Intellektuelle Krisenerfahrungen und literarische Angstevokation in E.T.A. Hoffmanns Werken

Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades des
Doktors der Philosophie

eingereicht im Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften
der Freien Universität Berlin

vorgelegt von

Guangping Lu
aus Zhejiang

Berlin 2017

1. Gutachter/in: Prof. Dr. Hans Richard Brittnacher

2. Gutachter/in: Prof. Dr. Tanja van Hoorn

Disputation am: 25.07.2017

Danksagung

Schreiben musste ich diese Arbeit zwar allein – ohne die Unterstützung und Mithilfe der mir nahestehenden Personen wäre die Anfertigung dieser Promotionsschrift aber niemals zustande gekommen. An dieser Stelle möchte ich ihnen meinen Dank entgegenbringen.

Ich danke zuerst Herrn Prof. Dr. Brittnacher, meinem Doktorvater, für die Betreuung dieser Arbeit, für die professionelle Ideengebung und für die freundliche Hilfe. Zu jeder Uhrzeit war er für mich da, hat mich ermutigt und mir immer geholfen beim Kämpfen gegen Schreibkrisen. Das habe ich nie als selbstverständlich angesehen. Also herzlichen Dank.

Bedanken wollte ich mich auch Frau Prof. Dr. van Hoorn für die wissenschaftliche Betreuung und die freundliche Hilfe als mein Zweitgutachter.

Ferner möchte ich meinen Kommilitoninnen und Kommilitonen aus dem Kolloquium danken. Aus ihren Anregungen und kritischen Diskussionen trat mein Gedanke klarer hervor.

Darüber hinaus gilt mein Dank meinen Eltern und Freunden für den moralischen Rückhalt. Jahrelang haben sie mein Klagen und Jammern toleriert und mich immer wieder aufgerichtet.

Schließlich bedanke ich mich CSC (China Scholarship Council) für das Stipendium.

Inhaltverzeichnis

Einleitung: Zu einer „neuen“ Angst 1

Kapitel 1: Die Krisenerfahrung des transzendenten Heimatlosigkeit nach der Zerstörung des metaphysischen Weltsystems 12

1.1 Der Verfall des christlich-katholischen Glaubens und die ontologische Desorientierung im Roman *Die Elixiere des Teufels* 15

1.2 Die Ungerechtigkeit der Weltordnung in *Ignaz Denner* 30

Kapitel 2: Die Problematik der Rechtspraxis 38

2.1 Die Unzulänglichkeit der Ratio in der Wahrheitsermittlung 39

2.2 Die Undurchschaubarkeit der Wahrheit 50

2.3 Die Beeinflussbarkeit des Gerichts von der Kriminalität 52

2.4 Die Bosheit der Menschennatur 56

Kapitel 3: Die Krisen des Subjekts 68

3.1 Das Versagen der moralischen Kraft des Subjekts im *Vampyrismus* 70

3.2 Die Negation der Autonomie des Subjekts 74

3.3 Das Phänomen der Willensunfreiheit und Willenlosigkeit im magnetischen Rapport 81

3.3.1 Die Übermacht des Magnetiseurs *85*

3.3.2 Die Willensunfreiheit und Willenlosigkeit der Somnambulen *89*

3.4 Der Selbstzwang in *Ignaz Denner* 95

3.5 Die Fremdbestimmung und der Selbstzwang in *Die Marquise de la Pivardiere* 99

3.6 Die Fremdbestimmung durch Vererbung 104

Exkurs: Die Unheil bringende Frau *110*

3.7 Die verräterische Selbstpreisgabe des Subjekts 112

3.8 Das Doppelgängermotiv: Der Verlust der Identität 128

Kapitel 4: Die dämonische Nachtseite der Menschenpsyche 132

4.1 Der Todestrieb in *Die Bergwerke zu Falun* 137

4.2 Die ewige Sehnsucht und der rastlose Wanderer: Das Venusbergmotiv in Ludwig Tiecks *Der*

Runenberg und *Der getreue Eckart und der Tannenhäuser* 144

Fazit und Ausblick: Die Schauerliteratur und der Horrorfilm. Ein Vergleich 160

Literaturverzeichnis 175

Einleitung: Zu einer „neuen“ Angst

Das alte baufällige Schloss mit den unterirdischen Geheimgängen, die Stille und Verlassenheit, die Dunkelheit und Einsamkeit, die Isolation und Hilflosigkeit, der Friedhof, der vom blassen Mondlicht übergossen wird, die Nacht und das schauerliche Läuten der Glocke, das den Beginn der Geisterstunde ankündigt, die warnende Inschrift, das Gerücht von Gespenstern – um einige exemplarische Elemente klassischer Schauerliteratur zu nennen –, sollen eine unheimliche Atmosphäre schaffen und dafür sorgen, dass der Leser von einer schauerlichen Stimmung befallen wird. Doch heutzutage, wo die ehemaligen Schlösser der Adligen zu Museen umgebaut und ihre unterirdischen Gänge gründlich erkundet werden, wo die Nacht durch elektrische Beleuchtung zum Tag gemacht wird, wo die Friedhöfe durch Urbanisierung in der Stadt eingegrenzt werden, wo das Gespenst im Leintuch ausgespukt hat, Friedhof und gotische Ruinen obsolet geworden sind[1], stellt sich die Frage, ob die Gothic Novel beim heutigen Leser noch dieselbe Schauerwirkung erzielen kann wie bei ihrem zeitgenössischen Publikum? Oder ist die Angst, die den modernen Leser bei der Lektüre der im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert entstandenen Schauerliteratur eventuell ergreift, eine andere, „modernisierte“ Angst? In der vorliegenden Arbeit wird versucht, anhand von Hoffmanns nächtlichen Werken auf folgende Fragen einzugehen: Warum ist gerade die Rede von Angst, aber nicht von Furcht, Entsetzen, Schauer usw.? Was für eine Angst ist es überhaupt? Worin ist die Angst des Lesers eigentlich begründet, denn beim Lesen von Schauergeschichten bedroht schließlich doch keine reale Gefahr sein Leben? Es geht darum, Anlässe für die Angst des Lesers bei der Lektüre von Hoffmanns Schauerwerken zu erkunden.

Offensichtlich stehen Hoffmanns Werke, insbesondere seine nächtlichen Erzählungen

[1] Vgl. Hans Richard Brittnacher, Erregte Lektüre. Der Skandal der phantastischen Literatur, in: ders., Vom Zauber des Schreckens. Studien zur Phantastik und zum Horror, Wetzlar 1999, S. 14–38, hier S. 35.

und der Roman *Die Elixiere des Teufels*, unter Einfluss der Tradition des Schauerromans. Schauerelemente, -motive und -szenen, wie die dunklen, baufälligen, vom Spuk heimgesuchten Schlösser des feudalen Aristokraten, die Kirchen und Klöster, wo mysteriöse Ereignisse vor sich gehen, geiler Mönch, der das unschuldige Mädchen verfolgt, Geisterbeschwörung und Gespenstererscheinung, fehlen nicht in seinen Werken. Hierin erschöpft sich die Affinität der Erzählwerke des deutschen Romantikers zum klassischen Schauroman aus England noch nicht. Auch die zum Ein- und Mitfühlen einladende personale Erzählhaltung übernimmt der spätromantische Schriftsteller, um die Furcht-, Schauer- und Angstempfindung der Figuren an seine Leser weiterzugeben. Zugleich ist aber auch kaum zu übersehen, dass die der Gothic Novel entlehnten Schauerelemente in Hoffmanns Werken nicht mehr im Zentrum stehen, sondern sie bilden entweder lediglich die äußere Kulisse für die erzählte Geschichte oder sie verknüpfen sich eher locker mit der Hauptthematik. Die bereits auf dem ersten Blick auffällige Abweichung der Werke Hoffmanns vom klassischen Schauerroman besteht darin, dass die Handlung nicht mehr in der vergangenen Feudalgesellschaft, sondern in der gegenwärtigen bürgerlichen Gesellschaft angesiedelt ist.

In der bisherigen Forschung über die literarische Angst werden Hoffmanns Werke auch nicht mehr unter demselben Aspekt betrachtet, unter dem die klassischen Schauerromane untersucht werden. Alewyns These im Essay *Die literarische Angst*, dass die Schauerliteratur eine zeremonielle Wiederholung historisch bereits überwundener Ängste ist, gilt vor allem für die klassischen Schauerromane eines Horace Walpole oder einer Ann Radcliffe. Fraglich bleibt allerdings, ob der moderne Leser die historischen Ängste überhaupt noch nachempfinden kann. Angesichts der historischen Distanz zwischen dem Leser und der Figur, mit der Schiller einmal begründet hat, warum das Studium der Geschichte für den bürgerlichen Leser seiner Zeit häufig fruchtlos geblieben ist, erhebt sich ein Einwand gegen die Annahme, dass die Schauerliteratur aus dem späten 18. Jahrhundert die historisch bereits

überwundenen Ängste der Figur an ihren modernen Leser ohne Verlust weitergeben kann.

> Zwischen der heftigen Gemütsbewegung des handelnden Menschen, und der ruhigen Stimmung des Lesers, welchem diese Handlung vorgelegt wird, herrscht ein so widriger Kontrast, liegt ein so breiter Zwischenraum, daß es dem letztern schwer, ja unmöglich wird, einen Zusammenhang nur zu ahnden. Es bleibt eine Lücke zwischen dem historischen Subjekt und dem Leser, die alle Möglichkeit einer Vergleichung oder Anwendung abschneidet, und statt jenes heilsamen Schreckens, der die stolze Gesundheit warnet, ein Kopfschütteln der Befremdung erweckt. Wir sehen den Unglücklichen [...] für ein Geschöpf fremder Gattung an, dessen Blut anders umläuft, als das unsrige, dessen Wille andern Regeln gehorcht, als der unsrige; seine Schicksale rühren uns wenig, denn Rührung gründet sich ja nur auf ein dunkles Bewußtsein ähnlicher Gefahr, und wir sind weit entfernt eine solche Ähnlichkeit auch nur zu träumen. (VaI 563)

Aufgrund der historischen Distanz ist die einfühlende Lesehaltung, die für das Nachempfinden der Ängste der Figur unentbehrlich ist, nur schwer einzunehmen. Alewyn im Essay *Die literarische Angst* zufolge hat die vernünftige Weltdeutung nach der Aufklärung die abergläubischen Ängste vor Naturkräften und vor dem Übernatürlichen grundlos gemacht, ebenso haben die rechtsstaatlichen Institutionen die Angst vor öffentlicher Unsicherheit sowie vor der absolutistischen Macht des feudalen Tyrannen stark reduziert. Seine These über die ambivalente Angst-Lust-Empfindung, dass der moderne Leser aufgrund seiner grundsätzlich sicheren Lebenssituation in einer aufgeklärten rechtsstaatlichen Gesellschaft den in der Schauerliteratur wiederholten historischen Ängsten eine gewisse Lust abzugewinnen vermag, zeigt sein Wissen um die Schwierigkeit einer weitgehenden Identifikation des Lesers mit den Figuren.

Im Beitrag *Die literarische Angst* macht Horst Conrad auf die Aktualität der Angst in Hoffmanns Werken im Vergleich zu den klassischen englischen Schauerromanen aufmerksam. Nicht die überwundenen Ängste der Vergangenheit werden wiederholt, sondern die verhandelten zeitgenössischen Probleme der bürgerlichen Gesellschaft und Familie lösen die Angst aus: Hoffmann zeigt die Doppelbödigkeit bürgerlicher

Existenz auf und enthüllt die vom Schein der Friedlichkeit und Zufriedenheit bedeckte dunkle Seite des bürgerlichen Lebens. Conrad zufolge zieht Hoffmann seine zeitgenössischen Leser dadurch mit in die Angst hinein, dass er die Schreckenssituationen in der Gesellschaft seiner Zeit ansiedelt. Dabei nimmt er ihnen jede Möglichkeit der Distanzierung weg, weil die Suggestion der Gegenwärtigkeit der Bedrohung sie sich als Mitbetroffene begreifen lässt.

Da Hoffmann die Gefahr und Bedrohung mitten in der bürgerlichen Gesellschaft seiner Zeit ansiedelt, mag sein zeitgenössischer Leser aufgrund der Nähe seiner Lebenswelt zur Fiktionswelt die Angst der literarischen Figuren mitempfinden. Doch diese Aktualität der Angst, die Conrad in Hoffmanns Problematisierung der bürgerlichen Existenz sieht, ist heute bereits Historizität geworden. Seiner Argumentation nach beschränkt sich die ängstliche Wirkung von Hoffmanns Werken auf eine bestimmte sozialhistorische Publikumsgruppe, nämlich das Bürgertum um 1800. Da stellt sich die Frage, ob Hoffmanns Werke bei einem Leser, der nicht dem Bürgertum jener Zeit angehört, ihre Wirkung verfehlen müssen. Diesem Zweifel ist durch den Umstand bereits widersprochen worden, dass Hoffmann in kaum einer heutigen Forschung über die literarische Angst unbeachtet und unerwähnt bleibt. Dies zeugt aussagekräftig von der weit verbreiteten Wirkung des „Gespenster-Hoffmanns“. Es gilt jedoch, statt die Angst pauschal als Wirkung der nächtlichen Stücke des romantischen Schriftstellers zu behaupten, genauer darzulegen, was für eine Angst es ist, die den heutigen Leser bei der Lektüre der vor zweihundert Jahren entstandenen Erzählungen ergreift, und zu erkunden, woraus sie erwächst.

Zum Wortfeld Angst gehören eine Menge Synonyme, wie Furcht, Schrecken, Entsetzen, Schauer, Schauder, Grauen, Grausen, Grusel, Panik, Schock usw.[2] Ihnen gemeinsam sind die tatsächliche Konfrontation mit Gefahren oder die imaginäre Vorstellung von Bedrohungen sowie die damit einhergehende Empfindung der

[2] Vgl. Henning Bergenholtz, Das Wortfeld „Angst“. Eine lexikographische Untersuchung mit Vorschlägen für ein großes interdisziplinäres Wörterbuch der deutschen Sprache, Stuttgart 1979, S. 59.

Gefährdung und Unsicherheit. Darüber hinaus unterscheiden sie sich voneinander über ihre besonderen Nuancen, die vor allem den Grad der Bedrohlichkeit und die Plötzlichkeit des Auftretens der Gefahr betreffen, sowie die Art und Weise, wie sie vom Subjekt empfunden und erlebt werden. Schrecken bedeutet ursprünglich „in die Höhe springen“ und Entsetzen „aus dem Sitz, aus der Fassung bringen“.[3] Die Plötzlichkeit, mit der das Bedrohliche eintritt, ist Sinn bildend für den Schrecken. Außer dieser Plötzlichkeit ist ein volles Maß an Bedrohlichkeit dem Entsetzen konstitutiv.[4] Schauer und Schauder bezeichnen vorwiegend eine körperliche Reaktion auf einen bedrohlichen Gegenstand mit Zittern.[5] Die Empfindung des Abscheus und der Furcht ist für das Grauen konstitutiv.[6] Grausen ist die Empfindung des mit Abscheu und Entsetzen verbundenen Schauderns.[7] In Grusel verschränken sich ein körperliches Erschaudern vor Kälte mit der Empfindung von Furcht.[8] Panik bezeichnet eine Verwirrung, eine kopflose Reaktion auf Gefahr, ein „plötzliches heftiges Erschrecken und Kopfloswerden mit chaotischen ziellosen Fluchtreaktionen“.[9] Zu der stärksten seelischen Erschütterung durch ein plötzliches Ereignis bei Schock stellt sich häufig eine Bewusstseinstrübung oder ein Bewusstseinsverlust ein.[10] Allen diesen Empfindungen der Bedrohtseins liegen Furcht oder Angst zugrunde, die ihrerseits in manchen Wissenschaftsbereichen relativ deutlich voneinander unterschieden und in manchen hingegen als identisch angesehen werden. Abgesehen von dieser Uneinigkeit lässt sich eindeutig feststellen, dass Furcht eine Reaktion auf reale konkrete Bedrohungen mit Fluchtreflex ist[11], und Angst von der körperlichen Empfindung von Enge, Beengung, Bedrängnis in der Brust bzw. im Herzen sowie von der würgenden Beklemmung im Hals herkommt.[12] Im alltäglichen Sprachgebrauch lässt sich beobachten, dass der Begriff Angst auf Kosten von dem

---

[3] Vgl. Mario Wandruszka, Wörter und Wortfelder. Aufsätze, Tübingen 1973, S. 21–30, hier S. 23.
[4] Vgl. Bergenholtz, Das Wortfeld „Angst“, a.a.O., S. 68.
[5] Vgl. ebd., S. 61.
[6] Vgl. ebd., S. 94.
[7] Vgl. ebd., S. 95.
[8] Vgl. ebd., S. 96.
[9] Vgl. ebd., S. 96 f, S. 120.
[10] Vgl. ebd., S. 100, S. 122.
[11] Vgl. Wandruszka, Wörter und Wortfelder, a.a.O., S. 25.
[12] Vgl. ebd., S. 24.

Wort Furcht immer mehr benutzt wird. Angst wird häufig als Steigerung und Intensivierung von Furcht verstanden und auch in diesem Sinne gebraucht, besonders wenn es den leibseelischen Zustand betrifft, und ein Anlass für die Beunruhigung nicht im Vordergrund steht oder gar nicht vorhanden zu sein scheint.[13]

Deutlich voneinander getrennt werden Angst und Furcht in Siegmund Freuds psychoanalytischen Schriften und in Martin Heideggers existenzphilosophischen Gedanken (offensichtlich unter Einfluss von Kierkegaards Unterscheidung von Angst und Furcht). Freud trennt die Angst von der Furcht sowohl explizit als auch implizit. „Angst bezeichnet einen gewissen Zustand wie Erwartung der Gefahr und Vorbereitung auf dieselbe, mag sie auch eine unbenannte sein; Furcht verlangt ein bestimmtes Objekt, vor dem man sich fürchtet".[14] Die implizite Trennung von Angst und Furcht bei ihm zeigt sich zum Beispiel darin, dass er die Furcht als Realangst bezeichnet. D. h., der Gegenstand der Furcht ist real und konkret fassbar, während der Anlass für die Angst vergleichsweise diffus, nicht gegenständlich begreifbar bleibt. Bei Martin Heidegger, vor allem in *Sein und Zeit*, wird die Furcht als solche vor diesem oder jenem bestimmten Seienden und die Angst als „die Grundbefindlichkeit der wesenhaften Daseinsverfassung des In-der-Welt-seins"[15] definiert. Trotz Heideggers Verwendung von den ontologischen Begriffen, wie Sein, Dasein, Seiendes usw., fällt es nicht schwer, die Furcht als Furcht vor konkreten, bedrohlichen Gegenständen und die Angst als Angst vor einer die Existenz betreffenden diffusen

---

[13] Vgl. ebd., S. 24.

[14] Sigmund Freud, Jenseits des Lustprinzips, in: Gesammelte Werke chronologisch geordnet. Bd. 13. Frankfurt a. M. 1940, S. 3–69, hier S. 10.

[15] Martin Heidegger, Sein und Zeit, Tübingen 1984. Nach Martin Heidegger sind Angst und Furcht vor allem durch ihr „Wovor" zu unterscheiden. Bei ihm heißt es: Das Wovor der Furcht, das „Furchtbare", ist ein innerweltlich Begegnendes von der Seinsart des Zuhandenen, des Vorhandenen oder des Mitdaseins (S. 140). Das Wovor der Angst ist kein innerweltliches Seiendes, es ist völlig unbestimmt, ist das In-der-Welt-sein als solches, ist die Welt als solche (S. 186 f.). Das „Diffus" als Charaktereigenschaft der Angst ist an folgender Beschreibung ablesbar, „daß das Bedrohende *nirgends* ist, charakterisiert das Wovor der Angst" (ebd.). Unter dieser Aussage ist jedoch nicht zu verstehen, dass die Angst gegenstandslos sei, sondern eher, dass der Gegenstand der Angst nicht genau identifizierbar ist. Die Angst bezeichnet Heidegger als Grundbefindlichkeit des In-der-Welt-seins. Unter diesem Aspekt ist die Angst dem Weltschmerz verwandt. Er schreibt der Angst die Funktion zu, das Dasein aus dem Aufgehen in der Welt zurückzuholen, den Menschen aus dem Zustand des Man-Seins, aus der durchschnittlichen Alltäglichkeit des Daseins wachzurufen: „Allein in der Angst liegt die Möglichkeit eines ausgezeichneten Erschließens, weil sie vereinzelt. Diese Vereinzelung holt das Dasein aus seinem Verfallen zurück und macht ihm Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit als Möglichkeiten seines Seins offenbar" (S. 190 f.).

Bedrohung zu erkennen. Heideggers Angst-Definition ist die besondere Dimension der Angst abzugewinnen: Sie ist eine frei flottierende Stimmung der Beunruhigung, eine Empfindung von Bedrängung und Beklemmung (nicht nur körperlich im Hals und in der Brust, sondern psychisch tief in der Seele), deren Ursache auf existentielle Krisenerfahrungen zurückzuführen ist.

Über die Frage, ob diese Unterscheidung zuverlässig und sinnvoll ist, herrscht allerdings Uneinigkeit. Soll der Unterschied zwischen Angst und Furcht in einer literaturwissenschaftlichen Arbeit, in der es nicht um Verifikation oder Falsifikation psychoanalytischer und existenzialistischer Theorien anhand literarischer Werke geht, verworfen werden oder ist er doch als aufschlussreich zu betrachten? Im Vorwort zu seiner Monographie *Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung* schreibt Christian Begemann der Differenzierung zwischen Angst und Furcht einen „heuristischen Wert“[16] zu. Mit Blick auf die bisherige Forschung über die Schauerliteratur unter dem Aspekt der literarischen Angst wird im Folgenden versucht, dieser Unentschiedenheit gewissermaßen beizukommen. Im Voraus sei die Annahme aufgestellt, dass die besondere Dimension der Angst – nämlich die Angst als eine von existentiellen Krisenerfahrungen stimulierte, nachhaltig beunruhigende, beklemmende Empfindung – einen neuen Blick für die Betrachtung der Schauergeschichten eröffnet.

In der Forschung der 1970er und 1980er Jahre über die literarische Angst wird die Angst des Lesers aus den konkreten Gefahren, die die literarische Figur bedrohen, abgeleitet. Die Angstempfindung des Lesers angesichts der Gefährdung der Figur basiert auf seiner Identifikation mit ihr. Dies verlangt „die mimetische Treuherzigkeit“[17] von ihm: Er soll sich in die fiktive Welt der Geschichte

[16] Christian Begemann, Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung: Zu Literatur und Bewußtseinsgeschichte des 18. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1987, S. 4. Hier greift Begemann Nobert Elias’ Gedanken in *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, dass Furcht als solche vor äußeren Gefahren, Gegenständen oder Situationen zu begreifen und Angst als psychische, innere Angst, als Gewissensangst zu begreifen ist, auf und plädiert für den Gebrauch der Angst als Terminus für das vage Gefühl „der Beengung, Beklemmung, Bangigkeit, das auf äußere Gefahren nicht mehr bezogen werden kann“. In seiner Monographie verwendet Begemann die Angst vorwiegend im Sinne von Gewissensangst.

[17] Hans Richard Brittnacher, Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche

hineinversetzen und sich in die Figur einfühlen. Dabei wird die Angst von der Furcht nicht differenziert: Beide seien von den intellektuell vermittelten physischen Bedrohungen der literarischen Figur angeregt. Im Essay *Die literarische Angst* hat Alewyn zwar den Unterschied zwischen Angst und Furcht bereits erwähnt:

> So bestätigt die Analyse des Schauerromans, was wir über das Wesen der Angst wissen und was sie von der Furcht unterscheidet. Es ist weder die Größe der Gefahr noch die Stärke der Reaktion, was den Unterschied ausmacht, sondern etwas anderes. Furcht kann sich einstellen vor einer Gefahr, die, sei sie noch so groß, greifbar, d. h. identifizierbar und lokalisierbar, ist: vor einem wilden Mann mit einem Knüppel etwa. Gegenüber einer solchen Gefahr kann ich verschieden reagieren, durch Angriff, durch Verteidigung oder durch Flucht. Vor der Drohung aus dem Dunkeln dagegen gibt es keine aktive Reaktion, denn ich weiß weder, wo sie ist, noch was sie ist, noch wann sie sich verwirklicht, noch ob sie überhaupt existiert. Und ihr gegenüber gibt es kein mögliches Verhalten, es sei denn das zugleich gelähmte und gespannte Warten: die Angst.[18]

Dieser zitierten Aussage zufolge besteht der Unterschied zwischen Angst und Furcht in der Identifizierbarkeit der Drohung: Der Gegenstand der Furcht ist konkret und lokalisierbar, während die Ursache der Angst zunächst im Verborgenen bleibt. Aber diese Trennung hat er in seinem Beitrag nicht durchgeführt. In seiner Darlegung bezieht sich die Ursache der Angst häufig auf die den Leib und das Leben bedrohenden, physischen Gefahren, auch wenn sie gegebenenfalls nur angenommen worden sind. Alewyn zufolge mischt sich eine Art Lust in die Angst des Lesers. Die Genese der ambivalenten Angst-Lust-Empfindung sei wie folgt zusammenzufassen: Die Figuren klassischer Schauergeschichten leben in der vormodernen feudalen Gesellschaft, wo die Angst vor der Natur, vor dem Übernatürlichen sowie vor der allgemeinen Unsicherheit noch virulent war. Die Lebenswelt des Lesers unterscheidet sich doch wesentlich von dieser fiktiven Welt. Durch naturwissenschaftliche und technische Errungenschaften setzen sich seit der Aufklärung die Zähmung und Aneignung der Natur fort. Damit wird die Angst vor der Natur enorm reduziert. Durch die rationale Weltdeutung wird die Angst vor dem Übernatürlichen gegenstandlos

---

Menschen in der phantastischen Literatur, Frankfurt a. M. 1994, S. 22.

[18] Richard Alewyn, Die literarische Angst, in: Aspekte der Angst. Starnberger Gespräche 1964, hg. von Hoimar von Ditfurth, Stuttgart 1965, S. 24–43, hier S. 34.

gemacht. Und durch die Einrichtung rechtsstaatlicher Institutionen wird die Angst vor der öffentlichen Unsicherheit sowie vor der Übermacht des feudalen Tyrannen schließlich abgebaut. In der narrativen Wiederholung überwundener Ängste in Schauerliteratur erlebt der Leser die Bedrohungen aus der vormodernen Zeit nach, allerdings ohne eigenes Risiko. So hat er beides: „die Sekurität im Leben und die Angst in der Literatur".[19] Die literarische Angst wird als „Reiz"[20], als genussvoller Nervenkitzel erlebt, und auf diese Weise entsteht die Empfindung der Angst-Lust.

In Horst Conrads *Die literarische Angst* und Wolfgang Trautweins *Erlesene Angst* bleibt das eigentümliche Moment der Angst generell auch unbeachtet. Angst, Furcht, Schrecken, Schauer, das Unheimliche, Grausen usw. werden weitgehend als Synonyme angewendet. Horst Conrads Verdienst in *Die literarische Angst* besteht darin, dass er die historische Bedeutung von der Gothic Novel, von Hoffmanns Werken und von der Detektivgeschichte in der Figuration von Angst hervorhebt. Ihm zufolge stimuliert die Gothic Novel die Angst vor dem Machtmissbrauch durch den Feudalherrn. Aufgrund des veränderten Zeitalters ist diese Angst heute genießbar geworden. In der Beschäftigung mit Hoffmanns Werken unterstreicht er die Aktualisierung der Angst durch den romantischen Schriftsteller. In Hoffmanns Erzählungen gehen die Bedrohungen von der bürgerlichen Familie, von den zeitgenössischen Wissenschaften und von den rechtsstaatlichen Institutionen aus. Sie betreffen den zeitgenössischen Leser mit, „dessen gesellschaftliche Konventionen und städtischer Lebensrahmen geradezu erst die Voraussetzung für den Wirkungsbereich des Unheimlichen geschaffen zu haben scheinen"[21], deswegen ist ihm „kein episches genießerisches Verweilen beim Schaurigen und kein Auskosten der Gruselszenerie" [22] mehr möglich. Die Detektivgeschichten, in denen die Kriminalität in der Regel bekämpft wird, erfüllen Conrad nach nicht die Funktion der Angststimulierung,

[19] Ebd., S. 36.
[20] Richard Alewyn, Die Lust an der Angst, in: ders., Probleme und Gestalten, Frankfurt a. M. 1974, S. 307–330, hier S. 315.
[21] Horst Conrad, Die literarische Angst, Düsseldorf 1974, S. 102 f.
[22] Ebd.

sondern die der Angstüberwindung und der Stiftung von Sicherheitsgefühl.

In *Erlesene Angst* untersucht Wolfgang Trautwein den Wirkungsmechanismus der Schauerromane und -erzählungen. Im größten Teil seiner Arbeit nimmt er eine einfühlende identifikatorische Lesehaltung ein. Unter der Verwendung von Begriffen wie „Schauerelement“, „Schauersequenz“ und „Schauerverbindung“ werden die einzelnen Ereignisse aus den Schauergeschichten neu kombiniert und nacherzählt. Die Schauerwirkung leitet er aus den Abenteuern der Figuren ab. Er gibt zu, „der Leser kann gewiß sein, daß ihn das dargestellte Schauergeschehen nicht in Mitleidenschaft zieht“[23], und hält folglich das Empfinden von Lust aufseiten des Lesers neben dem Mitfühlen von Angst mit den Figuren für möglich. Im größten Teil seiner Arbeit erwachsen Angst, Furcht, Entsetzen, Schauer, Grauen ohne wesentlichen Unterschied aus der Konfrontation mit den in Schauergeschichten beschriebenen konkreten Gefahren und physischen Bedrohungen.

In Hans Richard Brittnachers Publikation *Ästhetik des Horrors* zeigt sich eine neue Richtung für die Betrachtung der Schauerliteratur unter dem Aspekt der literarischen Angst: Anders als in den früheren Forschungen leitet er die Angst des Lesers nicht nur aus dem naiven Mitfühlen mit den Figuren ab. Eine „neue Angst“ entsteht aus den literarisch-intellektuell vermittelten Krisenerfahrungen der Moderne. Sie ist u.a. in der Feindlichkeit des Lebens, im Verlust der menschenzugewandten Weltordnung, in der Hostilität der Welt, in den krisenhaften Erfahrungen der transzendentalen Obdachlosigkeit und der transzendenten Heimatlosigkeit sowie in der Einsamkeit und der ontologischen Desorientierung des modernen Menschen begründet. Damit macht er auf die besondere, eigentümliche Dimension der Angst aufmerksam. Nicht dadurch, dass die Schauergeschichten durch Anwendung aller möglichen Erzähltechniken dem Leser seine Mitbetroffenheit von den fiktiven Gefahren suggerieren, sondern dadurch, dass sie die Existenzkrisen des modernen Menschen vor Augen führen, stimulieren sie

[23] Wolfgang Trautwein, Erlesene Angst – Schauerliteratur im 18. und 19. Jahrhundert. Systematischer Aufriß; Untersuchungen zu Bürger, Maturin, Hoffmann, Poe und Maupassant, München u.a. 1980, S. 19.

die Angst. Die neue Angst, die von den literarisch vermittelten Krisenerfahrungen angeregt wird, kann den lustvollen spannenden Nervenkitzel nicht mehr bieten. Stattdessen besteht die Lust nun, Brittnacher zufolge, in der Kanalisierung der empirisch gemachten Krisenerfahrungen: Die Horrorliteratur verleiht der in der Umbruchszeit gegen Ende des 18. Jahrunderts gerade entstandenen traumatischen Erfahrung Wort und Bild. Mit ihren eigentümlich tröstenden archaischen Bildern verhilft sie den Ängsten des an der Moderne verzweifelnden Menschen zum Ausdruck.[24]

Die neue Angst, die aus den existentiellen Krisenerfahrungen und den ontologischen Verstörungen erwächst, hat wenig Gemeinsamkeit mit Furcht, Schauer oder Schrecken. Wahrscheinlich wirkt sie weniger eindringlich als Schrecken und Entsetzen, aber dagegen weist sie einen nachhaltig beunruhigenden beklemmenden Charakter auf. Sie wird in erster Linie nicht von derartigen Bedrohungen angeregt, die lediglich den Leib und das Leben gefährden, sondern sie rührt von solchen Krisen her, die das Welt- und Selbstverständnis des Menschen fundamental erschüttern, welches bis dahin eine sicherheitsstiftende und orientierungsbietende Funktion erfüllt hat. Die besondere Dimension der Angst eröffnet eine neue Betrachtungsperspektive für die Forschung über die Schauerliteratur.

[24] Vgl. Brittnacher, Ästhetik des Horrors, a.a.O., S. 54 f.

Kapitel 1: Die Krisenerfahrung des transzendenten Heimatlosigkeit nach der Zerstörung des metaphysischen Weltsystems

Mit der kopernikanischen Wende, die die geozentrische Weltvorstellung umgestürzt und das heliozentrische Weltbild aufgestellt hat, wird dem neuzeitlichen Menschen bekannt, dass die Erde und mit ihr er selbst nicht im Zentrum des Kosmos stehen. Dies bezeichnet Freud als die kosmologische Kränkung der Menschheit. Diese unerfreuliche Tatsache verletzt das narzisstische Selbstverständnis des Menschen. Mit ihr geht die Erkenntnis von seiner Belanglosigkeit einher, und er sieht sich im grenzlosen Weltall verloren. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ereigneten sich in der abendländischen Kultur weitere tiefgreifende Veränderungen im Welt- und Selbstverständnis des Menschen. Leibniz' Theodizee, welche es zum Ziel hat, Gottes Güte und Allmacht zu rechtfertigen, das Böse in eine vernünftige Schöpfungsstruktur zu integrieren und die Grundbestände des herkömmlichen metaphysischen Weltsystems zu retten, kann sich vor einem immer wieder auftauchenden Zweifel an der Vernünftigkeit der Weltordnung nicht mehr aufrechterhalten. Das Erdbeben von Lissabon im Jahr 1755 erschüttert das Vertrauen in Gottes Güte und Gerechtigkeit zutiefst. Dabei wird die Gerechtigkeit der transzendenten Weltordnung wird in Frage gestellt. Auf einmal geht das transzendente Sicherheitsgefühl unwiederbringlich verloren und die optimistische Zuversicht schlägt in ein Krisenbewusstsein um. Diese Umwälzung widerspiegelt sich in Goethes Äußerung in *Dichtung und Wahrheit* zu der Krisenerfahrung angesichts der benannten Naturkatastrophe in Lissabon:

> Der Knabe, der alles dieses wiederholt vernehmen mußte, war nicht wenig betroffen. Gott, der Schöpfer und Erhalter Himmels und der Erden, den ihm die Erklärung des ersten Glaubensartikels so weise und gnädig vorstellte, hatte sich, indem er die Gerechten mit den Ungerechten gleichem Verderben preisgab, keineswegs väterlich bewiesen. Vergebens suchte das junge Gemüt sich gegen diese Eindrücke herzustellen, welches überhaupt um so weniger möglich war, als die Weisen und Schriftgelehrten selbst sich über die Art, wie man ein solches Phänomen anzusehen

habe, nicht vereinigen konnten.[25]

Die Naturkatastrophe, die die Unschuldigen wie die Schuldigen, die Tugendhaften wie die Sittenlosen unterschiedslos ins Verderben schickte, lässt sich nicht in die rationale Weltschöpfungsstruktur integrieren und verursacht damit Verwirrungen im Verständnis von der transzendenten Weltordnung. Der Zweifel drängt sich auf, dass das Weltgeschehen schließlich doch nicht von einer wohlgemeinten, auf Gerechtigkeit bedachten Macht reguliert wird, sondern unter der Herrschaft einer willkürlichen, unberechenbaren und brutalen Gewalt steht. Die herkömmliche Vorstellung vom gnädigen, gutmütigen Gott geht verloren und mit ihr das Gefühl des transzendenten Zuhause-Seins.

Ob Kleist eben von dieser Naturkatastrophe zum Schreiben von *Das Erdbeben in Chili* angeregt wird, dafür lässt sich kein beglaubigter Beweis finden.[26] Dies beeinträchtigt jedoch nicht, zu erkennen, dass es sich in seiner Erzählung u.a. um die vom Erdbeben ausgelöste krisenhafte Kontingenzerfahrung handelt. Die große Erderschütterung in St. Jago, „bei welcher viele tausend Menschen ihren Untergang fanden“ (EiC 158), rettet das Leben zweier unglücklich Liebenden: Sie unterbricht Josephes Hinrichtung, vereitelt Jeronimos Selbstmord und befreit ihn aus dem Gefängnis. Die Naturkatastrophe, die tausend Menschen verdirbt, entzieht die beiden von der katholischen Kirche verurteilten Sünder zunächst „der göttlichen Rache“ (EiC 159). Der Ausbruch der blinden Naturgewalt vernichtet die drei Stellvertreter der verwaltenden patriarchalischen Gesellschaftsmächte – den Erzbischof, den Vizekönig und den Vater –, die das Liebespaar als Störer ihrer Ordnung zu strafen bzw. auszurotten trachten: Der Erzbischof wurde von einem zusammenstürzenden Gebäude zerschmettert,

> [d]er Palast des Vizekönigs war versunken, der Gerichtshof, in welchem ihr [Josephe] das Urteil gesprochen worden war, stand in Flammen, und an die Stelle,

[25] Johann Wolfgang von Goethe, Dichtung und Wahrheit, in: Johann Wolfgang von Goethe. Gesammelte Werke in sieben Bänden, Bd. 6, hg. von Bernt von Heiseler, Bielefeld 1960, S. 28.

[26] Vgl. Anmerkung zu: Heinrich von Kleist, Das Erdbeben in Chili, in: Heinrich von Kleist, Werke und Briefe. Erzählungen. Gedichte. Anekdoten. Schriften, Anmerkungen von Peter Goldammer, Textrevision von Anita Golz, Berlin u.a. 1978, S. 654–656, hier S. 654.

> wo sich ihr väterliches Haus befunden hatte, war ein See getreten, und kochte rötliche Dämpfe aus. (EiC 163)

Die Gesellschaftshierarchie gerät durch das plötzlich eingetretene Chaos auch aus den Fugen:

> Auf den Feldern, so weit das Auge reichte, sah man Menschen von allen Ständen durcheinander liegen, Fürsten und Bettler, Matronen und Bäuerinnen, Staatsbeamte und Tagelöhner, Klosterherren und Klosterfrauen: einander bemitleiden, sich wechselseitig Hülfe reichen, von dem, was sie zur Erhaltung ihres Lebens gerettet haben mochten, freudig mitteilen, als ob das allgemeine Unglück alles, was ihm entronnen war, zu einer Familie gemacht hätte. (EiC 167)

Der Anblick des harmonischen Zusammenseins erweckt den Eindruck, als gehe „der menschliche Geist, wie eine schöne Blume“ (ebd.) in der Naturkatastrophe auf, als triumphiere die Menschlichkeit über das Unglück. Doch kurz darauf macht das rührende Bild, das die Humanität ausstrahlt, der Schreckensszene einer brutalen Mordorgie Platz. Als der Dominikanerpater während der Predigt Josephe und Jeronimo der Sittenverderbnis und der Gotteslästerung bezichtigt, bricht die Wut des Pöbels wie die blinde Naturgewalt im Erdbeben aus und reißt Schuldige wie Unschuldige ins Verderben. Josephe und Jeronimo, die am vorangegangenen Tag vom Tod gerettet wurden und ihre Dankbarkeit im Gottesdienst zum Ausdruck bringen wollen, sterben am folgenden Tag einen grausamen Tod vor dem Dom – dem Gotteshaus. Unberechenbar ist der Wechsel des Glücks. Die „Zickzacksprünge“[27] der Geschehnisse in den zwei Tagen nach dem Erdbeben vermitteln die Erkenntnis, dass der Mensch der Kontingenz preisgegeben und den blinden Zufällen überlassen ist. Der grausame Totschlag an Josephe und Jeronimo vor dem Dom deutet an, dass die göttliche Macht, wenn es sie überhaupt gibt, eine unbarmherzige, auf Rache bedachte Macht ist, dass sie den Menschen für seinen Fehltritt am Ende brutal strafen wird. Diese pessimistische Vorstellung vom transzendenten Verwaisen des Menschen hat sich auch in Hoffmanns Roman *Die Elixiere des Teufels* niedergeschlagen.

Zwar spielt sich die Romanhandlung vor einer katholisch-religiösen Kulisse ab, hinter

[27] Ebd., S. 656.

dem religiösen Schein steckt aber nicht der Gedanke der christlichen Erlösung, sondern der Geist der archaischen Rache und die grausame Vergeltungsmoral. Die göttliche Macht ist den Menschen gegenüber weder gutmütig noch gnädig: Über die Sünde werden die strengsten Strafen verhängt. In dem Motiv des Familienfluchs, von dem nicht nur der Sünder selbst, sondern auch seine Nachkommen betroffen werden, schimmert eher das Bild des strafenden Richtergottes im Alten Testament als das des heilbringenden barmherzigen Erlösers im Neuen Testament auf. Mit dem Entwurf einer den Menschen feindlich gegenüberstehenden Weltordnung stellt der Roman die Hostilität der Welt dar.

1.1 Der Verfall des christlich-katholischen Glaubens und die ontologische Desorientierung im Roman *Die Elixiere des Teufels*

In antiklerikalen Elementen der Gothic Novel, wie die Figur des geistlichen Schurken, die unschuldiges Mädchen begehrt, die Gestalt der unmenschlich strengen Äbtissin, die in ihrem Kloster grausame Strafen über den Fehltritt der jungen Nonnen verhängt, sowie das Kloster mit unterirdischem Kerker, in dem Menschen zum Verhungern eingesperrt werden, oder der Entwurf des Klosters als Zufluchtsort für Verbrecher und Frevler, spiegelt sich die Skepsis der Schauerromanautoren, die meistens aus protestantischen Ländern stammten, gegenüber dem Katholizismus in der Umbruchszeit wider. In den Schauergeschichten des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts tragen der katholische Glaube und die klösterliche Erziehung nicht zur moralischen Erbauung bei. Im Gegenteil führen das Klosterleben und die scheinbar strenge Askese nur zur sittlichen wie moralischen Entartung. In Lewis' exemplarischem Schauerroman *Der Mönch* werden Ambrosios Charakterschwächen mit der klösterlichen Erziehung, die er von klein auf erhält, erklärt.

> Wenn die negative charakterliche Entwicklung Ambrosios auf die falsche klösterliche Erziehung zurückgeführt und damit sein moralischer Niedergang in einem ursächlichen Zusammenhang mit dem Klosterleben gesehen wird, dann läßt diese Argumentation erkennen, wie stark die antikatholische Haltung des Romans

ist.[28]

Die antiklerikale Haltung, von der auch Hoffmanns Roman geprägt wird, reflektiert den Verfall des Glaubens in der Sattelzeit[29]: Die religiösen Institutionen und die Geistlichen werde mit einer skeptischen Haltung betrachtet.

Das Kloster als eine der wichtigsten Institutionen des Katholizismus findet sowohl im klassischen Schauerroman als auch in Hoffmanns Werken kaum eine positive Darstellung: Das Kloster wird als Zufluchtsort für den Sünder und Frevler gestaltet. Vor der Fahndung der Chambre ardente flieht zum Beispiel die Giftmischerin in *Das Fräulein von Scuderi* ins Kloster. In *Die Elixiere des Teufels* macht Medardus' Vater nach „verruchte[m] Frevel", nach einer „Todsünde" die Pilgerfahrt nach „der heiligen Linde" (EdT 15). Das Gotteshaus ist weder rein von menschlicher Sünde noch frei von teuflischer Macht. In Medardus' Kloster werden nicht allein Reliquien der Heiligen archiviert, sondern auch die Elixiere des Teufels, das Dingsymbol des Bösen.

Die im Roman *Die Elixiere des Teufels* beschworene Religiosität kann den fortschreitenden Verfall der Religion nicht überspielen. Tief in der Korruption ist die römische Kirche versunken. Medardus' naive Vorstellung, dass der Papst im Kampf gegen weltliche Lust und Versuchung den Sieg davonträgt, erweist sich als Täuschung, da „der Statthalter des Herrn nur zu sehr sein Reich in dieser Welt und ihren Lüsten suche und finde" (EdT 324). Indem der Papst Medardus' strenge Bußübung als Heuchelei auslegt, durch welche der übertrieben fromme Mönch sich „zu Heiligen aufschwingen" (EdT 302) will, verrät er auch seinen eigenen Unglauben. Medardus' Verlust, dass er sich über seine Frömmigtuerei „zum Heiligen [...] nun einmal nicht hinauf" (ebd.) schwingen kann, weil der Heiligenkalender inzwischen vollzählig ist,

[28] Nobert Kohl, Der Schurke als Opfer. Verteufelte Sinnlichkeit in Lewis' Roman ‚Der Mönch', in: Matthew Gregory Lewis, Der Mönch, aus dem Englischen von Friedrich Polakovics, mit einem Essay und einer Bibliographie von Nobert Kohl, Frankfurt a. M. 1986, S. 527–547, hier S. 535.

[29] Vgl. ebd., S. 536. „Die Ursachen der antikatholischen Tendenzen des Romans dürften nicht ausschließlich in den persönlichen Auffassungen des Autors begründet sein, sondern müssen im geistesgeschichtlichen Kontext deistischer Vorstellungen sowie religionskritischer Strömungen in der Aufklärung gesehen werden, die ihren polemischen literarischen Ausdruck nicht selten in der Mönchssatire fanden."

will der Papst dadurch wieder gutmachen, dass er ihn zu seinem Beichtvater ernennt. Denn dadurch kann der Mönch auch zu einer hohen Stellung in der römischen Kirche kommen und zur Macht gelangen. Dies gibt zu erkennen, dass der Papst in der Ernennung eines Frommen zum Heiligen nichts mehr als kirchliche Machtausübung sieht. Selbst der Stellvertreter Gottes in der Welt glaubt nicht mehr, dass es eine herzliche Hingabe an den Glauben noch gibt, dass sie die Triebkraft der Frömmigkeit ist. Die profane Denkweise des Papstes reflektiert die fortschreitende Säkularisierung der Religion.

Der Verfall der Religion zeigt sich auch in der neuen Rezeption der Bibel, in der sie ihre Unschuld verliert, da man sie nicht mehr naiv und gläubig als eine heilige Schrift betrachtet. In Lewis' *Mönch* reagiert Ambrosio darauf mit Erstaunen, dass Antonia die Bibel liest und „dennoch so arglos" (Mn 314) bleibt. Nicht nur der geile Mönch, sondern auch Antonias welterfahrene Mutter ist der Überzeugung, dass „keine Lektüre für ein junges Mädchen unschicklicher sein konnte denn diese"(ebd.), also die Bibel. Denn „viele der biblischen Geschichten sind bloß dazu angetan, Gedanken zu wecken, wie man sie zuallerletzt in einer Jungfrau Busen pflanzen sollte"(ebd.). Dieser Überzeugung nach vermittelt die Bibel u.a. auch verderbliche Gedanken und schadet der moralischen Erziehung. Durch sie werden „nur zu häufig die Keime des Lasters in die jungen Herzen gesenkt, ja die noch schlummernden Leidenschaften erstmals zur lodernden Flamme angefacht" (ebd.). So darf Antonia nur die überarbeitete Version lesen, in der „alle unschicklichen Stellen entweder zum Guten geändert oder aber weggelassen waren" (Mn 315). Dass die Bibel nicht mehr als eine Sammlung von heiligen Geschichten, sondern als ein Band von Sündengeschichten angesehen wird, markiert den Machtverlust des Glaubens. Ihre Leser richten die Aufmerksamkeit nicht mehr auf den intendierten Zweck der Gottesverehrung und -glorifizierung, sondern auf die unsittlichen Inhalte von Verbrechen, Gewalttat und Frevel. Die Akzentverschiebung in der Rezeption von der Bibel weist darauf hin, dass die Religiosität fortschreitend nachlässt: Der Gedanke wird vom blinden Glauben

befreit; man beginnt kritisch zu denken und erhebt Zweifel an der Anständigkeit der religiösen Schriften.

Der Umstand, dass der Mönch von sinnlicher Begierde besessen ist und die Nonne aus weltlicher Liebe das Heuschheitsgelübde bricht, sagt auch viel über den Verfall der Religion aus. Medardus missbraucht zum Beispiel religiöse Praktiken – die Predigt und das Gebet – zur Erregung sinnlicher Leidenschaft bei der unschuldigen Aurelie. Aus seiner Überzeugung lässt sich schlussfolgern, dass religiöse Verehrung in ihrem Grund Lüsternheit ist und die Wollust religiös motiviert wird.[30] Der geile Mönch entdeckt die Affinität zwischen religiöser Begeisterung und erotischer Erregung, und versucht, dies zu Aurelies Verführung zu benutzen. Bei ihm mischen sich sinnliche Erregung und religiöse Leidenschaft miteinander. Die sinnliche Erregung, die durch Aurelies Schönheit angestachelt wird, dient der Stimulierung religiöser Begeisterung, die ihrerseits auf Erwecken wollüstiger Leidenschaft bei der Unschuldigen abzielt.

> Des Blutes Glutstrom stieg fühlbar auf in die geheimnisvolle Werkstatt der Gedanken, und so sprach ich von den wundervollen Geheimnissen der Religion in feurigen Bildern, deren tiefere Bedeutung die wollüstige Raserei der glühendsten verlangenden Liebe war. (EdT 86)

In der religiösen Stunde trachtet Medardus Aurelies Erotik zu erwecken und seine sinnliche Begierde an ihr zu befriedigen.

> Endlich fiel ich darauf, mit ihr zu beten: denn im Gebet strömt feuriger die Glut der Andacht, und die geheimsten Regungen werden wach, und erheben sich wie auf brausenden Wellen, und strecken ihre Polypenarme aus, und das Unbekannte zu fahen, das die unnennbare Sehnsucht stillen soll, von der die Brust zerrissen. Dann mag das Irdische, sich wie Himmlisches verkündend, keck dem aufgeregten Gemüt entgegen treten, und im höchsten Genuß schon hienieden die Erfüllung des überschwenglichen verheißen; die bewußtlose Leidenschaft wird getäuscht, und das Streben nach dem Heiligen, Überirdischen wird gebrochen in dem namenlosen nie gekannten Entzücken irdischer Begierde. (EdT 87)

Für den Mönch besteht eine tiefere verborgene Verwandtschaft zwischen dem

[30] Vgl. Stefan Diebitz, Zweimal Aurelie. Die Gegenwart E.T.A. Hofmanns in Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts*, in: MHG 37, 1991, S. 36–52, hier S. 44.

Glauben und der Erotik.[31] Irdische Fleischeslust verkleidet sich als überirdische Begeisterung, religiöse Leidenschaft erregt und steigert sinnliche Begierde. Religiöse Praktiken werden um ihre Sakralität gebracht und in den Dienst des Eros gestellt. Der blasphemische Missbrauch des religiösen Unterrichts entlarvt die vorgetäuschte Askese des Geistlichen. Dem Klerus haftet daher der Ruf der Obszönität und Verruchtheit an.

Die antiklerikale Haltung ist in der Literatur um 1800 verbreitet. Kleists *Findling* zeigt alle korrupten Geschäfte der römischen Kirche auf: „Heuchelei und Geldgier, Konkubinat im Gewande des Zölibats, Verstellung im Habitus der Barmherzigkeit, Machtpolitik in der Maskerade frommer Askese.“[32] „Wegen des beträchtlichen Vermögens“ (F 221), das der Adoptivvater Piachi dem Findling Nicolo hinterlassen wird, pflegen die Mönche der Karmeliterkirche einen engen Kontakt zu dem jungen Mann. „[B]ei Gelegenheit dieser Mönchsbesuche“ (F 222) wird Nicolo durch die Beischläferin des Bischofs, Xaviera Tartini, verführt. Der Kontakt zu den Geistlichen führt nicht zur sittlichen Erbauung, sondern zum Sündenfall. Unter der Bedingung, dass Nicolo die Xaviera, der der Bischof überdrüssig geworden ist, heiratet, setzt der Geistliche seine Macht zugunsten des undankbaren Findlings ein und bringt den alten Piachi um seinen Besitz. Von der Empörung über das Unrecht, das ihm widerfahren ist, getrieben, greift Piachi zur Selbstjustiz. Seine hartnäckige Weigerung am Ende der Erzählung, die kirchliche Absolution vor seiner Hinrichtung zu empfangen, ist zugleich eine Ablehnung der falschen Religion, eine radikale Abrechnung mit dem heuchlerischen Katholizismus.

---

[31] Vgl. Mario Grizeji, Die Mönche, ihre Triebe und die Erregung durch Bilder oder Medardus außer Rand und Band, in: Trieb. Poetiken und Politiken einer modernen Letztbegründung, hg. von Jan Niklas Howe u.a., Berlin 2014, S.61–91, hier S. 75. Zur Verwandtschaft der Religiosität und Lüsternheit: „Die begeisternde und Imaginationen erregende Predigt ist als *modus operandi* der Vermittlung zu nah an der erotischen Begeisterung und Erregung und aufgrund dieser Nähe kommt es zur Verschleifung von spiritueller, theologischer und erotischer Erregung und damit zur Doppelung des Priesters als Mittler zwischen Immanenz und Transzendenz und als triebgesteuerter, geiler Verführer.“

[32] Irmela von der Lühe, Vom Mitleidseffekt zum Gewaltexzess. Kleists *Findling*, in: Risiko – Experiment – Selbstentwurf. Kleists radikale Poetik, hg. von Hans Richard Brittnacher u.a., Göttingen 2013, S. 274–285, hier S. 276.

Auch dadurch, dass sich hinter dem scheinbar keuschen Klosterleben die fleischliche Liebe verbirgt, wird die Religiosität unterhöhlt. In der Schauerliteratur lässt sich häufig beobachten, dass der Eintritt ins Kloster eine erzwungene Wahl ist. Nicht selten ist der Fall, dass junge Mädchen durch den Willen ihrer eigenen Eltern oder der Eltern ihres Geliebten ins Kloster gezwungen werden, wo sie ihre Liebe dennoch nicht vergessen und die Liebesbeziehung im geheimen erneut anknüpfen. Wird ihre verbotene Beziehung entdeckt, werden die strengsten Strafen über sie verhängt. Josephe in Kleists *Erdbeben in Chili*, da sie durch ihre Liebesbeziehung zu Jeronimo gegen das Keuschheitsgebot verstoßen hat, wird zunächst zum Feuertod verurteilt. Erst „durch einen Machtspruch des Vizekönigs“ (EiC 159), also durch Bewirken weltlicher Macht, wird die extrem brutale Strafe durch eine weniger grausame ersetzt: Sie soll enthauptet werden. Die Strenge der Strafe spiegelt die Unbarmherzigkeit und Gnadenlosigkeit der geistlichen Macht wider, die keineswegs mit der Vorstellung von Gottes Güte und Langmut in Übereinstimmung zu bringen sind.

In den Schauergeschichten des späten 18. Jahrhunderts dient die religiöse Beschäftigung als ein Surrogat für die unerfüllte enttäuschte Liebe. Agnes in Lewis' *Mönch* entscheidet sich zum Beispiel für das Leben im Kloster aus der Verzweiflung, dass sie ihren Geliebten für immer verloren hat:

> Schon lang bevor den Schleier ich genommen, hat Raymond ganz und gar mein Herz besessen – mich mit der reinsten Leidenschaft erfüllt! Er war daran, mein Ehegemahl zu werden vor Gott und Welt! Ein gräßliches Begebnis und einer Anverwandten Ränkespiel, es riß uns voneinander. Also glaubt' ich, er wäre nun für immer mir verloren, und ging darob verzweiflungsvoll ins Kloster. (Mn 61)

Die Entscheidung für das Leben im Kloster als Nonne ergibt sich nicht primär aus religiöser Begeisterung, sondern aus der verlorenen Hoffnung auf Liebe und Ehe. Doch auch im Kloster ist die Liebe nie vergessen und die Leidenschaft zum Geliebten nur vorläufig unterdrückt, aber nicht wirklich vernichtet worden. Sobald der Geliebte wieder auftaucht, bricht die Leidenschaft das Keuschheitsgebot, und der Fehltritt wird getan:

> Ein Zufall führte uns erneut zusammen, ich aber bracht' es nimmer über mich, der traurig-schönen Freude zu entsagen, mein Los mit ihm gemeinsam zu beweinen! So trafen wir uns nachts im Klostergarten, wo ich in einem Augenblick der Schwäche die Keuschheit ganz vergaß, die ich gelobt. (ebd.)

Auch in Kleists *Erdbeben in Chili* kann Josephes erzwungener Eintritt ins Kloster die Liebe nicht unterbrechen, und unter der Nonnenkutte ist ihre Leidenschaft keinesfalls erkaltet: „Durch einen glücklichen Zufall hatte Jeronimo hier die Verbindung von neuem anzuknüpfen gewußt, und in einer verschwiegenen Nacht den Klostergarten zum Schauplatze seines vollen Glückes gemacht." (EiC 158)

An männlichen Figuren, die aufgrund enttäuschter Liebe ins Kloster eintreten, mangelt es auch nicht. Zwar fühlt sich Medardus aufgrund seines „Hang[s] zum kontemplativen Leben" (EdT 27) zum Mönchtum berufen, aber die Kränkung seiner ersten Liebe gibt ihm den direkten Anstoß zum Entschluss, Mönch zu werden. Der Anlass dafür, dass Charost in *Die Marquise de la Pivardiere* Mönch wird, hat sich auch aus der Liebesverzweiflung ergeben. Die Marquise in derselben Erzählung will den Rest ihres Lebens im Kloster führen, nicht aus religiöser Leidenschaft, sondern aus Verzweiflung und Entsagung. In dieser Erzählung hat das Klosterleben nichts Positives an sich: Für die Marquise bedeutet der Eintritt ins Kloster den gesellschaftlichen Tod.

Für viele Nonnen aus der Schauerliteratur fungiert das religiöse Leben lediglich als eine Substitution für die unbefriedigte Liebe. Aufgrund seiner zweitrangigen Stellung besitzt es folglich nicht die Kraft, die erotisch besetzte Liebe zu überwinden. Die Äbtissin im Roman *Die Elixiere des Teufels*, die dem Kind Medardus überirdisch vorkommt – „Welche Heiligkeit, welche Würde, welche überirdische Größe strahlte aus jedem Blick der herrlichen Frau, leitete jede ihrer Bewegungen" (EdT 23) –, ist auch nur aufgrund ihrer enttäuschten Liebe zu seinem Vater ins Kloster eingetreten. Doch die Liebe und Leidenschaft zu dem ehemaligen Geliebten trägt sie immer noch im Herzen unter der Nonnenkutte, so dass sie unwillkürlich den wehmütigen Ruf

„Franziskus“ (EdT 18) ausstößt, als sie den Namen des Kindes „Franz“ hört. Daraufhin drückt sie das Kind, das sie nun mit dem Vater verwechselt, so „heftig an sich“ (ebd.), dass ihr Diamantkreuz eine blutunterlaufene Stelle an seinem Hals hinterlässt. Diese Szene wird in der Forschung als symbolische Sexualinitiation des Kindes durch die ehemalige Geliebte des Vaters gedeutet.[33] Diese Auslegung hebt den erotischen Unterton hervor, der die religiöse Atmosphäre des Romans unterläuft. Die darauf folgende Szene ist auch erotisch unterfüttert: Das Kind probiert den „süßen Wein“, und „naschte tapfer von den Süßigkeiten, die [ihm] die holde Frau, welche sich gesetzt und [es] auf den Schoß genommen hatte, selbst in den Mund steckte“ (EdT 19). Die Äbtissin verwechselt das Kind mit dem Vater und wiederholt das erotische Verhältnis zum Vater am Sohn.[34] Aus den oben analysierten Texten lässt sich schließen, dass im religiösen Leben vor allem Flucht vor Liebeskummer und Lebensverzweiflung gesucht wird, dass das Klosterleben weder die Liebe noch die Leidenschaft bewältigen kann. Klosterleben, Religiosität, Liebe, Erotik, Leidenschaft und Sexualität sind eng miteinander verknüpft im Gotteshaus, wo eigentlich Askese und Keuschheit hätten herrschen sollen.

