



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel

Von der Süße des Schauers.

Deutsche Schauererzählungen und
deren Erzählstrukturen am Beispiel von
E.T.A. Hoffmanns „Die Serapionsbrüder“

Verfasserin

Andrea Anna Burgstaller

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im September 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Deutsche Philologie

Betreuer:

Univ. Prof. Dr. Michael Rohrwasser

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG	1
1.1. Vorwort	1
1.2. Zur Textauswahl	3
2. DIE DEUTSCHE SPÄTROMANTIK	4
2.1. Charakteristika der Epoche	4
2.2. Die Nachtseite der Natur	6
3. DIE PHANTASTISCHE LITERATUR	8
3.1. E.T.A. Hoffmann und die Schauerliteratur	10
4. DIE GENREDISKUSSION	13
4.1. Zur Problematik einer Definition	13
4.2. Trautweins Schauersequenzen	15
4.2.1. Der Rahmenteil	16
4.2.2. Das Anfangsgleichgewicht	17
4.2.3. Der Übergang zum Ungleichgewicht	17
4.2.4. Im Zentrum des Schreckens – Das Ungleichgewicht	18
4.2.5. Die Auflösung des Ungleichgewichts und das Endgleichgewicht	19
4.3. Todorov: Die Unschlüssigkeit des Lesers	19
4.4. Brittnachers Motivkatalog	24
4.5. Weitere Stellungnahmen	25
5. HOFFMANNS SCHAUERERZÄHLUNGEN IN DIE SERAPIONSBRÜDER UND DEREN ERZÄHLSTRUKTUREN.....	28
5.1. Zur Entstehung des Werks.....	28
5.2. Das „serapiontische Prinzip“	29
5.3. Drei Einzelanalysen.....	32
5.3.1. Vampirismus.....	32
5.3.1.1. Zur Entstehung	32
5.3.1.2. Die Erzählstruktur	33
5.3.1.2.1. Die Rahmenhandlung.....	33
5.3.1.2.1.1. Die Funktion der Rahmenhandlung	35
5.3.1.2.2. Das Anfangsgleichgewicht und die Geborgenheit des Grafen.....	36
5.3.1.2.3. Der Übergang zum Ungleichgewicht: unheimlicher Besuch.....	37
5.3.1.2.3.1. Die Szenerie – Unheimliche Orte	38
5.3.1.2.3.1.1. Das mittelalterliche Schloss	38
5.3.1.2.3.1.2. Der Friedhof – Ort zwischen Leben und Tod	39
5.3.1.2.4. Der Beginn des Ungleichgewichts: Aurelies Geschichte	40

5.3.1.2.4.1. Am Höhepunkt des Schreckens	41
5.3.1.3. Wirkung und Effekt der Geschichte	43
5.3.1.4. Strukturen und Elemente der Erzählung.....	44
5.3.1.4.1. Trautweins Schauersequenzen.....	44
5.3.1.4.2. Todorovs Kategoriebestimmung	45
5.3.1.4.3. Das Motiv des Vampirs und seine Definitionsproblematik im Vampyrismus.....	45
5.3.1.4.3.1. Aurelie: Vamp oder Femme Fragile?.....	47
5.3.2. <i>Eine Spukgeschichte</i>	50
5.3.2.1. Zur Entstehung	50
5.3.2.2. Die Erzählstruktur	51
5.3.2.2.1. Die Rahmenhandlung und deren Funktion	51
5.3.2.2.1.1. Ich-Erzähler als Beglaubigungsformel.....	52
5.3.2.2.2. Das Anfangsgleichgewicht: Familiäre Harmonie und Personenbeschreibung.....	54
5.3.2.2.3. Unheimliche Veränderungen – Übergang zum Ungleichgewicht	56
5.3.2.2.4. Das Ungleichgewicht – der Spuk geht weiter	57
5.3.2.2.5. Die Auflösung des Ungleichgewichts: die Folgen des Spuks	59
5.3.2.3. Wirkung und Effekt der Geschichte	60
5.3.2.4. Strukturen und Elemente der Erzählung.....	62
5.3.2.4.1. Trautweins Schauersequenzen.....	62
5.3.2.4.2. Todorovs These in der Spukgeschichte	63
5.3.2.4.3. Das Motiv Gespenst.....	65
5.3.3. <i>Der unheimliche Gast</i>	68
5.3.3.1. Zur Entstehung	68
5.3.3.2. Die Erzählstruktur	69
5.3.3.2.1. Die Rahmenhandlung.....	70
5.3.3.2.2. Das Anfangsgleichgewicht – die Geborgenheit der Figuren.....	70
5.3.3.2.3. Der Übergang zum Ungleichgewicht: Moritz' Erzählung.....	74
5.3.3.2.3.1. Zwischensequenz: Erzählparallele zur Rahmenhandlung	74
5.3.3.2.4. Das Ungleichgewicht: der Plan des Grafen.....	76
5.3.3.2.4.1. Angelikas Traum – eine eigene Schauersequenz.....	78
5.3.3.2.4.2. Im Banne des Grafen.....	79
5.3.3.2.5. Auflösung des Ungleichgewichts	81
5.3.3.2.6. Das Endgleichgewicht – die wieder gewonnene Ruhe	84
5.3.3.3. Wirkung und Effekt der Geschichte	85
5.3.3.4. Strukturen und Elemente der Erzählung.....	86
5.3.3.4.1. Trautweins Sequenzverbindungen.....	86
5.3.3.4.2. Todorovs These	87
5.3.3.4.3. Die ambivalente Figur des Grafen	88

5.4. Vergleichende Analysen.....	91
5.4.1. Das Personeninventar: Bösewichte und ihre Opfer.....	91
5.4.2. Die Schauplätze.....	94
5.4.3. Wahnsinn als serapiontisches Merkmal	94
5.4.4. Der Spannungsaufbau	95
5.4.5. Wirkungen und Effekte der Geschichten	97
6. ZUSAMMENFASSUNG	99
7. ANHANG.....	102
7.1. Literaturverzeichnis	102
7.1.1. Primärliteratur.....	102
7.1.2. Sekundärliteratur	103
7.2. Danksagung.....	107
7.3. Abstract	108
7.4. Curriculum Vitae	109

1. EINLEITUNG

1.1. Vorwort

Die Liebe zur Schauer- und Gruselliteratur begleitet mich schon seit vielen Jahren und nahm ihren Anfang, als ich mit 16 Jahren meinen ersten Stephen-King-Roman las. Als ich mich im Laufe des Germanistik-Studiums mit Mary Shelleys *Frankenstein* beschäftigte, war ich mir sicher, dass ich auch in meiner Diplomarbeit über phantastische Literatur schreiben wollte. Mit Ernst Theodor Amadeus Hoffmann fand ich einen deutschsprachigen Autor, der Schauerliteratur zu einer Zeit schrieb, als sie literarisch gesehen noch nicht so etabliert war wie im 21. Jahrhundert. Insofern war es für mich spannend, die Strukturen einer Gattung zu analysieren, deren literarische Elemente sich seinerzeit begonnen haben zu entwickeln.

In der vorliegenden Arbeit untersuche ich die deutsche Schauerliteratur des 19. Jahrhunderts am Beispiel von Hoffmanns Erzählungen in der Sammlung *Die Serapiensbrüder*. In den insgesamt vier Erzählbänden, die hauptsächlich Novellen und Märchen enthalten, sind mir vor allem drei Spukgeschichten aufgefallen: *Der unheimliche Gast*, *Eine Spukgeschichte* und *Vampyrismus*. Ich habe vor, diese Erzählungen gattungspoetisch zu analysieren und anhand ihrer Erzählstrukturen die Elemente des Schauerliteratur-Genres aufzuzeigen.

Die Arbeit ist so gegliedert, dass ich zuerst die Eckdaten und Besonderheiten der Epoche der „Schwarzen Romantik“ zusammenfasse. Anschließend widme ich mich der Problematik einer Definition der phantastischen Literatur, da eine Vielzahl unterschiedlicher literaturwissenschaftlicher Meinungen zu diesem Bereich herrscht. Für die Analysen der drei Erzählungen gehe ich nach Wolfgang Trautweins Sequenzschema und nach Tzvetan Todorovs Kategorieinteilung vor. Ihre Ordnungseinteilung soll durch Hans Richard Brittnachers Motivkatalog ergänzt werden.

In den darauf folgenden Kapiteln versuche ich die Handlungsstrukturen, Elemente und Motive von phantastischer Literatur am Beispiel der jeweiligen Erzählung zu erforschen. Ich möchte die verschiedenen Besonderheiten und Details der Geschichten hervorheben: Geister und Gespenster in *Eine Spukgeschichte*, die Rolle des

Vampirs in *Vampyrismus* sowie die Kraft des Magnetismus in *Der unheimliche Gast*. In drei Einzelanalysen sollen die Merkmale der Geschichten aufgezeigt und hinsichtlich ihres Genres bestimmt werden. Bei der vergleichenden Analyse war es mir wichtig, nicht nur die Gemeinsamkeiten der Erzählungen zu betonen, sondern auch deren strukturelle Unterschiede herauszuarbeiten.

1.2. Zur Textauswahl

Ich habe mich für drei Erzählungen aus dem Erzählband *Die Serapionsbrüder* entschieden, weil ich die Rahmenkonzeption und die daraus resultierende Erzählstruktur sehr interessant finde. Im Rahmenteil trifft sich eine Gruppe von sechs Freunden, um sich gegenseitig Geschichten zu erzählen und diese zu kommentieren. Die Rahmenerzählung gewährleistet eine enorme Glaubwürdigkeit, weil die Geschichten wie Anekdoten mit verschiedenen Beglaubigungsformeln versehen werden. Dadurch ergibt sich für jede einzelne Erzählung eine andere Ausgangssituation und Rezeption vonseiten der Bruderschaft. Die Wahl fiel auf *Vampyrismus* (1821), *Eine Spukgeschichte* (1819) und *Der unheimliche Gast* (1818/19).

Bei *Eine Spukgeschichte* halte ich die Diskussionen im übergeordneten Rahmen für besonders aufschlussreich, da die Serapionsbrüder über die Angst und den Schrecken sprechen, die Schauer geschichten in ihnen auslösen, was gleichzeitig auch ein zeitgeschichtliches Fragment zum Genre widerspiegelt. Bei *Der unheimliche Gast* erzählen sich die Figuren am Anfang ebenfalls Spuk geschichten und gruselige Märchen. Im Gespräch wird der Angst vor Gespenstern nicht nur ein abstoßender, sondern auch ein anziehender Aspekt bescheinigt. Damit wird auf ein Bedürfnis des Lesepublikums angespielt, das spätrömantisch eine Welle von Schauerliteratur auslöst. Zuletzt habe ich eine titellose Geschichte ausgewählt, die unter dem Namen *Vampyrismus* erschienen ist, weil sie mit dem Motiv des Vampirs eine spezifische Schauer erzählung darstellt.

Als Primärtextausgabe wählte ich die Ausgabe des Deutschen Klassiker Verlages, herausgegeben von Wulf und Ursula Segebrecht, da es eine genaue und historisch kritische Ausgabe ist.

Zur Zitierweise: Kurze Zitate sind kursiv und durch Anführungszeichen gekennzeichnet. Titel von Büchern und Erzählungen werden ausschließlich kursiv wiedergegeben. Längere Passagen werden in eingerückten Blöcken dargestellt. Die Fußnoten erfolgen in der gebräuchlichen Kurzform, die genauen Quellenangaben finden sich im angehängten Literaturverzeichnis.

2. DIE DEUTSCHE SPÄTROMANTIK

2.1. Charakteristika der Epoche

In der deutschen Literaturgeschichte versteht man unter Romantik einen wesentlichen Teil der Literatur zwischen 1798 bis ca. 1830¹. Allein das Wort „romantisch“ gilt als Bezeichnung der Dimension des Irrationalen sowie ihrer sittlichen und geistig-seelischen Auswirkungen.² In der Literatur des 18. Jahrhunderts, die dem Begriff zum Durchbruch verhilft, wird das Adjektiv „romantisch“ allgemein im Sinne von romanhaft und erzählend verwendet.

„Mit ihm konnotiert sind in der Frühzeit seines Gebrauchs aber stets auch Märchenhaftes und Wunderbares, Ur- und Altertümliches, Volkstümliches und Kindliches, Seltsames und Fernes, Ritterlich-Mittelalterliches – schließlich dann auch Nächtlich-Dunkles, Gespenstisches, Grausiges, Schreckenerregendes.“³

Zugleich gebrauchen die Romantiker das Wort in anderen Bedeutungen und definieren den Begriff immer wieder neu, um so „über die geistige Strömung, von der sie sich getragen fühlten, Klarheit zu gewinnen.“⁴ Die Strömung wird in drei Phasen unterteilt, der Früh-, Hoch- und Spätromantik. Wichtige Kennzeichen der Spätromantik sind unter anderem die Hervorhebung der Schattenseiten der menschlichen Psyche, eine Hinwendung zur Religion und die Sehnsucht nach alter aristokratischer Ordnung. Die Spätromantik zwischen dem Wiener Kongress (1815) und der Julirevolution in Paris (1830) stellt die Endphase der Goethezeit dar.⁵ In dieser Zeit findet auch die deutsche Phantastik ihren Höhepunkt.

In vielen Literaturgeschichten stehen sich Aufklärung und Romantik als komplett gegensätzliche Strömungen gegenüber. Trotzdem war die Aufklärung auch Wegbe-

¹ Geschichte der deutschen Literatur. Band I: Vom Mittelalter bis zur Romantik. Herausgegeben von Bengt Algot Sørensen. C.H. Beck Verlag München 2003. S. 290

² Vgl.: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Herausgegeben von Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr. Band 3, P – Sk. Walter de Gruyter Verlag, Berlin 2001. S. 578

³ Schmitz-Emans, Monika: Einführung in die Literatur der Romantik. 2. Auflage. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2007. S. 8

⁴ Sørensen, S. 290

⁵ Vgl.: Hoffmeister, Gerhart: Deutsche und europäische Romantik. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1990, S. 34

reiterin der Romantik und diese ihr „Erbe“. Die romantische Weltsicht bringt einen totalen Umschwung: *„Nicht mehr das Irrationale und Übersinnliche der Gespenster und Geister bedarf der Rechtfertigung und Beglaubigung vor der Wirklichkeit, sondern das menschliche Leben muß sich vor ihnen bewähren.“*⁶ Jene irrationalen Strömungen, die von der Aufklärung als antirational verdrängt wurden, brechen jetzt potenziert hervor und bilden einen Teilaspekt einer neuen Weltsicht, die sich dem Phantastischen, Surrealen und Unbewussten öffnet.

„Im Gegenzug zur Entpoetisierung und Profanierung der Natur und des Lebens im 18. Jahrhundert verlangt die neue Lebensstimmung die Re-Poetisierung des Lebens, die Befreiung der schöpferischen Einbildungskraft von den Schranken der Vernunft, die Rückverwandlung des Wissens ins Unbewußte und die Herstellung eines höheren mythischen Zustandes.“⁷

Naturwissenschaftliche Forschungen zum Magnetismus oder Mesmerismus und frühe psychologische Theorien zu Somnambulismus, Hypnose oder Hellsehen führen zu einer Vorstellung einer Einwirkung der Welt- und Naturseele auf die menschliche Seele, die sich in Träumen und Visionen ausdrückt. So verbindet sich die Romantik mit Schlagwörtern wie „magisch“, „sehnsüchtig“ oder „träumerisch“ und es kommt zu einer Verschiebung der ästhetischen Wertvorstellungen. Die Entwicklung verläuft von einer Ästhetik des Schönen über eine Ästhetik des Erhabenen zu einer Ästhetik des Schrecklichen und Hässlichen. Die Epoche entwickelt ihre Nachtseite, die einen neuen Sinn für neue „grausige“ Werte entdeckt – die „Schwarze Romantik“.

„Schwarze Romantik, Schauerromantik, die irrationale Tendenz der Romantik zum Unheimlich-Gespensischen, Phantastisch-Abseitigen und Dämonisch-Grotesken, bes. in Schauerroman und Satanismus [...]“⁸

Jene Schlagwörter wie dämonisch, teuflisch, dunkel, pervers, gespenstisch, düster oder übernatürlich werden automatisch mit diesem Epochenbegriff in Verbindung

⁶ Wilpert, Gero von: Die deutsche Gespenstergeschichte. Motiv – Form – Entwicklung. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1994. S. 183

⁷ Wilpert, S. 184

⁸ Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. Verbesserte und erweiterte Auflage. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1989. S. 839

gebracht. „Schwarze Romantik ist das künstlerische Sichtbarmachen oder Symbolisieren des Unsichtbaren.“⁹

Im folgenden Kapitel soll die Entwicklung zur literarischen Definition aufgezeigt werden.

2.2. Die Nachtseite der Natur

Die Basis eines großen Teils der romantischen Kunst, Literatur und Philosophie ist der Bereich der Natur. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts wird Europa mit einer Welle revolutionärer naturwissenschaftlicher Erkenntnisse überflutet. Diese Fülle an magnetischen, elektrischen und galvanischen Entdeckungen regt die Phantasie der Spätromantiker an.¹⁰ Vor allem in Deutschland versuchen Künstler und Schriftsteller mit den neuartigen Entdeckungen und Erfindungen umzugehen und sie gedanklich, philosophisch und literarisch zu verarbeiten. Ihr Analogiedenken erhält zusätzlichen Auftrieb dadurch, dass in der naturwissenschaftlichen Forschung dieser Jahre das Suchen nach Beziehungen zwischen neu entdeckten Erscheinungen neben Experimente und Beobachtungen tritt.¹¹ So wird die Naturphilosophie der deutschen Romantik sowohl durch naturwissenschaftliche Fachkenntnisse als auch durch philosophische Spekulationen bestimmt.

Ihre besondere Aufmerksamkeit widmen die romantischen Naturphilosophen den *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*, wie der Titel des von Gotthilf Heinrich Schubert erstmals 1808¹² publizierten Werkes lautet. Die Natur- und Seelenlehre Schuberts, die unter anderem von E.T.A. Hoffmann intensiv studiert wird, möchte diejenigen Bereiche des Wissens erschließen, welche von der an eindeutig beweisbaren Ergebnissen interessierten Wissenschaft missachtet werden. So beschreibt er beispielsweise in seinem Werk *Schriften des romantischen Naturphilosophen* über eine Fülle von Tatsachen, die auf „*eigenthümliche Naturverhältnisse hindeuten, welche sich mit denen unsrer Welt höchstens in Assonanz, nicht aber in*

⁹ Vieregge, André: *Nachtseiten. Die Literatur der Schwarzen Romantik*. Peter Lang Internationaler Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main 2008. S. 14

¹⁰ Vgl.: Sørensen, S. 301

¹¹ Vgl.: Ebda. S. 302 ff.

¹² Ebda. S. 302

einen guten Reim bringen lassen.“¹³ Sowohl Schubert als auch Hoffmann waren der Ansicht, dass sich der Einfluss der „Überwirklichkeit“ auf zwei Arten bemerkbar macht, einerseits im krankhaften, unheimlichen Zustand des Menschen, andererseits im gesunden und gehobenen. Schubert spricht in seinem Buch *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* von Magnetismus, Vorahnungen und Träume. Er vertritt die Meinung, dass man allen Naturgesetzen – auch die scheinbar unerklärlichen – seine Aufmerksamkeit schenken sollte:

„So geschieht es, daß indem wir uns gerade an den bisher in den einzelnen Naturwissenschaften am meisten versäumten, oder dunkel gebliebenen Phänomenen festhalten, die Natur, von welcher sooft nur zerstreute Theile, welche wiederum das Gemüth nur zerstreuen, nicht lebendig ansprechen können, sichtbar würden, unsre Seele als ein lebendiges harmonisch verbundenes Ganzes anspricht, Ein Grund, Ein Gesetz, und Eine allgemeine Geschichte alles Lebens und Daseins klar hervortritt.“¹⁴

Das Interesse der Romantiker für unbewusste und vorbewusste Zustände der Seele – wie Wahn, Traum, Ekstase oder Hypnose – geht auf die Überzeugung zurück, dass dem Menschen in derartigen Zuständen der Kontakt mit dem Unendlichen möglich sei. Insofern sind die Romantiker gewissermaßen die „*Entdecker des Unbewussten*“¹⁵. Es scheint, als ob die mittelalterliche Weltanschauung und deren Dogmen durch neue naturwissenschaftliche Erkenntnisse zu schwanken beginnen und sich damit einhergehend eine neue Ästhetik entwickelt, die Gefallen findet an makabren Szenen, Todessehnsucht, Vampiren, Geistern, unerklärbaren Phänomenen und an unmoralischen Übermenschen.¹⁶ Dies alles rückt die Nachtseite des Lebens, die „Schwarze Romantik“, ins Zentrum ihres Interesses. Die Autoren jener Zeit entdecken die zerstörerischen Nachtseiten der Natur. Das gibt ihnen gleichzeitig die Möglichkeit, diesen Konflikt zum Gegenstand ihrer Dichtungen zu erheben, um die Abgründe der Seele, die unendlichen Geheimnisse des Lebens an der Grenze von Vernunft und Wahnsinn, Wirklichkeit und Traum zu erforschen.

¹³ Schubert, Gotthilf Heinrich: Schriften des romantischen Naturphilosophen. Die Urwelt und die Fixsterne. Zugabe zu den Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft. Dresden 1822, S. 4

¹⁴ Schubert, Gotthilf Heinrich: Schriften des romantischen Naturphilosophen. Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft. Dresden 1808, S. 23 ff.

¹⁵ Sørensen, S. 303

¹⁶ Vgl.: Gollesch, Karin: Nachtseiten. Die „Schwarze Romantik“ in der deutschsprachigen Prosaepik. Diplomarbeit, Wien 2004. S. 15

3. DIE PHANTASTISCHE LITERATUR

Die Schauerliteratur ist Teil der Schwarzen Romantik, entsteht als Erzählgattung im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts in England und wird unter den Bezeichnungen „Tale of Terror“ oder „Gothic Novel“ bekannt.

„Mit diesem Genre entdeckte die europäische Literatur des späten 18. Jh.s eine ästhetische und psychol. Qualität, die sich nicht mehr durch eine Theorie des Guten und Schönen fassen ließ, sondern die Seiten des Bösen, Unheimlichen und Schrecklichen [...] betonte.“¹⁷

Das bedeutet, dass die Wertordnung in Schauererzählungen umgekehrt ist und insbesondere auf die Elemente des Negativen und Bösen zurückgreift. Dominante Themen in der Gruselliteratur sind unter anderem Sexualität, Tod, Zerfall einer feudalen Gesellschaft oder die Krise eines bislang geltenden Normensystems. „*Phantastische Literatur simuliert das Chaos als jederzeit mögliche Wirklichkeit.*“¹⁸ Christliche Werte und Verhaltensweisen sind relativiert durch das Böse und das Unheimliche. Phantastische Literatur stellt den böartigen Gegenpol zum Schönen und Wunderbaren in der Romantik dar und „*beschwört in der Regel eine Apokalypse ohne den Aspekt der Erneuerung.*“¹⁹ Darüber hinaus ist es im literarischen Spukgenre wichtig, dass übernatürliche Mächte in das Geschehen der fiktionalen Welt eingreifen und menschliche Fähigkeiten übersteigen, sodass in der Erzählstruktur Veränderungen passieren, die „*das Geschehen wie auch die Perspektiven der Protagonisten, ja den gesamten Werte- und Aktionszusammenhang zutiefst beeinflussen.*“²⁰ Das Schöne und Gute transformieren sich zu einer grässlichen Fratze und das blanke Chaos bestimmt das weitere Geschehen.

Die europäische Schauererzählung am Ende des 18. sowie am Anfang des 19. Jahrhunderts enthält sowohl Strukturen des Märchens, die jedoch in den meisten Fällen

¹⁷ Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung, Band 11. Herausgegeben von Rolf Wilhelm Brednich. Walter de Gruyter Verlag, Berlin 2004. S. 1291

¹⁸ Freund, Winfried: Deutsche Phantastik. Die phantastische deutschsprachige Literatur von Goethe bis zur Gegenwart. Wilhelm Fink Verlag, München 1999. S. 10

¹⁹ Ebda.

²⁰ Enzyklopädie des Märchens. Band 11, S. 1292

ins Düstere und Unheimliche gewendet sind, als auch Elemente des Übernatürlichen, Göttlichen, Teuflischen, die Merkmale der Sage aufweisen. Durch die Störung eines normativen Rahmens am Beispiel des Einbruchs des Bösen versucht die Schauererzählung eine Verunsicherung des Lesers zu erzielen, um am Ende die ursprüngliche Ordnung wiederherzustellen.

„In diesem engeren Sinn würde ‚phantastische Literatur‘ eine Darstellungsweise des Wunderbaren, Übernatürlichen und Unheimlichen bezeichnen, die sowohl den Figuren wie dem Leser das Unterscheidungsvermögen zwischen Realität und Imagination trübt und ihn unschlüssig in einen Schwebestand versetzt, in dem die Grenzen zwischen Faktum und Fiktion aufgehoben sind.“²¹

Diese Definition ließe sich insbesondere auf die Gespenstergeschichte übertragen, sofern man Geister und Gespenster zum Teil eines phantastischen Repertoires zählt. Häufig wird ein spukhaftes Erlebnis am Ende der Geschichte rational erklärt und aufgelöst – während des Lesens versucht der Erzähler den Leser mit verschiedenen Motiven auf eine falsche Fährte zu locken. Mit diesen Mitteln der Setzung und Entgegensetzung drängt die Schauerliteratur zur Auslotung der Grenzen des Menschen. Gero von Wilpert geht in seinem Werk *Die deutsche Gespenstergeschichte* sogar soweit, dass er die Erzählgattungen Gespenster- und Schauergeschichte akkurat voneinander abgrenzt:

„Während der Schauerroman nicht einmal des übernatürlich-übersinnlichen Elements bedarf, weil sein menschliches Figurenarsenal schon schreckenerregend und schauerhaft genug sein mag und er das Übernatürliche nur zur Effektmaximierung benutzt, beschränkt sich die Gespenstergeschichte darauf, durch eine Öffnung zum Übersinnlichen hin diese vermeintlich so erklärbare, durchschaubare, rationale Welt in Frage zu stellen, die Sätturtheit der empirisch-verstandesgemäßen Welterfahrung mit einem nachdenklichen Fragezeichen zu versehen.“²²

Zwischen Schauer-, Gespenster- oder Spukerzählungen gibt es jedoch nur graduelle Unterschiede. Abgesehen davon, dass sich die Gespenstergeschichte – allein aufgrund der Namensgebung – auf das übernatürliche Motiv des Gespensts konzentriert, bereichern sich alle drei Gattungen an den Motiven des Unheimlichen. Inso-

²¹ Wilpert: *Die deutsche Gespenstergeschichte*, S. 24 ff.

²² Wilpert: S. 28

fern macht es keinen großen Unterschied, ob man Hoffmanns Erzählungen in *Die Serapionsbrüder* als Schauer-, Gespenster- oder Spukerzählung definiert.

3.1. E.T.A. Hoffmann und die Schauerliteratur

Vermutlich ist dieser Titel etwas problematisch gewählt. Es rückt den Schriftsteller in das altbekannte Vorurteil des „Gespenster-Hoffmanns“, unter dessen Namen er im 19. Jahrhundert bekannt wurde. Trotzdem fällt es schwer, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann nicht mit dem Unheimlichen in Verbindung zu bringen. Ist doch sein Gesamtwerk von Begriffen wie Wahnsinn, Magnetismus, Somnambulismus, Hypnose, Träume, Wünsche, Triebe, Angstvisionen, dem Doppelgängermotiv und Unbewussten durchzogen. Hoffmann ist einer der bedeutendsten phantastischen Erzähler der Weltliteratur und mit seinen Werken erschüttert er immer wieder die Weltbilder seiner Leser. „*In teuflischer Regie versinkt die Welt in Gewalt, Haß und heillose Entfremdung. Hoffmanns phantastische Dichtung entwirft ein düsteres Bild vom Menschen und seiner Welt, in der Gottes Ebenbild sich zur teuflischen Grimasse verzerrt.*“²³ Hoffmanns Schauerliteratur geht auf die dunklen Abgründe des menschlichen Bewusstseins ein.

Im Bezug auf Hoffmanns Geister- und Schauergeschichten ist es wichtig, sie im Gesamtwerk, in dem sie veröffentlicht wurden, zu lesen und zu untersuchen. Insbesondere im Erzählzyklus *Die Serapionsbrüder* darf die Rahmenhandlung nicht außer Acht gelassen werden, da die einzelnen Geschichten sonst leicht ins Triviale abrutschen und Hoffmanns Erzählkunst nicht im ganzen Spektrum gesehen werden kann:

„Seine vor krassen Effekten nicht zurückschreckende Kompositionstechnik [...] ist den Stoffen durchaus angemessen und erweist den magisch faszinierenden Erzähler als einen sehr bewußten und raffinierten Artisten, der sich seiner Macht über den implizierten Leser sehr wohl bewußt ist und auch mit ihm sein Spiel treibt [...].“²⁴

²³ Freund, S. 152

²⁴ Wilpert: Die deutsche Gespenstergeschichte, S. 209

Beispielsweise wird in *Der unheimliche Gast* die Rahmenhandlung geschickt mit der Binnenerzählung verknüpft, in dem zur gleichen Zeit nicht nur in der vorgelesenen Geschichte, sondern auch bei den Serapionsbrüdern ein unerwarteter Gast die gemütliche Teegesellschaft stört. Und bei *Eine Spukgeschichte* unterhalten und diskutieren beide Gesellschaften über Sinn und Reiz von Gespenstererzählungen. Es ist überaus wichtig, das „serapiontische Prinzip“ – wie es Hoffmann mehrmals in seinem Werk anspricht – im Auge zu behalten. Dabei wird dem Leser geraten, den gesamten Erzählzyklus als Einheit zu betrachten. Dieser Erzählaufbau wurde vom Dichter nicht ohne Grund gewählt:

„[...] in den Spukgeschichten verbreiten sich die Grenzverwischungen zwischen Realität und Illusion über die ganze Skala des Erfahrbaren und halten alle Erscheinungen in der Schwebe zwischen dem gerade noch oder noch nicht rational Erklärbaren [...].“²⁵

Es macht den Reiz von Hoffmanns Spukgeschichten aus, dass er keine definitive Erklärung gibt, durch welche er den Leser durch Leseranreden gleichzeitig vom Geschehen distanziert und dennoch in das phantastische Geschehen inkludiert.

Hoffmann selbst ging mit Gattungsbezeichnungen sehr sparsam um – ein Merkmal, dass sich auch im Erzählzyklus *Die Serapionsbrüder* widerspiegelt. Die einzelnen Erzählungen sind in die Rahmenhandlung eingewoben und schaffen fließende Übergänge von einer Geschichte zur nächsten, inklusive zahlreicher Kommentare und Bemerkungen der versammelten Freunde.

Alle drei Erzählungen *Der unheimliche Gast*, *Eine Spukgeschichte* und *Vampyrismus* können nicht einzeln betrachtet werden oder nur beschränkt auf ihren Inhalt. Jede von ihnen ist in der Sammlung *Die Serapionsbrüder* eingeflochten und sollte mit der Rahmenhandlung in Verbindung gebracht werden. Dies wäre für die literaturwissenschaftliche Untersuchung von Hoffmanns Schauererzählungen ebenfalls von Bedeutung. Denn die Rahmung der Erzählung in eine gesellige Erzählsituation mit Vor- und Nachgesprächen mildert den Eindruck des Unheimlichen auf die Leser

²⁵ Wilpert, S. 211

und bietet die Möglichkeit einer distanzierten Betrachtung.²⁶ Bei der Analyse der Schauererzählungen ist es deshalb unentbehrlich, auf Erzählstrukturen, Motive und Themen zu achten.

