

Christiane Baumann (<https://orcid.org/0000-0001-7936-2001>)

Magdeburg

Faszination „Monk“: Richard Voß' Novelle *Der Mönch von Berchtesgaden* (1891) in ihren Beziehungen zu Matthew Gregory Lewis' Roman *The Monk* (1796) und Ambrose Bierce' Erzählung *The Monk and the Hangman's Daughter* (1892)

I Ambrose Bierce und die Voß-Novelle

Als Ende 1890 in der beliebten Familienzeitschrift *Vom Fels zum Meer* Richard Voß' Novelle *Der Mönch von Berchtesgaden* erschien, wurde der umtriebige Adolph Danziger auf den Text aufmerksam.¹ Er fertigte eine englische Übersetzung und gewann seinen Freund, den für seine scharfzüngigen Kolumnen bekannten amerikanischen Journalisten und Schriftsteller Ambrose Bierce (1842–1914?) für eine Überarbeitung seiner Fassung, die sie schließlich gemeinsam unter dem Titel *The Monk and the Hangman's Daughter* veröffentlichten. Die Geschichte erschien ab September 1891 in *The San Francisco Examiner* und kam 1892 in Buchform heraus.² Die Publikation erwies sich als einträglich und führte zu einem erbitterten Streit beider Autoren um die Urheberschaft. Frank Monaghan stellte allerdings 1931 in einer profunden Studie zurecht fest, dass die Autorschaft allein dem Schriftsteller Richard Voß gebührt und konstatierte: „All the critics who have treated Bierce have spoken with enthusiasm and praise of *The Monk and the Hangman's Daughter*, so that no small part of his literary reputation is based upon this achievement.”³ Tatsächlich gründete sich Bierce' Popularität zu Lebzeiten vor allem auf seine Arbeit als Journalist. Parallel zu *The Monk and the Hangman's Daughter* erschienen seine Kurzgeschichtensammlung *Tales of Soldiers and Civilians* und der Gedichtband *Black Beetles in Amber*, die eher beifällig aufgenommen wurden. *The Monk and the Hangman's Daughter* hingegen verkaufte sich gut.⁴ Die Geschichte lieferte später für mehrere in deutscher Übersetzung

¹ Voß (1890–1891). Adolph Danziger De Castro (1859–1959). Nach gescheiterten beruflichen Versuchen betätigte er sich als Journalist, Schriftsteller und Verleger. Vgl. Schulte (1998) 164–165.

² Monaghan (1931) 340.

³ Ebd., 338.

⁴ Ebd., 343.

erschienene Bierce-Bände den Titel.⁵ In der englischen Buchveröffentlichung von 1892 erwähnten Bierce und Danziger den eigentlichen Schöpfer der Novelle und zu diesem Zeitpunkt im deutschsprachigen Raum gefeierten Dramatiker und Erzähler Richard Voß (1850–1918) zwar, wiesen dessen Text allerdings als Bearbeitung aus: „The foundation of this narrative is an old manuscript originally belonging to the Franciscan monastery at Berchtesgaden, Bavaria. The manuscript was obtained from a peasant by Herr Richard Voss, of Heidelberg, from whose German version this is an adaptation. D. and B.”⁶ 1906 räumte Bierce ein, dass diese Bemerkung Voß’ schöpferischer Leistung, dem „brilliant writer“, nicht gerecht wurde: „Not the least part of my motive and satisfaction in republishing lies in the opportunity that it supplies for doing justice to one to whose splendid imagination the chief credit of the tale is due.”⁷ Bierce, der behauptete, Voß’ Originaltext niemals gesehen zu haben, berief sich hinsichtlich der Rechte auf Zusicherungen von Danziger. Dieser dürfte jedoch, wie schon Monaghan vermutete, Voß wegen der Übersetzungsrechte nicht kontaktiert haben. Den auffälligsten Hinweis darauf liefert der für Voß angegebene Wohnort „Heidelberg“, der falsch ist. Zudem ist das von Voß als historische Quelle angeführte Kloster-Manuskript eindeutig als Kunstgriff, als Teil der Fiktion, zu verstehen. Seine Geschichte um den Franziskanermönch Ambrosius handelt im Jahr 1680. Franziskaner kamen erst 1694 nach Berchtesgaden.⁸ Der Streit zwischen Bierce und Danziger um die Urheberschaft ist insofern ein Kuriosum und kann, wie auch die damit verknüpfte Rezeptionsgeschichte, als beispiellos in der Literaturgeschichte und symptomatisch für Voß’ Nachleben als Autor gelten: Während seine Erzählung wie sein umfangreiches Œuvre überhaupt heute nahezu vergessen sind, erlebt Bierce’ Geschichte auch in deutscher Sprache immer wieder Neuauflagen.⁹ Da die Übersetzer ziemlich frei mit der englischen Fassung verfahren, ist in diesem Transformationsprozess die nahezu wortgetreue Übernahme des Voß-Textes durch Bierce weitgehend verlorengegangen. Ob Voß die englische Version kannte, lässt sich nicht sagen. In seinen Werken und Briefen gibt es keine Hinweise auf Bierce oder Danziger, allerdings ist der Nachlass nur bruchstückhaft überliefert.¹⁰ Fest steht, dass es sich bei *The Monk and the Hangman’s Daughter* um die bislang früheste nachweisbare Übertragung eines Voß-Werkes in eine andere Sprache handelt, wobei trotz der textlichen Nähe aufgrund von Streichungen und der neu hinzugefügten Bierce-typischen Schlusspointe der Begriff „Bearbeitung“ legitim zu sein scheint. Vor allem diese Pointe ist es, die an ein anderes Werk erinnert: an Matthew Gregory Lewis’ (1775–1818) 1796 erschienenen Erfolgs- und Skandalroman *The Monk*, der, wie ein Textvergleich zeigt, die entscheidende Inspirationsquelle für Voß’ Erzählung *Der Mönch von Berchtesgaden* bildete und mit dem Bierce möglicherweise ebenfalls

⁵ U. a. Bierce, Ambrose: *Der Mönch und die Henkerstochter*. München 1980.

⁶ Bierce/Danziger (1892) 7.

⁷ Bierce (1909) 15 u. 17.

⁸ Koch-Sternfeld (1815) 38.

⁹ Voß hinterließ fünfundvierzig Romane, ca. einhundert Novellen, Erzählungen, Skizzen, autobiographische Texte sowie mehr als dreißig dramatische Werke. Zu Leben und Schaffen vgl. Baumann (2018); zu den Neuauflagen Bierce (1990).

¹⁰ Baumann (2018) 22–25.

vertraut war. Die Übereinstimmung der Vornamen der literarischen Hauptfiguren kann als ein erstes Indiz für den intertextuellen Zusammenhang gelten. Lewis' Mönch trägt den Namen Ambrosio, die italienische Version des aus dem Griechisch-Lateinischen stammenden und von Voß verwandten „Ambrosius“, im Englischen „Ambrose“. Voß versteckte häufig in Werktiteln und Namen literarische Bezugnahmen. Sein Erstling *Nachtgedanken auf dem Schlachtfelde von Sedan* war ein Gegenentwurf zu Jean Pauls *Junius-Nacht-Gedanken* (1807). Sein Prosatext *Helena* (1874) enthielt im Titel den Hinweis auf das Vorbild Iwan Turgenjew, dessen Novelle *Helene. Am Vorabend* (1871) die literarische Folie lieferte. Sein Trauerspiel *Luigia Sanfelice* (1882) rückte die weibliche Hauptfigur Luigia San Felina aus Adolf Stahrs historischem Roman *Die Republikaner in Neapel* (1849) in den Mittelpunkt. Die Beispiele ließen sich fortsetzen. Es ist naheliegend, in der Verbindung des Titels *Der Mönch von Berchtesgaden* mit dem Namen der literarischen Hauptfigur – Ambrosius – einen Hinweis auf die literarische Quelle zu vermuten, zumal Lewis' Roman 1798 in vierter Auflage unter dem Titel *Ambrosio; or The Monk* erschien. Diese zunächst aus der oberflächlichen Namensentsprechung bezogene Annahme bestätigt der Textvergleich, der wirkungsgeschichtlich in mehrfacher Hinsicht aufschlussreich ist. Er vervollständigt das Bild der vielfach unterschätzten und als hinreichend „erforscht“ angesehenen deutschen Rezeption von Lewis' Roman im 19. Jahrhundert, die sich unter anderem mit Namen wie Heinrich von Kleist, Franz Grillparzer oder E.T.A. Hoffmann verbindet.¹¹ Voß' Lewis-Rezeption ist zudem insofern bemerkenswert, als sich damit die Wirkungsmacht des skandalumwitterten und verpönten *Monk* in ihrer „exemplarische(n) Bedeutung“ bis in das Umfeld des deutschen Naturalismus belegen lässt.¹² Voß ließ sich von Lewis' Roman, der als Musterfall der „Gothic Novel“ gilt, inspirieren, unterwarf seine Geschichte jedoch konsequent naturalistischen Prinzipien, was im Folgenden zu zeigen sein wird.

II Der Revoluzzer Voß und sein naturalistischer Anspruch

Die Feststellung, dass Voß' Novelle in ihrem Charakter „naturalistisch“ und im Kontext des deutschen Naturalismus zu betrachten ist, provoziert Widerspruch angesichts eines Autors, der in der Literaturgeschichte mit seinem Bestseller *Zwei Menschen* (1911) vor allem als Unterhaltungsschriftsteller mit Etiketten wie „pathetische(r) Historismus und triviale Neuromantik“ belegt ist.¹³ Dass sein Spätwerk der Unterhaltungsliteratur angehört, steht außer Frage, doch die Fixierung der Forschung auf sein spätes Schaffen hat Zugänge zu seinem von Émile Zola, Henrik Ibsen, Iwan Turgenjew und Georg Büchner geprägten Frühwerk verstellt, mit dem er sich,

¹¹ Guthke (1958) 5–6. Spuren einer Lewis-Rezeption finden sich u. a. in Grillparzers *Die Ahnfrau* (1817), E.T.A. Hoffmanns *Die Elixiere des Teufels* (1815–1816), Kleists *Das Erdbeben in Chili* und *Der Findling*. Zu Kleists Lewis-Beschäftigung vgl. Jansen (1984).