Mit der Säkularisierung der Religion geht der religiöse Trost, dass die göttliche Macht eine barmherzige ist und den Menschen die Erlösung bringt, auch verloren. An diesen beiden Faktoren, nämlich an dem Verfall der Religion und der transzendenten Obdachlosigkeit des Menschen, manifestiert sich die Zerstörung der christlichen metaphysischen Weltordnung. Im Motiv des Familienfluchs, das sich wie ein roter Faden durch den Roman *Die Elixiere des Teufels* durchzieht, verdrängt die archaische unerbittliche Vergeltungsmoral die Idee der christlichen gnädigen Erlösung. Die Wut der göttlichen Ordnung, die durch die Sünde des Malers ausgelöst wurde, lässt sich ausschließlich durch die Rache beschwichtigen. Die Ausrottungsgeschichte des

[33] Vgl. Thomas Weitin, Die Elixiere des Teufels. Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus, eines Kapuziners (1815/16), in: E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Detlef Kremer, Berlin u.a. 2012, S. 144–160, hier S. 152. Zu Medardus’ symbolischer Sexualinitiation durch die ehemalige Geliebte des Vaters: „Die Lebensgeschichte des Mönchs nimmt ihren drastischen Anfang in einem Kloster, in dem er, ohne dass ihm dies zunächst bewusst ist, ausgerechnet durch eine ehemalige Geliebte seines Vaters symbolisch initiiert wird.“

[34] Vgl. ebd., S. 155.

Stamms von dem alten Maler vermittelt die Abwendung Gottes vom Menschen.

Kloster, Mönche, Papst, Reliquien der Heiligen aber auch des Teufels, all diese Elemente bilden eine katholisch-religiöse Kulisse, vor der sich die Romanhandlung abspielt. Doch das Motiv des Familienfluchs ist der Sage entlehnt, die eine Familie und ihre Geschichte zum Gegenstand hat. In *Einfache Formen* stellt André Jolles die These auf, dass das Paradebeispiel der Sage, die Islendinga saga, dort aufhört, wo das Christentum und die christliche Kirche einsetzen.[35] Denn „die christliche Kirche bindet ihre Bekenner zu einer Gemeinde, sie bringt eine andere Verwandtschaft, die Verwandtschaft von Mensch zu Mensch", während in der archaischen Welt der Sage die Blutsverwandtschaft als die bindende Kraft in Geltung steht.[36] Die Personen einer Sage sind alle durch Blut und Blutsverwandtschaft miteinander verbunden.[37] Zwar umhüllt eine stark religiöse Atmosphäre die Handlung in Hoffmanns Roman, aber die meisten Figuren sind in erster Linie nicht durch die christliche Gemeinschaft, sondern durch die Blutsverwandtschaft miteinander verbunden. Die christliche Gemeinschaft spielt eine zweitrangige Rolle: Wer nicht von dem Maler abstammt, steht durch die religiöse Gemeinschaft in Verbindung mit den anderen. Indem Hoffmann die Geschichte einer verfluchten Familie in die religiöse Gemeinschaft ansiedelt, ersetzt er die christliche Versöhnungsidee durch den archaischen Vergeltungsgedanken, und die Gewalt der Rache triumphiert über die Gnade der Erlösung. Der Roman erzählt eher eine Ausrottungs- als eine Erlösungsgeschichte: Die Sünde des alten Malers wird nicht von Gott barmherzig vergeben, sondern dadurch ungeschehen gemacht, dass Medardus Mord an seinen Brüdern und Schwestern ausübt und den Stamm des Malers vernichtet.

Im Vergleich zu der einfachen Form Sage weist Hoffmanns Roman eine leichte Modifikation bezüglich des Motivs des Familienfluchs auf: In der Sage erweisen sich

[35] Vgl. André Jolles, Einfache Formen. Legende. Sage. Mythe. Rätsel. Spruch. Kasus. Memorabile. Märchen. Witz, Tübingen 1974, S. 78.
[36] Vgl. ebd.
[37] Vgl. ebd., S. 82.

die Nachkommen eines Ahnherrn, der sich durch die begangene Sünde den Fluch zugezogen hat, als unschuldig oder gar tugendhaft. Dass sie trotz ihrer Schuldlosigkeit vom Fluch betroffen werden und die fremde Sünde schwer büßen müssen, macht das Tragische aus. Die Nachkommen des Malers in *Die Elixiere des Teufels* sind keineswegs als unschuldig zu betrachten, doch zu freveln und zu sündigen werden sie durch den vererbten Trieb bestimmt. Ihr tragisches Schicksal besteht in der doppelten Vorbelastung: die Erbsünde und der vererbte Trieb, zu sündigen. Durch diese leichte Modifikation wird die Grausamkeit der göttlichen Strafe aber nicht gemildert: Wie in der Sage können die Nachkommen des Malers in Hoffmanns Roman ihrem fremdbestimmten Schicksal nicht entkommen.

Als Familienmitglied kann sich Medardus der doppelten Vorbelastung auch nicht entziehen: Zwar ist das Kind „mit vielen Gaben herrlich ausgestattet, aber die Sünde des Vaters kocht und gärt in seinem Blute“ (EdT 17). Medardus ist von Geburt her bestimmt, zu freveln. Seine Vorbestimmung erfolgt durch die Vererbung der mangelhaften Charaktereigenschaften vom Vater auf den Sohn. Außerdem lastet noch eine fremde Aufgabe auf ihm: Er soll die Erlösung seines Vaters und des Ahnherrn bewirken. In seiner Kindheit sind ihm der fremde Pilger und das Christkind erschienen, um die gute Seite in ihm zu erwecken, was zunächst als Beistand jenseitiger Macht zu verstehen ist. „[I]ch habe Euch heute ein wunderbares Kind gebracht, damit es in Euerm Sohn den Funken der Liebe entzünde, aber ich muß es wieder von Euch nehmen und Ihr werdet es wohl, so wie mich selbst, nicht mehr schauen“ (EdT 17), so der fremde Pilger zu Medardus’ Mutter. Diese Worte geben zu verstehen, dass Medardus von nun an vom jenseitigen Beistand verlassen wird. Dem fremden Pilger zufolge sollen durch die Erscheinung des Christkindes die Tugend und Liebe in Medardus entzündet werden. Dies wird sich aber im Laufe des Romans als eine Täuschung erweisen: In seinem ganzen Leben zeigt Medardus statt der Tugend und Liebe nur Hochmut, Wollust, wütenden Mordtrieb und häuft Frevel auf Frevel. Wie seine Vorfahren begeht er Brudermord, Inzest und Schwestervergewaltigung, bis

er alle Nachkommen seines Urahnen durch seine Tat zugrunde richtet. Zum einen lastet die vererbte Sünde auf Medardus, zum anderen steht ihm keine jenseitige Macht bei.

„Euer Sohn [...] kann jedoch sich zum wackern Kämpen für den Glauben aufschwingen, lasset ihn geistlich werden!“ (ebd.) So hat der fremde Pilger vorausgesagt. Dieser Prophezeiung nach wird Medardus für den Glauben kämpfen. In Wirklichkeit hat er sein ganzes Leben aber der Durchsetzung des Fluchs gewidmet. Im Namen des Glaubens rächt sich die einmal gestörte Ordnung, damit verdrängt die archaische Vergeltungsmoral die christlich-religiöse Versöhnungsidee. Die Szene, in der der Fluch ausgesprochen wird, bezeugt auch, dass der Geist der Vergeltung im Roman dominiert.

> Da zuckten Blitze durch den Rosenschimmer, und ein dumpfer Donner ging dröhnend durch das Gewölbe des Himmels: „Welcher sündiger Mensch hat gleich diesem gefrevelt! Nicht Gnade, nicht Ruhe im Grabe soll er finden, so lange der Stamm, den sein Verbrechen erzeugte, fortwuchert, in frevelicher Sünde!“ (EdT 286)

Das Urteil des Himmels enthält die strenge Strafe. Blitz und Donner veranschaulichen die tobende Wut der gestörten Ordnung. Die Strenge des Richters und seinen Zorn vermag die Fürbitte der heiligen Rosalia – „Herr, vergib dem Menschen, der in seiner Schwachheit und Ohnmacht nicht zu widerstehen vermochte, den Lockungen des Satans.“ (ebd.) – nicht einmal zu beschwichtigen.

Da die Fürbitte der heiligen Rosalia keine Versöhnung bewirkt, sucht der Maler das Mittel zu seiner Erlösung unter den eigenen Nachkommen:

> Wirst du es denn sein, Franziskus, der, an heiliger Stätte geboren, durch frommen Wandel den verbrecherischen Ahnherrn entsündigt und ihm Ruhe schafft im Grabe? Fern von der Welt und ihren verführerischen Lockungen, soll der Knabe sich ganz dem himmlischen zuwenden. Er soll geistlich werden. (EdT 297)

Aber seine Sünde ist weder durch Frömmigkeit noch durch Tugend, sondern durch Sünde und Frevel, durch Verbrechen und Bluttat, durch welche sein Stamm

schließlich ausgerottet wird, zu büßen. Der Maler wird von der Prophezeiung des fremden Pilgers, also von der himmlischen Botschaft getäuscht. Von dem irreführenden Glauben geleitet, dass Medardus durch Frömmigkeit und Tugend seine Erlösung bewirken wird, greift der Maler in sein Leben ein: „So oft es mir die ewige Macht des Himmels vergönnt, will ich dem Knaben, dem Jünglinge, dem Mann nahe sein und ihn schützen, wie es die mir verliehene Kraft vermag.“ (ebd.)

Der Maler will die Funktion der Vorsehung erfüllen und Medardus im Kampf gegen das Böse beistehen. Doch er handelt nur aus reinem Eigennutz, und sein Eingriff erweist sich allmählich als halbherzig. In Medardus sieht er nur das Mittel, das seine Versöhnung mit Gott bewirken soll. Seinen eigennützigen Zweck gibt er aber als Medardus' höchste Mission aus: „Das Werk zu dem du erkoren, mußt du vollbringen zu deinem eignen Heil“ (EdT 214), so der Maler zu Medardus. In der Verzweiflung vermeint Medardus, an dem Maler einen festen Rückhalt zu haben: „[W]ie ein Gesandter der ewigen Macht mich aufzurichten, mich zu trösten im endlosen Elend, erschien mir der sonst so schreckliche Maler.“ (ebd.) Der Beistand, welchen der Maler zu leisten verspricht, ist aber ein halbherziger. „[I]ch war es, der überall dir nahe war, um dich zu retten von Verderben und Schmach, aber dein Sinn blieb verschlossen!“ (ebd.) Die Schuld, dass Medardus seine Mahnung und Warnung nicht verstanden hat, muss der Mönch selbst tragen. Abgesehen davon, dass seine Erscheinung Medardus immer wieder in Panik versetzt und ihn in die Flucht jagt, bringt sein Eingriff keinen Nutzen für Medardus' Rettung vor dem Sturz in die Sünde. In der Tat ist der schwer belastete Mönch auf sich selbst zurückgeworfen und seinem unheilvollen Schicksal überlassen. Keine jenseitige Macht steht ihm in dem Kampf gegen das Böse bei. Medardus' transzendente Hilflosigkeit spiegelt das metaphysische Verwaisen des modernen Menschen – eine Krisenerfahrung nach der Zerstörung des metaphysischen Weltsystems – wider. In der Nachaufklärungszeit wird die Religion als Massenwahn, der vom menschlichen Wunsch nach „Glückversicherung und

Leidenschutz“[38] initiiert worden ist, oder als Selbsttäuschung des Menschen entlarvt, der „sich seit langen Zeiten eine Idealvorstellung von Allmacht und Allwissenheit gebildet [hat], die er in seinen Göttern verkörperte“.[39] Mit der Entzauberung der Religion wird den modernen Menschen um die tröstende Zuversicht gebracht, dass eine göttliche Macht das Weltgeschehen reguliert und den Menschen in allen Schwierigkeiten barmherzig beisteht. Daraus resultiert die beklemmende Erkenntnis: Der Mensch sieht sich in der gottverlassenen Welt verloren.

Die Wiederholungsstruktur des Romans vernichtet für Medardus jede Möglichkeit, sich dem fatalistischen Kreis des Sündenfalls und der Strafe zu entziehen. In seiner schriftlichen Bearbeitung des eigenen Lebens wiederholt Medardus die Sünden und die bösen Taten. Als der Prior des Klosters Medardus beauftragt, seine Lebensgeschichte aufzuschreiben, teilt er ihm auch das Kriterium mit, an dem der schwer Geprüfte messen kann, ob er das Böse besiegt hat.

> „[...] Die Fantasie wird dich wirklich in die Welt zurückführen, du wirst alles grauenvolle, possenhafte, schauerliche und lustige noch einmal fühlen, ja es ist möglich, daß du im Moment Aurelien anders, nicht als die Nonne Rosalia, die das Martirium bestand, erblickst; aber hat der Geist des Bösen dich ganz verlassen, hast du dich ganz vom Irdischen abgewendet, so wirst du, wie ein höheres Prinzip über alles schweben, und so wird jener Eindruck keine Spur hinterlassen.“ (EdT 349)

Hätte Medardus am Ende die Sünde überwunden, würde er im Schreiben seiner Autobiographie eine größere Distanz zu den berichteten Ereignissen aufbringen. Abgesehen von einpaar moralischen Urteilen über sich selbst hat Medardus aber eine Haltung eingenommen, die den Eindruck erweckt, dass ihm der zeitliche Abstand zwischen den Ereignissen und ihrer schriftlichen Vergegenwärtigung ständig ausgelöscht ist. Die unreflektierten Lebensberichte vermitteln ein Gefühl des Ausgeliefertseins an sündige Triebe.[40] Im Leben hat Medardus das Böse nicht

[38] Sigmund Freud, Das Unbehagen in der Kultur, in: Sigmund Freud, Gesammelte Werke chronologisch geordnet, Bd. 14, Frankfurt a. M. 1948, S. 419–506, hier S. 440.
[39] Ebd., S. 450.
[40] Vgl. Claudia Barnickel, Die Elixiere des Teufels. Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus eines Capuziners. Herausgegeben von dem Verfasser der Fantasiestücke in Callots Manier (1815/16), in: E.T.A. Hoffmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Christine Lubkoll u.a., Stuttgart 2015, S. 39–45, hier S. 42.

überwunden, und in seinem Sterben dauert der Kampf noch fort.

Die Aufzeichnung des alten Malers prophezeit Medardus' Rettung durch die heilige Rosalia: „Ich sehe den Jüngling den Todeskampf streiten mit der finstern Macht, die auf ihn eindringt mit furchtbarer Waffe! – Er fällt, doch ein göttlich Weib erhebt über sein Haupt die Siegeskrone! – Es ist die heilige Rosalia selbst, die ihn errettet!" (EdT 297) Aber das Ende des Romans erweist diesen Glauben des Malers an Medardus' Rettung als Selbsttäuschung. Mit Medardus' Tod wird der Familienfluch beendet. Dies ist aber nicht mit der Erlösung gleichzusetzen. Es ist immer das Hin und Her zwischen Gut und Böse, das abgebrochen wird, als die Handlung zu Ende ist. Das Modell des ewigen Kampfs zwischen Gut und Böse lässt sich einerseits aus Medardus' ambivalenter Ahnung, dass die Macht der Hölle ihn im Moment seines Todes noch quälen, aber die heilige Rosalia ihm beistehen wird, und andererseits aus der vom Bibliothekar des Kapuzinerklosters aufgezeichneten Todesszene von Medardus konstruieren.

> Ich weiß, daß vielleicht noch im Tode der Widersacher Macht haben wird, den sündigen Mönch zu quälen, aber standhaft ja mit inbrünstiger Sehnsucht erwarte ich den Augenblick, der mich der Erde entrückt, denn es ist der Augenblick der Erfüllung alles dessen, was mir Aurelie, ach! die heilige Rosalia selbst, im Tode verheißen. (EdT 349)

Die Ambivalenz herrscht auch in der Schilderung von Medardus' Tod durch den Pater Spiridion. Der Bericht enthält sowohl Hinweis auf Medardus' erneute Verführung durch den Doppelgänger als auch Anzeichen des Beistands der heiligen Rosalia. Um Mittenacht hört der Pater Spiridion in Medardus' Zimmer „ein seltsames Kichern und Lachen" (EdT 350). Unmissverständlich lässt sich die Stimme als die des Doppelgängers identifizieren, der Medardus erneut zur Sünde zu verlocken trachtet. Bald darauf wirkt die Macht des Guten: „So sehr wir aber auch horchen mochten, die abscheulige Stimme, die ich vernommen, ließ sich nicht wieder hören. Statt dessen hörten wir leise liebliche Glockenklänge, und es war so, als verbreite sich ein feiner Rosenduft." (ebd.) Es ist aber voreilig, Rosalias Erscheinung als die Erlösung zu

deuten. Denn die Wiederholungsstruktur des Romans verurteilt Rosalias Beistand für Medardus im voraus zum Scheitern. Wie damals, dass Rosalias Fürbitte die Wut des Herrn nicht mildern konnte, gibt es hier auch keinen zwingenderen Grund zu behaupten, dass ihr Beistand jetzt bessere Aussicht hat, die Erlösung für Medardus und den alten Maler zu bewirken. „Der Frevel des Ahnherrn, der von den Nachkommen gebüßt und entsühnt werden muß, stellt das Erlösungsmodell des Romanendes in Frage. Denn an die Stelle von Geschichte tritt das unhistorische Modell der Wiederholung des immergleichen Sündenfalls."[41] Über den Menschen, dem der Trieb zu freveln und zu sündigen seit dem Sündenfall des Ahnherrn zum Bestandteil seiner Natur geworden ist, wird die ewige Verdammnis verhängt.

Hoffmanns Roman spricht die Krisenerfahrung seines Lesers in der Moderne nach der „Säkularisierung christlicher Wertskalen" [42] sowie nach der Zerstörung des metaphysischen Weltsystems an: Dem Menschen sind die göttliche Gnade, die jenseitige Fürsorge, und die endgültige Erlösung entzogen. Die aufgeklärte, säkularisierte, moderne Welt, in der die Religion vor dem Verfall steht und der Glaube ins Wanken geraten ist, ist eine von Gott verlassene Welt. „[D]aß ich wunderlicher Weise einen dürren grauen Stamm für ein Kruzifix gehalten [habe]" (EdT 224), so Medardus' Bemerkung zu seiner Sinnestäuschung. Metaphorisch lassen sich diese Worte als Ausdruck der Erkenntnis vom Illusionscharakter der Religion verstehen: Die Religion ist nur Selbsttäuschung der Menschen. Mit der Entmachtung der Religion geht dem modernen Menschen der religiöse Trost verloren. In unserem säkularisierten Zeitalter wird nur zu deutlich erkannt, dass es keine höhere Macht zum vernünftigen Regulieren des Weltgeschehens gibt, dass der Mensch auf sich selbst zurückgeworfen und dem kontingenten, objektiven Weltgeschehen haltlos, ohne jenseitigen Beistand preisgegeben ist. Über seine transzendente Heimatlosigkeit und sein metaphysisches Verwaisen kann er sich nicht mehr hinwegtäuschen. Die von der Religion gestiftete Zuversicht auf die endgültige Erlösung ist unwiederbringlich für

[41] Brittnacher, Ästhetik des Horrors, a.a.O., S. 239 f.
[42] Vgl. Jürgen Klein, Der gothische Roman und die Ästhetik des Bösen, Darmstadt 1975, S. 12.

immer verloren gegangen. Die Angst erwächst aus der transzendenten Orientierungslosigkeit, aus der „Störung des [bloßen] In-der-Welt-Seins“ [43] ohne Zuversicht im Jenseits.

1.2 Die Ungerechtigkeit der Weltordnung in *Ignaz Denner*

Der Entzug göttlicher Gnade und das metaphysische Verwaisen des Menschen in der gottverlassenen Welt lassen sich auch an der Erzählung *Ignaz Denner* ablesen. Da sich die Weltordnung in dieser Erzählung als ungerecht erweist, ist das Werk als Antimärchen in Jolles' Sinn zu bezeichnen. Ihm zufolge kennzeichnet sich die einfache Form Märchen durch ein schlichtes Moralprinzip: „Überall wird [im Märchen] die Tugend belohnt, das Laster bestraft.“[44] Eine naive Gerechtigkeitsidee dominiert im Märchen, in dem es so zugeht, „wie es unserem Empfinden nach in der Welt zugehen müßte“.[45] Damit gewährt das Märchen unserem Gerechtigkeitsgefühl eine Befriedigung. Das Wohlgefallen am Märchen entsteht ebenfalls daraus, „daß das ganze Geschehen [in ihm] der Erwartung und den Anforderungen, die wir an einen gerechten Lauf der Welt stellen, entspricht“.[46] Das Gerechtigkeitsgebot, das im Märchen erfüllt wird, wird Jolles zufolge in der realen Welt aber nicht immer befriedigt. Die Verletzung der Gerechtigkeitsidee löst ein Gefühl des Unbehagens aus. Nach dem Prinzip, ob die naive Gerechtigkeitsmoral aufrechterhalten oder verletzt wird, unterscheidet Jolles zwischen Märchen und Antimärchen. Das Antimärchen spiegelt das ungerechte, tragische Geschehen in der Realität wider. Da in Hoffmanns Erzählung *Ignaz Denner* die Ungerechtigkeit der Weltordnung zum Vorschein kommt, ist sie unter dem Genre Antimärchen einzuordnen.

Dass Andres' Unschuld am Mord an dem alten Grafen von Vach durch die langjährige Untersuchung auch nicht bewiesen wird und der Angeklagte ungerechterweise viel

---

[43] Hans Richard Brittnacher, Affekte, in: Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch, hg. von Hans Richard Brittnacher u.a., Stuttgart 2013, S. 514–521, hier S. 516.
[44] Jolles, Einfache Formen, a.a.O., S. 238.
[45] Ebd., S. 239.
[46] Ebd., S. 240.

leiden muss, dass Andres' Alibi aufgrund der ganzen Reihe von Zufällen nicht bestätigt werden kann, erweckt den Eindruck, als zielt das objektive Geschehen auf sein Verderben ab. Dass der Kaufmann, der Andres' Aufenthalt in Frankfurt während des Mordes bestätigen kann, ausgerechnet kurz vor dessen Hinrichtung am Ort erscheint und den unschuldig Verurteilten rettet, erscheint hingegen als ein herrlicher Zufall, „eine besondere Schickung des Himmels" (ID 91). Dies konnte die Weltordnung im Grunde genommen nicht verklären. Aus manchen Perspektiven ist Andres dem Hiob aus der Bibel ähnlich: Der böse Denner, der nach seiner Verderbnis trachtet, ist sein Satan. Das erlittene Leid macht seiner eigenen Meinung nach die göttliche Prüfung aus. Doch ein Vergleich von Andres' Schicksal mit dem von Hiob wird verdeutlichen, wie erbarmungslos die Weltordnung in Hoffmanns Erzählung dem Menschen gegenübersteht.

Um Hiobs Gottergebenheit auf die Probe zu stellen, fügt der Teufel ihm allerlei Leid, wie materiellen Verlust, körperliche Krankheit, zu und lässt außerdem all seine Kinder sterben. Dies kann Hiob aber nicht dazu zwingen, seinen Glauben an Gott aufzugeben, sich von seinem Herrn abzuwenden. Um ihn für sein Leid zu entschädigen und für seinen Glauben zu belohnen, lässt Gott ihn nicht nur körperlich genesen, sondern er vergrößert auch seinen Reichtum und segnet ihn erneut mit Kindern. Kurz, Hiobs Gottergebenheit wird reichlich belohnt. In Hoffmanns Erzählung spielt Denner die Rolle des Widersachers, der den Jäger um die Anständigkeit und Frömmigkeit zu bringen trachtet. Um Widerstandskraft gegen das Böse zu schöpfen, betet Andres häufig zu Gott. Sein fester Glaube an Gott drückt sich darin aus, dass er Rückhalt bei ihm sucht, als seine Unschuld vom weltlichen Gericht nicht ermittelt wird: „Er rief Gott und die Heilige an, die Wahrheit seiner Aussage und seine gänzliche Unschuld an dem Tode des geliebten Herrn zu bekräftigen." (ID 89) Außerdem gibt er angesichts des Unrechts, dass er unschuldig hingerichtet werden soll, den Glauben an die göttliche Gerechtigkeit immer noch nicht auf. So fügt er sich, das ungerechte Urteil gehorsam hinzunehmen, ohne dass sein Vertrauen in die göttliche Gerechtigkeit

dabei wankt. Die Bereitschaft, „daß er sich der Schickung des Himmels ergebe, nach welcher er den schmählichen Tod eines Verbrechers sterben solle“ (ID 89), und die Überzeugung, „daß [...], sei es auch lange Zeit nachher, seine Unschuld gewiß an den Tag kommen werde“ (ID 89 f.), bringen seine Gottergebenheit sowie die daraus resultierte Zuversicht deutlich zum Ausdruck.

Jedoch trägt die Gottergebenheit dem Jäger keine gehörige Entschädigung für die erlittenen Qualen ein. Zwar wird er knapp vor der Hinrichtung gerettet, aber von dem Leid kann er sich nicht mehr erholen. Seine physische Gesundheit ist durch das langjährige Gefängnis und die brutale Folter ruiniert. Auch seine Frau stirbt kurz nach seiner Entlassung aus dem Kerker:

> Andres befand sich nach den entsetzlichen Stürmen nun in ruhiger glücklicher Lage, allein zu erschütternd hatten jene Stürme getobt, um nicht in seinem ganzen Leben dumpf nachzuhallen. Außer dem, daß Andres, sonst ein starker kräftiger Mann, durch den Gram, durch das lange Gefängnis, ja durch den unsäglichen Schmerz der Tortur körperlich zu Grunde gerichtet, siech und krank daher schwankte und kaum noch die Jagd treiben konnte, so welkte auch Giorgina, deren südliche Natur von dem Grame, von der Angst, von dem Entsetzen, wie von brennender Glut aufgezehrt wurde, zusehends hin. Keine Hülfe war für sie mehr vorhanden, sie starb wenige Monate nach ihres Mannes Rückkehr. (ID 101 f.)

Darin, dass Andres zum einen vom Teufel heimgesucht und zum anderen von Gott verlassen wird, manifestiert sich die Hostilität der Welt. Andres’ außergewöhnlicher Fall vermittelt die Krisenerfahrung der transzendenten Obdachlosigkeit: Es gibt keine göttliche Vorsehung mehr, die das Weltgeschehen nach dem Prinzip der Gerechtigkeit reguliert, die es wohl mit den Menschen meint und für ihr Glück und Wohl in der Welt sorgt. Der fromme Mensch wird durch die Hand des Bösen geprüft, ohne dass ihm nachher eine Entschädigung für die erlittenen Qualen erteilt wird.

In Hiobs Geschichte dient das Böse einem höheren Zweck: Indem das Böse besiegt und überwunden wird, werden Gottes Güte und Allmacht sowie die Vernünftigkeit der Weltordnung hervorgehoben. Über diese Zweckmäßigkeit kann das Böse in eine

rationale, sinnvolle Schöpfungsarchitektur integriert werden: Die Existenz des Bösen in der Welt ist kein Beweis gegen Gottes Weisheit und Barmherzigkeit. Im Sieg über das Böse manifestieren sich die göttliche Vorsehung, Allmacht und Gerechtigkeit. So bleibt die metaphysische Weltordnung abendländischer Kultur aufrechterhalten. In der modernen, säkularisierten Welt, insbesondere nach der Erschütterung der metaphysischen Weltdeutung verschwindet diese Integrierbarkeit des Bösen, übrig bleibt nur seine Existenz als nackter Fakt.

> Was zuvor im Namen der Theodizee als die vom Schöpfer gewollte dunkle Seite des *mundus naturalis* galt, wird in seiner nackten Wirklichkeit gezeigt, ohne daß es Funktionen für eine im Zeichen der Vorsehung stehende Weltarchitektur göttlichen Ursprungs beanspruchen dürfte. Als innerweltliches Phänomen ist das Böse keine Filiale des Guten mehr, sondern ein Störfeld [...].[47]

In Hoffmanns Erzählung entzieht sich das Böse jeder Integrierbarkeit in die sinnvolle Weltdeutung nach dem Muster der Theodizee. Es existiert, nicht um einem göttlichen Zweck zu dienen, sondern um den Menschen zu verderben, sein Glück zu zerstören und weiterhin Zweifel an Gottes Gerechtigkeit und Gutmütigkeit zu säen. Daran müssen alle „argumentativen Sicherungssysteme“ scheitern, „die das Böse schöpfungsgeschichtlich zu lokalisieren“ suchen.[48] Die Neuzeit muss das Böse als „Pfahl im Fleisch, als ewigen Mangel im endlichen Leben“ wahrnehmen.[49] Die Existenz des Bösen erfüllt nicht mehr die Funktion, den Glauben zu festigen, im Gegenteil manifestiert sie die Verstörung des In-der-Welt-Seins.

Die Bosheit der Weltordnung in Hoffmanns Erzählung manifestiert sich auch noch darin, dass die gute Tat nicht belohnt und die böse nicht bestraft wird. Durch die Wohltat für den alten Grafen sowie für Giorgina, dass er ihn vor den Straßenräubern rettet und sie vom Missbrauch durch ihren Pflegevater befreit, indem er sie in seine Heimat bringt und heiratet, zieht sich Andres nur Nachteile zu. Für die Rettung glaubt der alte Graf Andres richtig belohnt zu haben, indem er ihn zum Revierjäger ernannte.

---

[47] Peter-André Alt, Ästhetik des Bösen, München 2010, S. 18 f.
[48] Vgl. ebd., S. 19.
[49] Vgl. ebd.

In der Tat schlägt diese Belohnung aber in die Plage um. Als Revierjäger verdient Andres so wenig, dass die ganze Familie beinahe verhungert. Außerdem wird sein Leben von den „Holzdieben und Freischützen“ (ID 51) bedroht. Erst durch Denners Hilfe verbessert sich die Lebenssituation für ihn. Allerdings muss er dafür einen hohen Preis zahlen: Denner zwingt ihn, am Raub teilzunehmen, und unterschiebt ihm weiterhin den Mord an dem alten Grafen, weswegen er im Gefängnis gefoltert und später beinahe hingerichtet wird. In dem kalten düsteren Wald ist Andres hilflos dem Bösen ausgeliefert.

Durch die Heirat mit Giorgina, dem Spross von Denner, holt sich Andres das Verderben ins Haus. Denner wählt Andres deswegen als sein Opfer aus, weil dessen Söhne seine Enkel sind und er nach deren Blut trachtet, um daraus das Lebenselixier herzustellen. Außerdem wird Giorgina zu Andres’ Verhängnis aufgrund ihrer Vorliebe für Gold und Geschmeide, die Denner gut auszunutzen weiß, um Andres in die Falle zu leiten. Auch das unschuldige Erbe von Giorginas Pflegevater bereitet Andres mehr Leid als Freude. In dem von Giorginas Vater hinterlassenen Geld, das missverständlich für die Raubbeute gehalten wird, glaubt der Richter einen überzeugenden Beweis für Andres’ Teilnahme an Raub und Mord gefunden zu haben. Die einzige von Giorginas Pflegevater vorgenommene Wohltat bringt dem armen Jäger schließlich auch nur Unheil.

Für seine gute Tat wird Andres eigentlich nicht belohnt. Hinzu kommt noch, dass der böse Denner nicht ernstlich, also nicht mit seinem Leben, bestraft wird. Dadurch wird die Ungerechtigkeit gesteigert. Denners Sprung vom Gefängnisturm weist eine große Ähnlichkeit zu Ambrosios Talsturz in Lewis‘ Roman *Der Mönch* auf. Ein intertextueller Vergleich von den beiden Szenen wird verdeutlichen, wie ungerecht leicht die Strafe für Denners Bosheit erscheint. In Lewis’ Roman wird Ambrosio vom Teufel selbst vom hohen Berggipfel in die Tiefe des Tals gestoßen. Da liegt er reglos am Ufer eines Flusses, und die gebrochenen Glieder versagen ihm den Dienst:

„[V]ergebens wollte Anbrosio sich erheben, denn die zerschlagnen, ausgerenkten Glieder versagten ihm den Dienst, und er vermochte nicht, sich von dem Fleck zu rühren, wo er aufgeschlagen.“ (Mn 524) Auch kann sich Denner, nachdem er durch den Sprung aus dem Turmgefängnis geflohen ist und sich dadurch verletzt hat, kaum bewegen: „Da sah er, wie er zwischen Strauchwerk in hohes Gras gefallen, aber an allen Gliedern verstaucht und verrenkt, vermochte er sich nicht zu regen und zu rühren.“ (ID 103) In diesem elenden Zustand werden beide von allerlei Insekten gefoltert.

> Schon schwirrten Schwärme von Insekten auf und stürzten als Myriaden Plagegeister sich auf den Regungslosen. Sie saugten ihm das Blut aus seinen Wunden, ihm, der dem Ansturm nimmer wehren und dies Geziefer nicht verscheuchen konnte. Sie senkten ihre Rüssel, ihre Stacheln ihm in den Leib, sie setzten sich in seinen Schwären fest, ein summendes Gewimmel sonder Zahl, das ihn so fürchterlich, so unerträglich quälte, wie’s Menschenhände nimmermehr vermocht. (Mn 524)

So die Schilderung von Ambrosios Leid. „Schmeißfliegen und anderes Ungeziefer setzten sich auf seinen halbnackten Körper und stachen und leckten sein Blut, ohne daß er sie abwehren konnte“ (ID 103), so wird Denners Qual knapp beschrieben. Da die Länge und Genauigkeit der Beschreibung die Größe der Qual ausmachen, die die literarischen Figuren leiden, erscheint Denners Strafe viel leichter als die Ambrosios. Während dieser sich immer noch nicht bewegen kann und die Felsenadler „Stück für Stück das Fleisch ihm von den Knochen“ reißen und „ihm mit ihren krummen Schnäbeln die Augen aus dem Kopf“ (Mn 524) hacken, kommt Denner kriechend an eine Stelle, „wo sich etwas Regenwasser gesammelt hatte, welches er begierig einschlürfte“ (ID 103). Dagegen quält Ambrosio nicht allein der große Durst, sondern auch noch der Umstand, dass er das rieselnde Gemurmel „jener Wasser, die fast zum Greifen nah vorüberflossen“ (Mn 524), vernehmen, das Wasser aber nicht erreichen kann. So muss er sechs Tage lang leiden, und am siebten Tag tilgen die Fluten seine sterblichen Überreste von der Welt. So eine schwere Strafe ist Ambrosios’ Sünden adäquat. Im Gegensatz zu Ambrosio leidet Denner bei weitem weniger. Schließlich wird er noch von seinem Opfer, Andres, gerettet und sorgsam gepflegt, so dass er bald

völlig genest.

Im *Mönch* bestraft zwar nicht Gott, sondern sein Widersacher, der Teufel selbst den sündigen Mönch, das Gesetz der Gerechtigkeit, dass die böse Tat bestraft wird, bleibt immerhin aufrechterhalten. Dagegen wird der böse Denner in Hoffmanns Erzählung weder von einer jenseitigen Machtinstanz bestraft noch vom weltlichen Gericht hingerichtet. Denn merkwürdigerweise lässt der junge Graf von Vach Denner weder verhaften noch hinrichten, nachdem er darüber informiert worden ist, dass sich der Geflohene bei dem Jäger aufhält. Nachdem sich Spuren gezeigt haben, dass Denner Kontakt mit seinem bösen Vater erneut aufnahm, beschließt Andres „auf seiner Hut zu sein und eröffnete bei erster Gelegenheit das ganze Geheimnis dem Grafen von Vach, der über das seltene Spiel des Schicksals nicht wenig verwundert war." (ID 105) Auf die außergewöhnliche Geschichte von Andres' komplexem Verhältnis zu Denner reagiert der junge Graf lediglich mit Verwunderung und scheint darüber seine Pflicht als Vorsitzender der Judikative zu vergessen. So kann Denner noch „einige Monate" (ebd.) bei Andres bleiben, bis er vollständig genesen ist und dann wieder auf die Seite des Bösen tritt.

Mit guten Gründen lässt sich annehmen, dass Denner von Andres schließlich doch nicht erschossen wird. Gegen Ende der Erzählung, als Vater und Sohn Trabacchio im Begriff stehen, Andres' ersten Sohn zu schlachten, vereitelt der zufällig vorbeikommende Vater des Opfers den bösen Vorsatz. Zur Rettung des eigenen Sohnes schießt Andres auf Denner, der „mit zerschmettertem Gehirn über das Feuer hin[stürzte]" (ID 108). Gewöhnlich bedeutet das zerschmetterte Gehirn bereits den Tod. Doch als Andres in den Wald zurückkommt, um Denners Leichnam zu begraben, da „richtete er [Denner] sich mit halbem Leibe auf, starrte ihn [Andres] gräßlich an und röchelte dumpf [...]" (ID 108). Aus dem Umstand, dass Denner mit zerschmettertem Gehirn seinen Leib noch aufrichten und seinen „Mörder" beschimpfen kann, ist zu erschließen, dass hier die Assoziation

„zerschmettertes Gehirn gleich Tod“ gebrochen ist. Die Möglichkeit, dass Denner durch Andres’ Schuss nicht umgebracht wird, bleibt bestehen. Der Umstand, dass der „Leichnam“ aus dem Grab verschwunden ist, gibt der Mutmaßung Raum, dass Denner am Ende von seinem Vater gerettet wird, und weist auf die Unausrottbarkeit des Bösen hin.

Darin, dass der Böse nicht wahrhaftig bestraft und der Unschuldige ungerechterweise viel leiden muss, besteht die Perfidie der Weltordnung in der Erzählung. Die Gerechtigkeitsidee des Märchens wird in Hoffmanns Nachtstück umgestürzt. Die Erzählung kommt der Erwartung, dass das Gerechtigkeitsgebot in der Welt generell aufrechterhalten wird, nicht mehr entgegen, und bereitet dadurch ihrem Leser ein Unbehagen. Keine höhere Macht, sei es immanent oder transzendent, garantiert, dass dem Guten Belohnung zukommt, und dem Bösen adäquate Strafe erteilt wird. Andres’ Gottergebenheit bringt ihm jedoch keinen göttlichen Beistand ein, mit dieser Tatsache negiert die Erzählung die menschenzugewandte Weltordnung und eröffnet einen Blick in die Indifferenz und Hositilität der von Gott verlassenen Welt. Im transzendenten Verwaisen des modernen Menschen, im Verlust des metaphysischen Geborgenheitsgefühls, in der ungerechten bösen Weltordnung ist die Angst begründet.

Kapitel 2: Die Problematik der Rechtspraxis

Hoffmann, der Jura studiert hat und lange (1814–1822) als Richter am Kammergericht Berlin tätig war, verleiht der Rechtsordnung in seinen literarischen Werken jedoch keine positive Gestaltung. In seinen Kriminalerzählungen sind das Gericht und seine Beamten der Aufgabe nicht gewachsen, die Wahrheit zu ermitteln, die Unschuldigen vom falschen Verdacht zu entlasten und den echten Täter zu stellen und zu richten. Im Essay *Die literarische Angst* stellt Richard Alewyn die These auf, dass die im klassischen Schauerroman wiederholte historische Angst vor der öffentlichen Unsicherheit im Nachaufklärerungszeitalter durch die Einrichtung rechtsstaatlicher Institutionen grundlos gemacht worden ist und folglich genießbar wird. Der klassische Schauerroman siedelt seine Handlung in der Regel im Mittelalter oder in der frühen Neuzeit an, wo die öffentliche Sicherheit durch die ubiquitäre Kriminalität häufig gestört wird. Dies ist Alewyn zufolge in moderner Gesellschaft bereits überwunden: Staatliche Sicherheitsinstrumente, wie das Gericht und die Polizei, sorgen dafür, dass die vormoderne Rechtlosigkeit und öffentliche Unsicherheit behoben und das Gefühl der Sicherheit gestiftet werden. Eine neue Angst entsteht aber, wenn das neue System, das die alte Angst grundlos gemacht hat, versagt. Gerade um das Versagen des modernen Rechtssystems kreisen die drei Kriminalerzählungen von Hoffmann: *Das Fräulein von Scuderi*, *Ignaz Denner* und *Die Marquise de la Pivardiere*. In diesen drei Erzählungen liegt das Vernunftprinzip dem gerichtlichen Verfahren bei der Wahrheitsermittlung zugrunde. Das Gericht und seine Richter im *Fräulein von Scuderi* sowie in *Ignaz Denner* bedienen sich der Methode des sachlichen Indizienbeweises und der logischen Deduktion der Tat aus ermittelten Indizien. Aber gerade dadurch kommen sie perverserweise zu einer falschen Schlussfolgerung. Wenn die Richter mittels der rationalen Verfahrensmethode es dennoch nicht schaffen können, die Wahrheit ans Licht zu bringen, wird das Vertrauen nicht nur in die Institution der Rechtsprechung, sondern

auch in die Ratio selbst erschüttert.

2.1 Die Unzulänglichkeit der Ratio in der Wahrheitsermittlung

Hoffmann, der am 1. Oktober 1814 beim Kammergericht Berlin als Mitarbeiter eingestellt und am 1. Mai 1816 als Kammergerichtsrat berufen wurde, handelte in seiner Berufstätigkeit nach dem Grundprinzip der Rationalität und Sachlichkeit. In seinen literarischen Werken stellt er die rationale Verfahrensmethode des Indizienbeweises jedoch als untauglich für die Wahrheitsermittlung dar, wodurch seine Skepsis gegenüber der Rechtspraxis zum Ausdruck gebracht wird, welche sich wahrscheinlich gerade in seiner Berufstätigkeit herausgebildet hat.

Als Kammergerichtsrat hatte Hoffmann einmal das Urteil über Scholling zu begutachten. Der Delinquent war ein Berliner Tabaksspinnergeselle, der am 25. September 1817 seine schwangere Geliebte anscheinend grundlos erstach. Aufgrund des scheinbaren Fehlens eines Tatmotivs sowie der Behauptung des Täters, von einem inneren Drang zur Tat getrieben zu werden, diagnostizierte ein forensischer Psychiater an Schmolling die Geisteskrankheit der so genannten „Manie ohne Delirium“ und bescheinigte dem Täter die Zurechnungsunfähigkeit. In seinem Gutachten setzte sich Hoffmann kritisch mit der Diagnose des gerichtsmedizinischen Psychiaters auseinander: Er erklärt dessen Diagnose für ungültig, weil sich in Schmollings Fall außer der anscheinend motivlosen Tat keine weiteren Beweise finden lassen, welche die mutmaßliche Geisteskrankheit des Täters überzeugend belegen. Sich auf Reils Beschreibung der Geisteskrankheit „Wut ohne Verrücktheit“[50] in *Rhapsodieen über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen* (1803) berufend, stellte der Gerichtsrat fest, dass Schmollings Geisteszustand nicht krankhaft ist, weil

[50] Die von Philippe Pinel – dem berühmten französischen Psychiater – angenommene „Manie ohne Delirium“ nennt Johann Christian Reil – deutscher Mediziner, der heute als Begründer der modernen Psychiatrie gilt – „Wut ohne Verkehrtheit“. Sie wird definiert als „einfache Tobsucht in ihrer reinsten Gestalt, ohne alle fremde Zusatze. Alle Seelenkräfte, das Wahrnehmungsvermögen, die Einbildungskraft und der Verstand, sind in ihren Äußerungen gesund, bloß einige Handlungen sind abnorm, weil das Vorstellungsvermögen sie nicht, weder nach sinnlichen noch verständigen Zwecken, sondern weil ein innerer blinder und organischer Drang sie bestimmt.“ (FS 711 f.)

dieser weder psychische noch physische Symptome zeigt, die auf die von jenem forensischen Psychiater diagnostizierte „Manie ohne Delirium“ hindeuten. Reils Beschreibung zufolge kann der Ausbruch der benannten Geisteskrankheit keineswegs im Verborgenen geschehen. Im Gegenteil ist er ein von sichtbaren Symptomen begleiteter Prozess.

> Auch nach Reil beginnt dieser Anfall mit allerhand körperlichen Phänomenen. Es entsteht ein Gefühl brennender Hitze im Unterleibe, großer Durst, verschlossener Leib. Die Hitze steigt aufwärts zur Brust, zum Hals und Kopfe, das Gesicht wird rot, die Schlagadern des Halses und der Schläfe pulsieren heftig. Endlich dehnt sich dieser Prozeß bis zum Gehirn aus, und in diesem Augenblick entsteht der blinde und unwiderstehliche Drang zum Morden. (FS 712)

An der Feststellung, dass eine Krankheit erst aus sichtbaren Symptomen zu erschließen ist, sowie an der Forderung, dass der Psychiater nur aufgrund nachweisbarer körperlicher Spuren, also physischer Symptome, Geisteskrankheit diagnostizieren darf, ist das Prinzip des sachlichen Spurenlesens ablesbar, auf dem der Richter Hoffmann unbeirrbar beharrte.

> Mag es sein, daß die Ursache des Wahnsinnes zunächst in irgend einer Abnormität des physischen Organismus liegt; dann wird der dieses Organismus kundige Arzt über den Ursprung des Wahnsinns und über die physischen Symptome desselben am richtigsten und klarsten urteilen [...].
> Schon aus diesen Grundsätzen geht hervor:
> daß der Arzt nur dann zur Beurteilung des wahnsinnigen Zustandes als völlig kompetent angesehen werden dürfte, wenn er die durch seine Wissenschaft erkannten Symptome nachweiset, welche eine solche Abnormität im physischen Organismus dartun, die Geistesverwirrung bewirken mußte. (FS 699 f.)

In diesem Statement wird die sachliche Deduktionslogik betont, dass eine verborgene Geisteskrankheit nur aus manifesten Symptomen zu erschließen ist, die der kriminaljuristischen Wahrheitsermittlung auch zugrunde liegen soll: Die Tat ist nur aus den ermittelten Spuren zu deduzieren, den Vorgang des Verbrechens darf ausschließlich anhand von Indizien rekonstruiert werden. Diese Haltung ergibt sich aus der „Verpflichtung auf strenge Objektivität und Wissenschaftlichkeit“[51] sowie aus

[51] Georg Reuchlein, Das Problem der Zurechnungsfähigkeit bei E.T.A. Hoffmann und Georg Büchner: zum Verhältnis von Literatur, Psychiatrie und Justiz im frühen 19. Jh., Frankfurt a. M. u.a. 1985, S. 44.

der rationalen Sachlichkeit. Im Gegensatz zu seiner Haltung in der beruflichen Tätigkeit lässt Hoffmann das objektive Ermittlungsverfahren in seinen Kriminalerzählungen versagen und die logische Deduktion der Wahrheit aus Indizien scheitern. Indizien führen in die Irre, und die auf sachliche Weise gesammelte Spuren lassen eine falsche Wahrheit konstruieren.

Obwohl die Handlungszeit von *Ignaz Denner* nicht genau datiert ist – es geschieht „vor alter längst verfloßner Zeit“ (ID 50) –, bedient sich das Gericht, das Andres fälschlicherweise zum Tode verurteilt, der rationalen Ermittlungsmethode. Der Jäger Andres wird des Mords an dem alten Grafen Vach angeklagt. Tatsache ist jedoch: Während des Mordes hält sich Andres in Frankfurt auf, um die Erbschaft vom Pflegevater seiner Frau zu empfangen; und der alte Graf ist in der Tat von Denners Vater, dem Wunderdoktor Trabacchio, ermordet. Zur Bestätigung der Anklage gegen Andres sucht das Gericht zunächst nach einem Tatmotiv und findet es in der Geldgier des Verdächtigen. Als Andres von Frankfurt, wo er das Erbe empfangen hat, heimkehrt, erfährt er, dass Denners Räuberschar während seiner Abwesenheit das gräfliche Schloss geplündert und den alten Grafen von Vach ermordet, dann sein eigenes Haus verwüstet und seinen jüngeren Sohn getötet hat. Da entschließt er sich, den unheilvollen Wald zu verlassen.

> Der dritte Tag war zur Abreise bestimmt, und eben packten sie [Andres und seine Frau] einen Kasten, als ein starkes Pferdegetrappel immer näher und näher kam. Andres erkannte den Vaschen Förster, der bei dem Schlosse wohnte; hinter ihm ritt ein Kommando Fuldaischer Dragoner. „Nun da finden wir ja den Bösewicht gerade bei der Arbeit, seinen Raub in Sicherheit zu bringen“, rief der Commissarius des Gerichts, der mitgekommen. (ID 81)

Der Umzug wird als Transport der Raubbeute missverstanden. Das Geld, das Andres von Giorginas Pflegevater geerbt hat, halten die Gerichtsbeamten missverständlich für die Beute von der Plünderung des gräflichen Schlosses. Die Tatsache, dass Andres seit Jahren in einem gewissen Wohlstand lebt, den er sich als Revierjäger nicht leisten kann, scheint zu bestätigen, dass er seit langem an den verbrecherischen Tätigkeiten

der Räuberbande teilgenommen hat: „Es war erwiesen, daß eben, wie Denner es angegeben, seit fünf Jahren Andres in einen gewissen Wohlstand geriet, dessen Quelle nur die Teilnahme an den Räubereien sein konnte.“ (ID 84) Zur Bestätigung der Anklage zieht das Gericht weiterhin Zeugenaussagen heran. Zwei Jäger des alten Grafen wollen mit eigenen Augen gesehen haben, dass Andres ihren Herrn getötet hat, was eigentlich eine von Trabacchio bewirkte Sinnestäuschung ist.

Andres’ Beteuerung, dass er sich während des Mordes in Frankfurt aufgehalten hat, lässt sich nicht belegen, weil alle, die seinen Aufenthalt in Frankfurt bestätigen könnten, inzwischen entweder gestorben sind, oder sie erinnern sich nicht mehr an ihn. Sein Alibi ist nicht zu beweisen, und die Wahrheit wird nicht an den Tag gebracht. Zu dieser prekären Situation führt eine ganze Reihe von Zufällen – wenn eine Erzählung Zufälle überhaupt kennt.

> Ferner gestand Andres selbst seine Abwesenheit von Hause während der auf dem Vachschen Schlosse verübten Tat, und seine Angabe wegen seiner Erbschaft und seines Aufenthalts in Frankfurt blieb verdächtig, weil er den Namen des Kaufmanns, von dem er das Geld ausgezahlt erhalten haben wollte, durchaus nicht anzugeben wußte. Der Bankier des Grafen von Vach, so wie der Hauswirt in Frankfurt, bei dem Andres eingekehrt war, versicherten einstimmig, wie sie sich des beschriebenen Revierjägers gar nicht erinnern könnten; der Gerichtshalter des Grafen von Vach, der das Zertifikat für den Andres ausgefertigt hatte, war gestorben, und niemand von den Vachschen Dienern wußte etwas von der Erbschaft, da der Graf nichts davon geäußert, Andres aber auch davon geschwiegen, weil er, aus Frankfurt zurückkehrend, sein Weib mit dem Gelde überraschen wollte. So blieb alles, was Andres vorbrachte, um nachzuweisen, daß er zur Zeit des Raubes in Frankfurt gewesen und das Geld ehrlich erworben sei, unausgemittelt. (ID 84 f.)

Der Kaufmann, der Andres die Erbschaft ausgezahlt hat, auf dessen Namen sich Andres aber nicht besinnen kann, „war die ganze lange Zeit der Untersuchung über auf Reisen in Frankreich und Italien gewesen“ (ID 91). So erfährt er nichts von der Aufsehen erregenden Ermittlung gegen Andres und kann folglich auch keinen Beweis für dessen Unschuld liefern. Nichts spricht für Andres’ Unschuld, während die Anklage gegen ihn durch Zeugenaussage bestätigt wird. Folglich fällt das Gericht das Todesurteil für Andres. An den Zufällen, die kräftig gegen Andres’ Behauptung von

seiner Abwesenheit während des Mordes sprechen und die Wahrheit dicht verdecken, scheitert das rationale Ermittlungsverfahren.

Der alte und der junge Graf von Vach gehören zwar der feudalen Herrschaftsschicht an, sie passen aber keinesfalls in das für die Gothic Novel klischeehafte Bild des nach Willkür handelnden feudalen Tyrannen hinein. Vielmehr sind sie als aufgeklärte Feudalherren anzusehen. Zusammen mit ihren Rittern und Jägern sorgen sie dafür, die von Denners Räuberbande gestörte öffentliche Sicherheit und Ordnung wiederherzustellen, indem sie große Kräfte zum Fahnden nach den Räubern einsetzen. So kommen die Grafen und ihre Ritter der Pflicht der späteren Polizei nach. Das Gericht, dessen Vorsitz der Feudalherr innehat – was es allerdings formal vom modernen rechtsstaatlichen Gericht unterscheidet –, verfährt nach dem Vernunftprinzip: Die Beamten bemühen sich, durch sachliche Ermittlung und logisches Spurenlesen die Wahrheit zu finden. Beim Urteilen schalten die Richter ihre Emotion und persönliche Überzeugung aus, die eventuell zu einem subjektiven willkürlichen Urteil führen könnten, damit die Ratio möglichst der Wahrheit gemäß ein objektives Urteil fällen kann.

Aufgrund der Kenntnis von der Person Andres und seiner Anständigkeit sowie Treue zu dem alten Grafen ist der junge Graf persönlich von seiner Unschuld überzeugt. Doch es sind keine Indizien vorhanden, die seine persönliche Überzeugung belegen können. So muss er seinen intuitiven Glauben zugunsten eines rationalen, vermeintlich auf Tatsachen basierten und daher gerechten Urteils aufgeben. Auch andere Richter unterdrücken ihr Mitleid für Andres und lassen vernünftig die „Tatsachen“ allein über seine Schuld entscheiden. Indem die Richter die vermeintlichen Tatsachen der persönlichen, nicht nachweisbaren Überzeugung vorziehen und ihre Emotion beim Urteilen unterdrücken, erfüllen sie das Vernunftprinzip. Doch das rationale Verfahren vermag die Wahrheit nicht zu entdecken, während die subjektive Ahnung der Tatsache nahe kommt.

Dazu, dass Andres' Alibi durch die objektive Verfahrensmethode nicht ermittelt wird, führt die ganze Reihe von Zufällen. Sie überfordern die Vernunft und ihre Logik. Dass das rationale Verfahren des Gerichts, das prinzipiell zu bejahen und grundsätzlich als positiv zu bewerten ist, die Wahrheit nicht herausfinden kann, zeigt die Grenze der Ratio. Im Gegensatz zu dem rational gefällten Urteil ist die intuitive Überzeugung des jungen Grafen der Wahrheit nah. In seinen literarischen Werken hat Hoffmann eine der streng sachlichen rationalen Haltung in der Berufstätigkeit entgegengesetzte Position eingenommen: Literarisch verleiht er der Skepsis gegenüber der rationalen Rechtspraxis Wort und Ausdruck, und plädiert dafür, nicht einseitig der Logik eines denkenden Kopfes zu gehorchen, sondern die Intuition und Ahnung eines fühlenden Herzens auch zu berücksichtigen, indem er die rationale, sachliche Ermittlungsmethode an Zufällen scheitern und die Intuition die Wahrheit spontan ahnen lässt.

Bedenklich ist der Sachverhalt, dass das Gericht dem Vernunftprinzip gemäß allein die ermittelten Indizien und Beweisen – aus denen perverserweise immer nur eine falsche Wahrheit konstruiert wird – gelten lassen kann und die unbelegte intuitive Ahnung, die der Tatsache jedoch entspricht, ausblenden muss. In *Das Fräulein von Scuderi* schlägt sich dieselbe Problematik nieder. Die Perfidie der Erzählung liegt darin, dass jeder, sei es die Scuderi oder die Beamten der Chambre ardente, sobald er sich der Methode des Indizienbeweises bedient, in die Irre geführt wird. Der Entwurf, dass das objektive Ermitteln und die logische Deduktion fatalerweise scheitern müssen, bringt die Skepsis nicht nur gegenüber dem rational fundierten Gerichtsverfahren, sondern auch gegenüber der Ratio selbst zum Ausdruck.

Im Jahr 1680 findet in Paris eine unfassbare Raubmordserie statt: Die adligen Liebhaber, die nachts zum Rendezvous mit ihren Geliebten unterwegs sind, werden überfallen und ermordet, die Juwelen – ausnahmslos vom Goldschmied Cardillac hergestellt –, die sie als Geschenk für ihre Mätressen mit sich bringen, werden geraubt.

Alle Untersuchungen der Chambre ardente versagen. Mit aller List und allen Tricks kann sie dem Täter nicht auf die Spur kommen. Mittlerweile wird der Goldschmied auch ermordet, und sein Geselle Brußon gerät unter Verdacht: Als Cardillac stirbt, ist niemand „bei ihm, als sein Geselle Olivier Brußon und die Tochter“ (FvS 814). Der Dolch, der „von frischem Blute gefärbt“ und „genau in die Wunde paßte“ (ebd.), wird in Oliviers Kammer gefunden. Ein Tatmotiv fehlt nach Mutmaßung der Chambre ardente auch nicht: Brußons Geldgier treibe ihn zum Mord. „Cardillac war nicht arm – im Besitz vortrefflicher Steine.“ (FvS 815) Brußons Selbstverteidigung, dass er den Goldschmied nicht ermordet, sondern ihm auf sein Geheiß in jener Nacht auf der Straße gefolgt und ihn von einem Fremden überfallen gesehen hat, dass er daraufhin den Verletzten nachhause trägt, wo der Meister aufgrund der schweren Verletzung am folgenden Morgen stirbt, wird von den Nachbarn falsifiziert. Diese sind sich dessen sicher, dass Cardillac in jener Nacht das Haus gar nicht verlassen hat. Auf die Frage, die sich auf Brußons Selbstverteidigung bezieht, nämlich, warum Cardillac denn nachts auf die Straße geht, weiß der Verdächtige keine überzeugende Antwort zu geben. Aufgrund von diesen Umständen wird Brußon als der Mörder von Cardillac inhaftiert. Die Tatsache, „seit der Zeit, daß Olivier Brußon verhaftet ist, haben alle Mordtaten, alle Beraubungen aufgehört“ (FvS 816), bestätigt noch den Verdacht, dass Brußon auch einer der Täter, ja der Haupttäter der Raunmordserie sei. Die Wahrheit ist jedoch: Cardillac ist der Täter der Raubmordserie; bei einem Raub an Grafen Miossens wird er von diesem in der Notwehr tödlich verletzt. Brußon trägt ihn nach Hause, wo er bald stirbt. Mit seinem Tod hört die Raubmordserie selbstverständlich auf. Um die Geliebte Madelon vor der Verfehlung des Vaters zu schützen, weigert Brußon die Wahrheit offen zu sagen und wird als der Täter verdächtigt. Der wundersame Zusammenfall der Ereignisse verdeckt die Tatsache und lässt die rationale Ermittlung der Chambre ardente fehlschlagen.

