

NICO IMHOF

## Im Dialog mit der Romantik

### Polyphone Erzählstrukturen in Thea Dorns Roman ›Die Unglückseligen‹

Thea Dorns Roman ›Die Unglückseligen‹ aus dem Jahr 2016 hat seit seinem Erscheinen zu verschiedensten Urteilen angeregt: Ist die Erzählung ein »großes Welttheater«,<sup>1</sup> wie sie die Verlagsgruppe Random House vollmundig bewirbt, oder scheitert die Autorin mit diesem überambitionierten Text, wie Burkhard Müller in der Süddeutschen Zeitung meint?<sup>2</sup> In jedem Fall darf Peter von Becker zugestimmt werden, der sich im Tagesspiegel an einer ersten vorsichtigen Verortung versucht hat: »Seit Botho Strauß' Roman ›Der junge Mann‹ (1984) hat kaum eine deutsche Erzählung so viel gewagt, so weit und riskant ausgegriffen.«<sup>3</sup> Dieser Hang zum erzählerischen Wagemut zeigt sich insbesondere in der aufwendigen sprachlichen Gestaltung des Romans. Hier eröffnet sich dem Leser eine Fülle an Sprach- und Textregistern, die fortlaufend zwischen Romantik und Gegenwart, wie auch zwischen Hoch- und Populärliteratur oszilliert. Im folgenden soll diese Sonderform struktureller Polyphonie erstmals systematisch beschrieben und anschließend in den Kontext von Thea Dorns Poetik eingeordnet werden.

Dass Thea Dorn in ihrem Roman Vielstimmigkeit nachgerade programmatisch inszeniert, wird schon auf der Ebene der Textgestaltung erkennbar: Durchblättert man ›Die Unglückseligen‹, wechseln sich unterschiedlichste Schriftbilder kaleidoskopisch ab. Diese markante typographische Formenvielfalt, die unweigerlich Assoziationen zu den ›ver-

1 Vgl. die Verlagswerbung für ›Die Unglückseligen‹: Thea Dorn, ›Die Unglückseligen‹ (<https://www.penguinrandomhouse.de/Taschenbuch/Die-Unglueckseligen/Thea-Dorn/Penguin/e525285.rhd>, Datum des Zugriffs: 27.7.2022).

2 Vgl. Burkhard Müller, Doch eins, Canaille, sag ich dir! [Rez.] Thea Dorn, ›Die Unglückseligen‹, in: Süddeutsche Zeitung vom 3.5.2016, S. 12.

3 Peter von Becker, Ritter, Tod und Teufel. [Rez.] Thea Dorn, ›Die Unglückseligen‹, in: Der Tagesspiegel vom 17.3.2016, Sonderthemen, S. 3.

wilderten« Romanen der Romantik hervorruft, reicht weit über konventionelle Mittel der Schriftgestaltung wie Kursivierungen, Fettdrucke oder Kapitelinitialen hinaus und beinhaltet unter anderem goethezeitliche Titelblätter in Frakturschrift,<sup>4</sup> Notendrucke (S. 120), Comic-Sprechblasen (S. 295 f.), teilillustrierte Kinderbuchpassagen (S. 469–479), Genomanalysen (z. B. auf S. 308) und einen vermeintlichen Brief von Justinus Kerner in einer Serifenschrift, die den schnörkelhaften Charakter einer Kurrent-Handschrift des 19. Jahrhunderts imitiert (S. 407–427).

Von der Kritik wurde dieser forcierte Einsatz textgestalterischer Mittel entweder als ästhetische Idiosynkrasie verbucht oder als Überorchestrierung kritisiert. So sind etwa Stephan Höppner die »typographischen Spielereien [...] zu viel des Guten«,<sup>5</sup> während Peter von Becker auf die Gefahr hinweist, dass das »polyphone Werk [...] partienweise über-schmückt und überinstrumentiert zu sein« drohe.<sup>6</sup> Naturgemäß konzentrieren sich die Beiträge in den journalistischen Feuilletons bei ihrer formalen Analyse primär auf Aspekte der Verhältnismäßigkeit bzw. Stimmigkeit. Aus narratologischer Perspektive ergibt sich allerdings die Frage, welche erzählerische *Funktion* die ausgeprägte Schriftgestaltung innerhalb des Romans erfüllt. Eine Frage, die sich umso dringlicher angesichts des bislang recht spärlichen literaturwissenschaftlichen Forschungsstandes zu »Die Unglückseligen« stellt.<sup>7</sup>

4 Vgl. Thea Dorn, *Die Unglückseligen*, München 2016, S. 55 und 106. Im folgenden mit bloßen Seitenangaben im fortlaufenden Text zitiert.

5 Stefan Höppner, [Rez.] Thea Dorn, »Die Unglückseligen«, in: *Arbitrium* 36 (2018), H. 1, S. 128–133, hier: S. 129.

6 Becker, Ritter, *Tod und Teufel* (Anm. 3), S. 3.

7 Abgesehen von Annika Bartschs Dissertationsschrift »Romantik um 2000«, in der sie Dorns Roman ein Teilkapitel widmet, zwei theologisch-ethisch fundierten Artikeln von Thomas Brose und Manuel Bauers knappen stoffgeschichtlichen Einordnungen ist »Die Unglückseligen« bisher größtenteils unbeachtet geblieben. Vgl. Annika Bartsch, *Romantik um 2000. Zur Reaktualisierung eines Modells in deutschsprachigen Romanen der Gegenwart*, Heidelberg 2019; Thomas Brose, *Grenzen der Machbarkeit. Thea Dorns Roman »Die Unglückseligen«*, in: *Spiritual Care* 10 (2021), S. 257–261; ders., *Thea Dorn liest den Code des Lebens: Über Größe und Grenzen des homo sapiens*, in: *Diakonia* 51 (2020), S. 62–65; Manuel Bauer, »Faustische Interpretation unserer Zeitgenossenschaft«. *Entgrenzungs-Reflexionen in aktuellen Faust-Adaptionen* (R. Hochhuth, F. Ch. Delius, R. Menasse, E. Jelinek, Th. Dorn), in: *Faust-Jahrbuch* 6 (2017–2019), S. 13–38; ders., »Doch eben bloß ein Weib«: Thea Dorns »Die Unglückseligen«, in: ders., *Der literarische Faust-Mythos. Grundlagen – Geschichte – Gegenwart*, Stuttgart 2018, S. 354 f.

Bereits beim ersten Versuch einer Systematisierung zeigt sich, dass die Ausgestaltung der wechselnden Schriftbilder unmittelbar an einzelne Figuren bzw. Erzählinstanzen gebunden ist. Das wohl beste Beispiel für diese Dynamik bietet der Teufel, der sich dem Leser eher als körperlose Stimme denn als Figur im klassischen Sinne präsentiert und sich regelmäßig in erzählerischen Einschüben zu Wort meldet. Als metanarrativer Kommentator ›schwebt‹ er über dem Erzählgeschehen und beurteilt die Handlungen seiner Ko-Protagonisten aus einer heterodiegetischen Distanz heraus, wie er dem Leser gleich zu Beginn des Romans offenbart: »Mein Platz ist am Wegesrand. Und nicht etwa als Wegelagerer lungere ich dort herum, lauend, dass die Achse bricht, um in schäbiges Gelächter auszubrechen – nein, der bescheidene Logenplatz ist's, den die Geschichte mir zugewiesen hat [...].« (S. 10)

Die Kommentare, die er von seinem »Logenplatz« aus äußert, können – um metaphorisch im Bilde zu bleiben – als Zwischenrufe gewertet werden; unterbrechen sie doch den Erzählfluss und pausieren die Romanhandlung. Es ist jedoch vor allem das Schriftbild, das den diabolischen Einschüben den Eindruck von Unterbrechungen verleiht. Die Beiträge des Teufels erscheinen durchgängig eingerückt und ohne Anführungszeichen; sie heben sich insofern sowohl typographisch als auch inhaltlich vom Rest des Textes ab.<sup>8</sup> Zusätzliche Markanz erhalten sie durch die fett gedruckten Eingangsbemerkungen, bei denen es sich oft um Leser-/Figurenansprachen oder unbeherrschte Ausrufe handelt: »**Donner und Doria**, potz Blitz und Hagel! Weltgeschichte sollt ihr meistern! Keinen Roman fabrizieren!« (S. 96; Hervorhebung im Original)

Das maßgeschneiderte Schriftbild ist freilich nicht auf die Instanz des Teufels beschränkt. Auf ähnliche Art und Weise vermittelt die typographische Gestaltung einiger weiterer ›Figurenstimmen‹ in ›Die Un-

8 Sein erzählerischer Schwebezustand beschert dem Teufel nicht nur ein individuelles Schriftbild, sondern ermöglicht es ihm darüber hinaus auch selbst Manipulationen am Paratext vorzunehmen bzw. vornehmen zu lassen: »**Wie, verehrter Leser?** Sie sind nicht mehr geübt darin, Fraktur zu lesen, sagen Sie? [...] Halt! Mir fällt was ein! Herr Setzer, schönen, guten Tag, bin so frei, Sie kurz bei der Arbeit zu stören: Hätten Sie die Güte zu schauen, ob Sie unser kleines Frakturproblem lösen können?« (S. 55; Hervorhebung im Original) Er bewegt sich damit in der Tradition romantischer Herausgeberinstanzen, die von ihrer übergeordneten Position aus aktiv in die Handlung eingreifen, um sich und den Leser in eine reflexive Distanz zur Erzählung zu bringen.

glückseligen« eine indirekte Charakterisierung der/des Sprechenden. So »spricht« die junge Fledermaus, die Johanna Mawet und Johann Wilhelm Ritter bei ihrer missglückten Teufelsbeschwörung nahe Jena beobachtet, in einer halbfett gedruckten Kinderbuchschrift, die das Lesen erleichtern soll (vgl. S. 469–479). Kurz zuvor erscheinen die Userbeiträge eines Internetforums, in dem Johanna für ihre okkulte Unternehmung recherchiert, im klassischen Layout von Online-Kommentaren: Die Beiträge sind anonymisierten Nutzern zugeordnet, in einem Frage-Antwort-Schema gruppiert und werden von Chatmoderatoren verwaltet (vgl. S. 439–442). Für eine gesteigerte Authentizität sorgen zudem der Gebrauch von Alltagssprache sowie zahlreiche orthographische Fehler in den Userkommentaren.

