

Johannes F. Lehmann / Roland Borgards /  
Maximilian Bergengruen (Hg.)

# **Die biologische Vorgeschichte des Menschen**

Zu einem Schnittpunkt von  
Erzählordnung und Wissensformation

 rombach verlag

MAXIMILIAN BERGENGRUEN

**Etwas in Katharinas Augen**  
**Zur biologischen Vorgeschichte in Storms *Aquis submersus***

**Vorab**

Der Titel ›Aquis submersus‹ stellt die verkürzte Form der Unterschrift zu einem Bild des Malers Johannes dar, das seinen toten Sohn zeigt. Der vollständige Titel lautet: »C.P.A.S.«, was für »Culpa Patris Aquis submersus«, »Durch Vaters Schuld in der Fluth versunken«, steht (453).<sup>1</sup> Wie ist es zu diesem Tod gekommen? Der bürgerliche Johannes liebt die adlige Katharina; die von beiden erhoffte Ehe wird jedoch durch den adelsstolzen Junker Wulf, den Bruder Katharinas, hintertrieben: Nachdem sie zusammen ein Kind gezeugt haben, werden die Liebenden voneinander getrennt. Durch geheime Fürsprache ihrer Tante wird Katharina schließlich einem Prediger vermählt, der das Kind als seines anerkennt. Nach mehreren Jahren kommt es zu einem Wiedersehen der beiden Liebenden, das ziemlich schnell in einen zweiten Beischlaf mündet, während dem der Knabe ertrinkt.

Durch die ersten zwei Worte der Bildunterschrift wird die Schuldfrage ins Zentrum der Novelle gestellt. Zu deren Beantwortung ist man auf die Vorgeschichte dieses Ereignisses verwiesen, die sich in mehrere Zeitebenen auffächert: Vorderhand gibt es eine direkte Prähistorie zum Todesfall, nämlich die oben erwähnte unglückliche Liebesgeschichte von Katharina und Johannes. Darüber hinaus existiert eine Art von Vorläufer dieser Geschichte in der Familie des Herrn Gerhardus: die Verfluchung des blassen Fräuleins durch die Ahnfrau vor über 100 Jahren.

Diese zweite, familiäre, Vorgeschichte lässt sich, wie ich, nach einer Rekonstruktion aller ›Schuldzuweisungen‹ in der Novelle, herausarbeiten möchte, in zwei Varianten fassen, die sich vor allem durch ihren zeitlichen Horizont unterscheiden. Die *erste* ist an die, historisch zu verstehende, erzählte Zeit, d.h. die des Barock, angepasst und denkt das Verhältnis von

<sup>1</sup> Ich zitiere *Aquis submersus* im Haupttext lediglich mit Seitenzahl nach Theodor Storm, Sämtliche Werke in vier Bänden, hg. v. Karl Ernst Laage, Frankfurt a.M. 1987–1988, Bd. II: Novellen 1867–1880, S. 378–455.

Vor- und Hauptgeschichte über einen, halb orthodox-lutherisch, halb abergläubisch zu verstehenden Fluch aus der Vergangenheit, der die Familienmitglieder in der erzählten Jetztzeit der Binnengeschichte einholt.

In der zweiten Variante wird das Verhältnis von Vor- und Hauptgeschichte über das zeitgenössische Wissen der Vererbung, genauer: Darwins Begriff der Entwicklung, gedacht. Beide Erklärungen schließen sich nicht aus, sondern stützen sich vielmehr gegenseitig, da sie alleine unvollständig wären. Dennoch hält der Erzähler, wie ich am Ende zeigen werde, das Verhältnis von Vor- und Hauptgeschichte von Anfang an in einem labilen Gleichgewicht.

### Schuld

Die titelgebende Unterschrift unter dem Porträt des Knaben stammt vom Maler selbst, der sich dadurch die Schuld<sup>2</sup> am Tod seines Sohnes zuschreibt. Auch bei der Beschreibung dieses zentralen Ereignisses arbeitet er deutlich heraus, dass er in Bezug auf seine Verantwortung als Vater versagt hat: Während seine (ehemalige) Geliebte Katharina sich um den kleinen Johannes, so heißt das Kind der beiden, kümmern will (»Ich muß zu dem Kinde; es könnte ihm ein Leids geschehen!«), »zieten« seine »Sinne« nur »auf das Weib, das sie beehrten« (447).

<sup>2</sup> Über die Schuldfrage in *Aquis submersus* ist in der Forschung, meist in Verbindung mit der Frage nach der Tragik der Novelle, in der Nachfolge von Fritz Martini, *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus. 1848–1898*, Stuttgart 1981, S. 651–654, viel geschrieben worden, z. B. bei W.N.B. Mullan, 'Tragic Guilt and the Motivation of the Catastrophe in Storm's ›Aquis submersus‹', in: *Forum for Modern Language Studies* 18 (1982), S. 225–246; Gunter H. Hertling, *Theodor Storms ›Meisterschuß‹ ›Aquis submersus‹. Der Künstler zwischen Determiniertheit und Selbstvollendung*, Würzburg 1995, S. 74–78. Gestritten wurde in diesem Zusammenhang, ob der Novelle ein eher freidenkerisches Menschenbild zugrunde liege, das die Protagonisten der Binnengeschichte moralisch entlaste (so David A. Jackson, *Die Überwindung der Schuld in ›Aquis submersus‹*, in: *Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft* 21 [1975], S. 45–56), oder ein christliches, das sie der Erbsünde überantwortet (so W. A. Coupe, *Zur Frage der Schuld in ›Aquis submersus‹*, in: *Schriften der Theodor Storm-Gesellschaft* 24 [1975], S. 57–71). Das Thema der Vererbung wird in diesem Kontext lediglich autobiographisch, also über das Alkoholproblem von Storms Sohn Hans, thematisiert (so z.B. Karl Ernst Laage, in: *Theodor Storm, Aquis submersus. Text, Entstehungsgeschichte, Quellen, Schauplätze, Aufnahme und Kritik*, hg. von Karl Ernst Laage, Heide 1992, S. 114–117).

Als Katharina auf die unabänderliche und daher zu respektierende Situation, dass sie nun verheiratet ist (»es ist nun einmal so«; 446), verweist, ergreift Johannes ein »fast wilder Zorn« (448), dem sie, die sich »gleich einer Willenlosen« verhält (446), nichts entgegenzusetzen hat: »Da wurd ich meiner schier unmächtig; ich riß sie jäh an meine Brust, ich hielt sie wie mit Eisenklammern und hatte sie endlich, endlich wieder! Und ihre Augen sanken in die meinen, und ihre rothen Lippen duldeten die meinen; wir umschlangen uns insbrünstig; ich hätte sie tödten mögen, wenn wir also miteinander hätten sterben können« (448).

Es sterben aber nicht die Liebenden, sondern ihr kleiner Sohn. Die Konsequenz von Johannes' impliziter Selbstbezeichnung, im Affekt die Verantwortung für sein Kind nicht wahrgenommen zu haben, ist ein explizites und absolut gesetztes *Mea culpa* am Totenbett seines Sohns: »nichts Anderes ist da als deines Vaters Schuld« (453).

Der Rahmenerzähler<sup>3</sup> enthält sich zu Anfang jeglichen moralischen Kommentars. Am Ende der Novelle macht er jedoch eine Bemerkung, mit der er, wiewohl durch eine kirchengeschichtliche Volte chiffriert, die Schuld des Binnenerzählers unterstreicht. Unerwarteterweise zieht er Johannes nämlich der Superbia, also des Hochmuts, in künstlerischen Dingen: »Dessen Herr Johannes sich einstens im Vollgeföhle seiner Kraft vermessen, daß er's wohl auch einmal in seiner Kunst den Größeren gleich zu thun verhoffe, das sollten Worte bleiben, in die leere Luft gesprochen« (455).<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Vgl. zum Verhältnis von Binnen- und Rahmenerzählung, Reinhard Struve, *Funktionen des Rahmens in Theodor Storms Novelle ›Aquis submersus‹*, in: *Schriften der Theodor Storm-Gesellschaft* 23 (1974), S. 28–32; Gunter H. Hertling, *Theodor Storms ›Meisterschuß‹*, S. 17–31; 81–86, sowie Lars Korten, *Poetischer Realismus. Zur Novelle der Jahre 1848–1888*. Stifter, Keller, Meyer, Storm, Tübingen 2009, S. 213. Auf die damit verbundene metaphorische Verbindung von Form und Inhalt – Rahmung der Geschichte, Rahmung des Bildes – macht Christiane Arndt, *Abschied von der Wirklichkeit. Probleme bei der Darstellung von Realität im deutschsprachigen literarischen Realismus*, Freiburg i.Br. 2009, S. 193–224, aufmerksam. Heinrich Detering, *Herkunftsorte. Literarische Verwandlungen im Werk Storms, Hebbels, Groths, Thomas und Heinrich Manns*, Heide 2001, S. 112–148, argumentiert sogar, dass die Rahmenerzählung Priorität gegenüber der Binnengeschichte besitze.

<sup>4</sup> Ursprünglich war vorgesehen, Johannes' fehlende Meisterschaft durch das Weiterleben Katharinas (Hinweise darauf sind in der veröffentlichten Fassung jedoch vollständig getilgt) und mithin durch Ausschluss von Liebe und Kunst zu begründen: »Wäre ihm nach allem Leid das Erdenglück geworden, noch in der Jugend K<atharina>'s Grab zu sehen, dann meine ich – nach der dürftigen Spur seines Lebens zu urtheilen – hätte

Die Superbia wird, wie sich vermuten lässt, deswegen zitiert, weil sie seit der Patristik die Wurzel aller Sünden darstellt – in unauflöslicher Verbindung mit der Luxuria wohlgerichtet, also der Wollust, um die es bei Johannes' Selbstanklage geht.<sup>5</sup> Wie sich, so lässt sich das Argument des Rahmenerzählers rekonstruieren, Johannes als Künstler der Superbia schuldig gemacht hat, so als Mensch der Luxuria.

Freilich ist in diesem Zusammenhang zu bedenken, dass auch Katharina von den Dorfbewohnern »Hofart« (444), also Superbia, vorgeworfen wird; das bindet beide, auch in Bezug auf die zweite Wurzelsünde, die Luxuria, aneinander. Der Prediger lässt beispielsweise keinen Zweifel daran, dass er nicht nur Johannes, sondern auch seine Frau in der Verantwortung für den Tod des kleinen Johannes sieht: »Die beiden Eltern haben es [das Kind] ertrinken lassen« (449; Herv. M.B.). Ähnlich sieht es die zeitgenössische Rezeption: Erich Schmidt beispielsweise geht in seinem Storm-Essay aus der *Deutschen Rundschau* des Jahres 1880 wie selbstverständlich von einer »Verschuldung des Paares« aus.<sup>6</sup>

Dieser Meinung ist der explizite Autor Storm, dessen Meinung wir freilich nicht immer mehr Gewicht beimessen müssen als dem impliziten, seinen Erzählern und Figuren, nicht. Im Tagebuch *Was der Tag gibt* bestreitet er, dass die »Hingebung des Paares« etwas mit »Schuld« zu tun habe und sieht diese stattdessen beim Adel, also im »Übermut jenes Bruchteils der Gesellschaft, welcher, ohne Verdienst auf die irgendwie von den Vorfahren eroberte Ausnahmestellung pochend, sich besseren Blutes dünkt, und so das menschlich Schöne und Berechtigte mit der ererbten Gewalt zu Boden tritt.«<sup>7</sup> Damit dürften Junker Kurt und vor allem Junker Wulf<sup>8</sup>

er wohl gewinnen müssen; denn die Kirnhofserde hat geheimnißvolle Heilkraft« (918).