Durch die logische Deduktion konstruiert die Chambre ardente eine falsche Wahrheit. Heikel ist, dass das Gericht keine andere als die rationale sachliche Methode

anwenden darf, während das einzig erlaubte Verfahren zu der falschen Schlussfolgerung führt. „[D]aß die auffallendsten Verdachtsgründe wider Brußon sprächen, daß la Regnies Verfahren keineswegs grausam und übereilt zu nennen, vielmehr ganz gesetzlich sei, ja daß er nicht anders handeln könne, ohne die Pflichten des Richters zu verletzen.“ (FvS 842) Mit diesen Worten rechtfertigt der Advokat Pierre Arnaud d'Andilly das Verfahren der Chambre ardente. La Regnies Urteil über Brußon ist juristisch berechtigt: „Alles sprach wider ihn [Brußon], ja kein Richter in der Welt hätte anders gehandelt, wie la Regnie, bei solch entscheidenden Tatsachen.“ (FvS 817) Der Advokat, der Verständnis für die rationale Handlungsweise der Chambre ardente aufbringt, sieht zugleich die Grenze der rationalen Methode ein: Das Wahre muss nicht immer das Wahrscheinliche sein. Die gerichtliche Ratio kann aber nur das Wahrscheinliche begreifen und die außergewöhnliche, unwahrscheinliche Wahrheit nicht fassen. Brußons Fall, in dem viele Zufälle vorgekommen sind, ist außergewöhnlich und Cardillacs pathologisches Verbrechen irrtional. Sie liegen außerhalb von dem Begreifenshorizont der Ratio. Es liegt an der Grenze der Ratio, dass das Gericht die Wahrheit nicht herausgefunden hat. Der außergewöhnliche Fall in der Erzählung *Fräulein von Scuderi* überfordert das rationale Erkenntnisvermögen und verursacht dessen Scheitern.

Mit der Methode des sachlichen Indizienbeweises scheitert nicht allein die Chambre ardente, sondern auch die Scuderi, die Wahrheit herauszufinden. Um Madelons Beteuerung von dem harmonischen Verhältnis zwischen Brußon und Cardillac zu belegen, zieht Scuderi „Erkundigungen ein, und fand alles bestätigt, was Madelon über das häusliche Verhältnis des Meisters mit seinem Gesellen erzählt hatte“ (FvS 812). Es ist ausgerechnet die sachliche Ermittlungsmethode, die die Untersuchenden die falsche Schlussfolgerung ziehen lässt. Die Wahrheit, dass Brußons Verhältnis zu Cardillac nicht harmonisch, sondern von unversöhnlicher Feindlichkeit geprägt ist, bleibt verborgen.

Die Wahrheit von Cardillacs Täterschaft sowie von Brußons Unschuld am Mord weist den Charakter der Unerkennbarkeit und Undurchschaubarkeit auf. Weder das Gericht noch die private Person vermögen die Tatsache durch die aktive Untersuchung aufzudecken. Die Wahrheit wird nicht durch das aktive Ermitteln ans Licht gebracht, sondern dank glücklichen Zufällen entdeckt oder durch freiwilliges Gestehen des Täters sowie Mitteilen des Mitwissers offenbart. Zufällig vergiftet sich der Giftmörder Sainte Croix, derart, dass die Maske, die er während der Zubereitung des Giftpulvers in der Regel trägt, herabfällt, und er das feine Pulver einatmet. Dank diesem Zufall klärt die Chambre ardente die Giftmordserie auf, die ihr bisher, trotz aller ihren Bemühungen, im Dunkeln geblieben ist. Zufällig entdeckt Brußon Cardillacs Verbrechen: Der junge Verliebte verweilt nachts in der Nähe von Cardillacs Haus, um nach einer Gelegenheit zum Treffen mit Madelon zu suchen, und ertappt unerwartet den Meister bei seiner nächtlichen Kriminaltätigkeit. „Was der feinsten Schlauigkeit Desgrais' und seiner Spießgesellen nicht gelang zu entdecken, das spielte dir der Zufall in die Hände." (FvS 831) So Cardillacs Kommentar zu der zufälligen Entdeckung seines Geheimnisses von Brußon. Nachdem seine Tat von Brußon entdeckt worden ist, offenbart der Goldschmied seinem Gesellen den ganzen Hergang seiner Kriminalität. Dass Brußon Scuderi die Wahrheit der Raubmordserie anvertrauen will, ist wiederum einem Zufall zu danken, dass das Fräulein die Pflegemutter seiner Mutter war und Brußon ihr jetzt wie damals ein kindliches Vertrauen entgegenbringt. Zu Brußons Rettung teilt Scuderi dem König die Wahrheit mit, der dann eine geheime Untersuchung anstellt, die, statt die Wahrheit herauszufinden, sie lediglich nachzuweisen hat. Nicht durch die rationale Ermittlung, sondern durch Zufälle, Geständnisse des Täters und Mitteilungen der Mitwisser wird die bisher im Verborgenen gebliebene Wahrheit enthüllt. In dieser Erzählung ist die Wahrheit dem rationalen, aktiven Untersuchen grundsätzlich unzugänglich.

Das sachliche Verfahren kann die Wahrheit nicht entdecken, die Intuition hat sie aber geahnt. Die Scuderi ist deswegen als Konkurrentin der Chambre ardente zu

bezeichnen, nicht weil sie wie der spätere Detektiv mittels der Vernunft und Logik die Wahrheit rekonstruiert und die Kriminaltat enträtselt, sondern weil sie der intuitiven Ahnung einen Geltungsraum beimisst, während das Gericht aufgrund des Vernunftprinzips alle irrationalen Momente ausschließen muss. Ihre spontane Bange vor Cardillac ist nicht sachlich mit Beweisen zu erklären – denn in Paris genießt seine Anständigkeit als Bürger genau so eine große Anerkennung wie seine Kunstfertigkeit als Goldschmied –, jedoch wird sie durch die Tatsache gerechtfertigt.

> Und nun hat selbst Cardillacs Betragen, ich muß es gestehen, für mich etwas sonderbar Ängstliches und Unheimliches. Nicht erwehren kann ich mir einer dunklen Ahnung, daß hinter diesem allem irgend ein grauenvolles, entsetzliches Geheimnis verborgen [...]. (FvS 805)

Scuderis intuitive Ahnung ist der Wahrheit nah.

Von dem rationalen Verfahrensprinzip ausgegangen, ignoriert die Chambre ardente Scuderis Beteuerung von Brußons Unschuld und konstruiert eine falsche Wahrheit. Anhand von den gefundenen Spuren und durch die rationale Deduktion hält das Gericht den unschuldig Verdächtigen für den Täter und ist im Begriff, ihn zum Tod zu verurteilen. Unter Berücksichtigung von diesen Fakten erwecken das Gericht und seine rationale Verfahrensmethode eher Skepsis als Vertrauen. Angesichts der latenten Gefahr, dass die rationale Rechtspraxis einen Justizmord herbeiführen könnte, entsteht eine neue Angst.

In der Analyse zu Hoffmanns Kriminalerzählungen stellt Horst Conrad in *Die literarische Angst* fest:

> Angst erwächst jetzt aus dem scheinbaren Wohlgeordnetsein einer sich organisierenden Umwelt, aus den gleichen Institutionen, die im modernen Staat Sicherheit garantieren sollen. Schrecken entsteht dadurch, daß unentwegt kriminalistische und juristische Behörden ihr Unvermögen an den Tag legen.[52]

Da „die Ermittlungen der Polizeidiener und Kriminalrichter“ „das Entscheidende

[52] Conrad, Die literarische Angst, a.a.O., S. 100.

nicht an den Tag zu bringen“ vermögen, wird „dem Leser [...] allmählich das Vertrauen in die Macht der Polizei genommen“.[53] Dieser Aussage ist anzufügen, dass die Unzulänglichkeit der Behörden in der Wahrheitsermittlung auf die Grenze der Ratio zurückzuführen ist. *Ignaz Denner* und *Das Fräulein von Scuderi* haben das Versagen der rationalen Ermittlungsmethode in der Wahrheitsfindung inszeniert.[54] Durch die Darstellung, dass die rationale Deduktion eine falsche Wahrheit aus den Indizien kontruiert, diskreditiert Hoffmann die Vernunft und Ratio. „Suchte die Justizreform der Aufklärung die Angst vor dem Verbrechen durch eine systematische Erfassung zu bannen, so zeichnet der Erzähler des ‚Fräulein von Scuderi‘ geradezu das Aussetzen der Ratio vor dem Unheimlichen eines irrationalen Verbrechens“[55], in dem die Indizienbeweise keinen Platz haben. Denn „Ursachen und Umstände einer Tat sind aus ihren Spuren nicht ablesbar“.[56] Die rationale Ermittlung scheitert nicht nur an dem irrationalen Verbrechen des Goldschmieds, sondern auch an der Koinzidenz der Umstände und Ereignisse. Darüber kippt das sich auf die Vernunft stützende Erkenntnisvermögen ins Unvermögen.

In der klassischen Detektivgeschichte stiftet die Ratio das Sicherheitsgefühl, da „in einer durch ein Verbrechen in Ausnahmezustand versetzten Welt stets die sich selbst erweisende Vernunft wieder für Sicherheit sorgen kann“.[57] Hier erfüllt das vernünftig fundierte Erkenntnisvermögen die sicherheitsgarantierende Funktion. Die klassische Detektivgeschichte verspricht, dass alle von der Kriminalität verursachten Verstörungen vorläufig sind, dass die Macht der Vernunft sie beheben und die öffentliche Ordnung wieder herstellen wird. Vor diesem Hintergrund kann das grausamste Verbrechen in der Geschichte das Sicherheitsgefühl auch nicht einmal erschüttern. Die Dämonie von Hoffmanns Kriminalerzählungen liegt nun darin, dass das rationale Verfahren des Gerichts das irrationale Verbrechen nicht erfassen kann,

---

[53] Vgl. ebd., S. 101.
[54] Vgl. Thomas Weitin, Das Fräulein von Scuderi, in: E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung, a.a.O., S. 316–324, hier S. 318.
[55] Conrad, Die literarische Angst, a.a.O., S. 111 f.
[56] Ebd., S. 112.
[57] Ebd., S. 121.

dass die logische Deduktion der Tat wegen des Zusammenfalls der Ereignisse versagt. Der von Hoffmanns Geschichten erweckte Zweifel, dass sich die Herausfindung der Wahrheit dem glücklichen Zufall zu verdanken hat, dass die Wahrheit in den meisten Fällen, wenn sich der günstige Zufall nicht bietet, im Dunkeln bleiben muss und der Unschuldige das Opfer von der vermeintlich rationalen gerechten Rechtspraxis wird, wirkt beunruhigend.

2.2 Die Undurchschaubarkeit der Wahrheit

Im *Fräulein von Scuderi* weist die Wahrheit den Charakter der Unerkennbarkeit und Undurchschaubarkeit auf. Madelon, die mit Brußon und Cardillac zusammenlebt, bleiben sowohl das wahre Verhältnis zwischen ihrem Vater und dem Geliebten als auch das Geheimnis des Vaters unbekannt. Sie ist davon überzeugt, dass die beiden Männer einander wie Vater und Sohn lieben, während in Wirklichkeit eine unversöhnliche Feindschaft zwischen den beiden vorherrscht. Anders als Madelons naiver Glaube, dass Cardillac Brußons Tugend sowie handwerkliche Geschicklichkeit hochschätzt und ihn darum, trotz seiner Armut, zum Schwiegersohn erwählt, verachtet der stolze Goldschmied den Gesellen wegen seiner Mittellosigkeit und seiner niedrigen sozialen Stellung. Nur um Brußon zum Schweigen über seine Kriminalität zu bringen, willigt er in die Verlobung ein. Auch die Nachbarn werden von dem Schein getäuscht, dass der Meister und sein Geselle in einem harmonischen liebevollen Verhältnis zusammenleben. Und das Volk von Paris hält den Goldschmied für einen braven musterhaften Bürger, der in Wirklichkeit aber Mord und Raub verübt. Diese falsche Vorstellung wird auch da nicht korrigiert, als Cardillac als der Täter der Raubmordserie überführt wird: Die Wahrheit wird schließlich nicht in der Öffentlichkeit bekanntgemacht.

Nachdem Brußon Cardillac auf frischer Tat ertappt hat, vertraut der Verbrecher dem Gesellen den Hergang seiner Kriminalität an. Die Beichte findet in Cardillacs Werkstatt, einem privaten, von außen abgegrenzten Raum, statt. Nachdem Brußon

alles erfahren hat, bewahrt er das Geheimnis bei sich. Auch unter Drohung der Folter verrät er es der Chambre ardente nicht. Nur der Scuderi will er das Geheimnis mitteilen, aufgrund seines Vertrauens zu ihr. Die Wahrheit offenbart Brußon in Scuderis Haus, wiederum einem privaten Raum, und zwar in Abwesenheit der Gerichtsbeamten. Auch Graf Miossens, der Cardillac tödlich verletzt hat, legt sein Geständnis vor der privaten Person Scuderi statt vor der Chambre ardente ab. Nachdem Scuderi dem König Brußons Geschichte erzählt hat, organisiert er eine geheime Untersuchung über den Fall, von der auch die Chambre ardente, die staatliche Institution der Rechtsprechung, ausgeschlossen wird. Die Wahrheit der Raubmordserie, die durch die geheime Untersuchung bestätigt wird, kommt bis zum Ende der Erzählung auch nicht an die Öffentlichkeit.

Ein Jahr später erscheint eine amtliche Ankündigung bezüglich der Raubmordserie und erzählt eine falsche Geschichte. Cardillac wird nicht als den Täter der Raubmordserie genannt. Hinter dem happy end, dass Madelon und Brußon das Geschehen überleben, dass die Opfer der Raubmordserie mit der Rückgabe ihrer geraubten Juwelen teilweise entschädigt werden, stecken jedoch beunruhigende Probleme: die Manipulation der Wahrheit und die Verletzung der Gerechtigkeit durch die Macht. Die humanitäre Begnadigung für Brußon ist zugleich ein willkürlicher Eingriff der Macht des Königs in die Rechtsprechung. Die vom König in Gang gesetzte Untersuchung bestätigt zwar Brußons Unschuld an Cardillacs Mord, seine Mitschuld, dass er wegen der Liebe zu Madelon die Bluttat ihres Vaters verheimlicht hat, kann aber nicht verleugnet werden. Der Freispruch für Brußon, in dem sich die Macht des Königs manifestiert, verletzt die Gerechtigkeit. „Da aber Geheimhaltung auf mehreren Ebenen geboten ist (Komplizenschaft Oliviers, Cardillac als Serienmörder, Miossens tödliche Notwehr), ergeht kein ‚Rechtsspruch', sondern schlägt [...] die königliche Begnadigung das Verfahren nieder."[58] In der Verheimlichung der Wahrheit werden die Opfer der Raubmordserie um Madelons und

[58] Maximilian Bergengruen/Antonia Eder, Das Fräulein von Scuderi. Erzählung aus dem Zeitalter Ludwig des Vierzehnten (1819), in: E.T.A. Hoffmann Handbuch, a.a.O., S. 126–130, S. 129.

Brußons willen ein zweites Mal geopfert und das Volk in Paris getäuscht. Der humanitären Tat des Königs haftet dadurch ein Makel an: Sie ist ein willkürliches Machtspiel und wird mit der Schädigung der Opfer der Raunbmordserie und der Täuschung des Volks erkauft. „Das Begnadigungsrecht wird rechtsphilosophisch zu Lebzeiten Hoffmanns konträr diskutiert. So sieht dessen Kritiker Kant darin ‚unter allen Rechten des Souveräns das schlüpfrigste, um den Glanz seiner Hoheit zu beweisen, und darin doch im hohen Grade Unrecht zu tun'."[59] Der königliche Eingriff beeinträchtigt die Selbstständigkeit und Gerechtigkeit der Rechtsprechung. Mit der Entlarvung der Manipulation der Wahrheit wird die Positivität der anscheinend humanitären Tat relativiert: Hinter dem Freispruch für Brußon steckt das willkürliche Machtspiel durch den König, der sich von Scuderis Beredsamkeit und Madelons Schönheit bestechen lässt, so dass seine anfängliche Abscheu gegen den Übeltäter ins Einsetzen für ihn umschlägt. Schließlich vergibt er Brußon seine Schuld als Cardillacs passiver Komplize auf Kosten der Opfer der Raubmordserie. In dieser Erzählung stehen die Humanität und der Gerechtigkeit in unversöhnlichem Antagonismus.

2.3 Die Beeinflussbarkeit des Gerichts von der Kriminalität

Da in Hoffmanns Erzählungen die Ermittlung der Polizeidiener und Kriminalrichter das Entscheidende nicht an den Tag zu bringen vermag, entstehen eine Skepsis gegenüber den Möglichkeiten logisch fundierter Verbrechensaufklärung und ein Misstrauen in rationale Deduktionsmethoden.[60] Conrad in *Die literarische Angst* zufolge spiegelt sich „[d]as Mißtrauen des Erzählers in das von den Justizreformen der Aufklärung institutionalisierte Indizienverfahren" auch noch darin wider, dass Untersuchungsrichter wie Verbrecher mit vergleichbaren Attributen bezeichnet werden.[61] In *Das Fräulein von Scuderi* und *Die Marquise de la Pivardiere* wird das

[59] Maximilian Brgengruen/Antonia Eder, E.T.A. Hoffmann: *Das Fräulein von Scuderi* (1819), in: Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch, hg. von Roland Borgards u.a., Stuttgart u.a. 2013, S. 344–348, hier S. 347.
[60] Vgl. Conrad, Die literarische Angst, a.a.O., S. 107.
[61] Vgl. ebd., S. 110.

Gericht von der Kriminalität beeinflusst: Im Kampf gegen die Verbrechen nimmt es ihre Merkmale an.

Die Täter der ersten Giftmordserie im *Fräulein von Scuderi*, der Hauptmann Croix und die Brinvillier, kennzeichnen sich durch die Eigenschaften der Rachsucht und Listigkeit sowie durch die Mordlust. Der Croix ist „[l]eidenschaftlich, ohne Charakter, Frömmigkeit heuchelnd und zu Lastern aller Art geneigt von Jugend auf, eifersüchtig, rachsüchtig bis zur Wut“ (FvS 786). Und die Brinvillier „war ein entartetes Weib, durch Sainte Croix wurde sie zum Ungeheuer.“ (ebd.) Ihre Listigkeit zeigt sich darin, dass sie die Liebe zu ihrem Vater vortäuscht und ihn heimlich vergiftet. Der Giftmord am eigenen Vater als Vergeltung dafür, dass er sie von ihrem Geliebten Croix getrennt hat, veranschaulicht ihre Rachsucht. Darin, dass sie mehrere Personen vergiftet, deren Leben oder Tod ihr eigentlich gleichgültig sind, drückt sich ihre Mordlust aus. In der Ermittlung gegen die Giftmordserie nimmt die Chambre ardente Merkmale der Verbrecher an. Die Brinvillier, die vor der Fahndung ins Kloster geflohen ist, lockt Desgrais mit der List eines vorgetäuschten Stelldicheins aus dem Zufluchtsort. In der Bekämpfung gegen die zweite Giftmordserie greift die Chambre ardente zur brutalen Folter und grausamen Hinrichtung und versetzt die ganze Stadt nicht weniger effizient als die Kriminellen in Panik. „Gewiß ist es, daß blinder Eifer den Präsidenten la Regnie zu Gewaltstreichen und Grausamkeiten verleitete. Das Tribunal nahm ganz den Charakter der Inquisition an“, und „auf dem Greveplatz“ fließt „das Blut Schuldiger und Verdächtiger in Strömen“ (FvS 789). In dieser Grausamkeit lässt sich eine gewisse Mordlust bemerken. Als der König auf Scuderis Bitte die gerichtliche Untersuchung gegen Brußon übernimmt, will la Regnie sein Opfer auf keinen Fall loslassen: „La Regnie mochte alles aufbieten, das Opfer, das ihn entrissen werden sollte, zwischen den Zähnen fest zu halten.“ (FvS 851) Die zitierte Tiermetapher veranschaulicht la Regnies Grausamkeit. Vor dem „tückischen, schadenfrohen Blick“ (FvS 809), den Desgrais bei Brußons Festnahme auf Madelon wirft, erbebt auch die Scuderi unwillkürlich. Wird das Volk in Paris durch die Kriminalität in Panik

und Unruhe versetzt, so entsetzt es sich nicht weniger vor der grausamen Chambre ardente.[62]

Die Grausamkeit der Chambre ardente ist inzwischen so verrucht geworden, dass Cardillac sie als Drohungsmittel benutzt, um Brußon zum Schweigen über sein Geheimnis zu zwingen: „Nimm dich in Acht, Bursche, daß die Krallen, die du hervorlocken willst zu anderer Leute Verderben, dich nicht selbst fassen und zerreißen“ (FvS 829), so Cardillacs Drohung. Vor der Grausamkeit der Chambre ardente traut sich Graf von Miossens nicht, die Wahrheit zu sagen, dass nicht Brußon, sondern er selbst den Goldschmied in der Notwehr tödlich verletzt hat. So schreckt das Gericht die Zeugen davon ab, Geständnis abzulegen. Schließlich erzählt der Graf der Chambre ardente eine fingierte Geschichte, mit der er Brußon vom Verdacht entlastet und sich zugleich nicht verrät. Mit ihrer Grausamkeit steht die Chambre ardente in der Wahrheitsfindung sich selbst im Wege.

Die Beeinflussbarkeit des Gerichts von der Kriminalität manifestiert sich nicht nur darin, dass es wie sie die unmenschliche Grausamkeit zeigt, sondern auch darin, dass die Richter aufgrund ihres Umgangs mit den Kriminellen in der beruflichen Tätigkeit Verdacht gegen jeden hegen und dazu tendieren, überall Verbrechen zu wittern. Da die Berufstätigkeit ihn mit allerlei tückischen niederträchtigen Straftaten konfrontiert, verliert la Regnie das Vertrauen in die Tugend und hält die Menschen generell für listig und heimtückisch. Als Scuderi ihm Madelons Beteuerung von dem harmonischen Verhältnis zwischen Cardillac und Brußon erzählt und ihn damit zu einer neuen Untersuchung zu Brußons Fall zu bewegen versucht, widerspricht er ihrem Glauben an die Moral und Tugend und versetzt mit seiner Lehre über die

[62] Vgl. Lothar Pikulik, E.T.A. Hoffmann als Erzähler. Ein Kommentar zu den „Serapions-Brüdern“, Göttingen 1987, S. 173. Pikulik macht in einem Kommentar über das Gericht in den Erzählungen *Das Fräulein Scuderi* und *Die Marquise de la Pivardiere* auf dessen perverse Lust an der blutigen Grausamkeit aufmerksam: „Das Bewußtsein der Pflicht, die Verbrecher zu stellen und zu richten, ist bei ihnen offenbar in perverse Lust umgeschlagen, so daß das Bestreben, eindeutige Schuldbeweise zu erbringen und Gerechtigkeit walten zu lassen, gegenüber der sadistischen Gier, an einem Übeltäter das Werk der blutigen Rache zu vollziehen, in den Hintergrund tritt.“

moralische Entartung des Menschen das arglose Fräulein in Schrecken. Während Scuderi spontan an Madelons Worte glaubt, will la Regnie zunächst alles einem kritischen Zweifel unterziehen.

> Es ist ganz Eures vortrefflichen Herzens würdig, mein Fräulein, daß Ihr, gerührt von den Tränen eines jungen, verliebten Mädchens, alles glaubt, was sie vorbringt, ja daß Ihr nicht fähig seid, den Gedanken einer entsetzlichen Untat zu fassen, aber anders ist es mit dem Richter, der gewohnt ist, frecher Heuchelei die Larve abzureißen. (FvS 813)

Mit diesen Worten betont la Regnie die Notwendigkeit, dass er als Richter alle Aussagen der in die kriminellen Handlungen Involvierten mit einer misstrauischen Haltung überprüfen muss. Um Madelons Beteuerung zu entkräften, erinnert er Scuderi an die Giftmörderin Brinvillier, wie sie um des Geliebten willen den eigenen Vater und die Geschwister vergiftet hat, und mahnt sie, an die Möglichkeit zu denken, dass das verliebte Mädchen, um den Geliebten zu retten, zu allerlei Heuchelei und Listigkeit fähig sein könnte.

> Und Madelon, rief die Scuderi, und Madelon, die treue, unschuldige Taube. – Ei, sprach la Regnie mit einem giftigen Lächeln, ei wer steht mir dafür, daß sie nicht mit im Complott ist. Was ist ihr an dem Vater gelegen, nur dem Mordbuben gelten ihre Tränen. Was sagt Ihr, schrie die Scuderi, es ist nicht möglich; den Vater! dieses Mädchen! – O! fuhr la Regnie fort, o! denkt doch nur an die Brinvillier! (FvS 816)

Von der Giftmordserie zutiefst beeindruckt, wird la Regnie misstrauisch gegenüber Madelon. Die Verbrechen, die ihn alltäglich beschäftigen, machen ihn paranoid und bringen ihn um das Vertrauen in die Tugend und Moral. Vor ihm könnte „keine Treue, keine Tugend bestehen“ (ebd.). Er späht „in den tiefsten, geheimsten Gedanken Mord und Blutschuld“ (ebd.).

In *Die Marquise de la Pivardiere* haben die Gerichter es einmal mit einem Identitätsbetrug zu tun, von dem sie traumatisiert werden, so dass sie bei der Feststellung der Identität des Marquis in einer übertrieben vorsichtigen Weise vorgehen.

> Noch in frischem Andenken war ein Betrüger, der, die auffallende Ähnlichkeit mit

> einem gewissen Martin Guere nutzend, sich für diesen ausgab, und drei Jahre hindurch, eine ganze Stadt, ja selbst Frau und Kinder des Guere täuschte, bis dieser selbst zurückkam und so sich der Betrug offenbarte, den der Verbrecher mit dem Tode büßte. (MdlP 761)

Den Betrüger hat das Gericht zwar bestraft, aber diese Erfahrung kann es nicht bewältigen. In der Identitätsfrage des ermordet geglaubten, aber wieder lebendig aufgetauchten Marquis verfahren die Richter übertrieben vorsichtig, was einen erheblichen Kontrast zu ihrem voreiligen Verdacht gegen die Marquise und den Charost bildet. Um jeglichen Fehler zu vermeiden, beschließt das Gericht, „durch die strengste, genaueste Untersuchung Rücksichts des angeblichen Marquis de la Pivardiere die Wahrheit zu erforschen, unerachtet jener Akt des Richters zu Romorantin die Sache zu entscheiden schien“ (MdlP 760), „nach welchem er von mehr als zweihundert Personen wirklich für den Marquis de la Pivardiere anerkannt worden war“ (MdlP 758). Darin, dass das Gericht es für nötig hält, die Identität des Marquis nochmals zu überprüfen, obwohl er diesbezüglich ein gültiges Zeugnis vorgelegt hat, wird die aus jenem vorangegangenen kriminellen Identitätsbetrug resultierte pathologische paranoide Skepsis sichtbar. Statt ein Sicherheitsgefühl zu stiften und das Vertrauen zu erwecken, ruft das von der Kriminalität leicht beeinflussbare Gericht eher Skepsis und Misstrauen hervor. Im Gegensatz zu Alewyns These im Essay *Die literarische Angst*, nach der die rechtsstaatlichen Instrumente, wie das Gericht und die Polizei, eine sicherheitsstiftende Funktion erfüllen sollten, legen das Gericht und sein Personal in Hoffmanns Kriminalerzählungen ihre Unzulänglichkeit und Unverlässlichkeit an den Tag.

2.4 Die Bosheit der Menschennatur

Anders als in *Ignaz Denner* und *Fräulein von Scuderi*, wo der falsche Verdacht gegen die Unschuldigen aufgrund vom Zusammenfall der Ereignisse oder wegen Zufälle und Missverständnisse bestätigt wird, manipuliert der Richter in *Die Marquise de la Pivardiere* die Zeugen und erpresst falsche Aussagen von ihnen, um sein voreingenommenes Urteil zu beweisen. Die Erzählung kreist um die Frage, „wie es

möglich war, Beweise zu einem Verbrechen zu finden, das niemals begangen worden war".[63] Der Grund ist zunächst in dem problematischen Verfahren des Richters Bonnet zu suchen, der „leidenschaftlich im höchsten Grade, voller Vorurteile, befangen in jeder Art" (MdlP 763) ist. Statt die Untersuchung objektiv und sachlich durchzuführen, lässt er sein Betreiben von der subjektiven Annahme leiten:

> Er ging von der festen Überzeugung aus: die Marquise lebte mit Charost im verbotenen Liebesverständnis; ganz unerwartet und sehr zu unrechter Zeit kommt der Marquis zurück, und sein Benehmen entflammt noch mehr den Haß der Marquise und läßt sie jedes Mittel ergreifen, ihn fortzuschaffen: Der Mord wird beschlossen und ausgeführt. Es ist unmöglich, daß ohne Wissenschaft und Mitwirkung der Dienerschaft die Tat geschehen konnte; diese müssen von allen Umständen unterrichtet sein. (ebd.)

Von der subjektiven Überzeugung ausgegangen, setzt er die Zeugen unter Druck und zwingt sie, seiner Annahme entsprechende Aussagen vorzubringen. Ohne den wichtigsten Beweis, nämlich die Leiche des vermeintlich ermordeten Marquis, und lediglich anhand von ausgedachten Verdachtsmomenten und manipulierten Zeugenaussagen wird eine überhaupt nicht begangene Mordtat erfunden. Offensichtlich prangert die Erzählung gerichtliche Verfahrensfehler an.[64] Zum anderen liegt der Grund, dass der falsche Verdacht gegen die Marquise und den Charost nicht angezweifelt wird, in der allgemeinen Bosheit des Volks. Indem das Volk den vermeintlichen Mord, zu dessen Bestätigung der wichtigste Beweis noch fehlt, der Marquise und dem Charost hartnäckig unterschiebt, steht es im Komplott – auch wenn unbewusst und ohne Absicht – mit dem ungerechten Richter Bonnet.

Die Erzählung besteht aus zwei inhaltlich einander widersprechenden Teilen. Im ersten Teil wird der nie begangene Mord von Zeugenaussagen bestätigt. Der zweite Teil erklärt, wie dies zustande gekommen ist. Aus dem zweiten Teil wird klar, dass die beiden Kammermägde Grund haben, Verdacht gegen ihre Herrin zu hegen. Außerdem

---

[63] Johannes F. Lehmann, Lebensgeschichte und Verbrechen. E.T.A. Hoffmanns *Die Marquise de la Pivardiere* und die Gattungsgeschichte der Kriminalerzählung, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, 49 Jahrgang, 2005, S. 228–253, hier S. 248.

[64] Vgl. Michael Niehaus, Recht/Gerichtsverfahren, in: E.T.A. Hoffmann Handbuch, a.a.O., S. 305–311, hier S. 309.

werden sie von Bonnet zu der falschen Aussage gezwungen. So scheint der Erzählerkommentar, dass sie diesbezüglich doch unschuldig sind, berechtigt. Andererseits stellt ihre detaillierte, lebendige Schilderung von dem Hergang des „Mordes“ ihre Unschuld wiederum in Frage. Aus den fragmetarischen Einzelheiten, die sie mit ihren eigenen Augen gesehen haben, entwickeln sie eine komplette Mordgeschichte. Die von ihnen erfundene Geschichte, wie die Marquise und der Charost den Marquis, trotz dessen Bitten und Flehen um das Leben, mit mehreren Messerstichen auf unmenschlich grausame Weise umbringen, verrät zum einen ihre eigene Lust an Grausamkeit und zum anderen ihre Niedertracht, einem anderen die unmenschliche Bluttat zuzutrauen. Zwar entschuldigt ihre Erpressung durch den Richter Bonnet die falsche Aussage, die äußerst lebendige und detaillierte Schilderung vom „Mordhergang“ hinterlässt aber den Eindruck, dass sie, anders als der Erzähler kommentiert, doch nicht rein von „Arglist und Bosheit“ (MdlP 762) sind. Die für Hoffmanns Werke typische Zweideutigkeit lässt den Leser in Unentschiedenheit bleiben, inwieweit die Schuld für die Bestätigung des falschen Verdachts dem Bonnet und inwieweit den Zeugen zuzurechnen ist.

Mit der von den beiden Kammermägde erfundenen Mordgeschichte stimmt die Aussage der neunjährigen Tochter der Marquise überein. Dass das minderjährige Kind, an dessen Unschuld und Unbefangenheit geglaubt wird, eine falsche Aussage gegen die eigene Mutter vorbringt und des Vaters Mord durch die Mutter andeutet, lässt annehmen, dass eine Bosheit, die dem Individuum selbst wahrscheinlich unbekannt ist, tief in der Natur des Menschen nistet. Auf Fragen des Ehepaars von Preville erzählt die kleine Pivardiere ihr Erlebnis in jener Nacht, in der der Mord stattgefunden haben soll.

> Die Kleine erzählte ohne allen Rückhalt, daß die Mutter sie an dem Abend in ein ganz entlegenes Zimmer geführt, und ihr geheißen dort zu schlafen, welches sonst niemals geschehen. In der Nacht sei sie durch ein starkes Geräusch aufgeweckt worden, und habe eine klägliche Stimme rufen gehört: gerechter Gott! – habt Mitleid – erbarmt euch meiner! – Sie habe in großer Angst aus dem Zimmer laufen wollen, indessen die Tür verschlossen gefunden. Dann sei alles still geworden. Des

> andern Tages habe sie in dem Zimmer, wo der Vater geschlafen, Blutspuren am Boden bemerkt, und die Mutter selbst blutige Tücher waschen gesehen. (MdlP 752)

Von der ganzen Erzählung des Kindes stimmt nur eins mit der Tatsache überein – in jener Nacht hat es wirklich in einem anderen Zimmer als sonst geschlafen –, während alles andere, wie es den klaglichen Ruf in der Nacht gehört und am andern Morgen die Mutter beim Entfernen der Blutflecke vom Boden des Tatorts gesehen hat, seiner Einbildungskraft entspringt. Später, als der Mord als ungeschehen bewiesen wird, modifiziert das Kind seine Aussage:

> […] die kleine Pivardiere [...] versicherte, sie wisse nicht, wie sie dazu gekommen, dass alles dem Herrn von Preville so zu sagen, wie er es ihr nachgesprochen. Aber sie sei so scharf befragt worden, so in Angst geraten, und in der Tat habe sie auch jene Nacht in einem andern Zimmer geschlafen etc. (MdlP 764)

Das Kind weiß selbst nicht, wie es zu der falschen Aussage gekommen ist. Es liegt nah, aus diesem Sachverhalt zu erschließen, dass im Unbewussten und in der Menschennatur die Tendenz zu Argwohn, Falschheit, Niedertracht und die Lust an grausamer Bluttat latent vorhanden sind. Mit dem Entwurf, dass das Kind eine falsche Geschichte erzählt und damit des Vaters Mord durch die Mutter andeutet, steht Hoffmann in Opposition zu der zu seiner Zeit verbreiteten romantischen Idealisierung des Kindes, dass es die Verkörperung von Reinheit und Unschuld sei. Als das ideale Wesen wird das Kind um 1800 in anthropologischen, philosophischen, ästhetisch-programmatischen, literarischen und pädagogischen Texten gerühmt.[65] „Noch unberührt von den Verwicklungen dieser Welt, werden Kinder wesentlich mit Unschuld [...] assoziiert.“[66] Das Kind in Hoffmanns *Marquise* hat aber seine Unschuld verloren, stattdessen zeigt es die unbewusste Arglist und Bosheit. Diese Bösartigkeit der Menschennatur spiegelt sich bei den Erwachsenen dann in der bewussten Niedertracht und Gemeinheit wider. Damit wirft Hoffmann einen Schatten auf das ideale Bild vom Kind, und die geschichtsphilosophische Idee, dass „aus der Kindheit des Individuums die Utopie für eine bessere Gesellschaft abzuleiten“[67] sei,

---

[65] Vgl. Meike Sophia Baader, Die romantische Idee des Kindes und der Kindheit. Auf der Suche nach der verlorenen Unschuld, Neuwied u.a. 1996, S. 7.
[66] Ebd.
[67] Ebd.

wird negiert. Eine psychoanalytische Vorstellung besagt, dass im Kind alle Keime künftiger Entwicklung des Individuums bereits vorhanden sind.[68] So ist angesichts der unbewussten Bosheit des Kindes nicht verwunderlich, dass alle Erwachsenen in der Erzählung fest an den voreiligen Verdacht gegen die Marquise und den Charost glauben, obwohl der wichtigste Beweis für ihre Schuld, die Leiche des „ermordeten" Marquis, noch fehlt. Die Niedertracht der Erwachsenen und die unbewusste Bosheit des Kindes stehen in Übereinstimmung miteinander und lassen die Utopie einer besseren Gesellschaft nicht aufkommen.

> Vergebens blieb alles Mühen, den Leichnam des Marquis de la Pivardiere aufzufinden, und auf diesen Umstand beriefen sich die Verteidiger der Angeklagten, um darzutun, daß der Zeugen-Aussagen ungeachtet, der Beweis der Tat gegen die Marquise und Charost nicht vollständig geführt sei. Dies gab nun den Gerichtspersonen, die mit ungewöhnlichem Eifer die Spur des Verbrechens verfolgten, Anlaß, noch einmal in der Nähe des Schlosses überall, wo es nur denkbar schien, daß der Leichnam verscharrt sein könnte, die Erde durchwühlen zu lassen. (MdlP 756)

Die mit übertriebenem Eifer betriebene Suche nach der Leiche erscheint nicht mehr als Ausdruck des Pflichtbewusstseins der Gerichtsbeamten, die Kriminalität aufzuklären, sondern verrät eher ihre niederträchtige perverse Lust, das angenommene Verbrechen unbedingt beweisen zu wollen. Obwohl sich die Leiche auch durch das fleißige Suchen nicht finden lässt, lassen sich die Richter von dem Verdacht nicht abbringen. Die „Festigkeit, das ruhige, gleichmütige Betragen [der Marquise und des Charosts] bei allen unzähligen Verhören, das sonst für die Schuldlosigkeit der Angeklagten spricht" (ebd.), hat nur eine Wirkung bei den Richtern erzielt: Statt ihre Meinung in eine andere Richtung zu lenken, verstärkt das anständige Benehmen der Verdächtigen nur ihren Argwohn. Sie zeihen die Angeklagten „der tiefsten, abscheulichsten Heuchelei" (ebd.). Mit der Darstellung, dass die Richter, von ihrer subjektiven Überzeugung ausgegangen, nur solche Aussagen beachten, welche gegen die Angeklagten sprechen, und andere Umstände, die auf deren Unschuld hindeuten,

[68] Vgl. ebd., S. 9. „[D]er Schlüssel für die Biographie des Individuums" liege „in der Kindheit".

ignorieren, kritisiert die Erzählung das fehlerhafte, ungerechte Gerichtsverfahren. Die feindliche Haltung, die die Richter gegen die Angeklagten einnehmen, teilt die ganze Gesellschaft in der Erzählung.

Dass der in die Heimat zurückgekehrte Marquis für ein Geist gehalten wird, ist eben auf den festen Glauben des Volks zurückzuführen, dass die Marquise ihren Gatten umgebracht hat. Aus diesem Sachverhalt ist die boshafte Niedertracht des Volks auch abzuleiten. Nachdem der heimlich geflohene Marquis von der Untersuchung gegen die Marquise wegen seines „Mordes“ erfahren hat, eilt er in die Heimat zurück, um den absurden Verdacht aufzuklären.

> Nicht fern von dem Schlosse Nerbonne traf er auf Bonnet, wie er nach dem Leichnam des Marquis nachgraben ließ. Der Marquis rief ihm zu, daß er nicht nötig habe, den unter der Erde zu suchen, der noch über der Erde wandle, und forderte ihn auf, einen Akt aufzunehmen über sein Erscheinen. (MdlP 759 f.)

Das natürliche Geschehen wird aber zu einer übernatürlichen Erscheinung gedeutet.

> Man sagte nehmlich, daß, als Bonnet eben im Begriff gewesen, irgendwo nachgraben zu lassen, um den Leichnam aufzufinden, ihm der Marquis leibhaftig erschienen sei und mit fürchterlicher Stimme zugerufen habe, er solle sich nicht unterfangen, den unter der Erde zu suchen, dem der Himmel die Gunst solcher Ruhe nicht verliehen. Dann (so fügte man hinzu) habe der Geist des Marquis mit schrecklichen Worten die Marquise und Charost des Mordes angeklagt. (MdlP 756)

Die Aufforderung des Marquis, dass Bonnet einen Akt über sein Erscheinen aufnehmen soll, damit der „Mord“ als ungeschehen und der Marquise Unschuld bewiesen werden können, wird vom Volk als eine Anklage des „Ermordeten“ gegen seine „Mörder“ ausgelegt. An dem Schrecken, den diese „Geistererscheinung“ ihm bereitet hat, stirbt Bonnet. Anhand von diesem nicht unkomischen Geschehen wird die allgemeine Bosheit der Masse auf ironische, spöttische Weise aufgezeigt und kritisiert.

Bevor die Schuld der Angeklagten juristisch belegt wird, vollstreckt der Pöbel sein Urteil: Eine Menge Menschen „zerschlugen Fenster, Türen, Geräthschaften,

verwüsteten das ganze Schloß, das einer Ruine glich“ (MdlP 756). Die Empörung der Gesellschaft ist aber weniger von dem „Mord“ selbst als davon ausgelöst, dass sie sich von der „Heuchelei“ der „listigen“ Marquise betrogen fühlt. Der Mord des Marquis hat in der vornehmen Gesellschaft keine größere Reaktion als das Bedauern für die „verwitwete“ Marquise erregt: „Auf dies Wort der Duchesse vergaß man den ermordeten Marquis, bedauerte nur die Marquise und erschöpfte sich in Lobeserhebungen der anmutigen geistreichen Frau, deren strenge Tugend, deren edler Sinn als Muster gegolten [haben]“ (MdlP 731). Als sich dann herausstellt, dass die Marquise mit ihrem Beichtvater den Marquis ermordet haben soll, schlagen das Bedauern und die Lobpreisung in Abscheu und Empörung um. Nicht die „Bluttat“ an sich, sondern eher das Gefühl des „Betrogen-Werdens“, dass die „Heuchlerin“ in der Öffentlichkeit den Schein der Sittlichkeit und Tugend zeigt und damit die Gesellschaft verleitet, sie für das Muster der Moral und des Anstandes zu halten, während sie im Verborgenen eine verruchte Liebesbeziehung mit ihrem Beichtvater pflegt und den Gatten um der verbotenen Beziehung willen aus dem Weg räumt, empört die Gesellschaft. Ihre Wut ist weniger auf den „Mord“ am Marquis als auf ihr eigenes verletztes Gefühl bezogen. So fest das Ehepaar von Reville anfänglich an die Unschuld und Tugend der Marquise glaubt, desto stärker ist ihre Empörung, als die „Heuchelei“ der Marquise später entlarvt wird, da „die listige Verbrecherin“ sie so weit in die Irre geführt hat: „[...] je mehr sie sonst sich geneigt gefühlt, die Unschuld der Marquise zu behaupten, jetzt desto erbitterter auf ein Wesen, von dem sie sich auf die empörendste Weise getäuscht glauben mußten.“ (MdlP 752) Als der Mord als ungeschehen bewiesen wird, schlagen die Abscheu und Empörung wiederum ins Gegenteil um: „[...] gerade diejenigen, die sie am Schonungslosesten verdammt hatten, ohne an die Möglichkeit ihrer Unschuld zu denken, erschöpften sich jetzt in dem übertriebensten Lob.“ (MdlP 764) Äußerlich erscheint die radikale Veränderung der Stimmung als aufrichtige Teilnahme, sie verrät jedoch eine innere Gleichgültigkeit gegenüber dem fremden Leid. Der Gesellschaft ist es darum zu tun, mit lobenden oder tadelnden Worten ihre Sensationslust und ihr Bedürfnis nach Kanalisierung von

Emotion zu befriedigen.

Am Anfang der Erzählung wird berichtet, mit welcher Sensationslust die vornehmen Damen und Herren in der Abendgesellschaft die Nachricht von einem Mord, dass ein gewisser Barré seine Braut erstochen hat, konsumieren. Das fremde Unglück erregt die vornehme Gesellschaft so sehr, dass sie nicht müde wird, zu ihrem Amüsement die Bluttat wiederholt zu erzählen: „[...] ein junger Mann stand im Begriff noch einmal alle Umstände der Tat Barré's auf das genaueste zu beschreiben" (MdlP 731). Hinter diesem äußeren Interessiertsein steckt die innere Teilnahmslosigkeit der vornehmen Gesellschaft gegenüber dem fremden Leid. Den Mord nimmt die Duchesse, die „sich gern in moralische Betrachtung" (MdlP 730) verliert, zum Anlass, „ihre moralische Abhandlung" (ebd.), ihre Theorie über den Zusammenhang zwischen der geistigen Verwahrlosung der unteren Schicht und ihrer moralischen sittlichen Entartung auszuführen. Im satirischen Ton übt die Erzählung Kritik an der sensationslustigen, innerlich aber indifferenten Gesellschaft. Diese Gesellschaftssatire verbindet den am Anfang der Erzählung kurz berichteten Mord, der anscheinend ohne zwingenden Zusammenhang dem Hauptteil beigefügt worden ist, mit dem zweiten.

Die innere Kälte und Indifferenz der Gesellschaft werden in der leichtherzigen Einladung der Pariser Gesellschaft an die Marquise sichtbar. Als die Marquise rehabilitiert wird und erneut als Muster der Tugend und Moral gilt, lädt die vornehme Gesellschaft sie wieder ein in ihren Umgangskreis und ignoriert ihre gelittenen Qualen während des gerichtlichen Prozesses. „Die tätige Duchesse d'Aiguisseau, übernahm es, der Marquise die Glückwünsche der Pariser Welt zu überbringen, und sie dorthin einzuladen, um aufs Neue die Zirkel zu beleben, in denen sie sonst geglänzt." (MdlP 764 f.) Zwischen dem leichtfertigen Glückwunsch der Pariser Gesellschaft und dem „tiefe[n] Gram" sowie der „gänzliche[n] Entsagung" (S. 765), in die die Marquise nach dem Prozess geraten ist, bildet sich ein extremer Kontrast. Diese Gegenüberstellung hebt zum einen die Indifferenz der Gesellschaft und zum

anderen die Trostlosigkeit des Individuums in dieser gleichgültigen Lebensumwelt hervor.

Erst als der Mord als ungeschehen bewiesen wird, wissen „[m]ehrere Personen, welche beide, die Lemoine und die Mercier im Gefängnisse gesprochen hatten“, zu berichten, „daß die Mädchen über Bonnets Verfahren bitter geklagt, und gewünscht, vor einen andern Richter gestellt zu werden, damit sie die Wahrheit sagen könnten, nehmlich daß sie den Mord nur *vermutet*“ (MdlP 764), während sie während der Untersuchung nichts davon hören ließen und damit den falschen Verdacht auf passive Weise unterstützt haben. Die Indifferenz der nicht Betroffenen bietet Bonnet günstige Bedingungen, so dass er die Untersuchung ungestört nach seiner Willkür betreiben kann. Am Ende der Erzählung will die Marquise nicht mehr „in das bunte Gewühl der Welt“ (MdlP 765). Sie entscheidet sich für ein eingezogenes Leben im Kloster. Diese Entsagung ist im metaphorischen Sinne als der Tod zu verstehen. Denn für die Marquise bedeutet der Eintritt ins Kloster den gesellschaftlichen Tod. Ihre rätselhafte Anklage gegen sich selbst, dass sie in der Jugendzeit einen Jüngling, den Charost nämlich, ermordet hat, ist nur damit zu erklären, dass sie seinen Eintritt ins Kloster, der von ihrer Ablehnung seiner Liebe verursacht wurde, für seinen Tod hält. Für Charosts gesellschaftlichen Tod gibt die Marquise sich die Schuld. Die Schuld an ihrem gesellschaftlichen Tod muss nun der Indifferenz der Gesellschaft sowie der niederträchtigen Bosheit der Masse zugerechnet werden. Mit der außergewöhnlichen Kriminalerzählung, in der ein nie stattgefundener Mord lediglich anhand vom Verdacht der Richter und von Zeugenaussagen als bewiesen gilt, werden erstens gerichtliche Verfahrensfehler angeprangert, zweitens die Gemeinheit und Hostilität der Gesellschaft aufgezeigt und drittens die Trostlosigkeit des Einzelnen in der indifferenten Gesellschaft vor Augen geführt.

Für seine Kriminalerzählung *Die Marquise de la Pivardiere* hat Hoffmann Gayot de

Pitavals Sammlung *Sonderbare und merkwürdige Rechtsfälle* als Quelle benutzt.[69] Und „für den kriminalgeschichtlichen Hintergrund“ im *Fräulein von Scuderi* „hat er mit Sicherheit“ auch „den Pitaval [...] herangezogen“.[70] So steht Hoffmann in Beziehung zu einer zu seiner Zeit Mode gewordenen literarischen Tätigkeit: der Sammlung, Bearbeitung und Veröffentlichung von sonderbaren und merkwürdigen Rechtsfällen. Mit den Pitaval-Rechtfällen hat sich Schiller auch beschäftigt: Er hat sie aus dem Französischen übersetzt, ein Vorwort für die Sammlung geschrieben und sie dann herausgegeben. Allerdings lässt sich kein Verweis finden, dass Hoffmann auf die von Schiller herausgegebene Sammlung zurückgegriffen hat. Obwohl sich beide, Hoffmann und Schiller, mit den Kriminalfällen beschäftigt haben, unterscheidet sich ihre Intention erheblich voneinander. Schillers Interesse liegt darin, durch die Beschäftigung mit den Krinimalgeschichten „Gewinn für Menschenkenntnis und Menschenbehandlung“[71] einzubringen:

> Das geheime Spiel der Leidenschaft entfaltet sich hier vor unsern Augen [...]. Triebfedern, welche sich im gewöhnlichen Leben dem Auge des Beobachters verstekken, treten bei solchen Anlässen [...] sichtbarer hervor, und so ist der Kriminalrichter im Stande, tiefere Blicke in das Menschen-Herz zu tun. Dazu kommt, daß der umständlichere Rechtsgang die geheimen Bewegursachen menschlicher Handlungen weit mehr ins Klare zu bringen fähig ist, als es sonst geschieht, und wenn die vollständigste Geschichtserzählung uns über die letzten Gründe einer Begebenheit, über die wahren Motive der handelnden Spieler oft genug unbefriedigt läßt, so enthüllt uns oft ein Kriminalprozeß das Innerste der Gedanken, und bringt das versteckteste Gewebe der Bosheit an den Tag.[72]

In diesen Worten kommt Schillers Vertrauen in die Rechtspraxis auf, dass der Kriminalrichter in der Lage ist, mit seinem scharf beobachtenden Blick nicht nur die Verbrechen aufzuklären, sondern auch noch in die dunkelste Ecke menschlicher Psyche vorzudringen. In Hoffmanns Kriminalerzählungen ist jeglicher derartiger

---

[69] Vgl. Kommentar zu: E.T.A. Hoffmann, Die Marquise de la Pivardiere, in: E.T.A. Hoffmann, Nachtstücke, Klein Zaches. Prinzessin Brambilla. Werke 1816 – 1820, hg. von Hartmut Steinecke, Frankfurt a. M. 2009, S. 1133–1139, hier S. 1134.

[70] Vgl. Kommentar zu: E.T.A. Hoffmann, Das Fräulein von Scuderi, in: E.T.A. Hoffmann, Die Serapionsbrüder, hg. von Wulf Segebrecht, Frankfurt a. M. 2008, S. 1507–1532, hier S. 1511.

[71] Friedrich Schiller, Merkwürdige Rechtsfälle als ein Beitrag zur Geschichte der Menschheit. Nach dem französischen Werk des Pitaval. Vorrede, in: Friedrich Schiller, Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 7, Historische Schriften und Erzählungen II, hg. von Otto Dann, Frankfurt a. M. 2002, S. 449–452, hier S. 451.

[72] Ebd., S. 450 f.

Optimismus verschwunden: Der Hergang der Straftat ist nicht durch rationale Ermittlungsmethoden entdeckt worden. Vor den Zufällen und dem pathologischen Verbrechen setzt das vernünftig fundierte Erkenntnisvermögen aus. Auch wenn die Wahrheit am Ende ans Licht gebracht wird, bleibt – denkt man an den Fall des Goldschmieds Cardillac – die Triebfeder der Tat befremdlich, rational kaum erklärbar.

Den Nutzen der Beschäftigung mit Kriminalfällen sah Schiller darin, dass der Menschenforscher „manche Erfahrung aus diesem Gebiete in seine Seelenlehre herübertragen, und für das sittliche Leben verarbeiten“ (VaI 562) kann. Er war der Überzeugung, dass aus den Kriminalfällen Erkenntnisse zu gewinnen, Erfahrungen zu sammeln und Lehren zu ziehen sind, die für die Vorbeugung gegen latente Kriminalität und die Besserung der Menschen nützlich sein können:

> Wie manches Mädchen von feiner Erziehung würde seine Unschuld gerettet haben, wenn es früher gelernt hätte, seine gefallene Schwestern in den Häusern der Freude minder lieblos zu richten! Wie manche Familie, von einem elenden Hirngespinnst politischer Ehre zu Grund gerichtet, würde noch blühen, wenn sie den Baugefangenen, der seine Verschwendung zu büßen die Gassen säubert, um seine Lebensgeschichte hätte befragen wollen! (VaI 565)

Mit dem Übersetzen und der Herausgabe der Pitaval-Kriminalfallgeschichten wollte Schiller zur Erziehung und Besserung der Menschen beitragen. Dieser Intention liegt der optimistische Glaube zugrunde, dass die Menschen überhaupt gebessert werden kann.

Dieser Optimismus hat sich in seiner Erzählung *Verbrecher aus Infamie* niedergeschlagen. Dort ist der Verbrecher kein unrettbar verlorener Bösewicht. Nach dem Mord empfindet er auch Reue: „Ich wünschte gleich darauf, daß er noch lebte.“ (VaI 573) Ausgerechnet im tiefsten Abgrund der Sünde ist sein Wille zur Besserung am stärksten: „Er fing an zu hoffen, daß er noch rechtschaffen werden *dürfte*, weil er bei sich empfand, daß er es *könnte*. Auf dem höchsten Gipfel seiner Verschlimmerung war er dem Guten näher, als er vielleicht vor seinem ersten Fehltritt

gewesen war.“ (VaI 581 f.) In den Sünden lernt er, das Gute zu schätzen. Bei Schiller tendiert die Natur des Menschen grundsätzlich zum Guten. Ein ganz entgegengesetztes Menschenbild hat Hoffmann entworfen. In seinen Kriminalerzählungen kennen die Verbrecher keine Reue, sondern die Mordlust. Oder sie werden vom angeborenen Drang unwillkürlich zum Mord getrieben. Die unbewusste Bosheit des Kindes entwickelt sich zur bewussten Niedertracht der Erwachsenen. Hieraus ist die Andeutung abzuleiten, dass der Mensch, in dessen Natur das Böse nistet, nicht zu bessern ist. Die drei Kriminalerzählungen von Hoffmann sind im echten Sinne Nachtstück, worin kein Licht der Zuversicht hineindringen kann.

Kapitel 3: Die Krisen des Subjekts

Die Aufklärung entwirft das Subjekt als ein autonomes, vernünftiges Wesen, das sich über die Willens- und Handlungsfreiheit definiert und zum selbstständigen Denken und Handeln fähig ist. In *Theorie des Subjekts* macht Peter V. Zima auf eine andere Seite des Begriffs Subjekt aufmerksam: „Subjekt ist, etymologisch betrachtet, ein zweideutiges Wort, das sowohl Zugrundeliegendes (hypokeimenon, subiectum) als auch Unterworfenes (subiectus = untergeben) bedeutet“.[73] Aus dem Bedarf, Menschen und ihre Gedanken vor allem von der religiösen Autorität zu befreien, richteten Philosophen und Gelehrten im Aufklärungsprozess ihre Aufmerksamkeit bewusst auf die Dimension der Unabhängigkeit, der Autonomie des Subjektbegriffs. Das ruhmlose Unterworfensein wurde in ihren philosophischen Theorien fortschreitend verleugnet. Das cartesianische Subjekt ist zwar noch als Beauftragter eines göttlichen Auftraggebers zu verstehen, Descartes hat aber die Stellung des Menschen/Subjekts dadurch enorm erhoben, dass er sich einen verinnerlichten Gott an die Stelle der Kirche oder der Bibel als vermittelnde Instanzen vorstellt und dadurch das Abhängigkeitsverhältnis relativiert.[74] Bei Kant bedarf das Subjekt keiner transzendenten Instanz mehr, um Erkenntnis zu erwerben. An ihre Stelle lässt er die subjektimmanente Vernunft treten. Mit der „Kopernikanischen Wende“ in der Epistemologie versucht Kant, die Möglichkeit der objektiven Erkenntnis zu begründen, hinterlässt aber eine heikle Situation in bezug auf das menschliche Erkenntnisvermögen: Einerseits fordert das „Ding an sich“, das grundsätzlich nicht erkennbar ist, das Erkenntnisvermögen des Subjekts heraus, andererseits kann das Subjekt seine gesetzgebende Stellung zumindest im Territorium des Erkennbaren behaupten: Die subjektiv bedingte Erkenntnis ist die einzig mögliche. Die von Kant hinterlassene Aporie der unüberbrückbaren Kluft zwischen Objekt und Subjekt, zwischen dem „Ding an sich“ und der menschlichen Erkenntnis überwindet der

[73] Peter V. Zima, Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne, Tübingen u.a. 2000, S. 3.
[74] Vgl. ebd., S. 94 f.

deutsche Idealismus dadurch, dass er die Existenz des „Dings an sich“ abstreitet und die Welt als Setzung des Ich auffasst: eine vom maßlos hybriden Habitus geprägte Idee. Die hier grob skizzierte Entwicklung des Begriffs Subjekt von einem Beauftragten bei Descartes über das autonome Subjekt bei Kant bis zum die Welt setzenden Ich im deutschen Idealismus zeichnet den Emanzipationsprozess des Individuums nach, durch den die Stellung des Subjekts immer mehr erhoben wurde.

