VERMEINTLICHE WELTEN? - VAGHEIT IN DER ERZÄHLLITERATUR DER DEUTSCHEN, ENGLISCHEN UND AMERIKANISCHEN ROMANTIK

Dissertation
zur Erlangung des philosophischen Doktorgrades
an der Philosophischen Fakultät der
Georg-August-Universität Göttingen

vorgelegt von
Julia Kaiser-Abraham
aus Eschwege

Göttingen 2005

Vorwort

Einer jeden Reise des romantischen Gemüts in die wunderbare `andere´ Welt geht ein Initiationsprozeß voraus. Mein erster Dank gilt in dieser Hinsicht Dr. Maurice Rarraty, der mich während meines Studienaufenthalts 1997/98 an der University of Kent at Canterbury in die Welt der romantischen Literatur eingeweiht hat. Bei der ausgiebigen Lektüre für sein Seminar „Romantic Narrative Fiction“ bin ich dem romantischen Vagen erstmals auf die Spur gekommen. Im Anschluß an mein Studienjahr in England ermöglichte mir Prof. Dr. Wilfried Barner von der Georg-August-Universität in Göttingen, meiner neu entdeckten Leidenschaft für die romantische Literatur im Rahmen einer Magisterarbeit über das „als ob“ in deutscher romantischer Erzählprosa nachzugehen. Für seine Offenheit bezüglich meiner Themenwahl schulde ich auch ihm meinen Dank.

Schließlich ermöglichte mir mein Doktorvater, Prof. Dr. Werner Frick, mittlerweile an der Albert-Ludwigs-Universität in Freiburg, das Untersuchungsfeld der Magisterarbeit in der vorliegenden Dissertation komparatistisch auszuweiten. Dafür, daß er den gesamten Entstehungsprozeß meiner Arbeit mit kritischer Aufgeschlossen-heit und motivierendem Optimismus begleitet hat, gebührt ihm mein ganz besonderer Dank.

Ferner danke ich Herrn Gerhard Strieb für die sorgfältige Durchsicht meines Manuskripts sowie Dr. des. Stefan Höppner, der mich stets durch Rat und produktive Kritik unterstützt hat. Unterstützung finanzieller Art erhielt mein Dissertationsprojekt durch meinen Onkel Hans-Dieter Sonnenberg und meine Eltern, Elke Kaiser und Dr. Hans Joachim Kaiser, bei denen ich mich ganz herzlich bedanken möchte, daß sie so viele persönliche Entbehrungen in Kauf genommen haben, um meine Promotion zu ermöglichen. Desgleichen geht mein Dank an meinen Ehemann, Oliver Abraham, der mich auf meiner langen Reise in die Welt der romantischen Literatur stets ermutigend begleitet hat.

Göttingen, im Juni 2005 Julia Kaiser-Abraham

1 Einleitung ____ *1*

1.1 Untersuchungsgegenstand ____ **2**

1.2 Untersuchungsrahmen ____ **6**

1.3 Untersuchungsziel ____ **8**

1.4 Forschungslage ____ **10**

1.5 Textkorpus ____ **13**

1.6 Untersuchungsmethode ____ **14**

1.7 Vorgehensweise ____ **15**

2 Funktionen des Vagen im Kontext der romantischen Ideenwelt ____ *17*

2.1 Erahnte Welten – Vagheit und romantisches Zwei-Welten-Konzept ____ **17**
2.1.1 Der Weg in die `andere´ Welt ____ 28
2.1.2 Resümee ____ 45

2.2 Märchenwelten ____ **52**
2.2.1 Resümee ____ 84

2.3 Schaurige Welten ____ **86**
2.3.1 Das Reich des Übernatürlichen – Vagheit und Eindeutigkeit in der englischen Gothic Novel ____ 103
2.3.2 Spuk und Schrecken ____ 124
2.3.3 Der verschleierte Blick: Schleiermotivik, -symbolik und -metaphorik in romantischer Literatur ____ 132
2.3.4 Resümee ____ 167

