

*Henriett Lindner (Piliscsaba)*

**Vom Narrenschiff zu den Nachtwachen  
Das Wiederaufleben des Narrenmotivs  
im Aufbruch der Moderne**

Wir rücken Schritt für Schritt dem Tollhause näher, so wie wir auf dem Wege unserer sinnlichen und intellektuellen Cultur fortschreiten.

(Johann Christian Reil)

Aber wissen Sie denn nicht auch, daß der Wahnsinn ansteckt? – Ein Narr macht viele; verzeihen Sie, das ist ein altes Sprichwort [...]

(E. T. A. Hoffmann)

Narren wurden in der Weltliteratur häufig zu literarischen Sprechrohren von Moralpredigern oder Weltverbesserern, in erster Linie durch den satirischen Stil ihrer Schriften geprägt. Vom *Narrenschiff* über *Simplizissimus* bis zum *King Lear* reicht die Literatur der inszenierten und instrumentalisierten Unvernunft. Es gehört zu den wesentlichsten Feststellungen als Satiriker sublimierter Moralisten, zu behaupten, dass sich die Welt eben nicht verändere, und als metaphorischen Beleg greifen sie häufig zu alten Motiven zurück. Zum Ausdruck der misslichen Umstände der eigenen Zeit und der Paradoxie und Oberflächlichkeit der Ordnung eignen sich weniger die klassisch antiken Motive, vielmehr erscheint die Ambivalenz der Groteske, diese für die Literatur und Kunst des ausgehenden Mittelalters charakteristische Anschauungsweise als geeignet, den Widerspruch der Gegenwart adäquat zu reflektieren. Ein Beispiel dafür stellen das groteske Motiv des Narrenschiffs und die so genannte Narrenliteratur dar: Die Bejahung des Narrenseins wird als eines der wichtigsten poetischen Prinzipien in den pikarischen Romanen, sowie in den modernen Verarbeitungen des Karnevals, etwa bei E. T. A. Hoffmann, bei Ludwig Tieck oder Dostojewski praktiziert. Obwohl die Forschung noch eine umfangreiche Wirkungsgeschichte von Brants Text *Das Narrenschiff* und dieses bereits zum literarischen Topos gewordenen Motivs schuldet, können wir leicht einsehen: Ohne das Narrenschiff gibt es weder Till Eulenspiegel, noch Erasmus, noch Cervantes, aber auch die Bachtin'sche Theorie des Karnevals und der Romanhaftigkeit in der Moderne ist ohne die Narrenliteratur unvorstellbar,<sup>1</sup> bis schließlich das Motiv des Narrenschiffs in den Film Eingang fand und den Regisseur

<sup>1</sup> Vgl. Márton, László: Száz bolondságból egy bölcsesség. *A Bolondok Hajójáról és Sebastian Brantról* [Von hundert Schalkheiten eine Weisheit. *Über das Narrenschiff und Sebastian Brandt*]. In: Brant, Sebastian: *A bolondok hajója*. Budapest: Borda Antikvárium, 1999.

Stanley Kramer zur Drehung von *Ship of Fools* (1965) inspirierte. Im Diskurs des Narrentums gilt unser Interesse den Berührungspunkten, den Möglichkeiten zu Verknüpfung, die die Jahrhunderte überbrückt und eins als stet erscheinen läßt: dass das Normale eben eine wacklige Kategorie ist.

Hier sollen zwei Texte dieser literarischen Tradition in den Mittelpunkt gestellt werden: Das *Narrenschiff* (1494) von Sebastian Brant und die unter dem Pseudonym *Bonaventura* veröffentlichten *Nachtwachen* (1804) von Ernst August Klingemann. Obwohl die beiden Werke unter verschiedenen Umständen, in verschiedenen Zeiten und Epochen entstanden sind, verbunden werden sie durch eines: Beide sind Texte, in denen das Narrentum, die Außerordentlichen und Ausgestoßenen zur Relativierung des Normalen dienen und damit sowohl Kritik an die eigene Zeit, als auch allgemeine Kritik an die Menschheit formulieren. Drei Thesen soll dabei nachgegangen werden: Erstens, dass die beiden Texte durch eine ähnliche Anschauung der Abnormalität und dadurch ihrer eigenen Zeit verbunden und parallelisiert werden können; sie markieren eine literarische Entwicklungslinie der Groteske, die Bachtin als Karnevalität oder Karnevalisierung der Literatur bezeichnet und ausgehend von Rabelais an Texten der deutschen und russischen Literatur erprobt.<sup>2</sup> Die Arbeit fokussiert zweitens auf die Sicht in Sebastian Brants und in Klingemanns Texten: Beide kennen und rezipieren die Auffassung der Geisteskrankheit und die Umgehensweise mit den Geisteskranken ihrer Zeit. Sie kennen und kritisieren sie, indem sie eine mutige, jedoch altbekannte Umkehrung der Ordnung vollziehen: Dass nämlich die Torheit der Toren nicht immer töricht ist. Drittens steht die Modernität dieser Anschauungsweise zur Debatte, wieweit sie sich in die alles in Frage stellende Tendenz der Modernität fügen, in Zeiten jedoch, auf die dieser viel diskutierte und äußerst problematische Begriff selten angewendet wird.