¹² Jansen (1984) 54.

¹³ Killy (2016) 32; Sprengel (1998) 363–372.

insbesondere mit seinen *Scherben. Gesammelt vom müden Manne* (1878), als früher naturalistischer Autor auswies.¹⁴ Seine in den 1870er Jahren entstandenen Texte tragen bereits typisch naturalistische Züge. Dazu gehören sein literarischer Erstling *Nachtgedanken auf dem Schlachtfelde von Sedan* (1871), aber auch die im Deutschen Kaiserreich verbotenen *Visionen eines deutschen Patrioten* (1874), die in ihrer Kritik an Staat und Kirche eine Schärfe aufwiesen, wie sie zeitlich parallel nur in der Publizistik Michael Georg Conrads und später in naturalistischer Literatur erreicht wurde. Voß' freundschaftliche Kontakte zu programmatischen Wegbereitern des deutschen Naturalismus wie Heinrich und Julius Hart sind ebenso in Vergessenheit geraten wie seine Parteigängerschaft mit der naturalistischen Bewegung bis Mitte der 1880er Jahre, sein von Ibsen inspiriertes Drama *Alexandra* (1886) und seine italienischen Skizzen und Milieustudien, mit denen er parallel zum Naturalismus in Deutschland das naturalistische Italienbild in der deutschen Literatur entwarf.¹⁵ Voß' bereits Anfang 1888 fertiggestellte Novelle *Der Mönch von Berchtesgaden*, die er „zum Besten“ in seinem Schaffen zählte, gehört zu seinen späten naturalistischen Bemühungen, mit denen er nicht den literarischen Rang eines Gerhart Hauptmann beanspruchen kann, deren Kenntnis und Untersuchung jedoch dazu beitragen, den deutschen Naturalismus, mit dem sich heute auch weniger bekannte Namen wie Hermann Sudermann, Michael Georg Conrad, Karl Bleibtreu oder Max Kretzer verbinden, in seiner Prozesshaftigkeit, Vielfalt und Heterogenität weiter auszuleuchten und darüber hinaus das Bild eines in der Literaturgeschichte einseitig kanonisierten Schriftstellers, der zudem zu den produktivsten und meistgelesenen Autoren seiner Zeit gehörte, auszudifferenzieren.¹⁶ Dieses Bild wird noch immer von Voß' Memoiren *Aus einem phantastischen Leben* bestimmt, in denen er sowohl seine Anfänge als oppositioneller Autor im Deutschen Kaiserreich, dessen Werke fast ausschließlich im Ausland erscheinen mussten, als auch seine Homosexualität verschwiegen beziehungsweise maskierte. Letztere war es vor allem, die ihn aufgrund des Paragraphen 175, der im Bismarck-Staat sexuelle Handlungen zwischen Männern unter Strafe stellte, in soziale Anpassung, politischen Opportunismus und in ein beispielloses Doppelleben trieb. Dass es hier Schnittmengen zu Lewis gibt, der aufgrund seiner Homosexualität ein lebendiges Gefühl für die Pathologie seiner Gesellschaft entwickelte, wie Macdonald hervorhob, gibt der Beziehung von Voß' Erzählung und Lewis' Roman unter dem Aspekt homoerotischer Schreibstrategien zusätzliche Brisanz, was hier nur angedeutet werden kann.¹⁷ Zu Voß' heutigem Bild in der Literaturgeschichte trugen auch einstige Weggefährten wie die Brüder Hart bei, die ihn nach seinem Bruch mit der naturalistischen Bewegung um 1885 aus den Reihen der Modernen verbannten, ihm pauschal den Stempel des Trivialen aufdrückten und später seine Bedeutung für die Anfänge des Naturalismus in Deutschland unterschlugen.¹⁸

¹⁴ Baumann (2018) 105–114.

¹⁵ Baumann (2019).

¹⁶ Voß an Joseph Kürschner, Berchtesgaden, 6. Juli [1888], Weimar Goethe- und Schiller-Archiv (→ GSA), 55/10882.

¹⁷ Macdonald (2000) 59.

¹⁸ Hart (1896) 932.

Voß, der im Deutsch-Französischen Krieg zum Pazifisten wurde, registrierte die infolge der rasanten Industrialisierung sich verschärfenden sozialen Widersprüche nach der Reichsgründung 1871 wie ein Seismograph. Während seiner Studienzeit in Jena bei Ernst Haeckel fand er zu einer naturwissenschaftlich-materialistischen Weltanschauung. Der Bruch mit dem religiösen Weltbild und seine antiklerikale Haltung zeigten sich bereits in zahlreichen Texten während des Kulturkampfes. Voß blieb lebenslang Darwinist, der den „Kampf ums Dasein“, als das die Vorgänge in Natur und Gesellschaft bestimmende Gesetz betrachtete. Sein im Krieg entwickeltes pessimistisches Lebensgefühl fand in der Philosophie Schopenhauers seine Bestätigung, mit dessen Verständnis vom Leben als Leiden er sich identifizierte. Nach der Ausdehnung des Homosexuellenparagraphen auf ganz Deutschland 1872, dem Verlust seines elterlichen Vermögens im Zuge des Gründerkrachs 1873, dem Verbot seiner *Visionen* und der Vernichtung seiner bürgerlichen Existenz infolge des Scheidungsskandals um seine spätere Frau Mélanie, der mit sozialer Ausgrenzung und Stigmatisierung einherging, wuchs Voß' kritische Distanz gegenüber Bismarck-Staat und Kirche. Der Erlass des Sozialistengesetzes 1878, das eine oppositionelle Literatur im Deutschen Kaiserreich de facto unmöglich machte, sowie seine im gleichen Jahr geschlossene Legitimationsehe, die ihn in ein bürgerliches Korsett drängte, markierten eine Zäsur in seinem Leben und Schaffen und führten nach ersten literarischen Erfolgen Anfang der 1880er Jahre zunehmend zu sozialer Assimilation und zu einem Leben mit „Maske“, hinter der er seine sozialkritische Haltung und seine Homosexualität verbarg.¹⁹ Bis Mitte der 1880er Jahre und insbesondere mit seinem Drama *Alexandra* galt Voß jedoch als Hoffnungsträger der naturalistischen Bewegung, die ihn um 1880, wie Leo Berg, einer der führenden Kritiker des Naturalismus, feststellte, als einen „der Modernsten“ erachtete.²⁰ Vor diesem biographischen Hintergrund kann die naturalistische Weltsicht in der Ende der 1880er Jahre entstandenen Novelle *Der Mönch von Berchtesgaden* nicht verwundern. Es sind zugleich Zusammenhänge erhellt, die das Interesse von Ambrose Bierce an dieser Voß-Geschichte alles andere als „rätselhaft“ erscheinen lassen.²¹ Da ist zunächst das Faible für das Außergewöhnliche, das beide Autoren verband. Daneben werden Übereinstimmungen im Weltbild erkennbar, war doch Bierce ebenfalls Pessimist und „Skeptiker“, der in einer Zeit des Fortschrittsoptimismus „auf den moralischen Verfall hinter der prächtigen Fassade“ wies.²² Auch Bierce sah Religion, wirtschaftliche und ökonomische Verhältnisse sowie Kunst und Moral in der Krise und billigte einzig der Naturwissenschaft zu, „einen klaren Kopf“ zu bewahren, da sie „beobachte und folgere, aber nicht verzweifelt nach Zwecken suche.“²³

¹⁹ Voß an Paul Heyse, (o. O., o. D.), [1876], Bayerische Staatsbibliothek München (→ BSB), Heyse-Archiv VI (Richard Voß), Bl. 3.

²⁰ Berg (1901) 373.

²¹ Schulte (1998) 165. Er klassifiziert Voß' Novelle als „unsäglich“ ab. Bereits seine Inhaltsangabe enthält allerdings Fehler. Der Sohn des Salzmeisters ist bürgerlicher Herkunft und kein „gottloser Edelmann“ usw.

²² Schröder (1976) 193.

²³ Ebd., 195.

III Voß und “Monk Lewis”

