der Moment der Wiedervereinigung der vermeintlich Verliebten. Die Handlung vollbringt stattdessen einen kleinen Zeitsprung von der Ermordung des Jünglings hin zu Piedros Fiebertraum, konzentriert sich also auf seine Auseinandersetzung mit seiner neuen Passion – dem Jüngling. Die Braut scheint Pedro gegenüber aber größere Gefühle entgegenzubringen. Sie ist glücklich über ihre Befreiung und will für den verwundeten Pedro sorgen:

Freudig, daß er sie befreiet,
Tritt die Braut zu Pedro hin,
Will ihn trösten, will versuchen,
Ob die bösen Träume fliehn. (GÜ I, S. 104.)

Sie scheint zu ahnen, dass etwas Unnatürliches in Piedros Traum vor sich geht. Sie nimmt eine Gefahr wahr und will ihn davor beschützen, indem sie ihn aufweckt. Sie bangt um sein körperliches wie auch seelisches Wohlergehen. Gleichzeitig steckt hinter ihrer Sorge auch die Eifersucht und Rivalität dem jungen Entführer gegenüber. Sie will ihren Geliebten nicht kampflos dem Toten und dem Tod selbst überlassen. Jedoch, als sie ihn weckt, schreckt er vor ihr zurück und verhält sich auch im Weiteren abweisend ihr gegenüber. Das schmerzt sie, und sie spielt mit dem Gedanken, Pedro selbst im Tod nicht aufzugeben, sondern ihm in den Tod zu folgen. Günderrode lässt ihre Geschichte weitestgehend offen enden. Jedoch kann man die Tatsache, dass Pedro in der vorletzten Strophe sich nicht nur auf einen sondern auf mehrere Tote zubewegt, in der Hinsicht deuten, dass die Braut in den Tod vorausgegangen ist. Ein letztes „tiefes Sehnen“ (GÜ I, S. 105.) zieht ihn schließlich in den Tod. Vielleicht war das Verlangen nach dem Jüngling für Pedro nicht Grund genug, das Leben hinter sich zu lassen, doch war dafür der vermutliche Tod der Braut der finale Anstoß für ihn.

Karoline von Günderrode legt in ihren literarischen Texten einen besonderen Fokus auf die audiovisuellen Sinneseindrücke der Figuren. Besonders ihre Prosatexte zu Musik aus ihrem Nachlass geben diesen Schwerpunkt zu erkennen. Auch in *Piedro* verweist sie auf hörbare Elemente der Handlung. So sehnt sich der Protagonist in den drei Kehrstrophen nach Ruhe und Stille, die er endlich im Tod findet: „[...] Zieht ihn nach des Grabes Ruh, [...]“ (GÜ I, S. 105.). Die Kämpfe gegen den Räuber, dann gegen seine Homosexualität und gegen den Tod haben ein Ende und er findet Frieden im Schlaf und im Tod.

Weitaus reichlicher als mit dem Hören befasst sich Günderrode mit dem Sehen, insbesondere mit den Augen selbst. Sie wirken als Fenster zur Gefühlsebene der Figuren: So wird die gedämpfte Leidenschaft ausgedrückt durch Augen in „trüber Glut“ (GÜ I, S. 103.), ein „sehnsuchtsvoller Blick“ (GÜ I, S. 104.) bedeutet Pedro, den erträumten Jüngling nicht zu verlassen, und die Braut „verhüllt ihr Angesicht“ (GÜ I, S. 105.), sodass Pedro und alle anderen in ihren Augen ihre quälenden Gefühle nicht erraten können. Als sich Pedro in den Entführer verliebt, nimmt er den Sterbenden als „hold“ (GÜ I, S. 104.) wahr, ein Begriff, der mit äußerlicher Schönheit, Reinheit aber auch mit Weiblichkeit verbunden ist. Er verliebt sich in den Anblick, nicht in die Person selbst. Später wünscht sich Pedro, er könne statt seiner Braut den Gestorbenen betrachten, worin die homosexuelle Nekrophilie gipfelt. Auch wird die erste Nennung von Pedros Überlegung, dem Jüngling in den Tod zu folgen, mit Hilfe der Augen formuliert: „Freundlich will sein Auge brechen, [...]“ (GÜ I, S. 104.). Günderrodes Darstellung der Augen und der Blicke vermittelt uns also einen tieferen Einblick in die Seelen und die verborgenen Wünsche der Figuren.

In *Piedro* thematisiert Günderrode Homosexualität unbeschränkt und ehrlich. Diese, so meint Margarete Lazarowicz in *Karoline von Günderrode. Portrait einer Fremden*, war Pedro von Beginn an natürlich gegeben und ein Teil seiner Person. Jedoch schlummerte seine homoerotische Neigung, ohne ihm selbst bewusst zu sein oder anders wahrgenommen zu werden, in ihm, bis sie in einem bezeichnenden Augenblick freigesetzt wird und Pedro über seine wahre Bestimmung aufklärt. Das Erschlagen des Jünglings bildet diesen einen wesentlichen Moment der Realisation. Die Traumszene hingegen beschreibt das Verarbeiten dieser neuen Erkenntnis:

Hier wird die subjektive Unberechenbarkeit des sich selbst entdeckenden, in die Bereiche seines Unterbewußtseins träumerisch vorstoßenden Individuums betont, das sich durch die Macht seiner träumerischen Begabung nicht mehr seinen eigentlichen Bedürfnissen verschließen kann, die früher durch Rationalität, Sitte, Moral und Konvention verdrängt werden konnten.⁸

Piedros eigentliche Natur, homosexuell zu sein, kann nach seinem Traum nicht mehr verleugnet werden. Dass sie abgestritten werden muss verlangen die

⁸ Margarete Lazarowicz: *Karoline von Günderrode. Portrait einer Fremden*. Bern, Frankfurt am Main und New York 1986. S. 146.

gesellschaftlichen Normen, die lediglich Heterosexualität akzeptieren. *Piedro* hat eine Braut und damit eine heterosexuelle Beziehung. Es gibt nach der Handlung keinen Zeugen für seinen Kuss mit dem toten Jüngling, noch weiß jemand von dem offenbarenden Traum. Nur die Geliebte ahnt eine Veränderung im Verhalten des Bräutigams, jedoch weiß sie es nicht mit Bestimmtheit. Es wäre also ein Leichtes für *Piedro*, seine wahre sexuelle Neigung weiterhin zu ignorieren und zu verleugnen. Dennoch entscheidet er sich für den Tod, was dadurch zu erklären ist, dass er sich der Gesellschaft nicht anpassen will und sich ihr dadurch entzieht⁹. Weil er zu seiner Sexualität steht, ist der Tod für ihn der einzige Ausweg, um seine Ehre zu erhalten.

Auf den ersten Blick erinnert *Piedro* inhaltlich vage an bekannte Mythen der Antike und des nordischen Sagenkreises: Der Raub der schönen Helena von Sparta und die Entführung der Kudrun. Tatsächlich basieren sehr viele Werke Günderrodes auf bekannten Erzählungen und Mythen aus Europa und Asien. Jedoch weicht *Piedro* von den beiden Genannten deutlich ab durch die Motive der Homosexualität, der Todessehnsucht, der unglücklichen Liebe und nicht zuletzt durch das tragische Ende im Tod. Die Herkunft des Namens *Piedros* ist nicht zu klären. Jedoch liegt eine Handschrift Günderrodes in Form eines Dramenfragments aus den Jahren 1805/1806 vor, in dem die Figur *Pedro* die Hauptrolle innehat (vgl. GÜ I, S. 432ff.; GÜ III, S. 262f.). Die Handlung spielt im Europa der mittelalterlichen Kreuzzüge und handelt vom Schicksal der beiden Freunde *Pedro* und *Lorenzo*. Der Name lässt eine spanische Herkunft vermuten. Jedoch kann keine weitere Verbindung zu *Piedro* neben der Beziehung zwischen zwei Männern und der Namensähnlichkeit festgestellt werden.

⁹ Margarete Lazarowicz stellt an dieser Stelle fest, dass sowohl in *Piedro* wie auch in Günderrodes *Don Juan* die Protagonisten eine Anpassung an die bürgerliche Moral verweigern und beide ein Ende im Tod finden. Dabei ist das Aufgeben ihres Lebens aber keine defensive Handlung oder „Resignation“. Vielmehr bäumen sie sich dadurch auf gegen das „Anpassungsdiktat“ der Gesellschaft. Vgl.: Lazarowicz 1986, S. 147.

2. Motive in Karoline von Günderrodes Werk

2.1. Einflüsse und Inspirationen

An Melete.

Schütze, o sinnende Muse! mir gnädig die ärmlichen Blätter!

Fülle des Lorbeers bringt reichlich der lauere Süd,

Aber den Norden umziehn die Stürme und eisichte Regen;

Sparsamer sprießen empor Blüthen aus dürftiger Aue.

(GÜ I, S. 317.)

Mit diesem Anruf an die griechische Muse Melete leitet Günderrode ihren dritten Gedichtband *Melete* ein. Im antiken Griechenland war es üblich, Epen mit einer solchen Beschwörung an die Musen oder an eine bestimmte Muse zu beginnen, auf dass sie den Dichter dazu inspiriert, seine Erzählungen wohl zu formulieren. Günderrode wandte sich hier direkt an die Muse der Meditation, der Übung und Praxis – Melete¹⁰, nach der sie auch diesen Gedichtband benannte, der allerdings nie zu ihren Lebzeiten veröffentlicht wurde. Ursprünglich war die Muse Mnemosyne als Namensgeberin für den Titel vorgesehen, doch Friedrich Creuzer, der deutsche Philologe, riet Günderrode davon ab¹¹. Ihr literarischer Übungsprozess, ihr Nachdenken über die Literatur und das Arbeiten an ihrem eigenen literarischen Stil sollten im Vordergrund stehen.

Die Anrufung Meletes beweist Günderrodes tiefgehende Faszination für fremde Kulturen und Mythologien, die sich auch in ihren Texten niederschlägt. Dabei lassen sich zwei Kategorien ihrer auf Mythologien und Legenden basierenden Literatur unterscheiden: Einerseits greift sie auf bereits existierende Mythen und Figuren zurück und bringt diese direkt als Haupt- oder Nebenfiguren in die Handlung mit ein. Andererseits entwirft Günderrode auf der Grundlage der bestehenden Mythologien eigene Geschichten und Figuren. Sie nutzt die Fremdheit anderer Länder und Kulturen als Kulisse.

Ariadne auf Naxos (GÜ I, S. 80.), ein Gedicht, das Günderrode 1804 in dem Band *Gedichte und Phantasien* veröffentlichte, stellt ihre erste, intensive Auseinandersetzung mit einer mythologischen Figur dar, gerechnet anhand der Chronologie ihrer Publikationen. Dabei fasst Ariadne, von Theseus allein auf

¹⁰ Benjamin Hederich: *Gründliches Mythologisches Lexikon*. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig: Gleditsch 1770. Darmstadt 1996. S. 1567.

¹¹ Vgl.: Wolf 1997, S. 55.

Naxos zurückgelassen, den Entschluss zum Selbstmord und gleichzeitig gegen einen Übergang in die Unsterblichkeit.

Günderrode wird in den Bann der Beziehung zwischen der antiken Figur des Adonis und der Göttin Aphrodite gezogen. In drei zusammenhängenden Gedichten (vgl. GÜ I, S. 319, S. 320, S. 321f.), posthum veröffentlicht in *Melete*, behandelt sie Aphrodites Trauer um den Verlust ihres Geliebten. Sie setzt sich in diesem Zusammenhang auseinander mit dem Gedanken an die Sterblichkeit der Menschen und die Unsterblichkeit der Seele. Auch die Mythengestalt Narziss beziehungsweise das Phänomen, in die eigene Schönheit verliebt und dadurch unfähig zu sein, andere zu lieben oder am Schicksal anderer Teil zu haben, taucht mehrmals in Günderrodes Texten auf. Das Gedicht *Wandel und Treue* (GÜ I, S. 36ff.) beschreibt einen Dialog zwischen Narziß und Violetta, deren Liebe durch seine Sucht nach und Verliebtheit in die Schönheit leidet. Er ist derart versunken in seiner Leidenschaft, dass er die Partnerin und deren Einwände und Versuche, ihn zurückzugewinnen, nicht mehr wahrnimmt:

N a r z i ß.

Es hat Natur mich also lieben lehren:

Dem Schönen wird' ich immer angehören

Und nimmer weich ich von der Schönheit Bahn. (GÜ I, S. 36.)

Günderrode nutzt die fremden Völker und fernen Orte, die unterschiedlichen Mythologien zugrunde liegen, um sich zu neuen Erzählungen inspirieren zu lassen. Allerdings greift sie hierbei nicht immer auf bereits bekannte Figuren, bekannte Eigennamen oder Geschichten zurück¹². Besonders die Eigennamen werden von fremdklingenden Sprachen geprägt und verdeutlichen dem Publikum den Wechsel zwischen unterschiedlichen Lebenswelten. Diese Namen sind oft die einzigen Hinweise auf die jeweiligen beeinflussenden Kulturen und Weltregionen, die als Kulissen dienen. In den Handlungen selbst wird meist kein spezifischer Bezug zu diesen hergestellt. Es sind allgemeingültige Liebes- und Beziehungshandlungen, haben philosophischen oder religiösen Hintergrund oder sind Texte zur Darstellung von Emotionen.

¹² Im Band *Gedichte und Phantasien* wurden mehrere solcher durch andere Kulturkreise animierten Texte veröffentlicht: Die Prosatexte *Timur* und *Musa* nutzen beispielsweise das antike Griechenland beziehungsweise Persien als Kulissen, das Drama *Mora* hingegen spielt ausdrücklich in Skandinavien. *Die Malabarischen Witwen*, posthum veröffentlicht in *Melete*, bringen den LeserInnen das ferne Land Indien und Witwenverbrennungen näher. Vgl.: GÜ I, S. 18.; S. 55.; S. 60.; S. 325.; GÜ III, S. 182.

Günderrode beweist historisches Interesse in ihren Werken durch die Einbindung mancher historischer Persönlichkeiten. Tatsächlich verfasst sie Dramen und Gedichte eigens dafür gedacht, diese Gestalten darzustellen und zu emotionalisieren. Vielen widmet sie dabei mehr als einen Text¹³. Einen besonderen Schwerpunkt legt sie auf den Propheten Mohammed, von ihr Mahomet beziehungsweise Mahomed geschrieben. Der Islam stellte zu Günderrodes Zeit ein neues Themengebiet für Deutschland dar, dem großes Interesse zukam. Der Koran wurde 1773 erstmals ins Deutsche übersetzt. Sowohl Voltaire als auch Goethe setzten sich mit der Person Mohammeds literarisch auseinander¹⁴. Günderrode informierte sich zu seiner Person und las zwei Biographien ihn betreffend (vgl. GÜ III, S. 126.), um ihm schließlich ihr längstes Drama von 90 Seiten Umfang, *Mahomed, Der Prophet von Mekka*. (GÜ I, S. 110-200.), zu widmen und ihn darin als Hauptfigur auftreten zu lassen. Dabei verfolgt sie Mahomed's Aufstieg zu einem spirituellen Vorbild und seinen Triumph über Polytheismus und Andersgläubigkeit. In ihrem Werk wirkt er als „christlich eingefärbte Lichtgestalt“¹⁵ und wird insofern wenig authentisch dargestellt. Darüber hinaus veröffentlichte sie 1804 in *Gedichte und Phantasien* das Gedicht *Mahomets Traum in der Wüste* (GÜ I, S. 75.), das sich mit einem prophetischen Traum und einer übersinnlichen Erfahrung Mahomets auseinandersetzt und sein „Ringens um Klarheit“¹⁶, also seinen inneren Kampf um das Verstehen seiner Visionen und seine Entwicklung hin zum Propheten thematisiert.

Eine Reihe von Texten wurde von geographischen Landmarken inspiriert. Es drängte Günderrode besonders im Gedichtband *Melete* dazu, Geschichten nicht nur in anderen Weltregionen handeln zu lassen, sondern diesen Regionen beziehungsweise deren bedeutungsvollen Merkmalen Gedichte zu widmen. So entstanden *Aegypten* (GÜ I, S. 329.), *Der Nil* (GÜ I, S. 330.) und *Der Caucasus*

¹³ Günderrode setzt sich neben Mohammed auch mit Napoleon Bonaparte mehrfach auseinander, indirekt in *Der Franke in Ägypten*, veröffentlicht im Jahr 1804, und deutlich in *Buonaparte in Egypten*, welches zu ihren Lebzeiten unveröffentlicht blieb. Tatsächlich war Günderrode eine Verfechterin der Französischen Revolution und setzte große Hoffnungen auf Napoleon, was sie in ihren Texten widerspiegelt. Sie war eine Vertreterin des Geniekults um Napoleon. GÜ I, S. 81.; S. 369.; Vgl.: Wolf 1997: S. 20.

¹⁴ Vgl.: Frenzel, Elisabeth: *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. 10., überarbeitete und erweiterte Auflage unter Mitarbeit von Sybille Grammetbauer. Stuttgart 2005. S. 624f.

¹⁵ Vgl.: Frenzl 2005, S. 624.

¹⁶ Frenzl 2005, S. 625.

(GÜ I, S. 333.). Alle drei werden verbunden durch die Ich-Erzählweise: Günderröde erzählt aus Sicht des Landes, des Flusses und des Gebirges. Durch diese Handhabung schafft sie es, den charakteristischen schwermütigen Stil ihrer Literatur beizubehalten und auf die geographischen Schwerpunkte zu übertragen.

Es ist bekannt, dass die Günderröde viel Konzentration darauf verwendete, sich selbst fortzubilden. Zu diesem Zweck legte sie Studienbücher an, in denen sie gelesene Texte zitierte und Gedanken notierte. Diese Hefte sind uns überliefert und geben uns ein sehr genaues Bild darüber, welche Interessen Günderröde hatte, mit welchen Philosophen und welcher Literatur sie sich befasste. Sie las, neben vielen anderen, Friedrich Schlegel, Ludwig Tieck, Novalis, Clemens Brentano – mit dem sie persönlich befreundet war – außerdem Friedrich Schelling, Immanuel Kant, Johann Gottfried Herder und Friedrich Hölderlin¹⁷. All die Philosophie und Literatur beeinflussten sie selbst und ihre Literatur. Sie verleiteten Günderröde dazu, selbst kurze philosophische Fragmente in ihren Studienbüchern zu verfassen.

Die Lektüre von Novalis regte sie dazu an, zwei Gedichte zu verfassen: *Der Luftschiffer* (GÜ I, S. 390.) und *Novalis deinem heiligen Seherblikken* (GÜ I, S. 391.). Besonders im zweiten Gedicht wird Novalis für die Günderröde zum „Prototyp eines Hellsichtigen“¹⁸, zu einem künstlerischen Vorbild, der einen Weitblick auf die Welt als Gesamtheit besitzt. In *Der Luftschiffer* bewegt sich der Protagonist von der Welt weg hinein ins Weltall, kann durch die Entfernung und gleichzeitig durch den Blick in die Ferne große Zusammenhänge erkennen, die dem irdischen, das heißt erdverbundenen Volk verborgen bleiben. Im zweiten Gedicht besitzt Novalis übersinnliche Fähigkeiten, einen „heiligen Seherblikken“, der seine Perspektive auf die Weltordnung vergrößert. Günderröde geht sogar so weit, ihn als Personifikation des von Hegel geprägten Begriffes des „Weltgeistes“¹⁹ zu beschreiben: Der Weltgeist erkennt sich in Novalis wieder:

Du siehst das Recht, das Wahre, Schöne siegen
Die Zeit sich selbst im Ewigen zernichten
Und Eros ruhend sich dem Weltall fügen

¹⁷ Vgl.: Wolf 1997, S. 15.

¹⁸ Lazarowicz 1986, S. 196.

¹⁹ Der Begriff „Weltgeist“ stammt aus der Hegelschen Philosophie, basierend auf Schellings „Weltseele“ und beschreibt ein Abstraktum, das die Gesamtheit der Welt, ihrer Geschichte und ihres Daseinszwecks in sich trägt. Vgl.: Wetz, Franz Joseph: Friedrich W.J. Schelling zur Einführung. Hamburg 1996.

So hat der Weltgeist liebend sich vertrauet
Und offenbahret in Novalis Dichtten,
Und wie Narziß in sich verliebt geschauet. (GÜ I, S. 391.)

Auch die Religion, der Glaube an einen Gott oder mehrere Gottheiten und der Glaube an ein Leben nach dem Tod werden in Günderrodes Werk immer wieder angesprochen. Als bedeutendster Text für die Auseinandersetzung mit Religionen in Günderrodes Werk gilt *Mahomed, der Prophet von Mekka* (GÜ I, S. 110-200.) nennen. Von ihrem persönlichen, tiefen christlichen Glauben zeugt hingegen *Verschiedene Offenbarungen des Göttlichen* (GÜ I, S. 376.), ein Fragment, das nie veröffentlicht wurde. Es befasst sich mit der Bibellehre und den dort beschriebenen Wegen Gottes, sich den Menschen gegenüber zu offenbaren. Sie kommt zum Schluss, dass Christus jeglichen Zweifel an der Existenz Gottes widerlegte und seitdem keine Offenbarungen mehr vonnöten sind.

Der wohl größte Teil von Günderrodes Literatur umfasst Texte, zumeist Gedichte, die sich mit bestimmten Emotionen auseinandersetzen und dadurch Handlungen und handelnde Figuren aussparen. In „Melete“ wurde posthum *Die eine Klage* (GÜ I, S. 328.) veröffentlicht. Dieses Gedicht kann vielleicht als Günderrodes berührendstes und vollkommenstes bezeichnet werden. Sie beschreibt den Schmerz, einen geliebten Menschen zu verlieren, und die emotionale Leere, denn nichts kann einem dieses Gefühl des Verlustes nehmen. Nichts kann den Verlorenen ersetzen. Sie fasst diese Gedanken in einen allgemeingültigen Stil, wendet sich an alle, die einen solchen Trauerfall überwinden mussten, sodass die Leser und Leserinnen teilhaben und mitfühlen. Es wird dadurch eine sehr persönliche, tiefe Ebene errichtet, auf der das Gedicht berührt:

Wer so ganz in Herz und Sinnen
Konnt' ein Wesen lieb gewinnen
O! den tröstet's nicht
Daß für Freuden, die verlohren,
Neue werden neu gebohren:
Jene sind's doch nicht.

Das geliebte, süße Leben,
Dieses Nehmen und dies Geben,
Wort und Sinn und Blick,
Dieses Suchen und dies Finden,
Dieses Denken und Empfinden
Giebt kein Gott zurück. (GÜ I, S. 328.)

Eben jene Allgemeingültigkeit lässt sich nur in sehr wenigen Texten Günderrödes wiederfinden. Die große Mehrheit ihrer gefühlsbetonten Literatur basiert auf ihren eigenen Erfahrungen und kann erst durch das Wissen um ihre Lebensgeschichte und emotionale Anamnese gänzlich verstanden werden. So veröffentlicht sie das äußerst intime Gedicht *Der Kuß im Träume* (GÜ I, S. 109.), das sie ihrem Schwarm Friedrich Carl von Savigny kurz vor seiner Hochzeit schenkte, in *Poetische Fragmente*. Sie setzt die Beifügung „aus einem ungedruckten Romane“ unter den Titel, um dadurch den Verdacht auf eine reale Bezogenheit abzuwenden. Ebenso integriert sie vier Exzerpte aus ihrer Briefkonversation mit Friedrich Creuzer in *Melete* unter dem Titel *Briefe zweier Freunde* (GÜ I, S. 350ff.). Lediglich seinen Namen ändert sie zu „Eusebio“, um seine wahre Identität zu verschleiern.

Ebenfalls dienen Wahrnehmungen, Licht, Farben oder Musik als Auslöser für Gedichte über die gewonnenen Sinneseindrücke und erweckten Regungen beziehungsweise Erinnerungen. *Des Knaben Morgenruß* (GÜ I, S. 389.) setzt beispielsweise an mit dem Morgenlicht, das bei dem Knaben, der es erblickt, böse Assoziationen auslöst. Es erinnert ihn an seine verstorbene Geliebte und es macht ihn traurig, denn sie kann keinen Tagesanbruch mehr erleben. Es, das Licht selbst, sieht für ihn aus diesem Grund traurig aus, was zur Folge hat, dass jeder Morgen ihn erneut betrübt.

2.2. Unsterblichkeit und Tod

In ihrem Werk thematisiert Karoline von Günderode immer wieder den Tod, den Sterbeprozess und die Verarbeitung von Verlust. Tatsächlich beschäftigt sie sich über den Tod noch hinausgehend mit dem Leben nach dem Tod beziehungsweise der Unsterblichkeit. Im Prosatext *Die Manen* (GÜ I, S. 30ff.), veröffentlicht im Band *Gedichte und Phantasien* von 1804, geht sie der konkreten Frage nach einem Leben nach dem Tod nach: Ein Schüler verwickelt seinen Lehrer in einen Dialog, ausgehend von dem Gedanken, dass alles Vergangene für die Gegenwart für immer verloren ist: „Dahin! Verlohren! Vergangen! sagte ich mir selbst, sind das alle Früchte eines großen Lebens?“ (GÜ I, S. 30.).. Der Lehrer hingegen führt den Gedankengang weiter hin zu der Erkenntnis, dass doch zumindest „die Erinnerung des Gewesenen, Wirklichen“ (GÜ I, S. 31.) verbleibt und auch die Folgen eines vergangenen Lebens in der Gegenwart zu spüren sind. Immer mehr verwandelt sich der Dialog in einen Monolog des Lehrers, der seinem Schüler schließlich eine Definition vom Tod liefert:

Der Tod ist ein chemischer Prozeß, eine Scheidung der Kräfte, aber kein Vernichter, er zerreißt das Band zwischen mir und ähnlichen Seelen nicht, das Fortschreiten des Einen und das Zurückbleiben des Andern aber kann wohl diese Gemeinschaft aufheben, wie ein Mensch, der in allem Vortreflichen fortgeschritten ist, mit seinem unwissenden und roh gebliebenen Jugendfreund nicht mehr harmonieren wird. (GÜ I, S. 33.)

Der Tod ist für den Lehrer also ein Voranschreiten, eine Weiterentwicklung, aber keinesfalls das Ende. Es gibt ein Leben nach dem Tod. Ebenfalls wird hier erklärt, dass sich verstorbene Seelen immer noch in Verbindung mit lebenden Seelen befinden – der Tod trennt diese Verbindung nicht. Den Lebenden falle es allerdings schwer, auf diese Verbindung zuzugreifen. Dies sei nur durch einen „inneren Sinn“ (GÜ I, S. 34.) möglich, erklärt der Lehrer:

Dieser innere Sinn, das tiefste und feinste Seelenorgan, ist bei fast allen Menschen gänzlich unentwickelt und nur dem Keim nach da; das Geräusch der Welt, das Getreibe der Geschäfte, die Gewohnheit nur auf der Oberfläche, und nur die Oberfläche zu betrachten, lassen es zu keiner Ausbildung, zu keinem deutlichen Bewußtseyn kommen, [...] und bis jetzt ist sein Empfangen und Wirken in äußerst seltenen Menschen die seltenste Individualität. (GÜ I, S. 34.)