²⁶ Vgl.: Wilpert, S. 226

4. DIE GENREDISKUSSION

4.1. Zur Problematik einer Definition

Den literarischen Umfang phantastischer Werke als Einheit zu definieren, stellt sich als relativ schwierig heraus. Bis heute herrscht unter den Literaturwissenschaftlern keine Einigkeit darüber, was unter dem Begriff der phantastischen Literatur zu verstehen ist. Dies wird besonders dann deutlich, wenn es gilt, die Gattung von benachbarten Textgruppen wie beispielsweise der Science Fiction, dem Märchen oder der Utopie abzugrenzen. Die terminologische Verwirrung hat forschungsgeschichtliche Ursachen. Bis in die 1970er Jahre (bis zur Rezeption Todorovs) ist die phantastische Literatur außerhalb Frankreichs von Seiten der Wissenschaft kaum beachtet worden. So bemerkt Reimer Jehmlich, dass deutsche, englische oder amerikanische Lexika die Verwendung der Begriffe „Phantastik“ und „phantastisch“ bzw. „fantasy“ und „fantastic“ bis Mitte der 1960er Jahre gar nicht anführen, während französische Enzyklopädien bereits im 19. Jahrhundert entsprechende Artikel zum Thema enthalten.²⁷ Offenbar habe man das „genre fantastique“ in Frankreich wichtiger genommen als in anderen Ländern. Es ließe sich vermuten, dass man die Gattung als eine Randerscheinung des literarischen Spektrums betrachtet hat.²⁸ Seit Todorovs strukturalistischer Untersuchung *Einführung in die fantastische Literatur* hat sich die Situation verändert und auch außerhalb Frankreichs liegt mittlerweile eine Fülle wissenschaftlicher Veröffentlichungen vor.

Trotzdem fällt eine eindeutige Kategorisierung der Gattung immer noch schwer, nicht nur wegen der Unmengen an gegensätzlichen Theorien, sondern auch, weil manche Forscher der Phantastik kein eigenes Genre zusprechen. Unter anderem behauptet Hans Holländer:

„Die literarischen Gattungsbegriffe sind ungeeignet für eine Diskussion des Phantastischen. Es ist [...] keine Gattung, weder eine literarische noch eine

²⁷ Vgl.: Jehmlich, Reimer: Phantastik – Science Fiction – Utopie. Begriffsgeschichte und Begriffsabgrenzung. S. 11 – 34, hier S. 13 ff. In: Thomsen, Christian W. und Fischer, Jens Malte (Hg.): Phantastik in Literatur und Kunst. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1980

²⁸ Vgl.: Durst, Uwe: Theorie der phantastischen Literatur. A. Francke Verlag, Tübingen 2001. S. 19

kunsthistorische. [...] Als Eigenschaft einer Sache kann das Phantastische eine ästhetische Kategorie sein, wie das Schöne, das Erhabene, das Häßliche. Ästhetische Kategorien aber sind unabhängig von den Gattungen.“²⁹

Dem schließt sich Monika Schmitz-Emans an, indem sie sagt, dass das Phantastische nicht als Genre, sondern als Struktur zu definieren sei.³⁰ Dem ist jedoch hinzuzufügen, dass jede Gattung eine eigene Struktur aufweist, die es als solche auch definiert – ohne eine Struktur gäbe es keine Gattung und umgekehrt. Dursts Lösungsansatz zu dieser Fragestellung ist: „*Die phantastische Literatur ist das Genre, in welchem die (noch zu bestimmende) Struktur des Phantastischen dominant ist.*“³¹ Formal gesehen muss man zugeben, dass die phantastische Literatur – im Gegensatz zu Gattungsbegriffen wie „Tragödie“ oder „Novelle“ – keine spezifischen Merkmale aufweist. Inhaltlich wird im Phantastischen ein Zusammenhang gesehen mit dem Grotesken, Dunklen, Unheimlichen und Wunderbaren und die Palette reicht von der trivialen bis zur hohen Literatur, vom Nonsens bis zu den Abgründen metaphysischen Denkens, vom kindlichen Spiel mit dem Horror bis zur gezielten Gesellschaftskritik.³² Wenn man diese Fülle von inhaltlichen Themenbereichen ordnen bzw. klassifizieren möchte, muss man nach Strukturmerkmalen suchen, die die Ganzheit der Werke betreffen und nicht nur vereinzelte thematische Aspekte.

Die folgenden Unterkapitel sollen drei unterschiedliche Theorien über Strukturmerkmale und Motivkataloge in der phantastischen Literatur aufzeigen. Die Werke von Trautwein, Todorov und Brittnacher spielen auch in den Einzelanalysen eine entscheidende Rolle und erleichtern nicht nur eine Bestimmung des Genres, sondern geben auch einen Einblick in die verschiedenen Forschungsansätze.

²⁹ Holländer, Hans: Das Bild in der Theorie des Phantastischen. S. 52- 79, hier S. 77. In: Phantastik in Literatur und Kunst.

³⁰ Vgl.: Schmitz-Emans, S. 93

³¹ Durst, S. 24

³² Vgl.: Penning, Dieter: Die Ordnung der Unordnung. Eine Bilanz zur Theorie der Phantastik. S. 34 – 52, hier S. 35 ff. In: Phantastik in Literatur und Kunst

4.2. Trautweins Schauersequenzen

Nach Wolfgang Trautwein lässt sich in jeder Schauererzählung und Gothic Novel eine strenge Struktur erkennen, die den Effekt eines „wohligen Schauers“ beim Lesen erzeugt. Er klassifiziert in der Schauerliteratur die Begriffe Schauerelement, Schauerrelation und Schauersequenz.

Ein Schauerelement ist nach Trautweins Definition eine zusammenhängende semantische Einheit, wenn sie darauf abzielt, beim Leser eine bestimmte Art von Angst, Schauer hervorzurufen.³³ Dahingegen ist eine Schauerrelation eine Beziehung, die der Leser zwischen Schauerelementen oder zwischen Schauerelementen und anderen semantischen Einheiten herstellt. *„Im Schauerelement sind Angstmomente punktuell wirksam. Mit den Schauerrelationen breitet sich die Angst über das ganze Werk aus.“*³⁴ Die Schauerelemente zeigen im Werk einen Zustand des Ungleichgewichts an, der sich vom neutralen Geschehen deutlich abhebt. Indem der Leser das ungestörte Gleichgewicht, das davor bzw. danach herrscht, auf dieses Ungleichgewicht bezieht, entsteht nach Trautwein ein übergreifender Zusammenhang: die Schauersequenz.³⁵ Die Schauersequenzen teilen sich in fünf Phasen ein:

- Anfangsgleichgewicht
- Übergang zum Ungleichgewicht
- Ungleichgewicht
- Auflösung des Ungleichgewichts
- Endgleichgewicht

Dem ist hinzuzufügen, dass die erste und die letzten beiden Phasen fakultativ sind. Außerdem können die Schauersequenzen in einen Rahmen eingebettet sein, der dem eigentlichen Geschehen übergeordnet ist und selbst keine Schauersequenz darstellt.³⁶

³³ Vgl.: Trautwein, Wolfgang: Erlesene Angst – Schauerliteratur im 18. und 19. Jahrhundert. Systematischer Aufriß; Untersuchungen zu Bürger, Maturin, Hoffmann, Poe und Maupassant. Carl Hanser Verlag, München 1980. S. 17

³⁴ Ebda. S. 51

³⁵ Vgl. Ebda. S. 82

³⁶ Ebda.

Im Folgenden soll erklärt werden, wie diese Handlungssequenzen Einfluss auf das Schauergeschehen nehmen.

4.2.1. Der Rahmenteil

Viele Schauerromane und –erzählungen beginnen mit einem übergeordneten Rahmen, der vollkommen fern von spukhaftem Geschehen ist. „*Der Rahmen vermittelt auf verschiedene Weise zwischen dem eigentlichen Geschehen und dem Leser.*“³⁷ Dies kann durch Vorwort, Herausgeberfiktion, Rahmenhandlung sowie Reflexionen und Kommentare aus übergeordneter Sicht passieren. Auch in *Die Serapionsbrüder* existiert dieser Rahmenhandlung. Die Freunde erzählen sich gegenseitig die Geschichten und Anekdoten und schaffen damit eine Distanz zwischen Leser und Erzähltem. Gleichzeitig bereiten sie den Leser auf eine nachfolgende Spukgeschichte mit ihren Gesprächen und Kommentaren vor und erzeugen eine Art Signalwirkung, die die Erwartungshaltung des Lesers steigert. Dies geschieht beispielsweise vor der Erzählung *Eine Spukgeschichte*, die Cyprian mit folgenden Worten beginnt: „[...] diesen Schritt tue ich wirklich indem ich euch auf der Stelle den wackersten Spuk auftische den es jemals gegeben. – Die Geschichte hat das eigentümliche, daß sie von glaubhaften Personen verbürgt ist [...].“³⁸ Cyprian weiß genau, wie er die volle Aufmerksamkeit seiner Zuhörerschaft auf seine Seite ziehen kann. Denn durch die Betonung, dass es sich um eine „verbürgte Geschichte“ von „glaubhaften Personen“ handelt, erscheint er nicht nur als Erzähler vertrauenswürdig, sondern seine Erzählung wirkt spannend und authentisch. Bei Schauererzählungen ist es umso wichtiger den Leser bzw. Zuhörer glauben zu lassen, dass er sich in seiner eigenen, „natürlichen“ Welt befindet – nur dadurch können seine Werte ins Schwanken geraten.

³⁷ Trautwein, S. 83

³⁸ Hoffmann, E.T.A.: *Die Serapionsbrüder*. Herausgegeben von Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Ursula Segebrecht. Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 2008. S. 387

4.2.2. Das Anfangsgleichgewicht

Der Begriff der Ordnung wurde bereits erwähnt. Ordnung ist die „klare und übersichtliche Einrichtung irgendeines Wirklichen“³⁹. So bezeichnet Ordnung in einer Hinsicht auch die Naturgesetze und in diesem Sinne kann das Übernatürliche als Störung der Ordnung der Natur betrachtet werden. „Ähnlich verhält es sich mit den (logischen Gesetzen der Vernunft), die eine gleichfalls unabdingbare Ordnung des Denkens bedingen. Sie bieten insofern eine ideale Voraussetzung für den irritierenden Einbruch des Unerklärbaren.“⁴⁰ Deshalb kann es nur erschrecken, wenn eine Ordnung zerbricht und es dadurch zu einem Ungleichgewicht kommt.

„Am Anfangsgleichgewicht, das noch keine weiterführenden Schauerrelationen und –elemente enthält, interessiert neben der Exposition von Ort, Zeit und Figuren vor allem die Geborgenheit der Figuren.“⁴¹ Die Ausgangssituation stellt einen kompletten Gegensatz zum Ende eines Schauerromans oder einer Schauererzählung dar. Meist wird die herrschende Idylle sogar übertrieben dargestellt, so in Hoffmanns Erzählung *Vampyrismus*: „Das Stammschloß lag in der schönsten, anmutigsten Gegend und die Einkünfte der Güter reichten hin zu den kostspieligsten Verschönerungen. Alles was der Art dem Grafen auf seinen Reisen [...] als reizend, geschmackvoll, prächtig aufgefallen, sollte nun vor seinen Augen noch einmal entstehen.“⁴² Durch diese ausführliche Darstellung ursprünglicher Geborgenheit wird dem Leser das ganze Ausmaß der Veränderungen vor Augen geführt. Das anfangs geschilderte sichere Weltbild soll im Laufe der Erzählung in Frage gestellt werden.

4.2.3. Der Übergang zum Ungleichgewicht

Meist überschreitet dabei die betroffene Figur die Grenze zwischen einem bergenden und einem bedrohlichen Raum. Ob freiwillig oder gezwungenermaßen ist von

³⁹ Schischkoff, Georgi (Hrsg.): Philosophisches Wörterbuch. Kröner Verlag, Stuttgart 1982. S. 505

⁴⁰ Hennlein, Elmar: Religion und Phantastik. Zur Rolle des Christentums in der phantastischen Literatur. Verlag Die blaue Eule, Essen 1989. S. 112

⁴¹ Trautwein, S. 84

⁴² *Vampyrismus*, S. 1115 – 1135, hier S. 1120 ff. In: Die Serapionsbrüder, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 2008.

Erzählung zu Erzählung unterschiedlich. Die Bedrohung der Schauergröße kann aber auch von ihrer Initiative ausgehen, wobei sie in einen scheinbar sicheren Raum eintritt. „*Der Beweggrund, der den Bedroher zum Eindringen veranlaßt, bleibt in der Regel zunächst verborgen.*“⁴³ In *Der unheimliche Gast* dominiert beispielsweise die erotische Komponente, die den Grafen S-i zum weiblichen Opfer hinzieht.

Weiters kann es aber auch passieren, dass etwas Vertrautes zur Schauergröße wird, ohne dabei den Ort zu wechseln. Sehr oft hat die Nacht Anteil an der Verwandlung des Vertrauten zum Bedrohlichen. In *Vampyrismus* hetzt Aurelie jede Nacht zum Friedhof, um ihren Durst nach totem Menschenfleisch zu stillen. Sie verwandelt sich buchstäblich über Nacht von einer lieblichen, zarten, jungen Frau in eine leichenfressende Ghul.

4.2.4. Im Zentrum des Schreckens – Das Ungleichgewicht

„*Während der zentralen Phase der Schauersequenz steht die betroffene Figur [...] ganz im Bann der Schauergrößen.*“⁴⁴ Trautwein unterscheidet drei Typen des Ungleichgewichts:

„Im ersten dominiert ein Bedroher, ohne daß sein Wirkungsbereich räumlich beschränkt wäre. Beim zweiten bildet ein Raum die übergeordnete Schauergröße, unabhängig davon, was für eine Bedrohung innerhalb herrscht. Im dritten dominiert eine Schauergröße ohne direkte Bedrohung.“⁴⁵

Welcher Typ in der Erzählung auch dominiert, sicher ist, dass im Roman während diesen Kapiteln ein konstantes Ungleichgewicht herrscht, das für die Schauerliteratur typisch ist. Für den oder die jeweiligen Protagonisten gilt es, sich aus den Fängen der Schauergröße zu befreien und zu versuchen durch ihr Handeln und Einschreiten, das Gleichgewicht wiederherzustellen.

⁴³ Trautwein, S. 87

⁴⁴ Trautwein, S. 89

⁴⁵ Ebda, S. 89

4.2.5. Die Auflösung des Ungleichgewichts und das Endgleichgewicht

„Die Auflösung des Ungleichgewichts beginnt mit den letzten Schauerelementen und währt nach deren Auflösung, bis auch die letzten Schauerrelationen abgeschlossen, insbesondere alle Vorausdeutungen auf einen möglichen Fortgang des Schauergeschehens aufgehoben sind. Wie der Schrecken endet, unterscheidet sich vor allem darin, ob die Schauergröße vernichtet wird und ob die betroffenen Figuren das Ungleichgewicht unbeschadet überstehen.“⁴⁶

Die Auflösung des Ungleichgewichts ist nach Trautwein fakultativ. Es gibt unzählige Geschichten, wo die Schauergröße zwar für die Betroffenen erstmals erfolgreich beseitigt wurde, aber der Erzähler lässt es offen, ob eine Rückkehr der Bedrohung weiterhin besteht. Infolgedessen besteht das Endgleichgewicht nur dann, wenn die Schauergröße für immer überwältigt worden ist. Wenn die Auflösung des Ungleichgewichts fehlt, entfällt die Phase des Endgleichgewichts ebenfalls. Trotzdem fällt es schwer, nach spukhaften, unheimlichen und grausigen Handlungselementen die anfängliche Geborgenheit wiederherzustellen.

Es lässt sich dabei resümieren, dass es die Schauerliteratur liebt, mit dieser Verstörung des Gleichgewichts eine Unsicherheit beim Leser oder Zuhörer zu erzeugen.

4.3. Todorov: Die Unschlüssigkeit des Lesers

In seiner Untersuchung *Einführung in die fantastische Literatur* befasst sich Tzvetan Todorov mit der Beschaffenheit der phantastischen Literatur.

Eine zentrale Bedingung bei der Genreeinteilung phantastischer Werke ist Todorovs Analyse nach die „*Unschlüssigkeit des Lesers*“⁴⁷, der sich fragt, ob er einer Sinnes-täuschung unterliegt oder ob sich die empirisch-erfahrbare Welt in ihren Naturgesetzen verändert hat. Trifft man diese Entscheidung, verlässt man bereits das Genre des Phantastischen und tritt in die benachbarten Gattungen des Unheimlichen und des Wunderbaren ein. „*Das Fantastische ist die Unschlüssigkeit, die ein Mensch empfindet, der nur die natürlichen Gesetze kennt und sich einem Ereignis gegenüber-*

⁴⁶ Trautwein, S. 96

⁴⁷ Vgl.: Todorov, Tzvetan: *Einführung in die fantastische Literatur*. Carl Hanser Verlag, München 1972. S. 31

*sieht, das den Anschein des Übernatürlichen hat.*⁴⁸ Das Phantastische definiert sich infolgedessen aus dem Verhältnis zu den Begriffen des Realen und des Imaginären. Doch wer entscheidet das? Für Todorov ist eine Funktion im Text impliziert, die sich nach dem Leser Richtung. Seine Wahrnehmung deckt sich mit der der handelnden Figuren. Wenn der Leser sich dazu entscheidet, dass die Gesetze der Realität intakt bleiben und die Erklärung der beschriebenen übernatürlichen Phänomene zulässig ist, dann gehört das Werk der Gattung des Unheimlichen an. Wenn er sich für das Gegenteil entscheidet und die Anschauung vertritt, dass man neue Naturgesetze anerkennen muss, aus denen heraus die Erscheinungen erklärt werden können, dann spricht man von einer Gattung des Wunderbaren.⁴⁹ Die Unschlüssigkeit des Lesers ist folglich Teil und sogleich auch Bedingung der phantastischen Literatur, ohne die sie nicht richtig funktionieren würde. Weiters führt Todorov in seiner Abhandlung drei Grundsätze an, die das Phantastische erfüllen muss, um seine Definition zu vervollständigen:

1. Der Text muss den Leser dazu bringen, die Welt der handelnden Personen wie eine Welt lebender Personen zu betrachten und die erzählten Ereignisse müssen ihn unschlüssig werden lassen. Der Leser soll sich die Frage stellen, ob die Geschehnisse einer natürlichen oder übernatürlichen Erklärung bedürfen.
2. Die Unschlüssigkeit des Lesers kann von einer handelnden Person nachempfunden werden.
3. Außerdem ist es wichtig, dass der Leser in Bezug auf den Text eine bestimmte Haltung einnimmt, die darin besteht, sowohl eine allegorische als auch eine poetische Interpretation zurückzuweisen.⁵⁰

Bezogen auf ein Werk, behandelt die erste Bedingung den verbalen Aspekt des Textes. Die zweite Forderung bezieht sich auf den syntaktischen und semantischen Teil. Und bei der dritten Bedingung handelt es sich um die Wahl zwischen mehreren Ebenen der Lektüre. Die Unschlüssigkeit entsteht, wenn sich der Rezipient nicht si-

⁴⁸ Todorov, S. 26

⁴⁹ Vgl.: Ebda. S.33

⁵⁰ Vgl. Ebda.

cher ist, wie er die wahrgenommenen Eindrücke deuten soll oder ob er das Wahrgenommene anzweifeln soll.

Weiters können nach Todorov aber auch Schreibweisen diesen Effekt der Ambiguität erzeugen: die Benutzung des Imperfekts und die Modalisation.⁵¹ Modalisation besteht darin, gewisse Wendungen zu gebrauchen, die – ohne den Sinn des Satzes zu ändern – die Beziehung zwischen dem Subjekt des Aussagens und der Aussage modifizieren. Das Imperfekt hingegen ermöglicht die Kontinuität, weil keine Aussage über die Gegenwart getroffen wird.

Todorov sieht das Phantastische nicht als eine eigene Gattung an, sondern definiert es als Untergattung des Unheimlichen und des Wunderbaren. „*Das Fantastische ist daher stets bedroht; es kann sich jeden Augenblick verflüchtigen.*“⁵² Sobald sich der implizierte Leser entschließt, ob das Wahrgenommene real ist oder nicht, befindet er sich bereits in den Gattungen des Unheimlichen und des Wunderbaren. Todorov stellt die Unterteilungen dieser zwei großen Gruppen folgend dar:

unvermischt Unheimliches	Fantastisch – Unheimliches	Fantastisch – Wunderbares	unvermischt Wunderbares
-----------------------------	-------------------------------	------------------------------	----------------------------

53

Das unvermischt Phantastische trennt das Phantastisch-Unheimliche vom Phantastisch-Wunderbaren. Das Phantastische entspricht so der Grenze zwischen zwei benachbarten Domänen.

Bei einer Geschichte aus der Gattung des Phantastisch-Unheimlichen finden die Ereignisse, die die ganze Handlung hindurch unheimlich erscheinen, am Schluss eine rationale Erklärung. Beim unvermischt Unheimlichen wird von Begebenheiten berichtet, die sich gänzlich aus den Gesetzen der Vernunft erklären lassen, die jedoch auf eine andere Weise unglaublich, außergewöhnlich, schockierend oder einzigartig sind. Hier erkennt man, dass die Definitionen verschwommen sind und das Unheimliche im Gegensatz zum Phantastischen kein abgegrenztes Genre ist.⁵⁴

⁵¹ Todorov, S. 37

⁵² Ebda. S. 40

⁵³ Ebda. S. 43

⁵⁴ Vgl.: Ebda. S. 45

Erzählungen hingegen aus dem Bereich des Phantastisch-Wunderbaren präsentieren sich als phantastisch und enden mit der Anerkennung des Übernatürlichen. Durch die Tatsache, dass diese Erzählungen unerklärt und rational unbegründet bleiben, suggerieren sie uns durchaus die Existenz des Übernatürlichen.

Beim Wunderbaren rufen die übernatürlichen Elemente weder bei den Personen noch beim impliziten Leser eine besondere Reaktion hervor. *„Nicht die Haltung gegenüber den berichteten Ereignissen charakterisiert das Wunderbare, sondern die Natur dieser Ereignisse selbst.“*⁵⁵

Um eine strukturelle Einheit der phantastischen Literatur aufzuzeigen, nennt Tzvetan Todorov drei Eigenschaften, wobei die erste sich aus der Aussage, die zweite aus dem Aussagen und die dritte aus dem syntaktischen Aspekt ergibt. Für die erste Eigenschaft sind die Beziehungen der rhetorischen Figuren zum Phantastischen maßgeblich. Die zweite Eigenschaft widmet sich dem Problem des Erzählers. Nach Todorov arbeitet die phantastische Literatur meistens mit einem Ich-Erzähler, das heißt einem im Text selbst repräsentierten Erzähler. Im Unterschied dazu wird im Wunderbaren selten die erste Person verwendet, da die Ambiguität nicht Voraussetzung dieses Genres ist, sondern der Leser soll von den übernatürlichen Gegebenheiten überzeugt sein. Ein Ich-Erzähler erleichtert die Identifikation des Lesers mit der handelnden Person. Für Todorov ist dies der direkteste Weg in die phantastische Literatur.

Das dritte Merkmal, den syntaktischen Aspekt, siedelt Todorov auf der Ebene der Perzeption des Textes durch den Leser an.⁵⁶ Damit fordert er eine strenge Lesehaltung. Der Leser muss eine phantastische Erzählung von Anfang bis Ende lesen, ohne etwas auszulassen, da er sonst den Identifizierungsprozess nicht mehr Schritt für Schritt nachvollziehen kann. Der „Blick auf die letzte Seite“ zerstört die Ambiguität. Für Todorov ist es nicht mehr möglich, bei der zweiten Lektüre eines Buches – der *Meta-Lektüre*⁵⁷ – den Identifizierungsprozess nachzuvollziehen.

⁵⁵ Todorov, S. 51

⁵⁶ Vgl.: Ebda. S. 81

⁵⁷ Ebda.

Abschließend kommt Todorov zu einem Motivkatalog, in dem die Themenkreise der phantastischen Literatur in zwei große Gruppen eingeteilt werden. Den „Ich-Themen“ und den „Du-Themen“. Innerhalb der Ich-Themen gibt es zwei Untergruppen:

- Metamorphosen von Dingen und Lebewesen
- Existenz phantastischer Wesen, die mächtiger sind als die Menschen

Die Du-Themen behandeln die menschliche Sexualität und teilen sich in drei Untergruppen:

- Inzest
- Homosexualität
- Liebe zu dritt

Daneben finden sich eine Reihe sexueller Symbole, die mehr oder weniger auf die sexuellen Implikationen der phantastischen Literatur anspielen, wie beispielsweise der Vampir.

Todorov sieht in der Phantastik eine Gattung, die zwei Funktionen erfüllt, nämlich eine literarische und eine soziale, wobei die soziale Funktion in der Umgehung von gesellschaftlichen Tabus besteht. Die literarische Funktion spaltet sich wiederum in drei Bereiche auf.

„Eine pragmatische Funktion: das Übernatürliche bewegt, erschreckt oder hält den Leser in Spannung; eine semantische Funktion: das Übernatürliche konstituiert seine eigene Manifestation, was sich als Selbst-Bestimmung bezeichnen läßt; schließlich eine syntaktische Funktion: es tritt, wie wir gesagt haben, in die Entwicklung der Erzählung ein.“⁵⁸

Der syntaktische Aspekt behandelt das Gleichgewicht einer Erzählung. Entweder wird es in der Erzählung zerstört und bekommt Gelegenheit sich neu zu formieren oder es wird der Zustand an sich beschrieben.

⁵⁸ Todorov, S. 145 ff.

4.4. Brittnachers Motivkatalog

Im Gegensatz zu Trautwein und Todorov, die die phantastische Literatur in Kategorien einteilen und eigene Schemata für die Aufschlüsselung der Handlungsstrukturen entwerfen, geht Hans Richard Brittnacher in seinem Werk *Ästhetik des Horrors* ganz anders mit der Gattung um und unterlässt es, sie in verschiedene Gerüste gliedern zu wollen. Sein historischer Motivkatalog bezieht sich auf die Verursacher des Ungleichgewichts in Schauererzählungen und behandelt Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen.

„Gegen diese Kreaturen können sich die Helden der Literatur nur erfolgreich wehren, wenn sie allem abschwören, was ihnen die neue Zeit als intellektuelle Gewißheit suggerierte und als Lebenshilfe vermachte: Cartesianischer Zweifel, moralisches Pathos und kritische Vernunft erweisen sich im Kampf mit den widernatürlichen und widervernünftigen Geschöpfen der Phantastik als denkbar unzulängliche Werkzeuge.“⁵⁹

Eine Ästhetik im Horror liegt darin, das Hässliche selbst als eine Art Attraktion darzustellen und vollkommen vom Vernünftigen, Schönen und Guten abzuweichen. Beistand sei vor allen Dingen in der Religion oder im geheimnisvollen Wissen zu finden. Oder aber die Opfer wüchsen über sich selbst hinaus und entdeckten in ihrem Inneren Restbestände einer archaischen Persönlichkeit. Wie schrecklich Monster, Marionette und Co. auch sein mögen, fast immer ist der Schrecken umstellt von Figuren der Sehnsucht, der Erlösung oder einer tröstlichen Erinnerung.⁶⁰

Brittnachers Skizze der historischen Anlässe der Phantastik, ihre Motive und Weltbilder weist auf außerliterarische Bewertungskontexte dieses Genres hin. Sie legen an der Phantastik eine bestimmte anthropologische Erfahrung bloß, erlauben einen soziologischen Blick auf das herrschende Kultursystem, führen zu einer literaturtheoretischen Kritik und enden bei einem moralischen Kommentar.⁶¹

⁵⁹ Brittnacher, Hans Richard: *Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1994. S. 320

⁶⁰ Vgl.: Ebda. S. 321

⁶¹ Vgl.: Ebda. S. 322

4.5. Weitere Stellungnahmen

Die drei gewählten Werke über Bedeutung und Definition phantastischer Literatur spiegeln nur einen Bruchteil der verschiedenen Meinungen und Forschungsansätze zum Thema wider. Vor einigen Jahrhunderten noch als eigenes Genre von den Literaturwissenschaftlern kaum beachtet, darf mittlerweile von einem regelrechten Boom gesprochen werden, der auch auf Filme oder bildende Künste übergegriffen hat.

Dem ist hinzuzufügen, dass viele Theorien – insbesondere Todorovs Einführung – heftige Reaktionen bei anderen Wissenschaftlern ausgelöst haben. Peter Cersowsky kritisiert beispielsweise Todorovs Meinung, dass Protagonist und Perspektivfigur identisch sind.

„Dies bedeutet jedoch zugleich, daß der Bewußtseinshorizont des Helden, in dem sich die geschilderte Welt darstellt, der Sichtweise entspricht, die dem Leser von dieser Welt vermittelt wird. Bedingt durch das Fehlen einer auktorialen bzw. allwissenden Erzählerinstanz weiß der Leser über die Erfahrungen des erlebenden Protagonisten nicht mehr als dieser selbst.“⁶²

Er bemängelt, dass Todorov keinen realen Leser vor Augen hat und dass sich dadurch die Unschlüssigkeit des Helden zwangsläufig auch immer auf den Rezipienten überträgt. Zudem sei das „rein Phantastische“ für Todorov eine seltene Form, da es sich mit den Randformen des Unheimlichen und des Wunderbaren überschneidet. *„Es [Das Phantastische] definiert sich vielmehr geradezu als Grenzform und Schnittlinie beider Bereiche. Schon dadurch verliert die Kategorie jedoch beträchtlich an Flexibilität und Spannweite.“*⁶³ Phantastische Literatur müsse auch als solche betrachtet werden. Nach Cersowsky wäre es falsch, sie nur als „schwammige Gattung“ zu akzeptieren, die im Moment ihrer Kategorisierung in die benachbarten Genres des Unheimlichen und des Wunderbaren übertritt.

Thomas Wörtche schließt sich Cersowskys Meinung an, und entdeckt in Todorovs Konzept einige Ungereimtheiten und Schwachpunkte. Er stößt sich an den Formu-

⁶² Cersowsky, Peter: Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zum Strukturwandel des Genres, seinen geistesgeschichtlichen Voraussetzungen und zur Tradition der „schwarzen Romantik“ insbesondere bei Gustav Meyrink, Alfred Kubin und Franz Kafka. Wilhelm Fink Verlag, München 1983. S. 18

⁶³ Ebda. S. 19

lierungen des „Unheimlichen“ und des „Wunderbaren“: „Das größte Handicap des Begriffspaares ist freilich die Tatsache, daß es so eingeführt empfindlich mit der ganzen Tradition des ‚Wunderbaren‘ als Kategorie aufklärerischer Poetik und dem ‚Unheimlichen‘ in der Bedeutung von S. Freud kollidiert.“⁶⁴ Der Begriff des Phantastischen sei somit bloß temporärer Natur und müsse stets zwischen dem von Todorov kategorial nicht äquivalenten Pol des „Wunderbaren“ und dem kategorial nicht äquivalenten Pol des „Unheimlichen“ hin und her pendeln. Für Wörtche ein „komplettes argumentatives Desaster“⁶⁵.

Mitunter beschäftigt sich auch Petra Perry in ihrem Werk *Möglichkeiten am Rande der Wahrscheinlichkeit* mit Todorovs theoretischen Ansätzen und stimmt mit ihm darin überein, dem Rezipienten die wichtigste Funktion innerhalb des Phantastischen zuzuschreiben. Jedoch weigert sie sich den Leser zu psychoanalysieren, „denn wir wollen nicht den dialogischen Raum des Fantastischen durch eine monologische Analyse aufheben.“⁶⁶ Todorov habe Unrecht, wenn er von einer pragmatischen Funktion des Lesers absieht. Zudem führt die Autorin den Begriff der phantastischen Situation⁶⁷ ein, welche ebenfalls zu einer Unschlüssigkeit des Protagonisten und des Rezipienten führt.

Bei aller – teilweise auch berechtigter – Kritik an Todorovs theoretischen Ansätzen über die Kategorisierung phantastischer Literatur muss auch hinzugefügt werden, dass die meisten Autoren keine neuen Theorien entwickeln, sondern sie modifizieren Todorovs Thesen nach ihren Bedürfnissen.