In der Soziologie und Psychoanalyse der fortgeschrittenen moderne wird das autonome Subjekt allmählich in Frage gestellt, und die in der Aufklärung sowie im deutschen Idealismus vernachlässigte Dimension, nämlich das Unterworfensein des Subjekts, erneut in den Blick genommen. Das Subjekt wird nun „als Produkt von Machtkonstellationen oder Ideologien, als Spielball von unbewußten, libidinalen Impulsen, als Opfer von Diskontinuität und Kontingenz“ [75] aufgefasst. Das unterworfene, zerfallene Subjekt verdrängt und ersetzt das autonome Ich. Unterschiedliche Elemente, wie die politischen, gesellschaftlich-sozialen Machtinstanzen in der objektiven Außenwelt sowie die dem Individuum innewohnenden Triebe, Neigungen und Leidenschaften, bereiten dem Subjekt Heteronomieerfahrungen und negieren die ideal-idealistische Autonomieidee. In der Soziologie der Moderne, etwa bei Emil Durkheim, Max Weber, Georg Simmel, wird ein Subjekt konstruiert, das seine Freiheit und Selbstbestimmung durch die Unterwerfung unter Sprache, Ideologie, Systemzwang und Arbeitsteilung längst verloren hat. In der Psychoanalyse von Siegmund Freud und Carl Gustav Jung ist das Subjekt nicht mehr die in sich geschlossene souveräne Einheit, sondern eine „multiple Persönlichkeit“ mit inneren Widersprüchen und psychischer Mehrschichtigkeit.[76] Die philosophischen, soziologischen und psychoanalytischen Theorien der späteren Moderne, in denen die Krisen des Subjekts zum Thema werden, tragen einerseits den Heteronomieerfahrungen sowohl in der Gesellschaft als auch in der Begegnung des

[75] Ebd., S. 4.
[76] Vgl. ebd., S. 30–90. In Soziologie und Psychoanalyse der späteren Moderne wird das Subjekt als Zerfallendes, Unterworfenes aufgefasst.

Menschen mit sich selbst Rechnung, andererseits weisen sie die untilgbare Prägung vom aufklärerischen idealistischen Subjektbegriff auf, denn ohne das Ideal eines autonomen Subjekts würden die Heteronomieerfahrungen nicht als schmerzhaft empfunden. Es besteht kein Zweifel, dass die Autonomieidee auch in der Zeit als erstrebenswert gilt, wo ihr Gegenteil entdeckt wird, obwohl oder gerade weil ihre Realisierung in diesem Zeitalter schwierig oder gar unmöglich erscheint. Die Freiheit und Selbstbestimmung als fundamentale Wertvorstellungen sind aus der abendländischen Kultur nicht zu tilgen. Vor diesem Mentalitätshintergrund wirken die literarisch vermittelten Heteronomieerfahrungen, die die empirischen Erlebnisse von Unfreiheit und Fremdbestimmung des Lesers ansprechen, beunruhigend und beklemmend, da sie sein Selbstverständnis als (vermeintlich) autonomes Wesen verletzen und ihn zwingen, seine Ohnmacht gegenüber den überindividuellen Machtinstanzen und den immanenten psychischen Triebkräften sowie die Unverfügbarkeit seines Ich zu erkennen. Damit wird die narzisstische Selbsteinschätzung des Menschen gekränkt.

In Hoffmanns Erzählungen wird die Idee der Autonomie, der Willensfreiheit und Selbstbestimmung des Subjekts negiert. Das Subjekt ist nicht in der Lage, seine Selbstständigkeit und Souveränität zu behaupten. Im Gegenteil lässt es sich bereitwillig vom frenden Willen bestimmen und liefert sich mit heimlicher Lust der fremden Gewalt aus. Unter diesem Aspekt lassen sich an Hoffmanns Werken eine kritische Auseinandersetzung mit der aufklärerischen ideal-idealistischen Autonomieidee des Subjekts ablesen.

3.1 Das Versagen der moralischen Kraft des Subjekts im *Vampyrismus*

Die Kantische Erhabenheitsästhetik schreibt dem Subjekt die moralische Unangreifbarkeit zu: Auch wenn es sich vor der unbezwinglichen Übermacht der Natur physisch unterwerfen muss, ethisch bleibt es unantastbar:

> Gerade angesichts der überwältigenden, aufbegehrenden oder alles verschlingenden

> Natur entdeckt das Subjekt in sich eine gegen alle natürliche Vernichtung intransigente Sittlichkeit. Auch angesichts des Äußersten vermag also eine humane Subjektivität ihre Affekte zu dämpfen und zu modellieren.[77]

Nach Kants und Schillers Konzeption wird gegen die Erfahrung der zermalmenden Angst oder des annihilierenden Schreckens ein Vermögen im Subjekt freigesetzt, mittels dessen es den niederschmetternden Affekten widersteht. Doch in Hoffmanns *Vampyrismus* hat sich das Gegenteil bestätigt: In der Angst und Panik setzt das sittliche, moralische Vermögen aus, und das Subjekt ist widerstandslos seinen Affekten preisgegeben. In der Konfrontation mit dem Tod sowie mit dem Bedrohlichen und Schrecklichen wird der Protagonist der Erzählung von Angst und Entsetzen ergriffen, woraufhin er am Ende seinen Verstand verliert. Aus dieser Geschichte lässt sich ablesen, wie unzuverlässig die subjektive sittliche Kraft ist. Dadurch wird die Idee der moralischen Unantastbarkeit des Subjekts ad absurdum geführt.

Graf Hyppolit, der Protagonist der Erzählung, baut das Schloss um, nachdem er von den weiten Reisen in die Heimat zurückgekehrt ist. Durch den Umbau werden „selbst Kirche, Totenacker und Pfarrhaus“ (V 1120) als Partie des künstlichen Waldes in dem Park des Schlosses eingegrenzt. Der Friedhof und der durch ihn versinnbildlichte Tod, welche eine kreatürliche Angst zu stimulieren pflegen, werden nun als Kunstgegenstände kultiviert, die einen ästhetischen Genuss spenden sollen. In der Auffassung, dass der schauerlich wirkende Friedhof als Gartenanlage ästhetischen Genuss bieten kann, zeigt sich die Selbstvergewisserung des Subjekts, dass es die kreatürliche elementare Angst vor dem Tod auf intellektueller Ebene bewältigt hat, dass es das Schauerliche nicht nur ertragen kann, sondern auch noch mit Lust erlebt. Durch den Umbau des Schlosses wird im Sinnbild des Friedhofs der aus dem Leben ausgegrenzte Tod wieder in die Nähe des Lebens geholt. Analog zu diesem Prozess kehrt eine lebendige Tote in dem Schloss ein: Die Baronesse, die von Hyppolits Vater aus dem Familienkreis ausgeschlossen wurde, besucht den jungen Grafen, benutzt

[77] Brittnacher, Affekte, a.a.O., S. 515.

seine Gastfreundschaft und nistet sich in seinem Schloss ein. Während der Friedhof, der zur Gartenanlage umgebaut wurde, den Tod ästhetisch versinnbildlicht, tritt die Baronesse wie der leibhaftige Tod dem Grafen gegenüber: Beim ersten Treffen mit Hyppolit befällt sie der Starrkrampf, woraufhin sie in einen todesähnlichen Zustand übergeht. Und dem Grafen ist, als hält er in diesem Moment eine Leiche in der Hand: „Er fühlte seine Hand von im Tode erstarrten Fingern umkrallt, und die große knochendürre Gestalt der Baronesse, die ihn anstarrte mit Augen ohne Sehkraft, schien ihm in den häßlichen bunten Kleidern eine angeputzte Leiche.“ (V 1122) Die distanzlose Konfrontation mit der Toten jagt ihm kreatürliche Angst ein: „das Wort, der Atem stockte ihm, eiskalte Schauer durchbebten sein Innerstes“ (V 1121 f.). Der eiskalte Schauer ist das Einzige, was der Graf in diesem Moment zu empfinden vermag. Die elementare Angst überwältigt das Subjekt.

Als Aurelie nach der Heirat dem Grafen den Fluch der Mutter anvertraut, also wie diese droht, sich nach dem Tod für den Starrkrampf, den Aurelies Geburt ihr gekostet haben soll, an der Tochter zu rächen, wird Hyppolit unwillkürlich in die Unruhe und Beklemmung hineingezogen:

> Der Graf tröstete die Gattin so gut er es vermochte, unerachtet er selbst sich von kaltem Todesschauer duchtbebt fühlte. Gestehen mußte er es sich, auch ruhiger geworden, daß die tiefe Abscheulichkeit der Baronesse doch, war sie auch gestorben, einen schwarzen Schatten in sein Leben warf, das ihm sonnenklar gedünkt. (V 1130)

Vor dem Unheimlichen verliert das Subjekt seine frühere Selbstgewissheit. Später, als Hyppolit Aurelie auf dem Friedhof beim Fressen der Leiche erwischt, wird er durch den abscheulichen Anblick aus der Fassung gebracht.

> Da gewahrte er im hellsten Mondesschimmer dicht vor sich einen Kreis furchtbar gespenstischer Gestalten. Alte halbnackte Weiber mit fliegendem Haar hatten sich niedergekauert auf den Boden, und mitten in dem Kreise lag der Leichnam eines Menschen, an dem sie zehrten mit Wolfesgier. – Aurelie war unter ihnen! – Fort stürzte der Graf in wildem Grausen, und rannte besinnungslos, gehetzt von der Todesangst, von dem Entsetzen der Hölle [...]. (V 1133)

Vor der abscheulichen Szene, der er nicht standhalten kann, muss der Graf fliehen, damit seine geistige Gesundheit nicht gefährdet wird. Hierin wird deutlich, dass das Subjekt über gar keine moralische Kraft verfügt, die ihm hilft, der zermalmenden Angst und dem tödlichen Entsetzen zu widerstehen. Um sich zu beruhigen, versucht Hyppolit, sich davon zu überzeugen, „daß nur ein abscheuliches Traumbild, oder [...] vielmehr eine sinnetäuschende Erscheinung ihn zum Tode geängstigt [hat]“ (ebd.). Der Versuch, das Gesehene als einen Alptraum oder als eine Sinnestäuschung zu deuten und seine Realität dadurch zu verleugnen, ist ein auswechendes Manöver. Dem ungeheuer Entsetzlichen direkt zu begegnen traut er sich nicht.

Aber das weitere Geschehen erlaubt ihm diese ausweichende Abwehrhaltung nicht mehr. Als Aurelie am folgenden Tag den tiefen Abscheu vor dem gekochten Fleisch zeigt, wird Hyppolit an ihre unerhörten Gelüste auf rohes Menschenfleisch erinnert: „[D]a trat die Wahrheit dessen, was er in der Nacht geschaut, gräßlich vor die Seele des Grafen.“ (ebd.) In diesem Moment durchbricht die nächtliche Szene auf dem Friedhof die Verdrängung und zwingt den Grafen, sich mit ihr zu befassen. Da verliert er die Selbstkontrolle, bricht „in wilde[n] Grimm“ (ebd.) aus, beschimpft Aurelie, woraufhin diese „laut heulend auf ihn“ (V 1134) zustürzt und „ihn mit der Wut der Hyäne in die Brust“ (ebd.) beißt. Die Szene, die sich in der vorangegangenen Nacht an der Leiche auf dem Friedhof abgespielt hat, wiederholt sich nun am hellen Tag am lebendigen Körper des Grafen. Über diese unmittelbare Konfrontation mit dem Ungeheuerlichen, über dieses nicht mehr zu verleugnende Erlebnis verliert der Graf seinen Verstand: Er „verfiel in Wahnsinn.“ (ebd.) In der Konfrontation mit dem Entsetzlichen, in der zermalmenden Angst erweist sich das Subjekt moralisch auch nicht als unantastbar: Vor dem Entsetzen kann es sein Bewusstsein nicht einmal bewahren. Das innere Sittengesetz und die moralische Selbstvergewisserung, welche die idealistische Erhabenheitsästhetik dem Subjekt in der Begegnung mit dem Bedrohlichen zumutet, erscheinen vor diesem Hintergrund als leeres Gerede.

3.2 Die Negation der Autonomie des Subjekts

Das Majorat stellt die Bestimmung der Charaktereigenschaften der Person durch das Rechtsinstitut Majorat dar und verleugnet damit die fundamentalen Bestandteile des autonomen Subjekts, nämlich die Ideen der Willensfreiheit und Selbstbestimmung des Menschen.

Die Negation der Selbstbestimmung des Subjekts in der Erzählung artikuliert sich vor allem darin, dass die Erben der adligen Familie die familientypischen Charaktereigenschaften schließlich erwerben müssen. Die Charakterschwächen vererben sich wie das Familiengut vom älteren auf den jüngeren Majoratsherrn.[78] Wolfgang, der einst um der Liebe willen bereit war, auf die reiche Erbschaft zu verzichten, der sich gegen des Vaters Willen auflehnte und die mittellose Julie heiratete, wird geldgierig, als des Vaters plötzlicher Tod ihn in die Rolle des Majoratsherrn drängt. Sein Sohn, der junge Roderich, kann sich dem Einfluss des Majorats auch nicht entziehen, als er das Erbe antritt. Als Majoratsherr dritter Generation entwichelt er auch die familientypischen Charaktereigenschaften, wird finster und grob. Mit ihm umzugehen, kann nicht einfach sein, so dass Theodors Großonkel es für nötig hält, vor dem Treffen mit dem Majoratsherrn den jungen Assessor über dessen Charakter zu informieren und ihm Vorschlag für sein Benehmen zu geben.

> Er sprach von dem rauhen, wilden Wesen, das der alte Herr gehabt, und das sich auf die ganze Familie zu vererben schiene, da selbst der jetzige Majoratsherr, den er als sanftmütigen, beinahe weichlichen Jüngling gekannt, von Jahr zu Jahr mehr davon ergriffen werde. Er schrieb mir vor, wie ich mich keck und unbefangen betragen müßte, um in des Freiherrn Augen was wert zu sein [...]. (Mj 202)

Den Auswirkungen des Majorats vermag sich der dritte Erbe auch nicht zu entziehen.

[78] Zu dem Rechtsinstitut Majorat: Ulrike Vedder, Majorate. Erbrecht und Literatur im 19. Jahrhundert, in: Generation. Zur Genealogie des Konzepts – Konzepte von Genealogie, hg. von Sigrid Weigel u.a., München 2005, S. 91–107, hier S. 92. Das Rechtsinstitut Majorat bestimmt den männlichen Erstgeborenen zum Erben des Familienguts, dessen Veräußerung gesetzlich verboten ist. Damit soll das Familiengut – meist Grundbesitz – vor Zerstücklung und Verlust sowie vor finanziellen Spekulationen und Verschuldung geschützt werden. Dass das Majorat die Interessen des Spätgeborenen zur Vermeidung der Zerstückelung des Familienguts vernachlässigt, führt es notwendig zum Bruderzwist.

Aus dem „sanfte[n], bescheidene[n] Jüngling“ (Mj 214) wird ein grober, rauer Mann, ein unzugänglicher Herr.[79] Das unfreundliche Wesen „hat er [...] erst seit der Zeit angenommen, als er Majoratsherr wurde“ (ebd.). An dem finsteren, unheilträchtigen Ort des Familiensitzes verliert er seine vormaligen Tugenden. Die Worte, mit denen die Baronin die herablassende Haltung des Majoratsherrn entschuldigt – „nur während des Aufenthalts in diesen finstern unheimlichen Mauern, nur während des wilden Jagens in den öden Föhrenwäldern ändert er sein ganzes Wesen, wenigstens sein äußeres Betragen“ (Mj 230) –, heben den Einfluss des materiellen Seins auf den Charakter des Menschen hervor. „Mit dem Eintritt in das Erbe werden die zunächst gutartigen Söhne von der rechtlichen und sozialen Struktur [also dem Majorat] psychisch deformiert“.[80]

Die Logik des Majorats zieht alle Erben in ihren Bann. „Die Macht des unheilvollen Majoratswesens erweist sich aber als stärker als die der Menschlichkeit. Das Sein bestimmt in dieser Erzählung das Bewußtsein, genauer den Charakter der Personen.“[81] Auch Huberts beide Söhne werden vom Majorat negativ beeinflusst bzw. bestimmt: Da das Majorat den ersten Sohn bevorzugt und die Interessen der später Geborenen vernachlässigt, verfeinden sich die Brüder wegen dieser Ungleichheit und Ungerechtikeit bereits in der frühesten Kindheit. Das kleine Kind, das unter dem Reichtum, den es in der Zukunft erben wird, nicht viel mehr als das Geld für „neuen Rock“ (Mj 280) versteht, trägt bereits typische Charakterzüge des stolzen Majoratsherrn. Seine herablassende arrogante Haltung gegenüber dem jüngeren Bruder provoziert dessen Neid und Wut, so dass dieser ein Messer auf ihn wirft und ihn beinahe tödlich trifft. Der Bruderzwist, der zwischen Wolfgang und Hubert ausgebrochen hat, wiederholt sich nun unter Huberts beiden Söhnen.

---

[79] Vgl. ebd., S.97.
[80] Christian Begemann, Das Majorat (1817), in: E.T.A. Hoffmann Handbuch, a.a.O., S. 64–66, hier S. 66.
[81] Peter Philipp Riedl, Die Zeichen der Krise. Erbe und Eigentum in Achim von Arnims *Die Majoratsherren* und E.T.A. Hoffmanns *Das Majorat*, in: Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft für die Klassisch-Romantische Zeit, Bd. 52, 1992, S. 17–50, S. 27.

Der Roman *Die Elixiere des Teufels*, in dem Medardus' Lebensgeschichte aufgezeichnet wird, ist eine Sammlung von deprimierenden Erfahrungen der Fremdbestimmung des Subjekts von verschiedensten Mächten. „Euer Sohn ist mit vielen Gaben herrlich ausgestattet, aber die Sünde des Vaters kocht und gärt in seinem Blute, er kann jedoch sich zum wackern Kämpen für den Glauben aufschwingen, lasset ihn geistlich werden!" (EdT 17) Aus diesem Orakel des fremden Pilgers, das Medardus' Schicksal prophezeit, lässt sich zunächst Medardus' Fremdbestimmung durch die biologische Vererbung erschließen: Die Charakterschwächen der Familie vererben sich durch den Kanal des Bluts vom Vater auf den Sohn, so dass Medardus die Sünde des Vaters sowie des Ahnherrn wiederholen muss. Auch die Erziehung durch die Mutter hat tiefgreifenden Einfluss auf ihn ausgeübt. Um dem Glauben zu dienen, soll er der Prophezeiung nach Mönch werden. Angeblich will seine Mutter der Neigung des Kindes keinen Zwang antun, aber in Wirklichkeit lenkt sie seine Gedanken in eine bestimmte Richtung, indem sie ihm die Vision seines Vaters, „in welcher ihm der heilige Bernardus Trost und Vergebung der Sünde durch die Geburt eines Sohnes zugesichert hatte" (EdT 15), sowie die Erscheinung des fremden Pilgers mit Jesuskind erzählt. Die Erzählung der Mutter gibt dem Kind die erste Erinnerung: „Die Erzählungen meiner Mutter von dem wundervollen Kloster [...] sind so in mein Innres gedrungen, daß ich Alles selbst gesehen, selbst erfahren zu haben glaube, unerachtet es unmöglich ist, daß meine Erinnerung so weit hinausreicht" (EdT 16). Damit hat sie Einfluss auf seine Mentalität ausgeübt. Die Erzählung der Mutter von der Vision des Vaters sowie dem Orakel des fremden Pilgers bestimmt bis zu einem gewissen Grad Medardus' späteren religiösen Wahn, dass er sich für einen Auserwählten hält, dem mit der Mission beauftragt werde, nicht nur den Vater und Ahnherrn, sondern auch die ganze Menschheit von ihren Sünden zu erlösen. Die Erzählung der Mutter, einer radikalen religiösen Erziehung gleich, lenkt Medardus' Leben bereits in seinen ersten Jahren in eine bestimmte Richtung.

Mit den Worten, „die Sünde des Vaters kocht und gärt in seinem [Medardus']

Blute“ (EdT 17), verbindet Hoffmann die religiös unterfütterte Erbsünde mit der Vererbungstheorie seiner Zeit. Das Blut, worüber sich die Sünden der Vorfahren auf Medardus vererben, wird seit der Hereditätslehre des Aristoteles als Träger von Vererbungseigenschaften angesehen.[82] Bis ins 19. Jahrhundert wird die Verwandtschaftsähnlichkeit der Nachkommen gegenüber ihren Vorfahren als Eigenschaft des Bluts aufgefasst. Hoffmann denkt hier aber nicht nur physisch, sondern auch metaphorisch über die Blutsverwandtschaft, da er die männlichen Nachkommen des alten Malers sich neben dem zum Verwechseln ähnlichen Aussehen auch noch diegleichen Charakterschwächen, wie die Wollust, die Neigung zu Inzest, die Tendenz zur sexuellen Gewalt und die Wut zum Mord, erwerben lässt.[83] Hoffmann literarisiert das Blut als Kanal für die Vererbung nicht der physischen Krankheit, aber der psychopathologischen Eigenschaften.[84] Der Umstand, dass sich die bösen Eigenschaften bei Viktorin und Euphemie, die aus Inzest gezeugt werden, zuspitzen, entspricht auch der physiologischen Vererbungstheorie: Die Erbkrankheit nimmt bei den aus Inzest gezeugten Nachkommen an Intensität zu.[85]

Die Wollust und der Hang zur sexuellen Gewalt sind durch die Herkunft bestimmte Charatereigenschaften, denen Medardus lebenslang unterliegen muss. Fremdbestimmt wird Medardus nicht nur durch die Erziehung und Vererbung, sondern auch von objektiven Ereignissen, die ihren eigenen Willen zu besitzen scheinen. Den Grafen Viktorin stößt Medardus nicht mit Absicht, sondern nur versehentlich in den Abgrund. Der Zufall leitet den Rollenwechsel zwischen dem Mönch und seinem Halbbruder in die Wege. Auf dem Schloss wird er von Reinhold als der Mönch Medardus erkannt, vor der Baronesse Euphemie muss er aber die Rolle des Grafen Viktorin spielen. Das objektive eigenwillige Geschehen ruft bei dem Mönch das Gefühl hervor, dass er der Kontingenz haltlos preisgegeben und in den blinden Zufällen rettungslos verloren ist.

---

[82] Vgl. Maximilian Bergengruen, Der Weg allen Blutes. Vererbung in E.T.A. Hoffmanns *Die Elixiere des Teufels*, in: Einheit der Romantik? Zur Transformation frühromantischer Konzepte im 19. Jahrhundert, hg. von Bernd Auerochs u.a., Paderborn u.a. 2009, S. 149–172, hier S. 164.
[83] Vgl. ebd., S. 165.
[84] Vgl. ebd., S. 167.
[85] Vgl. ebd., S. 166.

> Mein eignes Ich zum grausamen Spiel eines launenhaften Zufalls geworden, und in fremdartige Gestalten zerfließend, schwamm ohne Halt wie in einem Meer all' der Ereignisse, die wie tobende Wellen auf mich hineinbrausten. – Ich konnte mich selbst nicht wieder finden! (EdT 73)

Die von den blinden Zufällen und dem unberechenbaren objektiven Geschehen verursachte ontologische Desorientierung versetzt den Mönch in eine Existenzkrise:

> Das Leben lag vor mir, wie ein finstres undurchschauliches Verhängnis, was konnte ich anders tun, als mich in meiner Verbannung ganz den Wellen des Stroms überlassen, der mich unaufhaltsam dahin riß. Alle Faden, die mich sonst an bestimmte Lebensverhältnisse banden, waren zerschnitten, und daher kein Halt für mich zu finden. (EdT 102)

Hierwird dem Subjekt das Recht auf aktives Agieren abgesprochen. Über das objektive Geschehen hat es keine Macht.

Im Rückblick auf sein Leben erkennt Medardus, dass seine vermeintlich freien Willensentscheidungen eigentlich durch das Schicksal gelenkt sind. Seit er in der Beicht-Vision Aurelie erblickte, hatte Medardus keine Ruhe mehr. Die Wollust verlangt nach Erfüllung. Da sucht er, das Kloster zu verlassen, um in der Welt das begehrte Weib aufzusuchen und seine Begierde zu befriedigen. Ausgerechnet in diesem Moment schickt ihn der Prior als Boten des Klosters nach Rom. Diese Chance will Medardus aber dazu benutzen, das Kloster zu verlassen, um danach seinen eigenen Weg zu gehen. Aber im Gegensatz zu seinem Vorsatz weicht sein Weg kaum merklich von der Reiseroute ab, die ihm der Prior bezeichnet hat: „Ohne es zu wollen hatte ich, indem ich meinem Beruf entfliehen wollte, den geradesten Weg nach dem mir von dem Prior Leonardus bestimmten Ziel genommen." (EdT 316) Sowohl der Eintritt ins Kloster als auch der Bruch des Gelübdes sowie die in der Welt begangenen Sünden erweisen sich schließlich als Bestandteile des Schicksals. Medardus' Leben ist von einer fremden Macht bestimmt, und zwar dazu, einem fremden Zweck zu dienen, nämlich die Sünde des Ahnherrn zu büßen. Die desillusionierende Enthüllung der vermeintlich freien Willensentscheidungen als Bestandteile der Fremdsteuerung erniedrigt das Subjekt und verspottet sein Selbsteinschätzung als ein freies Wesen:

> Aber ich selbst war herabgesunken zum elenden Spielwerk der bösen geheimnisvollen Macht, die mich mit unauflöslichen Banden umstrickt hielt, so daß ich, der ich frei zu sein glaubte, mich nur innerhalb des Käfichts bewegte, in den ich rettungslos gesperrt worden. (EdT 140)

Die unentrinnbare Schicksalsbestimmung macht den Menschen zu einer willenlosen Marionette: „Es wurde mir klar, daß nicht ich, sondern die fremde Macht, die in mein Wesen getreten, alles das Ungewöhnliche bewirke, und ich nur das willenlose Werkzeug sei, dessen sich jene Macht bediene, zu mir unbekannten Zwecken.“ (EdT 157) Mit diesen Worten bringt Medardus seine Machtlosigkeit über das eigene Leben sowie seine Unterworfenheit unter die fremde Macht und die ontologische Desorientierung zum Ausdruck.

Medardus’ Lebensgeschichte stellt drei Formen der Fremdbestimmung dar: die Fremdbestimmung durch die Vererbung, durch die Erziehung und durch das objektive Geschehen, hinzu kommt noch, dass der Mönch einem fremden Zweck dient. Der Roman wird nach dem Modell der Autobiographie[86] entworfen und erlaubt daher, am Ende einen Sinn des aufgezeichneten Lebens zu entdecken. In das heimatliche Kloster zurückgekehrt, übernimmt Medardus die Bußübung, seine Lebensgeschichte aufzuschreiben. In dieser Tätigkeit erschließt sich der Sinn, genauer die Sinnlosigkeit seines Lebens. Als willenloses Werkzeug hat er mit seinem Leben einem fremden Zweck gedient: den Stamm des alten Malers auszurotten und damit die Sünde des Ahnherrn ungeschehen zu machen.

Auf Kosten des Grafen Viktorin begeht Medardus alle erdenklichen Sünden und Frevel auf dem Schloss von Aurelies Vater. Dort pflegt er eine inzestuöse Beziehung mit der Halbschwester Euphemie und vergiftet sie, als er ihrer überdrüssig wird. Außerdem versucht er, die andere Halbschwester Aurelie zu vergewaltigen und

[86] Zur Autobiographie: Sabine Kleine, Zur Ästhetik des Häßlichen. Von Sade bis Pasolini, Stuttgart u.a. 1998, S. 92. „Die klassische autobiographische Schreibweise ist ein Vorgang der schriftlichen Konstruktion von Sinn; indem das Subjekt am Ende der Historie seines Lebens zurückblickt, offenbart sich ihm der Plan, dem die eigene Vita folgte. Die nachholende Deutung des Lebensweges ordnet dementsprechend die Geschehnisse sinnvoll auf den Punkt am Schluß hin, der als Ziel erscheint.“ So wird retrospektiv die Kontingenz der Vergangenheit in die Notwendigkeit überführt.

ersticht den Halbbruder Hermogen, als dieser ihn bei der sexuellen Gewalttat überrascht. Durch diese Frevel und Verbrechen, die Medardus aus innerem Trieb und Drang begangen zu haben glaubt, erfüllt er Schritt für Schritt das Verhängnis: Dadurch, dass er all seine Brüder und Schwestern, also die Nachkommen des alten Malers, ermordet, macht er die Ursünde des Ahnherrn ungeschehen. Als Medardus sein eigenes Ziel – Befriedigung seiner Triebe – zu verfolgen glaubt, begeht er unwissentlich den Weg, den das Schicksal ihm bereits vor seiner Geburt bestimmt hat.

Im Hinblick auf das fatalistische Bild, dass die übermenschliche Macht nicht nur das objektive äußere Geschehen steuert und lenkt, sondern auch die subjektive innere Veranlagung des Menschen durch die Vererbung bestimmt, ist *Die Elixiere des Teufels* dem Genre des Schicksalsromans zuzuordnen. Darin, dass der Lebensweg, den Medardus vermeintlich aus seiner eigenen Willensentscheidung eingeschlagen zu haben glaubt, sich am Ende als Schicksalsbestimmung enthüllt, besteht die Dämonie des Schicksalsromans, weil dem Menschen dadurch jegliches Recht auf Selbstbestimmung und freien Handlungsraum von Grund auf abgesprochen wird. In jedem einzelnen Ereignis manifestiert sich die Macht des Schicksals, und überall wird der Mensch mit seiner Ohnmacht konfrontiert. Medardus' Erbsünde macht deutlich, dass der Mensch bereits von Geburt her durch die vererbten Eigenschaften und Neigungen bestimmt ist. Die radikale Negation der Selbstbestimmungsmöglichkeit wirkt beim modernen selbstbewussten Subjekt deprimierend und niederschmetternd, da die seit der Aufklärung aufgestellte Autonomieidee dabei eine fundamentale Erschütterung erfährt. Die narzisstische Selbsteinschätzung des neuzeitlichen Menschen, der sich als ein frei denkendes und handelndes Wesen begreift und glaubt, den Anspruch auf Freiheit sowie Selbstbestimmung erheben zu dürfen, wird verletzt.

Die Angst des Lesers, der bei der Lektüre mit literarisch vermittelten Heteronomieerfahrungen konfrontiert wird, ist außerdem noch dadurch evoziert, dass er dabei an seine eigenen Unfreiheitserlebnisse erinnert wird. Gerade in der

Nachaufklärungszeit, insbesondere im Zeitalter der späteren Moderne werden allerlei Formen der Fremdbestimmung und Fremdbestimmtheit des Subjekts entdeckt. Die in der Literatur dargestellten Phänomene der Fremdbestimmung der Figur sprechen reale Heteronomieerfahrungen des Lesers an, die er in der Konfrontation mit überindividuellen Machtinstanzen sowie in der Begegnung mit sich selbst gemacht hat.

3.3 Das Phänomen der Willensunfreiheit und Willenlosigkeit im magnetischen Rapport

Die beiden Erzählungen *Der Magnetiseur* und *Der unheimlicher Gast* kreisen um den animalischen Magnetismus, ein Phänomen, das zu Hoffmanns Zeit großes Aufsehen erregt hat. Es wurde von dem Wiener Arzt Franz Anton Mesmer im Jahr 1774 entdeckt und darum auch Mesmerismus genannt. Dem animalischen Magnetismus liegt die Vorstellung zugrunde, „daß das Weltall mit einer Flutmaterie erfüllt sei, die alle Dinge verbinde, in ‚magnetischen Rapport' setze".[87] Mesmer glaubt, diese magnetische Flutmaterie „kann sich in bestimmten Körpern sammeln, konzentrieren, und durch Berührung mit einem leitenden ‚physischen Agens' geht sie dann auf andere Körper über".[88] Weiterhin behauptet er sein Verfügungsvermögen über die magnetische Kraft und will sie zu Heilzwecken anwenden. Mesmer meint, Krankheiten werden durch Blockade oder Mangel des magnetischen Fluidums in den Nervenbahnen des Körpers verursacht. Indem der Magnetiseur durch „die Übertragung seiner magnetischen Kraft auf den Patienten die Missstimmung im Kräftehaushalt"[89] wieder auflöse und die Blockade im Nervensystem behebe, kann er Krankheiten heilen.

Allerdings setzt die magnetische Behandlung eine besondere körperliche Konstitution

[87] Kommentar zu: E.T.A. Hoffmann, Der Magnetismus, in: E.T.A. Hoffmann, Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814, hg. von Hartmut Steinecke, S. 724–745, hier S. 728.
[88] Rüdiger Safranski, E.T.A. Hoffmann. Das Leben eines skeptischen Phantasten, München u.a. 1984, S. 300.
[89] Maximilian Bergengruen/Daniel Hilpert, Magnetismus/Mesmerismus, in: E.T.A. Hoffmann Handbuch, a.a.O., S. 292–297, hier S. 292.

voraus: Wer das magnetische Fluidum verströmen will, muß stark, aktiv, gleichsam übervoll sein, wer es auf sich wirken lassen will, schwach, passiv, leer.[90] Hierin ist das asymmetrische Machtverhältnis zwischen dem Magnetiseur und seiner Patientin in Hoffmanns Erzählungen bereits sichtbar. Der Überfluss vom magnetischen Fluidum aufseiten des Magnetiseurs scheint seine Übermacht und seinen starken Willen zu versinnbildlichen. Und analog zu ihrer körperlichen Schwäche hat die Patientin einen schwächeren Willen. Mesmer zufolge kann man sich die magnetische Fähigkeit nicht erwerben: „man hat sie von Natur aus oder hat sie nicht".[91] Demnach ist das Verfügungsvermögen über die magnetische Kraft eine angeborene Gabe, ein Anzeichen für die natürliche Privilegiertheit. Albans Anmaßung mag sich eben aus dieser Vorstellung ergeben. Sowohl die Fähigkeit zum Magnetisieren als auch den Anspruch auf die Macht über seine Mitmenschen glaubt er als Privilegierter von der Natur empfangen zu haben.

Mesmer hielt es für möglich, mit dem magnetischen Fluidum eine physisch-psychische Verbindung zwischen zwei Körpern herzustellen.

> Er behauptet, daß es zwischen belebten Körpern eine besondere Art des ‚Rapports' gebe. Psychische Ereignisse seien in Wirklichkeit physische Vorgänge und würden, vermittels eines ‚Fluidums', in bestimmten Raumgrenzen auf ein anderes Lebewesen einwirken.[92]

Später begannen einige Schüler von Mesmer, vor allem Barbarin und Puységur Mesmers Theorie zu „romantisieren": „Sie behaupteten, die Beeinflussung des Magnetisierten geschehe vor allem durch den starken Willen des Magnetiseurs, zudem erfolge auch eine ‚psychische' Einwirkung auf die Seele".[93] Nach dieser Vorstellung konnte der Magnetiseur auch über größere räumliche Entfernung psychisch auf seinen Patienten einwirken. Dies wird in Hoffmanns beiden Erzählungen zur Willenskontrolle und -manipulation der Magnetisierten durch ihren

---

[90] Vgl. Safranski, E.T.A. Hoffmann, a.a.O., S. 300.
[91] Ebd.
[92] Ebd. S. 299.
[93] Kommentar zu: E.T.A. Hoffmann, Der Magnetismus, a.a.O., S. 728.

Magnetiseur literarisiert: Über den psychischen Rapport konnte der Magnetiseur der Patientin seinen Willen einprägen.

Die zeitgenössische Reaktion auf den animalischen Magnetismus war ambivalent. Die Ausnahmeerscheinung des somnambulen Schlafwachens und die psychische Abhängigkeit des Patienten von dem Magnetiseur erregten Bewunderung, provozierten zugleich auch Skepsis.[94] Hoffmann war fasziniert von der außergewöhnlichen Erscheinung und hat sich in seiner Bamberger Zeit ein umfangreiches Wissen in diesem Bereich erworben. Er informierte sich bei seinen Bekannten, den Bamberger Ärzten Dr. Marcus und Dr. Speyer, über die Theorie und auch die Praxis des Magnetismus. Auf die Fachbücher, wie Kluges *Versuch einer Darstellung des animalischen Magnetismus als Heilmittel* (1811) und Bartels' *Grundzüge einer Physiologie und Physik des animalischen Magnetismus* (1812), griff er für seine Erzählungen zurück.[95] Doch sein wahres Anliegen besteht nicht in der Einführung der Wissensbestände des Magnetismus in die Literatur, sondern darin, dessen Nachtseite und die Dämonie des psychischen Rapports aufzuzeigen.[96] In *Der Magnetiseur* und *Der unheimliche Gast* wird nicht nur die Figur des Magnetiseurs verteufelt, sondern das Phänomen Magnetismus selbst auch dämonisiert. Die ohnmächtige Patientin fällt dem machtbesessenen Magnetiseur zum Opfer, der seinerseits als das Opfer des Magnetismus figuriert wird: Eine Modifikation, die das sensationelle Phänomen in Hoffmanns Literarisierung erfährt.

Obwohl der dänische Major in der Erzählung *Der Magnetiseur* nicht explizit als Magnetiseur bezeichnet wird, besitzt er das magnetische Vermögen. Als er die Hand eines Soldaten in die seinige nimmt und seinen Blick auf ihn richtet, woran die Praxis

---

[94] Vgl. Jürgen Barkhoff, Geschlechteranthropologie und Mesmerismus. Literarische Magenetiseurinnen bei und um E.T.A. Hoffmann, in: ‚Hoffmanneske Geschichte'. Zu einer Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft, hg. von Gerhard Neumann, Würzburg 2005, S. 15–42, hier S. 15. Mehr zu Mesmerismus: Jürgen Barkhoff, Magische Fiktionen. Literarisierung des Mesmerismus in der Romantik, Stuttgart u.a. 1995.

[95] Vgl. Kommentar zu: E.T.A. Hoffmann, Der Magnetiseur, a.a.O., S. 727 f.

[96] Vgl. ebd., S. 725. Im Brief vom 20. 07. 1813 an Kunz, den Herausgeber der Fantasiestücke, ging Hoffmann selbst auf die Erzählung ein: „Der Aufsatz [...] ist mir unter den Händen zu einer ziemlich ausgesponnenen Novelle gewachsen, die in die vielbesprochene Lehre von Magnetismus tief einschneidet, und eine, so viel ich weiß, noch nicht poetisch behandelte Seite desselben (die Nachtseite) entfalten soll."

der magnetischen Behandlung wiederzuerkennen ist, wird dieser seinem Befehl gehorsam folgen, auch wenn es sein Leben kosten würde. Der Major leidet aber seinerseits unter den ungeheuren Nebenwirkungen des Magnetismus. In den Tagen, in denen seine magnetische Kraft außergewöhnlich stark wird, gerät er in einen äußerst bedenklichen Zustand: Der sonst strenge und brutale Tyrann wird gutmütig. Auf diese Gemütsveränderung folgt eine teuflische Raserei: Er „[...] lief mit Riesenschritten [...] rastlos den ganzen Tag umher“ (Mg 182) und kämpft aufs heftigste gegen einen unsichtbaren Feind, der einem Gerücht zufolge der Teufel selbst sein soll. Dann erklettert er die höchsten Bäume, lacht von dort höhnisch herab und jagt allen so ein Entsetzen ein, „daß uns [...] das Blut in den Adern erstarrte“ (ebd.). „Den Tag darauf schien er von allem, was er unternommen, auch nicht das mindeste zu ahnden, nur war er störrischer, jähzorniger, härter als je, bis er wieder in jene gutmütige Stimmung geriet.“ (ebd.) Aus dem Magnetismus schöpft der Major die Macht über seine Soldaten, zugleich leidet er unter den verderblichen Nebenwirkungen. Unheil bringt der Magnetismus nicht über den Magnetisierten allein, sondern auch über den Magnetiseur selbst. Das Gerücht, dass der Major vom Teufel, von dem er in seinen früheren Jahren von einer Seenot gerettet wurde, die Kunst des Magnetismus gelernt und ihm dafür seine Seele verschrieben hat, lässt zum einen den dänischen Magnetiseur in einem suspekten Zwielicht erscheinen: er steht mit dem Teufel im Bund, und dämonisiert zum anderen den Magnetismus: er ist die Kunst des Teufels. Schließlich kostet der Magnetismus dem Major das Leben. Als er mittels des magnetischen Rapports in die Gedanken des Barons einzudringen sucht, stirbt er den grässlichen Tod.

Die Möglichkeit, dass der gewaltsame Tod, den der Magnetiseur Graf S-i in *Der unheimliche Gast* stirbt, auf den Magnetismus zurückzuführen ist, bleibt trotz der ärztlichen Diagnose, dass er an Nervenschlag stirbt, bestehen. Das Risiko, dass der Magnetiseur selbst vom Magnetismus gefährdet werden kann, hat der Graf vor seinem Tod erkannt: Das Verfügungsvermögen über die magnetische Kraft ist der Natur allein

vorbehalten. Die Anmaßung des Menschen, in die Geheimnisse der Natur einzudringen, Anspruch auf das magnetische Kraft zu erheben und die Natur nachzunahmen, wird nicht ohne Konsequenzen bleiben. Für sein kühnes Wagnis und seine hybride Anmaßung droht den Magnetiseur eine tödliche Strafe.

> Die Natur, die grausame Mutter, die abhold geworden den entarteten Kindern, wirft den vorwitzigen Spähern, die mit kecker Hand an ihrem Schleier zupfen, ein glänzendes Spielzeug hin, das sie verlockt und seine verderbliche Kraft gegen sie selbst richtet. (UG 767)

Mit dem gewaltsamen Tod büßt der Graf seine Hybris. Darin, dass es dem Magnetiseur nicht völlig gelungen ist, mittels magnetischer Praxis die Magnetisierte in seinen Besitz zu bringen – entweder stirbt die Magnetisierte oder der Magnetiseur selbst –, zeigt sich Hoffmanns Skepsis gegenüber diesem zwischen Wissenschaft und Magie oszillierenden Phänomen. An dem Versuch, in die Gedanken des Barons einzudringen, stirbt der dänische Major in einer entsetzlichen Weise: „mit starrem gräßlichen Blick, blutigen Schaum vor dem Munde, lag der Major in seiner roten dänischen Staatsuniform, den Degen mit zusammengekrampfter Hand festhaltend, tot auf der Erde!“ (Mg 185) Die Frau, die Graf S-i einst mittels des magnetischen Rapports zu besitzen trachtete, ist an seinem psychischen Eingriff gestorben: „Ich erschlug einst ein Weib, in dem Augenblick, als ich wähnte, es in der höchsten Inbrunst aller Liebe zu umfangen.“ (UG 767) Am Hochzeitstag, kurz vor der Trauung mit Angelika, stirbt der Graf plötzlich. Auch der Magnetiseur Alban erzielt keinen größeren Erfolg. Als Maria sich seinem Willen bereitwillig unterwirft, stirbt sie unerwartet während der Trauung mit ihrem Verlobten. Die Magnetiseurin Marguerite vermag Moritz, in den sie sich verliebt hat, durch magnetische Einflussnahme nicht zu besitzen und verfällt selbst dem Wahnsinn. Wer sich anmaßt, den Magnetismus in seinen eigenen Dienst zu nehmen, muss für seine Hybris entweder mit seinem eigenen Leben oder mit dem Tod der von ihm Magnetisierten zahlen.

3.3.1 Die Übermacht des Magnetiseurs

In *Der Magnetiseur* und *Der unheimliche Gast* lassen sich fünf magnetische Paare auflisten: der dänische Major und der Baron, Alban und Maria, Theobald und Auguste, der Graf S-i und Angelika, Marguerite und Moritz. Während das erste Paar durch ein hierarchisches Machtverhältnis des Über- und Untergeordnetseins in der Militärakademie gekennzeichnet wird, herrschen unter den anderen vier Paaren die Liebe oder die sexuelle Begierde des Magnetiseurs/der Magnetiseurin zu der/dem Magnetisierten vor. Da der Magnetiseur durch magnetischen Rapport den Willen der begehrten Frau manipuliert und damit sie in die absolute Abhängigkeit an sich zu bringen versucht, mischen sich die Elemente der Macht und Gewalt in das erotisch besetzte Verhältnis. Im magnetischen Rapport verschränken sich Macht und Erotik, Gewalt und Sexualität untrennbar.

Zu Hoffmanns Zeit fand die magnetische Behandlung am häufigsten zwischen dem männlichen Arzt und der weiblichen Patientin statt. In diesem Modell stehen die von Mesmer aufgestellte Voraussetzung der magnetischen Behandlung und der Geschlechterdiskurs des späten 18. Jahrhunderts in Einklang. Mesmers Theorie zufolge muss der, der über die magnetische Kraft verfügt und das magnetische Fluidum verströmen will, stark, aktiv und übervoll sein, und der, der jene Kraft auf sich wirken lassen will, schwach, passiv, leer. Da im späten 18. Jahrhundert der Mann als stark, aktiv, energievoll und die Frau als passiv, schwach aufgefasst wurden, scheint es selbstverständlich und naturgemäß, dass der Mann als magnetischer Arzt in Frage kommt und die Frau als Patientin behandelt wird. Derartige Rollenverteilung schreibt die Ungleichheit zwischen Mann und Frau fest.[97] In Albans Überzeugung, dass das Weib von Natur her passiv gebildet ist, dass es sich dem willensstarken Mann, der das höhere, gebietende Prinzip vertritt, zu unterwerfen hat, schlägt sich diese

[97] Zum Geschlechterdiskurs des späten 18. Jahrhunderts: Wilhelm von Humboldt, Ueber den Geschlechtsunterschied und dessen Einfluß auf die organische Natur/Ueber die männliche und weibliche Form, in: Wilhelm von Humboldts Werke. Bd. 1l 1785–1795, hg. von Albert Leitzmann, Berlin 1903, S. 311–369. Dem Geschlechterdiskurs des späten 18. Jahrhunderts nach ist der Mann durch Aktivität, planendes, schöpferisches Geschick und vernunftgeleitetes Handeln gekennzeichnet, und der Frau werden die Eigenschaften der Hingabe, Passivität und sensiblen Rezeptivität zugeschrieben. „Alles Männliche zeigt mehr Selbstthätigkeit, alles Weibliche mehr leidende Empfänglichkeit.“

geschlechtsbedingte Kraft- und Machtungleichheit nieder. Die mit den biologischen Unterschieden zwischen den beiden Geschlechtern begründete Machtungleichheit bietet die Rollenverteilung des männlichen Magnetiseurs und der weiblichen Somnambulen eine theoretische Unterstützung. Ausnahmen kommen zwar vor, in denen Männer magnetisiert werden und Frauen magnetisieren. Das durch die Macht- und Kraftungleichheit gekennzeichnete Grundmuster erhält sich aber auch in diesen Ausnahmefällen aufrecht: Der Mächtigere magnetisiert den Schwächeren. „Da, wo gelegentlich Personen männlichen Geschlechts magnetisiert wurden, handelte es sich entweder um Jünglinge und Kinder oder um Untergebene.“ [98] Das für den Magnetismus kennzeichnende asymmetrische Machtverhältnis wird nicht gebrochen.

Im *Magnetiseur* weicht das gleichgeschlechtliche magnetische Paar Major-Baron zwar vom Modell des männlichen Magnetiseurs und der weiblichen Magnetisierten ab, das wesentliche Merkmal der Machtasymmetrie bleibt aber beibehalten, außerdem klingt in ihrem Verhältnis ein erotischer Unterton mit. In einem Alptraum sieht der Baron, dass der Major mit einem spitzen Instrument in seinen Kopf eindringt, als er im Bett (Ort des Beischlafs) liegt und schläft: „Plötzlich sah ich ein spitzes glühendes Instrument in seiner Hand, mit dem er in mein Gehirn fuhr.“ (Mg 184) Obwohl der Major auf die Herrschaft über des Barons Gedanken abzielt, fällt es nicht schwer, an diesem Akt die Penetration wiederzuerkennen. In diesem Penetrationsakt spielt der Major die Rolle des aktiven tätigen Mannes und der Baron die der passiv empfangenden Frau. Dadurch wird er feminiert und kann seitdem der Aufgabe des Hausvaters, die Kinder vor Gefahren zu schützen, nicht mehr nachkommen. Als Alban in seinem Schloss einkehrt und seiner Tochter Maria nachstellt, gerät er selbst in eine panische Angst, so dass er der Tochter kaum noch beistehen kann. Im matten Kerzenlicht hält er später Alban für den längst verstorbenen dänischen Major. „Sollte der feindliche Dämon, der sich dem Baron schon in früher Jugend verkündete, nun wie ein über ihn waltendes böses Prinzip wieder sichtbarlich [...] ins Leben

[98] Barkhoff, Geschlechteranthropologie und Mesmerismus, a.a.O., S. 22.

treten?“ (Mg 223) Bickerts Vermutung weist auf des Barons Traumatisierung durch den Major hin. Das schreckliche Erlebnis in der Jugend hat den Baron so tief gezeichnet, dass er es zeit seines Lebens nicht mehr bewältigen kann.

Wie der Baron ist der Maler Bickert auch eine passive unterworfene Figur und kann folglich die Aufgabe des schützenden Familienvaters nicht erfüllen.

> [I]ch war ein Bogen Kavalierpapier, ich saß recht in der Mitte als Wasserzeichen, und Jemand [...] dieser Jemand also hatte eine unmenschlich lange, übel-zweispaltig-zahnigtgeschnittene Truthahnsfeder und kratzte auf mir Armen herum, indem er diabolische holperichte Verse niederschrieb. (Mg 190)

Aus Bickerts Alptraum ist abzulesen, dass der Familienfreund die Rolle des passiv Eingeschriebenen gegenüber dem aktiv schreibenden Jemand spielt. In diesem Traum kommen seine Passivität und Ohnmacht zum Vorschein. In Wirklichkeit ist seine Funktion in der Familie des Barons auf Mitleiden mit dem Freund, auf Aufzeichnen des Geschehenen und auf anklagende Vorwürfe gegen Alban beschränkt. Des Barons Bitte um Beistand und Unterstützung überfordert ihn. Aufgrund von der Ohnmacht des Vaters und dem bereitwilligen Gehorsam des Bruders gegenüber Alban ist Maria tatsächlich eine schutzlose Waise, die der uneingeschränkten Macht des Magnetiseurs ausgesetzt ist.

Im Kontrast zur Schutzlosigkeit und Ohnmacht des Opfers steht das Streben des Magnetiseurs nach unbegrenzter Macht. Albans Wille zur Macht ist von seiner sozialdarwinistischen Überzeugung initiiert: „Alle Existenz ist Kampf und geht aus dem Kampfe hervor. In einem fortsteigenden Klimax wird dem Mächtigern der Sieg zu Teil, und mit dem unterjochten Vasallen vermehrt er seine Kraft.“ (Mg 213) Albans Überzeugung, dass die Existenz Kampf ist und der Sieger des Kampfes die Besiegten ausbeuten darf, negiert die Humanität und Menschlichkeit, die die menschliche Zivilisation stiftet. Von dem Willen zur Macht besessen, weist Alban dieselbe hybride und zynische Haltung des absolutistischen Tyrannen gegenüber seinen Untertanen auf. Auf der einen Seite sind die Übermacht und der unbeschränkte Wille zur Macht, auf

der anderen Seite die hilflosen Machtlosen. In der Kombination des machtbesessenen Magnetiseurs und der schutzlosen Magnetisierten lässt sich das für die Gothic Novel typische Paar des Gothic villains und der verfolgten Unschuld wiedererkennen.

Über die Familie des Barons hat Alban eine unbeschränkte Macht: Aufgrund seiner Begeisterung für Magnetismus stellt sich Ottmar ihm bereitwillig zur Verfügung. Der Baron und der Maler Bickert sind zu ohnmächtig, um Widerstand gegen Alban leisten zu können. Schließlich lehnt sich Maria auch nicht mehr gegen Alban auf und erkennt ihn als ihren Meister an. Wie Maria ist Angelika, die Protagonistin in *Der unheimliche Gast*, auch als eine Waise anzusehen: Ihr Vater hat sich mit dem Grafen S-i angefreundet und, aufgrund der Freundschaft, vertraut die ganze Familie dessen Obhut an, als er in den Krieg berufen wird. Aber nicht nur die Familie des Obristen, sondern alle anderen Figuren der Erzählung sind der Macht des Magnetiseurs – entweder als seine Opfer oder als seine Verbündeten – unterworfen: Der russische Offizier Bogislav, den Moritz vor Jahren im Krieg zufällig kennengelernt hat, hat lange unter einem magnetischen Rapport gelitten, in den der Graf ihn versetzt hat. Sowohl im Haus des Obristen als auch auf dem Schlachtfeld hat Graf S-i Verbündete. Dadurch entsteht der Eindruck, dass der Graf über ein weitgespanntes Machtnetz verfügt, welcher durch die Erzählweise verstärkt wird: Die Verschachtelung mehrerer diegetischer Ebenen der Erzählung und die Einschiebung vergangener Ereignisse in die gegenwärtige Handlung tragen zur Komplexität der Narration bei, die ihrerseits dem Machtnetz des Grafen den Schein der Undurchschaubarkeit verleiht.

3.3.2 Die Willensunfreiheit und Willenlosigkeit der Somnambulen

Die dämonische Nachtseite des animalischen Magnetismus, die Hoffmann in seinen Erzählungen aufzeigen wollte, besteht auch noch darin, dass der Magnetiseur den Willen seines Opfers durch magnetischen Rapport manipuliert und es in den Zustand der Willensunfreiheit und Willenlosigkeit versetzt. Das magnetische Paar Marguerite-Moritz weicht auch vom Modell des männlichen Magnetiseurs und der

weiblichen Magnetisierten ab: Von ihrer Liebe bzw. Begierde zu Moritz motiviert, versetzt Marguerite den Mann in Rapport. Dadurch erfährt der im späten 18. Jahrhundert festgeschriebene Geschlechterdiskurs eine fundamentale Umwertung. Im Traum erlebt Moritz, wie die Magnetiseurin Macht über seinen Willen ausübt: Marguerite drängt zwischen ihm und Angelika „und legte sich an meine Brust, und erfaßte in meinem Innersten mein Herz, und in der glühendsten Qual untergehend, wurde ich durchdrungen von einem fremden wunderbaren Wonnegefühl." (UG 762) Als er aus dem Traum erwacht, sieht er Marguerites Porträt an der gegenüberstehenden Wand, aus dem sie mit den schwarzen, lebendigen Augen ihn ansieht. Der eindringende verschlingende Blick macht den Mann zum Objekt der weiblichen Begierde. Der magnetische Rapport bricht Moritz' Willen, so dass er über sein Ich nicht verfügen kann und die Souveränität über sich selbst verliert:

> So wie ich nun Angelika, wachend, träumend erschauen wollte, stand Marguerite vor mir. Mein eignes Ich schien mir entfremdet, eine fremde Macht gebot über mein Sein, und in dem tiefen Entsetzen, das mich erfaßte, war es mir, als könne ich Margueriten nicht lassen. (ebd.)

Die erzwungene Unterwerfung unter den fremden Willen kränkt das Selbstverständnis des neuzeitlichen Menschen als autonomes Subjekt. In der Fremdbestimmung, im Machtverlust über das eigene Ich ist die Angst begründet.

Über ein ganz ähnliches Erlebnis weiß auch Angelika zu berichten. Mit vollem Bewusstsein von ihrer Liebe zu Moritz wird sie aber von einem inneren Zwang unwiderstehlich zur Heirat mit Grafen S-i getrieben. Kurz vor der Trauung vertraut Angelika ihrer Mutter an, wie sie sich von dem Grafen abhängig fühlt und wie sich eine Zuneigung zu ihm auf befremdliche Weise in ihr herausgebildet hat.

> Niemals ! [...] niemals werde ich meinen Moritz vergessen, ach niemals mehr lieben, wie ich ihn geliebt. Das Gefühl, was ich für den Grafen hege, mag wohl ein ganz anderes sein! – Ich weiß nicht, wie der Graf meine innigste Zuneigung so ganz und gar gewonnen! Nein! – ich liebe ihn nicht, ich kann ihn nicht lieben, wie ich Moritz liebte, aber es ist mir, als könne ich ohne ihn gar nicht leben, ja nur durch ihn denken – empfinden! (UG 755)

Angelika ist sich klar, dass sie den Grafen nicht liebt. Sie besitzt das Bewusstsein, aber nicht den freien Willen. Durch magnetischen Rapport bricht Graf S-i ihren Willen und versetzt sie in den Zustand der parasitären Abhängigkeit: Nur durch ihren Magnetiseur kann sie denken, empfinden. Die „Geisterstimme“, die Angelika einredet, „daß ich mich ihm als Gattin anschließen muß, daß sonst es kein Leben mehr hienieden für mich gibt“ (ebd.), prägt ihr des Grafen Willen ein. Diese teuflische Stimme, durch die der fremde Wille Einfluss auf sie ausübt, hält Angelika irrtümlich für „die geheimnisvolle Sprache der Vorsehung“ (ebd.) und fügt sich, ihr zu gehorchen. Hierin zeigt sich, dass das Subjekt leicht in den Zustand der Unmündigkeit zurückfällt.

Durch den plötzlichen Tod des Grafen wird Angelika aus dessen magnetischem Bann erlöst. Doch ihre Leidensgenossinnen im *Magnetiseur*, Auguste und Maria, verfallen schließlich in den Zustand der Willenlosigkeit. Der Magnetisierungsakt, durch welchen der Frau der fremde Wille eingeprägt werden soll, erfolgt in Hoffmanns Erzählung nicht immer wie in der realen magnetischen Behandlung durch Handauflegen und magnetische Striche, sondern dadurch, dass der Magnetiseur oder seine Handlangerin seinen Namen dem Opfer ins Ohr einflüstert, so dass es im Schlaf lebhaft von ihm träumt, ihn für ein höheres Wesen hält und sich seinem Willen freiwillig fügt. Derartige Magnetisierung erscheint wie Gehirnwäsche, durch die der Magnetiseur die Gedanken, Gefühle und den Willen der Somnambulen kontrolliert.

In der Regel wird der Magnetiseur von seiner Liebe oder Begierde motiviert, die begehrte Frau mittels magnetischer Einflussnahme an sich zu binden.[99] Um die Braut, die sich inzwischen in einen italienischen Offizier verliebt hat, zurückzugewinnen, befolgt Theobald Albans Vorschlag und versetzt die Frau in magnetischen Rapport, wodurch ihr Wille umgelenkt werden soll. Die an Auguste praktizierte Willensmanipulation erfolgt dadurch, dass Theobald nachts, als diese schläft, ihr jenes

[99] Vgl. Marc Klesse, Der Magnetiseur. Eine Familienbegebenheit (1814), in: E.T.A. Hoffmann Handbuch, a.a.O., S. 25–27, hier S. 26.