2.4 Wahnwelten? - Vagheit und romantischer Diskurs über den Wahnsinn ____ **169**
2.4.1 Krankhafter Wahn oder romantisches `Tor zur anderen Welt´? ____ 181
2.4.2 Innere (Schreckens-)Welten? - Zwischen beklemmender Möglichkeit und eindeutig pathologischem Befund ____ 212
2.4.3 Resümee ____ 278

2.5 Geträumte Welten – Das romantische Interesse an Traum und traumähnlichen Zuständen ____ **282**
2.5.1 Traumpfade in die Welt des Wunderbaren ____ 298
2.5.2 Resümee ____ 330

3 Schluß ____ *332*

3.1 Phänomenologie der Vagheit ____ **333**

3.2 Der traditionsstiftende Aspekt des Vagen ____ **362**

4 Bibliographie ____ *364*

4.1 Primärwerke ____ **364**

4.2 Sekundärwerke ____ **371**

1 Einleitung

The vagueness of that something […]1

(Margaret L. Carter)

Schemenhafte schwarz-graue Umrisse drohen sich im nächsten Moment gänzlich im dichten Weiß des Nebels aufzulösen. Das ist der Eindruck, den Ernst Erwin Oehmes Gemälde „Prozession im Nebel“ seinem Betrachter vermittelt. Oehmes Bild sowie auch eine Reihe von Gemälden des romantischen Malers Caspar David Friedrich transportieren dabei die gleiche Qualität des Vagen wie eine große Vielzahl literarischer Werke der Romantik.[2] Die vorliegende Untersuchung beschäftigt sich mit diesem Phänomen der Vagheit in romantischer Erzählprosa. Wo der Maler mit Pinsel, Farbe und verschiedenen Maltechniken den Effekt des Vagen hervorruft, bedient sich der romantische Autor diverser stilistischer und narratologischer Mittel. Die solchermaßen erschaffenen Textwelten veranlassen den Leser darüber nachzusinnen, ob es sich bei den heraufbeschworenen Bildern vielleicht lediglich um vermeintliche fiktive Welten handelt. Wilhelm Schneider spricht in seiner *Stilistischen deutschen Grammatik* im Hinblick auf die romantische Literatur von einer „Als-ob-Welt“[3]. Dabei ist diese charakterisierende Formulierung nicht vorrangig im übertragenen Sinne einer Welt des Scheins und der Irrealität zu verstehen, sondern erfaßt im besonderen das in den literarischen Werken der deutschen Romantik auffallend häufige Auftreten der Sprachfigur des „als ob“ – in deutschen romantischen Prosatexten das in größter Quantität vertretene Vagheitsmittel. Wenn man wie Hermann Petrich in seinem bereits 1878 erschienenen Sekundärwerk davon ausgeht, daß (jedenfalls tendenziell) ein „romantische[r] Stil“[4] auszumachen ist, daß „den Vätern der Romantik […] [also] das Bewußtsein einer gemeinsamen Schreibart als eines anzustrebenden Ideals vor der Seele“[5] schwebte, kann die

---

1 Margaret L. Carter, Specter or Delusion?, S. 35

[2] In Caspar David Friedrichs Bildern erscheint der Nebel ebenfalls als beliebtes Motiv. Nebelschwaden lassen Friedrichs romantische Landschaften verschwimmen, wie etwa in seinen Gemälden „Nebel“ aus dem Jahr 1807, „Morgennebel im Gebirge“, das um 1808 entstanden ist, oder „Der Morgen“, datiert auf die Zeit um 1820/21. Daneben erzielt der romantische Maler den Eindruck des Vagen durch die Gestaltung bestimmter Lichtverhältnisse wie Dämmerung und Dunkelheit, so beispielsweise in dem Bild „Mond hinter Wolken über dem Meeresufer“, das um 1835/36 gefertigt wurde, oder „Nebelschwaden“, entstanden in der Zeit von 1818 bis 1820, ein Bild, das den Effekt des Dämmerlichts mit dem des Nebels kombiniert.