Auch wenn die Fülle an literaturtheoretischen Ansätzen mittlerweile kaum noch zu überblicken ist, lässt sich zusammenfassend sagen, dass sich die phantastische Literatur in kritischer Hinsicht mit dem Bild des Menschen auseinandersetzt. Sein – negatives – Handeln bestimmt den Handlungsverlauf und kehrt die Geschichte ins Düstere. „Aus den abenteuerlichen, spektakulären – und mitunter auch eskapisti-

⁶⁴ Wörtche, Thomas: Phantastik und Unschlüssigkeit. Zum strukturellen Kriterium eines Genres. Untersuchungen an Texten von Hanns Heinz Ewers und Gustav Meyrink. Corian-Verlag Heinrich Wimmer. 1. Auflage, Meitingen 1987. S. 50

⁶⁵ Ebda.

⁶⁶ Perry, Petra: Möglichkeit am Rande der Wahrscheinlichkeit. Die „fantastische Situation“ in der Kleistschen Novellistik. Böhlau Verlag, Köln 1989. S. 80

⁶⁷ Vgl.: Ebda. S. 93

*schen – Stories, die sie [die Phantastik] erzählt, sprechen Weltbeobachtungen und Lebenserfahrungen, denen eine abgründige Skepsis eigen ist.*⁶⁸ Für Brittnacher wiederholt sich in der Rezeption der Phantastik der Konflikt zwischen dominierender und dominierter Kultur und verarbeitet somit anthropologische Ansätze. Letztendlich sei nicht Bedeutung welcher Autor mit welchem Werk über phantastische Literatur nun Recht habe oder nicht, es ginge vielmehr um ein „*Votum für die Stärkung der Selbstreflexivität der literaturwissenschaftlichen Tätigkeit.*“⁶⁹ Eine permanente Beobachtung und Neu-Definierung literarischer Texte ist von Nöten, um den Literaturbetrieb aufrecht zu erhalten.

⁶⁸ Brittnacher, S. 324

⁶⁹ Ebda. S. 325

5. HOFFMANNS SCHAUERERZÄHLUNGEN IN DIE SERAPIONSBRÜDER UND DEREN ERZÄHLSTRUKTUREN

5.1. Zur Entstehung des Werks

Die Serapionsbrüder ist ein Erzählzyklus in vier Bänden, erschienen von 1819 bis 1821. Zu seinem dritten Erzählzyklus nach den Fantasiestücken (1814/15) und den Nachtstücken (1816/17), wurde Hoffmann durch den Berliner Verleger Reimer angeregt, der ihm im Februar 1818 eine Gesamtausgabe aller Erzählungen vorschlug, die bislang in Zeitschriften, Taschenbüchern und Almanachen verstreut erschienen waren.⁷⁰ Unter ihnen waren beispielsweise *Das Fräulein von Scuderi*, *Der unheimliche Gast*, *Die Brautwahl* oder *Signor Formica*. Insgesamt enthalten die vier Bände rund 30 Erzählungen und kürzere Texte, die sich einige Freunde in geselliger Runde erzählen und vorlesen. Hoffmann verteilte die zwischen 1813 und 1821 entstandenen Erzählungen und Märchen auf acht Zusammenkünfte der Freunde und ließ sie in vier Bänden mit dem Untertitel *Gesammelte Erzählungen und Märchen. Herausgegeben von E.T.A. Hoffmann*⁷¹ erscheinen.

Bei der Zusammenstellung des Erzählzyklus beschäftigte den Dichter von Anfang an die Frage ihrer sinnvollen Anordnung und Verknüpfung. In der Rahmenhandlung, für die Hoffmann sich schließlich entschied, treffen sich vier, vom vierten Abschnitt an sechs literarisch interessierte Freunde in regelmäßigen Abständen und lesen dabei aus eigenen Werken vor. Den autobiografischen Hintergrund der Sammlung und ihren auf den ersten Blick eher merkwürdigen Titel erklärt Hoffmann teilweise im Werk selbst. „Beides geht auf gesellige Runden zurück, in denen sich Hoffmann mit Dichterfreunden und Bekannten – Fouqué, Chamisso, Contessa, Hitzig, Koreff und anderen – traf.“⁷² Nachdem sich das erste Treffen am 12. Oktober 1814 – am Tag des heiligen Seraphinus von Montegrano – zugetragen hatte, wurde der geplante Erzählzyklus zunächst unter dem Titel *Die Seraphinenbrüder* ange-

⁷⁰ Vgl.: Radler, Rudolf (Hrsg.): Hauptwerke der deutschen Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen. Band I: Von den Anfängen bis zur Romantik. Kindler Verlag, München 1994. S. 435 – 436

⁷¹ Hauptwerke der deutschen Literatur, S. 435

⁷² Steinecke, Hartmut: Die Kunst der Fantasie. E.T.A. Hoffmanns Leben und Werk. Insel Verlag, Frankfurt am Main 2004. S. 353

kündigt.⁷³ Die Änderung des Titels hatte ebenfalls einen biographischen Anlass, und zwar die Rückkehr Chamissos von einer Weltreise am 14. November 1818⁷⁴, dem Tag des Heiligen Serapion. In Zusammenhang mit diesem rein zufälligen Datum entwickelte Hoffmann eine dichterische Theorie, das sogenannte „serapiontische Prinzip“, welches so umfassend konzipiert war, dass es die heterogensten Erzähltypen miteinander verknüpfte: das Märchen mit der historischen Erzählung, die Gespenstergeschichte mit dem Kriminalbericht und der Künstlernovelle.

5.2. Das „serapiontische Prinzip“

Ausgangspunkt für den Erzählzyklus ist der Wunsch nach Unterhaltung, Geselligkeit und Gemütlichkeit. Die vier Freunde Theodor, Lothar, Ottmar und Cyprian sehen sich nach zwölfjähriger Trennung wieder und klagen über die Macht der Zeit und die Veränderungen, die sie mit sich zieht. Theodor ermutigt seine Kumpanen, es auf ein Neues zu versuchen und die alte gemütliche Erzähltradition fortzusetzen: *„Laßt uns also die alte Zeit und alle alte Ansprüche aus ihr her vergessen, und von jener Gesinnung ausgehend, versuchen, wie sich ein neues Band unter uns verknüpft.“*⁷⁵ Die unterhaltsamen Erzählungen stellen für die Freunde einen angenehmen Zeitvertreib dar.

Der Erzählzyklus beginnt mit Cyprians Bericht über einen wahnsinnigen Einsiedler, der von der fixen Idee besessen ist, mit dem frühen christlichen Bischof Serapion identisch zu sein, der im östlichen Mittelmeerraum lebte. Der Einsiedler ist in Wirklichkeit Graf P., ein Edelmann, der früher eine bedeutende Rolle im öffentlichen Leben spielte. Jetzt lebt er als Einsiedler im Wald, den er für die Wüste Thebens hält. Cyprian versucht ihn mit rationalen Argumenten davon zu überzeugen, dass Serapion in einer anderen Zeit und an einem anderen Ort gelebt hat – der Wahnsinnige lässt sich davon aber nicht irritieren. Sein Realitätsverlust und seine Absage an die Wirklichkeit bewirken bei Serapion eine Konzentration auf die Bilder seiner Vorstellungskraft. So fährt Cyprian in seiner Erzählung fort:

⁷³ Vgl.: Steinecke, S. 354 ff.

⁷⁴ Steinecke, S. 354

⁷⁵ Die Serapionsbrüder. Band I. Erster Abschnitt, S. 15

„Serapion erzählte jetzt eine Novelle, angelegt, durchgeführt, wie sie nur der geistreichste, mit der feurigsten Phantasie begabte Dichter anlegen, durchführen kann. Alle Gestalten traten mit einer plastischen Ründung, mit einem glühenden Leben hervor, daß man, fortgerissen, bestrickt von magischer Gewalt wie im Traum, daran glauben mußte, daß Serapion alles selbst wirklich von seinem Berge erschaut.“⁷⁶

Cyprians Zuhörer zeigen sich zunächst skeptisch, erklären aber schließlich Serapions Wahnsinn für ein gesteigertes Dichtertum und beschließen am Tag ihres Zusammentreffens, am Tag des Heiligen Serapion, ihren Freundschaftsbund im Zeichen des Einsiedlers zu erneuern:

„Laßt uns nun dabei des Einsiedlers Serapion eingedenk sein! – Jeder prüfe wohl, ob er auch wirklich das geschaut, was er zu verkünden unternommen, ehe er es wagt laut damit zu werden [...]. Der Einsiedler Serapion sei unser Schutzpatron, er lasse seine Sehergabe über uns walten, seiner Regel wollen wir folgen als getreue Serapions-Brüder!“⁷⁷

Das serapiontische Prinzip zielt auf einen Ausgleich von Phantasie und Wirklichkeit, auf die Harmonie von Geist und Körper, Innen- und Außenwelt. Der Welt der Phantasie, die in den Wahnsinn führt, muss ein Gegengewicht in der Wirklichkeit entgegengesetzt werden. Wo dieses Gleichgewicht gestört ist, kommt es zu jenen Krankheiten des Geistes und der Seele, die in den Berichten und Erzählungen der *Serapionsbrüder* immer wieder thematisch werden:

- in der Darstellung von Sonderlingen (*Rat Krespel, Der Baron von B.*)
- Magnetiseuren und ihren automatenhaften Geschöpfen (*Eine Spukgeschichte, Der unheimliche Gast, Die Automate*)
- von Kranken (*Rat Krespel, Zacharias Werner*)
- oder der Leidenschaft und dem Wahn Verfallenen (*Das Fräulein von Scuderi, Spielerglück, Geschichte vom Einsiedler Serapion, Der Artushof*)⁷⁸

Weiters leiten die verschiedenen Gespräche der Serapionsbrüder über Krankheit, Magnetismus, Somnambulismus sowie über die Nachtseiten der Natur, über Gesel-

⁷⁶ Hoffmann: Der Einsiedler Serapion. S. 20 – 35, hier S. 31. Erschienen in: Die Serapionsbrüder, 1978

⁷⁷ Die Serapionsbrüder. Band I. Erster Abschnitt, S. 69

⁷⁸ Vgl.: Hauptwerke der deutschen Literatur, S. 436

ligkeit und literarische Gattungen zum jeweiligen Thema der folgenden Erzählung hin. Das Gespräch selbst kann unversehens in die darauf folgende Erzählung übergehen, so dass es zu einer erzähltechnischen Verzahnung zwischen Rahmen und Erzählung kommt. Der Abstand zum Erzählten wird durch die anschließende kritische Beurteilung von Seiten der Freunde noch verstärkt, deren Bemerkungen über die Wirkung des Erzählten die Fragen des zukünftigen Lesers vorwegnehmen.

Der Freundeskreis bekennt sich zum serapiontischen Prinzip des Gleichgewichts und entwickelt daraus eine eigene Erzählweise: „*Wenigstens strebe jeder recht ernstlich danach, das Bild, das ihm im Innern aufgegangen, recht zu erfassen mit allen seinen Gestalten, Farben, Lichtern und Schatten und dann, wenn er sich recht entzündet davon fühlt, die Darstellung ins äußere Leben <zu> tragen.*“⁷⁹ In der Folge werden alle Erzählungen unter diesen Gesichtspunkten überprüft und analysiert. Das serapiontische Prinzip ist also tatsächlich ein durchgehendes Erzählprinzip, das eine bestimmte Weltanschauung ausdrückt.

Doch nicht alles, was sie erzählen, müssen sie selbst erlebt haben. Das eigene Erlebnis ist nur eine Möglichkeit der Wirklichkeitserfahrung. Die Phantasie kann auch von anderen Anregungen ausgehen: von Bildern, literarischen Werken, Chroniken oder Personen und Ereignissen der Zeitgeschichte. Und so beschließen die Freunde in ihren Beiträgen unter anderem auf bekannte Stoffe zurückzugreifen und diese neu zu gestalten. Sie beziehen sich auf Gemälde (*Die Fermate, Der Artushof, Doge und Dogaresse*) und auf zeitgenössische Berichte (*Der Kampf der Säger, Meister Martin der Kufner und seine Gesellen, Die Bergwerke zu Falun*). Bei dieser Art von Nachahmung der Kunst geht es vor allen Dingen um echte Aneignung und literarische Neugestaltung. „*Das ‚serapiontische Prinzip‘ trägt das Werk und gewährleistet die Integration seiner heterogenen Teile.*“⁸⁰ Hoffmann gelingt es, die unterschiedlichen Erzählungen mithilfe eines einzigen künstlerischen Gesetzes zusammenzufügen und die eher zufällig entstandene Rahmenhandlung bewirkt eine „*erstaunliche Geschlossenheit des Zyklus*“⁸¹.

⁷⁹ Die Serapionsbrüder. Band I. Erster Abschnitt, S. 69

⁸⁰ Steinecke, S. 366

⁸¹ Hauptwerke der deutschen Literatur, S. 436

5.3. Drei Einzelanalysen

In den folgenden drei Kapiteln werden die Erzählungen *Vampyrismus*, *Eine Spukgeschichte* und *Der unheimliche Gast* gattungspoetisch analysiert. Dabei stehen insbesondere die strukturellen Merkmale des Spuk- und Gruselgenres im Vordergrund.

5.3.1. Vampyrismus

5.3.1.1. Zur Entstehung

Genaue Daten zur Entstehungsgeschichte des Gesprächs der Serapionsbrüder über den Vampirismus und der darin eingebetteten Geschichte sind nicht überliefert. Hoffmann muss aber Teile davon im Jahre 1821 im Zusammenhang mit dem Abschluss der Rahmengespräche fertig gestellt haben.⁸² Ob der Autor dabei auf bereits vorliegende Manuskripte zurückgegriffen hat, ist heute nicht mehr mit Sicherheit nachweisbar. In einigen Sekundärwerken wird als eine mögliche Quelle eine Erzählung aus der Märchensammlung *Tausendundeine Nacht* angegeben.⁸³ Die *Geschichte von Sîdi Nu'-mân* erzählt von einem Mann, der ohne sein Wissen mit einer Ghul – einem leichenfressenden Dämon – verheiratet ist.

Der Geschichte wurde von E.T.A. Hoffmann selbst kein Titel gegeben, sie wird jedoch in den meisten Anthologien als *Eine Vampirgeschichte*, *Cyprians Erzählung*, *Vampyrismus* oder *Eine grässliche Geschichte* betitelt. Oft wird der Titel in Klammern wiedergegeben, weil er nicht vom Autor stammt. Es handelt sich genau genommen nicht um eine Vampirgeschichte, sondern um Nekrophagie, also um den Verzehr von Leichenteilen. In der Ausgabe vom Deutschen Klassiker Verlag (Frankfurt, 2008) hat sich der Herausgeber für *Vampyrismus* entschieden, und da ich nach dieser Ausgabe zitiere, behalte ich den Namen der Einfachheit halber für die literaturwissenschaftliche Untersuchung bei.

⁸² Vgl.: Kommentar zu Vampirismus. S. 1633 – 1638, hier S. 1633. In: Die Serapionsbrüder, Deutscher Klassiker Verlag 2008.

⁸³ Vgl.: Pikulik, Lothar: E.T.A. Hoffmann als Erzähler. Ein Kommentar zu den „Serapions-Brüdern“. Vandenhoeck & Ruprecht Verlag, Göttingen 1987. S. 200

Zu Hoffmanns Zeit ist die Bezeichnung „Blutsauger“ für die Figur des Vampirs bereits etabliert, auch wenn noch nicht ganz deckungsgleich.⁸⁴ Auf die historische Entwicklung des Vampirmotivs wird im Kapitel „Der weibliche Vampir als Schau-ergröße“ noch genauer eingegangen. Cyprian, der Erzähler, sagt auch nicht, dass ihm eine Vampirgeschichte eingefallen ist, sondern *„es ist mir bei dem Gespräch über den Vampirismus eine gräßliche Geschichte eingefallen [...]“*.⁸⁵

5.3.1.2. Die Erzählstruktur

Im Folgenden sollen die einzelnen Schauersequenzen und deren Strukturen nach der Theorie Wolfgang Trautweins untersucht werden. An seiner Unterteilung in fünf verschiedene Sequenzen lässt sich das Strukturschema, das die meisten Schauererzählungen verfolgen, besonders gut erkennen.

5.3.1.2.1. Die Rahmenhandlung

Im Anschluss an Sylvesters Erzählung *Der Zusammenhang der Dinge*, bei der Hoffmann das Thema des Zufalls aufgreift, den Aufbau der Welt und das Kausalitätsprinzip in Frage stellt, leiten die Serapionsbrüder in ihrer anschließenden Diskussion über Walter Scotts Roman *Der Astrologe* zum Vampirmotiv bei Lord Byron über und beginnen ein Gespräch über Vampirismus. Anfang des 19. Jahrhunderts ist E.T.A. Hoffmann neben John William Polidoris *The Vampyre* (1816) und George Gordon Byrons *Fragment of a Novel* (1816) einer der ersten Schriftsteller, die das Motiv des Blutsaugers für ihre Geschichten verwenden. Die beiden britischen Schriftsteller, die zu Lebzeiten auch miteinander befreundet waren, entwerfen jeweils das Bild des Vampirs als eines innerlich zerrissenen Melancholikers, *„der aus Lebensnotwendigkeit Böses begeht, der sich zwar nach Liebe sehnt, dessen Tragik aber darin besteht, sein existentielles Begehren nur biologisch als Durst nach Blut artikulieren zu können.“*⁸⁶ Beide Vampirgestalten reisen mit einem nichts ahnenden

⁸⁴ Vgl.: Kommentar zu Vampirismus, S. 1633

⁸⁵ Die Serapionsbrüder, Band II, S. 515

⁸⁶ Brittnacher, S. 124

Gefährten nach Athen und werden jeweils als „großer Liebhaber der Einsamkeit“⁸⁷ oder als „zurückhaltendes Wesen, [...] gelegentliche Zeichen seiner Unruhe“⁸⁸ beschrieben.

Ein ähnliches Bild zeigt Hoffmanns Protagonistin Aurelie, die zugleich Opfer und Täter ist. Von ihrer Mutter missbraucht und mit einem unheimlichen Fluch belegt, durstet sie Nacht für Nacht nach totem Menschenfleisch.

Die literarische Figur des Vampirs machte in den vergangenen 200 Jahren eine enorme Entwicklung durch und ist im heutigen Horrorgenre Gang und Gäbe. Lothars Vampir-Definition zeigt dennoch, dass die Grundzüge des Blutsaugers seinerzeit schon gegeben waren und sich bis heute weiterentwickelt haben:

„[...] daß ein Vampyr nichts anders ist, als ein verfluchter Kerl, der sich als Toter einscharren läßt und demnächst aus dem Grabe aufsteigt und den Leuten im Schlafe das Blut aussaugt, die dann auch zu Vampyrs werden [...]. Um einen solchen Vampir unschädlich zu machen, muß er ausgegraben, ihm ein Pfahl durchs Herz geschlagen und der Körper zu Asche verbrannt werden. Diese scheußlichen Kreaturen erscheinen oft nicht in eigener Gestalt, sondern en masque.“⁸⁹

Die Freunde sind sich einig, dass der Vampirismus zu einer der „furchtbar grauenhaftesten Ideen“⁹⁰ zählt und ausartet ins „Entsetzliche, scheußlich Widerwärtige“⁹¹. Trotzdem sei die Gattung interessant und spannend genug, um einen wohltuenden Schauer in den Gliedern zu erregen und somit eine ungeheure Wirkung auf das innere Gemüt zu erzielen. Ihr Gespräch führt über die Märchengattung weiter zu den „echten Gespenstergeschichten“. Lothar gibt zu, dass seine Phantasie durch sehr einfache Mittel angeregt werden kann. Als Beispiel für diese Kunst nennt er Heinrich von Kleists *Bettelweib von Locarno* und äußert sich begeistert über dessen Er-

⁸⁷ Polidori, William: Der Vampyr. S. 45 – 70, hier S. 57. In: Sturm, Dieter (Hg.): Von denen Vampiren oder Menschengaugern. Dichtungen und Dokumente. Carl Hanser Verlag, München 1968

⁸⁸ Byron, George Gordon: Ein Fragment. S. 39 – 45, hier S. 39. In: Von denen Vampiren oder Menschengaugern.

⁸⁹ Vampirismus, S. 1115 – 1135, hier S. 1116. In: Die Serapionsbrüder. Band IV, Achter Abschnitt.

⁹⁰ Ebda. S. 1117

⁹¹ Ebda.

zählkunst, mit der Kleist beim Leser Furcht und Grauen erzielt: *„Er durfte keinen Vampyr aus dem Grabe steigen lassen, ihm genügte ein altes Bettelweib.“*⁹²

Daraufhin ergreift Cyprian das Wort und erzählt eine grässliche Geschichte, die er vor langer Zeit gehört hat. Zu Beginn seiner mündlich tradierten Nacherzählung betont er, dass sich die Geschichte wirklich zugetragen hätte. Diese Art der Beglaubigungsformel und die Zusicherung, dass es sich um eine wahre Begebenheit handelt, verstärken beim Leser den Schauereffekt. Dadurch stellt dieser nicht nur die fiktionale, sondern auch die empirisch-erfahrbare Welt in Frage. Gero von Wilpert hält eine Beglaubigungsformel bei phantastischen Erzählungen für obligatorisch: *„Eine unglaubliche Gespenstergeschichte ist vergeudete Zeit. Und zwar vergeudete Zeit des Autors wie des Lesers.“*⁹³ Das ist eine These, der man durchaus zustimmen könnte. Schließlich würde die Spukgeschichte leicht ihren Reiz verlieren, wenn nicht zumindest ein Funken Wahrscheinlichkeit darin bestünde, dass es sich tatsächlich so zugetragen haben könnte.

Cyprian rechnet bereits mit dem Widerstand seiner Zuhörerschaft und wählt eine Erzählstrategie, um den Unglauben der Serapionsbrüder von Beginn an zu schwächen. Die wichtigen elementaren Voraussetzungen der Beglaubigung sind gegeben: eine realistische Ausgangsstellung der Erzählung, Identifikation mit einer Leitfigur (in unserem Fall Graf Hyppolit), ein ernsthafter Erzählstil und eine schlüssige Erzählform.⁹⁴ Diese Elemente charakterisieren den Erzähler als einen rationalen Menschen, der den Unterschied zwischen der realen und irrealen Welt kennt.

5.3.1.2.1.1. Die Funktion der Rahmenhandlung

Das Ambiente, in dem Cyprian in einer fiktionalen Runde Gespenster- und Gruselgeschichten erzählt, ist nach Wolfgang Trautwein eine beliebte Form der Distanzierung. *„Diese Konstellation stellt den Sicherheitsabstand, der zwischen dem ungeführdeten Leser und dem Schauergeschehen herrscht, im Werk selbst an den fiktio-*

⁹² Vampyrismus, S. 1119

⁹³ Wilpert, S. 41

⁹⁴ Vgl.: Ebda. S. 42

*nen Zuhörer dar.*⁹⁵ Die einleitenden Gespräche der Serapionsbrüder gehen Schritt für Schritt zur Geschichte über und lassen durch ihre Kommentare vermuten, dass wir es mit etwas Unheimlichen, Schrecklichen und Perversen zu tun haben. Der Leser befindet sich in der Rahmenhandlung noch in seiner geordneten Welt und beobachtet, wie diese sich immer mehr verändert und ins Gegenteilige, in die Welt des Grauens und Dunklen abdriftet. Dadurch wird die Funktion des Schauers noch verstärkt. *„Häufig deutet der Rahmen auf das nachfolgende Schauergeschehen voraus.“*⁹⁶ Es lässt sich also vermuten, dass es sich im Anschluss an das Gespräch über den Vampirismus um eine Schauergeschichte handeln muss. Cyprian selbst betitelt sie mit den Worten *„eine gräßliche Geschichte“*⁹⁷. Dieser erste Hinweis auf die nachfolgende Erzählung prägt die Erwartungshaltung des Lesers.

5.3.1.2.2. Das Anfangsgleichgewicht und die Geborgenheit des Grafen

Das Anfangsgleichgewicht stellt die anfängliche Idylle am Anwesen des Grafen Hyppolits dar. Zu Beginn der Erzählung interessiert die Exposition von Ort, Zeit und Figuren und deren Geborgenheit.⁹⁸ In der titellosen Geschichte ist das Anfangsgleichgewicht kurz gehalten: Graf Hyppolit tritt das Erbe seines Vaters an und beabsichtigt, ein altes Schloss kostspielig zu renovieren zu lassen. Die Harmonie ist insbesondere durch die Ungefährlichkeit, Obhut und Sicherheit des Protagonisten Graf Hyppolit gekennzeichnet.

Das Anfangsgleichgewicht währt jedoch nicht lange. Schon auf der zweiten Seite der Geschichte weist Cyprian auf das unheimliche Aussehen der Baronesse hin und verwendet dabei Worte wie „glühender Blick“, „widerwärtiger Eindruck“ und „Abscheu“. Der Graf jedoch räumt alle Zweifel zur Seite, als er ihre liebliche Tochter Aurelie erblickt:

„[...] und alles glühende Leben süßer Liebeslust kam ihm wieder, als er Aureliens Hand faßte und feurig an die Lippen drückte. Beinahe zum Mannesalter gereift, fühlte der Graf zum erstenmal die ganze Gewalt der Leidenschaft, um so weniger war es ihm möglich, seine Gefühle zu verbergen, und

⁹⁵ Trautwein, S. 83

⁹⁶ Ebda.

⁹⁷ Vampirismus, S. 1119

⁹⁸ Vgl.: Trautwein, S. 84

die Art, wie Aurelie dies aufnahm in hoher kindlicher Liebenswürdigkeit, entzündete in ihm die schönsten Hoffnungen.“⁹⁹

Dieses Hin und Her zwischen Spannung und Entspannung fördert nicht nur die Leserwartung, sondern bereitet den Leser zugleich auf die nachfolgenden Ereignisse vor.

5.3.1.2.3. Der Übergang zum Ungleichgewicht: unheimlicher Besuch

Hoffmann führt den Leser langsam zum Spukgeschehen hin. Der Erzähler spielt mit dem Misstrauen des Lesers, das von Seite zu Seite gesteigert wird. Der erste Verdacht, dass sich etwas Mysteriöses abspielen wird, taucht bei der Beschreibung der alten Baronesse auf – einer Verwandten von Hyppolits Vaters, bei deren Anblick der Graf Abscheu und Ekel empfindet: *„Niemals hatte eine Person, ohne im mindesten häßlich zu sein, in ihrer äußern Erscheinung solch einen widerwärtigen Eindruck auf den Grafen gemacht, als eben die Baronesse.“*¹⁰⁰ Sogar von einem *„widrigen Antlitz“*¹⁰¹ ist die Rede. Umso mehr wundert man sich als Leser, dass der Graf die Alte auf seinem Besitz verweilen lässt. Grund dazu gibt ihm Aurelie, die schöne und liebevolle Tochter der Baronesse. Infolgedessen gewährt der Graf den beiden Frauen Unterkunft auf seinem Anwesen, auch wenn der Verdacht aufkommt, dass es etwas Unheimliches mit ihnen auf sich hat. Dies wird zum ersten Mal klar, als Graf Hyppolit der Baronesse die Hand gibt: *„Er fühlte seine Hand von im Tode erstarrten Fingern umkrallt, und die große knochendürre Gestalt der Baronesse, die ihn anstarrte mit Augen ohne Sehkraft, schien ihm in den häßlichen bunten Kleidern eine angeputzte Leiche.“*¹⁰² Der grausige Zustand ihrer Mutter wird von Aurelie als Starrkrampf abgetan, an dem sie ab und zu leidet. Der Graf glaubt ihr und die beiden Frauen ziehen ins Schloss ein. Nach Trautwein handelt es sich bei den beiden Frauen um Bedroher, die aktiv von außen eindringen. Da sich Hyppolit als Betroffener noch in Sicherheit wiegt, bleiben ihm Existenz bzw. Bedrohlichkeit der eindringen-

⁹⁹ Vampyrismus, S. 1122

¹⁰⁰ Ebda. S. 1121

¹⁰¹ Ebda., S. 1122

¹⁰² Ebda.

den Schauergröße zunächst verborgen.¹⁰³ Hyppolit wirft alle Bedenken über Bord, verliebt sich in Aurelie und nimmt sie zur Frau.

Der Übergang zum Ungleichgewicht tritt durch das Eintreffen der beiden Frauen deutlich hervor. Durch sie kann man den Zerfall der Werteordnung beobachten, was für Schauererzählungen charakteristisch ist. Dass im scheinbar idyllischen Alltag Platz ist für Dämonen, Vampire und Leichenfresser, setzt die Brüchigkeit der Welt voraus.¹⁰⁴ Graf Hyppolit entdeckt das Grauen, das seinen eigenen Geisteszustand für immer verändern soll, nicht in tiefen, dunklen Wäldern, sondern in seinem Schloss, bei seiner eigenen Ehefrau.

5.3.1.2.3.1. Die Szenerie – Unheimliche Orte

5.3.1.2.3.1.1. Das mittelalterliche Schloss

Typisch für das Genre der Schauererzählung ist, dass die anfängliche Idylle ausdrücklich beschrieben wird: *„Das Stammschloß lag in der schönsten anmutigsten Gegend, und die Einkünfte der Güter reichten hin zu den kostspieligsten Verschönerungen.“*¹⁰⁵ Alte Gemäuer dienen in Schauererzählungen und Gespenstergeschichten oft als gruselige Kulisse, stellen neben dunklen Wäldern und Friedhöfen Orte des Unheimlich-Phantastischen dar und sind räumliche Abgrenzungen zur Realität. *„Das gotische Bauwerk ist [...] ein Ort, Schauplatz für übernatürliche Erscheinungen, grausame Verbrechen, Flucht und Verfolgung durch unterirdische Gänge [...]“*¹⁰⁶ Der Dreh- und Angelpunkt für unheimliche Momente in der titellosen Geschichte ist ohne Zweifel das Schloss, ein weitläufiger Park, Kirche, Totenacker und Pfarrhaus, die allesamt eingegrenzt und als künstlicher Wald erscheinen sollen. Sozusagen eine Art Insel für grausige Umtriebe – vollkommen isoliert von der realen Außenwelt.

¹⁰³ Vgl.: Trautwein, S. 87

¹⁰⁴ Vgl.: Baumann, Hans D.: Horror. Die Lust am Grauen. Beltz Verlag, Weinheim 1989. S. 77

¹⁰⁵ Vampyrismus, S. 1120 ff.

¹⁰⁶ Trautwein, S. 36

5.3.1.2.3.1.2. Der Friedhof – Ort zwischen Leben und Tod

Neben dem mittelalterlichen Schloss stellt der Friedhof einen unheimlichen Ort dar. „In ihn fließt die allgemeine Angst vor dem Tod ebenso ein wie der Schrecken, der vom Tabubereich des bestatteten, verwesenden Leichnams ausgeht.“¹⁰⁷ Das Schloss des Grafen Hyppolits wird von Kirche, Totenacker und Pfarrhaus eingegrenzt – für den Leser bereits ein auffälliges Textsignal, mit dem symbolisiert wird, dass in der Erzählung Leben und Tod nah beieinander wohnen. „Im Zentrum steht [...] die abergläubische Furcht vor Gespenstern, Vampiren und anderen Schreckgestalten, die auf dem nächtlichen Friedhof ihr Unwesen treiben.“¹⁰⁸ Der Vampir als wiederkehrender Toter ist auf dem Friedhof sogar beheimatet. Trotz der Sicherheit eines christlichen Ruheortes verwandelt sich der Kirchhof in der Schauererzählung zur Stätte für dämonische Umtriebe, wo insbesondere Phänomene und Elemente des zweiten Kreises für Unheil sorgen. Insofern wird die liebliche Darstellung des Schlosses mit Adjektiven wie „schönsten“, „anmutigsten“, „reizend“, „geschmackvoll“ und „prächtig“ durch den warnenden Unterton des Erzählers wieder aufgehoben. Und er sollte Recht behalten, schließlich ist der Friedhof am Schluss der Erzählung der Ort, an dem sich die Befürchtungen und bösen Vorahnungen des Lesers als grausame Wahrheit entpuppen.

„Hoffmanns dämonische Frauen finden nicht nur selbst keine Ruhe im Grab, sondern entweihen zugleich auch die übrigen Gräber. Die in der christlichen Bestattung vollzogene Ehrung des Leibes der Verstorbenen wird ins Gegenteil verkehrt. Die Dämonie gipfelt hier in der Entweihung des Friedhofes.“¹⁰⁹

Am Friedhof wird dem Leser die gesamte Tragweite des gruseligen Geschehens bewusst. Alles Gute, Christliche und Heilige wird durch die Schauergröße entweiht und zerstört.