<sup>5</sup> Paradigmatisch Julianus Pomerius, *De Vita contemplativa*, III.4; PL 59, 479B, der unter Rekurs auf die zentralen Bibelstellen, Ecclesiasticus 10,15 und 1 Tim 6,10, schreibt: »Porro cupiditas atque superbia in tantum est unum malum, ut nec superbus sine cupiditate, nec sine superbia possit cupidus inveniri« – »Ferner sind Begierde und Hofart insofern ein Übel, als weder eine hoffärtige Person ohne Begierde noch ein begieriger Mensch ohne Hoffart gefunden werden kann«. Vgl. hierzu Conrad Leyser, *Authority and Asceticism from Augustine to Gregory the Great*, Oxford 2000, S. 73f., und Vf., *Lässliche Todstünde oder Männerphantasie? Zur Funktion der Luxuria in der Venusberg-Episode des »Simplicissimus«*, in: *Simpliciana* 32 (2010), S. 83–100.

<sup>6</sup> Erich Schmidt, Theodor Storm, in: *Deutsche Rundschau* 24 (1880), S. 31–56, hier S. 55 (Herv. M.B.).

<sup>7</sup> Theodor Storm, *Was der Tag gibt*, Eintrag zwischen dem 8.4. und dem 28.5. 1883, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. IV, S. 525.

gemeint sein, vielleicht auch die »adelige Fürsprach« (435), durch die Katharina dem Prediger vermählt wird.

Die eindeutige Festlegung in der Schuldfrage verwundert ein wenig, weil die Novelle in dieser Hinsicht deutlich komplexer zu argumentieren scheint, indem sie einerseits Schuldzuschreibungen transportiert, andererseits diese zugleich widerlegt. Dies gilt auch und besonders für Junker Wulf. Zwar werden er und sein feiner Freund Kurt als unsympathisch und adelsstolz geschildert. Und auch steht es außer Frage, dass Wulfs starre und brutale Haltung den weiteren Verlauf der Handlung bedingt. Dennoch liegen zwischen der letzten Intervention Wulfs und dem Tod des Sohnes des Binnenerzählers fünf Jahre.<sup>9</sup> Man könnte also eher von einer Bedingung der Möglichkeit der späteren Handlungen sprechen als von einer klaren Schuld.

Gleiches gilt für die Schuldzuweisung gegenüber Johannes: Unterlaufen wird sie, wenn der junge Rahmenerzähler (obwohl er später, wie oben erwähnt, eine andere Richtung einschlagen wird) die Inschrift »Culpa Patris Aquis submersus« – und zwar »ohne viel Besinnen« (383) – nach Blick auf das Porträt »des alten Predigers« (383; Herv. M.B.) enträtselt, also im Glauben, in *Letzterem* den schuldigen Vater vorzufinden, was auch insofern nicht ganz falsch ist, als der Prediger rechtlich gesehen ja tatsächlich der Vater ist. Und auch inhaltlich ließen sich durchaus Argumente finden, warum die harte Haltung des »finsternen Manne[s]« (437) die Ereignisse so und nicht anders bedingt hat.

Gegen die gemeinsame Schuld von Johannes und Katharina spricht schließlich, dass beide die hier in Frage stehende Handlung des (zweiten) Beischlafs aus einer mehr oder minder starken Unzurechnungsfähigkeit heraus begehen: Katharina ist, ich habe es oben erwähnt, »willenlos[]«, Johannes – durch den Zorn – seiner »schier unmächtig« (s. o.). Als ihr gemeinsamer Sohn zu Tode kommt, befindet sich das Liebespaar also – und damit ist bemerkenswerterweise nicht die sexuelle Erregung gemeint – in einem Zustand, in dem sie nicht Herr oder Frau ihrer Handlungen sind.

<sup>8</sup> Auf das, nicht zuletzt politisch zu verstehende, Dreieck zwischen Wolf, Mensch und Hund in *Aquis submersus*, das über diesen Namen aufgerufen wird, verweist Roland Borgards, *Wolf, Mensch, Hund. Theriotopologie in Brehms »Tierleben« und Storms »Aquis submersus«*, in: Joseph Vogl/Anne von der Heiden (Hg.), *Politische Zoologie*, Zürich et. al. 2007, S. 131–147, hier S. 141–147.

<sup>9</sup> Der erste Heft Johannes' spielt im Jahre »1661« (386), das zweite fünf Jahre später: »1666« (431).

Darüber hinaus entsteht der ohnmächtige Zorn Johannes', von dem der zweite Beischlaf herrührt, nicht einfach aus dem Nichts. Er hat seinen Grund vielmehr in der Tatsache, dass der Maler den ersten Beischlaf als eine Art von Eheversprechen ansieht, das Katharina nicht gehalten hat: »Und wessen, Katharina [...] bist du gewesen, ehe bevor du sein [des Predigers] geworden?« (448)

Diese Interpretation Johannes' ist nicht ganz falsch. In der Tat hatte Katharina das erste Beisammensein mit einer Art von Eheversprechen eingeleitet: »Da ich in meine Kammer dich gelassen, so werd' ich doch dein Weib auch werden müssen« (418). Insofern richtet sich der Zorn Johannes' nicht nur gegen die erwähnte »adlige Fürsprach'« (s. o.), sondern auch gegen Katharina selbst, auf deren Betreiben der erste Beischlaf zustande kam. Der Maler selbst wollte nämlich zum fraglichen Zeitpunkt schon wieder aus ihrer Kammer verschwinden: »Aber die jungen Arme zogen mich stumm zu ihrem Mund empor; und ich ging nicht« (419).

Halten wir fest, dass bis jetzt drei Hauptschuldige für den Tod Johannes' auf den Plan getreten sind: Johannes, Johannes in Verbindung mit Katharina und Wulf. Ginge es um Alleinschuld, schlossen sich die drei Schuldbehauptungen aus. Ginge es um Partialschuld, hätten wir eine Verästelung der Kulpabilität, die sich nur schwer oder gar nicht auflösen ließe. Hinzu kommen textinterne und textexterne Elemente, implizite und explizite, die hinter jedwede Schuldzuweisung ein Fragezeichen setzen.

Das stärkste Argument in dieser Hinsicht ist wahrscheinlich der Titel selbst. Denn in ihm wird die genannte Bildunterschrift so verändert, dass die in ihr vorhandene Schuldzuweisung – »Culpa Patris« – eliminiert wird<sup>10</sup> und nur das reine, moralisch invariante, Ergebnis – »Aquis submersus« – übrig bleibt. Der Titel besagt also lediglich, dass die Novelle das Ertrinken eines Menschen beschreibt, enthält sich aber in beredtem Schweigen der Frage, wer dafür zur Verantwortung zu ziehen ist.

Man muss dazu sagen, dass Storms oben erwähnte Abrechnung mit dem Adel nicht die einzige Reflexion zur Schuldfrage in seiner Novelle dar-

<sup>10</sup> Vgl. hierzu schon Achim Nuber, Ein Bilderrätsel. Emblematische Struktur und Autoreferentialität in Theodor Storms Erzählung »Aquis submersus«, in: *Colloquia Germanica* 26 (1993), S. 227–243, hier S. 227, sowie Heinrich Detering, Herkunftsorte, S. 110. Gerhard Kaiser schließlich (*Aquis submersus* – versunkene Kindheit. Ein literaturpsychologischer Versuch über Theodor Storm, in: *Euphorion* 73 [1979], S. 410–434, hier S. 411), argumentiert, dass die anderen Übersetzungsversuche – insbesondere »Casu Periculoso« (383) – in die Interpretation mit einbezogen werden müssten (was ja ebenfalls auf eine Entschuldung hinweist).

stellt, es vielmehr eine ganze Reihe von anderen Äußerungen gibt, die sich durchaus auf dem Niveau der Novelle befinden. In einem Tagebucheintrag notiert Storm beispielsweise, dass sich die Schuld seiner Protagonisten in der »Unzulänglichkeit des Ganzen, der Menschheit« auflöse.<sup>11</sup> In diese Richtung hatte er sich auch in einem Brief an Schmidt aus dem Jahre 1881, als Antwort auf dessen Essay und die in ihm formulierte Schuldthese, geäußert. Er habe, schreibt Storm, bei der Niederschrift von *Aquis submersus* »an keine Schuld des Paares gedacht«. Vielmehr ginge es um »die Schuld oder Unzulänglichkeit des Menschenthums«.<sup>12</sup>

Diese letzte Äußerung steht in weitgehender Übereinstimmung mit den poetologischen Forderungen des poetischen Realismus nach Verklärung und Versöhnung<sup>13</sup> und ist aus diesem Grunde, obwohl sie in ihrer Allgemeinheit nicht viel zur Klärung der Schuldfrage beiträgt, die meistzitierte Passage in der Forschung, die sich dieses Themas annimmt.<sup>14</sup> Mir scheint jedoch wichtiger zu sein, was Storm, von der Forschung weitgehend unberücksichtigt, in den folgenden Sätzen ausführt.

Hier gibt der Autor nämlich ein sprechendes Beispiel für das Aufgehen der individuellen Schuld in der des »Menschenthums«: die »Vererbung des Blutes«. Neben der bemerkenswerten Randnotiz: »verrathen sie mir dieß Thema nicht!« fährt er fort: »Mein höchster Wunsch ist, noch eine Novelle schreiben zu können, worin der Held, voll Bewußtseins einer ihm von den Vorfahren angeerbten Leidenschaft, sei es Jähzorn, Eifersucht oder sonst was, und in Kenntniß der in der Vergangenheit dadurch heraufbeschworenen Geschehnisse, die Gelegenheit zu solchen Ausbrüchen seinerseits auf das Strengste zu vermeiden bemüht ist u. grade dadurch das Unheil herbeiführt, wodurch er oder sein Menschenglück zu Schanden geht«.<sup>15</sup>

Die Novelle, auf die Storm anspielt, ist *Grieshuus*, zu der er just zu diesem Zeitpunkt erste Entwürfe im Tagebuch *Was der Tag gibt* skizziert. Bemerkenswert ist nun, dass sowohl im Tagebuch als auch im Brief die Überle-

<sup>11</sup> Theodor Storm, *Was der Tag gibt*, Eintrag vom 1.10.1881, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. IV, S. 511.

<sup>12</sup> Theodor Storm, Brief an Erich Schmidt, September 1881, in: Theodor Storm/Erich Schmidt, *Briefwechsel*. Kritische Ausgabe, hg. v. Karl Ernst Laage, 2 Bde., Berlin 1972–1976, Bd. II, S. 49.

<sup>13</sup> Vgl. hierzu Sabina Becker, *Bürgerlicher Realismus. Literatur und Kultur im bürgerlichen Zeitalter; 1848–1900*, Tübingen 2003, S. 103–109; S. 158–161.

<sup>14</sup> Vgl. die in Anm. 2 genannten Titel.