[3] Wilhelm Schneider, *Stilistische deutsche Grammatik*, S. 245

[4] Hermann Petrich, *Drei Kapitel vom romantischen Stil*, S. 5

[5] ebd., S. 6

Vagheit erzeugende Vergleichsformel des „als ob“ sowie das textgestalterische Element des Vagen insgesamt sicher als eines der vielen Romantikern gemeinen Stilmittel betrachtet werden. Was das „als ob“ betrifft, so zählt auch Gisela Jahn die Konstruktion „zu den charakteristischsten Merkmalen des romantischen Stiles“[6] und erhebt die „artistische Vagheit“[7] bzw. die „Unbestimmtheit“[8] insgesamt zum romantischen „Gestaltungsprinzip“[9]. Hans-Henrik Krummacher, der eine Untersuchung zur Funktion des „als ob“ in der Lyrik vorgelegt hat, spricht im Hinblick auf besagte Stilfigur von einer „`Phraseologie der Romantiker´“[10], und Petrich benutzt die Wendung „Parole des romantischen Stils“[11], um die Bedeutung der „als ob“-Figur für die Epoche der Romantik zu beschreiben. Dabei ist nicht nur das quantitativ auffällige In-Erscheinung-Treten von Vagheitsmitteln wie der grammatikalischen Konstruktion des „als ob“ ausschlaggebend für ihren die romantische Literatur prägenden Charakter, sondern darüber hinaus auch die äußerst vielfältige Funktionalisierung, die diese textgestalterischen Mittel erfahren.

1.1 Untersuchungsgegenstand

Der Arbeitsbegriff der „Vagheit“ orientiert sich im Rahmen der vorliegenden Untersuchung an der allgemein geläufigen Auffassung des Begriffs, jener des in der Schwebe Befindlichen, Verschwommenen, Schemenhaften, des Unbestimmten, des Ungewissen.[12] In deutschen sowie englischen Wörterbüchern wird der Begriff der „Vagheit“ („vagueness“) bzw. dessen adjektivische Form als Synonym der Begriffe „Unbestimmtheit“ und „Ungewißheit“ ausgewiesen.[13] Diese Synonymität liegt auch dem Arbeitsbegriff der vorliegenden Untersuchung zugrunde. Zudem wird das Vage dort – analog zum erwähnten Motiv des Nebels in der romantischen Malerei - als „nebelhaft“[14] erklärt. Linguistische Spezifizierungen des Begriffes sollen hier vernachlässigt werden, da sie nicht

---

[6] Gisela Jahn, *Studien zu Eichendorffs Prosastil*, S. 69

[7] Albrecht Schau, *Märchenformen bei Eichendorff*, S. 123

[8] Gisela Jahn, *Studien zu Eichendorffs Prosastil*, S. 41

[9] ebd.

[10] Hans-Henrik Krummacher, *Das `als ob´ in der Lyrik*, S. 9

[11] Hermann Petrich; *Drei Kapitel vom romantischen Stil*, S. 124

[12] Vgl. beispielsweise Meyers Lexikonredaktion (Hg.), *Meyers großes Taschenlexikon in 24 Bänden*, S. 67, Ursula Hermann u. Lutz Götze, *Die neue deutsche Rechtschreibung*, S. 966/2. Spalte

[13] Vgl. beispielsweise Gerhard Wahrig u.a. (Hg.), *Deutsches Wörterbuch*, S. 3766/2. Spalte

[14] Vgl. z. B. Harold T. Betteridge (Hg.), *Cassell's German & English Dictionary*, S. 557/2. Spalte

ausschlaggebend für die folgende Untersuchung sind.[15] Daß der Begriff des „Vagen“ auch bereits im Wortschatz der Romantiker verankert war, demonstrieren beispielsweise Edgar Allan Poes Erzählung *Ligeia* oder seine Wortwahl in den Essays.[16]

Im Kontext romantischer Erzählliteratur bedingt Vagheit, wie Inge Stegmann es formuliert, „die Verunsicherung des Wirklichkeitsbewußtseins“[17]. Vagheitsmittel wie das „als ob“ erzielen eine verunsichernde Wirkung, da die Gewißheit bringende Entscheidung, „ob“ oder „ob nicht“, in der Schwebe bleibt.[18] Vagheit liegt in romantischer Erzählprosa vor, wenn verschiedene (fiktive) Wirklichkeiten verschmelzen und es bei Figuren sowie beim Leser zu „Maßstabsverlust“[19] durch das Verschwimmen von Konturen kommt, wenn eine „Verminderung des Deutlichkeitsgrades“[20] vorgenommen wird.