Der innere Sinn, also die Fähigkeit, mit Verstorbenen in Kontakt zu treten, ist in allen Menschen vorhanden, jedoch meist unterentwickelt, erklärt der Lehrer in seiner Ausführung. Nur wenige Menschen verstünden es, diese Fähigkeit zu nutzen. Die große Mehrheit bestehe aus Zweiflern und aus Schmähern (vgl. GÜ I, S. 34.), die die Existenz eines inneren Sinnes leugnen. Der Lehrer geht noch weiter und spricht von zukunftsweisenden Prophezeiungen, die dank dieses Sinnes wahrgenommen werden können, denn es wird dem Menschen ermöglicht, sich über die Gegenwart hinwegzusetzen: Durch den inneren Sinn wird eine Wirklichkeit wahrgenommen, „durch die sich Vergangenheit, Gegenwart und der Vorschein der Zukunft ziehen“²⁰. Der innere Sinn ist also nicht ein Medium für die Kommunikation mit der Welt der Toten, vielmehr ist er ein weiteres Sinnesorgan, das über die Gegenwart hinaus zur Wahrnehmung fähig ist.

Diese Verbindung, die zwischen den Menschen über den Tod hinaus existiert, findet sich in mehreren Texten Günderrodes wieder: In *Die Malabarischen Witwen* (GÜ I, S. 325.) bereiten sich Witwen auf ihren Flammentod vor, um ihren verstorbenen Ehemännern zu folgen und in der Unsterblichkeit, die auf den Tod folgt, mit ihnen wieder vereint zu sein. Dabei wird der Körper überwunden und zerstört, um sich von allem Lebendigen und Sterblichen zu trennen. Die unsterbliche Seele aber wird in der Nachwelt durch ihre Liebe den Geliebten beziehungsweise die Geliebte wieder finden:

Nicht Trennung ferner solchem Bunde droht,
Denn die vorhin entzweiten Liebesflammen
In Einer schlagen brünstig sie zusammen.
Zur süßen Liebesfeyer wird der Tod,
Vereinnet die getrennten Elemente,
Zum Lebensgipfel wird das Daseins Ende. (GÜ I, S. 325.)

Auch Zilia folgt ihrem Geliebten in dem Gedicht *Zilia an Edgar* (GÜ I, S. 78.) in den Tod. Der vermeintliche Verlust von Edgar löst in ihr einen unüberwindbaren Schmerz aus, der ihr jeglichen Lebenswillen und alle Freude an ihrer Umwelt nimmt. Jedoch geht es Zilia nicht um eine Wiedervereinigung mit Edgar im Tod, sondern vielmehr um das Enden ihres unüberwindbaren Schmerzes, der ihr alle Freude an ihrem Leben und ihrer Umwelt nimmt. In dem Sonett *Überall Liebe* aus *Melete* (GÜ I, S. 335.) behandelt Günderrode wiederum die Existenz von Liebe

²⁰ Lazarowicz 1986: S. 96.

selbst im Tod: Das lyrische Ich erwägt in mehreren rhetorischen Fragen, die Freuden des Lebens („des Lebens Blütenkränze“) nicht auszukosten, weder die Liebe noch anderes, das Lebendigen Glück bringt, sondern zielstrebig in den Tod zu gehen. Dort, in der Totenwelt, soll nach anderen Möglichkeiten gesucht werden, um glücklich zu werden. Jedoch wird nach einem Besuch in „Plutons Reichen“ festgestellt, dass selbst hier die Liebe existiert und kein Glück ohne Liebe möglich ist. Das lyrische Ich folgert daraus, dass sowohl Lebende als auch Tote nur dann wahrhaft glücklich werden können, wenn sie Liebe zu beziehungsweise von Mitmenschen erfahren:

Ich stieg hinab, doch auch in Plutons Reichen,
Im Schoos der Nächte, brennt der Liebe Glut,
Daß sehndend Schatten sich zu Schatten neigen.
Verloren ist wen Liebe nicht beglückt,
Und stieg er auch hinab zur styg'schen Flut,
Im Glanz der Himmel blieb er unentzückt. (GÜ I, S. 335.)

Die Unsterblichkeit wird von Günderrode in dem Fragment *Tendenz des Künstlers* (GÜ I, S. 378.) auch auf Künstler und ihre Kunstwerke bezogen. Dabei geht sie der Frage nach, welche Motivation einen Künstler bei der Ausübung seiner Kunst wohl antreibt und kommt zu der Schlussfolgerung, dass es der Wunsch nach Unsterblichkeit ist: „Alle! Sie wollen unsterbliches thun, die sterblichen Menschen.“ Den Künstlern ist es möglich, Bleibendes zu schaffen. Dies gelingt ihnen auf zweierlei Art: Einerseits verbleibt ihr Kunstwerk auf Erden, andererseits schaffen sie durch das Kunstwerk eine bleibende Erinnerung an die ruhmreiche Künstlerperson. Überdauert das Kunstwerk die Zeit, so gelingt es dem Künstler, im Gedächtnis der Nachwelt weiterzuleben und somit Unsterblichkeit durch seine Kunst zu erlangen.

In Günderrodes Drama *Mahomed. Der Prophet von Mekka* (GÜ I, S. 110-200.) wird der Tod auf mehrfache Weise erörtert. Dabei nimmt Mahomed's Beschreibung des Todesmoments sowie des Ortes, zu dem die unsterbliche Seele schließlich gelangt, eine bedeutende Stellung ein: Die Bürger Mekkas richten die Frage an den Propheten, wie es möglich sei, dass es ein Leben nach dem Tod gibt, wenn doch der Körper zerfällt. Die Existenz der Seele sowie deren Unsterblichkeit muss von Mahomed erklärt werden (vgl. GÜ I, S. 139ff.). Er geht dabei sehr genau vor, spricht von der Trennung von Seele und Körper, erklärt, dass die Seele einen neuen Körper aus Luft erhält und, wenn sie die Seele eines Gläubigen ist,

schließlich in das Paradies gelangt. Diese Totenwelt beschreibt er sehr detailreich, herrlich und schön. Er erzählt davon, dass seine eigene Seele sich einst dort mit einem Engel unterhalten hat. Das Leben nach dem Tod wird hier als wunderbar und reich beschrieben, alle Sinne werden bei der Beschreibung des Paradieses angesprochen und es wirkt auf die Lesenden wie auch auf Mahomed's Zuhörer als besser, gehaltvoller und wunderbarer als das Leben auf Erden. Ein weiteres Mal wird der Tod in *Mahomed* beschrieben, diesmal vom Chor. Die Tapferen, das bedeutet die Siegreichen, die ihre Gegner im Kampf töten können, beherrschen den Tod, während die Gefallenen hier als feige, ängstlich und mutlos dargestellt werden:

Ja, der Tod, der Beherrscher der Feigen,
Er wird der Tapfern Diener und Knecht,
Herrisch führen sie ihn durch die Reigen,
Ihnen gehorcht er im wilden Gefecht. (GÜ I, S. 165.)

Im Drama gibt es einen Moment, in dem mit dem Tod gedroht wird: So wollen Mahomed's Gegner ihn töten, um die Ruhe und damit den Frieden in Mekka wieder herzustellen (vgl. GÜ I, S. 159.). Der Tod geriete hier zum Friedensbringer, gleichzeitig aber auch zum Ende jeglicher freier Meinungsäußerung und Glaubensfreiheit. Die Nachricht vom Tod von Mahomed's Frau Kadischa (GÜ I, S. 174.) wie auch der Selbstmord Nahlids, eines außerordentlich treuen Freundes von Mahomed, gegen Ende des Stückes (GÜ I, S. 193.) bilden im Drama die beiden größten Schicksalsschläge für Mahomed. Jedoch kommt es in beiden Fällen zu kaum einer Darstellung von Trauer oder Verarbeitung. Mahomed berichtet selbst lediglich, dass er Kadischas Tod vorausgeahnt habe (vgl. GÜ I, S. 174.) und geht auf die Nachricht nicht näher ein. Nach Nahlids Selbstmord verhüllt er sich (vgl. GÜ I, S. 193.). Er will über das Geschehene schweigen, sucht die Schuld bei Nahlid selbst und bittet ihn gleichzeitig um Vergebung. Seine Gefühle und Gedanken erscheinen verwirrt, trotzdem geht er nach wenigen Sätzen nicht mehr auf den toten Freund ein und kehrt in seinen Alltag zurück:

A b b a s. Was ist hier vorgefallen? Ist nicht Nahlid tot? O Allah!
er blutet.
M a h o m e d. Schweige! o schweige mir von dem
Unglückseligen. [...]
A b b a s. Trauriger, jammervoller Anblick!
M a h o m e d. (Für sich.) O Nahlid! Was hast du mir gethan.
Vergib. Abbas! was wolltest du mir sagen? (GÜ I, S. 194.)

Schließlich ist vom Erwecken „vom Tode der Seele“ (GÜ I, S. 135.) die Rede: Eine Frau, Halima, schließt sich Mahomed's neuer Glaubenslehre an, was laut Mahomed ihre Seele vor dem Tod retten wird. Hier wird einerseits der Glaube an eine andere Religion mit dem Tod der Seele verglichen, andererseits wird die postulierte Unsterblichkeit jeder Seele in Frage gestellt²¹.

Im Fragment *Brutus* (GÜ I, S. 374) symbolisiert der Tod wie schon in dem oben behandelten Zitat bei *Mahomed* (GÜ I, S. 159.) die Freiheit. Cäsars Freiheit war „hingeschlachtet“ worden. Die Schuld an dessen Tod quält Brutus, doch bisher war er zu stolz dazu, sich selbst umzubringen. Das Gedicht endet dennoch mit seinem Selbstmord, der ihm seine Freiheit wiedergibt: „Und sterbend erst wird Freiheit seine Beute.“

In dem Prosatext *Timur* (GÜ I, S. 18ff.) wird gemordet aus Herrschaftslust, Rache und Liebe. Ermar erobert die namenlose Insel, deren Prinz Timur ist, und tötet den König. Um seinen Vater zu rächen und sein Reich wiederzuerobern, tötet Timur Ermar. Hiernach stößt Ermars Tochter Thia Timur die Klippen hinunter, doch sie springt mit ihm in den Tod, denn sie ist verliebt in ihn. In gewisser Hinsicht ist dies eine Erzählung von Gerechtigkeit, denn kein Mörder entkommt hier dem Tod. Durch ihn erhalten alle drei ihre Strafe. Auch in *Musa* (GÜ I, S. 60f.) findet sich die Kombination von gerechter Bestrafung und Tod wieder. Musa, der rechtmäßige Herrscher, der sich den Weg auf den Thron mühevoll erkämpfen musste, fordert Vergeltung und Exekution für den Mörder seines treuen Freundes Cara Boga. Obwohl das ganze Volk um Gnade fleht, hält Musa an seinem Racheplan fest. Als das Volk dennoch nicht nachgibt, fordert Musa, dass das Volk ihn, Musa, stattdessen tötet. Er wolle in keiner Welt leben, „die so schändliche Sünde gut heißt.“ (GÜ I, S. 62). Schlussendlich sieht das Volk die Notwendigkeit ein, den Mörder Mohadi für seine Tat umzubringen: „der tiefe Schmerz in dem er ganz verlohren war, ergriff sie, Mohadi wurde der rächenden Gerechtigkeit geopfert, und Musa bestieg den Thron.“ (GÜ I, S. 62.) Auch hier siegte die Gerechtigkeit und der Mörder findet den Tod, ebenso in *Die Erscheinung* (GÜ I, S.

²¹ In seinen Ausführungen zum Tod und Leben nach dem Tod spricht Mahomed, dass die Seele jedes Menschen unsterblich ist, jedoch nur die Seelen der Gläubigen in das Paradies kommen können. Dazu steht das Zitat Mahomed's „Ich danke Gott, daß er deine Schwester durch mich vom Tode der Seele erweckt hat;“ im Widerspruch: Hier ist die Seele eines Ungläubigen sterblich, kann aber durch die Bekehrung zu Mahomed's Glauben zur Unsterblichkeit aufsteigen. Vgl.: GÜ I, S. 139.; S. 140.; S. 135.

63ff.), in der der König einen Unschuldigen, der für schuldig gehalten wird, tötet und von dem Toten schließlich selbst mit in den Tod gezogen wird. Das Element des Sühnens der Tat tritt nur in diesem Text auf. Nur hier fleht der Mörder um Vergebung:

Vergieb mir! vergieb mir! ich komme dich zu versöhnen!
Rief der König, und streckte die Hände nach dem
Verschwindenden aus, als wollt er ihn erfassen an den blutigen
Locken, oder am Grabtuch. Jetzt öffnete das Meer | den weiten
Schoos, der König stürzte hinab, und verschlungen von den
Fluthen war der Jüngling, in der Blüthe der Jugend, in dem
Glanze des Ruhms. (GÜ I, S. 65.)

In dem Gedicht *Don Juan* (GÜ I, S. 24.) ermordet die Geliebte den Protagonisten, um ihre Ehe nicht weiter in Gefahr zu bringen. Die Institution der Ehe siegt über die außereheliche Liebe. Der Todesmoment Don Juans wird dabei mit Hilfe des Verbes „entschlummern“ dargestellt (GÜ I, S. 29.) und wird dadurch in Verbindung mit Schlaf gebracht. Er wird von seinem Liebeskummer erlöst und geht freudig in den Tod.

In *Die Bande der Liebe* (GÜ I, S. 68.) behandelt Günderrode die Verbindung zweier Geliebter über den Tod hinaus: der Mann ist verstorben und die zurückgebliebene Frau stellt fest, dass sie ihn in der Realität nicht mehr erreichen kann. Um ihre Trauer zu überwinden findet sie einen Ort, an dem sie zu ihm Kontakt aufnehmen kann: In ihren Träumen können sie beisammen sein. Dort hält sie ihn am Leben und konzentriert all ihre Energie darauf. Dadurch teilt sie ihre Lebenskraft mit dem Toten und beginnt sich selbst vom Leben zu entfernen. Gegen Ende des Gedichts scheint sie die Geschehnisse in ihren Träumen nicht mehr unter Kontrolle zu haben. Der erträumte Geliebte saugt zusammen mit noch weiteren erträumten „Schatten“ ihre Kraft aus. Sie wird zum passiven Kraftspender, der weder Zustimmung gibt noch sich wehrt. Ihre Trauer, dargestellt durch ihren Geliebten, von dem sie nicht lassen will, isst sie förmlich von innen heraus auf:

Darum fraget nicht, Gespielen! was ich so bebe?
Warum das rosigte Roth löscht ein ertödtendes Blaß?
Theil ich mein Leben doch mit unterirdischen Schatten,
Meiner Jugend Kraft schlürfen sie gierig mir aus. (GÜ I, S. 68.)

Trauer spielt auch eine große Rolle in Günderrodes drei Adonisgedichten, besonders in *Adonis Todtenfeyer* (GÜ I, S. 321f.). Wohingegen in den ersteren, genannt *Adonis Tod. 1.* und *2.* (GÜ I, S. 319, S. 320.), die Trauer der Aphrodite und

eines Kranken, der Adonis zu Ehren ein Heiligtum errichtet, lediglich angesprochen wird, befasst sich Günderrode in Adonis Todtenfeyer ausführlich mit dem Verlust und dessen Verarbeitung durch Zeremonien. Adonis soll gefeiert werden, Blumen sollen an sein Heiligtum gebracht werden und Adonis soll zu einer Gottheit aufsteigen und seinem Grab entsteigen. Der Gedanke an die Wiedergeburt des Adonis, der als „Gott auf Erden“ (GÜ I, S. 322.) bezeichnet wird, prägt das gesamte Gedicht. Auch in *Die eine Klage* (GÜ I, S. 328.) spielt Trauer eine tragende Rolle, wobei hier die Empfindung der Trauer selbst im Mittelpunkt steht: Eine Wunde in der Seele, der Verlust des Herzens, ein immerwährendes Sehnen nach der verstorbenen Person, sodass die ganze Welt schmerzt und einen nichts mehr erfreuen kann. Nichts kann diesen Verlust wettmachen.

Wolfgang Westphal unterteilt in seinem Buch *Karoline von Günderrode und „Naturdenken um 1800“* die meisten Todesfälle, die in Günderrodes Werken, insbesondere ihrem Frühwerk, vorkommen, in „heroischen Tod“ und „Liebestod“²². Für den heroischen Tod ist Mora im gleichnamigen Dramolett (GÜ I, S. 55.) ein Beispiel: Die Protagonistin kämpft gegen einen Verehrer, der sie in ihrer Rüstung nicht erkennt. Sie stirbt heldenhaft, um ihre Ehe zu verteidigen. Gleichsam stirbt sie einen Liebestod: Sie opfert sich für ihre Liebe zu ihrem Ehemann und wird von einem sie liebenden erschlagen. Ebenso sterben Zilia (vgl. GÜ I, S. 78.), die Geliebte in *Die Bande der Liebe* (GÜ I, S. 68.) und Nahlid in *Mahomed* (GÜ I, S. 193.) einen Liebestod. Sie alle sterben, da der Tod besser scheint als ein Leben ohne ihre Liebe. Tatsächlich sind die meisten Tode in Günderrodes Literatur aber eine Mischung sowohl des heldenhaften Todes als auch des Liebestodes und können nicht voneinander unterschieden werden, wie das Beispiel der Mora zeigt.

²² Vgl.: Wolfgang Westphal: *Karoline von Günderrode und „Naturdenken um 1800“*. Essen 1993. S. 16.

2.3. Liebe

Die emotionale Bindung in Form von Liebe zwischen zwei Personen wird in beinahe jedem Text der G nderode zum zentralen Thema. Ob platonische Liebe zwischen Freunden und Verwandten oder romantische Liebe, sie verschmilzt Schicksale zu einem Ganzen und bringt die Beteiligten in eine gegenseitige Abhängigkeit voneinander. Sie steht einerseits für ein wunderbares, positives Gefühl, das ewig, über den Tod hinaus andauert. Andererseits bringt G nderode sie in enge Verbindung mit dem Tod selbst und hebt damit die Ambivalenz des Gefühls deutlich hervor: Zu lieben bedeutet für G nderode das höchste Glück, gleichzeitig wird der oder die Liebende dadurch verwundbar und kann tiefstes Unglück erfahren. Eben diese Ambivalenz zeigt G nderodes Gedicht *Liebe* (G  I, S 79.) auf durch die Verwendung zahlreicher Oxymora:

Liebe.

O reiche Armuth! Gebend, seliges Empfangen!

In Zagheit Muth! in Freiheit doch gefangen.

In Stummheit Sprache,

Schüchtern bei Tage,

Siegend mit zaghaftem Bangen.

Lebendiger Tod, im Einen sel'ges Leben

Schwelgend in Noth, im Widerstand ergeben,

Genie end schmachten,

Nie satt betrachten

Leben im Traum und doppelt Leben. (G  I, S. 79.)

Liebe wird hier zum alles beeinflussenden Gefühl, das alle Bewusstseinsebenen, Sinne und die Person als Ganzheit durchdringt. Wahrnehmungen werden verändert, wodurch die Realität verschwimmt. So wird Armut nun durch das gegensätzliche Adjektiv „reich“ beschrieben. Die Welt wird als positiv empfunden. Das Gefühl der Freiheit sticht hervor, doch wird es begleitet von dem wiederum gegensätzlichen Gefühl des Gefangenseins. Der Freiheit sind Grenzen gesetzt, dennoch sind die Liebenden innerhalb dieser Grenzen frei. In der zweiten Strophe wird die Verbindung zwischen den beiden Liebenden hervorgehoben: „Genie end schmachten, Nie satt betrachten“ - Der jeweils andere wirkt wie eine Sucht auf den Liebenden. Ihre beiden Leben werden geeint und sie führen von nun an ein „doppelt Leben“. Weder Tod noch Not kann ihnen etwas anhaben.

Die Verbindung zwischen Liebe und Tod sticht bei Günderrode immer wieder heraus. In *Timur* (GÜ I, S. 18ff.) führen die Liebe, die Timur und Thia ihren beiden verfeindeten Vätern gegenüber verspüren, und die damit einhergehende Treue zu starken Rachegefühlen und schlussendlich zum Tode aller Beteiligten. Thias Vater Ermar erschlägt Timurs Vater. So muss Timur an Ermar Rache üben und ihn der Ehre des Vaters wegen töten. Dieser Mord wiederum zwingt Thia Timur zu ermorden, den sie doch liebt. Da sie ohne ihn und mit Schuldgefühlen seinetwegen nicht leben kann, stürzt sie sich mit ihm gemeinsam die Felsen hinab. Auch in *Musa* (GÜ I, S. 60ff.) entsteht aus der Liebe heraus ein Gefühl der Notwendigkeit von Rache. Musas engster und treuester Freund Cara Boga wird ermordet. Musa fordert als Bestrafung den Tod des Mörders Mohadi, um seine Rachelust zu befriedigen, doch das Volk weigert sich, nach langem Bürgerkrieg noch mehr Blut zu vergießen. Musa droht seinem Volk mit Selbstmord, denn er will nicht mehr in einer Welt leben, „die so schändliche Sitte gut heißt,“ (GÜ I, S. 62.). Er will im Tod mit dem Freund wieder vereint sein. Da entschließt sich das Volk, Mohadi „der rächenden Gerechtigkeit“ (GÜ I, S. 62.) zu opfern, um seinen Herrscher nicht zu verlieren. Musa kann die Ermordung Cara Bogas rächen und dadurch den Verlust verarbeiten.

Auch in *Don Juan* (GÜ I, S. 24.) stehen Liebe und Tod beziehungsweise Mord in enger Verbindung. Der Protagonist liebt die Königin, sie erfüllt all seine Sinne und kann an nichts anderes mehr denken. Jedoch kann er nur ein einziges Mal mit ihr beisammen sein, als er ein Feuer legt und sie als vermeintlicher Retter entführt. Doch die namenlose Königin steht zu ihrer Ehe. Sie schreibt einen Brief an Don Juan, in dem sie ihn anfleht, zu flüchten und sich in Sicherheit zu bringen. Er tut wie ihm befohlen, doch auf dem Weg wird er erstochen:

„Entfliehe! wenn dies Blatt gelesen
 „Du hast, und rette so dich mir.
 „Mir ist, als sey ich einst gewesen,
 „Die Gegenwart erstirbt in mir,
 „Und lebend ist nur jene Stunde,
 „Sie spricht mir mit so süßem Munde,
 „Von dir, von dir, und stets von dir.“ [...]

Er geht nun, wie sie ihm geboten;
 Da trifft ein Mörderdolch die Brust.
 Doch steigt er freudig zu den Todten,
 Denn der Erinn’rung süße Lust,
 Ruft ihm herauf die schönste Stunde,
 Er hängt noch an ihrem Munde;

Entschlummert sanft in ihrem Arm. (GÜ I, S. 28f.)

Aus dem Text geht nicht klar hervor, wer sein Mörder ist. Die Vermutung liegt nahe, dass die Königin Don Juan erstochen hat, denn seine letzten Gedanken sind ganz bei ihr und er nimmt nur sie wahr. Ebenso ist es möglich, dass er sich derart in die mit ihr verlebte glückliche Stunde zurückversetzt, dass er seinen wahren Mörder nicht erkennt. In jedem Fall überrascht das Ende, denn Don Juan hatte sich bereits dafür entschieden, sich von der Königin auf deren Bitte hin fernzuhalten und wird trotzdem ermordet. Doch er wünscht sich eher den Tod, als ein Leben ohne seine Geliebte führen zu müssen. Er stirbt mit dem Gedanken an die Stunde, die sie gemeinsam glücklich verbracht haben und akzeptiert sein Schicksal „freudig“.

Gleich mehrere Gedichte befassen sich mit der Thematik, jemandem Geliebten in den Tod zu folgen. In *Wunsch* (GÜ I, S. 40.) hat die Protagonistin ihr Glück in der Liebe gefunden, doch der Gedanke betrübt sie, sich nun nicht so leicht von ihrem Leben trennen zu können. In *Bande der Liebe* (GÜ I, S. 68.) kann die Protagonistin den Tod ihres Geliebten nicht verarbeiten und erhält ihn in ihren Träumen am Leben. Sie ist abhängig von dem Erträumten und gleitet so selbst in den Tod. *Die Malabarischen Witwen* (GÜ I, S. 325.) folgen ihren verstorbenen Ehemännern feierlich in den Tod, um dort wieder mit ihnen vereint zu sein. Ein Leben ohne die Liebe scheint in Günderrodes Werken sinnlos zu sein. Die Liebenden sind abhängig voneinander. Der Tod bildet keine Barriere für diese Abhängigkeit. Wie das Gedicht *Überall Liebe* (GÜ I, S.335.) zeigt, ist selbst im Tod die Liebe allgegenwärtig und die verstorbenen Seelen suchen und sehnen sich danach. So lässt sich daraus schlussfolgern: Geht ein Partner in den Tod, so folgt ihm der andere.

In dem Gedicht *An meine Heilige* (GÜ I, S. 396f.) tritt das Abhängigkeitsverhältnis zwischen zwei Liebenden noch einmal in den Vordergrund: Hier wird eine Heilige angebetet, die gleichzeitig die Geliebte des Betenden darstellt, denn „der Liebe Boten“ haben sie ihm gesandt. Er bittet sie nun, ihn nicht zu verlassen. Er kann nicht ohne sie sein und verdeutlicht diese Abhängigkeit mit dem Bild des Mondes, der immerzu der Erde sein Leuchten schenkt, selbst wenn er nicht die Erde betrachtet, sondern „des Himmels Tiefe“.

Im Dramolett *Mora* (GÜ I, S. 55ff.) stirbt die Protagonistin, um ihre Liebe zu ihrem Ehemann zu verteidigen. Auch in *Hildgund* (GÜ I, S. 87ff.) verleiht Liebe

der Protagonistin Mut und Stärke, um für ihr Vaterland zu kämpfen und Attila den Hunnenkönig zu ermorden. Als Tochter des Fürsten von Burgund und Verlobte von Walther von Aquitanien ist Hildgund politisch von Bedeutung für Attila. Sie kann mit Walthers Hilfe vom Hof des Hunnenkönigs fliehen, doch Attila bleibt trotz ihres Verrates von ihr angetan. In einem Monolog nennt er sie Königin und seines „Herzens Wahl“ (GÜ I, S. 95.). Er liebt sie eben wegen ihres Freiheitsdranges und ihrer Unabhängigkeit von ihm. Doch Hildgund, die treu zu ihrer geliebten Heimat steht, schmiedet gemeinsam mit ihrem Vater und Verlobten einen Plan, zu Attila zurückzukehren und ihn zu ermorden. Attila empfängt sie mit offenen Armen, doch an diesem Punkt bricht das Drama ab und verrät den Lesern nicht den Ausgang des Mordkomplotts. Liebe ist in beiden Werken, *Mora* und *Hildgund*, eine Quelle für Mut und Hoffnung. Dank dieses starken Gefühls schaffen es die beiden Frauen, sich furchtlos dem Unrecht entgegenzustellen.

Günderrode verbindet die beiden Begriffe von Schönheit und Liebe miteinander. Liebende nehmen die Geliebten als schön wahr und heben sie damit von den anderen Menschen ab. So erkennt Timur seine geliebte Thia, obgleich sie „schwarz und dicht verhüllt“ (GÜ I, S. 23.) ist, und interessiert sich nur für sie und nicht für die anderen reizvollen Mädchen in seiner Umgebung. In *Liebe und Schönheit* (GÜ I, S. 377.) wird erklärt, dass die Liebe nur durch die Schönheit existieren kann, denn sie sehnt sich nach der Schönheit: „Die Schönheit schauen will der Liebe Sehnen.“ (GÜ I, S. 377.).