Voß nennt weder in Texten noch in Briefen Lewis oder dessen Roman *The Monk*, was eine vergleichende Untersuchung biographisch absichern würde. Damit stellt sich die Frage nach Lebens- und Werkkontexten, die Voß’ Kenntnis des Romans stützen. Überschaute man Voß’ literarisches Schaffen, so fällt seine ungewöhnliche Affinität zum Mönch als literarische Figur auf. Er bezeichnete sich selbst als „einsame Stimme eines Predigers in der Wüste“, womit er sich in der Rolle eines säkularisierten Priesters und gesellschaftlichen Erneuerers sah.²⁴ In seinem ersten Schauspiel *Unfehlbar* (1874) stellte er vor dem Hintergrund des Kulturkampfes den katholischen Priester Reinhard in den Mittelpunkt, der gegen das Unfehlbarkeitsdogma des Papstes aufbegehrt. Die katholische Kirche erscheint als „Wolfsstaat“ und wird sowohl als religiöse Institution, die sich vom christlichen Glauben entfernt hat und in ihren Dogmen erstarrt ist, als auch als Kirchenstaat, der machtpolitisch und fern aller Menschlichkeit agiert, an den Pranger gestellt.²⁵ Der Priester Reinhard war der erste einer Reihe Voß’scher „Wüstenprediger“, die für eine sittliche Erneuerung der Gesellschaft stritten und scheiterten.²⁶ Der Mönch Savonarola im gleichnamigen Schauspiel (1878) hat Gott in den Herzen der Menschen gefunden und wird zum „Gottesleugner“, der statt das Volk auf einen helfenden Gott zu trösten, es gegen die Obrigkeit aufstachelt, wofür er hingerichtet wird.²⁷ Im Vorwort der *Moralischen Kleinigkeiten aus dem Schooße der alleinseligmachenden Kirche* (1879) sah sich Voß als „Mitarbeiter an der Befreiung des Menschengeschlechtes von einem traurigen Wahn“, der Religion.²⁸ Zu den für eine „Religion der Sittlichkeit“ und Wahrheit streitenden Mönchfiguren gehören Pater Modestus im gleichnamigen Schauspiel (1883) und im Roman *Die neuen Römer* (1885), Pastor Firlé im Trauerspiel *Die neue Zeit* (1891), Pastor Holsten im Schauspiel *Ein Lebenskünstler* (1902) und Bruder Ambrosius in der Geschichte *Der Mönch von Berchtesgaden*, in der erstmals die Liebe des zur Askese verdamnten Mönches zu einer unerreichbaren Frau in den Vordergrund tritt.²⁹ Dieser Konflikt wurde in zahlreichen späten Romanen bestimmend, so in *Die Leute von Valdaré* (1902), *Römisches Fieber* (1902), *Schönheit* (1910) oder in Voß’ Bestseller *Zwei Menschen* (1911), und verdrängte zunehmend die sozialkritische Perspektive. Voß problematisierte in diesen Romanen das Überkommene des katholischen Priestertums, des Zölibats, das er als widernatürlich ablehnte. Wenn er sich als „geborener Mönch“ bezeichnete, so weist das auf Identifikation mit dem Mönch-Habitus, der ihm als homosexuellem Künstler die perfekte Maske bot, um seinen sexuellen Identitätskonflikt zu sublimieren.³⁰ Sein

²⁴ Voß an Paul Heyse, Bergfrieden, 19. März 1876, BSB, Heyse-Archiv VI (Richard Voß), Bl. 2.

²⁵ Voß (1874) 156.

²⁶ Ebd., 117.

²⁷ Voß (1878) 10.

²⁸ Voß (anonym 1879) 2.

²⁹ Voß (1874) 178.

³⁰ Voß an Carolyne zu Sayn-Wittgenstein, Bergfrieden, 2. Juni 1879, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz (→ SBB), Nachlass Sayn-Wittgenstein.

naturalistisches Denken, das ihn auf die Natur und ihre Gesetze als ein auch die Gesellschaft bestimmendes Bedingungsgefüge verpflichtete, traf in der Mönchfigur mit seiner individuellen homoerotischen Textstrategie zusammen, die die „Einbettung in Traditionen der Homosozialität“, darunter Ordens- und Klosterszenarien, suchte, was laut Keilson-Lauritz als ein typisches Strategem zur Maskierung der Homoerotik gelten kann.³¹ Es verwundert insofern nicht, dass Voß auf Lewis' *Monk* aufmerksam wurde, zumal der populäre Roman seinem Autor den Beinamen „Monk Lewis“ eintrug. Die erste deutsche Übersetzung des skandalträchtigen Werkes hatte 1897 den 21-jährigen Lewis zudem in Deutschland berühmt gemacht. Selbst Goethe erinnerte sich noch Jahrzehnte nach dessen Weimarer Aufenthalt an den Engländer.³² Lewis, der aus vermögenden Verhältnissen stammte und die Diplomatenkarriere einschlagen sollte, weilte 1792/93 rund sieben Monate in Weimar. Der Aufenthalt am Weimarer Hof, dem seinerzeit geistig-kulturellen und literarischen Zentrum Deutschlands, sollte seinen weiteren Weg entscheidend prägen. Die Begegnung mit Goethe, Schiller, Wieland und Herder, ihren Werken sowie der zeitgenössischen deutschen Dichtung überhaupt wirkten auf Lewis wie eine Initialzündung und ließen ihn zum seinerzeit bedeutendsten Vermittler deutscher Literatur in England werden. Seine Übersetzungen, häufig freie Adaptionen, waren überaus erfolgreich und schlugen die Brücke zwischen deutschem Sturm und Drang und englischer Frühromantik.³³ Lewis übersetzte 1816 Lord Byron Passagen aus Goethes *Faust*, die dessen dramatisches Gedicht *Manfred* beeinflussten. Damit eröffnen sich Verbindungen zu Voß, der enge Beziehungen zum Weimarer Großherzog Carl Alexander pflegte und sich frühzeitig mit Byrons Werken auseinandersetzte. Seit 1884 Bibliothekar der Wartburg machte er den Großherzog mit zeitgenössischer Literatur, darunter Henrik Ibsen, bekannt. Carl Alexander galt als Shakespeare-Kenner, beschäftigte sich aber auch mit anderen englischen Dichtern wie Bulwer, Carlyle, Thackeray und Byron, so dass der Weimarer Aufenthalt von Lewis und dessen *Monk* im literarischen Austausch mit Voß eine Rolle gespielt haben könnte.³⁴ Voß hatte frühzeitig Zugang zur englischen Literatur gefunden. Bereits in den 1870er Jahren las er Shakespeare, Byron, Dickens, Bret Harte, Carlyle und Shelley. Später nannte er Edgar Allan Poe und Oscar Wilde. 1882 veröffentlichte er einen Essay über Byron, den er verehrte. Byron war nicht nur mit Lewis bekannt, er feierte diesen auch in seiner Satire *English Bards, and Scotch Reviewers* mit der ihm eigenen Ironie: „Oh! Wonder-working LEWIS! Monk, or Bard, / Who fain would make Parnassus a church-yard!“³⁵ Vermutlich kannte Voß diese Satire, erinnert doch seine zeitlich parallel zum Byron-Essay entstandene „Satyre“ *Messalina* in Stil und Duktus auffallend an Byrons Text.³⁶ Neben diesen Lebens- und Lektüre-Wegen, die Voß zu Lewis geführt haben könnten, stützt

³¹ Keilson-Lauritz (1991) 70.

³² Guthke (1958) 48, Anm. 25. Neben dem dort zitierten Tagebucheintrag von 1819 gibt es bei Goethe 1826 einen weiteren Hinweis auf Lewis. *Goethes Werke* (1987) 492.

³³ Guthke (1958) 5.

³⁴ Pöthe (1998) 145.

³⁵ Byron (1903) 317.

³⁶ Vgl. u. a. die Parallelen in der Erzähleröffnung: Byron (1903) 297; Voß (anonym 1881) 7.

seine 1901 erschienene italienische Novelle *Die Camaldolenserin* die Annahme, dass er mit dem *Monk* vertraut war, adaptiert sie doch das Motiv der blutenden Nonne aus der Nebenhandlung von Lewis' Roman.³⁷ Ob er dessen deutsche Quelle, Karl August Musäus' Märchen *Die Entführung*, kannte, sei dahingestellt. Das Gesamtbild spricht für den *Monk* als Inspirationsquelle. Dieser Roman, der als antireligiös, sittenlos und politisch subversiv, aber auch als Talentprobe des Autors galt, wie ihm Kritiken bescheinigten, wies damit exakt jene Charakteristika auf, die man Voß' Frühwerk zuschrieb. Auch ihm wurden Originalität und ein „nicht gewöhnliches Charakterisierungstalent“ zugebilligt und gleichermaßen der Verstoß gegen den „traditionellen Moral-Kodex“ kritisiert.³⁸ So wie Voß' Bedeutung für die Herausbildung des deutschen Naturalismus aus der Literaturgeschichte verdrängt wurde, gerieten Lewis' *Monk* und seine Leistung als Literaturvermittler im puritanisch geprägten Viktorianischen Zeitalter in Vergessenheit. Gelesen wurden beide dennoch. Voß wirkte mindestens auf Hermann Sudermann und Peter Hille, aber auch auf Hermann Bahr und Robert Neumann, der den Bestseller *Zwei Menschen* parodierte.³⁹ Die Lewis-Rezeption reicht bis zu Antonin Artaud. Zur Faszination von „Monk Lewis“ stellte Guthke den im Roman erkennbaren Bruch mit dem Muster der „Gothic Novel“ heraus, wie sie beispielhaft Horace Walpole mit *The Castle of Otranto* (1764) repräsentierte. Lewis, so Guthke, vollzog „die Ausweitung des Bildes der Welt und damit des Menschen in ihr in die Dimension des Übersinnlichen und das dem Tragischen offene Lebensbewusstsein, das diesen Menschen in Frage stellt“.⁴⁰ Das Schaurig-Schreckliche war nicht mehr allein Kolorit und Stimmungselement in einer vernunftbestimmten Welt, wie sie die Aufklärung darstellte, sondern das Übernatürliche erschien als dämonische Macht, die dem Zugriff des Menschen entzogen und der er hilflos ausgeliefert war. Dieser Fatalismus berührte sich mit dem naturalistischen Verständnis von dem seiner Natur und seinem Milieu schicksalhaft ausgelieferten Menschen und bot Voß entscheidende Anknüpfungspunkte.

IV Vom „Monk Ambrosio“ zum *Mönch von Berchtesgaden*

Voß' Novelle *Der Mönch von Berchtesgaden* hatte eine komplizierte Publikationsgeschichte. Im Umfeld von Voß' naturalistischen Italienbildern *Erlebtes und Geschautes* (1888) entstanden, lag sie Anfang 1888 der Zeitschrift *Vom Fels zum Meer* vor. Am 16. März 1888, der Kulturkampf war nur wenige Monate vorher von Papst Leo XIII. für beendet erklärt worden, fragte Voß beim zuständigen Redakteur Joseph Kürschner an, wann sein „Mönch“ erscheinen würde.⁴¹ Am 11. Juni lehnte dieser nach Abstimmung mit dem Verleger die Novelle ab, „weil die ganze

³⁷ Voß (1901) 76–158.

³⁸ Voß (1879) 324, Anhang.