Brants Text rückte 1994, zum 500-Jahre-Jubiläum in den Mittelpunkt des Interesses, dies dokumentieren u.a. die Faksimile-Ausgabe und die Ausstellung in Mainz. Die literarische Wertung der *Nachtwachen* gelang ebenfalls erst seit den 80er Jahren, nachdem die Philologie die Frage um den Autor hinter dem Pseudonym endgültig geklärt zu haben scheint.<sup>3</sup>

In der abendländischen Kultur gehört der Spott der Irren seit dem Mittelalter zu den gängigen Motiven der Literatur, ob der schriftlichen oder der mündlichen Kultur, und in dem Werk von Sebastian Brant wird diese sogar zu einem Welt erklärenden Prinzip.<sup>4</sup> Der Allegorie des Narrenschiffes, vor dem Hintergrund der sich wandelnden Welt des Spätmittelalters und des frühen Humanismus – im Jahre 1494, zwei Jahre nach der Entdeckung Amerikas und Jahrzehnte vor dem Auftreten Luthers – liegt ein Vanitas-Gedanke zu Grunde, in dem die Sünde nach der mittelalterlichen Auffassung als

---

<sup>2</sup> Vgl. Bachtin, Michail: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1990.

<sup>3</sup> Vgl. Schillemeit, Jost: *Bonaventura, der Verfasser der Nachtwachen*. München: Beck, 1973, vgl. weiter: Paulsen, Wolfgang: *Nachwort zu Bonaventura (E. A. F. Klingemann): Nachtwachen*. Stuttgart: Reclam, <sup>2</sup>1990, S 165ff.

<sup>4</sup> Márton: *Száz bolondságból*, S. 3.

Makel und Dummheit als Sünde des kommenden ‚vernünftigen‘ Zeitalters, gleichsam als Zerstörer des Menschen und des Menschlichen auftreten.<sup>5</sup> Die Revue der Irren, auch ein Verwandter des Totentanzes, inszeniert hier eine Art *égalité*, denn die Unvernunft verschont weder König noch Bettler, weder den Gelehrten noch den Tor, noch denjenigen, der die Revue regiert. Ja selbst der Erzähler ist ein Tor, hinter dessen Torheit sich doch heimlich Vernunft ahnen lässt. Der Narr als Narrator ist nämlich der einzige, der der größten Torheit, dem Übersehen der eigenen Torheit nicht verfällt und sich als Tor preisgibt. Er wird somit der einzige Hüter der Vernunft; mit Foucaults Worten: der Wahn des Wahns heißt, heimlich Vernunft zu sein. Der Leser braucht jedoch hinter dem Verhalten des Narrators nicht diese Morallehre zu *entdecken*, das Ziel wird nämlich in der *vorred* vorgegeben:

Wer recht in narren spiegel sicht  
 Wer sich recht spigelt / der ler wol  
 Das er nit wis sich achten sol  
 Nit uff sich haltten / des nit ist /  
 Dan nyeman ist dem nütz gebrist  
 Oder der wortlich sprechen tar  
 Das er sy wis und nit ein narr<sup>6</sup>

Das Narrenmotiv weist auf die Intention des jeweiligen Weltverbesserers hin, dessen Pessimismus sich nun wieder als ein rhetorisches Mittel zum Zweck entpuppt. Die moralisierende Tendenz lässt sich in erster Linie in Brants Umgang mit seinen Quellen erkennen. Brant greift in der Darstellung wie in der Graphik auf gängige Emblemik zurück: auf die Holzschnitte, auf denen beispielsweise die sieben Todsünden, mit den üblichen Tieremblemen wie Esel, Schwein oder Ziegenbock, geführt von dem Flöte spielenden Drachen dargestellt wurden. Schneider verweist weiter auf den Einblatt-Holzschnitt, entstanden zeitgleich mit dem Narrenschiff, auf dem acht Schalkheiten mit ihren üblichen Utensilien dargestellt und karikiert wurden. Deutlich erkennbar ist die Verwandtschaft zwischen dem „Achnarren-Bilderbogen“ aus dem Jahre 1468, auf dem Meineid, Betrug, Hoffart und Selbstüberschätzung in Narrengestalten auftreten.<sup>7</sup>