Ereignis in der Kindheit wiederholt, welches ihre Liebe zu ihm zum ersten Mal erweckt hat. Als Kind verträgt sich Auguste schlecht mit ihrer Schwester. Einmal, als die drei Kinder unter sich blieben und Theobald das Licht versehentlich ausblies, benutzte Auguste die Gelegenheit und gab der Schwester „eine derbe Ohrfeige“ „zur Wiedervergeltung des erlittenen Verdrusses“ (Mg 199). An der kleinen Rache, die Auguste an ihrer Schwester genommen hat, ist zu erkennen, dass das Kind keinesfalls sanft und gezähmt ist. Theobalds Heldentat, dass er die Schuld auf sich nimmt und sich dafür bestrafen lässt, bricht des Mädchens Eigensinn. „Augustens Schmerz war grenzenlos, alle ihre Heftigkeit, ihr gebieterisches Wesen war verschwunden, der sanfte Theobald war nun ihr Gebieter, dem sie sich willig schmiegte“ (Mg 200). Nach diesem Erlebnis schlägt Augustes Heftigkeit in Gehorsam gegenüber Theobald um. Musste sich Theobald früher fügen, Blätter und Blumen für ihre kleine Küche zu suchen, um nur bei ihr bleiben zu dürfen, kann er nun mit ihrem Spielzeug, mit ihren schönsten Puppen schalten und walten, und Auguste lässt es sich gefallen, „ihm durchs Gesträuch auf dem mutigen Steckenhengst zu folgen“. (ebd.) Aus dem Schuldgefühl entwickeln sich die Liebe und die freiwillige Unterwerfung unter den Geliebten. Eben das Schuldgefühl will Theobald nun benutzen, um Augustes Liebe und Gehorsam erneut wachzurufen. [100] Als Theobalds Unternehmen gelingt, beichtet Auguste ihm unter Tränen ihren Fehltritt,

> wie sie sich gegen ihn vergangen; wie es einem Fremden auf eine seltsame Weise gelungen, sie von ihm abwendig zu machen, so daß sie, wie von einer fremden Gewalt befangen, ganz aus ihrem eigenen Wesen herausgetreten sei, aber Theobalds wohltätige Erscheinung in lebhaften Träumen habe die feindlichen Geister, die sie bestrickt, verjagt [...]. (Mg 201)

Die Verliebtheit in jenen Offizier, die freie, unabhängige Partnerwahl bezeichnet Auguste nun, nach der magnetischen Behandlung, als Einflussnahme einer fremden Gewalt und die Willensmanipulation durch Theobald hingegen als wohltätige Heilung. Der magnetische Rapport bricht ihren freien Willen und versetzt sie in den Zustand der Besessenheit: „nur Theobald lebe in ihrem Innern“ (ebd.).

[100] Vgl. Safranski, E.T.A. Hoffmann, a.a.O., S. 303. „Sie soll mit Hilfe des wiederbelebten Schuldgefühls ihrem Verlobten in die Arme getrieben werden.“

Augustes Liebe entspringt ihrem Schuldgefühl und bringt sie dazu, sich dem Geliebten selbstopferisch zu unterwerfen, sich bereitwillig von ihm lenken und steuern zu lassen. Unter diesem Aspekt ist die Liebe (der Frau) Selbstversklavung und Selbstverrat. Dagegen ist die Liebe des Mannes dadurch gekennzeichnet, dass er die geliebte bzw. begehrte Frau als einen willenlosen Gegenstand in seinen Besitz, unter seine Kontrolle bringen will. Die Machtkonstellation zwischen dem Mann und der Frau manifestiert sich auch in ihrer unterschiedlichen Haltung in der Liebe.

Alban erklärt den Hang der Frau, sich einem fremden Wesen zu unterwerfen, für angeboren und naturgemäß:

> Die Natur organisierte das Weib in allen seinen Tendenzen passiv. – Es ist das willige Hingeben, das begierige Auffassen des fremden außerhalb liegenden, das Anerkennen und Verehren des höhern Prinzips, worin das wahrhaft kindliche Gemüt besteht, das nur dem Weibe eigen und das ganz zu beherrschen, ganz in sich aufzunehmen die höchste Wonne ist. (Mg 217)

Albans Theorie zufolge liegt das Wesen des Weibs im Aufnehmen des fremden Geistesprinzips sowie in der Unterwerfung unter einen stärkeren Willen. Sowohl die Somnambule als auch der Magnetiseur tragen parasitäre Züge: Sie kann nur in der geistigen Abhängigkeit von ihm leben, und er bedarf ihrer, um seine Geisteskraft zu stärken. „Sich unter seinem Zauber schmiegend, muß das unterjochte fremde Geistige nur in Uns existieren, und mit seiner Kraft nur Uns nähren und stärken!“ (Mg 214) Diese gegenseitige Abhängigkeit hat jedoch gegensätzliche Folgen für die beiden Pole des magnetischen Paares: Die Frau versinkt immer tiefer in der Abhängigkeit und landet schließlich im Selbstverlust, während sich der Magnetiseur zu ihrem Herrn erhebt.

In Marias Brief an ihre Freundin zeichnet sich der Prozess ab, wie sie Schritt für Schritt ihr Ich aufgibt, Albans Willen als ihren eigenen aufnimmt und schließlich den Magnetiseur als ihren Meister anerkennt. Anfänglich hat sie sich gegen Albans psychischen Angriff aufgelehnt. In Augustes Geschichte erkennt Maria ihr eigenes

Schicksal wieder: „Alban wolle mich künstlich umstricken, und unter dem Schein des heiligen Wunders, irdische Liebe in meinem Innern entzünden.“ (Mg 210) Die Ahnung, dass Alban sich „geheimer höllischer Mittel bediente, mich zu seiner Sklavin zu fesseln“ (ebd.), provoziert ihren Widerwillen, den sie vor ihm auch nicht verheimlicht: „Verlasse mich, entsetzlicher Mensch, ohne Qual will ich sterben“ (Mg 201). Lieber Sterben, als wie eine bewusstlose Puppe oder eine willenlose Marionette von einer fremden Gewalt gesteuert und manipuliert zu werden: Maria ist eine neuzeitliche selbstbewusste Frau, die Wert auf ihre Freiheit und Unabhängigkeit legt. Doch auch das emanzipierte selbstbewusste Subjekt kann regressiv in den Zustand der Unmündigkeit geraten.

Später bezeichnet Maria ihren Zustand in der Phase, in der sie sich gegen Alban aufgelehnt hat, als krankhaft: „als ich noch kränker und über alle Maßen reizbar war“, erhoben „sich oft niedrige Zweifel gegen meinen Herrn und Meister in meiner Brust“ (Mg 209). Dieses von einer Selbstkritik begleitete Geständnis besagt ihren definitiven Selbstverlust. Als sie ihren eigenen Willen komplett aufgibt, bezeichnet sie ihre Besessenheit von Alban als einen höheren Daseinszustand, die fremden Gedanken als goldene Ideen und hat keine Angst mehr vor ihrer geistigen Versklavung durch den Magnetiseur.

Alban preist das „wahrhaft kindliche Gemüt“ (Mg 217), das nur „dem Weibe eigen“ (ebd.) sei, da es das fremde Prinzip bereitwillig in sich aufnimmt und sich dem autoritären Willen unterwirft. Wie dem Kind wird der Frau der Status des Unmündigen zugewiesen.

> Alban, der hohe herrliche Mann, führt mich als die durch das höhere Leben geweihte Braut in seine Arme; aber nicht ohne seinen Meister darf das Kind sich in die Stürme der Welt wagen. [...] Da hielt ich es denn für gesündigt gegen Liebe und Treue, wenn selbst im Gebet für meine Hypolit Albans Gestalt in meinem Innern aufstieg, zürnend und drohend, daß ich ohne ihn mich hinauswagen wolle aus dem Kreis, den er mir beschrieben, wie ein böses Kind, das des Vaters Warnung vergessend, hinauslaufe aus dem friedlichen Garten in den Wald, wo feindliche

Tiere blutgierig hinter den grünen anmutigen Büschen lauern. (Mg 209 f.)

Marias Degradierung zu einem unmündigen Kind ist als eine Umkehrung der Aufklärung bzw. Emanzipation des Individuums anzusehen. Auf die Frage, was Aufklärung ist, antwortete Kant im Dezember 1784 in der *Berlinischen Monatsschrift*: „Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit. Unmündigkeit ist das Unvermögen, sich seines Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen.“[101] Die Aufklärung des Individuums besteht darin, mittels des Verstandes aus dem unmündigen Zustand, aus der (zumal geistigen) Abhängigkeit von einem anderen herauszukommen. Sie ist ein Prozess, in dem das Individuum lernt, sich seines Verstandes zu bedienen und sich von der Leitung eines Anderen zu befreien. Unter Albans Einfluss gibt Maria allmählich ihre Unabhängigkeit auf. Durch die freiwillige Unterwerfung unter Albans Leitung fällt sie hinter ihre individuelle Emanzipation zurück.

3.4 Der Selbstzwang in *Ignaz Denner*

Während im magnetischen Rapport dem Willen der Magnetisierten ein fremder Zwang auferlegt wird, wird die Willensunfreiheit des Protagonisten in *Ignaz Denner* von einem Selbstzwang verursacht. Dem inneren Zwang unterlegen, kann Andres nicht nach seinem Willensentschluss handeln. Das Unbewusste, das zwar ein Teil des Ich ist, aber nicht unter Herrschaft des Bewusstseins steht, usurpiert die Macht über das Ich, und das Subjekt verliert die Souveränität über sich selbst.

Am Anfang berichtet die Erzählung *Ignaz Denner*, dass Andres einmal sich und seinen Herrn, den alten Grafen von Vach, vor Angriff der von Denner angeführten Straßenräuber „durch seine Klugheit und Tapferkeit“ (ID 50) gerettet hat. Als er später von Denner gezwungen wird, der Räuberbande beizutreten und an ihrer Tätigkeit teilzunehmen, ist er jedoch nicht mehr imstande, sich oder die Familie vor dem Bösewicht zu schützen. Es lässt sich bemerken, dass sich Andres unter Denners

[101] Immanuel Kant, Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung, in: Was ist Aufklärung? Thesen und Definitionen, hg. von Ehrhard Bahr, Stuttgart 1974, S. 9–17, hier S. 9.

Zwang erheblich verändert hat. Das Schlimmste der Veränderung ist jedoch nicht, dass er sich gegen Denner nicht wehren kann, sondern, dass sich unter Einfluss des fremden Zwangs ein innerer Zwang in ihm herausgebildet hat, dem Bösewicht zu dienen. Da Denner Andres' Frau und Kind zu töten droht, um ihn zum Gehorsam zu zwingen, ist Andres keine andere Handlungsmöglichkeit übrig geblieben, als sich seinem Willen zu fügen. Merkwürdig ist aber, dass Andres Denner auch dann treu bleibt und ihm beisteht, als dieser verletzt wird und folglich nicht im Stande ist, Hilfe von ihm zu erpressen.

Da Denner Andres durch Betrug und Zwang zu seinem Komplizen gemacht hat, schlagen dessen Dankbarkeit und Gastfreundlichkeit in Hass und Abscheu um. Angesichts Denners Bosheit und Arglist wiederholt Andres den Vorsatz, die Räuberbande der Obrigkeit anzuzeigen. In jener Nacht, als Denner Andres an einem Raub teilzunehmen zwingt, verhehlt dieser dem Räuberhauptmann seinen Abscheu nicht mehr:

> Andres erwachte bei diesen Worten wie aus dumpfer Betäubung, kalter Schweiß stand ihm auf der Stirne; aber er ermannte sich und rief heftig: „Was, du schändlicher Betrüger, für einen Kaufmann gabst du dich aus, und treibst ein höllisches verruchtes Gewerbe, und bist ein verworfener Räuber? Nimmermehr will ich dein Geselle sein und teilnehmen an deinen Schandtaten, zu denen du mich, wie der Satan selbst, auf künstliche hämische Weise verlocken wolltest? – Laß mich gleich fort, du frevelicher Bösewicht, und räume mit deiner Rotte dies Gebiet, sonst verrate ich deine Schlupfwinkel der Obrigkeit, und du bekommst den Lohn für deine Schandtaten [...]". (ID 67)

Auf Andres' Auflehnung reagiert Denner mit der Drohung, seine Frau und sein Kind zu töten, falls sich der Jäger seinem Willen nicht fügen will. So hat Andres keinen anderen Ausweg, als Gehorsam vorzuspielen. Aber innerlich fasst er den Entschluss, Abstand zu jeglicher Straftat zu halten, sich moralisch unbefleckt zu bewahren und der Obrigkeit bei der Ausrottung der Räuberbande zu helfen, wenn sich eine günstige Gelegenheit dazu bietet:

> Andres sah nun wohl ein, daß die mindeste Weigerung seiner geliebten Giorgina und dem Knaben das Leben kosten würde; den verräterischen bübischen Denner im

> Innern zur Hölle verfluchend, beschloß er daher, in seinen Willen sich scheinbar zu fügen, rein von Diebstahl und Mord zu bleiben und das tiefere Eindringen in die Schlupfwinkel der Bande nur dazu zu benutzen, bei der ersten günstigen Gelegenheit ihre Aufhebung und Einziehung zu bewirken. (ID 68)

Eben in jener Nacht ergibt sich eine gute Chance, Denner der Obrigkeit zu überlassen. Doch Andres kann nicht frei nach dem eigenen Willensentschluss handeln. Bei der Plünderung wird Denner durch einen Schuss verletzt und steht in Gefahr, gefangen zu werden. Da handelt Andres gegen seinen Willen und rettet ihn, indem er, wie von einer unwiderstehlichen Gewalt getrieben, den Verletzten auf der Schulter trägt und vor den Jägern des Grafen flieht.

> Ein junger reichgekleideter Mann, von Vachschen Jägern umgeben, schien den Anführer zu machen; auf ihn legte Denner an, aber noch ehe er abdrückte, stürzte er von einer Kugel getroffen mit einem dumpfen Schrei nieder. Die Räuber flohen – schon stürzten die Vachschen Jäger herbei, da sprang, wie von unwiderstehlicher Macht getrieben, Andres herbei und rettete Dennern, den er, stark wie er war, auf die Schultern warf und schnell forteilte. (ID 69)

Obwohl Andres häufig zu verstehen gibt, dass er keinen Anderen mehr hasst als diesen Denner, hat er ihn in Wirklichkeit gerettet. Statt den verletzten Denner der Obrigkeit zu überlassen, hilft Andres ihm, vor der Strafe zu fliehen. Was er nun unerwartet ohne fremden Zwang vollzogen hat, hätte er eigentlich nur unter Denners Drohung getan. Aus dem Umstand, dass Andres Denner weder aufgrund von äußerer Drohung noch unter fremdem Zwang rettet, ist zu erschließen, dass ein innerer Zwang ihn zu der Tat treibt, seine Handlung steuert und seinen Willen bricht. Als der äußere, fremde Zwang ausfällt, kommt der innere Selbstzwang zur Wirkung und macht Andres zu Denners gehorsamem Untertan. Andres' innerer Zwang, trotz des Hasses den Räuberhauptmann zu retten, und zwar dem eigenen Willen zuwider, ist symptomatisch für das Phänomen des Machtverlusts über sich selbst und der Unverfügbarkeit des Ich. Mit Freud gesprochen ist der Mensch nicht mehr Herr im eigenen Haus.

Erst nach dem Rettungsakt sieht Andres wieder ein, was für eine unanständige Tat er

vollbracht hat. Da tadelt er Denner und droht wieder, ihn der Obrigkeit anzuzeigen: „Aber sei überzeugt, daß, wenn du die Gegend nicht verlässest, wenn nur ein einziger hier geschehener Raub, oder Mord mir kund wird, ich augenblicklich nach Fulda gehe und der Obrigkeit deine Schlupfwinkel verrate.“ (ID 71) Andres’ verbal geäußerte Anständigkeit und Rechtschaffenheit dürfen aber nicht als Überwindung des inneren Zwangs verstanden werden. Denn am Ende der Erzählung, als Denner mit einem Sprung aus dem Turmgefängnis geflohen ist und sich dadurch schwer verletzt hat, rettet Andres ihn wieder, obwohl er ihn als Mörder seines Weibes, seines Kindes und des Lebensglücks aufrichtig hasst:

> „Verdammter Heuchler“, schrie Andres auf; „Mörder meines Kindes, meines Weibes, hat dich nicht der Satan wieder hergeführt, damit du mich vielleicht noch verderbest? Ich habe mit dir nichts zu schaffen. Stirb’ und vermodere wie ein Aas, Verruchter!“ (ID 102 f.)

Nachdem er diesen Fluch ausgesprochen und seinem Hass dadurch Luft gemacht hat, fasst Andres, seinen eigenen Worten widersprechend, den Trabacchio, „lud ihn mit Mühe auf und trug ihn nach seiner Wohnung, wo er ihn mit stärkenden Mitteln erquickte.“ (ID 103) So rettet Andres Denner ein zweites Mal das Leben.

Einige Details werden Andres’ unwillkürliche Treue zu Denner noch verdeutlichen. Bei der Überlegung, was er mit dem von Denner hinterlassenen Kistchen anfangen soll, kommt es dem angeblich anständigen Jäger jedoch mehr darauf an, das Versprechen, das er Denner gegeben hat, nicht zu brechen, als darauf, die Pflicht gegenüber dem Gesetz zu erfüllen und seine Rechtschaffenheit nicht zu verletzen:

> Er ging mit sich zu Rate, was er wohl mit diesem Kästchen anfangen solle. Zwar dachte er daran, es nach Fulda zu bringen und der Obrigkeit zu übergeben; wie sollte er aber den Besitz desselben beschönigen, ohne sich wenigstens dringender Gefahr auszusetzen, das dem Denner einmal gegebene Wort zu brechen? – Er beschloß endlich, diesen Schatz getreulich zu bewahren, bis der Zufall ihm Gelegenheit darbieten würde, es Dennern wieder zuzustellen, oder besser noch, es, ohne sein Wort zu brechen, an die Obrigkeit zu bringen. (ID 72)

Zwar denkt Andres auch daran, das Kistchen der Obrigkeit zu übergeben, diese

Absicht will er aber nur unter der Voraussetzung ausführen, dass er dadurch das gegebene Versprechen nicht bricht. Seine finale Entscheidung, dass er das Kistchen getreulich bei sich aufbewahrt, ohne die Obrigkeit darüber zu informieren, um es Denner später zurückzugeben, enthüllt seine wahre Einstellung: Die Treue zu Denner ist ihm wichtiger als die Pflicht gegenüber dem Gesetz.

> Ohne daran zu denken, was künftig mit dem Trabacchio, der der Obrigkeit entflohen, werden sollte, brachte ihn Andres in ein einsames Zimmer und pflegte ihn auf alle nur mögliche Weise, aber so behutsam ging er dabei zu Werke, daß niemand die Anwesenheit des Fremden ahnte [...]. (ID 104).

Als Andres Denner das zweite Mal rettet und den Verletzten im eigenen Haus unterbringt und pflegt, geht er behutsam zu Werke, so dass niemand die Unterkunft des Entflohenen ahnt und verrät. Also zieht er Denners Sicherheit seiner eigenen Rechtschaffenheit und der Gerechtigkeit vor.

Andres' innerer Zwang bricht seinen Willen, den er verbal immer wieder ausgedrückt, aber nie in die Tat umgesetzt hat. Statt die Räuberbande anzuzeigen und die Obrigkeit bei deren Ausrottung zu unterstützen, leistet er dem Bösewicht Hilfe und bringt ihm die Treue entgegen. Der unkontrollierbare Drang im Subjekt steuert seine Handlung in entscheidenden Momenten, worüber es die Souveränität über sich verliert und das Ich unverfügbar wird. In der Konfrontation mit sich selbst, mit dem inneren Trieb und Drang muss das Subjekt seine Ohnmacht erkennen.

3.5 Die Fremdbestimmung und der Selbstzwang in *Die Marquise de la Pivardiere*

Die Protagonistin aus der Erzählung *Die Marquise de la Pivardiere* erliegt auch einem inneren Selbstzwang, der dadurch entsteht, dass sie die Disziplin der väterlichen Erziehung verinnerlicht, die im diametralen Gegensatz zu ihrer angeborenen Natur steht. Die Erziehung ist ein Disziplinierungsmittel, über die dem Subjekt mehr oder weniger Zwang angetan wird. Die Zwanghaftigkeit der Erziehung kommt hier zugespitzt zum Ausdruck, da die weibliche Natur der Protagonistin nach dem in der Erzählung konstruierten Geschlechterdiskus im extrem scharfen Gegensatz zu dem

Erziehungsideal ihres Vaters steht. Desto unversöhnlicher erscheint der Konflikt, der sich im Franziskas Inneren herausbildet, nachdem sie die väterliche Disziplin verinnerlicht hat. Über den Verinnerlichungsprozess wird der fremde Zwang, den der Vater der Tochter durch die Erziehung angetan hat, zum inneren Zwang, und der Konflikt zwischen Franziskas angeborener Natur und der verinnerlichten Erziehungsdisziplin führt zu ihrer inneren Zerrissenheit.

Franziskas Vater ist von den Erziehungsidealen der Aufklärung, die in der Bildung der Vernunft und des Verstandes sowie der Emotionskontrolle und Gefühlsunterdrückung bestehen, fasziniert und will die männliche Disziplin über die weibliche Natur triumphieren sehen. Ihm ist das launenhafte Gemüt der Frau höchst zuwider, welches dem Erzähler nach hingegen die genuine Lieblichkeit des weiblichen Geschlechts ausmacht:

> Sein starrer Sinn verschmähte jene hohe Liebenswürdigkeit der Weiber, die sich aus der subjektiven Ansicht des Lebens von dem Standpunkt aus, auf den sie die Natur gestellt hat, erzeugt; und eben in dieser Ansicht liegt ja der Ursprung aller der Äußerungen einer innern Gemütsstimmung, die in demselben Augenblick, da sie uns launisch, beschränkt, kleinartig bedünken will, uns unwiderstehlich hinreißt. (MdlP 732)

Er setzt sich zum Ziel, das launenhafte emotionale Gemüt – der Geschlechterkonzeption der Erzählung nach die typisch weibliche Natur – bei der Tochter zu tilgen. In diesem Erziehungsprozess wird der angeborenen Natur enormen Zwang angetan.

Die Verklärung, dass „die viel zu gelehrte Bildung, die ihr der Vater gegeben [hat]“, Franziskas Verstandesvermögen erhöht, und die beißende Ironie durch ihre weibliche Anmut „zum gemütlichen lebensvollen Scherz“ (MdlP 733) gemildert wird, kann die verheerende Konsequenz der widernatürlichen (im vorliegenden Kontext im Sinne von „wider der weiblichen Natur“) Erziehung nicht überspielen. Nach dem Geschlechterdiskurs der Erzählung ist die „Liebesschwärmerei“ ein wesentlicher

Bestandteil der angeborenen Natur der Frau. Diese bei der Tochter auszurotten macht sich der Vater zur Aufgabe. Mit beißender Ironie zeigt er ihr die Lächerlichkeit der Verliebtheit. Unter Einflussnahme des Vaters wird die Liebe zunächst pathologisch unterdrückt. In der Jugend, als Franziska zum ersten Mal in den Salon der vornehmen Gesellschaft eingeführt wurde, entzündete ein Jüngling ihre Leidenschaft, die sie dann mittels der verinnerlichten Disziplin überwunden zu haben glaubt. Doch die lebhafte Erinnerung an jenes Erlebnis straft ihren „Sieg“ (MdlP 737) Lügen.

> Es war mir, als vernähme ich ganz in meiner Nähe den Namen, Franziska! wie einen leisen Seufzer. – Unwillkürlich schaue ich auf – mein Blick fällt auf einen Jüngling, den ich so lange noch gar nicht bemerkt; - aber ein unbekanntes Feuer strahlt aus seinen dunklen Augen und durchdringt mein Innerstes wie ein glühender Dolch, – mich erfaßt ein namenloser Schmerz, – es ist mir als müsse ich sterbend niedersinken, aber der Tod sei das höchste seligste Entzücken des Himmels. – Keines Wortes mächtig, vermag ich nur von süßer Qual gepeinigt tief aufzuseufzen – Tränen strömen mir aus den Augen – Man hält mich für plötzlich erkrankt, man bringt mich in ein Nebenzimmer, man schnürt mich auf, man braucht alle Mittel, die zur Hand sind, mich aus dem entsetzlichen Zustand zu reißen. – In tötender Angst, ja in Verzweiflung versichere ich endlich, daß alles vorüber, daß mir wieder wohl sei. – Ich verlange zurück in die Gesellschaft. – Meine Augen suchen, finden *ihn* – ich sehe nichts als *ihn* – *ihn*! – Ich erbebe vor dem Gedanken, daß er sich mir nähern könne, und doch ist es eben dieser Gedanke, der mich mit dem süßesten, nie gefühlten, nie geahneten Entzücken durchströmt! – Mein Vater mußte meinen überreizten Zustand bemerken, konnte er auch vielleicht dessen Ursache nicht erforschen; er führte mich schnell fort aus der Gesellschaft. (MdlP 736 f.)

Das Präsens, in dem Franziska der Duchesse ihre Erinnerung an die erste Begegnung mit Charost erzählt, trägt dem tiefen Eindruck, den jenes Erlebnis ihr gemacht hat, Rechnung: Das vor Jahren geschehene Ereignis tritt wieder gegenwärtig vor ihre Augen. Wie Charost sie später in ihrem Haus aufsuchte, erzählt Franziska ebenfalls im Präsens:

> Mehrere Wochen waren vergangen, als ich, da eben die Abenddämmerung einzubrechen beginnt, im Fenster liege und hinaus sehe auf die Straße. Da erblicke ich jenen Jüngling, der zu mir hinaufschaut, mich grüßt, und dann gerade zu losschreitet auf die Tür des Hauses. – Weh mir! – mit verdoppelter Kraft ergreift mich jene entsetzliche Macht! – Er kommt, er sucht dich auf! – Dieser Gedanke, – Entzücken, – Verzweiflung – raubt mir die Sinne! – Als ich aus tiefer Ohnmacht erwachte, lag ich ausgekleidet auf dem Sopha; mein Vater stand bei mir [...]. (MdlP

737)

Dass sie sich so lebhaft an die Begegnung mit Charost erinnert, als ob dies nicht schon vor Jahren, sondern erst vor Kurzem geschehen wäre, gibt deutlich zu erkennen, dass die väterliche Disziplinierung ihre Liebe und Leidenschaft nicht komplett ausgerottet hat. Die Erziehung bleibt aber auch nicht ohne Wirkung. Zwischen der Disziplin der Liebesverleugnung und der Verliebtheit ist Franziska gespalten. Die kurzen, abgebrochenen Sätze, mit denen Franziska die Begegnungen mit Charost erzählt, veranschaulichen ihre panische Reaktion auf die durch den Jüngling erweckte Liebe und bringen ihre pathologische innere Zerrissenheit zum Vorschein. In den Begegnungen mit Charost prallen die erweckte Liebe und die beigebrachte Liebesverleugnung aufeinander. Beide Male verfällt Franziska in Ohnmacht, ein typisches Anzeichen für die krisenhafte Ausweglosigkeit der Protagonistin zwischen der Disziplin und der inneren Neigung.[102] Vor diesem inneren Konflikt kann sie nur in Ohnmacht fliehen.

Der Umstand, dass Franziska von der „Vermählung" so vernünftig „wie von einem Geschäft, das von ihrem Verhältnis herbeigeführt, notwendig abgeschlossen werden müsse" (MdlP 734), spricht, spiegelt die nachhaltige Wirkung der väterlichen Erziehung wider. Für sie basiert die Ehe nicht auf romantischer Liebe oder emotionaler Zuneigung zum Partner, sondern auf äußeren objektiven Verhältnissen und vernünftigem Kalkül. Die tiefe Prägung durch die väterliche Erziehung manifestiert sich auch darin, dass Franziska sich so einen Mann zum Gatten erwählt, der in jeder Hinsicht dem Vater ähnlich zu sein scheint. In dem Marquis hat sie einen Ersatzvater, der nach dem Tod ihres leiblichen Vaters dessen Funktion erfüllt: Unterdrücken der Leidenschaft, Verleugnen der Liebe. Der Marquis bleibt stets kalt und trocken. „[B]eide führten in der Tat ein ruhiges, glückliches Leben, will man eine völlige Gleichgültigkeit gegen einander, die gar keine Ansprüche zulässt, dafür

[102] Vgl. Tobias Witt, Die Generationen am Ende der Goethezeit. Zu E.T.A. Hoffmanns *Die Marquise de la Pivardiere* und Wilhelm Hauffs *Die Sängerin*, in: Literatur in Wissenschaft und Unterricht, 1999, Heft 32, S. 3–15, hier S. 6. In diesem Aufsatz macht Witt darauf aufmerksam, dass in der Literatur der Goethezeit das Nervenfieber ein typisches Symptom für die bedrohliche innere Uneinigkeit der weiblichen Figuren mit sich selbst ist.

annehmen.“ (MdlP 740) In dieser leblosen Ruhe, in der kalten Gleichgültigkeit, die die Ehe dominieren, wird Franziskas Bedürfnis nach Liebe und Leidenschaft aufs Äußerste verdrängt. Doch gerade im Moment der äußersten Verdrängung beginnt die angeborene Natur zu erwachen, und die Erinnerung an die Jugend, wo ihre Leidenschaft einmal entzündet wurde, taucht wieder auf.

> Die Marquise fühlte sich von einer Wehmut durchdrungen, die ihr lange fremd geblieben. Es war als stiege die Vergangenheit vor ihr auf wie ein Traumbild, und manche liebe Gestalt, mancher schnell entflohene Moment mahne sie daran, daß sie das Leben nicht zu erfassen vermocht, als es noch grün und blühend sie umgab. (MdlP 740 f.)

Dass das Liebesbedürfnis nach langjähriger Unterdrückung wieder erwacht, zeigt die Zählebigkeit der angeborenen Natur. Inzwischen erkennt Franziska in dem Mönch Charost den Geliebten in der Jugend wieder, und ihr Verlangen nach Liebeserfüllung wird stärker. Doch der Wunsch, das versäumte Lebensglück mit dem einstigen Geliebten nachzuholen, ist nun, da sie verheiratet und er Mönch geworden ist, widersittlich, inkompatibel mit der Gesellschaftsnorm. Als Franziska den Selbstzwang, die Leidenschaft zu unterdrücken und die Liebe zu verleugnen, überwindet, erlegt die Gesellschaftsnorm ihr bestimmte Verhaltensregeln auf. Ihre Liebe darf nicht erfüllt werden und das versäumte Glück ist nicht nachzuholen. Später, als der Mord als ungeschehen bewiesen wird, beharrt sie immer noch auf ihrer Schuld: Die Liebe ist ihr Verbrechen. Denn durch die Liebe zum Mönch Charost begeht sie den Ehebruch, auch wenn nur gedanklich, an ihrem Gatten und verstößt gegen die Gesellschaftsnorm.[103] Die Selbstanklage weist darauf hin, dass Franziska die Gesellschaftsnorm sowie die väterliche Disziplin erneut aufnimmt und ihre Liebe aufgibt: Nach dem Prozess spricht sie Charost nicht mehr. In diesem Disziplinierungsprozess durch die Gesellschaftsnorm wird ihre natürliche Neigung wieder unterdrückt, verdrängt und entstellt. Der Zusammenprall der angeborenen Natur des Individuums mit der Erziehungsdisziplin sowie mit der Sozialnorm führt in Franziskas Fall zur fatalen Folge der inneren Zerrissenheit und der

[103] Vgl. ebd., S. 9 f.

Selbstentfremdung.

3.6 Die Fremdbestimmung durch Vererbung

Im Roman *Die Elixiere des Teufels* wird Medardus durch die vererbten Charakterschwächen bestimmt, zu sündigen und zu freveln. Die Vererbung ist folglich auch eine Form der Fremdbestimmung. Als der Goldschmied Cardillac im *Fräulein von Scuderi* seine Vorliebe für Juwelen sowie seinen Mordtrieb auf das pränatale Trauma zurückführt, wird die Vorstellung der Bestimmung des Menschen durch die erbliche Belastung aufgegriffen: Aufgrund der Fremdbestimmung durch die Vererbung hat der Mensch keine Handlungsfreiheit. Cardillac, der in Paris anerkannte kunstfertigste Goldschmied, verübt in der Nacht heimlich Raub und Mord an seinen Kunden, um die Schmuckstücke, die er angefertigt hat, zurück in seinen Besitz zu bringen. Den Trieb zum Raub und Mord sowie seine Vorliebe für Juwelen und seine Kunstfertigkeit als Goldschmied will er auf das pränatale Trauma zurückführen: Als seine Mutter mit ihm schwanger war, fühlte sie sich von einer funkelnden Juwelenkette eines Cavaliers unwiderstehlich angezogen. Diese Gelegenheit benutzte der Cavalier zu ihrer Verführung. Mitten im Liebesakt traf ihn aber der Herzschlag tödlich. Das außerwöhnliche Erlebnis verursachte bei der Mutter eine schwere Krankheit, wirkte aber noch verderblicher auf den Embryo: „Aber die Schrecken jenes fürchterlichen Augenblicks hatten *mich* getroffen. Mein böser Stern war aufgegangen und hatte den Funken hinabgeschossen, der in mir eine der seltsamsten und verderblichsten Leidenschaften entzündet.“ (FvS 832) Die verderbliche Leidenschaft manifestiert sich zunächst in der Vorliebe des Kindes für Juwelen. Von dieser Vorliebe getrieben, stiehlt der Knabe goldenes Geschmeide. Später entwickelt sich der Trieb zum Stehlen zum Raub- und Mordtrieb.

Cardillacs eigener Erzählung nach kann er nicht wider den Mordtrieb handeln. Nach Ablieferung der Waren raunt ihm eine Stimme in die Ohren und drängt ihn, seine Kunden zu morden.

> Jene unheimliche Stimme ließ sich dennoch vernehmen und höhnte mich und rief: Ho ho, dein Geschmeide trägt ein Toter! – Selbst wußte ich nicht, wie es kam, daß ich einen unaussprechlichen Haß auf die warf, denen ich Schmuck gefertigt. Ja! im tiefsten Innern regte sich eine Mordlust gegen sie, vor der ich selbst erbebte. (FvS 833)

Über seine eigene Tat entsetzt sich Cardillac. Er will nicht morden, kann aber nicht anders. So scheint der erblich belastete Goldschmied keine Handlungsfreiheit zu haben.

Deutlich lässt sich erkennen, dass der Ursprung von Cardillacs erblicher Belastung untrennbar mit einem Erzählakt verknüpft ist.[104]

> Weise Männer sprechen viel von den seltsamen Eindrücken, deren Frauen in guter Hoffnung fähig sind, von dem wunderbaren Einfluß solch lebhaften, willenlosen Eindrucks von außen her auf das Kind. Von meiner Mutter erzählte man mir eine wunderliche Geschichte. (FvS 831 f.)

Mag die erbliche Belastung durch die biologische Vererbung zustande gekommen sein, kann der Einfluss des Erzählakts, einer narrativen Vererbung[105], auf Cardillacs pathologische Handlung nicht ausgeschlossen werden. Es ist anzunehmen, dass die Vererbung der mütterlichen Vorliebe und Neigung von dem Erzählakt in Gang gesetzt worden ist: Cardillac schenkt dem Wissen der weisen Männer Glauben und lässt sich einreden, dass die Eindrücke, die die schwangeren Frauen empfangen haben, einschneidenden Einfluss auf den Embryo ausüben können. Über den Erzählakt erbt Cardillac die narrativ vermittelte Vorliebe der Mutter, die sich bei ihm auf der einen Seite zu seiner meisterhaften Kunstfertigkeit als Goldschmied und auf der anderen Seite auf pathologische, monströse Weise zum Mordtrieb entwickelt. Für die Möglichkeit der narrativen Vererbung spricht auch Brußons Verhalten: Er will um jeden Preis Madelon die Verbrechen, die Cardillac begangen hat, verheimlichen, wahrscheinlich aus der Sorge, dass die Tochter die Blutschuld ihres Vaters sowie seine psychische Störung über narrative Vermittlung erben würde. Der Umstand, dass auch

---

[104] Vgl. Thomas Weitin, Das Fräulein von Scuderi, a.a.O., S. 321.

[105] Vgl. Maximilian Bergengruen, Das monströse Erbe (der Literatur). Ehebrecher, Verbrecher und Liebende in E.T.A. Hoffmanns *Das Fräulein von Scuderi*, in: Monster. Zur ästhetischen Verfassung eines Grenzbewohners, hg. von Roland Borgards u.a., Würzburg 2009, S. 219–238.

die Scuderi und der König auf Brussons Forderung hin Madelon die Wahrheit verschweigen, scheint seine Sorge zu rechtfertigen.

Die narrative Vermittlung ergänzt die Wirkung der erblichen Belastung, erfüllt ihrerseits auch die Funktion der Vererbung. Damit sich die narrative Vererbung erfolgreich vollzieht, muss der Zuhörer die Bereitwilligkeit aufbringen, das Erzählte für wahr zu halten. So eine Bereitwilligkeit hat Cardillac aufgewiesen: Er nimmt das Wissen der weisen Männer sowie die Geschichte seiner Mutter für wahr und glaubt an seine Determination durch die pränatale Prägung. Mit der Autosuggestion, dass er von dem pränatalen Trauma geprägt ist, dass er dem angeborenen Trieb gehorchen muss und keine Handlungsfreiheit hat, verwirklicht er seine Bestimmung durch die erbliche Belastung. So steht das Subjekt im heimlichen Einverständnis mit der fremden Gewalt der erblichen Determination.

Der narrativen Vererbung erliegt auch die Protagonistin in *Vampirismus*. Die schöne Aurelie steht am Anfang der Erzählung in jeder Hinsicht im krassen Kontrast zu ihrer hässlichen Mutter. Im Verlauf der Handlung, zumal nach der Heirat mit dem Grafen Hyppolit, ähnelt sie der Mutter aber immer mehr. Im Essay *Fräulein Veronika* sieht Franz Fühmann das Grässliche der Geschichte darin, „daß jemand das wird, was er mit äußerstem Schaudern verabscheut hat. – Hier: die Tochter gleich der verhaßten Mutter, der Ghule“.[106] Ihm zufolge macht der Zwang, das werden zu müssen, wovor man flieht, das Schreckliche der Erzählung aus.[107] Die fortschreitende Ähnlichkeit der Tochter mit der Mutter betrifft aber ausschließlich das Aussehen. Wesentlich ähnelt Aurelie nicht ihrer Mutter, sondern der schwangeren Frau mit den unerhörten Gelüsten in der von dem Arzt erzählten Geschichte. Aurelie erliegt nicht dem Zwang der biologischen Vererbung, dass die Nachkommen ihren Vorfahren gleichen müssen, sondern dem der narrativen Vererbung, dass sie das verwirklichen muss, was man ihr

[106] Franz Fühmann, Fräulein Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt oder etwas über das Schauerliche bei E.T.A. Hoffmann, Hamburg 1980, S. 91.
[107] Vgl. ebd., S. 94.

erzählt hat.[108]

Am Anfang der Erzählung hat Aurelies Schönheit auf den Grafen ebenso einen tiefen Eindruck gemacht wie die Hässlichkeit der Mutter. Das Abstoßende der Baronesse besteht vor allem in ihrem glühenden Blick, in der Totenblässe ihres Antlitzes und der knochigen Figur. Trotz des Zusammenlebens in demselben Schloss bleibt sie dem Grafen eine Fremde: „sie war still, ernst, ja in sich verschlossen“ (V 1122). Beschrieben wird sie in der Erzählung nur aus der Außensicht, also aus der Perspektive des Grafen und der Tochter Aurelie. Von ihren Gedanken, Gefühlen und ihrem inneren psychischen Leben wird nicht berichtet. Darum bleibt sie nicht nur dem Grafen, sondern auch dem Leser fremd. Im Gegensatz zu der Mutter integriert sich Aurelie sofort in das Leben des Grafen: Sie wird Hyppolits Braut.

Nach der Heirat erzählt Aurelie dem Gatten ihr früheres Zusammenleben mit der Mutter. Diese nachgeholte Binnenerzählung enthüllt die sittliche Verderbnis der Baronesse. Den Hass der Mutter auf die Tochter verschweigt Aurelie ihrem Gatten auch nicht. Als Aurelie der Baronesse ihre Heirat mit dem Grafen mitteilt, spricht die Mutter, nicht ohne Neid auf der Tochter Glück, den Fluch aus. „Du bist mein Unglück, verworfenes heilloses Geschöpf, aber mitten in deinem geträumten Glück trifft dich die Rache, wenn mich ein schneller Tod dahin gerafft.“ (V 1129 f.) Bald darauf stirbt die Baronesse wirklich und Aurelie wird von einer namenlosen Angst bis aufs Äußerste gequält.

> Aurelie hatte sich indessen immerwährend in einem gespannten Zustande befunden. Nicht der Schmerz über den Verlust der Mutter, nein eine innere, namenlose, tötende Angst schien sie rastlos zu verfolgen. Mitten im süßesten Liebesgespräch fuhr sie plötzlich, wie von jähem Schreck erfaßt, zum Tode erbleicht auf, schloß den Grafen, indem ihr Tränen aus den Augen quollen, in ihre Arme, als wolle sie sich festhalten, damit eine unsichtbare feindliche Macht sie nicht fortreiße ins Verderben [...]. (V 1124)

Aurelies namenlose Angst ist, der Andeutung der zitierten Passage nach, damit zu

[108] Vgl. Claudia Barnickel, Vampyrismus (1812), in: E.T.A. Hoffmann Handbuch, a.a.O., S.143–145, hier S. 145.

erklären, dass sie den Fluch der Mutter nicht bloß für einen Ausdruck der Wut, des Hasses und Neides hält, sondern ihn wörtlich nimmt. Nun erwartet sie voller Angst und Unruhe die Verwirklichung der Verwünschung.

Nachdem Aurelie ihre Angst und Sorge dem Gatten anvertraut hat, beginnt sie, sich merklich zu verändern. Im Aussehen gleicht sie der Mutter immer mehr: Die Totenblässe des Antlitzes nimmt zu, ein düsteres Feuer taucht in den Augen auf. Wie die Mutter, die verschlossen ist und bis zu ihrem Tod dem Grafen fremd bleibt, entfremdet sich Aurelie auch immer mehr von ihrem Gatten: „Sie floh selbst den Gemahl, schloß sich bald in ihr Zimmer ein, suchte bald die einsamsten Plätze des Parks“ (V 1130). Hat sie früher dem Grafen noch erzählt, was sie so verängstigt und beunruhigt hat, wird sie nun wortkarg und bleibt schweigsam. Wirkungslos bleibt alle Bemühung des Grafen, ihre Veränderung zu ergründen. Aurelies Fremdwerden erfolgt auch durch den Perspektivenwechsel: Als ihre Veränderungen einzutreten beginnen, wird von dieser Figur nur noch aus der Außenperspektive erzählt. Beschrieben wird lediglich ihr Aussehen, ihr Verhalten, aber nichts von ihren Gedanken, Gefühlen oder inneren Befindlichkeiten wird mitgeteilt. Sie wird zu einer Fremden. Hierin erschöpft sich ihre Ähnlichkeit mit der Mutter. Anders als die unsittliche Mutter, die eine sexuelle Beziehung mit dem verbrecherischen Henkerssohn gepflegt hat, betrügt Aurelie den Gatten nicht in dieser Weise.

Eine von Aurelies Veränderungen, welche den Grafen am meisten beunruhigt, besteht darin, „daß sie auch nicht das mindeste an Speise zu sich nahm“ (V 1131). Dies erinnert an ihr früheres erzwungenes Fasten: Als sie von der Mutter im Zimmer eingesperrt wurde, musste sie mehrere Tage ohne Essen und Trinken verbringen. Ein Unterschied besteht allerdings zwischen jetzt und damals: Jetzt ernährt sie sich heimlich von Leichen, während sie damals wirklich nichts zu sich nahm. Diese abscheuliche Essgewohnheit, die ungewöhnlichen Gelüste auf Menschenfleisch nimmt Aurelie erst an, nachdem sie die Geschichte von der schwangeren

kannibalischen Frau gehört hat. Sie erliegt der Zwangslogik, das narrativ vermittelte Essverhalten auszuleben.

Zunächst befriedigt Aurelie das sonderliche Gelüst an Leichen. Nachts macht sie Spaziergänge zum Friedhof, wo sie in Gesellschaft älterer Weiber tote Leichen gierig frisst. „Alte halbnackte Weiber mit fliegendem Haar hatten sich niedergekauert auf den Boden, und mitten in dem Kreise lag der Leichnam eines Menschen, an dem sie zehrten mit Wolfesgier. – Aurelie war unter ihnen!“(V 1133) In diesen halbnackten Weibern mit fliegendem Haar ist die Gestalt von Aurelies Mutter wiederzuerkennen. In jener Nacht, als die Baronesse von ihrem Buhlen missbraucht wurde, stürzte sie vor Aurelies Füßen hin, „in einen schlechten schmutzigen Kittel gekleidet, Brust und Ärme entblößt, das greise Haar aufgelöst, wild flatternd.“ (V 1127) Die große Ähnlichkeit lässt die Weiber auf dem Friedhof als Wiedergänger der Baronesse erscheinen. Aurelie, die sich durch Heirat mit Hyppolit der Macht ihrer Mutter entzogen zu haben glaubt, ist wieder in die Gesellschaft der Mütter geraten. Ihre ängstliche Ahnung, dass die Tote wiederkehren und sie mit sich ins Verderben reißen wird, ist Wirklichkeit geworden. Als Graf Hyppolit Aurelies Geheimnis entdeckt und sie am folgenden Tag mit ihrer unmenschlichen Essgewohnheit konfrontiert, da fällt sie voller Wut über ihn her und beißt ihn in die Brust. In diesem Moment ist sie selbst die kannibalische Frau geworden. Daraufhin schleudert der Graf sie zur Erde, und sie stirbt „unter grauenhaften Verzuckungen“ (V 1134), während er selbst dem Wahnsinn verfällt. So ist der Fluch der Mutter in Erfüllung gegangen: Aurelies Glück ist schließlich vernichtet. Die Verwirklichung der Verwünschung der Mutter geschieht aber nicht etwa mittels der übernatürlichen Macht des Fluchs, sondern durch Aurelies zwanghaftes Verhalten, das narrativ vermittelte abnorme Gelüst jener schwangeren Frau auszuleben. Aurelie selbst zerstört ihr Glück und verwirklicht den Fluch der Mutter durch ihre Handlung, dass sie in Angst vor dem Fluch versinkt und sich von ihrem Gatten entfremdet, dass sie das seltsame Gelüst annimmt. Aurelie, die so sehr vom Fluch der Mutter verängstigt und von der Geschichte der kannibalischen Frau

entsetzt wurde, folgt jedoch unwillkürlich dem Vorbild jener Frau und verwirklicht schließlich den giftigen Fluch der Mutter. So scheint das Subjekt, auch wenn unbewusst, im Komplott mit der feindlichen Macht gegen sich selbst zu stehen. Vor diesem Hintergrund erweist sich das Ich nicht als der zuverlässige Partner seiner selbst, sondern als ein dämonischer Feind.

Exkurs: Die Unheil bringende Frau

In der Erzählung *Vampyrismus* tritt kein blutaussaugender Vampir auf, aber die leichenfressende Hyäne. Damit wird das Sublimere (Blut aussaugen) durch das Primitive (Leichen fressen) ersetzt. Während der Graf Hyppolit mit intellektueller Tätigkeit den Friedhof und mit ihm den Tod ästhetisiert, bleiben die Frau und ihre Reproduktion primitiv und naturgebunden: In der Schwangerschaft ernährt Aurelie sich und den Embryo mit Leichen auf dem Friedhof und mutiert darüber zur Hyäne. Durch die Schwangerschaft und die Geburt von Aurelie zieht sich die Baronesse den Starrkrampf zu, dessen Ausbruch sie in eine lebende Tote verwandelt: „Weibliche Reproduktion ist […] mit Tod, Verwesung, Krankheit und Perversion verknüpft.“[109] Aurelies Kannibalismus jagt den Grafen Hyppolit zunächst in die Flucht und dann in den Wahnsinn. In Hoffmanns Werken bekommt die Frau kaum eine positive Gestaltung: Sie bringt dem Mann die Lebensgefahr, ist ihm das Verhängnis und führt ihn einem fatalen Ende entgegen. Der Grund für die negative Figuration der Frau wird immer wieder biographisch in Hoffmanns nicht eben glücklichen Erfahrungen mit Frauen gesucht. Am häufigsten wird auf seine erste große Liebe zu Dora Hatt und die Affäre mit Julia Marc zurückgegriffen. Beide Male machte ein Nebenbuhler dem körperlich sowie finanziell nicht ganz brillanten Hoffmann die Geliebte abspenstig. Beide Male kam es zum Skandal, der nicht ohne negativen Einfluss auf sein Leben und seine Karriere geblieben ist.

[109] Silke Arnold-de Simine, Wiedergängerische Texte. Die intertextuelle Vernetzung des Vampirmotivs in E.T.A. Hoffmanns „Vampirismus“-Geschichte (1812), in: Poetische Wiedergänger. Deutschsprachige Vampirismus-Diskurse vom Mittelalter bis zur Gegenwart, hg. von Julia Bertschik u.a., Tübingen 2005, S. 129–145, hier S. 132.

Unheilvoll ist die Frau auch wegen ihrer wechselhaften Launen und unberechenbaren Emotionen. Besessen von der patriotischen Vaterlandsliebe will die Protagonistin Hermenegilda im *Gelübde* den Verlobten erst dann heiraten, wenn er das Vaterland aus den Händen der Feinde befreit, und kehrt ihm den Rücken, als er schwer verletzt vom Schlachtfeld kommt und Trost bei ihr sucht. „Alles Flehen der inbrünstigen Liebe“ vermag ihr „todkaltes Herz“ nicht zu wärmen, das sich nur „im wilden Treiben der Welthändel“ (G 296), also im Befreiungskrieg für das Vaterland, zu entzünden scheint. Doch kaum hat Stanislau, der Verlobte, sie verlassen, schlägt die Kälte in feurige Liebe und wilde Sehnsucht nach ihm um. Ein anschauliches Bild für diese einander widersprechenden Emotionen hat der Erzähler in einem Kommentar entworfen:

> Tiefes Gefühl, sich hingebender Leichtsinn, stoische Selbstverleugnung, glühende Leidenschaft, todstarre Kälte, alles das, wie es bunt gemischt in ihrem Gemüte liegt, erzeugt das wunderliche unstete Treiben auf der Oberfläche, das dem *Spiel* gleicht der in stetem Wechsel fortplätschernden Wellen des im tiefsten Grunde bewegten Bachs. (G 296 f.)

Die widersprüchlichen Charaktereigenschaften bringen ein rätselhaftes, unberechenbares Wesen hervor, dessen unstabile Emotionen und wilde Launen Unheil über es selbst und die ganze Familie bringen.

In seinen Werken bleibt Hoffmann der traditionellen negativen Vorstellung von der Frau verpflichtet. In der klassischen Antike wird die Frau im Vergleich zum Mann als minderwertig bewertet: Das Frausein ist eine Strafe, eine Krankheit. In der christlichen Kultur wird die Frau als labil im Glauben und darum anfälliger für die Verführung durch den Teufel aufgefasst. In der Bibel bedeutet die Frau Eva eine Gefahr für den Mann Adam und gilt als Inbegriff der Sünde.[110] In Hoffmanns Erzählung *Ignaz Denner* wird die Frau ihrem Mann zum Verhängnis: Der Bösewicht Denner besticht Giorgina mit goldenen Schmuckstücken und leitet darüber ihren

[110] Vgl. Ulla Bock, Frau, in: Vom Menschen. Handbuch historische Anthropologie, hg. von Christoph Wulf, Weinheim u.a. 1997, S. 378–388, hier S. 381.

Mann in die Falle. In Hoffmanns anderen Werken geht die Katastrophe im Eheleben immer von den Frauen aus: „Nach der Heirat zeigt sich, dass sie nicht das sind, was sie zunächst zu sein schienen.“[111] So sehr Angela in *Rat Krespel* den Titelhelden vor der Heirat mit ihrer Schönheit und dem Talent als Sängerin fasziniert hat, desto mehr Schrecken bereitet sie ihm nach der Eheschließung mit ihren „Launen“ und „närrischen Einfällen“ (RK 58). Nur wenn die beiden voneinander weit entfernt bleiben, kommt die Liebe wieder zum Leben: „Der Briefwechsel dauerte sehr lebhaft fort. – Versicherungen der Liebe – Einladungen – Klagen über die Abwesenheit der Geliebten – verfehlte Wünsche – Hoffnungen u.s.w. flogen hin und her“ (ebd.). Sobald die Rede vom Zusammentreffen ist, „wurde es ihm [Krespel] ganz unheimlich zu Mute, und er blieb zu Haus“ (RK 59). Damit macht Hoffmann, nicht ohne einen ironischen Unterton, eine Andeutung: Zu der Frau muss der Mann auf Distanz bleiben. Dies gilt insbesondere für die Künstler in seinen Werken. In *Die Jesuiterkirche in G.* konnte Angiola, als sie dem Maler Berthold noch unbekannt war, als die Muse für seine Kunst fungieren. Durch die Heirat und das Zusammenleben, wodurch alle Distanz zu dem Ideal aufgehoben wird, wird das Himmlische zum Irdischen herabgezogen. Das Ideal wird banal und die Schöpfungskraft des Künstlers erschöpft sich: „Starr und leblos blieb was er malte, und selbst Angiola – Angiola, sein Ideal, wurde, wenn sie ihm saß und er sie malen wollte, auf der Leinwand zum toten Wachsbilde, das ihn mit gläsernen Augen anstierte.“ (J 138) „[D]ie sinnliche Liebe zu einer weiblichen Inspirationsfigur“ setzt „das Zerstörungswerk an der Kunst in Gang“.[112] Lässt sich der Künstler auf sexuelle Beziehung zu seiner Muse ein, steht sein künstlerisches Leben vor einem miserablen Ende.

3.7 Die verräterische Selbstpreisgabe des Subjekts

Der Sandmann, die meist interpretierte Erzählung von Hoffmann, beginnt mit drei Briefen, in denen Nathanael und seine Verlobte Clara ihre jeweilige Lebensansicht

[111] Dirk Kretzschmar, Geschlecht/Sexualität/Liebe, in: E.T.A. Hoffmann Handbuch, a.a.O., S. 261–267, hier S. 265.
[112] Ebd., S. 264.

einander mitteilen. Im ersten Brief erzählt Nathanael seine Ahnung von einem Unglück: „Etwas entsetzliches ist in mein Leben getreten! – Dunkle Ahnungen eines gräßlichen mir drohenden Geschicks breiten sich wie schwarze Wolkenschatten über mich aus“ (S 11). Diese bedrohliche Macht sieht er in dem „Sandmann“ Coppelius und dem Glashändler Coppola, die aus seiner Sicht identisch sind. Versehentlich adressiert Nathanael den Brief, den er eigentlich an seinen Freund Lothar schreibt, an Clara, Lothars Schwester, die ihm, um ihn zu trösten und seine Angst zu zerstreuen, zurückschreibt. In ihrem Brief erklärt Clara Nathanaels ängstliche Ahnung für Phantasma seines Ich. Sie meint, dass „alles Entsetzliche und Schreckliche“ (S 21), wovon Nathanael in seinem Brief spricht, allein in seinem Inneren vorgeht, während die äußere Wirklichkeit wenig damit zu tun hat. Und auch wenn es in der objektiven Außenwelt eine dunkle feindliche Macht gibt, kann sie kein großes Unheil stiften, wenn das Subjekt sich dagegen zu wehren weiß. Claras Ansicht nach kann keine fremde Gewalt sein Leben zerstören, hätte der Mensch nicht selbst ihr die Kraft dazu in die Hand gegeben.

> Gibt es eine dunkle Macht, die so recht feindlich und verräterisch einen Faden in unser Inneres legt, woran sie uns dann festpackt und fortzieht auf einem gefahrvollen verderblichen Wege, den wir sonst nicht betreten haben würden – gibt es eine solche Macht, so muß sie in uns sich, wie wir selbst gestalten, ja unser Selbst werden; denn nur *so* glauben wir an sie und räumen ihr den Platz ein, dessen sie bedarf, um jenes geheime Werk zu vollbringen. Haben wir festen, durch das heitre Leben gestärkten, Sinn genug, um fremdes feindliches Einwirken als solches stets zu erkennen und den Weg, in den uns Neigung und Beruf geschoben, ruhigen Schrittes zu verfolgen, so geht wohl jene unheimliche Macht unter in dem vergeblichen Ringen nach der Gestaltung, die unser eignes Spiegelbild sein sollte. Es ist auch gewiß, fügt Lothar hinzu, daß die dunkle physische Macht, haben wir uns durch uns selbst ihr hingegeben, oft fremde Gestalten, die die Außenwelt uns in den Weg wirft, in unser Inneres hineinzieht, so, daß wir selbst nur den Geist entzünden, der, wie wir in wunderlicher Täuschung glauben, aus jener Gestalt spricht. Es ist das Fantom unseres eigenen Ichs, dessen innige Verwandtschaft und dessen tiefe Einwirkung auf unser Gemüt uns in die Hölle wirft, oder in den Himmel verzückt. (S 22 f.)

In dieser psycholoschen Analyse zeigt sich Claras von der aufklärerischen Idee der subjektiven Autonomie geprägte Lebensauffassung: Das Subjekt hat die Macht über

sein Schicksal in seiner eigenen Hand. Die feindliche Kraft, mag sie in Wirklichkeit auch existieren, kann das Subjekt erst dann wirklich beschädigen, wenn es an ihre Macht glaubt. Weiß es sich aber zu wehren, muss die fremde Gewalt versagen. Dieser Auffassung zufolge hat das Subjekt selbst die volle Verantwortung zu tragen, wenn die fremde Macht es ins Verderben stürzt. Die entscheidende Rolle spielt stets das Subjekt selbst. Gegen Claras Meinung hat Nathanael viel einzuwenden, aber gerade seine unheilvolle Lebensgeschichte bestätigt in der Tat ihre Ansicht. Nathanael setzt sich über Claras psychoanalytische Erklärung hinweg[113] und verleugnet seine Macht über sein Leben und Schicksal. Er ist der gegensätzlichen Überzeugung: Der Mensch hat überhaupt keine Selbstbestimmungsmöglichkeit, stattdessen wird er von äußerer Macht gesteuert und fremdbestimmt. „[I]mmer sprach er davon, wie jeder Mensch, sich frei wähnend, nur dunklen Mächten zum grausamen Spiel diene, vergeblich lehne man sich dagegen auf, demütig müsse man sich dem fügen, was das Schicksal verhängt habe.“ (S 29)

Mit ihrem Brief will Clara den Geliebten beruhigen und seine Angst zerstreuen. Ihre Analyse hat teilweise die erhoffte Wirkung erzielt: Ab und zu sieht Nathanael ein, dass er sich in der Identitätsfrage von Coppelius und Coppola geirrt hat. Andererseits erregt der Brief zugleich Nathanaels Abneigung. Höchst unzufrieden ist er mit Claras nüchterner Rationalität: „In der Tat, man sollte gar nicht glauben, daß der Geist, der aus solch’ hellen holdlächelnden Kindesaugen, oft wie ein lieblicher süßer Traum, hervorleuchtet, so gar verständig, so magistermäßig distinguieren könne.“ (S 24) Im Lauf der Handlung wird Claras Rationalität dem Phantasten Nathanael immer unerträglicher, so dass er sie schließlich als „lebloses, verdammtes Automat“ (S 32) beschimpft. Ist Clara wirklich so rationalistisch und phantasielos, wie Nathanael bewertet hat? Obwohl der Erzähler größtenteils als unzuverlässig anzusehen ist, da er eine personale Erzählhaltung annimmt und die entgegengesetzten Ansichten der Figuren kommentarlos wiedergibt, offeriert er in der Frage, wie die Figur Clara zu

[113] Vgl. Marion Bönnighausen, E.T.A. Hoffmann, *Der Sandmann, Das Fräulein von Scuderi*, München 1999, S. 33.

bewerten ist, eindeutige Hinweise, als er nach den drei Briefen persönlich auftaucht, den Leser direkt anredet, über das Schaffen der Erzählung reflektiert und anschließend Claras Eigenschaft vorstellt. „Clara hatte die lebenskräftige Fantasie des heitern unbefangenen, kindischen Kindes, ein tiefes weiblich zartes Gemüt, einen gar hellen scharf sichtenden Verstand.“ (S 28) Demzufolge ist Clara keinesfalls einseitig rationalistisch ohne Einbildungskraft. Im Gegenteil kennzeichnet sich ihr Gemüt durch die harmonische Balance zwischen Phantasie und Verstand. Analog zu ihren Augen – seit der Antike wird das Auge als Fenster der Seele angesehen –, die wie ein „See von Ruisdael“ „des wolkenlosen Himmels reines Azur, Wald- und Blumenflur, der reichen Landschaft ganzes buntes, heitres Leben“ (S 28) spiegeln, reflektiert ihre durch den Verstand regulierte und durch die Einbildungskraft belebte Wahrnehmung die Wirklichkeit klar und getreulich. Nathanaels Unzufriedenheit mit Claras rationaler, verständiger Ansicht verrät seine Neigung zur zügellosen Phantasterei. Seine von der zügellosen Einbildung entstellte Wahrnehmung deformiert die Wirklichkeit: Die Brillen, die Coppola zum Verkauf ausstellt, hält er zum Beispiel irrtümlich für blutige Augen und stechende funkelnde Blicke; und in der Holzpuppe Olimpia, deren mechanische Bewegung allen anderen auffällt, will er eine reizende schöne Frau sehen und setzt die lebendige Clara hingegen zum toten Automaten herab.