Der literaturtheoretisch und literarhistorisch nicht vorbelastete Terminus der Vagheit ist bewußt gewählt worden in Abgrenzung zum Arbeitsbegriff der Phantastik-Debatte, der „Unschlüssigkeit“. Dieser Begriff ist von Tzvetan Todorov, einem der Hauptvertreter dieser Gattungsdiskussion, geprägt worden, um das Phantastische zu definieren.[21] Nach Todorov liegt das Phantastische im Moment der Ungewißheit:

> Das Fantastische ist die Unschlüssigkeit, die ein Mensch empfindet, der nur die natürlichen Gesetze kennt und sich einem Ereignis gegenübersieht, das den Anschein des Übernatürlichen hat.[22]

---

[15] Die linguistische Vagheitsforschung beschreibt die Vagheit meist als eine Unterkategorie der semantischen Unbestimmtheit, die neben der Vagheit noch in die Mehrdeutigkeit unterteilt wird. Diese Auffassung findet sich etwa bei Manfred Pinkal. Vagheit liegt nach seinem Verständnis vor, „[…] wenn ein Kontinuum möglicher Präzisierungen zur Verfügung steht“ (Manfred Pinkal, „Semantische Vagheit: Phänomene und Theorien, Teil I“, S. 9).

[16] Vgl. Edgar Allan Poe, „Ligeia“, S. 266 („some vague sound“) und Edgar Allan Poe, „Marginalia“, S. 28 („a definitiveness of vague and therefore of spiritual *effect*“).

[17] Inge Stegmann, „Die Wirklichkeit des Traumes bei E.T.A. Hoffmann“, S. 73

[18] Vgl. ebd., S. 78

[19] Rosemarie Hellge, *Motive und Motivstrukturen bei Ludwig Tieck*, S. 196

[20] Klaus Günther Just, „Die Blickführung in den Märchennovellen E.T.A. Hoffmanns“, S. 299

[21] In der mir vorliegenden Übersetzung von Todorovs *Einführung in die fantastische Literatur* (München 1972), ist durchgehend die Schreibweise „das Fantastische“ gewählt. Da die meisten Autoren von Sekundärwerken zur Phantastischen Literatur diesem Beispiel nicht folgen, werde auch ich mich um der Einheitlichkeit willen an die – jedenfalls bis zur Rechtschreibreform – gängige Schreibweise mit „ph“ halten.

[22] Tzvetan Todorov, *Einführung in die fantastische Literatur*, S. 26

Leser und Protagonist einer phantastischen Erzählung sind unschlüssig angesichts der Alternative von Realem und Imaginärem, schwanken zwischen zwei Welten, der der Wirklichkeit und der der Phantasie.[23] Das Phantastische bildet somit nach Todorov eine Trennungslinie, eine Schwelle zwischen dem (realen) Unheimlichen und dem (märchenhaften) Wunderbaren; es hat Grenzcharakter und ist in dem Moment im Begriff, sich aufzulösen, in welchem vom Leser bzw. vom Protagonisten eine Entscheidung für eine der beiden Welten getroffen wird. Dann ist das Phantastische in der Retrospektive nunmehr nur noch ein Vermeintliches.[24] Todorov beschränkt sich überdies nicht auf den Terminus der „Unschlüssigkeit"; in seinen Ausführungen findet man weiterhin synonym behandelte Begrifflichkeiten wie „Ungewißheit"[25], „Zweifel"[26] oder „Ambiguität"[27]. Thomas Wörtche fügt in seiner Arbeit zur Phantastik diesem Katalog noch den Begriff der „Unbestimmtheit", als modernen phantastischen Texten angepaßte Kategorie, hinzu.[28] In der Forschungsliteratur zur englischen Literatur findet man den Terminus „uncertainty"[29].