Bilderbögen und Einblatt-Holzschnitte gelten für populäre Medien ihrer Zeit, in denen moralische Ideen verbreitet oder ausgespottet wurden. Brant setze – so Schneider – im Narrenschiff diese Tradition des Belehrens fort: Er stellt jedoch nicht nur die traditionellen Figuren moralischer Kritik dar, in großer Zahl werden menschliche Eigenschaften, Dummheiten und Probleme an die Pranger gestellt. An diesen Punkten soll nicht unbedingt ein bereits bestehender Topos moralischer Art vorausgesetzt

<sup>5</sup> Ebd.

<sup>6</sup> Brant, Sebastian: Das Narrenschiff. Faksimile der Erstausgabe 1494. Hg. v. Dieter Wuttke. Baden-Baden: Koerner, 1994, S. 5.

<sup>7</sup> Schneider, Cornelia: Das Narrenschiff. Katalog zur Ausstellung im Gutenberg-Museum. Mainz: Gutenberg-Museum, 1994.

werden, vielmehr habe sich hier Brant durch eigene Erfahrungen und Beobachtungen inspirieren lassen.<sup>8</sup>

Der Begriff des Narrenschiffs ist um Brants Zeit aus der Praxis der ‚Irrenbehandlung‘ bekannt. Foucault berichtet davon, wie die am Flussufer liegenden Städte ihre Aussätzigen, Geisteskranken und Narren den Schiffsleuten übergaben, um sie in ihre Heimatgemeinden abzuschieben oder auszusetzen.<sup>9</sup> Wahrscheinlich spielt in Brants Darstellung auch die Tradition der Narrenzüge der Fastnacht eine wesentliche Rolle, die unter dem Einfluss der Renaissance zunehmend allegorischen Charakter aufnahm. Zum Transport der allegorischen Masken, Figuren und närrischen Szenen wurden häufig Karren, Schlitten und Schiffe verwendet.<sup>10</sup>

Das Narrenschiff trägt auch eine weitere Bedeutungsschicht: Die Schifffahrt ist seit der Antike als Allegorie des menschlichen Lebens und Werdegangs interpretiert worden. In Brants Text treffen die beiden Bedeutungen zusammen: Das allegorische Narrenschiff trägt die Narren, die selbst Allegorien sind, durch welche die wichtigsten menschlichen Charakteristika dargestellt und karikiert werden. Der Spieß der Kritik wendet sich gegen das Menschliche, das Allzumenschliche. Der Gedanke des Narrenschiffs – wie auch der Totentanz – trägt somit im Kern Züge einer skurrilen Demokratie und gründet damit eine literarische Tendenz, in der die Autoren – Weltverbesserer – moralische Lehren in satirischer und generalisierender Form abfassen können.

In dieser Satire ist der Gegensatz zwischen Weisheit und Narrheit nur äußerst problematisch zu interpretieren. Denn zwar scheinen sie zwei Seiten derselben Medaille zu sein, Brant trennt jedoch die falsche Gelehrsamkeit, die Büchergelehrsamkeit von der echten Weisheit. Damit traf er sicherlich den Nerv der Zeit, in der die sich vermehrenden Druckereien eine bis dahin nicht gekannte Bücherflut produzierten und die unvorbereitete Leserschaft mit allerlei nötigen und unnützen Informationen versorgten.<sup>11</sup> Das Problem der falschen Gelehrsamkeit ist in jeder Hinsicht zukunftsweisend. Der mit Brant ansetzende literarische und geistesgeschichtliche Topos des falschen Gelehrten dokumentiert das Dilemma: Da Gelehrsamkeit nicht mehr durch Quantität, sondern auch durch Qualität zu messen ist, wird die Gelehrsamkeit eine individuelle. Genauso erscheint die Narrheit als individuell. Diese Individualität der Gelehrsamkeit und auch der Narrheit schafft die Freiräume, in denen das moderne Subjekt entsteht und sich gleichsam als Problem empfindet.