In dem Dialog *Wandel und Treue* (GÜ I, S. 36ff.) beschreibt Günderrode ein Gespräch zwischen Narziß, der Figur der griechischen Mythologie, die berühmt ist für ihre Selbstverliebtheit, und Narziß' Partnerin Violetta. Narziß, der hier nicht in sich selbst verliebt ist, sondern in alles Schöne, wird von Violetta als „treulos“ (GÜ I, S. 36.) bezeichnet, da seine Liebe von einer Schönheit zur nächsten wandert, jedoch nie länger verweilt. Dieser Prozess wird verglichen mit einer Blume, deren Schönheit eine Biene anlockt, jedoch findet diese Biene nur eine kurze Zeit lang Gefallen an der Blume, bevor sie sich der Nächsten zuwendet. Die Blume wird traurig zurückgelassen (vgl. GÜ I, S. 36.). Narziß hingegen ist davon überzeugt, dass die Blume keinen Grund zur Trauer hat, denn sie selbst kann ihre Liebe anderen vergänglichen schönen Dingen schenken, wie der Sonne, dem Abendnebel oder der Nacht (vgl. GÜ I, S. 37.).

N a r z i ß.

Die Liebe will nur wandeln, nicht vergehen;

Betrachten will sie alles Trefliche.

Hat sie das Licht in einem Bild erkennt,

Eilt sie zu Andern, wo es schöner brennet,

Erjagen will sie das Vortrefliche. (GÜ I, S. 37.)

Liebe, so stellt Narziß fest, ist in allen schönen Dingen vorhanden. Doch jede Person empfindet Unterschiedliches als schön und verliebt sich. Sowohl Liebe als auch Schönheit verändern sich und dadurch auch die Beziehung zwischen Schöner und Liebendem. Der Liebende findet neues Schönes zu betrachten, doch seine Liebe zu altem Schönen vergeht nicht, sie bleibt in Erinnerung, um die Schönheit zu vergleichen. Damit bleibt sich Narziß selbst treu und entkräftet Violettas Vorwurf, untreu zu sein (vgl. GÜ I, S. 38.).

In vielen Werken Günderrödes fühlen sich zwei Personen zu einander hingezogen, noch bevor sie einander getroffen haben. So sieht Thia Timur erstmals im Spiegel einer Prophetin und sie kann „ihre Augen nicht sättigen an dem Anblick des Gefangnen;“ (GÜ I, S. 18.). Es zieht sie zu ihm, zu seinem Gefängnis, und sie ruft dort nach ihm, ohne ihn auch nur jemals kennen gelernt zu haben. Im Drama *Immortalita* (GÜ I, S. 41ff.) besagt eine Prophezeiung, dass Immortalita sich durch die Liebe selbst erkennen wird und in die Welt der Lebenden zurückkehren kann. Sie trifft diese Liebe in Form des Erodion, Sohn von Eros und Aphrodite. Auch Erodion wusste bereits vor seinem Treffen mit Immortalita, dass er sie liebt und gerne auf alles verzichtet, um bei ihr zu sein: „So hab ich dich geliebt, und ohne dich konnte mich die Erde nicht mehr ergötzen, [...]“ (GÜ I, S. 45.).

2.4. Natur und Elemente

2.4.1. Natur

Die tiefe Naturverbundenheit, die aus dem Großteil der Texte der Günderrode herauszulesen ist und die in diesem Unterkapitel analysiert werden soll, setzt ihre Literatur in Bezug zu dem Kreis der frühromantischen Autoren und Autorinnen, die der Harmonie zwischen Mensch und Natur viel Aufmerksamkeit zukommen ließen²³. Günderrode nützt die Natur betreffenden Elemente in ihren Werken auf vielfache Weise, selbstverständlich besonders zur Darstellung der direkten, situativen Umwelt in ihren Erzählungen. So beschreibt sie die Landschaft, um den Lesern und Leserinnen die Vorstellung zu erleichtern, oder setzt Handlungen an konkrete landschaftliche Orte, um dadurch Gefühle zu transportieren. Beispielsweise sind Klippen konnotiert mit der Furcht vor dem Abstürzen und dem Tod, stehen aber auch gleichzeitig für das Treffen von Entscheidungen. Die wiederholte Erwähnung von Klippen in der Erzählung *Timur* (GÜ I, S. 18ff.) wirkt bedrohlich, lässt einen tödlichen Ausgang vorausahnen und weist dennoch auf die schwerwiegenden Entscheidungen der beiden Protagonisten Timur und Thia hin: Soll Rache genommen werden? Die Entscheidungen werden immer auf den Klippen stehend getroffen:

Jetzt waren sie auf den Felsen angekommen, der Krieger entfernte sich, und Ermar kam dem Jüngling entgegen. Die Zeit ist gekommen, räche mich, flüsterte eine Stimme in Timurs Seele: eine unsichtbare Gewalt trieb ihn; ehe Ermar noch gesprochen hatte, ergriff ihn der Jüngling, und schleuderte ihn die Felsen hinab, daß sein Blut hinunter rauchte bis zur See.
(GÜ I, S. 20.)

Die Natur wurde zur Zeit der Frühromantik nicht nur in der Literatur als herausragendes Thema aufgegriffen, sondern auch in der Philosophie. So beschäftigten sich, neben anderen, auch Fichte und Schelling mit dem Begriff der Weltseele, der bei Schelling in Bezug gesetzt wird zu Fichtes Begriff des Absoluten Ichs. Sie stellt alle Grundkräfte dar, die das Universum schaffen, strukturieren,

²³ Wolfgang Westphal übernimmt in diesem Zusammenhang die Phrase „Poetische Wiederherstellung eines ‚Goldenen Zeitalters‘“ von Friedrich Schlegel (1800, *Rede über die Mythologie*). Die scheinbar reine, unbefleckte Zeit der Antike gilt den Schriftstellern und Schriftstellerinnen als Vorbild, sich der Natur, den Mythologien und Göttern wieder anzunähern. Vgl.: Westphal 1993, S. 42f.

zusammenhalten²⁴. Dieses göttliche Absolute nennt Schelling auch objektives Subjekt-Objekt, wohingegen er Fichtes absolutes Ich, das ein Bewusstsein innehat, als subjektives Subjekt-Objekt bezeichnet. Die gesamte Natur wird von diesem objektiven Subjekt-Objekt erschaffen und zusammengehalten. Es gibt daher keinen Unterschied zwischen vielen und einem, endlichem und unendlichem, denn dieses göttliche Absolute, die Weltseele, steckt in allem. Dabei wird Gott nicht als der Schöpfer der Welt dargestellt. Vielmehr ist er die Welt, und die Menschen sind das Ebenbild seiner göttlichen Absolutheit.

Diese Philosophie wird von Günderrode in einigen ihrer Werke mit aufgenommen und thematisiert: Sowohl in *Der Adept* (GÜ I, S. 49.) wie auch in *Des Wanderers Niederfahrt* (GÜ I, S. 69.) und *Geschichte eines Braminen* (GÜ I, S. 303.) suchen die Protagonisten nach dem wahren Wesen der Natur. Sie wollen die Welt, ihr Entstehen, ihren Wandel und die Kräfte, die ihr zugrunde liegen, verstehen lernen. Gefunden wird in diesen Texten eine unerklärliche Macht, die als „Naturgeist“ (GÜ I, S. 49.) beziehungsweise als „Urkraft“ (GÜ I, S. 72.) beschrieben wird, die auf ewig in allem Natürlichen steckt. Die Protagonisten erkennen, dass sie als Lebewesen Teil dieser Weltseele sind²⁵, jedoch fühlen sie sich alleine und vereinsamt, da nur wenige Menschen einen solchen Grad der Erkenntnis erreichen:

Der Neuheit Reiz ist ihm verlohren,
Er kennet was die Erde trägt.
Er findet sich allein auf Erden,
Die Menschen sind nicht sein Geschlecht. (GÜ I, S. 50.)

Ein apokalyptisches Fragment (GÜ I, S. 52ff.) stellt eine Sammlung von insgesamt 15 Absätzen dar, in denen ein Ich-Erzähler zuerst traumhaft und schließlich im Wachzustand die Welt zu verstehen lernt. Der Gedanke, dass jedes Lebewesen Teil eines großen Ganzen ist, ist hier in Anlehnung an das durch Schelling geprägte

²⁴ Vgl.: Wetz 1996, S. 51ff.

²⁵ In *Des Wanderers Niederfahrt* gelangt der Wanderer zur Einsicht über das Wesen der Natur mit Hilfe der Erdgeister, die ihn, tief in Reflexion versunken, leiten. Diese Erdgeister, Symbole für die Mutter Erde und Mutter Natur, stehen in diesem Zusammenhang selbst für die Mächte der Weltseele, die sich dem Wanderer freiwillig und nach langem Suchen offenbaren. Sie weisen ihn aber auch darauf hin, dass, eben weil er als Lebewesen existiert, er nicht zu ihrem Bund, der „Werkstatt der Natur“, gehören kann. Sie grenzen sich von ihm ab, denn er lebt und ist, während sie das werdende erträumen und schaffen. Er erlangt auf seiner Reise sowohl Wissen über die Natur als auch über sich selbst. Vgl.: Westphal 1993, S. 64.

Subjekt-Objekt fundamental. Das literarische Ich erkennt, dass das Wasser der Urstoff der Welt ist, dem alles Leben entsteigt. Dabei besitzt das Wasser auch ein eigenes Leben: „kein Windstoß bewegte die Wellen, aber die unermeßliche See bewegte sich doch in ihren Tiefen, wie von innern Gährungen bewegt.“ (GÜ I, S. 52.). Was dem Wasser selbst Beweglichkeit und Lebendigkeit verschafft und gewissermaßen den Motor der Welt darstellt bleibt dabei dem Erzählenden vorerst unbekannt. Er erwacht aus seinem Traum und baut seine neugewonnene Anschauung, ein „Tropfen Thau“ (GÜ I, S. 53.) in einem großen Meer zu sein, noch weiter aus: Das Wesen von Luft, Zeit und Raum wird ergründet und deren Zusammenspiel analysiert, bevor die höchste Erkenntnisstufe erreicht wird: „ich fühlte mich in allem, und genos alles in mir“ (GÜ I, S. 54.). Der Erzähler ist über seinen Zustand als metaphorischer kleiner Tropfen im Meer hinausgewachsen und nimmt nun alle Zusammenhänge zwischen Zeit, Raum und Leben wahr. Er denkt, fühlt und beeinflusst alles um sich herum. Günderröde schreibt: Er „wogte im Meer“ (GÜ I, S. 54.). Damit beantwortet sie die Frage nach der Kraft, die die Natur und das Meer in seinem Traum bewegt: Alle Lebewesen sind Teil der Natur, der Weltseele, und treiben diese gemeinsam an. Im letzten Absatz betont Günderröde diese Erkenntnis noch einmal:

Drum, wer Ohren hat zu hören, der höre! Es ist nicht zwei, nicht drei, nicht tausende, es ist Eins und alles; | es ist nicht Körper und Geist geschieden, daß das eine der Zeit, das andere der Ewigkeit angehöre, es ist Eins, gehört sich selbst, und ist Zeit und Ewigkeit zugleich, und sichtbar, und unsichtbar, bleibend im Wandel, ein unendliches Leben. (GÜ I, S. 54.)

Alles Leben ist eins, alles befindet sich in Harmonie miteinander und alles besitzt einen wechselseitigen Einfluss aufeinander. Mehr noch: Weil alles miteinander in Verbindung steht, kann kein Element sterben und vergehen. Es verbleibt in diesem System.

Günderrödes Naturverbundenheit zeigt sich auch im Dramolett *Mora* (GÜ I, S. 55ff.). Die Lieder zweier Barden, Thormod und Carul, umrahmen dabei den gesamten Text. Ihre Gesänge nehmen den größten Teil des Textumfanges ein und bilden einen scharfen Gegensatz zu der eigentlichen Handlung, in der die Natur selbst ausgespart wird. Die Barden singen von der Natur, Lebewesen und Pflanzenwelt, den Jahres- und Tageszeiten, um zur Geschichte der Protagonistin überzugehen. Das Dramolett endet mit den Barden, die Moras Tod besingen und in

Verbindung mit der Natur bringen. Dabei arbeiten die Barden immer wieder mit den Sinneswahrnehmungen: Sie fordern auf zu sehen und zu hören, beschreiben dabei die Natur bis ins Detail und suchen sie zu deuten:

T h o r m o d. Horch! was braust durch den Wald? was hebt so
die wogende See? die Winde haben ihre Fesseln gelöst.
Reichlicher Regen stürzt herab, Wolken thürmen sich! [...]
C a r u l. Sieh! durch die Nacht sendet ein freundliches Licht den
bleichen Schimmer, es ist das Licht von Mora, der schönen
Tochter von Torlat. (GÜ I, S. 56.)

Immer wieder tauchen Blumenmotive in Günderrodes Literatur auf. Wie auch die gemeine Konnotation von Blumen zeigt, verweisen sie auf Lieblichkeit und Schönheit, sind ein Symbol für Weiblichkeit. Dementsprechend haben sie auch eine durchaus positive, friedliche Wirkung im Text. Darüber hinaus verwendet Günderrode sie als Glücks- und Freudenmotiv, wie in *Überall Liebe* „des Lebens Blütenkränze“ (GÜ I, S. 335). Diese Phrase steht für alles Erfreuliche und Gute, das das Leben allgemein zu bieten hat. Auch in *Zueignung* (GÜ I, S. 318.) wird das Bild eines Blumenkranzes verwendet, hier im Zusammenhang mit dem Erzählen und Dichten von Geschichten „dieser und vergangner Zeit“. Das literarische Ich bindet einem Gegenüber einen Kranz aus metaphorischen Blumen, gemeint sind Geschichten und Erzählungen. Dieser besondere Kranz wird abgehoben von jenem Kranz, den „Mädchen so im Orient“ flechten und der vielen gefällt. Denn dieser eine Kranz wird nicht für viele, sondern für eine bestimmte Person gewunden. Dieses Bündel an Geschichten und Erzählungen – gemeint ist der ganze Gedichtband *Melete* – wird dieser einen Person durch dieses Gedicht gewidmet. Nur sie kann die Bedeutung des Kranzes entschlüsseln, deuten und wertschätzen:

Doch Einer ihren tiefern Sinn erkennt,
Ihm sind Symbole sie nur, äußre Zeichen;
Sie reden ich, obgleich alle schweigen. (GÜ I, S. 318.)

Besonders interessiert war Günderrode am Schicksal der antiken Figur des Adonis. In drei zusammenhängenden Gedichten, *Adonis Tod. 1.* (GÜ I, S. 319.), *Adonis Tod. 2.* (GÜ I, S. 320.) und *Adonis Todtenfeyer* (GÜ I, S. 321.) setzt sie sich mit dessen Tod und seiner Totenfeier auseinander. Aphrodites Trauer um den Verlust ihres Geliebten sowie die Auseinandersetzung mit dem Gedanken an die Sterblichkeit des menschlichen Körpers und die Unsterblichkeit der Seele stehen hierbei im Zentrum ihres Interesses. In diesen Gedichten setzt die Günderrode einen

Schwerpunkt auf Blumen²⁶, insbesondere die Anemone, die der Legende nach aus dem Tod des Adonis heraus entstand²⁷. Günderrode beschreibt diese Blume als „heißer Thränen Frucht“ und „der Trauer Bild“, was darauf verweist, dass die Anemone bei Günderrode für die Trauer der Aphrodite um eine verlorene Liebe steht, nicht für Adonis selbst. Sie beschreibt das Aussehen in Verbindung mit dem erlittenen Verlust:

Die Rose trinkend von des Jünglings Blut,
Glänzt ferner nicht im weissen Liljenkleide.
Das Abendroth der kurzen Liebesfreude
Blickt traurig aus der Blume dunklen Gluth. (GÜ I, S. 319.)

In dem kurzen Text *Der Knabe und das Vergissmeinnicht* (GÜ I, S. 387.) wird ein Monolog des Knaben dargestellt, auf den eine kurze Antwort der Blume selbst folgt. Der Knabe meint, viele andere Blumen stächen mehr aus ihrer Umgebung hervor, würden durch ihr Aussehen und ihren Duft eher bemerkt und wertgeschätzt als das unscheinbare Vergissmeinnicht. Er bittet die Blume, sich bemerkbarer zu machen, so sie eine Stimme habe. Eine Personifikation des Vergissmeinnichts antwortet und zeigt damit, dass es sehr wohl eine Stimme besitzt, behauptet aber dennoch, keine zu haben. Ein Widerspruch tut sich auf, der aber sogleich von der Blume aufgeklärt wird: Gemeint ist, dass das Vergissmeinnicht keine Stimme braucht, die von ihm erzählt. Es bleibt auch so, durch seinen Namen, in Erinnerung und wird nicht vergessen:

V e r g i s m e i n n i c h t Die Stimme ach Süßer! die hab ich
nicht
Doch trag ich den Namen Vergimeinnicht
Der wenn ich auch schweige, dem Herzen spricht.
(GÜ I, S. 387.)

²⁶ Günderrode verwendet das Bild der Lilien, der Blumen der Unschuld, öfters in den drei Gedichten. Auch die Rose, getränkt in das Blut des Adonis, findet mehrfache Erwähnung, um das Gefühl der Trauer zu vermitteln. Im dritten Gedicht des Adonis-Zyklus fordert die Günderrode auf, jegliche Blumen abzubrechen, sie zu verehren, „denn es schläft der Gott [Adonis, Anm.] in ihnen;“. Vgl.: GÜ I, S. 322.

²⁷ Vgl.: Hederich 1996, S. 65ff.

2.4.2. Wasser

Karoline von Günderrode nützt die Vorstellungsfelder Wasser und Meer in ihren Texten auffallend häufig. So setzt sie die Handlungen von einer großen Zahl an Texten an Meeresküsten oder in unmittelbarer Nähe von Bächen oder Flüssen an. Besonders die Erzählung und die Gedichte *Timur* (GÜ I, S. 18ff.), *Zilia an Edgar* (GÜ I, S. 78.) und *Ariadne auf Naxos* (GÜ I, S. 80.), alle drei entstammen dem Gedichtband *Gedichte und Phantasien* von 1804, zeigen die physische Nähe der Protagonisten und Protagonistinnen zum Wasser auf. Diese situative Vorgehensweise ist für ihre Zeit nicht ungewöhnlich: Viele Texte des späten 18. Jahrhunderts beschäftigen sich mit Gewässern und den Bedrohungen und Legenden, die sie umgeben. Neben vielen anderen greife ich hier Johann Wolfgang von Goethes *Der Fischer* von 1779, Friedrich Schillers *Der Taucher* von 1797, Clemens Brentanos *Lore Lay*, aus seinem Roman *Godwi* stammend, und schließlich *Der Reiter und der Bodensee* von Gustav Schwab heraus. All diese Werke thematisieren das Wasser im Zusammenhang mit tödlichen Gefahren, die vom Wasser selbst oder von Lebewesen aus dem Wasser ausgehen.

Eine Reihe von Texten Günderrodes wurde von geographischen Landmarken inspiriert, die bei genauerer Betrachtung wiederum eng mit Wasserbegriffen und Bildern verwoben werden. Es drängte Günderrode besonders in ihrem zu Lebzeiten unveröffentlicht gebliebenen Band *Melete* dazu, nicht nur Geschichten in außereuropäischen Weltregionen handeln zu lassen, sondern diese Regionen beziehungsweise den bedeutungsvollen Merkmalen dieser Regionen Gedichte zu widmen. So entstanden die Gedichte *Aegypten* (GÜ I, S. 329.), *Der Nil* (GÜ I, S. 330.) und *Der Caucasus* (GÜ I, S. 333.). Neben der Gemeinsamkeit einer geographischen Thematik eint diese drei Gedichte die Perspektive der Ich-Erzählweise. Darüber hinaus hängen *Aegypten* und *Der Nil* auch inhaltlich zusammen: Wolfgang Westphal bringt die beiden Gedichte in Zusammenhang mit dem Mythos um die ägyptischen Gottheiten Isis und Osiris²⁸. Das Liebespaar wurde durch Osiris' Tod voneinander getrennt, woraufhin das Land verdorrte²⁹. Tatsächlich wird Ägypten bei Günderrode als ausgezehrt und trocken dargestellt.

²⁸ Vgl.: Westphal 1993: S. 118ff.

²⁹ Vgl.: Das alte Ägypten: Isis und Osiris. Im Internet: <http://www.aegypten-geschichte-kultur.de/isis-und-osiris> (aufgerufen am 15. Jänner 2013).

Es dominieren Dürre und Hitze das Land, aber auch das Vokabular des Textes. Von Sand, Brand, Feuer und sogar vom Fiebertraum ist hier die Rede. Dennoch wird auch auf das lebenspendende Wasser nicht vergessen: Das Land wird umschrieben mit „von Regen nie umzogen“ und „nie gedämpft durch Nebelschleier“. Die Bäche, die „Aegypten“ durchströmen, „fließen träge“ und verschlungen, was eher das Bild eines Sumpfes, der von Austrocknung bedroht ist, hervorruft denn eines Stromes. Das Gedicht *Der Nil* hingegen scheint eine Antwort auf das erste Gedicht zu sein, was bereits die einleitenden Zeilen festhalten:

Aber ich stürze von Bergen hernieder
Wo mich der Regen des Himmels gekühlt,
Tränke erbarmend die lechzenden Brüder
Daß sich ihr brennendes Bette erfüllt. (GÜ I, S. 330.)

Das zu Anfang gestellte Bindewort „Aber“ bildet den Übergang von der Dürre Ägyptens hin zum Fruchtbarkeit bringenden Wasser des Nils. Phrasen und Wörter wie „jauchzend“, „Leben erschwellt“ und „umarme ich dich“ weisen in den folgenden Strophen auf die Freude und Lebendigkeit hin, die das kühle Nass mit sich bringt. Jeder Tropfen und jede Welle wird hier wertgeschätzt und freudig von Ägypten, der „Mutter“, getrunken.

Das Wasser ist Symbol des Ursprungs und des Lebens³⁰. In *Der Nil* bringt es Fruchtbarkeit in die Wüste, und auch in Günderrodes längstem Drama, *Mahomed, der Prophet von Mekka* (GÜ I, S. 110-200.), wird es als Lebensspender dargestellt. Flüsse werden als „reiche Ströme des Segens und Wohlthuns“ (GÜ I, S. 128.) bezeichnet. Das „Paradies“ (GÜ I, S. 140.) wird von Mahomed als wasserreiches Land geschildert, das von Bächen durchzogen ist und einen Brunnen voll Trinkwasser besitzt. Durch das Wasser erblüht die Natur: Pflanzen und Früchte wachsen, die Luft duftet und ist gehaltvoll. In diesem Sinne steht das Wasser für die Sicherheit, nicht Durst leiden zu müssen. Darüber hinaus aber spricht es auch die Sicherheit an, in Frieden und Wohlstand leben zu können. Doch Günderrode greift auch die zerstörerische, bedrohliche Macht des Wassers in *Mahomed* auf: Ein Chor berichtet über die Kräfte der Welt, unter anderem über „entzürnte Wogen“ (GÜ I, S. 123.), die sich am Strand brechen. Der Chor spricht an anderer Stelle auch von einem Sturm und von Wogen, die sich „schäumend im Meere“ (GÜ I, S. 144.) erheben, als Kadischa, Mahomed's Frau, böse Vorahnungen über das Schicksal ihres

³⁰ Vgl.: Butzer/Jacob 2012, S. 475.

Mannes quälen. Der launenhafte, gefährliche Charakter des Meeres verstärkt hier die Intensität der Vorahnung und die von ihr ausgehende Gefahr.

Das Meer ist nicht nur in der Literatur eine unberechenbare Kraft. Es steht für die Schönheit des Unbekannten, für das Unbewusste³¹ sowie für das Gefühl von „Ungeborgenheit“³² und Unsicherheit. Es ist rastlos und vom Menschen nicht zu beherrschen. Es kann friedlich und schön scheinen, mit niedrigem Wellengang, aber es kann auch durch Stürme aufgepeitscht werden und sich zu einer zerstörerischen, erbarmungslosen Macht entwickeln. Günderrode nützt diese Assoziationen, um innere Konflikte und Entscheidungssituationen mit Hilfe von Wasser-, Meeres- und Wellenmotiven zu unterstützen. So bildet die Insel Naxos mit ihrer felsigen Meeresküste auch die Kulisse für das Gedicht *Ariadne auf Naxos* (GÜ I, S. 80.). Ariadne fühlt sich alleine gelassen von Theseus, und in ihrer Einsamkeit ringt sie mit den Entscheidungen, einerseits mit der Hilfe der Götter unsterblich zu werden, andererseits sich ins Meer zu stürzen und in das Totenreich hinabzusteigen. Das Meer bildet hier nicht nur den Ort des Geschehens: Es wird vielmehr zum Träger des Geschehens und der Entscheidung. Das als der griechische Gott des Meeres personifizierte Meer bietet Ariadne die Möglichkeit der Unsterblichkeit. Poseidon ist bereit, sie zum Olymp hinaufzubringen. Gleichzeitig wartet im Meer selbst der Tod des Ertrinkens auf Ariadne. Das Gedicht endet mit ihrem Sprung und ihrer Entscheidung gegen die Unsterblichkeit:

Poseidon, Lieb entbrannt, eröffnet schon die Arme,
Umschlingen will er sie, mit seines Fluthen Nacht. [...]
Ariadne zögert nicht, sie stürzt sich in die Fluthen:
Betrogner liebe Schmerz soll nicht unsterblich seyn!
Zum Götterlos hinauf mag sich der Gram nicht drängen,
Des Herzenswunde hüllt sich gern in Gräbernacht.
(GÜ I, S. 80.)

Immer wieder bringt Günderrode in ihren Texten das Wasser in engen Zusammenhang mit Tod und Verlust. Tatsächlich steht das Wasser in der Literatur nicht nur als Symbol für das Leben, sondern auch für den Tod³³. Diese Bedeutung tritt besonders in der Erzählung *Timur* (GÜ I, S. 18ff.) in den Vordergrund: Die

³¹ In *Mahomed, der Prophet von Mekka* beschreibt Günderrode die innerliche Zerrissenheit des Kriegers Omar mit Hilfe des Meeres: „Was soll ich sagen? meine Seele ist dahingerissen auf ein stürmisches Meer“. Der Wellengang des Meeres wird hier zur Metapher des inneren, teils unbewussten Konflikts. Vgl.: GÜ I, S. 160.

³² Butzer/Jacob 2012, S. 268.

³³ Vgl.: Butzer/Jacob 2012, S. 475.

Handlung spielt auf einer vom Meer umschlossenen Insel. Zwei Mal ereignet sich an der Küste dieser Insel eine Todessituation: Das erste Mal, als Timur Rache für seinen Vater übte und er den Gegner Ermars die Klippen hinunterstieß. Das zweite Mal, als Ermars Tochter Thia Rache nahm an Timur, den sie zur selben Zeit liebte:

Es war Thia. Geist meines Vaters! rief sie, laß dich dieses Opfer
entsühnen. Sie schlang ihren Arm um | den König, und stürzte
sich mit ihm die Felsen hinunter, daß ihr Blut sich mischte, und
hinab rauchte zur wogenden See. (GÜ I, S. 23.)