³⁹ Neumann (1965) 34.

⁴⁰ Guthke (1958) 20.

⁴¹ Voß an Joseph Kürschner, Schloss Wartburg, 16. März [1888], GSA, 55/10882.

Behandlung der Mönch-Frage bei der außerordentlichen Empfindlichkeit unserer katholischen Leser, wieder zu sehr angetan ist, Anstoß zu erregen.“⁴² Am 22. Juni übersandte Voß' Ehefrau die Novelle erneut. Am 6. Juli insistierte Voß nochmals: „Die Erzählung gehört wirklich zum Besten, was ich geschrieben und die Tragik derselben kann nirgends Anstoss erregen.“⁴³ Kurz darauf nahm die Zeitschrift die Novelle zum Druck an. Doch erst zweieinhalb Jahre später, Ende 1890, wurde sie veröffentlicht. Erklärungen lassen sich im politischen und kulturpolitischen Kontext finden.

Ende 1887 war Voß von Kaiser Wilhelm I. entgegen dem Juryvotum als Schillerpreisträger zurückgewiesen worden. Kaiser und Staatsapparat sahen in Voß den Oppositionellen und Reichskritiker. Die Ablehnung richtete sich explizit gegen die naturalistische Bewegung, als deren Repräsentanten man ihn betrachtete. Sein Drama *Alexandra* galt als der „Zolasche(n)“ Richtung zugehörig und war für die Hoftheater tabu.⁴⁴ Voß wurde zum „ersten naturalistischen Zensuropfer“ in der Geschichte des Preises.⁴⁵ Hauptmann, Sudermann und Ludwig Fulda sollten folgen. Der Vorgang sorgte für Aufsehen, so dass es der Zeitschrift *Vom Fels zum Meer* Anfang 1888 vermutlich nicht opportun erschien, Voß' kirchen- und gesellschaftskritische Novelle zu publizieren. 1890 lagen die Dinge anders. Die naturalistische Bewegung hatte 1889 mit dem Skandalerfolg von Gerhart Hauptmanns sozialem Drama *Vor Sonnenaufgang* den Durchbruch auf deutschen Bühnen erreicht und ihren neuen Bühnen-Messias gefunden. Es war zugleich der Höhepunkt der Bewegung, die sich 1890 nach dem Fall des Sozialistengesetzes aufzulösen begann.⁴⁶ Mit der Aufhebung des Sozialistengesetzes entfiel im Deutschen Kaiserreich ein wichtiges Instrument zur Unterdrückung der politischen Opposition, das seit 1878 zu einer Vielzahl von Literaturverboten und -prozessen geführt hatte, in denen nicht selten Gotteslästerung und Beleidigung der katholischen Kirche, wie sie sich in Voß' Novelle fanden, den Vorwand für eine Anklage lieferten. Als prominentes Beispiel kann 1879 der Prozess gegen den Breslauer Verleger Salo Schottlaender wegen zweier Schriften von M. G. Conrad gelten. 1890 war aber auch das Jahr des sogenannten „Realistenprozesses“, eines der größten Literaturprozesse des 19. Jahrhunderts, der ins verlegerische Herz des Naturalismus, auf den Verlag von Wilhelm Friedrich, zielte, den Herausgeber des bis dahin wichtigsten naturalistischen Publikationsorgans *Die Gesellschaft*. Im Fokus standen Werke von Wilhelm Walloth, Hermann Conradi und Conrad Alberti, von denen die beiden letzteren inzwischen als prominente Vertreter des Naturalismus galten. Voß, der 1883 ebenfalls bei Friedrich verlegt worden war, hatte sich seit 1885 von der naturalistischen Bewegung entfernt und spielte in deren Vereinen und Organen keine Rolle mehr. Damit hatten sich verschiedene Gründe, die 1888 einer Veröffentlichung

⁴² Joseph Kürschner an Richard Voß, 11. Juni [1888], GSA, 55/10882.

⁴³ Voß an Joseph Kürschner, Berchtesgaden, 6. Juli [1888], GSA, 55/10882.

⁴⁴ Sowa (1988) 459.

⁴⁵ Ebd., 211.

⁴⁶ Gesetz gegen die gemeingefährlichen Bestrebungen der Sozialdemokratie, 1878–1890, richtete sich gegen sozialistische und kommunistische Gruppen, deren öffentliche Versammlungen, Demonstrationen und Druckwerke.

der Voß-Novelle in *Vom Fels zum Meer* entgegenstanden, erledigt. Zudem befand sich Voß nach seiner schweren Schaffens- und Lebenskrise 1889/90 wieder im Aufwind. Anfang 1891 feierte er in Wien ein sensationelles Bühnen-Comeback mit seinem Schauspiel *Schuldig!* Damit bot er sich als prominenter Autor zur Publikation in einem Unterhaltungsblatt an. Unmittelbar nach der Zeitschriften-Veröffentlichung erschien die Buchausgabe *Der Mönch von Berchtesgaden und andere Erzählungen*. Der Text fand später auch in die vierbändige Werkauswahl Aufnahme.⁴⁷ In beiden Ausgaben fehlt die ursprüngliche Genrebezeichnung „Novelle.“⁴⁸ Voß hatte Kürschner gegenüber von der „Erzählung“ gesprochen und damit einen unspezifischeren Begriff gebraucht. Seine Frau hingegen wählte den Terminus „Novelle“ und betonte, dass der Text „nicht modern“, aber „sehr spannend und charakteristisch“, somit für das Journal „geeignet“ sei.⁴⁹ „Nicht modern“ wies auf das historische Sujet ebenso wie auf das Bemühen um Vermarktung. Die Genrebezeichnung diene angesichts des Schillerpreis-Debakels der Abgrenzung von den „Modernen“, von naturalistischer Prosa. Sie suggerierte den Anschluss an das Novellenschaffen so bedeutender Realisten des 19. Jahrhunderts wie Gottfried Keller, Adalbert Stifter, Theodor Storm und C. F. Meyer sowie des Dichterfürsten Paul Heyse, von deren Schönheitspostulat, Formvollendung und idealisierender Darstellung sich die Naturalisten mit ihrem Anspruch auf Objektivität, Wissenschaftlichkeit und dokumentarische Treue verabschiedet hatten, was sich bis in Genrebezeichnungen niederschlug. Es entstanden „Studien“ oder „novellistische Studien“ (M. G. Conrad *Französische Charakterköpfe*, 1881; G. Hauptmann *Fasching*, 1887; *Bahnwärter Thiel*, 1888), Sittenbilder (M. Kretzer *Die Engelmacherin*, 1888), Szenen oder Skizzen und damit Prosaformen mit wissenschaftlich-analytischem Anspruch, zu dem sich Voß im Rekurs auf Zola mit dem Ziel, „das Elend des Lebens [zu, die Verfasserin.] secieren“, bereits frühzeitig bekannt hatte.⁵⁰ In zahlreichen seiner Skizzen und Studien lässt sich dieser Ansatz nachweisen. Auch sein *Mönch von Berchtesgaden* folgt, wenngleich im historischen Sujet, dem naturalistischen Grundsatz, die Wirklichkeit mit all ihren Facetten inklusive der „schmutzigen Scherben“ abzubilden, da, wie die Brüder Hart programmatisch formulierten, „kein Stoff, auch der unsittliche und gemeine nicht, an und für sich undichterisch“ sei.⁵¹ Der Text ist in seiner linearen und dramatischen Struktur novellistisch. Die episodisch ausgebreiteten Szenen erinnern an Storms Auffassung von der Novelle, die er „die Schwester des Dramas und die strengste Form der Prosadichtung“ nannte.⁵² Ausgehend von einer breiten Exposition, der Wanderung nach Berchtesgaden, werden die Lebensstationen, wie im Drama sich

⁴⁷ Voß (1891) 5–68; Voß (1922) 271–338.

⁴⁸ Voß (1890–1891) 193.

⁴⁹ Mélanie Voß an Joseph Kürschner, Berchtesgaden, 22. Juni 1888, GSA, 55/10886.

⁵⁰ Voß an Paul Heyse, Wien, 15. Oktober 1876, BSB, Heyse-Archiv VI (Richard Voß), Bl. 12. Zola bestimmte im Vorwort zu *Thérèse Raquin* die Rolle des Schriftstellers als „Arzt im Sezierraum“. Diesem Anspruch folgten Voß-Texte wie *Die Dirne als Gattin. Ein Experiment* (1878), *Gute Bekannte. Flüchtige Skizzen aus meiner Zeitgalerie* (1879) u. a.

⁵¹ Hart, Heinrich und Julius (1882) 47.

⁵² Storm (1923) 122.

über „erregende Momente“ langsam steigend, zum unerhörten Ereignis und schließlich zur Katastrophe geführt. In seinem, naturalistischen Prinzipien verpflichteten Charakter, der die ästhetische Schönheit aufgibt zugunsten eines Berichts und einer dokumentarischen Treue, mit der Landschaft und soziales Milieu beschrieben und als soziologischer Ausschnitt ausgebreitet werden, entspricht der Text tatsächlich einer „novellistischen Studie“. Voß' letztl. Verzicht auf diese Genrebezeichnung, die ihn sichtbar in die Nähe naturalistischer Prosa gerückt hätte, bestätigt einmal mehr sein Bemühen um soziale Anpassung.