¹⁰⁷ Trautwein, S. 35

¹⁰⁸ Ebda.

¹⁰⁹ Hennlein, S. 51

5.3.1.2.4. Der Beginn des Ungleichgewichts: Aurelies Geschichte

Langsam beginnt Graf Hyppolit zu ahnen, dass etwas mit seiner Ehefrau nicht stimmt. Darauf angesprochen erklärt Aurelie ihm, dass sie seit dem Tod der Mutter von bösen Ahnungen heimgesucht wird, *„daß sie die entsetzliche Angst nicht verwinden könne, die Tote werde erstehn aus dem Grabe, und sie hinabreißen aus den Armen des Geliebten in den Abgrund.“*¹¹⁰ Dabei erzählt sie eine Begebenheit aus ihrer Kindheit, als die Baronesse einen fremden Mann mit nach Hause gebracht hatte, der sich an Aurelie vergehen wollte. *„Der Fremde hatte, unerachtet er wohl beinahe vierzig Jahre alt sein mochte, ein sehr frisches jugendliches Ansehen, war von hoher schöner Gestalt, und auch sein Antlitz mochte männlich schön genannt werden.“*¹¹¹ Im Zusammenhang damit werden seine unheimlich grauenhaften Blicke betont. Diese Kraft, die aus den Augen kommt, wird auch bei der Beschreibung der Baronesse benutzt und ihr *„glühender Blick“*¹¹² fällt dem Grafen sofort auf.

Aurelie wird nicht nur Zeugin einer sexuellen Handlung zwischen ihm und ihrer Mutter, sondern wird selbst von dem fremden Mann bedrängt. Durch ihn kommt Aurelie das erste Mal mit der Sexualität in Berührung. Urian spielt die Rolle des Verführers und ist der erste Mann, der ihr mit sexuellen Absichten gegenübertritt. Ihr hingegen ist seine fleischliche Lust zuviel und sie versucht zu flüchten. Dabei wird Aurelie unfreiwillige Zeugin einer Misshandlung Urians gegenüber ihrer Mutter. In ihrer Verzweiflung holt sie die Polizei, die Urian fasst und fortschleppt. Die Baronesse ist alles andere als erleichtert über das Geschehene und mahnt ihre Tochter mit zornigen Augen: *„Aberwitzige Kreatur, du bist an allem schuld, aber es ist nun gut, und ich wünsche selbst, daß die fürchterliche Strafe dich nicht treffen mag, die der böse Geist über dich verhängt hatte.“*¹¹³ Mit dem bösen Geist könnte man den Fremden in Verbindung bringen. Aurelie steht an dieser Stelle der Erzählung noch im Gegensatz zur lüsternen, körperlich hemmungslosen Figur des weiblichen Vampirs – eine Rolle, die ihre Mutter übernimmt.

¹¹⁰ Vampyrismus, S. 1125

¹¹¹ Ebda. S. 1126

¹¹² Ebda. S. 1121

¹¹³ Ebda. S. 1128

Einerseits wird der Fremde Urian als Baron und entfernter Verwandter, andererseits als Raubmörder und als Sohn des Scharfrichters beschrieben. Seine Figur lässt sich nach Trautwein nicht eindeutig einordnen. Ist er ein entflohener, rüpelhafter Sträfling oder ist er der Vampir, der einen Fluch über die Baronesse und ihre Tochter ausspricht? Letzteres ließe sich nach Trautwein als „*Bedroher ohne Raumbindung*“¹¹⁴ charakterisieren, doch diese Definition ist bei weitem nicht eindeutig. Die Rolle Urians ist verwirrend und es fällt schwer sie zu kategorisieren.

Die Geschichte Aurelies deckt so manches Geheimnis auf, beispielsweise soll der Starrkrampf ihrer Mutter eine Folge der Geburt Aurelies sein. Trotzdem bleiben noch einige Rätsel bestehen, die am Schluss der Erzählung teilweise aufgedeckt werden.

5.3.1.2.4.1. Am Höhepunkt des Schreckens

Nach der Hochzeit beginnt sich Aurelie zu wandeln und der ausgesprochene Fluch über sie beginnt allmählich wirken. „*Während die Totenblässe des Antlitzes, das ermattete Auge auf Erkrankung zu deuten schien, ließ wieder Aureliens wirres, unstetes, ja scheues Wesen auf irgend ein neues Geheimnis schließen, das sie verstörte.*“¹¹⁵ Auch den Grafen beunruhigt ihr Zustand und er konsultiert in seiner Verzweiflung einen Arzt. Dieser vermutet eine Schwangerschaft und informiert über seltsame Gelüste, die schwangere Frauen befallen können. Dabei erzählt er die Anekdote einer Frau, die so große Lust auf das Fleisch ihres Mannes hatte, dass sie nicht eher ruhte, bis sie ihn eines Tages überfiel und bei lebendigem Leib zerfleischte. Aurelie wird bei den Worten des Arztes ohnmächtig und erkrankt schwer. Nach der Erkrankung ist ihre totenbleiche Hautfarbe besonders auffällig. Außerdem vergehen Wochen und Monate, in denen sie kein Essen – vor allem kein Fleisch – zu sich nimmt. Der konsultierte Arzt meint nur, dass „*hier etwas im Spiele sei, was außer dem Bereich jeder getreu menschlichen Wissenschaft liege*“¹¹⁶. Als wäre Graf Hyppolit nicht schon genug in Sorge, erfährt er auch noch von einem seiner Diener, dass die Gräfin jede Nacht das Schloss verlasse und erst bei der Morgendämmerung

¹¹⁴ Trautwein, S. 90

¹¹⁵ Vampyrismus, S. 1130

¹¹⁶ Ebda. S. 1132 ff.

zurückkehre. Er vermutet Ehebruch und entschließt sich, die Sache selbst in die Hand zu nehmen. Eines Nachts folgt er seiner Frau durch den Park auf den Kirchhof. Was er hinter einer Mauer entdeckt, versetzt ihn in blanke Todesangst:

„Da gewahrte er im hellsten Mondeschimmer dicht vor sich einen Kreis furchtbar gespenstischer Gestalten. Alte halbnackte Weiber mit fliegendem Haar hatten sich niedergekauert auf den Boden, und mitten in dem Kreise lag der Leichnam eines Menschen, an dem sie zehrten mit Wolfesgier. – Aurelie war unter ihnen!“¹¹⁷

Hyppolit kann seinen Augen nicht trauen und stürzt in wildem Grausen davon. Am nächsten Morgen, als seine Frau beim Essen wieder kein Fleisch anrührt, ist er sich sicher, dass das, was er in der Nacht zuvor gesehen hatte, keine Täuschung war. Wütend konfrontiert er seine Frau mit den Worten: „*Verfluchte Ausgeburt der Hölle, ich kenne deinen Abscheu vor des Menschen Speise, aus den Gräbern zerrst du deine Ätzung, teuflisches Weib!*“¹¹⁸ Daraufhin stürzt sich die Gräfin mit heulendem Geschrei auf ihren Gatten und beißt ihn mit voller Kraft in die Brust. Dieser kann sich befreien und schleudert sie zu Boden. Aurelie stirbt beim Aufprall. Der Graf verfällt dem Wahnsinn.

Im letzten Drittel der titellosen Geschichte wird deutlich, dass Aurelie als Schauergröße den gesamten Umfang der Bedrohung abdeckt. Es hat sich in ihrer Figur ein kompletter Rollenwechsel abgespielt: vom unschuldigen, liebreizenden Mädchen bis hin zum leichenfressenden Dämon. Auffällig dabei ist, dass sie tagsüber ihre Gier nach Menschenfleisch zurückhalten kann. Ihr Wirkungsbereich, in dem sie sich hemmungslos ihren Gelüsten hingibt, erstreckt sich während der nächtlichen Ausflüge zum Friedhof. Erst am Ende zeigt sie auch tagsüber ihr wahres Gesicht und greift in blinder Begierde den Grafen an. Laut Trautweins Definition stellt sie einen „Bedroher ohne Raumbindung als übergeordnete Schauergröße“ dar:

„Als übergeordnete Schauergröße kann sich ein Bedroher ohne Raumbindung auch vorübergehend in besonderen bedrohlichen Räumen aufhalten,

¹¹⁷ Vampyrismus, S. 1133

¹¹⁸ Ebda. S. 1133

die seinen Aktionsradius jedoch nicht beschränken und somit lediglich untergeordnete Schauergrößen darstellen.“¹¹⁹

Das Ungleichgewicht bleibt bestehen, als Aurelie den Friedhof verlässt und in das Schloss des Grafen zurückkehrt. Graf Hyppolit versucht Gegenwehr zu leisten, als er von seiner Frau angegriffen wird und es gelingt ihm, sie zu töten.

Trotzdem wird eine tatsächliche Auflösung des Ungleichgewichts nicht erreicht. Zwar wurde Aurelie getötet, doch was passiert mit den anderen alten, halbnackten Frauen, die mit ihr am Leichnam zerrten? Eine Bedrohung ihrerseits existiert weiterhin. Zudem übersteht Hyppolit als betroffene Figur das Ungleichgewicht nicht unbeschadet – er verfällt dem Wahnsinn. Mit der Vernichtung Aurelies wird zwar das Ungleichgewicht aufgehoben, eine Gefahr ausgehend von den anderen leichenfressenden Frauen oder von Urian ist aber noch vorhanden. Nach Trautwein tritt kein Endgleichgewicht in der Erzählung ein.

5.3.1.3. Wirkung und Effekt der Geschichte

Vampirismus ist eine sehr rätselhafte Erzählung, die zwar einige Mysterien auflöst, aber am Ende noch so einige Fragen offen lässt. Die Spannung in der titellosen Geschichte wird dadurch aufrechterhalten, dass der Leser auf falsche Fährten geführt wird und bis zum Ende von Geheimnissen und Rätseln umgeben ist.

Am Schluss der Erzählung kommt das wirkliche Ausmaß von Aurelies Zustand zum Vorschein. Der letzte Absatz wirkt im Vergleich zu den vorangegangenen, ausschweifenden Erklärungen und Beschreibungen sehr abrupt. Der Erzähler braucht nicht mehr als drei Sätze, in denen der Graf körperlich angegriffen wird, Aurelie zu Tode kommt und Hyppolit dem Wahnsinn verfällt. Ein tatsächliches Endgleichgewicht besteht nicht, denn eine wieder gewonnene Ruhe wird nicht hergestellt. Der Leser bleibt beunruhigt, weil nicht alle Schauergrößen in der Erzählung beseitigt werden. So dauert die Gefahr ausgehend von Urian und den anderen alten, halbnackten Weibern an, die mit Aurelie einen Leichnam am Friedhof verspeisen. Diese Beunruhigung verstärkt sich, als der Graf aufgrund der Geschehnisse in den Wahnsinn verfällt.

¹¹⁹ Trautwein, S. 90

Als die Serapionsbrüder die Erzählung Cyprians besprechen, wird er von Theodor mit den Worten gelobt: „[...] daß er [Cyprian] uns tüchtige Schauer erregt hat, wenigstens beim Schluß. Wir wurden alle ein wenig blaß, am mehrsten aber der Erzähler selbst.“¹²⁰ Zudem hält sich Cyprian mit seiner kurzweiligen Erzählung an die zurückhaltende Darstellungsweise, die die Serapionsbrüder bei derartigen Horrorgeschichten verlangen.

5.3.1.4. Strukturen und Elemente der Erzählung

5.3.1.4.1. Trautweins Schauersequenzen

Nach Trautweins Grundriss zu den fünf Schauersequenzen, handelt es sich bei der titellosen Geschichte um eine Schauererzählung, die in fünf Phasen eingeteilt ist:

- Die Rahmenhandlung: vor und nach der Geschichte unterhalten sich die Serapionsbrüder über den Stoff und das Motiv des Vampirs.
- Das Anfangsgleichgewicht: wenn auch nur kurz gehalten, spürt man zu Beginn der Erzählung die soziale und persönliche Geborgenheit des Grafen.
- Der Übergang zum Ungleichgewicht: dieser ist durch das Eintreffen der Baroness mit ihrer Tochter sowie durch die Geschichte Aurelies markiert.
- Das Ungleichgewicht: die längste Phase der Erzählung beginnt mit der Hochzeit vom Grafen mit Aurelie.
- Die Auflösung des Ungleichgewichts: das Ungleichgewicht endet mit dem Tod Aurelies.

Ein Endgleichgewicht herrscht in der Erzählung nicht vor. Aurelie wird als Schauergröße zwar vernichtet, der Graf aber erholt sich von seinem Schock nicht und verfällt dem Wahnsinn. Zudem bliebe eine weitere Bedrohung ausgehend von Urian und den anderen Frauen, die an dem Leichnam zerrten, bestehen. Insofern ist die Auflösung der Rätsel ziemlich beunruhigend.

¹²⁰ Die Serapionsbrüder. Band IV. Achter Abschnitt, S. 1134

5.3.1.4.2. Todorovs Kategoriebestimmung

Der Text erfüllt Todorovs wichtigstes Merkmal der phantastischen Literatur: die Unschlüssigkeit des Lesers. Dieses Kriterium ist in der vorliegenden Erzählung sehr wohl gegeben, denn letztendlich können einige Fragen nicht beantwortet werden. Warum hat sich Aurelies Gesundheitszustand so gravierend verändert? Welches Rätsel hat die Baroness mit sich herumgetragen? Welche Rolle spielt Urian? Die Ambiguität bleibt bestehen, weil in der Erzählung Ereignisse eintreten, die nicht eindeutig erklärt werden können.

Nun soll die Frage beantwortet werden, in welche Gattung man die titellose Geschichte nach Todorov einordnen könnte. Die Gattung des Phantastisch-Wunderbaren träfe auf die Erzählung zu, weil die Ereignisse rund um Aurelie nicht rational erklärt werden können. Man kann aber auch so weit gehen und die Geschichte dem rein Phantastischen zuordnen, denn der Text selbst bietet keine Lösung an, die die Phänomene entweder als irrational oder rational erklärbar darstellt.¹²¹

Eine eindeutige und konkrete Zuordnung nach Todorov ist deshalb für den *Vampyrismus* nicht möglich.

5.3.1.4.3. Das Motiv des Vampirs und seine Definitionsproblematik im Vampyrismus

Das Vampir-Thema stand bei den deutschen Dichtern des 19. Jahrhunderts noch nicht so hoch im Kurs wie in der heutigen Zeit. Hoffmann selbst ließ sich davon aber wenig beeindrucken, als er die Erzählung rund um Graf Hyppolit und Aurelie schrieb und sie 1821 im Erzählzyklus *Die Serapionsbrüder* veröffentlichte. Obwohl die Gespräche der Serapionsbrüder darauf hinzuweisen scheinen, handelt Cyprians Erzählung nicht im eigentlichen Sinne von Vampirismus, sondern von dem Trieb sich von Leichen zu ernähren. Wird Aurelies Figur anfangs noch mit Liebreiz und jugendlicher Schönheit beschrieben, entwickeln sich allmählich die Züge ihrer kanibalischen Gier.

¹²¹ Vgl.: Todorov, S. 42

Die Rolle und Figur des (weiblichen) Vampirs in der Schauerliteratur zu klassifizieren, entpuppt sich als sehr kompliziert. Jedes Sekundärwerk zum Thema bietet eine andere Art der Definition. Todorov verbindet hauptsächlich die Nekrophilie mit dem Vampirismus: *„In der fantastischen Literatur tritt die Nekrophilie gewöhnlich in Gestalt einer Liebe zu Vampiren auf oder zu Toten die unter die Lebenden zurückkehren.“*¹²² Dabei lässt er jedoch eine konkretere Unterscheidung zwischen Vampiren und Gespenstern vollkommen außer Acht. Zondergeld wiederum sieht die Vampirgestalt in Zusammenhang mit Trieben und Gelüsten, welche sie durch ihr Schicksal bzw. ihren Fluch schwer kontrollieren kann. Ein Vampir ist *„ein ambivalentes Wesen, das seinen Opfern, deren Blut er nachts aussaugt, um seine unheilige Existenz weiterzuführen, Angst, aber auch Lust einflößt.“*¹²³ Fakt ist jedoch, dass das Motiv viel zu elastisch ist, als dass man es mit Schlagwörtern wie Trieb, Nacht, Friedhof, Blut oder Nekrophilie einzäunen könnte. Brittnacher geht etwas mehr ins Detail. *„Die Vielzahl literarischer Bearbeitungen des Themas zerlegt den identifikationssträchtigen Kern des Vampirismus in eine breite Palette archetypischer, tagträumerischer und vielleicht auch perverser Phantasien.“*¹²⁴ Er stimmt mit Zondergeld darin überein, dass der Aspekt der Sexualität im Vampirismus eine große Rolle spielt und beobachtet in der Schauerliteratur des 19. Jahrhunderts eine reichhaltige Palette sexueller Praktiken wie Masochismus, Sadismus, Vergewaltigungen, Unterwerfungsphantasien oder Homosexualität. *„Die Erotik des Vampirs dient nicht der Zeugung neuen, sondern nur der Verewigung des Lebens.“*¹²⁵ Es ginge nicht um eine monogame Liebe, sondern um eine möglichst hohe Frequenz von Partnern, um deren Blut als eine Art Treibstoff für den Vampir selbst zu nutzen. Vampirismus symbolisiere *„das Phantastische und das Obszöne“*¹²⁶.

In der titellosen Geschichte wimmelt es von sexuellen Anspielungen. Halbnackte Weiber kauern um einen Leichnam und der Fremde namens Urian unterhält nicht nur eine Liebschaft mit der Baronesse, sondern will auch deren Tochter verführen.

¹²² Todorov, 1972, S. 123

¹²³ Zondergeld, Rein A.: Lexikon der phantastischen Literatur. Phantastische Bibliothek, Band 91. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1983. S. 297

¹²⁴ Brittnacher, S. 126

¹²⁵ Vgl.: Ebda. S. 147

¹²⁶ Ebda.

Die gesamte Handlung am Schloss des Grafen wird von den Trieben und Gelüsten der Baroness und ihrer Tochter vorangetrieben.

Es fällt auf, dass Hoffmann die Monstrosität des Vampirs sehr zurückhaltend beschreibt. Keine Spur eines Ungetiers, eines hungrigen Biests oder eines tyrannischen Ungetüms – Aurelies Schrecken wird subtiler dargestellt und mit Attributen wie „*Totenblässe des Antlitzes*“, „*das ermattete Auge*“ und „*wirres, unstetes, ja scheues Wesen*“¹²⁷ versehen. Hoffmann schildert seinen Vampir offensichtlich mit den Merkmalen des Todes. Aurelie ist blutleer, totenbleich und kann nur dann neue Lebenskraft erlangen, wenn sie menschliches Fleisch verzehrt. Dafür treibt sie sich jede Nacht am Friedhof herum, ein Ort aus dem jegliches Leben bereits gewichen ist. Graf Hyppolit kommt der unheimlichen Gier seiner Frau auf die Schliche und ertappt sie dabei, wie sie zusammen mit alten, halbnackten Weibern am Leichnam eines Mannes nagt. Hoffmanns Vampirismus enthält Merkmale einer Nekrophagie, also dem Verzehr von Leichenteilen. Aurelie hetzt Nacht für Nacht auf den Friedhof, den einzigen Ort, wo sie ihren Trieb stillen kann. „*Der Vampir wird so zu einer blutleeren Ikone des ‚Mementomori‘-Gedankens: ein Zwitter zwischen Leben und Tod, der gestorben ist ohne tot zu sein, und lebendig ist, ohne zu leben.*“¹²⁸ Aurelie steht dem Tode nahe, weil sie selbst das Antlitz des Todes trägt – die totenblasse Haut, die ausdruckslosen, kalten Augen und weil sie durch ihre Triebhaftigkeit auch den Tod verbreitet.

5.3.1.4.3.1. Aurelie: Vamp oder Femme Fragile?

Die Figur der Aurelie ist ambivalent. Auf der einen Seite ist sie ein gieriges, triebhaftes Wesen, das nur beim Verzehr von Leichen eine Befriedigung erfährt. Auf der anderen Seite ließe sie sich nach Brittnacher auch als „Femme Fragile“ definieren: „*Sie werden gedemütigt und entjungfert, doch so unverhohlen ihre erotische Inbesitznahme auch sein mag, sowenig zeigt doch ihr Körper die Merkmale des an ihnen verübten Verbrechens – ihre Weiblichkeit verflüchtigt sich zu madonnenhafter Bläs-*

¹²⁷ Vampyrismus, S. 1130

¹²⁸ Brittnacher, S. 157

se.“¹²⁹ Aurelie ist schön, jung, zart und unschuldig, bis der Fluch ihrer Mutter und die Begegnung Urians ihre Wirkung zeigen. Durch sie wurde Aurelie ihrer mädchenhaften Unschuld beraubt. Ihre Metamorphose zur Leichenfresserin findet erst nach der Hochzeit und nach dem Tod ihrer Mutter statt:

„Aurelie hatte sich indessen immerwährend in einem gespannten Zustande befunden. Nicht der Schmerz über den Verlust der Mutter, nein eine innere, namenlose, tödende Angst schien sie rastlos zu verfolgen. Mitten im süßesten Liebesgespräch fuhr sie plötzlich, wie von jähem Schreck erfaßt, zum Tode erbleicht, auf, schloß den Grafen, indem ihr Tränen aus den Augen quollen, in ihre Arme, als wolle sie sich festhalten, damit eine unsichtbare feindliche Macht sie nicht fortreiße ins Verderben: ‚Nein – nimmer – nimmer!‘“¹³⁰

Das sind die ersten Merkmale, die vermuten lassen, dass hinter ihrer lieblichen Erscheinung ein außermenschliches Wesen steckt, das dem Protagonisten Schaden zufügen will. Sie wandelt sich von einer Femme Fragile zu einer Femme Fatale, die den Mann dort treffen soll, wo er wirklich verwundbar ist, nicht in seiner Vernunft oder Moral, sondern in seinem Gefühlshaushalt.¹³¹

Petra Flocke schreibt in ihrem Werk *Vampirinnen* Aurelies Mutter eine wichtige Rolle für ihre Metamorphose zu:

„Zwar scheint die Mutter zuerst von der Tochter kontrastiert zu sein, jedoch macht der Erzählungs-Fortgang deutlich, daß beide einem identischen Konzept von Frau-Sein unterliegen, welches untrennbar an eine sexuelle Aktivität gekoppelt ist und die anfangs so scheue Aurelie sogar dazu sich hinreißen läßt, über ihren Ehemann herzufallen.“¹³²

Während die Mutter als sexuell ausschweifend und kupplerisch beschrieben wird, steht zu Beginn ihre anmutige und reine Tochter im Gegensatz zu ihr. Aurelie hasst ihre Mutter wegen ihrer moralischen Verderbtheit. Es ist offensichtlich, dass sie sich für einen höheren Lebensstandard prostituiert und auch Aurelie dazu zwingen will, sich den Männern hinzugeben. Die Mutter wiederum sieht in ihrer Tochter quasi ein

¹²⁹ Brittnacher, S. 176

¹³⁰ Vampyrismus, S. 1124

¹³¹ Vgl.: Brittnacher, S. 177

¹³² Flocke, Petra: *Vampirinnen*. „Ich schaue in den Spiegel und sehe nichts“. Die kulturellen Inszenierungen der Vampirin. Konkursbuchverlag, Tübingen 1999. S. 25

personifiziertes Unheil: „*Du bist mein Unglück, verworfenes heillooses Geschöpf, aber mitten in deinem geträumten Glück trifft dich die Rache, wenn mich ein schneller Tod dahingerafft.*“¹³³

Aus welchen Gründen sich Aurelie zur leichenfressenden Ghul entwickelt, geht aus der Erzählung nicht genau hervor, was es unheimlich schwierig bis unmöglich macht, ihre Figur in irgendeiner Art und Weise klassifizieren zu wollen. Sehr wohl ließe sich jedoch sagen, dass der gesamte Erzählprozess durch Macht, Gewalt und Aggressivität voranschreitet. Der Mensch als eine Art Teufel oder Dämon verdreht in dieser Erzählung die gesamte Werteordnung. „*Die Kumulation des erzählten Grauens ist fiktiver Spiegel eines verheerenden realen Triebpotentials.*“¹³⁴ Aurelie begeht Leichenschändung aus verschiedenen Gründen. Einerseits hängt der Fluch der Mutter über ihr, nach deren Tod sich ihre Person verändert und andererseits lässt ihr ein ungeheurer Trieb einfach keine Ruhe.

¹³³ Vampyrismus, S. 1130 ff.

¹³⁴ Freund, S. 149

5.3.2. Eine Spukgeschichte

5.3.2.1. Zur Entstehung

Ein Erstdruck der Geschichte wurde unter dem Titel *Bruchstück aus dem Zweiten Bande der Serapions-Brüder* in der Zeitschrift *Der Freimüthige oder Unterhaltungsblatt für gebildete, unbefangene Leser* am 3. und 5. April 1819 (Nr. 67 und 68) veröffentlicht.¹³⁵ Dieser Erstdruck beginnt mit den Worten „Die Freunde kamen im Gespräch bald auf den mystischen Vinzenz und seinen Wunderglauben zurück“¹³⁶. In den neueren Ausgaben der Sammlung *Die Serapionsbrüder* beginnt die Erzählung – laut Seitenangabe im Inhaltsverzeichnis – erst, wenn Cyprian als Erzähler tatsächlich die Geschichte vorträgt, die einleitende Rahmenerzählung wird dabei – wie auch bei den anderen Geschichten im Erzählzyklus – nicht berücksichtigt bzw. nicht als Teil der eigentlichen Erzählung betrachtet. *Eine Spukgeschichte* ist wie *Vampyrismus* eine Erzählung ohne eigene Überschrift. In verschiedenen Anthologien findet sich die Geschichte – in eckigen Klammern – unter dem Titel *Eine Spukgeschichte* abgedruckt. Deshalb übernehme ich diesen Titel für die nachfolgenden Untersuchungen.

Pikulik nimmt an, dass Hoffmann seine Quellen für *Eine Spukgeschichte* sowohl aus mündlichen als auch aus schriftlichen Überlieferungen bezogen hat. Als Beispiel dafür nennt er William Shakespeares *Macbeth*, woran die Erscheinung eines Geistes erinnert, den nur eine einzige Person sehen kann sowie Friedrich Schillers *Geisterseher*, in dem das Motiv um das Falschstellen der Uhren ebenfalls verwendet wird.¹³⁷

Die Figur der weißen Frau ist eine der bekanntesten Gestalten des Aberglaubens. Meistens wurde sie als Gespenst wahrgenommen, das in mehreren Schlössern deutscher Adelsfamilien gespuht haben soll.

¹³⁵ Vgl.: Pikulik, S. 113

¹³⁶ Die Serapionsbrüder. Band II. Dritter Abschnitt, S. 384

¹³⁷ Vgl.: Pikulik, S. 114

„In vielen Fällen wird die w. F. [weiße Frau] nichts anderes sein als das Gespenst, der Totengeist. [...] so ist nicht zu leugnen, daß die ‚w.F.‘ als solche in Mitteldtl. besonders häufig genannt wird und ferner im städtisch-bürgerlich und Oberschichtlich beeinflussten Glauben an die weiße ‚Ahnfrau‘ in Schlössern und Burgen [...] etwas wie ein festes Sagenmotiv geworden ist.“¹³⁸

Je nachdem legt der Aberglaube eine Erscheinung der weißen Frau als Unheil bringenden Totengeist aus oder sie wird als eine Art gute Fee betrachtet und ihr Erscheinen symbolisiert Glück.

Einer Legende nach gab es die weiße Frau tatsächlich. Sie hieß Perchta, geborene Gräfin von Rosenberg aus Böhmen und soll um 1420 geboren worden sein.¹³⁹ Perchta war eine unglückliche Witwe, verbrachte ein Leben mit vielen Leiden und erfüllte schwere Pflichten. Nach ihrem Tod fand sie keine Ruhe und widmete sich der Aufgabe auf fürstlichen Höfen Todesfälle vorauszusagen.

5.3.2.2. Die Erzählstruktur

Die *Spukgeschichte* verzichtet – wie viele andere Gespenstergeschichten – auf übertriebene phantastische Kulissen und Requisiten. Schauplatz ist ein realistisch geschilderter bürgerlicher Alltag, in dem das Unheimliche in die vertraute Umwelt eindringt. „Die Schaffung einer glaubhaften Atmosphäre ist eine der wichtigsten Ingredienzien und Erzähltechniken der Gespenstergeschichte.“¹⁴⁰

In den folgenden Unterkapiteln sollen die einzelnen Schauersequenzen nach der Theorie Wolfgang Trautweins untersucht werden.

5.3.2.2.1. Die Rahmenhandlung und deren Funktion

Wie auch schon in *Vampirismus* leitet auch in *Eine Spukgeschichte* das Gespräch der Serapionsbrüder in die Erzählung über. Ottmar führt zur Geschichte hin, indem er von spukhaften Pendelschwingungen mit einem Ring berichtet. Allein mit seinem Willen schafft er es, das Pendel zum Schwingen zu bringen. Theodor gibt zu, ähnli-

¹³⁸ Wörterbuch der deutschen Volkskunde. Begründet von Oswald A. Erich und Richard Beitzl. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1974. S. 958

¹³⁹ Vgl.: Pikulik, S. 114

¹⁴⁰ Wilpert, S. 39

che Erfahrungen gemacht zu haben: „Nicht beschreiben kann ich aber, wie tief, wie spukhaft diese Erfahrung auf mich wirkte.“¹⁴¹ Als er indes noch erzählt, dass er sich anhand der Schwingungen eine Art persönliches Orakel schafft, ist der Schritt zu den wirklichen Spukgeschichten nicht mehr groß. Daraufhin ergreift Cyprian das Wort, versichert seinen Freunden, ihnen den „wackersten Spuk“¹⁴² aufzutischen und betont, dass die Geschichte von „glaubhaften Personen verbürgt ist“¹⁴³. Die Freunde freuen sich auf eine waghalsige, spukhafte Geschichte und sind ganz Ohr, als Cyprian seinen Vortrag beginnt.

Die Rahmenhandlung ist ein beliebtes Erzählelement, denn mit ihrer Hilfe kann die Erzählsituation beschrieben werden und sie fängt bereits mögliche Leserreaktionen in ihrem fingierten Rahmen auf. „Dieser Rahmen [...] dient zunächst der Schaffung eines adäquaten Rezeptionsforums für das zu erwartende Übersinnliche, nämlich der Einstimmung in das Schaurige einerseits und einer neutralisierenden Behaglichkeit andererseits.“¹⁴⁴ Das gemeinsame, gesellige Erzählen in der Gruppe ruft in den Zuhörern das Bedürfnis nach Parallelen, Assoziationen oder Gegenbeispielen wach, die ebenfalls zur Unterhaltung beitragen und die verschiedenen Gedankengänge weiterspinnen. So kann man als Leser hautnah beobachten, wie die Geschichten entstehen und gedeihen sowie verarbeitet und hinterfragt werden.

5.3.2.2.1.1. Ich-Erzähler als Beglaubigungsformel

Cyprian als fiktiven mündlichen Erzähler einzusetzen, ist laut der Definition von Wilpert eines der Hauptcharakteristika der deutschen Gespenstergeschichte. Dieser macht sich dabei „bestimmte herkömmliche Bauelemente wie Perspektive, Spannung, Steigerung, Beglaubigung und Lösung zunutze“¹⁴⁵. Eine gemütliche Erzählerrunde – wie es die Bruderschaft symbolisiert – kommt in deutschen Gespenstergeschichten häufig vor. Die Runde ist gierig nach dem angenehmen Schauer, den ihnen Cyprian erzählt: „Die Freunde lächelten sich schweigend an. Man las in ihren

¹⁴¹ Die Serapionsbrüder. Band II. Dritter Abschnitt, S. 387

¹⁴² Ebda.

¹⁴³ Ebda.

¹⁴⁴ Wilpert, S. 36 ff.