Nathanaels zügellose Einbildungskraft entstellt seine Wahrnehmung und verwirrt sein Urteil. Als Kind zeigt er bereits eine Vorliebe für das Phantastische und Schauerliche:

> Der Sandmann hatte mich auf die Bahn des Wunderbaren, Abenteuerlichen gebracht, das so schon leicht im kindlichen Gemüt sich einnistet. Nichts war mir lieber, als schauerliche Geschichten von Kobolten, Hexen, Däumlingen u.s.w. zu hören oder zu lesen [...]. (S 14)

Seine Begeisterung für den Sandmann artikuliert sich nicht nur in dem passiven Konsum von Schauergeschichten, sondern auch in der aktiven Gestaltung der imaginierten Figur: Er zeichnet den Sandmann „in den seltsamsten, abscheulichsten Gestalten überall auf Tische, Schränke und Wände mit Kreide, Kohle“ (ebd.) hin. Später überträgt er den fiktiven Sandmann auf die reale Person Coppelius. Hinter den

beiden Aktivitäten steckt derselbe unbewusste Wunsch, dass der abschreckende aber zugleich anziehende Sandmann als Verkörperung einer bedrohlichen Macht in die Wirklichkeit eintreten würde. Später, als das friedliche Leben in der Heimatstadt die schreckliche Gestalt des Coppelius in seiner Erinnerung verblassen lässt, verschärft er die Konturen des „Sandmanns“ in der Dichtung: „Die Gestalt des häßlichen Coppelius war, wie Nathanael selbst es sich gestehen mußte, in seiner Fantasie erbleicht und es kostete ihm oft Mühe, ihn in seinen Dichtungen, wo er als grauser Schicksalspopanz auftrat, recht lebendig zu kolorieren.“ (S 30 f.) Indem Nathanael Clara sein Gedicht vorliest und ihr aufnötigt, seinem Werk Verständnis entgegenzubringen und dem ausgedachten schrecklichen Geschehen Glauben zu schenken, will er dem Sandmann bzw. Coppelius als Verkörperung der feindlichen Macht eine intersubjektive Realität verleihen. Nathanaels befremdlicher Wunsch, dass die bedrohliche Macht in der Wirklichkeit existiert, wird hier sichtbar. Erkennbar ist auch, dass die schreckliche Gestalt Coppelius und die unheilvolle Geschichte ihm neben Schrecken auch eine heimliche Lust bereiten. Denn nur deswegen wird er nicht müde die angsteinflößende Gestalt wiederholt zu beschwören. Aber weder für seine Angstvorstellung noch für seine Dichtung zeigt Clara Verständnis. So enttäuscht sie Nathanael, und wird von ihm als „lebloses, verdammtes Automat“ (S 32) beschimpft.

Die ideale Frau, die ihn versteht und ihm seelisch verwandt ist, sieht er in Olimpia. Die Leere der Puppe erfüllt er mit seinen Wesenszügen, die er auf sie projiziert. Olimpias Belebung wird von Nathanaels Phantasie in Gang gesetzt. In diesem Fall bestätigt sich Freuds These über die Phantasie als Wunscherfüllung im Essay *Der Dichter und das Phantasieren*: „Die Phantasie ist Wunscherfüllung, eine Korrektur der unbefriedigenden Wirklichkeit.“[114] Durch die Korrektur entstellt die Phantasie aber zugleich die Wirklichkeit, was der Fall bei Nathanael ist. Er lebt in einer von seinen subjektiven Vorstellungen überlagerten Welt. Die Innenwelt überformt die Außenwelt. Reales wird mit Imaginärem, Wirklichkeit mit Projektion vermengt.

[114] Sigmund Freud, Der Dichter und das Phantasieren, in: Sigmund Freud, Studienausgabe, Bd. 10: Bildende Kunst und Literatur, Frankfurt a. M. 1969, S. 169–179, hier S. 173 f.

Nathanaels Angst vor dem Sandmann, vor Coppelius und Coppola erwächst zum Teil aus der Schrecklichkeit des Gegenübers, zum Teil aus seiner Einbildung, die die Schrecklichkeit seiner „Feinde“ vergrößert. Als Nathanael bereits alt genug ist, um die Fiktionalität des Ammenmärchens einzusehen, wird er dennoch unwillkürlich von Angst und Entsetzen ergriffen, sobald der vermeintliche Sandmann zu Besuch kommt.

> Schon alt genug war ich geworden, um einzusehen, daß das mit dem Sandmann und seinem Kindernest im Halbmonde, so wie es mir die Wartefrau erzählt hatte, wohl nicht ganz seine Richtigkeit haben könne; indessen blieb mir der Sandmann ein fürchterliches Gespenst, und Grauen – Entsetzen ergriff mich, wenn ich ihn nicht allein die Treppe heraufkommen, sondern auch meines Vaters Stubentür heftig aufreißen und hineintreten hörte. (S 13)

Die pathologische Angst vor dem Sandmann lässt sich nicht rationalisieren. Im Gegenteil setzt der Verstand vor der Angstphantasie aus. Die panische Angst, die Nathanael vor Coppelius empfindet, entspringt zum Teil dessen Bosheit, die er gegenüber den Kindern zeigt, zum Teil ist sie darauf zurückzuführen, dass Nathanael die Gestalt des Sandmanns auf ihn überträgt. Das Trauma-Erlebnis des Augenraubs und seiner Demontage ist vielmehr ein Phantasma des erschrockenen Kindes als wirkliches Ereignis. Um den Sandmann endlich einmal zu sehen, versteckt sich Nathanael im Kleiderschrank seines Vaters und späht ins Zimmer, wo der Vater und Coppelius alchemistische Tätigkeit betreiben. „Mir war es als würden Menschengesichter ringsumher sichtbar, aber ohne Augen – scheußliche, tiefe schwarze Höhlen statt ihrer.“ (S 17) Die Als-Ob-Konstruktion weist darauf hin, dass das, was Nathanael in jenem Moment gesehen zu haben glaubt, nicht ohne Weiteres als Tatsache wahrzunehmen ist. Offensichtlich hat Nathanael dabei seine Angstphantasie mit der Wirklichkeit verwechselt. Als er beim Spähen erwischt wird, meint er, von Coppelius misshandelt zu werden: Zuerst droht der „Sandmann“ seine Augen auszukratzen und zerlegt dann seinen Körper und setzt die Glieder wieder zusammen: Er fasst „mich gewaltig, daß die Gelenke knackten, und schrob mir die Hände ab und die Füße und setzte sie bald hier, bald dort wieder ein.“ (S 17 f.) Eine

vernünftige Lektüre kann Nathanaels Erlebnis der Demontage und Wiederzusammensetzung nicht für wahr halten. Vielmehr ist es eine angstbesetzte Einbildung des erschrockenen Kindes, die von seiner brutalen Behandlung durch Coppelius veranlasst wird. Indem Nathanael Coppelius mit dem Sandmann identifiziert, überträgt er seine Angst vor der Märchenfigur auch auf die reale Person und vergrößert deren Schrecklichkeit, die seine Angst vor ihr wiederum vermehrt. Das Kind ist in einen Teufelskreis der Angstgenese geraten.

Die panische Angst vor dem Glashändler Coppola erwächst aus Nathanaels Sinnestäuschung, dass er in den Brillen, die Coppola zum Verkauf vor ihm ausstellt, blutige Augen und stechende Blicke sieht.

> Da trat aber Coppola vollends in die Stube und sprach mit heiserem Ton [...]: „Ei, nix Wetterglas, nix Wetterglas! – hab' auch sköne Oke – sköne Oke!" – Entsetzt rief Nathanael: „Toller Mensch, wie kannst du Augen haben? – Augen – Augen? –" Aber in dem Augenblick hatte Coppola seine Wettergläser bei Seite gesetzt, griff in die weiten Rocktaschen und holte Lorgnetten und Brillen heraus, die er auf den Tisch legte. – „Nu – Nu – Brill' – Brill auf der Nas' su setze, das sein meine Oke – sköne Oke!" – Und damit holte er immer mehr und mehr Brillen heraus, so, daß es auf dem ganzen Tisch seltsam zu flimmern und zu funkeln begann. Tausend Augen blickten und zuckten krampfhaft und starrten auf zum Nathanael; aber er konnte nicht wegschauen von dem Tisch, und immer mehr Brillen legte Coppola hin, und immer wilder und wilder sprangen flammende Blicke durch einander und schossen ihre blutrote Strahlen in Nathanael's Brust. (S 35)

Nathanaels falsche Wahrnehmung verteufelt die harmlosen Brillen und jagt dadurch ihm selbst tödliche Angst ein. Als die Brillen weggenommen werden, erkennt Nathanael seinen Irrtum und hält Coppola wiederum für einen harmlosen, unschuldigen Glashändler:

> So wie die Brillen fort waren, wurde Nathanael ganz ruhig und an Clara denkend sah er wohl ein, daß der entsetzliche Spuk nur aus seinem Innern hervorgegangen, so wie daß Coppola ein höchst ehrlicher Mechanicus und Opticus, keinesweges aber Coppelii verfluchter Doppeltgänger und Revenant sein könne. (S 35 f.)

Doch diese nüchterne, angstfreie Erkenntnis muss immer wieder von der ängstlichen Ahnung verdrängt werden, dass Coppola als Vertreter der feindlichen Macht ihm

nachstellt. Ob Coppola wirklich jener Coppelius ist, der sich, um Nathanael schließlich ins Verderben zu stürzen, als den Glashändler verkleidet hat, ist nach gegebener Wissensanordnung der Erzählung nicht eindeutig feststellbar. So hängt es von Nathanael selbst ab, für wen er die beiden halten will. Er kann Coppola und Coppelius für identisch halten und in ihnen die Verkörperung jener feindlichen Macht sehen, worüber er in die tödliche Angst gerät. Oder er könnte sie auch für verschieden halten und sich von der Angstvorstellung erlösen. Aber unverständlicherweise kann und will Nathanael sich von der Angst nicht befreien: Als der schreckliche Eindruck, den Coppelius und Coppola auf ihn gemacht haben, über das friedliche Leben in der Heimat verblasst, erfindet Nathanael die Geschichte, dass Coppelius Clara die Augen raubt und ihn in den Tod jagt, um sich zu verängstigen. So sucht Nathanael mit heimlicher Lust die Angst.

Die Existenz jener feindlichen Macht, von der sich Nathanael bedroht fühlt, hat die Erzählung angedeutet. Nathanaels Aufmerksamkeit scheint von dieser unsichtbaren Macht auf Olimpia gelenkt zu werden.

> Neulich steige ich die Treppe herauf und nehme wahr, daß die sonst einer Glastüre dicht vorgezogene Gardine zur Seite einen kleinen Spalt läßt. Selbst weiß ich nicht, wie ich dazu kam, neugierig durchzublicken. Ein hohes, sehr schlank im reinsten Ebenmaß gewachsenes, herrlich gekleidetes Frauenzimmer saß im Zimmer vor einem kleinen Tisch [...]. (S 24 f.)

Da Nathanael selbst nicht weiß, wie er dazu kommt, in das Zimmer, in dem Olimpia sitzt, zu spähen, scheint es anzudeuten, dass seine Handlung in jenem Moment von einer fremden Macht gesteuert ist. Als Nathanaels Wohnung niedergebrannt wird, besorgen seine Freunde ihm ein Zimmer, das ausgerechnet Spalanzanis Haus, genauer Olimpias Zimmer, gegenübersteht.

> Nicht sonderlich achtete er darauf, daß er dem Professor Spalanzani gegenüber wohnte, und eben so wenig schien es ihm etwas besonderes, als er bemerkte, daß er aus seinem Fenster gerade hinein in das Zimmer blickte, wo oft Olimpia einsam saß, so, daß er ihre Figur deutlich erkennen konnte, wiewohl die Züge des Gesichts undeutlich und verworren blieben. (S 34)

Als die Erzählung Nathanaels Arglosigkeit bezüglich der besonderen Lage seines neuen Zimmers betont[115], scheint sie seine Leichtsinnigkeit zu tadeln: Er hätte sich in Acht nehmen sollen, denn jetzt hat sein Verhängnis ihn an den Rand seines Untergangs gestellt. Als Nathanael auf dem Ball zögert, Olimpia zum Tanz aufzufordern, scheint jene Macht wieder zu wirken und bringt Nathanael in ihre Nähe:

> Mit ihr zu tanzen! – mit ihr! das war nun dem Nathanael das Ziel aller Wünsche, alles Strebens; aber wie sich erheben zu dem Mut, sie, die Königin des Festes, aufzufordern? Doch! – er selbst wußte nicht wie es geschah, daß er, als schon der Tanz angefangen, dicht neben Olimpia stand, die noch nicht aufgefordert worden, und daß er, kaum vermögend einige Worte zu stammeln, ihre Hand ergriff. (S 39)

Nathanael ist nicht autonom dazu gekommen, Olimpia zum Tanzen aufzufordern. Dadurch erfolgt die Andeutung, dass er wie eine Marionette von einer unsichtbaren Hand dazu gebracht worden ist. Die Handlungen, zu denen Nathanael selbst nicht weiß wie er gekommen ist, lassen sich aber auch als vom Unbewussten gesteuert deuten. Auch wenn die feindliche Macht wirklich existiert, die Nathanael und Olimpia zusammenbringt, spielt Nathanael selbst die entscheidende Rolle für seinen Untergang. Spalanzanis Betrug mit Olimpia würde erfolglos bleiben, hätte Nathanael die Holzpuppe nicht irrtümlich für eine lebendige Frau gehalten und sich daraufhin in sie verliebt.

Scheinbar erfolgt Olimpias Belebung durch das Perspektiv, das Nathanael von Coppola gekauft hat. Scheinbar besitzt es die magische Funktion, das Leblose zu beleben und die Lebendige ins Tote zu verwandeln. Am Anfang fällt Nathanael Olimpias Leblosigkeit auf. Als er sie zum ersten Mal erblickt, sind ihre toten Augen und ihr kraftloser Blick ihm nicht geheuer. Auch als er in das neue Zimmer einzieht, ist die starre und steife Olimpia mit Augen ohne Sehkraft ihm unheimlich. Erst durch das Perspektiv glaubt er, Lebenskraft in ihren Augen zu sehen. Dadurch entsteht der Schein, als hätte das Perspektiv Olimpias Belebung bewirkt. Aber auf dem Ball, auf dem Nathanael das Perspektiv nicht bedient, will er in Olimpias Augen dennoch

[115] Vgl. Bönnighausen, E.T.A. Hoffmann, *Der Sandmann*, *Das Fräulein von Scuderi*, a.a.O., S. 48.

Sehkraft bemerken und den Lebenspuls in ihrer Hand spüren:

> Eiskalt war Olimpia's Hand, er fühlte sich durchbebt von grausigem Todesfrost, er starrte Olimpia ins Auge, das strahlte ihm voll Liebe und Sehnsucht entgegen und in dem Augenblick war es auch, als fingen an in der kalten Hand Pulse zu schlagen und des Lebensblutes Ströme zu glühen. (S 39)

Der Text schreibt dem Perspektiv die magische Kraft der Beseelung von Olimpia nicht zu. Für die Entstellung der Wirklichkeit ist Nathanaels zügellose Phantasie verantwortlich zu machen. (Der romantische Schriftsteller Hoffmann, der wegen seiner exzentrischen Phantasie sowohl angeprangert als auch gerühmt wird, ist sich dessen durchaus bewusst, welche Gefahr die zügellose Einbildungskraft mit sich bringen konnte.) Er projiziert seine Mentalität auf Olimpia, und die innerlich leere Puppe spiegelt seine Wesenszüge getreulich. Seine narzisstische Liebe macht die Puppe gerade aufgrund ihrer Leere zu seiner idealen Geliebten. „Du tiefes Gemüt, in dem sich mein ganzes Sein spiegelt" (S 40), so lobt Nathanael die seelische Verwandtschaft zwischen sich und Olimpia.

Aufgrund der „seelischen Verwandtschaft" ist Olimpia Nathanaels Double und ihre Demontage folglich eine Wiederholung von seinem vermeintlichen Zerlegen durch Coppelius in jener Nacht, als er beim Spähen erwischt wurde. Den Augenraub, mit dem Coppelius das Kind bedroht hat, erleidet nun seine Geliebte Olimpia. Die Szene, dass bei Olimpias Demontage ihm ein blutiges Augenpaar an die Brust geworfen wird, ist eine Wiederholung von Claras Augenraub durch Coppelius in seiner Dichtung. Sowohl in der Dichtung als auch in der Wirklichkeit treibt das Geschehen ihn unmittelbar in den Wahnsinn, dessen Symptom der sich drehende Feuerkreis ist.[116] Bevor der Wahnsinn, von Olimpias Demontage ausgelöst, wirklich ausbricht, hat Nathanael ihn bereits in seiner Dichtung entworfen, in der er den eigenen Tod auch ausgemalt hat: „Nathanael blickt in Clara's Augen; aber es ist der Tod, der mit Clara's Augen ihn freundlich anschaut." (S 31) Seine Dichtung nimmt das wirkliche

[116] Vgl. Ulrich Hohoff, E.T.A. Hoffmann. Der Sandmann. Textkritik. Edition. Kommentar, Berlin u.a. 1988, S. 316.

Geschehen vorweg. D.h., er entwirft seinen eigenen Untergang.

Die Identität von Coppelius und Coppola lässt sich nicht eindeutig feststellen.[117] Sie spielt für Nathanaels Untergang auch nicht die entscheidende Rolle.[118] Nicht jene unsichtbare, äußere Macht, deren Existenz die Erzählung angedeutet hat, sondern Nathanael selbst hat seinen Untergang herbeigeführt. Das Beängstigende in der Erzählung ist weder der Sandmann aus dem Ammenmärchen noch sein Stellvertreter Coppelius, noch die Holzpuppe, die nichts anders kann als das „Ach“ auszustoßen und sich mechanisch zu bewegen, sondern die unheilvolle Begebenheit, dass das Subjekt unwillkürlich und unbewusst die Absichten der äußeren, feindlichen Kräften befolgt, sein Verhängnis durch sein eigenes Agieren in die Wege leitet und sich schließlich in den Tod manipuliert. Mit brutalem gemeinem Verhalten will Coppelius die Kinder einschüchtern. So hilft Nathanael ihm, seine Absicht zu realisieren, indem er ihn für den Sandmann hält und sich dadurch eine tödliche Angst einjagt. Mit dem Automaten Olimpia wollen Coppola und Spalanzani einen Betrug betreiben. Und Nathanael lässt sich hinters Licht führen, indem er die Holzpuppe für eine lebendige Frau hält und sich in sie verliebt. Stets agiert er zusammen mit den feindlichen Kräften gegen sich selbst. Am Ende der Erzählung, als Nathanael, plötzlich wieder von dem Wahnsinn ergriffen, auf dem Turm rast, folgt er Coppelius’ Zuruf – „der kommt schon herunter von selbst“ (S 49) – und springt vom Turm herab. In dieser Szene wird auch sichtbar, wie Nathanael unwillkürlich der feindlichen Person gehorcht. Auch wenn es in der Außenwelt wirklich eine feindliche Macht gibt, liegt es an Nathanael selbst, dass er ihr erliegt. Seiner Überzeugung von der Fremdbestimmung des Menschen durch die „dunklen Mächte[]“ (S 27) folgend unterwirft er sich jener feindlichen Macht. Das Subjekt bemüht sich also nicht um seine Selbsterhaltung. Im Gegenteil steht es heimlich im Einverständnis mit der

[117] Vgl. Britta Herrmann, Der Sanmann (1816), in: E.T.A. Hoffmann Handbuch, a.a.O., S. 48–53, hier S. 50.

[118] Vgl. Peter von Matt, Die Augen der Automaten. E.T.A. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst, Tübingen 1971, S. 77. Er weist darauf hin, dass Nathanaels Untergang nicht auf eine objektive feindliche Macht, sondern auf seine eigene Verliebtheit in die Puppe zurückzuführen ist: „Sowenig wie für das Unheil Ettlingers ist auch für das Nathanaels eine objektive dämonische Macht verantwortlich oder zur Erhellung nötig; die Ursache ihres Schicksals liegt bei beiden allein in ihrer unbegriffenen und unerlösten Liebe.“

fremden Gewalt und agiert mit ihr gemeinsam gegen sich selbst. Unter namenloser Angst, aber zugleich mit heimlicher Lust erduldet und genießt es seine Gefährdung durch die feindliche Macht. Die im *Sandmann* aufgezeigte Problematik der Selbstpreisgabe des Subjekts entlarvt das Ich als einen unzuverlässigen Partner, durch den die feindliche Kraft in der Außenwelt erst die Macht über das Subjekt ergreift.

Das öde Haus weist zahlreiche Parallelen zum *Sandmann* auf:

> Neben der komplementären Anordnung der beiden Erzählungen können die fixe Idee der beiden Protagonisten, die Einflußnahme optischer Apparaturen, die Transformation eines leblosen Kunstwerks in eine ideale Frauengestalt, die traumatischen Kindheitserlebnisse und ihre Wiederholung bei den erwachsenen Männern sowie der Liebeswahn der Protagonisten als Konvergenzen zwischen den beiden Nachtstücken genannt werden.[119]

„Was die beiden Erzählungen gleichermaßen trennt, ist der Umstand, dass Theodor eine Instanz der Reflexion in seinen Irrungen und Wirrungen erreicht, die den Flaneur vor seinem Untergang bewahrt und dem Studenten Nathanael verwehrt blieb.“[120] Trotz des Unterschieds haben die beiden Protagonisten dieselbe Tendenz zum Selbstverrat, zur Selbstpreisgabe aufgewiesen, sowie dieselbe heimliche Lust an der Angst, dass eine fremde Gewalt ihnen nachstellt. Wie im *Sandmann* ist die angebliche Einflussnahme optischer Instrumente auf die Wahrnehmung des Protagonisten in *Das öde Haus* auch ein Manöver, das den Leser über die Entstellung der Wirklichkeit durch die Phantasie des Protagonisten hinwegtäuscht.

Im Rahmengespräch der Erzählung sind sich Theodor und seine Freunde darüber einig, dass er Geisterseher ist, der „oft unbekannten Menschen, die irgend etwas verwunderliches in Gang, Kleidung, Ton, Blick haben, Tagelang nachläuft“, der „über eine Begebenheit, über eine Tat, leicht hin erzählt, keiner Beachtung wert und von niemanden beachtet, tiefsinnig wird“ und „antipodische Dinge zusammen stellt und Beziehungen heraus fantasiert, an die niemand denkt“ (ÖH 164). Demzufolge besitzt

---

[119] Rupert Gaderer, Das öde Haus (1817), in: E.T.A. Hoffmann Handbuch, a.a.O., S. 61–63, hier S. 63.
[120] Ebd.

der „Geisterseher“ eine leicht reizbare Phantasie und zeichnet sich durch die Vorliebe für das Wunderlich-Wunderbare sowie durch den Hang zum Mystifizieren aus.

Angesichts seiner Eigenschaften des „Geistersehers“ ist selbstverständlich, dass Theodor seine Aufmerksamkeit auf das öde Haus richtet, dessen Baufälligkeit und Öde mitten in der belebten Prachtstraße Unter den Linden auffallen. Mit seiner Phantasie mystifiziert er das öde Haus zum Heim eines Hexenmeisters und stellt aus Körperfragmenten ein vollständiges Bild einer jungen Frau her:

> Meine Fantasie war im Arbeiten und noch in selbiger Nacht nicht sowohl im Traum, als im Delirieren des Einschlafens, sah ich deutlich die Hand [...] den Arm [...] nach und nach ein holdes Antlitz mit wehmütig flehenden blauen Himmelsaugen, dann die ganze wunderherrliche Gestalt eines Mädchens, in voller anmutiger Jugendblüte [...]. (ÖH 174)

Bald verselbstständigt sich das Produkt seiner Einbildungskraft und tut Theodors Gedanken Zwang an, so dass er ihre Erscheinung nicht loswerden kann, auch wenn er nicht an sie denken will. Dies führt Theodor später auf einen magnetischen Rapport zurück, in den er durch eine fremde psychische Kraft hineingezogen zu werden glaubt. Als Theodor sich im Betrachten des Spiegelbildes von dem „Mädchen“ im Fenster des öden Hauses verliert, weist ein älterer Mann ihn freundlicherweise zurecht, dass er sich getäuscht hat und das Mädchen nur ein Porträt ist, und er erkennt auch sofort seinen Irrtum und trifft voller Beschämung die Entscheidung, das öde Haus zu meiden. Tagsüber widmet er sich den Geschäften, und den Abend verbringt er in Gesellschaft seiner Freunde. So geschieht es, dass er beinahe nicht mehr an die Vision der Frau denkt. Doch im Schlaf, als das Unbewusste die Gedankenwelt des Menschen dominiert, durchbricht die Vision die Verdrängung und sucht ihn heim. Da fällt „Reils Buch über Geisteszerrüttungen“ (ÖH 181) in seine Hand und er diagnostiziert seine geistige Störung als den „fixen Wahnsinn“ (ebd.), der in der Psychiatrie zu Hoffmanns Zeit wie folgt definiert wurde:

> Der fixe Wahnsinn besteht in einer partiellen Verkehrtheit des Vorstellungsvermögens, die sich auf einen oder auf eine Reihe homogener Gegenstände bezieht, von deren Dasein der Kranke nicht zu überzeugen ist, und die

> daher die Freiheit seines Begehrungsvermögens beschränkt, und dasselbe gezwungen, seiner fixen Idee gemäß, bestimmt.[121]

Nach dem psychiatrischen Fachwissen wird der fixe Wahnsinn nicht vom magnetischen Rapport ausgelöst. Seine Ursache liegt in den Gedanken des Subjekts selbst.

Der Arzt, den Theodor aufsucht, diagnostiziert jedoch, dass seine Krankheit vom psychischen Angriff durch eine fremde Kraft herbeigeführt worden ist. Allerdings wird Theodor von der Vision geheilt, als ihn die drastische Szene von Angelikas Züchtigung von dem alten Hausmeister ernüchtert. Von der in jener Abendgesellschaft erzählten Geschichte des im Rapport verstorbenen Offiziers tödlich verängstigt, von dem unwiderstehlichen Drang getrieben, die vermeintlich im öden Haus eingesperrte Jungfrau zu sehen, dringt Theodor in das geheimnisvolle Haus ein. Dort entpuppt sich das Original seiner Vision als ein vom Alter und Wahnsinn grässlich entstelltes Weib. Vor der hässlichen Wirklichkeit platzt Theodors romantische Einbildung: „Alle schmerzliche Sehnsucht nach dem Zauberbilde in dem Spiegel war gewichen, und bald gemahnte mich jener Auftritt im öden Gebäude wie das unvermutete Hineingeraten in ein Tollhaus.“ (ÖH 190) Durch die Desillusionierung verliert die Vision alle Faszination und Anziehungskraft. Theodor wird ernüchtert und geheilt, und fühlt sich wieder frei: „Nur so viel war gewiß, daß, hielt mich so lange ein böser Zauber gefangen, dieser jetzt in der Tat von mir abgelassen hatte.“ (ebd.) Die Heilung durch die Desillusionierung und die Zerstörung des Phantasmas gibt zu erkennen, dass Theodors Geisteszerrüttung allein von seiner überaktiven Phantasie, aber nicht vom magnetischen Rapport verursacht worden ist.

Doch am Ende will Theodor nicht zugeben, dass seine zügellose Einbildungskraft für die Geisteszerrüttung verantwortlich zu machen ist, und führt seine geistige Störung auf den psychischen Rapport zurück, in den die Gräfin Angelika ihn hineingezogen

[121] Johann Christian Reil, Rhapsodieen über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen, unveränderter Nachdruck der Ausgabe Halle 1803, Amsterdam 1968, S. 306–308.

haben soll. Zur Beglaubigung seiner Ansicht zieht er die Diagnose des Arztes, das Gespräch über den Magnetismus in der Abendgesellschaft sowie die Vorgeschichte der wahnsinnigen Gräfin heran und hebt die besondere Anziehungskraft, die das Bild der Gräfin auf ihn ausgeübt hat, hervor: Edmonde, das Ebenbild der Gräfin, vermag bei ihm jene „verderbliche[] wahnsinnige[] Liebeswut“ (ebd.) nicht hervorzurufen, welche ihn jedes Mal ergreift, als er das Mädchen im Spiegel erblickt. Zwar unterstützen die angeführten Gespräche und Geschichten einander, aber die Hypothese von einem psychischen Rapport hat außerhalb von Theodors personaler Erzählung keinen weiteren Anhaltspunkt.[122] Allerdings darf der magnetische Rapport als eine Metapher für den Zwang verstanden werden, den die unkontrollierbare Einbildungskraft dem Subjekt auferlegt hat. Zum Schluss betont Theodor noch einmal seine eigentümliche Verbindung mit der Gräfin Angelika: „Ich glaube, daß die Alte in dem Augenblick, als ein ganz besonderes Wohlsein mein Innerstes durchströmte, gestorben ist.“ (ÖH 198) Diese Beteuerung wird von der ironischen Bemerkung seiner Freunde – „gute Nacht, du Spalanzanische Fledermaus“ (ebd.) – relativiert. Mit dieser Aussage wird auf das Gespräch zu Beginn der Erzählung rekurriert, und Theodors Erlebnis erscheint vor diesem Hintergrund als Selbstmystifikation eines Phantasten. Damit wird die zügellose Phantasie in einem ironischen Ton verspottet: eine Selbstkritik der Romantik. Aus dem Umstand, dass Theodor die Ursache für seine Geisteszerrüttung nicht in seiner Einbildungskraft sehen will, dass er stattdessen darauf beharrt, von einer fremden Gewalt durch den magnetischen Rapport psychisch angegriffen zu werden, ist zu erschließen, dass er eine heimliche Lust an seiner (vermeintlichen) Gefährdung durch die fremde Gewalt empfindet.

Während es sowohl in *Der Sandmann* als auch in *Das öde Haus* nicht eindeutig festzustellen ist, ob die fremde Macht in Wirklichkeit existiert und die Katastrophe herbeigeführt hat, lässt sich bemerken, dass der Protagonist durch sein eigenes

[122] Vgl. Claudius Sitting, Vom ‚Wunderlichen‘ in der Poesie. Wissbegierde und Einbildungskraft in E.T.A. Hoffmanns ‚Nachtstück‘ *Das öde Haus*, in: Populäre Erscheinungen. Der deutsche Schauerroman um 1800, hg. von Barry Murnane u.a., München 2011, S. 231–248, hier S. 245, S. 248.

Agieren, durch seine verräterische Selbstpreisgabe das fatale Geschehen in die Wege leitet. Darüber entsteht der Schein, als stelle eine objektive, feindliche Macht ihm nach. Die Macht über das Subjekt haben die äußeren Kräfte erst durch das Ich, durch seine bereitwillige Unterwerfung und seine unbewusste Kooperation. Das Ich, das nicht um seine Souveränität und Selbsterhaltung kämpft, das sich mit einer masochistischen Lust den fremden Kräften ausliefert und seine Gefährdung durch sie mit einem heimlichen Genuss erduldet, erweist sich als der dämonische Feind.

Mit der Zerstörung des herkömmlichen metaphysischen Weltsystems geht eine Krisenerfahrung einher: Als sich die atheistische Auffassung verbreitet, die Gott verleugnet oder ihn als Projektion des menschlichen Bedürfnisses nach letzter Garantie für die Güte, Gerechtigkeit und das Glück auslegt, geht dem modernen Menschen das transzendente Geborgenheitsgefühl verloren. Die trostlose Erkenntnis, dass keine transzendente Instanz für das Wohl des Menschen in der Welt bürgt, wirft einen dunklen Schatten auf die Welt- und Lebensauffassung: Der Mensch ist auf sich selbst zurückgeworfen und sieht sich in der von Gott verlassenen Welt verloren. Doch für die Aufklärung scheint dies kein ernsthaftes Problem zu sein. Sie nimmt es zum Anlass, den Menschen aufzufordern, Vertrauen in sich selbst zu entwickeln. Der Optimismus der Aufklärung stellt das Bild des neuzeitlichen Subjekts auf, das Verstand und Vernunft besitzt, das zum sittlichen und moralischen Verhalten fähig ist und die Glückseligkeit durch sein eigenes Agieren zu verwirklichen vermag. Doch bereits in der Spätaufklärung kann sich diese optimistische Auffassung nicht mehr aufrechterhalten und in der (Spät)Romantik stößt sie auf größeren Widerspruch. In Hoffmanns nächtlichen Werken wird z. B. die Idee der Autonomie des Subjekts und seine Willensfreiheit verleugnet. Dass das Subjekt sich Ziel und Zweck nach seiner eigenen Willensentscheidung setzen darf, entpuppt sich als leeres Gerede. Nicht der Mensch selbst, sondern das objektive Weltgeschehen bestimmt sein Leben. Das Ererbte, das Erlernte und das Erlebte üben entscheidenden Einfluss auf die Formung seiner Wesenszüge. Nicht nur die äußeren objektiven Kräfte, sondern auch die inneren

psychischen Elemente, wie die unbewusste Neigung und der angeborene Trieb oder die unkontrollierbare Leidenschaft, bringen das Subjekt um seine Autonomie, unterlaufen seine Souveränität. Hoffmann entwirft in seinen Erzählungen ein modernes Konzept vom Menschen „als einem Wesen mit doppeltem, ja mehrfach geschichtetem Bewußtsein, einem Wesen mit mehreren Willensinstanzen, die alle ineinander und gegeneinander wirken, so sehr, daß das Ich – der Ort, wo einer sich selbst angeblich ganz besitzt – darüber zu einer armen und hilflosen Größe wird".[123] Die Aufklärung will im Menschen selbst die immanente Stütze, den letzten Rückhalt suchen, aber das Ich erweist sich als der dämonische Verräter seiner selbst: Es gibt sich den fremden Kräften preis und schöpft heimliche Lust aus seiner Gefährdung durch die feindliche Gewalt. Angst erwächst aus der Selbstpreisgabe des Subjekts, aus dem Verrat durch das eigene Ich.

3.8 Das Doppelgängermotiv: Der Verlust der Identität

Mit der Einsicht, dass das Subjekt aufgrund von Einflussnahme überindividueller Mächte sowie unbewusster psychischer Kräfte die Autonomie und Willensfreiheit nicht realisieren kann, erweist sich der Romantiker Hoffmann realistischer und auch moderner als viele Aufklärer. Mit dem phantastischen Motiv des Doppelgängers wird auf eine andere, den Begriff Subjekt ebenfalls fundamental erschütternde Problematik eingegangen: den Verlust der Identität.

> Mit Einsetzen der Neuzeit steht das Subjekt vor der Herausforderung, sich immer wieder seiner selbst versichern zu müssen. Dies spitzt sich mit der Aufklärung und der philosophischen wie „anthropologischen Absolutsetzung des Ichs" zu: Ab dieser Zeit bedroht der Doppelgänger nichts weniger als die „grundlegende aufklärerische Konstante menschlichen Daseins", woraus sich seine Popularität und Wirkmacht in der Zeit um 1800 erklärt, „einer Epoche, die mit allen philosophischen und psychologischen Kräften um die Definition und Sicherung des ‚Ich' rang."[124]

Die Frage nach dem Ich und der Ich-Identität ist eng verknüpft mit dem Begriff des Individuums. Vom Begriff Individuum ist die Individualität abzuleiten, die „in der

[123] Peter von Matt, Das Schicksal der Phantasie. Studien zur deutschen Literatur, München u.a. 1994, S. 132.
[124] Annemarie Opp, Doppelgänger, in: E.T.A. Hoffmann Handbuch, a.a.O., S. 250–252, hier S. 250.

Außenperspektive spezifische Körpermerkmale, ein besonderes Beziehungssystem und die Besonderheit von Verhaltensweisen, Orientierungen und Äußerungen“ bedeutet und „aus der Innenperspektive“ „zunächst die natürliche Erfahrung des Selbst, das Begreifen der eigenen Position in sozialen Beziehungen und schließlich die Individualitätserfahrung des Ich als einzigartiges Individuum“ ist.[125] Neben einer geistigen, mentaler Gedankenwelt beansprucht das Ich notwendigerweise noch einen eigenen Körper. Mit den Begriffen Individuum und Individualität werden die Einzigartigkeit jedes Einzelnen und die Besonderheit seiner Existenz in Abgrenzung von allen anderen bezeichnet, und zugleich die hohe Schätzung einer solchen Einzigartigkeit zum Ausdruck gebracht.[126] Die Erscheinung des Doppelgängers in Hoffmanns Roman *Die Elixiere des Teufels*, der dem Original nicht nur äußerlich zum Verwechseln ähnlich ist, sondern auch dessen Mentalität besitzt, verspottet die Idee der Individualität, der Besonderheit sowie der Einzigkeit des Ich, verletzt damit die narzisstische Selbsteinschätzung des Individuums und stellt seine Ich-Identität in Frage.

Im Volksaberglauben wird der Doppelgänger als Vorbot des Todes angesehen. Begegnet ein Mensch seinem Doppelgänger, ist er seinem Lebensende nah. Vor diesem mentalen Hintergrund pflegt der Doppelgänger die Todesangst hervorzurufen. Freud hält in einer psychoanalytischen Lektüre die Erscheinung von Medardus’ Doppelgänger für Zeichen der Ich-Spaltung, Ich-Verdrängung und Ich-Dopplung. Viktorin verkörpert die böse Seite, die dem Mönch innewohnt. Er besitzt seine böse Neigung und gewalttätige Triebhaftigkeit und außerdem noch sein körperliches Kennzeichen, die kreuzförmige Narbe am Hals. Darüber verliert Medardus seine Einzigkeit, sowohl äußerlich als auch innerlich. Da Medardus dem Gericht nichts vorlegen kann, was ihn von seinem Doppelgänger unterscheidet und ihn als den Mönch ausweist, wird er mit Viktorin verwechselt und von seinem Doppelgänger aus seiner Rolle verdrängt. Ein Paradebeispiel für die Thematik der Ich-Verdrängung

[125] Vgl. Franz Grubauer, Das zerrissene Bewußtsein der gesellschaftlichen Subjektivität, Münster 1994, S. 31.
[126] Vgl. Klaus-Jürgen Bruder, Subjektivität und Postmoderne, Frankfurt a. M. 1993, S. 38.

durch den Doppelgänger bietet Dostojewskis Erzählung *Der Doppelgänger* (1846), die die Geschichte des russischen Beamten Jakow Goljadkin erzählt, der von seinem Doppelgänger aus seinen individuellen und gesellschaftlichen Positionen verdrängt wird. Die Problematik der Ersetzbarkeit des Einzelnen, die im Doppelgängermotiv zum Ausdruck kommt, negiert die Einzigartigkeit des Individuums, verneint die Notwendigkeit seiner Existenz und verspottet seine Selbsteinschätzung als ein besonderes, einziges Wesen. Die Erscheinung des Doppelgängers kränkt die narzisstische Selbstliebe des Menschen, verletzt das Einmaligkeitsgebot und zwingt das Individuum, seine Belanglosigkeit zu erkennen, da er nur eines unter mehreren ist.[127]

Im Roman *Die Elixiere des Teufels* beschränkt sich die Doppelgänger-Erscheinung nicht nur auf Medardus und Viktorin. Vom Familienfluch prädestiniert, müssen alle männlichen Nachkommen des alten Malers aufgrund der vererbten Triebkraft freveln und die Sünde des Ahnherrn wiederholen, und alle weiblichen Nachkommen, egal ob unschuldig wie Aurelie oder frevelhaft wie Euphemie, haben die männliche Gewalt zu erleiden und teilen das Schicksal der Geschädigten und Geschändeten. Angesichts der Tatsachen, dass sie die gleichen Gesichtszüge tragen, dasselbe Schicksal teilen, die nämlichen Charaktereigenschaften aufweisen, dieselben verbrecherischen Taten wiederholen, und sogar denselben Namen erhalten, kann jeder von ihnen als Doppelgänger der anderen angesehen werden: ein Zeichen für den Mangel der persönlichen Besonderheit des Einzelnen. Die männlichen Figuren verwandeln sich stets in Doppelgänger des Mönchs Medardus, aber auch des Malers Francesko, und die Frauen sind Varianten des einen Urbildes Rosalia/Venus.[128] Jeder kann an die Stelle eines anderen gesetzt werden, jede kann durch eine andere ersetzt werden. Die Nachkommen des alten Malers existieren nicht als individuelle Personen mit ihren eigenen Wesenszügen oder zu ihrem eigenen Lebenszweck. Sie werden

[127] Vgl. Hans Richard Brittnacher, Aufstand der Schatten. Doppelgänger und Spiegelbilder in Literatur und Film, in: Gespenster, hg. von Thomas Koebner, München 2014, S. 61–81, hier S. 61.
[128] Vgl. Weitin, Die Elixiere des Teufels. Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus, eines Kapuziners (1815/16), a.a.O., S. 157.

unterschiedslos als Mittel zur Erfüllung eines fremden Zwecks, die Sünde des Ahnherrn ungeschehen zu machen, instrumentalisiert und missbraucht. Hierin zeigt die Schöpfung ihre kalte Gleichgültigkeit und die transzendente Weltordnung ihre Abneigung gegen die Menschen.

Kapitel 4: Die dämonische Nachtseite der Menschenpsyche

Die Aufklärung erhebt den Verstand und die Vernunft zu den herrschenden Geisteskräften des Menschen und verspricht, dieser sei imstande, Emotionen und Leidenschaften mit der Ratio zu regulieren, und vernunftgemäß zu handeln. Die Entdeckung der dunklen Kräfte der menschlichen Psyche, wie die unkontrollierbaren Leidenschaften sowie die angeborenen Neigungen und die irrationalen Triebe, in der Erfahrungsseelenkunde der Spätaufklärung[129], die sich mit Geisteskrankheiten, mit mentalen und psychischen Störungen beschäftigte, modifiziert das positive Menschenbild der Frühaufklärung: Der Mensch ist nicht nur ein Vernunftwesen, sondern auch ein irrationales Wesen. Die dunkle Seite des Unbewussten kann das Licht der Vernunft nicht beleuchten. Dieser Konstitution des Menschen als eines Mischwesens aus Ratio und Irrationalem, aus Bewusstsein und Unbewusstem, aus Vernunft und Trieb schließen sich die romantischen Literaten an, wobei sie ihre Aufmerksamkeit vorwiegend auf die unberechenbare irrationale dunkle Seite der Menschenpsyche richten: In den dunklen Abgründen des menschlichen Seelenlebens nistet eine dämonische zerstörerische Gewalt, die sich nicht nur nach außen, sondern auch gegen das Subjekt selbst richtet.

Zur Veranschaulichung dieser Zerstörungsgewalt im Menschen wird in der Romantik die Metapher des wilden Tiers eingesetzt. Am Ende von Eichendorffs *Schloß Dürande* mahnt der Erzähler seine Leser mit folgenden Worten: „Du aber hüte dich, das wilde Tier zu wecken in der Brust, daß es nicht plötzlich ausbricht und dich selbst zerreißt.“ (SD 849) Die Metapher des wilden Tiers dient der Illustration des Triebs zur Zerstörung und Gewalttat, der im Menschen nistet und im Tumult der Französischen Revolution ausbricht. Der Metapher des wilden Tiers bedient sich auch Hoffmann, um

[129] Vgl. Roland Borgards/Harald Neumeyer, Der Mensch in der Nacht – die Nacht im Menschen. Aufgeklärte Wissenschaften und romantische Literatur, in: Athenäum. Jahrbuch für Romantik, hg. von Ernst Behler u.a., 11. Jahrgang 2001, S. 13–40, hier S. 34 f. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts formulieren aufgeklärte Wissenschaften die dunkle dämonische Nachtseite im Menschen als eine unhintergehbare Positivität des anthropologischen Wissens.

die dem Menschen innewohnende Zerstörungskraft und die tobende Gewalt zu verbildlichen. Der Goldschmied Cardillac, der vom unkontrollierbaren Drang getrieben nachts seine Kunden attackiert, wird als Tiger bezeichnet: „Wie ein Tiger auf seinen Raub, stürzt sich Cardillac aus seinem Schlupfwinkel auf den Mann, der in demselben Augenblick röchelnd zu Boden sinkt.“ (FvS 827) Als Nathanael beim Anblick von Olimpias Demontage in den Wahnsinn stürzt und voller Wut über Spalanzani herfällt, erscheint er als ein wildes Tier mit Riesenkraft, das kaum zu bändigen ist: „damit warf er sich auf den Professor und drückte ihm die Kehle zu. […] Siegmund, so stark er war, vermochte nicht den Rasenden zu bändigen; [...] Endlich gelang es der vereinten Kraft mehrerer, ihn zu überwältigen“ (S 45). Das Bild des wilden Tiers veranschaulicht die wilde Kraft und die zerstörerische Gewalt, die dem Menschen innewohnen und erst da zum Vorschein kommen, als der triebhafte Drang oder der Wahnsinn das Bewusstsein trüben und den Menschen um seine Selbstkontrolle bringen.

Die Kenntnis von der wilden Gewalt und der Zerstörungskraft, die im Inneren des Menschen existieren, wurde nicht allein und auch nicht zuerst in der Literatur der Romantik gewonnen. Empirische Forschungen über die Menschenpsyche in der Erfahrungsseelenkunde sowie in der Psychiatrie seit der Spätaufklärung liefern den romantischen Literaten zahlreiches Material in Formen von Fallgeschichten und Anekdoten, dazu bieten ihnen naturphilosophische Hypothesen theoretische Unterstützung. In *Symbolik des Traumes* (1814) spricht Gotthilf Heinrich Schubert psycho-analytisch nicht nur davon, daß der Mensch seelisch in eine rationale Hälfte und eine ungleich mächtigere irrationale gespalten sei, die wir nicht beherrschen können, sondern er erkennt auch die Möglichkeit, dass sich zerstörerische mörderische Kräfte aus den letzteren Anlagen herausbilden:

> In der Tat ist es nicht gerade die glänzendste und beste Seite, sondern vielmehr die partie honteuse unsers armen zerlumpten Selbst, die hier neben uns, als werksthätige (bildende) Seele an den Karren geschmiedet ist. Wir lernen sie nur zu gut kennen, sobald sie, wenn auch nur auf einzelne Augenblicke, aus ihren Ketten

> losgelassen wird. Ich erschrecke, wenn ich diese Schattenseite meines Selbst einmal im Traume in ihrer eigentlichen Gestalt erblicke! Selbst im Zustande des bloßen Nachtwandelns zeigen sich, sonst gleichgültige Naturen zu Mordthaten und Verletzungen, selbst der Geliebtesten geneigt, und müssen schon deshalb sorgfältig bewacht werden.[130]

Die Erkenntnis, dass die jedem Individuum innewohnenden zerstörerischen Kräfte es zu einem latenten Mörder machen können, erschrickt das Subjekt selbst, das sich unter Herrschaft des rationalen Bewussten solche Gewalttat nicht zutraut. Im Traum und im Nachtwandeln, also in Zuständen, in denen die Vernunft und das Bewusstsein außer Funktion sind, tauchen die tiefen Schichten des Unbewussten an die Oberfläche und bringen die Nachtseiten menschlichen Seelenlebens zum Vorschein.

In *Ästhetik des Bösen* stellt Peter-André Alt die These auf: „die moderne Geschichte des Bösen ist [...] eine Geschichte seiner Verlagerung in die Psychologie, mit deren Hilfe das alte Register mythischer Figuren und Topoi neu besetzt und genutzt wird".[131] Damit macht er deutlich, dass die böse Kraft, die einst den übernatürlichen teuflischen Wesen zugeschrieben wurde, nun in die Innenwelt des Menschen angesiedelt wird. Der Teufel, dessen Existenz in der objektiven Wirklichkeit mit der Vertreibung des Aberglaubens im Prozess der Aufklärung verleugnet wurde, wird psychologisiert und findet seine neue Residenz in der Menschenpsyche. Für die sündhaften Neigungen, die sinnlichen Begierde und die unsittlichen Wünsche, die früher auf die Teufelsverführung zurückgeführt wurden, werden nun die Abgründe der Psyche, die dunkle Seite des menschlichen Seelenlebens verantwortlich gemacht.

Im Roman *Die Elixiere des Teufels* ist das Böse in die Menschenpsyche versenkt worden[132], obwohl der Romantitel anzudeuten scheint, als existiere das Böse in

---

[130] Gotthilf Heinrich Schubert, Die Symbolik des Traumes, Bamberg 1814, Reprint Heidelberg 1968, S. 203.
[131] Alt, Ästhetik des Bösen, a.a.O., S. 12.
[132] Vgl. Jens Saathoff, Motive krisenhafter Subjektivität: eine vergleichende Studie zu deutscher und englischer Schauerliteratur des 18. und 19. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 2001, S. 252. Wolfgang Nehring, Gothic Novel und Schauerroman. Tradition und Innovation in Hoffmanns *Die Elixiere des Teufels*, in: E.T.A.-Hoffmann-Jahrbuch, Berlin 1992/93, S. 36–47, hier S. 42. Anders als in der Gothic Novel, beispielsweise in Lewis' *Mönch*, wo das Böse von übernatürlichem Wesen verkörpert wird, gestaltet Hoffmann das Böse als internalisierte Kraft des Menschen. Hierin zeigt sich die romantische Tendenz zur Verinnerlichung und Psychologisierung. Hoffmann konstituiert eine Psychologie des Unbewussten, bei der die Macht des Bösen nicht von außen, sondern aus dem

Gestalt des Teufels und im Dingsymbol der Teufelselixiere noch in der objektiven Wirklichkeit. Im Laufe der Handlung bestätigt sich aber das Gegenteil: Um zu freveln, muss der Mensch nicht einmal verführt werden. Die Triebkraft zur Sünde entspringt seiner inneren Anlage. Nicht die Teufelsverführung, sondern die Entfaltung des Keims des Bösen, der vom Anfang an im Menschen existiert, bringt die sündhaften Taten hervor. Die mythische Figur Teufel und ihre Reliquien haben ihre Wirkung als Verführer eingebüßt und erfüllen nun lediglich eine symbolische Funktion. Ein Vergleich von *Die Elixiere des Teufels* mit Lewis' Roman *Der Mönch* wird die Einsenkung des Bösen in die Menschenpsyche im Werk des deutschen Romantikers verdeutlichen. Ambrosios Verführung hat der Teufelsbündlerin nicht wenig Mühe gekostet, während der alte Maler in Hoffmanns Roman den frevelhaften Wunsch nach Erfüllung seines sexuellen Triebs autonom hegt. Zwar macht Ambrosios Sünde schließlich das Maß voll, er hat aber nicht freiwillig begonnen zu sündigen. Anfänglich wird ihm nachgesagt, so unschuldig sei er, dass er nicht einmal weiß, worin der Unterschied zwischen Mann und Frau besteht. Erst über die Verführung durch Mathilda schlägt die sinnliche Begierde in seinem Inneren Wurzeln und treibt ihn Schritt für Schritt zu immer größerem Frevel. Unbestritten ist Ambrosio selbst als Opfer der teuflischen Verführung anzusehen. Anders ist der Fall in Hoffmanns Roman. Hier verführt kein teuflisches Weib den Mann. Vielmehr erscheint das Weib als Opfer männlicher Begierde und Gewalt. Genaugenommen ist die Ahnherrin, mit der der Maler die Ursünde begangen hat, keinesfalls die teuflische Verführerin. Als Abbild des Venus/Rosalia-Portraits ist sie lediglich ein Produkt der Schöpfungskraft des männlichen Künstlers und seiner sexuellen Phantasie. Auf Wunsch des Malers kommt sie ins Leben und dient ihm als ein willenloses Objekt zur Befriedigung seiner Begierde. Die Strafe für die Sünde, die der Mann durch die Beziehung mit ihr beging, an der sie nur passiv teilgenommen hat, richtet sich zuerst aber gegen die Frau: Bei der Geburt des Kindes stirbt sie einen gräßlichen Tod. Der Umstand, dass das bildschöne Weib nach dem Tod zu einer entstellten häßlichen Leiche wird, (ver)führt

---

Inneren der Figuren wirkt.

zu der Deutung, die das Weib für eine teuflische Verführerin hält und es für die Sünde verantwortlich macht. Genaugenommen ist sie ein Opfer sowohl der männlichen Begierde als auch der himmlischen Strafe, die von einer patriarchalischen Machtinstanz erteilt wird, deren eisernen Willen die Fürbitte der heiligen Rosalia nicht einmal zu erweichen vermag. Sowohl der Ahnherr Maler Francesko als auch Medardus und noch andere männliche Nachkommen des Stammes erliegen der sinnlichen Begierde, jedoch nicht durch die Versuchung durch das weibliche Geschlecht. Als Erklärung für die Herkunft der bösen Eigenschaften des Malers, etwa der Stolz und die sinnliche Begierde, gibt der Roman nicht die Verführung durch eine objektive böse Kraft an. „Francesko war sonst ein stolzer, übermütiger Jüngling gewesen, nur der alte Leonardo zähmte seinen wilden Sinn“ (EdT 278). Als der Meister im hohen Alter stirbt, „[d]a brach, wie ein lange mühsam unterdrücktes Feuer, in dem Jüngling Francesko wieder der Stolz und Übermut hervor“ (ebd.). Die sinnliche Begierde sowie andere Charakterschwächen sind internale Bestandteile seines angeborenen Wesens.

Bei Medardus erfolgt das Versenken des Bösen in die Menschenpsyche durch die biologische Vererbung der Charakterschwächen vom Vater auf den Sohn: „die Sünde des Vaters kocht und gärt in seinem Blute“ (EdT 17). So nistet das Böse buchstäblich in seinem Blut und Fleisch. Medardus’ Biographie ist eine Entfaltungsgeschichte des Bösen, das ihm angeboren ist. Am Ende, als er in das heimatliche Kloster zurückgekehrt ist, antwortet er auf die Frage des Priors, ob er an die Verführungskraft des Teufelselixiers glaubt, mit folgendem Satz: „Wie ein von giftigen Dünsten geschwängertes Wasser gab er Kraft dem bösen Keim, der in mir ruhete, daß er fortzuwuchern vermochte!“ (EdT 300) Das Böse nistet im Inneren des Menschen, äußere Umstände und objektive Geschehnisse verhelfen ihm zur Entfaltung. Das ins Innere des Menschen eingesenkte Böse, über dessen Entfaltung sich der Fluch vollzieht, ist Komplize des fatalen Schicksals. Aufgrund der angeborenen Disposition zur Sünde, zum Verbrechen und Frevel wird der Mensch sich selbst zum Verhängnis.

In der Literatur der Schwarzromantik[133] ist das Ich nicht mehr ein sittliches vernünftiges Wesen, sondern ein triebhaftes irrationales und gewalttätiges. In seinem Inneren nisten die unverständlichen Wünsche, die befremdlichen Neigungen und die unberechenbaren Triebe, deren Ausbruch das Subjekt ins Verderben stoßen wird.

4.1 Der Todestrieb in *Die Bergwerke zu Falun*

Von der weiten Ostindienfahrt in der Heimatstadt angekommen, erfährt Elis Fröbom die Nachricht vom Tode seiner Mutter. Mit dem Tod der Mutter verliert er seine letzte soziale Verbindung.[134] Angesichts seiner tiefen Einsamkeit und der trostlosen Heimatlosigkeit wünscht er sich den Tod auf dem Meeresgrunde: „Ach läg' ich doch nur begraben in dem tiefsten Meeresgrunde! – denn im Leben gibts keinen Menschen mehr, mit dem ich mich freuen sollte!" (BzF 211) Der Meeresgrunde weist eine Anzahl von Ähnlichkeiten mit der unterirdischen Welt des Bergwerks auf: An beiden Orten dominieren kalte harte Gesteine. Beide tun das verschlingende Maul auf und bereiten dem Menschen einen Schwindel, der ihn in den Abgrund hinabzuziehen droht. In Elis' Traum verwandelt sich das Meer in die unterirdische Kristallwelt der Bergkönigin, und in der Wirklichkeit erinnert das Bergwerk ihn an den Meeresgrunde. Elis' Wunsch nach dem Tod auf dem Meeresgrunde lässt sich nicht nur als Ausdruck der Verzweiflung und Trauer angesichts seines isolierten Zustandes, sondern auch als Todestrieb im Sinne von Freud verstehen: Der Todestrieb ist das Streben des Lebens, sich in den anorganischen Zustand des Unbelebten, der Starre und des Todes zurückzuführen.[135] Er ist eine zugespitzte Form der Regression, die sich in Elis' Fall zunächst in einer milderen Form gezeigt hat, nämlich in der festen Bindung an die Mutter. Als Elis am Ende im Bergwerk, einer aus Gesteinen bestehenden anorganischen Welt, verschüttet wird, erfüllen sich sowohl sein Todeswunsch als auch der Todestrieb.

---

[133] Unter der Schwarzromantik ist kein genau datierbarer Epochenbegriff zu verstehen. Sie ist eher auf eine rationalitätskritische, intellektuelle Haltung bezogen und kennzeichnet sich durch ihre Vorliebe für die Nachtseiten der Vernunft, für ästhetische Schocks sowie für die Figurationen der Gewalt und des Wahnsinns.

[134] Vgl. Alexandra Heimes, Die Bergwerke zu Falun, in: E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung, a.a.O., S. 276–286, hier S.277.

[135] Vgl. Freud, Jenseits des Lustprinzips, a.a.O.