Der naturalistische Charakter von *Der Mönch von Berchtesgaden* tritt im Vergleich mit Lewis' Roman *The Monk* aufgrund seiner Polarität zu dessen erzählerischer Anlage scharf hervor. Voß partizipierte vor allem an der Haupthandlung von Lewis' Roman, die sich um den Mönch Ambrosio rankt, der, vom Ruf eines Heiligen umgeben, den Versuchungen des Fleisches, zuerst in Gestalt Matildas, nicht widerstehen kann und getrieben von seiner sexuellen Lust zum Mörder an Mutter und Schwester wird. Weisen der thematische Bezug, die Figurencharakteristik, Handlungselemente und Motive auf die Verwandtschaft beider Texte, so zeigt sich der intertextuelle Zusammenhang selbst in der Gegensätzlichkeit von Erzählsituation, Sprache und Stil, da die antithetische Anlage ein Prinzip in Voß' Schaffen bestätigt, das auch seine Rezeption anderer Texte, von Jean Paul, Iwan Turgenjew oder Peter Hille, prägte. Während sich in Lewis' Roman im ersten Satz ein auktorialer, bestens informierter Erzähler kommentierend an den Leser wendet, um ihm die ungeheure Menschenmenge in der Kapuzinerkirche Madrids zu erklären, meldet sich in Voß' Erzähleröffnung der Franziskanermönch Ambrosius als Chronist zu Wort, der die Ereignisse aus seiner Perspektive weitgehend kommentarlos mitteilt. Diese Rolle heben Einsprengsel wie „nun will ich weiter berichten“ hervor.⁵³ Der Erzähler tritt hinter das Erzählte zurück. Es entsteht kaum Spannung zwischen dem erlebenden und dem erzählenden Ich, das das Geschehen wie in einem Tagebuch notiert und nicht mehr weiß als der Leser. Erst am Ende gibt sich ein auktorialer Erzähler als Herausgeber des Materials aus dem Berchtesgadener Kloster zu erkennen, dessen biographisch-authentische Beziehung zu Voß den Wahrheitsgehalt des Erzählten nochmals legitimiert. Lewis liefert mit dem Hinweis auf die Kapuziner, die sich 1528 als „rigoristischer Zweig“ von den Franziskanern absplitterten, eine vage zeitliche Orientierung, die ins 16. Jahrhundert weist.⁵⁴ Auch die Orte Madrid und später Schloss Lindenberg in Bayern bleiben konturlos, sind austauschbar. Lewis benötigt für sein Erzählen lediglich eine romanisch-katholische Szenerie, die Aberglauben einerseits und Macht des Klerus andererseits bezeugt. Voß' Novelle prägt hingegen dokumentarische Genauigkeit, worauf bereits der dem Titel beigefügte Ort weist. Die präzise Lokalisierung bediente den Anspruch naturalistischer Kunst auf Authentizität. Max Kretzer versah 1883 seine *Polizeiberichte* mit dem Zusatz „eine wahre Erzählung aus dem Berliner Leben“. Hauptmanns Erstveröffentlichung des *Bahnwärter Thiel* trug den Untertitel „Novellistische Studie aus dem märkischen Kiefernhorst“. Der erste

⁵³ Voß (1930) 27. Zitate im Folgenden aus dieser Ausgabe.

⁵⁴ Bertholet (1985) 188.

Satz der Voß'schen Novelle gibt das dokumentarische Programm vor: „Am 1. Mai des Jahres 1680 wurde ich, der Franziskanermönch Bruder Ambrosius, im einundzwanzigsten Jahre meines Lebens mit zwei anderen Brüdern, Aegidius und Romanus, aus der christlichen Stadt Passau nach dem Kloster Berchtesgaden entsendet.“ (5) Die Chronik endet am 15. Oktober des gleichen Jahres, dem Tag der Hinrichtung von Ambrosius. Damit ist der zeitliche Rahmen exakt fixiert. Da der Monat Mai in Voß' Schaffen symbolträchtig ist, für Liebe und „Auferstehung“ steht, stellt sich die Frage nach der Bedeutung des Jahres 1680. In jenem Jahr sorgte das Erscheinen des Großen Kometen über Europa für Aufsehen. Er bedeutete eine Zäsur in der wissenschaftlichen Erforschung der Kometen, die als Störung der göttlichen Weltordnung der religiösen Phantasie zu vielfältigen Auslegungen Anlass boten. Es entstanden zahlreiche Flugschriften, in denen der Wunderstern als unheilvolles Zeichen, als Ausdruck des Gottes-Zorns und Mahnung zur Buße erschien. Zugleich löste die Himmelserscheinung von 1680 eine intensive wissenschaftliche Beschäftigung aus. Isaac Newton gelang es, mit seinem Gravitationsgesetz die Bahn des Großen Kometen zu berechnen. Wenig später war es Edmond Halley, der diese Formel auf den Kometen von 1682, als Halleyscher Komet bekannt, übertrug und seine periodische Wiederkehr bewies. In Voß' Text scheint der Komet als Stern mit leuchtendem Schweif in die Himmels- und Sternmetaphorik eingewoben. Die Sterne „blitzen auf“ unter dem dunkelnden Himmel „gleich Funken Silbers“ (45). Ambrosius Augen suchen immer wieder den „funkelnden Sternenhimmel“ und „Sternenschimmer“ (60). Das Jahr des Großen Kometen symbolisiert im Text den Übergang von einer religiösen Weltdeutung zum naturwissenschaftlich fundierten Denken. Dieser Umbruch schlägt sich im Spannungsverhältnis von übersinnlich Unerklärbarem und naturgesetzlich Bestimmtem nieder, das Voß' Novelle durchzieht. Naturerscheinungen wie das „Donnern, Rollen und Poltern“, das Ambrosius auf seiner Wald-Wanderung wie einen „Teufelsspuk“ (8) erlebt, finden eine natürliche Erklärung. Anders als Lewis, der den Abt Ambrosio dunklen Mächten, dem Teufel in Gestalt Matildas, ausgeliefert zeigt, beschreibt Voß den Menschen in seiner biologischen und sozialen Determination. Diesem naturalistischen Denken verpflichtet, gibt er seiner Novelle eine exakte geographische, soziale und ökonomische Signatur. Die Landschafts- und Milieubeschreibungen liefern eine präzise Topographie der Region Berchtesgaden. Die Wanderungen zum Königssee mit der Kapelle Sankt Bartholomä, zum Funtensee mit der historisch verbürgten Enzianbrennerei und zum Grünen See liefern dokumentarisch genaue Bilder. Flora und Fauna des Berchtesgadener Landes, darunter Forelle und Saibling, Edelweiß und Enzian, sind den natürlichen Gegebenheiten nachgebildet. Das entbehrungsreiche Leben des Bergvolkes wird beschrieben. Das wirtschaftliche Zentrum bildet das Salzwerk, in dem Bauern und fremde Knechte arbeiten und das mit dem Salzmeister als weltlicher Macht den Gegenpol zum Abt des Klosters, zur religiösen Sphäre, bildet.

Voß' Franziskanermönch Ambrosius wächst wie Lewis' Monk im Kloster auf. Beide sind Waisen, deren familiäre Wurzeln im Dunkeln liegen. Doch während Ambrosius' Elternlosigkeit mit dem frühen Tod von Mutter und Vater einen rationalen Ursprung hat, haftet der Herkunft des Monk Ambrosio Mystisches an, wurde

er doch als Säugling auf der Klosterschwelle gefunden, was das Gerücht nährte, „er sei ein persönliches Geschenk der Heiligen Jungfrau!“⁵⁵ Der dreißig Jahre alte Abt Ambrosio der Kapuzinerkirche in Madrid hat ohne eine Sünde die „Fährnisse und Prüfungen des Jünglingsalters durchschritten.“ (47) Der einundzwanzigjährige Ambrosius – die Altersangabe im ersten Satz bei Voß kann durchaus als versteckter Hinweis auf Lewis gelesen werden, der seinen *Monk* als Einundzwanzigjähriger veröffentlichte – bereitet sich erst auf die Priesterweihe vor. Auch Ambrosius scheint „alles Leben und alle Versuchungen des Lebens“ (14) hinter sich gelassen zu haben. Geradezu hochmütig sehnt er sich nach einer „Prüfung“, aus der er „lauteren Sinnes hervorgehen könnte“ (14). Sieht Ambrosius das Kloster als „feste Burg des Glaubens“ und „Hort des Friedens“, in dem er in „Unerfahrenheit des Lebens und Ruhe des Gemüts“ (14) lebt, so ist auch der Abt Ambrosio, der sich ausschließlich im Kloster seinen Studien und der Meditation hingibt, weltfremd und von „tiefe(r) Ruhe“ und „Seelenfriede(n)“ (22) durchdrungen. Beide Texte verknüpfen den keuschen Lebenswandel mit dem Motiv des Heiligen. „Ganz Madrid“ nennt den Abt nur den „Heiligen“ (21). Er spricht zum Volk, das die „heilige Handlung“ (10) erlebt, „über die Schönheiten der heiligen Religion“ (23). Das Eingangskapitel von Lewis' Roman lässt eine Aura des Heiligen entstehen, die den Abt in Bezug zu einer übersinnlichen Macht stellt und ins Transzendente weist. Auffallend sind die Entsprechungen in Voß' Erzähleröffnung. Das Kloster in Berchtesgaden wird als „Heiligtum Sankt Franziskus“ eingeführt, als das „Hause des Heiligen“ (5) neben anderen Kirchen, Klöstern und „sonstigen Heiligtümern“, wobei Ambrosius sich selbst „um nichts heiliger“ (6) als andere Menschen erachtet. Das mit einer übernatürlichen Macht Aufgeladene ist anders als bei Lewis ausschließlich Teil der religiösen Sphäre, nicht des Menschen. Auch andere korrespondierende Handlungselemente und Motive erfahren in Voß' Text eine Umdeutung. Seine drei Mönche, „stark im Glauben“ (5), was sich bis in ihre Namen widerspiegelt, erhalten den Auftrag, von Passau in das in der Wildnis liegende Kloster von Berchtesgaden zu wandern, um dort die nach einer Epidemie dezimierte Bruderschaft zu verstärken.⁵⁶ Die Wanderung setzt die Kloster-Ordnung außer Kraft und erstreckt sich wie der göttliche Schöpfungsakt über sieben Tage. Wie eine Auferstehung offenbart sich den Mönchen das „Paradies der blühenden Frühlingswelt“, der sie jedoch am Eingang zur Bergwildnis, die zum Kloster führt und sich wie ein „schwarzer Höllenschlund“ (7) auftut, entsagen müssen. Inmitten der Wildnis erblicken sie plötzlich einen Galgen mit einem Gehenkten und unter ihm ein tanzendes und singendes Mädchen. Es ist Benedikte, die Tochter des Henkers. Der Galgen, ein unheilvolles Zeichen, das Bedrohung und Todesgefahr signalisiert, erinnert an Stifters Novelle *Brigitta*, die Voß 1886 in seinem gleichnamigen Trauerspiel beeinflusst hatte. Auch das Motiv des Wanderns, das sich mit der Suche nach der eigenen Identität verbindet, lässt an Stifter denken. Benedikte, die „Gesegnete“, im „scharlachfarbenen Rocke, mit langen goldroten Zöpfen“ (9), wirkt

⁵⁵ Lewis (1971) 21. Zitate im Folgenden aus dieser Ausgabe.