Diese drei Todesfälle werden damit eng an die Klippen und das Meer gebunden. Günderrode geht noch weiter: Beide Male hebt sie den Todesmoment noch hervor durch die Beschreibung des Blutflusses: Ermars Blut „rauchte“ hinunter bis zum Meer (GÜ I, S. 20.), ebenso mischte sich Thias und Timurs Blut und „rauchte“ hinab „zur wogenden See“ (GÜ I, S. 23.). Die Beschreibung, dass Blut „raucht“, erscheint auf den ersten Blick eine ungewöhnliche Formulierung zu sein, da Blut eine Flüssigkeit und nicht gasförmig ist. Doch kann Günderrode hier das rauchschwaden- oder wolkenähnliche Aussehen von Blut meinen, das auf eine größere Menge Wasser trifft und sich darin langsam ausweitet. Gleicherweise kann auch gemeint sein, dass frisches Blut noch vor Hitze raucht. In beiden Fällen verbindet Günderrode hier die beiden Elemente Wasser und Wind sowie auch Leben und Tod in diesem Bild. Das Blut der beiden Toten löst sich auf im Wasser. Man könnte auch meinen, dass die Liebenden im Wasser zueinander finden, sich gemeinsam mit dem Wasser verbinden und sich darin schließlich auflösen.

Durch den gesamten Text ziehen sich versteckte Hinweise, die auf das bevorstehende Geschehen deuten. So hat Thia eine Vision davon, dass Timur sie umarmen würde, als sie das erste Mal an sein Gefängnis herantrat, und sie konnte sich weder bewegen noch beachten, „daß der rauhe Nachtwind sie umwehte, und der Thau des Himmels sie benetzte.“ (GÜ I, S. 19.). Diese erste Begegnung zwischen den Liebenden wird nicht von starken, leidenschaftlichen Gefühlen oder Liebesmotiven begleitet, sondern von Wind, von Wasser und vom Gefühl der Kälte. Dies ist ein Verweis auf beider Tod an der Meeresküste im Winter (vgl. GÜ I, S. 20.), wie auch das duftende balsamische Wasser (vgl. GÜ I, S. 22.) und zwei rauschende Flügeltüren (vgl. GÜ I, S. 23.). Das Wassermotiv kehrt im Text mehrmals wieder und gipfelt schließlich im Rache- und Liebestod von Timur und Thia.

Nicht nur die Todesmomente sind eng mit dem Wasser verbunden. Auch den Verlust von jemandem Geliebten bringt Günderrode in enge Verbindung mit dem Vorstellungsfeld Wasser. Als bedeutendstes Beispiel ist hier das Gedicht *Zilia an Edgar* (G   I, S. 78.) zu nennen. Zilia beweint als lyrisches Ich den vom Meer nicht wiedergekehrten Geliebten Edgar. Sie hat dabei kein Gegenüber, mit dem sie spricht, lediglich das Meer und den „rauen Nordwind“. Das Meer beschreibt sie dabei als „Wasserwüste“, also als gefährlichen, todbringenden Ort, an dem man zu verdursten droht und in dem man sich leicht verirren kann. Weiters spricht Zilia von „Trauerschatten“, die von der Nacht das Meer wie auch das Land  berziehen. Der Umfang ihres Schmerzes wird dadurch klar: Sie findet keinen Ort, an den der Schmerz und die Trauer ihr nicht folgen. Schlussendlich entscheidet sie sich in der letzten Strophe zum Freitod im Meer und ihr „Bewu tsey “, ihre Gedanken und ihre Stimme lösen sich gänzlich auf:

Drumm komm! ich fühle meine Kraft entfliehen,
In Träumen l s't sich mein Bewu tsey  auf.
Der bleiche Lebensfunke wird vergl hn,
In tiefen Schmerzen hört mein Daseyn auf. (G  I, S. 78.)

Die direkte Verbindung von Wasser, Tod und Verlust fällt auch in *Mora* (G  I, S. 55f.) nach Moras Tod auf: So hört Frothal die Fu stritte der bereits verstorbenen Mora „rauschen“. Auch die Barden Carul und Thormod singen von Muscheln, Locken, die im Blut „schwimmen“, von „brüllenden Bergstr men“, Wogen und Stürmen, um ihrer Trauer über den Tod Ausdruck zu verleihen (G  I, S. 59.). In dem kurzen Prosatext *Musa* (G  I, S. 60.) verliert der Protagonist seinen treuesten Freund und vergleicht seinen Schmerz mit einem „Tropfen langsamen Giftes“, der in seinen „Lebensbecher gegossen“ wurde und ihn nun von innen heraus „verzehrt“ und tötet (G  I, S. 62.). Schlussendlich ist auch in *Die Erscheinung* (G  I, S. 63ff.) das Meer prominent in der Todesszene des Königs von Persien vorhanden. Hier wird mit Hilfe des Meeres sogar der Geist eines vom König ermordeten Jünglings beschworen, der den König nun mit hinein in das Meer und somit in den Tod zieht. Die gesamte Szene hinweg beschreibt Günderrode die Sinneseindrücke, die hier durch das Meer hervorgerufen werden:

Die Wogen brachen sich  chzend am Ufer, die Nachtwinde
brausten mit wildem Ungestüm, und über das Thor des Todes
flogen kr chzende Nachtvögel. Mit schaudernder Erwartung sah
der König hinaus in die Nacht, da vernahm er ein leises Rieseln
der Fluthen, und aus den Wassern erhob sich lang|sam ein

bleicher Jüngling mit blutigen Locken, ein blassern Mondschein
umglänzte ihn, und sein Blick weilte traurig auf dem König.
(GÜ I, S. 64.)

Das Gedicht *Der erste Pilger* (GÜ I, S. 106f.) beschreibt als Ich-Erzählung einen Menschen, scheinbar einen Mann, der nach einer unglücklichen Liebeserfahrung die Pilgerreise nach Jerusalem antritt. Auch hier wird der Schmerz des erlittenen Verlustes beziehungsweise die Sehnsucht mittels des Meeres dargestellt: Die Tatsache, dass das Meer „tobet“, stellt die Verwirrung der Gefühle des Pilgers nach dem Verlust seiner Geliebten dar. Er steht vor der Entscheidung, wie er mit dem Schmerz umgehen soll, und entschließt sich zu der Pilgerreise. „Ich walle zum Meer;“. „Wallen“, ein Verb, das die Bewegung von Flüssigkeiten beschreibt, steht hier auch konnotativ zwischen dem Nomen „Welle“ und dem Verb „wollen“. Der Pilger will zum Meer, da das Meer den Weg hin „zum Grabe des Herrn“ führt. Gleichzeitig verhält sich der Pilger selbst wie Wasser, denn er wallt und bewegt sich sehnsüchtig in Wellen fort.

Die Verbindung zwischen emotionalem Schmerz und Wasser ist auch deutlich in dem nie veröffentlichten *Das Fest des Maien* (GÜ I, S. 394.) zu sehen: Nach dem Lesen einer Inschrift in einer Kapelle zieht es den aufgebrachten Protagonisten hin zu einem Bach. Dort findet er Frieden, indem er das Kräuseln des Wassers beobachtet. In den letzten beiden Strophen wird klar: Es beruhigt ihn und er findet Freude darin, sein eigenes Spiegelbild im Bach zu betrachten. Schließlich weist auch das Fragment *Warum beschwörst du* (GÜ I, S. 400.), das lediglich aus einer einzelnen Strophe besteht, auf die gedankliche Vereinigung von Wasser und Schmerz. Die „Tochter des Meeres“ weint „häufige Thränen“ hinein ins Meer, denn auch sie, wie viele der von Günderrode beschriebenen Figuren, hat ihren Geliebten verloren. Die Tatsache, dass ihre salzigen Tränen dabei in das ebenso salzige Meerwasser fließen, scheint den Umfang ihrer Trauer für die Leser und Leserinnen noch zu verdeutlichen und zu vergrößern – als hätte sie durch ihre Tränen das ganze Meeresbett gefüllt. Wieder zeigt sich hier, dass die Vorstellungsfelder Wasser und Meer für die Günderrode eine Möglichkeit bieten, Trauer und emotionale Verarbeitung von Tod metaphorisch darzustellen.

2.4.3. Feuer

Das Vorstellungsfeld Feuer gebraucht Günderröde in ihren Texten auf vielfältige Weise. So nutzt sie es zur Darstellung von Hitze und Dürre, wie das Kurzgedicht *Aegypten* (GÜ I, S. 329.) zeigt. Das Land wird als „durstig“ beschrieben, durch des „Mittags Brand“ und der Sonne „gierig Feuer“, die beide ohne die Anwesenheit von kühlendem Wasser ungehindert über das Land herrschen, ausgedörrt. Die letzten beiden Verse geben noch an, dass das Land sich in einem „Fiebertraum“, also in einem erhitzten, geistig benebelten und nicht mehr zurechnungsfähigen Zustand befindet, in dem es sein „Dasein kaum“ noch wahrnimmt. Sowohl die Sonne als auch die mit ihr einhergehende Hitze zehren also an der Lebenskraft, die das Land hier mittels des lyrischen Ichs als schwindend beziehungsweise „entschlummert“ beschreibt.

Meine Sonn' ein gierig Feuer,
Nie gedämpft durch Nebelschleier,
Dringt durch Mark mir und Gebein
In das tiefste Leben ein.

Schwer entschlummert sind die Kräfte,
Aufgezehrt die Lebensäfte; (GÜ I, S. 329.)

Im Folgedicht *Der Nil* (GÜ I, S. 330.) erzeugt eben diese Hitze im Zusammenspiel mit dem Wasser des Flusses eine fruchtbare Landschaft. Auch in *Des Wandrers Niederfahrt* (GÜ I, S. 69ff.) bilden die beiden gegensätzlichen Elemente Wasser und Feuer eine sich gegenseitig ergänzende Einheit. Sie mischen sich und formen eine vollkommen neue Ordnung, die dem Wanderer das Wesen der Natur offenbart.

Ebenso wird in *Mahomets Traum in der Wüste* (GÜ I, S. 75.) die Trockenheit der Landschaft mit Hilfe der Phrasen „des Mittags Brand“ und „der Wüste Sand“ umschrieben. Diese finden sich auch in *Mahomed, der Prophet von Mekka* (GÜ I, S. 110-200.) wieder, wobei hier die Sonne als besonderer Schwerpunkt hervorgehoben wird. So schreibt Günderröde hier beispielsweise von der Glut der Sonne (vgl. GÜ I, S. 111.) und vom Licht, das „schon der Sonne Feuerschoos entquillt“ (GÜ I, S. 151.). Auch mit Hilfe der Beschreibung von Luft wird das Gefühl der Hitze vermittelt, das für Günderröde als unvermeidliches Charakteristikum des Nahen Ostens gilt:

M a h o m e d . An einem schwülen Tage, da der Samuno mit
heißem Hauche die Erde versengte, verirrt ich mich in der

Wüste, es war hoch am Mittag, als ich das Gebirge zur Hälfte
erklommte und in einem Thale anlangte, das den Horeb und Sinai
voneinander scheidet; (GÜ I, S. 117.)

Selbst das Paradies, das Mahomed in einer Vision erblickt und nun beschreibt, wird in Zusammenhang mit Feuer gebracht: „goldne Früchte glühten“, „die Luft war lau“, „Mädchen, blühend wie der Frühling und voll warmen Lebens“, „wie Sonnen aus dem Osten“ (GÜ I, S. 140.). Die Wärme vermittelt hier ein positives Bild voller Leben, im Gegensatz zu der austrocknenden Hitze in den vorhergenannten Texten.

Überdies wird das Vorstellungsfeld „Feuer“ auch zur Darstellung und besonderer Verdeutlichung einer Leidenschaft beziehungsweise der Stärke von Gefühlen genutzt. „Seines eigenen Herzens Gluth“ sowie „seines Herzens heisses Brennen“ heißt es etwa in *Don Juan* (GÜ I, S. 24ff.), verweisend auf dessen Liebe zu einer verheirateten Frau und auf seine Verzweiflung darüber, dass diese Liebe unerfüllt bleibt. Darauf sendet er „heisse Bitten“, dieses Leiden doch zu mildern. In *Timur* sind es „hundert Fackeln“ (GÜ I, S. 21.), die auf die Leidenschaft und die immer weiter wachsende, unglückliche, von Rache getrübt Liebe zwischen Timur und Thia verweisen. Kurz vor beider Tod erlöschen eben diese Fackeln und sagen das tragische Ende ihrer Liebesgeschichte voraus. Ariadne sendet ein „heisses Flehen“ an die Götter, um ihren Schmerz und ihre Einsamkeit in *Ariadne auf Naxos* (GÜ I, S. 80.) kundzutun, worauf Zeus ihr mit einem Blitz antwortet. In *Mahomed, der Prophet von Mekka* spricht der erste Chor von „der Begeisterung Gluth“ (GÜ I, S. 122.), die den Propheten in Mekka erwartet. Halima, die Tochter von Mahomed's größtem Widersacher, spricht davon, wie ihr „Muth“ entbrannte und ihr Herz groß wurde, als sie sich dazu entschied, Mahomed zu folgen (GÜ I, S. 149). Weiters ist die Rede von der „Fackel der Zwietracht“, die Mahomed durch seine Reden nach Mekka brachte (GÜ I, S. 126.). Bei dieser Zusammenstellung an Beispielen überwiegen die Beifügungen bezüglich der Hitze und der Glut, um Passion und Streben darzustellen.

Über die Leidenschaft hinaus bezieht Günderrode an Feuer gebundene Worte auch auf starke Gefühle, insbesondere die Liebe. In *Don Juan* (GÜ I, S. 24.) wird dessen Liebe von Beginn an mit Schmerz gleichgesetzt, denn die von ihm Geliebte heiratet einen anderen:

Laut will er seinen Schmerz ihr nennen
Und seines Herzens heisses Brennen,
In heil'ger Gegenwart bekennen.

Laut spricht er: Priester! lasset schweigen
Für Todte die Gebete all.
Für mich laßt heisse bitten steigen;
Denn größer ist der Liebe Quaal,
Von der ich wehn'ger kann genesen,
Als jene unglücksel'ge Wesen
Zur Quaal des Feuers auserlesen. (GÜ I, S. 25.)

Er will sich ihr mitteilen und ihr seine Liebe gestehen, wobei „des Herzens heisses Brennen“ hier als Synonym für Liebe selbst gebraucht wird. Das Element des Brennens zeigt einerseits die Intensität seiner Gefühle, andererseits ist es auch Ausdruck seines Schmerzes und seiner Qualen. Die Verbindung zwischen „Gluth“ und „heisser Liebe“, wie Juans Gefühle in Worte gefasst werden, zeigt die emotionale Aufladung des Vorstellungsfelds Hitze auf.

Dies wird auch in *Überall Liebe* (GÜ I, S. 335.) übernommen, wo Günderröde von dem Brennen „der Liebe Glut“ spricht, das selbst im Totenreich anhält. Hier ist die Rede von „heißen Wünschen“, die im Herzen getragen werden, also die wichtigsten Herzenswünsche bezeichnen, die für Hoffnungen und Liebe stehen. Jedoch kommt das lyrische Ich im Gedicht eben jenen höchsten Wünschen nicht nach und sie bleiben unerfüllt.

Wie bereits im Zusammenhang mit Liebe und Tod erarbeitet, besitzt das Vorstellungsfeld Feuer bei Günderröde auch die Kompetenz, seelischen Qualen und Schmerzen Ausdruck zu verleihen. In Anknüpfung an *Don Juan* (GÜ I, S. 24.) wird der Liebesschmerz des Protagonisten mit „Quaal des Feuers“ umschrieben. Ebenso wird im ersten Gedicht der dreiteiligen Gedichtreihe zu *Adonis Tod* (GÜ I, S. 319.) der Trauer über die verlorene Liebe der Aphrodite Ausdruck verliehen durch „heißer Thränen Frucht“, der Anemone. Die Tränen der Göttin werden mit Leid und Emotionen beladen durch das Attribut „heiß“. Mehr noch, wird die Anemone als Blume mit einer „dunklen Gluth“ als Farbe beschrieben, was sie traurig blicken lässt. Auch hier wird ein weiteres Mal die Glut, also ein dunkles, leuchtendes Rot in Verbindung mit Trauer und Schmerz gebracht.

Das Feuer steht sowohl für Leben und Energie wie auch für Tod und Zerstörung. Ähnlich dem Wasser ist seine Bedeutung ebenso positiv wie negativ besetzt³⁴. Bei Günderröde überwiegt die Konnotation des Feuers mit emotionaler Erregtheit und Tod. Bei *Zilia an Edgar* (GÜ I, S. 78.) verglüht beispielsweise „der

³⁴ Vgl.: Butzer/Jacob 2012, S. 119ff.

bleiche Lebensfunke“, und ihre Schmerzen haben ein Ende. Das Attribut des Lebensfunkens, „bleich“, weist darauf hin, dass ihre Lebenskraft und ihr Lebenswillen bereits vor ihrem Freitod stark geschwächt waren, und dass es sich um eine Verzweiflungstat nach langem Leiden handelt. Auch hier ist das Leiden der Protagonistin zu spüren, bis sie sich dem Tod hingibt.

Das Sonett *Die Malabarischen Witwen* (GÜ I, S. 325.) zeigt ein sehr ähnliches Bild: Die Witwen folgen ihren bereits verstorbenen Ehegatten in den Tod, indem sie sich am Indusstrand verbrennen. Hier spielen die Elemente Wasser und Feuer zusammen, die beide auf den nahenden, sicheren Tod verweisen: Das Wasser des Indusflusses, auf das die Frauen zugehen, aber auch der „Flammentode“ weisen mit vereinter, doppelter Kraft³⁵ auf den ausdrücklichen Wunsch hin, ihren Ehemännern in den Tod folgen zu können, um wieder vereint zu sein. Insofern wird ihr Tod nicht betrauert, vielmehr handelt es sich um eine Feier: in „Jugendherrlichkeit“, „ohne Zagen, ohne Leid, geschmückt festlich, wie in Brautgewanden“ begehen sie ihren Tod. Noch mehr, spricht Günderrode sogar von einer „süßen Liebesfeyer“ und dem „Lebensgipfel“, zu dem der Tod hier wird. Auch die Liebe, die diesem Sonett den Sinn des positiv besetzten, wiedervereinigenden Todes gibt, wird mit Feuermotiven besetzt:

Nicht Trennung ferner solchem Bunde droht,
Denn die vorhin entzweiten Liebesflammen
In Einer schlagen brünstig sie zusammen.
Zur süßen Liebesfeyer wird der Tod,
Vereiniet die getrennten Elemente,
Zum Lebensgipfel wird das Daseins Ende. (GÜ I, S. 325.)

Die Verbindung im Tod wird durch dieses Bild verstärkt, in dem zwei Flammen, die zusammengeführt werden, zu einer größeren verschmelzen. Dieses Zusammenfinden in der Ewigkeit wird zelebriert.

Sehr oft findet sich das Vorstellungsfeld Feuer wieder in der Beschreibung von Blicken und Augen. So besitzt Timur im gleichnamigen Text in einer Vision „brennende Augen“ (GÜ I, S. 18.), die seinen Schmerz, gefangen zu sein und seines Vaters Reich in dessen Mörders Händen zu wissen, ausdrücken. Gleichzeitig fühlt sich Thia von eben diesen Augen angezogen und sie entwickelt Gefühle für den

³⁵ Günderrode selbst spricht in diesem Sonett indirekt von der Vereinigung der üblicherweise getrennten Elemente Feuer und Wasser: „Vereiniet die getrennten Elemente“. Vgl.: GÜ I, S. 325.

Gefangenen. Später tauschen mehrere Mädchen „heiße Blicke“ aus mit Timur, um ihn zu verführen (GÜ I, S. 22.). Diese Blicke sind voller Leidenschaft, aber ohne wahre Gefühle, denn er sucht in dieser Situation vergeblich nach Thias Augen. Auch in *Don Juan* wirft der Held seiner Geliebten „heisse Blicke“ (GÜ I, S. 25.) zu, diesmal jedoch nicht um sie zu verführen. Vielmehr weil seine Augen sein Inneres, seine Gefühle widerspiegeln und er diese nicht verbergen kann. In *Musa* brennen die Augen des Protagonisten „wie zwei Vulkane in einer eingäscherten Wildniß“ (GÜ I, S. 61.), als er, eben aus einem Albtraum über den Tod seines Freundes hochgeschreckt, dem Volk als neuer König präsentiert wird. Seine Augen wie auch seine gesamte Mimik spiegeln noch die Trauer um den Verlust des Freundes und die unter der Oberfläche seines Gesichts brodelnden Gefühle des Schmerzes, der Rache, der Wut wie auch der Vorahnung wieder.

2.4.4. Luft

In *Der Caucasus* (GÜ I, S. 333.) beschreibt das lyrische Ich, nämlich das Gebirge, die Natur mit besonderem Gewicht auf die Luft beziehungsweise den Himmel. Der Gipfel wird von Wolken verhangen, der Wind weht von allen Seiten und er selbst ist „eingetaucht im ew’gen Äther“. Der Kaukasus ist alles überdauernd, denn er durchlebt alle Jahreszeiten – im Gedicht werden besonders Sommer, Frühling und Winter hervorgehoben – und keine Witterung kann ihm etwas anhaben. Er ist allumfassend, denn er ragt von den Wellen bis hoch in den Himmel hinauf. Zeit, Luft und Wasser, alle drei machen ihn gemeinsam zu einem unsterblichen Gebilde. Das Gedicht scheint sonderbar fröhlich und positiv für Günderrödes Literatur. Die Luft verleiht ihm eine seltene Leichtigkeit:

Mir zu Häupten Wolken wandeln,
Mir zur Seite Luft verwehet,
Wellen mir den Fuß umspielen,
Thürmen sich und brausen, sinken. [...]
Hoch mein Gipfel über Wolken
Eingetaucht im ew’gen Äther
Freuet sich des steten Lebens. (GÜ I, S. 333.)

Luft und Himmel werden bei Günderröde nicht nur zur Beschreibung genutzt, vielmehr unterstreichen sie die Dramatik emotionaler Erregung und Konfliktsituationen. Luft besitzt eine aufwühlende Komponente. So „umsaust“ der

„rauhe Nordwind“ Zilia, als diese an der Küste auf ihren Geliebten wartet, sich aber schlussendlich zum Freitod durchringt (GÜ I, S. 78.). Der Nebel sinkt auf sie nieder, und der Wind lässt das Meerwasser peitschen. Durch diese wiederholten Phrasen und Kombinationen von Wasser und Wind wird Kälte vermittelt. Weiters spricht Zilia als Ich-Erzählerin vom „hohlen Wind“, der die Bäume sich biegen lässt. Auch in *Mahomets Traum in der Wüste* (GÜ I, S. 75ff.) erfahren die Lesenden ein bedrückendes Gefühl in der Zeile „Der Luft entsinkt der Wolken Schleier“ (GÜ I, S. 76.). Der Wolkennebel sinkt aus dem Himmel hinunter auf die Erde und erschwert dort die Sicht. Er ist kalt und feucht. Obgleich Mahomet jetzt freie Sicht auf den Himmel hat, sind seine Sinne auf der Erde nun eingeschränkt. Auch in *Hildgund* (GÜ I, S. 87ff.) werden Wolken zu einem Zeichen von dunklen, aufwühlenden Gedanken: „Wer suchte meiner Stirn die Wolken zu entrücken?“ (GÜ I, S. 95.) Die Wolken trüben hier das Gemüt des Sprechers, Attilas. Er spricht zuvor von Verwüstung und Trauer und schließt diese trüben Gedanken in der Metapher der Wolken zusammen.

In *Mora* (GÜ I, S. 55ff.) beschreibt der Barde Carul zu Anfang das Bild einer friedvollen Landschaft, in der die „Lüfte des Frühlings“ wehen, flüstern und rauschen. Bereits im nächsten Satz jedoch warnt er vor aufkommenden Sturm, bald darauf zieht im Lied des zweiten Barden Nebel auf und die Natur „verstummt“. Die harmonische Szene wird getrübt und der erwähnte Sturm lässt ein tragisches Ende der Geschichte erahnen. Tatsächlich stirbt Mora, die Protagonistin, und wird von ihrem Geliebten, Frothal, wie auch von den beiden Barden betrauert. So will Frothal noch ein Rauschen hören, das er für den „leisen Fußtritt von Mora“ hält, noch bevor er von ihrem Tod erfährt. Thormod, der Barde, lässt in seinem Schlussgesang Winde toben und heulen:

T h o r m o d. Brüllende Bergströme stürzen von ihren Gipfeln,
Wogen brausen! tobende Winde heulen über der Eb'ne, aber
nicht Bergströme, Wogen, und Stürme erwecken Mora, denn sie
schläft den langen Schlummer. Mora! Mora dich erweckt nicht
der blumige Frühling, nicht der Glanz des Morgens nicht der
Purpur des Abends, nicht der Ruf der Liebe. (GÜ I, S. 59.)

Die Verbindung zwischen Luft und Tod ist gegeben in *Die Erscheinung* (GÜ I, S. 63ff.). Wo anfänglich noch die Stimme eines Mädchens mit den „Lüften des Frühlings“ verglichen wird (GÜ I, S. 63.), spricht der namenlose König bald darauf von „blutigen Todesengeln“, die „mit ihren schwarzen Flügeln“ um sein Haupt

schlagen, als er den Namen des vermeintlichen Verräters erfährt, den er selbst erschlagen hatte (GÜ I, S. 64.). Daraufhin will der König mit dem Geist des Toten sprechen. Bei der Beschwörung brausen die Nachtwinde und „über das Thor des Todes flogen krächzende Nachtvögel“ (GÜ I, S. 64.). Sowohl die Engel als auch die Vögel werden hier als Boten des Todes verwendet, auf die der König mit einer „schaudernden Erwartung“ (GÜ I, S. 64.) reagiert – er fürchtet den Tod nicht. Vielmehr fürchtet er die Information, womöglich einen Unschuldigen ermordet zu haben.

Das Vorstellungsfeld Luft, das Wind, Himmel und Wolken mit einschließt, hat bei Günderrode durchaus auch die beinahe beruhigende Wirkung des tief durchatmen Könnens. Wenn ein „grauer Fels die Wolken grüßet“ (GÜ I, S. 75.), ein Kuss Leben einhauchen kann (GÜ I, S. 109.) und ein „schwankender Kahne“ einen hinauf zu den „leuchtenden Sternen“ bringen kann, wo viele irdische Systeme und Zusammenhänge ganz einfach und nachvollziehbar wirken (GÜ I, S. 390.), steht die Luft auch für geistige und physische Freiheit. In *Der Trauernde und die Elfen* (GÜ I, S. 66.) wühlt Nachtwind durch das Haar des Protagonisten und er ist anfänglich umgeben von „feuchtem Nebel“. Die Luft weist hier voraus auf die Möglichkeit vollkommener Freiheit, die der Protagonist am Ende des Gedichts erfährt, als er sich dem Elfentanz anschließt. Sorgen um den Tod wie auch das Leben liegen nun hinter ihm:

Er tanzt, vergisset die Geliebte,
Leicht, wie der Elfen, wird sein Sinn,
Entbunden aller Erdensorgen
Schwingt er sich über Wolken hin.
Er sieht Geschlechter kommen, sterben,
Kann Alles froh und lustig sehn
Der Dinge Blühen und Vergehn. (GÜ I, S. 67.)