Die enge Bindung an die Mutter ist eine Form der Regression, da sie Elis' Verselbstständigung verhindert: Immer wieder will er zurück zur Mutter. Nach Rückkehr von den weiten Seefahrten bleibt er bei der Mutter, während seine Kollegen erotische Abenteuer suchen.[136] Die Mutterbindung drängt seine Erotik in den Hintergrund, die er später nicht mit einer menschlichen Frau, sondern an der chthonischen Bergkönigin, einem Phantasma in der imaginierten unterirdischen Welt des Bergwerks auslebt. Zwar gewinnt er die Dirne auf dem Fest Hönsning lieb, zu einer erotischen Beziehung ist es aber nicht gekommen. Zu Ulla hat Elis auch nur eine platonische Liebesbeziehung. Am Ende bleibt die Ehe unvollzogen, und am Anfang beruht die Liebe zu ihr auf einem Déjà-vu: Bevor Elis Ulla persönlich kennt, ist sie ihm als Retterin im Traum erschienen.[137] Dort vermengen sich Ullas Gestalt und die Stimme seiner Mutter zu einer rettenden Kraft: Als er in die Unterwelt der Bergkönigin geraten ist, versuchen die Stimme der Mutter und Ullas Gestalt ihn aus dem Abgrund herauszuführen. In der Wirklichkeit erfüllt Ulla die Funktion seiner Mutter: Hat Elis früher in der Mutter die einzige zwischenmenschliche Verbindung gehabt, so bildet jetzt, nach dem Tod der Mutter, Ulla die Verbindung zwischen Elis und der menschlichen Gesellschaft. Ulla hat ihn in die Gesellschaft der Bergleute eingeführt und um ihrer willen bleibt Elis in Falun als Bergmann.

Die Erotik, die in der Wirklichkeit verdrängt wurde, lebt Elis in der imaginierten unterirdischen Welt des Bergwerks aus. In der Literatur der Romantik ist das Bergwerk nie lediglich eine geographische Örtlichkeit, sondern vielmehr ein Topos, der die verborgene Innenwelt des Menschen widerspiegelt. Daher kommen Torbern, der Bote des Faluner Bergwerks, und das von ihm geschilderte Bergwerk Elis fremd-bekannt vor. Die unterirdische Welt des Bergwerks, wie sie Torbern beschrieben hat, hat wenig Gemeinsamkeit mit dem wirklichen Bergwerk zu Falun.

---

[136] Vgl. Thorsten Valk, Die Bergwerke zu Falun. Tiefenpsychologie aus dem Geist romantischer Seelenkunde, in: Interpretationen E.T.A. Hoffmann. Romane und Erzählungen, hg. von Günter Saße, Stuttgart 2004, S. 168–181, hier S. 171.

[137] Vgl. Heimes, Die Bergwerke zu Falun, a.a.O., S. 282.

Es ist eine Zauberwelt, die sich aus Projektionen subjektiver Wünsche des Individuums bildet und darum seine Innenwelt widerspiegelt. Dort erscheinen alle Wünsche und Sehnsüchte in ihrer eigentlichen Gestalt. In dieser Welt wird Elis' Erotik nicht mehr verdrängt und kommt an die Oberfläche. Im wohlklingenden Lächeln der Kristallfrauen ergreift den Jüngling eine bisher noch unbekannte Wollust, „eine Welt von Liebe, Sehnsucht, brünstigem Verlangen ging auf in seinem Innern" (BzF 217). Die Bergkönigin facht seine Wollust noch mehr an: „Elis fühlte, wie das Entzücken in seiner Brust immer steigend und steigend zur zermalmenden Angst wurde." (ebd.) Am Ende des Traums, als er „wieder hinabschaute in das starre Antlitz der mächtigen Frau, fühlte er, daß sein Ich zerfloß in dem glänzenden Gestein." (BzF 218) Die erotische Ekstase grenzt an die Auflösung seines Ich. Folglich ist die Erfüllung des erotischen Triebs zugleich die Erfüllung des Todestriebs: Auf dem Höhepunkt der Wollust verschmilzt Elis' Ich mit den toten anorganischen Gesteinen. Der Reiz der großen mächtigen Frau mit einem ernsten starren Antlitz, die erotisch normalerweise den Mann nicht besonders anregen wird, entspringt ihrer symbolischen Bedeutung: Sie verkörpert die Erotik selbst, ist der „Inbegriff eines Begehrens, das allein der eigenen, narzisstisch-regressiven Fantasie entspringt".[138] Ihre mächtige, überwältigende Gestalt, das archaisches Sinnbild der Weiblichkeit, symbolisiert die Bedrohlichkeit der entgrenzten Lust und der erotischen Ekstase. Die imaginierte Welt des Bergwerks erlaubt das Ausleben der Erotik und verspricht die Erfüllung des Todestriebs. Die verschlungenen, ineinander gewachsenen Metallblumen und Kristallfrauen „bekunden die lebendige Ureinheit der Natur, in der sich feste und flüssige Materie, Organisches und Anorganisches wechselseitig durchdringen".[139] In diese Ureinheit des Lebendigen und des Leblosen, des Organischen und des Anorganischen will sich Elis integrieren: „‚Hinab – hinab zu euch', rief er, und warf sich mit ausgebreiteten Armen auf den krystallenen Boden nieder." (BzF 217) Eine Geste, die den Regressionswunsch auf Wiedervereinigung mit der Natur sowie den Todestrieb, also den Trieb nach Verschmelzen mit Gesteinen,

[138] Ebd., S. 285.
[139] Ebd., S. 284.

zum Ausdruck bringt.

Die Faszination der unterirdischen Welt entspringt u. a. auch noch den funkelnden Edelsteinen und strahlenden Kristallen, die einen unüberschaubaren Reichtum repräsentieren und darum Elis' Sinn betören. In der realen Welt ist das Geld eine herrschende, das Leben regulierende Macht. Als Torbern Elis zu überreden versucht, nach Falun zu ziehen und Bergmann zu werden, argumentiert er, bevor er von der Schönheit und Prächtigkeit der unterirdischen Welt zu reden beginnt, zunächst mit dem ökonomischen Gewinn, den die neue Arbeit Elis eintragen wird:

> Folgt meinem Rat, Elis Fröbom! geht nach Falun, werdet ein Bergmann. Ihr seid jung, rüstig, gewiß bald ein tüchtiger Knappe, dann Hauer, Steiger und immer höher herauf. Ihr habt tüchtige Dukaten in der Tasche, die legt Ihr an, verdient dazu, kommt wohl gar zum Besitz eines Bergmannshemmans, habt Eure eigne Kuxe in der Grube. (BzF 214)

Eine ökonomisch vielversprechende Zukunft, ein großer Besitz sind in der bürgerlichen Gesellschaft unentbehrliche Voraussetzung für eine gute Eheschließung. Pehrson Dahlsjö, Ullas Vater, spricht unverhohlen zu Elis, dass er erfolgreich um die Tochter jedes Bergbesitzers werben kann, wenn er „zum Besitztum eines Berghemmans oder wohl gar einer Bergfräise zu gelangen" (BzF 227) vermag. Elis selbst kennt die Bedeutung des Geldes für die Ehe nur zu gut. Rücksichtslos arbeitet er im Bergbau „mit aller Anstrengung die nur der Körper dulden wolle" (ebd.), um durch die fleißige Arbeit zu Reichtum zu gelangen und die Heirat mit Ulla zu ermöglichen. Der stets an ökonomischen Gewinn denkende Elis wird am Ende total von den strahlenden Kristallen und den schimmernden Edelsteinen in der unterirdischen Welt des Bergwerks besessen. Spricht Ulla mit ihm von ihrer Liebe und der Vorstellung von einem glücklichen Leben nach der Heirat, „so begann er von der Pracht der Teufen zu reden; von den unermeßlich reichen Schätzen die dort verborgen lägen" (BzF 235). Die eifrige Sehnsucht nach Entdeckung von unterirdischen Schätzen stürzt Elis schließlich in den Wahn, der sich in seinem Realitätsverlust manifestiert.

> Dem Steiger, Pehrson Dahlsjö'n selbst verkündete Elis unaufhörlich in voller Lust, wie er die reichhaltigsten Adern, die herrlichsten Trappgänge entdeckt, und wenn sie dann nichts fanden als taubes Gestein, so lachte er höhnisch und meinte, freilich verstehe er nur allein die geheimen Zeichen, die bedeutungsvolle Schrift, die die Hand der Königin selbst hineingrabe in das Steingeklüft [...]. (ebd.)

Elis ist in der imaginierten Welt versunken, die aus Projektionen seiner subjektiven Wünsche besteht und darum den anderen unzugänglich ist. Dieses Versinken in der subjektiven Welt bedeutet seinen gesellschaftlichen Tod.

In die subjektive innere Welt flieht Elis vor der Krise seiner Isolation, die mit dem Bruch sozialer Verbindung einhergeht. Zum ersten Mal wird die Krise der Isolation durch den Tod der Mutter verursacht, und zum zweiten Mal von Ullas vorgetäuschter Verlobung mit einem anderen Mann. Als Elis nach dem Tod der Mutter in den Zustand der Isolation gerät, erscheint ihm der Wiedergänger Torbern und lädt ihn ein, nach Falun zu gehen und Bergmann zu werden. Im Traum in der folgenden Nacht steigt er in die unterirdische Welt des Bergwerks, d. h. in seine eigene Innenwelt hinunter. Da ruft die Stimme seiner Mutter seinen Namen, und Ullas Gestalt streckt die rettende Hand nach ihm aus: Beide versuchen, ihn aus dem Abgrund herauszuführen. Als Elis zurück nach unten ins Antlitz der Bergkönigin blickt, versinkt er in der unterirdischen Welt, und sein Ich löst sich in erotischer Ekstase im Gestein auf. Der prophetische Traum nimmt das spätere Geschehen vorweg: Für Elis verkörpert Ulla in der Tat die zweite zwischenmenschliche Verbindung, als er die erste mit dem Tod seiner Mutter verloren hat. In ihr hat er die Möglichkeit, aus der Isolation herauszukommen und sich in die Gesellschaft der Bergleute zu integrieren. Als Elis neu in Falun ankommt, ist es Ulla, die ihn einlädt, in das Haus einzutreten und an der Feier der Bergleute teilzunehmen. Ullas vorgetäuschte Heirat mit einem anderen Mann versetzt ihn erneut in die Isolation, woraufhin er sich der Bergkönigin überantwortet: „Torbern hier bin ich! – Du hattest Recht, ich war ein schuftiger Gesell, daß ich, alberner Lebenshoffnung auf der Oberfläche der Erde mich hingab! – Unten liegt mein Schatz, mein Leben, mein Alles!“ (BzF 231) Dann steigt er in den Schacht

hinab und kommt in seiner subjektiven Innenwelt an:

> Er sah die Jungfrauen, er schaute das hohe Antlitz der mächtigen Königin. Sie erfaßte ihn, zog ihn hinab, drückte ihn an ihre Brust, da durchzuckte ein glühender Strahl sein Inneres und sein Bewusstsein war nur das Gefühl als schwämme er in den Wogen eines blauen durchsichtig funkelnden Nebels. (BzF 232)

Die ihm nacheilenden Bergleute finden ihn „wie erstarrt stehend, das Gesicht gedrückt in das kalte Gestein.“ (ebd.) In dieser Geste manifestiert sich der Todestrieb, der Wunsch nach Vereinigung mit der anorganischen Natur. Vor gesellschaftlicher Isolation gewinnt die innere subjektive Welt an Faszination, die sich im Verhalten der Bergkönigin artikuliert, dass sie ihn fasst, hinabzieht und an ihre Brust drückt. In der imaginierten Welt erlebt Elis zum zweiten Mal die Auflösung seines Ich im Gestein sowie die Verschmelzung in der Ureinheit der Natur.

Nachdem Elis sich der unterirdischen Welt verschrieben hat, erhebt die Bergkönigin einen absoluten Anspruch auf ihn, entrückt ihn der Realität und entfremdet ihn von seiner weltlichen Geliebten. Wollte Elis sich mit Ulla über die wunderbare Kristallwelt unterhalten, ist es ihm, „als verschlösse ihm eine unbekannte Macht mit Gewalt den Mund, als schaue aus seinem Innern heraus das furchtbare Antlitz der Königin“ (BzF 234). Die Kluft zwischen Elis’ innerer subjektiver Welt und der objektiven wirklichen Welt ist nicht überbrückbar. Gespalten ist Elis zwischen der Welt auf der Erdoberfläche und der unterirdischen Welt: „er fühlte sich wie in zwei Hälften geteilt, es war ihm, als stiege sein besseres, sein eigentliches Ich hinab in den Mittelpunkt der Erdkugel und ruhe aus in den Armen der Königin, während er in Falun sein düsteres Lager suche.“ (BzF 235) Die subjektive Innenwelt verschlingt ihn. Dadurch wird die Tiefenpsyche des Menschen unter das Zeichen des Dämonischen gestellt.[140]

Analog zu seinem Verschlungen-Werden von der subjektiven Innenwelt wird Elis in der Wirklichkeit im Bergwerk verschüttet. Der von seiner Innenwelt erhobene

[140] Vgl. Valk, Die Bergwerke zu Falun, a.a.O., S. 169.

absolute Anspruch auf ihn verhindert die Kommunikation mit Ulla. Das reale Bergwerk scheint dem Willen der dämonischen Innenwelt zu gehorchen und vereitelt Elis' Versuch, zwischenmenschliche Verbindung erneut anzuknüpfen, indem es ihn verschüttet. Am Hochzeitstag will Elis noch einmal in den Schacht hinunterfahren, um den Almandin zu bergen und ihn der Braut zu schenken. „Der Almandin repräsentiert in seiner unvergleichlichen Schönheit den innersten Bereich des eigenen Ichs, er metaphorisiert gleichsam das Allerheiligste der Innenwelt, das Kostbarste und zugleich Verborgenste der eigenen Person."[141] Damit, dass er diesen Almandin aus der Tiefe der unterirdischen Welt heraufördern und ihn Ulla schenken will, macht Elis den letzten Versuch, seine verborgene Innenwelt der Braut zu erschließen, die seelische Verbindung zu ihr erneut zu knüpfen. Seinen Vorsatz vereitelt aber das Bergwerksunglück: Elis wird im Bergwerk verschüttet und bleibt da unten. Der Wunsch nach der Vereinigung mit der anorganischen Welt der Gesteine und der Todestrieb, den organischen Körper in den toten, starren Zustand zu führen, sind in Wirklichkeit in Erfüllung gegangen.

Fünfzig Jahre nach dem Bergwerksunglück später wird Elis' versteinerte Leiche gefunden, und Ulla, die mittlerweile zu einem gebrechlichen alten Weib geworden ist, erkennt in dem Fossil ihren Bräutigam. Doch das Wiedersehen bedeutet nicht die Wiedervereinigung des unglücklichen Paares. Denn in diesem Wiedersehen dominiert Heterogenität, die gegen die Hypothese der Wiedervereinigung von Elis und Ulla spricht. Die lebende Braut und der tote Bräutigam, das verwelkte Mütterchen und der blühende Jüngling werden in diesem Szenarium gegenübergestellt. Daraus entsteht ein Kontrast, der die Vorstellung einer harmonischen Wiedervereinigung nicht zulässt. Als Ulla an der Brust des jungen toten Bräutigams den Geist aushaucht und stirbt, beginnt seine Leiche zu Staub zu zerfallen. Die Ungleichzeitigkeit unterläuft die Plausibilität der Annahme von einer Vereinigung im Tod. Das gemeinsame Grab in der Kopparbergs-Kirche, wo vor fünfzig Jahren die Trauung hätte stattfinden sollen,

[141] Ebd., S. 180.

bedeckt die ewige Trennung, die genaugenommen bereits mit Elis' Hingabe an die unterirdische Welt der Bergkönigin zustande gekommen ist.

4.2 Die ewige Sehnsucht und der rastlose Wanderer: Das Venusbergmotiv in Ludwig Tiecks *Der Runenberg* und *Der getreue Eckart und der Tannenhäuser*

Aufgrund ihrer motivischen und thematischen Parallelen zu Hoffmanns *Die Bergwerke zu Falun* werden Tiecks Märchennovellen *Der Runenberg* und *Der getreue Eckart und der Tannenhäuser* in diesem Teil behandelt. In diesen drei Werken ist die Rede mehr oder weniger von einer von der Welt der Kristalle und Metalle ausgehenden Entzückung, von der Lockung der Gesteine, von erotischer Anziehung einer starren kalten Marmorfrau, von der Schwankung und Spaltung des Protagonisten zwischen Dorf und Gebirge, zwischen sittlicher Bürgerfrau und der phantasmagorischen Verführerin. Wie die unterirdische Welt der Bergkönigin in Hoffmanns Erzählung lassen sich der Runenberg und der Venusberg in Tiecks beiden Werken unbestritten als innere Wirklichkeit des Protagonisten begreifen. Die Welt im Gebirge, wie sie der Protagonist aus seiner subjektiven Perspektive wahrgenommen hat, ist stark psychologisiert. Unter diesem Aspekt lässt sich feststellen, dass die tödliche Lockung, die scheinbar vom Venusberg ausgeht, eigentlich aus den Abgründen der Psyche des Individuums erwächst. Nicht etwa die Verführung durch die mythische Göttin Venus, sondern die unkontrollierbare Sehnsucht des Protagonisten und seine seelische Verwirrung führen ihn dem katastrophalen Ende entgegen. Der Venusberg mit der heidnischen Göttin Venus, der Runenberg mit der archaischen Bergfrau existieren ausschließlich in der Innenwelt des Subjekts. Die scheinbare Verzauberung der objektiven Außenwelt erfolgt dadurch, dass die Innenwelt des Subjekts mit den archaischen Figuren und den mythischen Topoi auf sie projiziert wird. Die Innenwelt des Subjekts ist nun für das verantwortlich, „was früher in der Außenwelt gefürchtet wurde", und erscheint „als eine geheimnisvolle, absurde, der Herrschaft der Vernunft sich widersetzende Macht, die dem Ich Angst

einflößt".[142] Quellen für Gefährdungen, die früher auf die Einwirkung übernatürlicher dämonischer Mächte zurückgeführt wurden, werden nun in der Psyche des Subjekts, im eigenen Ich des Individuums angesiedelt. Das Subjekt erliegt nicht der Verführung durch eine objektive teuflische Macht, sondern seinen eigenen unverständlichen Wünschen und seiner unbegreiflichen Sehnsucht.

In *Der Runenberg* weisen zahlreiche Textstellen darauf hin, dass der Runenberg, in dem Christian dem großen ernsten Bergweib begegnet, stark verinnerlicht ist. Als Christian vor dem Fenster des Marmorsaals steht und seinen gierigen Blick von dem nackten Bergweib nicht abwenden kann, ist er „zugleich tief in sich selbst versunken" (R 192). Und in diesem Moment erschließt sich ihm seine Innenwelt, die bis dahin ihm unbekannt geblieben ist. Die Reise in den Runenberg ist eine Erkundungsreise in seine eigene Innenwelt.

> In seinem Innern hatte sich ein Abgrund von Gestalten und Wohllaut, von Sehnsucht und Wohllust aufgetan, Scharen von beflügelten Tönen und wehmütigen und freudigen Melodien zogen durch sein Gemüt, das bis auf den Grund bewegt war: er sah eine Welt von Schmerz und Hoffnung in sich aufgehen, mächtige Wunderfelsen von Vertrauen und trotzender Zuversicht, große Wasserströme, wie voll Wehmut fließend." (ebd.)

Alle Empfindungen, Sehnsucht und Wehmut, Wollust und Schmerz, Angst und Freude, entspringen seiner Innenwelt. In dem Bild der Gebirgslandschaft mit Felsen, Kliffen und Bächen, das sich vor seinen Augen entfaltet, zeichnet sich die Konstellation seiner Seele ab. Dort herrscht Ambivalenz vor: Wehmut und Freude, Schmerz und Hoffnung. Die Landschaft dort ist nicht die regelmäßige überschaubare Ebene, sondern eine wilde Gebirgslandschaft mit tiefen Abgründen, mächtigen Felsen und großen Wasserströmen: ein Hinweis auf den wilden bedrohlichen Seelenzustand von Christian.

Dass sich Christians Gemüt stets in Schwankung befindet, zeigt sich in dem häufigen

[142] Vgl. Begemann, Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung, a.a.O., S. 291.

Berufswechsel:

> Mir war die Gartenarbeit zuwider, um so mehr, als mein Vater mir zuredete, oder gar mit Drohungen mich zu zwingen versuchte. Ich wollte Fischer werden, und machte den Wunsch, allein das Leben auf dem Wasser stand mir auch nicht an; ich wurde dann zu einem Handelsmann in die Stadt gegeben, und kam auch von ihm bald in das väterliche Haus zurück. Auf einmal hörte ich meinen Vater von Gebürgen erzählen [...] und plötzlich erwachte in mir der bestimmteste Trieb, das Gefühl, daß ich nun die für mich bestimmte Lebensweise gefunden habe. (R 187)

Doch die vermeintlich für ihn bestimmte Lebensweise gefällt ihm bald auch nicht mehr. Mal dünkt ihm, er sei in den Gebirgen „überaus glücklich“ (R 189), mal wird er nachdenklich und trübselig. In der Heimat sehnte er sich nach den Gebirgen und konnte den engen drückenden Lebenskreis der Ebene nicht ertragen. Als er sich im Gebirge einsam und verlassen fühlt, sehnt er sich wiederum nach den bekannten Menschen und dem vertrauten Ort. Das Gebirge wird erst dann zur Heimat seiner Seele, als er seine Innenwelt erkennt, deren Landschaft der des Runenbergs ähnlich ist.

Bevor Christian seine Innenwelt erkennt, bleibt ihm das Geheimnis der Natur unzugänglich. „Er hörte auf die wechselnde Melodie des Wassers, und es schien, als wenn ihm die Wogen in unverständlichen Worten tausend Dinge sagten, die ihm so wichtig waren, und er mußte sich innig betrüben, daß er ihre Reden nicht verstehen konnte.“ (R 184) Als er die Alraunwurzel aus der Erde zieht, offenbart sich ihm das Geheimnis der Natur: Die organische Natur ist die verweste Leiche einstiger Steinwelt. Die aus dem Boden gezogene Alraunwurzel klagt mit dem herzzerschneidenden Schrei über die Vergänglichkeit der organischen Welt. Gleich darauf erscheint ein alter Mann, der Christian irgendwie bekannt vorkommt, macht ihn auf den Runenberg aufmerksam und verspricht, dort werden die innigsten Wünsche eines Jeden in Erfüllung gehen, der sich nur richtig zu sehnen weiß: „Es kann fast nicht fehlen, sagte jener [Fremde], wer nur zu suchen versteht, wessen Herz recht innerlich hingezogen wird, der findet uralte Freunde dort und Herrlichkeiten, alles, was er am eifrigsten wünscht.“ (R 190) Aus diesen Worten ist zu erschließen,

dass der Runenberg zugleich der Projektionsraum der Wünsche und Sehnsüchte des sehnenden Subjekts ist.

Zunächst hat sich Christian die Schönheit des mysteriösen Ortes nur mit gewöhnlichen bekannten Bildern vorgestellt: „die Lichter sind dort am schönsten, das Gras muß dort recht grün sein“ (ebd.). Bald stellt sich heraus, dass die Landschaft im Runenberg nichts Gemeinsames mit seiner Vorstellung hat: „Er kam in Gegenden, in denen er nie gewesen war, die Felsen wurden steiler, das Grün verlor sich, die kahlen Wände riefen ihn wie mit zürnenden Stimmen an, und ein einsam klagender Wind jagte ihn vor sich her.“ (ebd.) Ein locus terribilis entfaltet sich vor seinen Augen. Von dieser bedrohlichen Landschaft wird Christian aber nicht erschrocken, sondern im Gegenteil angezogen: Er beschleunigt seine Schritte. „[I]rre Vorstellungen und unverständliche Wünsche“ „spornten ihn“ (ebd.). Zwischen der wilden Landschaft auf dem Runenberg und Christians wilder Seele, in der unverständliche Sehnsucht, befremdlicher Wunsch und Trieb, archaische Bedürfnisse und Lüste dominieren, besteht eine innere Verwandtschaft[143], aus der die Anziehungskraft des Gebirges erwächst.

Im Runenberg begegnet Christian der Marmorfrau, die in dem Steinsaal die vergangene uralte Zeit beschwört:

> Wo die Alten weilen,
>
> Daß sie nicht erscheinen?
>
> [...]
>
> Kommt ihr Geister alle
>
> Zu der goldnen Halle,
>
> Hebt aus tiefen Dunkeln
>
> Häupter, welche funkeln! (R 191)

[143] Vgl. Hartmut Böhme, Romantische Adoleszenzkrisen. Zur Psychodynamik der Venuskult-Novellen von Tieck, Eichendorff und E.T.A. Hoffmann, in: Literatur und Psychoanalyse, hg. von Klaus Bohnen u.a., München 1981, S. 133–176, hier S. 134, S. 136. Böhme weist darauf hin, dass die wilde Landschaft im Runenberg Christians abgründige Seele widerspiegelt.

Das Lied des Marmorweibs drückt die Sehnsucht nach der alten Zeit aus: Die alte Welt soll in die Gegenwart kommen und Ewigkeit werden. Die Steinruine auf dem Runenberg ist der Rest einstiger Steinwelt, die nun durch die organische Natur ersetzt worden ist, und der Marmorsaal repräsentiert die entfernte Vergangenheit in der Gegenwart. Der Steinsaal wird „wunderlich verziert von macherlei Gesteinen und Kristallen“ und funkelt „in vielfältigen Schimmern“ (ebd.). In diesem Bild dominieren Kälte und Härte. Die Marmorfrau ist übermäßig groß, mächtig, streng, hat eine durchdringliche Stimme. Normalerweise kann das alles den Mann erotisch nicht besonders erregen. Doch Christian „vergaß sich und die Welt im Anschauen der überirdischen Schönheit“ (R 192). Diese befremdliche Faszinierheit von der Steinwelt und der Marmorfrau wird erst verständlich, wenn ihre symbolische Bedeutung erkannt wird: Die funkelnden Edelsteine, die den Steinsaal zieren, entziehen sich der Macht der Zeit und versinnbildlichen darum die Unvergänglichkeit, die Ewigkeit. Christian ist begeistert für das unvergängliche Anorganische und betört von der Erotik, die das nackte Marmorweib verkörpert.

Die nach Außen, also auf den Runenberg projizierte Innenwelt kehrt mit der Übergabe der Tafel in Christians Inneres zurück: „Er faßte die Tafel und fühlte die Figur, die unsichtbar sogleich in sein Inneres überging, und das Licht und die mächtige Schönheit und der seltsame Saal waren verschwunden.“ (ebd.) Damit bekommt die Tafel eine symbolische Bedeutung: Sie ist das Dingsymbol für Christians Innenwelt. Ihr Verschwinden deutet auf das Treten der Innenwelt in den Hintergrund hin und ihr Erscheinen ist ein Zeichen dafür, dass die Innenwelt an die Oberfläche auftaucht. Das Wiederauftauchen der Steintafel gegen Ende der Märchennovelle kündigt an, dass Christians bisher verdrängte Wünsche und Sehnsüchte die Verdrängung bald überwinden werden: Nachdem er die Tafel gefunden hat, verlässt er das Dorf, begibt sich auf den Weg in den Wald, um den fremden Mann und das Marmorweib aufzusuchen: Er tritt also schließlich die Reise in seine Innenwelt an.

Am nächsten Morgen, als Christian aus dem tiefen Schlaf erwacht, versucht er das nächtliche Erlebnis im Runenberg zu verdrängen und erklärt es für „ein[en] Traum oder ein[en] plötzliche[n] Wahnsinn“ (R 193). Am selben Tag verlässt er das Gebirge, kommt in einem Dorf an und entscheidet sich für ein sesshaftes Leben in der Ebene. Der sonntägliche Gottesdienst in der Dorfkirche, dem Christian beiwohnt, hat eine symbolische Bedeutung: Christian bekehrt sich zum christlich-sittlichen Dorfleben. „Er beugte sich weinend, als der Priester endlich den Segen sprach, er fühlte sich bei den heiligen Worten wie von einer unsichtbaren Gewalt durchdrungen, und das Schattenbild der Nacht in die tiefste Entfernung wie ein Gespenst hinab gerückt.“ (R 194) In diesem Ritual wird der Eindruck, den das Gebirge und die Steinruine sowie die Marmorfrau im Runenberg auf ihn gemacht haben, gebannt. Im Dorf werden Christians Sehnsucht und Trieb in den Hintergrund gedrängt, aber nicht überwunden. Zwar gewinnt er die fromme Elisabeth lieb, das Bergweib bleibt aber die Geliebte seines Herzens. Am Hochzeitstag „schienen“ (R 196) die Braut und der Bräutigam von ihrem Glück trunken. Damit wird angedeutet, dass Christians Glück im Dorf nur ein Schein ist. In der Hochzeitsnacht macht er statt seiner Braut der Bergfrau eine Liebeserklärung: „Nein, nicht jenes Bild bist du, welches mich einst im Traum entzückte und das ich niemals ganz vergessen kann, aber doch bin ich glücklich in deiner Nähe und selig in deinen Armen.“ (ebd.) Nach der Heirat ist Elisabeth ihm eine „freundliche[] Gattin“ (R 197), aber nicht die bezaubernde Geliebte wie die Marmorfrau.

Auch nach Jahren hat Christians Begeisterung für die Marmorfrau nicht nachgelassen. Um die Eltern in der Heimat zu besuchen, muss er durch das Gebirge durchreisen. Als er sich dem Wald nähert, empfindet er Angst, zugleich aber auch Lockungen, denen er mit Gedanken an die Ehefrau und an das glückliche Leben im Dorf widerstehen will. Doch als er in der Landschaft das Bergweib wiederzuerkennen glaubt, macht er Anstalten, im Wald zu verweilen statt den Ort, der ihm gerade Angst gemacht hat, möglichst schnell zu verlassen:

> Sehe ich nicht schon Wälder wie schwarze Haare vor mir? Schauen nicht aus dem Bache die blitzenden Augen nach mir her? Schreiten die großen Glieder nicht aus den Bergen auf mich zu? – Mit diesen Worten wollte er sich um auszuruhen unter einen Baum nieder werfen [...]. (R 197)

Das fragmentarische Bild des Bergweibs, das Christian im Wald wiederzuerkennen glaubt, verdrängt den Gedanken an die Ehefrau und an das Leben im Dorf. Überhaupt lässt sich annehmen, dass Christian im Gebirge bleiben würde, hätte er seinen Vater nicht zufällig getroffen. Als Vertreter des sittlichen friedlichen Dorfs unterdrückt der Vater Christians erneut erwachte Begeisterung für das wilde Gebirge und bringt den Sohn zurück ins Dorf:

> der Alte aber faßte seine Hand und sagte: laß uns gehen, daß wir die Schatten des Gebirges aus den Augen verlieren, mir ist immer noch weh ums Herz von den steilen wilden Gestalten, von dem gräßlichen Geklüft, von den schluchzenden Wasserbächen; laß uns das gute, fromme, ebene Land besuchen. (R 198)

Der Fremde, der in das Dorf kommt und sich in Christians Haus aufhält, wühlt seine Erinnerung an den Runenberg auf. Christian dünkt, „als kenne er den Reisenden schon von ehemals, und doch konnte er sich keiner Gelegenheit erinnern, bei welcher er ihn gesehen haben mochte.“ (R 199) Zwar kann er sich an das verdrängte Erlebnis auf dem Runenberg noch nicht deutlich erinnern, zwar ist seine in den Hintergrund gedrängte Innenwelt noch nicht an die Oberfläche aufgetaucht, aber das Gefühl des Mangels meldet sich, denn das Bedürfnis seiner Seele kann das bürgerliche Leben im Dorf nicht befriedigen. Christians Besitzgier kann als einen Ausdruck seines inneren Mangels begriffen werden, den er durch Akkumulation von Geld zu kompensieren versucht. Reich ist er schon: „Der Acker gedieh, der Viehstand mehrte sich, Christians Haus wurde in wenigen Jahren eins der ansehnlichsten im Orte“ (R 198). Aber erst das Geld, das der Fremde hinterlässt, „könnte uns recht glücklich machen“ (R 199), meint Christian. Die Geldakkumulation, der materielle Besitz sind Surrogate für den eigentlichen Gegenstand seiner Sehnsucht und sollen den Hunger der Seele stillen. Christians übertriebener Fleiß, dass er oft in der Nacht aufsteht, „um die Knechte zur Arbeit zu wecken und selbst nach allem zu sehn“ (ebd.), ist eine unbewusst ergriffene

Maßnahme, sein „Glück“ im bürgerlichen Leben zu sichern und dadurch dem inneren Mangelgefühl beizukommen. Denn im Dorf gilt der materielle Besitz als Voraussetzung für Glück und Ansehen. Später, als Elisabeths Familie verarmt, sucht das Unglück sie auch heim: Ihr zweiter Mann zerstreut sich mit starkem Wein, „der ihn verdrießlich und jähzornig machte, so daß oft Elisabeth mit heißen Zähren ihr Elend beweinte“ (R 206). Zugleich werden sie von früheren Freunden verlassen. Mit dem Geld verliert die Familie das Glück und gesellschaftliches Ansehen. In der bürgerlichen Gesellschaft ist das Geld eine das Leben und die zwischenmenschliche Beziehung regulierende Macht.

Als der Fremde nach einem Jahr noch nicht erscheint, um sein Gold abzuholen, wird das Geld „in Ländereien und auf andere Weise angelegt“ (R 200). Sein Reichtum vergrößert sich, und Christian „schien außerordentlich zufrieden und vergnügt“ (ebd.). Auch der Vater macht sich keine Sorge mehr um den Sohn. Doch Christians Zufriedenheit ist nach wie vor ein Schein, der seine abgründige Sehnsucht verdeckt. Als seine Innenwelt die Verdrängung nach und nach durchbricht, wird das Glück im bürgerlichen Leben auch zerstört. Zunächst redet Christian nachts von wunderbaren Dingen, vor denen Elisabeth schaudern muss. Dann beginnt sich seine Veränderung auch am Tag zu zeigen: Er lacht wild und frech, sein Blick wird irre und fremd. Die Gestalt der Marmorfrau und die Linie der Steintafel drängt von seinem Inneren nach außen und überlagern alles in seiner Umgebung. Er erinnert sich auch an das Geheimnis der Natur: Die Wiese, der Wald, die organische Natur seien die Verwesung der Steinwelt. Als seine verdrängte Innenwelt an die Oberfläche kommt, verliert die objektive Außenwelt immer mehr an Anziehungskraft. Der Macht der Zeit unterworfen, ist Elisabeth inzwischen ein verwelktes Weib geworden. Ihre Jugend ist vorüber und Christian kann seine Sehnsucht nicht mehr auf sie richten. Angesichts der Vergänglichkeit des organischen Lebens sehnt er sich nach der unvergänglichen Marmorfrau, nach dem ewigen Glück.

Der Umstand, dass Christian die Frau und Kinder zum Gottesdienst begleitet, während er selbst vor der Kirchentür umkehrt, hat auch eine symbolische Bedeutung: Die Abkehr von der Kirche kündigt die Abwendung vom bürgerlichen Leben im Dorf an. Nachdem Christian vor der Kirche umgekehrt ist, verlässt er das Dorf und begibt sich in den angrenzenden Wald, wo er die Bergfrau und die Tafel wiedergefunden zu haben glaubt. Während Christian von den mysteriösen Gestalten auf der Steintafel fasziniert wird, schaudert sein Vater vor ihren schroffen eckigen Linien. Während der Vater die Schönheit der organischen Natur samt ihrem Lebenskreislauf zwischen Geburt, Aufblühen und Tod rühmt, will Christian unterirdische Schätze, die Metalle und Edelsteine suchen, die aufgrund ihrer Härte der Macht der Zeit widerstehen und sich dem Schicksal der Vergänglichkeit entziehen. Die Kluft zwischen Christian und dem Leben im Dorf wird unüberbrückbar.

Die „seltsamen Vorstellungen und Wünsche[]“ (R 187), die Christian einst „wie mit fremder Gewalt aus dem Kreise [s]einer Eltern und Verwandten hinweg genommen“ (ebd.) haben, die „irre[n] Vorstellungen und unverständliche[n] Wünsche“ (R 190), die ihn damals bis vor den Marmorsaal des Bergweibs auf den Runenberg lockten, ziehen ihn jetzt wiederum aus dem Dorf ins Gebirge: „Das Waldweib hat mich gerufen, ich gehe sie zu suchen.“ (R 205 f.) Nicht das Dorf mit grüner Wiese, nicht die christliche sittliche Ebene, nicht die wunschkontrollierte Zivilisation, sondern die archaische, entgrentzte, wunschströmende Wildnis und die zeitlose Steinwelt sind die Heimat seiner Sehnsucht.[144] Christian verlässt das Dorf, folgt dem hässlichen Waldweib, das in seinen Augen die erhabene Marmorfrau ist, wandert durch Wald und Gebirge, sammelt Kiesel, die er für Edelsteine hält. „Der Unglückliche“ (R 208) ist in seinen irren Wünschen verloren und dem Wahnsinn verfallen. Das Unheil geht von der Innenwelt des Individuums, vom Abgrund der Psyche, von der Nachtseite des Seelenlebens aus: Die wilde Seele will sich mit dem Wirklichen, dem Vorhandenen nicht zufriedengeben. Die unbegreifliche Sehnsucht

[144] Vgl. ebd., S. 138.

zerstört das reale Glück, treibt die Person auf rastlose Wanderung.

Um das Phänomen, dass das Subjekt an seiner seelischen Verwirrung untergeht, kreist ebenfalls die Märchennovelle *Der getreue Eckart und der Tannenhäuser*. Sie besteht aus zwei Teilen. Dementsprechend setzt sich der Titel des Werks aus den Namen der beiden Protagonisten zusammen, die durch entgegengesetzte Charaktereigenschaften gekennzeichnet sind. Während Eckart mit übermenschlicher Selbstkontrolle die wilden Emotionen, wie Wut, Verzweiflung, Hass und Rachsucht, in Schranken hält, was ihn zum Wachmann vor dem Venusberg qualifiziert[145], unterliegt Tannenhäuser seinem inneren Trieb und Drang sowie den wilden Affekten.

Um seinen Herrn, den Herzog von Burgunde zu retten, verliert Eckart seinen ältesten Sohn in der Schlacht. Sein Verdienst bringt ihm Verehrung im Volk ein, ruft aber bei seinem Herrn Argwohn hervor. Deswegen verfeindet sich der Herzog mit ihm und lässt seine beiden anderen Söhne hinrichten. Der Verlust seiner drei Söhne stürzt ihn in Schmerz und Verzweiflung, entfacht seinen Hass auf den Herzog und die Rachsucht. Aber schließlich hält er mit erstaunlich starker Willenskraft die wilden Emotionen in Schranken. Er rettet den Herzog aus dem Wald, und, als dieser bald stirbt, erzieht dessen Söhne. Mit demselben starken Willen, mit dem er die wilden Emotionen bewältigt hat, wehrt sich Eckart gegen die Versuchung, die von der Musik des Spielmanns aus dem Venusberg ausgeht.

Als Eckart die Musik hört, ist es ihm, als wäre seine innigste Sehnsucht befriedigt, als würden ihm die verlorenen Söhne zurückgegeben:

> Ha! bringen nicht die Töne,
>
> So fragt er sich entzückt,
>
> Mir Weib und liebe Söhne,

[145] Vgl. Christian Begemann, Eros und Gewissen. Literarische Psychologie in Ludwig Tiecks Erzählung *Der getreue Eckart und der Tannenhäuser*, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Berlin u.a. 1990, S. 89–145, hier S. 91.

> Und was mich sonst beglückt? (GEuT 168)

Die Musik des Spielmanns schöpft ihre Verführungskraft daraus, dass sie das Gefühl vermittelt, als wäre das in Erfüllung gegangen, wonach sich die Seele am eifrigsten sehnt. Damit wird die äußere Versuchung mit der persönlichen Schwäche des Individuums verknüpft und gewissermaßen psychologisiert.

Die Psychologisierung der Versuchung ist auch aus jener Geschichte ablesbar, die der alte Mann Eckart erzählt hat, wie seine Söhne von der Musik des Spielmanns verführt worden sind. In seiner Erzählung hat das Christentum die heidnische Götterwelt, die die unsittlichen Sinnesfreuden und verdorbenen Lüste repräsentiert, vertrieben: „In diesen Berg [Venusberg] haben sich die Teufel hinein geflüchtet und sich in den wüsten Mittelpunkt der Erde gerettet, als das aufwachsende heilige Christentum den heidnischen Götzendienst stürzte.“ (GEuT 156) In der Zeit, als „die Furcht Gottes versiegt und verrinnt“ (ebd.), als die Macht des Christentums nachlässt, durchbrechen „die bösen Kräfte“ (ebd.) die Verdrängung, und die teuflischen Versuchungen gehen erneut vom Venusberg aus: Ein Spielmann zieht als Bote des Venusbergs spielend und musizierend durch die Welt und verführt mit den Klängen seiner Musik die jungen Leute in die Wildnis. Dabei hat die Versuchung Wirkung nur auf solche, die sittlich bereits verdorben und folglich für die Verführung anfällig sind. Die beiden Söhne des alten Mannes gehören diesem Typ an:

> Ich hatte an meinen beiden Söhnen schon seit lange keine Freude mehr erlebt, sie waren wüst und ohne Sitten; sie verachteten so Eltern wie Religion; nun hat sie der Klang ergriffen und angefaßt, sie sind davon und in die Weite, die Welt ist ihnen zu enge, und sie suchen in der Hölle Raum. (GEuT 157)

Mit der Säkularisierung verliert die christliche Religion die Kraft, die Versuchung der heidnischen Götter niederzukämpfen. Die Widerstandskraft gegen die Verführung muss das Individuum nun aus sich selbst schöpfen. Kann es diese Widerstandskraft nicht aufbringen, ist es anfällig für die Musik des Spielmanns. Aus seiner Treue zum Herzog von Burgund schöpft Eckart Widerstandskraft gegen die Versuchung. Physisch stirbt er im Kampf gegen die Höllengeister, die starke Willenskraft

qualifiziert seinen Geist aber zum Wachmann vor dem Venusberg.

Im zweiten Teil der Märchennovelle werden sowohl der Venusberg als auch der Eckart psychologisiert: Eckart symbolisiert das Gewissen des Subjekts, die Zensurinstanz der Moral im Inneren des Individuums. Der Venusberg kommt nur in Tannenhäusers Erzählung vor, die den Status einer objektiven Wirklichkeit nicht besitzt: Das ganze Geschehen, das Tannenhäuser seinem Freund erzählt, spielt sich lediglich in seinen psychischen Innenräumen ab.[146] Folglich ist der Venusberg kein Ort in der objektiven Wirklichkeit, sondern ein Ort in Tannenhäusers Innenwelt. Tannenhäusers seelische Verwirrung, seine Ängste und Lüste, seine Sehnsucht und Verzweiflung sind auch nicht von irgendeiner teuflischen Macht in der objektiven Welt ausgelöst worden, sondern sie sind ihm angeboren: „Glaube mir, mein Teurer, daß manchem von uns ein böser Geist von seiner Geburt an mitgegeben wird, der ihn durch das Leben dahin ängstigt und ihn nicht ruhen läßt, bis er an das Ziel seiner schwarzen Bestimmung gelangt ist.“ (GEuT 173)

> [M]an erzählt, wie damals aus einem seltsamen Berge ein Spielmann gekommen sei, dessen wunderbarliche Töne so tiefe Sehnsucht, so wilde Wünsche in den Herzen aller Hörenden auferweckt haben, daß sie unwiderstreblich den Klängen nachgerissen worden, um sich in jenem Gebirge zu verlieren. (ebd.)

Die Erzählung vom Venusberg, die Tannenhäuser als Knabe hört, bleibt zunächst ohne besondere Wirkung auf das Kind. Als die unbeschreibliche Sehnsucht in ihm erwacht, erinnert die ganze Natur ihn an das „alte[] Märchen“ (ebd.). Die Musik jenes mysteriösen Spielmanns hat er nicht einmal gehört, darum ist seine Sehnsucht nicht von ihr hervorgerufen. Am Tag ergreift ihn die Sehnsucht nach der Ferne, nach der Vereinigung mit der Natur. Nachts plagt ihn die Angst vor Vereinsamung und Isolierung infolge des Verlusts der Eltern im Traum. Beide, die Sehnsucht und die Angst, erwachsen aus der Tiefe seiner Psyche.

[146] Vgl. ebd., S. 111.

Die Sehnsucht, die Tannenhäuser in der Natur empfindet, richtet sich dann auf die Rosen in Emmas Garten:

> Ein unnennbares Sehnen zu den Rosen ergriff mich, ich konnte mich nicht zurück halten, ich drängte mich mit Gewalt durch die eisernen Stäbe, und war nun im Garten. Alsbald fiel ich nieder, umfaßte mit meinen Armen die Gebüsche, küßte die Rosen auf ihren roten Mund, und ergoß mich in Tränen. (GEuT 174 f.)

In dieser Szene wird bereits sichtbar, dass seine Sehnsucht von einer Heftigkeit und Gewaltsamkeit sowie einer Spur der erotischen Sinnlichkeit begleitet ist. Gleich darauf fühlt sich Tannenhäuser von Emma angezogen, und die Heftigkeit verschwindet, an ihre Stelle tritt eine „Zärtlichkeit“ (GEuT 175). Verschwunden ist auch die plagende Angst. Emmas Gesellschaft heilt ihn „von allen [s]einen unbekannten Schmerzen“ (ebd.). Das Merkwürdige ist aber, während Tannenhäuser von seiner Sehnsucht, von der plagenden Angst wie von unbezweifelbaren Tatsachen berichtet, ist er sich seines Glücks und der Erfüllung seiner Sehnsucht in Emmas Nähe nicht ganz sicher: „[M]eine Gedanken eilten immer wieder nach dem Schlosse und dem Mädchen zurück, denn hier schien mir die Heimat aller meiner Wünsche.“ (ebd.) „Meine ganze Bestimmung schien mir nun erfüllt, ich hatte keine andere Wünsche, als immer wieder [zu Emma] zu kommen“ (ebd.). Mit dem „schien“ wird angedeutet, dass die Erfüllung der Sehnsucht eine vorläufige Phase, und die Freude sowie Zufriedenheit, die er in Emmas Gesellschaft genießt, ein Schein sind, während sein wahrer Seelenzustand durch Leere, Sehnsucht, Angst und Schmerz gekennzeichnet ist.

Als der Nebenbuhler ihm Emma abspenstig macht, ergreifen ihn erneut die negativen Emotionen und Empfundungen, wie Hass und Rachsucht. Wieder quält ihn die Angst vor Vereinsamung. Den Verlust der Eltern, der ihn in der Kindheit in einem Alptraum so sehr verängstigt hat, erlebt er als Erwachsener in einem traumhaften Geschehen ein zweites Mal. Der Schmerz, die Trostlosigkeit und Verzweiflung dominieren sein Gemüt. Seine frühere Sehnsucht wird zum brennenden Durst und nagenden Hunger.

> Nunmehr schien mir die Erde und das Leben völlig ausgestorben und verwüstet [...].

> Die alte brennende Ungeduld erwachte in meiner Brust von neuem, und ich konnte mich und meine Wünsche selber nicht verstehn. […] So mochte ein Jahr verflossen sein, als meine Angst bis zur Verzweiflung stieg, es drängte mich weiter, weiter, hinein in eine unbekannte Ferne, ich hätte mich von den hohen Bergen hinab in den Glanz der Wiesenfarben, in das kühle Gebrause der Ströme stürzen mögen, um den glühenden Durst der Seele, die Unersättlichkeit zu löschen; ich sehnte mich nach der Vernichtung und wieder wie goldne Morgenwolken schwebten Hoffnung und Lebenslust vor mir hin und lockten mich nach. (GEuT 178)

Die ungeduldige Sehnsucht, der drängende Trieb und die quälende Verzweiflung richten ihre zerstörerische Kraft gegen das Subjekt. In der chaotischen Verwirrung zwischen Hoffnung und Verzweiflung, Angst und Lebenslust ist Tannenhäuser rettungslos verloren. Um die Seelenqual loszuwerden, beschwört er den Teufel und sucht den Venusberg auf. Keine Versuchung geht vom Venusberg aus. Im Gegenteil geht der Mensch von sich aus in die Hölle, getrieben von seiner Seelenqual und inneren Sehnsucht. Die herkömmliche Verführungsstruktur erfährt eine Umkehrung.

Der Venusberg, der in Tannenhäusers Geschichte in den psychischen Innenräumen des Subjekts angesiedelt ist, repräsentiert unsittliche Lüste und verbotene Genüsse. Der Eckart verkörpert das Gewissen, die Instanz der Moral. Vor dem Willen des Subjekts, sich den unsittlichen Genüssen hinzugeben, setzt die Zensurinstanz der Moral aus: Vor dem Venusberg kann Eckart Tannenhäuser nicht zur Rückkehr überreden. Tannenhäuser setzt sich über Eckarts Warnung hinweg, durchdringt seine Wache und kommt in den Venusberg. Das traditionelle Motiv der Verführung durch eine äußere dämonische Macht wird zur Selbstpreisgabe des Subjekts modifiziert. Um die inneren Qualen loszuwerden, gibt sich das Subjekt den derben Lüsten und unsittlichen Genüssen hin.

> Alle Freuden, die die Erde beut, genoß und schmeckte ich hier in ihrer vollsten Blüte, unersättlich war mein Busen und unendlich der Genuß. […] Ströme der köstlichsten Weines löschten den grimmen Durst, und die holdseligsten Gestalten gaukelten dann in der Luft, ein Gewimmel von nackten Mädchen umgab mich einladend, Düfte schwangen sich bezaubernd um mein Haupt, wie aus dem innersten Herzen der seligsten Natur erklang eine Musik, und kühlte mit ihren frischen Wogen der Begierde wilde Lüsternheit, ein Grauen, das so heimlich über die Blumenfelder schlich, erhöhte den entzückenden Rausch. (GEuT 180)

In dieser Orgie der Sinnesfreude ist keine Spur von jener Simplizität und Unschuld zu finden, welche die Freude und Zufriedenheit kennzeichnen, die den Knaben Tannenhäuser in Emmas Gesellschaft so sehr beruhigt und getröstet haben. Der wilden derben Lüsternheit wird Tannenhäuser endlich überdrüssig, und „der Trieb nach der Ruhe, der Wunsch zur alten unschuldigen Erde mit ihren dürftigen Freuden“ (GEuT 181) befallen ihn. Doch die Unschuld der Kindheit ist unwiederbringlich verloren gegangen: Der Papst in Rom, der wie Eckart die Instanz der Moral verkörpert, kann und will ihm nicht vergeben. Der Weg zu der einfachen Freude und der simplen Zufriedenheit ist Tannenhäuser versperrt. Angesichts des irreversiblen Verlusts verschreibt sich Tannenhäuser ein zweites Mal der Hölle: Er ermordet Emma und eilt zu seinem „alten Wohnsitz“ (GEuT 182), also in den Venusberg zurück. Damit besiegt die wilde dämonische Seite der Seele den Wunsch nach der Bekehrung zur Sittlichkeit.

Am Ende der Märchennovelle wird Friedrich, der das vernünftige Realitätsprinzip vertritt und das Gegengewicht zu dem psychisch kranken Protagonisten bildet[147], von Tannenhäusers Wahnsinn infiziert. So ist das Phänomen, dass die innere Sehnsucht und seelische Verwirrung das Subjekt ins Verderben stürzen, nicht mehr lediglich eine Ausnahmefall. Das Ende der Märchennovelle prüft die seelische Belastbarkeit des vernünftigen Subjekts und stellt die Geregeltheit eines scheinbar gesunden Gemüts in Frage. Nach Emmas Tod wird Friedrich wahnsinnig:

> [E]r konnte nicht ruhn, er rannte ins Freie. Man wollte ihn zurück halten, aber er erzählte, wie ihm der Pilgrim einen Kuß auf die Lippen gegeben habe, und wie dieser Kuß ihn brenne, bis er jenen wieder gefunden. So rannte er in unbegreiflicher Eile fort, den wunderlichen Berg und den Tannenhäuser zu suchen, und man sah ihn seitdem nicht mehr. (ebd.)

Emma verkörpert nicht nur für Tannenhäuser den Gegenstand sowie die Erfüllung der Sehnsucht, für Friedrich hat sie die gleiche Bedeutung. Durch ihren Tod wird

[147] Vgl. ebd., S. 111.

Friedrichs Begehren freigesetzt.[148] Und das unbefriedigte Verlangen treibt ihn auf die Suche nach Erfüllung. So folgt Friedrich Tannenhäusers Beispiel und begibt sich auf den Weg in den Venusberg. Wie Tannenhäuser ist er auch rettungslos in der seelischen Verwirrung verloren. Angst erregt nicht nur die Begebenheit, dass das Subjekt an seinem dämonischen Seelenleben, an den Abgründen seiner Psyche untergeht, sondern auch die latente Gefahr, dass das anscheinend gesunde Gemüt aufgrund der geringen Belastbarkeit das seelische Gleichgewicht leicht verlieren kann.

Die oben analysierten Werke von Hoffmann und Tieck gehen auf die dunklen Geheimnisse des menschlichen Seelenlebens ein und vermitteln die unheilvolle Botschaft, dass sich der tödliche Abgrund im eigenen Ich des Individuums verbirgt. Der Mensch ist nicht durch eine objektive böse Macht ins Verderben gestürzt, sondern das pathologische Gemüt mit seinen unsittlichen Wünschen, seiner befremdlichen Sehnsucht, seiner rätselhaften Neigung und seinem dämonischen Verlangen zerstört das reale Glück, entfremdet den Mann von seiner sittsamen Braut, treibt ihn auf die rastlose Wanderung. In den Werken der Schwarzromantik ist der Mensch nicht mehr ein vernünftiges, rational erklärbares Wesen, das sich um seine Glückseligkeit bemüht, sondern ein Monster mit dem dämonischen unkalkulierbaren Charakter, der seinen eigenen Untergang mit heimlicher Lust herbeiführt.[149] „[D]as eigene Selbst mit seiner Sehnsucht nach Regression und Verschmelzung mit dem Tod und seiner Lust an vorzivilisatorischen Ausbrüchen seines Affektpotentials“ ist der „boshafteste Gegner“.[150]

---

[148] Vgl. ebd. „Wie in dessen [Tannenhäusers] Liebe zu Emma war auch in Friedrichs Eheleben bisher alles Begehren kanalisiert und gebunden, so sehr, daß in diesem Punkt selbst des Freundes Erzählung von der absoluten Erfüllung im Venusberg keinerlei Irritationen bewirken konnte. Mit der Lösung dieser Bindung durch den Tod Emmas aber geht das Begehren, wiederum wie zuvor bei Tannenhäuser, in den Zustand freien Flottierens über [...].“

[149] Vgl. Brittnacher, Ästhetik des Horrors, a.a.O., S. 58.

[150] Ebd., S. 60.

Fazit und Ausblick: Die Schauerliteratur und der Horrorfilm. Ein Vergleich

Die deutsche Sprache verfügt über einen kaum überbietbaren Reichtum von Wörtern, die die düstere Empfindung gegenüber einem gefahrvollen Gegenstand oder in einer bedrohlichen Situation beschreiben, wie die Angst, die Furcht, der Schrecken, das Entsetzen, der Schauer oder Schauder, das Grauen, der Grusel, usw. Ihnen gemeinsam sind die tatsächliche Konfrontation mit Gefahr oder die imaginäre Vorstellung von Bedrohung und das damit verbundene Gefühl der Verunsicherung. Gleichzeitig unterscheiden sie sich voneinander durch den Grad der Gefährdung, die Plötzlichkeit des Auftretens der Bedrohung und auch durch die Art und Weise, wie sie vom Subjekt erlebt und empfunden werden. So heißt das Entsetzen zum Beispiel wörtlich ent-setzen, also vom Sitz in die Höhe auffahren, wenn man plötzlich von einem als äußerst bedrohlich empfundenen Gegenstand überrascht wird. Der Schauer hat mehr mit der körperlichen Empfindung der Kälte zu tun. Jede der benannten Empfindungen hat also ihre besondere Dimension, die sie von den anderen unterscheidet. Schwieriger ist dabei die Unterscheidung zwischen Angst und Furcht. Im alltäglichen Sprachgebrauch wird Angst entweder als Synonym von Furcht angewendet oder als ihre Steigerung und Intensivierung sowie als Oberbegriff von all den benannten Empfindungen verstanden. Eine deutlichere Trennung wird gemacht in Freuds psychoanalytischen Schriften und in Martin Heideggers Existenzphilosophie. Bei ihnen hat die Furcht einen konkreten Gegenstand, während das Objekt der Angst unidentifizierbar bleibt. Unter Rückgriff auf Heideggers Definition der Angst als „die Grundbefindlichkeit der wesenhaften Daseinsverfassung des In-der-Welt-seins“ wird in der vorliegenden Arbeit die besondere Komponente der Angst hervorgehoben, die darin besteht, dass sie von den existentiellen Krisenerfahrungen ausgelöst wird. Den Grund, dass Heidegger die Angst als eine Grundbefindlichkeit des In-der-Welt-Seins bezeichnet, hat Rüdiger Safranski in seiner Schrift zu Heideggers Biographie erwähnt:

„Heidegger habe die bei ihm vorherrschende grundierende Stimmung und die Stimmungslage der Kriegszeit Weimars zum Ausgangspunkt genommen.“[151] Die Stimmungslage der zwangziger Jahre des 20. Jahrhunderts war geprägt von Krisen sowie vom Gefühl des Unbehagens angesichts einer untergehenden, verkehrten und entfremdeten Welt. Ursprünglich kommt das Wort Angst von der körperlichen Empfindung von Enge, Beengung in der Brust sowie von der würgenden Beklemmung im Hals her. Unter Berücksichtigung der etymologischen Bedeutung des Wortes Angst und der Überlegung zur Trennung von Angst und Furcht definiere ich die Angst als eine nachhaltig beunruhigende Empfindung von Beengung, Bedrängung und Beklemmung, deren Ursache in den Krisenerfahrungen wurzelt. Mit dieser Definition wollte ich, wie gesagt, die besondere Dimension der Angst betonen, dabei leugne ich die weit verbreitete Verwendung dieses Wortes als Synonym von Furcht oder als Summe von den am Anfang genannten düsteren Emotionen nicht. Da die Angst in erster Linie nicht von konkreter Gefahr, sondern von Krisen ausgelöst wird, bestehen die Beengung und Beklemmung nicht nur körperlich im Hals und in der Brust, sondern auch noch psychisch tief in der Seele. Also die Angst gefährdet mehr als nur an Leib und Leben.