<sup>15</sup> Theodor Storm, Brief an Erich Schmidt, September 1881, in: *Briefwechsel*, S. 51f.

gungen zu *Grieshuius* jeweils im unmittelbaren Anschluss an die Überlegungen zur Schuldproblematik in *Aquis submersus* formuliert werden.<sup>16</sup> Es wird also deutlich, dass Storm mit dem in dieser Novelle zentralen Thema der »angeerbten Leidenschaft«, verstanden als die zeitgenössische Form des »Schicksal[s]«,<sup>17</sup> sein literarisches Programm für seine letzte Schaffensperiode, bis hin zum *Schimmelreiter*, formuliert.

### Teufel

Die Binnengeschichte spielt im 17. Jahrhundert und mithin in einem Zeitalter, in dem Vererbung, anders als in der Literatur des 19. Jahrhunderts, in der, wie Storm später selbst schreibt, »die Vererbung von allen Seiten in der Literatur zu spielen« anfängt,<sup>18</sup> keine wichtige epistemische Kategorie darstellt. Daher nähert sich die Novelle ihrem Thema sehr indirekt, nämlich mit einer teuflischen Spur, die auf den ersten Blick wiederum auf die Schuld der Liebenden zuzuführen scheint, diese aber auf den zweiten von ihr befreit: Die Rede ist von der Hexerei bzw. dem Teuflischen. Dieses Argument wird äußerst diskret eingeführt und richtet sich gegen die vom Binnenerzähler etablierte dominante Hauptlesart des »menschlich Schö-

<sup>16</sup> Es handelt sich um die aufeinanderfolgenden Einträge »3.« (Schuld) und »4.« (Vererbung) vom 1.10.1881 (Theodor Storm, Was der Tag gibt, in: ders., Sämtliche Werke, Bd. IV, S. 511f.).

<sup>17</sup> In einem Brief an Mommsen vom 12.10.1884 geht Storm auf einen »Einwand« seines Briefpartners ein: Dieser hatte nach der Lektüre von Hans und Heinz Kirch die »grimme Faust des Schicksal« in dieser Novelle vermisst (so Storm in einer Paraphrase des verlorengegangenen Briefs an Paul Heyse vom 2.10.1844). Darauf antwortet Storm so: »Man sagte einmal: das moderne Schicksal sind die Nerven; ich sage: es ist die Vererbung, das Angeborene, dem nicht auszuweichen ist, und wodurch man trotz ehrlichen Kampfes dennoch mit der Weltordnung im Conflict auch wohl zum Untergang kommt« (Theodor Storm/Theodor Mommsen, Briefwechsel, hg. v. Hans-Erich Teitge, Weimar 1966, S. 126). Bleibt anzumerken, dass ab den mittleren 80er Jahren, d. h. ab Richard von Krafft-Ebings *Über Gesunde und kranke Nerven* von 1885, Vererbung und Nervenschwäche keinen Widerspruch mehr darstellen. Insofern kann Storm im *Schimmelreiter* anhand Haukes eine Figur schildern, deren Nerven *aufgrund von Vererbung* schwach sind und schwächer werden. Vgl. hierzu: Vf., Fluch der dritten und vierten Generation. Neurasthenie, Vererbung und göttlicher Zorn in Theodor Storms »Der Schimmelreiter«, in: ders./Caroline Pross/Klaus Müller-Wille (Hg.), Neurasthenie. Die Krankheit der Moderne und die moderne Literatur, Freiburg i.Br. 2010, S. 73–102.

<sup>18</sup> Theodor Storm, Brief an Theodor Mommsen, 12.10.1884, in: Theodor Storm/Theodor Mommsen, Briefwechsel, S. 126.

ne[n] und Berechtigte[n]« in der Liebe des Paares.<sup>19</sup> Gespeist wird es durch eine Mischung von Aberglauben und orthodoxem Luthertum.<sup>20</sup> Kurz vor dem zweiten Beischlaf und damit vor der entscheidenden Wendung in der Novelle ist im Dorf, in dem Katharina jetzt lebt, ein »grausam Spektakul« vorgesehen (441), die Verbrennung einer, freilich bereits gestorbenen, jungen Frau wegen eines »einbekannten Bündnisses mit dem Satan« (441). Der Binnenerzähler Johannes und sein Bruder distanzieren sich zwar von diesem »Hexenwesen« (441) – und trotzdem wird dadurch eine Spur gelegt, die sich nicht mehr verwischen lässt.

Verbrannt wird die Nichte der alten Hebamme »Mutter Siebzig« (443). Und die wiederum ist mit dem, anscheinend nicht unmittelbar hexenverdächtigen, aber doch mit diesen Eigenschaften (im doppelten Sinne des Wortes) verwandten Vorspukechen – allgemein auch als Vorgesichte bezeichnet – behaftet und hat am Tag vor dem Tod Johannes' d. J. »drei Leichlaken über des Pastors Hausdach [...] fliegen sehen« (444).

Von Johannes wird diese Vorausdeutung auf einen bald eintretenden Tod im Pfarrhaus als »Geschwätz« abgetan; die folgenden Ereignisse, also die scheinbare Verifizierung der »Gesichte« (444) am Ende (»Die Leichlaken sind auf des Pastors Dach gefallen«; 449), stärken jedoch die damit eingeschlagene teuflisch-bergläubische Spur. Interessant an der Geschichte ist vor allem die herausgestrichene Verbindung von nichtehelicher Sexualität – denn das meint bei Frauen in der Frühen Neuzeit das »Bündnis[]« mit dem Teufel (das den *Bund* der Ehe verhöhnt)<sup>21</sup> – bei der Nichte und den »Gesichte[n]« bei der Tante.

Wenn die, in der Frühen Neuzeit spielende, Binnengeschichte Vorgesichte und teuflische Verkehrung des Ehebands ins Verhältnis setzt, tut sie das, was ich an dieser Stelle nur andeuten kann, mit Rekurs auf einen Begriff aus der frühneuzeitlichen Teufelstheorie, den *Praestigiae*; zu Deutsch:

<sup>19</sup> Theodor Storm, Was der Tag gibt, Eintrag zwischen dem 8.4. und dem 28.5. 1883, in: ders., Sämtliche Werke, Bd. IV, S. 525.

<sup>20</sup> Vgl. zu der Opposition von Glauben (Johannes) und Aberglauben bzw. orthodoxem Luthertum (Mutter Siebzig, Prediger) in *Aquis submersus*, Christine Geffers Browne, Theodor Storm. Das Spannungsverhältnis zwischen Glauben und Aberglauben in seinen Novellen, New York 2002, S. 63. Vgl. zu Storms Kenntnis von und Interesse an religiösen und theologischen Fragen, Karl Ernst Laage, »Wenn ich doch glauben könnte«. Theodor Storm und die Religion, Heide 1910.

<sup>21</sup> Vgl. hierzu Vf., Warum Frauen mit dem Teufel schlafen, Männer hingegen mit ihm Verträge abschließen wollen. Harsdörffers »Mord-Geschichte« und »Lust- und Lehrreiche Geschichte« als negative Figurenlehre, erscheint in: Joel B. Lande/Robert Suter (Hg.), Barocke Figuren. Zeit – Gestalt – Medien, Freiburg i.Br. 2012.

Gaukelbildern.<sup>22</sup> Nach Augustinus ist unstrittig, dass der Teufel die Schöpfung nicht verändern kann, sondern diese von ihm angestrebten Veränderungen nur dem Menschen in Form von Praestigiae oder Gaukelbildern vorspiegeln kann.

Gegner der Hexenverfolgung argumentieren in diesem Zusammenhang, dass dem Teufel ausschließlich Praestigiae zur Verfügung stünden (so dass die Hexen die inkriminierten Handlungen gar nicht begangen haben könnten); Befürworter behaupten, dass die Praestigiae zwar ein bevorzugtes Mittel des Teufels seien, seine reale Existenz und seine realen Handlungen (und mithin die Schuld der Hexen durch den Umgang mit ihm) durch die Trugbilder jedoch nicht im Geringsten ausgeschlossen seien.<sup>23</sup> Unstrittig ist jedoch, dass der Teufel durch seine bildlichen Eingaben Prophezeiungen vornehmen (lassen) kann;<sup>24</sup> wie z. B. bei Mutter Siebzig, deren Gabe allerdings im Dorf anscheinend nicht als Hexenleistung ausgelegt wird.

Interessant an diesem Fund ist nun, dass die genannte konzeptuelle Verbindung von unehelicher Sexualität einerseits und Praestigiae andererseits schon viel früher in der Novelle, nämlich anlässlich Johannes' und Katharinas erstem Beischlaf, auftaucht: Nach der begangenen Todsünde der Luxuria bzw. dem Bruch des sechsten Gebots unterlaufen dem scheidenden Johannes nämlich einige bemerkenswerte Wahrnehmungstäuschungen, die er sich selbst nicht natürlich erklären kann.

Nachdem er aus dem Zimmer seiner Geliebten geklettert ist, sieht er ein »blasses Händlein mir zum Abschied winken«. Diese reale Wahrnehmung eines letzten Grußes von Katharina aus einem oberen Fenster wird in eine Vorstellung überführt, die nicht mehr nur auf Perzeption zurückgeht.<sup>25</sup> »Mir war«, so schreibt er, »als sähe [ich] hinter« einem der tieferen Fenster »[...] gleichfalls eine Hand; aber sie drohete nach mir mit aufgehobenem Finger und schien mir farblos und knöchern gleich der Hand des Todes.

<sup>22</sup> Zu dieser Übersetzung, vgl. Vf., *Nachfolge Christi – Nachahmung der Natur. Himmlische und natürliche Magie bei Paracelsus, im Paracelsismus und in der Barockliteratur* (Scheffler, Zesen, Grimmelshausen), Hamburg 2007, S. 237–239.

<sup>23</sup> Vgl. hierzu Vf., *Genius malignus. Descartes, Augustinus und die frühneuzeitliche Dämonologie*, in: Carlos Spöerhase et al. (Hg.), *Unsicheres Wissen. Skeptizismus und Wahrscheinlichkeit 1550–1850*, Berlin 2009, S. 87–108, hier S. 98–108.

<sup>24</sup> Vgl. hierzu Vf., *Nachfolge Christi – Nachahmung der Natur*, S. 250f.

<sup>25</sup> Möglicherweise handelt es sich ursprünglich um die »knöchern Hand« von Bas' Ursel (424), aber wenn dem so sein sollte, so hätte sie gleichwohl eine imaginäre Überformung erhalten.

Doch war's nur wie im Husch, daß solches über meine Augen ging« (420).

Bemerkenswert ist, darauf wird zurückzukommen sein, wie die Blässe von Katharinas Hand in Tötenblässe und damit, ganz ähnlich wie bei Mutter Siebenzig, in eine (später scheinbar bewahrheitete) Vorahnung in Bezug auf einen späteren »Tod]« umkodiert wird. Mit dem zweifachen Hinweis auf eine mögliche Nicht-Realität der Wahrnehmung (»mir war«, »wie im Husch«) wird dabei der praestigienhafte Charakter der Vorstellung hervorgehoben.