Mit dem – trotz dieser bereits zur Verfügung stehenden begrifflichen Fülle – für den Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit bewußt anders gewählten Terminus „Vagheit" soll das Forschungsfeld der folgenden Untersuchung von dem der Phantastikforschung abgegrenzt, und doch sollen zugleich auch hilfreiche Aspekte der Debatte vereinnahmt werden. Mit der Kategorie der „Vagheit" soll der eng gesteckte Untersuchungsrahmen eines vordefinierten Phantastischen verlassen werden, der beispielsweise nach Wörtches Definition phantastischer Literatur das Kunstmärchen ausklammern würde oder nach der Todorov-Schule, die in ihrer Definition nach dem Unheimlichen, Angstevozierenden verlangt, Vagheitsformulierungen im Kontext

---

[23] Vgl. ebd.

[24] Der Begriff des „Vermeintlichen" wird so nicht explizit von Todorov verwendet, ist vielmehr eine Begrifflichkeit, die im Rahmen der vorliegenden Arbeit für die Argumentation als referierbarer Terminus eingeführt wird. Wenn Todorov allerdings von dem durativen Aspekt spricht, der als Bedrohung stets über dem Phantastischen schwebt, beschreibt er das, was hier als Vermeintliches – also letztlich doch in eine der beiden Richtungen Auflösbares, was lediglich eine Unschlüssigkeit von begrenzter Dauer mit sich bringt – verstanden werden soll. (Vgl. Tzvetan Todorov, *Einführung in die fantastische Literatur*, S. 41) In der Forschungsliteratur zu Ann Radcliffes Werken der englischen Terror Gothic findet sich der Ausdruck des „explained supernatural", um dieses Vermeintliche zu benennen.

[25] Vgl. z.B. Tzvetan Todorov, *Einführung in die fantastische Literatur*, S. 30

[26] Vgl. z.B. ebd., S. 28

[27] Vgl. z.B. ebd., S. 36

[28] Vgl. Thomas Wörtche, *Phantastik und Unschlüssigkeit*, S. 242

[29] Margaret L. Carter, *Specter or Delusion?*, S. 2

romantischer Naturbegegnung nicht einschließen würde.[30] Das, was das Element des Vagen in romantischen Texten zu gestalten vermag, schließt gewiß Momente des klassischen Phantastischen ein – das Phantastische hat ja nach gängiger Forschungsmeinung seinen Ursprung in der romantischen Epoche -, manifestiert sich sogar zu einem großen Teil in von Theoretikern als solchen ausgewiesenen phantastischen literarischen Werken; es beschränkt sich jedoch nicht darauf, wie die Untersuchung zeigen soll.[31] Im Gegensatz zu Todorovs Beschreibung des Wirkungsrahmens der phantastischen Unschlüssigkeit bewegt man sich zum Beispiel gerade auf dem thematischen Gebiet der `Empfänglichkeit des romantischen Gemüts´ abseits, wenn nicht sogar jenseits von Schauer, die Psyche erschütternden Angstzuständen und romantischer `Nachtseite´. Phantastikforschung kann und soll im Rahmen der folgenden Untersuchung jedoch – wie bereits erwähnt – nicht ignoriert werden. Ihre Ergebnisse bieten gewissermaßen ein wertvolles Reservoir, aus dem für diese Untersuchung – kritisch abwägend – geschöpft werden kann, gerade um dem Anliegen eines repräsentativen Überblicks hinsichtlich der Kategorie der Vagheit gerecht werden zu können.