¹⁴⁵ Wilpert, S. 35

*Blicken: Was werden wir nur wieder abenteuerliches hören!*¹⁴⁶ Im Gegensatz zu *Vampyrismus*, in der sich Cyprian als auktorialer Erzähler vom Geschehen distanziert, erzählt er *Eine Spukgeschichte* in der ersten Person. „*Die ungebrochene Direktheit eines anwesenden Ich-Erzählers, der das berichtete schaurige Ereignis überlebt hat, wirkt dabei als zusätzliche Sicherheitsgarantie für die Zuhörer.*“¹⁴⁷ Ein durchaus kluger Schachzug also, um den Schauer unter seiner Hörerschaft noch zu steigern. Cyprian vermittelt den Eindruck, als wäre er hautnah dabei gewesen, als sich Unglaubhaftes im Hause des Obristen von P. zugetragen hat. Gleichzeitig verrät Cyprian, dass er den wackeren Spuk überlebt hat – sonst würde er kaum vor seinen Freunden stehen und die Geschichte erzählen. Zu Beginn der Erzählung steht nicht die Absicht über Unerhörtes zu berichten, „*sondern der Hinweis auf den oralen Entstehungszusammenhang, womit sich die Gespenstergeschichten dem Artgesetz der Erzählung unterstellen.*“¹⁴⁸ Cyprian legt es in seiner Erzählung nicht darauf an, die „absolute Wahrheit“ zu überliefern. Vielmehr neigt er dazu, seine Geschichte mit der Vorstellung der Figuren und die Darstellung der Umstände zu beginnen, unter denen er das, was anschließend erfolgt, erfahren hat. Er unterlässt es nicht hervorzuheben, dass er selbst Zeuge von dem erzählten Spuk wurde. Cyprian ist bei der Bruderschaft bekannt für seine außergewöhnlichen Geschichten und geradezu prädestiniert, *Eine Spukgeschichte* für die Zuhörer glaubwürdig nachzuerzählen.

Es fällt auf, dass Cyprian immer wieder eigene Kommentare und Anmerkungen seinem Vortrag beimischt – ein Erzählelement, welches er im Vergleich zum *Vampyrismus* völlig außer Acht lässt. So lässt er immer wieder Phrasen einfließen wie „*Ich hab es erlebt, daß [...]*“, „*Vergebens ringe ich nach Worten [...]*“, „*Ich überwand wohl bald diese Schauer [...]*“ oder „*Sehr sonderbar fiel es mir auf [...]*“.¹⁴⁹ Diese Formulierungen verleihen der Geschichte einen höheren Wahrheitsgehalt. „*Die Ich-Erzählung gibt dem Bericht eine intime Färbung, macht den Leser zum*

¹⁴⁶ Die Serapionsbrüder. Band II. Dritter Abschnitt, S. 388

¹⁴⁷ Wilpert, S. 37

¹⁴⁸ Brittnacher, S. 104

¹⁴⁹ Eine Spukgeschichte, S. 388 – S. 396, hier S. 389 – 390. In: Die Serapionsbrüder. Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 2008

*Komplizen eines vertraulichen Gesprächs unter alten Bekannten.*¹⁵⁰ Mithilfe eines Ich-Erzählers fällt es dem Leser leichter, sich mit diesem zu identifizieren und er dringt eher in die Welt des Phantastischen ein. Cyprian berichtet jedoch nicht aus der Sicht des Protagonisten oder anderer Figuren, sondern erzählt als Augenzeuge und Außenstehender von den ungeheuren Vorkommnissen im Hause des Obristen von P., sodass sich jeder Leser in ihm erkennen kann. Er veranschaulicht eine wichtige Funktion des Erzählers: *„[...] das, was erzählt wird, zu beglaubigen, ohne daß er nun gleich verpflichtet wäre, das Übernatürliche definitiv anzuerkennen.*“¹⁵¹ Cyprian bedient sich aller möglichen Tricks, um seine Geschichte so glaubhaft wie möglich zu schildern. Am Ende bezieht er sich noch auf die Gegenwart. *„So wie Sylvester mir heute sagte, ist der Oheim der armen Kinder hier, um [...] über die Kurmethode, die man allenfalls bei Augusten versuchen könne, zu Rate zu gehen.*“¹⁵² Indem Cyprian außerhalb der Handlung steht, kann er die Reden der Personen beglaubigen und macht so die Erzählung überzeugender.

5.3.2.2.2. Das Anfangsgleichgewicht: Familiäre Harmonie und Personenbeschreibung

Der Obrist von P. lebt mit seiner Frau, zwei Töchtern und einer alten Französin als Gouvernante – der einzige Sohn ist bei der Armee – auf einem großzügigen Anwesen. Cyprian beschreibt die Familiensituation als harmonisch und vertraut. Erst bei der genaueren Charakterisierung der beiden Schwestern steigt beim Lesen erstes Unbehagen auf. Wird die älteste Schwester Auguste als *„lieblichste Blondine, die es geben mag*“¹⁵³ beschrieben, die *„überall einen unwiderstehlichen Zauber übte, ohne es zu wollen*“¹⁵⁴, gibt sich der Erzähler bei der jüngeren Adelgunde, was Komplimente betrifft, zurückhaltender:

„Vergebens ringe ich nach Worten, euch den ganz eignen wunderbaren Eindruck zu beschreiben den das Mädchen auf mich machte, als ich sie zum ersten Male sah. Denkt euch die schönste Gestalt, das wunderherrlichste

¹⁵⁰ Brittnacher, S. 106

¹⁵¹ Todorov., S. 77

¹⁵² Eine Spukgeschichte, S. 394

¹⁵³ Eine Spukgeschichte, S. 388

¹⁵⁴ Ebda.

Antlitz. Aber eine Totenblässe liegt auf Lipp' und Wangen, und die Gestalt bewegt sich leise, langsam, gemessenen Schrittes, und wenn dann ein halblautes Wort von den kaum geöffneten Lippen ertönt und im weiten Saal verklingt, fühlt man ich von gespenstischen Schauern durchbebt.“¹⁵⁵

Wie wir schon in *Vampyrismus* beobachten konnten, hält Cyprian bei *Eine Spukgeschichte* mit unheimlichen Vorahnungen nicht über dem Berg. Bereits auf der zweiten Seite der Erzählung steht eine unheimliche Person im Mittelpunkt des Geschehens: die jüngere Schwester Adelgunde.

Schwestern als Rivalinnen darzustellen oder von antagonistischen Schwesternbeziehungen zu sprechen, sind vor allem in Volkserzählungen und Märchen durchaus üblich.¹⁵⁶ In *Eine Spukgeschichte* wird bei Auguste und Adelgunde eindeutig zwischen der fröhlichen, lebhaften und der verschlossenen Tochter unterschieden. Auch wenn Cyprian versichert, dass sich der spukhafte Zustand Adelgundes hauptsächlich in ihrem äußeren Erscheinungsbild widerspiegelt und dass sich ihr Inneres trotzdem durch einen weiblichen zarten Sinn, einen hellen Verstand oder ein freundliches Gemüt auszeichnet, zieht er bei den Beschreibungen der beiden jungen Frauen eine klare Linie. Den Zuhörern schwant Böses, als Cyprian Adelgundes Charakterisierung mit den Worten fortsetzt: „[...] wie wohl das schmerzliche Lächeln, der tränenschwere Blick wenigstens irgend einen physischen Krankheits-Zustand, der auch auf das Gemüt des zarten Kindes feindlich einwirken mußte [...]“¹⁵⁷ An dieser Stelle wird deutlich, dass die spukhafte Bedrohung von der jüngeren Schwester ausgeht.

Noch seltsamer wird die Erzählung als Adelgunde vom Rest der Familie um Punkt acht Uhr abends dazu ermahnt wird, ihr Schlafgemach in Begleitung der Französin aufzusuchen. Und so kommt es, dass beide beim täglichen Abendessen, welches um 21 Uhr eingenommen wird, nie anwesend sind. Die Obristin erklärt diesen eigentümlichen Brauch damit, dass Adelgunde viel kränkle und „vorzüglich Abends um

¹⁵⁵ Eine Spukgeschichte, S. 389 ff.

¹⁵⁶ Vgl.: Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Begründet von Kurt Ranke. Band 12, Schinden – Sublimierung. Walter de Gruyter Verlag, Berlin 2007. S. 421

¹⁵⁷ Eine Spukgeschichte, S. 389.

neun Uhr von Fieberanfällen heimgesucht werde“¹⁵⁸. Cyprian enttarnt ihre Aussage sogleich als suspekt, als er bemerkt:

„Ich fühlte, daß es noch eine ganz andere Bewandnis damit haben müsse, ohne irgend deutliches ahnen zu können. Erst heute erfuhr ich den wahren entsetzlichen Zusammenhang der Sache und das Ereignis, das den kleinen glücklichen Familien-Kreis auf furchtbare Weise verstört hat.“¹⁵⁹

Hierbei spürt man, wie geschickt Cyprian seine Rolle als Erzähler nutzt und mit seinen Anspielungen die Erwartung der Zuhörer und Leser deutlich steuert.

5.3.2.2.3. Unheimliche Veränderungen – Übergang zum Ungleichgewicht

Der Wendepunkt der Geschichte ist deutlich mit Adelgundes 14. Geburtstag markiert, der sowohl den Beginn der Pubertät als auch einen inneren Wandel des Mädchens symbolisiert.

Für Adelgunde soll sich an diesem Tag ihr restliches Leben und auch das ihrer Familie verändern. Während ihre Freundinnen in der Dämmerung vergnügt zu tanzen beginnen, fasst Adelgunde all ihren Mut zusammen, um ihren Gespielinnen die weiße Frau zu zeigen, die dort erscheinen soll, wo das alte Gemäuer steht. Um Punkt neun Uhr abends beginnt der Spuk zum ersten Mal: *„Seht ihr nichts, ruft Adelgunde mit dem dumpfen hohlen Ton des tiefsten Entsetzens, seht ihr nichts – die Gestalt – die dicht vor mir steht – Jesus! – sie streckt die Hand nach mir aus – seht ihr denn nichts?“*¹⁶⁰ Die Kinder erfasst Angst und Grauen und das, obwohl sie nicht das mindeste eines Spuks erkennen können. Es ist anzunehmen, dass Adelgunde wohl schon des Längeren von Geistervisionen heimgesucht wird. Sie wählt den Tag ihres Geburtstages, um ihre Sehungen für Außenstehende sichtbar zu machen. Ihr Vorhaben verlangt ihr alle Kraft ab, denn kurz nach dem Erscheinen der weißen Frau sinkt Adelgunde ohnmächtig zu Boden. Als sie wieder erwacht, erzählt sie von einer „luf-tigen Gestalt“, doch dem Mädchen wird kein Glauben geschenkt. *„Was war natürli-cher, als daß man die ganze Erscheinung den wunderbaren Täuschungen des däm-*

¹⁵⁸ Eine Spukgeschichte, S. 389

¹⁵⁹ Ebda. S. 390 ff.

¹⁶⁰ Ebda. S. 390

mernden Abendlichts zuschrieb.“¹⁶¹ Das Mädchen kann sich von dem Schreck erholen und nachdem auch der Rest der Familie keine bösen Folgen mehr befürchtet, wird das Erlebnis im Schlossgarten schnell abgetan.

Die Erscheinungen lassen das Mädchen trotzdem nicht los. Jeden Abend um neun Uhr taucht die weiße Gestalt auf und Adelgunde behauptet steif und fest, dass sie dicht vor ihr stehe und einige Sekunden verweile, ohne dass der Rest der Familie auch nur das geringste davon wahrnehmen könne.

Die Umkehrung der Werteordnung ist an dieser Stelle der Erzählung bereits in vollem Gang. Das idyllische Familienbild wird durch die regelmäßigen Geistererscheinungen der jüngsten Tochter sehr getrübt. Auffällig dabei ist, dass die weiße Frau am helllichten Tage inaktiv bleibt und nur in der Nacht um 21 Uhr ihr Unwesen treibt. Der Spuk beginnt also zu einer Zeit, wenn Adelgunde bereits im Bett sein sollte. Die weiße Frau hat für ihre „Auftritte“ jeweils die Geisterstunde neun Uhr abends auserkoren. Zudem erscheint sie in einem abgeschiedenen Schloss, in dem die Familie wohnt – ein Ort, der sich von anderen Lebensbereichen abgrenzt. Der Wirkungsbereich des Geistes ist somit deutlich determiniert.

5.3.2.2.4. Das Ungleichgewicht – der Spuk geht weiter

Als der konsultierte Arzt zu der besorgten Familie kommt, ist er der festen Überzeugung, dass die Idee der Geistererscheinung so fest im Zusammenhang mit der neunten Abendstunde verknüpft ist, *„daß die innere Kraft des Geistes sie nicht mehr trennen könne und es käme daher nur darauf an diese Trennung von außen her zu bewirken.“*¹⁶² Auf seinen Rat hin, beginnt die Familie sämtliche Uhren im Schloss während der Nacht um eine Stunde zurückzustellen. Wenn Adelgunde am darauf folgenden Morgen aufsteht, soll sie um eine Stunde irren.

Für Brittnacher ist der Glockenschlag und das Vergehen der Zeit eine kultische Verbindung zwischen Himmel und Erde. *„Wer die Glocke schlagen hört, hört nicht nur*

¹⁶¹ Eine Spukgeschichte, S. 391

¹⁶² Ebda. S. 392

*das Vergehen der Zeit: Ihm hat die Stunde geschlagen. Er vernimmt nicht nur den Stundentakt der Ewigkeit, sondern die Armesünderglocke am Ende des eigenen Lebens.*¹⁶³ Demnach muss Adelgunde ein empfängliches Mädchen sein, das auf Übersinnliches sensibel reagiert. Warum sich das Gespenst gerade die neunte Stunde ausgesucht hat, bleibt fraglich. Der Text gibt uns diesbezüglich keine konkreten Hinweise.

Als sich die Abendstunde nähert, merkt man, dass die Stimmung in der Familie immer angespannter wird. Das „heiter verzierte Eckzimmer“ oder die Obristin, die sich um lustige Geschichten und Anekdoten bemüht, stellen ein geradezu fast grotesk komödiantisches Ambiente dar, in dem die Familie übersehen will, wie es um Adelgunde tatsächlich steht. Die vorgetäuschte Ignoranz hilft jedoch nicht viel. *„Man lachte, man war fröhlicher als je. – Da schlägt die Wanduhr achte (es war also die neunte Stunde), und leichenblaß sinkt Adelgunde in den Lehnssessel zurück [...].“*¹⁶⁴ Das Mädchen macht voller Entsetzen ihre Verwandtschaft darauf aufmerksam, dass die weiße Frau wieder dicht vor ihr stehe und die Hand nach ihr ausstrecke. Während die anderen voller Schrecken nach dem unsichtbaren Phänomen Ausschau halten, ist ihr Vater derjenige, der von dem vermeintlichen Spuk die Nase voll hat und seine Tochter umgehend dazu anweist, sich dieses Hirngespinnst ein für allemal aus dem Kopf zu schlagen. In ihrer Qual sieht Adelgunde nur einen Ausweg, um den Spuk ihren Angehörigen zu beweisen. Sie nimmt einen Teller, reicht ihn in die Luft, lässt ihn los und der Teller wird wie von einer unsichtbaren Hand getragen, schwebt im Kreis der Anwesenden und lässt sich leise auf dem Tisch nieder. Mit dieser Handlung demonstriert sie eindrucksvoll, dass sie sich die weiße Frau keineswegs einfach nur einbildet.

„Menschen gegenüber, die nur das empirisch Erfahrbare für wahr halten, bedürfen der sinnlichen Evidenz des Übernatürlichen, damit sich dessen Existenz ihnen aufdrängt. [...] Die Erscheinung des Teller erweist sich [...] als probates Mittel, rationalistisch fundierte Sicherheit zu erschüttern.“¹⁶⁵

¹⁶³ Brittnacher, S. 78

¹⁶⁴ Eine Spukgeschichte, S. 392

¹⁶⁵ Pikulik, S. 116

Der Teller stellt ein sicheres Mittel dar, um das Kausalgesetz zu negieren, gleichzeitig setzt er die überall wirkende Ursache, die Schwerkraft, völlig außer Kraft. Der Einbruch des Plötzlichen und des Grausig-Unerwarteten in einer ansonsten realen Alltagswelt sind unabdingbare Voraussetzungen für den Plot einer Gespenstergeschichte. *„Die Gespenstergeschichte ist nicht in einer mythischen oder märchenhaften Welt, sondern nur im Alltag zuhause und kann nur dort ihren Schrecken voll entfalten.“*¹⁶⁶ Das ist ein Kriterium, das insbesondere auf Hoffmanns *Spukgeschichte* zutrifft.

5.3.2.2.5. Die Auflösung des Ungleichgewichts: die Folgen des Spuks

Die Familie reagiert unterschiedlich auf das übernatürliche Phänomen. Die Obristin und Auguste fallen in Ohnmacht. Kurz darauf stirbt die Obristin an den Folgen der Erscheinung. Der Obrist findet den Tod in einer Schlacht. Die Gouvernante und Adelgunde sind die einzigen Personen, die nach der Erscheinung frei von bösen Folgen bleiben. Ein besonders schweres Schicksal trifft Auguste. Die ältere Tochter, die zu Beginn der Erzählung als lebenslustig und heiter beschrieben wurde, ist vom Wahnsinn befallen und hält sich zeitweise sogar selbst für das Gespenst. Sie meidet jede Gesellschaft und Nähe zu anderen Menschen, weil sie die Vorstellung hat, dass alle bei ihrem Anblick vor Schreck tot umfallen. *„Man öffnet ihr die Türe, man setzt ihr Speisen hin, dann schlüpft sie verstohlen hinein und heraus – ißt ebenso heimlich u.s.w. Kann ein Zustand qualvoller sein?“*¹⁶⁷ Aus dem Ende der Geschichte könnte man den Schluss ziehen, dass die Vernunft nicht alles ist, sondern dass dem Über-sinnlichen – das in Adelgundes Erscheinungen seinen Ausdruck findet – ebenso seine Aufmerksamkeit geschenkt werden sollte. Das sieht auch Todorov so: *„Was es zu erfahren gilt (und auf diesen Punkt bezieht sich die Unschlüssigkeit), ist, ob der Wahnsinn nicht in der Tat eine höhere Vernunft ist.“*¹⁶⁸ Das lässt sich besonders gut am ironischen Schluss in *Eine Spukgeschichte* erkennen. Adelgunde und die Französin sind die einzigen Personen, die den Spuk unbeschadet überstehen. Der Rest der Familie stirbt oder verfällt dem Wahnsinn. Das Blatt hat sich gewendet – nun ist

¹⁶⁶ Wilpert, S. 34

¹⁶⁷ Eine Spukgeschichte, S. 393

¹⁶⁸ Todorov, S. 39

Adelgunde diejenige, die sich gemeinsam mit der alten Französin um die kranke Schwester kümmert.

Am Ende versichert der Erzähler noch einmal den Wahrheitsgehalt seiner Erzählung, indem er hinzufügt, dass der Onkel der Kinder ihn besucht habe, um über eine Kurmethode zu sprechen, mit deren Hilfe man Auguste vielleicht von ihrem Leid befreien könnte.

Cyprian klärt die übernatürlichen Ereignisse in der Erzählung nicht auf. Er gibt keine Hinweise, ob man die Geschichte mit dem Teller rational erklären könnte oder ob das, was Adelgunde wahrzunehmen glaubt, ihrer entgleisten Einbildungskraft (beispielsweise Wahnsinn oder Traum) entspringt oder ob sie tatsächlich ein „Medium“ für Übersinnliches ist. Es bleiben also viele Fragen offen.

5.3.2.3. Wirkung und Effekt der Geschichte

Der mündlich gewählte Vortrag Cyprians in Ich-Form hat nicht nur Vorteile wie Beglaubigung, Wahrheitsgehalt und Identifikation, sondern ist durchaus riskant. Gleich nach Ende der Erzählung muss sich der Erzähler dem harten Urteil der Brüderschaft unterwerfen und Cyprian erwartet gespannt ihre Reaktion. Auf den ersten Blick hat *Eine Spukgeschichte* der Zuhörerschaft gut gefallen, was insbesondere an der respektvollen Stille zu erkennen ist, die nach Cyprians letztem Satz herrscht. Lothar ist der Erste, der das Schweigen bricht: „[...] *das ist ja eine ganz verdamnte Spukgeschichte! – Aber ich kann's nicht leugnen, mir bebt die Brust, unerachtet mir das ganze Ding mit dem schwebenden Teller kindisch und abgeschmackt bedünken will.*“¹⁶⁹ Daraufhin entfacht eine Diskussion zwischen ihm und Ottmar, der hervorhebt, dass er zwar keine große Schwäche für Gespenster- und Geistergeschichten hege, aber eine Tatsache an der Erzählung bemerkenswert finde: „[...] *daß sich an jenem Abende in dem Kreise der Familie des Obristen von P. etwas zutrug, worüber drei Personen zu gleicher Zeit in einen solchen verstörten Gemütszustand gerieten, der bei einer den Tod, bei der andern Wahnsinn herbeiführte [...]*.“¹⁷⁰ Anschließend

¹⁶⁹ Eine Spukgeschichte, S. 394

¹⁷⁰ Ebda.

geschieht etwas Ungewöhnliches: Ottmar unterstreicht Cyprians Beglaubigungsformel, als er wie beiläufig bemerkt, dass der Obrist bei einem Angriff wie von Furien getrieben ins feindliche Feuer lief. Zuerst noch passiver Zuhörer, wechselt Ottmar die Fronten und tritt selbst als Zeuge auf, der versucht etwas Unheimliches für die Brüderschaft glaubhaft zu machen:

„Nun ist aber auch die Geschichte mit dem Teller so ohne alle Staffierung gewöhnlicher Spukgeschichten, selbst die Stunde allem spukischen Herkommen entgegen, und das Ganze so ungesucht, so einfach, daß gerade in der Wahrscheinlichkeit, die das Unwahrscheinlichste dadurch erhält, für mich das Grauenhafte liegt.“¹⁷¹

Hier liegt er auf einer Wellenlänge mit Todorov, der ebenfalls die Meinung vertritt: „*Das Wahrscheinliche steht [...] nirgendwo im Gegensatz zum Fantastischen.*“¹⁷² Es ist durchaus wahrscheinlich, dass Adelgunde von der weißen Frau mehrmals heimgesucht wird und ihrer Familie ihre Erscheinung mit einem simplen Teller beweisen will. Warum sonst soll der Rest der Familie nach dem Spuk ihr Ende im Tod und im Wahnsinn finden? Die Wahrscheinlichkeit verstärkt den Effekt des Phantastischen. Theodor stimmt Ottmar zu, auch für ihn liegt der tiefste Schauer gerade an der „*Einfachheit der Geschichte*“¹⁷³. Zudem gesteht er, dass ihn das Treiben eines unsichtbaren Wesens ebenfalls wahnsinnig machen würde. Erst als er im Anschluss an die Diskussion eine Geschichte eines alten Musikers erzählt, der ebenfalls von einem unsichtbaren Wesen heimgesucht wird, unterbricht Lothar ihn, da ihm die Anekdoten über gespenstische Unwesen eindeutig zu viel werden. Daraufhin meint auch er, dass ihn der „*verdammte Teller das Innerste aufgeregt hat.*“¹⁷⁴

Für Brittnacher ist der Ich-Erzähler einer Gespenstergeschichte ein Proselytenmacher, weil er der rational orientierten Gesellschaft der Serapionsbrüder wieder den rechten Weg zum Glauben weisen möchte.¹⁷⁵ Mit der Form in *Eine Spukgeschichte* übt er einen besonderen gruppendynamischen Druck auf die Gemeinschaft aus, indem er an bestimmte Usancen des kollektiven Wissens anknüpft. Cyprian erinnert

¹⁷¹ Eine Spukgeschichte, S. 395 ff.

¹⁷² Todorov, S. 44

¹⁷³ Eine Spukgeschichte, S. 395

¹⁷⁴ Ebda. 396

¹⁷⁵ Vgl.: Brittnacher, S. 111

seine Zuhörer nicht nur an eine gemeinsame Kommunikationsgeschichte, sondern auch an das verdrängte Wissen über die Doppelbödigkeit der menschlichen Existenz. Er teilt eine besondere Wahrheit mit und schafft dadurch ein Klima von Vertraulichkeit und Eingeweihtsein. Durch *Eine Spukgeschichte* ermuntert Cyprian die Anwesenden dazu eine ähnliche gruselige Begebenheit vorzutragen. Seine Rechnung geht auf, denn bevor Theodor *Die Automate* vorliest, meint er:

„[...] der Strom der in krausen Wellen daher brauste muß sanft abgeleitet werden, und dazu ist ein Fragment sehr tauglich, das ich vor langer Zeit [...] aufschrieb. Es kommt viel Mystisches darin vor, an psychischen Wundern und seltsamen Hypothesen ist auch gar kein Mangel, und doch lenkt es hübsch ein ins gewöhnliche Leben.“¹⁷⁶

So verführt er unmerklich die Anwesenden dazu, es ihm gleichzutun und fördert die Gruppendynamik unter der Bruderschaft.

Eine Spukgeschichte hinterlässt einen bitteren Nachgeschmack nicht nur unter Cyprians Zuhörern sondern auch beim Leser. Denn das bloße Wissen um die mögliche Existenz eines Geistes ruft ein Gefühl der Unbehaglichkeit hervor, weil sich das Übernatürliche oder Übersinnliche nicht so einfach nach den Regeln der empirisch-erfahrbaren Welt messen lässt. Das Schweben eines Tellers ist Bindeglied zwischen der rationalen und irrationalen Welt und löst einen unheimlichen Schauer aus, da es sich mit den Gesetzen der Vernunft nicht erklären lässt.

5.3.2.4. Strukturen und Elemente der Erzählung

5.3.2.4.1. Trautweins Schauersequenzen

Nach der Einteilung Wolfgang Trautweins ist die Geschichte in folgende Sequenzen unterteilt:

- Die Rahmenhandlung: diese besteht aus den Gesprächen der Serapionsbrüder vor und nach der Erzählung.
- Das Anfangsgleichgewicht: in dieser Phase wird die Familie um den Obristen von P. und deren anfängliche Harmonie beschrieben.

¹⁷⁶ Die Serapionsbrüder. Band II. Dritter Abschnitt, S. 396

- Der Übergang zum Ungleichgewicht: diese Phase beginnt mit Adelgundes 14. Geburtstag, an dem sie versucht, die weiße Frau für ihre Freundinnen sichtbar zu machen.
- Das Ungleichgewicht: dieses erzählt von der erfolglos durchgeführten „Heilung“ Adelgundes durch das Manipulieren der Uhren und findet seinen Höhepunkt im schwebenden Teller.
- Die Auflösung des Ungleichgewichts: diese Sequenz ist nur bedingt in der Geschichte vorhanden. Zwar verschwindet das Gespenst und lässt Adelgunde in Ruhe, jedoch wird der Rest ihrer Familie wahnsinnig.

In *Eine Spukgeschichte* herrscht am Ende kein Endgleichgewicht. Das Gespenst verschwindet zwar, könnte aber jederzeit wieder auftauchen. Während Adelgunde von weiteren Heimsuchungen befreit wird, widerfährt ihrer Schwester das gleiche Leid. Die Tragödie rund um die Familie des Obristen von P. wird in der serapiontischen Runde heftig diskutiert und es werden auch Teile der Erzählung in die Rahmenhandlung übernommen. Insbesondere als Cyprian erzählt, dass der Onkel der beiden Schwestern an jenem Tag seines Vortrages bei Sylvester war, um über eine mögliche Kurmethode für Auguste zu sprechen. Somit verschwimmen die Grenzen zwischen der einen und der anderen fiktiv erzählten Welt.

5.3.2.4.2. Todorovs These in der Spukgeschichte

Der Text weist Merkmale auf, welche Todorovs These der Unschlüssigkeit entsprechen. Das heißt, dass der Leser Schwierigkeiten hat, die geisterhafte Erscheinung in *Eine Spukgeschichte* als glaubwürdig oder unglaubwürdig einzustufen. Halluziniert Adelgunde nur? Ist die Geschichte mit dem Teller nur eine optische Täuschung? Als Leser kennt man die Wahrheit nicht, denn innerhalb des Textes wird keine Lösung angeboten, die die Phänomene entweder als irrational oder als rational erklärbar darstellt. Laut Todorov ist *Eine Spukgeschichte* ein Text, der die Ambiguität bis zum Schluss aufrechterhält. So gesehen wäre *Eine Spukgeschichte* Teil der phantastischen Literatur.

Weiters erfüllt der Text die drei Bedingungen, die Todorov für die Phantastik aufstellt: Die Geschichte bringt den Leser dazu, die Welt der handelnden Personen wie eine Welt lebender Personen zu betrachten. Diese Bedingung wird mit Cyprian als Erzähler erfüllt. Er tritt als Augenzeuge der seltsamen Vorfälle in der Familie des Obristen von P. auf. Die Unschlüssigkeit des Lesers kann von einer handelnden Person nachempfunden werden. In *Eine Spukgeschichte* würden dafür mehrere Personen in Frage kommen: Cyprian als Erzähler, Adelgunde oder der Rest ihrer Familie. Im Verlauf der Handlung beginnt man sich zu fragen, für wie glaubwürdig man die junge Protagonistin hält. Diese Unschlüssigkeit kann problemlos auf die anderen Figuren übertragen werden. Bei einer phantastischen Erzählung ist neben einem unheimlichen Ereignis auch von Bedeutung, dass der Text weder poetisch noch allegorisch interpretiert wird. Einerseits ist man durch nichts gehalten, die übernatürlichen Ereignisse als allegorisch zu interpretieren, andererseits sind diese Ereignisse sehr wohl als solche gegeben.

Laut Todorov ergibt sich noch eine weitere Spielart des Phantastischen in der Erzählung, bei der die „*Unschlüssigkeit sich zwischen dem Realen und dem Imaginären situiert*.“¹⁷⁷ Als Leser fragt man sich bei Adelgunde, ob das, was sie wahrzunehmen glaubt, nicht ein Produkt ihrer Einbildungskraft sein könnte. Die Eltern machen sich große Sorgen um ihre Tochter, halten sie für wahnsinnig und konsultieren einen Arzt. Adelgunde wird so suggeriert, dass das, was sie zu sehen vermutet, nicht der Wirklichkeit entsprechen kann. Wahnsinn wird in phantastischen Erzählungen häufig dazu benutzt, um eine Ambiguität herzustellen.¹⁷⁸ Ist Adelgunde wirklich wahnsinnig oder will ihr einfach keiner Glauben schenken?

Resümierend fragt man sich nach Todorov, ob es sich bei der Erzählung um etwas Wunderbares oder etwas Unheimliches handelt. Auf der einen Seite könnte man die Geschehnisse im Hause des Obristen von P. durch Sinnes- und Wahrnehmungstäuschungen rational erklären, wodurch die Erzählung dem Genre des Unheimlichen angehören würde. Auf der anderen Seite könnte der schwebende Teller auch Teil

¹⁷⁷ Todorov, S. 36

¹⁷⁸ Vgl.: Todorov, S. 33

des Wunderbaren – als Typus des „*Instrumentalen Wunderbaren*“¹⁷⁹ – sein. Diesbezüglich kann also keine genaue Genrebestimmung vorgenommen werden.

Man könnte jedoch als „implizierter Leser“ durchaus sagen, dass *Eine Spukgeschichte* beim Leser einen unheimlichen Beigeschmack zurücklässt. Die gruseligen Ereignisse werden mit keinem Wort rational erklärt, dadurch wird der Effekt des Schauers noch mehr gesteigert und vermittelt den Eindruck, als können auch in der nicht-fiktionalen Welt Geister und Gespenster aus dem Nichts auftauchen.

5.3.2.4.3. Das Motiv Gespenst

Eine Spukgeschichte ist nicht nur eine Schauererzählung, sondern – genauer definiert – eine Gespenstergeschichte. Nach Wilpert definiert sich diese als eine Erzählung, in der Geister oder ein Spuk vorkommen.¹⁸⁰ Der Spuk in der Geschichte tritt jedoch erst dann auf, als ein schwebender Teller einen Teil der Familie in den Wahnsinn treibt. Ob es sich jedoch wirklich um einen Spuk oder um eine optische Täuschung handelt, geht aus dem Text nicht hervor. Ausschlaggebend für die Gattungsbestimmung ist, dass die Erzählintention darin besteht, die Wirklichkeitswelt mit einem personifizierten Gespenstischen oder Unheimlichen plötzlich zu konfrontieren.¹⁸¹ Dieses Unerwartete und Schreckenserregende sind unabdingbare Voraussetzungen für den Plot einer Gespenstergeschichte.