2.5. Sinneseindrücke

2.5.1. Licht und Farben

Licht und Helligkeit sowie Dunkelheit, Nacht und Schatten sind immer wiederkehrende Motive in Günderrodes Texten. Sie nutzt sie stimmungsvoll, um Situationen und Umgebungen zu beschreiben. Ebenso wird das Licht beziehungsweise seine Abwesenheit auch metaphorisch gebraucht, um die emotionale Ebene der Figuren darzustellen. So erzählt Narziß in *Wandel und Treue* (GÜ I, S. 36ff.) von einer Blume, die am Tag von der Sonne geküsst wird und in der Nacht, wenn sie „die Strahlende“ (GÜ I, S. 37.), die Sonne, nicht mehr sehen kann, vom Sternenlicht getröstet wird. Narziß versucht mit diesem Bild Violetta zu beschwichtigen, die befürchtet, seine Liebe bewege sich fort von ihr und lasse sie allein zurück. Narziß' Liebe wird durch die Sonnenstrahlen verkörpert, die bei Tag auf die Blume hinableuchten. Die Blume symbolisiert Violetta, die sich in diesem Bild bei Abwesenheit von Narziß' Liebe an einer anderen Liebe orientieren soll, nämlich dem Sternenlicht.

Licht wird bei Günderrode stets mit positiven Eindrücken in Verbindung gebracht, wie beispielsweise mit der Liebe in *Wandel und Treue*. So verheißt eine Prophezeiung im Drama *Immortalita* (GÜ I, S. 41ff.), dass die Liebe die Protagonistin Immortalita aus der Unterwelt entführen wird, sie wird in die Oberwelt zurückkehren und dort „wohnen im Licht“ (GÜ I, S. 43.). Hier verkörpert das Licht nicht die Liebe, sondern eine schöne, friedliche Welt, von der Immortalita seit langem träumt, während sie in den Schatten des Totenreiches wohnt. In *Mahomed, der Prophet von Mekka* (GÜ I, S. 110-200.) wird Licht mit dem Glauben an Gott gleichgesetzt (vgl. GÜ I, S. 129.) und das Licht des paradiesischen Totenreiches wird beschrieben als „siebenmal glänzender, als das Licht der Sonne“ (GÜ I, S. 140.).

Das *Orphische Lied* (GÜ I, S. 334.) ist ein Bittgedicht von Orpheus an den Sonnengott Phoibos Apoll. Das Darstellungsfeld des Lichts durchzieht den Text vollkommen. Das Sonnenlicht gehört hier dem Gott, ist eines seiner Attribute und ist demnach heilig. Es schenkt der gesamten Welt, sowohl an Land wie auch im Wasser, sichtspendendes und damit lebenswichtiges Licht. Auch bringt das Sonnenlicht Klarheit, das bedeutet es ist eine ordnende Kraft. In diesem Gedicht wird es, verkörpert durch Phoibos Apoll, allmächtig. Es wird gepriesen, das

bedeutet: Der Gott wird indirekt gepriesen. Auch in dem Gedicht *Buonaparte in Egypten* (GÜ I, S. 369.) wird das Tageslicht zu einer allumfassenden, mächtigen Kraft. Hier bringt Licht des anbrechenden Tages Kenntnis über die Vergangenheit, die bisher im Dunkeln verborgen geblieben war. Erst Buonaparte verhilft hier dem Volk, die eigene glorreiche Geschichte wiederzuentdecken. Das Tageslicht wird verstärkt durch „der Begeisterung Funke“, der bald auf die „Söhne Egyptens“ übergeht. Das Licht steht hier für Selbsterkenntnis, Wissen, Stolz und Klarheit.

Endlich fliehet die Nacht! und herrlicher Morgen
Golden entsteigst du dem bläulichten Bette der Tiefe
Und erleuchtest das dunkle Land wo der Vorzeit
Erster Funke geglüht, wo Licht dem Dunkel entwunden
Früh gelodert im Schutze mystischer Schleier [...]
Die Flamme, sie kehret mit hochaufloderndem Glanz hin.
Alte Bande der Knechtschaft löset die Freiheit,
Der Begeisterung Funke erweckt die Söhne Egyptens.
(GÜ I, S 369.)

Das Vorstellungsfeld um Dunkelheit und Nacht hingegen wird bei Günderrode mit Gefahren, bösen Vorahnungen und Traurigkeit konnotiert. So wird das Totenreich als Schattenreich (vgl. GÜ I, S. 319., S. 335.) bezeichnet und die Toten selbst als Schatten (vgl. GÜ I, S. 335.). Im *Orphischen Lied* (GÜ I, S. 334.) wird der Gott der griechischen Totenwelt, Hades, als „düsterer Herrscher“ bezeichnet. In *Adonis Todtenfeyer* (GÜ I, S. 321.) ist von einem „dumpfen Grabe“ (GÜ I, S. 322.) die Rede, das beengend ist und das Leben in sich einsperrt. All diese Formulierungen zeigen eine Armut von Licht in Verbindung mit Tod auf. Dadurch ergibt sich, dass das Licht für die Lebendigkeit steht und die Dunkelheit beziehungsweise Schatten, die keine Form mehr annehmen und Licht nicht reflektieren können, für den Tod.

Über den Tod hinaus steht Dunkelheit in dem Gedicht *Brutus* (GÜ I, S. 374.) in Zusammenhang mit Depression und Unzufriedenheit. Nach dem Mord an Cäsar versucht der Protagonist, ein „hohes Ziel“ zu erreichen, doch „bald wird es von Dunkel ihm umnachtet“. Bald wird klar, dass nicht nur das Ziel in die Dunkelheit rückt, sondern Brutus' persönliches Glück ebenso. Er versucht, dieses nicht näher definierte Ziel weiterhin zu erreichen, denn aufgeben würde seinen Tod bedeuten, und den „verachtet“ er „stolz“. Dennoch führt ihn sein Weg hin zum Tod, und schließlich begeht er Selbstmord. Die Dunkelheit spiegelt hier seine Seele wieder, seine Zweifel, das Ziel zu erreichen, und seine Schuldgefühle dem ermordeten Cäsar gegenüber.

In *Gebet an einen Schutzheiligen* (GÜ I, S. 323f.) arbeitet Günderrode besonders mit dem Vorstellungsfeld von Licht, aber auch mit der Dunkelheit. In Anlehnung an das „hell Gestirn“, den Kometen, der den Königen aus dem Morgenland ihren Weg wies, bittet das lyrische Ich den Schutzheiligen, ihr beziehungsweise ihm den Weg durch das Leben zu leuchten. Selbstbestimmung und Verantwortung sollen an den Schutzheiligen abgegeben werden. Die Wahrnehmung, dass das Leben dunkel sei, weist auf die oft physisch und psychisch beschwerlichen Phasen des Lebens, während derer sich dieser Mensch nach Trost sehnt. Dieser Trost und die damit einhergehende Liebe werden wiederum mit Licht in Verbindung gebracht. Es bleibt unerwähnt, ob das Leben für das lyrische Ich auch eine helle Seite besitzt.

Dir leb' ich und dir werd' ich sterben,
Drum lasse meine Seele nicht,
Und sende in des Lebens Dunkel
Mir deiner Liebe tröstlich Licht. (GÜ I, S. 323.)

Sowohl in *Immortalita* (GÜ I, S. 41ff.) wie auch in *Die Bande der Liebe* (GÜ I, S. 68.) findet sich das fremdartig klingende Attribut „erebisch“, das sich in *Immortalita* auf Dunkelheit, im zweiten Text auf die Nacht bezieht:

Ein Orakel, so alt als die Welt, hat gesagt, der glaubigen Liebe
würde es gelingen, dich selbst in dem erebischen Dunkel zu
finden, dich hervorzuziehen und deinen Thron in ewiger
Klarheit, zugänglich für Alle, zu gründen. (GÜ I, S. 47.)

Alles starb ihm mit ihm, mir ist er doch nicht gestorben
Denn ein ewiges Band eint mir noch immer den Freund.
Liebe heißt dies Band, das an den Tag mir geknüpft
Hat die erebische Nacht, Tod mit dem Leben vereint.
(GÜ I, S. 68.)

„Erebisch“ ist eine Derivation Günderrodes von dem Eigennamen Erebus, einer Gottheit der griechischen Mythologie, die aus dem Chaos hervorging. Erebus steht für die Finsternis, mehr noch: Für den Teil der Welt, den das Sonnenlicht gerade nicht erreicht³⁶. Die adjektivische Form „erebisch“ bedeutet also finster, lichtlos und uneinsichtig. Dieses Attribut wird bei Günderrode als Pleonasmus eingesetzt, da sowohl Dunkelheit als auch Nacht Finsternis bereits als Bedeutung mitführen. Auf diese Weise kommt der Lichtlosigkeit doppelte Bedeutung zu und hebt diese umso mehr hervor.

³⁶ Vgl.: Hederich 1996, S. 1023.

Du innig Roth
Bis an den Tod
Soll meine Lieb dir gleichen
Soll nimer bleichen,
Bis an den Tod
Du glühend Roth
Soll sie dir gleichen (GÜ I, S. 381.)

Im Zusammenhang mit dem Gebrauch des Vorstellungsfeldes Licht stehen auch die Farben, die Günderrode in einigen Texten sehr bedeutungsvoll hervorhebt. Das Gedicht *Hochroth* (GÜ I, S. 381.), das oben wiedergegeben wurde, ist dafür ein bedeutendes Beispiel. Dabei dominieren die beiden Wörter „Roth“ und „Tod“. Das besungene Rot, das hier substantivisch gebracht wird, stellt die Farbe des Blutes, des „eigenen pulsierenden Lebens“³⁷ und der Liebe dar. Das Attribut „glühend“ verstärkt die Liebesbedeutung. Es wird in Verbindung mit Tod, also dem Ende des Lebens, gebracht. Das lyrische Ich liebt das Leben, das durch die Farbe symbolisch dargestellt wird, und schwört ihm, es bis an den Tod weiter zu lieben. Hier sind sowohl der Tod des lyrischen Ichs wie auch der Tod des Rots, also des Lebens, gemeint, die eine wechselwirkende Einheit bilden. Weder das lyrische Ich noch das Leben kann ohne den jeweils anderen weiter bestehen.

In *Timur* (GÜ I, S. 18ff.) dominiert die Farbe Schwarz. Ein schwarzes Ross soll Timur zu seiner Geliebten bringen. In einem „erleuchteten Pallast“ (GÜ I, S. 22.) erblickt er unzählige Farben – purpur, rosenrot, blau, grün, weiß, gold (vgl. GÜ I, S. 22.). Es folgen ebenso unterschiedlich farbenfrohe Mädchen, die versuchen, ihn zu verführen. Timur jedoch schenkt nur einer unscheinbaren Figur seine Aufmerksamkeit, die „schwarz und dicht verhüllt“ ist (GÜ I, S. 23.). Tatsächlich steckt Thia, seine Geliebte, hinter dieser Hülle. Schwarz steht hier über allen Farben und nimmt gleichzeitig Timurs und Thias tragisches Schicksal und Unglück vorweg. Auch in dem Gedicht *Wunsch* (GÜ I, S. 40.) siegt die Dunkelheit über die Farben. Das lyrische Ich sieht voraus, dass ihre Erinnerung an den Geliebten mit der Zeit verblassen wird und „die Farben all‘ in dunkler Nacht vergehn.“ (GÜ I, S. 40.). Die Farben stehen in diesem Bild für das Andenken an die gemeinsame Zeit, das von Dunkel umhüllt wird und irgendwann gänzlich in Vergessenheit geraten sein wird.

³⁷ Westphal 1993, S. 34.

In *Immortalita* (GÜ I, S. 41ff.) gibt Günderrode im anfänglichen Nebentext präzise Anweisungen zur Farbgestaltung des Bühnenbildes sowie der Kostüme: schwarz, eine „Feuerfarb“, hellgrau, weiß und die Farben der Kleidung eines „römischen Jünglings“ (vgl. GÜ I, S. 41.). *Immortalita* und *Erodion*, die beide weiß tragen, heben sich dabei von den übrigen Figuren und dem Hintergrund deutlich ab und symbolisieren allein der Farbe ihrer Kleidung wegen Zusammengehörigkeit.

Die Farbe Rot, wie bereits an dem Beispiel *Hochroth* (GÜ I, S. 381.) aufgezeigt, wird immer wieder in Verbindung mit Leben beziehungsweise Leidenschaft und Liebe gebracht. In *Die Bande der Liebe* (GÜ I, S. 68.) spricht die Protagonistin von einem „lebendig Roth“, das „wieder die Wangen ihm färbt“, als sie ihrem verstorbenen Geliebten im Traum Leben einhaucht. Ihr fällt ebenfalls auf, dass ihr Gesicht immer bleicher wird und das „rosigte Roth“, welches für ihre Lebenskraft steht, verliert. In *Der erste Pilger* (GÜ I, S. 106f.) hingegen erinnert sich der Pilger vor allem an das „Lippenroth“ seiner Geliebten, welches ihn gefangen hält „bis an den Tod“.

2.5.2. Sehen

Herrlicher Sänger es schloß ein Gott dir die sterblichen Augen
Aber mit Augen des Sinns siehst du die Fülle der Welt.
(GÜ I, S. 398.)

Wie auch in diesem Fragment aus Günderrodes Nachlass durchzieht die Betonung des Sehsinns und der Augen ihr gesamtes Werk. Hier bezieht sich Günderrode auf die Möglichkeit, den Sehsinn vollkommen auszublenden, um so die Welt durch die übrigen Sinne wahrnehmen zu lernen. Dennoch nehmen die verbleibenden Sinnesorgane „mit Augen“ die Welt wahr. In dem Prosatext *Musa* (GÜ I, S. 60ff.) findet sich etwa die Beschreibung „[...] seine Augen brannten wie zwei Vulkane in einer eingescherten Wildniß [...]“ (GÜ I, S. 61.). Eine solche Formulierung hebt die Erregtheit des Protagonisten Musa nach einem aufwühlenden, prophetischen Traum hervor und weist gleichzeitig auf die Unruhe und Instabilität hin, die Musa nach einjähriger Gefangenschaft verspürt. Mehr noch erweckt diese Darstellung bei den Lesenden das Gefühl von drohender Gefahr, ausgehend von den Vulkanen. Die Beschreibung Musas in dieser Situation geht noch weiter: „[...] und er sah aus wie die finstere Pracht eines Grabmahls, das ein blühendes Geschlecht bedeckt.“ [GÜ

I, S. 61.]. Hiermit wird das grimmige Bild der „eingescherten Wildniß“, das sein Gesicht skizziert, noch vertieft. Musas Verbindung zum Tod, hervorgerufen durch seinen Schmerz in diesem Moment des Erwachens, wird deutlich. Es scheint als habe er eine Totenmaske auf, hinter der er sein wahres Wesen, seine Jugendlichkeit, Gutheit und Fürstlichkeit, versteckt vor der Welt.

In *Der Dom zu Cölln* (GÜ I, S. 379.) beschreibt Günderrode die Beschaffenheit des Domes und dessen Wirkung auf das lyrische Ich. Besondere Aufmerksamkeit wird auf die Gräfte und auf die Statuen, die die Toten darstellen, gelegt. Sie werden genau betrachtet, wie auch ihre steinernen Blicke untersucht:

Und ihr Bildniß ruht drauf, sie falten die Hände zum Beten
Und ihr starrender Blick hat sich zum Himmel gewand.
Staunend seh ich sie an, mir ist als müßten sie reden
Aber sie starren noch fort wie sie es Jahrhunderte thaten
Und mich schauert so tief daß also stumm sind die Toden.
(GÜ I, S. 379.)

Der Sehsinn wird hier in doppelter Form angewandt: Die Lesenden sehen durch die Augen des lyrischen Ichs, erfahren, welchen Details Beachtung geschenkt wird und welche Gefühle das bei der Erzählenden auslöst. Gleichzeitig werden die Augen der Statuen und deren Ausdruck genauestens analysiert. Ihre Blicke sind starr zum Himmel gerichtet, was das lyrische Ich erst befremdet, doch mit Einsetzen einer Orgelmusik werden diese Blicke als künstlerische Darstellung der Auferstehung gedeutet.

In mehreren Werken Günderrodes wird von Seherinnen und Sehern berichtet, die Zukunftsvisionen erhalten oder als Propheten mit religiösen Kräften kommunizieren. Sie nutzen ihr inneres Auge (vgl. GÜ I, S. 155.), um verborgene Zusammenhänge und geheimes Wissen wahrzunehmen. In *Timur* (GÜ I, S. 18ff.) gebraucht eine Seherin und Prophetin, die „geheimnißvolle Werke“ verrichtet, einen Spiegel, um Thia ihr Schicksal vor Augen zu führen in Form des in einem Kerker inhaftierten Timurs (vgl. GÜ I, S. 18.). Thia kann ihre Augen kaum von dem Gefangenen abwenden und verliebt sich beim ersten Anblick. In dem Sonett *Novalis deinem heiligen Seherblicken* (GÜ I, S. 391.) beschreibt Günderrode die Fähigkeit, große Zusammenhänge der Welt, die den meisten Menschen verborgen bleiben, wahrzunehmen. Sie bezeichnet den Dichter Novalis als Seher, dem die Geheimnisse der Welt offenliegen und der es versteht, diese in seinen Werken zu verarbeiten:

Du siehst der Dinge Zukunftsvolle Keime
Und zu des Weltalls ewigen Geschicken
Die gern dem Aug der Menschen sich entrücken
Wirst du geführt durch ahnungsvolle Träume (GÜ I, S. 391.)

In Mahomets Traum in der Wüste (GÜ I, S. 75ff.) träumt Mahomet, der als „der Seher“ (GÜ I, S. 75.) bezeichnet wird, von einer Vision, die ihn veranlasst, Unsterbliches zu tun (vgl. GÜ I, S. 77.). Auch in *Mahomed, der Prophet von Mekka* (GÜ I, S. 110-200.) tritt Mahomed als Prophet und mehrmals als Seher auf, der von seinen Visionen und Erkenntnissen berichtet. Günderrode trifft keine Unterscheidung zwischen den Bezeichnungen Prophet und Seher, sie verwendet diese wie in *Timur* (GÜ I, S. 18ff.) als Synonyme. Das gesamte Drama hindurch finden sich Beschreibungen des Sehsinns. Mahomedes Augen scheinen dem ersten Chor „wie Kometen, ihn wild in ihren Kreisen drehn;“ (GÜ I, S. 122.). Seine Augen und Geist werden vom zweiten Chor in derselben Szene als getrübt bezeichnet, von Gedanken und Träumen gequält (vgl. GÜ I, S. 122.). An späterer Stelle ist sein Blick „fürchterlich“ (GÜ I, S. 154.), als er eine Vision hat, und er befremdet die Zusehenden:

H a l i m a. [...] Nein, er schläft nicht, seine Augen sind offen,
seine Lippen zucken, sagt, was ist das?
A l i. Sein ganzes Wesen ist fürchterlich, mir schaudert ihn zu
sehen.
N a h l i d. Laßt ihn, es geht vorüber, ich sah ihn schon einmal
so, es ist ein Zustand der Verzückung, sein äußeres Auge ist todt,
aber sein inneres betrachtet die Tiefen der Dinge. (GÜ I, S. 155.)

Um als wahrer Prophet Gottes vom Volk anerkannt zu werden, soll Mahomed beweisen, dass Gott existiert und in Verbindung mit ihm steht (vgl. GÜ I, S. 180f.). Das Volk will erst einen Beleg dafür sehen und miterleben, bevor es seine Zweifel überwindet und Mahomed seinen Glauben schenken kann. So gibt Mahomed den Menschen den geforderten Beweis. Er wirft sich auf den Boden, betet zu seinem Gott und lässt den Mond sich verdunkeln. Günderrode setzt sich noch in einem weiteren Text mit der Affirmation von Gottes Existenz auseinander: In *Verschiedene Offenbarungen des Göttlichen* (GÜ I, S. 376.) wird auf Mose und Samuel verwiesen, die mit dem Göttlichen kommunizierten und es erblickten. Günderrode stellt fest, dass mit Christus Gott den Menschen einen Beweis für seine Existenz geschickt hat: „Das Unsichtbare offenbahrt dem Menschen sich“ (GÜ I,

S. 376.). Durch Christus hat Gott sich den Menschen gegenüber offenbart, sichtbar gemacht, und ihnen dadurch seine Existenz bewiesen.

Neben den Augen geht Günderrode sehr genau auf Blickkontakte ein, was in *Don Juan* (GÜ I, S. 24ff.) besonders veranschaulicht wird. Don Juans Blick folgt stets seiner Geliebten während deren Hochzeitszeremonie. Sie betrachtet die Menge, doch er fühlt ihren Blick auf sich bezogen und möchte darin vergehen. Er beobachtet sie, kann seine Augen kaum von ihrer Gestalt lösen, und alles Treiben um sie herum verblasst. Nur sie leuchtet für ihn. Die Umwelt nimmt er kaum wahr (vgl. GÜ I, S. 24.). Günderrode bezeichnet seine Geliebte, die das ganze Gedicht über namenlos bleibt, als „seines Schauens Beute“ (GÜ I, S. 24.). Er ist ihr Jäger, verfolgt sie mit seinen „heissen Blicken“ (GÜ I, S. 25.), doch ist gleichzeitig ein Abhängiger, der von ihrem Anblick nicht loskommt. Er wird zu „seines Schauens Beute“ (GÜ I, S. 24.), also selbst zum Gejagten und Opfer. Nach einem kurzen Moment mit ihr jagt er sie nicht mehr. Hingegen ist er versunken in seine Erinnerung und durchlebt wieder und wieder das knappe Beisammensein:

Er wirft sich auf sein Lager nieder,
Und holde Träume zeigen wieder
Ihm ihr geliebtes, holdes Bild. (GÜ I, S. 27.)

Des Wandrers Niederfahrt (GÜ I, S. 69ff.) ist stark durchzogen von Referenzen auf den Sehsinn. Der Gott schickt dem Führer des Wanderers noch Blicke zum Abschied (vgl. GÜ I, S. 69.). Beim Abschied vom Führer sieht der Wanderer ihn „blässer, immer blässer werden“, und wendet seine Aufmerksamkeit und damit seine Augen bald „brausenden Elementen“ zu (GÜ I, S. 71.). Bald darauf raten die Erdgeister dem Wanderer, in sich selbst zu gehen, um das Sein der Welt und was sie antreibt zu erkennen: „Doch schau hinab, in deiner Seele Gründen [...]“ (GÜ I, S. 73.). Auch in *Zilia an Edgar* (GÜ I, S. 78.) gilt dem Sehsinn große Aufmerksamkeit: Zilias „müder Blick [...] durchspäht umsonst die Wasserwüste!“. Sie wartet schon lange auf ihren Geliebten, der nicht mehr zurück an die Küste kam. Ihr Blick ist ohne Hoffnung. „So muss ich alles mit mir trauern sehen, [...]“ spricht sie später, darauf hinweisend, dass sie kein Glück mehr in der Welt wahrnimmt. Durch die Beschreibung der Augen und des Gesehenen ermöglicht Günderrode den Lesenden, Einblick in Zilias Gefühlswelt und ihre persönliche Wahrnehmung zu gewinnen.

2.5.3. Gehör

Da aber die irrenden Töne vorüberrauschen am Ohre des Menschen nahm er sie auf in sein innerstes, trug sie unter seinem Herzen, u nachdem er ihnen von seinem Geiste eingehaucht hatte, hies er sie wandern u reden zu den Verwandten Seelen. So trägt ieder Tonkünstler das Reich der Töne noch einmal unter seinem Herzen, nährt es von seinem Geiste u gebiehet es dann wieder, u es trägt seine Züge, u wandert bis zur neuen Wiedergeburt. (GÜ I, S. 442.)

Der Sinn des Hörens, Gesang und Musik finden sich in Günderrödes Werk als bedeutende Motive immer wieder. In ihrem Nachlass fanden sich drei Prosatextfragmente, die sich ausschließlich mit Musik und deren Wirkung sowohl beim Musiker als auch beim Zuhörer auseinandersetzen. Der oben wiedergegebene Text mit dem Titel *Die Musik* weist auf die Fähigkeit des Menschen hin, sich mit dem Gehör wahrgenommene Töne zu eigen zu machen und sie auf eine neue, persönliche Weise wieder zu äußern. „Töne“ bezieht sich hier aber nicht nur auf Klänge oder Geräusche, sondern wird vielmehr zum Synonym für Worte, Phrasen und Bedeutungen. Diese werden von anderen geäußert, vom Hörer aufgenommen und durchdacht, angereichert durch neue Gedanken, bis der Hörer die Worte als Sprecher wiedergibt in seiner eigenen sprachlichen Version. In *Das Reich der Töne* (GÜ I, S. 441.) beschreibt Günderröde, wie Musik ein „geheimnißvolles Leben“, das uns allen innewohnt, aber gefangen ist, befreien kann. „Harmonische Schwingungen“ werden freigesetzt, die nicht nur die Luft, nicht nur das Gehör betören, sondern auch in die Materie eindringen, bis alles von Musik und Freude erfüllt ist.

Auch in Günderrödes literarischen Werken finden sich Gesang und Musik häufig wieder. Das *Orphische Lied* (GÜ I, S. 334.) handelt von dem Sänger Orpheus, der den Gott Phoibos Apoll besingt und anfleht, seinem Gesang die Kraft zu verleihen, sowohl Gottheiten und Könige als auch Bäume und Tiere zu erreichen und zu bewegen. Apoll soll seine musische Macht auf Orpheus' Lieder übertragen, um auf diese Weise das Herz der Götter der Unterwelt zu erweichen, damit sie sich Orpheus' Geliebter Eurydike erbarmen. Die Musik wird das Mittel zum Zweck: „Also, Apoll! laß von begeistertem Munde | Strömen mir wogende Rythmen des sinnebeherrschenden Wohllauts, [...]“ (GÜ I, S. 334.). Musik wird hier umschrieben mit Wörtern, die der Vorstellungsgruppe des Wassers entspringen.

Musik strömt aus seinem Mund, Rhythmen wogen, einem Wellengang ähnelnd, und alle, die die Musik erreicht, sollen von ihr im Strome mitgerissen werden.

Der Gefangene und der Sänger (GÜ I, S. 336f.) handelt von einem Sänger, der der Bitte eines Gefangenen nachkommt, am Gefängnis zu verweilen und seine Lieder dort zu spielen, sodass der Gefangene sie hören kann. Bald entwickelt sich zwischen den beiden eine tiefe Freundschaft – mehr noch: Liebe. Sie sehnen sich danach, die Mauern des Kerkers zu überwinden und einander treffen zu können. Die Beschaffenheit und Wirkung der Lieder wird als heilend und tröstend beschrieben. Sie heilen des Gefangenen Seele und „der Sinn“ wird ihm dadurch „freier“ (GÜ I, S. 336.).