In Anbetracht der Wortwahl des Vagen kristallisiert sich noch ein Vorteil heraus, der sich beim Heraustreten aus dem vielfach abgesteckten Feld der phantastischen Forschung ergibt: Die Untersuchung kann die Debatte darum, ob es sich bei dem Phantastischen um eine Gattung oder lediglich um eine „literarische Weise“[32], ein „sprachlich-rhetorisches Verfahren“[33], eine „ästhetische Kategorie“[34], ein „Stilmittel“[35] bzw. eine „Darstellungsstrategie“[36] handelt, ignorieren. Das Vage soll im Rahmen der folgenden Untersuchung eindeutig als erzählgestalterisches Mittel und damit auch gleichzeitig als *ein* mögliches gattungs- bzw. genrekonstituierendes Moment aufgefaßt werden. Zusammengefaßt: der Arbeitsbegriff der „Vagheit“ soll hier also nicht lediglich ein weiteres Synonym für Todorovsche „Unschlüssigkeit“ sein, sondern eine erweiterte Untersuchungsperspektive eröffnen.

---

[30] Vgl. Thomas Wörtche, *Phantastik und Unschlüssigkeit*, S. 82 und siehe zur Bedeutung der Dimension der Angst für das Phantastische Florian F. Marzin, *Die phantastische Literatur*, S. 101

[31] Zum romantischen Ursprung des Phantastischen vgl. zum Beispiel Winfried Freund, *Deutsche Phantastik*, S. 11

[32] Remo Ceserani, „Skepsis und phantastische Literatur“, S. 92

[33] ebd., S. 97

[34] Florian F. Marzin, *Die phantastische Literatur*, S. 97

[35] ebd., S. 96

[36] Remo Ceserani, „Skepsis und phantastische Literatur“, S. 98

1.2 Untersuchungsrahmen

Zudem fokussiert die folgende Untersuchung romantische Erzählprosa als Wirkungsbereich des Vagen und nicht das epochenübergreifende Feld der phantastischen Literatur. Das Vage wird also als romantische `Erzählzutat´ begriffen. Auch innerhalb dieses romantischen Untersuchungsrahmens soll sich die Betrachtung nicht auf den Bereich der Phantastik beschränken, wobei allerdings viele der untersuchten Prosawerke von der entsprechenden Forschungsliteratur dem Bereich der phantastischen Literatur zugeordnet werden.

Die folgende Untersuchung romantischer Erzählprosa im Hinblick auf das textgestalterische Mittel des Vagen zeichnet sich zudem durch eine komparatistische Herangehensweise aus. Vagheit wird in Prosatexten deutscher, englischer und amerikanischer Romantiker nachgespürt. Der Schwerpunkt der komparatistisch ausgerichteten Untersuchung liegt dabei im Bereich der deutschen Literatur der Romantik, die lange Zeit Mittel- und Orientierungspunkt für romantische Autoren anderer Nationen war.[37] Texte der englischen und amerikanischen romantischen Literatur werden herangezogen, um Parallelen bzw. Unterschiede in romantischer gestalterischer Umsetzung von Vagheit aufzuzeigen. Die komparatistische Herangehensweise soll dabei die offensichtliche Dominanz des Vagen, die sich aus seiner gestalterischen und funktionalen Vielfalt ergibt, nicht nur bezüglich literarischer Werke einer ganzen Epoche, sondern darüber hinaus auch über nationale Grenzen und, damit verbunden, über individuell abweichende Ausformungen dieser Epoche hinweg, nachweisen.

„Romanticism, that maddening word, will never be defined fully enough to cover all cases.“[38], stellt Michael J. Hoffman in seinem Buch über die amerikanische Romantik fest und geht damit auf die Problematik generalisierender Begrifflichkeiten in der Literaturforschung ein, wie sie nicht nur der Terminus *der* „Romantik“ bereitet, sondern noch in viel größerem Maße Konstrukte wie die „europäische Romantik“ oder gar der interkontinentale nationenübergreifende Romantikbegriff, der dieser Untersuchung zugrunde liegt. Ein solch generalisierender komparatistisch ausgelegter Romantikbegriff löst in zweierlei Hinsicht immer wieder literaturwissenschaftliche Debatten aus. Zunächst einmal wird der verallgemeinernde Terminus der „Romantik“ an sich hinterfragt. Uneinigkeit besteht

---

[37] Vgl. Gerhart Hoffmeister, *Deutsche und europäische Romantik*, S. 10
oder Gerhard Schulz, *Romantik*, S. 43