Dass sich die Literatur im 19. Jahrhundert stärker als je zuvor dem Gespenstermotiv widmet, hängt damit zusammen, dass die Erscheinung von Geistern vollkommen den Kategorien der Kausalität widerspricht und somit zur Nachtseite der Natur passt. „[Die Geistererscheinung] versündigt sich an der empirisch beobachtbaren Erfahrungswirklichkeit und setzt damit eine Einbildungskraft frei, die, durch nichts mehr gehalten, im ‚Schwindel der Seele‘ als einer Vorform des Wahnsinns endet.“¹⁸² Adelgunde ist die empfindsame Heldin der Geschichte und soll durch ihre Sensibilität zur Einsicht kommen, dass die Kräfte des Übersinnlichen ernst zu nehmen sind.

¹⁷⁹ Todorov, S. 53

¹⁸⁰ Vgl.: Wilpert, S. 31

¹⁸¹ Vgl.: Wilpert, S. 33

¹⁸² Brittnacher, S. 29

Wenn man voreilig die Ratio über Dinge richtet, die man nicht versteht – wie es ihre Angehörigen tun – verfällt man dem Wahnsinn oder man findet den Tod.

Adelgunde selbst hat sich bereits mit den Erscheinungen abgefunden, bevor ein Arzt versucht sie von ihren „Spinnereien“ zu heilen. So bittet sie ihre Familie unter Tränen „*man möge sie doch nur in Ruhe lassen, da die Gestalt, die in ihren ungewissen unkenntlichen Zügen an und vor sich selbst gar nichts schreckliches habe, ihr kein Entsetzen mehr erzeuge [...]*“.¹⁸³ Trotzdem hält man ihre Sehungen für nicht normal und versucht sie – erfolglos – von den gespenstischen Heimsuchungen zu heilen.

Hoffmanns Erzählung enthält typische Elemente der Gespenstergeschichte:

- ein Gespenst erscheint nach einem nur ihm selbst bekannten Gesetz
- das Gespenst präsentiert sich nicht als ein mit Ketten rasselndes Monster in blutbefleckten Lacken, sondern erscheint körperlos, stumm und ohne Botschaft¹⁸⁴

Genau diese Körperlosigkeit und Stummheit machen das Gruseln in *Eine Spukgeschichte* aus. Aus welchem Grund die weiße Frau plötzlich aus dem Nichts auftaucht, bleibt auch nach dem Ende der Erzählung fragwürdig. Einen besonderen Schrecken verbreitet der Geist auch deshalb, weil er nur Adelgunde erscheint und für den Rest der Familie unsichtbar bleibt. Brittnacher kommentiert dies folgend: „*Je ungreifbarer und unsichtbarer die Bedrohung ist, desto größer ist die Angst.*“¹⁸⁵ Daraus ließe sich auch der Wahnsinn, dem Auguste verfällt und der überraschende Tod des Obristenehepaares erklären. Die Betroffenen wissen nicht, mit welchem Wesen sie es zu tun haben und gehen an diesem Rätsel zugrunde. Die bloße Existenz des Übersinnlichen treibt die Familie in den Wahnsinn und sie bleiben von diesem Erlebnis gezeichnet, während nach der Geschichte mit dem Teller Adelgunde ironischerweise ihre Ruhe findet. „*Die Erscheinung des Gespenstes an einem bestimmten Punkt der Lebenskurve bedeutet, daß das Leben zu Ende geht.*“¹⁸⁶ Adelgundes Wahnsinn wird an Auguste weitergegeben. Diese vermag es jedoch nicht

¹⁸³ Eine Spukgeschichte, S. 391

¹⁸⁴ Vgl.: Brittnacher, S. 75

¹⁸⁵ Ebda. S. 81

¹⁸⁶ Ebda. S. 82

sich ihrer Umwelt mitzuteilen und bleibt so stumm wie das Gespenst, das ihr erscheint.

Im Gegensatz zum Vampir, der sich bekämpfen lässt, besteht das Furchterregende am Gespenst vor allen Dingen darin, dass es sich aufgrund seiner Körperlosigkeit nicht so einfach überlisten oder besiegen lässt. Ein Geist vertraut auf die unsinnliche Kraft des Unsichtbaren, des Diffusen und Ungenauen. Denn andere bedrohliche Kreaturen aus der Phantastik bringen sich *„in einer synästhetisch konzentrierten Aktion – in ihrer überwältigenden Körperlichkeit, mit Gewimmel, Gestank oder klebriger Konsistenz – nicht als Übersinnliche, sondern als ein ‚Mehrsinnliches‘ zur Geltung.“*¹⁸⁷ Der Schrecken des Gespenstes besteht in seiner unfasslichen Gestaltlosigkeit. Zudem bleibt der wahre Grund für das Erscheinen der weißen Frau ungeklärt. Während Aurelie in *Vampyrismus* durch ihren Hunger nach totem Menschenfleisch auf eine grausige Weise kreatürlich bleibt, ist man als Leser in *Eine Spukgeschichte* ratlos. Das Gespenst weigert sich Gestalt anzunehmen und bleibt so für die Figuren unfassbar und unergründlich.

¹⁸⁷ Brittnacher, S. 83

5.3.3. Der unheimliche Gast

5.3.3.1. Zur Entstehung

Die Erzählung entstand im Jahre 1818 und wurde in *Der Erzähler – Eine Unterhaltungsschrift für Gebildete* 1819 erstmals gedruckt.¹⁸⁸ Möglicherweise stellt sie eine Art der Selbstimitation Hoffmanns dar, da sie in vielerlei Hinsicht als ein Duplikat der 1813 entstandenen Erzählung *Der Magnetiseur* aus den *Fantasiestücken in Cal-lots Manier* betrachtet wird. Dies wird auch im Gespräch der Serapionsbrüder kritisch vermerkt. So urteilt Theodor:

„[...] mit dergleichen gespenstischen unheimlichen Gestalten wie der fremde Graf sind wir schon ein wenig stark geschoren worden, und es möchte schwer fallen, ihnen noch fürder Neuheit und Originalität zu geben. Der fremde Graf gleicht dem Alban in dem *Magnetiseur* (ihr kennt die Geschichte), so wie überhaupt diese Erzählung mit Ottmars seiner eigentlich dieselbe Basis hat.“¹⁸⁹

Der „Magnetismus animalis“, auf den Hoffmann hier zurückgreift, war eine im 18. Jahrhundert durch Franz Anton Mesmer begründete Lehre und Heilmethode.¹⁹⁰ Mesmer behauptete, ein subtiles Fluidum entdeckt zu haben, das alle Körper durchdringe und umgebe. Durch die entgegen gesetzten Pole, die der menschliche Leib besitzt, wird dieser unter dem Zyklus und der Bewegung der Himmelskörper beeinflusst. Nach Mesmers Theorie könnte ein Arzt die Wirkung des Flutstoffes kontrollieren und verstärken, indem er den Körper des Patienten mit den Fingern oder einem magnetisierten Stab aus Glas oder Metall bestreicht.¹⁹¹ Zugrunde liegt die Annahme, der Mensch sei ebenso wie das Weltall von einem Stoff durchdrungen, der magnetischen Gesetzen gehorche. „*Auch Seelisches wird als magnetisch organisierte Materie aufgefaßt, so daß der Mensch durch psychische Aktivität mit der physischen Welt und mit anderen Menschen in Verbindung treten kann.*“¹⁹²

¹⁸⁸ Vgl.: Pikulik, S. 159

¹⁸⁹ Die Serapionsbrüder. Band III. Fünfter Abschnitt, S. 770 ff.

¹⁹⁰ Vgl.: Pikulik, S. 159

¹⁹¹ Ebda.

¹⁹² Trautwein, S. 156

E.T.A. Hoffmann verabsäumt es nicht, die Serapionsbrüder über „*diese dunkle Materie*“¹⁹³ diskutieren zu lassen. So zeigt Lothar offen seine Ablehnung und seinen völligen Unglauben gegenüber der magnetischen Wissenschaft und tut ihn als neu-modischen Firlefanz ab. Ottmar hingegen rügt ihn dafür und bezeichnet ihn als „ungläubigen, unpoetischen Schismatiker“, weil dieser sich selbst vor geraumer Zeit magnetisieren ließ, woraufhin eine rege Diskussion ausbricht. Der Brüderschaft ist dieser „Wunderglaube“ nicht ganz geheuer und sie schwankt zwischen Entsetzen und Erstaunen. Ottmar kommentiert am Ende: „*Doch wollen wir auch nicht vergessen, daß wir dem Magnetismus schon deshalb nicht ganz abhold sein können, weil er uns in unsern serapiontischen Versuchen sehr oft als tüchtiger Hebel dienen kann, unbekannte geheimnisvolle Kräfte in Bewegung zu setzen.*“¹⁹⁴ Einige ihrer Geschichten – wie eben *Der unheimliche Gast* oder *Nussknacker und Mausekönig* – erzählen von magnetischen Begebenheiten.

Um 1820 war der Magnetismus zu einer ausgesprochenen Modeerscheinung geworden. „Somnambulismus“ heißt der tranceähnliche Zustand, in dem sich der Patient in einem magnetischen Zustand befindet, an den er sich nach dem Erwachen nicht mehr erinnert. Das Phänomen des Somnambulismus ist daher mit Hypnose oder Schlafwandeln zu vergleichen.

5.3.3.2. Die Erzählstruktur

Wolfgang Trautwein schlägt für *Der unheimliche Gast* bereits eine Gliederung der Erzählung vor und unterteilt sie in eine Hauptsequenz mit mehreren Nebensequenzen. In den folgenden Kapiteln möchte ich seine Vorgehensweise näher untersuchen und kommentieren.

¹⁹³ Die Serapionsbrüder. Band II. Dritter Abschnitt, S. 315

¹⁹⁴ Ebda. S. 331

5.3.3.2.1. Die Rahmenhandlung

Im Gegensatz zu der Erzählung *Vampirismus* und zu *Eine Spukgeschichte* wird der Leser bei *Der unheimliche Gast* nicht durch einleitende Gespräche auf die Erzählung vorbereitet. Im Anschluss an *Die Brautwahl* begeben sich die Serapionsbrüder aufgrund der Dämmerung in den Gartensaal, um sich bei einer Tasse Tee aufzuwärmen und zu stärken. Als die Teemaschine auf dem Tisch steht und der Dampf das bekannte zischende Geräusch erzeugt, findet Ottmar folgende Worte: „*Wahrhaftig, keinen besseren Anlaß hätte ich finden können, euch eine Erzählung vorzulesen, die ich schon vor langer Zeit aufschrieb und die gerade mit einem Tee beginnt.*“¹⁹⁵ *Der unheimliche Gast* ist – im Vergleich zu den beiden vorangegangenen Geschichten – keine mündlich tradierte Nacherzählung. Die Brüderschaft führt diesmal in ihren Diskussionen nicht so offensichtlich auf das Schauergeschehen hin. Nur die gemütliche Stimmung im Gartensaal mit heißem Tee bringt Ottmar dazu, die Erzählung vorzutragen. Bei den ersten Zeilen in *Der unheimliche Gast* weiß man auch warum. Die Geschichte beginnt ebenfalls mit einer dampfenden Teemaschine und es werden in einer geselligen Runde allerlei Geschichten erzählt.

Trautwein lässt in seiner Analyse die Rahmenhandlung zunächst vollkommen außer Acht. Er beginnt gleich mit der Erzählung und übersieht damit eine Sequenz seiner eigenen Einteilung. Gerade bei *Der unheimliche Gast* ist der übergeordnete Rahmen von besonderer Bedeutung, da es zu einer Überschneidung zwischen der Erzählung und der fiktiven serapiontischen Zuhörerrunde kommt. Die Rahmenhandlung ist ein wichtiger Teil der Geschichte und deshalb sollte sie in einem Unterkapitel berücksichtigt werden.

5.3.3.2.2. Das Anfangsgleichgewicht – die Geborgenheit der Figuren

Zwar deutet die Rahmenhandlung nicht sonderlich auf eine Schauererzählung hin, jedoch weiß der Leser spätestens beim ersten Satz der Erzählung, dass bald etwas Gruseliges zum Zug kommt: „*Der Sturm brauste durch die Lüfte, den heranziehenden Winter verkündigend, und trieb die schwarzen Wolken vor sich her, die zischen-*

¹⁹⁵ Die Serapionsbrüder, Band III. Fünfter Abschnitt, S. 722

*de, prasselnde Ströme von Regen und Hagel hinabschleuderten.*¹⁹⁶ Der Anbruch der Nacht, das Brausen des Sturmes, der dampfende Punsch und das knisternde Feuer im Kamin versetzen den Leser bereits in eine Stimmung, die bedrohlich wirkt. Zudem beschwört die Gesellschaft um die Obristin von G., ihre Tochter Angelika, Rittmeister Moritz und seinen jungen Rechtsgelehrten Dagobert sowie die Französin Marguerite nahezu das Unheimliche, indem sie sich gegenseitig Ammenmärchen und Spukgeschichten erzählen. Für Angelika gibt es nichts Schöneres als diesen Schauer, dieses Frösteln zu verspüren, wenn sie einen Blick in eine wunderliche Traumwelt wirft. Dagobert stimmt ihr zu und äußert sich vorausdeutend auf das folgende Geschehen:

„Wir wissen alle, daß das unheimliche Volk der Spukgeister nur des Nachts, vorzüglich gern aber bei bösem Unwetter der dunklen Heimat entsteigt und seine irre Wanderung beginnt; billig ist's daher, daß wir zu solcher Zeit irgendeines grauenhaften Besuchs gegenwärtig sind.“¹⁹⁷

Mit seiner Behauptung stößt er bei der Obristin auf heftigen Widerspruch. Sie tut die Gespensterfurcht mit einem „kindischen Grauen“ ab und teilt sie Ammenmärchen zu. Dagobert beharrt auf seiner Meinung und rechnet die geheimnisvolle Geisterwelt dem Drang des irdischen Organismus zu, woraufhin er von der Obristin als Geisterseher mit reger Phantasie bezeichnet wird. Die Diskussion zwischen den beiden geht weiter und plötzlich steht eine Art der Bedrohung im Raum. Dagobert erwähnt seltsame Geisterstimmen – Naturlaute – die er mit Luftmusik oder der „Teufelsstimme auf Ceylon“ vergleicht. Sie sollen eine ungeahnte Wirkung auf den menschlichen Geist haben. Moritz stimmt ihm zu und erzählt eine Begebenheit in Spanien, als ihn mitten in der Nacht ein schneidender Jammerlaut aus dem Schlaf riss: *„Es war, als schwängen sich die Geister der Erschlagenen von den Schlachtfeldern empor und riefen ihr entsetzliches Weh durch des Himmels weiten Raum. Meine Brust erbehte, mich erfaßte ein tiefes namenloses Grauen.“*¹⁹⁸ Die Empfänglichkeit des Menschen für Übersinnliches, die Dagobert im weiteren Verlauf des Gesprächs betont, entspricht Mesmers Konzept der Sensibilisierung und wird dann aktualisiert, wenn das

¹⁹⁶ Der unheimliche Gast, S. 722 – 772, hier S. 722. In: Die Serapionsbrüder. Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt 2008

¹⁹⁷ Ebda. S. 724

¹⁹⁸ Ebda. S. 726

Eintreffen des Grafen S-i die gesellige Runde mit seiner Anwesenheit verstört.¹⁹⁹ Hier fügt Trautwein schon die ersten Andeutungen über den Magnetismus hinzu. Dabei darf jedoch nicht auf einen „impliziten Leser“ vergessen werden, der diese Vorausdeutungen nicht erkennt und dem erst am Ende die Strukturzusammenhänge vor Augen geführt werden.

Über die grotesken Naturtöne leitet die Gesellschaft zu bekannten Klängen im Alltag über, die auch für Angst und Schrecken sorgen können. Angelika nennt dabei das Zischen der Teemaschine oder das Pfeifen und Knattern im Kamin. Gleich im Anschluss daran bekommt das Anfangsgleichgewicht seine ersten Risse. Angelika und Moritz werfen sich einen „seelenvollen Blick ihrer Himmelsaugen“²⁰⁰ zu, im selben Moment zuckt Marguerite aufgrund ihrer Eifersucht zusammen und lässt ein Glas Punsch fallen, das am Boden in tausend Stücke zerklirrt. Marguerite erklärt der Obristin ihr Missgeschick mit der Angst, die in ihr die vorangegangenen Gespräche weckten. Trotz der kleinen Unterbrechung sollen unheimliche Anekdoten weiterhin in den Gesprächen ihren Platz finden und Angelika stachelt Dagobert dazu an, noch mehr zu erzählen, weil ihr die hübschen Spukgeschichten „so recht durch alle Glieder frösteln“²⁰¹. Diese Lust an der Angst setzt voraus, dass Angelika sensibel und empfänglich ist, Angst vor Gespenstern zu empfinden, im aufgeklärten Wissen, dass die Geister in Wirklichkeit nicht existieren – sonst würde es ihr schwer fallen, überhaupt Lust zu empfinden. Zudem wiegt sie sich (noch) in sozialer und räumlicher Geborgenheit, um die Bedrohung durch eine ungreifbare Gefahr genießen zu können. „Einen solchen risikolosen Genuß vermochte die Schauerliteratur ihrem aufgeklärten, aber angstsüchtigen Publikum zu gewähren. Angst in der Literatur ist bloß Angst in der Fiktion, und wenn hier ein Risiko besteht, so bloß für die Einbildungskraft.“²⁰²

Dagobert berichtet von einem tropfenden Geräusch im Zimmer, als er während einer Reise in einem Gasthof übernachtete. Weder er noch der Gastwirt konnten je entde-

¹⁹⁹ Vgl.: Trautwein, S. 158

²⁰⁰ Der unheimliche Gast, S. 727

²⁰¹ Ebda. S. 729

²⁰² Pikulik, S. 162

cken, wo dieser sich ständig wiederholenden Ton seinen Ursprung fand. Angelika stimmt Dagobert zu und gesteht, schon des Öfteren selbst aus einer unbeschreiblichen inneren Angst wach geworden zu sein. Dagobert bezeichnet es ihrer Beschreibung nach als „*Macht fremder psychischer Einflüsse*“²⁰³ und vergleicht ihr Leid mit dem eines Schlafwandlers, der sich seines somnamublen Zustandes zu keinem Zeitpunkt bewusst ist. Angelika erinnert sich zurück, als sie in der Nacht ihres vierzehnten Geburtstages in einem solchen Zustand erwachte und sie ein Grauen für mehrere Tage lähmte, ohne dass sie wusste, was der Auslöser dafür war. Es scheint ihr immer noch unmöglich, sich auf den Inhalt des grausigen Traumes zu besinnen. Und auch hier versucht Dagobert eine Diagnose zu stellen: „*hängt genau mit dem magnetischen Prinzip zusammen.*“²⁰⁴

Das Anfangsgleichgewicht zeigt die Figuren als intakte Persönlichkeiten, die sich untereinander gut verstehen und sich in einer räumlichen Geborgenheit sicher fühlen. Über die Welt der Geister und Gespenster können sie stundenlang ohne Unterbrechung reden. Es ist offensichtlich, dass sie das Übersinnliche enorm interessiert und sie neugierig auf nicht klar definierbare Zustände wie den Somnambulismus oder das magnetische Prinzip reagieren. Im gleichen Augenblick gerät das Anfangsgleichgewicht durch den Sturm, der vor dem Haus tobt und Dagoberts Gespräche über Magnetismus und Übersinnliches ins Wanken.

Trautwein rechnet dem Anfangsgleichgewicht auch noch Moritz' Erlebnis über seinen Freund Bogislav zu, der im Duell einen sizilianischen Grafen tötet. Es wäre jedoch ratsamer, diese Szene erst im Übergang zum Ungleichgewicht einzuordnen, weil es in Moritz' Erzählung zu einer Überschneidung zwischen *Der unheimliche Gast* und dem Kreis der Serapionsbrüder kommt. Im Anschluss daran betritt Graf S. i die Bühne des Geschehens und sorgt für ein gänzliches Ungleichgewicht in der Obristenfamilie.

²⁰³ Der unheimliche Gast, S. 731

²⁰⁴ Ebda. S. 732

5.3.3.2.3. Der Übergang zum Ungleichgewicht: Moritz' Erzählung

Der Beginn des Ungleichgewichts kennzeichnet sich durch Moritz' Erzählung über den russischen Leutnant Bogislav. Dass es mit seinem Freund etwas Unheimliches auf sich haben muss, ahnt der Leser in seiner Beschreibung „oft übermannte ihn plötzlich der Gedanke an irgend etwas Entsetzliches, das ihm begegnet sein mußte und das die Spuren des tiefsten Grams auf seinem Gesicht zurück gelassen hatte.“²⁰⁵

Eines Nachts vertraut Bogislav Moritz sein dunkles Geheimnis an. Einst tötete der Leutnant im Duell einen sizilianischen Grafen, der sich zwischen seine Verlobte und ihn gedrängt hatte. Anstatt ihrem Verlobten dankbar zu sein, verfluchte die zukünftige Braut seine Tat und bezeichnete ihn als Mörder ihres Geliebten. Für Bogislav ist der plötzliche Sinneswandel seiner Verlobten unerklärlich. Seitdem scheint er jedoch verflucht zu sein und wird regelmäßig von einem tiefen Todesächzen verfolgt, das er für die Stimme des getöteten Grafen hält. Auch Moritz hat den unheimlichen Jammerton bereits vernommen.

5.3.3.2.3.1. Zwischensequenz: Erzählparallele zur Rahmenhandlung

Der Übergang zum Ungleichgewicht in der Erzählung wird jäh unterbrochen, als Ottmar folgende Worte liest, die Bogislav in seiner ganzen Verzweiflung mit donnernder Stimme spricht: „Erscheine mir, Verruchter! wenn du es vermagst – ich nehm' es auf mit dir und mit allen Geistern der Hölle, die dir zu Gebote stehn – Nun geschah ein gewaltiger Schlag.“²⁰⁶ An dieser Stelle springt nicht nur in *Der unheimliche Gast* die Saaltür mit dröhnendem Gerassel auf, auch die Bruderschaft erschreckt in der Rahmenhandlung durch das abrupte Auftauchen eines unerwarteten Besuchers. Ihr Freund Cyprian steht in verhüllter Gestalt vor seinen Kameraden, die für die „schnöde Geisterspielerei“ wenig Verständnis entgegenbringen. Cyprian kannte bereits die Erzählung *Der unheimlichen Gast* und hat sich einen passenden Moment ausgesucht, um die Bruderschaft in Angst und Schrecken zu versetzen. Erleichtert bittet Lothar ihn Platz zu nehmen und den Rest der Geschichte anzuhören. Nur Theodor sitzt der Schreck noch fest in den Gliedern und es braucht einige

²⁰⁵ Der unheimliche Gast, S. 732

²⁰⁶ Ebda. S. 734

Zeit, bis er sich davon erholt. Nachdem sich alle wieder in ihre Zuhörerposition einfinden, setzt Ottmar die Erzählung fort.

Hoffmann lässt an dieser Stelle die Grenze zwischen Fiktion und Realität absichtlich verschwimmen. Hierbei wird außerdem deutlich, dass *Der unheimliche Gast* zwei fiktionale Zuhörergruppen aufweist, denen jeweils eine Schauergeschichte erzählt wird. In der Binnenerzählung ist es die gesellige Runde um die Obristin, in der Rahmenerzählung sind es die Serapionsbrüder. Der Schlag, mit dem auf zwei Erzählebenen jeweils eine Tür unerwartet aufspringt und ein unheimlicher Gast ins Geschehen eintritt, ist nicht nur ein erzählerischer Gag, sondern „*bedeutet den zweifachen [...] Übertritt des ‚Scheins‘ ins ‚Leben‘*“²⁰⁷. Der erzählte Schlag aus Moritz’ Geschichte wird im Erzählkreis der Serapionsbrüder zur unverhofften Wirklichkeit. Der Türschlag symbolisiert den Übergang zum Ungleichgewicht – den Eintritt der Geisterwelt in die Realität. Dieser völlig unerwartete Schreck macht aus den unteiligten Zuhörern einer Geistergeschichte unverhoffte Betroffene eines aktuellen Schauergeschehens.²⁰⁸ Dadurch wird nicht nur Angelika, sondern auch Theodor die „*Süßigkeit jener Schauer*“²⁰⁹ verleidet, denn eine wesentliche Voraussetzung des Vergnügens an Angst und Schrecken ist nur dann gegeben, wenn wir uns selbst in Sicherheit befinden.

Trautwein fügt dieser Szene keine eigene Schauersequenz zu. In seiner Analyse ist das Eintreten des Grafen bereits Teil des Ungleichgewichts. Trotzdem wäre es wichtig, diese Phase separat zu betrachten, weil sie auf beiden Erzähllinien ihren eigenen Schreckenshöhepunkt hat: das unverhoffte Eintreten eines unerwarteten Gasts. Auch im übergeordneten Rahmen versetzt der plötzliche Auftritt Cyprians die Brüderschaft in Angst und Schrecken. Diese Szene unterstreicht, welche Bedeutung die Rahmenhandlung für *Der unheimliche Gast* hat.

²⁰⁷ Pikulik, S. 163

²⁰⁸ Vgl.: Trautwein, S. 178

²⁰⁹ *Der unheimliche Gast*, S. 723

Der lähmende Schrecken erfasst nicht nur die Figuren in der Erzählung, sondern auch die Serapionsbrüder. Durch die Ausweitung des Schauers wird im übergeordneten Rahmen die eintretende Gestalt zum Bedroher. Bei der Bruderschaft handelt es sich um eine sehr kurze Schauersequenz, die sich schnell aufhebt; bald erkennen sie unter dem verhüllten Gewand ihren Freund Cyprian. Als neutrale Passage schließt sich ein kurzes Gespräch über die Umstände von Cyprians Ankunft an.

5.3.3.2.4. Das Ungleichgewicht: der Plan des Grafen

Nach der kurzen Unterbrechung liest Ottmar weiter. Graf S-i dringt als übergeordnete Schauergroße in einen sicheren Raum ein und sorgt so für das obligatorische Ungleichgewicht in der Schauergeschichte. *„Hinein trat ein Mann von Kopf bis Fuß schwarz gekleidet, bleichen Antlitzes, ernsten, festen Blickes.“*²¹⁰ Er entschuldigt sich sogleich für seinen ungestümen Besuch und die Obristin – immer noch gelähmt vor Schreck – ringt vergeblich um die passenden Worte. Der Graf tritt zwar als potenzieller Bedroher auf, doch die Spannung wird dadurch aufrechterhalten, dass der Leser im Unklaren gelassen wird, ob von ihm tatsächlich eine ernsthafte Bedrohung ausgeht.

Die Runde versucht ihm zu erklären, warum sie sich so bei seinem Eintreffen erschreckt hat. Niemand von ihnen kennt den Fremden und trotz seines Auftretens als gebildeter Weltmann und seinem edlen Anstand fühlen sie sich in seiner Anwesenheit nicht besonders wohl. *„Jeder fühlte seine Brust beengt, jeden drückte wie eine Gewitterschwüle die Gegenwart des Fremden, Jedem erstarb das Wort auf den Lippen, wenn er in das todbleiche Antlitz des unheimlichen Gastes schaute.“*²¹¹ Ausdrücke wie „erstarb“, „Gewitterschwüle“ oder „das totenbleiche Antlitz“ deuten Gespensterängste an.

Erst als der Obrist auftaucht und den Fremden als treuen Freund Graf S-i der verdatterten Gesellschaft vorstellt, relativiert sich der Schauer ein wenig. Der Obrist tut das Verhalten der Runde als Hirngespinnst ab. *„[...] allerliebste, man hat Sie, lieber Graf, für ein Gespenst gehalten! [...] ist es nicht arg, Sie für einen Spuk, für einen*

²¹⁰ Der unheimliche Gast, S. 736

²¹¹ Ebda. S. 738 ff.

*schnöden Revenant zu nehmen?*²¹² Der Graf macht sich über das magnetische Prinzip lustig und wiegelt es als Einbildung ab. Erst im Nachhinein spiegelt sich darin die Ironie der Erzählung wider: Der Bedroher, der sich selbst der magnetischen Kräfte bewusst ist und diese auch für seine Zwecke nutzt, tarnt sich, indem er sich über den Magnetismus lustig macht.

Die Bedrohung ausgehend vom Grafen S-i bleibt weiterhin bestehen. Moritz hegt eine intuitive Abneigung gegenüber dem Grafen und äußert sich gegenüber Dagobert:

„Dieser fremde unheimliche Graf, der wie ein dunkles düstres Geheimnis eintrat, der uns alle verstörte, scheint er nicht sich recht feindlich zwischen uns zu stellen? [...] Es ist mir, als müsse da, wo er sich hinwendet, irgend ein entsetzliches Unheil von ihm beschworen aus dunkler Nacht vernichtend hervorblitzen.“²¹³

Moritz spürt, dass es der Eindringling auf seine Liebste Angelika abgesehen hat. Dagobert versucht ihn zu beruhigen und verspricht ihm gleichzeitig, sich gemeinsam mit ihm gegen den Grafen zu stellen.

Danach folgt eine längere Periode, in der ein erwartetes Schauergeschehen gänzlich ausbleibt. Der Graf besucht öfters das Haus des Obristen und macht sich in dessen Familie beinahe unentbehrlich. Zwar stellt er weiterhin eine bedrohliche Figur dar, doch es geschieht nichts Unheimliches. Er lässt seine Kräfte erst dann wirken, als sich Angelika weigert, ihn zu heiraten.²¹⁴ Dieser markante Einschnitt ins Ungleichgewicht der Geschichte lässt sich aber erst im Nachhinein feststellen.

Der Obrist teilt seiner Frau eines Tages mit, dass der Graf schon seit längerem ein Auge auf Angelika geworfen hat und nur ihretwegen angereist sei. Er habe schon vor vier Jahren ihr Bild beim Obristen gesehen und sich sofort in sie verliebt. Dabei fällt auf, dass dieser Zeitpunkt mit Angelikas erstem Albtraum korreliert, den sie im Anfangsgleichgewicht erwähnt hatte. Diese Ahnung tritt umso deutlicher zum Vorschein, als der Obrist seiner Tochter mitteilt, dass der Graf beabsichtigt, sie zur Frau zu nehmen. Von ihrem ganzen Entsetzen gepackt, sinkt sie ohnmächtig zurück und

²¹² Ebda. S. 739

²¹³ Ebda. S. 741 ff.

²¹⁴ Vgl.: Trautwein, S. 164

erinnert sich plötzlich wieder an die Details ihres fürchterlichen Traumes, der sie bereits vor vier Jahren verstört hatte.

Für Trautwein stellt Angelikas Traum eine eigene Schauersequenz dar. Dem kann durchaus zugestimmt werden, weil ihr Albtraum zwar bezeichnend ist für das nachfolgende Geschehen, aber konkret nichts mit dem unheimlichen Begebenheiten in ihrer Familie zu tun hat. Zudem orientiert sich ihr Traum nach Trautweins Schema.

5.3.3.2.4.1. Angelikas Traum – eine eigene Schauersequenz

Im Anfangsgleichgewicht spaziert Angelika durch einen anmutigen Garten, in dem fremdartige Büsche und Blumen stehen. Der Übergang zum Ungleichgewicht vollzieht sich, indem der Garten zur Schauergröße wird und sich das Schauergeschehen auf einen begrenzten Raum beschränkt.

„Da war es, als gingen seltsame Klagelaute durch die Lüfte und berührten wie Windeshauch den Baum, der in bangen Seufzern aufstöhnte. Mich befiel ein unbeschreibliches Weh, ein tiefes Mitleid regte sich in meiner Brust, selbst wußte ich nicht weshalb.“²¹⁵

Es ist offensichtlich, dass sich eine unheimliche Stimmung ausbreitet und als Leser rechnet man ab dieser Stelle mit dem Schlimmsten. Plötzlich fährt ein brennender Strahl durch Angelikas Herz, welchen sie als Blick eines menschlichen Augenpaares identifiziert. Hier wird erstmals ein Bedroher eingeführt, der sich gleichzeitig als Verursacher der vorangegangenen Schauerelemente entpuppt.²¹⁶ In dem Augenblick als die schneeweiße Hand Kreise um Angelika zieht und diese immer und enger werden, verliert sie ihre Bewegungsfreiheit, welches ebenfalls vom Bedroher herbeigeführt wird. Gleichzeitig scheint es, als habe sich der Garten in einen hermetisch abgeschlossenen Raum verwandelt, in dem es Angelika nicht möglich ist, die Flucht zu ergreifen. In dieser Art Gefängnis hat sie keine andere Wahl, als sich ihrem Bedroher zu stellen.

²¹⁵ Der unheimliche Gast, S. 745

²¹⁶ Vgl.: Trautwein, S. 165

„Und dabei war es, als erfasse nun der furchtbare Blick der entsetzlichen Augen mein innerstes Wesen und bemächtigte sich meines ganzen Seins; der Gedanke, an dem es nur noch wie an einer schwachen Faser, hing, war mir marternde Todesangst.“²¹⁷ Der Horror im Traum erreicht seinen Höhepunkt, als Angelika gänzlich von dem schrecklichen Augenpaar in Besitz genommen wird – nach Trautwein droht ein Ich-Verlust der Figur, weil Leib und Seele der betroffenen Figur umgewandelt werden. In ihrem Traum fühlt sich Angelika hilflos einer fremden psychischen Macht unterworfen. Nur durch die liebeliche Stimme eines Jünglings könnte Angelika gerettet werden. Sie schildert: *„Der Baum neigte seine Blüten tief zu mir herab und aus ihnen sprach die liebeliche Stimme eines Jünglings: Angelika, ich rette dich – ich rette dich! – Aber – [...]“*.²¹⁸ Ob sich das Ungleichgewicht aber tatsächlich auflöst und der Traum gut ausgeht, bleibt für den Leser offen, weil Angelika während ihrer Erzählung unterbrochen wird. Trautwein meint im Traum durch die Worte „Ich rette dich!“ eine Auflösung des Ungleichgewichts zu erkennen. Dem ist aber nicht beizupflichten, weil einer möglichen Rettung das Wort „Aber“ folgt. Angelikas Rettung steht also irgendetwas im Wege – um was genau es sich dabei aber handeln könnte, bleibt ungewiss.

Es ist nicht schwer zu erraten, in jenem entsetzlichen Augenpaar den Grafen zu erkennen und bei der tröstenden Jünglingsstimme muss es sich um Moritz handeln. Ihr Traum stellt eine Prophezeiung dar, denn Angelika wird tatsächlich von dem schrecklichen Augenpaar in Beschlag genommen und Moritz könnte seine Geliebte retten. Diesen Zusammenhang erkennt man als Leser aber erst am Ende der Erzählung, wenn auch die letzten Rätsel aufgedeckt werden.

5.3.3.2.4.2. Im Banne des Grafen

Nach der Traumsequenz scheint die Bedrohung von Graf S-i noch größer zu sein als zuvor. Diese Befürchtung wird jedoch abgeschwächt, als dieser seine Werbung um Angelika taktvoll zurücknimmt und seine baldige Abreise ankündigt. Als sich Ange-

²¹⁷ Der unheimliche Gast, S. 745

²¹⁸ Ebda.

lika daraufhin ihrem geliebten Moritz glücklich in die Arme wirft, geschieht etwas Unheimliches: „Durch alle Glieder zuckte es dem Grafen, seine Augen glühten auf in ungewöhnlichem Feuer, seine Lippen bebten, er stieß einen leisen unartikulierten Laut aus.“²¹⁹ Dies ist ein Hinweis darauf, dass der Graf weiterhin etwas Böses im Schilde führen muss.

Während des Abendessens fällt Marguerites Abwesenheit auf, die bald darauf im Nachtkleid und mit totenbleicher Hautfarbe die Gesellschaft aufsucht und verkündet, dass sie sich mit reichlich Gift das Leben nehmen wollte. Während die Obristin, Moritz und Angelika fast wie gelähmt vor Angst sind, ist es der Graf, der die Ruhe bewahrt, einen Schluck von seinem Lieblingswein nimmt und die schwache Französin aufgrund seiner magnetischen Kenntnisse zu behandeln versucht. Obwohl der Graf Marguerite das Leben gerettet hat, stellt er für Moritz und Dagobert immer noch eine unerklärliche Art der Bedrohung dar. Im zweisamen Gespräch gesteht Dagobert: „Dieser Graf [...] bleibt mir unheimlich auf seltsame Weise. Es ist, als wenn es irgendeine geheimnisvolle Bewandnis mit ihm habe.“²²⁰

In der folgenden Nacht werden Moritz und der Obrist in den Krieg gerufen. Die Obristin und Angelika müssen sich zwingen, von ihren geliebten Männern für unbestimmte Zeit Abschied zu nehmen. Der Kummer wird noch größer, als der Obrist bestimmt, dass Graf S-i die beiden Damen auf ihr Landgut begleiten soll. Dieser verhält sich Angelika gegenüber als zurückhaltender Gentleman und wird für sie nach und nach zu einem väterlichen Freund. Wieder bleibt das erwartete Schauergeschehen aus. Nach dem unaufgelösten Schauerelement um die sonderbare Genesung Marguerites folgt ein neutrales Geschehen. Die Schauerantizipation läuft ins Leere und ihr Nachwirken ist in Frage gestellt. „Einerseits schwächt das neutrale Geschehen die Wirkung des vorangegangenen Schauerelements ab, andererseits stellt das Schauerelement die Harmlosigkeit des neutralen Geschehens in Frage und bezieht es dadurch in den Schauerkontext ein.“²²¹ Das heißt, dass die Bedrohlichkeit ausgehend vom Grafen relativiert wird, ohne sie ganz aufzuheben. Aufgrund der zahlreichen Vorausdeutungen rechnet der Leser immer noch mit einem Schauergeschehen

²¹⁹ Der unheimliche Gast, S. 748

²²⁰ Ebda. S. 751

²²¹ Trautwein, S. 69

und vermutet Schlimmes hinter der scheinbar immer besser werdenden Beziehung zwischen dem Grafen und Angelika.

Ein Zeitsprung leitet zur nächsten ausführlichen Szene der Erzählung über. Angelika entschließt sich überraschend schnell, nach dem Moritz von bewaffneten Bauern angefallen worden war, den Grafen zum Bräutigam zu nehmen. Die folgende Passage klärt darüber auf, dass Angelika schon längst nicht mehr ihre Sinne unter Kontrolle hat und dass der Graf Besitz von ihrem Gefühlsleben genommen hat:

„Ich weiß nicht, wie der Graf meine innigste Zuneigung so ganz und gar gewonnen! [...] ich kann ihn nicht lieben wie ich Moritz liebte, aber es ist mir, als könne ich ohne ihn gar nicht leben, ja nur durch ihn denken – empfinden! Eine Geisterstimme sagt es mir unaufhörlich, daß ich mich ihm als Gattin anschließen muß, daß sonst es kein Leben mehr hienieden für mich gibt – Ich folge dieser Stimme, die ich für die geheimnisvolle Sprache der Vorsehung halte.“²²²

Das seltsame Spiel des Grafen wird durch einen Abschiedsbrief Marguerites unterbrochen, die schreibt, dass sie ein düsteres Verhängnis aus dem Haus treibt. Erst später erfährt der Leser, dass Marguerite, die über Moritz Heimkehr vom Grafen informiert worden war, mit dem Satz *„Möge Angelika das Glück genießen, in vollen Zügen, das mir das Herz durchbohrt“*²²³ nicht die Verbindung zwischen ihr und dem Grafen, sondern zwischen ihr und Moritz meint.

5.3.3.2.5. Auflösung des Ungleichgewichts

Die Auflösung des Ungleichgewichts in *Der unheimliche Gast* beginnt mit dem Tod des Grafen. Angelika als betroffene Figur übersteht diese Phase unbeschadet. Sie fällt zwar – parallel zum Nervenschlag des Grafen – in Ohnmacht, doch erscheint sein Tod für sie eine Erlösung zu sein. *„[...] frischer als je blühten die Rosen ihrer Wangen, eine unbeschreibliche Anmut, ja die Verklärung des Himmels war auf ihrem ganzen Gesicht verbreitet. Sie schien von der höchsten Wonne durchdrun-*

²²² Der unheimliche Gast, S. 755

²²³ Ebda.

gen.“²²⁴ Das Hinscheiden des Grafen und die zeitgleiche Ohnmacht Angelikas könnte man nach Trautwein als „übersinnlichen Wirkungszusammenhang“²²⁵ deuten. Dieser verbindet zwei unselbständige Schauerelemente und intensiviert sie dadurch. „Der ‚Übersinnliche Wirkungszusammenhang‘ ruft Schauer hervor, indem er die geltenden Naturgesetze übersteigt oder außer Kraft setzt.“²²⁶ Angelikas Besinnungslosigkeit macht deutlich, welche Macht der Graf die ganze Zeit über sie hatte.

Ein Arzt wird zurate gezogen und vermutet einen magnetischen Zustand. Ein zweiter übersinnlicher Wirkungszusammenhang kommt vor, als Angelika aus dem Nichts heraus, die Augen öffnet und spürt, dass der als verstorben geglaubte Moritz sich dem Haus nähert. Im nachträglichen Bericht verdeutlicht sich, dass der erste Wirkungszusammenhang auf die psychische Wirkung des Grafen beruht, der zweite auf den magnetischen Zustand, in den sie nach dessen Tod gesunken war: „[...] als er starb, war es mir, als bräche in meinem Innern ein Crystall klingend zusammen [...]“.²²⁷ Angelikas Vorahnungen treffen ein und ihr geliebter Moritz kehrt tatsächlich nach Hause zurück.

Gleichzeitig beginnen sich in der Erzählung viele Schauerelemente aufzulösen und dem Leser wird nach und nach der Zusammenhang des Schauergeschehens vor Augen geführt. Moritz, Dagobert und General Bogislav berichten dem Obristenehepaar von Moritz’ Erlebnissen nach seinem Unfall, lösen die Rätsel um Angelikas Hochzeit und erklären Marguerites Verschwinden sowie den mysteriösen Tod des Grafen. Der Leser erhält zum Schluss die nötigen Informationen, um die Gefahr des vorangegangenen Geschehens zu verstehen.

Moritz erzählt von seinem Aufenthalt im Schloss des Chevaliers von T., der ihn gesund gepflegt hatte. Sein mehrwöchiger Besuch beim französischen Adeligen entwickelt sich zu einer selbständigen Schauersequenz, da Moritz in einen träumerischen Zustand fällt, in welchem sich ihm die Erinnerung an Angelika entzieht und Marguerite an ihre Stelle tritt. Der Traum führt bei Moritz zu einem Ich-Verlust,

²²⁴ Der unheimliche Gast, S. 757

²²⁵ Trautwein, S. 54

²²⁶ Ebda. S. 55

²²⁷ Der unheimliche Gast, S. 759

denn eine fremde Macht versucht, Moritz' Seele und Gefühle umzuwandeln.²²⁸ Erst als Bogislav eintrifft und sich im Schloss einquartiert, hebt sich das Ungleichgewicht wieder auf. Indes erfährt Moritz, dass der Friede längst geschlossen ist und ihn der Chevalier auf seinem Schloss wie einen Gefangenen gehalten hat. Erst später kommt heraus, dass der Chevalier nicht nur ein Freund des Grafen war, sondern dass er Moritz mithilfe von magnetischen Kräften an Marguerite binden wollte. Bogislavs Einquartierung ließ die Intrige jedoch scheitern.

Bogislav und Moritz treten die Heimreise an und treffen Dagobert, der ihnen von Angelika und den Grafen erzählt. Bogislav erkennt im Grafen seinen ehemaligen Rivalen und erfährt, dass dieser nicht umgekommen war, sondern dass er sich nach Bogislav Flucht mit dessen Braut verlobte. Die Braut traf bei der Hochzeit jedoch der Nervenschlag. Angelika hätte dasselbe Schicksal gedroht, und erst jetzt wird den Angehörigen klar in welcher Gefahr sie die ganze Zeit über schwebte.

Anschließend wird das Ungleichgewicht um die Bogislav-Sequenz aufgelöst und Moritz erzählt die Szene zu Ende, die der unheimliche Graf bei seiner überraschenden Ankunft im Hause des Obristenehepaares so jäh unterbrochen hatte. Auf den entsetzlichen Schlag, den Bogislav in jener Nacht hört, folgt eine Geistererscheinung, die er als Erlösung seiner Leiden deutet. Tatsächlich trifft ihn am nächsten Morgen während der Schlacht eine Kugel und wirft ihn vom Pferd. Erstaunlicherweise bleibt er unverletzt, weil die Kugel das Bild seiner Geliebten, welches er noch um seine Brust trägt und durch dieses der Graf seinen Spuk fortsetzte, in tausend Stücke zerschmettert.

Daraufhin ergreift Dagobert das Wort und erzählt von einem Treffen mit Marguerite, die ihm beichtet, dem Grafen geholfen zu haben, Angelikas Willen anhand magnetischer Kräfte zu unterwerfen. Moritz' unverhoffte Rückkehr zerstört jedoch die magnetische Bindung, die der Graf zu Angelika aufgebaut hatte und bringt ihm den Tod.

²²⁸ Vgl.: Trautwein, S. 48

Das Endgleichgewicht in *Der unheimliche Gast* löst nicht nur die strukturellen Zusammenhänge der Geschichte auf, sondern klärt zudem auch auf, dass die magnetischen Kräfte der Auslöser für das Ungleichgewicht waren.

5.3.3.2.6. Das Endgleichgewicht – die wieder gewonnene Ruhe

Zwar wird der Graf als übergeordnete Schauergröße vernichtet, doch der Schauercharakter besteht weiterhin. Die magnetischen Kräfte, über deren wahre Existenz noch zu Beginn der Geschichte rege diskutiert wurde, bewahrheiten sich und gleich drei Figuren – Angelika, Moritz und Bogislav – werden in ihren Bann gezogen.

Obwohl eine Gefahr ausgehend vom Magnetismus weiterhin noch bestünde, merkt man davon in der Schlusszene wenig. Angelika ist längst glückliche Gattin des Rittmeisters und die wiedervereinte Familie sitzt an einem stürmischen Novemberabend gemütlich im gleichen Saal, als Graf S-i die Gesellschaft zu Beginn der Geschichte so gespenstisch erschrak. Äußerlich ähnelt das Endgleichgewicht also dem Anfangsgleichgewicht in der Erzählung.

„Wie damals heulten und pfffen die wunderlichen Stimmen durch einander, die der Sturmwind in den Rauchfängen aus dem Schlafe aufgestört. [...] und selbst das Pfeifen und Zirpen und Zischen der Teemaschine klingt gar nicht im Mindesten mehr graulich, sondern [...] ungefähr so, als besänne sich das darin verschlossene artige Hausgeistlein auf ein hübsches Wiegenlied.“²²⁹

All die Faktoren – der Sturmwind, das Prasseln des Regens, das Zischen der Teemaschine – die im Anfangsgleichgewicht noch für Angst und Schrecken unter den Anwesenden sorgten, werden nun in das Familienidyll einbezogen. Den mittlerweile vertrauten Geräuschen wird nichts mehr Unheimliches beigemessen. Die räumliche und soziale Geborgenheit der Figuren sowie ihre autonome Persönlichkeit sind wieder hergestellt.²³⁰ Und einer weiteren möglichen Bedrohung durch Magnetismus wird im Familienkreis keine Beachtung mehr geschenkt.

²²⁹ *Der unheimliche Gast*, S. 769 ff.

²³⁰ Vgl.: Trautwein, S. 171

5.3.3.3. Wirkung und Effekt der Geschichte

In der Runde der Serapionsbrüder sind nicht alle Anwesenden von der Erzählung begeistert, was Ottmar etwas enttäuscht kommentiert: „[...] *ich merk' es wohl, ihr seid von meinem Geschichtlein eben nicht sonderlich erbaut.*“²³¹ Theodor ist es, der darauf hinweist, dass *Der unheimliche Gast* deutliche Züge von *Der Magnetiseur* trägt. Hoffmann kritisiert sich also selbst und ist sich bewusst, dass die Erzählung in vielerlei Hinsicht der Geschichte *Der Magnetiseur* ähnelt.

Cyprian versucht Ottmar in Schutz zu nehmen und erzählt von einer ähnlichen Begebenheit, als in einem vermeintlich gemütlichen Familienkreis aus dem Nichts ein Fremder auftaucht und für lange Zeit die Ruhe der Familie zerstört. Ob und inwiefern sich diese Geschichte auf historische Tatsachen bezieht, ist heute nicht mehr nachzuweisen.

Die Geschichte *Der unheimliche Gast* findet von Anfang an ihr Grauen in einer einzigen Person, im mysteriösen Grafen von S-i. Die Bedrohung ergibt sich aus seiner Überlegenheit. Er ist der magnetischen Kräfte mächtig und hat auch keine Skrupel davon Gebrauch zu machen, um Angelika – gegen ihren Willen – als Braut an sich zu binden. Zudem handelt es sich beim Grafen um einen Bedroher, der aktiv von außen in einen sicheren Raum eindringt. Die gesellige Runde, die sich anfangs noch geborgen fühlt, wird durch seine Ankunft völlig aus der Bahn geworfen. Die Betroffenen beruhigen sich jedoch schnell und ahnen nichts von den dunklen Kräften des Grafen. So entsteht bei den Figuren ein Angst-Defizit, während wiederum der Leser aufgrund impliziter und zukunftsungewisser Andeutungen das mulmige Gefühl nicht loswird, dass es etwas Schreckliches mit dem Grafen auf sich hat. Das Motiv für das überraschende Eindringen des Grafen wird erst gegen Ende der Erzählung erläutert; er fühlt sich – seit er ein Foto von ihr gesehen hat – erotisch zu Angelika hingezogen.

Der Graf bleibt zwar dem Status als potentiellen Bedroher treu und der Erzähler nährt die Geschichte regelmäßig mit den notwendigen Schauerelementen, jedoch werden diese meist relativiert. Erst bei der Auflösung des Ungleichgewichts wird

²³¹ Die Serapionsbrüder. Band III. Fünfter Abschnitt, S. 769

den Figuren das ganze Ausmaß der Gefahr bewusst. Dennoch zeigt sich zum Teil ein Happy End. Angelika überlebt unbeschadet und schwebt mit Moritz im siebten Himmel, Graf S-i stirbt an einem Nervenschlag.

Und doch bleibt ein ungutes Gefühl zurück, denn die anfängliche Unsicherheit im Bezug auf magnetische Kräfte hat sich am Schluss bestätigt. Insofern wird der Schauercharakter des Geschehens nicht aufgehoben, sondern erst im vollen Umfang bestätigt.²³² Dies macht die Lust am Schauer zu einem ziemlich zweifelhaften Vergnügen – das Gefühl der Beunruhigung überwiegt.

5.3.3.4. Strukturen und Elemente der Erzählung

5.3.3.4.1. Trautweins Sequenzverbindungen

Für Trautwein enthält *Der unheimliche Gast* neben der Hauptsequenz sechs Nebensequenzen:

„[...] die beiden Erlebnisse, die Moritz und Dagobert im Anfangsgleichgewicht erzählen, die Bogislav-Sequenz, die Rahmen-Sequenz, wenn Cyprian verumumt in den Kreis der Serapionsbrüder tritt, Angelikas Traum-Sequenz und die Moritz-Sequenz auf dem Schloß des Chevalier von T.“²³³

Die kleineren Sequenzen wie beispielsweise Angelikas Traum oder Moritz' Geschichte über Bogislav finden ihren Platz jeweils im Anfangsgleichgewicht, im Übergang oder im Ungleichgewicht. Das gemeinsame Thema aller Sequenzen ist die Existenz einer übersinnlichen Welt.²³⁴ Die einzelnen Betrachtungen einer jeden Sequenz erleichtern zwar eine genauere Unterteilung, doch ist die Erzählung auch in ihrer Gesamtheit zu betrachten. Angelikas Albtraum beispielsweise bleibt für sich allein betrachtet ein grauenerregender Traum. Seine übersinnliche Wirkung wird dem Leser jedoch erst in der Gesamtheit der Erzählung bewusst und macht ihn umso unheimlicher.

Zusammenfassend ließe sich *Der unheimliche Gast* wie folgt unterteilen:

²³² Vgl.: Trautwein, S. 177

²³³ Ebda. S. 171

²³⁴ Vgl.: Ebda.

- Die Rahmenhandlung: diese enthält die Vor- und Nachbesprechung der Serapionsbrüder, sowie das unerwartete Eintreffen Cyprians inmitten der Erzählung.
- Das Anfangsgleichgewicht: hier plaudern die Figuren rund um die Obristin gemütlich über allerlei Spuk- und Geistererscheinungen. Alle Figuren befinden sich in einer sozialen und räumlichen Geborgenheit.
- Der Übergang zum Ungleichgewicht: dieser beginnt mit Moritz Erzählung über Bogislav und endet mit dem Eintreten des Grafen S-i in die gesellige Runde.
- Das Ungleichgewicht: diese Phase ist durch die Anwesenheit des Grafen gekennzeichnet. Auch wenn ein vermutetes Schauergeschehen ausbleibt, merkt man die unheimliche Wendung des Verlaufs der Geschichte. Das Ungleichgewicht endet mit dem Tod des Grafen.
- Die Auflösung des Ungleichgewichts: hier werden die Rätsel in der Geschichte durch Dagobert und Moritz aufgeklärt.
- Das Endgleichgewicht: in diesem haben die Figuren ihre soziale und räumliche Geborgenheit wieder gefunden. Angelika und Moritz können ihr Liebesglück genießen.

Am Ende der Erzählung herrscht ein Endgleichgewicht vor und die anwesenden Figuren sind beruhigt und froh, den Spuk des unheimlichen Gasts unbeschadet überstanden zu haben. Obgleich sich ihre Ängste über die magnetischen Kräfte bestätigt haben, ignorieren sie diese Tatsache und verbringen – wie im Anfangsgleichgewicht – einen gemütlichen Abend im Kreis ihrer Lieben.

5.3.3.4.2. Todorovs These

Todorovs erste und mitunter auch wichtigste Voraussetzung für phantastische Literatur ist die Unschlüssigkeit des Lesers, welche in *Der unheimliche Gast* gegeben ist. Die gesellige Runde spricht zu Beginn der Erzählung über die mögliche oder unmögliche Wirkung von magnetischen Strahlen und einige von den Anwesenden werden im Verlauf der Handlung selbst von ihnen beeinflusst. Magnetismus war im

19. Jahrhundert Teil der modernen Naturwissenschaften sowie der Nachtseite der Natur, auch wenn er von vielen Wissenschaftlern als nicht haltbar angesehen wurde. Der Leser fragt sich während Angelikas außergewöhnlichem Zustand, ob er einer Sinnestäuschung unterliegt, oder ob die Wirklichkeit sich tatsächlich verändert hat. Der Leser zweifelt das Wahrgenommene an und lässt ihn unschlüssig werden. Die von Todorov vorausgesetzte Ambiguität bleibt also bestehen. Weiters kann diese Unschlüssigkeit von einigen Figuren in der Binnen- sowie in der Rahmenerzählung nachempfunden werden. Theodor gibt vor den Serapionsbrüdern zu, dass er den animalischen Magnetismus für bloßen Humbug hält. Und in der Binnenerzählung zweifeln unter anderem das Obristenehepaar, Dagobert oder Moritz an den magnetischen Kräften.

Nach Todorovs Genreeinteilung ließe sich *Der unheimliche Gast* in die Gattung des Phantastisch-Wunderbaren einteilen. Die Ereignisse rund um Bogislav, Angelika oder Moritz werden zwar erklärt und gegen Ende der Erzählung aufgelöst und die Figuren erkennen die Kraft und Wirkung des Magnetismus nur zur Hälfte an. Die Erklärung für das Schauergeschehen sind übersinnliche Kräfte – dadurch finden sich die Betroffenen mit der Existenz des Übersinnlichen ab.

5.3.3.4.3. Die ambivalente Figur des Grafen

Der Graf ist der Grund, weshalb es in der Geschichte zum Ungleichgewicht kommt. Er übernimmt das Motiv des geheimnisvollen Fremden, der in die wohlbehütete und sichere Welt des Obristenehepaares eintritt, um dort Verwirrung zu stiften. Durch den Einsatz magnetischer Kräfte gewinnt er Angelikas Herz und übernimmt damit die Rolle eines dämonischen Liebhabers, dem sich seine zukünftige Braut willenlos hingibt und die kurz nach der Hochzeit aufgrund eines Nervenschlages umkommen sollte. Er wirkt wie ein gebildeter Mann von Welt, doch schlummert in ihm eine dunkle Seite, die nur darauf wartet, ein weiteres weibliches Opfer für seine grausigen Spiele zu finden. Seine ambivalenten Züge spiegeln sich insbesondere im ironischen Ton wider, als er sich über den von Dagobert angesprochenen magnetischen Zauber lustig macht: „*Man spricht ja jetzt viel von Menschen, die auf Andere vermöge eines besondern psychischen Zaubers einzuwirken vermögen, daß ihnen ganz*

*unheimlich zu Mute werden soll. Vielleicht bin ich gar solchen Zaubers mächtig.*²³⁵

Graf S-i wirkt auf alle Angehörigen wie ein Abgesandter einer anderen Welt und es umgibt ihn eine rätselhafte Aura des Bösen. Dagobert ahnt gleich bei der Ankunft des Grafen, dass dieser nichts Gutes im Schilde führt und sagt zu Moritz: *„Tief habe ich es heute in ihren Blicken erschaut, daß [Angelika] ganz und gar in Liebe ist zu dir. Aber der Teufel ist immer geschäftig und säet sein giftiges Unkraut unter den schön blühenden Weizen.“*²³⁶ Und er mag Recht behalten. Im komplizierten Handlungsgefüge der Erzählung spielt der Graf vor allem für Angelika eine fatale Rolle.

Sie entrinnt nur knapp seinem teuflischen Spiel. Mit der Ankunft des Grafen gerät die Welt der geselligen Runde in einer biedereren Umgebung vollkommen aus den Fugen, er verwandelt sie in ein dunkles Labyrinth, in dem *„die Menschen verzweifelt umherirren, sie verkehrt sich in einen Alptraum, aus dem es kein Erwachen gibt.“*²³⁷

Graf S-i wird von Anfang dämonisiert und sein todbleiches Antlitz und seine durchdringenden Blicke lassen Böses ahnen. Dabei kann jedoch nicht davon ausgegangen werden, dass Hoffmann andeuten will, dass es sich bei dem Grafen tatsächlich um einen Dämon in menschlicher Gestalt handelt. Vielmehr ist die kontinuierliche Dämonisierung als Stilmittel zu betrachten. In der Bogislav-Sequenz erfährt der Leser, weshalb der Graf gerne mit den Attributen des Todes beschrieben wird. Er ist ein Totgeglaubter, der mit bösen Absichten zurückgekehrt ist, um Unfrieden zu stiften. Die Botschaft der Erzählung ist wenig beruhigend, hinter der friedlichen Fassade der Alltagswelt lauern Verbrechen und Tod und hinter dem weltmännischen Auftreten eines Grafen versteckt sich ein Heuchler und Mörder.²³⁸

Graf S-i ist nicht der Teufel höchstpersönlich, das zeigt sein plötzlicher Nervenschlag, der ohne das Zutun anderer Personen eintrifft und an dem er völlig überraschend stirbt. Es ist aber auch nicht von der Hand zu weisen, dass der Graf durchaus dämonische Züge trägt und Unheil in die Familie des Obristen zu bringen versucht. Er spielt den fremden Verführer, der Angelika mithilfe des Magnetismus für sich allein besitzen will. Nach Trautwein ließe er sich in die Sparte „Bedrohung durch

²³⁵ Der unheimliche Gast, S. 739

²³⁶ Ebda. S. 740

²³⁷ Zondergeld, Rein A.: Dämonie und Verführung. Zu einem Grundmotiv im Erzählwerk Joseph Sheridan Le Fanus. S. 170 – 181, hier S. 175. In: Phantastik in Literatur und Kunst.

²³⁸ Vgl.: Ebda. S. 178

überlegene Menschen“ einordnen. Er erscheint im Schauerelement als sterblicher Mensch, der zwar versucht seine Unauffälligkeit zu bewahren und doch an seiner unheimlichen Aura scheitert.

5.4. Vergleichende Analysen

Dieses Kapitel soll die gemeinsamen Elemente und Strukturen der drei Schauererzählungen darstellen sowie deren Unterschiede hervorheben, um die Geschichten miteinander vergleichen zu können. Zugleich fasst es die Ergebnisse der einzelnen Untersuchungen zusammen.

5.4.1. Das Personeninventar: Bösewichte und ihre Opfer

Auffällig ist, dass in allen drei Geschichten jeweils ein Wesen Unruhe stiftet und es dadurch zum Ungleichgewicht kommt.

In der Erzählung *Vampyrismus* taucht die Baroness mit ihrer Tochter am Schloss des Grafen Hyppolit auf. Zwar wird der Graf beim grauslichen Anblick der Baroness misstrauisch, doch seine Liebe zu Aurelie lässt ihn für solche Details blind werden. Die Baroness verkörpert die Figur der unheimlichen Schwiegermutter, die mit ihren regelmäßigen Starrkrämpfen ihre groteske Aura noch verstärkt, aber sie stellt keine direkte Bedrohung für den Grafen dar. Sie wird noch an seinem Hochzeitstag leblos im Park gefunden – ohne dass eine andere Person darauf Einfluss gehabt hat. Dieser Einschnitt markiert die merkwürdige Wandlung Aurelies. Nach dem überraschenden Tod ihrer Mutter nimmt ihr Antlitz eine immer blassere Farbe an und ihr Wesen wird als wirr, scheu und unruhig beschrieben. Eines Nachts verfolgt der Graf seine Frau und muss mit Entsetzen feststellen, dass Aurelie nicht mehr die Frau ist, die er einst liebte, sondern dass sie sich in ein kannibalisches Monster verwandelt hat. Darauf angesprochen stürzt sich Aurelie wie von Sinnen auf ihren Gemahl, der sich in letzter Sekunde befreien kann und sie überwältigt.

Graf Hyppolit ist die männliche Figur, die sich von ihrem Trieb steuern lässt. Obwohl er das Aussehen der Baroness als unheimlich empfindet und sich an die verachtenden Worte seines Vaters erinnert, schiebt er alle Sorgen beiseite, um mit seiner geliebten Aurelie zusammen zu sein. Erst als diese erkrankt und sich von Tag zu Tag merkwürdiger verhält, wird Hyppolit stutzig und schleicht ihr eines Nachts nach. Seine eigene Nachlässigkeit ist schuld daran, dass er am Ende der Erzählung

in den Wahnsinn verfällt. Vermutlich wäre ihm das Drama und die Enttäuschung erspart geblieben, wäre er von Anfang an wachsamer gewesen.

In *Vampirismus* sieht man, welche Folgen es haben kann, wenn Menschen den Verstand verlieren und sich von ihren Trieben und Gelüsten leiten lassen. Aurelies Trieb lässt sie Nacht für Nacht auf den Friedhof hetzen, wo sie ihre Befriedigung im Verzehr von menschlichem Fleisch findet. Hyppolits Trieb und Lust lassen ihn nahezu blind werden für alles, was auf seinem Anwesen geschieht. Als er merkt, wie bedrohlich seine Situation tatsächlich ist, ist es bereits zu spät.

Im Vergleich zur Geschichte über den Vampirismus, in der sich die Figur der Aurelie zwischen Vampir und Leichenfressendem Monster nicht eindeutig definieren lässt, haben wir es in *Eine Spukgeschichte* zweifellos mit einem Gespenst zu tun. Der Geist in Gestalt einer weißen Frau besucht regelmäßig die vierzehnjährige Adelgunde. Diese ist von dessen Anwesenheit zwar erschrocken, lernt aber im Verlauf der Handlung mit ihren Visionen umzugehen.