⁵⁶ Ambrosius von Mailand († 397): Bischof, Prediger, theologischer Schriftsteller; Aegidius: einer der vierzehn Nothelfer; Romanus: ein römisch-katholischer Heiliger.

in den Farben der Liebe und des Blutes verführerisch und zugleich bedrohlich. Diese Bedrohung entsteht erst durch Ambrosius' Berührung mit der Außenwelt. In Lewis' Roman dringt hingegen Matilda, eine Schöpfung des Teufels, verkleidet als Novize Rosario in die religiöse Sphäre ein, zerstört die klösterliche Ordnung und das keusche Leben des Abtes, der seinen sexuellen Begierden verfällt. Wird der Abt Ambrosio durch die dämonische Frau als ein Werkzeug übersinnlicher, nicht beherrschbarer Kräfte vernichtet, so erliegt der Mönch Ambrosius seiner Natur, seiner Leidenschaft zu dem Mädchen Benedikte. Als Tochter des Henkers gilt sie als Verfemte und haust mit ihrem Vater, von der Gesellschaft ausgestoßen, in der Wildnis. Dem Henker und seiner Familie ist die christliche Taufe ebenso verwehrt wie die Sterbesakramente und ein Begräbnis in geweihter Erde. Dem Gottesdienst in der Kirche dürfen sie nur auf einem gesonderten Platz beiwohnen. Söhnen des Henkers steht kein anderer Berufsweg offen. Ambrosius empfindet diese soziale Ausgrenzung als ungerecht und unchristlich. Er folgt den Regeln des Heiligen Franziskus und dem Gebot der christlichen Nächstenliebe, indem er bei ihrer nächsten Begegnung die allseits gemiedene Benedikte „vor allem Volk“ in die Kirche führt, was „den Brüdern und dem Volke ein großes Ärgernis“ (18) bereitet. Dieser Tabubruch löst den Konflikt aus, setzt die Handlung in Gang und rückt Benediktes Schicksal in den Mittelpunkt. Damit sind weitere Anforderungen Theodor Storms an die Novelle erfüllt, wenn er feststellte, sie müsse, „die tiefsten Probleme des Menschenlebens“ behandeln und verlange „zu ihrer Vollendung einen im Mittelpunkt stehenden Konflikt, von welchem aus das Ganze sich organisiert.“⁵⁷

Ambrosius' in der Abgeschlossenheit des Klosters verinnerlichtes, sich auf den Heiligen Franziskus berufendes Denken kollidiert in seiner Beziehung zu Benedikte mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit, ihren Gesetzen und den über sie vermittelten Moralnormen sowie bestehenden Kirchendogmen, so dass ihm für sein zutiefst menschliches Handeln Strafen auferlegt werden. Lewis' Antiklerikalismus teilt sich hingegen in der Beschreibung der Habsucht der Kirche, der Doppelmoral und Unsittlichkeit ihrer Würdenträger, für die der Abt Ambrosio beispielhaft steht, mit. Voß zeigt am Schicksal Benediktes Ambrosius' Konflikt zwischen „wahrhaft“ christlichem Handeln, seiner „Religion der Sittlichkeit“ einerseits, und der Verlogenheit und bigotten Selbstgerechtigkeit der Institution Kirche sowie der weltlichen Macht, deren Recht auf Ungerechtigkeit gründet, andererseits. Der Henker, der lediglich qua Amt das von der Obrigkeit gefällte Urteil vollstreckt, ist sowohl aus Sicht der geistlichen als auch der weltlichen Autorität ein Geächteter. In Lewis' Roman ist es hingegen die weltliche Ordnungsmacht, die sich während einer Prozession anlässlich eines Festes im Kloster, die in beiden Texten ein wichtiges Handlungselement darstellt, der geistlichen entgegenstellt.⁵⁸ Mit der Prozession erreicht die Nebenhandlung des *Monk* ihren Höhepunkt. Die Äbtissin, die die religiöse Obrigkeit repräsentiert, wird in diesem öffentlichen Akt durch die weltliche Ordnungsmacht des Mordes überführt. In Voß' Novelle beugt sich der mit „Macht und Ansehen“ (16)

⁵⁷ Storm (1923) 122.

⁵⁸ Vgl. die Parallelszenen bei Lewis (397) und bei Voß (23).

ausgestattete, für das weltliche Recht und die Ordnung zuständige Salzmeister mit seinem Sohn Rochus beim Hochamt auf dem „Kalvarienberg“ (24) dem Abt und dem Kirchenzeremoniell. Parallel zur Prozession, die „in die Höhe“ steigt, spitzt sich die Handlung im Bild der Passionsgeschichte zu und mündet „in ergötzliche(r) Weltlichkeit“, in der sich der „Abt und der Salzmeister, zum fröhlichen Schmause“ (24–25) zusammenfinden. Kirchliche und weltliche Autorität sind miteinander im Bunde. Das Fest gipfelt in Benediktes und Rochus' Tanz, bei dem Ambrosius den Salzmeistersohn als Rivalen im Kampf um das Mädchen erkennt. Sein Begehren und seine erwachende Eifersucht lassen ihn in Konflikt zu seinem eigenen sittlichen Anspruch und zu seinem Keuschheitsgelübde geraten. Sein uneingestandenes sexuelles Bedürfnis sublimiert er in übersteigerte Frömmigkeit, was bereits sein Besuch im Haus des Henkers zeigt, für den es eine Parallele in Lewis' Roman gibt. Scheinbar besorgt um Benediktes Seelenheil, versucht Ambrosius tatsächlich verzweifelt den Nebenbuhler aus dem Feld zu schlagen. Der Henker, der sich und seine Familie der Gesellschaft „hilflos und schutzlos“ (31) ausgeliefert sieht, vertraut ihm im guten Glauben seine Tochter an. Ähnlich missbraucht der Abt Ambrosio das Vertrauen der kranken Elvira, der er lediglich Besuch und Beistand gewährt, um ihrer Tochter Antonia ungestört näherzutreten zu können. Auch sie, besorgt um die Zukunft Antonias, da sie niemanden hat, „in dessen Obhut sie ihr Kind hätte zurücklassen können“ (287), überantwortet das Mädchen seiner Fürsorge. Benediktes innige Beziehung zum Vater entspricht dem engen Mutter-Tochter-Verhältnis von Elvira und Antonia. Doch anders als in Lewis' Roman, in dem der Abt Elvira tötet, als sie sich der Befriedigung seiner Fleischeslust mit Antonia in den Weg stellt, geht Benediktes Vater, der Henker, an der gesellschaftlichen Ächtung zugrunde: „Schuld an seinem Tod sind die Menschen, die kein Mitleid haben, die nichts fühlen von unserm Elend und Jammer.“ (49) Im Mitleidsgestus und der sozialen Anklage bestätigt Voß' Novelle einen Grundzug naturalistischer Kunst. Der Tanz von Benedikte und Rochus wird zum Dreh- und Angelpunkt des Geschehens. Er treibt Ambrosius' latent vorhandenen inneren Konflikt zwischen verordneter Askese und natürlichem Liebes- und Lustempfinden auf die Spitze und besiegelt zugleich das Schicksal des Henkers. Er muss Benedikte, die nach dem Tanz mit Rochus in den Augen der Gesellschaft zu dessen Buhlin geworden ist, als Dirne an den Pranger führen, obwohl Ambrosius ihre Unschuld bezeugt. Der Henker überlebt diesen unmenschlichen Akt nicht. Wie in Lewis' *Monk* die aufgebrachte Menge die als schuldig überführte Äbtissin „mit Schmutz und Unflat“ bewirft, ihr „jede erdenkliche Beleidigung“ (408) zufügt und an ihr Lynchjustiz übt, wird die unschuldige Benedikte von klerikal fanatisierten Bauern gedemütigt, die ihr „ruchlose Namen“ geben, vor ihr ausspeien und sie mit „Staub und Schmutz“ (36) bewerfen. Ihr Leiden an der Welt wird ins Messianische überhöht, was die von Ambrosius' erinnerten Jesus-Worte am Kreuz, „vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun“ (37), unterstreichen. Als Ambrosius, tief verstört von diesem Ereignis und nach schwerer Krankheit wundersam genesen, zur Vorbereitung auf die Priesterweihe und zum Erkennen seiner Sündhaftigkeit in die Einsamkeit der Berge geschickt wird, begegnet er Benedikte erneut, die dort