Auch in *Der Dom zu Cölln* (GÜ I, S. 379.), einem Fragment aus Günderrodes Nachlass, wird Musik als positiv und erhebend beschrieben. Die Statuen auf den Gräften im Dom schauen empor zum Himmel und erscheinen dem lyrischen Ich als starr und schauerhaft. Erst die Orgelmusik und Gesang wandeln die Wirkung des Dominneren, sodass das lyrische Ich zu erkennen glaubt, die Toten erstünden gemeinsam mit der Musik aus ihren Gräbern auf und führen gen Himmel auf. Wieder lässt sich hier der Zusammenhang zwischen Musik und Wasser, aber auch in besonderem Maße zwischen Musik und Luft feststellen, denn die Töne „umrauschen“ und wogen. Mehr noch, die Töne schweben aufwärts und werden zu Engelsflügen. Die Musik im Zusammenspiel mit Farben und Formen des Domes wird hierdurch zu einer Verbindung der sterblichen Welt zum Himmel:

Doch da hebt sich Gesang, u Orgeltöne, sie schweben
Feiernd die Dome hinauf, wo glänzende Heilige beten
Und es wandeln die Töne sich um in Fittiche der Engel
Und umrauschen melodisch woogend die heiligen Bilder.
Und zum Himmel verkläret sich alles Musik, und Farben, u
Formen, [...] (GÜ I, S. 379.)

Das Gedicht *An Eusebio* (GÜ I, S. 350.) beschreibt in der ersten Strophe eine Metapher, in der das lyrische Ich „Akkorde leise nachzulallen“ wagt, die zuvor von einem Freund und Lehrer geäußert wurden. Gemeint sind dabei sprachliche Ausdrücke, Gedanken und Erkenntnisse, die hier vom lyrischen Ich „schülerhaft“ erprobt und umgesetzt werden. Die Bezeichnung „Akkord“ verweist dabei auf die Zusammenfassung mehrerer Gedankengänge und Wissensstränge zu einem einzigen. Das Vereinigen mehrerer Klänge zu einem Ganzen findet sich in *Der Luftschiffer* (GÜ I, S. 390.) wieder: Das lyrische Ich reist hier weg von der Welt,

um neue Erkenntnisse zu sammeln und die Welt und ihre Zusammenhänge von weitem zu betrachten. Ein „heiliger Rhythmus“ wird erkannt und weiter untersucht: Dieser besteht aus vielen unterschiedlichen Klängen, die sich zu einer großen Symphonie vereinen und damit den Puls der Welt darstellen:

Habe dem Jrrdischen ganz mich entwand
Droben die Schriften der Sterne erkant
Und in ihren Kreißen u Drehen
Bildlich den heiligen Rhythmus gesehen
Der gewaltig auch jeglichen Klang
Reißt zu des Wohllautes wogendem Drang (GÜ I, S. 390.)

Das Ausbleiben jeglicher Klänge und Gesänge verbindet Günderrode in dem Gedichtzyklus *Adonis Tod* (GÜ I, S. 319f.) mit dem Tod und der Trauer. Das Leid der Göttin wird als „stummer Schmerz“ (GÜ I, S. 319.) beschrieben. Lilien und Anemonen erblühen und gedenken dem Verstorbenen in einer „stillen Todenfeyer“ (GÜ I, S. 320.). Dann aber „schmilzt der Göttin Leid im Lied, [...]“ (GÜ I, S. 320.): Dieses Klagelied befreit sie von der drückenden Last der Trauer und sie vermag dadurch ihrem Schmerz Ausdruck zu verleihen. Infolge dieser Offenlegung ihrer Gefühle erreicht sie auch andere Trauernde, und ihr Lied, ihre Musik, entwickelt ihre heilende Kraft, ähnlich dem Gedicht *Der Gefangene und der Sänger* (GÜ I, S. 336f.):

Ein Kranker, der des Liedes Sinn empfunden
Durch Ihrer Töne Zauber soll gesunden. (GÜ I, S. 320.)

2.6. Träume und Übersinnliches

Karoline von Günderrode setzt in ihrem Werk häufig Träume oder übersinnliche Erfahrungen ein, um die träumenden beziehungsweise halluzinierenden Figuren entweder zu warnen, ihnen ihr vorherbestimmtes Schicksal zu offenbaren oder ihnen grundlegendes Wissen zu vermitteln. So dient es der wissenschaftlichen Erkenntnis, dass der Protagonist in *Ein apokalyptisches Fragment* (GÜ I, S. 52ff.) zu Beginn einen Traumzustand beschreibt, der den Grundstein für sein Wissen über die Systematik des Lebens und der Welt darstellt. In diesem Traum werden ihm die großen Zusammenhänge der Welt gezeigt: Die Zeit fließt an ihm vorbei und er wird an ein Meer geführt, aus dem Lebewesen entsteigen. Die Überlegungen und Reflexionen darüber, was der Welt zu Grunde liegt, finden im größeren Teil des Textes zwar im Wachzustand statt, werden aber aus dem Traum heraus übernommen und nun weiter ausgearbeitet. Der Traum dient als Anstoß, selbst die Zusammenhänge zu erkennen.

Gefahren bin ich in schwankendem Kahne
Auf dem blauligten Ozeane
Der die leuchtenden Sterne umfließt,
Habe die Himmlischen Mächte gekrüßt.
War in ihrer Betrachtung versunken [...]
Droben die Schriften der Sterne erkant
Und in ihren Kreißen u Drehen
Bildlich den heiligen Rythmus gesehen [...] (GÜ I, S. 390.)

Auch in *Der Luftschiffer* (GÜ I, S. 390.) wird eine übersinnliche Begebenheit erzählt, die hier das Wissen des lyrischen Ichs erweitert. Der hier dargebrachte Ausschnitt zeigt die außerkörperliche Erfahrung auf. Das lyrische Ich schwebt hinauf zu den Sternen und nimmt die Welt wahr aus großer Entfernung. Von dort aus können die Mechanismen und Systeme, hier als „heiliger“ Rhythmus bezeichnet, erkannt werden, wie auch die Harmonie, in der sie zueinander stehen, was metaphorisch durch den Wohllaut der Klänge dargestellt wird. Auf diesen Wissensgewinn hin zieht die Schwerkraft der Erde („Gesetz der Schwere“) das lyrische Ich beziehungsweise dessen Geist zurück in die Realität. Dieser wird gewahr, nur ein Mensch zu sein, einer von dem „irrdischen Geschlecht“, dem es verwehrt bleibt, die großen Fragen des Weltzusammenhaltes zu beantworten und sein Wissen in dieser Form zu bereichern.

Die traumhaften Sequenzen übernehmen bei Günderrode vielfach die Aufgabe von höheren Offenbarungen³⁸: Solch ein Traum wird von Gott oder göttlichen Wesen an die Figuren gesandt und dient als Medium, wichtige beziehungsweise schicksalshafte Informationen zu übermitteln. In *Mahomets Traum in der Wüste* (GÜ I, S. 75ff.) steht ein Traum des Propheten im Mittelpunkt, der zu Beginn äußerst chaotisch wirkt, dann jedoch durch einer „Gottheit Macht“ geordnet und gelenkt wird. Mahomet erblickt ein wildes Ringen der Elemente: Die Erde bebt, das Meer braust und hebt sich, die Luft ist verpestet, Feuer löscht alles Leben aus und selbst die Sterne sind aus dem Gleichgewicht. Der Traum wirkt beunruhigend und verwirrend, bis sich schließlich aus diesem allumfassenden Chaos ein „Lichtermeer“ (GÜ I, S. 77.) erhebt, das alles strahlend erhellt. Hier endet der Traum und Mahomet erwacht. Zurück in der Realität spricht eine körperlose Stimme zu ihm über den Traum. Die Vermutung liegt nahe, dass diese Stimme der Gottheit gehört, die die Vision initiiert hat. Sie spricht über die Bedeutung des Gesehenen:

„Verkörpert hast du hier gesehen
Was allen Dingen wird geschehen
Die Weltgeschichte sahst du hier.

Es treibet die Kraft
Sie wirkt und schafft,
In unaufhaltsamem Regen;
Was unrein ist das wird verzehret,
Das Reine nur, der Lichtstoff, währet
Und fließt dem ew'gen Urlicht zu.“ (GÜ I, S. 77.)

Das im Traum gesehene Chaos stellt den Verlauf der Weltgeschichte dar, welcher in einem gleißenden Licht endet. Das Licht wird hier zu der alles treibenden Kraft, die durch ihre Reinheit den vier Elementen übergeordnet ist. Mehr noch: Alles Unreine vergeht, aber das reine Licht ist unsterblich und nährt das „Urlicht“. Diese Hierarchie wird noch deutlicher im Hinblick auf den Beginn des Traumes, als die Gottheit die „Nacht des Schicksals“ zerreißt und somit dem erkenntnisbringenden Licht einen Weg in Mahomets Traum weist.

Göttliche Offenbarungen werden auch in *Mahomed, der Prophet von Mekka* (GÜ I, S. 110-200.) thematisiert. Der Protagonist beschreibt Visionen, die ihm seinen Glauben stärkten und nun das Publikum von seiner Religion überzeugen

³⁸ Vgl.: Butzer/Jacob 2012, S. 451.

sollen. Er habe „mehr denn hundert Jahre verlebt“ (GÜ I, S. 114.), beschreibt Mahomed, in denen er sich außerhalb der Zeit befand. Er erzählt seinem treuen Freund Nahlid von seinem Vertrauensverlust in andere Menschen und falsche Götter und davon, dass er die Worte anderer vorhersagen konnte (vgl. GÜ I, S. 116.). Von einem Traum berichtet Mahomed, in dem ihm ein Engel begegnete, ihm Angst und Zweifel nahm und ihn unsterblich machte (vgl. GÜ I, S. 117f.). Dieser Traum bezeichnet den Moment der Verwandlung Mahomeds zu einem Propheten, der fest von seinem Glauben überzeugt ist.

Wie der Engel in dieser Traumszene sind übersinnliche Wesen eng verbunden mit Visionen und Träumen. So ist die Seele des Propheten Mahomed „mit Geistern im Gespräch“ (GÜ I, S. 122.), sodass seine Gegner behaupten, dass „böse Geister“ mit ihm seien (GÜ I, S. 167.). Das Anrufen von Geistern findet sich wieder in *Des Wandrers Niederfahrt* (GÜ I, S. 69ff.), wo ein wissensdurstiger Wanderer immer tiefer ins Unbekannte vordringt, bis er auf Erdgeister trifft (vgl. GÜ I, S. 72.). In *Die Erscheinung* (GÜ I, S. 63ff.) beschwört der König den Geist eines jungen Ermordeten herauf, um mit ihm zu kommunizieren und ihn zu seiner vermeintlichen Unschuld zu befragen. Der Geist rächt sich an seinem Mörder. Schließlich bringt der Geist des ermordeten Vaters Timur im gleichnamigen Prosastück (GÜ I, S. 18ff.) dazu, Rache zu üben. Der Geist erscheint ihm erst im Traum, folgt ihm aber hinaus in die Realität und spricht zu Timur, bis dieser den Mörder des Vaters getötet hat. Noch in einer weiteren Szene in *Timur* lässt sich Übersinnliches und Unerklärliches feststellen: Thia findet Timur in seinem Gefängnis, kann ihn jedoch nicht erreichen, da ein Gitter sie von dem weiteren Weg trennt. Weder sehen noch hören können sich die beiden. Dennoch verbringt sie dort viel Zeit und widmet ihm all ihre Gedanken. Doch auf unerklärliche Weise spürt sie ihn, als wäre er bei ihr und umarme sie. Darüber hinaus scheint sie sich durch seine Arme aber gleichzeitig gefangen zu fühlen, denn sie ist außer Stande, sich fortzubewegen:

[...] und ihr war als kämen liebe unsichtbare Arme aus dem Gitter herauf und hielten | sie umschlungen, daß sie die Stelle nicht verlassen konnte, und es nicht achtete daß der rauhe Nachtwind sie umwehte, und der Thau des Himmels sie benetzte.
(GÜ I, S. 19.)

Timur selbst kennt Thia zu diesem Zeitpunkt nicht, aber er hört jeden Abend eine Stimme nach ihm rufen und malt sich im Schlaf aus, wer ihn suche, weshalb, und

wie sie aussieht. In seiner Gefangenschaft konzentriert er sich derart auf diese Stimme und seine Phantasie, dass er sich darin verliert und Realität von Traum nicht mehr zu unterscheiden weiß.

Das Phänomen, dass Traum und Realität verschwimmen, findet sich in einigen Texten Günderrodes wieder. In *Der Trauernde und die Elfen* (GÜ I, S. 66.) trauert der Protagonist um seine verstorbene Geliebte, findet sich jedoch gleich zu Beginn des Gedichts in einer irrealen Welt wieder. „In Träumen ist er ganz verloren“, wobei diesmal Wachträume gemeint sind, denn der Trauernde schläft nicht. Je tiefer er in diesen Traum eindringt, desto mehr entfernt er sich von der Realität. Er verliert jegliches Zeitgefühl, trifft auf Elfen und folgt ihrem Rat, die Geliebte zu vergessen. Stattdessen tanzt er mit ihnen und verliert sich ganz in seinem Traum. In *Die Bande der Liebe* (GÜ I, S. 68.) trauert die Protagonistin ebenso um ihren Geliebten. Sie begibt sich jedoch in eine Traumwelt, um dort immer noch mit ihm beisammen sein zu können. Dadurch verliert sie nicht nur den Bezug zur Wirklichkeit, sondern auch ihre Lebenskraft, die sie völlig dafür aufbraucht, ihren Geliebten als Traumgestalt bei sich zu behalten. *Einstens lebt ich süßes Leben* (GÜ I, S. 383ff.) setzt die Handlung in einer fiktiven Realität an. Diese wirkt ebenso wie eine Traumwelt aufgrund von irrationalen Ereignissen, die das unerklärliche und unvorhersehbare Wesen eines Traumes hervorheben. Schließlich wird auch in dem Gedicht *Überall Liebe* (GÜ I, S. 335.) eine Reise aus der Wirklichkeit hinab in das Totenreich beschrieben. Auf der Suche nach Glück stellt das lyrische Ich fest, dass selbst im Totenreich Glück nur in fester Verbindung zu Liebe besteht.

In *Musa* (GÜ I, S. 60ff.) nimmt der Traum des Gefangenen Musa eine prophetische Rolle ein. Er offenbart Musa das Resultat eines Ereignisses – den Tod seines treuen Freundes Cara Bogas – welches zur selben Zeit an anderem Ort in der Realität stattfindet. In der Wirklichkeit wird Cara Boga von Mohadi erstochen. Musa träumt von dem toten Cara Boga, bevor er aus dem Traum hochgeschreckt wird. In *Der Kuß im Traume*, mit der Beifügung *Aus einem ungedruckten Romane* (GÜ I, S. 109.), erinnert sich das lyrische Ich wehmutsvoll an einen Kuss und kommt von dieser Erinnerung nicht los. Der Vers „Drum leb‘ ich, ewig Träume zu betrachten“ erzählt davon, dass das Ich von der Erinnerung dieses einen Moments

auch nicht loskommen will. Es lebt lediglich dafür, diesen Moment immer wieder zu durchleben.

In ihrem Nachlass veröffentlichte Günderrode drei Textfragmente in Bezug auf Träumen. *Der Traum* (GÜ I, S. 435.) stellt eine kurze Beschreibung eines Traumes dar, in dem die Ich-Erzählerin mit Lotte spazieren geht. Vermutlich handelt es sich hierbei um einen Text, der als Andenken an Günderrodes früh verstorbene Schwester Charlotte gedacht ist (vgl. GÜ III, S. 263.). Lotte wird als bleich und schwankend dargestellt. Es wird klar: sie ist schwach und sterbend. Die Zeit strömt unkontrollierbar an den beiden vorbei, und Lotte versucht die Erzählerin zu trösten. Das zweite Traum-Fragment, *ein Traum* (GÜ I, S. 439.), steht in enger Verbindung zu *Ein apokalyptisches Fragment* (GÜ I, S. 52ff.; vgl. GÜ III, S. 266.). Es handelt sich um die Beschreibung eines Traumes, in dem Nacht, Wind und Felsen dominieren. Der Protagonist befindet sich allerdings außerhalb des Zeitgefüges. Sowohl Vergangenheit wie auch Gegenwart und Zukunft „rauschen“ um ihn. In seinem Aufbau wie auch seinem Inhalt ähnelt dieses Fragment sehr dem veröffentlichten Text *Ein apokalyptisches Fragment*. Das letzte Fragment aus Günderrodes Nachlass, betitelt mit *Träume* (GÜ I, S. 444f.), stellt eine Erzählung dar, in der die Erzählerin von Ereignissen träumt, die sich schließlich bewahrheiten. Sie träumt vom Tod ihrer beiden Schwestern. Diese besuchen sie noch im Traum in Geisterform. Eine der Schwestern spricht: „Eine ewige kalte Nothwendigkeit regiert die Welt, kein freundlich liebend Wesen.“ (GÜ I, S. 444.). Zwei Jahre später erfüllt sich der Traum, schreibt die Ich-Erzählerin, und beide Schwestern sterben. Ebenso erfüllt sich ein beschriebener Traum bezüglich eines Streites mit den Freunden der Erzählerin.

2.7. Frauen und Männer

Es fällt auf, dass Karoline von Günderrode ihre Werke sowie deren Titel gerne männlichen Protagonisten widmet³⁹. Darüber hinaus nimmt sie sich in ihren Texten „gigantischen männlichen Themen“⁴⁰ an. Sie dichtet über Krieg und Schlachten, Tod und Macht. „Übermächtige Schicksale“⁴¹ prägen ihr Werk, gegen die ihre Figuren nicht ankämpfen können. Auch die Liebe, über die sie schreibt, ist eine gewaltige, allumfassende Kraft, der sich ihre Figuren, gleich Mann oder Frau, nicht entziehen können. Sie fügt den Liebenden Leid zu.

Mahomed, der Prophet von Mekka (GÜ I, S. 110-200.) beschreibt den Weg des historischen Propheten, die Bewohner von Mekka von seinem Glauben zu überzeugen. Das Drama stellt dabei weniger die Religion, die durch Mahomed's Visionen dargestellt wird, als vielmehr politische Machtkämpfe um Einfluss in den Mittelpunkt. Männliche Figuren wie Mahomed, sein treuer Freund Nahlid oder sein Gegenspieler Sofian tragen die Handlung, wohingegen die beiden auftretenden Frauen im Hintergrund verbleiben. Kadischa, Mahomed's Frau, wird von Mahomed behütet und beschützt. Sie wiederum fürchtet um ihn, will ihn beschützen, bestärken und an seinem Leben teilhaben. Im Gegensatz zu ihrem Überschwang wirkt er jedoch distanziert ihr gegenüber:

K a d i s c h a. Du bist wieder zu Hause, mein theurer Gemahl?
[...] Du scheinst mir so froh bewegt? Sag, darf ich wissen, was dich vergnügt, daß deine Freude größer werde durch den Zusatz der meinigen? (GÜ I, S. 133.)

M a h o m e d. Geh', Kadischa! sey standhaft und lebe wohl.
K a d i s c h a. Ich werde einen tiefen Schmerz unter meinem Herzen tragen und seine Geburt wird mich tödten. – Lebe wohl denn, mein theurer Gemahl. (GÜ I, S. 146.)

Mahomed lässt Kadischa schließlich zurück, als er Mekka verlässt. Er bittet Abutaleb, seinen Onkel, sich in seiner Abwesenheit um seine Frau zu kümmern. Später wird Mahomed von Nahlid die Nachricht überbracht, dass Kadischa verstorben ist.

³⁹ Beispiele für Werke Günderrodes, deren Titel aus den Namen männlicher Protagonisten bestehen, gibt es zahlreiche: *Timur*, *Don Juan*, *Musa*, *Piedro*, *Mahomed* und *Udohla* stellen nur einige solcher Titelnamen dar. Dem gegenüber sind weibliche namensgebende Protagonistinnen in der Unterzahl: *Mora*, *Ariadne auf Naxos*, *Immortalita* und *Hildgund* lassen sich hier finden.

⁴⁰ Margarete Susman: *Frauen der Romantik*. Mit zahlreichen Abbildungen und einem Nachwort von Barbara Hahn. Frankfurt am Main / Leipzig 1996. S. 175.

⁴¹ Susman 1996, S. 175.

Ihr letzter Satz, am Trennungsschmerz um Mahomed zu Grunde zu gehen, hat sich bewahrheitet. Auch in dieser Szene verwundert Mahomed's Mangel an emotionaler Reaktion. Er stellt lediglich fest, geahnt zu haben, sie nicht wiederzusehen (GÜ I, S. 174.).

Halima ist die zweite Frauenfigur in diesem Drama. Sie ist die Tochter von Mahomed's Gegner Sofian, doch zeigt sie Stärke und Eigensinn gegenüber ihrem Vater, indem sie sich offen zu Mahomed's Glauben bekennt. Anfänglich plagen sie Schuldgefühle, ihren Vater verlassen zu haben, jedoch kann Mahomed sie beruhigen (vgl. GÜ I, S. 150.). Zwischen Halima und Nahlid entwickelt sich eine tragische Liebesgeschichte: Nahlid begeht Halima zu Liebe Hochverrat an Mahomed, indem er den Befehl, Halimas Vater Sofian umzubringen, nicht ausübt. Nach dem Friedensschluss zwischen Mahomed und Sofian wird Halima zu ihrem Vater zurückgesandt. Sie ist Teil des Vertrages. Ihr Glaube, ihre Gefühle und Wünsche kommen neben den beiden Männern nicht zu Wort. Die Stärke, die sie zu Beginn des Dramas gezeigt hat, entschwindet (vgl. GÜ I, S. 187f.). Hier endet schließlich auch Nahlid's Treue Mahomed gegenüber, der ihm nicht verzeihen kann, Halima derart benutzt zu haben. Aus Treue und Liebe Halima gegenüber begeht er Selbstmord.

In den literarischen Texten Günderrodes, die sich damit befassen, was die Welt zusammenhält und antreibt, forschen ausschließlich männliche Protagonisten. *Der Adept* (GÜ I, S. 49ff.) stellt einen „Weisen“ in das Zentrum der Handlung, der nun die Natur zu verstehen sucht. In *Des Wandrers Niederfahrt* (GÜ I, S. 69ff.) ist es der Wanderer, der, von einem Führer geleitet, „die Natur erschauen“ (GÜ I, S. 72.) will und ein Gespräch mit den Erdgeistern führt. In dem Dialog *Die Manen* (GÜ I, S. 30ff.) führen ein Schüler und sein Lehrer ein Gespräch über den Tod und die Verbindung zwischen Toten und Lebenden. Günderrodes Werke legen einen Schwerpunkt auf männliche Protagonisten in den Bereichen Wissenschaft und Religion, wohingegen Frauen von diesen Bereichen weitestgehend exkludiert werden.

Das Motiv der Trauer kommt in Günderrodes Werk häufig auf, mehr noch das Motiv des leidenden Geliebten, der von seiner Geliebten getrennt wurde. Die Autorin verarbeitet derartige Liebesqualen in mehreren Gedichten: In *Der Trauernde und die Elfen* (GÜ I, S. 66.) ist dem Protagonisten „das Herz so bang

und schwer“ nach dem Verlust seiner „Trauten“, dass er sich von der Realität fortträumt. Dort lenken ihn die erträumten Elfen durch ihren Tanz ab und er vergisst nicht nur seinen Schmerz, sondern auch „alle Erdensorgen“. *Des Knaben Morgengruß* (GÜ I, S. 389.) stellt den Schmerz des lyrischen Ichs dar, seine Geliebte verloren zu haben. Jeden Morgen wird er durch das Morgenlicht geweckt und dadurch an seinen Verlust erinnert, denn seine Geliebte kann sich an diesem „Frühroth“ nicht mehr erfreuen. *Die Einzige* (GÜ I, S. 326.) beschreibt das Sehnen eines lyrischen Ichs, eines Mannes, nach einer Frau. Die Gedanken an sie bestürmen ihn. Alles, das er erlebt, bringt er mit ihr in Verbindung. Er hat nur ein einziges Ziel in seinem Leben: Sie zu erlangen.

Doch das all ist mir verlohren,
Ist für mich wie nie gebohren,
Denn mein Geist ist eng umpfängen
Von dem einigen Verlangen
Eine, Eine zu erlangen. (GÜ I, S. 326f.)

In drei Gedichten, die alle in Günderrodes erstem Gedichtband *Gedichte und Phantasien* veröffentlicht wurden, beschreibt sie die Position von Frauen, die um ihren Geliebten trauern: In *Die Bande der Liebe* (GÜ I, S. 68.) leidet die Frau derart unter dem Tod ihres Geliebten, dass sie ihn in ihren Träumen am Leben erhält, was an ihrer eigenen Lebenskraft zehrt. Zilia wartet an „Islands Küste“ auf Edgar, der in *Zilia an Edgar* (GÜ I, S. 78.) vom Meer nicht mehr wiederkehrt. Ohne jegliche Hoffnung löst sich Zilia schließlich in ihrem Schmerz selbst auf. In *Ariadne auf Naxos* (GÜ I, S. 80.) beschreibt Günderrode das Leid der Ariadne, die von Theseus auf Naxos zurückgelassen wurde. Sie fühlt sich verraten und vergessen. Weiteres Warten steht für sie außer Frage. Vielmehr stellt sie sich selbst vor die Entscheidung, zu sterben oder aufzusteigen zur Unsterblichkeit. Sie entscheidet sich für ersteres, denn sie will nicht mehr leiden und wünscht sich den Tod.

In *Timur* (GÜ I, S. 18ff.) zeigt Thia große Entscheidungskraft und Eigeninitiative. Sie versucht, ihren Vater Ermar und Timur, erbitterte Gegner, zu versöhnen. Als dieses Vorhaben mit Ermars Tod endet, muss sie Rache an Timur üben. Nur kurz lässt sie sich und Timur in ihrer Liebe schwelgen, bevor sie ihn zu sich lockt und sich zusammen mit ihm in den Tod stürzt. Sie kann den Mord an ihrem Vater nicht ungesühnt lassen. Gleichzeitig kann sie mit der Schuld an seinem Tod nicht leben. Ihr Selbstmord scheint der einzige Ausweg zu sein. In dem Prosatext durchläuft sie damit eine große Wandlung: Von einer treuen Tochter über

eine hoffnungsvolle Liebende hin zu einer Frau, die zwischen Rache, Liebe und Schuld zerrissen wird und sich für ihren eigenen Tod entscheidet.

Violetta will in *Wandel und Treue* (GÜ I, S. 36ff.) von Narziß um ihrer selbst geliebt werden. Sie fühlt sich ungeliebt und von ihm hintergangen, da er keine Personen liebt, sondern die Schönheit selbst. So liebt er alles Schöne, doch keines davon exklusiv. Violetta spricht ihn im Dialog darauf an. Sie wirft ihm vor, treulos zu sein, und will sich von ihm trennen. Im Zuge der Konversation führt sie dieses Vorhaben jedoch nicht durch, sondern kommt davon ab. Sie hinterfragt sein Verhalten und versucht ihn zu verstehen, während Narziß ihr von sich und seiner Wahrnehmung von Schönheit und Treue erzählt.