Die weiße Frau taucht ohne Botschaft und Forderungen auf. Als Leser wird man völlig im Unklaren darüber gelassen, welchen Zweck sie mit ihrem Erscheinen verfolgt. Sicherlich besteht ihr Schrecken auch darin, dass sie als unsichtbares, schwebendes, lautloses Wesen in die heile und geordnete Welt der Obristenfamilie eindringt. Ebenfalls rätselhaft ist ihr plötzliches Verschwinden. Nach der Episode mit dem schwebenden Teller wird das gespenstische Wesen von Adelgunde nicht mehr wahrgenommen.

Adelgundes Familie hat große Angst um ihre Tochter und zweifelt ihren Geisteszustand an. Durch die Zeitumstellung versuchen ihre Eltern gegen den Wahnsinn ihrer Tochter anzukämpfen und scheitern. Das Obristenehepaar stirbt kurz nachdem sie den schwebenden Teller gesehen haben und Auguste, die ältere Schwester, verfällt augenblicklich dem Wahnsinn. Nur Adelgunde und die französische Gouvernante überstehen den Spuk unbeschadet.

Adelgunde verkörpert in der Geschichte nicht nur die Rolle eines Opfers, das von gespenstischen Erscheinungen heimgesucht wird, sondern ist zugleich auch die Heldin in der Erzählung. Für ihre 14 Jahre ist sie sehr mutig und lernt rasch mit ihrer außergewöhnlichen Fähigkeit umzugehen. Sie selbst hat keine Angst mehr vor dem

Gespenst. Ihre Familie ist es, die ihr einzureden versucht, dass etwas mit ihr nicht stimmt. Folglich könnte man *Eine Spukgeschichte* als Plädoyer für das Übersinnliche lesen und dass die Verleumdung einer irrationalen Welt böse Folgen haben kann.

Bei *Der unheimliche Gast* fällt es etwas schwerer, die Figuren in Gut und Böse einzuordnen. Offenbar geht es Hoffmann in dieser Erzählung um Mischfiguren. Er legt es darauf an, dass die Protagonisten der Erzählung nicht von Beginn an in eine Schublade gesteckt werden können. Erst im Verlauf der Geschichte erfährt der Leser, welche Personen ein böses Spiel mit den anderen treiben. Selbst die Figur des Grafen S-i ist nicht eindeutig definierbar. Ist er eine außermenschliche Bedrohung mit teuflischen Zügen? Oder ist er ein Bösewicht mit übermenschlichen Fähigkeiten? Graf S-i wird als weltgewandter, offener und intellektueller Lebemann beschrieben. Sein Besuch im Haus des Obristenehepaares bringt eine völlige Unruhe in die Handlung. Später erfährt der Leser, dass der unheimliche Fremde magnetischer Kräfte mächtig ist und diese auch benutzt, um Angelika an sich zu binden. Marguerite hilft ihm dabei, in dem sie ihn jede Nacht in Angelikas Schlafgemach begleitet, um sie für seine Zwecke zu missbrauchen. Der Graf in seiner Rolle als Magnetiseur ist die Schauergröße der Geschichte und erhält Unterstützung von Marguerite, dem Hausmädchen der Familie. Die Opfer des Magnetismus sind neben Angelika auch Moritz, der im Schloss des Chevaliers von T. in einem träumerischen Zustand verfällt, sowie Bogislav und seine Geliebte, die den teuflischen Künsten des Grafen S-i ebenfalls zum Opfer fallen. Angelika unterhält als Opfer eine sehr passive Rolle in der Erzählung. Im Vergleich zum Grafen Hyppolit, der es schafft Aurelie zu überwältigen, und Adelgunde, die sich von ihren Geisterseherungen befreien kann, ist sie die einzige Figur, die nicht aus eigener Kraft der bösartigen Situation entfliehen kann. Gefangen in der Hypnose, schafft es Angelika nicht, sich selbst aus der Situation zu befreien. Der magnetische Zauber hat ein Ende, als der Graf an einem plötzlichen Nervenschlag stirbt.

5.4.2. Die Schauplätze

In *Eine Spukgeschichte* und in *Vampyrismus* ist das Schauergeschehen eindeutig eingegrenzt. Es findet jeweils auf dem Anwesen der Obristenfamilie bzw. des Grafen Hyppolits statt und verlässt diesen Bereich nicht.

Die weiße Frau erscheint erstmalig im Garten und danach in der Stube des Hauses. Das heißt, ihr Wirkungsbereich als Schauergröße bezieht sich ausschließlich auf das Heim, in dem Adelgunde mit ihrer Familie lebt. Das schließt nicht aus, dass es sich um ein Geisterhaus handelt, welches mit dem Erscheinen des Gespenstes in Verbindung steht. Es geht aus der Geschichte nicht klar hervor, ob ihr Auftreten abhängig vom Schauplatz oder von Adelgundes übersinnlichen Fähigkeiten ist.

In *Vampyrismus* zieht das Unglück mit der Baronesse und ihrer Tochter auf das Anwesen Hyppolits ein. Auch hier zeigt sich das Wirken gruseliger Mächte deutlich begrenzt. Während die Baronesse nur von einer grotesken Aura umgeben ist, ist es Aurelie, die sich am Schloss des Grafen verwandelt, um dort ihr Unwesen zu treiben.

Bei *Der unheimliche Gast* ist der Wirkungsbereich des Grafen S-i nicht so genau einzuschränken. Zwar kommt es durch zu einer Umkehrung der Werteordnung in der Geschichte, doch im Laufe der Handlung erfährt der Leser, dass die magnetischen Kräfte über weite Entfernungen wirken und auch an anderen Orten ihre Opfer gefunden haben.

5.4.3. Wahnsinn als serapiontisches Merkmal

Wahnsinn als Reaktion auf das Phantastische ist nicht nur Bestandteil des serapiontischen Prinzips, sondern auch Merkmal der Schwarzen Romantik. Die Phantastik lädt den Leser ein, in die Welt des Wahnsinns einzudringen und sich mit ihr zu identifizieren; das Diktat der Vernunft wird durch die Suche des Subjekts nach dem Wahnsinn bekämpft.²³⁹ Sowohl in *Eine Spukgeschichte* als auch in *Vampyrismus* erliegen die Betroffenen dem Wahnsinn, weil sie auf schmerzhafteste Art und Weise erkennen müssen, dass das bürgerliche Leben, das sie so gut kennen, unsicher ist.

²³⁹ Vgl.: Vieregge, S. 259

Hyppolit und Auguste werden im Bezug auf ihre Wertevorstellungen extrem verunsichert und verfallen deshalb dem Wahnsinn. Ihre Auffassung von Realität verändert sich im Laufe der Geschichte. Beide stellen fest, dass die Wahrheit von der Vernunft des rational geprägten Gesellschaftssystems abweicht – ein Schicksal, das auch den Einsiedler Serapion ereilt. „Häufig findet sich [...] gemäß dem Serapiontischen Prinzip, die geistige Wahrheit hinter der Begrenztheit menschlichen Denkens.“²⁴⁰ Graf Hyppolit kann und will nicht wahrhaben, dass sich seine schöne, liebeliche und anmutige Aurelie in einen menschenfressenden Vampir verwandelt hat, und nicht zögert ihren eigenen Ehemann zu zerfleischen. Auguste wiederum, die zu Beginn von *Eine Spukgeschichte* als „lebendig“ und „munter“ beschrieben wird, kann nicht glauben, dass die Geisterwelt wahrhaftig existiert. Ihre Weigerung dem Übersinnlichen Glauben zu schenken hat jedoch die gegenteilige Wirkung und sie hält sich selbst für das Gespenst. Adelgundes Eltern finden beide den Tod, weil sie die Vorstellung einer Geisterwelt nicht ertragen.

Das Motiv des Wahnsinns in der Schwarzen Romantik offenbart eine neue Sicht auf die Welt, da er auf ungewöhnlichen, erschreckenden und überfordernden Erlebnissen beruht. Graf Hyppolit, Auguste und ihre Eltern blicken in die Geheimnisse ihrer Umwelt ein und erreichen dadurch einen höheren Erkenntnisgrad. Ihre Erkenntnis der Existenz des für niemals existent gehaltenen überfordert ihren Verstand bis zum Zusammenbruch.²⁴¹ Ihre Resignation vor der Wahrheit endet unweigerlich im Wahnsinn. Adelgunde und die Französin erkennen das Übersinnliche an und bleiben von weiteren Folgen verschont. Insofern warnt die schwarzromantische Literatur vor der Verdrängung der möglichen Existenz des Übernatürlichen – egal, welcher Art sie auch sei.

5.4.4. Der Spannungsaufbau

Alle drei Geschichten erzeugen bereits zu Beginn eine bestimmte Erwartungshaltung beim Leser. Das hängt damit zusammen, dass die Gespräche der Serapionsbrü-

²⁴⁰ Vieregge. S. 261

²⁴¹ Vgl.: Ebda. S. 265

der auf die folgende Geschichte vorausdeuten. Vor *Eine Spukgeschichte* und vor *Vampirismus* führt die Bruderschaft eine rege Diskussion über mysteriöse Pendelschwingungen und Blutsauger. Als Leser steigt man dadurch anders in die Geschichte ein. Man erwartet, dass etwas Unheimliches passieren muss. Vor *Der unheimliche Gast* hingegen finden keine längeren Gespräche über unerklärbare Phänomene statt. In einem kurzen Absatz wird darauf hingewiesen, dass Ottmar eine Geschichte vorlesen möchte, die in „*Cyprians Manier*“²⁴² abgefasst ist.

Die titellose Geschichte über den Vampirismus erreicht ihren Wendepunkt relativ schnell. Kaum ist Graf Hyppolit in das Schloss eingezogen, taucht die Baronesse mit ihrer Tochter im Schlepptau auf und bittet um Hilfe. Sobald der Graf den zwei Frauen seine Unterstützung zusagt und sie auf seinem Anwesen verweilen lässt, wird die Situation immer bedrohlicher und unentspannter. Die Geschichte Aurelies verstärkt diese Erwartungshaltung und als Leser wartet man sehnsüchtig auf den Spannungshöhepunkt, der jedoch erst in den letzten Sätzen der Erzählung eintrifft.

In *Eine Spukgeschichte* wird die Spannung etwas schneller aufgebaut. Nach einer kurzen Personenbeschreibung und der Betonung der charakterlichen Unterschiede zwischen den Schwestern, kommt es an Adelgundes 14. Geburtstag zum ersten Höhepunkt. In der Dämmerung will sie ihren Freundinnen die weiße Frau zeigen, die sie angeblich schon des längeren besucht. Mit Entsetzen laufen die Kinder davon. Der zweite Spannungshöhepunkt folgt kurze Zeit später, als Adelgunde ihrer Familie anhand eines Tellers beweisen will, dass sie keineswegs verrückt ist, sondern tatsächlich die Fähigkeit besitzt, ein Gespenst wahrzunehmen.

Im Vergleich zu den beiden vorangegangenen Geschichten ist *Der unheimliche Gast* eine sehr komplexe Erzählung, weil verschiedene Nebensequenzen mit dem Hauptstrang der Geschichte ineinander verwoben sind. Selbst die Rahmenhandlung der Serapionsbrüder findet eine Erzählparallele zur Binnenerzählung und es kommt zu einer Interaktion zwischen dem übergeordneten Rahmen und der darin eingebetteten Erzählung. Die Erwartungshaltung in *Der unheimliche Gast* wird nicht durch die Gespräche der Serapionsbrüder eingeleitet, sondern durch die Anwesenden in der Erzählung selbst. Diese sitzen – wie die Bruderschaft – in einer gemütlichen Runde beisammen, um sich Spuk- und Gespenstergeschichten zu erzählen. Die Spannung

²⁴² Die Serapionsbrüder. Band III. Fünfter Abschnitt, S. 722

wird sehr langsam aufgebaut und findet ihren ersten Höhepunkt beim unerwarteten Besuch des Grafen S-i. Doch dann schwächt der Erzähler unheimliche oder merkwürdige Eindrücke wieder ab, wodurch die Spannung immer mehr gesteigert wird. Die Hauptsequenz um den Grafen und Angelika wird regelmäßig durch Traum- oder Nebensequenzen unterbrochen, was auch die Lesegeschwindigkeit fördert. Die Spannung endet mit dem Tod des Grafen, danach finden sich die Figuren in ihrer ursprünglichen Geborgenheit wieder.

In keiner der drei Erzählungen erfährt der Leser eine rationale Erklärung für die unheimlichen Vorgänge. Bei *Der unheimliche Gast* wird alles dem Magnetismus oder Mesmerismus zugeschrieben, doch das ist keine naturwissenschaftlich fundierte Begründung. Insofern wird die Spannung in keiner Geschichte abgebaut und der Leser bleibt unschlüssig. Zudem bleibt bei den Geschichten ein Gefühl der Beunruhigung zurück, da die Gefahren nicht für immer gebannt sind. In *Vampyrismus* geht weiterhin eine Gefahr von den anderen Frauen aus, die sich um den Leichnam sammeln. In *Eine Spukgeschichte* kann die weiße Frau immer wieder auftauchen. Und in *Der unheimliche Gast* sind sich die Anwesenden um das Obristenehepaar nicht bewusst, dass Graf S-i vermutlich nicht der einzige ist, der seine Opfer mit magnetischen Strahlen für seine Zwecke missbraucht.

5.4.5. Wirkungen und Effekte der Geschichten

Die drei Geschichten hinterlassen nach der Lektüre ein unbehagliches Gefühl. Graf Hyppolit schafft es zwar Aurelie zu töten, verfällt jedoch dem Wahnsinn. Adelgunde befreit sich von der weißen Frau, dafür wird ihre Schwester verrückt und ihre Eltern sterben. Graf S-i fällt einem Nervenschlag zum Opfer, doch die magnetischen Kräfte haben eine ganze Familie beherrscht und eine Gefahr von weiteren Magnetisuren bleibt bestehen.

Im Grunde genommen enthält keine einzige der drei Geschichten ein Endgleichgewicht, das den Leser beruhigen könnte. Im Endgleichgewicht in *Der unheimliche Gast* wollen die Anwesenden das Geschehen verdrängen. Als die Obristin versucht den Anwesenden die Begegnung des unheimlichen Eindringlings in Erinnerung zu

rufen, wird sie von ihrem Mann schroff zurückgewiesen. „*Wißt ihr wohl noch, fragte die Obristin mit leuchtenden Blicken – erinnert ihr euch noch?*“ – „*Nur keine Gespenstergeschichten!*“ rief der Obrist.“²⁴³ Durch den unerwarteten Nervenschlag des Grafen sind alle Angehörigen glimpflich davongekommen. Die Tatsache, dass Angelika lange Zeit in Lebensgefahr schwebte, wird ignoriert. Die Runde ist erleichtert, wieder gemütlich in der Stube zu sitzen und sich gegenseitig Geschichten zu erzählen.

Dass diese Ignoranz gegenüber dem Übersinnlichen schlimme Folgen haben kann, sehen wir in *Eine Spukgeschichte*. Adelgunde versucht verzweifelt ihre Familie davon zu überzeugen, dass sie ganz und gar nicht verrückt ist, sondern tatsächlich von einem Geist besucht wird. Als sie es ihnen beweist, verliert ihre Schwester den Verstand und ihre Eltern sterben.

Auch in *Vampyrismus* verfällt Graf Hyppolit dem Wahnsinn zum Opfer. Die Verwandlung seiner Frau zu einer leichenfressenden Ghul erträgt er nicht und er findet ein trauriges Ende im Irrsinn.

²⁴³ Der unheimliche Gast, S. 768

6. ZUSAMMENFASSUNG

Die anfänglichen Kapitel dieser Diplomarbeit beschäftigen sich mit dem Begriff der Schwarzen Romantik und der so genannten Nachtseite der Natur. Dabei wird gezeigt, wie sich in der deutschen Literatur die Phantastik entwickelt hat, was die Merkmale und Kennzeichen dieser Gattung sind und welchen Beitrag E.T.A. Hoffmann dazu geleistet hat.

Obwohl die phantastische Literatur als eigene Gattung längst anerkannt ist, fällt es immer noch schwer, sie genauer zu definieren, weil es in der Forschungsliteratur zum Thema Schauererzählungen oder der „Gothic Novel“ verschiedene Theorien gibt. Die Forschungsmeinungen zur literarischen Konstruktion von Schauerliteratur sind nicht nur unterschiedlich, sondern widersprechen sich auch, was eine Selektion erschwert. Schließlich entschied ich mich für drei Vertreter zu diesem Thema, um Hoffmanns Schauererzählungen eindeutiger zu klassifizieren.

Es war für mich dabei wesentlich zu veranschaulichen, wie sich die verschiedenen Forschungsansätze zur Schauerliteratur unterscheiden. So untersucht Wolfgang Trautwein die phantastische Literatur anhand bestimmter Schauersequenzen, welche sich – wenn auch nicht immer in ihrer ursprünglichen Reihenfolge – auf fast jedes Werk anwenden lassen. Tzvetan Todorov rechnet der Unschlüssigkeit des Lesers einen wichtigen Stellenwert zu. Denn ohne Unschlüssigkeit und Ambiguität existiere laut seiner Theorie der Begriff der Phantastik gar nicht. Hans Richard Brittnacher wiederum teilt die Schauerliteratur nicht in Gattungen und Kategorien ein, sondern geht nach einem historischen Motivkatalog vor, der die „Schauergrößen“ und Bösewichte – also all jene, die eine Umkehrung der Werteordnung in der Handlung erzeugen – in den Vordergrund seiner Untersuchungen stellt.

Alle drei Erzählungen haben nach Trautweins Schauersequenzen fünf Phasen: die Rahmenhandlung, das Anfangsgleichgewicht, der Übergang zum Ungleichgewicht, das Ungleichgewicht und die Auflösung des Ungleichgewichts. Nur bei *Der unheimliche Gast* kommt es zu einer ausführlichen Beschreibung des Endgleichgewichts.

In keiner der drei Erzählungen gibt eine rationale Erklärung Aufschluss über das unheimliche Geschehen. Der Leser bleibt immer unschlüssig. Demnach wäre es laut Todorov möglich, die Erzählung *Vampyrismus* in die Gattung des Phantastisch-Wunderbaren oder dem rein Phantastischen zuzuordnen. Bei *Eine Spukgeschichte* ist eine eindeutige Klassifizierung ebenfalls nicht möglich. Wären die Ereignisse im Hause des Obristen von P. rational zu erklären, würde man die Geschichte zum Genre des Unheimlichen zählen. Sind die Vorkommnisse hingegen tatsächlich übersinnlicher Herkunft, würde man *Eine Spukgeschichte* dem Bereich des Wunderbaren zuteilen.

Etwas konkreter wäre die Einteilung für die Erzählung *Der unheimliche Gast*. Die schaurigen Ereignisse rund um Angelika und ihrer Familie werden im Verlauf der Handlung aufgeklärt und dem Magnetismus bzw. „übersinnlichen Kräften“ zugeordnet. Trotzdem erkennen die Protagonisten der Erzählung die unbeschreibliche Wirkung magnetischer Kräfte nur zur Hälfte an und wollen nicht wahrhaben, was sich bei und unter ihnen abgespielt hat. *Der unheimliche Gast* ließe sich dem Genre des Phantastisch-Wunderbaren zurechnen, weil sich die Betroffenen mit der Existenz des Übersinnlichen abfinden.

Nach der Untersuchung der gattungspoetischen Strukturen und Elementen, werden die Geschichten aufgrund ihrer einzelnen Motive untersucht. Hierbei wird jeweils der Bösewicht in der Erzählung herausgenommen und anhand seiner Merkmale analysiert. Durch die Bedeutung des Vampirs in *Vampyrismus*, des Gespenstes in *Eine Spukgeschichte* und des teuflischen Grafen in *Der unheimliche Gast*, erkennt man, dass Schauerliteratur nicht nur nach Muster und Schemata funktioniert, sondern auch nach Motiven und Personeninventar.

Im letzten Kapitel werden die drei Erzählungen miteinander verglichen und gegenübergestellt. Obwohl *Vampyrismus*, die *Eine Spukgeschichte* und *Der unheimliche Gast* unterschiedliche Themen behandeln, ist ihnen gemeinsam, dass sie durch die Wortwahl, den Spannungsaufbau und den sprachlichen Gestaltungsmöglichkeiten für eine unheimliche Stimmung und ein gruseliges Ambiente sorgen, die den Leser unschlüssig werden lassen. Der große Unterschied lässt sich in den Geschichten dadurch erkennen, welche der Figuren Unruhe im Handlungsverlauf stiftet. Ein

vampirartiges Wesen hat sich auf Hyppolits Schloss eingeschlichen, ein Gespenst sucht regelmäßig die Tochter des Obristen von P. heim und ein fremder Eindringling sorgt mit „satanischen Künsten“ für eine ungute Atmosphäre und jede Menge Wirbel.

Es kann davon ausgegangen werden, dass die phantastische Literatur, wie jede andere Gattung auch, mit bestimmten strukturellen Kennzeichen arbeitet, um sich nicht nur als Schauerliteratur zu klassifizieren, sondern auch um für ein typisch-gruseliges Ambiente zu sorgen. Doch ein Schema allein reicht nicht aus, um ein „rechtes Frösteln in den Gliedern“ zu erzeugen. Motive und Figurenkonstellationen spielen eine genauso wichtige Rolle und sollten ebenfalls berücksichtigt werden.

7. ANHANG

7.1. Literaturverzeichnis

7.1.1. Primärliteratur

Byron, George Gordon: Ein Fragment. In: Sturm, Dieter [Hg.]: Von denen Vampiren oder Menschengaugern. Dichtungen und Dokumente. Carl Hanser Verlag, München 1968. S. 39 – 45

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: Der unheimliche Gast. In: Die Serapionsbrüder. Band III, Fünfter Abschnitt. Herausgegeben von Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Ursula Segebrecht. Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 2008. S. 722 – 772

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus.: Eine Spukgeschichte. In: Die Serapionsbrüder. Band II, Zweiter Abschnitt. Herausgegeben von Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Ursula Segebrecht. Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 2008. S. 388 – 396

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: Vampirismus. In: Die Serapionsbrüder. Band IV, Achter Abschnitt. Herausgegeben von Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Ursula Segebrecht. Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 2008. S. 1115 – 1135

Polidori, William: Der Vampyr. In: Sturm, Dieter [Hg.]: Von denen Vampiren oder Menschengaugern. Dichtungen und Dokumente. Carl Hanser Verlag, München 1968. S. 45 – 70

7.1.2. Sekundärliteratur

Baumann, Hans D.: Horror. Die Lust am Grauen. Beltz Verlag, Weinheim 1989

Brittnacher, Hans Richard: Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1994

Cersowsky, Peter: Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zum Strukturwandel des Genres, seinen geistesgeschichtlichen Voraussetzungen und zur Tradition der „schwarzen Romantik“ insbesondere bei Gustav Meyrink, Alfred Kubin und Franz Kafka. Wilhelm Fink Verlag, München 1983

Durst, Uwe: Theorie der phantastischen Literatur. A. Francke Verlag, Tübingen 2001

Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung, Band 11. Herausgegeben von Rolf Wilhelm Brednich. Walter de Gruyter Verlag, Berlin 2004

Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Begründet von Kurt Ranke. Band 12, Schinden – Sublimierung. Walter de Gruyter Verlag, Berlin 2007

Flocke, Petra: Vampirinnen. „Ich schaue in den Spiegel und sehe nichts“. Die kulturellen Inszenierungen der Vampirin. Konkursbuchverlag, Tübingen 1999

Freund, Winfried: Deutsche Phantastik. Die phantastische deutschsprachige Literatur von Goethe bis zur Gegenwart. Wilhelm Fink Verlag, München 1999

Geschichte der deutschen Literatur. Band I: Vom Mittelalter bis zur Romantik. Herausgegeben von Bengt Algot Sørensen. C.H. Beck Verlag München 2003

Gollesch, Karin: Nachtseiten. Die „Schwarze Romantik“ in der deutschsprachigen Prosaepik. Diplomarbeit, Wien 2004

Hennlein, Elmar: Religion und Phantastik. Zur Rolle des Christentums in der phantastischen Literatur. Verlag Die blaue Eule, Essen 1989

Hoffmeister, Gerhart: Deutsche und europäische Romantik. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1990

Holländer, Hans: Das Bild in der Theorie des Phantastischen. In: Thomsen, Christian W. und Fischer, Jens Malte [Hg.]: Phantastik in Literatur und Kunst. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1980. S. 52 – 79

Jehmlich, Reimer: Phantastik – Science Fiction – Utopie. Begriffsgeschichte und Begriffsabgrenzung. In: Thomsen, Christian W. und Fischer, Jens Malte [Hg.]: Phantastik in Literatur und Kunst. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1980. S. 11 – 34

Penning, Dieter: Die Ordnung der Unordnung. Eine Bilanz zur Theorie der Phantastik. In: Thomsen, Christian W. und Fischer, Jens Malte [Hg.]: Phantastik in Literatur und Kunst. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1980. S. 34 – 52

Perry, Petra: Möglichkeit am Rande der Wahrscheinlichkeit. Die „fantastische Situation“ in der Kleistschen Novellistik. Böhlau Verlag, Köln 1989

Pikulik, Lothar: E.T.A. Hoffmann als Erzähler. Ein Kommentar zu den „Serapions-Brüdern“. Vandenhoeck & Ruprecht Verlag, Göttingen 1987

Radler, Rudolf [Hrsg.]: Hauptwerke der deutschen Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen. Band I: Von den Anfängen bis zur Romantik. Kindler Verlag, München 1994

Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Herausgegeben von Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr. Band 3, P – Sk. Walter de Gruyter Verlag, Berlin 2001

Schischkoff, Georgi [Hrsg.]: Philosophisches Wörterbuch. Kröner Verlag, Stuttgart 1982

Schmitz-Emans, Monika: Einführung in die Literatur der Romantik. 2. Auflage. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2007

Schubert, Gotthilf Heinrich: Schriften des romantischen Naturphilosophen. Die Urwelt und die Fixsterne. Zugabe zu den Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft. Dresden 1822

Schubert, Gotthilf Heinrich: Schriften des romantischen Naturphilosophen. Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft. Dresden 1808

Steinecke, Hartmut: Die Kunst der Fantasie. E.T.A. Hoffmanns Leben und Werk. Insel Verlag, Frankfurt am Main 2004

Thomsen, Christian W. und Fischer, Jens Malte [Hg.]: Phantastik in Literatur und Kunst. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1980

Todorov, Tzvetan: Einführung in die fantastische Literatur. Carl Hanser Verlag, München 1972

Trautwein, Wolfgang: Erlesene Angst – Schauerliteratur im 18. und 19. Jahrhundert. Systematischer Aufriß; Untersuchungen zu Bürger, Maturin, Hoffmann, Poe und Maupassant. Carl Hanser Verlag, München 1980

Schubert, Gotthilf Heinrich: Schriften des romantischen Naturphilosophen. Die Urwelt und die Fixsterne. Zugabe zu den Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft. Dresden 1822

Vieregge, André: Nachtseiten. Die Literatur der Schwarzen Romantik. Peter Lang Internationaler Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main 2008

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

Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. Verbesserte und erweiterte Auflage. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1989

Wörtche, Thomas: Phantastik und Unschlüssigkeit. Zum strukturellen Kriterium eines Genres. Untersuchungen an Texten von Hanns Heinz Ewers und Gustav Meyrink. Corian-Verlag Heinrich Wimmer. 1. Auflage, Meitingen 1987

Wörterbuch der deutschen Volkskunde. Begründet von Oswald A. Erich und Richard Beitzl. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1974

Zondergeld, Rein A.: Dämonie und Verführung. Zu einem Grundmotiv im Erzählwerk Joseph Sheridan Le Fanus. In: Thomsen, Christian W. und Fischer, Jens Malte [Hg.]: Phantastik in Literatur und Kunst. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1980. S. 170 – 181

Zondergeld, Rein A.: Lexikon der phantastischen Literatur. Phantastische Bibliothek, Band 91. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1983

7.2. Danksagung

Mein herzlicher Dank gilt folgenden Personen, die mich beim Schreiben dieser Arbeit unermüdlich unterstützt haben:

meinem Betreuer, Prof. Dr. Michael Rohrwasser
meinen lieben Eltern
meinen Großeltern
und meinem Onkel Emanuel Stadler

Außerdem möchte ich noch folgenden Personen danken, die mich nicht nur durch mein Studium begleitet haben, sondern mir auch stets mit Rat und Tat zur Seite gestanden sind:

Brigitte Rohrer
Susanne Drobez
Nadja Morkus
Christina Bliem
und
Gregory Hofstetter

7.3. Abstract

Die phantastische Literatur wird nicht von allen Literaturwissenschaftlern einer eigenen Gattung zugeordnet. Es herrschen viele verschiedenen Forschungsansätze zu diesem Thema. Die vorliegende Arbeit will nicht nur die These unterstreichen, dass die Schauerliteratur sehr wohl als eigenes Genre existiert, sondern dass sie auch nach ganz bestimmten strukturellen Schemata arbeitet, um beim Leser für den „wohligen Schauer“ zu sorgen. Zugleich werden Strukturen und Elemente am Beispiel drei verschiedener Schauererzählungen erarbeitet sowie deren Motive. Die daraus resultierenden Handlungsverläufe spielen eine wichtige Rolle in der Klassifizierung der Texte.

Bevor man sich den umfangreichen Strukturen und Elementen in den Schauererzählungen widmen kann, erfordert es als ersten Schritt eine theoretische Auseinandersetzung mit der vorhandenen Forschungsliteratur zu diesem Thema. Als besonders produktiv hat sich ein struktureller Zugang basierend auf den Theorien von Wolfgang Iser und Tzvetan Todorov herausgestellt. Diese zwei Autoren werden durch Hans Richard Brittnachers Motivkatalog entsprechend ergänzt.

Im Weiteren werden drei Einzelanalysen vorgeführt, in denen die theoretischen Ansätze in die Praxis umgesetzt werden. Analysiert werden drei Schauererzählungen aus E.T.A. Hoffmanns Erzählzyklus *Die Serapionsbrüder: Vampirismus, Eine Spukgeschichte* und *Der unheimliche Gast*. Diese drei Erzählungen des 19. Jahrhunderts dokumentieren nicht nur den Beginn der deutschen Phantastik als ein eigenes Genre, sondern arbeiten auch mit bestimmten Schemata, um für ein unheimliches Ambiente zu sorgen und dieses auch kontinuierlich zu halten. Zugleich spielen die Motive und die Figurenkonstellation eine wichtige Rolle in den Texten.

Im abschließenden Kapitel werden die Ergebnisse der Untersuchung ausgewertet und miteinander verglichen. Ausschlaggebend für den Vergleich waren Faktoren wie das Verhältnis zwischen Bösewichten und ihren Opfern, die Schauplätze, der Spannungsaufbau sowie Wirkungen und Effekte der Geschichten.

7.4. Curriculum Vitae

PERSÖNLICHES

Name: Andrea Anna Burgstaller
Geburtstag: 30. November 1983
Geburtsort: Klagenfurt

E-Mail: aburgstaller@web.de

AUSBILDUNG

seit Herbst 2004	Diplomstudium der Deutschen und Spanischen Philologie an der Universität Wien
1998 – 2003	Bundeshandelsakademie in Spittal/Drau mit Matura
1994 – 1998	Bundesgymnasium Porcia mit Schwerpunkt Fremdsprachen in Spittal/Drau
1990 – 1994	Volksschule in Spittal/Drau

AUSLANDSAUFENTHALTE

Oktober 2008 – Januar 2009	Spanischstudium an der Universidad de Santiago de Compostela (Spanien)
September 2003 – Juni 2004	Rotary Youth Exchange; Spanisch- und Englischstudium an der Universidad de Olavarría, Provincia de Buenos Aires (Argentinien)
Juli 2003	Italienischstudium an der Università per Stranieri in Perugia (Italien)

BERUFSERFAHRUNG

Parallel zur Schule bzw. zum Studium Mitarbeit bei verschiedenen österreichischen und schweizerischen Medien; unter anderem als freie Journalistin bei der *Kleinen Zeitung* in Spittal, Villach und Klagenfurt sowie bei der *Zürichsee-Zeitung* im Kanton Zürich.

Weitere Mitarbeit als Volontärin bei der *Antenne Kärnten* in Klagenfurt sowie als Praktikantin bei der Zeitschrift *MISS* in Wien.