In der bisherigen Forschung über die Schauerliteratur unter dem Aspekt der literarischen Angst lassen sich vor allem zwei Deutungsstränge zusammenfassen, die sich mit der Frage beschäftigen, woraus die Angst des Lesers bei der Lektüre von Schauergeschichten erwächst. Die eine Deutungsart leitet die Angst des Lesers von seiner Identifikation mit den bedrohten verfolgten Figuren in den Geschichten ab. Dabei wird die Angst nicht abgesondert von anderen verwandten Empfidungen wie Furcht, Schrecken, Schauer usw. Gleichzeitig übersieht diese Deutungsart die Tatsache nicht, dass der Leser von den in den literarischen Werken beschriebenen Gefahren nicht wirklich betroffen wird, daher schreibt sie der Schauerliteratur eine Funktion der Unterhaltung zu: Man hat beides: „die Sekurität im Leben und die Angst

[151] Rüdiger Safranski, Ein Meister aus Deutschland. Heidegger und seine Zeit, Frankfurt a. M. 2004, S. 191.

in der Literatur“. Richard Alewyn, von dem das Zitat stammt, fasst die Schauerliteratur als zeremonielle Wiederholung historisch überwundener Ängste vor der Natur, vor dem Übernatürlichen, vor der öffentlichen Unsicherheit und der absolutistischen Macht des feudalen Tyrannen auf, die von den modernen, in der aufgeklärten Gesellschaft lebenden Lesern als lustvoller Reiz und spannender Nervenkitzel erlebt werden. Demzufolge mischt sich eine Lust in die Angst. Das Genre Schauerliteratur erfüllt die Funktion, die ambivalente Angst-Lust-Empfindung zu mobilisieren und dem Leser das Ausleben des lustvollen Nervenkitzels zu ermöglichen. Unter diesem Aspekt scheint es berechtigt, den Schauerroman in die so genannte Unterhaltungsliteratur einzuordnen. Dabei wird die besondere Dimension der Angst nicht herausgearbeitet, nämlich die Angst als eine beklemmende, nachhaltig beunruhigende Stimmung, die aus existentiellen Krisenerfahrungen erwächst. Die andere Deutungsweise betrachtet die Schauerliteratur als Reflexionsmedium über den krisenhaften Existenzzustand des modernen Menschen und sieht die Angst in den Krisenerfahrungen der Umbruchszeit um 1800 begründet. Brittnacher leitet in seiner Publikation *Ästhetik des Horrors* die Angst des Lesers in erster Linie nicht mehr von seinem naiven Mitfühlen mit den Figuren ab. Eine „neue Angst“ entsteht aus den literarisch-intellektuell vermittelten Krisenerfahrungen der Moderne. Bei dieser Deutung wird die besondere Dimension der Angst hervorgehoben, nämlich die Angst als eine ontologische Grundbefindlichkeit angesichts der existentiellen Krisen in der Moderne. In meiner Arbeit schließe ich mich dieser Forschungslinie an. Wenn die Rede von so einer Angst ist, wird es ernst: Vor ihr hat die lustvolle, unterhaltsame Empfindung der Angst-Lust keinen Platz mehr. Aber eine Lust bereitet die angsteinflößende Schauerliteratur doch noch, die sich Brittnacher zufolge daraus ergibt, dass die Schauerliteratur einer gerade entstandenen traumatischen Erfahrung der Moderne überhaupt erst Wort und Bild leihen. Aber andererseits würde die Schauerliteratur dem Leser die noch nicht klar erkannten Krisen auch bewusst machen, und auf diese Weise die Angst evozieren.

Hoffmanns Erzählwerke stehen einerseits in der Tradition der Gothic Novel, da prototypische bis klischeehafte Schauerelemente wie der Spuk, die Geisterbeschwörung, stürmische Nächte, dunkle Wälder, geheimnisumwitterte Gestalten, alte baufällige Schlösser usw. lassen sich in seinen Werken ohne Schwierigkeit finden, und wie die Autoren der klassischen Gothic Novel, hat sich Hoffmann der zum Einfühlen oder Mitfühlen einladenden personalen Erzählhaltung auch bedient; andererseits weisen seine Werke Modifikationen auf: Die Handlungen der Geschichten werden zum Beispiel nicht mehr in der vormodernen Feudalgesellschaft angesiedelt, sondern in der zeitgenössischen bürgerlichen Gesellschaft. Und die oben genannten traditionellen Schauerelemente stehen auch nicht mehr im Zentrum, sondern am Rand der Haupthandlung. Da es bei der Rezeption von literarischen Werken um ein dreieckiges Spiel zwischen dem Autor, dem Werk und dem Leser geht, muss die Mentalität des aufgeklärten modernen Lesers berücksichtigt werden. Angesichts der aufgeklärten und dadurch entzauberten Lebenswelt, in der die Entwicklung der Naturwissenschaft und die rationale Weltdeutung die Angst vor der Natur und dem Übernatürlichen grundlos gemacht und die Einrichtung rechtsstaatlicher Institutionen die Angst vor der öffentlichen Unsicherheit sowie vor der absolutistischen Macht des feudalen Herrn stark reduziert haben, wird die beängstigende Wirkung der traditionellen Schauerelemente in Frage gestellt. Alewyns These der Angst-Lust-Empfindung bei der Lektüre von Schauergeschichten ist eben eine Relativierung ihrer Angstwirkung. An dieser Stelle, als die Wirkungskraft der Schauerliteratur nachzulassen droht, bietet die besondere Komponente der Angst einen neuen Betrachtungsaspekt: Die Angst des Lesers erwächst nicht mehr aus den traditionellen Schauerelementen. Nicht die in den Schauererzählungen dargestellen konkreten unheimlichen Gegenstände oder die bösen Figuren haben die Angst des Lesers ausgelöst. Stattdessen erwächst diese aus den Krisen, die sich an den Figuren, an ihren Erlebnissen, an ihrer Begegnung mit der Welt und mit sich selbst erkennen lassen.

Mit dem Einsetzen der Neuzeit sowie der Aufklärung wird das herkömmliche metaphysische Weltbild im Abendland erschüttert. Das christlich-religiös geprägte Weltbild büßt allmählich seine verbindliche Kraft ein. Die beklemmenden Erfahrungen der Kontingenz und der transzendenten Entbettung drängen sich auf. Anhand von Kleists *Das Erdbeben in Chili* und *Der Findling*, Lewis' *Der Mönch*, Hoffmanns *Die Elixiere des Teufels* und *Ignaz Denner* wird herausgearbeitet, dass sich die Erschütterung des metaphysischen Weltsystems erstens im Verfall des Glaubens und zweitens in der transzendenten Heimatlosigkeit des Menschen manifestiert. Der Verfall des Glaubens lässt sich u.a. an der Korruption der Kirche, der erotischen Sinnlichkeit der Mönche und Nonnen ablesen, sowie an der neuen Rezeption der Bibel als einer Sammlung von Geschichten, die die guten Sitten gefährden und verderben. Die transzendente Heimatlosigkeit des Menschen lässt sich aus der Verdrängung der christlichen Erlösungsidee durch die archaische Vergeltungsmoral in *Die Elixiere des Teufels* schließen. Die übermenschliche Macht, deren Existenz in diesem Roman nicht zu leugnen ist, trachtet nach Rache und Vergeltung für die Sünde, die der alte Maler begangen hat. Der Familienfluch belastet seinen sündigen Stamm bis in die dritte, vierte Generation, wie Gott in Altes Testament bedroht hat. Die transzendente Weltordnung zeigt hier ihre unbarmherzige Seite, die mit der christlichen Erlösungsidee nicht zu vereinbaren ist. Diese unerbittliche Rache stellt die Güte und Barmherzigkeit Gottes in Frage und erschüttert damit die grundlegenden Stützen des metaphysischen Weltsystems. Zwar lenkt die tranzendente Macht das Leben der Figuren, die Schicksalsbestimmung bietet ihnen aber keinen Orientierungspunkt. Sowohl der alte Maler als auch Medardus werden von der Prophezeiung des fremden Pilgers getäuscht: Der Prophezeiung zufolge soll Medardus Mönch werden, sich dem Glauben widmen, um seinen Vater und den Urahnen von der Verdammung zu erlösen. Im Laufe des Romans stellt sich jedoch heraus, dass die Sünde des Ahnherrn nicht durch Medardus' Frömmigkeit und tugendhaftes Leben zu versöhnen ist, sondern durch Sünde und Frevel ungeschehen zu machen. War der Wille Gottes vorher dem Menschen auch unerforschlich

geblieben, hat der Gläubige keinen Zweifel an Gottes Güte und Barmherzigkeit erhoben. Doch dem Mönch Medardus ist diese Gottergebenheit verloren gegangen: Die Unfassbarkeit der Schicksalsbestimmung erlebt er als Orientierungsverlust bei seiner Wanderung in der weiten Welt, also als ontologische Desorientierung. Die verunsichernde Kontingenzerfahrung drängt sich ihm auf. Die Erzählung *Ignaz Denner* stellt die Gerechtigkeit der Weltordnung in Frage. Andres, der nicht aus Absicht gesündigt, sondern nur unbewusst Fehler gemacht hat, muss viel leiden, dagegen wird der Bösewicht Denner nicht ernsthaft bestraft. Andres' Gottergebenheit trägt ihm weder Belohnung für seinen festen Glauben noch Entschädigung für sein Leid ein. Anders als in der menschenzugewandten Welt des Märchens, wo alles so zugeht, wie es unserer naiven Moral nach zugehen soll, ist die Weltordnung in dieser Erzählung durch die Ungerechtigkeit gekennzeichnet: Die gute Tat wird nicht belohnt und die böse nicht bestraft. Hier greift keine höhere Macht in das ungerechte Geschehen ein. Die Ungerechtigkeit der Weltordnung verursacht eine noch tiefere Irritation.

Die beiden Werke von Hoffmann stellt die Barmherzigkeit Gottes und die Gerechtigkeit der Weltordnung in Frage, damit zerstören sie die tröstende Vorstellung, dass eine übermenschliche transzendente Instanz das Weltgeschehen dem Prinzip der Gerechtigkeit und Barmherzigkeit nach reguliert. Sie sprechen die Krisenerfahrung des modernen Menschen bezüglich des Verständnisses von der transzendenten Welt an: Nach der Entzauberung und Entmachtung der Religion sowie nach der atheistischen Enthüllung des Glaubens als Massenwahn oder als Selbsttäuschung des Menschen begreift sich der moderne Mensch als eine auf sich selbst zurückgeworfene, der Kontingenz ausgelieferte Waise. Er ist in die transzendent entbettete Existenzsituation geraten, in der das metaphysische Geborgenheitsgefühl ihm nicht mehr zuteil werden kann. Die Einsicht in das transzendente Verwaisen des modernen Menschen sowie in die Indifferenz oder sogar die Hostilität der Welt mobilisiert die Angst.

In den drei Kriminalerzählungen, *Das Fräulein von Scuderi*, *Ignaz Denner* und *Die Marquise de la Pivardiere*, lässt Hoffmann, der beruflich lange als Richter im Kammergericht in Berlin tätig war, die vernünftig fundierte Ermittlungsmethode bei der Wahrheitsfindung an Zufällen und Zusammenfall der Ereignisse scheitern. Der sachliche Indizienbeweis und die logische Deduktion der Tat führen ausnahmslos zur falschen Schlussfolgerung. Damit hat Hoffmann die Grenze der Ratio aufgezeigt und die Unverlässlichkeit der Rechtspraxis vor Augen geführt. In *Das Fräulein von Scuderi* wird die Wahrheit entweder dank eines glücklichen Zufalls entdeckt oder durch die Mitteilung der Mitwisser enthüllt. Logische Deduktion konstruiert eine falsche Wahrheit, die beinahe zum Justizmord führt. Die Angst rührt nicht mehr wie im klassischen Schauerroman von der ubiquitären Rechtlosigkeit in der vormodernen Gesellschaft her, sondern von der Unverlässlichkeit der modernen, rational fundierten Rechtspraxis.

Die Erzählung *Die Marquise de la Pivardiere* kreist um die Frage, wie ein nie begangener Mord lediglich anhand von Verdachtsmomenten und Zeugenaussagen für geschehen gehalten wird, und prangert mit dieser außergewöhnlichen Geschichte das fehlerhafte Gerichtsverfahren an. In dieser Erzählung macht Hoffmann die Niedertracht und Bösartigkeit der Menschen für den falschen Verdacht verantwortlich. So mischt sich die Angst vor der allgemeinen Bosheit des Menschen in die Angst vor der Unverlässlichkeit des Gerichtsverfahrens.

Die Aufklärung erhob die Idee der Autonomie, also die Selbstbestimmung und die Willensfreiheit des Subjekts, zu den grundlegenden Werten des Individuums in der Moderne. Vor diesem Mentalitätshintergrund rufen die in Hoffmanns Werken dargestellten Krisen des um seine Autonomie gebrachten Subjekts die Angst hervor, weil das moderne vermeintlich autonome Subjekt dabei an seine eigene Unfreiheit, Unterwürfigkeit und Ohnmacht sowohl gegenüber gesellschaftlichen Machtinstanzen als auch vor inneren psychischen Kräften erinnert wird. So wird die narzisstische

Selbsteinschätzung des neuzeitlichen Subjekts als ein autonomes Wesen gekränkt und verletzt. Medardus' Schicksalsdetermination sowie seine Bestimmung durch die Vererbung in *Die Elixiere des Teufels*, die Willensmanipulation der Protagonistinnen in *Der Magnetiseur* und *Der unheimliche Gast* durch ihren Magnetiseur, Andres' Willensunfreiheit in *Ignaz Denner* infolge eines inneren Zwangs, die auf das Ausmerzen der angeborenen Natur abzielende Erziehung sowie die Verinnerlichung der fremden Disziplin durch die Protagonistin in *Die Marquise de la Pivardiere* sind verschiedene Erscheinungsformen der Heteronomieerfahrung des Menschen. Eine eindringlichere Irritation geht von dem befremdlichen Umstand aus, dass das Ich im geheimen Einverständnis mit der fremden Gewalt steht und seine Autonomie sowie Souveränität durch sein eigenes Agieren unterminiert. An den Figuren wie Cardillac in *Das Fräulein von Scuderi*, Aurelie in *Vampyrismus*, Nathanael in *Der Sandmann* und Theodor in *Das öde Haus* lässt sich beobachten, wie sich das Subjekt der fremden Gewalt bereitwillig ausliefert, wie es sich eine feindliche Macht ausdenkt und durch sein eigenes Agieren ihre vermeintliche böse Absicht duchführt. Die Angst des Lesers wird dabei nicht von den konkreten Gefahren wie dem Augenraub oder von den bösen Figuren wie Coppelius in *Der Sandmann* ausgelöst, sondern von der Vorstellung der Unverfügbarkeit, der Unzuverlässigkeit und der unzulänglichen Belastbarkeit des Ich, sowie von der potentiellen Tendenz des Ich, sich preiszugeben. Nach der Erschütterung resp. Zerstörung des metaphysischen Weltsystems begreift sich der moderne Mensch als ein auf sich selbst zurückgeworfenes Wesen. Doch das Ich erweist sich als ein unzuverlässiger Partner oder sogar als ein boshafter Selbstverräter. Hoffmanns Werke führen die Unverlässlichkeit des Ich vor Augen, weiterhin regen sie ihren Leser an, seine eigene Belastbarkeit zu hinterfragen, und machen ihm den verborgenen, ab und zu vielleicht doch gespürten Zweifel gegen sich selbst bewusst.

Hoffmanns Nachtstücke haben sich intensiv mit der dunklen Seite der Menschenpsyche beschäftigt. Die in der Literatur der Schwarzromantik eingesetzte Metapher des wilden Tiers veranschaulicht die dem Menschen innewohnende

Zerstörungsgewalt, die sich nicht nur nach außen, sondern auch auf das Subjekt selbst richtet. In *Die Bergwerke zu Falun* erscheint diese Gewalt in der Form des regressiven Todestriebs sowie des Wunschs nach der Auflösung und Verschmelzung des Ich in der anorganischen Welt des Gesteins. Die Erfahrungsseelenkunde der Spätaufklärung entdeckte die irrationale Seite der Menschenpsyche und ergänzte das aufklärerische Menschenbild als das vernünftige Wesen um die rational unbegreifliche Dimension. Das Böse, das früher dem Teufel und seiner dämonischen Wirkung zugeschrieben wurde, wird in die Menschenpsyche verlegen. In Hoffmanns und Tiecks Venuskultnovellen, *Die Bergwerke zu Falun*, *Der Runenberg* und *Der getreue Eckart und der Tannenhäuser* sind die unterirdische Welt der Bergkönigin, der nächtliche Runenberg mit dem großen Bergweib und das mysteriöse Gebirge der Venus Projektionsraum der Innenwelt der Protagonisten. Die tödliche Verführung, die die Protagnisten im sittlichen bürgerlichen Leben keinen Frieden finden lässt, die sie entweder in den Tod oder auf die ruhelose Suche und die rastlose Wanderung treibt, ist weniger auf die Wirkung der mythischen Figur als auf die inneren Abgründe der Protagonisten selbst zurückzuführen. An der dämonischen Sehnsucht nach den verbotenen Lüsten und den unsittlichen Genüssen, an der irrationalen Seelenverwirrung, an den inneren Abgründen gehen die Protagonisten zugrunde. Die Darstellung der Nachtseite des menschlichen Seelenlebens lässt in die tödlichen Abgründe im Inneren des Menschen blicken. Der Umstand, dass Tannenhäusers Freund Friedrich, der das rationale Gegengewicht zu Tannenhäuser bildet, schließlich dem Wahnsinn verfällt, unterläuft die Geregeltheit einer scheinbar gesunden Seele und erweckt die schaurige Vorstellung, dass die Abgründe der Psyche bei jedem plötzlich auftun und das Subjekt verschlingen könnten.

Hoffmanns Werke, die in der zeitgenössischen Rezeption pauschal als Produkte einer krankhaften Phantasie abgefertigt wurden, reflektieren die Krisenerfahrungen der Umbruchszeit um 1800, die ins heute noch hineindauern. Aus diesen

Krisenerfahrungen der Moderne erwächst eine beklemmende chronische Angst.[152] Sie unterscheidet sich qualitativ von jener Angst bzw. Furcht, die durch eine identifikatorische Lektüre von den konkreten Gefahren und den physischen Gefährdungen der literarischen Figuren abgeleitet wird. Sie bedroht den Leser nachhaltiger und gefährdet ihn „wesentlicher als nur an Leib und Leben".[153] Die Schauerliteratur um 1800 rufen eine nachhaltig beunruhigende Angst hervor, indem sie dem Leser ermöglicht, die Krisen der Aufbruchszeit in die Moderne auf intellektuelle Weise zu erleben.

Unbestritten ruft die Schauerliteratur auch andere der Angst verwandte Emotionen wie die Furcht, den Schauder, das Grauen usw. hervor. Dies gelingt erstens durch die Darstellung von unheimlichen schauerlichen Szenen, wie zum Beispiel dem Spuk in Hoffmanns *Majorat*, der Geisterbeschwörung im *Elementargeist*, dem brutalen Augenraub im *Sandmann* oder der nächtlichen Szene auf dem Friedhof, wo Aurelie Leichen frisst, zweitens durch die zur Einfühlung einladende personale Erzählhaltung und drittens durch die identifikatorische Lesehaltung, dass der Leser bereitwillig auf den distanzierten Standpunkt verzichtet, dass er sich in die fiktive Welt hineinversetzt und sich in die von Gefahr bedrohte Figur einfühlt. Mit suggestiven Darstellungen erregt die Schauerliteratur die Einbildungskraft des Lesers, so dass er sich allerlei Schreckliches vorstellt. Trotzdem ist nicht zu verleugnen, dass der Horrorfilm in der Hervorrufung von der Schauerstimmung und dem Effekt des Schreckens effizienter als die Literatur ist. Zwar hat Lessing mit dem berühmten Satz – „dem Auge das Äusserste zeigen, heißt der Phantasie die Flügel binden"[154] – die Leistung der suggestiven andeutenden Darstellung betont, aber das direkte anschauliche Zeigen des

---

[152] Brittnacher, Affekte, a.a.O., S. 516. „Das ausgehende 18. Jh. hat die Angst als menschliche Grundbefindlichkeit in einer Situation der umfassenden sozialen und anthropologischen Neuorientierung entdeckt. Während der Ordo- und Providenzgedanke verabschiedet und das Erlebnis der Kontingenz zu einer ubiquitären und provozierenden Realität wird, experimentiert die Literatur mit der Belastbarkeit des menschlichen Bewusstseins und spielt in ihren Romanen und Novellen mit dem topischen Inventar vergangener Zeiten Szenarien einer dramatischen Störung des In-der-Welt-Seins durch. Zumal der Schauerroman (gothic novel) des ausgehenden 18. und des beginnenden 19. Jh.s agiert an vorderer Front bei diesen literarischen Exerzitien der Angst."

[153] Brittnacher, Ästhetik des Horrors, a.a.O., S. 62.

[154] Gotthold Ephraim Lessing, Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, hg. von Friedrich Vollhardt, Stuttgart 2012, S. 26.

Äußersten schadet der Anregung von Furcht, Entsetzen, Grausen usw. nicht. Mit akustischen und optischen Mitteln vergegenwärtigt das neuere Medium Film das nicht Gegenwärtige und hebt die Distanz des Publikums zu den bedrohlichen Situationen erheblich auf, in die sich die Figuren befinden. Das Zeigen schränkt die Phantasie zwar auf das Gezeigte ein, mit der Anschaulichkeit und Gegenwärtigkeit machen die gezeigten Schauerszenen im Horrorfilm seinem Publikum aber einen scharfen Eindruck, zu dem die Literatur nicht fähig ist. In dem informativen Text über das Doppelgänger-Motiv *Aufstand der Schatten* macht Brittnacher deutlich, dass sowohl das Motiv selbst als auch seine Gestaltung im Film *Der Student von Prag* (D 1913) nicht original, sondern zahlreichen romantischen Erzählungen und Romanen entlehnt sind. Doch gerade im Film erreicht das altbekannte Motiv einen Erfolg, zu dem die Literatur ihm nicht verholfen hat.

> Die Wirkung des Films, zu dem erstmals auch eine eigene Musik komponiert worden war, war beispiellos. Menschen schrien im Parkett auf [...] und wagten nicht, auf die Leinwand zu sehen, da sie dort zweimal leibhaftig dieselbe Gestalt sahen. Unmögliches war in diesem Film fotographische Wirklichkeit geworden.[155]

Die beispiellose Wirkung, die das in der Literatur altbekannte Doppelgängermotiv durch das neue Medium Film erzielt hat, hat sich dem zu verdanken, dass der Film die schauerlichen Szenen, in denen der Doppelgänger dem Original gegenübersteht, in den anschaulichen Leinwandbildern zur Quasi-Wirklichkeit macht und sie direkt vor den Augen des Publikums zeigt, außerdem untermalt und steigert die Filmmusik die Spannung. Die Leistungen des neuen Mediums sind also nicht zu verleugnen.

Der Film verfügt über zahlreiche Mittel, mit denen er die Affekte wie Angst, Furcht, Schauer, Grusel und Entsetzen effizient stimuliert: Leinwandbilder, auf denen allerlei Schreckensszenen gezeigt werden; sprechende Mimik der Schauspieler, die mehr als die direkt gezeigten Bilder suggeriert; Musik, die die Spannung steigert und eine unheimliche Atmosphäre schafft; Szenenfluss, der wie Geisterbahn den Zuschauer

[155] Wolfgang Noa, Paul Wegener, Berlin 1964, S.39. Hier zitiert nach Brittnacher, Aufstand der Schatten, a.a.O., S. 75.

unwiderstehlich in die Geschichte hineinreißt. Doch trotz allen diesen medialen Vorsprüngen fallen zahlreiche Horrorfilme, die einst großes Aufsehen erregt haben, der Vergessenheit anheim. Sie teilen dasselbe Schicksal der Kurzlebigkeit mit dem größten Teil der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstandenen Schauergeschichten. Cineastische Technik kann ihnen weder zu einem bleibenden Ruhm noch zu einem höheren ästhetischen Rang verhelfen.

Auf das Hervorrufen von den grellen Effekten zielt nun das neue Medium ab: Immer grässlichere schockierendere Bilder von unerhörten Gewalt- und Bluttaten werden zur Hervorrufung des Entsetzens, des Grausens oder des Horrors entworfen. Blitzschneller Wechsel der Szenen sorgt dafür, dass der Zuschauer erschrocken wird.

> Im Wechsel schrecklicher Bilder, die mit der ganzen Gewalt des Plötzlichen über den Zuschauer hereinbrechen (ékplexis) und magisch ausgeleuchteten meditativen Passagen, die dem nächsten Schock zu seiner Wirkung zu verhelfen haben, werden unerhörte, grausame und abstoßende Handlungen (deinón) inszeniert, auf die der Betrachter mit starken Gefühlen wie Furcht, Haß und Ekel reagiert.[156]

Mit der Tendenz, dass der Horrorfilm das Gewicht immer mehr auf die Anregung von akuten Affekten legt, wird die zu inszenierende Geschichte vernachlässigt. Dies führt u.a. dazu, dass die meisten Horrorfilme als Massenprodukte ästhetisch minderwertig bleiben.

> Zwar gibt es auch in diesem Genre durchaus Klassiker [...], aber während diese Filme und auch einige neuere cineastische Ausreißer des Genres [...] eine relative Anerkennung der Filmkritik gefunden haben, blieb der ästhetisch eher anspruchslose *mainstream*-Horror [...] bislang weitgehend unterhalb der Wahrnehmungsschwelle der Filmkritik.[157]

Horrorfilme bieten (aber auch nicht immer) ein intensives Erleben vom spannenden Schrecken und Entsetzen, stellen zu häufig aber nur eine inhaltlich eher karge und gedanklich leere Geschichte dar: „In slasher-Schockern [...] ist die Geschichte selbst

---

[156] Hans Richard Brittnacher, Der Horrorfilm – Katharsis der Subkultur? in: Grenzen der Katharsis in den modernen Künsten. Transformationen des aristotelischen Modells seit Bernays, Nietzsche und Freud, hg. von Martin Vöhler u.a., Berlin u.a. 2009, S. 323–338, hier S. 334.

[157] Hans Richard Brittnacher, Bilder, die unter die Haut gehen. Zur Inszenierung von Schock und Schrecken im Horrorfilm, in: Bildtheorie und Film, hg. von Thomas Koebner u.a., München 2006, S. 526–543, hier S. 526.

nur ein durchsichtiges Ablaufschema, in die eine ganz auf ihre rohen Elemente konzentrierte Ästhetik der Brutalität neue Schockbilder einträgt.“[158]

An ihrer gedanklichen Leere liegt es, dass auch die zunächst Aufsehen erregenden Horrorfilme eine einmalige und kurzlebige Sensation bleiben. „[D]aß das grauenhafte oft mehr im Gedanken, als in der Erscheinung beruhe“ (V 1118), hat Hoffmann im Rahmengespräch des *Vampyrismus* durch Lothars Mund festgestellt. Mit den unerhörten Schockbildern vermag der Horrorfilm sein Publikum zu erschrecken und zu entsetzen, eine nachhaltige Beunruhigung kann er aber nur durch Vermittlung von Krisenerfahrungen erzeugen, wobei entweder grundlegende Wertvorstellungen einer bestimmten Menschengruppe erschüttert oder krisenhafte Existenzsituationen präsentiert werden. Dies sei am Beispiel des im Jahr 1968 erschienenen Horrorfilms *Night of The Living Dead* zu erläutern. Der Film lenkt das Zombie-Subgenre in eine neue Richtung: Anders als früher werden hier die Untoten erstmals nicht als durch Zauberkraft erweckte willenlose Voodoo-Sklaven dargestellt. Sie erstehen von den Toten durch eine zwar unerklärliche aber natürliche Elektrikstrahlung wieder auf. Damit wird die übernatürliche Dimension ausgeblendet. Um die rätselhafte Erscheinung aufzuklären, um die Auferstehung der Toten zu bekämpfen, wendet man sich an die Wissenschaft, die in dieser Angelegenheit aber versagt. Für diese quasi Naturerscheinung wissen die Naturwissenschaftler keine Erklärung zu geben. Die Grenze menschlicher Kraft und Intelligenz gegenüber dem Naturrätsel wird vor Augen geführt. Szenen aus diesem Horrorfilm, in denen Zombies Menschen verfolgen und fressen, sorgen für Spannugssteigerung und Ekelerregung. Schockierend sind aber vor allem zwei Szenen: In der einen wird Barbara von ihrem inzwischen zum Zombie gewordenen Bruder – der sich, um die Schwester vor dem Angriff eines Untoten zu retten, der Gefahr aussetzte und ums Leben kam – aus dem Haus in die Schar der Untoten gezogen und gefressen; in der anderen frisst die Tochter der Cooper-Familie die Leiche ihres Vaters und ersticht auf äußerst grausame Weise die

[158] Brittnacher, Der Horrorfilm – Katharsis der Subkultur? a.a.O., S. 335.

Mutter. In diesen beiden Szenen wird die auf der Blutsverwandtschaft basierende Liebe zwischen Schwester und Bruder, zwischen Eltern und Kindern verletzt. Allgemein betrachtet ist diese Liebe eine der engsten, natürlichsten zwischenmenschlichen Bindungen. Auch durch den Tod soll sie nicht unterbrochen werden: Die Hinterlassenen halten die Verstorbenen immer noch für Familienmitglieder: Sie schreiben ihnen menschliche Gefühle und Emotionen zu, und besuchen sie auf dem Friedhof – so beginnt der Film. Aufgrund dieser Liebe will Barbara trotz ihrer wahnsinnigen Angst zum Friedhof fahren, um ihren Bruder von dort abzuholen. Auch wegen dieser Liebe will Frau Cooper die Möglichkeit nicht einmal in Betracht ziehen, dass ihre Tochter wegen der tödlichen Verletzung inzwischen zum Zombie werden konnte, und trifft darum, die in der Fernsehsendung mitgeteilte Warnung ignorierend, keine Vorbeugungsmaßnahme. Doch die Zombies erkennen ihre Schwester und Eltern nicht mehr wieder und trachten nur, ihren ewigen Hunger mit deren Fleisch zu stillen. Die Kränkung und der Verrat dieser Liebe in den beiden Szenen erheben die Irritation und den Abscheu zur Angst. Das Ende des Films, dass der Held Ben, der dank seiner physischen und psychischen Stärke sowie seiner Tüchtigkeit die Angriffe der Zombies in der Nacht überlebt hat, um gleich am folgenden Morgen von den Leuten der Bürgerwehr, die sich zur Bekämpfung der Untoten organisiert haben, erschossen und zusammen mit den Zombies verbrannt zu werden, wirkt deswegen schockierend, nicht nur, weil gerade im Moment der (vermeintlichen) Hoffnung die zur Hilfe organisierte Kraft statt der Rettung die Vernichtung bringt, sondern auch, weil das Publikum hier mit dem Mangel an Rücksicht auf das einzelne Individuum in der kollektiven Aktion in einer zugespitzten Form konfrontiert wird. Dieser problematische Existenzzustand ist dem in der modernen Massengesellschaft lebenden Zuschauer keinesfalls fremd. Das Einzelne verschwindet in der Masse, in der seine Besonderheit – die in Bens Fall über sein Leben und seinen Tod entscheidet – vernachlässigt, ignoriert wird. Kein Zufall, dass Bens Leiche am Filmende mit so einer hohen Frequenz in den Fokus der Kamera gerückt wird.

Der Horrorfilm vermag sich zu einem höheren ästhetischen Rang zu erheben, wenn seine Schreckensszenen, die im Schaffen von schauerlicher, unheimlicher Atmosphäre effizient sind, auch die Funktion erfüllen, nämlich sich mit dem Selbstverständnis des Menschen und seiner Weltauffassung auseinanderzusetzen, über seine Existenzzustände zu reflektieren; wenn die persönlichen Abenteuer seiner Figur repräsentative Beudetung für eine bestimmte Menschengruppe oder Zeitepoche gewinnen. Die bisher noch vitale Lebenskraft der um 1800 entstandenen Schauergeschichten erwächst gerade daraus, dass sie die Krisenerfahrungen der Aufbruchszeit in die Moderne dokumentieren und behandeln, worin das Verdienst des einst als „Unterhaltungsliteratur“ abgefertigten Schauergenres eben besteht.

Literaturverzeichnis

Romane und Erzählungen:

[Die Angaben in Klammern geben den Originaltitel (O) und das Jahr des Erstdrucks (E) an.]

Eichendorff, Joseph Freiherr von: *Das Schloß Dürande* (E: 1837), in: *Joseph F. von Eichendorff. Neue Gesamtausgabe der Werke und Schriften in vier Bänden*, Bd. 2: Joseph F. von Eichendorff, *Romane. Novellen. Märchen. Erlebtes*, hg. von Gerhart Baumann, Stuttgart 1957, S. 809–849.

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: *Der Magnetiseur. Eine Familienbegebenheit* (E: 1814), in: E.T.A. Hoffmann, *Fantasiestücke in Callot's Manier*, hg. von Hartmut Steinecke, Frankfurt a. M. 2006, S. 178–225.

Hoffmann, E.T.A.: *Die Elixiere des Teufels* (E: 1815/16), in: E.T.A. Hoffmann, *Die Elixiere des Teufels. Werke 1814–1816*, hg. von Hartmut Steinecke, Frankfurt a. M. 2007, S. 11–352.

Hoffmann, E.T.A.: *Der Sandmann* (E: 1816), in: E.T.A. Hoffmann, *Nachtstücke. Klein Zaches. Prinzessin Brambilla. Werke 1816–1820*, hg. von Hartmut Steinecke, Frankfurt a. M. 2009, S. 11–49.

Hoffmann, E.T.A.: *Ignaz Denner* (E: 1816), in: E.T.A. Hoffmann, *Nachtstücke*, a.a.O., S. 50–109.

Hoffmann, E.T.A.: *Die Jesuiterkirche in G.* (E: 1816), in: E.T.A. Hoffmann, *Nachtstücke*, a.a.O., S. 110–140.

Hoffmann, E.T.A.: *Das öde Haus* (E: 1817), in: E.T.A. Hoffmann, *Nachtstücke*, a.a.O., S. 163–198.

Hoffmann, E.T.A.: *Das Majorat* (E: 1817) in: E.T.A. Hoffmann, *Nachtstücke*, a.a.O., S. 199–284.

Hoffmann, E.T.A.: *Das Gelübde* (E: 1817) in: E.T.A. Hoffmann, *Nachtstücke*, a.a.O., S. 285–317.

Hoffmann, E.T.A.: *Die Marquise de la Pivardiere* (E: 1820), in: E.T.A. Hoffmann,

Nachtstücke, a.a.O., S. 730–765.

Hoffmann, E.T.A.: *Rat Krespel* (E: 1818/19), in: E.T.A. Hoffmnn, *Die Serapionsbrüder*, hg. von Wulf Segebrecht, Frankfurt a. M. 2008, S. 39–64.

Hoffmann, E.T.A.: *Die Bergwerke zu Falun* (E: 1819), in: E.T.A. Hoffmnn, *Die Serapionsbrüder*, a.a.O., S. 208–239.

Hoffmann, E.T.A.: *Der unheimliche Gast* (E: 1819), in: E.T.A. Hoffmnn, *Die Serapionsbrüder*, a.a.O., S. 722–769.

Hoffmann, E.T.A.: *Das Fräulein von Scuderi* (E: 1819), in: E.T.A. Hoffmnn, *Die Serapionsbrüder*, a.a.O., S. 780–853.

Hoffmann, E.T.A.: *Vampyrismus* (E: 1821), in: E.T.A. Hoffmnn, *Die Serapionsbrüder*, a.a.O., S. 1115–1134.

Hoffmann, E.T.A.: *Fall Schmolling*, in: *E.T.A. Hoffmann. Sämtliche Werke in sechs Bänden*, Bd. 6: E.T.A. Hoffmann, *Späte Prosa. Briefe. Tagebücher und Aufzeichnungen. Juristische Schriften. Werke 1814–1822*, hg. von Gerhard Allroggen u. a., Frankfurt a. M. 2004, S. 691–730.

Kleist, Heinrich von: *Das Erdbeben in Chili* (E: 1807), in: Heinrich von Kleist, *Werke und Brief. Erzählungen. Gedichte. Anekdoten. Schriften*, Anmerkungen von Peter Goldammer, Textrevision von Anita Golz, Berlin u.a. 1978, S. 158–174.

Kleist, Heinrich von: *Der Findling* (E: 1812), in: Heinrich von Kleist, *Werke und Briefe. Erzählungen. Gedichte. Anekdoten. Schriften*, a.a.O., S. 219–237.

Lewis, Matthew Gregory: *Der Mönch* (O: The Monk, E: 1796), aus dem Englischen von Friedrich Polakovics, mit einem Essay und einer Bibliographie von Nobert Kohl, Frankfurt a. M. 1986.

Schiller, Friedrich: *Verbrecher aus Infamie. Eine wahre Geschichte* (E: 1786), in: *Friedrich Schiller. Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 7: Friedrich Schiller, *Historische Schriften und Erzählungen* II, hg. von Otto Dann, Frankfurt a. M. 2002, S. 562–587.

Tieck, Ludwig: *Der getreue Eckart und der Tannenhäuser* (E: 1799), in: *Ludwig Tieck. Schriften in zwölf Bänden*, Bd. 6: Ludwig Tieck, *Phantasus*, hg. von Manfred Frank,

Frankfurt a. M. 1985, S. 149–183.

Tieck, Ludwig: *Der Runenberg* (E: 1804), in: Ludwig Tieck, *Phantasus*, a.a.O., S. 184–209.

Aus den Romanen und Erzählungen wird unter Verwendung folgender Siglen zitiert:

SD: Das Schloß Dürande

Mg: Der Magnetiseur

EdT: Die Elixiere des Teufels

S: Der Sandmann

ID: Ignaz Denner

J: Die Jesuiterkirche in G.

ÖH: Das öde Haus

Mj: Das Majorat

G: Das Gelübde

MdlP: Die Marquise de la Pivardiere

RK: Rat Krespel

BzF: Die Bergwerke zu Falun

UG: Der unheimliche Gast

FvS: Das Fräulein von Scuderi

V: Vampyrismus

FS: Fall Schmolling

EiC: Das Erdbeben in Chili

F: Der Findling

Mn: Der Mönch

VaI: Verbrecher aus Infamie

GEuT: Der getreue Eckart und der Tannenhäuser

R: Der Runenberg

Sekundärliteratur:

Alewyn, Richard: *Die literarische Angst*, in: *Aspekte der Angst. Starnberger Gespräche 1964*, hg. von Hoimar von Ditfurth, Stuttgart 1965, S. 24–43.

Alewyn, Richard: *Die Lust an der Angst*, in: ders., *Probleme und Gestalten*, Frankfurt a. M. 1974, S. 307–330.

Alt, Peter-André: *Ästhetik des Bösen*, München 2010.

Baader, Meike Sophia: *Die romantische Idee des Kindes und der Kindheit. Auf der Suche nach der verlorenen Unschuld*, Neuwied u.a. 1996.

Barkhoff, Jürgen: *Magische Fiktionen. Literarisierung des Mesmerismus in der Romantik*, Stuttgart u.a. 1995.

Barkhoff, Jürgen: *Geschlechteranthropologie und Mesmerismus. Literaische Magnetiseurinnen bei und um E.T.A. Hoffmann*, in: *‚Hoffmanneske Geschichte'. Zu einer Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft*, hg. von Gerhard Neumann, Würzburg 2005, S. 15–42.

Barnickel, Claudia: *Die Elixiere des Teufels. Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus eines Capuziners. Herausgegeben von dem Verfasser der Fantasiestücke in Callots Manier (1815/16)*, in: *E.T.A. Hoffmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Christine Lubkoll u.a., Stuttgart 2015, S. 39–45.

Barnickel, Claudia: *Vampyrismus (1812)*, in: *E.T.A. Hoffmann Handbuch*, a.a.O., S.143–145.

Begemann, Christian: *Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung: Zu Literatur und Bewußtseinsgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1987.

Begemann, Christian: *Eros und Gewissen. Literarische Psychologie in Ludwig Tiecks Erzählung Der getreue Eckart und der Tannenhäuser*, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, Berlin u.a. 1990, S. 89–145.

Begemann, Christian: *Das Majorat (1817)*, in: *E.T.A. Hoffmann Handbuch*, a.a.O., S. 64–66.

Bergengruen, Maximilian: *Das monströse Erbe (der Literatur). Ehebrecher, Verbrecher und Liebende in E.T.A. Hoffmanns Das Fräulein von Scuderi*, in:

Monster. Zur ästhetischen Verfassung eines Grenzbewohners, hg. von Roland Borgards u.a., Würzburg 2009, S. 219–238.

Bergengruen, Maximilian: *Der Weg allen Blutes. Vererbung in E.T.A. Hoffmanns Die Elixiere des Teufels*, in: *Einheit der Romantik? Zur Transformation frühromantischer Konzepte in 19. Jahrhundert*, hg. von Bernd Auerochs u.a., Paderborn u.a. 2009, S. 149–172.

Bergengruen, Maximilian/Eder, Antonia: *E.T.A. Hoffmann: Das Fräulein von Scuderi (1819)*, in: *Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch*, hg. von Roland Borgards u.a., Stuttgart u.a. 2013, S. 344–348.

Bergengruen, Maximilian/Eder, Antonia: *Das Fräulein von Scuderi. Erzählung aus dem Zeitalter Ludwig des Vierzehnten (1819)*, in: *E.T.A. Hoffmann Handbuch*, a.a.O., S. 126–130.

Bergengruen, Maximilian/Hilpert, Daniel: *Magnetismus/Mesmerismus*, in: *E.T.A. Hoffmann Handbuch*, a.a.O., S. 292–297.

Bergenholtz, Henning: *Das Wortfeld „Angst". Eine lexikographische Untersuchung mit Vorschlägen für ein großes interdisziplinäres Wörterbuch der deutschen Sprache*, Stuttgart 1979.

Bock, Ulla: *Frau*, in: *Vom Menschen. Handbuch historische Anthropologie*, hg. von Christoph Wulf, Weinheim u.a. 1997, S. 378–388.

Borgards, Roland/Neumeyer, Harald: *Der Mensch in der Nacht – die Nacht im Menschen. Aufgeklärte Wissenschaften und romantische Literatur*, in: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik*, hg. von Ernst Behler u.a., 11. Jahrgang 2001, S. 13–40.

Böhme, Hartmut: *Romantische Adoleszenzkrisen. Zur Psychodynamik der Venuskult-Novellen von Tieck, Eichendorff und E.T.A. Hoffmann*, in: *Literatur und Psychoanalyse*, hg. von Klaus Bohnen u.a., München 1981, S. 133–176.

Bönnighausen, Marion: *E.T.A. Hoffmann, Der Sandmann, Das Fräulein von Scuderi*, München 1999.

Brittnacher, Hans Richard: *Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur*, Frankfurt a. M. 1994.

Brittnacher, Hans Richard: *Erregte Lektüre. Der Skandal der phantastischen Literatur*, in: ders., *Vom Zauber des Schreckens. Studien zur Phantastik und zum Horror*, Wetzlar 1999, S. 14–38.

Brittnacher, Hans Richard: *Bilder, die unter die Haut gehen. Zur Inszenierung von Schock und Schrecken im Horrorfilm*, in: *Bildtheorie und Film*, hg. von Thomas Koebner u.a., München 2006, S. 526–543.

Brittnacher, Hans Richard: *Der Horrorfilm – Katharsis der Subkultur?* in: *Grenzen der Katharsis in den modernen Künsten. Transformationen des aristotelischen Modells seit Bernays, Nietzsche und Freud*, hg. von Martin Vöhler u.a., Berlin u.a. 2009, S. 323–338.

Brittnacher, Hans Richard: *Affekte*, in: *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, hg. von Hans Richard Brittnacher u.a., Stuttgart 2013, S. 514–521.

Brittnacher, Hans Richard: *Aufstand der Schatten. Doppelgänger und Spiegelbilder in Literatur und Film*, in: *Gespenster*, hg. von Thomas Koebner, München 2014, S. 61–81.

Bruder, Klaus-Jürgen: *Subjektivität und Postmoderne*, Frankfurt a. M. 1993.

Conrad, Horst: *Die literarische Angst*, Düsseldorf 1974.

Diebitz, Stefan: *Zweimal Aurelie. Die Gegenwart E.T.A. Hofmanns in Eichendorffs Aus dem Leben eines Taugenichts*, in: MHG 37, 1991, S. 36–52.

Freud, Sigmund: *Jenseits des Lustprinzips*, in: *Siegmund Freud. Gesammelte Werke chronologisch geordnet*, Bd. 13, Frankfurt a. M. 1940, S. 3–69.

Freud, Sigmund: *Das Unbehagen in der Kultur*, in: *Siegmund Freud. Gesammelte Werke chronologisch geordnet*, Bd. 14, Frankfurt a. M. 1948, S. 419–506.

Freud, Sigmund: *Der Dichter und das Phantasieren*, in: *Siegmund Freud. Studienausgabe*, Bd. 10: *Bildende Kunst und Literatur*, Frankfurt a. M. 1969, S. 169–179.

Fühmann, Franz: *Fräulein Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt oder etwas über das Schauerliche bei E.T.A. Hoffmann*, Hamburg 1980.

Gaderer, Rupert: *Das öde Haus (1817)*, in: *E.T.A. Hoffmann Handbuch*, a.a.O., S.

61–63.

Goethe, Johann Wolfgang von: *Dichtung und Wahrheit*, in: *Johann Wolfgang von Goethe. Gesammelte Werke in sieben Bänden*, Bd. 6, hg. von Bernt von Heiseler, Bielefeld 1960.

Grizeji, Mario: *Die Mönche, ihre Triebe und die Erregung durch Bilder oder Medardus außer Rand und Band*, in: *Trieb. Poetiken und Politiken einer modernen Letztbegründung*, hg. von Jan Niklas Howe u.a., Berlin 2014, S.61–91.

Grubauer, Franz: *Das zerrissene Bewußtsein der gesellschaftlichen Subjektivität*, Münster 1994.

Heidegger, Martin: *Sein und Zeit* (E: 1927), Tübingen 1984.

Heimes, Alexandra: *Die Bergwerke zu Falun*, in: *E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Detlef Kremer, Berlin u.a. 2012, S. 276–286.

Herrmann, Britta: *Der Sanmann (1816)*, in: *E.T.A. Hoffmann Handbuch*, a.a.O., S. 48–53.

Hohoff, Ulrich: *E.T.A. Hoffmann. Der Sandmann. Textkritik. Edition. Kommentar*, Berlin u.a. 1988.

Humboldt, Wilhelm von: *Ueber den Geschlechtsunterschied und dessen Einfluß auf die organische Natur/Ueber die männliche und weibliche Form*, in: *Wilhelm von Humboldts Werke*. Bd. 1l, 1785–1795, hg. v. Albert Leitzmann, Berlin 1903, S. 311–369.

Jolles, André: *Einfache Formen. Legende. Sage. Mythe. Rätsel. Spruch. Kasus. Memorabile. Märchen. Witz*, Tübingen 1974.

Kant, Immanuel: *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung* (E: 1784), in: *Was ist Aufklärung? Thesen und Definitionen*, hg. von Ehrhard Bahr, Stuttgart 1974, S. 9–17.

Klein, Jürgen: *Der gothische Roman und die Ästhetik des Bösen*, Darmstadt 1975.

Kleine, Sabine, *Zur Ästheitk des Häßlichen. Von Sade bis Pasolini*, Stuttgart u.a. 1998.

Klesse, Marc: *Der Magnetiseur. Eine Familienbegebenheit (1814)*, in: *E.T.A.*

Hoffmann Handbuch, a.a.O., S. 25–27.

Kohl, Nobert: *Der Schurke als Opfer. Verteufelte Sinnlichkeit in Lewis' Roman ‚Der Mönch'*, in: Matthew Gregory Lewis, *Der Mönch*, aus dem Englischen von Friedrich Polakovics, mit einem Essay und einer Bibliographie von Nobert Kohl, Frankfurt a. M. 1986, S. 527–547.

Kretzschmar, Dirk: *Geschlecht/Sexualität/Liebe*, in: *E.T.A. Hoffmann Handbuch*, a.a.O., S. 261–267.

Lehmann, Johannes F.: *Lebensgeschichte und Verbrechen. E.T.A. Hoffmanns Die Marquise de la Pivardiere und die Gattungsgeschichte der Kriminalerzählung*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 49 Jahrgang, 2005, S. 228–253.

Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (E: 1766), hg. von Friedrich Vollhardt, Stuttgart 2012.

Matt, Peter von: *Die Augen der Automaten. E.T.A. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst*, Tübingen 1971.

Matt, Peter von: *Das Schicksal der Phantasie. Studien zur deutschen Literatur*, München u.a. 1994.

Nehring, Wolfgang: *Gothic Novel und Schauerroman. Tradition und Innovation in Hoffmanns Die Elixiere des Teufels*, in: *E.T.A.-Hoffmann-Jahrbuch*, Berlin 1992/93, S. 36–47.

Niehaus, Michael: *Recht/Gerichtsverfahren*, in: *E.T.A. Hoffmann Handbuch*, a.a.O., S. 305–311.

Opp, Annemarie: *Doppelgänger*, in: *E.T.A. Hoffmann Handbuch*, a.a.O., S. 250–252.

Pikulik, Lothar: E.T.A. Hoffmann als Erzähler. Ein Kommentar zu den „Serapions-Brüdern", Göttingen 1987.

Reil, Johann Christian: *Rhapsodieen über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen*, unveränderter Nachdruck der Ausgabe Halle 1803, Amsterdam 1968.

Reuchlein, Georg: *Das Problem der Zurechnungsfähigkeit bei E.T.A. Hoffmann und Georg Büchner: zum Verhältnis von Literatur, Psychiatrie und Justiz im frühen 19.*

Jh., Frankfurt a. M. u.a. 1985.

Riedl, Peter Philipp: *Die Zeichen der Krise. Erbe und Eigentum in Achim von Arnims Die Majoratsherren und E.T.A. Hoffmanns Das Majorat*, in: *Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft für die Klassisch-Romantische Zeit*, Bd. 52, 1992, S. 17–50.

Saathoff, Jens: *Motive krisenhafter Subjektivität: eine vergleichende Studie zu deutscher und englischer Schauerliteratur des 18. und 19. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 2001.

Safranski, Rüdiger: *E.T.A. Hoffmann. Das Leben eines skeptischen Phantasten*, München u.a. 1984.

Safranski, Rüdiger: Ein Meister aus Deutschland. Heidegger und seine Zeit, Frankfurt a. M. 2004.

Schiller, Friedrich: *Merkwürdige Rechtsfälle als ein Beitrag zur Geschichte der Menschheit. Nach dem französischen Werk des Pitaval. Vorrede*, in: Friedrich Schiller, *Historische Schriften und Erzählungen* II, hg. von Otto Dann, Frankfurt a. M. 2002, S. 449–452.

Schubert, Gotthilf Heinrich, *Die Symoblik des Traumes*, Bamberg 1814, Reprint Heidelberg 1968.

Simine, Silke Arnold-de: *Wiedergängerische Texte. Die intertextuelle Vernetzung des Vampirmotivs in E.T.A. Hoffmanns „Vampirismus"-Geschichte (1812)*, in: *Poetische Wiedergänger. Deutschsprachige Vampirismus-Diskurse vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, hg. von Julia Bertschik u.a., Tübingen 2005, S. 129–145.

Sitting, Claudius: *Vom ‚Wunderlichen' in der Poesie. Wissbegierde und Einbildungskraft in E.T.A. Hoffmanns ‚Nachtstück' Das öde Haus*, in: *Populäre Erscheinungen. Der deutsche Schauerroman um 1800*, hg. von Barry Murnane u.a., München 2011, S. 231–248.

Trautwein, Wolfgang: *Erlesene Angst – Schauerliteratur im 18. und 19. Jahrhundert*, München u.a. 1980.

Valk, Thorsten: *Die Bergwerke zu Falun. Tiefenpsychologie aus dem Geist*

romantischer Seelenkunde, in: *Interpretationen E.T.A. Hoffmann. Romane und Erzählungen*, hg. von Günter Saße, Stuttgart 2004, S. 168–181.

Vedder, Ulrike: *Majorate. Erbrecht und Literatur im 19. Jahrhundert*, in: *Generation. Zur Genealogie des Konzepts – Konzepte von Genealogie*, hg. von Sigrid Weigel u.a., München 2005, S. 91–107.

Von der Lühe, Irmela: *Vom Mitleidseffekt zum Gewaltexzess. Kleists Findling*, in: *Risiko – Experiment – Selbstentwurf. Kleists radikale Poetik*, hg. von Hans Richard Brittnacher u.a., Göttingen 2013, S. 274–285.

Wandruszka, Mario: *Wörter und Wortfelder. Aufsätze*, Tübingen 1973, S. 21–30.

Weitin, Thomas: *Die Elixiere des Teufels. Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus, eines Kapuziners (1815/16)*, in: *E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*, a.a.O., S. 144–160.

Weitin, Thomas: *Das Fräulein von Scuderi*, in: *E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*, a.a.O., S. 316–324.

Witt, Tobias: *Die Generationen am Ende der Goethezeit. Zu E.T.A. Hoffmanns Die Marquise de la Pivardiere und Wilhelm Hauffs Die Sängerin*, in: *Literatur in Wissenschaft und Unterricht*, Heft 32, 1999, S. 3–15.

Zima, Peter V.: *Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Modrne und Postmoderne*, Tübingen u.a. 2000.

Anmerkung zu: Heinrich von Kleist, *Das Erdbeben in Chili*, in: Heinrich von Kleist, *Werke und Briefe. Erzählungen. Gedichte. Anekdoten. Schriften*, Anmerkungen von Peter Goldammer, Textrevision von Anita Golz, Berlin u.a. 1978, S. 654–656.

Kommentar zu: E.T.A. Hoffmann, *Der Magnetismus*, in: E.T.A. Hoffmann, *Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814*, hg. von Hartmut Steinecke, S. 724–745.

Kommentar zu: E.T.A. Hoffmann, *Die Marquise de la Pivardiere*, in: E.T.A. Hoffmann, *Nachtstücke, Klein Zaches. Prinzessin Brambilla. Werke 1816 – 1820*, hg. von Hartmut Steinecke, Frankfurt a. M. 2009, S. 1133–1139.

Kommentar zu: E.T.A. Hoffmann, *Das Fräulein von Scuderi*, in: E.T.A. Hoffmann,

Die Serapionsbrüder, hg. von Wulf Segebrecht, Frankfurt a. M. 2008, S. 1507–1532.

Anhang

Zusammenfassung

Angesichts der modernen entzauberten Lebenswelt wird in der vorliegenden Arbeit die eigentümliche Dimension der Angst – die Angst als eine nachhaltig beunruhigende beklemmende Empfindung, hervorgerufen durch Krisenerfahrungen – hervorgehoben. Anders als in der bisherigen Forschung über die Schauerliteratur unter dem Aspekt der literarischen Angst, wo die Angst des Lesers mit dessen Identifikation mit den literarischen Figuren begründet wird und wonach diese in den historisch bereits überwundenen Ängsten bzw. Fürchten besteht, stellt diese Arbeit die These auf, dass die Angst des Lesers durch die existentiellen Krisenerfahrungen der Moderne evoziert wird.

In der Analyse zu Hoffmanns Werken wird detailliert dargestellt, welche Krisenerfahrungen der Moderne die Angst des Lesers stimuliert haben. Mit der Erschütterung resp. der Zerstörung des herkömmlichen metaphysischen Weltsystems und mit dem Machtverlust der tradierten sicherheitsstiftenden Elemente ist der moderne Mensch in die transzendente Obdachlosigkeit, in die allgemeine ontologische Desorientierung geraten: Er sieht sich haltlos der Kontingenz ausgesetzt. Hoffmanns Kriminalerzählungen lassen die vernünftig fundierte Ermittlungsmethode an Zufällen und Zusammenfall der Ereignisse scheitern. Dadurch zeigen sie die Grenze der Rationalität auf und erschüttert den aufklärerischen Vernunftoptimismus. Die aufklärerische optimistische Idee der Autonomie des Subjekts wird in Hoffmanns Werken durch die Darstellung der Fremdbestimmung und der Selbstpreisgabe des Menschen ebenfalls erschüttert. Durch die Einflüssnahme äußerer objektiver Machtinstanzen und die Wirkung der inneren subjektiven Triebkräfte wird das Subjekt um seine Autonomie – also um die Selbstbestimmung und die Willensfreiheit – gebracht. Das Subjekt ist nicht nur nicht imstande, sich gegen die fremden Kräfte zu wehren, sondern es erweist sich als deren untergründiger Komplize: Mit heimlicher

Lust und masochistischem Genuss liefert es sich ihnen aus. An Hoffmanns und Tiecks Venuskultnovellen lässt sich erkennen, dass das Subjekt in sich die gegen es selbst gerichtete Zerstörungskraft birgt: Nicht durch die Verführung einer übernatürlichen dämonischen Figur, sondern an den unverständlichen Sehnsüchten und den befremdlichen Wünschen, an den inneren Abgründen und dem dunklen Seelenleben geht das Subjekt zugrunde. Hoffmanns Werke, die in ihrer zeitgenössischen Rezeption pauschal als Produkte einer krankhaften Phantasie abgefertigt wurden, dokumentieren die Krisen der Moderne und evozieren bei ihrem Leser dadurch eine Angst, dass sie ihm ermöglichen, die Krisenerfahrungen der Aufbruchszeit in die Moderne auf literarisch-intellektuelle Weise nachzuerleben.

Summary

In view of the modern, disenchanted world this work emphasized the particular dimension of anxiety – anxiety as a permanently disturbing oppressive sensation, caused by crises. According to the previous studies on the gothic novels in the context of literary anxiety the fear of the reader is a literary repeat of the anxieties or fears that have already been overcome historically, and it is justified by the reader's identification with the literary figures. Contrary to this opinion reveals my work the thesis that the fear of the reader is evoked by the existential crises of modernity.

The analysis of Hoffmann's novels shows in detail which modern crises have stimulated the reader's anxiety. With the disruption and the destruction of the conventional metaphysical world system, and as the traditional elements which used to give a sense of security losing their validness, the modern man has come in the situation of transcendent homelessness and the general ontological disorientation: he finds himself exposed to contingency without any metaphysical supports. Hoffmann's detective novels depict the failure of the rational method of investigation in the discovery of the truth of the criminality by coincidences. This makes the inadequacy of the ratio visible. Logical deduction constructs only a false truth, which almost leads to a judicial murder. Instead of guaranteeing public security, the police and the court present themselves as a latent cause of danger. The Enlightenment raised the ideas of self-determination and the freedom of the will to fundamental values of the modern subject. Due to this mentality background, the heteronomy that the will is subject to outside influences in Hoffmann's novels evokes the feeling of discomfort in their readers and stimulates an anxiety because the subject is compelled to recognize his dependency and his powerlessness. Thus the narcissistic self-assessment of the modern subject is violated. A more pressing irritation arises from the fact that the ego is in secret agreement with the hostile power and undermines its autonomy and sovereignty through its own actions. Moreover, with masochistic pleasure, it enjoys

its endangerment through the foreign violence and his suffering under the hostile power. Since the late Enlightenment, the psychiatry discovered the demoniac side in the human psyche, which had a great influence on the romantic writers such as Hoffmann and Tieck. In their novels, the destructive power which exists in the human is demoniacally directed toward the subject itself. The incomprehensible desire for the regressive union of the ego with the inorganic world drives the subject into the death. It is not the influence of an objective hostile force but the incomprehensible desire of the subject as well as the irrational confusion of the soul, which leads to the miserable end. Because of the dark side of the psyche and the destructive power the ego proves itself to be the most dangerous enemy. Hoffmann's novels which were judged in their contemporary reception as products of a diseased imagination document the crises of the modernism. In a literary and intellectual way, by representing the crisis in the modern time they evoke by their readers an anxiety.

Lebenslauf

Mein Lebenslauf wird aus datenschutzrechtlichen Gründen in der elektronischen Version meiner Arbeit nicht veröffentlicht.

Eidesstattliche Erklärung

Ich, Guangping Lu, erkläre an Eides statt, dass ich die vorgelegte Dissertation mit dem Thema „Intellektuelle Krisenerfahrungen und literarische Angstevokation in E.T.A. Hoffmanns Werken“ selbst ohne die (unzulässige) Hilfe Dritter verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe.