



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Schatten der Aufklärung.

Schauerliteratur im späten 18. Jahrhundert

Verfasserin

Alexandra Zöchner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 393

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Norbert Bachleitner

1. Einleitung.....	5
2. Aufklärung	
2.1. Periodisierung.....	6
2.2. Grundzüge der Aufklärung.....	8
2.3. Spätaufklärung.....	11
2.4. Aufklärung und Religion.....	12
3. Phantasie und Schauerliteratur – Theorie	
3.1. Der Mensch der Aufklärung und das Irrationale.....	16
3.2. England und der <i>gothic novel</i>	17
3.3. Der deutsche Sprachraum und der Schauerroman.....	20
3.4. Frankreich und der <i>roman noir</i>	24
4. Phantasie und Schauerliteratur – Textanalyse	
4.1. Horace Walpoles <i>The Castle of Otranto</i> (1764)	
4.1.1. Horace Walpole und sein Werk.....	25
4.1.2. <i>The Castle of Otranto</i> – Inhalt.....	27
4.1.3. <i>The Castle of Otranto</i> – Textanalyse.....	28
4.1.4. Fazit.....	33
4.2. William Beckfords <i>Vathek</i> (1786)	
4.2.1. William Beckford und sein Werk.....	34
4.2.2. <i>Vathek</i> – Inhalt.....	37
4.2.3. <i>Vathek</i> – Textanalyse.....	38
4.2.4. Fazit.....	46
4.3. Ann Radcliffes <i>The Mysteries of Udolpho</i> (1794)	
4.3.1. Ann Radcliffe und ihr Werk.....	47
4.3.2. <i>The Mysteries of Udolpho</i> – Inhalt.....	49
4.3.3. <i>The Mysteries of Udolpho</i> – Textanalyse.....	50
4.3.4. Fazit.....	57
4.4. Matthew G. Lewis' <i>The Monk</i> (1796)	
4.4.1. Matthew G. Lewis und sein Werk.....	59
4.4.2. <i>The Monk</i> – Inhalt.....	61
4.4.3. <i>The Monk</i> – Textanalyse.....	62
4.4.4. Fazit.....	72

4.5. Friedrich Schillers <i>Der Geisterseher</i> (1787 – 1789)	
4.5.1. Friedrich Schiller und sein Werk.....	73
4.5.2. <i>Der Geisterseher</i> – Inhalt.....	76
4.5.3. <i>Der Geisterseher</i> – Textanalyse.....	77
4.5.4. Fazit.....	84
4.6. Christian Heinrich Spieß' <i>Das Petermännchen</i> (1791/1792)	
4.6.1. Christian Heinrich Spieß und sein Werk.....	85
4.6.2. <i>Das Petermännchen</i> – Inhalt.....	87
4.6.3. <i>Das Petermännchen</i> – Textanalyse.....	88
4.6.4. Fazit.....	97
4.7. Carl Grosses <i>Der Genius</i> (1791 – 1794)	
4.7.1. Carl Grosse und sein Werk.....	99
4.7.2. <i>Der Genius</i> – Inhalt.....	101
4.7.3. <i>Der Genius</i> – Textanalyse.....	102
4.7.4. Fazit.....	109
4.8. Joseph Alois Gleichs <i>Der schwarze Ritter</i> (1797)	
4.8.1. Joseph Alois Gleich und sein Werk.....	111
4.8.2. <i>Der schwarze Ritter</i> – Inhalt.....	112
4.8.3. <i>Der schwarzer Ritter</i> – Textanalyse.....	113
4.8.4. Fazit.....	119
4.9. Jacques Cazottes <i>Le diable amoureux</i> (1772)	
4.9.1. Jacques Cazotte und sein Werk.....	120
4.9.2. <i>Le Diable amoureux</i> – Inhalt.....	121
4.9.3. <i>Le Diable amoureux</i> – Textanalyse.....	122
4.9.4. Fazit.....	128
4.10. Jacques Antoine de Révéroni Saint-Cyrs <i>Pauliska ou La Perversité moderne</i> (1798)	
4.10.1. Jacques Antoine de Révéroni Saint-Cyr und sein Werk.....	129
4.10.2. <i>Pauliska ou La Perversité moderne</i> – Inhalt.....	130
4.10.3. <i>Pauliska ou La Perversité moderne</i> – Textanalyse.....	131
4.10.4. Fazit.....	135
5. Schauerliteratur und Aufklärung – Fazit.....	136
6. Literaturverzeichnis.....	137

1. Einleitung

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit der Schauerliteratur und deren Autoren gegen Ende des 18. Jahrhunderts in England, Frankreich und dem deutschen Sprachraum. Da zu dieser Zeit die Aufklärung noch die vorherrschende Strömung war, muss auf diese Epoche im Voraus genauer eingegangen werden. Dabei sollen nicht alle Details dieser ambivalenten und kontroversen Strömung behandelt werden – dies würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen und ist auch nicht deren Thema. Stattdessen werden jene Aspekte angeschnitten, die mehr oder weniger unmittelbar mit der Thematik der Phantasie und der schauerlichen Literatur im Zusammenhang stehen (könnten). Die Anfänge und wichtigsten Grundgedanken der Aufklärung sollen also nur kurz gestreift werden, während die Beziehung zwischen der Vernunft und dem Irrationalen vermehrt in den Blickpunkt des Interesses rückt. Insgesamt neun Vertreter und eine Vertreterin dieses Genres und ihre schauerlichen Hauptwerke sollen zur Verbildlichung ausführlich dargestellt und analysiert werden, um folgende Fragen zu beantworten:

- Warum kam es gerade zu einer Zeit, als die Vernunft das Maß aller Dinge war, zur Entstehung einer derart irrationalen Literaturgattung wie der des Schauerromans?
- Wie wurde diese von den Aufklärern und dem Lesepublikum aufgenommen?
- Was ist das speziell Irrationale an diesen Werken?
- Inwiefern sind diese Werke und ihre Autoren dennoch Produkte und Kinder ihrer vernunftorientierten Zeit?

Neben den belletristischen Texten werden vor allem der historische Hintergrund und die Biographie des jeweiligen Autors zur Interpretation herangezogen.

Anmerkung zur Zitierweise: in den Textanalysen werden die Seitenzahlen der Zitate aus den behandelten Werken in Klammer gesetzt angeführt. Die Schreibweise wurde genau aus den Vorlagen übernommen, ebenso scheinbare Rechtschreib- oder Grammatikfehler, derer zu viele sind, um sie einzeln zu markieren.

2. Aufklärung

2.1. Periodisierung

In einem Punkt ist sich die Forschung im Bezug auf die Zeit der Aufklärung einig: sie ist nicht mit wenigen, einfachen Begriffen zu beschreiben, sondern verfügt über einen höchst heterogenen Charakter. Dementsprechend spricht Borgstedt¹ pluralisch von „Aufklärung-en“ anstatt von der singulären Aufklärung; so gäbe es etwa nationale und konfessionelle Aufklärungen, und noch zahlreiche Aspekte mehr.

Ihren Beginn nimmt die Aufklärung in den Niederlanden und im England der 1670er Jahre, wo ein sehr tolerantes Klima herrschte, besonders im Vergleich zu anderen europäischen Ländern. Als gesamteuropäisches Phänomen lässt sie sich, nach Alt, zumindest oberflächlich in drei Hauptströmungen/-phasen gliedern:

- I. Rationalismus von 1680 bis 1740
- II. Empirismus/Sensualismus von 1740 bis 1780
- III. Kritizismus von 1780 bis 1795², wobei die Jahreszahlen eher als Richtwerte zu verstehen sind.

D'Aprile und Siebers gehen ähnlich vor:

- I. die rationalistische Frühaufklärung von 1680 bis 1740
- II. die empiristische Hochaufklärung mit der Empfindsamkeit von 1740 bis 1770
- III. die kritizistische Spätaufklärung mitsamt Sturm und Drang von 1770 bis 1800

Laut ihnen könne das Ende der Aufklärung nicht eindeutig allgemein bestimmt werden, da sie für Frankreich bereits mit der Französischen Revolution 1789 zu Ende war, im deutschen Sprachraum jedoch noch bis ins 19. Jahrhundert hinein wirkte. Aufklärung, Klassik und Romantik folgten nicht präzise aufeinander, sondern verschlangen sich ineinander und verliefen so teilweise parallel. Dies bekräftigt auch Borgstedt, die in der Forschung eine Volksaufklärung noch bis kurz vor der 1848er Revolution sieht³.

¹ Borgstedt, Angela: Das Zeitalter der Aufklärung; Darmstadt: WBG 2004

² Alt, Peter-André: Aufklärung; 2. Aufl.; Stuttgart/Weimar: Metzler 2001; S. 7

³ Borgstedt, S. 8

Bauer-Funke datiert die Französische Aufklärung, das *siècle des lumières*, auf die Zeit zwischen Ludwigs XIV. Tod im Jahre 1715 und dem Fall des *Ancien Régime* von 1799, wobei sie die Zeit ab 1680 als Voraufklärung bezeichnet⁴.

Ihren Beginn nahm die Aufklärung also mit dem Rationalismus, dessen Vertreter, allen voran René Descartes (1596-1650) und Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) davon ausgingen, dass alles von Gott geschaffene einer logischen Ordnung folgt, die der Mensch mithilfe seines Verstandes zu ergründen vermag. Signifikant hierbei ist, dass sich dieser Rationalismus noch im Einklang mit der christlichen Lehre und Metaphysik bewegte, diese sogar rational legitimierte.

Im Laufe der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts fand diese rein auf die Ratio gegründete Verstandestheorie jedoch immer mehr Kritiker, die stattdessen die Erfahrung, die Empirie in den Mittelpunkt des Interesses rückten. Dadurch wurde der Blickpunkt wieder vermehrt auf die menschlichen Emotionen und Wahrnehmungsmuster gelenkt. Der Sensualismus stellte dabei allerdings keinen Widerspruch zum Rationalismus dar, im Gegenteil, das Empfinden wurde als der Vernunft komplementär und durchaus logisch erklärbar angesehen. Besonders einflussreich auf dem Gebiet des Empirismus und Sensualismus waren britische Philosophen wie John Locke (1632-1704) und dessen Schüler David Hume (1711-1776), welche beide den jungen Kant maßgeblich beeinflusst haben dürften⁵.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde die Kritik an der Aufklärung immer lauter, und das von allen Seiten. Dabei muss man jedoch zwischen konstruktiver Kritik aus den eigenen Reihen der Aufklärer, und destruktiver seitens der Aufklärungsgegner unterscheiden. Die aufgeklärten und aufklärenden Philosophen mussten sich eingestehen, dass ihre Hoffnungen, ihre Vorhaben zu hochgeschraubt gewesen waren, und dass die bisherigen Methoden der Aufklärung nicht unbedingt das bewirkt hatten, was sie bewirken hätten sollen. Damit kam es zu einer Aufklärung der Aufklärung. Größtenteils getragen wurde dieser Kritizismus von Immanuel Kant (1724-1804) mit seiner *Kritik der reinen Vernunft* von 1781. Er befreite den Menschen aus seiner Gebundenheit an den Gottesglauben und erklärte ihn zu einem frei nach den Gesetzen der Vernunft denkenden und entscheidenden Individuum.

⁴ Bauer-Funke, Cerstin: Die französische Aufklärung. Literatur, Gesellschaft und Kultur des 18. Jahrhunderts; Stuttgart/Düsseldorf/Leipzig: Klett 1998; S. 7

⁵ Alt, S. 8

2.2. Grundzüge der Aufklärung

Obwohl das Zeitalter der Aufklärung eine ausgesprochene Heterogenität aufwies, gab es doch gewisse Grundzüge, die sich als für diese Zeit charakteristisch bezeichnen lassen. Alt erwähnt insbesondere vier Punkte: erstens, war diese Zeit geprägt durch den Vernunftbegriff, der aus keinem Lebensbereich des aufgeklärten Menschen wegzudenken war, auch wenn dessen Bedeutung je nach Strömung variieren konnte; zweitens, die Erziehung des Menschen zu einem logisch denkenden und sich von abergläubischen Inhalten abwendenden Wesen spielte eine besondere Rolle; drittens, diese Epoche war besonders von Wissen und Wissenschaften geprägt, fand der zeitgenössische Mensch doch durch sein neu erschlossenes Selbstbewusstsein zu innovativen wissenschaftlichen Methoden; viertens, war die Aufklärung auch gekennzeichnet durch einen besonders intensiven Prozess der Säkularisierung und Abwendung von Aberglauben, aber genauso auch von den geistlichen und kirchlichen Autoritäten⁶.

Eindeutig ist, dass für die Aufklärer die Vernunft das Maß aller Dinge war, wobei diese eine variable Größe im Sinne ihrer Deutung war. Durchgängig einig waren sie sich darin, dass eine gewisse Vernunft dem Menschen angeboren sei, denn diese sei es eben erst, die ihn zum Menschen mache, und ihn vom instinktgeleiteten Tier unterscheide. Der Grad der Ausprägung der Vernunft sei zwar bei allen Menschen unterschiedlich, könne jedoch stets weiter ausgebildet werden, etwa durch Lektüre, durch den Aufenthalt in der Gesellschaft oder durch Reisen, in jedem Fall aber durch das aktive Gespräch mit anderen aufgeklärten Menschen. Dies wurde gefördert durch verschiedene Vereine, die zur Zeit der Aufklärung blühten: der Salon, das Kaffeehaus, die Lesegesellschaft, die Freimaurerloge oder der Debattierclub schufen den Rahmen für philosophische Gespräche. Das allerdings nicht für jeden Bürger: auch wenn die Gleichheit der Menschen generell von den Aufklärern propagiert wurde, so fanden sich nur in den wenigsten solcher Vereine auch Personen aus niederen Ständen und Frauen blieb der Zutritt häufig verwehrt. Mancher Aufklärer meinte sogar, dass die Frau an sich nicht aufgeklärt werden könnte oder sollte. Jedenfalls gab es eine starke literarische Öffentlichkeit, die die Diskussion über Themen, die die Aufklärung des Menschen betrafen, zuließ. Und durch die starke Alphabetisierungswelle, die die erzieherischen

⁶ Alt, S. 7-11

Maßnahmen mit sich brachten, wurde es theoretisch jedem Bürger ermöglicht, an diesen zumindest passiv teilzuhaben.

Was nun tatsächlich als vernünftig gelten konnte, sahen manche Aufklärer als das an, was für das Gros der Menschheit als moralisch richtig angesehen werden konnte, vor allem aber das Widerspruchsfreie, Kulturunabhängige und allen Menschen Angenehme. Letzteres führte zu dem Bestreben vieler Aufklärer, die Folter als Instrument zur Erzwingung eines Geständnisses, abzuschaffen, da dies dem Menschen ein unvernünftiges Maß an Leid zufüge. Auch Paradoxien mussten generell als unvernünftig betrachtet werden und so gelangte der zu Beginn der Aufklärung unangetastete Glaube an eine überirdische Macht ins Kreuzfeuer der Philosophen. In diesem Hinblick war es für Aufklärer besonders wichtig, dass sich der vernünftig denkende Mensch von den ihm überlieferten Meinungen distanziert, sich von allen Vorurteilen lossagt und stattdessen auf seine eigenen intellektuellen Fähigkeiten vertraue. Besonders im Empirismus spielten dabei die Sinne eine herausragende Rolle, denn nach Locke mussten zuerst die Sinne wahrnehmen, was der Verstand anschließend aufnimmt⁷. Für Kant war diese enge Verknüpfung von Vernunft und Sinne nicht haltbar, da die Sinne den Menschen genauso täuschen könnten⁸. Dennoch war die Erziehung der Sinne für viele Aufklärer genauso wichtig wie die Bildung des Verstandes, galt die visuelle oder auditive Beobachtung doch als eine Grundmethode des Empirismus.

In den drei hier behandelten Sprachräumen – England, Frankreich und der deutschsprachige Raum – wirkte sich die Aufklärung sehr unterschiedlich aus.

In England war es schon 1649 zu einer blutigen Revolution gekommen, die dem Monarchen Karl I. den Kopf kostete und zur republikanischen Commonwealth führte, die sich allerdings gerade einmal gute zehn Jahre halten konnte. Dennoch konnte der Parlamentarismus im Rahmen der *Glorious Revolution* bereits 1688 einen – mehr oder weniger – endgültigen Sieg verzeichnen. Damit war England das erste Land, das sich auf dem besten Weg zur Demokratie befand, wo das Königtum zwar nicht abgeschafft, allerdings durch das Parlament eingeschränkt worden war. Die englischen Voraufklärer stützten diese Regierungsform durch ihre Werke, so sah etwa John Locke die Herrschaft eines Monarchen allein durch die Zustimmung seiner Untertanen legitimiert – und so

⁷ Körber, Esther-Renate: Zeitalter der Aufklärung. Eine Geschichte des 18. Jahrhunderts; Darmstadt: WBG 2006; S. 182

⁸ Körber, S. 182

sah die Realität im damaligen England tatsächlich aus⁹. Durch diverse Reisen von philosophischen Persönlichkeiten, gelangten die Ideen von Locke, Hume und anderen Voraufklärern Englands nach Frankreich. Das Regierungskonzept der britischen Insel, deren nahezu vollständige Abschaffung der Pressezensur von 1695, aber auch deren kulturelle und geistige Inhalte faszinierten im folgenden die französischen Aufklärer in einem derartigen Maß, „daß man gar von einer *anglomanie* spricht“¹⁰. Im Frankreich unter Ludwig XIV. war das Volk sehr unzufrieden, weil sich die Kluft zwischen Reich und Arm, vom König unterstützt, immer mehr ausdehnte. Daher kam es im Rahmen der französischen Aufklärung zu einer starken, oft radikalen Gesellschafts- und Monarchiekritik, die von den Literaten und Philosophen, den *homme de lettres* getragen wurde. Diese spielten überhaupt eine ganz besondere Rolle, denn erstmals versuchten solche, allein von der Schriftstellerei zu überleben. Dabei waren sie sehr erfolgreich, gab es doch nie zuvor ein breiteres Lesepublikum, waren noch nie so viele Menschen des Lesens fähig. Vor allem aber wurden viele Literaten von ihren adeligen Freunden als Protégés behandelt und mit Geld versorgt. Der Monarch stand den meist regimefeindlichen Inhalten aufklärerischer Werke verständlicherweise nicht so wohlgesinnt gegenüber, und so wurde das Veröffentlichen solcher Texte durch die Zensur erschwert. Diese wurde jedoch häufig durch den Druck im toleranteren Ausland (zum Beispiel in England) umgangen. Letztlich führte die radikale Gesellschafts-, Adels-, Monarchie- und Religionskritik der französischen Aufklärer zu einer im 18. Jahrhundert beispiellosen Konsequenz: der französischen Revolution von 1789. Verkürzt gesagt führte diese weg vom Ständestaat hin zur Republik, in der die Menschenrechte im Sinne der Aufklärung im Mittelpunkt stehen sollten. Dass auf dem Weg dorthin Massen an Blut vergossen wurden, warf allerdings ein schlechtes Bild auf die Beteiligten und wurde daher von Zeitgenossen oft kritisch hinterleuchtet.

Im heutigen Deutschland und Österreich sah es ganz anders aus als in den beiden anderen Sprachräumen. Einerseits fällt der Begriff des „aufgeklärten Absolutismus“ ins Auge, der für diese Region prägend war. Andererseits erreichte die Aufklärungsbewegung hier nie eine solche Radikalität wie etwa in Frankreich mit der Revolution, denn der Herrscher im Großen und Ganzen unangetastet.

Meist bekannten sich bereits politisch tätige Personen zur Aufklärung, der Großteil der deutschen und österreichischen Aufklärer waren Beamte oder Akademiker. Zwar

⁹ Körber, S. 188

¹⁰ Bauer-Funke, S. 15

zeigten sich diese ebenso kritisch gegenüber den weltlichen und geistlichen Obrigkeiten, doch diente dies nur der Verbesserung der Situation im monarchisch geprägten Land, an der Regierungsform selbst sollte jedoch nichts geändert werden: man stand loyal hinter dem Fürsten, den man generell als offen für aufklärerische Tendenzen ansah. Daher wurden deutsche/österreichische Aufklärer häufig Berater der regionalen Herrscher und versuchten so, die Regierung mehr in Richtung Aufklärung zu lenken. Dies gelang mitunter an den Höfen von Friedrich II. von Preußen und Joseph II. von Österreich recht gut, denn diese beteiligten sich teilweise rege am aufklärerischen Diskurs, sei es durch Schriftverkehr mit zeitgenössischen großen Denkern oder durch dementsprechende Gesetzgebungen. Zu bedenken ist, dass diese Herrscher ihre Macht keineswegs durch die Aufklärung bedroht sahen – nach wie vor gab es für sie keinen Zweifel an ihrer Legitimation als Regenten. Nur sahen sie sich nicht mehr als hoch über ihren Untertanen, sondern vielmehr als „ersten Diener des Staates“¹¹, wie sich Friedrich II. selbst bezeichnete.

2.3. Spätaufklärung

Im Laufe der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mussten sich viele ehemalige Optimisten damit abfinden, dass die Aufklärung bisher nicht das gebracht oder das erreicht, was man sich erhofft hatte. Ein neuer Mensch sollte durch die Erziehung zu einem logisch denkenden, frei handelnden, vorurteilsfreien Individuum geschaffen werden. Spätestens mit der Französischen Revolution konnten die Zweifel an dem aufgeklärten und mündigen Menschenbild nicht mehr unterdrückt werden, da diese nicht die propagierte „Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit“, sondern Gewalt, Grausamkeit und abermalige Unterdrückung gebracht hatte. Daher erwiesen sich „bestimmte Konzepte der Aufklärung [...] im Lichte einer späten Analyse, kurz vor Beginn des neuen Jahrhunderts, als zerstörerisch“¹², obwohl sie genau das Gegenteil bewirken wollten.

¹¹ Vgl. Kutz, Jens Peter: Aufgeklärter Absolutismus; <http://www.jenspeterkutz.de/000181.pdf>; zuletzt eingesehen : 05.11.2010

¹² Petrowski, Andrejs: Weltverschlinger, Manipulatoren und Schwärmer. Problematische Individualität in der Literatur des späten 18. Jahrhunderts; Heidelberg: Winter 2002; S. 130

Aber bereits vor der Französischen Revolution wurde vielen Menschen klar, dass die Optimismen der Aufklärung nicht eingehalten werden konnten, und so machten sie sich daran, die Errungenschaften und Ideen der Aufklärung zu relativieren. Während dieser Aufklärung der Aufklärung wurde von allen Seiten auf die Gefahren hingewiesen, die eine Einseitigkeit und Überbetonung der Vernunftkultur in sich birgt. Die Kritiken der Aufklärer stellten nun „die Schattenseiten des Rationalismus [...] mit der gleichen Schonungslosigkeit bloß wie zuvor die irrationalen Phänomene der voraufklärerischen Zeit“¹³. Die übermäßige Wertschätzung der Ratio habe zu einer Entmenschlichung geführt, die Aufklärung selbst, mit ihrer zerstörerischen Gewalt, letztlich nicht nur alle Glaubensinhalte, sondern auch sich selbst in Frage gestellt. Und gerade die starke Hinwendung zur Vernunft und Abwendung vom Esoterischen führte bei vielen Zeitgenossen zu einer „sehnsüchtigen Hingabe an irrationale Prinzipien“¹⁴. Der Aberglaube konnte nie gänzlich ausgelöscht werden und lebte im Unbewussten oder in der unausgelebten Gedankenwelt des Menschen des 18. Jahrhunderts weiter, und benötigte dringend ein Ventil.

2.4. Aufklärung und Religion

Das Verhältnis der Aufklärung zur Religion war ein ambivalentes.

Zu Beginn dieser Strömung wurde die Religion noch nicht angegriffen, im Gegenteil, sie wurde sogar mithilfe des Vernunftbegriffes untermauert: Gott habe die Welt nach rationalen Maßstäben entworfen und durch den Gebrauch unseres Verstandes könnten wir sein Werk verstehen. Eine andere Ansicht stellte der Deismus dar, der sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts herausbildete. Die Deisten nahmen an, dass zwar ein allseits gültiger Gott die Welt geschaffen, sie danach aber sich selbst überlassen habe. Selbst Kant negierte Gott nicht, wenn er meinte, dass die Vernunft einen solchen weder beweisen, noch widerlegen könne¹⁵.

Im Laufe des 18. Jahrhunderts änderte sich die Stellung der Aufklärer zur Religion jedoch wesentlich. Zunehmend trat eine Säkularisierung ein, der religiöse Glaube wurde

¹³ Hurst, Matthias: Im Spannungsfeld der Aufklärung. Von Schillers *Geisterseher* zur TV-Serie *The X-Files*. Rationalismus und Irrationalismus in Literatur, Film und Fernsehen 1789 – 1999; Heidelberg: Winter ; S. 22

¹⁴ Hurst, S. 27

¹⁵ Körber, S. 179

immer mehr als antithetisch zur Vernunft angesehen und daher mitsamt allem im Volk verbreitetem Aberglauben verdammt. Dabei muss man laut Dülmen¹⁶ bedenken, dass die katholische Kirche und die Aufklärung den Begriff Aberglaube verschieden definierten: während erstere schlicht jene Glaubensinhalte und Rituale als abergläubisch und daher verwerflich ansahen, die mit heidnisch-vorchristlichen Denkmustern durchwirkt waren, sahen die Aufklärer jedwede irrationale Handlung oder Idee und damit die jede Ausübung einer Konfession als Aberglaube an. Dülmen gibt zu bedenken, dass vor dem 18. Jahrhundert alle Stände von magisch-abergläubischem Denken kontaminiert waren, nicht nur jene, die wenig oder gar keine Bildung hatten. Schuld daran trage die Tatsache, dass sich im Denken der voraufklärerischen Menschen (aber natürlich auch häufig noch danach) christliches, magisches und wissenschaftliches Gedankengut vermischt habe und so alle Lebensbereiche durchdringen konnte. Verständlich also, dass sich der zeitgenössische Mensch der Aufklärung nur schwer vollends dem Rationalismus unterwerfen konnte.

Sich von dem irrationalen Glauben an Überirdisches und Gott zu lösen und somit auch von der Autorität der Kirche war insofern besonders schwierig, da die christliche Religion – zuerst nur der Katholizismus, ab dem 16. Jahrhundert aber auch der Protestantismus – in Europa jahrhundertlang das einzig gültige Deutungssystem dargestellt hatte, ohne je ernsthaft in Frage gestellt worden zu sein. In diesem Sinne legten deren Vertreter auch Regeln für jene Bereiche fest, die nicht unmittelbar mit der Glaubenswelt zu tun hatten, wie etwa für das Sozialleben oder für den Staat. Die Aufklärer wollten dieses Einmischen im Laufe des 18. Jahrhunderts beheben, wollten die christliche in eine humane Moral und anstatt dem jenseitigen das irdische Wohl des Menschen betonen. Dabei war es, so Dülmen, jedoch nie ihr Interesse, die Kirche vollständig abzuschaffen, sondern sie lediglich in ihre Schranken zu weisen, von ihrem abergläubischen, überirdischen Gehalt lösen und ihren absoluten Wahrheitsanspruch zunichte machen. Am Wichtigsten war den Aufklärern aber, dass die Menschen nicht mehr alles kritiklos hinnahmen, was die kirchlichen Autoritäten von sich gaben, sondern selbst über den Sinn nachzudenken und darüber zu urteilen. Zudem wollten sie, und das sieht man sehr gut an Joseph II. von Österreich, die Effizienz der geistlichen Institutionen steigern und sie somit wirklich sinnvoll machen. Insofern waren ihnen die vielen Klöster ein Dorn im Auge, da „in denen nur Müßiggang und Dummheit

¹⁶ Dülmen, Richard van: Kultur und Alltag in der Frühen Neuzeit. 3. Bd. Religion, Magie, Aufklärung. 16. – 18. Jahrhundert; München: Beck 1994

herrschen und [...] den Menschen keinen Nutzen brächten“¹⁷. Daher wurden etwa im Habsburgerreich die meisten Klöster einfach aufgelöst und durch regionale Weltgeistlichkeit ersetzt, da diese der Seelsorge der Bevölkerung besser dienen sollte.

Einen weiteren Kritikpunkt stellte die Intoleranz der katholischen Kirche dar, die mit ihrem Hegemonialanspruch Andersgläubige und -denkende verurteilte und verfolgte, denn die Aufklärung stellte sich als besonders tolerante, gegen Vorurteile kämpfende Strömung dar. Und so unterstütze sie den Austausch mit anderen Glaubensrichtungen und führte somit zu einer Annäherung der Protestanten, Katholiken, Juden und anderen Gruppierungen.

Die Aufklärer distanzierten sich also im 18. Jahrhundert zunehmend von der katholischen Kirche und eine Säkularisierung trat ein. Dabei wurde versucht, die zuvor christlich geprägten Ideen und Glaubensinhalte durch weltliche, vernunftbetonte Themen zu ersetzen. Übersehen wurde jedoch, dass der Glaube eine wichtige Stütze für den zeitgenössischen Menschen war und dieser sich mit dessen Verdrängung teilweise sehr hilflos fühlte. Die Vernunft als Ersatzreligion konnte die Lücke nicht füllen, welche die „Zerstörung des theozentrischen Weltbildes“¹⁸ hinterlassen hatte.

Das Moralempfinden, das zuvor an die religiöse, christliche Erziehung gekoppelt war, wurde nun anhand der Vernunft erklärt und gelehrt, nicht mehr durch jenseitige Strafe oder Belohnung in Himmel oder Hölle. Dementsprechend konnte der Mensch der Aufklärung, anders als zuvor, bereits im Diesseits zu seiner Vollendung finden.

Die Beziehung zwischen Aufklärung und Religion war besonders im deutschen Sprachraum von komplexer Natur. Allein die Tatsache, dass dieser Bereich in einen protestantischen und einen katholischen gespalten war, macht die Darstellung einer einheitlichen Entwicklung unmöglich.

Beim Protestantismus war der Grat zwischen Aufklärung und Glaube recht schmal, wiesen die Inhalte dessen Strömungen doch eine starke Ähnlichkeit auf mit jenen der (Hoch- und Spät-)Aufklärung: das selbst denkende Individuum, Quellenkritik und Toleranz wurden ebenfalls groß geschrieben. Laut Körber stellten ebenso für beide Denkrichtungen Gott und die menschliche Vernunft einen Gegensatz dar, weshalb es nicht möglich sei, Gott rational zu ergründen. Stattdessen versuchten die Pietisten dies mit ihren Seelenkräften, mit ihren Empfindungen. Da diese Empfindsamkeit und der Vernunftbegriff etwa zur selben Zeit in Europa in Erscheinung getreten sind, vermutet

¹⁷ Dülmen, S. 140

¹⁸ Alt, S. 7

Körper, dass sie zwei Teile eines Ganzen sind, nicht Gegensätze¹⁹. Insofern zeigte sich im protestantischen Teil des deutschen Sprachraums recht früh aufklärerisches Gedankengut, während im katholischen Bereich mit seinem aufgeklärten Absolutismus die Aufklärung erst verspätet einsetzte. D'Aprile/Siebers gehen soweit, den Großteil der deutschen/österreichischen Aufklärer dem Protestantismus zuzuschreiben.

Bei aller Abwendung vom religiösen Inhalten plädiert Dülmen jedoch dafür, das 18. Jahrhundert nicht als unchristlich oder ungläubig anzusehen, denn das Volk ging für gewöhnlich dennoch regelmäßig zur Kirche, war das Pfarrnetz doch bestens ausgebaut. Allerdings sei der sonntägliche Kirchgang nicht unbedingt einem besonderen Frömmigkeitsempfinden entsprungen, sondern hatte wohl eher eine soziale Funktion. Wie es mit der Frömmigkeitspraxis der aufklärerischen Philosophen aussah, könne man, so Dülmen, leider nur schwierig erschließen, da „wenig Informationen über das alltägliche religiöse Leben der Gesellschaft des 18. Jahrhunderts, vor allem das der literarischen Intelligenz“²⁰ überliefert sei. Doch sei klar, dass kaum ein Denker dieser Zeit auf gewisse christliche Rituale, wie etwa die Taufe oder ein ehrwürdiges Begräbnis, verzichten wollte.

Und auch Conrad meint, die Aufklärung habe nicht mit der Religion abgeschlossen, sondern ihr schlicht eine neue Wendung gegeben. Dadurch seien neue Sinndeutungen entstanden, die dem nun rational geprägten Weltverständnis des Individuums entgegenkamen. „Vermeintlich ‚Irrationales‘ wurde ‚rational‘ mit dem Verweis auf Erfahrung und Empfindung [...] erklärt“²¹.

¹⁹ Körper, S. 179

²⁰ Dülmen, S. 148

²¹ Conrad, Anne: Rationalismus und Schwärmerei. Studien zur Religiosität und Sinndeutung in der Spätaufklärung; Hamburg: DOBU 2008; S. 8

3. Phantasie und Schauerliteratur – Theorie

3.1. Der Mensch der Aufklärung und das Irrationale

Die allein von Vernunft geleitete und geprägte Aufklärung konnte sich nie vollkommen durchsetzen, nie das letzte Fünkchen an Irrationalität oder zumindest das Verlangen danach beim Menschen ausmerzen. Die beträchtliche Popularität des Genres des Schauerromans und der phantastischen Literatur um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert beweist dies ausreichend. Zwar waren die für die Aufklärer verachtenswerte Phantasie und das Irrationale aus dem Alltag nahezu vollständig verschwunden, doch fanden beide durch die fiktive Welt der Literatur zurück zum Menschen – oder auch umgekehrt.

Dass die lebendige Phantasie als solche aus allen Lebensbereichen des aufgeklärten Menschen vertrieben werden sollte, liegt daran, dass Aberglaube, Zufall, Schicksal oder Schwärmerei zum einen das Denken verwirrten indem sie Angst evozierten, zum anderen das Weltbild des Menschen der Aufklärung durch ihre Unerklärbarkeit unterwanderten. Nach dem Denkschema der Aufklärer hätte der Rationalismus mit seinen verständlichen Erklärungen jede irrationale Angst tilgen müssen, und das hat er oberflächlich auch. Nur führten diese nicht nur zum Ablassen vom Aberglauben und Spuk, sondern auch zum Verlust der metaphysischen Stütze, wie es Religion und der Glaube an einen Gott waren. Stattdessen sah sich der Mensch der Aufklärung konfrontiert mit der Tatsache, allein mithilfe seines Verstandes und ohne mögliche Hilfe durch eine übernatürliche Macht, zu Recht kommen zu müssen. Dies führte bei den meisten „normalen“ Menschen (also nicht aufgeklärte Philosophen oder Literaten) nicht zu einem Gefühl der Selbstverantwortlichkeit und zu einem neuen Selbstbewusstsein, sondern zu Angst, Haltlosigkeit und Ungewissheit. Aus dem Verlust des Glaubens heraus entstanden neue Ängste, die die alten, irrationalen ersetzten, wobei diese meist zusätzlich noch nachwirkten. Insofern war das Individuum der Aufklärung innerlich zerrissen zwischen den äußeren, aufgeklärten und verstandesbetonten Überzeugungen auf der einen, und dem im Inneren gefestigten Aberglauben auf der anderen Seite. Diese Zerrissenheit kann, wenn man so will, schon auf das Doppelgängermotiv der Romantik verweisen, wo das Individuum ja auch aus einer

erhellten und einer Schattenseite besteht. Eine solche Zerrissenheit wird uns auch an einigen im Folgenden behandelten Autoren begegnen und daher von besonderem Interesse sein.

Tatsächlich lechzte der Mensch damals nach Irrationalem und fand dies nun in Gruselgeschichten, die es ihm ermöglichten, seine unvernünftigen Triebe innerhalb einer fiktiven Welt, ohne Gefährdung der rationalen Realität auszuleben. Überhaupt ist insbesondere gegen Ende des 18. Jahrhunderts eine zunehmende Morbidität in der Gesellschaft zu erkennen. Laut Meier²² rückten um diese Zeit die Themen Tod und Sexualität, Eros und Thanatos, immer näher zusammen, bis diese Bewegung schlussendlich in der „schwarzen Romantik“ mündete. Medizingeschichtlich ist mit der steigenden Popularität des Sezierens von menschlichen Leichnamen eine ebensolche Entwicklung wahrnehmbar. Und auch im *gothic novel* und dem Schauerroman tritt diese Verknüpfung von Sexualität und Tod auf, wie an späterer Stelle gezeigt werden soll.

3.2. *England und der gothic novel*

Das Genre des *gothic novel*, des klassischen englischen Schauerromans reicht laut Kleine²³ vom Erscheinen von Walpoles *The Castle of Otranto* im Jahre 1764 bis tief in die Romantik hinein, nämlich bis 1830, wobei Prosatexte mit schaurigen Inhalt in diesem geographischen Raum bis heute eine große Popularität genießen. Dementsprechend gibt es Kritiker, die das Ende der Strömung nicht mit Werken wie Mary Shelleys *Frankenstein* von 1818 oder Charles Robert Maturins *Melmoth the wanderer* von 1820 sehen, sondern diese Tradition bis zur Gegenwart fortgesetzt wissen wollen. Gehen die Meinungen bezüglich des Endes des *gothic novel* auseinander, so ist an deren Anfängen zur Zeit der Aufklärung kaum zu zweifeln.

²² Meier, Franz: Sexualität und Tod. Eine Themenverknüpfung in der englischen Schauer- und Sensationsliteratur und ihrem soziokulturellen Kontext (1764-1897); Tübingen: Niemeyer 2002

²³ Kleine, Inge: Dread and Exultation. Symbolische Männlichkeit und Weiblichkeit im klassischen englischen Schauerroman; Frankfurt am Main/Berlin/Bern/Bruxelles/New York/Oxford/Wien: Lang 2001

In der Forschung gibt es, so Ancuta²⁴, mehrere mögliche Ansätze dafür, warum die Schauerliteratur im England des 18. Jahrhunderts *gothic novel* genannt wurde.

Das Wort *gothic* leitet sich von dem germanischen Stamm der Goten her, und findet seine Verwendung hier im Sinne des Architekturstils der bereits im hohen, vor allem im späten Mittelalter gebräuchlichen Gotik. Diese löste mit ihrer „barbarischen“ Wildheit, aber ebenso mit der Freiheit der Darstellung abseits von expliziten Normen das wohl angelegte, regelgerechte Romanische ab. Insofern wurde in England *Gothicism* sowohl für „the primitive Germanic culture“, als auch für „that part of English culture which escaped the Roman influence“²⁵ verwendet. Metaphorisch gesehen könnte man das Romanische mit der Literatur der Aufklärung, und das Gotische mit der im Vergleich dazu irrationalen Schauerliteratur assoziieren. Im Allgemeinen sahen die Aufklärer in den antiken Bauwerken etwas Erhabenes, während allem Mittelalterlichen etwas Wildes und Rohes anhaftete.

Als gegen Ende des 18. Jahrhunderts die düsteren Romane von Walpole bis Lewis erschienen, wurden sie von den Kritikern prompt als *gothic* bezeichnet, und mit dem *gothic novel* ein neues Genre geschaffen, auch wenn diese Texte dennoch zahlreiche Elemente des sentimentalen Romans enthalten. Im Gegensatz zu den aufklärerischen und aufgeklärten Romanen des 18. Jahrhunderts, die für gewöhnlich einem geregelten Schemata mit moralischem und vernunftbetontem Inhalt folgen, neigen die *gothic novels* zu einem eher chaotischen Stil, zu Nostalgie und dem Hervorkehren der wilden, animalischen Seiten des Menschen. Die Szenenbilder des häufig im hohen oder späteren Mittelalter angesiedelten *gothic novel*, zeigen dunkle, schlecht beleuchtete alte Gemäuer, die manchmal nur mehr Ruinen sind, Friedhöfe mit verfallenen Grabsteinen, unterirdische Geheimgänge, raue Landschaften oder durchwachsene Wälder. Die Handlung kreist um psychische und physische Gewalt bis hin zum Mord, um Wahnsinn, grausame Tyrannen und unschuldige, gemarterte Frauen – und natürlich um Erscheinungen aus dem Jenseits. Insofern wurde *gothic* sozusagen ein Synonym für Angst und Schrecken. Mittlerweile wird es vielmehr mit blutleer geschminkten Gesichtern, schwarz gekleideten Gestalten und lauter Gitarrenmusik mit Texten über Tod und Friedhöfe assoziiert. Der Begriff hat also in den letzten etwa 800 Jahren eine ordentliche Metamorphose durchgemacht.

²⁴ Ancuta, Katarzyna: Where Angels fear to hover. Between the Gothic Disease and the *Meataphysics* of Horror; Frankfurt am Main/Berlin/Bern/Bruxelles/New York/Oxford/Wien: Lang 2005

²⁵ Ancuta, S. 12

Wie an dieser neuen Romanform zu erkennen ist, zeigt das späte 18. Jahrhundert in England im Bezug auf seine Literatur schon stark den Übergang zur Romantik an. Der *gothic novel* habe, so Brittnacher, „den Tugendrigorismus der sentimental Verführungsromanze [...] mit dem antireligiösen Affekt des Aufklärungszeitalters und dem antiaufklärerischen Affekt der Romantik verbunden“²⁶, sodass etwas ganz neues entstand. Meist angesiedelt in dunklen, gotisch-verschnörkelten Gebäuden stellt der *gothic novel* den idealen Lebensraum für gespenstische Gestalten dar. Allerdings zeigt sich hier wohl auch das Unbewusste, das durch die vernunftbetonte Aufklärung verdrängte, das mittels Phantasie und Fiktion wieder durchbricht. Weshalb die Szenerie so oft ins Mittelalter verlegt wurde, ist ganz logisch erklärbar: in einer Zeit, wo Vernunft und Erklärbarkeit vorherrschen ist es kaum möglich, eine Atmosphäre des übernatürlichen Grauens darzustellen. In einer Zeit, die aber längst vergangen ist, wo noch magisches und rituelles Gehabe und kirchliche Vorherrschaft an der Tagesordnung standen, da ist es sehr viel leichter, Geistererscheinungen einigermaßen plausibel zu gestalten und somit Angst zu erzeugen.

Die zeitgenössischen Kritiker sahen in der Darstellung von blutrünstigen Gräuel und abergläubischem Gedankengut der Figuren nichts Positives, sondern klagten sie an, die Leserschaft mittels unrealistischen, unvernünftigen und unwahrscheinlichen Erzählungen verwirren und schockieren zu wollen. Weiters fehle ihm mit seinen Effekt heischenden Aspekten jedwede Moral, der *gothic novel* könne demgemäß nur als trivial angesehen werden. Dass dies aber nicht die ganze Wahrheit ist, dass es sehr wohl Schauerromane gibt, die mehr als nur übertriebene Angst und Schrecken sind, beweist die neuere Forschung, sollte aber auch die vorliegende Arbeit zeigen. Meier etwa sieht die englischen Schauerromane des späten 18. Jahrhunderts in einer mittleren Position zwischen trivialer und hoher Literatur, schließlich wurden sie von vielen zeitgenössischen Literaten geschätzt, und nicht nur verdammt. Denn die Handlung ist nicht immer seicht, sondern kreist oft um zeitgenössische gesellschaftliche, aber auch politische Themen, wobei der Bereich der Religion mit dem verhassten Aberglauben eine wichtige Rolle spielt. Zudem nimmt die Schauerliteratur – nicht nur Englands, sondern auch der anderen hier behandelten Sprachräume – teils die Psychoanalyse und damit auch das subjektive Empfinden des Individuums der Romantik vorweg, wird doch oft genau geschildert, wie sich der/die Protagonist/in fühlt und was in

²⁶ Brittnacher, Hans Richard: Delirien des Körpers. Phantastik und Pornographie im späten 18. Jahrhundert. Ein Essay; Hannover: Wehrhahn 1998; S. 12

seinem/ihrem Kopf vorgeht. Die Texte schlicht auf ihre gruselige Dimension zu reduzieren wäre ein analytischer Fehltritt.

Was den *gothic novel* wiederum als Kind der Aufklärung verrät, ist „das Theorem der *probable improbability*“²⁷, also der wahrscheinlichen Unwahrscheinlichkeit, nach der alles zunächst scheinbar Übernatürliche am Ende logisch aufgelöst wird. Weber²⁸ sieht mit Lewis' *The Monk* einen entscheidenden Bruch mit der bisherigen Tradition des *gothic novel*, in dem jeder mögliche Aufklärungsoptimismus schwindet und stattdessen eine Sichtweise im Sinne der Romantik in den Mittelpunkt tritt. Es ist auch jenes Werk, das die Schauerromanautorin Radcliffe dazu veranlasste, eine Unterscheidung zwischen den Begriffen *terror* und *horror* zu treffen. Während ersteres dadurch erhaben sei, dass es durch Spannung psychische Furcht erzeuge, sei das zweite durch offensichtliche Gräuel schlicht Ekel erregend und insofern von niederer Qualität. Sie selbst gilt als Vertreterin des *terror*, Lewis' Werk logischerweise als *horror*.

3.3. Der deutsche Sprachraum und der Schauerroman

Zunächst relativ unabhängig vom *gothic novel* entwickelte sich im späten 18. Jahrhundert auch im deutschen Sprachraum ein Genre der Schauerliteratur, und zwar im Rahmen der Phantastik. Insbesondere Balladen und Novellen zeichnen sich in dieser Zeit durch ihre düstere Atmosphäre und gespenstischen Gestalten aus. Nach Freund simuliert diese deutsche Variante „in der Regel eine Apokalypse ohne den Aspekt der Erneuerung“²⁹ und ohne logische Erklärung, ganz im Unterschied zum *gothic novel*.

Erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts zeigte sich im deutschen Sprachraum – und selbes gilt für Frankreich – der Einfluss des englischen *gothic novel* und das sei, so Hall³⁰, kein Zufall. Denn gerade um diese Zeit seien die „literary cross-currents“ zwischen den europäischen Ländern besonders intensiv gewesen, was auch die Fülle an „translations,

²⁷ Brittnacher, S. 14

²⁸ Weber, Ingeborg: Der englische Schauerroman. Eine Einführung; München/Zürich: Artemis 1983

²⁹ Freund, Winfried: Deutsche Phantastik. Die phantastische deutschsprachige Literatur von Goethe bis zur Gegenwart; München: Fink 1999; S. 10

³⁰ Hall, Daniel: French and German Gothic Fiction in the Late Eighteenth Century; Oxford/Bern/Berlin/Bruxelles/Frankfurt am Main/New York/Wien: Lang 2005

adaptations, plagiarised versions and parodies“³¹ belegt. Und so entstehen ab etwa 1790 im deutschen Sprachraum immer mehr Geisterromane, bis um die Jahrhundertwende eine regelrechte Schwemme an derartiger Literatur eintritt, die sich meist durch ihre Trivialität von den ersten größeren Werken unterscheidet. Das führte dazu, dass der Schauerroman im heutigen Deutschland und Österreich, anders als in Großbritannien, ab 1800 sukzessive wieder in Vergessenheit geriet und bis heute nur sehr wenig von dieser großen Zahl überliefert ist. Populärer waren die Romane der schwarzen Romantik, in deren Rahmen es zu einer neuerlichen Zuwendung zu morbiden, übernatürlich anmutenden Geschichten kam. Doch wird diese Literatur eben nicht mehr dem Genre des Geister- oder Schauerromans zugeordnet, sondern jener der deutschen Phantastik beziehungsweise der Romantik.

Nach Von Wilpert waren in Deutschland und Österreich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht nur einfache Leute mit einem anhaltenden Aberglauben geschlagen, sondern auch ausgezeichnet gebildete Personen. So zeigte sich, dass einige jener Personen, die zuvor inbrünstig die Aufklärung verfochten und jeden Aber- und Geisterglauben lächerlich gemacht hatten, später von solchen Gespenstern mittels Halluzinationen heimgesucht wurden (es handelt sich hier insbesondere um Friedrich Nicolai). Dies ist wohl ein Indiz dafür, dass irrationales Denken nicht einfach verdrängt werden kann und sich in diesem Falle immer wieder selbst seinen Weg bahnt und zwar am Leichtesten im Dunkel der Nacht. Denn während die hellen Tagstunden das Vertrauen in eine logisch erklärbare und rationale Weltanschauung stärkte, kamen in den finsternen Nachtstunden die längst verdrängt geglaubten Ängste vor irrationalen Vorgängen wieder zum Vorschein. Um diesen Abhilfe zu verschaffen und die dem Menschen angeborene Sehnsucht nach Übersinnlichem entgegenzukommen, gleichzeitig aber auch die Vernunftkultur zu stärken, empfahl Nicolai 1767, schauerliche Geistergeschichten mit logisch aufgeklärtem Ende zu erzählen.

Von Wilpert sieht vor allem die Spätaufklärung als eine stark dialektische Strömung an, die offiziell rational war, unter der Oberfläche jedoch stark irrationale Züge aufwies. Das 18. Jahrhundert ist sozusagen *par excellence* das Jahrhundert der Scharlatane und Geisterseher, und das lässt sich an der Schauerliteratur dieser Zeit aus dem deutschen Sprachraum ablesen.

Zwar gab es im Laufe der Aufklärung eigentlich fast immer Lyrik, die auch Geister und andere Erscheinungen beinhaltete, doch traten diese hier nicht auf ängstigende oder

³¹ Hall, S. 45

schockierende, sondern auf lustig-belehrende Weise auf. In den Gespensterballaden kommt es durch solche jedoch zu einer konkreten Verunsicherung sowohl der Protagonisten, als auch der Leser. Denn hier handelt es sich oft um Wiedergänger, die ernsthaft mahnend und strafend aus ihren Gräbern zurückkehren. Die Gespensterballade ist geprägt von einem irrationalen, mythischen und schicksallastigen Weltbild, das gegen Ende des 18. Jahrhunderts immer mehr den vorher spöttischen Blickwinkel verdrängt und vollends dem Volksaberglauben verfällt. Dennoch stehen die Gespenster Ludwig Christoph Heinrich Hölty's mit ihrer moralisierenden Art meist im Dienste der Aufklärung, Gottfried August Bürgers dagegen kritisieren die aufklärerische Verdammung allen Aberglaubens bei gleichzeitiger Erhaltung der christlichen Ideen.

Schauerliche Prosa entsteht im deutschsprachigen Raum erst in der Spätaufklärung, zunächst im Rahmen von komödiantischen Erzählungen, in denen sich Protagonisten als Gespenster verkleiden, oder im Rahmen von Märchen, die sich während der Zeit der Aufklärung aufgrund ihres Verzichts auf Wahrheits- und Wirklichkeitsanspruch erhalten konnten. Hierzu zählen mehr oder weniger auch die Gespensterbücher, die Sammlungen von mündlich tradierten oder schriftlich festgehaltenen Quellen darstellen. Ihre Besonderheit ist jedoch, dass die Herausgeber/Autoren meist logische Erklärungen für alle darin enthaltenen Geistererscheinungen abgaben, wodurch die Vernunftkultur gewahrt blieb.

Der eigentliche Geister- oder Schauerroman, der das Pendant vom englischen *gothic novel* darstellt, entsteht allerdings erst unter dem Einfluss des Letzteren ab 1790. Das speziell „Deutsche“ ist hier, dass sich das Geistermotiv mit Aspekten des Ritter-, Räuber- und Geheimbundromans verbindet. Gerade der Bundes- oder Geheimbundroman stellt eine typisch deutschsprachige Erscheinung dar und derartige „novels of secret organisations flourished in Germany in the 1790s“³². Überhaupt gelangte der deutsche Schauerroman in all seinen Ausprägungen im Laufe dieses Jahrzehnts zu einer enormen Popularität, von der wiederum die extrem intensive Produktivität seiner Autoren zeugt. Doch bereits zu Beginn des neuen Jahrhunderts geraten sie, ungleich jenen in England, wieder in Vergessenheit. Denn den meisten Literaten, Literaturkritikern und Philosophen waren sie ein Dorn im Auge, da sie mit ihrem übertriebenen Geisterkult anti-aufklärerisch wirkten.

Unterschiede zum englischen *gothic novel* finden sich etwa in der Darstellung der spirituellen Erscheinungen, die im deutschen Geisterroman selten Geister von

³² Hall, S. 150

Verstorbenen sind, sondern meist Elementargeister oder Dämonen, die teufel-ähnliche Züge aufweisen. Weiters sieht von Wilpert in den Geisterromanen keine typisch auf Schauereffekte heischenden Erzählungen, sondern eher einen Kampf zwischen Gut und Böse, in den der Protagonist (eher seltener: die Protagonistin) miteinbezogen ist. Insofern kommt es häufig zu Bündnissen mit Dämonen, die jedoch durch die positive Wandlung des Helden am Ende ihre Gültigkeit verlieren. In diesem Sinne bleibt in derartigen Texten die Vormacht einer höheren, „guten“ Macht unangefochten. Gleichzeitig, so von Wilpert, wird aber auch häufig mit logischen Erklärungen für diverse irrationale Vorgänge die aufklärerische Pflicht erfüllt.

Ähnlich wie im englischen *gothic novel* findet sich die szenische Gestaltung des deutschen Schauerromans oft im Mittelalter, doch fällt weniger das Gotische ins Auge, als dass man an mittelalterliche Dichtungen wie Wolfram von Eschenbachs *Parzival* denkt. Von Wilpert beschreibt die dafür verwendbaren und verwendeten Utensilien folgendermaßen:

[...] Ritterburgen, gewalttätigen Burgherren, Burgverliesen, Höhlen, Gewölben, alten Schlössern, Eingemauerten, lebendig Begrabenen, Eingekerkerten, auferstandenen Toten, um die Nachfahren besorgten Ahnengeistern, Tugendproben, zauberkräftigen Talismanen, Verwandlungen, Gestaltentausch, Fluchen, Totenglocken, Doppelgängern, Verwirrungen und dämonischen Verblendungen, Vorspiegelungen u.a.m.³³

Da jedoch angeblich von Anfang an feststeht, dass alles ein gutes Ende finden wird, entstehe nie ein wahrhafter Schauer oder Schrecken beim Leser. Zudem sind es häufig gute Geister, die „der moralischen Erziehung des Helden und seinem Erlösungsbedürfnis aus einer ihm selbst nicht mehr erfassbaren Welt“³⁴ dienen, in diesem Fall ist jede Angst vor diesen übersinnlichen Wesen unangebracht. Ähnlich wie beim englischen Pendant mit seinen Verflechtungen mit dem Detektivroman, steht es hier dem Leser, so von Wilpert, offen, während des Lesens selbst die Rätsel zu entschlüsseln – was angesichts der Trivialität kein besonders schweres Unterfangen wäre. Im Unterschied dazu stehen die Romane der Schwarzen Romantik, die sich in ihrer Komplexität so gut wie nie eindeutig entschlüsseln lassen. In diesem Sinne kommt es im deutschen Sprachraum eigentlich erst mit der Romantik zu ernsthaft gruseligen und schauerlichen Geschichten.

³³ Wilpert, Gero von: Die Deutsche Gespenstergeschichte. Motiv – Form – Entwicklung; Stuttgart: Kröner 1994; S. 124

³⁴ Wilpert, S. 124

3.4. *Frankreich und der roman noir*

Reich ist die Französische Literatur des 18. Jahrhunderts nicht an schauerlicher oder fantastischer Literatur – deren Hochzeit kam, ähnlich wie im deutschen Sprachraum, erst im 19. Jahrhundert. Und was an solcher entstand, sieht Hall unter extrem starkem englischen Einfluss, im Gegensatz zur deutschen Schauerliteratur, die er eher als Konkurrenz zur englischen ansieht. Doch sei mit Autoren wie Abbé Prévost oder François-Thomas-Marie de Baculard d’Arnaud schon vor den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts eine Art dunkel gefärbter und melancholischer Literatur entstanden, die den späteren *roman noir* ebenso beeinflusste, wie der englische *gothic novel*. Dennoch ist für das Frankreich der Spätaufklärung die erotische, pornographische Literatur charakteristischer, die mit de Sade ebensolches Grauen und Lust an solchem erzielte wie die Schauerliteratur aus anderen Ländern. Der explizite Bezug zur Sexualität ist es denn auch, der bei den in dieser Arbeit behandelten französischen Werken besonders auffällt. Für Baecque sind es „le roman de mort-vivant, le goût du morbide, l’érotisme macabre, l’anecdote funebre, la poésie des tombeaux, des grottes et des sombres châteaux“³⁵, welche den *roman noir* charakterisieren. Ebenso typisch ist für den französischen Schauerroman des letzten Jahrzehnts des 18. Jahrhunderts der Bezug zur Französische Revolution, die mit ihrer Aggression und ihren Gräueln eine adäquate Szenerie für eine schauerliche Erzählung darstellte. Aber selbst wenn eine solche nicht zu jener Zeit spielt, so gibt es doch meist einen historischen Bezug dazu, etwa insofern, dass alles Vergangene auf die zukünftige Revolution verweist. So sind Romane, die die Ständegesellschaft mit dem geachteten und unantastbaren Adel an der Spitze als noch intakt darstellen, keine Seltenheit und auch kein Zufall.

Teilweise findet sich dies auch in deutschen und englischen Werken aus dieser Zeit, konnte ein solch bedeutendes Ereignis ja nicht einfach ignoriert werden. Doch mussten diese insofern anders aussehen und wirken, da es sich ja nicht um das eigene Land handelte, in dem man die blutigen Geschehnisse miterlebt hätte.

³⁵ Baecque, Antoine de: Préface; In: Révéroni Saint-Cyr, Jacques Antoine de: *Pauliska ou La Perversité moderne*; Paris: Éditions Payot & Rivages; S. 7-15; S. 8

4. Phantasie und Schauerliteratur – Textanalyse

4.1. Horace Walpoles *The Castle of Otranto* (1764)

4.1.1. *Horace Walpole und sein Werk*

Horace Walpole wurde am 24. September 1717 als Sohn des Premierministers Sir Robert Walpole in London geboren. Nach seiner Ausbildung in Eton und Cambridge ging er auf seine Grand Tour durch Frankreich und Italien, währenddessen wurde er durch seines Vaters Arrangement ins Parlament des familiären Bezirkes in Cornwall gewählt. Bereits um 1739 begann er zu schreiben, insbesondere seine berühmten Briefe, ab 1747 publizierte er auch. Zwei Jahre später erstand er das Landhaus Strawberry Hill bei Twickenham, das er nach gotischem Vorbild erweiterte, und wo er 1757 eine eigene Druckerpresse ansiedelte. 1768 zog er sich vom Parlament zurück, am 2. März 1797 starb er unverheiratet in London.

Walpole wurde Zeit seines Lebens als Exzentriker angesehen, und das nicht nur wegen seiner sexuellen Orientierung, derer sich niemand sicher war. Sein starkes Interesse für Geschichte, gotische Architektur und Schätze vergangener Zeiten passten nicht in das Weltbild der aufgeklärten Gesellschaft, und so wurde er einerseits als Träumer, andererseits als Spinner angesehen. Letzteres insbesondere als er begann, sein Landhaus Strawberry Hill komplett umzubauen, sodass ein gotisches Schloss entstand, in dem er all seine Antiquitäten, Nippes und Bücher adäquat unterbringen konnte. Die Politik war für ihn, obwohl eigentlich sein Beruf, eher nebensächlich, so hat er sich auch nie wirklich engagiert dafür, außer wenn Freunde darin verwickelt waren.

Ebenso interessant wie der Autor selbst ist die Entstehungsgeschichte seines Romans *The Castle of Otranto*. So behauptete er in einer seiner Korrespondenzen, dass er nach einem morgendlichen Traum von einem mittelalterlichen Schloss des Abends den Roman zu schreiben begonnen und bereits nach zwei Monaten fertig gestellt habe. Bedenkt man seine Biografie, sein stetes Interesse an vor allem gotischer Architektur und sein verträumtes Wesen, so ist es nicht unbedingt verwunderlich, dass gerade er von einem solchen Gebäude träumte. Dennoch scheint ihn dieser Traum besonders inspiriert

zu haben, brachte er ihn doch soweit, selbst ein Buch zu schreiben – wenn auch ein nicht gerade umfangreiches. Es blieb auch sein einziges belletristisches Werk, was die Tatsache, dass gerade dieses so viele Literaten beeinflusste, besonders faszinierend macht.

Seltsam mögen dem heutigen Publikum die Umstände rund um die Publikation erscheinen. Als Walpole zu Weihnachten 1764 das angeblich antike Manuskript *The Castle of Otranto* publizierte, bestanden kaum Zweifel an seiner historischen Originalität, welche Walpole im Vorwort der ersten Edition erklärte:

The following work was found in the library of an ancient catholic family in the north of England. It was printed at Naples, in the black letter, in the year 1529. How much sooner it was written does not appear. The principal incidents are such as were believed in the darkest ages of Christianity; but the language and conduct have nothing that favours of barbarism. The style is the purest Italian. If the story was written near the time when it is supposed to have happened, it must have been between 1095, the aera of the first crusade, and 1243, the date of the last, or not long afterwards.³⁶

Aber nicht genug damit, dass er sein eigenes Werk als das eines mittelalterlichen Italieners ausgab, er entwarf auch noch einen fiktiven Übersetzer, einen gewissen „William Marshall, Gent“, der auf dem Titelblatt dieser ersten Edition seine Erwähnung findet. Wagemutig dünkt bei aktuellem Wissen auch die Aussage, dass er bei großem Erfolg des Romans den italienischen Originaltext veröffentlichen wolle – das wäre gewiss eine Herausforderung für Walpole gewesen.

Für diverse „miracles, visions, necromancy, dreams, and other preternatural events“ (S. 6) im Text hält er eine Entschuldigung für angebracht, doch seien diese in „those dark ages“ (S. 6) ein Fixpunkt im Weltbild der Menschen gewesen. Mittlerweile, natürlich, seien solche unvernünftigen Vorstellungen selbst aus der fiktiven Literatur verschwunden. Und trotz dieser irrationalen Darstellungen müsse man „the piety that reigns throughout, the lessons of virtue that are incalculated, and the rigid purity of the sentiments“ (S. 7) würdigen, die das Werk, trotz seiner finsternen Entstehungszeit, ausmachten. Walpole zeigt sich hier als typisches Kind der Aufklärung, indem er Irrationales – wohl gemerkt, von ihm selbst erfunden! – zumindest indirekt kritisiert und alles Tugendhafte und Vernünftige herausstreicht. Andererseits tat er öfters seine kritische Meinung zu dem vernunftbetonten Weltbild der Aufklärung kund: „A god, at least a ghost, was absolutely necessary to frighten us out of too much senses“³⁷. Ebenso

³⁶ Walpole, Horace: *The Castle of Otranto. A Gothic Story*; Oxford/New York: Oxford University Press 2008; S. 5

³⁷ Clery, E. J.: Introduction; In: Walpole: *Otranto*; S. vii-xxxiii; S. xiii

kritisch erweist er sich, als er 1767 an Madame Du Deffand schreibt, dass dieses sein einziges Werk wäre, das ihm Freude bereitet hätte:

I gave rein to my imagination; visions and passions heated me. I did it in spite of rules, critics, and philosophers. (S. xiii)

Walpole ist sich der Ideale der Aufklärung vollkommen bewusst, so sehr, dass er sich vor diesen in eine Welt der Imagination flüchtete – nicht nur im literarischen Sinne, sondern auch im realen Leben mit Strawberry Hill. Beim Verfassen des Romans gab er sich seinen Emotionen und Leidenschaften hin, was vom Mainstream jener Zeit sehr argwöhnisch beäugt wurde. Obwohl er damit, oberflächlich betrachtet, dem Sentimentalen Roman recht nahe kommt, äußerte er sich über diesen eher abfällig und versuchte sich stets davon abzugrenzen.

Wenige Monate nach der Erstpublikation, im April 1765, publizierte Walpole *The Castle of Otranto* abermals, diesmal allerdings unter seinem richtigen Namen und mit einem neuen Vorwort, in dem er seinen Betrug aufdeckte und sich für diverse irrationale Sequenzen in seinem Werk rechtfertigte. Er sei sich nicht sicher gewesen, wie ein solcher Text aufgenommen werden würde, und wollte, im Falle größter Kritik, die Möglichkeit haben, sich dennoch ohne Blamage in der Öffentlichkeit zu bewegen. Da *The Castle of Otranto* sich jedoch großer Beliebtheit erfreue, könne er sich nun als legitimer Autor „outen“.

4.1.2. *The Castle of Otranto* – Inhalt

Vor Jahren war der Herrscher über das Schloss Otranto, Alfonso der Gute, durch seinen Kammerdiener Ricardo vergiftet worden, worauf dieser sich den Besitz aneignete. Jahre später möchte dessen Enkel Manfred seine unsichere Herrschaft über dieses Schloss sichern, indem er seinen Sohn Konrad mit Isabella, der Tochter des verschollenen rechtmäßigen Erben, Frederik von Vicenza, verheiratet. Doch kurz vor der geplanten Trauung wird Konrad vom Helm der riesenhaften Statue Alfonsos des Guten erschlagen. Da Konrad sein einziger Sohn war und mit ihm alle Hoffnungen auf eine legale Erbschaft seiner Nachfahren zerfallen, beschließt Manfred nun, selbst die junge Isabella zu seiner Frau zu nehmen. Daran will er sich weder von seiner mittlerweile unfruchtbaren Noch-Ehefrau Hippolita, noch von seiner potentiellen, aber sich

weigernden Frau Isabella hindern lassen. Isabella kann dem Tyrannen jedoch durch unterirdische Gänge in ein nahes Kloster entfliehen. Auf der Suche nach ihr stößt Manfred auf den Bauernjungen Theodore, den er sogleich gefangen setzt und zum Tode verurteilt. Als der Mönch Jerome ins Schloss kommt, um Manfred zu berichten, dass sich Isabella bei ihnen im Kloster aufhalte, entdeckt dieser den Bauernsohn und klärt daraufhin alle Anwesenden darüber auf, dass ebendieser sein eigener Sohn und er selbst der Graf von Falconara sei. Manfred schlägt dem vermeintlichen Mönch einen Tauschhandel zwischen Theodore und Isabella vor. Die Entscheidung wird jedoch von dem Ankommen eines fremden Ritters und seiner Gefolgschaft gestört, welcher Manfred einen Usurpator nennt und zum Duell fordert. Dieser ominöse Mann stellt sich daraufhin als Isabellas vermeintlich verschollener Vater Frederik von Vicenza heraus. Er entscheidet sich gegen eine Liaison zwischen den beiden Familien, was eine totale Kapitulation Manfreds zur Folge hat. Mit Getöse verkündet der Geist Alfonsos nun den wahrhaft rechtmäßigen Erben des Schlosses, der, zu aller Überraschung, Jeromes Sohn Theodore ist. In Glauben, dass dieser und Isabella ein Liebespaar seien, tötet Manfred aus Versehen seine Tochter Mathilda, die in Wirklichkeit Theodore heiraten wollte. Schockiert ob seiner Wahnsinnstat und der Ironie der Sache resigniert Manfred und zieht sich gemeinsam mit Hippolita ins Kloster zurück. Doch auch Theodore, der darauf tatsächlich Isabella heiratet, kann ob seines tragischen Verlustes Zeit seines Lebens kein Glück finden.

4.1.3. *The Castle of Otranto* – Textanalyse

Das erste, das zu Beginn auffällt, ist, dass die Geschichte nicht mit einer ausführlichen Beschreibung der Umgebung anfängt, obwohl man dies von einem *gothic novel* erwarten könnte. Der Leser schlittert mit der ersten Seite mitten ins Geschehen, in die Vorbereitungen zur Verlobungsfeier des jungen Conrad, der jedoch verschollen scheint. Und schon kommt es zu Szenen, die Spannung evozieren sollen, das heutige Lesepublikum aber wohl eher kalt lassen:

The servant [...] came running back breathless in a frantic manner, his eyes staring, and foaming at the mouth. He said nothing, but pointed to the court. The company were struck with terror and amazement. [...] The fellow made no answer, but continued pointing

towards the court-yard; and at last, after repeated questions put to him, cried out, Oh, the helmet! the helmet! (S. 18)

Recht Lange dauert es, bis Manfred erfährt, was nun tatsächlich vorgefallen ist, und es sind nicht seine Angestellten, die ihn einweihen. Diese sind zu aufgewühlt, zu schockiert, um ihm eine zusammenhängende Antwort zu geben, also muss er selbst den Leichnam seines Sohnes „dashed to pieces“ (S. 19) unter dem riesenhaften Helm Alfonsos des Guten liegen sehen. Doch diese „bleeding mangled remains of the young prince“ (S. 19) können ihn nicht von dem bösen Omen ablenken, das der Helm für ihn verheißt. Und kurz darauf erwähnt auch schon ein gerade anwesender junger Bauer den Namen Alfonsos des Guten, worauf Manfred extrem aufbrausend wird und den Jungen als Hexer gefangen nimmt. All dies abergläubische und leidenschaftliche Gehabe steht, aus Sicht der Aufklärung, einem tyrannischen Barbaren des Mittelalters bestens zu Gesicht. Einfältiger wird die Dienerschaft dargestellt, die dem Gefangenen nichts zu Essen gibt, „for they firmly believed that by his diabolical skill he could easily supply himself with nutriment“ (S. 22). Im Unterschied zu ihnen, die ständig im Aberglauben des Mittelalters gefangen sind, zeigt sich Manfred als hin- und her gerissen zwischen einem Glauben an eine überirdische Macht und der absoluten Verwerfung einer solchen:

Isabella [...] cried, Look, my lord! see heaven itself declares against your impious intentions! – Heaven nor hell shall impede my designs, said Manfred, advancing again to seize the princess. At that instant the portrait of his grandfather [...] uttered a deep sigh and heaved its breast. [...] Do I dream? cried Manfred returning, or are the devils themselves in league against me? Speak, infernal spectre! (S. 25f)

Dieses Wanken spiegelt in gewisser Weise den Menschen der Aufklärung wider, der dazu angehalten ist, nur der Vernunft zu vertrauen und in einem Moment alles Überirdische als absurd deklariert, nur um im nächsten Moment zu Gott zu beten oder die Rache des Teufels zu fürchten. Häufig weist Manfred recht überlegte Denkmuster auf, beispielsweise, wenn es darum geht, sich ein Urteil zu machen: „I must know more, ere I am disposed to pardon. A saint's bastard may be no saint himself“ (S. 57). Zudem glaubt er also an die Existenz eines unabhängigen Individuums, das auch als solches bewertet werden muss, und nicht nach seinen Vorfahren – ein weiterer Verweis auf die Werte der Aufklärung. Selbst wenn es um Geistererscheinungen geht bewahrt Manfred meistens einen kühlen Kopf, ganz im Unterschied zu seinen Angestellten:

At that instant Bianca burst into the room, with a wildness in her look and gestures that spoke the utmost terror. [...] Support me! I am terrified out of my senses, cried Bianca: I will not sleep in the castle to-night. [...] for certain it comes to warn your highness; why should it appear to me else! I say my prayers morning and evening. [...] Father Jerome has often told us the prophecy would be out one of these days. [...] Thou ravest, said Manfred in a rage: Begone, and keep these fooleries to frighten thy companions. [...] Tell us fair maid, what thou hast seen, said Frederic. Can your highness listen, said Manfred, to the delirium of a silly wench, who has heard stories of apparitions until she believes them? This is more than fancy, said the marquis; her terror is too natural and too strongly impressed to be the work of imagination. (S. 102f)

Auch bei Theodore findet sich gelegentlich ausgesprochen logisches Denken fern von Aberglauben, so etwa, als er sich in den Einsiedlerhöhlen befindet, in denen es angeblich spuken soll.

Theodore, though firmly grounded in all our holy faith enjoins to be believed, had no apprehension that good men were abandoned without cause to the malice of the powers of darkness. He thought the place more likely to be infested by robbers, than by those infernal agents who are reported to molest and bewilder travellers. (S. 75)

Man kann also auch an Gott und die Kirche glauben, ohne einem vor nichts gefeierten Aberglauben zu verfallen – das ist ein Punkt, dem die Aufklärer sehr skeptisch gegenüber standen. Walpole entwirft hier also eine Möglichkeit, nicht alle Sicherheit überirdischer Mächte aufgeben zu müssen, aber zugleich jedem destruktiven Aberglauben zu entkommen. Dazu passt, dass Kritik an der Kirche und ihren Vertretern sich in Walpoles Roman kaum finden lässt, obwohl die Religion als Thema ständig präsent scheint. Sogar Manfred hat einen gewissen Respekt vor dem Mönch Jerome, wenn er auch keine Einmischung von dessen Seite in die familiären Angelegenheiten toleriert, falls diese gegen seine eigenen Interessen gerichtet ist. Braucht er jedoch göttlichen Beistand, so ist der Mönch gerade gut genug: „Unhappy prince that I am! cried Manfred – Holy Father! will you not assist me with your prayers?“ (S. 60) Jerome wiederum versucht ihn auf einen christlichen, nächstenliebenden Weg zurück zu führen und generell die Botschaft des Christentums zu verbreiten:

My office is to promote peace, to heal divisions, to preach repentance, and teach mankind to curb their headstrong passions. [...] I know my duty, and am the minister of a mightier prince than Manfred, Harken to him who speaks through my organs. (S. 48)

Vielleicht möchte Walpole darauf hinweisen, dass die Kirche auch ohne ihre irrationalen Inhalte eine gewisse soziale Verpflichtung an die Menschen hat, nämlich in ordnender, schlichtender Funktion. Und in emotionaler Hinsicht hat Jerome dieselbe

Aufgabe wie die Aufklärung: „to curb their headstrong passions.“ Andererseits zeigt sich, dass die Kirche doch massiv in die Belange der weltlichen Herrscher einschreitet:

The will of heaven be done! said the friar. I am but its worthless instrument. It makes use of my tongue to tell thee, prince, of thy unwarrantable designs. [...] The sceptre, which passed from the race of Alfonso to thine, cannot be preserved by a match which the church will never allow. (S. 50f)

Die Zeichen, die „bösen Omen“, sind also vom Himmel, nicht von der Hölle geschickt, wie Manfred vorerst angenommen hatte. Ebenso deutet der besuchende Marquis Frederic die übernatürlichen Geschehnisse zu Otranto dementsprechend, „that heaven declared itself against Manfred“ (S. 105). Generell wird meist der Himmel als überirdische Macht angesprochen, nicht die Person Gott. So ist es auch bei dem jungen Theodore, der darum bittet, „that he might be permitted to have a confessor, and make his peace with heaven“ (S. 55). Genauso ruft Matilda zum Himmel und nicht zu Gott, als sie in ihren letzten Atemzügen liegt:

[Jerome:] Now, tyrant! behold the completion of woe fulfilled on thy impious and devoted head! The blood of Alfonso cried to heaven for vengeance; and heaven has permitted its altar to be polluted by assassination, that thou mightest shed thy own blood at the foot of that prince's sepulchre! – Cruel man! cried Matilda, to aggravate the woes of a parent! May heaven bless my father, and forgive him as I do! (S. 109)

Der Mönch Jerome erlebt durch Manfreds Mord an dessen eigener Tochter eine gewisse Befriedigung, weil er dadurch für die Ermordung von Alfonso durch seinen Ahnen gestraft wird. Dass das Opfer ihm vergibt, der Glaubensvertreter aber nicht, ist möglicherweise ein Zeichen für Walpoles Antipathie gegenüber der scheinheiligen Institution Kirche. Jedenfalls sind sich alle einig, dass hierin eine Bestrafung Manfreds und all seiner Vorfahren durch den Himmel vorgenommen wird, womit der Mensch nicht mehr als allein für seine individuellen Sünden schuldig angesehen wird, sondern auch die seiner Vorfahren mittragen muss.

Der Trost, den Jerome der Sterbenden spendet, mutet für ungläubige Menschen seltsam an:

Jerome on the other side comforted her with discourses of heaven, and holding a crucifix before her, which she bathed with innocent tears, prepared her for her passage to immortality. (S. 110)

Interessant ist, wie häufig in den hier behandelten Schauerromanen Lichtmetaphern auftauchen, beziehungsweise als solche interpretiert werden können. In *The Castle of*

Otranto bringt ein Diener mit Laterne Isabella zu Manfred, wo sie dann allein mit ihm in der Dunkelheit verharren muss, denn Manfred befiehlt dem Boten: „Take away that light, and begone“ (S. 24). Die Finsternis kann als Gewaltzone gedeutet werden, wo nichts geklärt werden muss und alles passieren kann. Die Laterne, die Isabella auf Seite 28 erlischt, lässt sie dagegen nicht nur in eine Angst vor dem realen Monster, sondern auch in eine solche vor dem Geist Conrads verfallen. War sie mit dem Licht noch fähig, logisch zu argumentieren, so kann sie in der Finsternis nur die Heiligen um ihre Hilfe anflehen.

Sinnbildlich wirkt der düstere Gang, durch den Isabella und Theodore gehen, meint er doch, „dark and dismal as it is, we cannot miss our way; it leads directly to the church of saint Nicholas“ (S. 30). Folgt man dem un-erleuchteten, einfachen Weg zur Kirche, muss man selbst nicht mehr viel nachdenken und braucht auch keine Angst mehr zu verspüren. Ebenso dunkel ist es im Kloster, wo „the monks could lend him [Theodore] no lights“ – kein Wunder, sie sind ja auch nicht aufgeklärt, woher also das Licht nehmen!?

Letztendlich zählt also das Individuum bei Walpole tatsächlich weniger als die Sünden seiner Vorfahren:

Come, come, resumed the friar, inconsiderate, youth, this must not be; eradicate this guilty passion from thy breast. – Guilty passion! cried Theodore: can guilt dwell with innocent beauty and virtuous modesty? It is sinful, replied the friar, to cherish those whom heaven has doomed to destruction. A tyrant's race must be swept from the earth to the third and fourth generation. Will heaven visit the innocent for the crimes of the guilty? said Theodore. (S. 94)

Mit dem Ende der Geschichte, in dem Mathilda unverschuldet zu Tode kommt und der unschuldige Theodore nie mehr glücklich werden kann, gibt Walpole seine Antwort auf diese Frage: ja, die Unschuldigen müssen für das Handeln der Schuldigen bezahlen. Denn der, der alles verschuldet, Manfred, hat zwar vieles verloren, allerdings nur materielles Gut und ewigen Ruhm für die Familie. Theodore aber hat alles Materielle, das er braucht, doch das einzige, das sein Leben lebenswert machen konnte, seine Liebe zu einer lebenden Mathilda, hat er auf ewig verloren. Somit ist sein Verlust schwerer, als Manfreds.

4.1.4. Fazit

Horace Walpole war grundsätzlich ein aufgeklärter Mensch, der von vernünftigem Denken sehr viel hielt, solange es in einem vernünftigen Maß betrieben wurde. Dieses Maß sah er um 1760 wohl überschritten, weshalb er ein prinzipiell irrationales Werk schuf. Für ihn musste zumindest ein kleiner Teil an übersinnlichen, mit dem Verstand nicht greifbaren Inhalten im Alltag vorhanden sein, das absolute Verteufeln solcher bewertete er negativ. Mit seinem Schauerroman versuchte er also spirituelle Themen spielerisch zurück in die Welt Europas im 18. Jahrhundert zu bringen. All die Geistererscheinungen und abergläubischen Aussagen machen *The Castle of Otranto* zu einem unaufgeklärten Schauplatz, doch lassen sich darin die Spuren von Walpoles zeitgenössischer Bildung nicht vollständig verwischen. Natürlich ist bei Walpole alles Übernatürliche nicht diskutierbar – es ist wirklich übernatürlich. Doch zeigt sich bei den Protagonisten so oft Vernunft, und das trotzdem sie eigentlich vollkommen dem Glauben an eine übernatürliche Welt verhaftet sind. Walpole weist damit vielleicht einen Mittelweg auf, der sich weder von Religion, noch von Vernunft abwendet, sondern beide zu einem harmonischem, ausgeglichenen Ganzen vereint. Damit zeigt er sich als Kritiker der einseitigen Vernunftkultur, wie es derer gegen Ende des 18. Jahrhunderts viele gab. Insofern könnte er entweder noch der früheren Form der Aufklärung verhaftet sein, die religiöse Inhalte noch nicht ablehnte, oder aber selbst zur Aufklärung der Aufklärung beigetragen haben.

Dass Walpole so extrem an gotischer Kunst interessiert war und sich sogar ein Haus in diesem Stil erbauen ließ, mag zwar verrückt und irrational klingen. Trotzdem kommt man nicht darum herum, dass der Autor und Politiker bis zu seinem Tod nicht seinen Verstand und seine Vernunft verloren hat. Die Gotik war schlicht ein wichtiges Steckpferd für ihn, die Realität des 18. Jahrhunderts verlor er dabei jedoch nie aus den Augen.

4.2. William Beckfords Vathek (1786)

4.2.1. William Beckford und sein Werk

Unsicher ist sich die Forschung sowohl über Beckfords Geburtsdatum, als auch seinen konkreten Geburtsort. Fest steht, dass William Thomas Beckford Ende September 1760 in London geboren wurde. Seine Mutter, Maria Hamilton, stammte aus einer aristokratischen Familie, sein Vater, William „Alderman“ Beckford war sehr reich, da seine schon seit etwa hundert Jahren Zuckerrohr-Plantagen auf Jamaika besaß. Beckford erhielt Privatunterricht, auch im Ausland, wo er etwa mit Voltaire zusammen traf. 1783 heiratete er auf Verlangen seiner Mutter die schottische Lady Margret Gordon, welche er aufrichtig respektierte. Nach deren Tod zog es ihn auf den Kontinent, besonders nach Portugal, sozusagen ins Exil, unter anderem aufgrund Eskapaden homosexueller Natur. Ab 1799 ließ er in Walpole'schem Stil das neugotische Schloss Fonthill Abbey bauen, das er aufgrund monetärer Probleme 1822 verkaufen musste. Er zog daraufhin nach Bath, wo er vereinsamt am 2. Mai 1844 an den Folgen einer Grippe starb.

Obwohl er sich angeblich seiner adeligen Herkunft angenehm bewusst war, fühlte er sich doch der aristokratischen Welt nicht ganz zugehörig, da er „sich zu sehr mit geistigen Dingen“³⁸ beschäftigte, was sich für einen höheren Bürger nicht ziemte. Aufgrund seiner ausgesprochen gut situierten Lage konnte er sich genauso wenig einer anderen Gesellschaftsschicht anpassen und so blieb er sein Leben lang ein Exzentriker und Außenseiter. Dazu trug sicher auch seine Erziehung bei, die zu Hause, abgeschieden von allen Gleichaltrigen vollzogen wurde. Einer seiner Privatlehrer, ein gewisser Alexander Cozens, weckte bei ihm das Interesse am Orient, in dessen Märchen er sich vertiefte, wahrscheinlich als Ausgleich zu seiner strengen Erziehung und als Flucht aus seiner sozialen Isolation. Auch später sollte sein ausgeprägtes Interesse an orientalischer Geschichte und Kultur nicht abbrechen, so hatte er unter anderem auch türkische Freunde. Bezüglich seiner Erziehung kann es sein, dass der Lehrer Cozens, dessen „interest in the occult [...] well known“ war, seinem Schüler, der sich als

³⁸ Weyer, Anca: William Beckfords Vathek. Aspekte einer orientalischen Erzählung des 18. Jahrhunderts; Wien 1996; S. 6

„curious about magic and satanism“³⁹ zeigte, auch solches Wissen zukommen ließ. Auf jeden Fall muss ihm seine Ausbildung solide Sprachkenntnisse, sowie ein gutes allgemeines Kulturwissen ermöglicht haben. Es stellte sich heraus, dass er einen starken Hang zu Geschichte, gotischer Architektur und Antiquitäten hatte, der sich nicht selten mit seiner starken Phantasie verband. Es ist daher nicht verwunderlich, dass Beckford schon früh mit dem Schreiben begann und sich so ein Ventil für seine Imaginationen schuf.

Trotz der umfassend Bildung, die ihm seine Familie zukommen ließ, stand er gerade seiner Mutter nicht unbedingt positiv gegenüber. Seine Beziehung zu ihr spiegelt sich, laut Weyer, sogar in der zwischen *Vathek* und seiner Mutter Karathis wider. Genau wie diese hatte Mrs. Beckford einen Hang zu spirituellen Themen, auch wenn ihre nicht satanischen, sondern protestantischen Ursprungs waren. Sie hatte einen starken Glauben, den sie auch aktiv ausübte. William hatte zwar stark mit dem Einfluss dieser dominanten Frau zu kämpfen, dennoch hat er sich nie öffentlich zu ihrem Glauben bekannt. Dagegen soll er sich zum Katholizismus aufgrund dessen anschaulicher Rituale hingezogen gefühlt haben, wobei ihn nicht die religiösen Inhalte, sondern lediglich „the drama and glitter of Roman pageantry“⁴⁰ gefielen. Diesbezüglich und was das extreme Interesse an der Gotik betrifft, erinnert er stark an Walpole. Katholisch war Beckford auf jeden Fall nie und Jack meint, „it [sein Glauben] was pantheistic rather than formally religious“⁴¹, da sein erstes spirituelles Interesse der Natur galt.

Wenig bis gar nichts lässt sich über Beckfords Ansichten zur Aufklärung sagen, in seiner Biographie existiert diese fast gar nicht. Dass er mehr oder weniger Zeuge des Sturms auf die Bastille 1789 war und sich auch während der ersten Jahre der Revolution gelegentlich in Frankreich aufhielt, lässt sich an seinen Werken nicht ersehen. Wohl fand er es interessant, aber auch nicht überzeugend, zudem sah er sich weder als „democrat nor aristocrat but merely autocrat“⁴². Das einzige, das ihn daran auffiel, war, dass er sich in seinen Reisen gestört sah, die er durch einen großen Teil Europas unternahm.

Beckford behauptete, die Idee zu *Vathek* sei ihm während oder nach einer Weihnachtsfeier 1781 gekommen, und er habe diese später innerhalb von drei Tagen

³⁹ Jack, Malcolm: William Beckford. An English Fidalgo; New York: AMS Press 1996; S. 8

⁴⁰ Jack, S. 38

⁴¹ Jack, S. 63

⁴² Jack, S. 59

und zwei Nächten zu Papier gebracht. Tatsächlich nahm die gesamte Entstehung etwa fünf Jahre in Anspruch, wie sich, laut Weyer, aus seinen Briefen ersehen lässt. Der Autor verfasste das Werk ursprünglich auf Französisch, ließ es allerdings noch vor seiner Veröffentlichung von seinem Freund Reverend Samuel Henley, mit dem er zahlreiche briefliche und reale Gespräche über den Orient führte, ins Englische übersetzen. Tatsächlich veröffentlichte dieser, laut Jack, 1786 die englischsprachige Version ohne Zustimmung des Autors vor dem Original und gab sie als die Übersetzung eines arabischen Manuskripts aus. Beckford, der ihm dies nie verzieh, publizierte darauf im Folgejahr seinen Originaltext in Lausanne und gab sich als wahrer Verfasser zu erkennen. Später kam es zu mehreren Neuauflagen, die insbesondere durch Lord Byrons Kritik ausgesprochen guten Anklang fanden.

Für Jack zeugt *Vathek* von Beckfords Belesenheit in Arabischen und Persischen Erzählungen und von seinem tatsächlichen Wissen der dortigen kulturellen Bräuche. Er war

able to introduce an elaborate mythology which genuinely interested him and was not, as in the case of so many other eighteenth-century writers, merely a device for expressing opinions more prudently disguised as “foreign”.⁴³

Demgemäß macht es keinen Sinn, ihm durch seine Charaktere und Geschichte eine Kritik am zeitgenössischen Geschehen zu unterstellen, da diese nur Auswüchse seiner Interessen und Phantasie gewesen sein müssen.

Zwar gäbe es auch zwei reale, historische Vorlagen für den Protagonisten – einerseits „Caliph al Wathik Bi’llah, a ninth century potentate,“ und andererseits „the personality of a cruel and sadistic tyrant, Ike Mulai Ismail, a much later Emperor of Morocco“⁴⁴ –, Jack sieht in *Vathek* ebenso aber den Autoren selbst verkörpert, der genauso elitär und isoliert erzogen worden sei und dessen Einbildung keine Grenzen gesetzt worden wären, weder mittels Vernunft noch mittels Strafe. Sein daraus resultierendes snobistisches und egozentrisches Verhalten hätte demnach dazu beigetragen, ihn zu einem gesellschaftlichen Außenseiter zu machen.

Unter seinen Zeitgenossen fand Beckfords *Vathek* zunächst nicht so viel Anklang, die Geschichte war einfach „too exotic for the bland English taste“, und „neither *Vathek* nor

⁴³ Jack, S. 79

⁴⁴ Beckford, William: *Vathek and other stories*; London: William Pickering 1993; S. xx

Fonthill Abbey seemed to do his reputation much good“⁴⁵. Jack meint, dass Beckford zu rebellisch gewesen sei, um sich seiner Zeit und Gesellschaft anzupassen, was jedoch Walpole trotz seiner ähnlichen Interessen und ebenso vorhandenen homosexuellen Neigungen gut gelungen war. Dennoch wurde Beckford von vielen Architekturliebhabern oder Malern ob seines Bauwerkes, und von vielen Literaten ob seines belletristischen Schaffens bewundert.

4.2.2. *Vathek – Inhalt*

Here the Giaour awaited them, with the key in his hand. ‘Ye are welcome!’ said he to them, with a ghastly smile, ‘in spite of Mahomet, and all his dependents. I will now usher you into that palace, where you have so highly merited a place.’ (S. 91)

Im Mittelpunkt von *Vathek* steht der gleichnamige neunte Kalif der Abassiden, der sehr jung den Thron ersteigt. Eine ausgeprägte Sinnlichkeit, ein aufbrausendes Temperament und Liebe zum Prunk charakterisieren sein Wesen, ebenso ein unheimlicher Durst nach Wissen. Eines Tages kommt ein ausgesprochen hässlicher Mann, ein Giaur, in die Stadt, der Vathek rare Kostbarkeiten anbietet, unter anderem auch Säbel mit seltsamen Inschriften. Als er ihm aber nicht Frage und Antwort steht, lässt er ihn wütend ins Gefängnis werfen, woraus dieser am nächsten Morgen entkommen ist. Als ihm ein alter Weiser die Inschrift auf einem Säbel zweimal unterschiedlich entziffert, wird er vom Kalifen bestraft. Zu spät erkennt Vathek, dass sich die Inschrift tatsächlich verändert, jedoch kann ihm diese niemand mehr übersetzen. Darauf verfällt er in Unlust, Verzweiflung und Krankheit, wovon ihn nur der gewisse Giaur befreien kann. Dieser verspricht Vathek, ihn zum Palast des unterirdischen Feuers und all seinen Schätzen zu bringen, sollte er anstatt Mahomet ihn, den Giaur, anbeten. Um dies zu erreichen, zieht er durch Morde und Dominanz den Unmut seiner Untertanen auf sich. So zieht Vathek auf Rat seiner böartigen Mutter Karathis gen Istakar, wobei sich diese Reise katastrophal entwickelt. Als er vom Emir Fakreddin freundschaftlich aufgenommen wird, verliebt sich Vathek in dessen Tochter Nuronihar, die jedoch bereits ihrem Cousin Gulchenruz versprochen. Durch List und das Versprechen von ewigem Ruhm gewinnt er sie dennoch für sich, und sie entwickelt sich in ihrer Gier und Skrupellosigkeit zu

⁴⁵ Jack, S. 104

seiner wahren Gefährtin. In Istakar angekommen öffnet ihnen der Giaur das Tor zum Palast der irdischen Feuer, wo sie sich zuerst gar nicht an den Reichtümern und ästhetischen Reizen satt sehen können. Doch gleich bereut Vathek diesen Entschluss und fleht um die Rückkehr ins Leben, doch der Giaur lehnt ab. Darauf verfallen Nuronihar und Vathek zuerst in tiefste Verzweiflung, kurz darauf in Gleichgültigkeit, sorgen jedoch zuletzt noch dafür, dass auch Karathis zu ihnen und damit ihrer gerechten Strafe zugeführt wird.

4.2.3. *Vathek – Textanalyse*

Zunächst fällt auf, dass die Atmosphäre in *Vathek* aufgrund des orientalischen Schauplatzes eine ganz andere ist als in den anderen hier behandelten Romanen. Die Bilder, die im Kopf entstehen, sind bunter, weniger finster als jene etwa in *The Castle of Otranto*. Sogar die grauenhaften Szenen wirken farbiger und intensiver. Spezifische Orte sind für Jack „three major architectural symbols [...]: the tower, the dome, and the subterranean hall“⁴⁶, an denen sich entweder wissenschaftliche oder äußerst schauerliche Dinge abspielen. Dass Vathek häufig auf den Turm steigt, um auf sein Land zu blicken, in die Sterne zu schauen oder um sich zu isolieren, setzt Jack in einen direkten autobiographischen Kontext: „Towers always obsessed Beckford“⁴⁷, wie auch an seiner Fonthill Abbey zu erkennen war. Auf dem Turm in *Vathek* kommt es etwa zu esoterischen Zeremonien durch Karathis und während „the dome“ einer der wenigen friedvollen Orte in der Geschichte ist, „the third architectural symbol, the sunken hall, takes us back to the horrible“⁴⁸. Laut Jack verarbeitete Beckford seine Kindheitseindrücke von diversen orientalischen Räumlichkeiten in seinen Wohngebäuden, und wohl auch seine Angst davor, in dunklen Verliesen eingekerkert zu sein.

Bei der Betrachtung des Protagonisten wird von Anfang an klar, dass der Herrscher Vathek kein besonders gottesfürchtiger Mensch ist, schließlich glaubt er auch nicht, „that it was necessary to make a hell of this world to enjoy paradise in the next“ (S. 29).

⁴⁶ Jack, S. 79

⁴⁷ Jack, S. 79

⁴⁸ Jack, S. 80

Das ist insofern signifikant, da er „als Kalif [...] Prophet, Priester und König in einer Person“⁴⁹ sein sollte – was schon einmal im Bezug auf die Aufklärung negativ auffällt, da deren Vertreter bestrebt waren, Staat und Kirche voneinander zu separieren. Wichtiger, als ein heiliges, frommes Leben sind dem Protagonisten seine eigenen Sinne und deren Befriedigung, weshalb er sich schließlich die fünf Paläste der Sinne errichten lässt, die keinen seiner Wünsche und Begierden offen lassen, und das soll etwas heißen, „for, of all men, he was the most curious“ (S. 30).

Genauso er beweist sich aber als kunstsinniger und wissbegieriger Mensch, sammelt alle möglichen Kunstschatze der Welt an, um seinen eigenen Horizont zu erweitern. In seinem interdisziplinäre Interesse spiegelt er absolut den philosophischen Menschen der Aufklärung (aber auch bereits der Romantik) wider – man versucht sich in möglichst verschiedenen Bereichen und Künsten, versucht so viel Wissen wie nur möglich in einem Gehirn, oder in einem Kabinett oder Museum zu versammeln:

But the unquiet and impetuous disposition of the Caliph would not allow him to rest there. He had studied so much for his amusement in the life-time of his father, as to acquire a great deal of knowledge, though not a sufficiency to satisfy himself; for he wished to know every thing; even sciences that did not exist. He was found of engaging in disputes with the learned, but did not allow them to push their opposition in with warmth. (S. 30)

Bei andersartigen Meinungen endet Vatheks Aufgeklärtheit jedoch und er verfällt in einen absolut regierenden Herrschertypus. Das zeigt sich insbesondere beim Thema Religion, denn „Vathek discovered also a predilection for theological controversy“ (S. 30), doch verfolgt er jene, die an den alten Glauben festhalten – Toleranz ist nicht seine Sache. Dass das deren Propheten Mahomet nicht gefällt, wird Beckford denn auch nicht müde, zu erwähnen. Allerdings wartet man bis zum Ende vergebens auf dessen Einschreiten. Mögliche Hilfe gewähren Vathek nur die Dschinnen, Strafe erhält er durch den Giaur und den unterirdischen Palast. Mahomet ist sozusagen nur ein Zuseher, der zwar sein Urteil abgibt, aber keinen Finger rührt, um zu belohnen oder zu strafen.

Im Unterschied zum Herrscher glaubt sein Volk an eine mögliche göttliche Hilfe, weshalb die Muezzins auch regelmäßig zum Gebet aufrufen – zumindest solange, bis selbst diese hoffnungslos von ihren Minaretten herunterkommen, um sich unter das Volk zu mischen. So teilt sich Vatheks Volk schließlich in zwei Hälften, wobei die eine seinem unfrohen, irdischen Beispiel folgt, und die andere diesen Abfall von Glauben beklagt. Sterben müssen am Ende alle, die einen als Opfer der anderen, und die anderen,

⁴⁹ Weyer, S. 41

weil sie sich anmaßen, keinen Gott zu brauchen. Vielleicht möchte Beckford damit darauf hinweisen, dass der Mensch so oder so sterblich ist, ob er an einen Gott glaubt oder einem solchen abschwört. Das wäre eine sehr aufgeklärte Ansicht, würden die Gottlosen nicht stattdessen mehr und mehr den dunklen, überirdischen Mächten anheim fallen. Ein wirklich aufgeklärter Charakter, der rein der Vernunft vertraut und keinen Aberglauben gelten lässt, findet sich in *Vathek* nicht. Generell stellt der Autor die frommen Menschen, die übrigens nicht dem katholischen, sondern dem muslimischen Glauben anhängen, nicht dumm oder negativ dar, sondern eher verklärt und gutgläubig und immer ehrlich. Vathek dagegen ist der Opportunist schlechthin, der je nachdem, wessen Hilfe er benötigt, einmal dem Giaur, ein anderes Mal Mahomet schmeichelt, ansonsten aber am Liebsten beide verflucht. Er sieht sich als mächtiges Individuum, das sein Leben selbst in die Hand nehmen kann, und nur gelegentlich die Hilfe anderer in Anspruch nimmt, die ihm nach seinen Vorstellungen zusteht. Er macht sich nicht von den überirdischen Mächten abhängig, sondern diese von ihm – zumindest in seinen Augen. Er befiehlt und lässt sich selbst nichts sagen, es sei denn, er verlangt danach. Eigentlich eine relativ aufgeklärte. Wenn sich die betreffende Person aber derartig viel anmaßt, wie Vathek es tut, so muss dies logischerweise oder moralischerweise schlecht enden – sein Benehmen widerspricht ja auch jeglicher Vernunft. Alles, was ihn antreibt, ist seine Gier nach Schätzen und sein Durst nach Wissen, der jeden vernünftigen Rahmen sprengt.

Interessanterweise wird Vathek trotz seines eigenwillig interpretierten Glaubens immer wieder als Herrscher der wahren Gläubigen bezeichnet, was nicht notgedrungen impliziert, dass auch er ein wahrer Gläubiger ist, aber doch, dass es recht ist, dass er über sie herrscht. Auch das Volk Fakreddins nennt ihn so, obwohl sich dieses als viel frommer erweist als Vatheks Leute, und den ganzen Tag in Gebeten und heiligen Waschungen zubringen. Ebenso ist der Emir Fakreddin selbst ein guter Gläubiger, was man ebenfalls an seiner Tafel erkennen kann:

The first service consisted of fish, which they drew from a river, flowing over sands of gold at the foot of a lofty hill. These were broiled as fast as taken, and served up with a sauce of vinegar, and small herbs that grew on mount Sinai: for every thing with the emir was excellent and pious. (S. 65)

Natürlich macht sich der Autor hier auch etwas lustig über die Taten, die aus einem Menschen einen guten machen sollen. Wie enttäuscht müssen jedoch Fakreddin und seine Untertanen sein, als sie schließlich feststellen, dass Vathek alle wahrhaft

Gläubigen verhöhnt und daher gar nicht als ihr Anführer geeignet ist! Und wirklich immer benimmt sich Vathek Gläubigen gegenüber rücksichtslos, insbesondere als er mit seinem Gefolge die Hütten der Einsiedler von Roknakabad zerstören lässt. Das Benehmen dieser Mönche ist wiederum vielleicht ein Verweis des Autors darauf, wie unsinnig es ist, jemanden anzubeten, der eigentlich nur Zerstörung mit sich bringt:

The santons could not help casting from one eye a look of pity on the ravages committing around them; whilst the other was fixed upon the Caliph and heaven. (S. 87)

Ebenso gibt es ja auch auf der realen Welt allzu viele destruktive Mächte und Böses, insofern ist es doch unvernünftig dennoch an eine höhere Macht zu glauben, dies entweder stützt oder zu ohnmächtig ist, um einzugreifen. Hier könnte Beckford auf die Thematik der Theodizee verweisen, die ja im 18. Jahrhundert eine viel diskutierte war: wenn es einen guten, barmherzigen, allmächtigen Gott geben sollte, warum gibt es dann noch soviel Übel und Böses auf dieser Welt? Folgt man der Ideologie „der besten aller möglichen Welten“ von Gottfried Wilhelm Leibniz⁵⁰, so ist die unsere Welt schon die beste Option mit dem wenigsten Ausmaß an Übeln. Leibniz' Sichtweise ist aber wohl die optimistischste aller Denkweisen, derer viele sind. Die drastischste Auslegung ist die atheistische, die einen Gott, der über die Erde waltet, negiert, und ein solcher daher auch nicht gegen das Schlechte vorgehen kann.

In der Welt des *Vathek* allerdings ist klar, dass es höhere Mächte gibt, und es ist klar, dass diese die von den Menschen begangenen Übel zulassen – allerdings nur solange, bis es ihnen endgültig reicht. Der Prophet Mahomet hilft Vathek – ohne dessen Wissen – indirekt schließlich sogar bei seinem Turmbau, nur um zu sehen, wie weit er sich bezüglich seiner Unfrömmigkeit noch aus dem Fenster zu lehnen vermag. Seltsamerweise versucht er aber nie begangenes Unrecht zu bestrafen oder Vatheks Seele zu retten:

The good Genii, who had not totally relinquished the superintendence of Vathek; repairing to Mahomet, in the seventh heaven; said: 'Merciful Prophet! stretch forth thy propitious arms, towards they vicegerent; who is ready to fall, irretrievably, into the snare, which his enemies, the dives, have prepared to destroy him. [...] Mahomet answered, with an air of indignation: 'He hath too well deserved to be resigned to himself; but I permit you to try if one effort more will be effectual to divert him from pursuing his ruin.' (S. 88)

⁵⁰ Vgl. Schilling, Susanne: Das Problem der Theodizee bei Leibniz und Kant; Nordhausen: Bautz 2009

So versucht ein Dschin also als Schäfer verkleidet mithilfe einer Flöte das Schuldbewusstsein Vatheks und seines Gefolges anzurühren, was ihm vorerst auch gelingt. Er erklärt dem Kalifen, dass dies seine letzte Chance zur Umkehr sei, doch kommt dieser ihm wiederum mit dem Argument, dass es für solch schlimme Sünden keine Gnade geben könne, und so muss der Dschin wieder aufgeben. Letztendlich offenbart sich bei dem scheinbar vollkommen irrationalen Beckford, dass jeder Mensch, jedes Individuum sich sein Schicksal selbst macht und auch die Konsequenzen selbst tragen muss. Sogar Vathek, der über alles erhaben scheint, wird am Ende seiner gerechten Strafe zugeführt und muss sich für seine böartigen Taten verantworten. Dass ihm seine Mutter viele Ideen eingeflößt hat kann ihn davor auch nicht retten, da er es dennoch selbst war, der auf Lösungen seines Wissen- und Machtdranges pochte.

Das Thema Imagination, Wahrnehmung und Wahnsinn wird hier auch angeschnitten, etwa wenn Vathek sich während seiner Sternschau-Sessions einbildet, „that the planets had disclosed to him the most marvellous adventures“ (S. 31). Oder wenn er wutentbrannt auf Leichen eintritt – ja, dieses Werk hat schon seine grausamen Momente – und seine Angestellten ihn daher für verrückt erklären. Diese Thematik greift eigentlich schon in die Romantik vor, mit ihren imaginativ-gestörten Protagonisten. Es wird sich jedoch im Laufe dieser Arbeit noch zeigen, dass es genauso zwischen Aufklärung und Wahnsinn einen engen Zusammenhang geben muss.

Aber ebenso im Bezug auf die Dialektik zwischen Unwissen/Dunkelheit und Wissen/Erleuchtung spielt die Wahrnehmung eine wichtige Rolle. Fühlt sich Vathek zum Beispiel unwissend oder nicht in der Lage, neues Wissen zu erlangen, so versagen ihm seine Augen den Dienst und er sieht nur noch bedrohliche, finstere Wolken. Beckford nennt dieses Gefühl den wortwörtlichen Durst nach Wissen, den Wissensdurst, von dem Vathek ständig geplagt wird – eine gute Sache für einen aufgeklärten Menschen, sollte man meinen. Und das Wasser, das er trinkt oder in dem er sich wäscht, kann man metaphorisch als Wissen oder Weisheit interpretieren, nach der es ihm so dringend verlangt.

Kurz bevor sie glauben endlich ans Ziel ihrer Wünsche, nämlich an die Pforte zur Unterwelt und damit zu einer Art Allwissen gekommen zu sein, befinden sich Vathek und Nuronihar in einer Art Rausch, der ihre Wahrnehmung trübt und ihre Einbildung beflügelt:

The impetuosity of his blood prevented him from sleeping; nor did he encamp any more, as before. [...] She fancied herself already more potent than Balkis, and pictured to her imagination the Genii falling prostrate at the foot of her throne. (S. 89f)

Aber diese Imaginationen wirken sich sehr negativ auf ihre Urteilskraft aus, verlieren sie doch jeden vernünftigen Bezug zu ihrer eigenen realen Macht und der dieser überbeziehungsweise unterirdischen Kräfte. Auf dem Weg über die Treppen in die Tiefen der Hölle sind sie noch ganz übermütig und arrogant, und vor allem fest davon überzeugt, dass sie nun ihre verdiente Macht erhalten. Weiter unten werden ihnen ihre Sinne noch mehr geraubt, und zwar durch die Gerüche – „gold dust and saffron“ und „censers“ mit „ambergrise and the wood of aloes“ (S. 91) –, die dort regieren. Sie sehen Geister und andere fantastische Wesen, die jedoch alle einen seltsam leeren Ausdruck in ihren Augen haben und ganz unglücklich und einsam herumwandeln. Und genau das ist der Moment, in dem den beiden Hochmütigen mulmig zumute wird, und zwar ganz zu Recht. Wieder schwinden ihnen die Sinne, doch diesmal aus einem anderen Grund, nämlich vor Schrecken über das, was nun ihrer harret: ein ewiges Leben in der Verdammnis, elend, einsam, hoffnungslos.

Doch zurück zur Lichtmetapher. Bei Beckford ist eine Angst vor Dunkelheit vorhanden, nicht nur weil man mit ihr generell negative, böse Mächte in Verbindung bringt, sondern auch aus persönlichen Gründen, die ihm diese verhasst machten. Daher wird auch im Roman versucht, alle derartigen Bedenken durch Licht zu zerstreuen. Manchmal hilft in *Vathek* aber nicht einmal das:

[He] lay down on the slippery margin, and attempted, by the help of this artificial splendour, to look through that gloom, which all the fires of the empyrean had been insufficient to pervade. (S. 40)

Jene Abgründe, aus denen der Giaur kommt, können durch Licht nicht erleuchtet werden, womöglich weil es sich dabei um jenseitige Orte handelt, die in der Realität ohne Glaube und Aberglaube gar nicht existieren könnten. Vielleicht aber auch, weil diese Glaubensinhalte derart tief eingebrannt sind in das kollektive Gedächtnis der Menschen, dass kein Licht der Aufklärung diese erhellen konnte.

Jedenfalls sieht Vathek sein Wissen und Unwissen von dem Giaur abhängig: „dissipate the gloom that perplexes me, and of which I deem thee the cause“ (S. 41). Das Wissen, das ihm durch den nun erhellten Himmel zuteil wird, stellt sich als schwarzfarbiger Eingang in das Innere der Welt dar, zu dessen Schloss der Giaur den Schlüssel hat. Die

Dunkelheit scheint auch für Vatheks Mutter Karathis von großer Wichtigkeit für ihre bösen Machenschaften zu sein. Dafür lässt sie sogar Zelte aufstellen, „as a screen against the intrusion of his [Sonne] beams“ (S. 46). Aber Magie bewegt sich nun einmal im dunklen, unaufgeklärten Raum.

Während für Vathek im Großteil des Werkes Licht sehr wichtig ist, so ändert sich das gegen Ende drastisch:

The chief of the eunuchs, trembling with fear, besought Vathek that a fire might be kindled. ‘No!’ replied he, ‘there is no time left to think of such trifles; (S. 90)

Das ist sehr bezeichnend, denn in der Zwischenzeit ist ihm jegliche Vernunft und jeder Drang zur Aufgeklärtheit abhanden gekommen. Das einzige, das ihn jetzt noch interessiert, ist die dunkle Allmacht, die er von den unterirdischen Wesen zu erhalten hofft.

Beckford spricht in seinem Werk das aus, was sich viele Zeitgenossen angesichts der Dialektik zwischen der vorherrschenden Vernunftkultur und dem Angebot an mystischer, fantastischer und Schauerliteratur wohl gedacht haben müssen: „Terrifying as these prodigies were, this impression upon him was no more than momentary, and served only to stimulate his love of the marvellous“ (S. 41). Genau wie Vathek suchte auch der Mensch der Aufklärung nach Wundern, die ihn aus der Realität hinein in eine Welt voll von scheinbar Irrealem und Abstraktem bringen sollten.

Ebenso charakteristisch ist Nuronihars Wandeln durch die Nacht, und zwar immer einem Licht folgend:

In the midst of this festive scene, there appeared a light on the top of the highest mountain which attracted the notice of every eye. [...] but the curiosity of the emir’s daughter prevailed. She not only refused to go back, but resolved, at all hazards, to pursue the appearance. [...] At length she arrived at the opening of the glen; but, instead of coming up to the light, she found herself surrounded by darkness; excepting that, at a considerable distance, a faint spark glimmered by fits. [...] all conspired to fill her soul with terror. [...] but, her curiosity was, notwithstanding, more predominant than her fears. [...] ‘Alas!’ said she, ‘that I were but in those secure and illuminated apartments [...]!’ (S. 68f)

Nuronihar macht sich, wie der Mensch der Aufklärung, voller Neugierde auf die Suche nach dem Licht, nach Erklärung, nach Erleuchtung, nach Aufklärung eben. Doch anstatt sich an einem Ort des Wissens und des Verstehens wieder zu finden, kommt sie in der Dunkelheit an, wo sie das Licht nur mehr entfernt sehen kann. Ebenso fanden sich die Menschen damals meist verloren in der Finsternis, weil sie die Philosophie der

Aufklärung im Stich und ohne einen Ersatz für Gott gelassen hatte, dessen geglaubte Existenz ihnen das Leben zuvor erleichtert hatte.

Was leider auch nicht gerade untypisch für diese Zeit ist, genauso wenig für wohl jede andere, ist eine gewisse Misogynie, die Beckford öfters durchklingen lässt. So meint er etwa über Carathis, Vatheks Mutter:

This Princess was so far from being influenced by scruples, that she was as wicked, as woman could be; which is not saying a little; for the sex pique themselves on their superiority, in every competition. (S. 45)

Darüber hinaus stellt der Autor sie auch besonders nahe an die bösen Mächte, „to whom she had ever been passionately attached“ (S. 46). Gleichzeitig bezeichnet er sie aber immer wieder als besonders klug, geistesgegenwärtig und scharfsinnig, allerdings ebenso hinterhältig und gerissen. Nach eigenen Aussagen ist sie den dunklen Mächten und allem Morbiden vollkommen verfallen: „There is nothing so pleasing as retiring to caverns: my taste for dead bodies, and every thing like mummy is decided“ (S. 53), und ihre Diener haben ebenso eine große Affinität zu Gräbern und Friedhöfen. Dass allgemein angenommen wird, dass Beckford in der Figur der Karathis die Persönlichkeit seiner Mutter einfließen ließ, wurde bereits erwähnt. Passend dazu ist, dass Weyer an Vatheks Mutter einen „puritanischen Zug“ wahrnimmt, da etwa „ihre magischen Riten [...] mit strengem Fasten verbunden“⁵¹ sind, und Beckfords Mutter eine streng gläubige Protestantin war. Der Autor setzt Karathis der Hauptfigur insofern als Gegensatz gegenüber, da diese fastet und sexuell enthaltsam ist, während ihr Sohn sich jedem sinnlichen Genuss leidenschaftlich hingibt. Doch tut sie das nicht, um etwa Gott näher zu sein, sondern um mit ihren bösen Geistern in Kontakt treten zu können. Betrachtet man den letzten Absatz des Buches, so müsste ganz deutlich sein, worauf Beckford hinauswollte:

Such was, and such should be, the punishment of unrestrained passions and atrocious deeds! Such shall be, the chastisement of that blind curiosity which would transgress those bounds the wisdom of the Creator has prescribed to human knowledge; and such the dreadful disappointment of that restless ambition, which, aiming at discoveries reserved for beings of a supernatural order, perceives not, through its infatuated pride, that the condition of man upon earth is to be – humble and ignorant. (S. 97)

⁵¹ Weyer, S. 56

Beckford könnte hier von der Aufklärung sprechen, von den Philosophen, die danach trachteten, mehr über sich selbst und die ganze Welt zu erfahren und dabei Gott außen vor zu lassen. Der Mensch soll sich also seinem ewigen Unwissen demütig ergeben, denn das ist es, wozu er geboren wurde, nicht, um das Wesen Gottes oder seiner Schöpfung zu hinterfragen.

Da Beckford aber Zeit seines Lebens kein wirklich gläubiger Mensch gewesen ist und sich selbst gerne weitergebildet hat, ist es wohl eher unglaublich, dass dies seine eigene Meinung sein sollte. Wahrscheinlicher ist, dass er einer solch orientalischen und fantastischen Geschichte noch eine Moral mit auf den Weg geben wollte, und diese passte wie angegossen.

4.2.4. Fazit

Betrachtet man das Bild, das William Beckford beim heutigen Leser hinterlässt, so kann man keine explizite Spur der Aufklärung bei ihm erkennen. Dennoch spricht das stark ausgeprägte Interesse an fremden Kulturen, das Ablehnen von Religionsausübung und die Offenheit gegenüber anderen Konfessionen für einen Menschen seiner Zeit. Doch kam das wohl nicht von einer besonders aufgeklärten Erziehung, sondern eher von einer unkonventionellen, relativ regellosen Bildung. Von einer Vernunftkultur ist bei ihm allerdings nichts zu spüren, im Gegenteil, er zelebrierte regelrecht Phantasie und Träumereien und gab sich gern provokativen Handlungen hin. Gegen einen wahrhaft aufgeklärten Menschen spricht auch, dass er „at heart a conservative [war] who valued the settled order of a semi-feudal society“⁵², was gegen den Geist der Aufklärung war.

In diesem Sinne entspricht ihm *Vathek* absolut, denn auch dieser kann in vielerlei Hinsicht als aufgeklärt angesehen werden, in anderen Dingen ist er wiederum sehr konservativ und in anderen Angelegenheiten vollkommen irrational. Gewiss ist so manche Idee seiner Zeit bei Beckford vertreten und auch in *Vathek* eingeflossen. Ein wahres Kind der Aufklärung war er aber dennoch nicht, sondern eines seiner unorthodoxen Erziehung.

⁵² Jack, S. 127

4.3. Ann Radcliffes *The Mysteries of Udolpho* (1794)

4.3.1. Ann Radcliffe und ihr Werk

Leider ist nur wenig vom Privatleben der Autorin bekannt, da es ihr gelang, ihr dieses aus ihrer literarischen Popularität herauszuhalten.

Geboren wurde Ann Radcliffe am 9. Juli 1764 als einziges Kind von William Ward und Ann Oates in Holborn/London. Ihre Eltern waren im Handel tätig, was sie deklassierte, denn ihre Vorfahren und Verwandten waren von adeligem Geblüt. 1787 heiratete Ann den Rechtstudenten und späteren Eigentümer des *English Chronicle* William Radcliffe, welcher sie stets in ihrem Interesse an literarischen Ambitionen unterstützte. Kurz vor 1800 nahm ihre Textproduktion für die Öffentlichkeit jedoch ein Ende, und sie scheint nur mehr für sich geschrieben zu haben. Ihre Isolation von da an bis zu ihrem Tod führte zu einer ganzen Reihe von Gerüchten, die sie meist ob ihrer starken Imagination wahnsinnig wissen wollten. Laut ihrem Mann war sie aber bis zu ihrem Tod am 7. Februar 1823 psychisch stabil.

Zwar hatte Radcliffe schon vor 1794 publiziert und Erfolg damit gehabt, doch erst *The Mysteries of Udolpho* machte sie in ganz Europa bekannt und geschätzt. Die Landschaftsbilder, die sie darin beschreibt kommen nur von Ungefähr, denn obwohl sie mit ihrem Ehemann sehr wohl einiges von Europa gesehen hatte, kam sie doch nie weiter südlich als in die Schweiz.

Laut Norton war sie ein schüchternes Kind, und diese Zurückhaltung blieb wohl bis zu ihrem Tod stark ausgeprägt, es sei daher „clear that no one knew her intimately – or at all“⁵³. Der Biograph vergleicht sie in ihren späten Jahren daher mit einem

Gothic novel: its leaves faded and almost indecipherable, pages torn in half, whole chapters missing, spurious passages interpolated by other hands – all adumbrating a secret hidden at the centre.⁵⁴

Was in ihrem Roman mitschwingt, ist der niedere Stand ihrer Familie und die Sehnsucht danach, wie ihre adeligen Vorfahren als „gentlewoman“⁵⁵ betrachtet zu

⁵³ Norton, Rictor: *Mistress of Udolpho. The Life of Ann Radcliffe*; London/New York: Leicester University Press 1999; S. 1

⁵⁴ Norton, S. 1

⁵⁵ Miles, Robert: *Ann Radcliffe. The Great Enchantress*; Manchester/New York: Manchester University Press 1995; S. 28

werden – was angesichts der Vorgänge um die Französische Revolution, die ihr bekannt gewesen sein dürften, verwundern mag. Genauso wichtig war es ihr, laut Norton, als Genie wahrgenommen zu werden, was zwar zum deutschen Sturm und Drang passte, doch damals mit einer Frau nicht in Verbindung gebracht werden wollte. Bei all ihrer wahrscheinlichen Aufgeklärtheit hielt sie doch an gewissen Traditionen fest, wie etwa der Religion, denn es ist mit Sicherheit anzunehmen, „Mrs Radcliffe regularly attended services in the Church of England“⁵⁶. Dennoch hält es Norton für wahrscheinlich, dass ihr Glaube nicht besonders stark ausgeprägt war und vor allem, dass sie nicht eine bestimmte Konfession für die einzige wahre hielt. Die Beziehung zu ihren Eltern war eher unterkühlt und Ann lebte einige Jahre bei ihrem Onkel, wodurch sich bei ihr ein grundlegendes Einsamkeitsgefühl entwickelt habe, das sich auch in *The Mysteries of Udolpho* niederschlägt. An Erziehung hatten ihr ihre Eltern eine für Mädchen normale zukommen lassen, aber bestimmt keine klassische, wie sie etwa Emily erhält. Solches Wissen hatte sie sich wenn dann selbst angeeignet, da sie schon früh zur Literatur fand. Die meisten scheinbaren Fakten in ihren Romanen sind aber nur Vermutungen und ihr „sense of history is superficial, perfunctory and unreliable“⁵⁷.

Zu ihren Bewunderern zählten zahlreiche Literaten, so auch Matthew G. Lewis, der sich für *The Monk* von ihr inspirieren ließ. Die Forschung geht aber davon aus, dass gerade diese „Ehre“ es gewesen sein könnte, die Radcliffe ihre Publikationen beenden ließ. Denn dadurch wurde sie nun mit blutigen, meuchelmörderischen Inhalten in Verbindung gebracht, was ihrem Angetrauten nicht recht gewesen sein dürfte. Zudem wurde sie von Kritikern angeklagt, junge Mädchen zu korrumpieren, was sie sicher sehr mitgenommen haben muss. Weitere Kritik bekam sie unter anderem von Walter Scott zu hören, der ihre Praxis vom „explained supernatural“ für eine „imperfect solution to a technical problem“⁵⁸ hielt, denn diese sei weder glaubwürdig, noch zufrieden stellend für die Leser. Miles sieht Scotts Ansicht jedoch verfehlt, da es Radcliffe nicht um die Darstellung von Geistern gegangen sei, sondern um „the concept of ‚superstition‘ or the irrational“⁵⁹. Weiter sei es ihr wichtig gewesen, dass die Protagonisten nach einem Irrweg des Aberglaubens zurück zur Vernunftwelt der Aufklärung finden – obwohl sich die Erzählung zu einer früheren Zeit abspielt. Dennoch scheint auch sie ihre Vernunft

⁵⁶ Norton, S. 18

⁵⁷ Norton, S. 49

⁵⁸ Miles, S. 132

⁵⁹ Miles, S. 132

nicht bis zu ihrem Lebensende behalten zu haben, auch wenn ihr Mann nach ihrem Tod ihren Geisteszustand zu verteidigen versuchte. Besonders in ihren letzten Jahren soll sie ausgesprochen melancholisch gewesen sein, woran ihre schwachen, erkrankten Lungen sicher nicht unschuldig waren.

4.3.2. *The Mysteries of Udolpho* – Inhalt

Die Protagonistin Emily St. Aubert wächst behütet von ihren liebevollen, wenn auch nicht gut situierten Eltern im Frankreich um 1580 auf. Als eines Tages ihre Mutter an den Folgen eines Fiebers stirbt, unternehmen sie und ihr gebrochener Vater eine Reise durch die Pyrenäen, wo sie den jungen Valancourt kennen und lieben lernen. Kurz vor seinem Tod auf dieser Reise bittet Monsieur St. Aubert seine Tochter, darum, gewisse Papiere zu vernichten, unter welchem auch ein Bild einer unbekannten Frau ist. Emily zieht nun zu ihrer Tante Madame Cheron, welche jede Zärtlichkeit vermissen lässt. Als sie kurz darauf ihren Geliebten Montoni heiratet, verbietet dieser die Heirat zwischen Emily und Valancourt und nimmt seine Frau und deren Nichte mit nach Italien. Auf dem Schloss von Udolpho, auf dem es spuken soll, erfährt Emily von den Diensthofen von der Geschichte der einstigen Herrin, der Signora Laurentini. Seltsame Dinge spielen sich nun dort ab, bis Madame Cheron stirbt und es Emily mit ein paar Gehilfen schafft, von Udolpho zu fliehen. Als sie an der französischen Mittelmeerküste Schiffbruch erleiden, werden sie von der dort ansässigen Adelsfamilie de Villefort freundlich aufgenommen. Es stellt sich heraus, dass ihr Schloss, das Chateau-le-Blanc, und das nahe Konvent, in das sich Emily zurückzieht, ihrem Vater wohl bekannt waren. Die Haushälterin erzählt Emily die Geschichte der unglücklichen Marchioness de Villefort, deren Geist im Schloss spuken soll. In der Zwischenzeit ist Montoni in Italien verstorben und hat Emily damit zu einer reichen Erbin gemacht. Nachdem der Spuk auf Chateau-le-Blanc geklärt werden konnte, besucht Emily die im Sterben liegende Schwester Agnes im nahen Konvent. Diese stellt sich letztendlich als Signora Laurentini heraus, die die Geliebte des Marquis de Villefort wurde und gemeinsam mit ihm dessen Frau, die Marchioness und Schwester Monsieur St. Auberts, vergiftete. Dies trennte die beiden aber endgültig, der Marquis verließ das Schloss und Laurentini ging

ins Konvent. Zu guter Letzt finden Valancourt und Emily wieder zusammen und heiraten.

4.3.3. *The Mysteries of Udolpho – Textanalyse*

But her imagination was inflamed, while her judgment was not enlightened, and the terrors of superstition again pervaded her mind.⁶⁰

Emily St. Aubert ist, obwohl im 16. Jahrhundert lebend, das perfekte Beispiel für einen Menschen der Aufklärung. Einerseits pocht sie stets auf Vernunft und klares Denken und versucht sich und alle anderen davon zu überzeugen, dass es für alles eine logische Erklärung gibt. Andererseits verfällt sie häufig selbst einem Aber- und Geisterglauben, den sie bei allen anderen Personen kritisiert und lächerlich macht. Manchmal will sie vielleicht sogar an etwas Übernatürliches glauben, etwa wenn es darum geht, ob ihres Vaters Geist über sie wacht. Aber auch bei den gespenstisch anmutenden Vorgängen in den beiden Schlössern Udolpho und Chateau-le-Blanc bekommt man gelegentlich das Gefühl, dass Emily sich beinahe wünscht, einen Geist zu sehen und vielleicht bildet sie sich auch gerade deshalb ein, einen solchen wahrzunehmen.

Was an Emilys Charakter zusätzlich für ein Individuum des 18. Jahrhunderts spricht, ist die Inszenierung ihres Lebens: noch in jungen Jahren verstirbt sowohl ihre Mutter, als auch ihr Vater, wodurch sie sich nahezu vollkommen sich selbst überlassen sieht. Genau wie der Mensch der Aufklärung wird sie zwar zur Vernunft erzogen, verspürt jedoch innerlich ein starkes Interesse und Verlangen nach einer höheren, übernatürlichen Macht. Allein gelassen von allen weiß sie im Angesicht der Gräuel der realen Welt nicht mehr, ob sie ihrem Verstand oder ihrem Gefühl vertrauen soll und fühlt sich daher recht verloren. Diesen innerlichen Kampf spiegelt auch die Tatsache wider, dass Radcliffe den Gegensatz zwischen „superstition/imagination“ und „reason“ regelmäßig innerhalb eines Satzes verwendet. Den Grundstein für einen solchen Charakter hat ihr Vater gelegt, der in der Erziehung seiner Tochter großen Wert auf genaues, vernünftiges Denken und bedachtes Handeln legt:

‘A well-informed mind,’ he would say, ‘is the best security against the contagion of folly and vice. The vacant mind is ever on the watch for relief, and ready to plunge into error,

⁶⁰ Radcliffe, Ann: *The Mysteries of Udolpho*; Oxford: Oxford University Press 2008; S. 371

to escape from the languor of idleness. Store it with ideas, teach it the pleasure of thinking; and the temptations of the world without, will be counteracted by the gratifications derived from the world within. (S. 6)

Monsieur St. Aubert unterrichtete seine Tochter sowohl in Sprachen, wie auch in Wissenschaften und Literatur. Er gab ihr eine recht umfassende Ausbildung, und das um 1580! Nicht einmal im 18. Jahrhundert konnten sich viele Frauen einer solchen rühmen, und auch Radcliffe selbst hatte wohl keine derart profunde Bildung, die eigentlich nur Männern zugedacht war. Doch schwingt hier sicher ihr Wunsch nach einer solchen und viel Idealismus mit. Ebenso idealistisch erscheint die Tatsache, dass ihre Eltern „scandalised their relatives by marrying for love rather than money and social position“⁶¹. Bis zum Tod der Mutter sind sie eine glückliche Familie, die „anti-aristocratic, provincial by choice, bourgeois“⁶² ist, und Wert auf Gleichberechtigung aller Menschen, individuelle Freiheit und vernünftiges Denken legt. Emilys und ihres Vaters Überzeugung von der Wichtigkeit der Vernunft geht sogar soweit, dass sie sich keiner Trauer hingeben dürfen, auch nicht im Angesicht des Todes, da dies den Verstand rauben könnte. Die Perfektion wäre für beide „a mind, that can at once suffer and reason“ (S. 92). Gleichzeitig ist M. St. Aubert aber nicht nur ein sehr vernünftig denkender Mann, sondern auch ein empfindsamer, zärtlicher Vater und Ehemann, der bei aller Wertschätzung der Vernunft dennoch dem Glauben an eine höhere Macht nicht abgeneigt ist. Generell schreibt Radcliffe häufig von „the certainty of a present God“ (S. 28) und äußert sich nie negativ über den Glauben an einen solchen oder etwa über Anhänger einer Konfession. So hat M. St. Aubert sogar einen „favourite saint“ (S. 31) und Emily bewundert Gott öfters in seinen Werken, nämlich der Landschaft – damit bricht ein sehr pantheistischer Weltbezug durch in Radcliffes Werk. Gott ist nicht nur in der Natur wieder zu finden, sondern auch in den Menschen selbst, in ihren Taten und in ihren Worten, und so fühlt auch Emily gelegentlich göttliche Mächte in sich walten. Interessanterweise betet sie sogar am Liebsten zu Gott „when viewing the sublimity of nature“ (S. 242), was die vorige Aussage zum Pantheismus noch unterstreicht. Überhaupt spielt das Thema Religion eine große Rolle in *The Mysteries of Udolpho*, so auch die Frage nach einem Leben nach dem Tod:

[M. La Voisin] ‘[...] Do you believe, monsieur, that we shall be permitted to revisit the earth, after we have quitted the body?’ [...] [M. St. Aubert] ‘I hope we shall be permitted to look down on those we have left on the earth, but I can only hope it. Futurity is much

⁶¹ Miles, S. 144

⁶² Miles, S. 144

veiled from our eyes, and faith and hope are our only guides concerning it. We are not enjoined to believe, that disembodied spirits watch over the friends they have loved, but we may innocently hope it. It is a hope which I will never resign.' (S. 67f)

M. St. Aubert kann vom Glauben her kein überzeugter Christ sein, vertritt er doch scheinbar nicht die Meinung, dass nach dem Tod Himmel oder Hölle auf die Seele warten. Vielmehr sieht er die Thematik von einem agnostischen Standpunkt aus: es mag sein, dass es ein Leben nach dem Tod gibt, vielleicht wachen die Geister sogar noch über ihre Angehörigen; eine fixe Aussage lässt sich dazu aber nicht machen, das einzige, was dem Menschen bleibt, ist zu glauben und zu hoffen. Für das 16. Jahrhundert wäre das vielleicht noch eine etwas zu gewagte Position, für die Zeit der Aufklärung jedoch ist sie absolut gängig. Obwohl er also nicht wirklich überzeugt davon ist, dass es ein Leben nach dem Tod, geschweige denn einen allmächtigen Gott gibt – einen solchen nennt er einmal sogar nur „that Being“ (S. 76) –, möchte er doch Emily die Möglichkeit geben, an beides zu glauben, oder eben nicht. Auf jeden Fall ist er sicher, dass ein jeder Mensch, der auf dies vertraut, sich keine Sorgen machen und schon gar keine Angst vor dem Tod haben müsse. Erst im letzten Moment vor seinem Tod scheint M. St. Aubert sich sicher zu sein, „to the bosom of my Father, who will still be your Father, when I am gone“ (S. 81) zurückzukehren.

Und genauso mag man Radcliffes eigenen Glauben interpretieren, so man die Erzählerstimme als die ihre ansieht:

During this solemn period, rendered more awful by the tremendous storm that shook the air, she frequently addressed herself to Heaven for support and protection, and her pious prayers, we may believe, were accepted of the God, that giveth comfort. (S. 375)

Ein Autor in einer früheren Epoche hätte dieses „we may believe“ womöglich weggelassen, dass Radcliffe dies aber einbaut, spricht für ihren aufgeklärten Charakter und eine agnostische Weltsicht. Norton sieht in Radcliffe auf jeden Fall keine erklärte Anhängerin eines bestimmten christlichen Glaubens, sie „never refers in her novels to Jesus Christ“ und „cites the Bible only once in the whole of her work“⁶³, daher könne keine Nähe zu einer gewissen Kirche gesehen werden.

Sehr stark ausgeprägt sind bei Radcliffe die Beschreibungen der Natur und der Landschaft, aber auch der Architektur, die stets eine wunderschöne und faszinierende,

⁶³ Norton, S. 19

manchmal aber auch eine erschreckende und gruselige ist, wie es einem Schauerroman geziemt:

To the east, a vista opened, that exhibited the Apennines in their darkest horrors; [...] Emily gazed with melancholy awe upon the castle, which she understood to be Montoni's; for, though it was now lighted up by the setting sun, the gothic greatness of its features, and its mouldering walls of dark grey stone, rendered it a gloomy and sublime object. (S. 226f)

Bei der Darstellung der Umgebung, in der Emily wandelt, ist ein großer Unterschied zu erkennen: während in Frankreich alles positiv und hell konnotiert ist, stellt sich Italien der jungen Frau als rau, dunkel und erschreckend dar, insbesondere die Umgebung des Schlosses von Udolpho umweht ein Schleier von Mystik und Grauen. Für Emily wirkt dies vielleicht nur so, weil sie sich von Montoni nichts Positives erwartet und böse Vorahnungen hat. Logischerweise muss die Atmosphäre auf seinem eigenen Schloss sie einschüchtern. Für den Leser ist damit eindeutig klar: hier handelt es sich um einen Ort des Schreckens, hier könnten grausame Dinge passiert sein und Geister umherwandeln, die nicht unbedingt auf den Schutz einer geliebten Person bedacht sind. Erst später, auf Chateau-le-Blanc findet sich ein solches Spukschloss auch in Frankreich, wobei dieses durch das Wirken der Signora Laurentini wiederum eng mit Italien verwoben ist.

Das bringt uns zu den Geschichten von angeblichen Geistern, die in *The Mysteries of Udolpho* häufig erzählt werden, und die Emily immer versucht, für Humbug zu halten:

'It is an echo, monsieur, I fancy. That guitar is often heard at night, when all is still, but nobody knows, who touches it, and it is sometimes accompanied by a voice so sweet, and so sad, one would almost think the woods were haunted. [...] They say it often comes to warn people of their death, but I have heard it these many years, and outlived the warning.'

Emily, though she smiled at the mention of this ridiculous superstition, could not, in the present tone of her spirits, wholly resist its contagion. (S. 68)

Nicht immer gelingt es ihr, ihre Vernunft über ihr Bauchgefühl siegen zu lassen, ganz im Unterschied zu ihrem Vater, der für alles eine logische Erklärung parat haben will. Radcliffe lässt ihre eigene Sicht der Dinge sehr gut durch ihre Wortwahl durchblicken, denn bei ihr sind derlei Geistererscheinungen stets „ridiculous superstition“, am Ende der Geschichte wird schließlich mit allem Spuk aufgeräumt. Ebenso wie für Radcliffe ist auch für Emily das Verfallen in Aberglauben etwas Niederes und Dummes, weshalb sie sich stets für sich selbst schämt, wenn sie Opfer eines solchen wird. Weiters bringt sie den Aberglauben stark in Verbindung mit Verrücktheit, da beides durch die Vorstellungskraft bewirkt wird und die Sinne trübt:

It was lamentable, that her excellent understanding should have yielded, even for a moment, to the reveries of superstition, or rather to those starts of imagination, which deceive the senses into what can be called nothing less than momentary madness. [...] she had been alarmed by appearances, which would have been unseen in her more cheerful days. (S. 102)

In diesem Fall rechtfertigt Emily ihren Aberglauben mit ihrer derzeitigen Stimmung, die durch das Versterben ihrer liebsten Menschen gedrückt ist. Überhaupt kommt es häufig vor, dass Radcliffe Emilys irrationale Ängste damit legitimiert, dass sie schlimme Zeiten durch gestanden hätte und ihre Sinne und ihr Verstand wohl daran gelitten hätten. Und so kämpfen ihr Gefühl und ihre Vernunft ständig gegeneinander, auch wenn ihre Imagination ihr manchmal mehr Schrecken zuführt, „than her reason could justify“ (S. 228). Am Besten gelingt es ihr, ihre Ängste zu bekämpfen, indem sie die Einbildungen anderer als lächerlich deklariert:

[Annette] ‘[...] I have thought, several times, something passed by me.’
‘Ridiculous!’ said Emily, ‘you must not indulge such fancies.’
‘O ma’am! they are not fancies, for aught I know; Benedetto says these dismal galleries and halls are fit for nothing but ghosts to live in; and I verily believe, if I *live* long in them I shall turn to one myself!’
‘I hope,’ said Emily, ‘you will not suffer Signor Montoni to hear of these weak fears; they would highly displease him.’ (S. 231f)

Doch sobald sie alleine ist, ist sie ihren eigenen Ängsten ausgeliefert und kann sich, zumindest für einen oder mehrere Augenblicke, nicht mehr von der Lächerlichkeit ebendieser überzeugen. Ansonsten besitzt sie jedoch einen sehr wachen Verstand, legt bei allem eine gewisse Skepsis an den Tag und versucht nur das zu glauben, was ihr mit logischen Argumenten dargebracht worden ist. Und da diese angesichts der Geistererscheinungen auf Udolpho fehlen, will sie auch nicht daran glauben:

‘But, when Signora Laurentini was afterwards seen in the castle, did nobody speak to her?’ ‘Speak – speak to her!’ cried Annette, with a look of terror; ‘no, to be sure. [...] Holy Mother! speak to a spirit!’ ‘But what reason had they to conclude it was a spirit, unless they had approached, and spoken to it?’ (S. 238)

In diesem Fall siegt Emilys Vernunft klar über ihren Aberglauben, zumindest oberflächlich betrachtet. Denn tatsächlich ist sie recht oft „trying to laugh away the fears, that began to steal upon her“ (S. 239). Und wenn es hart auf hart kommt, ist sie ihren Ängsten manchmal stärker ausgeliefert, als die Dienstboten den ihren. So sehr, dass ihre Gedanken ganz durcheinander geraten und sie manchmal nicht einmal mehr sinnvoll zu sprechen vermag – vor allem gegenüber Montoni zeigt sich das. Doch wenn sie ihren Einbildungen erliegt, ist ihr das sehr unangenehm und sie ärgert sich sehr über

„herself for suffering her romantic imagination to carry her so far beyond the bounds of probability“ (S. 342). Im Bezug auf die Dienstboten ist noch zu sagen, dass diese zwar ihrem Aberglauben leichter erliegen, aber im Unterschied zu den anderen hier behandelten Romanen als doch relativ gebildet dargestellt werden:

Annette [...] appreciates and talks about art, music and literature, and her boyfriend Ludovico sings songs by Ariosto and Petrarch. Radcliffe's novels illustrate not so much an *éducation sentimentale* as an education in taste; even moral virtues are secondary to the artistic achievements of her primary characters.⁶⁴

Montoni, der zwar als negativer Charakter dargestellt wird ist durch seine Vernunft und starke Denkkraft viel konsequenter und überlässt sich nicht so einfach seiner Angst. Laut Radcliffes Beschreibung ist er „equally a stranger to pity and to fear“, alledings nicht unbedingt durch Vernunft, sondern eher durch „a sort of animal ferocity“ (S. 358). Verspürt er zwar keine Furcht, so wird er dafür umso leichter Opfer seiner wilden Rachsucht. Emily ist allerdings selbst davor nicht gefeit, etwa gegenüber Montoni verspürt sie eine gewisse Vergeltungssucht, die jedoch „a more decisive guide than reason“ (S. 296) ist. In gerade einmal einer Szene vermag der Leser „something like a shade of fear“ (S. 394) über Montonis Gesicht huschen zu sehen, doch ansonsten gibt er sich keine Blöße und ignoriert jede mögliche übernatürliche Erscheinung als „fool's tricks“ (S. 395). Andererseits wird in Bezug auf Montonis Person auch erwähnt, dass „the most impious men [...] often the most superstitious“ (S. 460) seien, was sich bei ihm allerdings nie bewahrheitet.

Noch einmal soll kurz auf die Verbindung zwischen Aberglauben und Verrücktheit eingegangen werden, da dies die Figur der Schwester Agnes nahe legt. Alle anderen Schwestern im Kloster meinen, dass sie immer wieder „into madness“ (S. 575) verfällt, aber dennoch ist Emily sehr verwundert darüber, „how rationally she conversed, at first“ (S. 575). Sie hat also auch ihre lichten Momente, doch wechseln diese stets mit jenen des Wahnsinns, die vor allem von Halluzinationen geprägt zu sein scheinen. Sie spricht davon, dass jemand sie verfolgt, um sie zu quälen und damit meint sie den Geist der Marchioness, die zu vergiften sie einst geholfen hat. Insofern ist sie auch geisterbeziehungsweise abergläubisch, nur dass sie in ihrer psychischen Störung vielleicht die Geister wirklich vor ihrem Auge sieht. Am Schlimmsten trifft es sie aber, als sie Emily erblickt, die anscheinend das exakte Ebenbild der Marchioness ist, und kurz vermag der

⁶⁴ Norton, S. 11

Leser zu schmunzeln, als Agnes zu Emily sagt: „Yet I am grown old beneath it; while you are still young and blooming“ (S. 644), denn Geister können nicht mehr altern, sie bleiben in jenem Alter, in dem sie die irdische Welt verlassen haben – theoretisch.

Auch das Thema Vorurteile, das für die Aufklärung und ihre erklärte Toleranz ein bedeutsames ist, bringt Radcliffe auf den literarischen Tisch. Vor allem Madame Cheron hat häufig Vorurteile, die sie gelegentlich nochmals überdenken muss:

‘I perceive you do not know,’ said the lady who sat near Madame Cheron, ‘that the gentleman you have been speaking of is Madame Clairval’s nephew!’ ‘Impossible!’ exclaimed Madame Cheron, who now began to perceive, that she had been totally mistaken in her judgement of Valancourt, and to praise him aloud with as much servility, as she had before censured him with frivolous malignity. (S. 136f)

Dass Radcliffe ein solch oberflächliches und unehrliches Gehabe wie das der Madame Cheron inakzeptabel findet, lässt ihr offensichtlicher Spott durchblicken. In der Realität hatte die zurückgezogen lebende Autorin wohl aber kaum mit derartigen Personen zu tun gehabt.

Und auch in diesem Werk darf die Lichtmetapher nicht vernachlässigt werden. Wie meistens steht die Dunkelheit für den Raum, in dem sich Geister aufhalten könnten. Bei Radcliffe heißt das im Speziellen, dass die Finsternis die Ratio der Protagonisten außer Gefecht setzt und sie stattdessen an die Möglichkeit übernatürlicher Wesen glauben lässt. Kaum oder gar nicht wird das Entbehren von Licht mit Konfessionen und Religion in Verbindung gebracht – seine Absenz ist strikt für Geistererscheinungen reserviert. Kein Wunder also, dass bezüglich des Traktes auf Udolpho, in dem es spuken soll, geäußert wird: „it’s many a year since a fire was lighted here“ (S. 234) – wo keine Dunkelheit, da auch keine Geister, in der Logik des Schauerromans gesprochen. Aber Licht kann bei Radcliffe auch negative Auswirkungen haben:

She now retired to her bed, leaving the lamp burning on the table; but its gloomy light, instead of dispelling her fear, assisted it; for, by its uncertain rays, she almost fancied she saw shapes flit past her curtains and glide into the remote obscurity of her chamber. (S. 241)

Abermals lässt sich eine Parallele zum Empfinden des durchschnittlichen Menschen der Aufklärung ziehen. Denn eigentlich hätte diese durch ihre logische Argumentation und Erziehung zur Vernunft alle Bedenken, alle Ängste und alle Sorgen aus der Psyche der Menschen vertreiben sollen. Doch stattdessen wurden ihnen durch die neuen

aufgeklärten Konstrukte auch neue Ängste und Sorgen aufgebürdet, gegen welche sie nun keine psychologische Waffe – wie etwa einen imaginierten Gott – mehr hatten. Wo Licht ist, da ist auch Schatten, das hatten die Aufklärer scheinbar vergessen, wollten sie doch eine rein erleuchtete Ära schaffen.

Selten gibt es blutige Szenen in *The Mysteries of Udolpho*, die einen wirklichen Schauer beim Leser evozieren können, aber dennoch gibt es solche, die schon eher *horror* als *terror* verbreiten. Eine davon ist bemerkenswert in ihrer grauenhaften Darstellung, vor allem angesichts der ansonsten sehr vorsichtigen Formulierungen und Szenerien im Buch. Es handelt sich dabei um die Szene, in der Emily eine Folterkammer im Schloss von Udolpho entdeckt:

As she continued to survey them, she concluded, that they were instruments of torture, and it struck her, that some poor wretch had once been fastened in this chair, and had there been starved to death. [...] Beyond, appeared a corpse, stretched on a kind of low couch, which was crimsoned with human blood, as was the floor beneath. The features, deformed by death, were ghastly and horrible, and more than one livid wound appeared in the face. Emily, bending over the body, gazed, for a moment, with an eager, frenzied eye; but, in the next, the lamp dropped from her hand, and she fell senseless at the foot of the couch. (S. 348)

Eine solche doch recht explizite Beschreibung eines Leichnams wäre eigentlich schon eines Matthew Lewis würdig, und auch die Neugier Emilys hier ist eine Seltenheit. Typischer ist da schon die Ohnmacht, die darauf folgt, denn eine solche findet sich in diesem Werk sehr häufig. Das ist auch ein wichtiger Punkt, über den sich viele Parodien von Radcliffes Werken lustig machen, Jane Austen geht damit recht harsch um.

4.3.4. Fazit

‘I perceive,’ said Emily, smiling, ‘that all old mansions are haunted; I am lately come from a place of wonders; but unluckily, since I left it, I have heard almost all of them explained.’ (S. 491)

Ann Radcliffe war eine Frau, die einerseits viel auf Tradition hielt, regelmäßig in die Kirche ging und wünschte, dass ihre adeligen Wurzeln nicht übersehen wurden. Andererseits war sie auch eine Frau, die als gute, wenn nicht gar herausragende Schriftstellerin angesehen werden wollte, und viel auf Vernunft und wenig auf blinden

Glauben hielt. In dieser Hinsicht beweist sie sich als Mensch ihrer Zeit, auch wenn sie darum nicht das Festhalten an Konfessionen verdammt. Bei ihr sollte wohl alles in einem vernünftigen Maß vorhanden sein, weshalb sie die Grausamkeit in Matthew Lewis' *The Monk* als nicht akzeptabel ansah.

Ihre eigene rationale Gemäßigkeit spiegelt sich ebenso in ihrer Protagonistin Emily St. Aubert wider. Erzogen zu einem vernünftigen, selbst denkenden Individuum hält diese auch an einem möglichen Glauben an etwas Übernatürliches. Zugleich ist ihre Phantasie gut ausgeprägt, was sich in ihrem oft aufscheinenden Aberglauben zeigt, aber auch in ihrem Schwelgen in Landschaftsbetrachtungen. Dass sie sich fast enttäuscht zeigt, als aller angeblicher Spuk aufgeklärt ist, kann man vielleicht auch autobiographisch sehen. Denn irgendwie scheint es so, als wüsste sich die Autorin selbst das Erscheinen übernatürlicher Geschehnisse. Ihr Leben blieb wohl aber sehr vernünftig und genauso ist es auch *The Mysteries of Udolpho*, wo am Ende jede mögliche übernatürliche Existenz logisch und damit für nichtig erklärt wird. Mit diesem Ende und mit der Moralität der positiven Charaktere steht Radcliffe vollends im Dienst der Aufklärung.

4.4. Matthew G. Lewis' *The Monk* (1796)

4.4.1. Matthew G. Lewis und sein Werk

Matthew Gregory Lewis wurde am 9. Juli 1775 als Sohn des Staatssekretärs Matthew Lewis und dessen Frau Frances Maria in London geboren, wobei sich seine Eltern 1781 trennten. Aufgrund seines Vaters Wohlstand konnte er gute Schulen besuchen, daneben begann er bereits als Jugendlicher zu schreiben. Er reiste einige Male durch Europa, vor allem nach Deutschland, wo er Goethe und Wieland kennen und die deutsche Literatur lieben lernte, als deren Übersetzer ins Englische er sich im Folgenden öfters betätigte. Aber nicht nur dafür und für seinen Schauerroman *The Monk*, sondern auch für seine zahlreichen Dramen war er bekannt. Mit dem Tod seines Vaters 1812, mit dem er in den letzten Jahren zerstritten war, wurde er der Erbe eines großen Vermögens, nicht nur in England, sondern auch auf Jamaika, wohin er selbst zweimal reiste. Bei der Heimreise von dort starb er am 16. Mai 1818 an Gelbfieber.

Matthew G. Lewis war ein sehr intelligenter und wissbegieriger Mann, der schon früh das Verlangen verspürte, sowohl englisch- und fremdsprachige Texte zu lesen, als auch selbst welche zu produzieren. Der einzige, der ihn daran zu hindern suchte, war sein Vater, der sich für seinen Sohn eine politische Karriere vorgestellt hatte, die dieser daneben auch einschlug – er hatte jenen Posten im House of Commons inne, auf dem vor ihm William Beckford war. Doch im Unterschied zu diesem war Lewis ausgesprochen populär und überall gern gesehen. Daher lernte er auch sehr viele Literaten und andere Künstler seiner Zeit kennen, wie etwa Lord Byron, Walter Scott oder die Shelleys. Besonders interessant ist, wie Lewis und Radcliffe zueinander standen. Denn während er *The Mysteries of Udolpho* als „one of the most interesting books that ever have been published“ ansieht, war sie von seinem *Monk* schlicht entsetzt. McEvoy meint, er hätte nur das detailliert fortgesetzt und dargestellt, was Radcliffe mit Absicht ausgelassen und der Phantasie der Leser überlassen hatte: „It seems as if Lewis is determined to wreak vengeance on the unbelievably virtuous characters of other novelists“⁶⁵.

⁶⁵ McEvoy, Emma: Introduction; In: Lewis, Matthew G.: *The Monk. A romance*; London: Oxford University Press 2008; S. vii-xxx; S. xix

Trotz der für das zeitgenössische Publikum unglaublichen Darstellungen, hatte der Autor sehr wohl aufklärerische Züge, auch wenn diese nicht ganz augenscheinlich waren. So setzte er sich etwa für die Abschaffung der Sklaverei ein, die er selbst miterlebte, wenn er seine Plantagen auf Jamaika besuchte. Diesbezüglich befand er sich jedoch in einer Zwickmühle, da er einsehen musste, dass die sofortige Aufhebung der Sklaverei auf der Insel zu blutigen Auseinandersetzungen führen würden. Dennoch versuchte er, sich mit den Sklaven und ihrer Arbeit so viel wie möglich auseinander zu setzen, um auch ihre Perspektive kennen zu lernen und dementsprechend ihre Situation zu verbessern zu können.

Das Wenige, das sich zu Lewis' Haltung gegenüber Aberglauben und dergleichen sagen lässt, ist, dass er angeblich einmal selbst glaubte, einen Geist in seinem Weimar'schen Hause zu haben, der immer in den frühen Morgenstunden im Nebenzimmer raschelte. Laut Peck schrieb Mary Shelley jedoch über ihn, dass er nicht an Geister glaube, weil es dafür notwendig sei, an einen Gott zu glauben.⁶⁶ Da McEvoy in der deutschen Schauerromantik die Haupteinflüsse für Lewis' Schaffen sieht, kann man den möglicherweise eingebildeten Geist auf seine überspannte Phantasie zurückführen.

Als Lewis *The Monk* zu Ende geschrieben hatte, war er sich dessen Erfolg ausgesprochen sicher, steckte doch sein ganzes Herzblut darin. In zehn Wochen will er den Roman geschrieben gehabt haben, allerdings nimmt Peck an, dass die Idee dazu schon mindestens zwei Jahre davor vorhanden, wenn nicht sogar bereits aufgegriffen worden war. Wann genau der Roman zum ersten Mal erschienen ist, kann schwer gesagt werden, da die Publikationsgeschichte eine komplizierte ist. Wohl war es 1795, doch erst Anfang 1796 kam es zu einer öffentlichkeitswirksameren Publikation, die nur Lewis' Initialen, nicht aber seinen vollen Namen trug. Das Problem war, dass *The Monk* von den Konservativen von Anfang an angegriffen wurde aufgrund der angeblichen Schlüpfrigkeit und Blasphemie, „which were judged particularly unsuitable from a Member of Parliament“⁶⁷. Dem Werk wurde unterstellt, es könne „corrupt youth because of its supposed irreligion“⁶⁸, die nur dazu da wäre, die Religion selbst anzugreifen. Das führte dazu, dass Lewis den Text dreimal abändern und Passagen streichen musste, sodass es bis 1798 zu insgesamt vier verschiedenen Editionen kam,

⁶⁶ vgl. Peck, Louis F.: *A Life of Matthew G. Lewis*; Cambridge (MA): Harvard University Press 1961; S. 159

⁶⁷ Anderson, Howard: Note on the text; In: *Lewis: Monk*; S. xxxi-xxxiv; S. xxxii f

⁶⁸ McEvoy, S. viii

wobei die vierte extrem zensiert und daher eine große Enttäuschung für die Leser war. Generell wurde der Roman sehr gut aufgenommen und kritisiert, „and nearly all affirmed, that Lewis had ‚genius‘“⁶⁹. Für namhafte Zeitungen und Zeitschriften war es, mit Pecks Worten, „expedient either to condemn the work out of hand or to temper praise with sanctimonious qualifications.“⁷⁰ Mancher Literat sah sich aufgrund negativer Kritiken sogar dazu angetrieben, Lewis und seinen Roman öffentlich zu verteidigen, seine Besonderheiten hervor zu heben und seine möglichen Abscheulichkeiten zu relativieren. Lewis jedenfalls lernte aus der Kontroverse und der Kritik um *The Monk*: „At nineteen Lewis was inexperienced and overconfident and wrote without concern for the prejudices of the day, a freedom which he never again allowed himself.“⁷¹

4.4.2. *The Monk* – Inhalt

Im Mittelpunkt der Erzählung, die in Madrid spielt, steht der Mönch Ambrosio, der aufgrund seines tadellosen Lebenswandels und seiner charismatischen Ausstrahlung eine gewisse Berühmtheit erlangt hat. Doch gerade zu der Zeit, als er voller Hochmut meint, dass ihn nichts von seinem rechten Weg abbringen könnte, taucht der junge Mönch Rosario auf. Zu diesem fühlt sich Ambrosio seltsam hingezogen, und bald darauf stellt sich heraus, dass Rosario eigentlich eine Frau namens Matilda ist, die sich ins Kloster eingeschlichen hat. Matilda tut nun alles, um den Mönch zu verführen, was ihr schließlich auch gelingt. Das Resultat ist, dass Ambrosios Charakter eine Wende um 180 Grad macht und er immer mehr den Sünden zuspricht. Als er die wunderschöne Antonia kennen lernt, brechen seine Begierden endgültig mit ihm durch, und sein einziges Ziel ist nunmehr, diese zu verführen. Matilda, die in den schwarzen Künsten bestens bewandert ist, versucht ihm dabei zu helfen. Und letztendlich vergewaltigt und ermordet Ambrosio die unschuldige Antonia. Nach einigen Momenten innerlicher Zerrissenheit wird Ambrosio von der Inquisition überrumpelt, die von seinem Sündenfall unterrichtet wurde, und ihn nun hinrichten will. Im letzten Moment gelingt es ihm aber mit des Teufels Hilfe zu flüchten, der Preis dafür ist allerdings seine Seele.

⁶⁹ McEvoy, S. x

⁷⁰ Peck, S. 27

⁷¹ Peck, S. 35

Nachdem er den Vertrag auf sein Leben unterzeichnet, klärt ihn der Teufel darüber auf, dass es von vornherein sein Plan war, Ambrosios Seele für sich zu gewinnen, weil er sich selbst als so rein und willensstark gesehen habe. Nur zu diesem Anlass wurde Matilda zu ihm geschickt, und um seinen Sündenfall zu perfektionieren, erfährt er, dass Antonia seine eigene Schwester war. Schockiert ob dieser Offenbarungen beginnt er abermals seine Taten zu bereuen, doch zu spät – von nun an erleidet er unendliche Qualen.

4.4.3. *The Monk – Textanalyse*

Im Unterschied zu Radcliffe und Walpole verlegt Lewis seinen Roman nicht in eine bestimmte Zeit vor seiner Lebzeit, sondern lässt das Datum der Geschehnisse außen vor, der Schauplatz ist jedoch abermals „a Latin country of superstition and Catholic foreignness“⁷². Insofern erzählt er keine Geschichte aus einer längst vergangenen Zeit – sie könnte aus einer solchen stammen, sie könnte aber auch zeitgenössisch sein. Daher interessiert hier die Religions- beziehungsweise Kirchenkritik besonders, die gleich zu Beginn einsetzt:

and in a city where superstition reigns with such despotic sway as in Madrid, to seek for true devotion would be a fruitless attempt. [...] The Women came to show themselves, the Men to see the Women: Some were attracted by curiosity to hear an Orator so celebrated;⁷³

Die Menschen sind zwar abergläubisch und mögen vielleicht teilweise auch deswegen zur Kirche gehen, grundsätzlich sind sie aber Heuchler, deren Beweggründe Oberflächlichkeiten verhaftet sind. Weiter fällt sofort der Popularitätscharakter der Kirche und ihrer Diener auf, insbesondere natürlich Ambrosios:

But all who have heard him are so delighted with his eloquence, that it is as difficult to obtain a place at Church, as at the first representation of a new Comedy. (S. 16)

Damit rückt Lewis die Mönche und Priester in die Nähe von Schauspielern, die nur eine bestimmte Rolle ahmen, und zu einem solchen wird Ambrosio schließlich auch, nur dass zu seinem Part vor allem Heuchelei, nicht Talent gehört. Auch Peck meint, dass die

⁷² McEvoy, S. xxvii

⁷³ Lewis, Matthew G.: *Monk. A romance*; London: Oxford University Press 2008; S. 7

Figuren teilweise den Eindruck machen, „that they are professional actors in a stock company presenting violent melodrama“⁷⁴. Gleichzeitig macht der Autor sich dadurch über die intendierte Seriosität der Kirche und ihrer Zeremonien lustig, sind ihre Riten doch nur leere Inszenierungen, um die Menschen zu verblenden. Dass die Leute Ambrosio so verehren aufgrund seiner scheinbar großen Seele, ihn sogar einen Heiligen nennen, macht den Leser eher skeptisch, vor allem angesichts folgender Beschreibung:

He is now thirty years old, every hour of which period has been passed in study, total seclusion from the world, and mortification of the flesh. [...] He has never been known to transgress a single rule of his order; The smallest stain is not to be discovered upon his character; and He is reported to be so strict an observer of Chastity, that He knows not in what consists the difference of Man and Woman. (S. 17)

Dass ein Mensch, der solche Popularität genießt wie Ambrosio, keinen einzigen Makel haben und sich vollkommen von der Welt zurückziehen soll, klingt absurd und logisch nicht nachvollziehbar. Und wirklich wird dieser Behauptung durch sein eigenes Benehmen widersprochen, das so gar nicht zu den vorigen Äußerungen passt. Gerade das ist ein sehr spannender Punkt in Lewis' *The Monk*, wenn er die öffentliche, idealistische Meinung mit der harten Realität kollidieren lässt. So meint Lorenzo, Antonias potentieller Ehemann, einmal:

[...] a Man who has passed the whole of his life within the walls of a Convent, cannot have found the opportunity to be guilty, even were He possessed of the inclination. (S. 21)

Doch kurz darauf konfrontiert er den Leser mit dem wirklichen Charakter des Abtes Ambrosio:

The monks having attended their Abbot to the door of his Cell, He dismissed them with an air of conscious superiority, in which Humility's semblance combated with the reality of pride. He was no sooner alone, than He gave free loose to the indulgence of his vanity. (S. 39)

Doch Ambrosio ist nicht nur eitel und stolz, sondern auch unnachgiebig und ohne Mitleid, was eigentlich keinen Diener Gottes auszeichnen sollte. Peck kritisiert insbesondere, dass „his pride [...] entails inhumanity to others, and this is the flaw in his character.“⁷⁵ Die Kirchenvertreter in *The Monk* verhalten sich ständig so, als müssten sie keine Gnade für andere Menschen haben und verabscheuen gleichzeitig alle anderen

⁷⁴ Peck, S. 40

⁷⁵ Peck, S. 41

sündigen, weltlichen Individuen. Mithilfe von Mathildas Stimme bringt Lewis es auf den Punkt:

Where then is your constant boast of the Almighty's infinite mercy? Has He of late set bounds to it? Receives He no longer a Sinner with joy? [...] Afford him a glorious opportunity to exert that goodness: The greater your crime, the greater his merit in pardoning. (S. 270)

Der letzte Satz scheint einerseits eine Herausforderung an alle zu sein, die fest an Gottes unendliche Güte glauben, andererseits könnte er aber auch ein Spiegel sein für die zeitgenössische Gesellschaft, die sich immer mehr den irdischen Begierden hingibt und sich einredet, dass ihnen beim jüngsten Gericht sowieso alles vergeben wird.

An Gottes Gnade glaubt auch die schwangere Agnes, die zu Ambrosio kommt, ihn um Hilfe und Schutz vor ihrer Äbtissin anflehend. Dieser zeigt jedoch kein Erbarmen und schickt stattdessen gleich nach der grausamen Mutter Oberin, die Agnes schließlich in einem unterirdischen Verließ leiden lässt. Diese, trotz ihrer Sünden, sehr ehrlich ergebene junge Frau ist weit weiser als der Abt, ruft sie doch in ihrem letzten Moment vor dessen Augen etwas aus, das ihn seine Gnadenlosigkeit bereuen lässt:

But God will show mercy, though you show none. And where is the merit of your boasted virtue? What temptations have you vanquished? Coward! you have fled from it, not opposed seduction. But the day of Trial will arrive! Oh! then when you yield to impetuous passions! when you feel that Man is weak, and born to err; (S. 49)

Allzu bald soll sich dieser Fluch bewahrheiten und dann muss Ambrosio von seinem hohen Ross steigen und sich selbst seine Schuld eingestehen. Zwar muss man zugeben, dass er dies oft nicht ohne Reue tut – „Ambrosio is not the total villain of melodrama“⁷⁶ –, doch ist die Frage, ob es ihm wirklich um ein reines Gewissen geht, oder ob er nicht schlicht Angst davor hat, von der Inquisition aufgegriffen und verurteilt zu werden, was ihm letztendlich nicht nur sein Leben, sondern auch seine Popularität und offizielle Heiligkeit kosten würde. Mathilda hat wohl recht, als sie ihn davon überzeugen will, ihren magischen Kräften zu vertrauen:

It is not virtue, which makes you reject my offer, You *would* accept it, but you *dare* not. 'Tis not the crime which holds your hand, but the punishment; 'Tis not respect for God which restrains you, but the terror of his vengeance! (S. 269)

⁷⁶ Peck, S. 38

So mag er sich zuerst Sorgen gemacht haben, doch nach einiger Zeit des Lebens in Unkeuschheit, ohne dass jemand davon erfahren hätte, vergisst er seine Ängste „and his bosom became proof against the stings of Conscience“ (S. 235). Und wenn seine Bedenken wieder auftauchen, so versucht er sich, mithilfe von sehr logischen Argumenten davon zu überzeugen, dass ihm nichts Ernstes passieren kann:

He persuaded himself, that, [...] He always should have time sufficient for repentance, and that as He employed *her* assistance, not that of the Daemons, the crime of Sorcery could not be laid to his charge. He had read much respecting witchcraft: He understood that unless a formal Act was signed renouncing his claim to salvation, Satan would have no power over him. (S. 273)

Einem rationalen Menschen gerecht werdend hat er sich gut darüber informiert, wann er wie beschuldigt werden könnte, und sogar, ab wann ein Vertrag mit dem Teufel bindend ist. Zwar handelt es sich hier um übernatürliche Themen, das aufgeklärte Denken ist aber dennoch erkennbar.

Die eigentlich schon tragische Ironie in seinen Aussagen, die seinem Fall voraus gehen, ist beeindruckend. So nennt er ausgerechnet gegenüber Rosario/Mathilda die Vorzüge einer klösterlichen Institution: „It secludes Man from the temptations of Vice; [...] It spares him the mortification of witnessing the crimes of the worldly [...]“ (S. 54). Mit der Tatsache, dass sich alle positiven Aussagen bezüglich des Lebens im Kloster im Laufe des Buches widerlegt werden, zeigt Lewis die eigentliche Nichtigkeit und Heuchelei eines solchen auf. Zudem hat Ambrosio die negativen Seiten seines Charakters gerade durch die Erziehung in diesem Kloster erhalten:

He was taught to consider compassion for the errors of Others as a crime of the blackest dye [...] and in order to break his natural spirit, the Monks terrified his young mind, by placing before him all the horrors with which Superstition could furnish them: They painted to him the torments of the Damned in colours the most dark, terrible, and fantastic, and threatened him at the slightest fault with eternal perdition. [...] He was suffered to be proud, vain, ambitious, and disdainful. (S. 237)

Nach dieser Beschreibung zu urteilen, ist eine Erziehung in einem Kloster das Furchtbarste, was man einem jungen Menschen angedeihen lassen kann. Während alle positiven Eigenschaften unterdrückt werden, werden alle negativen Gebärden hervorgehoben. Kein Wunder, dass Ambrosio so selbstgerecht war, bevor er sich seiner Menschlichkeit und Verwundbarkeit bewusst werden musste. Ebenso erstaunt es nicht, dass er sich recht gut der neuen Heuchelei, nämlich dem Verbergen seiner Untaten, hingeben kann. Andererseits muss sein Naturell ein gänzlich anderes sein, als das, das

ihm durch die Zeit im Kloster aufgezwungen wurde: „The fact was, that the different sentiments, with which Education and Nature had inspired him, were combating in his bosom“ (S. 238). Seine ehrlichen Bedenken, seine Sorgen, seine Schuldgefühle, das rührt alles von seinem Herzen oder seinem wahren Charakter her, der durch die klösterliche Erziehung nahezu vollkommen ausgelöscht worden ist.

Es sind allerdings nicht nur die männlichen Katholiken, die negativ bewertet werden. Auch die Oberin des Klosters St. Clare's, die Agnes mit wenig Gnade begegnet, hat einen bedenklichen Charakter:

She [ehemalige Klosterschülerin] reported her to be haughty, inflexible, superstitious, and revengeful. [...] Though naturally violent and severe, when her interests require it, She well knows how to assume an appearance of benignity. (S. 219)

Der Vollständigkeit halber muss man anmerken, dass es auch gute, ehrliche Nonnen in *The Monk* gibt, die teilweise letztendlich ebenso Opfer der Ausschreitungen des Volkes werden, wie die Schuldigen. Doch stechen die böartigen Charaktere besonders ins Auge, da es solche in einem Kloster nicht geben sollte.

Auch Lorenzo hat für die Kirche, die ihm seine Schwester Agnes entrissen hat, wenig übrig, ebenso wie für alle, die deren Ergebene sind:

Conscious that among those who chaunted the praises of their God so sweetly, there were some who cloaked with devotion the foulest sins, their hymns inspired him with detestation at their Hypocrisy. [...] His good sense had pointed out to him the artifices of the Monks, and the gross absurdity of their miracles, wonders, and superstitious reliques. (S. 345)

Aber nicht nur die Kirche als Institution an sich und ihre Boten müssen hier einiges an Kritik einstecken, auch die Glaubensinhalte und Ikonen des Katholizismus müssen herhalten. Wie McEvoy ganz richtig konstatiert involvieren „Ambrosio's first sexual experiences [...] a portrait of the Madonna as pornographic material“⁷⁷. Dass Matilda, die durch einen Trick ins Kloster kommt, Ambrosio verführt und schwarze Magie verwendet, eben jene Madonna auf dem Bild in Ambrosios Zimmer ist, kommt nicht von ungefähr. Und dass Ambrosio gerade an dieses Bild und Mathilda gerade zu ihm ins Kloster gekommen ist, ist schließlich auch kein Zufall, sondern ein Arrangement des Teufels. Bezüglich des Leibhaftigen gibt es auch einiges an tragischer Ironie im *Monk*, etwa als sich Ambrosio mit dem Heiligen Antonius⁷⁸ vergleicht:

⁷⁷ McEvoy, S. xxvi

⁷⁸ damit ist wohl Antonius der Große (um 250-356 n.Chr.) gemeint, der laut Vita Antonii vom Teufel in Versuchung geführt wurde, unter anderem auch in Gestalt einer schönen Frau

St. Anthony had withstood all seductions to lust; Then why should not He? Besides, St. Anthony was tempted by the Devil, who put every art into practice to excite his passions: Whereas, Ambrosio's danger proceeded from a mere mortal Woman, fearful and modest, whose apprehensions of his yielding were not less violent than his own. (S. 83)

Wie nahe sein Schicksal dem des Heiligen Antonius eigentlich ist, erfährt er erst, nachdem er allen jenen Versuchungen erlegen ist, denen sich der Heilige nicht ergeben hat.

Lewis' Kritik der katholischen Glaubensinhalte macht nicht einmal vor der Bibel halt, über welche Antonias Mutter, Elvira, im Zusammenhang mit Erziehung keine gute Meinung hat:

Many of the narratives can only tend to excite ideas the worst calculated for a female breast: Every thing is called plainly and roundly by its name. [...] Yet this is the Book, which young Women are recommended to study; which is put into the hands of Children [...] and which but too frequently inculcates the first rudiments of vice, and gives the first alarm to the still sleeping passions. (S. 259)

Für die Mutter ist die Bibel DAS Buch überhaupt, aber ihrer Tochter will sie es nicht zu lesen geben, da es falsche Gedanken bei ihr erzeugen könnte. Lewis macht sich hier wohl über die Janusköpfigkeit der katholischen Kirche, deren Anhänger und deren Ansichten lustig. Während sie etwa die Gier und den Geiz als Todsünde verdammen, sprechen sie selbst ebendiesen zu. Zwar wird in der Bibel tatsächlich vieles direkt beim Namen genannt, doch hätte es der Tochter sicher nicht gerade geschadet, zu wissen, worum es in etwa geht. So ist ihre Reaktion ob ihrer bevorstehenden Vergewaltigung eine recht unklare, denn sie ist „terrified to the extreme, though at what She knew not, She exerted all her strenght to repulse the Friar“ (S. 262).

Zur Inquisition lässt sich sagen, dass sie zwar einerseits positiv konnotiert ist, weil sie Matilda und Ambrosio ihrer gerechten Strafe zuführt. Andererseits sind ihre Vorgehensweisen sehr bedenklich, foltern deren Vertreter den ehemaligen Abt doch derart, dass er Sünden beichtet, die er gar nicht begangen hat – doch das ist eine alte, typische und nicht ganz unwahre Charakterisierung der Inquisition.

Auch das Motiv des Aberglaubens darf hier nicht fehlen. In einem Land wie Spanien, in dem der Katholizismus über die Jahrhunderte so stark ausgeprägt war/ist, muss auch der Aberglauben eine besondere Ausprägung haben. So lässt dieser die Mutter von Agnes ihre Tochter weg in ein Kloster geben, und überhaupt muss deren Familie sehr abergläubisch sein, weil sie, nach Agnes' eigenen Aussagen, absolut an die Geschichte

und den Geist der „Bleeding Nun“ (S. 139) glauben. Agnes jedoch, die einzige aus der Familie, die in ein Kloster geht/gehen muss, glaubt nicht an diesen Spuk, denn wie sie selbst sagt: „I have too much reason to lament superstition’s influence to be its Victim myself“ (S. 141). Klarerweise hat auch Lorenzo keine gute Meinung über Aberglauben an sich: „’Tis the superstition of my Relations which has occasioned these misfortunes“ (S. 192). Schließlich war es nicht Agnes’ eigene Wahl, dorthin zu gehen und sie versuchte sogar mithilfe ihres Geliebten, Raymond, „from the horrors of a Convent“ (S. 148) zu flüchten, schon bevor sie überhaupt dort war. Und dafür nutzte sie den Aberglauben der Familie, verkleidete sich als „Bleeding Nun“ und wollte fliehen. Tatsächlich ist es dann aber wirklich die „Bleeding Nun“, die Raymond mit sich nimmt und nicht die verkleidete Agnes. Denn bei Lewis gibt es, anders als bei Radcliffe, wirklich Geister und übernatürliche Erscheinungen. Sie werden weder später aufgelöst noch irgendwie logisch erklärbar, es handelt sich ganz einfach um *echte* Gespenster und Dämonen. Und diese kehren immer wieder, so auch die „Bleeding Nun. Zwar kann nur Raymond diesen Geist sehen, aber dennoch glauben alle Personen an dessen Existenz. Daher ist es auch sehr beachtlich, dass die Bewohner des Schlosses Lindenberg angesichts der verkleideten Agnes ganz logisch argumentieren können:

All of them agreed in believing the existence of Spectres: But the Latter contended, that for a Ghost to knock for admittance was a proceeding till then unwitnessed, and totally incompatible with the immaterial nature of a Spirit. (S. 164)

In einer Welt, in der Gespenster real existieren, muss es auch Exorzisten und Magier geben, die diese verbannen können. Ein solcher hilft Raymond, seinen ungebetenen Gast loszuwerden, und zwar handelt es sich dabei um einen Zauberer, der mit Doctor Faustus in Verbindung gebracht wird, „who the Devil had sent back to Germany“ (S. 167). Da Lewis ein großer Verehrer Deutschlands und deutscher Literatur war, ist es nicht weiter verwunderlich, dass er diese legendäre Figur in seine Erzählung inkludiert, noch dazu in Verbindung mit Deutschland. Mit der Erwähnung des „Erl- or Oak-King“ (S. 288) kommt es zudem noch zu einem direkten Goethe-Bezug.

Dieser Zauberer wiederum erwähnt, dass „fate obliges me to be constantly in movement“ (S. 169), womit der Leser unweigerlich an den Charakter des ewigen Juden denken muss. Diese Figur des Magiers bringt zudem die Thematik des Vorurteils auf das Tapet, weil sein Anblick ein furchterregender ist, er selbst aber niemandem etwas Böses antun will:

There was in his eyes an expression of fury, despair, and malevolence, that struck horror to my very soul. An involuntary convulsion made me shudder. The Stranger perceived it. 'Such is the curse imposed on me,' he continued: 'I am doomed to inspire all who look on me with terror and detestation. (S. 170)

Im Unterschied dazu erscheinen die Dämonen Matildas in schönen, ansprechenden Körpern, von denen man nichts wahrlich Schlechtes erwarten würde. Lewis spielt hier mit Oberflächlichkeiten, die viele Menschen voreingenommen machen.

Jedenfalls hilft der fremde Magier Raymond wirklich, den Geist loszuwerden und zwar mithilfe eines Rituals, das sowohl Kreuz, als auch so etwas wie Weihwasser und eine Bibel inkludiert. Interessant ist, dass ein schrecklich aussehender fremder Magier mithilfe geheiligter Requisiten den Geist einer katholischen Nonne exorziert. Verglichen damit ist Matildas Ritus, ihren Dämon zu rufen, ein viel dunklerer, ohne Kreuz und Bibel, dafür mit Blut und Dolch.

In der Logik der Welt des Lewis'schen *Monk* wandeln nur die Seelen jener Personen auf der Erde, die mit dem irdischen Leben nicht abschließen können. Und so ist es auch im Falle der „Bleeding Nun“, deren unbeerdigte Knochen nun von Raymond der Erde zugeführt werden sollen. Dass sie eine Ordenstracht trägt ist eigentlich bitterer Sarkasmus, denn obwohl sie in einem Kloster war, „she professed herself an Atheist“ und „took every opportunity to scoff at her monastic vows, and loaded with ridicule the most sacred ceremonies of Religion“ (S. 173f). Angesichts des unschuldigen Wunsches der blutenden Nonne ist die Angst aller Augenzeugen bedenklich. Augenscheinlich glauben sie zwar alle an Geister, doch haben sie keine gute Meinung von ihnen und ihren Absichten. Im Gegensatz dazu ist Ambrosio absolut gegen den Geisterglauben, insbesondere allerdings, als es um den Geist der von ihm ermordeten Mutter Antonias geht:

The Abbot strove to re-assure her, and convince her that the whole had been a deception of her over-heated fancy. The solitude in which She had passed the Evening, the gloom of night, the Book which She had been reading, and the Room in which She sat, were all calculated to place before her such a vision. He treated the idea of Ghosts with ridicule, and produced strong arguments to prove the fallacy of such a system. (S. 327)

Mit welcher Bestimmtheit er, der selbst Dämonen der Hölle erblickt hat, überirdische Erscheinungen bestreiten kann, muss dem Leser ein Rätsel sein. Zwar gibt er sich bald darauf für kurze Zeit einer gewissen Furcht hin, doch ist es ihm möglich, das Gespenst als eine Frau aus dem Haus Antonias zu enttarnen. Ebenso klar beweist sich sein Verstand bei der Planung der Vergewaltigung Antonias, die er mittels eines Giftes als

angeblich tot beerdigen lässt, um sich ihrer in der Gruft zu bemächtigen. Dass er sich dadurch unwiederbringlich versündigt, ist ihm klar, dennoch kann er nicht davon ablassen. Er selbst nimmt sich als schrecklich wahr, doch versucht er dies durch die Formulierung in der zweiten Person zu tarnen. Zudem schiebt er die Schuld für seine Vergehen auf Antonia, die ihn dazu verführt habe:

‘Return to your home? [...] That you may denounce me to the world? That you may proclaim me an Hypocrite, a Ravisher, a Betrayer, a Monster of cruelty, lust and ingratitude? No, no, no! I know well the whole weight of my offences; Well, that your complaints would be too just, and my crimes too notorious! [...] And who am I to thank for this? What seduced me into crimes, whose bare remembrance makes me shudder? Fatal Witch! was it not thy beauty? (S. 385)

Als er vor die Heilige Inquisition geführt wird, ist ihm klar, dass ihn aufgrund seiner Vergehen auch nach diesen irdischen Torturen noch ewige Qualen im Nachleben erwarten, denn er ist ja ein gläubiger Christ, der auf ein Leben nach dem Tod vertraut – sei es Himmel, sei es Hölle:

In this Labyrinth of terrors, fain would He have taken his refuge in the gloom of Atheism: Fain would He have denied the soul’s immortality. [...] He could not help feeling the existence of a God. (S. 425)

Die Erwähnung von Atheismus ist ein direkter Bezug zur Aufklärung, und besonders interessant ist der Ausspruch Matildas: „Abandon a God, who has abandoned you“ (S. 429).

Ein weiterer männlicher Charakter hat eine ausgeprägte Ratio, allerdings in einem positiveren Sinne als Ambrosio. Lorenzo, der im Unterschied zu seiner ganzen Familie nichts von Aberglauben hält, ist recht verwundert, als ihm eine Nonne, die er vor dem Mob erretten will, von ihren Ängsten vor wiederkehrenden Seelen erzählt. Seine Meinung dazu ist eine sehr aufgeklärte:

[...] I am surprized, that while menaced by real woes you are capable of yielding to imaginary dangers. These terrors are puerile and groundless: Combat them, holy Sister; I have promised to guard you from the Rioters, but against the attacks of superstition you must depend for protection upon yourself. The idea of Ghosts is ridiculous in the extreme; (S. 362)

Er bleibt stets bei dieser Meinung und versucht ernsthaft, sich nicht von irgendwelchen abergläubischen Märchen beeinflussen zu lassen. Nicht einmal, als er sich in den unterirdischen Gängen auf der Suche nach seiner Schwester oder deren Leichnam

befindet, lässt er sich von einer ganzen Horde Nonnen von etwas anderem als seiner rationalen Logik überzeugen:

As She said this, a second groan was heard yet more distinctly. The Nuns crossed themselves, and hastened to repeat their prayers against evil Spirits. [...] Lorenzo's curiosity which was ever awake, made him anxious to solve this mystery. [...] From this [Statue] She inferred, that the Saint [...] expressed her grief by audible lamentations. Not having equal faith in the miraculous Saint, Lorenzo did not think this solution of the mystery quite so satisfactory, as the Nuns, who subscribed to it without hesitation. (S. 363f)

Für den logisch denkenden Lorenzo sind abstrakte Erklärungen, die man einfach glauben muss, nichts – er braucht handfeste Beweise, die er selbst sehen und befühlen kann. Auch seine stets wache Neugierde spricht für einen aufgeklärten Menschen.

Ein vieldiskutiertes Thema bezüglich Lewis' *The Monk*, das daher auch hier nicht unerwähnt bleiben darf, ist die Darstellung von Grausamkeit, der explizite *horror*. Peck meint, dass so manche Szene „the reader with shame for the author's lack of taste“⁷⁹ erfüllt. Sicher als Provokation gedacht tauchen immer wieder detaillierte Schilderungen von blutigen Auseinandersetzungen und anderen Gräueln auf, wie etwa in Raymonds Erzählungen:

We were obliged to pass by the Barn, where the Robbers were slaughtering our Domestic. The door was open: We distinguished the shrieks of the dying and imprecations of the Murderers! (S. 118)

Die brutalste Szene ist aber sicher jene, in der der wütende Mob zuerst die Oberin des Klosters St. Clare's, und danach alle anderen Nonnen hinrichtet:

They [...] dragged her from her shelter, and proceeded to take upon her a most summary and cruel vengeance. Wild with terror, and scarcely knowing what She said, the wretched Woman shrieked for a moment's mercy [...]. They refused to listen to her [...]. They tore her one from another, and each new Tormentor was more savage than the former. [...] and dragged her through the Streets, spurning her, trampling her, and treating her with every species of cruelty which hate or vindictive fury could invent. [...] She sank upon the ground bathed in blood, and in a few minutes terminated her miserable existence. Yet though She no longer felt their insults, the Rioters still exercised their impotent rage upon her lifeless body. They beat it, trod upon it, and ill-used it, till it became no more than a mass of flesh, unsightly, shapeless, and disgusting. (S. 356)

Diese Szene liest sich wie eine Darstellung der Geschehnisse rund um die Französische Revolution, es kann durchaus davon ausgegangen werden, dass Lewis tatsächlich dieses

⁷⁹ Peck, S. 41

Ereignis vor Augen hatte, als er das Buch schrieb. Dennoch taten es viele Kritiker als übertrieben grausam an und sicher hätte er diese Szenen weniger widerlich gestalten können, aber gerade der *horror* macht Lewis' Werk aus und unterscheidet es von jenen davor.

4.4.4. Fazit

The Monk transportiert eine klare Moral, auch wenn viele zeitgenössische Kritiker das Fehlen einer solchen anprangerten: „pride is a sin and mercy a virtue.“⁸⁰

Gewiss will Lewis mit dieser Erzählung auf die Heuchelei aufmerksam machen, die von der Kirche ausgeht. Zudem zeigt er auf, dass Hochmut vor dem Fall kommt und niemand, so gut er auch sein mag, vor einer Untat gefeit ist. Doch glimmt hier noch ein Funke Hoffnung, denn scheinbar ist Gottes Gnade doch unendlich, wäre Ambrosio schließlich doch noch freigelassen worden, wenn er nicht schon des Teufels Vertrag unterschrieben gehabt hätte. Auf gewisse Weise stellt der Mönch ein klassisches Individuum des 18. Jahrhunderts dar, das ständig zwischen dem Guten und dem Bösen, zwischen dem Glauben an Gottes Gnade und deren Leugnung, und schlussendlich zwischen Reue und Verlangen nach mehr Sünden hin und her gerissen ist. Ob der Mensch im Himmel oder in der Hölle landet, ist schließlich seine eigene Entscheidung, an Gottes Gnade soll es jedenfalls nicht scheitern. Für McEvoy ist damit die „crux [...] that *The Monk*, like many Gothic novels, feeds off a ‚Catholic‘ aesthetic, though it takes its morality from its Protestantism“⁸¹. Vielleicht hatte sich Lewis mit seinen neunzehn Jahren tatsächlich gar nicht so viel dabei gedacht, diesen aussagekräftigen Roman zu schreiben. Womöglich war er sich damals seiner Aufgeklärtheit noch gar nicht so bewusst. Dennoch spiegelt sie sich im Buch absolut wieder, trotz der übernatürlichen Erscheinungen. All die Kritik an der katholischen Kirche, das Vorführen von vernünftigem Denken, die Moral der Geschichte – all dies offenbart *The Monk* und damit Lewis selbst als wahres Kind seiner Zeit.

⁸⁰ Peck, S. 41

⁸¹ McEvoy, S. xxix

4.5. Friedrich Schillers *Der Geisterseher* (1787 – 1789)

4.5.1. Friedrich Schiller und sein Werk

Der am 10. November 1759 in Marbach am Neckar geborene Friedrich Schiller hat bis zu seinem Tod am 9. Mai 1805 in Weimar kein einziges Mal deutschen Boden verlassen, was für einen Literaten und Philosophen seiner Zeit untypisch war.

Mit beiden Beinen stand er fest am Boden der Realität und versuchte dementsprechend stets künstlerischen Ruhm zu erlangen, zu erhalten und zu vermehren. Dies gelang ihm als freier Schriftsteller ohne Mäzen, nur literarische Freunde unterstützten ihn, wo sie konnten. Im Unterschied zu anderen zeitgenössischen Autoren wollte er diesen Ruhm allerdings nicht mit dem Genre des Romans erlangen, welches er als zweitklassig und eines Dichters unwürdig erachtete, sondern mit Dramen. Gerade sein einziger Roman, den er in seiner ganzen Wirkungsgeschichte verfasst hat, ist nun Thema.

Deinet⁸² geht davon aus, dass Schiller auf die Idee des *Geistersehers* im Umfeld seiner Recherche zu den Auseinandersetzungen und Religionskriegen zwischen Katholizismus und Protestantismus kam.

Erstmals erschienen ist *Der Geisterseher* in Schillers eigener Zeitschrift, im vierten bis achten Heft der *Thalia* (ab 1792 *Neue Thalia*). Dass dieses Werk Fragment geblieben ist, liegt keineswegs an seinem mangelnden Erfolg – so beliebt und populär war es, dass zahlreiche Autoren noch zahlreichere Fortsetzungen verfassten. Schiller, der selbst wenig übrig hatte für seinen Roman, ließ sich zu ein paar weiteren Kapiteln überreden, die er aber im Vorfeld gar nicht geplant hatte. Ihn ganz zu beenden, dazu mangelte es ihm an Motivation und Leidenschaft, aber auch an Zeit, war er doch meistens mit der Produktion von Bühnenwerken oder wissenschaftlichen Texten beschäftigt, zudem machte es ihm selten wirklichen Spaß, daran zu arbeiten. Glaubt man dem Gros der Forschung, so soll er diesen Roman sein Leben lang für minderwertig gehalten haben, schämte sich teilweise sogar dafür. Tatsächlich gilt er damit aber als Begründer des Genres des Geheimbundromans, und Literaten wie Karl Grosse fühlten sich von ihm inspiriert. Der Realist in ihm versuchte positiv zu denken: auch wenn er generell künstlerischen dem kommerziellen Erfolg vorzog, so versuchte er doch, Kapital aus dem *Geisterseher* zu schlagen. Aus seinen Briefen lässt sich allerdings ablesen, dass Schiller seinen Roman nicht immer verabscheut hat:

⁸² Deinet, Klaus: Friedrich Schiller, *Der Geisterseher*. Interpretation; München: Oldenbourg 1991

Stelle Dir vor, daß mir der Geisterseher anfängt, lieb zu werden, und jetzt, da ich ihn hinein muß. Das rettet ihn zwar vor gänzlicher Leerheit, mir aber muß es immer so ergehen, daß meine Neigungen und die Umstände mit einander im Widerspruch stehen. Ich habe dieser Tage ein philosophisches Gespräch darinn angefangen, das Gehalt hat. Ich mußte den Prinzen durch Freygeisterei führen.⁸³

Einer Fortsetzung soll er demnach auch nicht abgeneigt gewesen sein, wohl hat er sich noch bis um 1800 mit dem Gedanken herum geschlagen, eine solche zu schreiben, denn „wenn ich sonst nicht beschäftigt wäre, so könnte ich mit Vergnügen an der Fortsetzung arbeiten“⁸⁴. Dazu ist es jedoch nie gekommen.

Im Großen und Ganzen stand Schiller dem *Geisterseher* zwar nicht unbedingt positiv gegenüber, man muss aber doch feststellen, dass er eigentlich genau das richtige Temperament für einen Schauerromanautoren gehabt hätte, wie ein Brief an einen seiner liebsten Freunde, Christian Gottfried Körner aus dem Jahr 1788 beweist:

Ich führe eine elende Existenz, elend durch den innern Zustand meines Wesens. [...] Du weißt nicht, wie verwüstet mein Gemüth, wie verfinstert mein Kopf ist – und alles dieses nicht durch äusseres Schicksal, denn ich befinde mich hier von *der* Seite wirklich gut, sondern durch inneres Abarbeiten meiner Empfindungen. Wenn ich nicht *Hofnung* in mein Daseyn verflechte, Hofnung, die fast ganz aus mir verschwunden ist, wenn ich die abgelaufenen Räder meines Denkens und Empfindens nicht von neuem aufwinden kann, so ist es um mich geschehen. Eine philosophische Hypochondrie verzehrt meine Seele, alle ihre Blüthen drohen abzufallen. Glaube nicht, daß ich Dir hier die Laune eines Augenblicks gebe. So war ich noch bei auch, ohne es mir selbst klar zu machen, so bin ich fast die ganze Zeit meines Hierseyns gewesen, so kennt mich Charlotte, seit langer Zeit. Mein Wesen leidet durch diese Armuth und ich fürchte für die Kräfte meines Geists.⁸⁵

Oft scheint er melancholisch gewesen zu sein und stets war er sich der Allgegenwart des Todes gewahr, auch seines eigenen. So soll er, laut Aufenanger, schon früh damit gerechnet haben, nicht älter als fünfzig Jahre zu werden, „da er den Tod schon spürte, der jeden Plan zunichte machen kann“⁸⁶. Dass er letzten Endes mit 45 Jahren starb, war aber kein Wunder, war er doch ein Mensch, „der chronisch Schulden hatte, unter Spiel- und Verschwendungssucht litt, unter diversen Krankheiten und noch vielfältigeren, wiewohl unglücklichen Liebschaften, [und] der ein fast hypochondrischer Nachtarbeiter war“⁸⁷. Trotz dieser unvernünftig klingenden Charakteristiken, sah sich Schiller „als genuiner Aufklärer“⁸⁸. Das hielt ihn dennoch nie davon ab, zugleich Aufklärungskritik

⁸³ Schiller: Briefe; S. 374

⁸⁴ Schiller: Briefe; S. 530f

⁸⁵ Schiller: Briefe; S. 266f

⁸⁶ Aufenanger, Jörg: Schiller. Eine Biographie; Kreuzlingen/München: Hugendubel 2006; S. 9

⁸⁷ Feger, Hans (Hrsg.): Friedrich Schiller. Die Realität des Idealisten; Heidelberg: Winter 2006; S. 9

⁸⁸ Schings, Hans-Jürgen: Schiller und die Aufklärung; In: Feger, Hans (Hrsg.): Friedrich Schiller. Die

zu üben, sei es in seinem poetischen, wissenschaftlichen oder brieflichen Œuvre. Seine Protagonisten sind häufig aktive Aufklärer, die manchmal derartig radikal agieren, dass sich ihre Aufklärung ins Negative oder gar ins Gegenteil verkehrt.

Von Religion hielt er wenig, versuchte ihre positiven Inhalte, wie die Moral, jedoch zu erhalten, etwa im Rahmen der „schottischen Moralphilosophie“, die an einen „*moral sense*, einen *natural sense of Right and Wrong*“⁸⁹ glaubte. Interessant demgegenüber ist jedoch, dass er in seinen Briefen – vornehmlich an seine Familie – sehr häufig von Gott spricht. Klar ist, dass Schiller die Vernunft allein nicht als fähig besah, den Menschen Moral vollends verstehen zu lassen, auch Gefühl und Empfindsamkeit mussten mit im Spiel sein. Die Mischung aus Ratio und Emotio machte für ihn den perfektionierten Menschen der Aufklärung aus.

Dass sich Schiller im *Geisterseher* gerade Verschwörungstheorien und Geheimbünden widmete, ist nicht von ungefähr, genossen derartige Inhalte in den 80er Jahren des 18. Jahrhunderts doch besondere Beliebtheit. Der Illuminatenorden etwa, der 1776 in Ingolstadt gegründet worden war, konnte um 1785 etwa 2000 Mitglieder zählen, unter denen herausragende literarische, philosophische und politische Köpfe waren. Auch Schiller wurde mehrmals angetragen, ihm beizutreten, doch alles Werben war bei ihm vergeblich – er war nie ein Illuminati und stand diesem und allen anderen Geheimorden stets skeptisch gegenüber. Zwar erklärten sich diese ausdrücklich im Dienste der Aufklärung, doch konnte Gewalt zur Erringung der Ziele nicht immer ausgeschlossen werden. Schiller sah bei den Illuminaten „die Verirrung in Despotismus bei reinsten und edelsten Motiven, die Perversion der Aufklärung in ihr Gegenteil“⁹⁰. Im Bezug dazu kritisierte er die Vernunftideen als unnatürlich und hielt diesen abermals das angeborene Moralempfinden entgegen. Ein solches konnte er in der Französischen Revolution nicht finden und so verwarf er diese wegen ihrer Wildheit und ihrer der Theorie der Aufklärung entgegen gesetzten Taten und Wirkungen.

Schillers Verhältnis zur Religion war ein Schwieriges. Aufgewachsen in einem Elternhaus, in dem geistliche Inhalte zum Alltag gehörten, interessierte er sich früh für den Pietismus und wollte selbst Pfarrer werden. Erzwungen durch Herzog Carl Eugen von Württemberg musste er in seiner Jugend von der Latein- auf die militärische Karlsschule wechseln. Was folgte war zunächst ein Jus-, dann ein Medizinstudium,

Realität des Idealisten; Heidelberg: Winter 2006; S. 13-34; S. 15

⁸⁹ Schings, S. 20f

⁹⁰ Schings, S. 25

nicht aber die anfangs so geliebte Theologie. Durch Lektüre, aber auch durch Philosophieunterricht wurde er zusehends in die verschiedenen Strömungen seiner Zeit eingeweiht und so fand eine Abkehr von religiösen Ideen statt, hin zu mehr Rationalismus. Dennoch blieb er einem pietistischen Weltbild stets verhaftet. Was sich sehr stark seiner Kritik unterziehen musste – und das zeigt sich nicht zuletzt im *Geisterseher* –, ist der Katholizismus, dessen Problem er vor allem in seiner starken Verwicklung in das politische und weltliche Geschehen sah. Dadurch hätten ihre Vertreter sowohl „gegen Grundsätze christlichen Glaubens“, als „auch gegen die Verbindlichkeit der Moral verstoßen“⁹¹. Dass er dieser Konfession eine verschwörerische Energie zuschreibt, spiegelt die zeitgenössische Furcht der Protestanten wider.

4.5.2. *Der Geisterseher* – Inhalt

Erzählt wird die Geschichte vom Grafen von O**, der diese bei einem Besuch seines Freundes in Venedig erlebt habe. Sein Freund ist ein zurück gezogen lebender Prinz, der in der Erbfolge an dritter Stelle steht, und hofft, nie zum Zug zu kommen. Diese Hoffnung verfinstert sich, als er auf mysteriöse Weise durch einen Armenier vom unerwarteten Tod seines Cousins erfährt. Als der Prinz und ein Venezianer aneinander geraten, werden sie von Angehörigen der Staatsinquisition in ein dunkles Gewölbe entführt, wo der Venezianer von schwarz gekleideten Personen enthauptet wird. Am nächsten Tag kommt es beim Abendessen zu einer heftigen Diskussion über Geister, in deren Rahmen sich der Prinz von einem Sizilianer zu einer Séance überreden lässt. Darauf erscheinen gleich zwei Geister, wovon einer nur eine Täuschung des Sizilianers ist, der zweite könnte laut Erzähler echt sein. Der Prinz will daran jedoch nicht glauben und spricht mit dem inhaftierten Sizilianer, der ihm von dem mysteriösen Armenier erzählt. Kurz darauf verändert der Prinz sich charakterlich, verschuldet sich und tritt einer geheimnisvollen Gesellschaft namens *Bucentauro* bei. Nachdem der Graf Venedig verlassen muss, wird er durch einen befreundeten Baron brieflich über die Geschehnisse auf dem Laufenden gehalten. Durch seine Schuldenlast und auch seinen Freund den

⁹¹ Schulze-Bunte, Matthias: Schiller und die Religion; Vortrag auf der Akademietagung des Bistums Mainz am 29.10.2005; <http://www.muenster.de/~angergun/schulze-buente.pdf> ; zuletzt eingesehen: 05.11.2010; S. 5

Baron wird die baldige Abreise des Prinzen aus Venedig forciert, doch verliebt sich dieser in eine geheimnisvolle Schöne, mit der er einige Zeit verbringt, bis sie plötzlich stirbt. Auf einen Unheil verheißenden Brief hin reist der Graf von O** nochmals nach Venedig, wo sich heraus stellt, dass der Prinz zum Katholizismus konvertiert sei.

4.5.3. *Der Geisterseher – Textanalyse*

Zunächst fällt auf, dass der Prinz bereits einem Charakter der Romantik gerecht wird, denn „in seine Phantasiewelt verschlossen, war er sehr oft ein Fremdling in der wirklichen“ (S. 8). Überhaupt erläutert der Erzähler, der Graf von O**, häufig psychologische Details über ihn, dennoch wird man sich über dessen Charakter nie wirklich im Klaren. Genauso ist es mit dem Text selbst: das gesamte Werk ist ein einziges Geheimnis, nichts wird wirklich aufgeklärt, seltsame Begebenheiten reihen sich aneinander und lassen den Prinzen unverständlicherweise in ein metaphorisches Loch sinken. Deinet sieht ihn in vielerlei Hinsicht „als Opfer einer Herkunft, gegen die er zwar zu revoltieren, die er aber nicht wirklich zu überwinden vermag“⁹². Hin und her gerissen ist er zwischen einem abergläubischen, fatalistischen Denken, und einem Glauben an die Logik und Erklärbarkeit der Dinge. Einerseits ist er des Wahnsinns ob der Unglaublichkeit der Geschehnisse:

„Eine höhere Gewalt verfolgt mich. Allwissenheit schwebt um mich. Ein unsichtbares Wesen, dem ich nicht entfliehen kann, bewacht alle meine Schritte. Ich muß den Armenier aufsuchen und muß Licht von ihm haben.“ (S. 19)

Andererseits fordert er Licht, also Aufklärung und das Vertreiben von allen scheinbaren Unerklärbarkeiten. Zwar sagt er niemals, er glaube an solche, sondern hält sich in diesem Bezug agnostisch zurück, doch hat er eine gewisse Affinität zu spirituellen und esoterischen Inhalten, weshalb Deinet annimmt, dass er in einer „spiritistischen Spielart des Calvinismus“⁹³ erzogen worden sein muss:

Die Neugierde des Prinzen war bereits auf den höchsten Grad gespannt. Mit der Geisterwelt in Verbindung zu stehen, war ehemals seine Lieblingsschwärmerei gewesen, und seit jener ersten Erscheinung des Armeniers hatten sich alle Ideen wieder bei ihm gemeldet, die seine reifere Vernunft so lange abgewiesen hatte. (S. 22)

⁹² Deinet, S. 43

⁹³ Deinet, S. 44

Entgegen seiner Ratio, das weiß er selbst, lässt er sich zur Geisterbeschwörung hinreißen, und daran trägt seine Neugier mit Schuld. Vor dem Magier schiebt er allerdings seinen Drang nach der Wahrheit vor. Später drückt er deutlich aus, dass er bezüglich des Armeniers Erscheinen nicht an Fatalismus, sondern schlicht an Zufall denkt und er somit kein Zauberer sein könne, denn „ein Mensch, dem höhere Kräfte zu Gebote stehen, wird keines Gaukelspiels bedürfen, oder er wird es verachten“ (S. 83). Eigentlich handelt es sich bei dem Prinzen um einen vernünftigen Menschen:

Nicht alle, - fährt der Graf von O** fort – die in dem Augenblicke, wo ich dieses schreibe, vielleicht mit Hohngelächter auf seine Schwachheit herabsehen und im stolzen Dünkel ihrer nie angefochtenen Vernunft sich für berechtigt halten, den Stab der Verdammung über ihn zu brechen, nicht alle, fürchte ich, würden diese erste Probe so männlich bestanden haben. (S. 83)

Hier kritisiert Schiller wohl die Selbstgerechtigkeit jener seiner Zeitgenossen, die meinten, allein durch ihr logisches Denken allen Versuchungen der Illusion entsagen zu können, und die andere, die jenen doch nachgaben, verhöhnten. Demgemäß schützt auch Vernunft nicht vor Irrungen, jedoch vermag sie wohl dennoch zu helfen, solchen nicht vorschnell zu erliegen – ganz im Unterschied zur Religiosität, wie sich weiter unten zeigen wird. Der Erzähler hält es im Bezug auf seine geistige Klarheit für besonders erschreckend, dass der Prinz letztendlich einer Täuschung erlag, wobei er meint, dass „man weniger über seine Torheit spotten als über die Größe des Bubenstücks erstaunen [müsse], dem eine so wohl verteidigte Vernunft erlag“ (S. 84). Zunächst jedoch, nachdem er die Wundersamkeit des Armeniers anzweifelt und dieser „Schlag, der seinen Glauben an Wunder stürzte, das ganze Gebäude seines religiösen Glaubens zugleich zum Wanken brachte“ (S. 87), beginnt er, ganz logisches Denken, alles in Zweifel zu ziehen – der Prinz wird ein richtiger Skeptiker. Hinzu kommt, dass er sich von da an extrem für Weiterbildung interessiert und nicht mehr aufgrund seines Standes, sondern seiner Persönlichkeit Aufmerksamkeit bekommen will. Beides sollte einem aufgeklärten Charakter gerecht werden, doch widmet sich der Prinz unbeabsichtigt gerade solcher Literatur, die „weder seine Vernunft noch sein Herz viel gebessert“ (S. 89) hätte. Für Deinet ist er damit von Anfang bis zum Ende ein Dilettant. In der Folge wird er zu einem „ausgemachte[n] Freigeist“ (S. 90) und tritt der vermeintlich toleranten Verbindung der Bucentauro bei, die einem klassischen Geheimbund des 18. Jahrhunderts entspricht: der Bund und die Mitglieder sind streng geheim, alle Mitglieder sind offiziell gleich, es gibt verschiedene Grade und es wird für

Geistesfreiheit plädiert. „Hier sind die Standesunterschiede anscheinend aufgehoben“⁹⁴, daher fühlt sich der Prinz, der seine aristokratische Herkunft am Liebsten ablegen würde, dort wohl. Der Graf von O** - oder ist es Schiller selbst? – kann am Bund nichts Positives finden und sieht die Vernunft und Moralität des Prinzen gefährdet. Tatsächlich zeigt sich später, dass seine Imagination Überhand nimmt:

Als ich von einem kurzen Schlummer erwachte, mußte ich über meine Verblendung lachen. Meine Phantasie hatte diese Begebenheit im Traum fortgesetzt, und nun wurde mir auch die Wahrheit zum Traume. (S. 143)

Was ist Wirklichkeit, was ist Einbildung? Das weiß der Prinz bald selbst nicht mehr, der Leser schon gar nicht. Dies ist ein Zeichen dafür, dass er seine Fähigkeit, logisch und kritisch zu denken, längst verloren hat. Nur so ist es möglich, dass er sich auf dubiose Charaktere und zwielichtige Etablissements einlässt, was schließlich zu seinem Untergang führt:

Man wisse, daß er sich dem Frauenzimmer und dem Spiel aufs ausschweifendste ergebe, sich in Schulden stürze, Visionärs und Geisterbannern sein Ohr leihe, mit katholischen Prälaten in verdächtigen Verhältnissen stehe und einen Hofstaat führe, der seinen Rang sowohl als seine Einkünfte überschreite. Es heiße sogar, daß er im Begriff stehe, dieses höchst anstößige Betragen durch eine Apostasie zur römischen Kirche vollkommen zu machen. (S. 154)

Am Schluss konvertiert der Prinz zum Katholizismus, was der Erzähler als die äußerste Stufe des Verderbens ansieht, und das ist kein Wunder angesichts Schillers negativer Einstellung zu dieser Glaubensrichtung.

Licht spielt auch im *Geisterseher* gelegentlich eine Rolle, klassisch etwa, als der Prinz in eine Kirche tritt, wo ihn „eine schaurigkühle Dunkelheit umfing“ (S. 121) – ganz klar ein unaufgeklärter Raum –, im Unterschied zum „schwülen, blendenden Tageslicht“ (S. 121). Und dort ist es ja auch, wo ihm diese ominöse Frau, diese madonnenhafte Schönheit, erscheint – oder doch wahrhaft begegnet? Der Baron von F***, der gegen Ende hin den Erzähler gibt, ist von ihrer Realität nicht überzeugt:

Denken Sie nach, gnädigster Herr, in welcher reizbaren Stimmung Sie waren, als diese Erscheinung Sie überraschte, und wie vieles zusammenkam, Ihre Einbildungskraft zu spannen. [...] was war natürlicher, als daß Ihre entzündete Phantasie sich etwas Idealisches, etwas überirdisch Vollkommenes daraus zusammensetzte? (S. 126f)

⁹⁴ Deinet, S. 41

Der Prinz ist allerdings sicher, sich diese Figur nicht eingebildet zu haben, schließlich schien durch ein Fenster das Licht ganz genau auf diese. Metaphorisch betrachtet wäre damit die reale Existenz der Frau bestätigt. Weiters fällt im Bezug auf Licht die Diskrepanz zwischen der Vorstellung und der „Wirklichkeit“ einer Geistererscheinung auf. Als der unechte, vorgetäuschte Geist des Marquis von Lanoy erscheint, hört man einen Donnerschlag, worauf das Licht erlöscht. Als jedoch der „echte“ Geist erscheint, passiert etwas ganz anderes:

Hier erzitterte das Haus von neuem. Die Türe sprang freiwillig unter heftigen Donnerschlag auf, ein Blitz erleuchtete das Zimmer, und eine andere körperliche Gestalt, blutig und blaß wie die erste, aber schrecklicher, erschien an der Schwelle. Der Spiritus fing von selbst an zu brennen, und der Saal wurde helle wie zuvor. (S. 29)

Entgegen der Vorstellung des Sizilianers – und des zeitgenössischen Lesepublikums – erscheint der Geist nicht in der Finsternis, sondern bei und sogar mit Licht. Diese Geistererscheinung ist denn auch keine böswillige, sondern eine, die gerufen wurde, um Antworten zu geben, und dies zu halten wünscht. Der Prinz, der diesen als seinen verstorbenen Kameraden erkennt, hat daher auch keine Angst vor ihm, und tatsächlich steht dieser ihm Rede und Antwort. In Schillers Universum kann man selbst mit übernatürlichen Wesen vernünftig sprechen. Ironisch erscheint die Tatsache, dass gerade jener Sizilianer, der den vermeintlichen Geist rufen wollte, am Meisten Angst vor der tatsächlichen Erscheinung hat. Denn eigentlich wollte er die Anwesenden mit einem verkleideten Menschen täuschen, als dann jedoch eine zweite Figur auftritt, die nicht in seinem Plan steht, muss der Magier schon sehr verwundert sein. Dass es sich bei ihm nur um einen Trickspieler handelt, zeigt sich an seinem Tascheninhalt:

Als man die Kleider des Sizilianers durchsuchte, fand man in einem Etui verschiedene Pulver, wie auch lebendigen Merkur in Phiolen und Büchsen, Phosphorus in einer gläsernen Flasche, einen Ring, den wir gleich für einen magnetischen erkannten, weil er an einem stählernen Knopfe hängen blieb, dem er von ungefähr nahegebracht worden, in den Rocktaschen ein Paternoster, einen Judenbart, Terzerole und einen Dolch. (S. 34)

Die Erwähnung von Magnetismus und Quecksilber verweist auch auf die Romantik, man denke nur an E.T.A. Hoffmanns dunkle Texte. Ein weiterer solcher Verweis findet sich mit dem Spiegelbildmotiv wieder:

„Sie haben mich das Gesicht des Armeniers in Ihrem Spiegel sehen lassen. Wodurch bewirkten Sie dieses?“
„Es war kein Spiegel, was Sie gesehen haben. Ein bloßes Pastellgemälde hinter einem Glas, das einen Mann in armenischer Kleidung vorstellte, hat Sie getäuscht. Meine Geschwindigkeit, die Dämmerung, Ihr Erstaunen unterstützten den Betrug. (S. 39)

Zwar stellt sich dieses vermeintliche Spiegelbild als normales Bild heraus, doch bleibt der Gedanke eines solchen erhalten. Zusätzlich wird ein Täuschungseffekt beschrieben, der unter anderem auf der Verwirrung des Geistes des Prinzen gründet – auch das kann man als romantisches Motiv betrachten.

Die Figur des Armeniers, dessen Wesen der Sizilianer dem Prinzen näher bringen will, ist wohl das Gruseligste an *Der Geisterseher*:

Keines Degens Spitze kann ihn durchbohren, kein Gift kann ihm etwas anhaben, kein Feuer sengt ihn, kein Schiff geht unter, worauf er sich befindet. Die Zeit selbst scheint an ihm ihre Macht zu verlieren, die Jahre trocknen seine Säfte nicht aus, und das Alter kann seine Haare nicht bleichen. Niemand ist, der ihn Speise nehmen sah, nie ist ein Weib von ihm berührt worden, kein Schlaf besucht seine Augen; von allen Stunden des Tages weiß man nur eine einzige, über die er nicht Herr ist, in welcher niemand ihn gesehen, in welcher er kein irdisches Geschäft verrichtet hat. [...] Sobald die Glocke den zwölften Schlag tut, gehört er den Lebendigen nicht mehr. [...] Niemand weiß, wo er dann hingehet, noch was er da verrichtet. [...] Ein einziges Mal, sagt man, überschritt er den Termin. Die Gesellschaft war zahlreich, man verspätete sich bis tief in die Nacht, alle Uhren waren mit Fleiß falsch gerichtet, und das Feuer der Unterredung riß ihn dahin. Als die gesetzte Stunde da war, verstummte er plötzlich und wurde starr, alle seine Gliedmaßen verharrten in derselben Richtung, worin dieser Zufall sie überraschte, seine Augen standen, sein Puls schlug nicht mehr, alle Mittel, die man anwendete, ihn wieder zu erwecken, waren fruchtlos; und dieser Zustand hielt an, bis die Stunde verstrichen war. Dann belebte er sich plötzlich von selbst wieder, schlug die Augen auf und fuhr in der nämlichen Silbe fort, worin er unterbrochen worden. (S. 47f)

Bei dem Armenier könnte es sich wiederum, wie bei Cazotte, um eine Form des *ewigen Juden* handeln, rastet er doch nie und hat zudem ein biblisches Alter. Interessant ist, dass er gerade zu Mitternacht verschwindet, also in jener Stunde, in der die Geister normalerweise erscheinen. Was er jedoch in dieser einen Stunde macht, darüber ranken sich ebensolche Mythen wie um seine Person:

Der allgemeine Glaube ist, daß er in dieser geheimnisvollen Stunde Unterredungen mit seinem Genius halte. Einige meinen gar, er sei ein Verstorbener, dem es verstattet sei, dreiundzwanzig Stunden vom Tage unter den Lebenden zu wandeln; in der letzten aber müsse seine Seele zur Unterwelt heimkehren, um dort ihr Gericht auszuhalten. Viele halten ihn auch für den berühmten Apollonius von Tyana, und andre gar für den Jünger Johannes, von dem es heißt, daß er bleiben würde bis zum letzten Gericht. (S. 48f)

Damit wird der Armenier trotz seiner erschreckenden Ausstrahlung mit positiven, wenn auch katholischen Figuren in Zusammenhang gebracht, denn weder ein Genius (also ein Schutzgeist), noch der Philosoph Apollonius von Tyana, und schon gar nicht der Apostel Johannes haben eine wirklich negative Konnotation. Wer er nun aber tatsächlich ist, das wird bis über das Ende hinaus nicht klar.

Dass Schiller Religiosität mit Fantasterei verbindet, legt folgender Ausschnitt nahe:

Da er überdies sehr religiös war und seine Anlage zum Glauben in dieser Schule zu einem hohen Grade ausgebildet hatte, so fanden meine Märchen bei ihm desto leichter Eingang, und zuletzt hatte ich ihn mit Mystizität so umstrickt und umwunden, daß nichts mehr bei ihm Kredit hatte, sobald es natürlich war. (S. 56)

Eindeutig kritisiert er jedwede religiöse Hörigkeit und die damit einhergehende Offenheit für irrationale und unglaubwürdige Themen. Die Bedeutung von „Glaube“ serviert er dem Leser auf dem Silbertablett: nicht unumstößliche Wahrheit ist die Konfession, sondern eine angelernte, ausgebildete Einbildung, die mit Vernunft nichts am Hut hat, dafür aber für Mystik und Wunderbares zugänglich macht. Und obwohl er ja selbst nicht an seine vorgeführten Täuschungen glaubt, so muss der sizilianische Pseudo-Magier doch feststellen, „daß die fanatische Begeisterung meiner Zuhörer meine eigne Phantasie erhitzte und die Illusion nicht wenig vermehrte, zu der ich mich bei dieser Gelegenheit anstrengen mußte“ (S. 60). Ganz entgegen der These der *probable improbability* ist er der Überzeugung, dass „in einer Reihe außerordentlicher Erscheinungen [...] just die wahrscheinlichere stören“ (S. 61) müsste. Während etwa Radcliffe darauf setzt, dass der Mensch mehr einem solchen Spuk glaubt, der nahe an der Realität vorbei schrammt, ist der Sizilianer davon überzeugt, dass die Darstellung einer übernatürlichen Erscheinung, so sie glaubhaft wirken will, so weit wie nur möglich von Natürlichkeit entfernt sein müsse.

Weitere, exzessive Kritik an Glauben und religiöser Erziehung findet sich bei der Beschreibung der charakterlichen Entwicklung des Prinzen:

Bis jetzt nämlich hatte der Prinz jede strengere Prüfung seines Glaubens vermieden und sich damit begnügt, die rohen und sinnlichen Religionsbegriffe, in denen er auferzogen worden durch die bessern Ideen, die sich ihm nachher aufdrangen, zu reinigen, ohne die Fundamente seines Glaubens zu untersuchen. (S. 85)

Und genau das ist es, wie es dem Menschen der Aufklärung ging: womöglich war er zunächst mit einer gewissen religiösen Erziehung aufgewachsen, bis zu dem Zeitpunkt, wo er mit dem Vernunftbegriff konfrontiert wurde, der die vorigen irrationalen Gedanken verdrängen sollte. Da sich ein solches Individuum danach selten mit dem ursprünglich erlernten Glauben beschäftigte und immer nur Verteufelungen dieses wahrnahm, kam es vielfach zu Angst vor derlei Inhalten:

Religionsgegenstände überhaupt, gestand er mir mehrmals, seien ihm jederzeit wie ein bezaubertes Schloß vorgekommen, in das man nicht ohne Grauen seinen Fuß setzte, und man tue weit besser, man gehe mit ehrerbietiger Resignation daran vorüber, ohne sich der Gefahr auszusetzen, sich in seinen Labyrinthen zu verirren. Dennoch zog ihn ein

entgegengesetzter Hang unwiderstehlich zu Untersuchungen hin, die damit in Verbindung standen. (S. 55)

Auch dies spricht für die Stimmung unter den Zeitgenossen Schillers, denn viele strebten, entgegen der Vernunft, den mysteriösen und dunklen Aspekten des Lebens entgegen. Nicht umsonst erfreuten sich Geheimbünde, Okkultismus und Schauerromane gerade zu der Zeit einer solchen Beliebtheit. Schiller, oder der Graf von O**, fährt in der Beschreibung des Prinzen fort:

Alle seine Vorstellungen von Religion hatten etwas Fürchterliches an sich, und eben das Grauensvolle und Derbe war es, was sich seiner lebhaften Einbildungskraft zuerst bemächtigte und sich auch am längsten darin erhielt. Sein Gott war ein Schreckbild, ein strafendes Wesen; seine Gottesverehrung knechtisches Zittern oder blinde, alle Kraft und Kühnheit erstickende Ergebung. [...] er lernte sie nie als eine Wohltat, nur als eine Geißel seiner Leidenschaften kennen. So entbrannte allmählich ein stiller Groll gegen sie in seinem Herzen, welcher mit einem respektvollen Glauben und blinder Furcht in seinem Kopf und Herzen die bizarrste Mischung machte (S. 86)

Kurz flackert die Möglichkeit auf, dass Religiosität auch positive Aspekte haben kann, dass sie eine „Wohltat“ sein kann, vielleicht sogar Trost. Auf jeden Fall kann man zwischen den Zeilen lesen, dass „sein Gott“ nicht der Gott eines jeden ist und es daher auch einen solchen geben muss/kann, der kein „Schreckbild“, sondern eine beruhigende Vorstellung ist. Zumeist, und so sahen das auch die Aufklärer, war der Glaube aber eine „Geißel“, gegen die sie sich zu wehren versuchten. Genauso wie beim Prinzen, kam es auch bei der zeitgenössischen Bevölkerung zu einer „bizarren Mischung“ an Glaubensinhalten und Glaubensverdrängung, die mitunter auch psychische Störungen nach sich ziehen konnte – eigentlich führt es ja auch beim Prinzen letztendlich zu einer Art Psychose.

Schiller arbeitet im *Geisterseher* vor allem mit unbeobachteten, unklaren Momenten, um den Leser zu gruseln. So weiß man etwa nicht, wer den Cousin des Prinzen wie ermordet haben könnte, man erfährt nur, dass er tot ist. Ähnlich ist es in der Geschichte von dem Bruderpaar Jeronymo und Lorenzo, die der Sizilianer dem Prinzen erzählt:

Meine Sinne hatten mich von dem Augenblicke an verlassen, als ich die Augen auf die Gestalt warf, so wie jeden, der zugegen war. Da wir wieder zu uns selber kamen, rang Lorenzo mit dem Tode; Mönch und Erscheinung waren verschwunden. (S. 66)

Was genau in den Momenten, die zu Lorenzos Todeskampf führen, geschehen ist und wie die beiden gruseligen Gestalten verschwunden sind, das kann sich die Leserschaft

nur ausmalen. Und vielleicht liegt gerade in dieser die Imagination anregenden Inszenierung, die das gesamte Werk umspannt, der gelungene Schauer.

4.5.4. Fazit

Friedrich Schiller verstand sich nicht als Autor eines Schauerromans und versuchte so manches Mal diese Phase zu verdrängen. Daher ist es schwierig in im direkten Kontext zur „normalen“ Schauerliteratur zu sehen.

Generell war er ein sehr aufgeklärter, bodenständiger Mensch, der sich in philosophischer und literarischer Hinsicht stets am Laufenden hielt. Er kritisierte den Aberglauben und die katholische Kirche, genauso allerdings die Geheimgesellschaften, die sich als aufklärerisch verstanden. Zudem übte er an der Aufklärung selbst Kritik, da ihm die Einseitigkeit der Vernunftkultur bewusst war und er sie mit den Emotionen im Einklang sehen wollte. *Der Geisterseher* beweist sich insofern als Produkt seiner Zeit, da Schiller einerseits Kritik am Katholizismus übt, wie auch an Taschenspielerereien seiner Zeit und den Aberglauben der naiven Menschen, die diesen erlagen. Andererseits stellt er seinen Protagonisten als klassisches Produkt seiner Zeit dar: empfindsam und zerrissen zwischen seinem Glauben und seinem Verstand. Alles Irrationale wird letztendlich als Trick der Geheimgesellschaft oder der Vertreter der katholischen Kirche aufgelöst, womit das Vernunftsystem gewahrt bleibt. All das spricht eindeutig dafür, dass Schillers Aufgeklärtheit größer war, als seine Kritik daran.

4.6. Christian Heinrich Spieß' Das Petermännchen (1791/1792)

4.6.1. Christian Heinrich Spieß und sein Werk

Geboren am 4. April 1755 als Sohn eines Pfarrers und einer Pfarrerstochter in Helbigsdorf bei Freiberg, war Christian Heinrich Spieß dem Thema Religion und anderen von der Aufklärung als irrational abgestempelten Inhalten nicht abgeneigt. Künstlerisch hatte es ihm nicht die Literatur allein angetan, auch die Schauspielerei war eine seiner Leidenschaften, und laut zeitgenössischen Kritiken war er sogar sehr gut. Erst etwa ab 1785 widmete er sich vollends seinem literarischen Schaffen und verfasste eine Fülle an Werken, die ihn ausgesprochen beliebt und bekannt machten. Und dennoch soll er am 17. oder 19. August 1799 – die Forschung ist sich nicht ganz einig – verarmt in Bezdickau gestorben sein. Das aber nicht etwa, weil er sein Vermögen unsinnig verprasst hätte, wie eine seiner Romanfiguren, sondern weil er es an andere Menschen verschenkte.

Oberflächlich betrachtet war Spieß ein typischer, sogar durchschnittlicher Mensch der Aufklärung. Er hielt alles auf Vernunft und logische Klärung aller noch so heiklen Angelegenheiten, verwarf dabei jedoch auch die protestantische Kirche und den möglichen Trost, den diese bringen könnte, nicht. In seinen Werken schwingt meist die Warnung vor unvernünftigem, zu impulsivem Handeln mit, vor dem er gerne jeden, der darauf hören mag, bewahren wolle:

Wie herrlich, wie erhaben würde ich mich belohnt dünken, wenn meine Erzählungen das leichtgläubige Mädchen, den unvorsichtigen Jüngling an der Ausführung eines kühnen Plans hinderten, der ihnen einst den Verstand rauben könnte.⁹⁵

Oft klingt er dadurch nach Moralapostel, doch kann man annehmen, dass sein Fingerzeig nicht unbedingt ein mutwillig strenger war, sondern eher ein guter Rat, gibt es doch einen starken persönlichen Bezug zu dieser Thematik:

Wahnsinn ist schrecklich, aber noch schrecklicher ist's, daß man so leicht ein Opfer desselben werden kann. Überspannte, heftige Leidenschaft, betrogne Hoffnung, verlorne Aussicht, oft auch nur eingebildete Gefahr kann uns das kostbarste Geschenk des Schöpfers, unsern Verstand, rauben, und welcher unter den Sterblichen darf sich rühmen, daß er nicht einst im ähnlichen Falle, folglich in gleicher Gefahr war?⁹⁶

⁹⁵ Spiess, Christian Heinrich: Biographien der Wahnsinnigen; Berlin: Luchterhand 1966; S. 7f

⁹⁶ Biographien, S. 7

Spieß sprach aus eigener Erfahrung, auch er war ein Opfer des Wahnsinns. Er, der die Vernunft so hoch schätzte, dass er sie jedem bewahren wollte, verlor spätestens kurz vor seinem Tod vollkommen seinen Verstand. Im selben Jahr sei zuerst seine Mutter, dann Anfang August auch noch seine Geliebte verstorben, was seine „Geisteszerrüttung in Tobsucht“⁹⁷ ausarten ließ. So ist es keineswegs weit hergeholt von Promies, dass Spieß „beinahe denken [lässt], er habe diese Warnung an sich selbst gerichtet“⁹⁸. Doch können es nicht nur diese Todesfälle in seinem letzten Lebensjahr gewesen sein, die seinen Wahnsinn anstachelten, denn schon zuvor hatte er sich in den Augen der Majorität der zeitgenössischen Gesellschaft seltsam verhalten:

Auf seinem Lieblingsplatz, der im Volksmund bald „Spießfelsen“ genannt wurde, hatte er sich eine Holzhütte erbauen lassen. Hier konzipierte er die Werke seiner letzten Lebenszeit. Er mied den Umgang mit Menschen, nahm oft tagelang keine Nahrung zu sich. Nahe seiner Hütte ließ er einen künstlichen Friedhof mit Gräbern und Grabsteinen anlegen, auf dem er stundenlang spazieren ging.⁹⁹

Wann sich dies genau zugetragen hat, erwähnt Promies leider nicht, doch muss es einige Zeit vor seinem Tod gewesen sein. Zeitgenossen, vor allem jene, die jedwede Irrationalität ablehnten, wollten seinen Irrsinn, sein seltsames Gehabe von der Schauerliteratur herleiten, die er las und auch selbst verfasste. Promies hat wohl aber vollkommen recht, wenn er diese eindimensionale Sichtweise ablehnt und in Spieß' Textproduktion vielmehr die Folge als die Ursache seiner zeitweisen geistigen Umnachtung sieht. Schließlich interessierte er sich Zeit seines Lebens für das Irrationale im Menschen, dafür, wie es etwa zu Geisteskrankheit oder Selbstmord kommen kann. Davon zeugen seine *Biographien der Wahnsinnigen* und *Biographien der Selbstmörder*¹⁰⁰. Da Spieß nicht der einzige in dieser Arbeit erwähnte Autor ist, der ein seltsames, gestörtes Verhalten an den Tag legte, fällt es leicht, Promies zuzustimmen, wenn er davon ausgeht,

daß diese Krankheit gerade mit dem Rationalismus und der durch ihn verursachten Spannung zwischen einem dezidierten Vernunftmenschtum und einer nicht in Schach zu haltenden sinneskräftigen Reizbarkeit korrespondierte.¹⁰¹

Dass das Unterdrücken von unvernünftigen, übersinnlichen Inhalten die Seele des Menschen des 18. Jahrhunderts schädigen musste und tat, wurde schon weiter oben

⁹⁷ Biographien, S. 325

⁹⁸ Biographien, S. 324

⁹⁹ Biographien, S. 325

¹⁰⁰ Spiess, Christian Heinrich: *Biographien der Selbstmörder*; Göttingen: Wallstein 2005

¹⁰¹ Biographien, S. 325f

erwähnt. Im Hinblick auf diese Thematik scheint es schier unglaublich, dass so viele Zeitgenossen, aber auch viele spätere Leser und Kritiker Spieß' Schaffen als trivial abtaten. Dies ist wohl auch der Grund dafür, warum es kaum Sekundärliteratur zu ihm und seinem Werk gibt. Was sich diese Kritiker vielleicht nicht angesehen haben, ist seine Biographie, die eine äußerst bewegte ist, und diese bei der Interpretation seines Werkes außen vor zu lassen, ist ein Fehler. Denn „die Ambivalenz des Rationalisten macht den zeitgenössischen Trivialroman, das Schauerstück à la Spieß zu einer psychologisch ungemein fesselnden Erscheinung“¹⁰². Mit seiner Literatur versuchte er auszubrechen aus der übermäßig vernunftbetonten Existenz, doch erst mit seiner Geistesstörung schaffte er dies auch in der Realität. Gemäß der aufklärerischen Grundtendenz wurden die irrationalen Momente seiner Werke am Ende immer auf irgendeine Art aufgelöst oder entkräftet, sodass schließlich wieder etwas Vernünftiges entstand, das als Lehrstück dienen konnte. Und genauso ist es auch mit dem *Petermännchen*, das hier genauer betrachtet werden soll.

4.6.2. Das *Petermännchen* – Inhalt

Die Geschichte dreht sich um den jungen Rudolph von Westenburg, der im 13. Jahrhundert auf seiner Festung in der Nähe von Speyer ein geruhames Leben führt, bis er eines Tages das Petermännchen, ein zwergenhafter, angeblicher Schutzgeist, von einem Felsen loskettet. Damit beginnt eine Art Odyssee und Rudolphs moralischer Niedergang, in dessen Rahmen er sieben Frauen verführt und unglücklich macht.

Um an seine letzten Ziele zu kommen schließt er einen Pakt mit dem Teufel: zwölf Jahre pures Leben gegen seine Seele. So führt er elf Jahre ein unmoralisches Leben, bis ihn eines Tages ein Mönch zurück auf den richtigen Weg führen hilft. Nach einiger Zeit im Kloster zieht er davon und vereinbart einen letzten dreißigjährigen Teufelspakt, um die schöne Agnes als Frau für sich zu gewinnen und zurückgezogen leben zu können. Nach ein paar Monaten nimmt das glückliche Leben ein Ende: als Rudolf einfällt, dass genau in dieser Nacht vor zwölf Jahren der erste Bund geschlossen wurde, erscheint auch schon der Teufel. Peter tritt als Zeuge für all seine Verfehlungen auf, welche mit dem Inzest mit seiner Tochter Agnes enden, und so wird Rudolph von den Teufeln in

¹⁰² Biographien, S. 327

der Luft zerrissen. Kurze Zeit später möchte der Priester aus dem Kloster Rudolphs Schicksal genau ergründen, und als er auf der Festung das magische Buch von rechts aufschlägt, erscheint ihm Peters Frau Mathilde. Diese erzählt ihm ihre, Peters und Rudolphs Lebensgeschichte. Das Buch endet mit einer angeblich realen Vorlage, die der Autor/Erzähler mittels Wundern und Metaphern zu einem Mahnmal umgestaltet hätte.

4.6.3. *Das Petermännchen – Textanalyse*

Zunächst gestaltet sich die Geschichte noch harmlos, auch wenn gleich auf der ersten Seite ein Hauch von Grusel zu finden ist:

Nicht fern von der uralten Reichsstadt Speier lag ehemals eine eben so alte Feste; auf hohen Felsen gethürmt stand sie am Ufer des Rheins. Schauernd bebte der Wanderer zurück, wann er von dieser Seite athemlos sie erstieg, und nun ausruhend in den hohen Abgrund blickte, durch welchen der Strom sich wälzte, und den Schwindelnden mit fortzureissen drohte;¹⁰³

Zwar stürzt sich auch der „reale“ Rudolph nicht von einem Felsen der Westenburg in den Tod, sondern von anderen Gemäuern, doch ist es bezeichnend, dass das Werk mit einem solchen möglichen Sturz beginnt und mit einem tatsächlichen endet. Zudem bekommt der Leser gleich das Gefühl, dass es sich hier um eine Art Spukschloss handeln könnte – was ja auch zutrifft. Wird am Anfang von diesem Geist noch als Sage gesprochen, so ändert sich das nach wenigen Zeilen in eine feste Aussage:

Dieser Geist, so erzählte die alte, von allen Zeitgenossen bekräftigte Sage, war ein kleines Mönchen, höchstens zwei Schuh hoch. [...] Seit langen Jahren war dies Mönchen der treue Gefährte der Ritter von Westenburg; man sah es sehr oft auf ihre Feste herumgehen; [...] Alt und Jung nannten es das kleine Petermännchen; (I., S. 2f)

Dieses Petermännchen – oder Peter, wie er meistens genannt wird – wird nun auf den ersten Seiten als ein recht positives, gar herziges Wesen beschrieben, sodass man annimmt, dass es sich bei ihm tatsächlich um einen Schutzgeist handeln muss. Der Leser befindet sich damit auf derselben Ebene wie die Angehörigen der Westenburg, die ebenso wenig Ahnung davon haben, was das Petermännchen in Wirklichkeit ist:

¹⁰³ Spieß, Christian Heinrich: Das Petermännchen; Prag 1791; Teil I., S. 1

Daß dies Mänchen ein Geist sein müsse, war schon längst in der Familie als ausgemacht angenommen; was es aber für Bewandniß damit habe? [...] dies wußte niemand, weil das Mänchen nie auf eine Frage dieser Art antwortete [...]. (I., S. 3f)

Dieselbe Ungewissheit setzt sich während des nahezu gesamten ersten Teils fort. Ständig muss sich der Protagonist – und die Leserschaft mit ihm – fragen, ob es Peter gut oder böse mit ihm meine, ob er ihm oder dessen Frau glauben solle. Zwar ist es klar, dass ihn Peter häufig im Stich lässt oder in Schwierigkeiten bringt, doch hat man im ersten Teil nicht das Gefühl, als würde er dies mit Absicht tun. Vielmehr gewinnt man den Eindruck, dass er ein ungeschickter, konfuser und oft unmächtiger Geist ist. Diesbezüglich wirkt er eher lächerlich bis liebenswert, als böseartig oder gar fürchtenswert. Erst im Nachhinein mag einem mancher Verweis auf seine eigentliche Natur auffallen:

Der Ritter entfernte sich, und Waldeichen schäumte aus Wuth. Solte es auch der Teufel selbst sein, der mich durch lügenhafte Mähre aus Palästina lokken wollte, so muß ich doch hin, und mein Weib sehen! (I., S. 61f)

Wie recht Waldeichen mit dieser Aussage hat und wie ironisch der Erzähler/Autor hier waltet, erfährt man erst viele Seiten später. Denn über Peters Auftrag wird man sich erst im zweiten Teil eindeutig klar, wo er sich Rudolph gegenüber deutlich erklärt:

Daß ich ein Geist bin, ist dir bekant; daß ich ein böser Geist, ein Diener des Belzebubs bin, kontest du muthmaßen! (II, S. 72)

Der Protagonist mag vielleicht wirklich gemutmaßt haben, dass Peter ein Abgesandter des Teufels ist. Womöglich aber auch nicht, denn er erscheint meist als ein sehr realitätsferner Charakter, der schlechte Nachrichten nicht hören und offensichtlich Böses nicht sehen will. Wenn Peter jemanden für Rudolphs Zwecke ermorden muss, so will dieser das nicht wissen, weil er sein Gewissen nicht beschweren möchte, weil er nicht wahrhaben will, dass schlechte Taten auf sein Geheiß hin vollzogen werden. Bis er bis zum Äußersten, also bis zum Teufelspakt geht, dauert es einige Zeit und um sich dazu entschließen zu können, muss er seinen letzten Funken Vernunft stark bekämpfen.

Er suchte emsig den verworfenen Stab, fand ihn, schlug damit siebenmal in die Luft, siebenmal auf die Erde, rufte siebenmal den Namen Belzebub! und ein Mann gekleidet in herlichsten Goldstof, geschmückt mit Edelsteinen und Perlen, stand vor ihm; unter seinem Arm hatte er eine Pergamentrolle, in der Hand einen Griffel. Wohlgeruch verbreitete sich durch das Gemach. (II, S. 76)

Der Teufel selbst weiß wohl auch von Rudolphi Abscheu gegenüber offensichtlich Bösem und weiß sich gegenüber potentiellen „Geschäftspartnern“ zu verkaufen. Daher erscheint er nicht furchtbar, wie man es vom Herrscher der Unterwelt erwarten würde, sondern gut angezogen und zudem ganz ohne den charakteristischen Schwefelgeruch. Zwar hat Rudolph trotzdem noch seine Skrupel, sich auf ihn einzulassen, doch sind diese gewiss deutlich niedriger durch das unerwartete Erscheinungsbild des Teufels. Spieß könnte damit seine Leser davor warnen, dass mancher übler Trickspieler sich hinter einer anmutigen Larve versteckt.

Auffällig ist die Wandlung in der Selbstständigkeit des Protagonisten im Verlauf des ersten Teils. Zu Beginn ist er sehr wohl fähig, selbstständig und sogar rational zu denken und zu handeln:

Ich bin ein Deutscher, ich kenne Ritterpflicht, und will mein Gewissen, meine Ehre nicht mit jungfräulichem Raub beflecken. (I., S. 33)

Ebenso zeigt sich bei ihm eine gewisse Moral, von der er vorerst nicht abzuweichen gedenkt. Doch je mehr ihm Peter rät, je mehr er sich einmischt in Rudolphi Belange, umso labiler wird das rationale Fundament des Protagonisten. Der erste Schritt wird durch den Selbstmord Reginas getätigt, der Rudolph in einen ersten Wahnsinn treibt und so seinen Geist verwirrt:

Rudolphi Zustand war anfangs Sinnlosigkeit, die bald zur Verzweiflung, zur Raserei überging. Wäre nicht der Priester, nicht das ganze Heer seiner Knechte zugegen gewesen, er wäre seiner Regina gefolgt [...]. Mit Gewalt entriß man dem wütenden Rudolph Reginens Leichname; mit Gewalt warf man ihn auf sein Lager, gürtete seine Hände, und wachte bei ihm. Er hörte nicht auf die Trostgründe der Religion, sah nur sein erblaßtes Mädchen, und knirschte mit den Zähnen. (I., S. 43f)

Diese anschauliche Beschreibung von einem Menschen, der sich dem Wahnsinn überlässt, verdankt das Publikum insbesondere Spieß' psychologischer Beobachtungsgabe, was sich später in seinen bereits oben erwähnten *Biographien der Wahnsinnigen* niederschlägt. Mit Rudolphi seelischem Ungleichgewicht will er gewiss dasselbe sagen wie in jenen Aufzeichnungen, in deren Vorrede er meint:

Wenn ich Ihnen die Biographien dieser Unglücklichen erzähle, so will ich nicht allein Ihr Mitleid wecken, sondern Ihnen vorzüglich beweisen, daß jeder derselben der Urheber seines Unglücks war, daß es folglich in unsrer Macht steht, ähnliches Unglück zu verhindern.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Biographien, S. 7

In dieser Meinung, dass aller Wahnsinn und negatives Empfinden selbstverschuldet sei, zeigt sich Spieß ganz als Kind der Aufklärung, denn genau dies war laut Promies „ein strikter Glaubenssatz“¹⁰⁵ dieser Epoche. Im Falle Rudolphs kann man diese Ansicht als gültig ansehen, denn er ist tatsächlich selbst verantwortlich dafür, dass seine Regina sich das Leben nimmt und er ob ihres Verlusts selbst in Todessehnsucht verfällt – auch wenn der „liebe“ Peter seine Finger mit im Spiel hat. Ironisch ist allerdings, dass Spieß, selbst mit all seinem Wissen über die Thematik des Wahnsinns, ebendiesem nicht entkommen konnte.

Derartige Wahnsinnsszenen gibt es an späteren Stellen des Buches nicht, denn zusehends wird Rudolph unempfindlicher und skrupelloser. Und mit dem Moralempfinden verliert er auch sein Ich und somit seine Selbstständigkeit. Zwar weiß er sowieso nie, ob er dem kleinen Peter wirklich vertrauen kann, doch als dessen Frau auftaucht, verwirrt sich sein Kopf diesbezüglich vollkommen, „[so]daß er überlegte, nachdachte, prüfte, und wirklich nicht wußte: wem er trauen, wessen Schut er sich unterwerfen sollte“ (I., S. 143). So versucht er es also einige Zeit unter den Fittichen der Frau und deren einzig übrig gebliebener Tochter und wirklich hilft ihm der von ihnen empfohlene Hut: dieser bewahrt ihn vor allen Verführungen, auch vor jenen, die Peter für ihn bereithält. Bezeichnend ist, dass dieser sofort neben Rudolph steht, wenn ihm der Hut vom Kopf fällt oder genommen wird – und mit Peter kommt auch die Libido zurück.

Im zweiten Teil, in dem der kleine Peter zum Riesen wird und immer dann auftaucht, wenn Rudolph dessen Buch von links her aufschlägt, hat Rudolph endgültig jede Selbstständigkeit verloren, und das war auch sicher das Ziel von Peter. Im Gegensatz dazu meint Hartje, dass Rudolph bereits so verdorben sei, dass „er sich auch ohne Anleitung und Führung weiterhin und zunehmend schwerer schuldig macht“¹⁰⁶. Zwar mag der Protagonist wirklich bereits fast jegliches Moralempfinden über Bord geworfen haben und Ratschläge bekommt er von Peter auch keine mehr. Doch fühlt er sich deshalb zunächst vollkommen verlassen und hilflos, und weiß selbst nicht, was zu tun ist:

Rudolph. O, ich bin schrecklich betrogen! Ich gleiche einem Kinde, das die unbarmherzige Mutter aussetzte, um das sich selbst Nahrung zu suchen nicht im Stande ist.

¹⁰⁵ Biographien, S. 324

¹⁰⁶ Hartje, Ulrich: Trivialliteratur in der Zeit der Spätaufklärung. Untersuchungen zum Romanwerk des deutschen Schriftstellers Christian Heinrich Spieß (1755-1799); Frankfurt am Main/Berlin/Bern/New York/Paris/Wien: Lang 1995; S. 31

Peter. Wohl dem Kinde, das die Mutter zwar aus wichtigen Ursachen aussetzt, aber ihm einen treuen Diener zur Seite giebt, der ihm Speise bringt, wenn es hungert, ihm Trank reicht, wenn es durstet! [...] Frei muß der Mensch handeln, ungezwungen wählen, aber auch allein verantworten, je nachdem er handelte, nachdem er wählte.¹⁰⁷

Ihm geht es da ähnlich wie dem Menschen des 18. Jahrhunderts, der sich von Gott allein gelassen fühlte. Selbst entscheiden muss er jetzt, was er denken soll, wie er vorgehen will, und das mussten die Menschen damals auch: keine Kirche sollte ihnen mehr vorschreiben, was sie zu tun oder zu lassen hatten, kein einfaches Gebet konnte ihnen mehr die Beruhigung geben, eine Untat abgebußt zu haben.

Tatsache ist, dass Rudolph von Peter nicht in diesem Maß und vollkommen allein gelassen ist, dass er im Gegenteil sogar ständig an seiner Seite ist und alles durchführt, was sein Herr verlangt. Gelegentlich gibt er sogar noch kleine Tipps ab, und die Morde, die er Anfangs begeht, sind nicht auf seines Herrn Wunsch hin, sondern Peter meint schlicht, es gäbe keinen anderen Weg. Erst später verlangt Rudolph sogar von sich aus Tötungen, diese haben es dafür in ihrer Brutalität in sich. Hartjes Interpretation kann auch insofern kritisiert werden, weil er Rudolph generell und nicht erst gegen Ende als absoluten Täter sieht. Eigentlich erscheint er aber vielmehr selbst als Opfer: seiner eigenen Begierden, aber vor allem ist er das Opfer Peters und des Teufels. Nicht umsonst kann man zwischen den Zeilen lesen, dass nach Spieß' Ansicht ein solches Schicksal jedem Menschen widerfahren könne, wenn nur einen Moment der Verstand und die Vernunft abhanden kommen. Sicher wählt Rudolph lieber den bequemeren Weg und hängt sein Mäntelchen stets in den Wind. Aber ist das nicht menschlich? Am Ende, als er sein Glück mit – seiner Tochter – Agnes findet, ist er auch ganz ruhig und vernünftig geworden und will all seine früheren Laster aufgeben und vergessen. Dass er diesen und damit seinem Karma nicht entkommen kann, zeigt sich bald. Aber dass er ein *per se* negativer, schlechter Charakter ist, kann man nicht von ihm behaupten. Das ist wiederum eine Sache, die diesen Roman mehr interessant, als trivial macht, nämlich dass Spieß darin zumeist von Schwarz-Weiß-Malerei absieht. Zwar gibt es den moralischen Kontrast zwischen Peter und seiner Frau – „eine Unterscheidung zwischen dem Guten und dem Bösen nach rein äußerlichen Gesichtspunkten“¹⁰⁸ gibt es allerdings nicht, wie Hartje ganz richtig feststellt. Alle anderen Charaktere – selbst der Teufel – werden ambivalent und nicht einseitig geschildert. Damit beweist der Autor wiederum, dass es sich im späten 18. Jahrhundert bereits um Individuen dreht, die alle in einem

¹⁰⁷ Spieß, Christian Heinrich: Das Petermännchen; Prag 1791; Teil II; S. 7f

¹⁰⁸ Hartje, S. 38

gewissen Ausmaß ihren eigenen Kopf, ihre guten und ihre schlechten Seiten haben. Ausgenommen Rudolph natürlich, dem dessen Verstand immer wieder von Peter benebelt oder ausgeschaltet wird. Diesbezüglich muss Hartje auch widersprochen werden, wenn er das Petermännchen mit einer am Verstand orientierten Lebensführung gleichsetzt und behauptet, dass Spieß diesen, indem er diesen Weg

mit den Anforderungen der Moral kollidieren läßt, eine Eskalation des Verbrechens daraus herleitet und es schließlich mit der Hölle in Verbindung bringt, [...] deutlich [macht], daß er rationales Handeln für verhängnisvoll hält.¹⁰⁹

Sicher ist Peter gewitzt, aber mit Verstand oder gar Vernunft hat das nichts zu tun. Und Spieß' Biographie und Werk zeigen eindeutig, dass er sehr viel von vernünftigem Handeln hielt. Dass sich Rudolph letzten Endes immer für Peters anstatt Mathildes Hilfe entscheidet, liegt daran, dass Peters Erfolge unmittelbarer sind. Bis zum Äußersten, wo die Kraft des Hutes sich offenbart, kommt Rudolph nie, weil sein Vertrauen in die Zwergin zu gering ist. Mittels des Buches selbst ruft er sie auch nicht, so sieht er, nur Peters zerstörerische Macht, nicht aber Mathildes mögliche Kräfte.

Was sich gelegentlich im *Petermännchen* zeigt, ist die Schwärmerei, die nicht nur den Frauen vorbehalten ist, sondern insbesondere den Protagonisten auszeichnen. Dennoch haben die Frauen oft eine märchenhaft-naive Komponente, wenn sie etwa Rudolph erblicken und sofort in Liebe zu ihm entbrennen:

Dies ist der Mann, sagte sie zu sich selbst, den meine Einbildungskraft schon so lange forderte, vergebens unter allen Rittern suchte, und nun auf einmal gefunden hat! Dies ist der Mann, der mein werden muß, wenn dies brennende Verlangen in meiner Brust befriedigt, diese Leere in meinem Herzen ausgefüllt werden soll. (I., S. 12)

Dabei offenbart sich, dass die Frauen keine empfindlosen Hüllen sind, sondern genauso leidenschaftliche Gefühle hegen wie die Männer. Der Unterschied ist jedoch, dass dieses Verlangen bei den Frauen immer in einem Bezug zur Ehe gesetzt wird und nur über diese definiert werden darf. Bei Rudolph, der zu Beginn auch noch an Ehe denkt, verschwindet diese Einstellung im Laufe des Werkes fast vollkommen. Die Nonne Marie will er nur mehr für drei Tage unbedingt besitzen, sie zu heiraten liegt keineswegs in seinem Interesse.

¹⁰⁹ Hartje, S. 43

Nicht nur für Frauen, sondern auch für den Tod und seine Grausamkeit kann Rudolph schwärmen:

O, wer an einem solchen Tage über Feld wandert, und sich nicht bei jedem Schritte des Todes erinnert, der mache eilend sein Testament; er wird ihn sonst unbereitete übereilen! Auf Rudolph wenigstens machte dieser Tag doppelten Eindruck; sein verschlossenes Herz öffnete sich jedem Bilde des Todes willig, sein Auge weinte unwillkürlich, und als er sich Reginens Grabhügel nahte, [...] da sank er trostlos hin, und jede Wunde blutete von neuen. (I., S. 50)

In dieser Szene meint man deutlich den Autor selbst zu erkennen, der inmitten seiner künstlichen Grabhügel spaziert. Für Rudolph, der im Großen und Ganzen kein besonders schwermütiger Mensch ist, ist dies einer seiner spärlich gehaltenen traurigen Momente. Meistens überkommen ihn Leidenschaft und Unternehmungsgeist – oder Peter – und reißen ihn aus seiner physischen Lethargie, seinen Emotionen lässt er stets freien Lauf. Genauso „romantisch“-emotional sind seine Geliebten, wie etwa die erste Agnes, die sich mit Wonne ihren negativen Gefühlen hingibt, die sie sogar als angenehm empfindet. Sie möchte fühlen, sie möchte leiden, sie möchte womöglich spüren, dass sie noch lebt. Diese Schwärmereien sind vielleicht ein Überbleibsel des Sturm und Drang, wohl aber auch ein Verweis auf die Romantik.

Religion und Aberglaube spielen bei Spieß eine gewichtige Rolle, ebenso der Fatalismus, auch wenn dieses Fatum häufig von Peter evoziert wird. Damit einher geht die Annahme, dass eine falsche Entscheidung das Leben in eine vollkommen andere Richtung lenkt, der man nicht mehr entkommen kann:

Ein einziger kleiner Seitenschritt vom graden Pfade führte ihn vom Irrwege zum Irrwege, immer tiefer, immer näher den Abgrund, der ihn endlich auch verschlang. (I., S. 43)

Rudolphs erster Fehltritt ist, Peter vom Felsen zu entfesseln, und damit löst er eine Kette von für ihn unglücklichen Begebenheiten aus. Metaphorisch gesehen könnte der Geist für Rudolphs sexuelles Empfinden stehen, denn gerade die Libido ist es, die mit dessen Anwesenheit erwacht und die ihn ständig irreleitet und schreckliche Dinge begehen lässt. Dafür spricht, dass Spieß am Ende seiner Geschichte meint:

Die Leidenschaften der Menschen sind Anfangs Zwerge; werden sie aber gepflegt und gewartet, so verwandeln sie sich, wie Peter, in Riesen und dann kann ihnen nichts widerstehen. (II., S. 252)

Einmal losgelassen, entwickelt sich diese Leidenschaft schnell und unbändig, und das war ein Schreckbild der Aufklärung – ungezügelte Leidenschaften. Vor diesen warnt Spieß während, vor allem aber am Ende des Textes ausdrücklich und beweist wieder einmal, wie ernst es ihm mit dem vernünftigen Umgang und Haushalten von Emotionen ist. Gleichzeitig scheint er das Gebet und den Aufenthalt im Kloster für sehr ehrbar zu halten, denn an zahlreichen Stellen im Text entschließen sich Rudolphi Frauen, ins Kloster zu gehen. Zwar war dies sicher auch im Mittelalter ein Zufluchtsort für Frauen, die nirgendwo anders hin gehen und sich auch nicht selbst erhalten konnten, doch erwähnt Spieß dies übermäßig oft. Zudem zieht schließlich der Protagonist selbst in ein solches.

Weniger tolerant und offen erscheint Spieß gegenüber der muslimischen Religion:

[...] und wenn Mahomet für das Ungemach, das er auf der Erde durch seine Irrlehre stiftete, dort in der Hölle büßt, so muß es gewiß die empfindlichste seiner Qualen sein, wenn die Teufel seine schöne Houris vor seinen Augen Herzen, küssen und genießen. (I., S. 201)

Zwar erwähnt er kaum an einer anderen Stelle etwas wirklich Negatives über die Vertreter des Islam, doch sagt es einiges über seine Meinung bezüglich anderer Religionen aus, wenn er die muslimische eine „Irrlehre“ nennt. Letztendlich muss man feststellen, dass der Sultan in all der langen Zeit, wo Euphrosine unter seiner Macht ist, kein einziges Mal ernsthaft versucht, sie körperlich zu überwältigen – sei es mittels Gewalt oder Zauber. Rudolph hingegen, der deutsche, christliche Held, wird schon nach kurzer Zeit ungeduldig und nutzt jedes Mittel, um sie zu verführen.

Ebenso fällt ein gewisser Grad an Antisemitismus auf, insofern, dass Spieß den Teufel zu einem ehemaligen Juden macht, der „aber das Schachern doch nicht leiden“ (II., S. 78) kann. Hat er diese Kombination nur gewählt, weil die Pointe mit dem Feilschen um die Seele sonst nicht so passend wäre, oder weil er eine Abneigung und schlechte Meinung von Anhängern der jüdischen Konfession hatte? Man kann es nicht ausmachen, was man allerdings feststellen kann, ist, dass der christliche Deutsche nicht nur den muslimischen Sultan an Skrupellosigkeit, sondern sogar den jüdischen Teufel an Grausamkeit übertrifft. Zumindest meint Peter zu Rudolph über eine seiner „Heldentaten“: „Das war ein Anblick [...] über den Belzebub selbst sich freuen wird! Das war eine That, um welche er dich gewiß beneidet!“ (II., S. 146).

Weiters fällt der Glaube von Euphrosine auf, der der Teufelsanbetung Peters gegenüber steht. Sie ist es, die Rudolph den Pilgerhut gibt, der ihn vor irdischer und überirdischer

Versuchung von Seiten Peters bewahren soll. Zudem erwähnt sie öfters das Vertrauen, das man in Gott haben solle, und ebenso die negativen Auswirkungen, die ein Missachten seiner Macht nach sich zieht:

Sieh hier das Bild des Gekreuzigten! Kehrst du nicht wieder, so bedenke: daß er zwar aller Welt Sünden auf sich zu nehmen versprach, aber auch einst als Richter der Lebendigen und Todten erscheinen wird. (II, S. 61f)

Im Glauben an Jesus und ein gerechtes Leben nach dem Tod liegt für Euphrosine – und das galt wohl auch für den Autor – großer Trost, doch hängt dieser vom Handeln und Denken in der diesseitigen Welt ab. Um Rudolph abzuschrecken, reicht diese Warnung nicht aus, was wahrscheinlich daran liegt, dass Spieß an ihm ein Exempel statuieren wollte, um seinen Lesern zu zeigen, wohin sündhafte, skrupellose und unrationale Entscheidungen und Taten im metaphorischen Sinne führen könnten. Und damit nähert er sich wiederum der klassischen aufklärerischen Literatur, die stets den Anspruch erhebt, das Moralempfinden weiter zu bilden und den Leser zu erziehen.

Im *Petermännchen* gibt es viele Rituale, etwa um Peter zu rufen, aber auch katholische, wie etwa um den Teufel herbei zu zwingen. Derartige Riten und eigentlich alle Handlungen, die von Geistlichen vollzogen werden, schildert Spieß voller Ehrfurcht und positivem Erstaunen, alles Negative verwirft er mit Abscheu – auch dies ein Indiz dafür, dass er seine Leser moralisch belehren will. Interessant ist, dass der Teufel und seine Anhänger nicht in einen gottgeweihten Ort vordringen können, Gottes Schäfchen jedoch sehr wohl in teuflische Gefilde, insbesondere um den bösen Gestalten den Garaus zu machen. Gegen Rudolphs starken Willen, alles zu haben, was er sich erträumt, haben selbst Geistliche keine Chance – seine Ratio und sein Vertrauen in Gott sind dafür zu schwach. Trotz aller Warnungen führt sein Handeln zuerst zu der wohl gruseligsten Szene des gesamten Romans:

Kaum hatte Rudolph das letzte Wort ausgesprochen, als ein fürchterlicher Schlag an die Thüre geschah. Agnese verbarg sich zitternd an seiner Brust, die Thüre öffnete sich. Die weiße Gestalt, mit schwarzen Trauerschleifen behangen, gleitete vorüber. Rudolph, rief sie jammernd; Rudolph rette dich, sonst bist du verloren! Er stand versteinert da, er erkannte in dieser Gestalt seine ehemalige Agnese. [...] Noch hatte er nicht sein Besinnungskraft gesammelt, als andere Gestalten Hand in Hand erschienen. Er erkannte in ihnen, Klaren, Euphrosinen, und Johann. Die Stunde ist da, riefen sie ihm in Verschwenden einstimmig zu. [...] Die Stunde ist da? wiederholte Rudolph langsam, durchlief mit schnellem Blicke seine Lebensbahn, und schauderte hoch empor, als ihm eben einfiel, daß er heute vor zwölf Jahren in der nämlichen Stunde mit dem Satan seinen ersten Bund geschlossen hatte. (II., S. 221f)

Und nachdem er noch ein letztes Mal erfolglos mit dem Teufel zu verhandeln versucht, wird er seinem Lohn zugeführt:

Die Rächer ergriffen den ohnmächtigen Rudolph, schüttelten ihn zum Leben empor. Verzweifle! riefen sie, verzweifle! und schleuderten ihn an die Wand, daß Blut und Gehirn umherspritzte. Rauschend flogen sie mit ihm von dannen; verfinsterten mit ihren schwarzen Fleckgen die Gegend, und zerrissen hoch in der Luft seinen Körper. [...] (II., S. 227f)

An manchen Stellen, wie etwa hier, offenbart sich, inwiefern Matthew G. Lewis unter anderem Inspiration durch das *Petermännchen* gefunden haben könnte. Grausam, ja eigentlich schon ekelhaft liest sich der körperliche Tod Rudolphs. Aber das ist das würdige Finis für einen Schauerroman, der vergleichbar unschuldig beginnt, sich zu immer unmoralischeren Schilderungen hochschauelt, mit verschiedenen überirdischen Erscheinungen die Ängstlichkeit und Vorahnung schürt, bis der Protagonist seinem eigens verschuldeten Übel nicht mehr entinnen kann und von des Teufels Angestellten zerfetzt wird. Wenn sich das Gemüt der Leser wieder beruhigt hat, lodert noch ein letzter, kurzer Schrecken auf, wie um das Publikum nochmals an die Furchtbarkeit der Geschehnisse zu erinnern, und zwar als der Geistliche in das ehemalige Schlafzimmer Rudolphs und dessen Frau gelangt:

Todtengeruch, Leichengestank wehte ihm entgegen! Er nahte sich dem faulenden Körper Agnesens. Er konnte nicht errathen, wer sie sei; denn Verwesung hatte ihr Gesicht schon unkentlich gemacht. (II., S. 231)

4.6.4. Fazit

Wenn man Spieß' Meinung über sein Jahrhundert war an seinem Roman abzulesen versucht, so war diese eine ambivalente:

Ehe noch fünf hundert Jahre vergehn, wird man Seelen umsonst haben, und nicht zu kaufen brauchen; da werden die Leute keinen Gott mehr glauben, und meinen Teufeln selbst in die Klauen laufen. (II, S. 78)

Diese fünfhundert Jahre von seiner Erzählung aus waren seine realen Lebensjahre. So kann es sein, dass Spieß die Zeit der Aufklärung als eine Zeit ohne Gottglauben ansah, in der jeder Mensch nur auf seinen eigenen Vorteil bedacht war und somit dem Teufel selbst die Tür ein rann. Man mag an die Libertins denken, die auch im 18.

Jahrhundert noch vorhanden waren. Spieß hat seine Zeitgenossen womöglich derart gottlos empfunden, objektiv betrachtet gaben sie sich weder mehr noch weniger moralische Blöße als die Menschen vor oder nach ihnen.

Alles in allem kann man objektiv betrachtet feststellen, dass es sich bei Spieß' *Petermännchen* keineswegs um ein rein triviales Unterhaltungswerk handelt. Ganz im Gegenteil, Spieß sieht sich als Beauftragter, um für die Tugend und die Moral seiner Leserschaft zu kämpfen und ihnen diese zu erhalten. Diesbezüglich erweist er sich als absolut von der Aufklärung geprägt, trotz seiner Sympathie für religiöse Themen. Nie verherrlicht er abergläubische Inhalte, schlicht den Glauben an einen stützenden Gott und ein damit einhergehendes gesundes Moralempfinden. Zudem sah er es wohl als problematisch an, den Menschen den Halt zu nehmen, den ihnen eine Konfession und Gebete geben konnten. Insgesamt sprach vor allem die Vernunft aus Christian Heinrich Spieß, der bis zu seinem Lebensende tapfer versucht hat, gegen jeden und vor allem seinen eigenen Wahnsinn vorzugehen.

4.7. Carl Grosses Der Genius (1791 – 1794)

4.7.1. Carl Grosse und sein Werk

Da es sich bei Grosses Biographie um eine „der abenteuerlichsten seiner Zeit“ handelt, um „ein fragiles Gebäude aus Lügen und Hochstapeleien, das aber über ein Jahrhundert Bestand hatte“¹¹⁰, soll diese hier etwas ausführlicher behandelt werden, als die vorigen. Am 5. Juni 1768 als Arzt- und Hofratssohn in Magdeburg geboren, studierte Carl Friedrich August Grosse zunächst Medizin in Göttingen, wobei er daneben bereits wissenschaftlich publizierte. Recht beliebt unter den Lehrenden und den Studierenden der Universität und als große Hoffnung am Wissenschaftshimmel angesehen, ging er im Haus des Orientalistik-Professors Johann David Michaelis ein und aus, dessen Kinder Grosse bewunderten. Als er nach etwa einem Jahr Abwesenheit wiederkehrte, behauptete er, in Italien eine reiche Adelige geheiratet zu haben, die bald darauf verstarb, und ihn zum Grafen von Vargas oder Marquis Grosse machte. Die misstrauischen Lehrkörper der Universität konnten Grosse der Hochstapelei überführen, was ihn jegliche Sympathie und die Verlobung zu Michaelis Tochter kostete. Enttäuscht und beschämt verließ er Göttingen 1791 gen Spanien – deutschen Boden soll er danach nie wieder betreten haben. Offiziell verlor sich seine Spur in Spanien um 1800, doch konnte später herausgefunden werden, dass er sich in Wirklichkeit ab 1793 in Italien aufhielt, und zwar als „Edouard Romeo Graf von Vargas, ab 1795 mit dem zusätzlichen Titel Baron Bedemar“¹¹¹. Glaubwürdig unterstrichen hatte er seine neue Existenz mittels täuschend echt scheinenden Dokumenten. Dammann betont hierbei, dass Grosse um diese Zeit gleichzeitig unter beiden seinen Persönlichkeiten publizierte, beide auf Deutsch (wissenschaftliche Texte hatte er als Vargas auf Italienisch verfasst) und beide bei den gleichen deutschen Verlegern. Leider erkannte die „wohlinformierte Rezensentenschaft“ ihn sofort, und so beendete Vargas 1800 seine belletristisch-literarische Karriere. Nach einem etwa zehnjährigen militärischen Exkurs, zog er nach Dänemark, wo er mit dem zukünftigen König Christian VIII. Freundschaft schloss, an dessen Hof er anschließend wissenschaftlich tätig war und von wo aus der längere

¹¹⁰ Althof, Hans-Joachim: Carl Friedrich August Grosse (1768-1847) alias Graf Edouard Romeo von Vargas-Bedemar. Ein Erfolgsschriftsteller des 18. Jahrhunderts; Bochum 1975; S. 20

¹¹¹ Dammann, Günter: Höfischer Held, Rousseau und das Ende der Aufklärung. Carl >Marquis< Grosses Leben und Werk; In: Grosse, Carl: Der Genius. Aus den Papieren des Marquis C* von G**; 2. Aufl.; Frankfurt am Main: Zweitausendeins 1984; S. 725-819; S. 732

Forschungsreisen unternahm. Unverheiratet verstarb Grosse/Vargas am 15. März 1847 in Kopenhagen.

Grosse war durch und durch aufgeklärt, das zeigt schon sein starkes Interesse und Engagement für naturwissenschaftliche Themen. Dennoch interessierte er sich auch für die gegen Ende des 18. Jahrhunderts sehr populäre These der Metempsychose, der Seelenwanderung, die für ihn jedoch keinen religiösen Charakter hatte. Mit dieser Thematik bringt Althof Grosses Verlangen „auf eine neue und bessere Existenz“¹¹² und schließlich seine Metamorphose zum Grafen Vargas in Verbindung. Für ihn sei das keine Rolle gewesen, die er spielte, sondern Realität. Nach Althof hatte er Problem, „zwischen seiner Phantasie und den objektiven Gegebenheiten [...] zu unterscheiden“¹¹³. Trotz seiner Aufgeklärtheit hatte er damit absolut unvernünftig gehandelt, denn seine aussichtsreiche naturwissenschaftliche Karriere in Göttingen konnte er damit vergessen. Dammann sieht Grosses Beweggrund zur Hochstapelei darin, dass er sich durch einen Adelstitel mehr Beachtung und folglich mehr Erfolg versprach. Damit sei er „den wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Tendenzen seiner Zeit nach rückwärts ausgewichen“¹¹⁴. Seine enttäuschten Hoffnungen hat er unter anderem auch in seinem *Genius* zu verarbeiten versucht, wobei Grosse selbst auf die autobiographischen Züge aufmerksam machte. Zwar schildert er im nicht eine chronologische Geschichte, die ihm widerfahren ist, doch offenbart er hier „den Konflikt des Autors mit der Realität“¹¹⁵ was das wichtigste Thema in Grosses Lebenslauf war.

Während die ersten drei Bände von *Der Genius* etwa innerhalb eines Jahres, nämlich von Herbst 1791 bis Herbst 1792, erschienen, kam es erst 1794/1795 zum abschließenden vierten Band, der sich aufgrund seiner zeitlichen Distanz deutlich vom Rest des Werkes abhebt. Da dies ein großer Erfolg beim Publikum war, nimmt Althof an, dass der letzte Teil nur deswegen zustande kam, weil es die Leserschaft erwartete, wenn nicht gar verlangte. Grosse selbst sah seinen Roman nach dem 3. Band als beendet an und enttäuschte mit den eher lose angefügten Teilen des 4. Bandes die Leser. Zu diesen gehörten auch „jene[...] jungen Intellektuellen, aus deren Reihen die erste Generation der ‚Romantiker‘ hervorging“¹¹⁶, wie etwa E.T.A. Hoffmann oder Ludwig

¹¹² Althof, S. 79

¹¹³ Althof, S. 88

¹¹⁴ Dammann, S. 813

¹¹⁵ Althof, S. 112

¹¹⁶ Althof, S. 158

Tieck, der sich mit all seiner Phantasie in die Lektüre stürzte. Zudem war *The Genius* oder *Horrid Mysteries*, wie eine andere Übersetzung heißt, auch in England ein veritabler Erfolg. Zwar gab es auch Kritiker, doch haben sich sogar diese die Besonderheit Grosses Romans eingestehen müssen. Damals war es sozusagen *en vogue*, den *Genius* gelesen zu haben, daher war er ausgesprochen populär.

4.7.2. *Der Genius – Inhalt*

Da die Geschichte des *Genius* eine höchst komplizierte und langwierige ist und es „keine Kriterien für die Relevanz einer Situation in Bezug auf die angedeutete Rahmenhandlung, [...] nichts Unwichtiges in der Geschichte gibt“¹¹⁷, muss hier versucht werden, kurz, aber prägnant ein Überblick über die gesamte Handlung gegeben zu werden.

Die Geschichte, logischerweise erzählt vom Marquis Karlos C* von G**, spielt in Deutschland um 1780. Der Marquis und sein Freund, der Graf S*, verweilen gemeinsam auf dem Schloss des Letzteren. Eines Abends erzählt dieser dem Marquis von seltsamen Begebenheiten mit einer Geheimgesellschaft auf seiner Reise auf der iberischen Halbinsel, in deren Rahmen eine junge Frau namens Franziska ermordet wurde. Und als er bald darauf erfolglos versucht, seinen Freund zu töten, verschwindet der Graf spurlos. Monate später taucht er vollkommen unwissend ob dieser Szene wieder auf, und die Freundschaft wird weitergeführt. Karlos beginnt darauf seine Lebensgeschichte zu erzählen, die er nach des Grafen Abreise schriftlich fortsetzt. Darin geht es um seine Heirat mit Elmire, die jedoch noch in der Hochzeitsnacht verstirbt, um seine erste Bekanntschaft mit Jakob, der geheimen Gesellschaft und die Vorstellung seines Genius Amanuel, um die Geschichte um Don Pedro und seiner Frau Franziska, um Elmires abermaliges Erscheinen und Sterben, das mit der Geheimgesellschaft zusammen hängen zu scheint. Ein drittes und letztes Mal taucht sie auf, und für kurze Zeit lebt das Ehepaar glücklich mit ihrem gemeinsamen Sohn, bis Elmire abermals und endgültig verstirbt. Ihre Briefe klären einiges auf, wie etwa, wie sie zweimal und wieder zurückkehren konnte. Danach geht es wieder um die Geschehnisse der Erzählgegenwart, in deren Lauf der Genius des Marquis von ihm selbst erstochen wird

¹¹⁷ Althof, S. 117f

und sich als dessen Diener und eigentlichen Onkel Alfonso entpuppt. Dieser klärt ihn über den positiven Charakter der Geheimgesellschaft auf, und bald darauf verfällt Karlos' Frau Adelheid dieser vollends. Kurze Zeit später wird der Graf S* von Jakob über die Zerschlagung des Bundes unterrichtet. Dennoch stoßen der Marquis und sein Freund auf einer Reise nach Venedig auf undurchsichtige, gefährliche Machenschaften. Mit dem Sieg über derartige feindliche Angreifer endet das Buch.

4.7.3. *Der Genius – Textanalyse*

Waren Bundes- oder Geheimbundromane zur damaligen Zeit zwar gängig, so sieht Althof Grosses Werk als untypisch dafür an, schon allein, weil

nicht die ‚geheime Gesellschaft‘ das Thema [ist] [...], sondern das Leben des Marquis C* von G** und die Frage nach der Art und Grad seiner Abhängigkeit von dieser Institution.¹¹⁸

Womit *Der Genius* in jedem Fall besticht, ist seine geheimnisvolle, mysteriöse Atmosphäre, in der alles passieren kann und wird. Scheinbar lose angeführte Geschichten ergeben erst später einen Sinn oder nie, und das macht die Interpretation nicht gerade einfach. Althof sieht den „Schlüssel zu Grosses ‚Genius‘“¹¹⁹ in dessen *curriculum vitae*, dem Lebenslauf eines Fatalisten, denn Grosse soll selbst an das Schicksal geglaubt haben. Insofern folgen die Geschehnisse im Roman wohl einem vorherbestimmten, fatalistischem Lauf, wobei der im Verborgenen waltende Geheimbund als das Schicksal identifiziert werden kann. Auch Althof sieht diese Lesart, da er allerdings die Figur des Marquis als Figur auf einem Spielbrett sieht, so könnte es sich hier auch bei Grosse selbst um das Schicksal handeln, das nun „die Konstellationen von Romanfiguren, Handlung, Ort und Zeit mit Hilfe seiner Phantasie und anders als in der Realität nach eigenem Gutdünken“¹²⁰ gestalten kann.

Als relativ untypisch für einen Roman in der Tradition der Schauerliteratur ist die Tatsache, dass es weder „strahlende Helden“, noch „finstere Bösewichte“¹²¹ gibt. Damit einher geht, dass es den Lesern nie möglich ist, ein eindeutiges moralisches Urteil über

¹¹⁸ Althof, S. 145

¹¹⁹ Althof, S. 124

¹²⁰ Althof, S. 130

¹²¹ Althof, S. 131

einen Charakter abzugeben. Das ist insofern besonders interessant, da sich der Autor in dreifacher Darstellung wieder findet: einerseits als der Erzähler, Karlos Marquis C* von G**, weiters als der reiche Don Edouardo Graf von V**, und zuletzt als der Schriftsteller G**. Glaubwürdigkeit ist es, was Grosse in seinem Roman transportieren wollte – angesichts eines Schauer- und angeblichen Trivialromans ein schwieriges Unterfangen, das ihm bei der Charakterisierung der Protagonisten dennoch einwandfrei gelingt. Althof bringt das damit in Verbindung, dass Grosse in der Anthropologie versiert und an der Psychologie des Menschen sehr interessiert war. Dass er den *Genius* daher mehr als psychologischen, denn als Schauerroman sieht, rückt Grosse nahe an die Romantik. Dennoch muss ihm widersprochen werden, wenn er meint, dass dem Roman, im Unterschied zu anderer Schauerliteratur der Zeit, an (scheinbar) Übernatürlichem mangelt. Amanuels Erscheinen etwa ist so lange eine ungeklärte und geisterhafte, bis ihn der Marquis am Ende des dritten Bandes ersticht und enttarnt. Ebenso tauchen andere Geistererscheinungen auf oder es wird zumindest davon erzählt, was die Anwesenden zum Erschauern bringt. Dass diese zunächst jenseitig wirkenden Wesen bald darauf als menschliche Trickspieler entlarvt werden, stellt keinen Unterschied zu den meisten Schauerromanen im späten 18. Jahrhundert dar. Besonders jene, die nicht im Mittelalter spielen, sind stark von der Aufklärung geprägt und vollziehen keinen endgültigen Bruch mit der Vernunft. Insofern fügt sich Grosse gut in die Reihe der Schauerliteraten ein. Er selbst legte zudem großen Wert auf das Erhabene in seinen Werken, das den Lesern mit einem Schauer ihre eigene Ohnmacht vor Augen führen sollte. Und damit stimmte er mit Radcliffe überein, welche diesen Begriff eng mit dem des *terror* in Zusammenhang brachte, den es auch im *Genius* gibt.

Was weiters eindeutig für einen Schauerroman spricht, ist die Szenerie und die Atmosphäre, die der Autor mit seinen Worten malt. Jeder Ort erscheint düster und verlassen, der Protagonist streift durch finstere Wälder, kommt zu zerfallenen Hütten, findet unterirdische, verschollene Gänge und dergleichen mehr. Gruselig wird es etwa, wenn der beschriebene Ort ein unbekannter ist und dort unerwartete Dinge geschehen, wie es etwa der Graf von S** beschreibt, als er durch die Geheimgesellschaft entführt wird:

Auch die Thür war zur Hälfte mit Erde bedeckt und einige verwitterte Tritte ragten aus einem schwarzen Dunkel hervor, das mir einen beklemmenden Leichenduft entgegengampfte. Ich nahm in diesem Augenblick von allen Lebendigen Abschied; ein großes, tiefes Grab streckte nach mir seine Arme aus, eine strenge Nothwendigkeit zwang mich unverschuldet hinein; ich verlor itzt selbst das Bild des Mädchens hinter mir, nur *meine* Beklemmung fühlte ich, und die tiefe Erstarrung meiner Seele schloß sich

allmählich zu einem wehmüthigen Entsetzen auf. Man riß endlich eine Thür auf; man stieß mich hinein; krachend schloß sie sich wieder. (S. 19)

Da die Leserschaft genauso wenig über die Geschehnisse weiß, muss es sie auch genauso wie den Grafen erschauern machen. Und gerade dieses Unwissen, diese Ungewissheit ist es, was den Grusel des *Genius* ausmacht. Die Protagonisten sind dem ebenso ausgeliefert wie das Publikum, das alles miterlebt. Wenn etwas Übernatürliches oder die Geheimgesellschaft ihre Macht demonstriert, fühlt man die Ohnmacht, als wäre man selbst Opfer des Geschehens:

In diesem Augenblick ward ich in meiner Erzählung auf eine sehr seltsame Art gestört. Das Feuer im Kamin glimmte immer düsterer und düsterer, und erlosch endlich gar; in kurzer Zeit saßen wir dick im Rauche eingehüllt, und auch die Lichter droheten auszugehen. [...] Viele folgende Abende hindurch schien uns immer etwas recht absichtlich in den Weg gelegt, um unsere geliebten Konversationen zu trennen. (S. 49)

In Schauerromanen ist ein erlöschendes Licht stets ein schlechtes Omen. Einerseits kann damit die Vernunft gemeint sein, die die Protagonisten verlässt, andererseits ist es die Dunkelheit, die Geister anzieht. Man erwartet mit dem Erlöschen des Kamins womöglich eine übernatürliche Erscheinung, die jedoch nie auftaucht. In diesem Fall scheint es vielmehr eine Warnung zu sein, nicht über diese Themen zu sprechen, die einiges aufklären könnten. So legt der Marquis nahe, dass eine höhere Macht zu verhindern versucht, dass die beiden etwas Bestimmtes herauszufinden. In jedem Fall evoziert dies eine gar gruselige Atmosphäre. Dasselbe ist es mit den ominösen Klängen, die die Trauung von Karlos und Elmiere stören, auch wenn bis zum Ende nicht geklärt ist, weshalb ihre Hochzeit verhindert werden hätte sollen.

Während die letzten beiden Szenen den *terror* zeigen, offenbart die Szene Elmiere ersten Todes schon *horror*:

Aber in dem Moment brachen sich zugleich ihre Augen, sie knirschte mit den Zähnen, sie beugte sich mit verzerrtem Munde und grässlich starrenden Blicken zu mir hin, das eiskalte Gesicht einer Leiche fiel auf das meinige, ihre Hände ergriffen krampfhaft meine Arme mit einer zerfleischenden Heftigkeit. Entsetzt sprang ich auf. Kaum konnte ich von ihren langen Fingern mich loswinden. Ich ergrif sie und legte sie auf dem Sopha entlängst; mit den Zähnen klappernd verschied sie mir unter den Händen. S. 77

Obwohl hier nicht unbedingt höhere Mächte am walten sein müssen, malt Grosse doch ein Furcht erregendes Bild. Ihr zweites Sterben ist nicht mehr so grausam anzusehen, doch liest es sich wie ein Alptraum: zerbrechende Fensterscheiben, knarrende Türen, eine Kutsche, die während der Verfolgung immer langsamer wird und schließlich zum

Stillstand kommt, nur um Elmiere ihrem Tod entgegenzuführen. Die wohl grausamste Szene ist aber jene, in der Karlos Don Bernhard ermordet:

Aber nicht mehr als einen Moment hatte er Zeit, sich zu besinnen. Der Hahn flog ein andermal auf, - und er stürzte mit zerschmettertem Gehirne auf seine Geliebte nieder. Adelheid lag in tiefer Ohnmacht unter ihm. In der ersten Aufwallung war ich mit dem Schusse unzufrieden, aber dann rüttelte ich sie auf. „Verruchtes Weib!“ rief ich laut, „erwache, erwache zu deiner Strafe!“ Sie gab Zeichen von rückkehrender Besinnung. Dann drückte ich ihr den Buhler blutig in den Arm, (S. 619)

Der Marquis erweist sich abermals als kluger, kühler Kopf – auch wenn der Mord nicht unbedingt vernünftig, sondern im Affekt vollzogen wurde. Doch die Folgen werden sofort, gut durchdacht, beseitigt und das, indem er seine betrügerische Ehefrau zusätzlich quält. An wenigen Stellen erweist sich der Protagonist als grausam, aber wenn, dann richtig. Als er etwa Amanuel/Alfonso tötet, geschieht das in Notwehr, und daher auch weit weniger brutal:

Es lag uns Allen daran, ihn, wenigstens auf einige Stunden, lebend erhalten zu können: denn hier musste alles Dunkle sich anschaulich erhellen, jedes Geheimniß ins Lichte treten, und im undurchdringlichen Vorhange sich jede Falte entwickeln. (S. 542)

Wortwörtlich verwendet Grosse hier das Licht synonym mit Aufklärung, die ihm sein Freund vor seinem Hinscheiden liefern muss. Mit dessen Tod wird für Karlos abermals jeder Glaube an eine Geisterexistenz zunichte gemacht, auch wenn Alfonso kurz vor seinem Tod meint:

Der Engel des Friedens wird über Euch schweben! Mein Geist wird Euch niemals verlassen. Das leiseste Schwanken der Luft; das Wallen süßer, unfassbarer Gerüche, ein heimliches Wehen und Weben kündigt Euch meine Gegenwart an, und rufe Euch die Entschlüsse zurück, die Ihr mir itzt im Stillen beschwört. (S. 550)

Karlos wird an derartige Dinge nicht mehr denken, genauso wie er es am Beginn der Geschichte auch nicht tut. Andere Gestalten um ihn mögen vielleicht solchem Aberglauben verhaftet sein, aber der Marquis hat Grosse selbst zum Vorbild, der ja aufgeklärt war. Nur zwischendurch, zu der Zeit, wo ihm Amanuel erscheint, kann er an die Möglichkeit der Existenz von Geistern denken. Da spielt aber die Tatsache mit, dass ihm angeblich seine verstorbene Frau erscheint, wobei ihn Alfonso später darüber informiert, dass sie nur eine Doppelgängerin war.

Eigentlich ist es seltsam, dass er sich die Existenz von Geistern nicht vorstellen kann, denn seine Einbildungskraft scheint nicht schwach zu sein. Zumindest thematisiert der Marquis seine Phantasie ungefähr so häufig wie Grosse selbst. Stets ist sie ihm lieb und

wert, seine Imagination; sei es ein „lieblicher Traum“, der womöglich nur „Eigenthum meiner gereizten Einbildungskraft“ (S. 105) sei; sei es, dass seine „Phantasie eine so unruhige, romantische Spannung erhalten“ habe, dass er in jeder Erscheinung in der Natur „Räthsel und Geheimnisse“ (S. 206) sieht.

Dennoch ist der Marquis ein Mensch, der aus seinen Erfahrungen lernt, und der insofern stets versucht, vernünftig zu denken und zu handeln. Dies zeigt sich besonders, wenn er mehrmals in ähnliche Situationen gebracht wird, wie etwa, Elmires Tod, den er ganze drei Mal miterleben muss. Beim zweiten Mal, als sie in der Kutsche erschossen wird, will er sicher gehen, dass alles mit rechten Dingen zu geht und untersucht sogar selbst ihren Leichnam auf die Schusswunden. Mit Althofs Worten: „es ist der Stud. med. Carl Grosse, der hier die Leichenstarre diagnostiziert“¹²². Durch sein anatomisches und medizinisches Wissen gelingt es Grosse, die Leserschaft auf neue und unkonventionelle Art und Weise – nämlich mit Logik – erschauern zu lassen. Trotz seiner Vernunft ist Karlos nicht gänzlich unempfänglich für scheinbar unlogische Vorgänge, wie etwa angesichts der Erscheinung Amanuels:

Es schien ein zartes, durchsichtiges, mir freundliches Wesen zu seyn; mein ganzer Glaube an die Nichtexistenz der Geisterwelt mußte natürlich zu schwanken anfangen, und ich kann es nicht leugnen, ich fühlte mich glücklich, mit einem solchen Wesen in Verbindung zu stehen. Als ich aufstand war die Thüre noch gerade so von innen verriegelt, als ich es gethan hatte; die Fenster waren dichtverschlossen, und die ganze Lage des Zimmers machte eine geheime Kommunikation völlig unmöglich. Betrügerey war daher undenkbar, und ich war von meiner Vernunft gezwungen, an Amanuels Daseyn zu glauben. (S. 169f)

Dennoch versucht er alles rational abzuwägen und etwaige Täuschungsmanöver in Betracht zu ziehen – er ist kein einfaches Opfer. Nicht die Geistererscheinung selbst lässt ihn daran glauben, sondern seine Vernunft, die ihn dazu zwingt. Eine interessante Formulierung. Am Marquis ist sozusagen alles Ratio, was man über Grosse angesichts seiner Lebensgeschichte nicht felsenfest behaupten möchte. Sein Naturwissenschaftliches Interesse und Schaffen spricht aber dafür. Dass er unlogisches Denken und Handeln verurteilte mag etwa seine Meinung zum Graf S---i zeigen, der zwar ein gar freundliches Temperament und eine unglaubliche Anpassungsfähigkeit besaß, doch „nicht selten athmeten seine Phantasien mehr Grabesluft als Menschenverstand“ (S. 495), was er auf dessen Lektüre zurück führt (die leider nicht näher genannt wird).

¹²² Althof, S. 156

Dass Grosse eine gewisse Affinität zum aufklärerischen Gedanken der Gleichheit gehabt haben muss, indizieren Szenen wie jene, als er gemeinsam mit Elmore, ihrem gemeinsamen Sohn und ihren Bediensteten wohnt:

Aller Unterschied des Standes war aus unserem Hause verbannt. Unser Tisch hatte fünf Gedecke, und neben dem Marquis und der Marquise von G**, die ihren Erbprinzen in der Mitte hatten, saßen in der traulichsten Eintracht Bedienter und Mädchen. Beyde waren auch in der That keine ganz üble Gesellschaft. Alfonso hatte in dem herumziehenden Leben mit mir alle Vorurtheile seines Standes abgelegt; [...] Klärchen, das Mädchen meiner Gemahlin, hieng an ihr noch weit inniger; [...] und diese hatte zur Belohnung dafür ihrem natürlichen Verstande eine sehr ausgedehnte Bildung gegeben. S. 361f

Nichts von elitärem Gehabe, den gesellschaftlich niederen gesteht er genauso einen klaren Verstand und vernünftiges Handeln zu, wie sich selbst. Bildung ist auch für ihn der Schlüssel dazu.

Darüber inwiefern Grosse Licht mit Aufklärung oder Vernunft in Verbindung bringt, vermögen nur wenige Ausschnitte etwas zu sagen. Zumindest scheinen die Protagonisten bei Tageslicht unbeschwerter zu erleben und zu genießen, bei Nacht wird man nachdenklicher:

Der Abend kam, und wie man die Lichter angezündet hatte, fiengen wir an ernsthafter, auf die nothwendigen Anstalten der bevorstehenden Nacht zu denken. S. 76f

Oder ist es das künstliche Licht, dass die Gespräche auf vernünftiger oder pragmatischere Wege lenkt? Etwas Böses ist die Helligkeit bei Grosse nicht, nicht wie etwa im *Petermännchen*. Auch Amanuel, die Lichtgestalt gibt sich nie böse und später beruhigt dessen Existenz den Protagonisten sogar. Und da sich der Geist letzten Endes als sein Onkel und Beschützer Alfonso herausstellt, muss das Licht als eindeutig positiv gedeutet werden. Man kann es auch mit Aufklärung in Verbindung bringen, ist es doch Amanuel/Alfonso, der ihn über potentielle Gefahren und schließlich das wahre Wesen der Geheimgesellschaft aufklärt.

Diesen Geheimbund kann man also die Rolle des Schicksals zu weisen, dem der Protagonist nicht zu entrinnen vermag und auch meist nicht weiß, ob er das überhaupt will. Widersprüchlich nennt Althof dessen Verhältnis zum Bund: einmal ist er fasziniert, dann erfüllt ihn wiederum Abscheu. Die Darstellung der zwei Treffen der Geheimgesellschaft, die Karlos bezeugt, nennt Althof als typisch für Bundesromane. Untypisch und daher interessanter sind dagegen die Dialoge, die eindeutig vor Augen halten, welche Inhalte die Gesellschaft hat und worauf sie keinen Wert legen:

[Karlos] Ich habe Pflichten als Mensch, die mir angebohren sind, wenn du ihrer schonen willst, so bin ich dein eigen.

„Und welches sind diese Pflichten?“

Die Menschen zu lieben, jedem wohl zu thun, der mir begegnet, jedem zu vergeben, der mich haßt, jeden zu lieben, der mir wohl will.

„Jeden, Karlos? – bedenke dich wohl!“

Jeden, mein Vater.

„Ist das eine Pflicht, von der keine Umstände dich abbringen werden, gegen welche die Ueberzeugung deiner Vernunft, die Ueberredung deines Herzens nichts vermögen?“ –

Gegen welche beyder Bemühung fruchtlos seyn wird.

„So taugst du nicht in unseren Bund! – Führt ihn hinweg, meine Brüder.“ (S. 110)

Um soziale Pflichten gegenüber den nächsten Menschen geht es ihnen nicht, ganz im Gegenteil: alle Verbindungen zu anderen, seien sie biologischer oder emotionaler Natur, müssen aufgelöst und abgebrochen werden. Erst dann könne man der allgemein dienen, erst dann Mitglied im Bund werden. Da der Marquis – genau wie seine reale Vorlage – das „Ohngefähr“¹²³ zu sehr fürchtet und hasst, tritt er dem Bund bei, der ihm dadurch die Befreiung davon verspricht. Dennoch sieht er sich diesem erneut ausgeliefert, als er mithilfe anderer Zweifelnder versucht, die geheime Gesellschaft aufzudecken. Denn alles, was sie tun, wird durch eine scheinbar höhere Macht zerstört oder hingehalten:

Dasselbe ging mit unsern Papieren vor. Es fehlte nichts Ganzes; aber gerade die wichtigsten Stellen waren ganz sauberlich herausgeschnitten, so daß man wol sah, man habe sich alle Zeit genommen, sie vorher erst recht durchzustudieren. Die Briefe, welche wir wegschickten, wurden aufgehoben [...]. Dies war der Gesellschaft aber nicht genug. Sie musste uns auch noch zeigen, daß sie uns nach ihrem Belieben trennen und wieder zusammen zufügen vermöchte, wann und wo sie nur wollte. (S. 337)

Und tatsächlich besitzt diese Kräfte, die sie sich nicht einzusetzen scheut, wodurch die Leser das Gefühl bekommen müssen, dass es der Bund nicht gut mit dem Marquis meint. Mit der Ermordung Amanuels/Alfonsos tritt noch einmal eine positive Wende ein: der Bund stand und steht schützend hinter ihm und möchte ihn weiter in seine Geheimnisse einführen. Doch mittlerweile ist der Protagonist im Rahmen seiner Erlebnisse viel abgebrühter als zu Beginn:

Ich weiß es nicht, wie es zugieng, aber unter allen Anwesenden war ich vielleicht derjenige, der an der allgemeinen Festlichkeit den kühlsten und besonnendsten Antheil nahm. Die erste Ueberraschung des geheimnißvollen Gepränges verflog nach einigen Minuten, die Sinne wurden nüchterner, und ich nahm sehr überzeugend wahr, in manchen Dingen sey die eigentliche Bedeutung verfehlt. Daß ich nicht ganz empfand, wie alle die anderen, schloß mich schon gleichsam von ihrem Kreise aus, ich sann ernst über die Erschlaffung meiner Einbildungskraft nach, und indem ich die anderen aufmerksam beobachtete, um irgend jemanden von meiner Meynung zu finden, ward mir nach gerade alles fremd. (S. 588f)

¹²³ Althof, S. 147

So erkennt er also, dass dies nicht seine Welt ist, ganz im Unterschied zu seiner Frau Adelheid, die ihr Selbst in den Ritualen vollkommen verliert. Althof schließt daraus,

daß das mit der Zugehörigkeit zu einer esoterischen Gemeinschaft verbundene Erlebnis der Gefühlswelt des von dem Rationalismus der Aufklärung geprägten Naturwissenschaftlers Grosse fremd bleibt.

Eine gewisse Menge an Esoterik scheint für ihn aber durchaus akzeptabel gewesen zu sein, wenn man seinen Hang zum Fatalismus und seine Sympathie für die Thematik der Metempsychose bedenkt. Die Unterordnung unter eine höhere Instanz, die Individualität unterdrückt und Anpassung fordert, war ihm wohl ein Dorn im Auge, war er doch nicht „ganz frey von Meinungen und Glauben“ (S. 102). In diesem Sinne könnte der Geheimbund als die zeitgenössische Gesellschaft Grosses interpretiert werden, von der sich dieser nicht unterdrücken lassen wollte. Das würde diesen Roman noch mehr von den übrigen üblichen Geheimbundromanen abheben, welche meist „tatsächlich eine geheime Verbindung zum Thema haben“¹²⁴. Wie allerdings die Rituale, die von dem Bund betrieben werden, mit dem Schicksal oder der Gesellschaft in Zusammenhang gebracht werden kann, ist unklar. Vielleicht dachte sich Grosse, dass solche nun einmal zu einem Geheimbundroman dazu gehören:

In diesem Augenblick umschlangen mich aller Arme vom Munde hinweggeküßt entrann mir am Altare das schauerhafte Gelübde; die Hand auf das Kreuz gelegt, von einem Trank aus dem Becher berauscht, sank ich zu des Altars Fuße hin, man entblößte mir den Arm, man stieß den Dolch hinein, und das quillende Blut gieng in einer Schaale unter alle meine Brüder umher. S. 118f

Man kann aber auch soweit gehen, die zeitgenössische Gesellschaft als eine Art Vampire anzusehen, denen man sein (metaphorisches) Blut opfern muss, wenn man dazu gehören will. Schließlich benötigt es immer eine gewisse Etikette, bestimmte Rituale oder Manieren, um von der jeweiligen Gesellschaft akzeptiert zu werden.

4.7.4. Fazit

In Carl Grosses Charakter spiegelt sich in nahezu perfekter Weise die Janusköpfigkeit der Zeit der Aufklärung wider. Erzog zu vernünftigem Denken und mit einem starken

¹²⁴ Althof, S. 149

Interesse an naturwissenschaftlichen Themen entsprach er anfänglich und äußerlich vorbildlich dem Menschen seiner Zeit. Dahinter verbarg sich allerdings eine blühende Phantasie und das Verlangen nach höherem gesellschaftlichem Ansehen. Diese zwei Eigenschaften trieben ihn so weit, eine andere Persönlichkeit anzunehmen und sogar selbst an deren Authentizität zu glauben. In gewissem Maße könnte er dementsprechend als verrückt erklärt werden. Trotzdem brach sein Interesse an Bildung und Forschung nie ab und mit der Zeit, in der er absolut zu seinem *alter ego* Graf Vargas wurde, entwickelte sich seine Phantasie immer mehr zurück und überließ der Vernunft das Feld. Dieselbe Entwicklung zeigt sich in seinem autobiographisch angehauchten Schauerroman *Der Genius*. Alle irrationalen Inhalte zerstreuen sich im Laufe der Geschichte. Wo am Anfang alles unklar ist und scheinbare Geister existieren, herrschen am Ende Aufklärung und Realität. Trotz seiner merkwürdigen, surreal anmutenden Lebensgeschichte, ist Carl Grosse als würdiger Vertreter der Zeit der Aufklärung anzusehen.

4.8. Joseph Alois Gleichs *Der schwarze Ritter* (1797)

4.8.1. Joseph Alois Gleich und sein Werk

Mit Joseph Alois Gleich kommt der einzige sozusagen österreichische Autor aufs Tapet dieser Arbeit. Enttäuschend ist jedoch, dass über seine Person relativ wenig bekannt ist, über seinen Charakter so gut wie nichts.

Am 14. September 1772 wurde er in Wien geboren, wo er am 10. Februar 1841 an einem Lungenödem starb. Ebenso wie sein Vater schlug er eine Beamtenlaufbahn ein, wobei er sich nebenbei als Theater- und Romanautor versuchte und damit guten Erfolg hatte. Dennoch soll es ihm regelmäßig an Geld gemangelt haben, 1830 musste er sogar dem finanziellen Ruin ins Auge schauen.

Über hundert schauerliche Ritter- und Räuberromane hat er Zeit seines Lebens verfasst, wobei viele nicht überliefert sind. Dennoch meint Krauss, „dass Gleichs Neigung dem Theater galt und die Romanschreiberei nur mithalf, den Lebensunterhalt zu bestreiten“¹²⁵. Denn zu einer Flut von Prosatexten kam es vornehmlich zu Ebbezeiten der Dramen, die ihm weit weniger einbrachten als die massenhaft produzierten Schauerromane. Dementsprechend wenig fordernd und künstlerisch schlicht sind diese auch, und wurden/werden daher stets als trivial angesehen. Häufig wurde Gleich nur auf diese seine Literatur reduziert, dass er zahlreiche, angeblich gute Theaterstücke geschrieben und sich auch journalistisch betätigt hat, wurde dabei oft vergessen. Während sein Publikum jedes seiner Bücher und Theaterstücke verschlang, wurde er von den Kritikern als trivial und oberflächlich verrissen. Sie übersahen wohl, dass Gleich bei seinen Schauerromanen „die Gelegenheit der zeitlichen Verschiebung ins Mittelalter dazu [nutzte], die unsittliche und schreckliche ‚alte‘ Zeit mit seiner eigenen, aufgeklärten ‚neuen‘ Zeit zu vergleichen“¹²⁶. Damit stand er im Dienst der zeitgenössischen Philosophen. Krauss sieht ihn dennoch „als Kind des Volkes, dem trotz der Aufklärung die enge Beziehung zu den unerklärlichen Mächten nie abhanden gekommen ist, und das diesen Glauben bis zum Aberglauben überspitzte“.

¹²⁵ Krauss, Gertrud: Joseph Aloys Gleich als Dramatiker. Ein Beitrag zur Geschichte des Wiener Volkstheaters (1772-1841); Wien 1933; S. 8

¹²⁶ Vrba, Alexandra: Die Romane des Joseph Alois Gleich; Wien 2004; S. 31

4.8.2. *Der schwarze Ritter – Inhalt*

Lernet zugleich aus meinen Erzählungen einsehen, wie höchst gerecht in jener Welt unsere Thaten abgewogen und vergolten werden;¹²⁷

In einer Nacht zur Zeit Friedrichs I. suchen der verbannte Ritter Edmund und sein Knappe Bruno in der verfallenen Teufelsburg Zuflucht, wo ihnen der Geist des Arnold von Eifelburg erscheint, um ihnen seine Geschichte zu erzählen. Ein gewisser Ebert Graf von Sodenburg wollte durch Mord an sein Vermögen kommen, als der vermeintlich tote Arnold aber nach einigen Jahren wieder auftauchte, konnte er den Verräter töten und dessen Söhne verjagen. Edmund sei einer dieser, und Arnolds Aufgabe sei es, ihm auf seinem Weg nach Palästina zur Seite zu stehen. Edmund, dessen Wurzeln ihm bis dahin unbekannt waren, war nämlich mit seiner Geliebten Emma von deren Vater überrascht und daher auf den Kreuzzug geschickt worden. Unterwegs helfen sie der Familie von Lindenfels, die von ihrem Verwandten Gottschalk um ihren Besitz gebracht zu werden droht. Mit einem portugiesischen Heer ziehen Edmund, Bruno und Arnold nach Silves, wo der Geist ein unglücklich verliebtes Paar namens Mansur und Zora vor dem sicheren Tod errettet. Er erzählt ihnen, dass Mansur eigentlich Hugo heiße und der zweite Sohn Eberts sei. Von Gottschalk, der sich im Heer befindet, hintergangen und verraten müssen die Freunde einiges ertragen und immer wieder flüchten. Einmal ziehen Arnold und Edmund zu Pyramiden in Ägypten, um die dortigen Weisen um Hilfe zu bitten. Dort entdecken sie den dritten Sohn von Ebert, Herrmann, der Tempelritter ist und noch immer an seine ehemals Geliebte Ida denkt. Wieder in Deutschland angekommen entdeckt Arnold Emmas Vater, dass Edmund seiner Tochter sehr wohl würdig sei und so machen sie sich auf, um sie von ihrem klösterlichen Gelübde zu befreien, wo sie auch auf Ida treffen. Als sich nun alle wieder gefunden haben und glücklich sind, spricht eine unsichtbare Stimme Arnold von seiner Schuld frei und schon ist er aus dem Kreis der Glücklichen verschwunden. Die muslimischen Mansur und Zora treten zum christlichen Glauben über und alle Paare heiraten, ausgenommen der Tempelritter Herrmann und die Klosterfrau Ida, froh gemeinsam ihrem Glauben nachgehen.

¹²⁷ Gleich, Joseph Alois: Der schwarze Ritter, oder Die drey Waisen. Eine Geistergeschichte aus dem zwölften Jahrhundert; 4. Aufl.; Wien: Anton Doll 1810; S. 29f

4.8.3. *Der schwarze Ritter – Textanalyse*

Ganz klassisch beginnt *Der schwarze Ritter* mit Beschreibungen der Umgebung, in der sich Edmund und Bruno befinden, in deren Zusammenhang der Aberglaube des Knappen und der Menschen der Gegend deutlich gemacht wird:

Zwar wüsste ich wohl eine Burg, aber, da wollte ich lieber in einer Pfütze als dort übernachten. [...] – denn ihr sollt wissen, Ritter Edmund, dass dort ein abscheuliches Gespenst hauset – das seine Gäste selten mit ganzer Nase oder mit beyden Ohren wieder von sich lässt, und da nun jeder Mensch gerne Nase und Ohren unverletzt behält, so besucht niemand dies Nest; ehemahl soll es die Eifelburg geheißen haben, aber wegen den schelmischen Spuckereyen heißt der Ort nun allgemein die Teufelsburg. (S. 4f)

Dass nur der Knappe, nicht aber der Ritter von diesem angeblichen Spuk weiß und daran glaubt, kann insofern als typisch für einen Schauerroman klassifiziert werden, da fast immer die einfachen, ungebildeten Leute als abergläubisch dargestellt werden. Ebenso ist es auch Bruno, der sich mittels eines Gebets ein Ventil für seine Furcht verschafft, nicht der Ritter. Dennoch fühlt auch dieser etwas womöglich Übernatürliches, als sie sich durch das Schloss bewegen, doch fürchtet er sich nicht davor:

„Sonderbar, sagte Edmund, mir ist es, als wenn ich mich, wie im Traume an diesen Ort erinnerte, gerade so, als ob ich schon einmahl hier gewesen wäre [...] Edmund und Bruno sahen sich verwundernd an. – „Herr, sagte Bruno, das geht nicht mit rechten Dingen zu.“ – Sey es wie immer, erwiderte der Ritter, ich fürchte nichts, obschon ich nun eine gewisse Spannung, ja ich möchte sagen, Sehnsucht fühle, mit den geistigen Bewohnern dieses Schlosses näher zusammen zu kommen; denn mir ist gerade so, als ob meiner Seele etwas Außerordentliches ahnete. (S. 7f)

Abermals ist es Bruno, der „nicht ohne Grauen“ folgt. Doch was die Leser hier vermeintlich als die Anwesenheit des Geistes interpretieren könnten, die der Protagonist spürt, stellt sich später wohl als die Erinnerung heraus, die er noch an seine ganz jungen Kindertage haben muss. Insofern ist an seinen Gefühlen nichts gespenstisch. Gespenstisch ist jedoch folgende Szene, die ironisch beginnt:

[...] aber dass Ihr dann Eure Emma erhalten werdet, daran zweifle ich; ohne den Beystand eines übernatürlichen Wesens schwerlich. Hier schwieg Bruno auf einmahl stille, denn der Nahme eines übernatürlichen Wesens macht ihn wieder aufmerksam, an welchem Orte er sich befinde, auch Edmund hüllte sich schweigend in seinen Mantel und sank in tiefes Nachdenken zurück, vor ihnen lagen die blanken Schwerter. Die Mitternacht war während ihrem Gespräche heraufgezogen, der Mond leuchtete spiegelhelle in das Gemach, alles war so stille und öde wie in einem Grabe. Bange Spannung schlich durch die Glieder des Knappen, selbst Edmund schien auf etwas Wunderbares gefasst zu seyn. da war es ihnen, als ob sie ferne in der Reihe von Gemächern eine Thüre auf- und

zuschlagen hörten. – Bruno erschreck, „es ist der Wind,“ sagte Edmund leise; [...] [sie] starrten mit leblosen Augen nach der Gestalt hin, die ernst und schauerlich ins Gemach trat. Ein alter Mann mit grauem Barte, in altmodischer Kleidung, mit einem kleinen Barett die weißen Locken bedeckt, trat ernst vor die Erstaunten hin – seine Miene, obwohl sie einen guten Zug hatte, besaß doch jenes Schauerliche eines verlebten Wesens, dass die beyden Männer ihm unmöglich ins Gesicht sehen konnten. [...] Edmund fasste Muth. Ein böses Wesen, dachte er sich, kann nicht Gottes Nahmen zur Betheuerung nehmen – er folgte dem Geiste, und hinter ihm schlich kopfschüttelnd der bedenkliche Bruno nach. (S. 14-17)

Fast im selben Moment, in dem der Knappe meint, nur ein übernatürliches Wesen könne seinem Herrn helfen, erscheint tatsächlich ein solches. Zwar ist auch Edmund nicht ganz behaglich zumute, doch besiegt sein logisches Denken seine Furcht, und so kann er dem Geist getrost vertrauen. Vielleicht ist es seine eigentliche Verwandtschaft, die dieser ihm kurz darauf verrät, die ihn das übernatürliche Wesen weniger erschreckend macht. Bruno hat jedoch weder ein verwandtschaftliches Verhältnis, noch eine ausgeprägte Ratio, um mit dem Gespenst umgehen zu können und Herr über seine Angst zu werden. Es könnte allerdings ebenso das Ungewohnte an der Situation sein, das ihm zu schaffen macht, meint Bruno doch auf die Frage, warum er noch immer vor Arnold erschrecke: „Weil wir noch nicht recht gewohnt sind, Gäste durch verschlossene Thüren zu uns kommen zu sehen“ (S. 64). Das widerspricht seiner Logik und daher fürchtet er sich wohl auch davor. Denn was man nicht wegrationalisieren kann, ist Arnolds Geist-Sein – es handelt sich bei ihm tatsächlich um ein übernatürliches Wesen, daher ist *Der schwarze Ritter* auch wirklich eine Gespenstergeschichte, in ihrem Handlungsablauf dem *Petermännchen* nicht ganz unähnlich, auch wenn es keinen Teufelspakt gibt.

Zwar versucht Arnold, sein jenseitiges Aussehen mittels einer schwarzen Rüstung zu verbergen, doch ahnen seine Mitmenschen stets, dass es etwas Seltsames mit ihm auf sich haben müsse. Gottschalk etwa meint, „man sehe ihn weder schlafen, noch essen, noch trinken“ (S. 119) und schürt damit die Angst der Menschen vor dem Ungewissen, das seine Person ausstrahlt. Doch gerade in dem Moment, in dem sie glauben, ihre Furcht überwunden zu haben, klärt Gleich seine Figuren ebenso wie seine Leser darüber auf, wie es um Arnolds Äußeres wirklich bestellt ist:

Glaubst du uns zu schrecken, riefen sie, wir wollen dir schon zeigen, mit wem du zu thun hast. – Nun denn, erwiederte der Geist, so seht Ihr selbst, mit wem Ihr zu thun habt – und in dem Augenblick, als sie hinstürzten auf ihn, fielen Rüstungen und Feldbinde weg, ein scheußliches Todengerippe stand vor ihnen da, das mit dem ausgehöhlten Kinnbeine ein schmetternden Gelächter aufschlug. Gottschalk und seine Gefährten fielen bewusstlos zu Boden, der Geist aber nahm wieder seine irdische Gestalt an, (S. 122)

Interessant ist, dass die Wortgruppe „aufklären“/„Aufklärung“ stets in Verbindung mit dem Geist auftaucht. Arnold ist ein sehr aufgeklärter Charakter, denn „ihm, einem von Vorurtheilen gereinigten Wesen, lag der Portugiese wie der Maure gleich nahe am Herzen“ (S. 71f). Zwar könnte man auch annehmen, dass ihm, als Deutschen, alle Nicht-Deutschen gleich wichtig/unwichtig wären, doch ist wahrscheinlicher, dass Gleich dies auf die Religion bezieht. Arnold stellt sich als religiöses Wesen dar, zumindest seit seinem Tod, denn er wartet auf und kämpft für seine Erlösung durch Gott. Dass er einen Katholiken nicht mehr wert schätzt, als einen Muslim, spricht sowohl für sein gutes Herz, als auch für seinen klaren, aufgeklärten Verstand. Ebenfalls mit zeitgenössischen Vorgängen in Verbindung gebracht werden kann folgendes:

es ist aber gut, dass wir hier in dieser Gegend sind, wenigstens können wir einigen Schein in dieser Dunkelheit erhalten. Wir kommen nun bald in einen Ort, wo wir jene ungeheuren Pyramiden vor uns sehen, die man mit vollem Rechte als ein Wunder der Welt anstaunt; [...] weise Männer haben sich in diese stille Gegend geflüchtet, und ihren Wohnsitz an einem Orte aufgeschlagen, wo sie kein Mensch vermuthet – sie haben sich diese Grabmäher und Gebäude zu ihrem Aufenthalte erwählt, da leben sie ferne von Menschen, und doch mit der ganzen Welt in Verbindung, - ihre Gesellschaft ist groß, so wenige auch hier wohnen, sie sind zerstreut in alle Gegenden, von wo sie von Zeit zu Zeit zurückkehren, und alle gesammelten Nachrichten hier erzählen; dadurch und durch ununterbrochenes Studium in den geheimen Kräften der Natur haben sie die Macht erlangt, den entferntesten Menschen, oder den Unglücklichen, denen sie wohlwollen, durch Rath und weise Lehren aus den verworrensten Verlegenheiten zu helfen, (S. 154f)

Ganz eindeutig wird hier der Geheimbund der Tempelritter angesprochen, der zwar im 12. Jahrhundert gegründet worden war, im 18. Jahrhundert noch in vieler Munde war, weil Verschwörungstheorien ihn im Zusammenhang mit der Französischen Revolution sehen wollten. Außerdem können die Templer als Vorbild für die diversen Geheimgesellschaften im 17. und 18. Jahrhundert angesehen werden. Dass sie Licht in alle Angelegenheiten bringen und daher mit zeitgenössischen Vorgängen zu Gleichs Lebzeiten in Verbindung gebracht werden können, zeigt die Aussage eines Tempplers: „Ihr sollt bey uns Aufklärung Eurer Schicksale erhalten“, doch der Zusatz „so viel uns der Lauf der Gestirne zu sagen erlaubt“ (S. 160) offenbart sie wieder als das, was sie im Buch sind: abergläubische, spirituelle Menschen des Mittelalters. Die Angehörigen dieses Bundes sind dennoch um ein Vielfaches weniger ihrer Zeit verhaftet als der durchschnittliche Mensch, der sich leicht täuschen lässt. Entgegen seiner realen Vorlage hält der Bund bereits seit hunderten von Jahren, wohingegen der der Tempelritter schon nach zweihundert Jahren zugrunde ging.

Einmal wirft der Autor die schon bei anderen hier behandelten Werken genannte Schuldfrage auf, die sich Arnold bereits vor seinem Tod stellte:

ich kam daher mit Gift in meinem Herzen, wie die verderbende Pest, um den Vater von seinen Kindern, die Kinder von ihrem Vater zu reißen – freylich war es Eberts verdienter Lohn; aber der Mensch soll nicht der Vorsehung vorgreifen, und was konnten die Kinder, deren Unglück ich zugleich mit meiner Rache gründete, für die Sünde ihres Vaters? (S. 23)

Sind Kinder für die Sünden ihrer Eltern zu bestrafen? Arnold ist davon nicht überzeugt, tut es aber dennoch und verjagt die Söhne Eberts. Dass er der Vorsehung wirklich nicht vorgreifen hätte sollen, realisiert er erst nach seinem Tod, als er wegen dieser Ungerechtheit von Gott als Geist zurück auf die Erde geschickt wird, um die unschuldigen Kinder wieder zusammen und in ihre Heimat zu führen. Arnold, und der Autor selbst, sind daher letzten Endes für die Akzeptanz der individuellen Schuld jedes einzelnen. Daher versucht Arnold seine Sünden durch Hilfsbereitschaft wieder wett zu machen und andere dazu zu bewegen, sich ihre Schuld einzugestehen. So ist es auch, als er Emma im Kloster weiß:

Wolf, sagte der Geist, du beseufzest den Verlust deines Kindes, an dem du selbst Schuld warst. [...] Sie lebt in einem Kloster, und ist eben im Begriff der Welt auf ewig zu entsagen.

Wolf. O Gott, also zwischen engen Mauern soll sie für die Schuld ihres Vaters büßen? (S. 202f)

Der Graf Wolf von Dirnstein möchte seine Tochter nicht für seine begangene Schuld büßen sehen, und das schon gar nicht in einem Kloster. Das bringt uns direkt zu dem Thema Religion, das in *Der schwarze Ritter* ein nahezu omnipräsentes ist. Arnold war vor seiner Bluttat kein religiöser, sondern ein grausamer und skrupelloser Mensch, doch erst durch diese Gewalt tritt er unfreiwillig in Kontakt mit Gott:

Nun war ich aller meiner Feinde los, hatte aus schändlicher Rache eine ganze Familie geopfert, um als ein abgelebter Greis in meinen ehemahligen Besitzungen leben zu können, aber Gottes Allmacht lässt keine That ungerochen, und der Tod ereilte mich, da ich kaum noch die Früchte meiner Grausamkeiten zu genießen anfang. O meine Lieben, lasst mich schweigen von meinen Leiden jenseits des Grabes, die mir die Waage des ewig gerechten Gottes zuwog – ich habe den Vater von seinen Kindern, die Kinder von ihrem Vater gerissen, die Geliebte aus den Armen ihres Jünglings getrennet, und so zwey schuldlose Herzen der Verzweiflung überliefert, alle diese Thaten muss ich nun wieder gut machen, ohne jener Gewalt zu genießen, die sonst Wesen meiner Art eigen ist; (S. 28f)

Kräftig scheint die Moral durch, dass sich schändliches Treiben und Walten auf der irdischen Welt nicht auszahlt, da der „ewig gerechte Gott“ dafür Sorge tragen wird, dass jeder Mensch seinem Tod und damit seiner Strafe entgegen eilt. Rache ist somit zu einer unedlen Tat abgestempelt, hingegen hätte Arnold nach christlichem Vorbild handeln und seinem versuchten Mörder vergeben sollen. Das Schlimmste sieht der Autor nach wie vor darin, wenn vollkommen unschuldige Personen zu Schaden kommen.

Arnold wird nun nach seinem Tod und als Geist zu einem Wesen, das zugleich aufklärerische Werte vertritt und fest in Gott vertraut:

„Vielleicht, sagte der Geist, wird die Zukunft dennoch unsere Unternehmungen beglücken, denn wir sind ja Gottes Geschöpfe, und können nie ganz unglücklich werden. Ich will mit dem anfangen, dich, mein Edmund, zu begleiten, und dir in deinen Unternehmungen beyzustehen, so viel ich kann; [...] Du bist vom Kaiser Friedrich bestimmt, wider Ungläubige zu streiten; [...] bis dahin aber [...] könntest du nach Portugal ziehen, dort führt König Sancho Krieg mit den Mauren, auch hier kannst du dein Schwert für das Beste der Religion ziehen [...]. (S. 31f)

Das widersprüchliche an diesen Aussagen ist, dass Arnold meint, Gottes Geschöpfe könnten nie ganz unglücklich werden, aber auch, dass es wichtig sei, gegen „Ungläubige“ Krieg zu führen – obwohl diese doch nach dessen Weltanschauung genauso von Gott geschaffen worden sein müssten. Gleich setzt weder die christlichen Streiter als fixe positive Kraft, noch die muslimischen als negative, sondern kennt sehr wohl Abstufungen, die von ihrem Glauben abhängen. Der Sultan Saladin etwa ist ein durchaus positiv dargestellter Muslim, „von dem die Geschichte mehr edle Beyspiele aufzuweisen hat, als von vielen der Kreuzfahrer, die wider ihn kämpften“ (S. 137). Dennoch muss durch einen solchen Kampf notgedrungen jemand zu Schaden kommen und daher unglücklich werden. Oder ist der Tod eine positive Erfahrung weil Erlösung? In Arnolds Fall sicher nicht. In der Überzeugung für einen heiligen Krieg liegt nichts Aufklärerisches, im Gegenteil, das wäre ein absolutes Feindbild, auf dem man die Religionskritik gut aufbauen könnte. Doch ist die Frage, ob Gleich nicht mit Ironie spielt, wenn Arnold meint, es sei gut, „sein Schwert für das Beste der Religion“ zu ziehen, denn was ist das Beste der Religion in Zeiten der Aufklärung? Verwirrend ist diese Aussage im Hinblick auf die weiter oben genannte These, dass Arnold recht aufgeklärt sein muss, da er keinen Unterschied zwischen christlichen Deutschen und muslimischen Ägyptern macht. Zudem findet sich Kritik an Vertretern der katholischen Kirche:

Der Mönch, dem dieser Zweifel an seiner Gelehrsamkeit Zornröthe ins Gesicht trieb, besonders, da er sich von einem Ritter sollte meistern lassen, die doch dazumal gar keinen Buchstaben kannten, reichte ihm mit höhnischem Lächeln die Akte hin. Der Ritter aber las nicht, sondern hob sie hoch in die Höhe, und rief mit donnernder Stimme: vor Gottes Angesicht betheure ich hier, dass diese Akte ungültig sey! (S. 52)

Zwar ist diese Kritik nicht explizit, doch macht der Autor damit auf den Unterschied zwischen Gottes Meinung und Macht und jene der Kirchenvertreter aufmerksam, die doch sehr oft im Laufe der Geschichte extrem voneinander abgewichen sein müssen. Weiters offenbart sich hier, dass etwa ein Mönch genauso wenig vor negativen Gefühlen und Gebärden gegenüber seinen Mitmenschen gefeit ist. In diesem Fall ist der „Gottesmann“ sogar dem Geist eines ehemals ungläubigen Mörders unterlegen. Dass der Mönch aufgrund seiner Vorurteile sofort davon ausgeht, dass ein einfacher Ritter nicht lesen könne, spricht nicht für ihn, auch wenn dies im Mittelalter tatsächlich meist der Fall war. Wie es kommt, dass Arnold tatsächlich lesen kann, erfährt man aus dem Text nicht. Wohl könnte es daran liegen, dass er, im Unterschied zu seinen Nachfahren, noch offiziell als Adeliger erzogen worden war und vielleicht die Möglichkeit gehabt hatte, Lesen zu lernen. Vrba hält es für möglich, dass „diese Fähigkeit [...] mit den anderen übernatürlichen Kräften eines Geistes einhergeht“¹²⁸. Edmund etwa kann nicht lesen, aber er wusste nichts von seiner hohen Herkunft und war als Ritter nur zum Kampf ausgebildet worden.

Dennoch zeigt sich, dass Vernunft und Moral nicht von einer fundierten Bildung abhängen, sondern dass dies natürliche Empfindungen des Menschen sind:

Mansur's Vernunft siegte, er beschloss fest eine Leidenschaft in ihrem Keime zu unterdrücken, die ihm so gefährlich werden könnte. (S. 81)

Mansur, der in einem muslimischen Land und im Glauben des Islam erzogen worden ist, hat genau so viel Ratio wie Edmund, der in Deutschland aufwuchs. Wieder schwingt eine offene Haltung gegenüber anderen Konfessionen mit, zeigt sich doch, dass entweder der Glaube keinen Einfluss auf das Moralempfinden hat, oder dass der Islam dem Katholizismus ebenbürtig ist. In jeden Fall ist die Aussage auf einer Welle mit der Philosophie der Aufklärung.

¹²⁸ Vrba, S. 34

4.8.4. *Fazit*

Joseph Alois Gleich, der sich vornehmlich als Dramatiker sah, schrieb seine zahlreichen Schauerromane nur, um damit Geld zu verdienen. Im Grunde fühlte er sich zu den aufklärerischen Werten sehr hingezogen und widmete sich dem Irrationalen nur aus finanziellen Gründen. Dennoch versuchte er selbst diesen eine vernünftige Wende zu geben. Für Vrba sind Gleichs Gruselgeschichten somit „didaktisch-aufklärerische Schauerromane“¹²⁹, durch welche er sein Publikum moralisch zu erziehen versuchte. So ist der Geist Arnold zwar wirklich übernatürlich, dennoch trägt er extrem aufgeklärte Züge. Die toleranten Meinungen, die er vertritt und die offene Einstellung, die er gegenüber anders denkenden Menschen an den Tag legt, kann man wohl als jene des Autors identifizieren. Auch das Festhalten an einen Gott und die Erlösung könnten Überzeugungen Gleichs sein, wobei niemals eine absolute, religiöse Hörigkeit beschrieben wird. Durch die Harmonie zwischen aufgeklärtem Denken und religiösem Trost stellt sich Arnold als ausgesprochen ausgeglichene Person dar. Da die Aufklärung im damaligen Habsburgerreich Hand in Hand mit der Religiosität ging, stellt sich Gleich wohl als Befürworter der zeitgenössischen Verhältnisse dar. Dass er eine Kombination von Vernunft und Glauben für richtig ansah, darf man mit Sicherheit behaupten. Insofern war er ein typischer Literat der österreichischen Aufklärung.

¹²⁹ Vrba, S. 39

4.9. Jacques Cazottes *Le Diable amoureux* (1772)

4.9.1. Jacques Cazotte und sein Werk

Der am 7. Oktober 1719 in Dijon geborene Jacques Cazotte wurde „wie Diderot und Joyce [...] bei den Jesuiten aufgezogen, ohne wie jene dem christlichen Glauben abzuschwören“¹³⁰. Als Schiffszahlmeister kam er zur französischen Kolonie Martinique, wo er heiratete, nur um bald darauf mithilfe des Jesuitenordens wieder zurück nach Frankreich zu reisen zu versuchen. Als dies scheiterte, wandte er sich enttäuscht von den Jesuiten ab und dem Okkultismus zu, in dessen Rahmen die Erzählung *Le Diable amoureux* entstand. Am 25. September 1792 wurde er wegen Verdacht auf Beteiligung an einer Verschwörung guillotiniert.

Glaubt man Rieger, so wurde Cazotte dem Bild eines Schauerromanautors vollends gerecht, denn um ihn rankten sich zahlreiche Legenden, die seinem seltsamen Charakter und Erscheinen entsprungen waren. Zwar hielt die Gesellschaft ihn für absolut liebenswert und einen gebildeten Schriftsteller, doch wandte er sich nach seiner Abkehr von den Jesuiten zu ernsthaft illuministischen und ähnlich dubiosen Inhalten zu, welche von den meisten nur belächelt wurden. Dabei soll er als Seher angesehen worden sein, der nicht nur gute und böse Geister sehen, sondern auch seinen eigenen Tod und den seiner Freunde vorhersagen konnte. Sogar die Französische Revolution soll er prophezeit haben, die schließlich zu seinem Tod führte. Der Grund dafür lag in seiner monarchistischen Einstellung, die ihn bis zu seinem Tod verbissen für seine royalistischen Ideale kämpfen ließ. Viele betrachteten dieses Unterfangen als lächerlich, andere wiederum bewunderten ihn dafür. Fest steht, dass Cazotte kein aufklärerischer Philosoph, sondern vielmehr traditionsbewusst und konservativ war, und insofern seiner Zeit nach hinkte. Dies ging so weit, dass er in seinen Werken oft Spott über die Texte und Vertreter der Aufklärung betrieb, insbesondere über Voltaire. Anstatt sich vernünftigen, moralisch wertvollen Werken zu widmen, wie es der Zeit entsprechend gewesen wäre, gab er sich fantastischen Inhalten hin. Dementsprechend wird laut Rieger der *Diable amoureux* den *contes merveilleux* zugerechnet, die bereits im 17. Jahrhundert ihre Blüte hatten, und gegen Ende des 18. Jahrhunderts schon wieder

¹³⁰Cazotte, Jacques: Der verliebte Teufel. Mit einem Vorwort von Jorge Luis Borges; Frankfurt am Main: Edition Büchergilde 2007; S. 8f

unpopulär waren. Überhaupt hat Cazotte viele Märchen und andere fantastische Texte geschrieben, die eindeutig als solche *contes* identifiziert werden können. Die Forschung sah und sieht die hier im Folgenden behandelte Erzählung dennoch als aus diesem Genre heraus ragend an, auch wenn sie „in ihrem Jahrhundert der Literaturentwicklung keinen aktiven Impuls geben“¹³¹ konnte. Dennoch kann Rieger widersprochen werden, wenn er meint, dass Cazotte damit nur die „passiven Leser“ erreichte, nicht aber den „Kreis der Literaturschaffenden“¹³², denn E.T.A. Hoffmann etwa war ein großer Verehrer des *Diable Amoureux* und dieser übte einen großen Einfluss auf ihn aus.

Dennoch hat das 1772 erschienene Werk aufgrund seiner Obskurität „a somewhat ambivalent status within French literary history“ inne, wobei Müller es als „a work of transition“¹³³ ansieht. So sei Cazotte einer der ersten Literaten gewesen, der phantastische Elemente verwendete und die Grenzen zwischen Realität und Illusion verschwimmen ließ.

4.9.2. *Le Diable amoureux* – Inhalt

Die Geschichte wird aus der Sicht des 25jährigen Offiziers Don Alvare de Maravillas erzählt, der in Neapel dient und sich eines Abends im Rahmen eines Gesprächs über Magie wünscht, selbst einen Geist zu beschwören. Zu diesem Zwecke begeben sie sich in die Ruinen von Portici, wo ihm ein Dämon als Kamel erscheint, dann in einen Hund, später in einen Pagen und letztendlich in die wunderschöne Biondetta verwandelt. Diese meint, dass sie sich unsterblich in ihn verliebt habe und daher als Frau bei ihm bleiben wolle, er sie aber jederzeit entlassen könne. Er erniedrigt sie auf jede erdenkliche Art, nimmt all ihre Dienste an, ohne sich dafür zu revanchieren. Doch bald beginnt er ihre Liebe zu akzeptieren und schließlich sogar zu erwidern. Also zieht das Liebespaar gen Alvares spanische Heimat, um den Segen seiner Mutter für die Heirat einzuholen. Doch gestaltet sich diese Reise schwierig, da scheinbar alles gegen sie zu arbeiten scheint. Dort angekommen liegt seine Mutter aus Sorge um ihn im Sterben. Bevor er sie aufsucht, sind er und seine Geliebte noch zu einem Fest geladen, bei dem ihm zwei

¹³¹ Rieger, Dietmar: Jacques Cazotte. Ein Beitrag zur erzählenden Literatur des 18. Jahrhunderts; Heidelberg: Winter 1969 ; S. 21

¹³² Rieger, S. 21

¹³³ Müller, Markus E.: *Fantastic Lies, Ethical Truths. An Anthropological Approach to the Fantastic* (Cazotte, Hoffmann, Gautier, Mérimée); Los Angeles: 1998 ; S. 20

Zigeunerinnen über sein Schicksal erzählen wollen. In der Nacht gelingt es ihr schließlich, sich seiner vollkommen zu bemächtigen und so zeigt sie sich ihm in ihrer wahren Gestalt, nämlich als Teufel. Da erwacht Alvare plötzlich aus seinem Schlaf und stellt fest, dass alles nur ein Traum gewesen sein muss. Er erreicht endlich sein Elternhaus, wo ihn seine gesunde Mutter herzlich aufnimmt, welcher er von seinen traumhaften Erlebnissen erzählt. Sie will daraufhin noch die Meinung eines Arztes einholen, der sich mit der Thematik der schwarzen Magie auskennt. Dieser erklärt, Alvare sei dem Teufel gerade noch rechtzeitig entkommen, doch müsse er sich vor zukünftigen Gefahren und Verlockungen durch den Teufel in Acht nehmen.

4.9.3. *Le Diable amoureux* – Textanalyse

Bei Cazottes Text handelt es sich um eine typische Teufelspakterzählung, doch ist sie lange Zeit durch eine Liebes-, beziehungsweise Beziehungsgeschichte getarnt. Die Sichtweise, die bis kurz vor dem Ende die vorherrschende ist, ist, dass der Mensch mächtiger ist als jedes überirdische Wesen. So meint Soberano, der Alvare mit den schwarzen Künsten vertraut macht: „dans le fond, nous sommes nés pour les commander“, und Alvare stimmt frohgemut ein: „Ah! je les commanderai!“¹³⁴. Daraus spricht eine sehr aufgeklärte Weltanschauung, die den Menschen in den Mittelpunkt rückt und alles von ihm abhängig macht – der Mensch macht sich das Übernatürliche zu eigen, nicht umgekehrt, und daher braucht er keine Angst davor zu haben.

Alvare, der einer traditionellen aristokratischen spanischen Familie entstammt, ist im Großen und Ganzen ein vernünftig denkender Charakter, der jedoch seiner Neugierde ausgeliefert ist. Das wiederum zeugt von seiner Wissbegierigkeit, insofern bewegt er sich auf derselben Höhe wie Vathek und passt sehr gut in das 18. Jahrhundert. Doch die Leidenschaft, die Hitze, mit der er sein Wissen vermehren, seine Neugierde stillen will, und mit der er sich alsbald in den Themenkreis der Magie wirft, ist eher Anlass für Kritik. Zu sehr überlässt er sich seinen Affekten, die der Ratio vollkommen fremd sind, und nur so kann er das Opfer des Teufels werden, „der diese Neugierde befriedigen will, unter der Bedingung, dass der Mensch sich ihm völlig hingibt“¹³⁵. Letztendlich ist

¹³⁴ Cazotte, Jacques: *Le diable amoureux et autres écrits fantastiques*; France: Flammarion 1974; S. 18

¹³⁵ Rieger, S. 87

es gerade der Protagonist, der sich laut Müller gar nicht weiter entwickelt, während er selbst sich „in the middle of a historical change“ befindet, „which [...] centers around sociological and economical issues“¹³⁶.

Müller muss widersprochen werden, wenn er meint, dass Alvare kein moderner Mensch sei, da „the idea of the marvellous [...] still a part of his thinking“¹³⁷ ist. Denn was Zauberei und übernatürliche Dinge angeht, nimmt Alvare vorerst eine sehr gelassene, wenn nicht gar skeptische Haltung ein und meint ganz rational auf die Frage, warum er so still geblieben sei: „C’est [...] que j’aime mieux me taire que d’approuver ou blâmer ce que je ne connais pas“ (S. 14). Erst als er tatsächlich eine magische Handlung zu sehen bekommt, gewinnt ihn Soberano für sich und seine Künste. In seiner Hitzigkeit zeigt er sich hochmütig und nimmt die Gefahr nicht ernst, vielleicht, weil ihm sein Verstand sagt, dass solche Erscheinungen nicht möglich seien und er daher keine Angst haben müsse. Zu dem passen seine Überlegungen kurz vor der Beschwörung:

On a voulu m’effrayer, dis-je; on veut voir si je suis pusillanime. Les gens qui m’éprouvent sont à deux pas d’ici, et à la suite de mon évocation je dois m’attendre à quelque tentative de leur part pour m’épouvanter. Tenons bon ; tournons la raillerie contre les mauvais plaisants. (S. 21)

Dass wirklich ein Dämon erscheinen könnte, daran denkt er in diesem Moment gar nicht, so weit ist eine spirituelle Welt von seinem Denken entfernt. Als dann aber wirklich dieses Kamel, der Teufel, erscheint, stehen ihm vor Schrecken die Haare zu Berge und er muss sich zusammen nehmen, um Herr über seine Sinne zu bleiben. Eine derartige Szene kann ein logisch denkendes Individuum schon schockieren. Doch schnell tritt wieder seine Ratio zu Tage und durch eigenen Vorsatz wird er wieder „maître de ma terreur“ (S. 23). Was folgt ist ein arrogant agierender Mensch gegenüber einem kleinlauten, unterwürfigen Teufel, der, je nach Wunsch des Ersteren, eine angenehmere Gestalt annimmt. Dass Biondetta eine Bedrohung für seine Sinne und daher für sein Leben darstellt, ist Alvare vollkommen bewusst, nicht umsonst nennt er sie einmal „l’écueil de ma raison“ (S. 53f). Allerdings sind auch ihr logische Denkmuster nicht fremd, im Gegenteil: häufig argumentiert sie sehr vernünftig. Zudem kämpft sie „gegen die Vorurteile“ und für „die Emanzipation des Individuums“, insbesondere von familiären Banden – Rieger sieht sie insofern ganz im „Dienst der Aufklärung“¹³⁸, die Cazotte folglich als teuflisch ansah.

¹³⁶ Müller, S. 42

¹³⁷ Müller, S. 35

¹³⁸ Rieger, S. 86

Wie zuvor erwähnt, hat der – wortwörtlich – arme Teufel mit Vorurteilen zu kämpfen, muss er doch schon sein Äußeres durch eine schönere Hülle verbergen, um der Oberflächlichkeit Alvares entgegen zu kommen. Immer wieder beklagt Biondetta sich über diese Vorurteile, die er ihr gegenüber hege, weshalb er ihr von Anfang an mit großer Distanz, aber auch Arroganz begegnet. Er hat keine gute Meinung von ihr und will sie nur benutzen. Ebenso ist die Umwelt, die Gesellschaft wenig angetan von ihr, verbreitet Gerüchte über sie, wie etwa, dass sie ein Poltergeist sei, der Alvare entführt habe. „Chacun s’écarter de moi avec frayeur“ (S. 93) meint die unschuldig klingende Biondetta, denn die vorurteilsbehafteten Menschen fürchten sich vor ihr.

Obwohl ihm Biondetta immer wieder aus jeder Patsche hilft – oder vielleicht gerade deshalb –, wird Alvare ihren möglichen Absichten gegenüber immer skeptischer. Sein Misstrauen ist jedoch nicht groß genug, um sich von ihr und ihren Vorzügen loszusagen. Gleichzeitig ist ihm das Wesen, das hinter dieser hübschen Oberfläche Biondettas steckt, nicht ganz geheuer, und aus irgendeinem Grund – Respekt, Ehrfurcht, Furcht? – kann er nicht einmal ihren wahren Namen nennen. Würde er dies tun, müsste er sich selbst damit konfrontieren, dass er direkt mit dem Teufel verkehrt und ihm ganz und gar ausgeliefert ist. Ausgeliefert will er sich aber nicht sehen, will er doch Herr über sich selbst und seinen Verstand sein. Biondetta zeigt ihm auf, wie weit er davon schon entfernt ist:

Les préjugés sont nés chez vous au défaut de lumières, et soit en raisonnant, soit en ne raisonnant pas, ils rendent votre conduite aussi inconséquente que bizarre. Soumis à de véritables devoirs, vous vous en imposez qu’il est ou impossible ou inutile de remplir ; enfin vous cherchez à vous faire écarter de la route, dans la poursuite de l’objet dont la possession vous semble la plus désirable. (S. 84)

Damit spricht Cazotte wohl den übermäßigen Bezug zur Vernunft an, der von vielen seiner Zeitgenossen gefordert und gelebt wurde. Und gewiss hat dieser Zugang das Alltagsleben teilweise nicht unbedingt erleichtert, da alles rational abgewogen werden musste, bevor man zur Tat schritt. Einem Individuum, das aus dem Bauchgefühl heraus handelt, können solche umständlichen Gebärden schon seltsam erscheinen. Dennoch vertraut Alvare auf seine Vernunft, die ihm öfters einen guten Rat zu vermitteln weiß. Manchmal spricht er von ihr, als wäre sie selbst eine geisterhafte oder engelsgleiche Erscheinung: „Je méritais d’être abandonné à la mienne, et voici ce qu’elle me suggéra“ (S. 88f). Für ihn ist sie scheinbar eine Beschützerin, die ihn jedoch jederzeit verlassen könnte, wenn er sie zu sehr mit Füßen tritt. Ein Bündnis mit dem Teufel einzugehen ist

auf jeden Fall eine konkrete Kampfansage an diese treue Helferin. Denn nach eigener Aussage Alvares hat dieser Dämon „captive ma raison et mes sens“ (S. 96). Gänzlich verloren geht sie ihm, als Biondetta wünscht, dass er endlich ihre wahre Form, nämlich die des Teufels anerkennt:

A ce nom fatal [Béelzébuth], quoique si tendrement prononcé, une frayeur mortelle me saisit ; l'étonnement, la stupeur accablent mon âme : [...] Cependant, la révolte de mes sens subsiste d'autant plus impérieusement qu'elle ne peut être réprimée par la raison. Elle me livre sans défense à mon ennemi : il en abuse et me rend aisément sa conquête. (S. 126)

Nun hat ihn seine Vernunft also tatsächlich verlassen und nur so ist es möglich, dass sich der Teufel seiner vollends bemächtigen kann.

Zumindest eine für den gotischen Roman typische Szenerie findet sich im *Diable amoureux*, nämlich die Ruinen von Portici:

Ces restes des monuments les plus augustes, écroulés, brisés, épars, couverts de ronces, portent à mon imagination des idées qui ne m'étaient pas ordinaires. « Voilà, disais-je, le pouvoir du temps sur les ouvrages de l'orgueil et de l'industrie des hommes. » (S. 19)

Das ist genau, was die Darstellung in einem Schauerroman bewirken will: man soll an längst vergangene Zeiten denken, und an die Zeit an sich, wie sie dahin zieht und der Mensch ihr hilflos ausgeliefert ist. Dies straft die Ansicht, der Mensch könne sich alles zu Eigen machen, Lügen, denn *tempus fugit*, und dagegen kann er nun einmal nichts unternehmen. Die Ruinen spielen auch eine Rolle im Zusammenhang mit Lichtmetaphern, derer es im *Diable amoureux* einige gibt, und das von Anfang an:

Nous avançons dans les ruines, et enfin nous sommes parvenus presque à tâtons, à travers ces débris, dans un lieu si obscur, qu'aucune lumière extérieure n'y pouvait pénétrer. (S. 19)

Auch hier ist es der finstere, unerleuchtete Ort, der Raum für übernatürliche und magische Geschehnisse bietet. Dort zeigen sich die Geister in ihrer wahren Gestalt, nicht draußen im Tageslicht. Andererseits erscheint der Teufel aber auch immer in einem gleißenden Licht, das sogar „plus éblouissante que celle du jour“ (S. 22) ist, und schon sollte die Helligkeit nichts mehr mit Aufklärung und Vernunft zu tun haben. Rieger legt allerdings die Assoziation mit der Luziferkonzeption nahe, der der „Lichtbringer“ ist. Insofern kann er mit der der Zeit der *lumières* gleichgesetzt werden, die genauso das Licht brachte. Laut Rieger gibt es zudem in Europa eine lange

Tradition, die den Teufel als „Sinnbild der Wissenschaften und der Philosophie“, als „Verteidiger von Vernunft und Gedankenfreiheit“¹³⁹ ansieht. So konzipiert auch Cazotte seinen Dämon, und beurteilt damit die Aufklärung negativ. Dazu passt, dass im *Diable amoureux* keine Kirchenkritik vorkommt, was angesichts Cazottes politischer und philosophischer Ansichten nicht weiter verwundert. Meist hängt der Protagonist zu sehr an seiner Verstandeskraft und Vernunft, insbesondere aber am Teufel, um an Religiosität zu denken. Und das, obwohl er eine sehr religiöse Erziehung gehabt haben muss, ist seine Mutter doch die gläubigste Person in der ganzen Erzählung. Nur einmal wird er mit seinem Glauben konfrontiert:

C'était dans le milieu du mois de juillet. Bientôt je fus chargé par une pluie abondante mêlée de beaucoup de grêle. Je vois une porte ouverte devant moi : c'était celle de l'église du grand couvent des Franciscains ; je m'y réfugie. Ma première réflexion fut qu'il avait fallu un semblable accident pour me faire entrer dans une église depuis mon séjour dans les Etats de Venise ; la seconde fut de me rendre justice sur cet entier oubli de mes devoirs. Enfin, voulant m'arracher à mes pensées, je considère les tableaux, et cherche à voir les monuments qui sont dans cette église : (S. 86f)

Alvare will sich mit seinen religiösen Wurzeln nicht auseinandersetzen, schon gar nicht mit dem Grund dafür, weshalb er sich plötzlich in eine Kirche flüchtet. Er will einfach nicht wahr haben, dass er mit dem Teufel im Bunde ist, dass er vielleicht Angst hat und Hilfe bräuchte. Was er wirklich anbetet, zeigt sich kurz darauf, nämlich als er in einer Marmorstatue seine Mutter zu erkennen vermeint: es ist sie, die er abgrundtief verehrt, die sein ein und alles ist, die die einzige ist, die ihn zu erretten vermag. Kein Gott und keiner seiner Engel hat die Macht, ihn vor Gefahren zu bewahren, außer seinem „ange tutélaire“ (S. 131), seiner Frau Mama. Rieger sieht in ihr den Gegenpol zum Teufel, eine Allegorie des Guten, eine Gottesmutter Maria. Weiter will er in ihr die Verkörperung der Tradition mit allen religiösen Inhalten sehen, der die teuflische Aufklärung als Biondetta gegenüber steht. Diese zwei Antithesen kämpfen in und um Alvares Seele, die „torn between a world of old-fashioned values and the new world [...] with its different economic and social structures“¹⁴⁰ ist. Bezeichnend für diesen Kampf zwischen Gut und Böse, zwischen Alt und Neu, sind auch der Ausgangs- und der intendierte Endpunkt der unglücklichen, von Missgeschicken durchdrungenen Reise: vom lasterhaften Venedig ins wunderbare Maravillas.

Das Ende ist ein unklares und lässt den Leser rätseln. Zuerst scheint es so, als wäre alles nur ein Traum gewesen und damit alles Übernatürliche *per se* als nichtig erklärt. Damit

¹³⁹ Rieger, S. 90

¹⁴⁰ Müller, S. 43

wäre keine weitere logische Erklärung für einen Spuk mehr nötig, der sowieso nicht rational aufgeklärt werden könnte. Insofern bleibt die vernünftige Wahrscheinlichkeit gewahrt, ein akzeptables Werk für die Aufklärung ist geschaffen. Da dies aber gegen Cazottes Intention gewesen wäre, erweist sich kurz darauf, dass es sich scheinbar nicht wirklich um einen Traum gehandelt haben kann, obwohl alle Zeichen darauf deuten. Denn der Arzt, der ihn auf seiner Mutter Weisung hin untersucht, weiß von dem, was ihm angeblich nur im Delirium erschienen sein soll:

« Certainement, seigneur Alvare, vous venez d'échapper au plus grand péril auquel un homme puisse être exposé par sa faute. Vous avez provoqué l'esprit malin, et lui avez fourni, par une suite d'imprudences, tous les déguisements dont il avait besoin pour parvenir à vous tromper et à vous perdre. Votre aventure est bien extraordinaire ; [...] Il copie la nature fidèlement et avec choix ; [...] vos intentions, vos remords vous ont préservé à l'aide des secours extraordinaires que vous avez reçus ; (S. 136f)

Nach dessen Ansicht, und er muss es wissen, ist er doch in diesen Themen sehr belesen, könnte der Teufel immer wieder kommen und immer wieder versuchen, ihn für sich zu gewinnen. Deshalb hätte er ihn in der Annahme eines Traumes wieder entlassen, weil es seine Taktik sei, ihn zu verwirren, sodass die Vernunft keinen Platz mehr hat:

il ne veut vous laisser aucune idée raisonnable et distincte, mêlant le grotesque au terrible, [...] enfin le mensonge à la vérité, le repos à la veille ; de manière que votre esprit confus ne distingue rien, et que vous puissiez croire que la vision qui vous a frappé était moins l'effet de sa malice, qu'un rêve occasionné par les vapeurs de votre cerveau : (S. 137)

Der Teufel also, dessen größter Feind normalerweise die Vernunft ist, versucht alle seine Untaten auf die Einbildungskraft des Verstandes zu schieben, um so immer wieder über den selben Mechanismus zurück in den Umkreis seines Opfers zu gelangen. Des Arztes Vorschlag, um einer künftigen Versuchung zu entkommen, ist interessanterweise nicht ein Leben als Mönch oder Geistlicher, sondern eine Ehefrau, die ihm seine Mutter aussuchen sollte. Es ist also abermals sie, die ihn aus einer möglichen Misere erretten soll. Ob Alvare tatsächlich diesem Rat Folge leistet und ob er jemals wieder vom Teufel in Versuchung geführt wird, das bleibt der Imagination des Lesers überlassen.

4.9.4. Fazit

Jacques Cazotte war weder ein Mann der Aufklärung, noch der Gegenaufklärung – er war schlicht Traditionalist. Dies schlägt sich stark in seinem *Diable amoureux* nieder, in dem die aufklärerischen Mächte der Vernunft und Wissbegierde, personifiziert durch die Teufelerscheinung Biondetta, gegen die konservativen Kräfte des Glaubens und der Tradition, dargestellt durch Alvares Mutter Doña Mencia, um den Menschen des 18. Jahrhunderts, Don Alvare, kämpfen. Schon allein durch seine Abneigung gegenüber aufklärerischen Inhalten hebt sich Cazotte von allen anderen hier behandelten Autoren ab. Offensichtlich wird das insbesondere bei den Lichtmetaphern, die zwar genauso wie bei den anderen für die Aufklärung stehen, aber nicht positiv konnotiert sind. Stattdessen werden alle Lichtstrahlen mit der biblischen Sagengestalt des Luzifer in Verbindung gebracht, ebenso wie Philosophie und Vernunft. Um bei der Bibel zu bleiben, könne man laut Rieger behaupten, dass Biondetta eine zeitgenössische Form der Eva, Alvare eine solche von Adam darstellt, und Doña Mencia als heilige Maria angesehen werden kann. Dazu passt, dass Alvare seine Mutter einmal als die Gottesmutter erblickt, und zwar in der Kirche. Damit sind die religiösen Inhalte der Erzählung sehr stark ausgeprägt und beweisen abermals, dass Cazotte mit diesen weit mehr am Hut hatte, als mit den Ideen der Aufklärung. Da Rieger in Alvares Reise zu seiner Mutter den metaphorischen Weg des „menschlichen Lebens von der Geburt bis zum Tod“¹⁴¹ sieht, kann man daran vielleicht sogar den Lebenslauf eines typischen Menschen der Aufklärung erkennen: geboren und zunächst oft noch religiös erzogen, wandte man sich über viele Jahre der Konfession ab und dem Vernunft- und/oder Freiheitsgedanken zu, doch am Ende des Lebens wurde die Religion doch meist wieder ein Faktor – sogar Voltaire wollte ein kirchliches Begräbnis.

Trotz seiner offensichtlichen Aufklärungsabscheu muss man doch anerkennen, dass Cazotte mit seinem *Diable amoureux* eine an sich abergläubische, irrealen Geschichte vernünftig und nachvollziehbar erzählt. So hätte er etwa fiktionale Wunderwelten als Szenerien entwerfen und anstatt von Allegorien oder Metaphern tatsächliche Lichtgestalten einführen können. Stattdessen hat er sich jedoch für die realistischste Darstellungsart entschieden und erweist sich somit auch als nicht gänzlich von der Aufklärung unbeeinträchtigt.

¹⁴¹ Rieger, S. 95

4.10. Jacques-Antoine de Révéroni Saint-Cyrs Pauliska ou La Perversité moderne (1798)

4.10.1. Jacques-Antoine de Révéroni Saint-Cyr und sein Werk

Jacques-Antoine de Révéroni Saint-Cyr wurde am 5. Mai 1767 in Lyon als Kind italienischstämmiger Eltern geboren. 1783 trat er der königlichen Armee bei, in der er rasch aufstieg, 1792 fast von den Aufständischen der Französischen Revolution getötet worden wäre und 1793 wechselte er zur republikanischen Armee. 1794 zog er sich aufgrund gesundheitlicher Probleme zurück vom praktischen Wehrdienst und widmete sich vermehrt seiner schriftstellerischen Karriere. Nach einigen Opernstücken publizierte er 1797 seinen ersten Roman, dem bis zu seinem Tod am 19. März 1829 in Paris noch zahlreiche dramatische und prosaische Werke folgen sollten.

Für Petrowski war der Autor ein „Wanderer zwischen den Welten von Kunst und Technik“¹⁴², weil er in seiner Schaffensform sehr wandelbar war. So schrieb er neben dem Schauerroman *Pauliska* Opernlibretti, Dramen und sogar technische Traktate. Denn an Technik und Wissenschaft war er außerordentlich interessiert, betätigte sich sogar selbst praktisch darin. Die literarische Welt wollte er von diesen seinen Interessen durchdrungen wissen und sie so zu einer exakten Wissenschaft formulieren. Petrowski meint, „der verrückte Wissenschaftler [seines Schauerromans] mit seinem Wahn absoluter Kontrolle findet hier seinen Doppelgänger im Autor Révéroni selbst“¹⁴³. Wahnsinnig nennt Baecque den Literaten, der vor seinem Tod in die Demenz schlitterte und „miné par l’angoisse et les attaques d’apoplexie“¹⁴⁴ weggesperrt wurde. Damit ist er der dritte hier behandelte Autor, der angeblich oder tatsächlich dem Wahnsinn verfiel.

Das 1798 veröffentlichte Werk *Pauliska ou La Perversité moderne*¹⁴⁵ war Révéronis zweiter Roman, und in diesem sieht Petrowski einen „Geniestreich zwischen *roman noir* und Science-fiction, in dem sich die Ereignisse der Französischen Revolution mit Elementen des Schauerromans und einem Delirium aktuellster wissenschaftlich-

¹⁴² Petrowski, Andreij: Weltverschlinger, Manipulatoren und Schwärmer. Problematische Individualität in der Literatur des späten 18. Jahrhunderts; Heidelberg: Winter 2002; S. 115

¹⁴³ Petrowski, S. 126

¹⁴⁴ Baecque, S. 11

¹⁴⁵ Révéroni Saint-Cyr, Jacques-Antoine de: *Pauliska ou La Perversité moderne*; Paris: Éditions Payot & Rivages 2001

technischer Entwürfe verbinden“¹⁴⁶. Er traf damit genau den Zahn der Zeit, denn angesichts der revolutionären Vorgänge in Frankreich herrschte „une fièvre littéraire du noir et de l’effroyable“¹⁴⁷. Dass er Schauer und Technik zu einem literarischen Ganzen verband ist für seine Zeit beachtlich und macht ihn zu einem „Sade qui aurait remplacé les traités de philosophie par des encyclopédies techniques et des modes d’emploi mécaniques“¹⁴⁸. Baecque findet es angesichts Révéronis literarischer Leistungen nicht verwunderlich, dass zu seinen Verehrern Persönlichkeiten wie Michel Foucault und Annie Le Brun gehör(t)en.

4.10.2. *Pauliska ou La Perversité moderne – Inhalt*

In einer Rahmenhandlung erklärt der Erzähler, dass er die polnische Gräfin Pauliska kennen gelernt habe und sie bittet, ihre Lebensgeschichte festhalten zu dürfen. Sie beginnt mit dem Tag im Jahr 1793, an dem Russen in ihre Stadt kamen und sie mit ihrem Sohn Edvinski und ihrem Geliebten Ernest in fliehen musste. Asyl findet sie dabei stets bei Personen, die ihr nichts Gutes wollen und tun. So etwa bei dem Wissenschaftler Baron D’Olnitz, der sie in sein Haus einsperrt und seinen magnetisch-elektrischen Experimenten unterzieht. Nachdem ihr die Flucht vor ihm gelungen ist, gelangt sie allein nach Budapest, wo sie in die Fänge des sadistischen Engländers Talbot gerät. Auf der Flucht vor diesem trifft sie in den Südtiroler Alpen auf Ernest, der sie mit seinem Regiment schon früher hatte verlassen müssen. Er erzählt ihr, dass er verwundet in ein Sanatorium gebracht worden war, von wo er von Feministinnen entführt wurde. Diese gehörten einem europaweiten Geheimbund an, der die natürliche Unterlegenheit des männlichen Geschlechts beweisen wolle. Julie, eine der Feministinnen, die sich in ihn verliebt hat, verhalf ihm zur Flucht, worauf sie zu Julies Vater nach Südtirol reisten, wo Pauliska die beiden nun als Verlobte vorfindet. Enttäuscht reist sie nach Italien, wo ihr wieder der Baron d’Olnitz über den Weg läuft, und zwar mit ihrem gefangen genommenen Sohn Edvinski, der ihr seine Begebenheiten erzählt. Als er neun Jahre alt war, hat ihn die Ordensschwester Zéphirina verführt, um ihn vor der Kastration für den Chor des Kardinals von Bologna zu bewahren. Wieder in

¹⁴⁶ Petrowski, S. 115

¹⁴⁷ Baecque, S. 7

¹⁴⁸ Baecque, S. 14f

den Fängen des Baron d'Olnitz, des Geheimbundes der Illuminaten und dessen Vorsitzenden Salviati, soll sie sowohl Zeugin, als auch Opfer derer Experimente werden. Im letzten Moment stürmt die von Durand gerufene Polizei das Laboratorium, die überlebenden Sadisten werden durch das Gericht verurteilt, und Pauliska und der durch Julies Tod frei gewordene Ernest werden wieder ein Paar.

4.10.3. *Pauliska ou La Perversité moderne* – Textanalyse

Mit seiner düsteren Szenerie, den „montagnes vertigineuses et sombres forêts, grottes profondes, prisons humides, châteaux impressionnants, couvents impénétrables“¹⁴⁹ stellt sich *Pauliska* äußerlich als klassischer Schauerroman dar. Inhaltlich schlägt Révéroni jedoch einen neuen, grausameren Ton an, als die Autoren zuvor. Anders als etwa in Cazottes *Le Diable amoureux*, der vor der Französischen Revolution entstanden ist, enthält *Pauliska* explizite Gewalt, was Müller als typisch für die schauerliche Literatur nach der Französischen Revolution ansieht. Für Petrowski ist der Roman ein „Verfolgungsmärchen“¹⁵⁰, und Unrecht hat er damit sicher nicht, beginnt der Roman doch mit Pauliskas Flucht, die schier unendlich scheint. Ständig muss sie vor jemanden oder etwas davon laufen und sich verstecken, um zu überleben.

Mit dem Typus des verrückten Wissenschaftlers betrieben einige Autoren des späten 18. Jahrhunderts Aufklärungskritik, wobei das Dunkle, das Böse hier nicht als Schattenseite des aufklärerischen Lichts zu verstehen ist, sondern als Facette der Aufklärung. So rechne Révéroni durch seinem Roman mit der Epoche der Aufklärung ab, so Petrowski. Die Französische Revolution habe gewiss einen Anlass dazu gegeben, alleiniger Auslöser sei sie aber nicht gewesen.

Die Hauptfigur aus den Reihen der Bösen ist der Baron d'Olnitz, der gleich zweimal im Buch auftaucht, und zudem mit dem alles überblickenden Geheimbund zusammen arbeitet. Alle Verfolgungen, alle Leiden Pauliskas erfolgen durch die Hand der Illuminaten, die keineswegs positiv dargestellt werden. D'Olnitz ist Révéronis Manfred, sein Montoni, also der „gotische“, tyrannische, grausame, aber laut Petrowski auch „faszinierende [...] ‚villain-hero‘ des Schauerromans“¹⁵¹. Genau wie er sind auch

¹⁴⁹ Baecque, S. 13

¹⁵⁰ Petrowski, S. 118

¹⁵¹ Petrowski, S. 120

Talbot und der Atheist Salviati verrückte Wissenschaftler, die im Geheimen walten und unschuldige Frauen und Kinder quälen. Die *perversité moderne* sieht Baecque in den Qualen, die nicht mehr nur „psychologique, physique et métaphysique“, sondern sogar „mécanique“¹⁵² sind. Nicht Geister oder Dämonen sind es, die der Protagonistin drohen, sondern die Wissenschaftler mit „une machine infernale, une ‚presse humaine‘“¹⁵³. Das Gegenbild dieser männlichen Sadisten sind die Radikalfeministinnen, die eine Art Gegenbewegung starten, um den skrupellosen Mann an sich zu zerstören. Tatsächlich handeln sie, obwohl gegen den Sadismus dieser Tyrannen, mit ähnlichen Mitteln: sie entführen Ernest und setzen ihn wissenschaftlichen Experimenten aus. Durch seine Aktivität und seinen schillernden, faszinierenden Charakter fungiert der Baron, so Petrowski, viel mehr als Identifikationsfigur als die ewig leidende, charakterlos erscheinende Pauliska.

Sachez que le baron est un maniaque effroyable, athée, chimiste profond, naturaliste en délire qui fait des expériences sur les infortunées assez insensées pour le croire. [...] Il a des secrets inouïs...Tremblez ! (S. 56)

Laut Petrowski zeigt sich im Baron d'Olnitz der Aufklärer *par excellence*: er ist Atheist, Naturwissenschaftler, Philosoph, Empirist, Experimentator, er „passe pour un illuminé, un sectaire *anti-papiste*“ (S. 197). Für ihn ist alles greifbar, materialistisch, alles Realität, „tout est physique“ (S. 60), auch die Gefühle, Gedanken und Seele eines Menschen. So hält er es für möglich, Pauliska mittels eines Serums ihrer nicht greifbaren Stimme zu berauben, sodass sie nur noch ein Körper ist. Sie fühlt sich ständig von ihm beobachtet, etwa durch ein Rohr in ihr Zimmer und auch sonst, denn nie sieht sie ihn seine Augen schließen. Obwohl der Baron in sadistischer Hinsicht als vollkommen verrückt erscheint, so muss man sich doch eingestehen, dass seine Erfindungen größtenteils sehr effektiv sind und funktionieren, also dass er als sehr fortschrittlich und klug gelten muss. Révéroni selbst bezieht sich dabei auf zeitgenössische wissenschaftliche Diskurse und untermauert viele Szenen mit der „wissenschaftlichen Fundiertheit der Experimente“¹⁵⁴. Der Leser sieht sich so verwirrt zwischen Fiktion und Realität, was in einem anderen Schauerroman zumindest nicht in diesem Ausmaß der Fall sein könnte, wo sich Protagonisten über scheinbare Geister oder Teufel wundern. Petrowski schreibt: „die Experimente im Roman stehen der Realität ebenso nahe wie der Fiktion“, insofern seien „Wissenschaft und Schauerroman

¹⁵² Baecque, S. 14

¹⁵³ Baecque, S. 14

¹⁵⁴ Petrowski, S. 125

[...] nicht mehr grundsätzlich voneinander zu trennen“¹⁵⁵. Und gerade diese Ununterscheidbarkeit von hellen und dunklen, von guten und bösen Aspekten des modernen Fortschritts glaubt Petrowski im Untertitel *perversité moderne* erkennen zu können. Überhaupt scheint die ganze Geschichte Pauliskas nicht mehr moralisch zu bewerten zu sein, da es keine eindeutig bösen, oder besser, keine eindeutig guten Figuren gibt. Denn auf seine/ihre Art schädigt, aber hilft auch jeder Protagonist einem anderen und selbst die Sadisten sehen sich als Wohltäter an der Menschheit, indem sie ihre Versuche vollziehen. Ebenso uneindeutig, wie dieses Werk ist für viele Zeitgenossen Révéronis die Französische Revolution zu bewerten, die grundsätzlich die Grundideen und Ziele der Aufklärung untermauerte, diese gleichzeitig aber auch zerschlug.

Zeitgenössisch ist auch die Darstellung der Faszination für Elektrizität, die mit Galvanis Veröffentlichung seiner elektrischen Experimente mit Fröschen 1791 das ausgehende 18. Jahrhundert prägte. Für die meisten Menschen stand diese damals irgendwo zwischen Wissenschaft und okkultistischen Strömungen. Literarhistorisch führte diese Erfindung etwa zur elektrischen Belebung toter Materie wie in Mary Shelleys *Frankenstein*.

Trotz all dieser naturwissenschaftlichen Themen, die Révéroni in seinem Roman aufgreift, spielen auch Religion und Glaube an einen Gott eine große Rolle, zumindest für die Figur der Pauliska. Denn diese spricht und betet ausgesprochen oft zu Gott und zieht zahlreiche religiöse Vergleiche. So ist sie einmal „frappée par la figure de l’Enfant-Dieu“ (S. 185), weil sie ihrem Sohn so ähnlich sieht. Häufig verwechselt sie reale Personen und Geschehnisse mit spirituellen Erscheinungen:

Je m’endormis enfin profondément, et crus dans mon songe être frappée d’un trait de lumière, mes yeux vacillaient, je croyais entendre la voix d’un ange. Cette illusion cesse enfin, j’ouvre les paupières et j’aperçois...Julie, une lampe à la main [...]. (S. 182)

Dass ihr das immer wieder passiert, offenbart ihre starke Imaginationskraft.

Die Vertreter (pseudo-)religiöser Gruppierungen werden genauso wenig positiv dargestellt, wie etwa der Atheist Salviati:

Cher Edvinski, me dit-elle, tu n’as plus de mère, c’est à moi, fille de Dieu, à t’en servir, à veiller sur toi, et prévenir les malheurs qui te menacent. Promets-moi donc de faire exactement tout ce que le ciel ordonnera ; mais surtout jure-moi de ne jamais en dire un seul mot, car Paolo nous ferait périr tous deux, et ne me pardonnerait pas même de t’aimer...comme une mère. (S. 199)

¹⁵⁵ Petrowski, S. 128

Die Novizin Zéphirina schiebt den Himmel und damit Gott vor, damit das von ihr sexuell belästigte Kind niemanden etwas von ihren unangebrachten Zärtlichkeiten erfährt. Später muss auch sie sich vor Gericht dafür verantworten.

Eine weitere gläubige Person, die negativ bewertet wird, ist der *père* Parent:

Que d'horreurs s'offrirent tout à coup à mon esprit ! La lubricité de l'abbé était avérée comme son escroquerie, et nous rougîmes d'avoir pu être ses dupes un instant. (S. 165)

Geilheit und Betrugerei sollten keine Eigenschaften eines geistlichen Mannes sein, der Pater besitzt diese jedoch. Als er realisiert, dass Pauliska und die Brunher von dem Brief des Juden wissen, schiebt er sofort eine angebliche Schuld der älteren Frau vor, ganz im Sinne von „Angriff ist die beste Verteidigung“:

Lettre contrefaite! Perfide! s'écrie-t-il en s'adressant à moi, la fraude est découverte, le ciel m'en instruit ! Et vous, femme faible et injuste, s'écrie-t-il en s'adressant à Mlle Brunher, qui reste pétrifiée, vous méritez votre sort, vous avez reçu Satan en personne, un ravisseur, un homme sous les vêtements d'une fille. Le ciel m'en avertit par un traite lumière, qu'on éclaircisse le fait, si vous en doutez encore. (S. 166f)

Der Pater wäscht seine Hände in Unschuld indem er eine andere Person als charakterlos und ungerecht und zudem mit dem Teufel im Bund bezeichnet. Sich selbst will er dabei immer als Aufklärer, als erleuchtete Person sehen, die Klarheit in jede Sache bringt, auch wenn die Mönche die Frau mit Gewalt zu einer solchen Aussage bringen müssen. Für Pauliska steht damit ein für alle Male fest, dass der Pater weit davon entfernt ist, ein guter Mensch zu sein:

Cet éclat me montra d'un seul coup toute l'atrocité du jésuite qui n'avait pas ignoré mon sexe dans ses transports et ne le découvrait que pour me persécuter.

Laut Petrowski stellt das Gegenbild zur Naturwissenschaft mit ihrem Phänomen der Elektrizität, mit den unpersönlichen Experimenten und dem stimmlosen, materiebehafteten Versuchsobjekt Pauliska die empfindsame Familie dar: Pauliska und ihr Sohn Edvinski, und Pauliska und ihr Geliebter Ernest. Im Sinne des Verfolgungsmärchens stellt die Heldin im Schauerroman ein isoliertes Individuum dar, wie es auch in Radcliffes *The Mysteries of Udolpho* der Fall ist. Wenn alle und alles gegen sie ist, kann sie sich nur mehr an ihrer geliebten Familie festhalten, die im Laufe der Geschehnisse sukzessive zerstört wird. Für den Zeitgenossen der Aufklärer, wie auch für die Protagonisten in Schauerromanen aus dieser Zeit gilt: „Individualität

schlägt sich in einer zu *terror* und *anxiety* ausgearteten Realitätserfahrung nieder.“¹⁵⁶
Nirgendwo gilt dies mehr als in Révéronis *Pauliska ou La Perversité moderne*.

4.10.4. Fazit

Quelle est la perversité des hommes! [...] où les conduit un premier pas vers l'immoralité ! Salviati a débuté par des erreurs physiques, et il est devenu matérialiste, athée ; [...] Le baron, moins atroce, a suivi la route des sens, en vain il a voilé ses désirs corrompus de motifs délicats en apparence ; (S. 240)

Jacques-Antoine de Révéroni Saint-Cyr muss ein kluger Mann gewesen sein, der sich mit Eifer in die relativ neue Wissenschaft der Elektrizität und andere technische Themen stürzte. Durch sein zusätzliches Interesse an literarischer Produktivität und seiner Militärkarriere erscheint er als typisch für seine Zeit, nämlich als eine Art Universalgenie. Ebenso bezeichnend ist, dass sein Schauerroman im klassischen Sinne gar keiner ist, da es weder richtige, noch vorgetäuschte Geister gibt. Stattdessen setzt er den Wahnsinn und die Grausamkeit des lebendigen, fleischlichen Menschen als Schreckbild ein, das andere mittels moderner Wissenschaften peinigt. Die *perversité moderne* offenbart sich somit gänzlich außerhalb der übernatürlichen Welt, und zwar verborgen in der Seele des Menschen. Anhand der Darstellung von sowohl religiösen, als auch atheistischen „Monstern“, beurteilt er beide Glaubensextreme negativ. Dass seine brutalen Peiniger allesamt als aufgeklärte, durchaus intelligente Geschöpfe erscheinen, lässt eine schlechte Meinung Révéronis über seine Zeitgenossen vermuten. Die Französische Revolution mit ihren blutigen Grausamkeiten dient hier gewiss als Vor-, beziehungsweise Schreckbild. Damit übt der Autor zwar Kritik an den Geschehnissen und Ideen seiner Zeit, durch seine Liebe zur Technik und der doch logischen Erzählweise und Argumentation beweist er sich dennoch selbst als Produkt ebendieser.

¹⁵⁶ Petrowski, S. 134

5. Schauerliteratur und Aufklärung – Fazit

Die besprochenen Autoren griffen damals zur Feder, um sich und ihren Lesern ein Ventil für ihr Verlangen nach übersinnlichem, irrationalen Gedankengut zu verschaffen. Damit wollten sie allerdings größtenteils keine absolute Abkehr von den aufklärerischen Werten evozieren. Viel mehr lag es ihnen am Herzen, auf die Einseitigkeit dieser zu verweisen und ihnen ein gesundes Maß an Phantasie beizufügen. Demgemäß ist die Schauerliteratur keine Antithese zur Aufklärung, sondern eine Alternative zur übertriebenen Vernunftkultur, die Ratio und Emotio zu einem harmonischen Ganzen vereinte.

Bezüglich der Gesellschaftsstrukturen erwiesen sich die genannten Literaten größtenteils als traditionell, betrachtet man ihre Akzeptanz oder gar Verehrung des adeligen Standes oder der monarchischen Regierungsform (Schiller ist da eine Ausnahme). Dennoch zeigte sich die Majorität durchaus offen für die Ideen der Aufklärung, und lebte diese auch explizit. Allerdings kam es bei manchen zu einer enormen Spaltung zwischen vernünftigen und irrationalen Inhalten und Handlungen, die sich teilweise in Wahnsinn, bei anderen nur in Exzentriz niederschlug, wobei der Grat zwischen beiden relativ schmal war. Diese Janusköpfigkeit taucht denn ebenso in ihren Schauerromanen auf, wo sich phantastische Begebenheiten mit rationalen Argumentationen abwechseln und schließlich miteinander verschmelzen. Nahezu durchgehend ist Kritik am Katholizismus sowie an einem damit verbundenen blinden Aberglauben vorhanden. Mancher scheinbarer Spuk wird später logisch erklärt oder durch eine Traumebene relativiert, sodass die Wahrscheinlichkeit oft gewahrt bleibt. Zudem gibt es immer eine Moral der Geschichte, die meist sogar als im Dienst der Aufklärung betrachtet werden kann. Aufgrund dieser Charakteristiken darf man behaupten, dass die Autoren der Schauerliteratur im 18. Jahrhundert keine irrationalen und blinden Schwärmer waren, sondern rational denkende Individuen, die durch die Werte ihrer Zeit geprägt und damit Kinder der Aufklärung waren.

6. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Beckford, William: *Vathek and other stories. A William Beckford reader*; London: William Pickering 1993

Cazotte, Jacques: *Le diable amoureux et autre écrits fantastiques*; France: Flammarion 1974

Cazotte, Jacques: *Der verliebte Teufel*; mit einem Vorwort von Jorge Luis Borges; Frankfurt am Main: Edition Büchergilde 2007

Gleich, Joseph Alois: *Der schwarze Ritter, oder Die drey Waisen. Eine Geistergeschichte aus dem zwölften Jahrhundert*; 4. Aufl.; Wien: Anton Doll 1810

Grosse, Carl: *Der Genius. Aus den Papieren des Marquis C* von G***; 2. Aufl.; Frankfurt am Main: Zweitausendeins 1984

Lewis, Matthew G.: *The Monk. A romance*; London: Oxford University Press 2008

Radcliffe, Ann: *The Mysteries of Udolpho*; Oxford: Oxford University Press 2008

Révéróni Saint-Cyr, Jacques-Antoine de: *Pauliska ou La Perversité moderne*; Paris: Éditions Payot & Rivages 2001

Schiller, Friedrich: *Der Geisterseher*; Stuttgart: Reclam 2005

Spieß, Christian Heinrich: *Das Petermännchen*; Prag 1791

Walpole, Horace: *The Castle of Otranto. A Gothic Story*; Oxford/New York: Oxford University Press 2008

Sekundärliteratur

Alt, Peter-André: Aufklärung; 2. Aufl.; Stuttgart/Weimar: Metzler 2001

Althof, Hans-Joachim: Carl Friedrich August Grosse (1768-1847) alias Graf Edouard Romeo von Vargas-Bedemar. Ein Erfolgsschriftsteller des 18. Jahrhunderts; Bochum 1975

Ancuta, Katarzyna: Where Angels fear to hover. Between the Gothic Disease and the *Meataphysics* of Horror; Frankfurt am Main/Berlin/Bern/Bruxelles/New York/Oxford/Wien: Lang 2005

Antonsen, Jan Erik: Poetik des Unmöglichen; Paderborn: Mentis 2007

Aufenanger, Jörg: Schiller. Eine Biographie; Kreuzlingen/München: Hugendubel 2006

Barney, Richard A.: Plots of Enlightenment. Education and the Novel in Eighteenth-century England; Stanford: Stanford University Press 1999

Bauer-Funke, Cerstin: Die französische Aufklärung. Literatur, Gesellschaft und Kultur des 18. Jahrhunderts; Stuttgart/Düsseldorf/Leipzig: Klett 1998

Borgstedt, Angela: Das Zeitalter der Aufklärung; Darmstadt: WBG 2004

Bornscheuer, Lothar/Herbert Kaiser/Jens Kulenkampff (Hrsg.): Glaube, Kritik, Phantasie. Europäische Aufklärung in Religion und Politik, Wissenschaft und Literatur; Frankfurt am Main/Berlin/Bern/New York/Paris/Wien: Lang 1993

Brittnacher, Hans Richard: Delirien des Körpers. Phantastik und Pornographie im späten 18. Jahrhundert. Ein Essay; Hannover: Wehrhahn 1998

Chen, Fanfan: Fantasticism. Poetics of Fantastic Literature. The Imaginary and Rhetoric; Frankfurt am Main/Berlin/Bern/Bruxelles/New York/Oxford/Wien: Lang 2007

Conrad, Anne: Rationalismus und Schwärmerei. Studien zur Religiosität und Sinndeutung in der Spätaufklärung; Hamburg: DOBU 2008

Darsow, Götz-Lothar: Friedrich Schiller; Stuttgart/Weimar: Metzler 2000

Deinet, Klaus: Friedrich Schiller, Der Geisterseher. Interpretation; München: Oldenbourg 1991

D'Aprile, Iwan-Michelangelo/Winfried Seibers: Das 18. Jahrhundert. Zeitalter der Aufklärung; Berlin: Akademie Verlag 2008

Döring, Ulrich: Wahrnehmung und Sinnlichkeit in der phantastischen Literatur Frankreichs im 18. und 19. Jahrhundert. Interpretationen zu Erzählungen Cazottes, Beckfords, Gautiers, Villiers de l'Isle-Adams und Maupassants; Altendorf 1984

- Dörr, Volker: Friedrich Schiller; Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005
- Durst, Uwe: Theorie der phantastischen Literatur; Tübingen/Basel: Francke 2001
- Dülmen, Richard van: Kultur und Alltag in der Frühen Neuzeit. 3. Bd. Religion, Magie, Aufklärung. 16. – 18. Jahrhundert; München: Beck 1994
- Feger, Hans: Friedrich Schiller. Die Realität des Idealisten; Heidelberg: Winter 2006
- Foucault, Michel: Ein so grausames Wissen; In: Foucault, Michel: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits; Band I (1954-1969); Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001; S. 297 - 314
- Freund, Winfried: Deutsche Phantastik. Die Phantastische deutschsprachige Literatur von Goethe bis zur Gegenwart; München: Fink 1999
- Geyer, Paul (Hrsg.): Das 18. Jahrhundert. Aufklärung; Regensburg: Pustet 1995
- Glaser, Horst Albert/György M. Vajda (Hrsg.): Die Wende von der Aufklärung zur Romantik 1760 – 1820; Amsterdam/Philadelphia: Benjamins 2001
- Haerkötter, Heinrich: Deutsche Literaturgeschichte; Darmstadt: Winklers Verlag 1997
- Hall, Daniel: French and German Gothic Fiction in the Late Eighteenth Century; Oxford/Bern/Berlin/Bruxelles/Frankfurt am Main/New York/Wien: Lang 2005
- Hartje, Ulrich: Trivialliteratur in der Zeit der Spätaufklärung. Untersuchungen zum Romanwerk des deutschen Schriftstellers Christian Heinrich Spieß (1755-1799); Frankfurt am Main/Berlin/Bern/New York/Paris/Wien: Lang 1995
- Hurst, Matthew: Im Spannungsfeld der Aufklärung. Von Schillers *Geisterseher* zur TV-Serie *The X-Files*. Rationalismus und Irrationalismus in Literatur, Film und Fernsehen 1789 – 1999; Heidelberg: Winter 2001
- Jack, Malcolm: William Beckford. An English Fidalgo; New York: AMS Press 1996
- Kaiser, Gerhard: Aufklärung, Empfindsamkeit, Sturm und Drang; 6. Aufl.; Tübingen/Basel: Francke 2007
- Kiefer, Klaus H.: „Die famose Hexen-Epoche“. Sichtbares und Unsichtbares in der Aufklärung. Kant – Schiller – Goethe – Swedenborg – Mesmer – Cagliostro; München: Oldenbourg 2004
- Klein, Jürgen: Der Gotische Roman und die Ästhetik des Bösen; Darmstadt: WBG 1975
- Klein, Jürgen: England zwischen Aufklärung und Romantik. Studien zur Literatur und Gesellschaft einer Übergangsepoche; Tübingen: Narr 1983
- Kleine, Inge: Dread and Exultation. Symbolische Männlichkeit und Weiblichkeit im klassischen englischen Schauerroman; Frankfurt am Main: Lang 2001

Körber, Esther-Renate: Die Zeit der Aufklärung. Eine Geschichte des 18. Jahrhunderts; Darmstadt: WBG 2006

Krauss, Gertrud: Joseph Aloys Gleich als Dramatiker. Ein Beitrag zur Geschichte des Wiener Volkstheaters (1772-1841); Wien 1933

Kurscheidt, Georg: Friedrich Schiller. Briefe I. 1772 – 1795; Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 2002

Kutz, Jens Peter: Aufgeklärter Absolutismus; <http://www.jenspeterkutz.de/000181.pdf>; zuletzt eingesehen: 05.11.2010

Maler, Anselm/Angel San Miguel/Richard Schwaderer: Europäische Aspekte der Aufklärung. Deutschland, England, Frankreich, Italien, Spanien; Frankfurt am Main/Berlin/Bern/New York/ Paris/Wien: Lang 1998

Meier, Franz: Sexualität und Tod. Eine Themenverknüpfung in der englischen Schauer- und Sensationsliteratur und ihrem soziokulturellen Kontext /1764-1897); Tübingen: Niemeyer 2002

Miles, Robert: Ann Radcliffe. The Great Enchantress; Manchester/New York: Manchester University Press 1995

Mowl, Timothy: Horace Walpole. The great outsider; London: Murray 1996

Müller, Markus E.: Fantastic Lies, Ethical Truths. An Anthropological Approach to the Fantastic (Cazotte, Hoffman, Gautier, Mérimée); Los Angeles: 1998

Norton, Rictor: Mistress of Udolpho. The life of Ann Radcliffe; London/New York: Leicester University Press 1999

Peck, Louis F.: A Life of Matthew G. Lewis; Cambridge (MA): Harvard University Press 1961

Petrowski, Andrejs: Weltverschlinger, Manipulatoren und Schwärmer. Problematische Individualität in der Literatur des späten 18. Jahrhunderts; Heidelberg: Winter 2002

Richter, David H.: The progress of romance. Literary historiography and the Gothic novel; Columbus: Ohio State University Press 1996

Rieger, Dietmar: Jacques Cazotte. Ein Beitrag zur erzählenden Literatur des 18. Jahrhunderts; Heidelberg: Winter 1969

Sabor, Peter: Horace Walpole. The critical heritage; London/New York: Routledge 1995

Schiller, Friedrich: Briefe I. 1772-1795; Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 2002

Schilling, Susanne: Das Problem der Theodizee bei Leibniz und Kant; Nordhausen: Bautz 2009

Schottelius, Saskia: Fatum, Fluch und Ironie. Zur Idee des Schicksals in der Literatur von der Aufklärung bis zur Romantik; Frankfurt am Main/Berlin/Bern/New York/Paris/Wien: Lang 1995

Schramm, Sinaida: Englische und deutsche Schauerromane an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert; Wien 2003

Schulze-Bunte, Matthias: Schiller und die Religion; Vortrag auf der Akademietagung des Bistums Mainz am 29.10.2005; <http://www.muenster.de/~angergun/schulze-bunte.pdf>; zuletzt eingesehen: 05.11.2010

Simonis, Annette: Grenzüberschreitungen in der phantastischen Literatur. Einführung in die Theorie und Geschichte eines narrativen Genres; Heidelberg: Winter 2005

Spiess, Christian Heinrich: Biographien der Selbstmörder; Göttingen: Wallstein 2005

Spiess, Christian Heinrich: Biographien der Wahnsinnigen; Berlin: Luchterhand 1966

Trautwein, Wolfgang: Erlesene Angst. Schauerliteratur im 18. und 19. Jahrhundert; München/Wien: Carl Hanser Verlag 1980

Vrba, Alexandra: Die Romane des Joseph Alois Gleich; Wien 2004

Watt, James: Contesting the gothic. Fiction, Genre and Cultural Conflict, 1764-1832; Cambridge University Press: Cambridge 1999

Weber, Ingeborg: Der englische Schauerroman. Eine Einführung; München/Zürich: Artemis 1983

Weyer, Anca: William Beckfords Vathek. Aspekte einer orientalischen Erzählung des 18. Jahrhunderts; Wien 1996

Wilpert, Gero von: Die deutsche Gespenstergeschichte. Motiv – Form – Entwicklung; Stuttgart: Kröner 1994

Zimmermann, Harro: Aufklärung und Erfahrungswandel. Studien zur deutschen Literaturgeschichte des späten 18. Jahrhunderts; Göttingen: Wallstein 1999

Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem Genre der Schauerliteratur gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Dargestellt wird, wie dieses irrationale Genre gerade zur Zeit der Aufklärung entstehen konnte. Zehn englische, französische, deutsche und österreichische VertreterInnen und ihre einflussreichsten Werke werden analysiert, wobei das spezifisch Irrationale herausgearbeitet wird. Es wird gezeigt, wie die Autoren zu diesen Themen gelangten und wie sie persönlich dazu standen. Im Mittelpunkt steht die Frage, inwiefern sie dennoch als Kinder der Aufklärung gelten.

Mit der Degradierung der Religion durch die Aufklärer wurde den Menschen nicht nur der Aberglaube, sondern auch eine wichtige Stütze genommen, die die Vernunftkultur nicht ersetzen konnte. In der Folge sehnten sich die Menschen nach irrationalen Themen, die sie in der fiktiven Welt der Literatur fanden. Obwohl Kritiker die Schauerromane als trivial ansahen, war das Genre äußerst populär. Tatsächlich enthalten diese mehr Vernünftiges als sich die zeitgenössische Kritik eingestehen wollte. Die Autoren interessierten sich zwar meist für irrationale Themen, im Grunde waren sie aber stark von der Aufklärung geprägt, was sich in ihren Texten nieder schlug. Demgemäß ist das Genre der Schauerliteratur nicht als absolute Antithese zur Vernunftkultur zu verstehen, sondern als Alternative, die eine Harmonie zwischen vernünftigen und irrationalen Inhalten verkörpert.

Über die Verfasserin

Name:	Alexandra Barbara Zöchner
Geburtsdatum und –ort:	28.12.1985 in Lilienfeld (NÖ)
Staatsangehörigkeit:	Österreich

Ausbildung

1992-1996	Volksschule in Kaumberg (NÖ)
1996-2004	Bundesgymnasium in Berndorf (NÖ)
seit Oktober 2004	Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft und der Anglistik und Amerikanistik (bis 2005) an der Universität Wien
seit Oktober 2005	Studium der Geschichtswissenschaft an der Universität Wien

Sprachkenntnisse

Deutsch (Muttersprache)
Englisch (sehr gut)
Französisch (mittelmäßig)
Italienisch (Grundkenntnisse)
Bosnisch/Kroatisch/Serbisch (Grundkenntnisse)

Wien, November 2010