Bei der drucktechnischen Charakterisierung ihres Figurenpersonals greift Thea Dorn wesentlich auf den Wiedererkennungswert von etablierten Textformen zurück, für den Roger Chartier den Begriff des »typographischen Dispositiv« geprägt und den wiederum Susanne Wehde terminologisch ausdifferenziert hat. Wehde fasst darunter »konventionalisierte Kompositionsschemata, die die Zugehörigkeit eines Textes zu einer Textsorte bzw. Gattung anzeigen«<sup>9</sup> und es somit ermöglichen, einen Text unmittelbar auf Basis seines formalen Erscheinungsbildes gattungstypologisch einzuordnen: »Der Existenz von typographischen Dispositiven ist es zu verdanken, daß man auf den ersten Blick in der Lage ist, eine Seite aus einer Tageszeitung von einem Dramentext oder einem Lexikoneintrag zu unterscheiden.«<sup>10</sup> In diesem Sinne funktionalisiert Dorn die physische »Erkennbarkeit« literarischer wie extraliterarischer Schreibformen, um die Redeanteile verschiedener Figuren individuell auszuzeichnen und sie zugleich durch ihre Positionierung im literarischen Gattungsspektrum zu charakterisieren. Das Resultat ist ein polyphoner Roman, dessen inhaltliche Vielstimmigkeit bereits auf formaler Ebene zum Ausdruck kommt.

\*

9 Susanne Wehde, *Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung*, Tübingen 2000, S. 14.

10 Ebd., S. 119.

Angesichts der schier Vielzahl von Figuren und Erzählstimmen, die in ›Die Unglückseligen‹ zu Wort kommen, erscheint es bereits aus konzeptioneller Sicht naheliegend, dass Thea Dorn die Einzelstimmen typographisch markiert und auf diese Weise voneinander differenzierbar macht. Literaturtheoretisch kontextualisiert weckt eine solche erzählerische Vielstimmigkeit unweigerlich Assoziationen zum prominenten Polyphonie-Modell Michail Bachtins. In seiner vielbeachteten Schrift ›Probleme der Poetik Dostoevskijs‹ (1929, <sup>2</sup>1963) vertritt der russische Literaturtheoretiker die Auffassung, dass Fjodor Michailowitsch Dostojewski mit seinen Romanen erstmals einem neuen Typus künstlerischen Denkens Form verliehen habe, den Bachtin ›polyphon‹ nennt. Dostojewskis Romane lassen Bachtin zufolge erstmals Figuren mit unterschiedlichen, oft widerstreitenden Weltanschauungsmodellen auftreten, ohne dass die ideologischen Inkongruenzen durch eine eingreifende Autorinstanz aufgelöst würden:

Die Vielfalt selbständiger und unvermischter Stimmen und Bewußtseine, die echte Polyphonie vollwertiger Stimmen ist tatsächlich die Haupteigenart der Romane Dostoevskijs. In seinen Werken wird nicht eine Vielzahl von Charakteren und Schicksalen in einer einheitlichen, objektiven Welt im Lichte eines einheitlichen Autorenbewußtseins entfaltet, sondern eine *Vielfalt gleichberechtigter Bewußtseine mit ihren Welten* wird in der Einheit eines Ereignisses miteinander verbunden, ohne daß sie ineinander aufgehen.<sup>11</sup>

Diese Art von Roman, in dem differierende Weltanschauungen und Denkmuster gleichberechtigt in einer nicht vom Autor vorgeprägten Erzählwelt koexistieren,<sup>12</sup> nennt Bachtin dialogisch und unterscheidet ihn damit vom monologischen Roman, in dem die Autormeinung als letztgültige Instanz die Struktur der Erzählung bestimmt und der Text somit nur mit einer Stimme – derjenigen des Autors – spricht.

11 Michail Bachtin, *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, 2., überarb. und erw. Aufl., München 1971, S. 10 (Hervorhebungen im Original).

12 Vgl. hierzu auch Matías Martínez, *Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis*, in: *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold und Heinrich Detering, München 1996, S. 430–445, hier: S. 437: »Die Protagonisten des polyphonen Romans [...] vertreten unvereinbare Standpunkte, deren Konkurrenz nicht durch eine übergeordnete Autorinstanz entschieden wird.«

Speziell in Bezug auf die ›Die Unglückseligen‹ ist nun weniger danach zu fragen, ob das Werk Bachtins mittlerweile kanonisiertem Konzept der literarischen Dialogizität folgt – die Vielzahl an Einzelstudien, die polyphone Strukturen in der deutschsprachigen Literatur untersuchen, sei an dieser Stelle als Beleg dafür angeführt, dass das Prinzip der Dialogizität bereits zu einem literaturtheoretischen Standardmodell avanciert ist.<sup>13</sup> Es gilt vielmehr zu klären, inwieweit die Dorn'sche Polyphonie einen Sonderfall dialogischen Erzählens darstellt.

Betrachtet man unter diesem analytischen Gesichtspunkt die drei ›Hauptstimmen‹ Johanna Mawet, Johann Wilhelm Ritter und den Teufel, wird rasch deutlich, dass Polyphonie bei Dorn wesentlich als ›Vielstimmigkeit‹ im Wortsinne zu begreifen ist: Während Bachtin in seiner Dostojewski-Studie noch vornehmlich den strukturellen Aspekt der Gleichberechtigung »vollwertiger Stimmen« ins Zentrum rückt, arrangiert Dorn auf diegetischer Ebene ein Gewirr verschiedenster Figurenstimmen, die mit- und oft auch durcheinander sprechen. Diese Figuren haben nicht nur ihre eigenen Schriftbilder (siehe oben), sie unterscheiden sich überdies auch in ihrem Sprachgebrauch. So bedient sich die Molekularbiologin Johanna, die auf dem Wege der Wissenschaft die menschliche Unsterblichkeit herbeiführen will, eines zeitgenössischen Vokabulars, das stellenweise mit biologischen Fachtermini durchsetzt ist.

Ihr frühromantischer Kollege Johann Wilhelm Ritter dagegen gibt sich bereits durch seine Ausdrucksweise als kultureller Fremdkörper zu erkennen: Dorns Ritter-Figur spricht ein stark literarisiertes Kunstidiotem, das den deutschen Sprachgebrauch um 1800 imitiert. Zu den markantesten Kennzeichen dieser »sprachlichen Mimikry«<sup>14</sup> zählen doppelte Negationen (»Nimmer nicht wird Verstand den Weg zur Allein-

13 Exemplarisch für die Rezeption von Bachtins Theorie in der Germanistik seien genannt: Claudia Müller, »Ich habe viele Namen«. Polyphonie und Dialogizität im autobiographischen Spätwerk Max Frischs und Friedrich Dürrenmatts, Paderborn und München 2009; Gunhild Samson, Polyphonie und Sprachkritik im Werk Christa Wolfs, in: Exemplarische AutorInnen und Texte der deutschen Literaturgeschichte in der interkulturellen Kommunikation, hrsg. von Christa Grimm, Leipzig 2008, S. 133–162; Polyphonie, Intertextualität und Intermedialität. Ein interdisziplinäres Forschungsfeld, hrsg. von Marion Grein, Aachen 2010.

14 Sabine Doering, [Rez.] Thea Dorn, Die Unglückseligen, in: Goethe-Jahrbuch 133 (2016), S. 239–240, hier: S. 240.

heit sich erklügeln«, S. 126), historische Genitiv- («in jenes Weibes Gestalt«, S. 20) und Dativkonstruktionen («mit jedem Manne«, S. 21), eine altertümlich anmutende Syntax («Der Einzige, den je auf Erden ich hatte«, S. 69), dialektal gefärbte Flüche («Räudel! Rotzer! Strupp!«, S. 95) und eine mittlerweile ungebräuchliche Verwendung von Vergleichspartikeln («gerade so viel verstanden als ein staunendes Kind«, S. 149). Von besonderem Interesse ist Ritters Kunstsprache weniger als linguistisch mehr oder minder präzise Rekonstruktion des goethezeitlichen Deutsch,<sup>15</sup> sondern als narrative Technik, die Ritters kulturelle Identität ›konserviert‹. Der Physiker wird so zum lebenden kulturgeschichtlichen Link in die Zeit der Romantik, dessen Sprache und romantische Weltansicht über zwei Jahrhunderte hinweg erhalten geblieben sind und einen Gegenpol zu Johanna, der Verkörperung der Gegenwart, bildet.

In dieser Konstellation stellt der Teufel eine Art Bindeglied dar. Einerseits orientiert sich der manierierte Idiolekt des Leibhaftigen wie derjenige von Ritter an historischen Entwicklungsstadien des Deutschen und nimmt sich dabei insbesondere den literarischen Sprachgebrauch des 19. Jahrhunderts zum Vorbild: »Wie könnt ich setzen auf der Menschheit stolze Eigenkraft, funkt ich mit faulem Zauber stets dazwischen?« (S. 96) Oft weisen die Beiträge aus der Literaturkritik auf den jambischen Charakter der Teufelsprosa hin, der als Verweis auf die Dramenform des Goethe'schen ›Faust‹-Prätexes gelesen werden könne.<sup>16</sup> Die sprachliche Expertise des Teufels umfasst neben dem altmodischen Jambentakt allerdings auch Formen des modernen Sprachgebrauchs. So kommt es, dass sich regelmäßig sprachgeschichtliche Anachronismen in den Redefluss des Teufels einschleichen: »So lang ist's her, dass er [Ritter, NI] das Schiff der Wissenschaft verlassen; so rasend schnell die

15 Einer mikrophilologischen Authentizitätsprüfung kann der Roman nicht in allen Punkten standhalten. So herrscht in der Kritik größtenteils ein Konsens darüber, dass insbesondere Imperative und kasusbedingte Flexionsendungen von Dorn nicht durchgängig korrekt verwendet wurden. Vgl. Müller, *Doch eins, Canaille, sag ich dir!* (Anm. 2), S. 12. Vgl. ebenso Doering, [Rez.] *Thea Dorn, ›Die Unglückseligen‹* (Anm. 14), S. 240.

16 Vgl. Tilman Spreckelsen, *Wie macht der alte Mann das nur? Gottes Werk und Teufels Jamben*. *Thea Dorn sucht nach dem ewigen Leben in der DNA Johann Wilhelm Ritters*. [Rez.] *Thea Dorn, ›Die Unglückseligen‹*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 10. 3. 2016, S. 12.

Fahrt, zu der es seither angesetzt, dass sogar mir von all den *Mys* und *Bytes* bisweilen ganz verpixelt wird zumute.« (S. 162 f.)

Seine kulturelle Anpassungsfähigkeit lässt den Teufel als gebildeten Mann von Welt erscheinen, der sich – im Gegensatz zu Ritter – souverän des kulturellen Registers der Gegenwart bedient.<sup>17</sup> Mit dieser performativen Strategie schreibt sich Thea Dorns Teufelsstimme in die Tradition der dandyhaften Teufelsfiguren des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts ein, wie sie etwa in Hauffs ›Mitteilungen aus den Memoiren des Satan‹ (1825/26), in Goethes ›Faust‹ (1808 und 1832) oder bei Lenau auftreten.<sup>18</sup> Das selbstreflexive Diktum des Goethe'schen Mephisto, das dieser in der Hexenküchen-Szene vorbringt, lässt sich insofern problemlos auf den »diable civilisé«<sup>19</sup> in ›Die Unglückseligen‹ übertragen: »Auch die Kultur, die alle Welt beleckt, | Hat auf den Teufel sich erstreckt«.<sup>20</sup>

\*

Mehr noch als in ihrem Sprachgebrauch unterscheiden sich die drei Hauptstimmen ›Ritter, Tod<sup>21</sup> und Teufel‹ durch den ideellen Gehalt ihrer Aussagen. Insbesondere im Fall von Johanna und Ritter stehen sich zwei drastisch differierende Wissenschaftsentwürfe gegenüber. Auf der einen Seite befindet sich der Universalgelehrte Ritter, der ganz in romantischer Tradition seine empirischen Beobachtungen in holistisch-

17 Vgl. Höppner, [Rez.] Thea Dorn, ›Die Unglückseligen‹ (Anm. 5), S. 131.

18 Vgl. Stefan Greif, *Sympathie für den Teufel? Zum Teufelsbild der Goethezeit*, Paderborn 1996 (= Paderborner Universitätsreden 55), hier zitiert nach der Version: Goethezeitportal (28.1.2004) ([http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/greif\\_teufel.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/greif_teufel.pdf), Datum des Zugriffs: 17.8.2021), S. 3 f.

19 Vgl. Germaine de Staël, *De l'Allemagne*. Tome premier. Nouvelle Édition revue et corrigée, Paris 1832, S. 489.

20 Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*. Der Tragödie erster Teil, in: ders., *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Bd. 7/1: *Faust*. Texte, hrsg. von Albrecht Schöne, Frankfurt am Main 1994, S. 31–200, hier: S. 107 (v. 2495 f.).

21 Johanna Mawets Nachname kann als Verweis auf den jüdischen Todesengel Malakh ha-mawet gelesen werden. Vgl. Beate Ego, [Art.] *Todesengel*, in: *Der neue Pauly*. Enzyklopädie der Antike, Bd. 12/1, hrsg. von Hubert Cancik und Helmuth Schneider, Stuttgart und Weimar 2002, Sp. 648f., hier: Sp. 648.



metaphysische Systeme der Weltdeutung einordnet<sup>22</sup> und dementsprechend wenig Verständnis für die spezialistenhafte »Bruchteilpfuscherei« (S. 316) seiner modernen Kollegin Johanna aufbringen kann: »Anstatt den Weltatem zu fühlen, der alles durchströmt, seht ihr Teile bloß und meint gar noch, ihr gewönnet etwas, wenn's immer kleinere und kleinere Teile werden, die ihr sichtbar macht.« (S. 128)

Umgekehrt erscheinen die spekulativen Anteile von Ritters Forschung der kompromisslosen Empirikerin Johanna bestenfalls esoterisch. Über Ritters ›Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers‹ (1810), das letzte zu Lebzeiten erschienene Werk des Physikers,<sup>23</sup> urteilt sie: »Der Bibliothekar, der dieses Werk bei *German Literature* und nicht bei den Wissenschaften einsortiert hatte, hatte jedenfalls die richtige Entscheidung getroffen.« (S. 107) Diesen grundlegenden wissenschaftstheoretischen Dissens, der aus einer Epochendifferenz von 200 Jahren entspringt,<sup>24</sup> nutzt Thea Dorn, um gezielt konfrontative

22 Vgl. Michael Gamper, *Elektropoetologie. Fiktionen der Elektrizität 1740–1870*, Göttingen 2009, S. 161: »Es war eine Eigenheit von Ritters Arbeitsstil, dass er die experimentelle Erschließung des Phänomens mit dessen reflexiver Universalisierung koppelte, dass er also die gestellten Aufgaben mit akribischer Geduld und großem materiellem und zeitlichem Aufwand löste und die Ergebnisse auswertete, dann aber auch Spekulationen anschloss, die zwar ein unter gewissen Prämissen Wahrscheinliches in den Blick nahmen, aber eindeutig über das experimentell Beweisbare hinausgingen [...]«

23 Zur komplexen Rahmenform der Nachlassfiktion, die Ritter für seine ›Fragmente‹ wählt, vgl. Benjamin Specht, *Physik als Kunst. Die Poetisierung der Elektrizität um 1800*, Berlin und New York 2010, S. 160–163.

24 Johannas und Ritters wechselseitiges Unverständnis entstammt einem wissenschaftshistorischen Paradigmenwechsel: Wie Olaf Breidbach aufzeigt, erfolgt das Auseinandertreten von spekulativer Naturphilosophie und empirischer Naturwissenschaft im Laufe des 19. Jahrhunderts im Zuge von wissenschaftspolitischen Distinktionsbestrebungen, die eine zunehmende Zersplitterung der Naturforschung in Teildisziplinen zur Folge haben. Johannas Differenzierung zwischen ernstzunehmender Empirie und unseriöser – weil spekulativer – Esoterik ist daher mit Breidbach gesprochen eine nachträgliche Setzung, die zwar für die wissenschaftliche Praxis der Gegenwart, nicht aber für diejenige des frühen 19. Jahrhunderts Geltung beanspruchen kann. Denn die Wissenschaft der Romantik inkorporiert induktiv-empirische und deduktiv-spekulative Ansätze in gleichem Maße, ohne dabei eine wertende Abstufung zwischen den beiden Forschungsmodi vorzunehmen. Vgl. Olaf Breidbach, *Empirie versus Spekulation? Naturphilosophie als spekulative Wissenschaftslehre und die Formierung der modernen*

Dialogsituationen zwischen den beiden Faustnachfolgern zu arrangieren. Hierbei diskutieren Romantik und Gegenwart, verkörpert von Ritter und Johanna, über Fragen der Forschungsmethodik und des wissenschaftlichen Selbstverständnisses.

Im Rahmen dieser Streitgespräche übernimmt Ritter die Rolle eines frühromantischen Sokrates, der Johannas Überzeugungen kritisch auf ihren Gehalt hin prüft. So übt der Romantiker etwa eine grundlegende Kritik an modernen Fortschrittskonzeptionen, als er seiner Kollegin vorwirft, taub für die Sprache der Natur zu sein: »Dein Fortschritt: Hat einen einzigen Grashalm er zum Sprechen gebracht? Wisst ihr dem Tautropfen zu lauschen, wenn er des Morgens sich vom Blatte löst?« (S. 127) Mit der Metapher der sprechenden Natur ruft Ritter einen Kernaspekt des romantischen Naturverständnisses auf, den er als Gegenentwurf zum modernen Fortschrittsmodell einer linearen Progression anführt.

Die Vorstellung einer ›sprechenden‹ Natur, die sich dem Menschen mittels verschlüsselter Zeichen mitteilt, findet sich bereits bei Böhme, Hamann und Herder in jeweils unterschiedlichen Ausprägungen<sup>25</sup> und wird von der romantischen Generation mit Begeisterung rezipiert. Insbesondere in den Schriften von Novalis, einem engen Freund Ritters, taucht der Gedanke einer beseelten, sprachfähigen Naturgesamtheit leitmotivisch auf: »Der Mensch spricht nicht allein – auch das Universum spricht – alles spricht – unendliche Sprachen«,<sup>26</sup> heißt es im ›Allgemeinen Brouillon‹. Ähnliche Überlegungen finden sich auch im ›Heinrich von Ofterdingen‹ sowie in den ›Lehrlingen zu Sais‹ (beide 1802).<sup>27</sup> Als *telos* einer romantisch fundierten Naturforschung kann

Naturwissenschaften aus der Situation Weimar-Jena um 1800, in: Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800, hrsg. von Olaf Breidbach, Klaus Manger und Georg Schmidt, Paderborn 2015, S. 237–276, hier: S. 239–243.

25 Begrifflich und konzeptionell variiert sie dort zwischen »Hieroglyphen«, »Chiffren« oder »Signaturen«. Vgl. Axel Goodbody, *Natursprache. Ein dichtungstheoretisches Konzept der Romantik und seine Wiederaufnahme in der modernen Naturlyrik* (Novalis – Eichendorff – Lehmann – Eich), Neumünster 1984, S. 29–34.

26 Novalis, *Das Allgemeine Brouillon*, in: ders., *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. Bd. 3: *Das philosophische Werk II*, hrsg. von Richard Samuel und Paul Kluckhohn, 2. Aufl., Stuttgart [u. a.] 1960, S. 207–480, hier: S. 267 f.

27 Vgl. Goodbody, *Natursprache* (Anm. 25), S. 49–104.

demnach die Übersetzung und Deutung der vielgestaltigen Natursprache angesehen werden; Wissenschaft wird in erster Linie zur »Dechiffrirkunst«.<sup>28</sup> Im starken Kontrast zu diesem romantischen Ideal führt Ritter ein Blick in Dorns rationalismusgesteuerte, hochgradig materialistische Gegenwart der 2010er Jahre zu dem ernüchternden Schluss: »Nie zuvor nicht lag Natur so stumm, so leblos, so zergliedert da [...]« (S. 126)

Johannas Gegenrede erfolgt nun aus der Perspektive einer in der Gegenwart sozialisierten Wissenschaftlerin: »Wenn ich im Labor stehe, *bringe* ich Natur zum Sprechen. Ich sehe Dinge, von denen die Wissenschaftler zu Ihrer Zeit tatsächlich nur träumen konnten.« (S. 127) In der semantischen Besetzung ihres Forschungsdesiderats offenbaren sich die unterschiedlichen Auffassungen der beiden Wissenschaftlergenerationen: Während Ritter die epistemischen Leerstellen der Naturwissenschaft als natürlichen Teil des »All-Thiers« ansieht,<sup>29</sup> zergliedert Johanna »unbeseelte« Materie mithilfe avancierter technischer Hilfsmittel. Anders als Ritter greift sie auf keinen interpretativen Rahmen zurück, um ihre Forschungstätigkeit in Sinnstrukturen einzuordnen – die Natur zeigt sich ihr allenfalls als »verschlagenes Biest« (S. 31), das es zu überlisten gilt.<sup>30</sup> Aufgrund dieses fundamental unterschiedlichen Naturverständnisses gelangt Johanna in der Retrospektive zu einer für einen Romantiker brüskierenden Schlussfolgerung: »Die früheren Forscher waren blind für das Leben im Unsichtbaren. [...] Wir sind dabei, die Welt vollkommen neu zu entschlüsseln.« (S. 127)

28 Novalis, Das Allgemeine Brouillon (Anm. 26), S. 443.

29 Der Begriff »All-Thier« entstammt Ritters erster wissenschaftlicher Schrift »Beweis, dass ein beständiger Galvanismus den Lebensproceß im Thierreich begleitet« (1798). Hier illustriert er Ritters Verständnis von Natur als Universalorganismus: »Wo bleibt der Unterschied zwischen den Theilen des Thieres, der Pflanze, dem Metall und dem Steine? – Sind sie nicht sämmtlich Theile des grossen *All-Thiers*, der *Natur*?« (Johann Wilhelm Ritter, Beweis, dass ein beständiger Galvanismus den Lebensproceß im Thierreich begleite. Nebst neuen Versuchen und Bemerkungen über den Galvanismus, Weimar 1798, S. 171.) Thea Dorn greift den markanten Begriff aus Ritters Naturphilosophie auf und lässt ihn von der modernen Skeptikerin Johanna als esoterischen »Blödsinn« verspotten (vgl. S. 319).

30 Stephan Höppner diagnostiziert bei Johanna daher in Anlehnung an Georg Lukács eine »transzendente Obdachlosigkeit«; Höppner, [Rez.] Thea Dorn, »Die Unglückseligen« (Anm. 5), S. 129.

Die Fokussierung auf die zwei ungleichen faustischen Hauptstimmen Johann und Johanna ermöglicht es Dorn, spezifische Diskurslogiken unter einem narrativen Brennglas zu betrachten: Immer wieder sieht sich Johanna angesichts Ritters biologischer ›Unkenntnis‹ gezwungen, die internen Funktionsmechanismen des Gentechnik-Diskurses für ihn – und somit auch für den Leser – offen zu legen. Als Johanna dem Physiker in ihrem Labor in Dark Harbour Gewebeproben entnimmt (vgl. S. 155–172), erklärt sie ihrem Patienten sukzessive die Abläufe und technischen Hilfsmittel, die beim Präparieren des Gewebes zum Einsatz kommen. Auf diese Weise erfährt Ritter von der technischen Infrastruktur der Molekularbiologie, die von Mikroskopen über Cryostate bis hin zu digitaler Analysesoftware reicht:

»Das hier ist ein Cryostat-Microtome«, hub diese [...] an, ihn zu belehren. »Cryostat, weil es die gefrorenen Gewebeproben konstant auf niedriger Temperatur hält. Und das Microtome befindet sich im Innern. Im Prinzip funktioniert es wie eine ganz gewöhnliche Brot- oder Wurstschneidemaschine. Nur dass hier viel dünnere Scheiben geschnitten werden.« (S. 160)

Durch die interne Fokalisierung nimmt der Leser den Standpunkt Ritters ein und betrachtet das Instrumentarium der Genetik mit derselben Unbedarftheit wie der romantische Physiker.<sup>31</sup> Insofern dienen diese und ähnliche Passagen nicht allein dazu, der Wissenschaftsfiktion einen notwendigen Grad an Realismus zu verleihen, sie vermitteln vielmehr theoretische und praktische Informationen aus einem hermetischen Spezialdiskurs im Medium der Literatur.

Dafür spricht vor allem auch der Umstand, dass es sich bei den wissensvermittelnden Passagen um keine fragmentarischen Einblicke in Johannas Forschungsfeld handelt. Thea Dorn stellt vielmehr systematisch im Erzählverlauf den gesamten Prozess einer Genomanalyse dar. Wieder in Deutschland angekommen, lässt Johanna Ritters Genom auswerten, da sie in den Mutationen in seiner DNA den Schlüssel zur Un-

31 Ritter erschließt sich die unbekanntenen Maschinen und Utensilien dabei weitestgehend über assoziative Vergleiche mit dem Supermarkt, in dem er noch zu Beginn der Erzählung arbeitet: »Hätte er nicht im Vorbeihasten ein Chemiekabinett entdeckt, [...] er hätte sich eher in den Lagerräumen des *supermarket* denn an einem Orte der Wissenschaft gewöhnt.« (S. 160)

sterblichkeit vermutet. Anhand der Ergebnisse weist sie den Frühromantiker anschließend praxisnah in die Grundlagen der Genomanalyse ein und passt dabei ihre didaktische Strategie mehrfach an seinen Wissensstand und seine Aufnahmebereitschaft an (vgl. S. 305–316).<sup>32</sup>

Polyphonie und Dialogizität erfüllen in ›Die Unglückseligen‹ demnach eine bilaterale Sonderfunktion: Sie bestimmen einerseits in Gestalt von wechselnden Schriftbildern die Erzählung als formalästhetische Strukturprinzipien und dienen andererseits als Verfahren der Informationsvermittlung, das hochspezialisiertes, zugleich aber gesamtgesellschaftlich relevantes Wissen erzählerisch in den öffentlichen Diskurs einspeist. Für diese Art von Diskurskoppelung hat Michel Foucault in seiner ›Archäologie des Wissens‹ den Begriff der »interdiskursive[n] Konfiguration« geprägt.<sup>33</sup> Gemeint sind damit spezifische Ähnlichkeits- und Wechselwirkungsrelationen zwischen synchron existierenden Diskursen, die sich zwar mit unterschiedlichen Gegenständen befassen, dabei jedoch ähnliche Strukturen der Wissensproduktion und -anordnung ausbilden – Foucault nennt hier die Naturgeschichte, die Analyse der Reichtümer und die Allgemeine Grammatik des 18. Jahrhunderts.<sup>34</sup>

Während Foucaults Hauptinteresse den allgemeinen Mechanismen der Wissensproduktion gilt, hat insbesondere Jürgen Link den Interdiskurs-Begriff für die Literaturanalyse nutzbar gemacht. Link bestimmt die Interdiskursivität als Zentralcharakteristikum des literarischen Diskurses, der sich als »elaborierter Interdiskurs«<sup>35</sup> fortwährend mit anderen Diskursen verkopple, um das in ihnen enthaltene Spezialwissen

32 Dorns Anspruch, Johanna als narratives ›Wissensvehikel‹ zu nutzen, schlägt sich sowohl in ihrer direkten als auch in ihrer erlebten Figurenrede nieder: »Ich will versuchen, es Ihnen zu erklären« (S. 308), sagt sie etwa eingangs an Ritter (und zugleich auch an den Leser) gewandt. Kurz darauf erwägt sie: »Sollte sie hinzufügen, dass jeder Buchstabe für eine bestimmte Art Abweichung stand? Zu kompliziert. Lieber sollte sie versuchen, ihm ein paar Basics zu erklären.« (S. 309)

33 Vgl. Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt am Main 1973, S. 225 f.

34 Vgl. ebd.

35 Jürgen Link, *Literaturanalyse als Interdiskursanalyse*, in: *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, hrsg. von Jürgen Fohrmann, Frankfurt am Main 1988, S. 284–307, hier: S. 286. Andersorts nimmt Link gemeinsam mit Link-Heer eine Akzentverschiebung vor und bezeichnet Literatur als »institutionalisierten« Interdiskurs. Siehe hierzu Jürgen Link und Ursula Link-Heer, *Diskurs/Interdiskurs und Literaturanalyse*, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 77 (1990), S. 88–99, hier: S. 93.

ästhetisch zu verarbeiten. Literatur leiste insofern eine »Re-Integration (bis hin zur ›Synthesis‹ und Totalisierung) des in den Spezialdiskursen sektoriell zerstreuten Wissens«. <sup>36</sup>

Dass Thea Dorn narrative Polyphonie in Links Sinne als interdis-kursives Reintegrationsverfahren verwendet, lässt sich vor allem dann erkennen, wenn man die verschiedenen Repräsentationen des Gentechnik-Diskurses berücksichtigt, mit denen Johanna und Ritter im Laufe der Erzählung in Kontakt kommen. Denn Dorn lässt nicht nur ihre beiden Faustfiguren in einen Dialog über die moderne Gentechnik treten, sondern gruppiert quasi um sie herum die Äußerungen weiterer Akteure innerhalb des Gentechnik-Diskurses. Es handelt sich dabei um metonymische Figurationen von Interessengruppen und Institutionen, denen spezifische diskursinterne Kompetenzen und Funktionen zukommen und die somit Einfluss auf Johannas Forschung ausüben. Im Foucault'schen Sinne bilden diese Gruppierungen die spezifische »Formation der Äußerungsmodalitäten« <sup>37</sup> innerhalb des Gentechnik-Diskurses. Gemein ist ihnen allen, dass sie Johannas Unsterblichkeitsprojekt kritisch gegenüberstehen oder eine Gefahr für sein Gelingen darstellen: So verweigert eine deutsche Ethikkommission Johannas Antrag auf Verwendung von Stammzellen (vgl. S. 80) und ein Radio-Wissenschaftsmagazin provoziert sie mit seiner »politisch korrekten Fragerei« (S. 330) dazu, das Studio zu verlassen. Außerhalb der ›scientific community‹ bildet der Roman auch Gentechnik-Gegner als Teil der Diskurskonfiguration ab – durch Johannas Perspektive satirisch überspitzt als »Müsli-Publikum« (S. 277).

36 Link/Link-Heer, a.a.O., S. 93. Im theoretischen Umfeld Links und Link-Heers bewegt sich auch Gérard Raulet, der die methodologischen Chancen der Interdiskursivität für die Literaturwissenschaft vor allem in ihrem Potential sieht, spezifische, historisch bedingte Diskursformationen deskriptiv zu erfassen und miteinander vergleichbar machen zu können: »Die Interdiskursivität, und darin besteht nicht zuletzt ihr eigentlicher möglicher Beitrag zur Literatur- und Ideengeschichte, kann [...] dazu dienen, das Verhältnis diskursiver Formationen zueinander und insbesondere die Wiederkehr von Diskursmomenten zu beleuchten, die der hermeneutischen Annahme einer epochenmäßigen Episteme entgegen [...]« (Gérard Raulet, Interdiskursivität als Methode der Literaturwissenschaft und der Ideengeschichte, in: Dokumentation des Symposiums »Interkulturelle Deutschstudien. Methoden, Möglichkeiten und Modelle« in Takayama/Japan 1990, hrsg. von Kenichi Mishima und Hikaru Tsuji, München 1992, S. 135–155, hier: S. 136).

37 Foucault, Archäologie des Wissens (Anm. 33), S. 75–82.

Der Gentechnik-Diskurs bleibt allerdings nicht die einzige Wissensformation, die im Erzählverlauf vielstimmig erschlossen wird. Sichtbar wird der systematische Charakter von Thea Dorns (Inter-)Diskursöffnung dann, wenn man neben dem Gentechnik-Diskurs weitere Diskursfelder betrachtet, die in ›Die Unglückseligen‹ aufgegriffen und miteinander verknüpft werden. Als eine der zentralen Motivkonstanten des Romans bietet sich hier das existentielle Komplement zu Johannas Forschungsdesiderat der Unsterblichkeit an: Sei es als »verhasster Feind« (vgl. S. 205) oder als »Grundgegebenheit[ ] menschlicher Existenz« (S. 80) – der Tod bestimmt die fundamentale Erzählstruktur von ›Die Unglückseligen‹, angefangen beim Arrangement der Hauptfiguren: Hier stehen sich ein unfreiwillig unsterblicher Physiker und eine Biologin, die den Tod bezwingen will, als oppositionelle Existenzformen gegenüber.<sup>38</sup> Entsprechend vertreten Johanna Mawet und Johann Wilhelm Ritter diametral entgegengesetzte Todeskonzepte, die jeweils als »gegenwärtig« und »romantisch« markiert werden. Auf einer gemeinsamen Zugreise in den USA treffen diese kulturellen Vorprägungen schließlich in verdichteter Form aufeinander (vgl. S. 206–212).

Ritter geht in der Tradition des frühen 19. Jahrhunderts von einem religiös legitimierten Tod aus, der als natürlicher Endpunkt des irdischen Lebens zugleich auch die Perspektive eines metaphysischen Erlösungsprozesses eröffnet. Daher warnt er seine Kollegin Johanna unter Berufung auf das romantische Prinzip der All-Polarität<sup>39</sup> davor, ihr Unsterblichkeitsprojekt umzusetzen:

Das Ewige muss eine Sehnsucht bleiben! Der Mensch braucht den unendlichen Horizont! Aber wehe, er berührt ihn! Wie sollen die

38 Vgl. Müller, *Doch eins, Canaille, sag ich dir!* (Anm. 2), S. 12: »Die Unsterblichkeit ist ein existenzieller Zustand (im Fall Ritters) oder ein wissenschaftliches Projekt (im Fall Johannas) [...].«

39 Zur Bedeutung des Polaritätsprinzips in der Naturphilosophie der Romantik vgl. Jürgen Daiber, *Die Suche nach der Urformel. Zur Verbindung von romantischer Naturforschung und Dichtung*, in: *Aurora* 60 (2000), S. 75–103, hier: S. 78: »Die Romantiker machen das in Kants transzendentaler Naturphilosophie vorgefundene und bei Schelling später verabsolutierte Prinzip der Polarität zu ihrem Leitprinzip, dessen Struktur ihrer Auffassung nach allen Dingen der Natur eingepägt ist, nicht nur dem Bereich der Mechanik. In dieser Struktur, im Dualismus zweier Erscheinungen, die auf einer höheren Ebene zur Übereinstimmung streben, mußte sich die Urformel, in welcher die Einheit der Natur begründet lag, verborgen halten.«

Säulen länger das Himmelsdach tragen, wenn alle Polarität ausgelöscht, alles in eins geschmolzen? So wie der Tag die Nacht braucht, das Positive das Negative, der Mann das Weib, so braucht die Unendlichkeit die Endlichkeit. Vernichte den einen Pol – und du hast das Ganze vernichtet! Lass endlich davon ab! (S. 209)

Für den Romantiker kommt Johannas Forschungsvorhaben einer Sinnkrise gleich: Die »unendliche Annäherung« an ein unerreichbares Absolutes, die Manfred Frank als zentrale Denkfigur der frühromantischen Philosophie bestimmt,<sup>40</sup> kann nicht länger stattfinden, wenn die Unendlichkeit künstlich herbeigeführt bzw. erzwungen wird. In einer faktisch unsterblichen Welt stellt Novalis' stilprägende Romantisierungsoperation, »dem Endlichen einen unendlichen Schein« zu verleihen,<sup>41</sup> ein unmögliches Unterfangen dar, da das Unendliche aus seinem per definitionem unerreichbaren Schwebezustand herausgelöst wird. Eine derartige Festlegung des Unendlichen muss daher aus romantischer Sicht notwendigerweise »in die Räume des Unsinns« führen.<sup>42</sup>

Johanna hingegen argumentiert stellvertretend für eine ›todesentfremdete‹ Gegenwart, die die romantische Todessehnsucht lange hinter sich gelassen hat:

[D]ie Welt hat sich seither radikal verändert. Dass es auch heute noch so viele gibt, die sich an den Tod klammern, ist schiere Nostalgie. Wir sind als Menschheit an einem Punkt angelangt, an dem wir den letzten Schritt gehen können. Gehen werden. Und wüssten Sie mehr über die Welt, wie sie heute ist, würden Sie feststellen, dass wir den Tod insgeheim längst aus unserem Leben verbannt haben. (S. 211)

Es ist vielfach versucht worden, den Paradigmenwechsel in der kollektiven ›Sterbekultur‹ der Moderne, auf den sich Johanna bezieht, begrifflich zu fassen. Eine mittlerweile einschlägige Formulierung, die sich in den vergangenen Jahrzehnten im öffentlichen Diskurs etabliert hat, ist die ›Verdrängung des Todes‹. Diese – oft kultur- oder gesellschafts-

40 Vgl. Manfred Frank, »Unendliche Annäherung«. Die Anfänge der philosophischen Frühromantik, Frankfurt am Main 1997.

41 Novalis, Logologische Fragmente [II], in: ders., Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, Bd. 2: Das philosophische Werk I, hrsg. von Richard Samuel und Paul Kluckhohn, 2. Aufl., Stuttgart [u. a.] 1960, S. 531–563, hier: S. 545.

42 Novalis, Philosophische Studien der Jahre 1795/96, ebd., S. 104–296, hier: S. 252.



kritisch konnotierte – Formulierung bezeichnet in der Regel Privatisierungs- und Vereinsamungstendenzen in der modernen Sterbepaxis, die einerseits durch den Verlust ganzheitlicher religiös-metaphysischer Sinnstrukturen sowie andererseits durch den medizinischen Fortschritt und die damit einhergehende höhere Durchschnittslebenserwartung erklärt werden.<sup>43</sup> Mehr noch als vorangegangene Epochen steht die Moderne demzufolge vor dem Problem, den weltanschaulich delegitimierten und individualisierten, aber faktisch unvermeidbaren Tod mit ihren Wertesystemen zu vereinbaren. Dieses Dilemma resultiere – so die kulturkritische Diagnose, die das Lemma der Todesverdrängung der Moderne ausstellt – in einer gesellschaftlichen Tabuisierung des Todes.<sup>44</sup>

Ähnlich wie im Falle der Naturwissenschaft macht also die Interaktion von Romantik und Gegenwart eine fundamentale Diskursentwicklung kenntlich. Im (Epochen-)Dialog treten die jeweils repräsentativ gestalteten kulturellen Vorprägungen von Ritter und Johanna zutage, die unterschiedlichen historischen Ausprägungen desselben Diskursystems entspringen. Dabei eröffnet der Epochenkontakt im Raum der literarischen Fiktion gegenwartsbezogene Reflexionspotentiale. Ganz im Sinne von Lion Feuchtwangers Poetik des historischen Romans ermöglicht es die Romantik als weltanschauliche Spiegelfläche, aus der eigenen Zeit hinauszutreten und ihre Problemfelder ›von außen‹ zu betrachten. Es geht, mit Feuchtwanger gesprochen, »[...] darum, den Leser oder den Zuschauer das Merkwürdige, das Wesentliche der eigenen Zeit spürbar zu machen. Das kann er nur, wenn er aus dieser eigenen

43 Vgl. Armin Nassehi und Georg Weber, Verdrängung des Todes – Kulturkritisches Vorurteil oder Strukturmerkmal moderner Gesellschaften? Systemtheoretische und wissenssoziologische Überlegungen, in: *Soziale Welt* 39 (1988), H. 4, S. 377–396, hier: S. 378.

44 Dieser Gedanke findet sich besonders pointiert vertreten in Philippe Ariès' ›Geschichte des Todes‹, die nachweislich von Thea Dorn rezipiert wurde. In einem Artikel, der sich mit dem Tod in der Corona-Pandemie beschäftigt, führt sie die Studie des französischen Historikers als kritischen Kommentar zur Totenkultur der Moderne an. Vgl. Philippe Ariès, *Geschichte des Todes*, München und Wien 1980, S. 742. Vgl. Thea Dorn, Es gibt Schlimmeres als den Tod. Den elenden Tod, in: *Zeit online* vom 8.4.2020 (<https://www.zeit.de/kultur/2020-04/sterben-coronavirus-krankheit-freiheit-triage/komplettansicht>; Datum des Zugriffs: 9.5.2022).

Zeit heraustritt und sie als ein Fremdes betrachtet, wenn er einen geschichtlichen Standpunkt wählt.«<sup>45</sup>

\*

Die bisherigen Überlegungen bewegten sich ausschließlich auf werkimmanenter Ebene. Anhand formalästhetischer und inhaltlich-struktureller Merkmale wurde versucht, polyphone Erzählstrukturen in ›Die Unglückseligen‹ als eine narrative Strategie der Informationsvermittlung zu identifizieren, die sich mit dem Begriffsregister der Literaturtheorie in der Nachfolge Foucaults als interdiskursives Verfahren beschreiben lässt. Da Interdiskursivität ihrer Natur gemäß ein medienübergreifendes, makrokulturelles Phänomen ist, wäre es allerdings zu kurz gegriffen, die Polyphonie in ›Die Unglückseligen‹ ausschließlich als singuläres Strukturmerkmal eines Einzeltextes einzustufen. Es erscheint deshalb ratsam, in einem nächsten Schritt den analytischen Fokus auszuweiten und zusätzlich das Werkensemble und die Poetik Thea Dorns in den Blick zu nehmen, um den polyphonen Faustroman zu kontextualisieren.

Als Akteurin im literarischen Diskurs zeichnet sich Thea Dorn in erster Linie durch ihre Omnipräsenz aus. Ihr Engagement umfasst Tätigkeiten als Schriftstellerin, Kritikerin, Essayistin und Moderatorin mit den Schwerpunktgebieten Literatur, Philosophie und Theater. Dementsprechend divers gestaltet sich ihr Werkkatalog, der neben Kriminalgeschichten und Briefromanen auch Kurzgeschichten, Dramen, Essays und Drehbücher beinhaltet. Dorns literarisches Spektrum greift damit weit aus und umspannt ›Unterhaltungsliteratur‹ ebenso wie ambitionierte kulturtheoretische Aufsätze. Dennoch wäre es verkehrt, aufgrund dieser Gattungsvielfalt zu folgern, dass die formal heterogenen Einzelwerke auch inhaltlich disparat seien.

So treten bei einer komparativen Auswahl-Lektüre von Dorns Texten rasch werkübergreifende Motiv- und Diskurskontinuitäten zutage: Dieselben Überlegungen zum Naturwissenschafts- und Todesdiskurs, die in ›Die Unglückseligen‹ vielstimmig vorgetragen werden, ziehen sich leitmotivisch durch ihre Werke aus den letzten zehn Jahren, ange-

45 Lion Feuchtwanger, *Das Haus der Desdemona oder Größe und Grenzen der historischen Dichtung*, Frankfurt am Main 1986, S. 147.

fangen bei der Aufsatzsammlung ›Die deutsche Seele‹ (2011). Das enzyklopädisch aufgebaute Werk, das Dorn gemeinsam mit dem Schriftsteller Richard Wagner verfasst hat, beleuchtet die Facetten deutscher Kultur in überwiegend essayistischen Kurztexten. Hier nimmt der Artikel zum Nationalstereotyp ›German Angst‹ unter anderem Bezug auf die moderne Todesverdrängung, die in ›Die Unglückseligen‹ von Johanna exemplarisch verkörpert und von dem Romantiker Ritter als transzendente Verkümmerng verworfen wird. Dorn führt in ihrem Essay das gesteigerte Angstepfinden der Deutschen unter anderem auf das (Miss-)Verhältnis des spätmodernen Subjekts zum Tod zurück: »Der radikale Wechsel von Todesverachtung zu Todesverleugnung hat die deutsche Seele in eine weitere Schiefelage gebracht.«<sup>46</sup>

In eine ähnliche Richtung zielt auch Dorns Kritik am Utopiedefizit der Gegenwart, die sie in ihrem Eichendorff-Aufsatz ›Der wache Träumer‹ entwickelt.<sup>47</sup> Der Essay bedient sich im wesentlichen derselben Gedankenoperation, die ›Die Unglückseligen‹ als narratives Verfahren prägt: Die Parallelisierung von Romantik und Gegenwart dient als Reflexionsfläche für zeitgenössische Problemkomplexe. Dorns Bezugnahme auf die Romantik lässt sich daher auch weniger als reaktionärer Nostalgie-Impuls, sondern vielmehr als gegenwartsbezogene Funktionalisierung bewerten. Innerhalb der Dorn'schen Poetik dient die Epoche ›Romantik‹ als kulturhistorischer Fundus, dessen Gedankengut in intellektuellen Krisensituationen zur Verfügung steht, um die eigene Gegenwart kritisch zu hinterfragen. Eben dieses Verfahren des diskursorientierten Zurückerinnerns wendet Dorn gegen Ende ihres Aufsatzes an, wenn sie der gegenwärtigen Endlichkeitsphobie die romantische Unendlichkeitssehnsucht als Alternativmodell gegenüberstellt:

Würde es uns Diesseits-Versessenen, die wir uns immer ängstlicher an das bisschen Leben, das uns Menschen gegeben ist, klammern, nicht besser tun, diese romantische Melodie, die gleichzeitig eine große Heiterkeit und Gelassenheit offenbart, für uns neu zu ent-

46 Thea Dorn und Richard Wagner, *Die deutsche Seele*, München 2011, S. 202.

47 Vgl. Thea Dorn, *Der wache Träumer. Über Joseph von Eichendorff*, in: »Welcher kleiner Teufel führt Ihre Hand?« Autoren der Gegenwart im Dialog mit Handschriften der Romantik, hrsg. von Konrad Heumann und Karoline Sinur, Wiesbaden 2017, S. 31–42, hier: S. 40: »In einer utopielosen, verkarsteten, geistig und künstlerisch ausgedorrten Gegenwart ist neues Leben womöglich nur noch im Verschütteten, Vergessenen zu finden.«

decken, anstatt nach immer engmaschigeren Vergewisserungen, Absicherungen und sonstigen Garantien zu rufen [...]»?<sup>48</sup>

Eine tragische Aktualität gewinnen Dorns Überlegungen während der Corona-Pandemie. Angesichts der omnipräsenten gesundheitlichen Bedrohung durch COVID-19 intensiviert sich die Beschäftigung der Autorin mit dem Tod in der Spätmoderne. Sie hinterfragt nun besonders die seelischen Bewältigungsmechanismen, die der ›transzendental obdachlosen‹ Gegenwart zur Verfügung stehen: »Woher sollen wir Todesmut oder auch bloß Todesgelassenheit nehmen, ohne auf die alten Schatzkisten metaphysischen Trosts zurückgreifen zu können, die uns Heutigen doch eher als Trickkisten erscheinen?«<sup>49</sup>

Eine literarische Form verleiht Dorn ihren Überlegungen in dem ›Postkartenroman‹ ›Trost. Briefe an Max‹ (2021). Johanna, eine Namensvetterin der ›Faustine‹ in ›Die Unglückseligen‹, verfasst darin Briefe an ihren ehemaligen Philosophie-Professor und Doktorvater Max, in denen sie den COVID-Tod ihrer Mutter zu verwinden versucht. Zu den »Schatzkisten des metaphysischen Trosts«, denen diese Johanna nachspürt, zählen dabei unter anderem Platon (S. 55 ff.), Seneca (S. 120 ff.), Elias Canetti (S. 38), Simone de Beauvoir (S. 38) – und nicht zuletzt auch die Romantik (S. 115): »Oder ist es gar der Todestrieb, der sich hinter unserer permanenten Katastrophengafferei verbirgt? Nur dass wir es uns – im Gegensatz zu den Romantikern – nicht mehr gestatten, der Nacht so todes- wie freudetrunken entgegenzutaumeln?«<sup>50</sup> So spannt Johannas Suche nach Trost einen epochenübergreifenden Bogen, der die Todesphilosophien des westlichen Kulturkanons abrufet, um Lösungsstrategien für eine Krise der Gegenwart zu finden.

Die *Tour de force* durch Thea Dorns literarisches und publizistisches Schreiben zeigt deutlich, dass das schriftstellerische Interesse der Autorin weit über ›Die Unglückseligen‹ hinaus ein diskurs- und vor allem problemorientiertes ist. Denn so vielfältig sich Dorns Publikationsreihe auf den ersten Blick auch präsentieren mag, so sehr ähneln sich ihre Einzelwerke in ihrem Interesse an kritischen Diskurskonfigurationen. Im Fokus stehen jeweils gesamtgesellschaftlich relevante Themenge-

48 Ebd., S. 40.

49 Dorn, Es gibt Schlimmeres als den Tod (Anm. 44).

50 Thea Dorn, *Trost. Briefe an Max*, München 2021, S. 115.

biete, die aufgrund ihrer hermetischen Diskurslogik von der Öffentlichkeit unbeachtet bleiben, ethisch-moralisch hochpolarisierend wirken oder auf andere Art und Weise kommunikativ unbeleuchtet bleiben.<sup>51</sup> Im Medium der (Populär-)Literatur versucht Dorn solchen Diskrepanzen zwischen eigentlicher Aktualität und unangemessener Rezeption entgegenzuwirken. Speziell in Bezug auf ihre Kriminalromane beobachtet Ulrich Fischer die Tendenz zur systematischen Diskursöffnung:

Mit ihrem Wunsch, Erkenntnisse, die nur einer kleinen Schicht bekannt sind, zu popularisieren, knüpft Thea Dorn an die Praxis von Autoren wie Lion Feuchtwanger an – wobei sie, anders als Feuchtwanger, statt des beliebten Genres des Historischen- das des Kriminalromans wählt. Gerade hier ist es möglich, in Anlehnung an Muster des *Film noir*, Gesellschaftskritik zu transportieren. Die Philosophiedozentin verlässt den Elfenbeinturm und versucht, den Kulturbetrieb wie die Medien für die eigenen Zwecke zu nutzen.<sup>52</sup>

Dass sie dabei über den Kriminalroman hinaus das literarische Gattungsspektrum nahezu vollumfänglich auslotet, erscheint vor diesem Hintergrund wie eine durchaus kalkulierte Korrespondenz von Autorinnenrolle und Schreibkonzept: Dorn nutzt ihre Erfahrung in unterschiedlichen Teilbereichen des kulturellen Betriebs, um sich mit wechselnden Ausdrucksregistern den Problemkomplexen der Gegenwart zu nähern. Ihre literarischen Diskurs-Narrativierungen versuchen insofern einen sprachlichen Gemeinschaftsraum zu schaffen, der einer möglichst breiten Leserschaft offen steht.<sup>53</sup>

Ich glaube, dass Gesellschaften Erzählungen brauchen. Und in dem Maße, in dem Gesellschaften sich verändern und diverser werden,

51 Eine solche unangemessene, d. h. größtenteils ausbleibende, Rezeption stellt Dorn in Bezug auf die Entwicklung der Gentechnik im Bereich des *genome editing* fest (am Beispiel der neu entwickelten Genschere Crispr/Cas9). Der Essay, der scharf mit der Aufmerksamkeitsökonomie der spätmodernen Mediengesellschaft ins Gericht geht, trägt bereits den bezeichnenden Titel »Wo bleibt der Aufschrei?« (Die Zeit vom 23.6.2016, S. 39).

52 Ulrich Fischer, [Art.] Thea Dorn, in: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (<http://www.munzinger.de/document/1600000690>, Datum des Zugriffs: 9.5.2022).

53 Vgl. hierzu ebd.: »Sie propagiert und praktiziert [...] eine Literatur für alle, lässt sich von Adornos Gesellschaftskritik indes inspirieren.«

brauchen sie neue Erzählungen. Nur: Ich glaube, dass sie Erzählungen brauchen, die alle idealerweise berühren, in denen sich alle auf ihre Weise wiederfinden können [...]. Man muss eine Sprache finden, die dieses Gemeinsame stiftet und nicht ein Nischenjargon ist.<sup>54</sup>

Thea Dorns heterogen erscheinender Werkkatalog ist damit nicht als diffuses Textgewirr zu verstehen, sondern er indiziert im Gegenteil ein Verständnis von Literatur als interdiskursiver Vermittlungsplattform. Deren Zugänglichkeit wird garantiert durch die programmatische Offenheit für eine Bandbreite an hoch- wie populärliterarischen Textgattungen. Anders gesagt: Die Polyphonie, die das Einzelwerk ›Die Unglückseligen‹ auszeichnet, wirkt auch auf der Makroebene des Gesamtwerks formgebend.

\*

Nachdem ›Die Unglückseligen‹ in den Kontext von Thea Dorns Werkkatalog eingebettet wurde, erscheint das auf den ersten Blick ›verwilderte‹ Erzählgewebe des Faustromans in einem klareren Licht: Die formal und inhaltlich vielstimmige Erzählung repräsentiert *pars pro toto* Thea Dorns ›polyphone‹ Poetik; sie gleicht damit einem poetischen Mikrokosmos. So ist es auch nicht weiter verwunderlich, dass ›Die Unglückseligen‹ eine Vielfalt an literarischen Gattungsmustern mobilisiert. Die Trias der literarischen Großgattungen komplettieren diverse lyrische Einschübe (vgl. S. 19, 160, 265 f.) und der Drameneinschub »Der Siebente Weltkongress der Immortalisten« (S. 189–203). Darüber hinaus bleibt es allerdings nicht bei einer Gattungsmischung auf der Makroebene. Zu den Hauptgattungen des Erzählens gesellen sich im Romanverlauf sekundäre Formen wie Briefe (vgl. S. 407–427), Lieder (vgl. S. 120), Passagen im Stil eines Kinderbuchs (vgl. S. 469–479), Comics (vgl. S. 295 f.) sowie ein anderthalbseitiges makabres Märchen, das die Geschichte einiger amputierter Gliedmaßen während der Befreiungskriege erzählt (vgl. S. 57 f.).

54 René Aguigah, Was soll »deutsch« sein? Jagoda Marinić und Thea Dorn im Gespräch, Deutschlandfunk vom 11.11.2018, 00:48:37–00:49:46 (<https://www.deutschlandfunkkultur.de/jagoda-marinic-und-thea-dorn-im-gespraech-was-soll-deutsch-100.html>, Datum des Zugriffs: 29.3.2023).

Diese Genrevielfalt birgt abseits ihrer poetologischen Funktion eine literaturhistorische bzw. intertextuelle Relevanz. Denn angesichts der zahlreichen Bezugnahmen auf die Gedankenwelt der deutschen Romantik, die im Erzählverlauf angebracht werden, lässt sich das ästhetische Verfahren leicht als Verweis auf Friedrich Schlegels Programm einer ›progressiven Universalpoesie‹ lesen. Schlegels poetologisches Leitprinzip, dessen kohärenteste Darstellung sich im Athenäumsfragment 116 findet, untergliedert sich in mehrere ästhetische und gesellschaftliche Teilaspekte.<sup>55</sup> Für die Beurteilung der Gattungspoetik in ›Die Unglückseligen‹ reicht es allerdings aus, auf den wohl bekanntesten Aspekt der Schlegel'schen ›Universalpoesie‹, die »Vereinigung aller getrennten Gattungen der Poesie«,<sup>56</sup> zu verweisen. Im Rahmen des progressiven, d. h. potenziell unabschließbaren Dichtungsprozesses repräsentiert die Synthetisierung unterschiedlichster Gattungs- und Sprachregister das romantische Ideal einer Poesie, die dem Absoluten eine Form zu verleihen versucht und zugleich die damit einhergehenden Darstellungsaporien reflektiert. Aus diesem Grund führt Schlegel ein weites Spektrum an Gattungsmustern und Ausdrucksmodi ins Feld, um das Einfluss- bzw. Aufgabengebiet der romantischen Poesie zu illustrieren:

Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennte Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will, und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren, und die Formen der Kunst mit gediegnem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen, und durch die Schwingungen des Humors beseelen.<sup>57</sup>

Als formale Realisierung von Schlegels poetologischem Leitbild erfüllt insbesondere der Roman das Ideal eines universalen Bindeglieds, da

55 Einen Überblick über die Teilfacetten von Schlegels Konzept der ›Universalpoesie‹ gibt Matthias Löwe, [Art.] Universalpoesie, in: Friedrich Schlegel-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hrsg. von Johannes Endres, Stuttgart 2017, S. 331 ff.

56 Vgl. Friedrich Schlegel, Athenäumsfragmente, in: ders., Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 2: Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801), hrsg. von Hans Eichner, Paderborn [u. a.] 1967, S. 165–255, hier: S. 182.

57 Ebd.

formale und inhaltliche Offenheit in seiner Grundstruktur eingeschrieben sind.<sup>58</sup> In seiner Studie zur Prosa der Romantik betont Detlef Kremer daher, dass die Präferenz der Frühromantiker für den Roman nicht dem Versuch entspreche, eine Gattungshierarchie zu etablieren, sondern aus der charakteristischen Flexibilität dieser literarischen Form resultiere: »Nicht als einzelne Gattung empfiehlt sich der Roman, sondern als unendliche, offene poetische Summenbildung, die prinzipiell alle diskursiven und poetischen Formen integrieren kann.«<sup>59</sup> In bezug auf diese strukturelle Offenheit treffen sich die poetologischen Interessen der Romantiker und Thea Dorns: Während Schlegel und Novalis im Roman mit Hans Eichner gesprochen ein »vollkommene[s] Mischgedicht« erkennen,<sup>60</sup> das in der Lage ist, die Ideale der Universalität und Progression miteinander zu verbinden,<sup>61</sup> bietet der romantische Hybridroman für Dorn eine ideale Plattform, um Gegenwartsdiskurse narrativ zu bearbeiten. Seine Integrationsfähigkeit eröffnet der Autorin die Möglichkeit, diverse publizistische und schriftstellerische Schreibformen anzuwenden, um problematische Diskurskonfigurationen mehrstimmig abzubilden. Die Schlegel'sche ›Gattungsmischung‹ erfüllt in ›Die Unglückseligen‹ insofern eine Doppelfunktion sowohl als formal-ästhetischer Romantikverweis als auch als poetologisches Vehikel.

Kaum ein Textelement illustriert diese Dynamik so anschaulich wie »Der siebente Weltkongress der Immortalisten« (S. 189–203). Im Zentrum des Drameneinschubs gegen Ende des ersten Romanabschnitts steht eine Konferenz für transhumanistische Forschung, die Ritter und Johanna in den Vereinigten Staaten besuchen. Die hier versammelten

58 Im ›Gespräch über die Poesie‹ lässt Schlegel daher den Gesprächsteilnehmer Antonio bemerken, dass er sich einen Roman »kaum anders denken [könne], als gemischt aus Erzählung, Gesang und anderen Formen« (Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 2, S. 284–351, hier: S. 336).

59 Detlef Kremer, *Prosa der Romantik*, Stuttgart 1997, S. 27.

60 Hans Eichner, Einleitung, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. 2, S. IX–CXX, hier: S. LVIII.

61 Vgl. Kremer, *Prosa der Romantik* (Anm. 59), S. 29: »Im Gegensatz dazu [gemeint sind Schellings und Hegels Hierarchisierungen der literarischen Gattungen, NI] laufen die Visionen des Gesamtkunstwerks der frühromantischen ›Universalpoesie‹ über die Form des Romans, deren relative Offenheit und Beweglichkeit am besten in der Lage ist, dem selbstgestellten Anspruch auf Progressivität gerecht zu werden.«



»Immortalisten« interessieren sich – ähnlich wie ihre realen Vorbilder im Feld des ›transhumanism‹<sup>62</sup> – vorwiegend für Zukunftstechnologien, die es dem Menschen ermöglichen sollen, die eigenen körperlichen und geistigen Limitierungen zu überschreiten. Daher bevölkert eine bunte Mischung aus KI-Forschern, Ernährungswissenschaftlern und Pharmazeuten den Kongress für Unsterblichkeitsforschung, der Ritter in seiner Skurrilität an die Jahrmärkte seiner Kindheit zurückdenken lässt:

Je länger er das Treiben studierte, desto deutlicher erinnerte es ihn an jene Jahrmärkte, die er in seiner Kindheit erlebt; an all die Büttner, Kürschner, Drechsler [...], die jedes Frühjahr nach Liegnitz und alle Schaltjahre sogar bis nach Haynau gekommen waren, um ihre Waren und Künste feilzubieten. (S. 185)

Dass Thea Dorns »Siebenter Weltkongress der Immortalisten« eher einem Jahrmarkt als einer seriösen wissenschaftlichen Konferenz gleicht, deutet auch dessen paratextuelle Rahmung voraus. Bereits die ungewöhnliche gattungstypologische Selbstbezeichnung als »utopisches Drama in einem Akt« lässt auf den satirischen Charakter des Kurzdramas schließen. Die in der Dramentheorie ungebräuchliche Kategorisierung der Handlung als ›utopisch‹ erscheint wie eine Gattungsneuschöpfung, die das ideologische Programm der Transhumanisten persifliert. In diesem Sinne vermittelt auch die unkonventionelle Beschränkung der Dramenhandlung auf einen einzigen Akt die ironische Simplität von Figuren und Plot.

Tatsächlich erweisen sich die *dramatis personae* in Dorns ›utopischem Drama‹ nicht als emotional komplexe Persönlichkeiten, sondern als stark typisierte Figurenschablonen: Sie repräsentieren unterschiedliche transhumanistische Subströmungen, die auf mehr oder minder seriösem Wege Unsterblichkeit anstreben, und tragen anstelle von

62 Eines der realen Vorbilder für Dorns Immortalistenkongress könnte das jährlich in den USA stattfindende RAADFest (Revolution against Aging and Death) sein. Hier stellen zahlreiche Vertreter der Anti-Aging-Industrie Produkte und Dienstleistungen wie Nahrungsergänzungsmittel, Enzyminfusionen, Behandlungen mit elektrischen Strömen oder Kryogenik-Versicherungen vor. Siehe hierzu: Annalies Winny, Für immer jung. Ein Wochenende unter Menschen, die sich weigern zu sterben, in: Vice vom 7.2.2019 (<https://www.vice.com/de/article/mbybpb/immortalisten-konferenz-raadfest-einwochenende-unter-menschen-die-sich-weigern-zu-sterben>, Datum des Zugriffs: 9.5.2022).

Eigennamen bildreich-pathetische Ehrentitel. So beteiligen sich an der Podiumsdiskussion, die den Kern der Dramenhandlung bildet, neben der »Transgenialen« Johanna der »Zellingenieur« (Biotechnologie), der »Hirnschmied« (Neurowissenschaften/Künstliche Intelligenz), die »Eisfürstin« (Kryonik), die »Weiße Krähe« (Spiritualismus), der »Asketissimus« (Achtsamkeit), der »Pillenprediger« (Pharmazie) und nicht zuletzt der »König der Immortalisten«.

Entsprechend satirisch entfaltet sich auch die Handlung des Mikrodramas: Die anfangs noch einmütig um die Thematik der Todesbekämpfung kreisende Diskussion gerät zunehmend zu einem Ringen um die Gunst des Publikums, bei dem sich die selbsternannten Propheten der Unsterblichkeit in ihren Erlösungsversprechungen zu überbieten versuchen. Ihre rhetorischen Strategien zielen dabei größtenteils darauf ab, die Beiträge ihrer (vermeintlichen) Mitstreiter zu untergraben – so etwa, als sich der »Hirnschmied« herablassend an seinen »lieben Freund«, den »Zellingenieur«, wendet: »Gebannt habe ich dem gelauscht, was unser lieber Freund von den Zellen und dem Krieg gegen das Altern an der Körperfront zu berichten wusste. Aber lieber Freund, sei mir nicht böse: In meinen Ohren klingt dies alles antiquiert.« (S. 195) Den Erfolg oder Misserfolg der Selbstinszenierungsstrategie dokumentieren dabei fortlaufend die kursiv gedruckten Regiebemerkungen: »*Die Stimmung im Saal driftet auseinander. Die eine Hälfte applaudiert, die andere pfeift und buht.*« (S. 195) Dramentheoretisch gesprochen stellt sich schließlich die Katastrophe ein, als der Saal von einem »*Heer zorniger Christen*« (S. 202) gestürmt wird, die gewaltsam gegen die Unsterblichkeitsbemühungen der Immortalisten protestieren. Die Veranstaltung artet daraufhin in eine Schlägerei zwischen den beiden verfeindeten Diskursparteien aus, bei der Johanna – symbolisch überdeutlich – mit einem hölzernen Kreuz auf den Kopf geschlagen wird.

Warum vollzieht Thea Dorn nun den Wechsel zur Satire gerade in Bezug auf das Diskursfeld des Transhumanismus? Die bisherigen Beobachtungen zur Vielstimmigkeit von Thea Dorns Poetik haben gezeigt, dass Dorn die erzählerische Form ihrer Einzelbeiträge gezielt auf das zu erschließende Diskursfeld ausrichtet. Diesem Muster folgt auch der »Siebente Weltkongress der Immortalisten«. Der »romantische« Gattungswechsel fungiert als Medium der Kritik an einem stark polarisierenden Diskurssektor, innerhalb dessen sich zwei auf den ersten Blick unversöhnliche Oppositionen gegenüberstehen: Die »Immortalisten« plä-

dieren für die technologische Selbstentgrenzung des Menschen und lehnen religiöse Einwände als prärationale Dogmen ab. Umgekehrt sehen Gläubige in der transhumanistischen Unsterblichkeitsforschung eine blasphemische Hybris, die sich gegen die göttliche Schöpfung wendet.

Dorn wählt die Darstellungsform der Satire, um diese kommunikative Frontenbildung zu karikieren: Im Spiegel der dramatischen Inszenierung erscheinen die fortschrittsoptimistischen Versprechen der Transhumanisten weniger wie die wissenschaftlich fundierten Zukunftsprognosen, als die sie angepriesen werden, sondern als – in Johann Wilhelm Ritters Worten – »wundersame Spielereien«, »Windbeuteleien« und »süße Träume« (S. 205). Der Angriffspunkt der Transhumanismussatire ist insofern weniger der im Kern philanthropische Anspruch der »Immortalisten«, sondern vielmehr ihr verzerrtes rationalistisches Selbstverständnis. Während der »König der Immortalisten« die Kongressteilnehmer noch zu Beginn als »[d]ie kühnsten Wissenschaftler, die wegensten Forscher, die mutigsten Erfinder aus allen Teilen der Welt« (S. 190) rühmt, wird schnell deutlich, dass die vermeintlichen Prometheus-Nachfolger in erster Linie an der eigenen Bereicherung interessiert sind. Ihre treuen Anhänger wiederum entpuppen sich in Relation zu den »zornigen Christen« als unreflektierte Wissenschaftsgläubige,<sup>63</sup> deren ideologische Verblendung sich von derjenigen ihrer fundamentalistisch-christlichen Diskursopposition ausschließlich in ihrem Referenzpunkt unterscheidet. Ein solcher Dogmatismus – religiös wie säkular – stellt aus Thea Dorns Sicht keine ernstzunehmende Zukunftsperspektive dar:

Diese stupende Leistungskraft der Wissenschaft darf [...] nicht zu dem Irrglauben führen, ihr komme deshalb auch gleich die Wundergabe der Zukunftsbeherrschung zu. Wer Wissenschaft als ein Instrument verkaufen will, mit dem der Mensch absolute Gewissheit und Kontrolle

63 Die Kongressteilnehmer werden im Dramenverlauf vornehmlich als eine de-personalisierte, leicht manipulierbare Masse dargestellt. Als etwa der »Pillenediger« seine Nahrungsergänzungsmittel bewirbt, wiederholt das Publikum seine Weisungen in einem chorischen Sprechakt: »Not tut ein strikter Nahrungsergänzungsmittelplan. Acetyl-Glutathion! Alle: Acetyl-Glutathion! Pillenediger: Acetyl-Carnitin! Alle: Acetyl-Carnitin! Pillenediger: Alpha-Liponsäure! Alle: Alpha-Liponsäure!« (S. 193)

über sein Schicksal gewinnen könne, verlässt den Boden seriöser Wissenschaft und macht sich zum Prediger von Verdammnis und Heil.<sup>64</sup>

Wie sich an der Inszenierung des »utopischen« Mikrodramas exemplarisch beobachten lässt, folgen die Romantikverweise in ›Die Unglückseligen‹ nicht der Maxime einer möglichst originalgetreuen Romantikkonstruktion. Während zwar die äußere Form von ›Die Unglückseligen‹ den verwilderten Romanen der Romantik nachgebildet ist, erfüllen Gattungsmischung und Polyphonie in Thea Dorns Faustroman die Funktion erzählerischer Instrumente, die Diskurskonfigurationen – speziell problematische – darstellbar zu machen. Diese Art der freien, oft selektiven Aneignung romantischer Gestaltungskonzepte hat in der Forschung stellenweise zu dem Schluss geführt, dass Dorns vermeintlicher Versuch einer »Wiederbelebung der Romantik« gescheitert sei.<sup>65</sup> So charakterisiert Annika Bartsch die Romantikverweise in ›Die Unglückseligen‹ als »semantisch leer«,<sup>66</sup> da sie zwar auf formaler Ebene als Referenzen auf universalpoetische Darstellungsverfahren zu lesen seien, dabei aber genuin romantische Reflexionsprozesse vermissen ließen:

[D]ie Integration verschiedener Gattungen in den Prosatext – historische Briefe, Lieder samt Notennotationen, Comics, Berichte und Tagebuchaufzeichnungen über die Experimente sowie das »Utopische[] Drama in einem Akt« mit dem Titel »Der siebente Weltkongress der Immortalisten« – scheinen als Umsetzung der Schlegel'schen universalpoetischen Forderung nach der Vereinigung verschiedener Gattungen und Wissenschaften gedacht. [...] Hinter der Pluralität steht nicht die von Schlegel geforderte Totalität, es wird nicht die Denkfigur infiniter Bewegung angesichts der Evokation und des Widerrufs eines Absoluten entwickelt und damit findet in ›Die Unglückseligen‹ keine Reaktualisierung des Modells ›Romantik‹ statt.<sup>67</sup>

64 Thea Dorn, Nicht predigen sollt ihr, sondern forschen!, in: Die Zeit vom 4.6.2020, S. 9.

65 Bartsch, Romantik um 2000 (Anm. 7), S. 261.

66 Ebd.

67 Ebd. Mit ihrem Befund scheinen einzelne Urteile in den Literaturfeuilletons und in Fachzeitschriften zu korrespondieren, die die Variationen in der formalen Gestaltung des Romans teilweise als »unmotiviert« bemängeln. Vgl. hierzu Höppner, [Rez.] Thea Dorn, ›Die Unglückseligen‹ (Anm. 5), S. 133.

Einerseits ist Bartschs Beobachtung zutreffend: Die Gattungswechsel bei Dorn erfüllen tatsächlich keine im engeren Sinne ›romantische‹ Funktion, da sie keine reflexive »Kippfigur zwischen Ganzheits- und Partialitätsbewusstsein« transportieren.<sup>68</sup>

Die modelltheoretische Lesart vernachlässigt allerdings die darstellungsglogische bzw. poetologische Komponente von Thea Dorns produktiver Romantikrezeption. So hat der obige stichprobenartige Überblick über Dorns Œuvre gezeigt, dass die Reproduktion romantischer Denkfiguren nicht das bestimmende Interesse der Autorin sein kann. Sie verfährt bei ihrer Romantik-Aneignung eher mit dem »Zauberstabe der Analogie«,<sup>69</sup> indem sie etwa Friedrich Schlegels »progressive Universalpoesie« auf formaler Ebene instrumentalisiert, um unbeleuchtete Problemkonstellationen der Gegenwart – schwerpunktmäßig die metaphysische Orientierungslosigkeit des spätmodernen Subjekts betreffend – mit einem vielstimmigen Sprachregister verhandeln zu können. Naheliegender wäre es demnach, Thea Dorns Romantikrezeption als ästhetischen Synkretismus zu klassifizieren, der gezielt auf Darstellungsformen der Romantik zurückgreift, sie modifiziert und in den Dienst von diskurs- und problemorientierten Versuchsanordnungen stellt.

Unter dem Gesichtspunkt des Aktualitätsbezuges wird ebenfalls ersichtlich, weshalb der polyphone Roman neben den ›klassischen‹ Textmustern wie Gedichten, Briefen und Liedern, die in den Hybridromanen der Romantik vorherrschen, auch moderne Kommunikationsformen wie Foreneinträge, Comicsprechblasen und Wikipedia-Artikel integriert: Dorn akzentuiert das ursprünglich romantische Konzept der Gattungsmischung auf wirkungsästhetischer Ebene dergestalt um, dass es in die zeitgenössische Medienlandschaft passt. Die Ergänzung des romantischen Gattungsfundus durch populäre und alltägliche Schreibformen der Gegenwart trägt auf diese Weise einer – gegenüber der Zeit um 1800 – verminderten Bedeutung der Literatur im öffentlichen Diskurs Rechnung. Zugleich kann sie als Ausdruck einer programmati-

68 Stefan Matuschek und Sandra Kerschbaumer, Romantik erkennen – Modelle finden. Zur Einführung, in: Romantik erkennen – Modelle finden, hrsg. von dens., Paderborn 2019, S. 1–14, hier: S. 6.

69 Novalis, Die Christenheit oder Europa, in: ders., Schriften. Bd. 3 (Anm. 26), S. 507–524, hier: S. 518.

schen Zuwendung der Autorin zu populärkulturellen Phänomenen aufgefasst werden, die mit dem Anspruch einhergeht, eine möglichst breite Leserschaft zu erreichen. Ist das nun eine zeitgemäße Form der Polyphonie? In jedem Fall wird der Roman ›Die Unglückseligen‹ im Spiegel narratologischer Betrachtungen erkennbar als ein mit großer Entschlossenheit gestaltetes erzählerisches Gebilde, in dessen komplexer Struktur sich Dorns Poetik wohl so klar wie in keinem anderen ihrer Texte manifestiert.