Deutlich wird die Problematik der Moderne an Brants Text in der kaleidoskopischen Optik der Rollenverteilung, durch die Weisheit und Narrheit sich als verwechselbar behaupten kann und in der der Mensch plötzlich unmöglich einen festen Punkt finden kann.

In der *vorred* skizziert Brant das Bild der Welt als eine der Narren:

---

<sup>8</sup> Ebd., S. 17-18.

<sup>9</sup> Foucault, Michel: Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1969.

<sup>10</sup> Schneider: Das Narrenschiff, S. 22.

<sup>11</sup> Ebd., S. 32.

Die gantz welt lebt in vinstrer nacht  
 Und dut in sündenblind verharren  
 All strassen /gassen sindt voll narren<sup>12</sup>

Brant betont aber auch die Spiegelfunktion seiner Beobachtungen: Der Leser hat in den als Narrheit verworfenen Eigenschaften seine eigenen Fehler wieder zu entdecken und so zu sich selbst zu gelangen. Brants Text ist modern in einem Sinne, wie zahlreiche Theoretiker der literarischen Modernität beschrieben haben, zuletzt Steinmetz: „Der Leser moderner Literatur muß darauf gefaßt sein, mit Personen konfrontiert zu werden, die aus der Sicherheit der Mitte geraten, die dezentriert sind.“<sup>13</sup> Weiter muss jedoch dieser Leser erkennen, dass in dieser Dezentrierung der Persönlichkeit und in der Tradition der kollektiven Lektüre jedoch die Spiegelfunktion erhalten bleibt: In der Darstellung des Außer-der-Norm-Fallenden wird Allgemeinmenschliches präsentiert.

Gegenüber den 111 Narren tritt der *wis man* auf:

Er acht nit/was der ader spricht  
 Oder des gemeynen volcks geschrey/  
 Er ist rotund/ganz wie eyn ey<sup>14</sup>

Dem Weisen wird hier in erster Linie Souveränität und Integrität zugeschrieben. Im Licht der durch die Narren repräsentierten allgemeinen menschlichen Dezentrierung erscheint jedoch die Weisheit, hier Souveränität und Integrität – dies weist auch auf viel jüngere Problematik voraus – als geradezu unmöglich.

Bei Klingemanns *Nachtwachen*, besonders in der *Neunten* und *Vierzehnten Nachtwache*, handelt es sich um ein Wiederaufnehmen der Narrenthematik zur satirischen Darstellung der eigenen Zeit. Der Text behält, wie wir sehen werden, die beim *Narrenschiff* beobachtete kritisch-groteske Perspektive auf die tagtäglichen Narrheiten der Menschen, jedoch haben wir bei Klingemann mit einem psychologisch gebildeten Menschen zu tun, der den Topos nicht nur verwendet, sondern – durch die Darstellung zeitgenössischer Ansichten über Wahnsinn – das Bild facettenreich ausbaut. Klingemann gelang es, in diesem satirisch-ironischen Text und besonders in den Irrenhauskapiteln das Problem der Identität und der Integrität, ein typisch romantisches Thema nicht nur darzustellen, sondern gleichsam zu parodieren.

Auf der Hand liegt die Verknüpfung zum zeitgenössischen Diskurs über die Geisteszerrüttung, die sowohl in der anfänglichen nachaufklärerischen Psychiatrie als auch in der Naturphilosophie intensiv diskutiert wurde, und die in der Literatur äußerst fruchtbar verwendet wurde. Es handelt sich in erster Linie um zwei Gestalten der zeitgenössischen Medizin, die als philosophische Ärzte bezeichnet werden: den Franzosen Philippe Pinel, den Arzt und Leiter der *Bicêtre*, der Irrenanstalt zu Paris und um seinen deutschen Nachfolger, den Jenaer Johann Christian Reil.

<sup>12</sup> Das Narrenschiff, S. 3.

<sup>13</sup> Steinmetz, Horst: *Moderne Literatur lesen. Eine Einführung* München: Beck, <sup>2</sup>1997, S. 196.

<sup>14</sup> Das Narrenschiff, S. 310.

Der Erzähler der *Nachtwachen*, der – wie die langwierigen Forschungen zur Autorschaft genügend beweisen – keineswegs mit dem Autor gleichzusetzen ist, berichtet in der *Neunten Nachtwache* von den Erlebnissen in einem Irrenhaus, und zwar, dass der Aufseher des Instituts ihn seiner „unschädlichen Narrheit halber zum Vize- und Unteraufseher ernannt hatte“.<sup>15</sup> So habe er Wahnsinnigen und die Ursachen ihres Wahnsinns aufs Genaueste beobachtet. Auch Pinel berichtet von diesem Organisationsprinzip das Irrenhaus betreffend:

Es bestehet nämlich darin, daß man die Reconvalescenten zum Dienste verwendet, welche diese Art mühsamer Geschäfte nicht verschmähen, und es wegen der Belohnung und wegen der Anreizung eines kleinen Verdienstes zu erhalten wünschen. Diese haben eine natürliche Disposition, das Amt zu erfüllen, sind lange angewöhnt, sich unter das Joch des Gehorsams zu schmiegen, zeigen mehr Nachsicht wegen Erinnerung an ihre eigenen Verirrungen, hüten sich vor Gewaltthätigkeiten, mit denen man auch sie selbst verschont hatte, und lassen sich leicht in eine Art von Taktik unterrichten, sich der Wahnsinnigen in ihrer Raserey zu bemeistern, ohne sie zu verwunden.<sup>16</sup>

In der *Neunten Nachtwache* treten uns die Narren nacheinander nummeriert – ohne Namen – wie in einem Umzug vor die Augen. No. 1: „Sein Wahnsinn besteht darin, die Menschheit zu hoch und sich selbst zu niedrig anzuschlagen“,<sup>17</sup> No. 2 und 3 sind „philosophische Gegenfüßler, ein Idealist und ein Realist“,<sup>18</sup> No. 4 ist der Gebildete, der seiner Zeit um ein halbes Jahrhundert voraus ist, dann kommt einer, der zu verständliche Reden hält, einer der ‚den Scherz eines Großen‘ als Ernst genommen hat, ein Komödienschreiber, ein Weltschöpfer, ein Werwolf und ein ‚Werhund‘, unglücklich Verliebte, ein Rechenmeister, bis letztendlich Kreuzgang, die Hauptfigur der *Nachtwachen* als der letzte Narr die Reihe schließt. Die Diagnosen, aufgrund welcher die Menschen ins Irrenhaus geschlossen wurden, sind menschliche Eigenschaften und Fähigkeiten, die sonst nicht im Kontext mit Geisteskrankheiten genannt werden: Sei es die Reue, der Idealismus oder der Realismus, Liebe, Traurigkeit oder Ehrgeiz der Menschen, der Leser erkennt deutlich, dass hier neben den *Verirrten*, auch Insassen auftreten, die lediglich das Irrtum anderer ins Tollhaus verwiesen hat. Und dass diese Gesellschaft zum Verwechseln ähnlich ist mit der Gesellschaft draußen, wie dies Reil in der Einleitung seiner *Rhapsodien*, eines um 1800 geradezu zum Standardwerk gewordenen und auch für Laien verständliches Buch *über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen* schreibt. Er berichtet von einer ‚sonderbaren Empfindung, wenn man aus dem Gewühle einer großen Stadt‘ ins Tollhaus tritt:

---

<sup>15</sup> *Nachtwachen*, S. 78 .

<sup>16</sup> Pinel, Philippe: *Philosophisch-medizinische Abhandlung über Geistesverirrungen oder Manie*. Wien: Carl Schaumburg und Compagnie, 1801, S. 95f.

<sup>17</sup> *Nachtwachen*, S. 78.

<sup>18</sup> Ebd., S. 79.

Man findet sie hier noch einmal, [...] und irgendwo in diesem Narrensystem ein bequemes Genus für sich selbst. Das Tollhaus hat seine Usurpateurs, Tyrannen, Sklaven, Frevler und wehrlose Dulder, Thoren, die ohne Grund lachen, und Thoren die sich ohne Grund selbst quälen. Ahnenstolz, Egoismus, Eitelkeit, Habsucht und andere Idole der menschlichen Schwäche führen auch auf diesem Strudel das Ruder, wie auf dem Ocean der großen Welt.<sup>19</sup>

Aus dem Vergleich des großen Tollhauses, der Welt also, mit dem kleinen, richtigen, wo nun die von den anderen für wahnsinnig erklärten Toren wohnen, fallen die Insassen letzterer als positiv heraus. Die Torheit der ins Tollhaus eingewiesenen Geisteskranken sei nämlich – so das bittere Urteil des Arztes nach dem kollektiven Wahnsinn der französischen Revolution – weit unschädlicher als der Wahn einflussreicher Menschen, deren Wahnsinn nicht als behandlungsbedürftig erkannt und kuriert wird:

Doch sind jene Narren in Bicetre und Bedlam offener und unschädlicher, als die aus dem großen Narren-Hause. Der Rachsüchtige glaubt, daß Feuer vom Himmel falle, und der eingebildete Heerführer glaubt, nach dem tollkühnen Plan, den halben Erdball mit dem Schwert zu zerstören. Doch rauchen keine Dörfer, und keine Menschen winseln in ihrem Blute.<sup>20</sup>

Aus ärztlicher Sicht urteilen Reil und Pinel negativ über die Revolution, die – nach ihrer Beobachtung – soviel Wahnsinn auf die Oberfläche trieb, wie nie zuvor da gewesen. Die Aufgaben der Politik und die Leitung eines Irrenhauses werden dabei – nicht ohne kritischen Ton den Machthabern gegenüber – parallel gestellt.<sup>21</sup> Aus der Parallele zwischen Welt und Irrenhaus, politischer Macht und Irrenbehandlung entsteht ein satirisches Bild, auf dem das Irrenhaus nicht nur als Spiegelbild der großen Welt erscheint, sondern die Welt sich auch als ein grandioses Irrenhaus darstellt. In dieser Reflexion werden die Relativität des Normalen und das Willkürliche am Begriff des Wahnsinns demaskiert, dieselbe Willkür, der Foucault am Ende des 20. Jahrhunderts nachgeht. Klingemanns Text verwendet das mehrmals wiederholte Modell der Zwiebel:

<sup>19</sup> Reil, Johann Christian: *Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen Dem Herrn Prediger Wagnitz zugeeignet*. Halle: Curtsche Buchhandlung, 1803, S. 7f.

<sup>20</sup> Ebd.

<sup>21</sup> Vgl. „Der Grundsatz der Moralphilosophie, der uns lehrt die menschlichen Leidenschaften nicht auszurotten, sondern eine der andern entgegenzusetzen, läßt sich so gut in der Arzneykunde wie in der Politik anwenden. Auch ist dieß nicht der einzige Berührungspunkt der Kunst die Menschen zu regieren, und jener ihre Krankheiten zu heilen. Der Unterschied, wenn es ja einen gibt, ist zum Vortheil der Arzneykunde, die sich zu einem viel höhern Standpunkt erhebt, indem sie den Menschen an sich selbst, und unabhängig von unsern gesellschaftlichen Verbindungen betrachtet, und oft kein anderes Mittel vor sich siehet, als das, den natürlichen Neigungen nicht zu widerstehen, oder ihnen durch viel stärkere Leidenschaften das Gleichgewicht zu halten.“ Pinel: *Philosophisch-medizinische Abhandlung*, S. 252-253.

Die Menschheit organisiert sich gerade nach Art einer Zwiebel, und schiebt immer eine Hülse in die andere bis zur Kleinsten, worin der Mensch selbst denn ganz winzig steckt. [...] Ebenso ist es mit dem allgemeinen Irrenhause, aus dessen Fenstern so viele Köpfe schauen, teils mit partiellem, teils mit totalem Wahnsinne, auch in dieses sind noch kleinere Tollhäuser für besondere Narren eingebaut[...]. Ich fand es indes hier [im kleinen Tollhaus, HL] gerade wie dort, ja fast noch besser, weil die fixe Idee der mit mir eingesperrten Narren meistens eine angenehme war.<sup>22</sup>

Das Irrenhaus wird für den Helden der *Nachtwachen* zum einzigen Ort, in dem ‚der arme Teufel‘ sich nicht nur menschlich fühlt, sondern fähig ist, sich zu verlieben. In der *Vierzehnten Nachtwache* lesen wir eine der rührendsten Szenen des Textes: die Hamlet-Episode. Hier wird eine Liebe erzählt, die sich auf der Bühne entfaltet und die nie wieder von dieser Bühnenhaftigkeit frei wird – bis zu ihrem tragischen Ende: die Liebe zwischen Kreuzgang als Hamlet und seiner Kammernachbarin im Irrenhaus, Ophelia.

Hier bietet sich eine weitere Verknüpfung zur zeitgenössischen philosophischen Medizin. Wie Pinel und Reil berichten, werden in der ‚psychischen Kurmethode‘ neben Medikamenten und herkömmlichen Behandlungsmethoden wie Aderlässe und Bäder, Konzepte entwickelt, wie man im Rahmen einer rein psychischen Therapie die Kranken ihre eigenen Torheiten nicht nur besprechen, sondern auch theatralisch darstellen, spielen lässt. Die zur Heilung der Geisteszerrüttungen eingesetzte Selbstdarstellung wird dann weiterentwickelt als ein theatralisches Konzept zur Therapie irriger Gedanken und fixer Ideen.

Ich bemerke bloß im Allgemeinen, daß jedes Tollhaus zum Behuf ihrer imposanten Anwendung und zweckmäßigen Zusammenstellung für diese Zwecke besonders eingerichtetes, durchaus praktikables Theater haben könnte, das mit allen nöthigen Apparaten, Masquen, Maschinerien und Decorationen versehen wäre. Auf demselben müßten die Hausoffizianten hinlänglich eingespielt seyn, damit sie jede Rolle eines Richters, Scharfrichters, Arztes, vom Himmel kommender Engel, und aus den Gräbern wiederkehrender Todten, nach den jedesmaligen Bedürfnissen der Kranken, bis zum höchsten Grad der Täuschung vorstellen könnten.<sup>23</sup>

Der Funktionsmechanismus eines solchen Theaters ist der der Kunst: die Anregung der Phantasie, mit der der Arzt „Besonnenheit wecken, entgegengesetzte Leidenschaften hervorrufen, Furcht, Schreck, Staunen, Angst, Seelenruhe u.s.w. erregen und der fixen Idee des Wahnsinns begegnen“<sup>24</sup> kann. Reil geht in der Argumentation noch weiter und fordert:

---

<sup>22</sup> *Nachtwachen*, S. 77.

<sup>23</sup> Reil: *Rhapsodien*, S. 209-210.

<sup>24</sup> *Ebd.*



Könnten nicht eigne Schauspiele fürs Tollhaus angefertigt werden? Die Besonnensten führten sie auf, die übrigen sähen sie an. Zuverlässig erfordert dies Spiel die pünktlichste Aufmerksamkeit. Dann könnte man durch die Vertheilung der Rollen noch andere Vortheile erreichen; jeden Narren seine eignen Thorheiten lächerlich machen lassen.<sup>25</sup>

Es ist anzunehmen, dass die Episode am ‚Hoftheater‘, Kreuzgangs Spiel als Hamlet und die sich vor dem Publikum der Wahnsinnigen entfaltende Liebesgeschichte mit Ophelia sich auf eine solche Theaterpraxis zurückführen lassen.

Irrenhaus im Welt-Irrenhaus, Theater im Welt-Theater stellt also das Prinzip der Zwiebel dar, durch das Shakespeares *Hamlet* und die *Nachtwachen* verbunden werden. Hier wie dort spielen die inszenierte Torheit und damit die Relativierung der Vernunft und der Wirklichkeit die zentrale Rolle, wie Hamlet-Kreuzgang formuliert: es geht nicht mehr um die Täuschung, den „fingierten Wahnsinn“ und die „metaphysischen Spitzfündigkeiten“, sondern er sei „für dieses Mal wirklich toll – so sehr liegt alles in uns selbst und ist außer uns nichts Reelles, ja wir wissen nach der neuesten Schule nicht, ob wir in der Tat auf den Füßen, oder auf dem Kopfe stehen, außer daß wir das erste durch uns selbst auf Treu und Glauben angenommen haben.“<sup>26</sup> Schließlich wiederholt er das Dilemma Hamlets über das Sein oder Nichtsein sowie das Bild des Welt-Theaters auf eine skurrile Weise: „Es ist alles Rolle, die Rolle selbst und der Schauspieler, der darin steckt, und in ihm wieder seine Gedanken und Plane und Begeisterungen und Possen.“<sup>27</sup> Die hier skizzierte Auflösung der Identität in fingiertem Wahn und gespielter Rolle wird zum Absurden getrieben: aus der Liebe Ophelias und Kreuzgangs wird nämlich nicht ein Kind geboren, sondern das „Stichwort zu einer neuen Rolle geschrieben“.<sup>28</sup>

Die Identität Ophelias wird in dem Moment wiederhergestellt, als sie auf dem Sterbebett für einen Moment aus der Rolle fällt: „Die Rolle geht zu Ende, aber das Ich bleibt und sie begraben nur die Rolle. Gottlob daß ich aus dem Stücke herauskomme [...], hinter dem Stücke geht das Ich an.“<sup>29</sup>

Doch kommen wir auf die Figur Kreuzgangs zurück: Der Name Kreuzgang – nach dem Fundort des ausgesetzten Kindes genannt – deutet auch auf die *passio*, also auf den Kreuzweg Christi und damit auf die menschlichen Qualen des göttlichen Erlösers hin. So wird Kreuzgang, der ‚arme Teufel‘ und der verkehrte Christus zum symbolischen Vertreter aller Menschen: auch in seiner Suche nach der Identität. Mit Bachtin argumentiert kann hier der universelle Charakter des Karnevals und der karnevalistischen Literatur erkannt werden.

Mit Ophelias Tod endet die Irrenhaus-Episode, diese grandiose Musterung der Facetten menschlicher Unvernunft durch die Anschauung eines fingierten Wahnsinnigen: Die Optik ist hier eine doppelt verkehrte und stellt den Wahnsinn nur als *so*

<sup>25</sup> Ebd., S. 246.

<sup>26</sup> *Nachtwachen*, S. 117.

<sup>27</sup> Ebd., S. 119.

<sup>28</sup> Ebd., S. 121.

<sup>29</sup> Ebd., S. 123.

genannten Wahn, die Vernunft als *so genannte* Vernunft und die Wahrheit als *so genannte* Wahrheit dar. Wie die Selbstdiagnose Kreuzgangs zeigt: „es ist eben meine fixe Idee, daß ich mich selbst für vernünftiger halte als die in Systemen deduzierte Vernunft, und für weiser als die dozierte Weisheit.“<sup>30</sup> In dieser Welt des *Sogenannten* tritt Kreuzgang wie der *wis man* auf dem *Narrenschiff* als der narre Narrator auf: seine einzige Möglichkeit, den Variationen des universellen und kollektiven Wahns zu entkommen: sich wie Hamlet und der *wis man* als Narr preiszugeben.

Diese Anschauungsweise und diese Welt des *Sogenannten* erscheint uns trotz des Entstehungsdatums des Textes als äußerst modern. Der Begriff der Modernität ist von vielen und aus vieler Hinsicht thematisiert, definiert und problematisiert worden. Uns erscheinen hier solche Theorien als fruchtbar, die sich bei der Bestimmung weniger an einem festen Zeitpunkt orientieren, sondern die Moderne als einen Prozess bezeichnen, dessen Anfang sich in er ‚vormodernen‘ Zeit verliert. Einen der neuesten Modellversuche dieser Art stellt die Theorie des Philosophen Peter Sloterdijk über *Kopernikanische Mobilmachung und ptolemäische Abrüstung*<sup>31</sup> dar. Der Prozess der Moderne habe sich nach Sloterdijks Theorie mit der kopernikanischen Erfahrung eingesetzt, nach der nämlich von nun an die Sonne nicht untergehe, sondern dass sich die Erde im Sonnensystem bewege. Somit sei nun eine der auf der Hand liegenden Wahrheiten in Frage gestellt: der Sonnenuntergang. Nach dieser Hinterfragung des Selbstverständlichen mache sich auch die Kunst der ‚exklusivischen Revolte gegen das Selbstverständliche‘ den Schock zum Prinzip, diese „ästhetische Ausnutzung von Kalkül und Zufall, [...] die ästhetische Strategie des Schockierens, Befremdens, Wachrüttelns, Verweigerns und Verstummens“.<sup>32</sup>

Dass die zunehmende Angst vor der Nichtigkeit des Selbstverständlichen einmal auch die Subjektkonzeption erreichen wird, bezeugen spätestens literarische und philosophische sowie psychologische Texte der Jahrhundertwende 1900. Wir können feststellen, dass diese um 1900 diagnostizierte ‚Auflösung des Ichs‘ in der Form von Relativierung des Normalen bereits in den Irrenhausszenen der *Nachtwachen*, aber auch in der auf dem *Narrenschiff* stattfindenden Revue der Irren zu beobachten ist. Der Schock, dass ‚das Ich nicht mehr Herr im eigenen Hause‘ sei, den Freud sich selbst zuschreibt, beginnt in der Renaissance. Er wird aber nicht als die Tragik der Menschheit diagnostiziert, sondern die komische grotesk-spielerische Seite hervorgehoben. Diese Bejahung der Auflösung des Ichs konstituiert sich als Modernisierungstendenz in der karnevalistischen Literatur, in der Narrenliteratur und Irrenhaustopik, im kalkulierten Spiel mit der Abnormalität, um dem weltgroßen Irrenhaus der Normalität zu entkommen und den so genannten Gesunden eine Fratze zu zeigen.

---

<sup>30</sup> Ebd., S. 85.

<sup>31</sup> Sloterdijk, Peter: *Kopernikanische Mobilmachung und ptolemäische Abrüstung*. Ästhetischer Versuch. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1987.

<sup>32</sup> Ebd., vgl. S. 49ff.