Und wie um keine Missverständnisse aufkommen zu lassen, wird sogar die deutsche Übersetzung für Praestigiae – also die Gaukelei – ausdrücklich erwähnt: Ich »redete mir dann aber ein«, schreibt Johannes, »es seien nur meine eigenen aufgestörten Sinne, die solch Spiel mir *vorgegaukelt* hätten« (420; Herv. M.B.). Deutlich zu sehen, wie sich der Binnenerzähler von einer teuflischen Interpretation der Ereignisse zu befreien sucht, dabei aber einen Begriff wählt, der, zumal für jemanden, der gerade, aus der gewählten abergläubisch-orthodoxen Perspektive heraus gesprochen, die teuflische Tat der Unkeuschheit begangen hat, eher das Gegenteil bedeutet.

Dieser ersten Wahrnehmungstäuschung folgt eine zweite, nämlich dann, wenn Johannes auf der Flucht in den an das Haus angrenzenden »Binsen-sumpf« einsinkt, der, wie das Gespräch von Johannes und Katharina über die Ahnfrau nahelegt, der eingedämmte Gartenteich ist, in dem bereits die genannte Vorfahrin von Katharina, das blasse Fräulein, Suizid begangen hat<sup>26</sup> (dazu später mehr). Jetzt kann sich Johannes der sich aufdrängenden übernatürlichen Erklärung nicht mehr erwehren: »Ei, dachte ich, »faßt das Hausgespenste doch nach dir!« (420).

Auch dieses Ereignis lässt sich, wenn man die eingeschlagene Perspektive beibehält, als eine prophezeiende Teufelerscheinung deuten, da die Erfahrung, »als ob« – auch hier wieder die Derealisierungsformel – »ihn [seinen Fuß] was hinunterziehen wollte« (420), als Vorverweis auf den

<sup>26</sup> Katharina sagt im Gespräch mit Johannes: »[...] am andern Morgen aber hat man das blasse Fräulein aus einem Gartenteich gezogen, der nachmals zugedämmt ist. Hinter den Hecken, dem *Walde* zu, soll es gewesen sein.«, Johannes antwortet: »Ich weiß, Katharina; es wachsen heut noch Schachtelhalm und *Binsen* aus dem Boden.« (407; Herv. M.B.). Es liegt also nahe, zu vermuten, dass Johannes auf der Flucht vom Gut, auf der er »durch den Garten« Richtung »*Wald*« kommt, genau in den hier beschriebenen »*Binsensumpf* gerathen« (420; Herv. M.B.) ist.

Tod seines Kindes verstanden werden kann, das ebenfalls ins Wasser hinuntergezogen werden wird.

Die Interpretation als Vorspuk ist auch insofern plausibel, als das Thema »Kind«, und dies in Verbindung mit seiner Mutter Katharina und dem Thema Tod, in einer dritten Sinnengaukelei thematisiert wird. Am Fluchttreffpunkt (zu dem Katharina nicht kommen kann) verfällt Johannes nämlich abermals in ein »Spiel der Phantasie«, in dem er nicht nur glaubt, Katharinas »zarte Kindsgestalt« (423; Herv. M.B.) zu sehen, sondern auch ihre »seligen Frauenaugen« (ebd.; Herv. M.B.).

Die mahrende Hand des Todes in der ersten Vision, die Konkretisierung durch das Versinken in der zweiten und die Thematisierung des Kindes und Katharinas in der dritten, begleitet durch einen weiteren Hinweis auf den Tod – die inneren Bilder Johannes sind, als Prophezeiung auf den Tod seines Kindes, kaum weniger präzise als die von Mutter Siebzig, die mit den drei Bettlaken, nur zeitnäher, den Tod Johannes d. J. scheinbar voraussieht.<sup>27</sup>

Folgt man dieser teuflischen Perspektive weiter, ergibt sich eine Verbindung zwischen den dämonisch evozierten inneren Bildern Johannes' und den äußeren, die er malt:<sup>28</sup> Auch sie sind ein »Spiel der Phantasie« (422) und unterliegen schon insofern teuflischem Einfluss, als Johannes just im

<sup>27</sup> Die damit evozierte Lesart wird dadurch plausibilisiert, dass das von Johannes erwähnte »Hausgespenst[« (s. o.) von Katharina bereits angekündigt wurde: »Wisset Ihr denn auch, Johannes, daß eine unseres Geschlechtes sich noch immer zeigen soll, sobald dem Hause Unheil droht? Man sieht sie erst hier an den Fenstern gleiten, dann draußen in dem Gartensumpf verschwinden« (407). Die Wahrnehmungstäuschungen Johannes' changieren also, wie bei Mutter Siebzig, zwischen Gespenstererscheinung und Zukunftsschen.

<sup>28</sup> Zur Thematisierung und Funktion der Kunst in *Aquis submersus* allgemein, vgl. Robert C. Holub, *Realism and Recollection. The Commemoration of Art and the Aesthetics of Abnegation in »Aquis submersus«*, in: *Colloquia germanica* 18 (1985), S. 120–139; David L. Dysart, *The Role of the Painting in the Works of Theodor Storm*, New York 1992; Achim Nuber, *Ein Bilderrätsel*, Michael Boehringer, *The Telling Tactics of Narrative Strategies in Tieck, Kleist, Stifter, and Storm*, New York 1992, S. 115–138, sowie Elisabeth Bronfen, *Leichenhafte Bilder – Bildhafte Leichen. Zu dem Verhältnis von Bild und Referenz in Theodor Storms Novelle »Aquis submersus«*, in: Hans Körner (Hg.), *Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung*, Hildesheim et. al. 1990, S. 305–334, die in den Bildern eine Selbstreflexion des Realismus als nicht gelingender Entschärfung des Realen am Werk sieht. Dagegen Claus-Michael Ort, *Zeichen und Zeit. Probleme des literarischen Realismus*, Tübingen 1998, S. 83, der in *Aquis submersus* den »Tod des Referenten statt Belebung von Bildern« diagnostiziert.

Zustand der dämonischen Verblendung ein Bild von Katharinas Elternhaus, des »Herrenhauses«, malt (422).

Dass aber alle seine Bilder, auch unabhängig von ihrem Zusammenhang mit inneren Praestigiae, des Teufels sind, erfährt Johannes – wir folgen wie gesagt weiter der abergläubisch-orthodoxen Perspektive – vom rechtlichen Vaters seines Sohnes, dem Prediger, der sich ihm gegenüber stolz als ein echter Bilderstürmer ausweist, der das einzige Kunstwerk von Rang in seiner Kirche, ein »geschnitzte[s] Bilde der Maria« (437), entfernen und zerstören ließ. Die theologische Begründung für diese Tat trifft Johannes mehr, als er sich zugestehen mag: »Diese Marienbilder sind nichts als Säugammen der Sinnenlust und des Papismus; die Kunst hat allezeit mit der Welt gebuhlt« (438).

Deutlich zu sehen, dass der Prediger nicht nur auf die Marienbilder als spezifisch katholische Darstellungsform zielt, sondern auch auf die bildende Kunst als solche, von der er als Karlstadtianer glaubt, dass sie insgesamt die »Sinnenlust« säugt, »mit der Welt [buhlt]« und daher – und dies ist für die hier rekonstruierte Lesart von besonderer Wichtigkeit – des »Satan[s]« ist (438).

Die Perspektive des Predigers wird zwar explizit durch den Erzähler relativiert, der ihn als einen dogmatischen »Widersacher« der Künste abwertet (438), und implizit durch den Prediger selbst, der am Ende der Binnengeschichte um ein letztes Bild seines toten rechtlichen Sohns bittet (und das obwohl er nicht zuletzt Johannes für diesen Tod verantwortlich macht). Und trotzdem ist die damit formulierte ikonoklastische Perspektive als Interpretationshinweis für die Binnengeschichte nicht von der Hand zu weisen, da Johannes' Malkunst, zumindest ein Mal, in der Novelle durchaus als in unmittelbarer Verbindung zur »Sinnenlust« stehend charakterisiert wird: Die Rede ist von der Verfertigung des Bildes von Katharina, das Johannes vor deren Austritt aus dem Hause malen soll.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang vor allem der Blick, den Katharina auf Johannes während der Herstellung des Bildes wirft: Sie »lächelte [...] glücklich; und dabei blüdete aus dem dunkeln Grund des Bildes immer süßer das holde Antlitz auf; mir [Johannes] schien's, als sei es kaum mein eigenes Werk. – Mitunter war's, als schaue mich etwas heiß aus ihren Augen an; doch wollte ich es dann fassen, so floh es scheu zurück; und dennoch floß es durch den Pinsel heimlich auf die Leinwand, so daß mir selber kaum bewußt ein sinnberückend Bild entstand, wie nie zuvor und nie nachher ein solches aus meiner Hand gegangen ist« (406).



An dieser Passage fallen zwei Besonderheiten auf: Erstens scheint der Blick Katharinas von ihrem Wesen abgekoppelt zu sein und eine eigene Daseinsform zu besitzen. Es ist ein »etwas«, das Johannes »aus ihren Augen« anschaut, das von ihrer Besitzerin verschieden zu sein scheint. Zweitens wirkt es so, als ob die Eigendynamik des Blicks eine Art von Intensionsparadox beim Maler auslöst, das entfernt an die Argumentationsweise von Novalis *Monolog* erinnert: Will Johannes dezidiert den Blick seiner Geliebten malen, »so floh es scheu zurück«, möglich aber ist eine Malweise, die sich am Bewusstsein weitgehend vorbeischiebt (»kaum bewusst«/ »kaum mein eigenes Werk«). Es schaut also »etwas« aus den Augen Katharinas und es malt »etwas« in der Hand von Johannes, das nicht die beiden selbst sind. Nicht nur jedenfalls.

Dass die Malweise von Katharinas Blick ebenfalls sinnberückend ist, merkt als Erste die Gesellschaftsdame von Katharina: »Hat denn das Fräulein Ihn so angesehen, als sie da im Bilde sitzt?«, fragt sie, nach einem Blick auf das Gemälde, lauernd, bevor sie Katharina aus gegebenem Anlass von dem Maler zu trennen versucht; interessanterweise mit einem dezenten Hinweis auf das Pathologische dieses Blickes: »Deine Augen haben *kranken* Glanz, Katharina; das lange Sitzen hat dir nicht wohl gedient« (409; Herv. M.B.).

Das Sinnberückende der zum Krankhaften neigenden »glänzenden Augen« (392) Katharinas wirkt sich, wie man ergänzend hinzufügen sollte, nicht nur auf den Maler Johannes, nicht nur auf Bas' Ursel, sondern auch auf die späteren Betrachter seiner Bilder aus, wie der Rahmenerzähler bekräftigt, der, ca. 200 Jahre später, ein Frauenbild Johannes', die »Maria«, rückwirkend so charakterisiert, dass es »leicht mein Knabenherz mit einer phantastischen Neigung bestricken« könnte (381).<sup>29</sup>

Sinnberückende Erotik (jenseits der Ehe) und sinnberückende Bilder, innere wie äußere, sind also in der Beziehung von Katharina und Johannes miteinander verschränkt.<sup>30</sup> Und aus einer strengen lutheranischen Per-

<sup>29</sup> Johannes malt also die Maria, die der Pastor hat aus der Kirche entfernen lassen. Dass Katharina ihr Modell gewesen sein könnte, plausibilisiert folgender Satz: »Das Bildniß seiner Tochter [Katharina] aber lebt mit mir in meinem Innern« (402; Herv. M.B.). Vgl. zu diesem Satz auch Regina Fasold, *Culpa patris aquis submersus? Mütter und Tod in Theodor Storms Novellen*, in: dies. et al. (Hg.), *Begegnung der Zeiten. Festschrift für Helmut Richter zum 65. Geburtstag*, Leipzig 1999, S. 185–202, hier S. 195.

<sup>30</sup> Auf die Kanalisierung der Erotik in der Malerei macht auch Christiane Arndt, *Abschied von der Wirklichkeit*, S. 213, mit Verweis auf Georg Leisten, *Wiederbelebung und Mortifikation. Bildnisbegegnung und Schriftreflexion als Signaturen neoromantischer*

spektive ist diese Verschränkung insofern problematisch, als beides Werke des Teufels sind. Dies zumal, wenn man berücksichtigt, dass in der Frühen Neuzeit, mit Luther und nach Luther, der Teufel mehr und mehr entpersonifiziert und als reine Allegorie der innermenschlichen Sünden verstanden wird.<sup>31</sup>

## Fluch

Die obigen Ausführungen haben deutlich gemacht, dass es, gegen die Hauptlesart, eine Kette von Schuldzuweisungen in *Aquis submersus* gibt, die direkt auf das Liebespaar weisen: Mit der gesamten Härte des frühneuzeitlichen Luthertums und ohne qualitative Differenz zur abergläubischen Perspektive der Mutter Siebzig wird, macht man sich diese Sichtweise zu eigen, den beiden Liebenden teuflische Lust vorgeworfen, aus der sich dann ihre Schuld restlos ableiten lässt.

Schmidts Schluss, dass die Novelle den beiden die gesamte Schuld alleine aufbürde, ist jedoch trotzdem zu kurz gegriffen: Die Motivketten laufen zwar, aus der genannten Perspektive gesprochen, auf die beiden Liebenden, ihre teuflische Sexualität und ihre unheimlichen Blicke und Bilder zu – aber zur gleichen Zeit wird ihnen (ähnlich wie bei der Beschreibung der Unzurechnungsfähigkeit beim zweiten Beischlaf) die Schuld wieder genommen. Wie oben ausgeführt, ist es ein »etwas«, das aus Katharinas Augen hervorscheint und das Johannes' Arm führt, um ihren berückenden Blick in berückende Bildern zu überführen – nicht (allein) sie selbst.

Das genannte »etwas« markiert also eine Leerstelle der Schuld, die, wie ich im Folgenden zeigen möchte, durch zwei miteinander übereinstimmende (wiewohl unterschiedlich motivierte) Lesarten gefüllt werden kann. Die erste, die sich anbietet, ist – entsprechend der bis jetzt verfolgten (quasi-)theologischen barocken Perspektive – die eines Fluchs, die zweite die, aus Storms Perspektive heraus gesprochen, zeitgenössische: der Vererbung.

Auf die Lesart des Fluchs, um mit ihr zu beginnen, verweist, dass Johannes, bevor er sich am Leichnam seines Sohns alle Schuld zuschreibt, eine

Dichtung zwischen Realismus und Fin de Siècle, Bielefeld 2000, S. 83, und David L. Dysart, *The Role of the Painting*, S. 48, aufmerksam.

<sup>31</sup> Vgl. hierzu Vf., *Das Heucheley-Dilemma. Moscheroschs »Schergen-Teuffel« als poetologische Ortsbestimmung satirischer Prosa*, erscheint in: Nicola Kaminski et al. (Hg.), *Prosa in der Frühen Neuzeit*, Tübingen 2011.

andere Erklärungsvariante für den Tod seines Sohns durchspielt: Bei der Fertigstellung eines letzten Porträts seines toten Sohnes schaut er in dessen todesstarre Augen – und da ist es ihm, als sollten »die Augen jener Ahne des Geschlechtes [...] noch hier aus unseres Kindes Leichenantlitz künden: »Mein Fluch hat doch Euch Beide eingeholet« (453).

Was hat es mit diesem »Fluch« auf sich? Die »Ahn[in]«, von der Johannes spricht, ist eine Verwandte väterlicherseits von Katharina, eine »Gemahlin eines früheren Gerhardus« (407). Ihre Töchter hatte sich, ähnlich wie Katharina, in einen Mann verliebt, der »nicht ihres Standes« war (408) und wollte daher in eine, von ihrer Mutter arrangierte, standesgemäße Ehe nicht einwilligen. Daraufhin hat die Ahnfrau ihre Tochter »verflucht«, mit dem Ergebnis, dass man »das blasse Fräulein aus einem Gartenteich gezogen« (407), sie also höchstwahrscheinlich Selbstmord begangen hat. Zentral für die Novelle ist nun, dass der Fluch der Ahnfrau nicht nur für ihre Tochter zu gelten scheint, sondern auch für die nachfolgenden Generationen, genauer gesagt für Wulf (der ihre Rolle als Heiratszwinger übernimmt) sowie für Katharina und Johannes d. J., welche die Rolle des blassen Fräuleins (Heiratsverweigerung und Tod im Wasser) unter sich aufteilen und auf zwei Generationsebenen ausagieren. Der Fluch richtet sich also, ähnlich wie im *Schimmelreiter*,<sup>32</sup> auch auf die Wiederholungen dieser Tat in späteren Generationen, die nun mit Tod und mithin mit dem Aussterben des Geschlechts geahndet wird.

Theologisch – im Sinne des strengen Protestantismus, wie ihn der Prediger verkörpert – ist das so zu verstehen: Die Ahnfrau hat in ihrer Eigenschaft als Familienoberhaupt<sup>33</sup> anstelle Gottes einen Gottesfluch ausgesprochen. Dies kann sie deswegen, weil ihre Tochter, wie später Katharina, gegen das sechste Gebot (wider die »unkeuscheit«)<sup>34</sup> verstoßen und die göttliche Ordnung darüber hinaus durch Bruch des vierten Gebots verletzt hat, da sie es an Gehorsam gegen Vater und Mutter bzw. einen Stellvertreter, die dem Menschen »an Gottes stad« gegeben sind,<sup>35</sup> hat vermissen lassen.

<sup>32</sup> Vgl. hierzu Vf., Fluch der dritten und vierten Generation, S. 90–101.

<sup>33</sup> Zur Rolle des Familienoberhauptes bei Flüchen, durchaus auch eines weiblichen, vgl. Michael Niehaus, Das Verfluchen als gewalttätiger Sprechakt. Familiengeschichten, in: Vf./Roland Borgards (Hg.), Bann der Gewalt. Studien zur Literatur- und Wissenschaftsgeschichte, Göttingen 2009, S. 277–321, hier S. 288–302.

<sup>34</sup> Martin Luther, Deutsch Catechismus, in: ders., Martin Luther, Werke. Kritische Gesamtausgabe (Weimarer Ausgabe), Weimar 1883ff., Bd. XXX.1, S. 161.

<sup>35</sup> Ebd., S. 147.

Mit dem Bruch der Zehn Gebote<sup>36</sup> zieht sich das blasse Fräulein, wie später Katharina, den göttlichen Zorn zu, der in 2 Mo 20, 3ff. (bzw. 5 Mo 5, 9f.) in folgende Worte gekleidet wird: »Ich, der Herr, dein Gott, bin ein eifernder Gott, der die Missetat der Väter heimsucht bis ins dritte und vierte Glied an den Kindern derer, die mich hassen« (Herv. M.B.). Zwar bezieht sich die Androhung Gottes, seinen eifernden Zorn bis ins dritte und vierte Geschlecht – also cum grano salis die Zeit der erwähnten »hundert Jahre« – abzureagieren, auf das erste der Zehn Gebote, nämlich die Forderung, keine anderen Götter neben dem einen zu haben. Sie gilt aber, wie Luther im *Großen Katechismus* ausführt, »auff alle gepot«,<sup>37</sup> mithin auch auf das, dass man Vater und Mutter ehren und die Ehe halten soll.

Die Androhung der Verfolgung des Gebotsbruchs bis in die dritte und vierte Generation ist also bei näherem Hinsehen ein Fluch Gottes, der, wiewohl er Subjekt dieses Fluches bleibt, von Menschen, in diesem Falle: der Ahnfrau, in seinem Namen ausgesprochen wird. Er geht im Übrigen nur deswegen bis in die vierte Generation, weil dann das Geschlecht, wie Luther schreibt, »durch und durch ausgerottet« sein wird.<sup>38</sup>

In dieser alttestamentlich-protestantischen Konstellation bezieht sich der göttliche Zorn also nicht nur auf die Menschen, welche die Zehn Gebote zum Zeitpunkt des Fluchs übertreten haben, in diesem Falle: das blasse Fräulein, sondern auch auf ihre biologischen Nachfahren, in diesem Falle: auf Katharina und ihren Sohn Johannes, die sich nicht mehr fortpflanzen bzw. deren Nachwuchs stirbt, bevor er sich wiederum fortpflanzt<sup>39</sup> – aber auch auf Wulf, als dem »Letzte[n] seines Stammes« (403).

<sup>36</sup> Zur protestantischen (und auch katholischen) Ablösung der Todsünden durch die Zehn Gebote im ausgehenden Mittelalter und der Frühen Neuzeit und der damit einhergehenden Verschiebung der Sünden gegen den Menschen zu *Sünden gegen Gott*, vgl. Robin Briggs, Die Hexenmacher. Geschichte der Hexenverfolgung in Europa und der Neuen Welt, übers. von Dirk Mueller, Berlin 1998, S. 123f., mit Bezug auf John Bossy, Moral Arithmetic. Seven Sins into Ten Commandments, in: Edmund Leites (Hg.), Conscience and Casuistry in Early Modern Europe, Cambridge et al. 1988, S. 214–234.

<sup>37</sup> Martin Luther, Deutsch Catechismus, S. 137.

<sup>38</sup> Ebd., S. 137.

<sup>39</sup> In einer früheren Fassung wird ausdrücklich notiert, dass Katharina nach diesen Ereignissen »kinderlos« (917) bleibt.

## Augen

Wie oben angedeutet, gibt es noch eine zweite Möglichkeit, zu erklären, warum sich die teuflische Schuld der Protagonisten im »etwas« auflöst: die zeitgenössische Lesart der Vererbung. Hier gilt es für den Leser, sein Augenmerk auf Katharinas zentrale physiognomische Merkmale zu legen: ihre Augen und ihre Blässe.

Vom sinnberückenden, leicht ins Pathologische gehenden, Blick Katharinas bei dem Malen des Bildes, der zu einer phantasiebestrickenden Malweise Johannes' führt, wurde oben schon gehandelt. Die dies bewirkenden Augen Katharinas werden in der gesamten Novelle in einem einheitlichen Metaphernfeld von Wärme und Licht beschrieben: Es handelt sich um »runde« (390), große »braune[]« Augen (404, 408f.), die »glänzend[]« sind (392) bzw. von denen »Glanz« (409) ausgeht, der bis »ins Herz« (391) von Johannes reicht; ein »Zauberschein«, wie er retrospektiv feststellt (452). Katharinas Blick ist dementsprechend im positiven Falle, also in der Liebe zu Johannes, »heiß« (406) bzw. drückt sich in einem »Leuchten« (390) aus, im negativen Falle, d. h. im Zorn über die Heiratspolitik ihres Bruders, im Aussenden von Funken: »ihre jungen Augen sprühten wie in Zorn und Schmerz« (398). Aber auch der positive Fall wird, ich deutete es oben an, als »kranke[r] Glanz« (409) dezent pathologisiert.