seit dem Tod des Vaters lebt.⁵⁹ Die Wildnis mit Benedikte wird ihm zum „göttlichen Mysterium“. (52) Mit der Ankündigung des Abtes, ihn nach Salzburg zur Priesterweihe zu schicken, dringt die Außenwelt in das paradiesische Refugium ein und wird zur Bedrohung. Im Bewusstsein, „ohnmächtig“ in seiner Sünde zu verharren, seiner Natur schicksalhaft ausgeliefert und ein „Lügner und Betrüger“ zu sein, der nicht „nach dem, was vom Himmel, sondern nach dem, was von dieser Welt ist,“ (58–59) trachtet, nimmt Ambrosius von Benedikte Abschied, die ihm den geforderten Schwur, Rochus zu entsagen, verweigert. Nachdem er im Kampf mit seinem Widersacher Rochus, einem „Gottesgericht,“ (61) unterliegt, steigert sich Ambrosius’ Eifersucht zur Raserei. Der Leser, der die Vorgänge aus seiner Perspektive erfährt, erlebt nicht nur die gleiche Außenwelt wie er, sondern erhält auch Einblick in seinen psychischen Zustand, der immer mehr ins Pathologische abgleitet. Benediktens Mitteilung, Rochus wolle sie, die Henkerstochter, heiraten, führt schließlich zur Katastrophe. Ambrosius verliert angesichts dieser offensichtlichen „Lüge“, mit der die Sitten- und Skrupellosigkeit der Gesellschaft und seine Eifersucht ihren Höhepunkt erreichen, den Verstand und ermordet als von Gott „Auserwählter“ (65) Benedikte, um sie scheinbar vor ihrem Schicksal als Dirne, vor ewiger Verdammnis zu bewahren, sie aber tatsächlich Rochus zu entreißen. Er erhebt sich selbst zum Gott. Ambrosius, abgeleitet vom griechisch-lateinischen „Ambrosia“ der „Göttliche,“⁶⁰ begreift „Gott und die Welt“ als „ungerecht“ (50) und sieht sich nicht als „schändlicher Mörder“, als der er verurteilt und gehängt wird, sondern als Verkünder der Wahrheit und Erlöser vom Bösen, umgeben von „blinden, blöden Toren“. (67) Mord und Wahnsinn erlösen Ambrosius aus einer unerträglichen gesellschaftlichen Situation, der er sich hilflos ausgeliefert sieht. Sie beenden sein Martyrium, das er in seiner Liebe zu der von der Gesellschaft erniedrigten Benedikte erleidet, einer Leidenschaft, die ihn wie eine Naturgewalt fesselt, der er nicht entkommen kann. Voß’ Mönch Ambrosius scheitert mit seinem Anspruch einer „Religion der Sittlichkeit“ an der gesellschaftlichen Realität, in der sich Kirche und weltliche Macht einem unschuldigen Mädchen gegenüber als unmenschlich erweisen, was ihn letztlich zum Mörder werden lässt. Lewis’ Monk verfällt hingegen, eingebunden in restriktive religiöse und moralische Normen der undurchdringlichen, höheren Macht, die in der vom Teufel geschaffenen Matilda als weiblicher Dämon Teil seiner Wirklichkeit ist und ihn zur Befriedigung seiner erotischen Wünsche, zu Verbrechen wie Verführung und Inzest, Mord und Teufelsbündelerei treibt. Dabei offenbaren sich menschliche Abgründe, die Antonin Artaud besonders fesselten.⁶¹

Die Wendung ins Psychopathologische, in Mord und Wahnsinn, wie sie sich in Voß’ *Mönch*-Novelle findet, lässt sich auch in anderen, zeitlich parallel erschienenen naturalistischen Texten nachweisen. Peter Hille veröffentlichte in der

⁵⁹ Siehe Ambrosius’ und des Monk wundersame Rettung: Voß (38), Lewis (85).

⁶⁰ Hirt (1909) Sp. 49.

⁶¹ Artaud (1982) 13. Er stellte fest, ein Buch wie *The Monk* würde ihm viel mehr das Gefühl eines tiefen Lebens geben, als sämtliche psychologischen, philosophischen oder psychoanalytischen Studien zum Unbewussten.

Gesellschaft seine Skizze *Ich bin der Mörder*, in der sich ein Raubmörder „als Arzt der Menschheit“ moralisch über Staat und Kirche stellt, die „gerade die Besten“ auszumerzen suchen.⁶² Gerhart Hauptmann lässt seinen *Bahnwärter Thiel* nach Mord an Frau und Kind in der Irrenanstalt enden, um nur zwei Beispiele zu nennen, in denen Wahnsinn und Mord zur Lösung aus gesellschaftlicher Ausweglosigkeit werden und sich das Interesse naturalistischer Kunst an psychoanalytischen Vorgängen als Ausdruck der menschlichen Seele zeigt, die es, getreu dem naturalistischen Prinzip, keinen Bereich der Wirklichkeit auszublenden, zu erforschen gilt. Die Glut- und Blutmetaphorik, die sich in Voß' Text mit Benedikte verbindet, korrespondiert mit der Natur und spiegelt Ambrosius' Seelenzustand einschließlich seiner sich steigernden erotischen Aufladung wider. Das Rot der Sonne entwickelt sich zum Feuer, zur Glut, zur Flamme und schließlich zum Blutstrom, der die tote Benedikte umgibt. Die Szene, in der Ambrosius Benedikte mit dem Messer ersticht, erinnert bis in die Blut-Metaphern an die Ermordung Maries in Georg Büchners *Woyzeck*, mit dem Voß seit den 1870er Jahren vertraut war, den er 1886 in seinem Schauspiel *Alexandra* zitierte und zu dem sich auch in seiner zeitlich parallel entstandenen Skizze *Der rote Streifen* (1888) über Mörder in der römischen Campagna bis in die Semantik Parallelen aufdrängen. Die Glut- und Blut-Metaphorik scheint die Determination der Menschen zu paraphrasieren, die, so Zola, „übermächtig von ihren Nerven und ihrem Blut beherrscht werden, die keinen freien Willen besitzen und bei jeder Handlung ihres Lebens von den verhängnisvollen Fügungen ihrer Physis fortgerissen werden.“⁶³

Das Übersinnliche, das Unergründliche in der menschlichen Existenz, das Voß' Novelle durchzieht und das die Grenzen der die Abbildung der Wirklichkeit anstrebenden naturalistischen Kunst durchbricht, ist nicht wie in Lewis' Roman durch Wunder, Zaubermysterien oder Giftränke bedingt, sondern wird auf seine mythischen Ursprünge zurückgeführt. Ein Knabe erzählt Ambrosius von den im Volk überlieferten Sagen von Berggeistern, Kobolden und „Feien in leuchtenden Gewändern, mit schimmerndem Haar, und wenn ein Erdensohn eine solche erblickte, war er dem Zauber verfallen.“ (40) In ihrer mythischen Grundierung erscheint die Handlung als archetypisches Modell, das zeigt, „wie die dunklen Gewalten Macht haben über die Seelen der Menschen, und schützt dagegen weder Gebet noch Zauberspruch [...]“ (40) Im Ibsen-Zitat der „dunklen Gewalten“ findet das deterministische Prinzip seine Bestätigung. Benedikt's Schicksal vollzieht sich als christliche Passion. Sie wird als säkularisierter Messias von Ambrosius, der sich zum Gott erhöht, erlöst. Die Natur, schön und dämonisch zugleich, erscheint als Spiegel der menschlichen Existenz. Pflanzen und Tiere sind mit symbolischer Bedeutung ausgestattet. Das Edelweiß, das Ambrosius von Benedikte erhält, ist im Volksglauben die Blume der Liebe. (21) Benedikte sieht sich vom „Balken aus Zirbenholz“, (60) dessen Zapfen in der Mythologie Fruchtbarkeit und Unsterblichkeit symbolisieren, gegen das Böse gefeit. Den Enzian-Wurzeln, nach denen Ambrosius in der Bergwildnis für das Kloster

⁶² Hille (1985) 223.

⁶³ Zola (1975) 6.

gräbt, werden im Volksglauben Liebeskräfte nachgesagt, weil diese „wie ein weiblich Glid zerspalten“ sind.⁶⁴ In den Erzählungen des Bergvolks, ihren Deutungen der Natur, auch der Himmelserscheinungen, sind diese Mythen als Teil des kollektiven Unbewussten aufgehoben. Damit schließt sich der Kreis zur Erzähleröffnung, die in Anspielung auf den Großen Kometen von 1680 den Gegensatz von supranaturalistischer Sphäre einerseits und aus den Naturgesetzen abgeleitetem, wissenschaftlich begründetem Denken andererseits als das den Text prägende Spannungsfeld fixiert. Es durchzieht als dualistisches Prinzip die Novelle, in der Natur und Gesellschaft, religiöse und weltliche Sphäre, Himmel und Erde sowie Paradies und Hölle die jeweiligen Pole bilden.

Voß' Novelle *Der Mönch von Berchtesgaden* gehört zu seinen gültigen Werken und fand zurecht in seine Werkauswahl, die der Literaturwissenschaftler Friedrich von der Leyen posthum besorgte, Aufnahme. Diese Qualität war es, die Ambrose Bierce zur Übersetzung anregte, in der er jedoch jene Passagen veränderte, die auf die dokumentarische Treue zielten und mit der die Landschaft und das soziale Milieu exakt erfasst wurden. Diese Streichungen spiegeln sich bis in den Titel *The Monk and the Hangman's Daughter* wider, in dem der lokale Bezug fehlt, die Beziehung des Mönchs zur Henkerstochter fokussiert und dem historisch verbürgten Einzelschicksal nunmehr ein allgemeingültiger Charakter zugewiesen wird. Diese Zeitlosigkeit sicherte Bierce' englischer Fassung jenen Erfolg, der dem Voß'schen Original verwehrt blieb. Bierce' Schlusspointe, die Benedikta als uneheliche Tochter des Salzmeisters und damit als Rochus' Halbschwester offenbart, die Ambrosius heimlich liebte, rückt die Geschichte näher an Lewis' Roman, in dem sich nicht nur inzestuöse Beziehungen finden, sondern der Abt Ambrosio am Schluss erfährt, dass Elvira seine Mutter und Antonia seine Schwester waren. Insofern kann Bierce' Schlusswendung ein Indiz dafür sein, dass er die literarische Inspirationsquelle der Voß-Novelle, Lewis' *Monk*, (er)kannte.

Voß' Text *Der Mönch von Berchtesgaden* ist in seinem Charakter naturalistische Prosa, obwohl er sich nicht einem Gegenwartsstoff zuwendet, vielmehr in der historischen Analogie seine sozialkritische Perspektive entfaltet. Sein naturalistischer Anspruch erschließt sich nicht, wenn man als Maßstab die von Arno Holz und Johannes Schlaf später entwickelte Methode des konsequenten Naturalismus als schärfste Ausprägung naturalistischer Prinzipien wählt. Voß' *Mönch* weist vielmehr in Stil und psychoanalytischen sowie mythischen Bezügen in Richtung Gerhart Hauptmanns zeitgleich entstandener novellistischer Studie *Bahnwärter Thiel*, die, in der Zeitschrift *Gesellschaft* der Münchner Naturalisten erstveröffentlicht, „zu einem beachteten Text der naturalistischen Bewegung“ wurde.⁶⁵ Voß' Novelle, mit beinahe drei Jahren Zeitverzögerung 1890 im Unterhaltungs- und Familienblatt *Vom Fels zum Meer* publiziert, blieb völlig unbeachtet. Sie erschien zur falschen Zeit am falschen Ort.

⁶⁴ Bächtold-Stäubli/Krayer (1987) Sp. 863.

⁶⁵ Bernhardt (2013) 19.

Bibliographie

- Artaud, Antonin: *Le Moine de Lewis*, Paris 1982.
- Bächthold-Stäubli, Hanns u. Eduard Hoffmann-Krayer (Hg.): *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Bd. 2, Berlin 1987.
- Baumann, Christiane: „*La perduta gente*“ – Richard Voß' (1850–1918) naturalistische Italienbilder und der Einfluss des Historikers und Essayisten Ferdinand Gregorovius, in *QFIAB* 99 (2019) 340–366.
- Dies.: *Richard Voß (1850–1918). Revoluzzer, Männerfreund, Bestsellerautor*, Paderborn 2018.
- Berg, Leo: *Neue Essays*, Oldenburg 1901.
- Bernhardt, Rüdiger: *Textanalyse und Interpretation zu Gerhart Hauptmann. Bahnwärter Thiel*, Hollfeld 2013 (Königs Erläuterungen und Materialien 270).
- Bertholet, Alfred: *Wörterbuch der Religionen*, hg. v. Kurt Goldammer, Stuttgart 1985.
- Bierce, Ambrose: *Der Mönch und die Henkerstochter*, hg. v. Karl Bruno Leder, Frankfurt a. M. 1990.
- Ders.: *The Collected Works of Ambrose Bierce*, Bd. 6, New York 1909.
- Bierce, Ambrose u. Gustav Adolph Danziger: *The Monk and the Hangman's Daughter*, Chicago 1892.
- Byron, George Gordon: *English Bards, and Scotch Reviewers*, in *The Works of Lord Byron*, hg. v. Ernest Hartley Coleridge, London 1903. ([https://en.wikisource.org/wiki/The_Works_of_Lord_Byron_\(ed._Coleridge,_Prothero\)/Poetry/Volume_1/English_Bards,_and_Scotch_Reviewers](https://en.wikisource.org/wiki/The_Works_of_Lord_Byron_(ed._Coleridge,_Prothero)/Poetry/Volume_1/English_Bards,_and_Scotch_Reviewers)).
- Goethes Werke*, Weimarer Ausgabe 1887–1919, Bd. 42, 2. Abt., München 1987.
- Guthke, Karl Siegfried: *Englische Vorromantik und deutscher Sturm und Drang. M. G. Lewis' Stellung in der Geschichte der deutsch-englischen Literaturbeziehungen*, Göttingen 1958.
- Hart, Heinrich u. Julius: *Für und gegen Zola*, in *Kritische Waffengänge* (1882) H. 2, 44–55.
- Hart, Julius: *Geschichte der Weltliteratur und des Theaters aller Zeiten und Völker*, Bd. 2, Neudamm 1896.
- Hille, Peter: *Ich bin der Mörder*, in *Gesammelte Werke*, hg. v. Friedrich Kienecker, Bd. 4, Essen 1985.
- Hirt, Herman (Hg.): *Deutsches Wörterbuch von Fr. L. K. Weigand*, Bd. 1, Gießen 1909.
- Jansen, Peter K.: *Monk Lewis' und Heinrich von Kleist*, in *Kleist-Jahrbuch 1984*, 25–54.
- Keilson-Lauritz, Marita: *Maske und Signal – Textstrategien der Homoerotik*, in: *Homosexualitäten – literarisch. Literaturwissenschaftliche Beiträge zum Internationalen Kongress „Homosexuality, which Homosexuality?“*, Essen 1991, 63–75.
- Killy Literaturlexikon*, hg. v. Wilhelm Kühlmann, Bd. 12, Darmstadt 2016.
- Koch-Sternfeld, Joseph Ernst: *Geschichte des Fuerstenthums Berchtesgaden und seiner Salzwerke*, Faks.-Ausg., Bd. 3, Salzburg 1815.

- Kürschner, Joseph an Richard Voß, 11. Juni [1888], GSA, 55/10882.
- Lewis, Matthew Gregory: *Der Mönch. Roman*, Gütersloh 1971.
- Macdonald, David L.: *Monk Lewis. A critical biography*, Toronto 2000.
- Monaghan, Frank: *Ambrose Bierce and the Authorship of "The Monk and The Hangman's Daughter"*, in *American Literature*, 2 (1931) H. 4, 337–349.
- Neumann, Robert: *Mit fremden Federn. Ausgewählte Parodien*, Berlin 1965.
- Pöthe, Angelika: *Carl Alexander. Mäzen in Weimars „Silberner Zeit“*, Köln 1998.
- Schröder, Gottfried: *Ambrose Bierce. Darstellungsmittel und Weltbild*, Diss., Kiel 1976.
- Schulte, Michael: *Allein in schlechter Gesellschaft. Das Leben des Ambrose Bierce*, Frankfurt a. M. 1998.
- Sowa, Wolfgang: *Der Staat und das Drama. Der Preußische Schillerpreis 1859–1918*, Frankfurt a. M. 1988.
- Sprengel, Peter: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870–1900*, München 1998.
- Storm, Theodor: *Eine zurückgezogene Vorrede aus dem Jahre 1881*, in *Sämtliche Werke*, hg. v. Albert Köster, Bd. 8, Leipzig 1923, 122–123.
- Voß, Mélanie an Joseph Kürschner, Berchtesgaden, 22. Juni 1888, GSA, 55/10886.
- Voß, Richard: *Ausgewählte Werke*, hg. v. Friedrich von der Leyen, Bd. 3, Stuttgart 1922.
- Ders.: *Der gute Fra Checco und andere Geschichten*, Stuttgart 1901.
- Ders.: *Der Mönch von Berchtesgaden*, in *Vom Fels zum Meer. Spemanns Illustrierte Zeitschrift für das Deutsche Haus*, 1 (1890–1891), 193–200, 297–304, 412–418.
- Ders.: *Der Mönch von Berchtesgaden und andere Erzählungen*, Stuttgart 1891.
- Ders.: *Der Mönch von Berchtesgaden und andere Erzählungen*, Stuttgart 1930.
- Ders. (anonym): *Messalina. Eine Satyre*, Zürich 1881.
- Ders. (anonym): *Moralische Kleinigkeiten aus dem Schooße der alleinseligmachenden Kirche. Den wackern Männern erzählt, so da lieber wissen statt glauben*, Zürich 1879.
- Ders.: *Savonarola. Trauerspiel*, Wien 1878.
- Ders.: *Scherben. Gesammelt vom müden Manne. Neue Folge*, Zürich 1879.
- Ders.: *Unfehlbar. Schauspiel*, Cassel 1874.
- Ders. an Paul Heyse, Bergfrieden, 19. März 1876, BSB, Heyse-Archiv VI (Richard Voß), Bl. 2.
- Ders. an Paul Heyse, Wien, 15. Oktober 1876, BSB, Heyse-Archiv VI (Richard Voß), Bl. 12.
- Ders. an Paul Heyse, (o. O., o. D.), [1876], BSB, Heyse-Archiv VI (Richard Voß), Bl. 3.
- Ders. an Joseph Kürschner, Schloss Wartburg, 16. März [1888], GSA, 55/10882.
- Ders. an Joseph Kürschner, Berchtesgaden, 6. Juli [1888], GSA, 55/10882.
- Ders. an Carolyne zu Sayn-Wittgenstein, Bergfrieden, 2. Juni 1879, SBB, Nachlass Sayn-Wittgenstein.
- Zola, Émile: *Vorwort*, in *Thérèse Raquin*, übers. v. Ernst Sander, Stuttgart 1975.

Schlüsselwörter

Richard Voß, Matthew Gregory Lewis, Ambrose Bierce, Naturalismus, Mönch, Literaturgeschichte

Abstract

Fascination „Monk“: Richard Voss's novella *The Monk of Berchtesgaden* (1891) in its relationship to Matthew Gregory Lewis' novel *The Monk* (1796) and Ambrose Bierce's tale *The Monk and the Hangman's Daughter* (1892)

Bestselling author Richard Voss was one of the literary pioneers of naturalism in the German Empire. Until the 1880s he wrote numerous naturalistic works. Among those works there is the now forgotten tale *Der Mönch von Berchtesgaden* which had been translated into English by Ambrose Bierce. Bierce's version *The Monk and the Hangman's Daughter* became successful. The new punch line of the translation indicates that Bierce was familiar with Voss's most important literary source: Matthew Gregory Lewis's famous novel *The Monk*. The essay examines the so far unnoticed connection between those three texts and Lewis's impact on the naturalistic period.

Keywords

Richard Voss, Matthew Gregory Lewis, Ambrose Bierce, naturalism, monk, literary history