Im Drama *Immortalita* (GÜ I, S. 41ff.) wird der Protagonistin von ihrer Macht und ihrem Einfluss erzählt, jedoch ist sie zum Zeitpunkt der Handlung machtlos und gebunden. Sie muss auf die Erfüllung einer Prophezeiung warten, bevor sie aus der Unterwelt in die Welt der Lebenden zurückkehren kann. Sie ist dadurch doppelt abhängig: Ihr Wissen um ihre Macht und um die Prophezeiung beruht auf Hekates Erzählungen, und sie muss auf Erodions Ankunft hoffen, dass er die Prophezeiung erfüllt und sie befreit.

In dem Gedicht *Die Malabarischen Witwen* (GÜ I, S. 325.) beschreibt Günderrode eine Tradition aus der indischen Region Malabar, in der Witwen ihren verstorbenen Ehemännern in den Tod folgen⁴². Am Strand des Indus verbrennen sie und steigen zur Unsterblichkeit auf, in der sie mit ihren Geliebten wieder vereint werden. Der Tod wird ihnen „zum Lebensgipfel“. Sie zelebrieren ihren Tod und freuen sich auf die Wiedervereinigung mit ihren Ehemännern. Der Sinn dieses Kultes wird nicht hinterfragt, vielmehr freudig angenommen:

Die Sitte hat der Liebe Sinn verstanden,
Sie von der Trennung harter Schmach befreit, [...]
(GÜ I, S. 325.)

Das Drama *Hildgund* (GÜ I, S. 87ff.) beschreibt die heroische Geschichte einer Kämpferin, die für ihr Vaterland Attila den Hunnenkönig in einem Hinterhalt erdolchen will. Sie ist die bemerkenswerteste Heldin in Günderrodes Werken. Sie ist die Tochter von Herrich, dem Fürsten der Burgunder, und verlobt mit Walther von Aquitanien, den sie liebt. Sie ist durch Attila „verbannt“ (GÜ I, S. 90.) von

⁴² Vgl.: Wikipedia: Witwenverbrennung. Im Internet:
<http://de.wikipedia.org/wiki/Witwenverbrennung> (aufgerufen am 28. Februar 2012.)

ihrer Heimat und muss an seinem Hof leben. Dort freundet sie sich mit Attilas Frau Ospiru an, deren Vertrauen sie bald missbraucht, um zusammen mit Walther, der ebenfalls dort gefangen gehalten wird, von Attilas Hof zu entfliehen und zu ihrem Vater heimzukehren. Doch Attila denkt voller Wohlwollen an sie zurück, will ihr den Verrat verzeihen und sie an seinen Hof zurückholen. Er bietet ihrem Vater Herrich einen Tausch an: Frieden, sollte Hildgund zu Attila zurückkehren. Auf dieses Angebot hin schmieden Hildgund, Herrich und Walther einen Plan: Hildgund soll Attilas Angebot annehmen, doch den König in einem Hinterhalt ermorden. Hildgund wird mit offenen Armen am Königshof empfangen. Sie agiert Attila gegenüber dankbar, doch kann den Moment des Mordanschlags kaum erwarten. Das Drama schließt mit einem offenen Ende.

Hildgund wird den Lesenden als selbstbewusste Frau vorgestellt, die sich selbst aus schwierigen Situationen befreien und Entscheidungen treffen kann. Sie kämpft für die Unabhängigkeit ihres Vaterlandes und für ihre Liebe zu Walther. In ihrem Kampf ist sie unerbittlich und greift zu jedweden Mitteln – vom Vortäuschen einer Freundschaft und von Treue hin zu einem Mordanschlag. Nicht der Frieden mit Attila ist ihr Ziel, sondern dessen Vernichtung.

H i l d g u n d.

Schon zuckt mein Dolch, bald wird das große Opfer bluten,

Das, Herrscher einer Welt, ein schwaches Weib besiegt.

Die starke Kette reißt, die Millionen bindet,

Die mächtige Feder springt, die einen Erdball drückt;

Italien zage nicht! ich werde dich befreien,

Der Völker Geisel fällt durch Hildegundens Hand.

(GÜ I, S. 101.)

2.8. Einsamkeit

Die Pilger ist der übergeordnete Titel zweier Gedichte, *Der erste Pilger* (GÜ I, S. 106f.) und *Der zweite Pilger* (GÜ I, S. 108.), die von Einsamkeit und der Auseinandersetzung mit sich selbst handeln. Dem ersten Pilger wurde das Herz gebrochen, so sucht er Frieden zu finden auf seiner Wanderung. Er beschreibt die Natur, die ihn umgibt: Es ist Frühling, Vögel fliegen „lustig“, und er „bliebe so gern“ in der Heimat. Dennoch ist ihm klar, er kann nicht bleiben, denn Frieden wird ihm nur das „Grabe des Herrn“ bringen. So verabschiedet er sich von allem, das ihm vertraut ist, und macht sich schweren Herzens auf den Weg. Der zweite Pilger geht fröhlich. Ihm bedeutet alles Irdische nichts („Die irrdische Kette fällt von mir“), sondern geht er um des Pilgerns willen:

Die Märterkrone winket mir
Und Seeligkeit wohl für und für
Wenn ich vollendet habe. (GÜ I, S. 108.)

Wie bei den Pilgern findet sich Einsamkeit bei Günderrode als wiederkehrendes Motiv. Dabei lassen sich mehrere Umsetzungen dieses Motives feststellen: Einsamkeit durch Verlust des Partners, durch Gefangenschaft und durch Zurückweisung. Durch die fortwährende Thematisierung von Tod in Günderrodes Werk bietet der Aspekt des Verlusts die meisten Beispiele: In *Die Bande der Liebe* (GÜ I, S. 68.) versucht das weibliche lyrische Ich in ihren Träumen an dem verstorbenen Geliebten festzuhalten, ihn in der Traumwelt am Leben zu erhalten, was an ihren Kräften zehrt. Zilia wartet auf die Rückkehr ihres Geliebten in *Zilia an Edgar* (GÜ I, S. 78.). Doch gibt sie die Hoffnung auf und löst sich selbst auf. In *Der Trauernde und die Elfen* (GÜ I, S. 66f.) flüchtet der Trauernde in eine Traumwelt, in der er den Schmerz wie auch alle Erinnerungen vergessen kann. *Die Malabarischen Witwen* (GÜ I, S. 325.) folgen ihren Männern frohen Mutes in den Tod, um im Jenseits wieder mit ihnen vereint zu sein. In *Des Knaben Morgengruß* (GÜ I, S. 389.) entwickelt das lyrische Ich einen Widerwillen gegen das Morgenlicht, da es ihn an den Tod seiner Partnerin erinnert:

Wenn ich Tag komen seh
Wird mir leid und weh. (GÜ I, S. 389.)

Zusammenfassend wollen die Trauernden in diesen Beispielen einerseits ihren Geliebten in den Tod folgen, um mit ihnen vereint zu bleiben. Sie können sich ein Leben ohne die Partner nicht vorstellen. Andererseits flüchten sie sich in

Wunschträume, um dort entweder vergessen und ihrem Schmerz entrinnen zu können, oder sich dort den Geliebten zu erhalten. Sie alle sind alleine in ihrem Leid, ziehen sich zurück von der Realität und von jedweden anderen Mitmenschen. Ihre Wahrnehmung verringert sich auf den erlittenen Verlust, mit dem sie alles in Verbindung bringen. Nichts bringt ihnen Freude mehr. Sie verlieren sich in ihrem Schmerz, der unüberwindbar scheint.

Musa ist im gleichnamigen Prosastück (GÜ I, S. 60ff.) auf zweifache Weise einsam: Er ist gefangen und verliert seinen treuesten Freund Cara-Boga. Er verliert sich in seiner Wut und seinem Rachewunsch gegenüber dem Mörder Cara-Bogas. Schließlich stellt er dem richtenden Volk das Ultimatum, entweder den Mörder oder Musa selbst zu töten. Bei letzterer Möglichkeit wäre der Protagonist mit Cara-Boga wieder vereint. „Ich steige hinab zu meinem Freunde und tröste ihn über seines Volkes Feigheit.“ (GÜ I, S. 62.), spricht Musa nicht in Vorfreude. Vielmehr will er das Volk beeinflussen, das aus seiner Sicht Richtige zu tun. Die Einsamkeit der Gefangenschaft, bevor er Herrscher wurde und Cara-Boga rächen will, lässt Musa verzweifeln. Es gibt nichts, das ihm im Kerker Freude bereitet oder ihn von trüben Gedanken ablenkt:

Des Gefängnisses tiefe Todtenstille vermochte nicht, Musas wilde Verzweiflung in Schlummer einzuwiegen, und die ewige Nacht die ihn umgab, konnte die Flammen die ihn verzehrten | nicht in ihre Schatten begraben. Seine Jugend verblühte im Kerker, seine Tugend erlag der Rache quälenden Gedanken, er war wie ein lebendig Begrabener der verzweifeln kämpft, den Grabhügel von sich weg zu wälzen, und endlich in schrecklicher Raserei sein eignes Gebein zerreißt. (GÜ I, S. 60f.)

Das Resultat dieser traumatisierenden Gefangenschaft ist ein Albtraum, der sich als Vision eines wahren Ereignisses – des Todes von Cara-Boga – herausstellt. Mehr noch: Die Qualen der erzwungenen Einsamkeit sind seinem Körper anzusehen. Seine Augen „brannten wie zwei Vulkane in einer eingeäscherten Wildniß“ (GÜ I, S. 61.). Er ist zerbrechlich, zu schwach, um die Krone, die nun ihm gehört, zu tragen. Düster und unberechenbar wirkt er.

Auch in Timur (GÜ I, S. 18ff.) ist der Protagonist in einem Kerker gefangen, ohne Hoffnung, diesem wieder entkommen zu können. Jeden Morgen hört er Thias Stimme nach ihm rufen. Er malt sich aus, wer sie wohl ist und wie sie aussieht, doch weiß er nicht, ob sie real ist oder nur seiner Einbildung entspringt (vgl. GÜ I, S. 19.). Er leidet unter Wahnvorstellungen, in denen sein verstorbener Vater ihm

erscheint und ihn dazu auffordert, Rache zu üben. Diese Halluzinationen führen zu Timurs Mord an Ermar, woraufhin Timur sein Erbe antreten und die Herrschaft über sein Vaterland antreten kann. Von dem Moment seiner Freiheit an hören seine Wahnvorstellungen auf.

In *Der Gefangene und der Sänger* (GÜ I, S. 336.) hört der Gefangene aus seinem Kerker heraus das lyrische Ich singen und bittet es, zu bleiben und für ihn Lieder zu spielen. Der Sänger willigt ein, so fühlt sich der Gefangene nicht mehr so einsam. Er hat nun Gesellschaft und Unterhaltung, die ihm über die Einsamkeit und Reizlosigkeit seines Alltags hinweg helfen. „Das krankende Herz“ wird ihm dadurch „gesunder“. Darüber hinaus verlieben sich die beiden ineinander, trotz der Barriere zwischen ihnen in Form der Kerkermauern.

Mehrere Figuren in Günderrodes Werken leiden an Einsamkeit, nachdem sie zurückgewiesen wurden. Don Juan sehnt sich im gleichnamigen Gedicht (GÜ I, S. 24ff.) nach einer namenlosen Frau, die mit dem König verheiratet ist, ihn anfänglich gar nicht wahrnimmt und nach einer Liebesnacht ihm die Aufforderung zukommen lässt, zu seinem eigenen Wohl den Fürstenhof zu verlassen. Don Juan ist krank vor Sehnsucht nach ihr. Sie bestimmt all seine Gedanken sowohl im wachen als auch im schlafenden Zustand. Er will ihrer Bitte nachkommen, nun wissend, dass auch sie ihn liebt, jedoch ihrer Liebe durch ihren Stand und ihre Ehe nicht nachgeben kann.

Er liest das Blatt mit leisem Beben
Und liebt's, und drückt es an sein Herz.
Gewaltsam theilet sich sein Leben,
In große Wonne – tiefen Schmerz. (GÜ I, S. 28.)

Der Brief stellt für Don Juan eine Erlösung dar, da nicht seine Liebe zurückgewiesen wird, sondern lediglich die Möglichkeit eines gemeinsamen Lebens. Dieses Wissen schmerzt ihn genauso wie es ihn beglückt. Er entschließt sich zu gehen, als er erstochen wird und in Gedanken an sie friedlich stirbt. Er ist im Reinen mit seinem Ende, da er mit seiner Geliebten keine gemeinsame Zukunft gehabt hätte.

In *Wandel und Treue* (GÜ I, S. 36ff.) wird Violettas Treue und Liebe von Narziß, der nur in die Schönheit und somit in alle schönen Dinge verliebt ist, zurückgewiesen. Sie fühlt sich von ihm allein gelassen und ungeliebt. So versucht sie im Dialog seine Gefühle zu ergründen und ihn zu verstehen, um dadurch ihren

Schmerz zu lindern. Ob sie sich schlussendlich von ihm trennt bleibt im Dramolett offen. Auch Ariadne erfährt in *Ariadne auf Naxos* (GÜ I, S. 80.) das Gefühl der Zurückweisung. Theseus ließ sie auf der Insel zurück ohne Möglichkeit, dieser Einsamkeit zu entkommen. Sie ringt mit sich und entscheidet sich zu handeln, diesen Schmerz nicht länger zu ertragen, und begeht Selbstmord. *An meine Heilige* (GÜ I, S. 396f.) stellt ein Gedicht dar, in dem das lyrische Ich seine Angebetete anfleht, ihn nicht zu verlassen, weiter bei ihm zu bleiben und ihm Aufmerksamkeit zu schenken. Die Angst vor Zurückweisung ist der Auslöser dieses Bittgedichts. Dabei überschlägt er sich mit Komplimenten und Titel für seine Geliebte: Geweihte, Erbarmungsvolle, Himmlische und Hochgebenedeite nennt er sie etwa:

Da du erbarmend mich erkohren
Verlaß auch meine Seele nicht
Und wende du, o Hochgeweihte!
Von mir nicht ab dein Angesicht. (GÜ I, S. 297.)

Es ist festzustellen, dass Günderrodes Figuren in ihren Werken stets nach Zweisamkeit streben. Einsamkeit bedeutet Unglück. Ihre Wahrnehmung wird eingeschränkt und depressiv. Um diesem Unglück zu entgehen, stürzen sie sich oft freiwillig in den Tod. Leiden die Figuren zu lange an Einsamkeit, haben aber nicht die Option zum Selbstmord, so entwickeln sie Strategien dagegen: Sie verlieren sich in Träumen, in denen sie nicht mehr alleine sind, sondern sich Gesellschaft erträumen, oder sie entwickeln Wahnvorstellungen. In jedem Fall versuchen sie mit all ihrer Kraft der Einsamkeit zu entkommen.

3. Epilog: Was bleibt von Karoline von Günderrode?

3.1. Rezeption

Das Leben und das literarische Werk der Karoline von Günderrode werden von der Forschung über Jahre hinweg als „Gesamtkunstwerk“⁴³ betrachtet. Die zahlreichen Todesfälle in ihrer Familie, das Unglück in ihren Liebesbeziehungen und ihr Selbstmord im Jahr 1806 werden in Zusammenhang gebracht mit ihren Texten, die besonders die Motive Liebe und Tod zu thematisieren scheinen. Hannelore Schlaffer bezeichnet Günderrodes Beziehung zum Tod sogar als „poetische Obsession“⁴⁴. So wirkt es, als ob sie „den Tod von Beginn an als bestimmend setzt“⁴⁵. Ihr Selbstmord wird in dieser Anschauung zum Höhepunkt und finalen Akt, auf den ihr Leben und ihre Texte schicksalhaft zusteuerten. Dabei überschatten ihr Leben und ihr Tod Günderrodes Werk und die Analyse dessen. Selten wird es getrennt von ihrem Schicksal untersucht.

Rund 150 Jahre nach Günderrodes Tod nimmt Christa Wolf sich Günderrodes Person und Werk an. In ihrer Rezeption⁴⁶ versucht sie sich an einer Beschreibung Günderrodes aus unterschiedlichen Blickwinkeln heraus: Günderrodes Erziehung und Bildung, ihr Freundes- und Bekanntenkreis, ihre Liebesbeziehungen zu Friedrich von Savigny und Friedrich Creuzer spielen dabei ebenso eine Rolle wie der Freiheitsgedanke der Französischen Revolution und die sich entwickelnde Literatur von Frauen. Günderrodes Werke werden in keinem einzelnen Punkt behandelt, doch sind sie in allen Unterkapiteln vertreten und werden in großen Auszügen zitiert. Wolf bezieht sich immer wieder auf sie, ausgehend von Günderrodes Leben und Erfahrungen. Dabei ist Wolf wichtig zu betonen, dass Günderrode „als Dichterin sicher ihre höchste Reife nicht erreicht“⁴⁷ hat, denn ihr früher Tod verhinderte eine weitere Entwicklung ihrer schriftstellerischen Fähigkeiten und Talente. „Kaum gekannt“, hinterließ uns Günderrode lediglich ein

⁴³ Maria Rauchenbacher: Dissertation. *Karoline von Günderrode*. Eine Rezeptionsstudie. Wien 2012. S. 238.

⁴⁴ Schlaffer 2007, S. 131.

⁴⁵ Rauchenbacher, S. 240.

⁴⁶ Wolf 1997, S. 5-60.

⁴⁷ Wolf 1997, S. 58.

„schmales Werk“, das „zu wichtigen Teilen ungedruckt“, also zu ihren Lebzeiten unveröffentlicht geblieben ist⁴⁸.

Christa Wolf beschreibt Günderrodes Figuren als „blasse“⁴⁹ und „bleiche, lichtscheue Erdgeister“⁵⁰. Sie wirken schwach umrissen, unfertig. Dabei zeigen sie aber in allen Texten große Stärke, für ihren Glauben und ihre Überzeugungen einzutreten und sogar zu sterben. Sie treten selbstbewusst auf, sind jedoch von ihrem Schicksal abhängig und entkommen diesem nicht. Der „Hang zur Selbstzerstörung“⁵¹ ist in ihnen allen vorhanden, doch verhalten sie sich weder wehleidig noch selbstmitleidig. Vielmehr schildert Günderrode den Zustand ihrer Figuren: Sie beschreibt deren Regungen und Wahrnehmungen von der Welt neutral und authentisch.

Als Dichterin ist sie authentisch, das heißt, sie war es auch als Mensch. »Traum« und »Schmerz« werden ihr Schlüsselwörter, aber sie bedient sich nicht zeitgemäßer Versatzstücke. Wenn sie »Traum« sagt, hat sie geträumt, wenn sie »Schmerz« sagt, leidet sie. Wehleidig ist sie nicht.⁵²

Wolf setzt die Begriffe Traum und Schmerz als Schlüsselwörter für Günderrode als Person – aber auch für deren Texte. Schmerz ist in jedem ihrer Werke auf vielfache Weise zu spüren. Ihre Figuren leiden an unglücklicher Liebe, an Trennung und Sehnsucht, an Schicksalsschlägen und Kriegen. In jedem Drama, Prosastück oder Gedicht sind die Protagonisten auf der Suche nach einem Ausweg aus ihrem Schmerz. Manche finden diesen in Träumen, in denen sie sich der Realität entziehen. Andere suchen den Weg in den Tod, um dort Erlösung und Frieden in der Ewigkeit zu erreichen.

Durch ihr Selbststudium und ihren Freundes- und Bekanntenkreis nahmen viele bedeutende Dichter und Denker des 18. und frühen 19. Jahrhunderts Einfluss auf Günderrodes Schreiben. Dennoch, sie einer Epoche zuzuordnen fällt auch Wolf schwer. Sie schiebt es auf Günderrodes Generation, die schwer zu fassen sei auf Grund der raschen sozialen und politischen Veränderungen⁵³. Die Bezeichnung Frühe Romantik sei zu ungenau. Wolf befasst sich mit der Frage, ob Günderrode

⁴⁸ Wolf 1997, S. 5.

⁴⁹ Wolf 1997, S. 58.

⁵⁰ Wolf 1997, S. 8.

⁵¹ Wolf 1997, S. 11.

⁵² Wolf 1997, S. 28f.

⁵³ Vgl.: Wolf 1997, S. 9.

ein Opfer ihrer Zeit war⁵⁴. Die Fraulichkeit Günderrodes wird in Frage gestellt: „Eine Frau, die kein »Weib« sein, sich »weiblichen Tugenden« nicht unterwerfen will!“⁵⁵, schreibt Wolf. Das Schreiben unter einem Pseudonym und die männlichen Themen von Tod und Mord, die bei Günderrode derart sachlich geschildert werden, scheinen Wolf Recht zu geben. Wolf geht noch weiter und beschreibt Günderrode als selbstbewusste, nach Vollkommenheit strebende und ganz in ihrem Schreiben aufgehende Dichterin, zu der die Rolle von Hausfrau und Ehefrau nicht passen will. Einen Mann zu heiraten würde bedeuten, sich unterzuordnen, sich selbst als Dichterin aufzugeben und selbst zum „Objekt“⁵⁶ zu werden, so Wolf. Sie schließt daraus, dass bei Günderrode die beiden Rollen der Frau und der Dichterin nicht miteinander vereinbar waren.

Sie fühlt sich nur, wenn sie schreibt oder liebt. Dies, Schreiben und Lieben, sind die authentischen Entäußerungen ihrer Natur. Ihre Briefe gehören zu ihrem Werk, und erst wenn man ihr Leben kennt, wird man ihre Gedichte richtig lesen.⁵⁷

Wolfs Bilanz zum Schluss ihres Essays ergibt, dass die Menschen der Gegenwart die Günderrode in ihrer Ganzheit nicht verstehen können. Ihr eigenes Schicksal und das ihrer Figuren mag berühren, Zeilen und Worte mögen bewegen, doch die komplexe Autorin im Diskurs ihrer Zeit bleibt entrückt und ungreifbar. Das Wissen um ihr Leben erleichtert es, die in ihren Gedichten dargebrachten Emotionen nachzuvollziehen. Diese Gefühle bilden bei Wolf die Brücke zwischen Günderrodes Zeit und der Gegenwart.

⁵⁴ Vgl.: Wolf 1997, S. 8.

⁵⁵ Wolf 1997, S. 16.

⁵⁶ Wolf 1997, S. 21.

⁵⁷ Wolf 1979, S. 58.

3.2. Christa Wolf: Kein Ort. Nirgends

Kein Ort. Nirgends wurde von Christa Wolf 1997 veröffentlicht. Es handelt sich dabei um die Erzählung von einer fiktiven Begegnung zwischen Karoline von Günderrode und Heinrich von Kleist im Rahmen einer, die von Günderrodes Bekannten und Freunden in Winkel am Rhein im Jahr 1804 ausgerichtet wird. Beginnend am Nachmittag zieht sich dieses Treffen bis in die frühe Nacht. Günderrode, Bettine Brentano, Clemens Brentano, Friedrich Carl von Savigny und seine Frau Gunda, geborene Brentano, Sophie Mereau-Brentano, Lisette und Christian Nees von Esenbeck sowie Georg von Wedekind sind bei der Kaufmannsfamilie Menen eingeladen. Als noch Unbekannter in dieser Gesellschaft wird Kleist der Runde vorgestellt. Man genießt den Tee, unterhält sich über literarische und philosophische Werke und Autoren und über persönliche Ansichten. Schließlich begibt man sich in der zweiten Hälfte des Buches auf einen ausgiebigen Spaziergang durch die Rheinlandschaft, wobei Günderrode und Kleist sich hier von der übrigen Gruppe entfernen.

In den ersten Absätzen bis zu der Einfügung „Wer spricht?“ (KON, S. 9.) werden von einer auktorialen Erzählinstanz die Umstände dieser fiktiven Erzählung beschrieben. Von hier an wechselt die Erzählweise sprunghaft, ohne deutlich abgegrenzte Übergänge, zwischen dem inneren Monolog Kleists und dem Günderrodes. Auch direkte Reden werden nicht gekennzeichnet. Somit verschwimmt die Gedankenwelt mit der der gesprochenen Sprache. Wahrnehmungen, Gefühle, Erinnerungen, Zukunftsvisionen und die Beschäftigung mit literarischen Werken prägen den Inhalt. Es wird nach Gemeinsamkeiten zwischen Günderrode und Kleist gesucht, deren Gedanken immer wieder um den Tod als möglichen Ausweg aus ihrem persönlichen Unglück kreisen. Dabei steht Günderrode merklich im Vordergrund: Kleist interessiert sich früher und deutlich mehr für Günderrode, wodurch die Lesenden mehr über diese Figur erfahren, sowohl durch Selbst- als auch durch Fremdwahrnehmung.

3.2.1. Die Darstellung der Person Günderrodes

Die Frau, Günderrode, in den engen Zirkel gebannt,
nachdenklich, hellsehtig, unangefochten durch Vergänglichkeit,
entschlossen, der Unsterblichkeit zu leben, das Sichtbare dem
Unsichtbaren zu opfern (KON, S. 9.)

Mit diesen Worten stellt der auktoriale Erzähler den Lesenden die Person der Günderrode vor. Bereits durch diese Darlegung wird das Bild einer in sich zurückgezogenen Figur gezeichnet, die versucht, etwas Bedeutsames und Bleibendes hervorzubringen, während die gesellschaftlichen Sitten sie einzwängen. Tatsächlich ist eine innere Einsamkeit des von Wolf geschaffenen Abbilds der Günderrode über den ganzen Text hinweg zu spüren. Immer wieder kommen in ihr Gedanken hoch, der Teegesellschaft zu entfliehen, um sich in ihre eigene Gedankenwelt zurückziehen zu können. Sie will Ruhe, um all die neuen Eindrücke und Anregungen zu verarbeiten, doch wird sie von den übrigen Gästen gestört (vgl. KON, S. 68.). Diese sind ihr lästig (vgl. KON, S. 24.).

Die Thematik der Stille und Ruhe wiederholt sich über das Buch verteilt. In einer Rückblende an ihre ersten Nächte im Cronstetten-Hynspergischen Adeligen Damenstift erinnert sich Günderrode besonders an das Verstummen der Vögel und die Stille in der Nacht. Diese wirkte auf die junge Frau bedrohlich, denn sie schien immer mächtiger und allumfassender zu werden, bis sie zu ersticken meinte (vgl. KON, S. 19.). In einer weiteren Erinnerung Günderrodes an ihre Zeit im Damenstift ist das Ausbleiben jeglicher Geräusche unangenehm. Es ist ein Aslöser für ihren Schmerz:

Sie hat den Ton im Ohr, der sie von allen gewöhnlichen
Geräuschen abschirmt und ihr anzeigt, daß es Zeit ist, sich
zurückzuziehen, die Vorhänge zu schließen und sich langzulegen
auf das harte schmale Bett. Hinter geschlossenen Lidern dem
Kopfschmerz die Herrschaft überlassen. Kälte der Gliedmaßen,
schalltoter Raum. (KON, S. 96.)

Unvorhersehbar, jedoch durchaus gewollt ist die Stille in einer Situation der erzählten Gegenwart, als Essen zum Tee gereicht wird und die Gesellschaft plötzlich verstummt. Es ist zu spüren, wie sehr sich Günderrode in dieser Situation nach dieser Ruhe sehnt und darauf hofft, dass die übrigen Personen nun keine weiteren Worte verlieren werden, sodass sie sich ganz in ihre eigenen Gedanken vertiefen kann. Diese Hoffnung wird von Gunda von Savigny zerstört: „Jetzt ist ein

Engel durchs Zimmer gegangen.“ (KON, S. 35.) meint diese, um die Stille zu brechen. In einem weiteren Moment befindet sich Günderrode alleine am Fenster und verliert sich in ihren Gedanken: „Gerede. Wenn alle Münder mit einem Schlag verstummen und die Gedanken laut würden.“ (KON, S. 45.). Sie belauscht die Gespräche anderer und sinniert darüber, wie verändert die Welt doch wäre, würden nur die Gedanken aller bekannt werden. Auch die Tatsache, dass Kleist stottert, ihm die Stimme versagt (vgl. KON, S. 64.) und er dadurch dem Ruhebedürfnis der Günderrode entspricht, macht ihn ihr zu einem sympathischen und interessanten Gesprächspartner.

„Das Fräulein am Fenster verstellt mir den Blick auf die Landschaft.“ (KON, S. 11.). Mit diesem Gedanken nimmt Kleist Günderrode das erste Mal wahr. Gegen das nachmittägliche Licht, das durch das Fenster in den Raum eindringt, wirkt sie dunkel. Sie stört ihn bei seiner Betrachtung der Landschaft. Wolf spielt in Bezug auf Günderrode den ganzen Text über mit Licht- und Schattenelementen. Ihre Lichtempfindlichkeit wird gleich zu Beginn der Erzählung dargebracht: Günderrode steht am Fenster, doch muss sie ihre Augen mit der Hand bedecken und hinter den Vorhang weiter in den Schatten treten, um sich gegen das Licht zu sch tzen (KON, S. 11.). Während der Erzählung wechselt ihr Standort zwischen lichterf llten und dunklen Orten: Mal wird sie von Clemens ans Fenster gerufen, dann fühlt sie sich alleine in der Finsternis, um sich wieder zurück ans Fenster zu setzen, zusammen mit Bettine. Sie ist eine Lichtgestalt, die sich selbst in einem „weißen fließenden Kleid“ sieht (KON, S. 11.), jedoch sich vor dem Licht zu scheuen scheint, es meiden will. Sie bewundert die Schönheit des Tageslichts, doch hat es für sie nichts W rmendes oder Aufmunterndes. Vielmehr macht sie das Licht nachdenklich. Es lässt sie umso mehr ihre Einsamkeit spüren:

Das Licht! sagt jemand. Karoline, Sie müssen es sehn! Clemens. Wie ich ihn kenne. [...] Daß er mich, als sei ich sein Eigentum, zum Fenster zieht, mir ein Wort über die Beleuchtung abringt, die, das kenne ich ja, um diese Stunde allerdings unvergleichlich ist, wenn die Sonne in einem bestimmten Winkel zur Landschaft und zum Wasserspiegel steht. Als brauchte irgendeine Erscheinung der Natur unser Lob, unsre Aufmerksamkeit, ja, auch nur unsre Anwesenheit. (KON, S. 18f.)

Ihre Lichtsensibilit t lässt sie auf die Lesenden fragil und unnahbar wirken, gleichzeitig schön. Kleist vergleicht sie mit anderen ihm bekannten Frauen. Er befindet ihre blauen Augen und ihr „glänzendes schwarzes Haar“ als schön (vgl.

KON, S. 14.), doch fühlt er sich von ihr nicht angezogen. Sie scheint eine Einsamkeit und Besonderheit auszustrahlen. Auch die Tatsache, dass Günderrode immer wieder sich zu den Fenstern hingezogen fühlt, zu Glas, das sie vom Licht trennt und das zersplittern kann, lässt sie zerbrechlich wirken.

Die Beschäftigung mit dem Licht setzt sich noch weiter fort, hinein in den Spaziergang Günderrodes mit Kleist. Sie bewundern die schöne Landschaft, gehen vorbei an Häusern und Fenstern, aus denen „ab und an, wie schreckerfüllt, ein flaches fahles Gesicht, von einer Haube umrahmt“ hervorschaut (KON, S. 81.). Wieder tauchen die Fenster in Günderrodes Nähe auf, und Menschen, die dahinter im Zwielight stehen. Erneut muss Günderrode ihre Augen vor dem Licht der langsam untergehenden Sonne schützen (vgl. KON, S. 90.). Das Licht wandelt sich zu Schatten (vgl. KON S. 95.), zu gefühlter Finsternis (vgl. KON, S. 98.), die die Günderrode wieder mit Kälte und Einsamkeit in Verbindung bringt, bis schließlich die Nacht gänzlich hereinbricht:

Das Licht hat sich verändert. Alle Gegenstände, sogar die Bäume, sind spitz, grell und scharf. Fern hören sie Stimmen, sie rufen nach Kleist. Die Kutsche nach Mainz soll abfahren. Die Günderrode bedeutet ihm, sich zu entfernen. Sie verabschieden sich durch eine Handbewegung. Jetzt wird es dunkel. Auf dem Fluß der letzte Schein. (KON, S. 110f.)

Das sich verdunkelnde Licht steht in Verbindung mit der Tiefe des Gesprächs, das Günderrode mit Kleist führt. Immer offener und ehrlicher werden sie einander gegenüber, gewähren dem anderen Einblick in die Tiefen ihrer Seelen. Der Gedanke an den Tod als Ausweg aus einem unglücklichen Leben quält sie beide. Hinzu kommen die vermehrten Erwähnungen der Landschaft: Sie spazieren auf das Ufer des Rheinflusses zu. Anfänglich ist die Natur um sie herum angenehm und frühlich. Die Farben gelb und grün dominieren die Landschaft (vgl. KON, S. 90.). Weidenbäume werden erwähnt. Diese stehen für die Vorahnung von Günderrodes Selbstmord. Sie wird sich 1806 an diesem Ort, am Rheinufer unter den Weiden, mit einem Dolch erstechen.

Vor Vögeln, die aus diesen Weiden hochfliegen, erschrickt Kleist, während Günderrode ihn durch eine Berührung ihrer Hand zu beruhigen versucht (vgl. KON, S. 91.). Die Umgebung, die Kleist fahrig und friedlos werden lässt, wirkt auf Günderrode beruhigend. Die Weiden werfen Schatten in den Fluss (vgl. KON, S. 95.) und wirken immer bedrohlicher. Die Farbe Rot dominiert durch den

Sonnenuntergang und verweist auf den Tod und das Blut, das Günderrode vergießen wird:

Sie bleiben stehn, sie lehnt sich an eine Weide. Sie blicken über den Fluß. Die Sonne rollt kurz vorm Niedergang am Rand der jenseitigen Ebene über den Horizont, feuerrot. Sie sehn sie in Minuten verschwinden. Jetzt nicht mehr denken, nicht mehr reden müssen. (KON, S. 106.)

Auch die wiederholte Erwähnung des Dolchs, mit dem Günderrode sich töten wird, lässt die Lesenden nie ihr Schicksal vergessen. Zu Beginn der Erzählung erinnert sich Günderrode, wie ein Chirurg ihr erklärte, wo an ihrer Brust sie den Dolch anzusetzen hat. „Es wird leicht sein und sicher, sie muß nur achten, daß sie die Waffe immer bei sich hat. Was man lange und oft genug denkt, verliert allen Schrecken.“ (KON, S. 12.). Selbiger Dolch fällt Günderrode ungeschickterweise aus der Tasche und gleitet über den Boden, für alle Gäste der Teegesellschaft sichtbar (vgl. KON, S. 44.). Kleist ist erstaunt. Er findet es seltsam, dass eine Stiftsdame zu so einem Anlass einen Dolch bei sich trägt. Ebenso kurios findet er, dass keiner der Gäste den Besitz in Frage stellt, lediglich die Notwendigkeit der Präsenz des Dolches bei einer Teegesellschaft. Tatsächlich wird der Dolch von allen bewundert, weitergereicht und genau betrachtet. Kleist hört ein Gespräch zwischen Günderrode und Savigny mit, dessen Bedeutung zweifach sein kann: Durch die Frage „Immer?“ erkundigt sich Savigny entweder danach, ob Günderrode den Dolch immer mit sich trage, oder ob die Bedeutung des Dolches, nämlich die Möglichkeit, sich zu jeder Zeit das Leben zu nehmen, eine ständige Präsenz in Günderrodes Gedanken habe:

Wie auf ein Signal haben alle sich erhoben. Kleist hört ungewollt, wie Savigny sie leise fragt: Immer? und wie die Günderrode antwortet: Immer. Savigny schüttelt bekümmert den Kopf. (KON, S. 44)

Tatsächlich verliert es auch für die Lesenden an Schrecken, immerwährend an Günderrodes Selbstmord erinnert zu werden. Es wird zu einer Natürlichkeit, zu einer unveränderlichen Tatsache, mit der sich die Lesenden über die Erzählung hinweg abfinden. Wolf zeigt wiederholt Günderrodes Drang nach Einsamkeit und Ruhe, und ihre Unfähigkeit, sich nahtlos in die Gesellschaft zu integrieren und anzupassen auf. Dies wird deutlich in Günderrodes Konfliktsituationen mit Savigny und Clemens Brentano. Insofern erscheint der Selbstmord der Figur der Günderrode aus Sicht der Lesenden wie eine Erlösung und der einzig mögliche Ausweg.

Herz- und Pulsschlag sowie die Farbe Rot tauchen die gesamte Erzählung über immer wieder in Verbindung mit Günderrode auf. Kleist beobachtet, wie sie errötet (vgl. KON, S. 18.). Mehr noch, Savignys Anwesenheit im Raum lässt Günderrodes Herzschlag schneller werden. Ihr ganzer Körper vollführt „unwillkürliche Bewegungen“ (KON, S. 19.). Günderrode hört ihren eigenen Herzschlag, den Beweis, dass sie am Leben ist, in der Situation, als der gesamte Raum verstummt nach der Ankunft des Zuckergebäcks (vgl. KON, S. 35.). Die Farben rot, weiß und schwarz spiegeln sich in der Naturszenerie der Weinberge auf Günderrodes Spaziergang wieder (vgl. KON, S. 80.). Schließlich bezeichnet Günderrode selbst die Farbe Rot als „Lebensfarbe und Todesfarbe“ (KON, S. 96.). Sie zitiert ihr eigenes Gedicht *Hochroth* (GÜ I, S. 381.), um die Farbe, die sie in dieser Situation mit Schmerz zu verbinden scheint, zu würdigen (vgl. KON, S. 97.). Abschließend färbt sich der Horizont „feuerrot“ (KON, S. 106.) und hebt damit noch einmal das Leben und den Tod der Günderrode durch die Verbindung mit dieser Farbe hervor.

3.2.2. Die Darstellung von Günderrodes Werks

Durch die Anwesenheit derart zahlreicher Schriftsteller und Schriftstellerinnen bei einer Teegesellschaft wird die Thematisierung von literarischen und philosophischen Werken nachvollziehbar. In laufenden Unterhaltungen werden Autoren wie Goethe und Schelling erwähnt (vgl. KON, S. 59., S. 91.). Zitate aus bekannten Werken werden eingeflochten und über diese sinniert. Ebenso unterhalten sich die Figuren über die Werke selbst: über *Die Familie Schroffenstein* von Kleist, Goethes *Die Leiden des jungen Werther* und *Torquato Tasso* (vgl. KON, S. 24., S. 47., S. 79.). Schließlich bringt Christa Wolf auch Werke der anwesenden Autoren und Autorinnen in den Text ein, von Kleists Werken über Sophie Mereau-Brentano zu Clemens Brentano, der sein Gedicht *Süßer Maie Blütenjunge* vorsingt, von einer Gitarre begleitet. Er widmet dieses Lied „Tian, der schönen Dichterin“ (KON, S. 82.).

Immer wieder stehen Günderrodes Gedichte jedoch im Mittelpunkt des Interesses. 1804, kurz vor dieser Teegesellschaft, veröffentlichte Günderrode ihren ersten Gedichtband unter dem Titel *Gedichte und Phantasien* unter dem Pseudonym Tian. Dennoch war ihren Bekannten und Freunden rasch klar, dass sie

hinter diesem erfundenen Namen steht. Thema dieses fiktiven Zusammentreffens in *Kein Ort. Nirgends* werden daraufhin unter anderem die Kritiken und Rezensionen zu ihrem Werk (vgl. KON, S. 25f.). Günderrode verheimlicht hier ihren Gesprächspartnern, wie verletzt sie ist durch die schlechten Rückmeldungen der Kritiker. Als „feines Gift“ (KON, S. 26.) wird die Kritik von Günderrode wahrgenommen. Die schlechten Rezensionen zusammen mit der Tatsache, dass ihre Maskerade als Tian aufgedeckt wurde, führen dazu, dass sie sich vor ihrem Bekanntenkreis bloßgestellt und gedemütigt fühlt. Dennoch stellt sie sich nun in dieser Situation als stark und selbstbewusst dar und öffnet sich nicht einmal ihren Freunden gegenüber:

Ihre Gedichte also, da er darauf besteht. Sie will nicht darüber sprechen, will keinem Menschen ihm am wenigsten, preisgeben, daß sie verletzt, beschämt, eigentlich mutlos ist. So sagt sie. Sie habe es nie bereut, ihre Gedichte herausgelassen zu haben, leicht und unwissend, was sie tat; [...] Clemens nicht, keiner soll von ihr hören, wie es sie traf, daß ein dummer böser Zufall die Person enthüllte, die sich hinter dem Dichternamen Tian verbarg. (KON, S. 25.)

Ihr Gedicht *Der Kuß im Traum* (GÜ I, S. 109.) bespricht Günderrode mit Savigny (vgl. KON, S. 57.). Zwei Wochen vor dessen Hochzeit mit Gunda Brentano schenkte sie es Savigny als Reminiszenz an die gemeinsame Zeit und in Andenken an eine fiktive gemeinsame Zukunft. Später wurde dieses Gedicht in *Poetische Fragmente* veröffentlicht mit dem Zusatz *aus einem ungedruckten Romane*, um die biographische Note zu verwischen. Nun, im Gespräch mit Savigny, überwindet Günderrode ihre Gefühle ihm gegenüber, denn sie realisiert, dass sie an ihre Beziehung in der Vergangenheitsform denkt:

Ach Savigny. [...] Du hättest wohl still werden sollen vor dem Schmerz, der ganz wahr ist, das müßtest du fühlen. Und daß ich in eine strenge Fessel geschlagen war – Jetzt hab ich ›war‹ gedacht.
Savigny! Eben hab ich ›war‹ gedacht.
Nun und? Was freut dich so daran? Darf man's wissen?
Nein Savigny. Man darf es nicht wissen. Man muß überhaupt nicht alles wissen [...] (KON, S. 57.)

Günderrode wirkt freudig bei dem Gedanken an Freiheit und Unabhängigkeit. Die Lesenden erfahren außerdem von Günderrodes Schreibprozess an einem Drama (vgl. KON, S. 59.), vermutlich dem Drama *Mahomed, der Prophet von Mekka* (GÜ I, S. 110-200.). Die Arbeit daran erfüllt Günderrode, sie blüht auf, denkt sich

„lebhaft“ in die Figuren hinein und beschreibt, dass ihr ihr „eignes Leben fremd wird“ (KON, S. 59.). Es ist dabei weniger das Drama als vielmehr das Schreiben selbst, das so befreiend auf Günderrode wirkt. Für sie stellt es die Möglichkeit dar, alle Freiheiten auszuleben, das Leben auszukosten.

Im Laufe der Handlung entschließt sich Clemens Brentano dazu, ein Zitat aus dem Werk *Wandel und Treue* von Günderrode (GÜ I, S. 36.) vorzulesen, gegen Günderrodes ausdrücklichen Wunsch (vgl. KON, S. 71.). Er will wohl Kritik an ihrer Argumentation von Narziß' Treuebegriff üben, Günderrode bloß stellen, doch reagiert das Publikum nicht wie erwartet:

Die Vorlesung kehrt sich gegen ihn, Clemens spürt es selbst. Die Stille hat sich verändert. Kleist ist hellwach. Daß sie es wagt, daß sie sich den Leuten in die Hände gibt. Die Frau muß toll sein. Im Zorn ist sie auch schön. Clemens, sagt die Günderrode, gegen die stumpfen Rezensenten kann ich nichts machen. Aber was mach ich gegen den Freund, der mir absichtlich weh tut.
(KON, S. 71f.)

Für Günderrode war diese bloßstellende Situation traumatisch, jedoch zeigt sie dies nicht. Sie fühlt Panik, Unsicherheit, Verrat, fühlte sich in eine Situation zurückversetzt, in der sie in ein Moor zu versinken drohte (vgl. KON, S. 72.). Von Kleist hingegen kommt Lob für ihren Mut, etwas Eigenes zu veröffentlichen und sich der Kritik anderer, sowohl Fremder als auch von Freunden, zu stellen. Er bewundert ihre Stärke. Zur Versöhnung singt Clemens ihr später eines seiner Gedichte mit seiner Gitarre vor (vgl. KON, S. 82.).

In ihrem ausführlichen Gespräch mit Kleist auf ihrem Spaziergang zitiert Günderrode sich selbst: „Was mich tötet, zu gebären“ (KON, S. 91.) ist ein Zitat aus Günderrodes Gedicht *Die Einzige* (GÜ I, S. 326f.). Sie will dadurch ausdrücken, wie essenziell es ist, Gedanken, Gefühle und die Wahrheit ehrlich und unverblümt wiederzugeben, ohne auf Konsequenzen zu achten. Das Innerste eines Menschen, seine Natur und seine Triebe, so „gräßlich“ (vgl. KON, S. 90.) diese auch sind, bestimmen seine Handlungen und können, sollen nicht geleugnet werden. Sich selbst treu sein, diesem Gedanken folgen Günderrode und Kleist in ihrem Gespräch. Günderrode bringt es mit ihrem Zitat auf einen Punkt, der Kleist doch zu gewagt erscheint: Er fordert sie auf, diese Worte zurückzunehmen, doch sie kommt diesem Wunsch nicht nach. Sie steht zu ihren Worten. Sie erscheint in dieser Situation als die Ehrlichere, Mutigere.

Schließlich zitiert Günderrode einige Zeilen ihres Gedichts *Hochroth* (GÜ I, S. 381.): In ihren Gedanken philosophiert sie zu der Farbe Rot als der Farbe des Lebens und des Todes (vgl. KON, S. 96f.), erinnert sich zurück an einen besonders schmerzhaften Augenblick in ihrem Leben, beschreibt jenen Schmerz, der sich von einem seelischen zu einem physischen Leiden wandelt, und trägt schließlich die ersten Zeilen des Gedichts laut vor: „Du innig Rot, bis an den Tod soll meine Lieb dir gleichen...“ (KON, S. 97.). Hier greift Kleist ihr Gespräch wieder auf, ohne jedoch auf die Verse konkret einzugehen. Vielmehr thematisiert er das Leben innerhalb von Grenzen, ohne wirkliche Freiheit, mit dem sich Günderrode nur allzu gut identifizieren kann.

Literaturverzeichnis

Textgrundlagen

Günderrode, Karoline von: Sämtliche Werke und ausgewählte Studien. Historisch-Kritische Ausgabe herausgegeben von Walter Morgenthaler. Hrsg. Von Walter Morgenthaler. 3Bde. Basel und Frankfurt am Main: Stroemfeld Verlag 1990/91, 2006.

Günderrode, Karoline von: Der Schatten eines Traumes. Gedichte, Prosa, Briefe, Zeugnisse von Zeitgenossen. Herausgegeben und mit einem Essay von Christa Wolf. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1997.

Wolf, Christa: Kein Ort. Nirgends. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2007. (suhrkamp taschenbuch; Bd. 3914).

Forschungsliteratur und Quellen

Brentano, Clemens: Godwi oder das steinerne Bild der Mutter. Ein verwilderter Roman. Herausgegeben von Ernst Behler. Stuttgart: Reclam 1995.

Butzer, Günter und Joachim Jacob: Metzler Lexikon literarischer Symbole. 2., erweiterte Auflage. Stuttgart und Weimar: Verlag JB Metzler 2012.

Christmann, Ruth: Zwischen Identitätsgewinn und Bewußtseinsverlust. Das philosophisch-literarische Werk der Karoline von Günderrode (1780-1806). Frankfurt am Main: Peter Lang 2005.

Dormann, Helga: Die Kunst des inneren Sinns. Mythisierung der inneren und äußeren Natur im Werk Karoline von Günderrodes: Würzburg: Königshausen & Neumann 2004.

Frenzel, Elisabeth: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 6., überarbeitete und ergänzte Auflage. Stuttgart: Alfred Körner Verlag 2008.

Frenzel, Elisabeth: Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 10., überarbeitete und erweiterte Auflage unter Mitarbeit von Sybille Grammetbauer. Stuttgart: Alfred Körner Verlag 2005.

Hederich, Benjamin: Gründliches Mythologisches Lexikon. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig: Gleditsch 1770. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1996.

Goethe, Johann Wolfgang von: Die Leiden des jungen Werthers. Mit einem Kommentar von Wilhelm Große. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998. (Suhrkamp; Bd. 5).

Goethe, Johann Wolfgang von: Sämtliche Gedichte. Mit einem Nachwort von Karl Eibl. Frankfurt am Main / Leipzig: Insel Verlag 2007.

Goethe, Johann Wolfgang von: Torquato Tasso. Schauspiel. Herausgegeben von Joseph Kiermeier-Debre. Nachdruck der Original-Ausgabe Leipzig 1790. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1998. (dtv; Bd. 2648).

Günderrode, Karoline von: Gedichte, Prosa, Briefe. Herausgegeben von Hannelore Schlaffer. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1998, 2007.

Kleist, Heinrich von: Sämtliche Werke und Briefe. Herausgegeben von Helmut Sembdner. Zweibändige Ausgabe in einem Band. München: Carl Hanser Verlag 1984, 1993.

Lazarowicz, Margarete: Karoline von Günderrode. Portrait einer Fremden. Bern, Frankfurt am Main und New York: Peter Lang 1986. (Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur; Bd. 923).

Paulsen, Wolfgang (Hrsg.): Die Frau als Heldin und Autorin. Neue kritische Ansätze zur deutschen Literatur. Bern: A Francke AG Verlag 1979.

Rauchenbacher, Maria: *Karoline von Günderrode*. Eine Rezeptionsstudie. Wien: phil. Diss. 2012.

Schiller, Friedrich: Sämtliche Gedichte und Balladen. Herausgegeben von Georg Kurscheidt. Frankfurt am Main / Leipzig: Insel Verlag 2004.

Susman, Margarete: Frauen der Romantik. Mit zahlreichen Abbildungen und einem Nachwort von Barbara Hahn. Frankfurt am Main / Leipzig: Insel Verlag 1996.

Van Rinsum, Annemarie und Wolfgang: Lexikon literarischer Gestalten Fremdsprachige Literatur. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1990.

Westphal, Wolfgang: Karoline von Günderrode und „Naturdenken um 1800“. Essen: Verlag Die Blaue Eule 1993. (Literaturwissenschaft in der Blauen Eule; Bd. 11).

Wetz, Franz Joseph: Friedrich W.J. Schelling zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag 1996.

Internetverzeichnis

Schwab, Gustav: Der Reiter und der Bodensee. Im Internet: <http://www.lyrikwelt.de/gedichte/schwabg3.htm> (aufgerufen am 23. Jänner 2014.).

Brentano, Clemens: Süßer Maie Blütenjunge. Im Internet: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/360/40> (aufgerufen am 12. März 2014.).

Hederich, Benjamin: Gründliches mythologisches Lexikon: Im Internet: <http://woerterbuchnetz.de/Hederich/> (aufgerufen am 14. Dezember 2013.).

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit analysiert mit Hilfe des *close reading*-Verfahrens Motive und Themen, die Karoline von Günderrode in ihrem literarischen Werk verwendet. Sie zeigt diese anhand von Beispielen auf und vergleicht sie. Dabei lassen sich sieben motivische Schwerpunkte herausarbeiten: Liebe und Tod, die annähernd jeden Text Günderrodes dominieren, werden erweitert durch die Unsterblichkeit und das Leben nach dem Tod, die beide Günderrode deutlich mehr zu interessieren scheinen als der Tod allein. Die Elemente Wasser, Feuer und Wind werden von Günderrode als Vorboten oder Begleiter tragischer Ereignisse genutzt, oder als Möglichkeit, den Emotionen ihrer Figuren Ausdruck zu verleihen. Beispielsweise tritt das Element Wasser besonders oft in Verbindung mit Tod oder Sehnsucht auf, und das Feuer für Leben, Liebe und Leid. Das Zusammenspiel von Natur, Licht und Farben gibt den Texten die Option, bewusste oder unbewusste Regungen darzustellen und dadurch sichtbar zu machen. Träume und Visionen prägen Günderrodes Texte, die auf die Figuren prophetische oder erkenntnisorientierte Wirkungen haben. Günderrodes Protagonisten sind meist männlich und die weiblichen Figuren sind oft abhängig von ihnen. Nur wenige Frauen haben bei Günderrode eine selbstbestimmte und mutige Persönlichkeit und schaffen es mit Erfolg, sich gegen jegliche Unterdrückung zur Wehr zu setzen. Das Motiv der Einsamkeit und der Sehnsucht nach Zweisamkeit durchzieht Günderrodes Werk wie ein roter Faden.

Für Christa Wolf ist Günderrode ein Opfer ihrer Zeit, das versucht, sich gegen Normen und Sitten aufzulehnen und ihnen gleichzeitig zu entsprechen. Der Konflikt Günderrodes zwischen der Rolle als Ehefrau und der der Dichterin zerreißt sie, was in Wolfs Roman *Kein Ort. Nirgends* durch das zerbrechliche und gleichzeitig willensstarke Wesen der fiktiven Günderrode aufgezeigt wird. Innerlich fragil zeigt sie nach außen hin Kraft. Wolf spielt mit bedeutenden Elementen aus Günderrodes Leben: Der Wunsch nach Stille, der Dolch, die Weidenbäume, tiefsinnige Zitate aus Günderrodes Werk, die zum Nachdenken anregen - Sie alle sollen kleine Teile aus Günderrodes Persönlichkeit widerspiegeln. Wolf sieht Günderrodes literarisches Können als unfertig an. Hätte sie nicht Selbstmord begangen, so wäre Günderrodes Dichtkunst noch erblüht. Dennoch beeindruckt das hinterlassene Werk und gibt Einblick in ihre Seelenwelt.

Lebenslauf

Persönliche Angaben:

Name:	Julia Knoll
Geburtsdatum:	29.07.1989
Geburtsort:	Wien
Name und Beruf der Eltern:	Dr. Ursula Monschein, Allgemeinärztin Dr. Andreas Neuhuber, HNO Arzt
Staatsangehörigkeit:	Österreich
Familienstand:	Ledig

Schulbildung:

1995 - 1999	Pestalozzi-Volksschule in Wiener Neustadt
1999 - 2007	Humanistisches Gymnasium Babenbergerring in Wiener Neustadt
2007	Reifeprüfung am Gymnasium Babenbergerring

Universitäre Ausbildung:

2007-2008	Studium der Unterrichtsfächer Englisch und Geschichte an der Universität Wien
2008-2014	Studium der Unterrichtsfächer Deutsch und Geschichte an der Universität Wien
Mai 2007	voraussichtlicher Studienabschluss

Weitere Qualifikationen:

2005	Grundausbildung zur Schulmediatorin
2005	Grundausbildung zur Peer-Mediatorin
2006	30. Jänner – 3. Februar: Berufsorientierungswoche in der psychiatrischen Abteilung am Rehabilitationszentrum Hohegg