Dieser Befund ist insofern bemerkenswert, als in der Novelle der Blick eines anderen Augenpaares ebenfalls ausführlich beschrieben wird: Es geht um das Bild der bereits genannten Urahnin von Katharina, einer »Gemahlin eines früheren Gerhardus« (407). Sie hat keine großen, warmen und leuchtenden, sondern, diametral verschieden dazu, »stechend graue[] Augen« (407), die recht »klein« und »kalt[]« zu sein scheinen (402). Der Blick lässt Johannes einen »Schauer« (402) über den Rücken laufen: Wenn er ihn sieht bzw. an ihn denkt, dann »fröstelt[]« es ihn. Katharina selbst hatte von Kindesbeinen an vor diesem Blick »eine Furcht«, so dass sie »wie blind« durch das Zimmer gelaufen ist, in dem das Bild hing (407).

Bemerkenswert ist nun die Koinzidenz der kalten und warmen Blicke: Johannes malt nämlich das Porträt der berückend schauenden Katharinas bereits in der Ahnengalerie, in der ihr Bild einmal hängen soll und in der das der Ahnfrau seit mehr als 100 Jahren seinen Platz hat: Deren »Augen haben hier all die Tage auf uns hingesehen« (407), bemerkt der Maler, nota bene nach Fertigstellung seines eigenen Gemäldes. Genauer gesagt

hängt das Bild der Ahnfrau Johannes »zur Seite« (407). Die strenge Vorfahrin hat dementsprechend einen guten (kalten und stechenden) Blick auf den Maler und auf Katharina bzw. deren leuchtenden und warmen Blick.

Der damit aufgeworfene Verdacht, dass sich die Blicke Katharinas und der Ahnfrau, trotz ihrer ganz und gar unterschiedlichen äußeren Erscheinungsformen, in einem Punkte überschneiden, erhärtet sich am Ende der Erzählung, als der Binnenerzähler den kleinen Johannes post mortem malen möchte. Dass es sich um seinen Sohn handelt, hätte er, wie er schreibt, schon viel früher erkennen müssen, denn: »Die Augen des schönen blassen Knaben, es waren ja ihre [Katharinas] Augen« (440).

Und diese, eigentlich an Katharina erinnernden, Augen scheinen bemerkenswerterweise just in dem Augenblick, da er das Tötenporträt zeichnet, auch denen der Ahnfrau zu gleichen: »Da bückete ich mich hinab, im Wahne, ich möchte noch einmal meines Kindes Blick gewinnen; aber als die kalten Augensterne vor mir lagen, überlief mich Grausen; mir war, als sähe ich die Augen jener Ahne des Geschlechtes, als wollten sie noch hier aus unseres Kindes Leichenantlitz künden« (453).

Diese zweite Überblendung der so unterschiedlichen Blicke ist insofern ungewöhnlich, als die von seiner Mutter geerbten Augen des jungen Johannes mit den kalten, grauen Augen der Ahnfrau keinerlei Übereinstimmung aufweisen können. Man könnte höchstens annehmen, dass die Augen des Kindes nur deswegen an den kalten Blick der Ahnfrau erinnern, weil sie durch den Tod erkaltet sind.

Dem ließe sich aber entgegenhalten, dass die beiden Blicke, also der Katharinas und Johannes' einerseits und derjenige der Ahnfrau andererseits, gerade weil sie so verschieden sind, in einem Punkte auch positiv übereinkommen, nämlich darin, dass sie – in natura oder auf dem Bild – nicht nur das Geschehen beobachten, sondern vielmehr in es eingreifen, es beeinflussen: Wie sich in und durch Katharinas Augen die erotische Beziehung der beiden Liebenden mit all ihren fatalen Folgen anbahnt, so durch die Augen der Ahnfrau die Ahndung dieser verbotenen Taten. Und genau damit drücken diese hereditär bedeutsamen Augen, wie in einer Mise en abyme, noch einmal das ganze Wesen der Vererbung in sich aus.

Kommen wir noch einmal auf die Bildergalerie zurück: Der Maler wird auf die Ahnfrau aufmerksam, als er anhand der verschiedenen Porträts Genealogie betreibt und die physiognomischen Eigenheiten seiner Geliebten Katharina mit denen ihrer Vorfahren abgleicht. Insbesondere bei den Porträts ihrer Eltern bemerkt er markante Ähnlichkeiten: »des Vaters

Stirn, der Mutter Liebreiz um die Lippen« (402) findet er in »Katharinens Antlitz« wieder (402). Ihr Bruder Wulf hingegen ist seinen Eltern gar nicht ähnlich: »wo aber war hier der harte Mundwinkel, das kleine Auge des Junker Wulf?« (402)

Der Maler sucht daraufhin die bildliche Ahnengalerie weiter ab und findet Wulfs Physiognomie in der erwähnten Ahnfrau wieder. Hier entdeckt Johannes »seine[] kleinen Augen« (397) in ihren »kleinen grauen Augen« (402), sein »hart[es]« (397) Wesen in ihrem »harten Antlitz« wieder (402). Aus diesem Grund ist er sich sicher, dass diese Frau eine frühere Trägerin der Erbanlagen von Junker Wulf ist.

Der irritierend lange Zeitraum bei der Übergabe der Erbinformationen und die lange Latenzphase in den dazwischenliegenden Generationen wird von ihm zwar reflektiert, jedoch ohne die unterstellte Vererbungslinie als solche in Frage zu stellen, ganz im Gegenteil: »Wie räthselhafte Wege gehet die Natur! Ein saeculum und drüber rinnt es heimlich wie unter einer Decke im Blute der Geschlechter fort; dann, längst vergessen, taucht es plötzlich wieder auf, den Lebenden zum Unheil. Nicht vor dem Sohn des edlen Gerhardus; vor dieser hier und ihres Blutes nachgeborenem Sprößling soll ich Katharinen schützen« (402).

Die zweifache Erwähnung des »Blutes« in dieser Passage macht deutlich, dass ein dezidiert biologisches Verwandtschaftsverhältnis zwischen der – wie ja auch schon der Begriff deutlich macht – »Ahnfrau« (408) und Wulf vorliegt, wiewohl die Formulierung, dass das Suizid begehende blasse Fräulein ihr »einzig Kind« gewesen sei (407), auf den ersten Blick dagegen zu sprechen scheint.<sup>40</sup> Es muss sich hier jedoch weder um einen kalkuliert inszenierten Widerspruch<sup>41</sup> handeln, wie in der Forschung diskutiert wurde, noch um ein Versehen Storms.<sup>42</sup> Vielmehr wird in den zitierten Passagen lediglich gesagt, dass die – nach aristotelischer Lehre<sup>43</sup> im Blut

<sup>40</sup> Dies gegen Regina Fasold, *Culpa patris*, S. 197, die dieses zentrale Argument für eine biologische Vererbung zugunsten einer psychoanalytischen Argumentation unterschlägt.

<sup>41</sup> So Bernd A. Clifford, *Theodor Storm's Craft of Fiction. The Torment of a Narrator*, Chapel Hill 1966, S. 42f., mit Verweis auf Frederic E. Coenen, *Problems in Theodor Storm's Novellen*, in: *The Germanic Review* 15 (1940), S. 32–45, hier S. 42.

<sup>42</sup> So W.N.B. Mullan, *Tragic Guilt*, hier S. 234f. Ihm folgt Johan Pizer, *Guilt, Memory and the Motive of the Double in Storm's ›Aquis submersus‹ and ›Ein Doppelgänger‹*, in: *The German Quarterly* 65 (1992), S. 177–191, hier S. 180f.

<sup>43</sup> Aristoteles setzt sich in *De Generatione animalium* von der pangenetischen Lehre der Hippokratiker, also der Theorie, dass der Samen aus dem ganzen Körper kommt (»ἀπέχεται ἀπὸ παντός«; 722b: 41), ab und bietet stattdessen die Erklärung an, dass

enthaltenen – Erbeigenschaften in der gesamten Familie Gerhardus vorhanden sind, also sowohl in der ausgestorbenen, Linie der Ahnfrau, die früher mit ihrem Mann, dem damaligen Herrn »Gerhardus«, auf dem Gut »gehauset« und die Herrschaft innegehabt hat (407), als auch in der (auf den Tod der Ahnfrau bzw. ihres Gatten) nachfolgenden Linie, der Herr Gerhardus, Katharina und Wulf zugehören.<sup>44</sup>

Bemerkenswert ist nun, dass Herr Gerhardus und seine Vorfahren, über den bzw. über die genannte Erbeigenschaften zu Wulf gelangt sein müssen, diese selbst nicht aufweisen. In Storms Novellen wird des Öfteren über eine solche Unähnlichkeit der Kinder zu ihren Eltern, meist Vätern, gesprochen. Man denke an *Grieshuus* (Rolfs Ähnlichkeit zu seinem Großvater Hinrich und die Unähnlichkeit zu seinem Vater), an *Carsten Curator* (die Unähnlichkeit zwischen Heinrich und seinem Vater)<sup>45</sup> und natürlich an den *Schimmelreiter* (Haukes und Elkes Unähnlichkeit zu ihren Vätern und die Ähnlichkeit zu ihren Großvätern).<sup>46</sup> Die Erklärung dafür liefert ihm, wie ich andernorts gezeigt habe,<sup>47</sup> die heute weitgehend vergessenen

die Samenflüssigkeit des Mannes (»ἡ γονή«), die »περίττωμα«, den Überschuss, und zwar den Überschuss der in Blut (»τὸ αἷμα«; 726b: 69f.) verdauten Nahrung, darstellt. Über dieses, im ganzen Körper verteilte, Blut hat die Samenflüssigkeit, so Aristoteles' Erklärung, die organspezifischen Anlagen des Vorfahren übernommen und kann sie so an die Nachfahren weitergeben.

<sup>44</sup> Die Ahnfrau könnte also eine Ur-, Ururgroßtante oder ähnliches von Wulf und Katharina sein. In Storms Novellen dieser Zeit spielen hereditäre Nebenlinien eine zentrale Rolle. In *Aquis submersus* selbst wird z. B. ausdrücklich hervorgehoben, dass sich Johannes' Familie, nicht aber er selbst, über die Linie seiner Schwester weiter fortpflanzt (s. u.). Auf die Tante/Nichte-Beziehung zwischen der Hexe und Mutter Siebzig wurde bereits hingewiesen. In *Carsten Curator* wird dieses Thema ebenfalls, hier freilich unter umgekehrten Vorzeichen, durchgespielt: Anna kommt aus einer Nebenlinie von Carsten Curators Familie (ihr Vater ist ein »entfernter Verwandter« des Titelhelden; 461) und trägt dadurch die guten Eigenschaften ihres Pflegevaters in einer nicht-korruptierten Form in sich. Vgl. hierzu Vf., *Das genetische Opfer. Biologie, Theologie und Ästhetik in Theodor Storms ›Carsten Curator‹*, in: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 129 (2010), S. 201–224.

<sup>45</sup> Vgl. hierzu ebd.

<sup>46</sup> Vgl. hierzu Vf., *Fluch der dritten und vierten Generation*, S. 80–90.

<sup>47</sup> Vgl. hierzu Vf., *Das genetische Opfer. Zu Storms Verhältnis zu Darwin allgemein*, vgl. den instruktiven, ihre frühere Position (Regina Fasold, *Culpa patris*) ersetzenden Aufsatz von Regina Fasold, *Theodor Storms Verständnis von ›Vererbung‹ im Kontext des Darwinismus-Diskurses seiner Zeit*, in: Gerd Eversberg (Hg.), *Stormlektüren. Festschrift für Karl Ernst Laage zum 80. Geburtstag*, Würzburg 2009, S. 47–59.

Erbgesetze Charles Darwins (nicht zu verwechseln mit seinen Gesetzen der Evolution).<sup>48</sup>

Darwin unterscheidet in *The Descent of Man* scharf zwischen der »Überlieferung« (»transmission«) und »Entwicklung von Besonderheiten« (»development of characters«).<sup>49</sup> Hereditär überliefert, so Darwin, werden die meisten Erbeigenschaften, aber das Wenigste kommt zur Entwicklung. Auf *Aquis submersus* übertragen heißt das, dass die Erbinformationen, welche die Ahnfrau hatte, von Generation zu Generation überliefert wurden, aber vor Wulf nicht zur Entwicklung kamen.

Dies wird besonders deutlich an den Augen. Von Herrn Gerhardus wird nämlich gesagt, dass er ein »milde blickende[r]« Mann war (385). Das ist nun deutlich entfernt von dem stechenden, bösen grauen Blick, wie ihn die Ahnfrau und Wulf haben, mit dem sie »kalt und feindlich« (408) bzw. »bö[s]e« (430) auf ihre Umwelt schauen. Daher Johannes' Schluss, dass nur die Ahnfrau und Wulf die genannten Erbeigenschaften aufweisen.

### Blässe

Soweit die hereditäre Genealogie von Junker Wulf und seinem *kalten* Blick. Woher aber kommen Katharinas Augen und ihr *heißer* Blick? Wie schon erwähnt, stellen ihre Augen eine markante physiognomische und mithin auch hereditäre Eigenschaft dar, die man an Katharinas und Johannes' Sohn, dem kleinen Johannes, deutlich bemerken kann (s. o.). Das heißt aber nicht – und damit nähern wir uns dem Kern der in diesem Aufsatz vorgestellten These –, dass Katharina die Augen von ihrem Vater geerbt hätte.

Wie bereits ausgeführt, hat Herr Gerhardus weder einen *kalten* Blick wie sein Sohn noch einen *heißeren* Blick wie seine Tochter, sondern einen *milden*. Und interessanterweise werden Augen und Blick bei der Beschreibung

<sup>48</sup> Zu diesem Unterschied und zu den Problemen von Darwins Hereditätskonzeption, gerade im Hinblick auf den Entwicklungsgedanken, vgl. Peter J. Bowler, *The Mendelian Revolution. The Emergence of Hereditarian Concepts in Modern Science and Society*, Cambridge 1989, S. 46–64. Vgl. auch François Jacob, *Die Logik des Lebenden. Von der Urzeugung zum genetischen Code*, übers. v. Jutta und Klaus Scherrer, Frankfurt a.M. 1972, S. 197ff.

<sup>49</sup> Charles Darwin: *Die Abstammung des Menschen*, übers. von Paul Seliger, Paderborn 2005 (= ND der Ausgabe 1874), S. 256; *The Descent of Man*, in: ders., *Works*, hg. von Paul Barrett et al., New York 1987ff, Bd. XXII, S. 235; Herv. M.B.

der Ähnlichkeiten zwischen Katharina und ihren Eltern ausdrücklich *nicht* erwähnt. Ich zitiere noch einmal in voller Länge die entsprechende Passage: »Katharinens Antlitz fand ich in dem der beiden Eltern wieder: des Vaters Stirn, der Mutter Liebreiz um die Lippen; wo aber war hier der harte Mundwinkel, das kleine Auge des Junker Wulf?« (402).

Der Satz scheint durch eine klare logische Dichotomie geprägt, die aber bei genauer Lektüre so klar gar nicht ist: In ihm wird behauptet, dass Katharina die untere Gesichtshälfte von ihrer Mutter, die obere von ihrem Vater geerbt hat, während Wulf keine Ähnlichkeiten mit seinen Eltern aufweist. Diese zweifache Ähnlichkeit bzw. Unähnlichkeit wird durch die doppelte Erwähnung der *Mundpartie* (Katharinas »Liebreiz um die Lippen« kommt von der Mutter, »der harte Mundwinkel« Wulfs jedoch nicht) begonnen. Bei der Beschreibung der oberen Gesichtshälfte wählt Johannes jedoch zwei unterschiedliche Gesichtspartien aus. Bei Wulf spricht er von den Augen (die Wulf weder mit Vater noch Mutter gemein hat), bei Katharina bemerkenswerterweise von ihrer »Stirn«.

Über Katharinas Augen und ihre hereditäre Herkunft wird also in beredtem Schweigen *nichts* gesagt: Weder finden sie sich bei ihrem Vater noch bei irgendeinem anderen Vorfahren. Genauer gesagt lässt sich den Äußerungen Johannes' nur entnehmen, dass Katharinas Augen *auf den Bildern in der Ahnengalerie*, die sich der Maler intensiv und mit Blick auf die Vererbung anschaut, nicht vorkommen. Wenn also Katharina ihre Augen von irgendjemanden geerbt hat, dann ist er oder sie in der Ahnengalerie nicht vertreten.

Dass es einen bzw. eine solche ungemalte Verwandte(n) als frühere(n) Träger(in) der äußeren Erbeigenschaft Katharinas gegeben haben könnte, deutet diese selbst an, wenn sie die Geschichte der Tochter der Ahnfrau, die einen Adligen gegen ihren Willen heiraten sollte, erzählt. Auch hier sei das Zitat noch einmal in seiner ganzen Länge wiedergegeben: Die Ahnfrau »soll ihr einzig Kind verfluchet haben; am andern Morgen aber hat man das blasse Fräulein aus einem Gartenteich gezogen, der nachmals zugehämmert ist« (407).

Von diesem »blasse[n] Fräulein« hört der Leser hier das erste Mal. Johannes, obwohl er wie gesagt die gesamte Ahnengalerie mit hereditärem Suchraster abgegangen ist, scheint sie und vor allem ihre Gesichtszüge nicht zu kennen. Dass sie nicht Teil des bildlich geführten Stammbaums ist, ist auch insofern plausibel, als das Bild für die Ahnengalerie in Gerhardus' Familie traditionsgemäß erst dann gemalt wird, wenn (wie bei Katharina) die »Tochter das Haus verläßt«, um zu heiraten (396) – und

genau das findet ja beim blassen Fräulein gerade nicht statt. Die »Lücke in der Bilderreihe« der »Vorfahren« ist also, Storm notiert sich diese Formulierung in direktem Anschluss an seine Überlegungen zur Schuld in *Aquis submersus*, besonders bemerkenswert.<sup>50</sup>

Katharinas Formulierung vom »blasse[n] Fräulein«, das tot »aus einem Gartenteich gezogen« wurde (407), kann nun analytisch und synthetisch verstanden werden. Bekanntlich sind die meisten Menschen nach ihrem Tod bleich und blass. Es gibt jedoch einige Hinweise darauf, dass Johannes' Geliebte nicht nur eine analytische Wahrheit über die Todesblässe ihrer Vorfahrin aussprechen, sondern auch eine synthetische Charakteristik des Fräuleins *zu Lebzeiten* geben wollte, wenn sie von ihrer Blässe sprach.

Wir müssen zur Klärung dieses Sachverhalts auf die letzte Filiationsstufe der Familiengenealogie, d. h. zu Johannes d. J., springen. Angesichts der zwei von ihm existierenden Bilder, die ihn als Toten zeigen, betont der Rahmenerzähler seine »kleine[, bleiche] Hand« (381; Herv. M.B.) bzw. spricht von einem »blassen Knaben« (385; Herv. M.B.) – genau wie Johannes, der vom »blassen Antlitz« (447; Herv. M.B.) und vom »bleichen Mündlein« (452; Herv. M.B.) seines toten Kindes spricht. Auch hier fungiert die Blässe also als (analytisches) Definiens des toten Angesichts.

Aber Johannes d. J. wird von seinem Vater *schon zu Lebzeiten*, und zwar zwei Mal, als ein »schöner blasser Knabe« bezeichnet (436; 440; Herv. M.B.). Gleiches gilt nun interessanterweise für seine Mutter, von der ihr Sohn, wie oben bereits dargelegt, ja bereits die prägnanten Augen geerbt hat. Kurz bevor Johannes d. Ä. Katharina zum zweiten Beischlaf überredet, fällt ihm auf, dass ihr Antlitz »bleich« ist (446; Herv. M.B.). Später fallen ihm »ihre braunen Augensterne *auf dem blassen Antlitz*« ins Auge (447; Herv. M.B.).

Die Bleichheit der Mutter scheint jedoch keine physiognomische Konstante darzustellen, sondern vielmehr eine Anlage, die nur in bestimmten Situationen zum Vorschein kommt. Johannes notiert nämlich Katharinens Blässe zum erwähnten Zeitpunkt (also kurz vor dem zweiten Beischlaf) ausdrücklich in Differenz zu früher. Zwar erinnert sie ihn noch an das kleine Mädchen, das er kannte, »aber dieses Kinderantlitz *von heute war bleich*« (446; Herv. M.B.). Die Dorf-Fama schließlich bringt die »blasse [...]

Kreatur« Katharinens mit etwas Zukünftigem, nämlich ihrem erahnten Tod (444; Herv. M.B.), in Verbindung.

Diese Verbindung aus Blässe und Tod wurde bei Katharina, freilich nicht für ihren eigenen, schon einmal erwähnt. Die gleiche Gesichtsfarbe hatte sie nämlich bereits beim Tod ihres Vaters, was Johannes im Übrigen – darauf wird zurückzukommen sein – höchst attraktiv findet: »der schwelende Mund war umso röther in dem *blassen Antlitz*« (395; Herv. M.B.). Man könnte also sagen, dass Johannes d. J. und seine Mutter eine Disposition zur Blässe bzw. Bleichheit haben, die angesichts des Todes und schließlich in ihm besonders deutlich zum Vorschein kommt. Und genau in dem Sinne lässt sich, wie ich argumentieren möchte, auch die, somit gleichermaßen analytische wie synthetische, Formulierung vom »blassen Fräulein« (407) verstehen, was nahelegt, dass hier, bei der Blässe, ein zweiter Fall von Überlieferung und Entwicklung von Erbeigenschaften nach über 100 Jahren Familiengeschichte implizit beschrieben wird.

Und damit lässt sich, zumindest vom hereditären Gesichtspunkt aus, eine Antwort auf die Frage finden, woher Katharinas sinn- und phantasiebestrickende Augen kommen. Wenn sie ihre Blässe und ihre Augen an ihren Sohn weitervererbt und die Blässe wiederum vor ihr bereits das »blasse Fräulein« hatte, dann liegt der Verdacht nahe, dass genannte Tochter der Ahnfrau bereits über die gleichen hell und warm blickenden Augen verfügte.

Diese Hypothese wird auch insofern unterstrichen, als Katharina und ihr Sohn, beide mit den gleichen Augen und der gleichen Blässe ausgestattet – Storm zieht die Familiengeschichte in den jüngeren Generationen wie oben ausgeführt wie eine Ziehharmonika auseinander –, in der gleichen Position sind wie das blass Fräulein. Und wenn die Heiratszwinger, jetzt und vor über 100 Jahren, die gleiche Physiognomie und die gleichen Charaktereigenschaften haben, dann liegt es sehr nahe, dass auch die Gezwungenen hereditär gleich ausgestattet sind.

Katharina ist also vom Standpunkt der Vererbung her gesehen, ein Mischwesen: Während sich bei ihrem Bruder Kurt klar und eindeutig nur Charaktereigenschaften entwickeln, die bereits bei der Ahnfrau zur Entfaltung kamen, weist Katharina in vielen Fällen Ähnlichkeiten mit ihren Eltern auf, die äußerlich gesehen unauffällig sind und innerlich gesehen keine Tendenz zum Pathologischen und zum Tod haben. Nur in Bezug auf die Blässe und ihre Augen gleicht Katharina der Tochter der genannten Ahnfrau. Von ihr »kommt« das Anziehende im Wesen von Katharina, was aber, wie Bas' Ursel fest gestellt hat, zugleich auch »krank[...]  
ist und

<sup>50</sup> Theodor Storm, Was der Tag gibt, Eintrag vom 1.10.1881, in: ders., Sämtliche Werke, S. 511.

zum Tod führt. Hier spielt Storm, noch ganz vorsichtig und verdeckt, mit einem Thema, das er im *Schimmelreiter* ausführlicher, wenn auch immer noch chiffriert, verhandeln wird: mit dem Gedanken der Degenereszenz.<sup>51</sup>

### Schuld

Damit ist eine zweite, von Storm her gesehen zeitgenössische Erklärung für das »etwas« in Katharinas Augen gegeben, welche die beiden Liebenden, obwohl eine deutliche Spur der Schuld auf ihr, aus Sicht ihrer Umwelt, unmoralisches Verhalten hinführt, zugleich entlastet: die biologische Vorgeschichte.

Die zwei vorgestellten Lesarten, die theologische und die biologische, haben einen großen Deckungsbereich, weil in beiden Fällen die Vorgeschichte der Ahnfrau und ihrer Tochter die Hauptgeschichte, also den Binnenteil der Novelle, determiniert. Sie sind aber nicht vollständig deckungsgleich, vielmehr bleiben beiden Lesarten, für sich genommen, unvollständig und daher auf die jeweils andere angewiesen.

Die hereditäre Lesart wird, wie gezeigt, über den Bildvergleich Wulf/Ahnfrau evoziert, den Johannes vor Verfertigung des Bildes anstellt, die orthodox-abergläubische über Katharinas Geschichte vom Fluch, den die Ahnfrau ausgesprochen haben soll. Der Bildvergleich ergibt jedoch gerade keine Möglichkeit, eine hereditär motivierte Ähnlichkeit zwischen Katharina und dem Fräulein herzustellen, da dieses, wie gesagt, nicht in die Ahnengalerie aufgenommen wurde. Dies wird erst über die Fluchgeschichte und deren Detail der Blässe möglich. Gleichzeitig basiert jedoch die Lesart des Fluchs insofern auf der hereditären, als es nach alttestamentlicher Vorgabe dezidiert das biologische Geschlecht ist, das in der dritten oder vierten Generation getroffen werden soll.

Johannes kommt in beiden Lesarten gleichermaßen eine Sonderrolle zu, da er ja nicht mit der Ahnfrau verwandt ist, also nur über Katharina und ihre theologische bzw. biologische Determination in den Fluch bzw. in ihr hereditäres Schicksal hineingezogen wird, als deren Liebhaber aber zugleich eine zentrale Rolle in dem Geschehen spielt. Hereditäre Probleme in seiner Familie werden nicht erwähnt (der »früh[e]« Tod seines Vaters [386] ist in dieser Hinsicht invariant) und sein Geschlecht wird ja auch

<sup>51</sup>Vgl. hierzu Vf., Fluch der dritten und vierten Generation.

nicht ausgerottet, sondern pflanzt sich vielmehr über seine »Schwester« (430) weiter fort.<sup>52</sup>

bleibt zu erwähnen, dass die Vorgeschichte, sei sie biologisch oder theologisch, nicht als vollständige Determinierung und damit nicht als vollständige Entschuldung für die Protagonisten der Hauptgeschichte fungiert. Im Gespräch zwischen Johannes und Katharina wird deutlich, dass der Fluch der Ahnfrau die beiden nicht einfach verfolgt, weil sie in der dritten oder vierten Generation sind, sondern dass sie ihn aktiv auf sich ziehen: Auf Johannes Frage, ob der Fluch der Ahnfrau auch sie treffen könne, antwortet Katharina: »Auch mich, Johannes!« (408).

Die Tatsache, dass die jeweilige Generation den Fluch durch eine *ähnliche* Handlung erneut auf sich ziehen muss bzw. ihre Erbeigenschaften in einer *ähnlichen* Situation zu Tage treten lässt, macht also deutlich, dass die Handlungen von Johannes und Katharina alles andere als gleichgültig sind, der göttliche Fluch oder das biologische Erbe zwar einerseits Konsequenz der vergangenen Taten ist, zugleich aber auch eine Reaktion auf das aktuelle Geschehen darstellt.

Insbesondere der im Fluch manifest werdende Zorn des eifernden Gottes richtet sich, ähnlich wie im *Schimmelreiter*, dezidiert gegen den Zorn seiner Protagonisten in der Hauptgeschichte. Ausdrücklich wird geschildert, wie Johannes, vom »Dämon[] [...] Zorn« verfolgt (419; Herv. M.B.), sich dem ersten Beischlaf hingibt und in »fast wilde[m] Zorn« den zweiten Beischlaf erzwingt und damit das sechste Gebot bricht (448; Herv. M.B.). Und Katharinas Augen sprühen, wie oben bereits erwähnt, »wie in Zorn und Schmerz« (398; Herv. M.B.), was sie wiederum das vierte und das sechste Gebot übertreten lässt. Der Zorn Gottes richtet sich also durchaus gegen den aktuellen Zorn der Menschen.

Andererseits ist der Zorn von Johannes nur »fast« wild und Katharinas Augen sprühen auch nur »wie« in Zorn und Schmerz – so dass die Novelle es in der Schwebe hält, wie viel »etwas« und wie viel Wille in Katharinas Augen zu erkennen ist.

Gleiches gilt für die biologische Lesart: Wie oben ausgeführt, ist Wulf eine Art hereditärer Doppelgänger<sup>53</sup> der Ahnfrau, während Katharina diesbezüglich auf der Kippe steht: Es besteht eine große Ähnlichkeit zu ihren Eltern, die äußerlich wie innerlich keine kranken Erbeigenschaften besit-

<sup>52</sup> Johannes ist der »Urgroßonkel« der »Möddersch«, in deren Stube der Rahmenerzähler kommt (385).

<sup>53</sup> Vgl. hierzu Johan Pizer, Guilt.

zen, aber eben auch zum blassen Fräulein mit seinen schönen Augen und seinem blassen Gesicht. Mithin hat sie auch an deren Tendenz zu Krankheit und Tod teil.

Und obwohl Johannes die Ähnlichkeit Katharinas zu ihren schönen Eltern lobt und hervorhebt, fühlt er sich doch, wie oben ausgeführt, von der, nicht auf die Eltern zurückgehenden, Blässe seiner Geliebten, in der sich Augen und Mund gut abzeichnen, sehr angezogen – und mithin auch von deren pathologischen Momenten.

Das »Feindliche«, schreibt Storm in dem oben genannten Brief an Schmidt, durch das »der Held (lassen wir diesen Ausdruck) fällt«, liegt »sowohl in d[er] Seele des Helden, als in der Außenwelt«,<sup>54</sup> spricht: in den hereditären Bedingungen, denen er unterliegt. Die Schuldfrage bleibt also in *Aquis submersus* unentschieden. Der Leser hat lediglich die Wahl der Perspektive, mithin ob er sein Augenmerk stärker auf die Vor- oder die Hauptgeschichte richten möchte.

Bemerkenswert an dieser intrikaten Verbindung von Haupt- und Vorgeschichte ist schließlich, dass sie dezidiert als nicht naturgegeben, sondern als eine hermeneutische Leistung auf schmalere Gegenstandsbasis ausgewiesen wird. Sowohl für die orthodox-abergläubische wie die hereditäre Lesart benötigt man drei Bilder – die beiden von Katharinas Eltern und das Bild der Ahnfrau (das vierte des Fräuleins führt ja nur eine imaginäre Existenz) – und eine aus ungefähr ebenso vielen Sätzen bestehende Geschichte, nämlich die ihrer Verfluchung.

Nun machen drei anwesende Bilder und eine kurze Geschichte noch keine Vorgeschichte aus. Vielmehr stellt Johannes in beiden Fällen diese Beziehung zur Hauptgeschichte durch eine forcierte Interpretation her: in hereditärer Perspektive, in der er einen genealogischen Zusammenhang zwischen Wulf und Ahnfrau insinuiert – »das *mußte* tiefer aus der Vergangenheit heraufgekommen sein!« (403; Herv. M.B.) –, in orthodox-abergläubischer Perspektive, in der er Katharina die Wiederholung des Fluchs auf ihrer Generationsstufe geradezu in den Mund legt: »Hätte jene Frau auch dich verflucht?« (408)

Nun ist es jedoch so, dass Johannes, wie gesehen, orthodox-lutherisches und abergläubisches Denken explizit ablehnt und darüber hinaus die Vorgeschichte, sei es in ihrer biologischen, sei es in ihrer theologisch-

orthodoxen Variante, obwohl er und nur er es ist, der sie als solche mit seiner eigenen Geschichte in Verbindung gebracht hat, *nicht* zur Erklärung der Ereignisse heranzieht, da er bekanntlich nur sich selbst die Schuld gibt. Halten wir also fest, dass ein Detail im Stammbaum der Gerhardus-Familie von einem Erzähler zur Vorgeschichte gemacht wird, der ihre Erklärungskraft später bei null taxieren wird.

Deutlicher könnte man nicht zum Ausdruck bringen, dass trotz aller Erkenntnisgewinne durch die Inauguration einer Vorgeschichte und deren Verschaltung mit der Hauptgeschichte ein Restzweifel an ihrer Erklärungskraft nicht zu tilgen ist. Die Novelle legt also ihre eigenen Produktionsbedingungen, in deren Mitte das fragile Verhältnis von Vor- und Hauptgeschichte liegt, besonders schonungslos offen; dies freilich ohne – und das macht die Qualität von *Aquis submersus* aus – es sich zu versagen, sich der epistemischen Suggestionskraft einer solchen Erklärung genüsslich hinzugeben.

<sup>54</sup> Theodor Storm, Brief an Erich Schmidt, September 1881, in: Theodor Storm/Erich Schmidt, Briefwechsel, S. 49. Herv. M.B.