[38] Michael J. Hoffman, *The Subversive Vision*, S. 7

zudem, ob es sich um eine Epoche, eine Bewegung oder eine Strömung handelt. Hoffman etwa benutzt den Begriff der „Romantic Revolution“[39], Eudo C. Mason spricht schlicht vom „Zeitalter“[40] der Romantik. Weitere Schwierigkeiten wirft ein komparatistisch ausgeweiteter Romantik-Begriff auf. Gerhart Hoffmeister faßt zusammen, woraus diese Doppelproblematik resultiert:

> Weder innerhalb der jeweiligen Nationalliteraturen noch als Gesamtphänomen handelt es sich um eine homogene Erscheinung.[41]

Ernst Behler fügt ergänzend hinzu:

> Die besondere Schwierigkeit im [komparatistisch verwendeten] Begriff der Romantik rührt […] aus den vielen nationalen Unterschieden und zeitbedingten Differenzen her, die mit ihm erfaßt werden sollen.[42]

Richtiger wäre es folglich, von „verschiedenen `Romantiken´“[43] zu sprechen. Wenn man dennoch im Hinblick auf die deutsche, englische und amerikanische Literatur zusammenfassend von *der* „Romantik“ spricht, muß dieses begriffliche Konstrukt zunächst kritisch beleuchtet und das Augenmerk auf Unterschiede und Gemeinsamkeiten der verschiedenen Nationalliteraturen gerichtet werden. Daß sich sowohl Erstere als auch Letztere ermitteln lassen, belegen zahlreiche Veröffentlichungen.[44] An dieser Stelle seien nur kurz einige Unterschiede sowie Übereinstimmungen hervorgehoben, die für die folgende Untersuchung entscheidend sind. Oberflächlich betrachtet, hebt sich die amerikanische Romantik bzw. die American Renaissance so beispielsweise zunächst in ihrer zeitlichen Absteckung von den beiden europäischen romantischen Nationalliteraturen ab.[45] Die deutsche romantische Prosaform des Kunstmärchens hat in der englischen und amerikanischen Literatur der Romantik keine Entsprechungen, wohl aber die Gattung der Schauerliteratur.[46]

---

[39] ebd., S. 8

[40] Eudo C. Mason, *Deutsche und Englische Romantik*, S. 20

[41] Gerhart Hoffmeister, *Deutsche und europäische Romantik*, S. 11

[42] Ernst Behler, „Kritische Gedanken zum Begriff der europäischen Romantik“, S. 34

[43] ebd., S. 35

[44] Vgl. beispielsweise Eudo C. Mason, *Deutsche und Englische Romantik*, Gerhart Hoffmeister, *Deutsche und europäische Romantik*, Ernst Behler, „Kritische Gedanken zum Begriff der europäischen Romantik“, Detlef Kremer, *Romantik* oder Gerhard Schulz’ kürzere Überblicksdarstellung mit dem gleichen Titel.

[45] Vgl. etwa Hubert Zapf (Hg.), *Amerikanische Literaturgeschichte*, S. 85

[46] Vgl. Eudo C. Mason, *Deutsche und englische Romantik*, S. 29

Ideengeschichtliche Konzepte wie die Vorstellung von der `anderen Welt´ finden sich zwar in allen drei Nationalliteraturen, erhalten dort jedoch teilweise abweichende Spezifizierungen.

Die vorliegende Untersuchung wird unter einer „*kritischen* Beibehaltung des Terminus“[47] der „Romantik“ als Arbeitsbegriff durchgeführt und distanziert sich damit von der zuerst 1924 von Lovejoy vertretenen Ansicht, daß es keinen „Allgemeinbegriff“ von der Romantik gibt.[48] Der Begriff der „Romantik“ wird dabei als Epochenbezeichnung verstanden. Analog dazu werden die betrachteten Beispieltexte als Werke romantisch gesinnter Autoren aufgefaßt.[49] „[D]ie Scheu des Nominalismus“[50] wird nicht nur in Bezug auf den Romantik-Begriff an sich abgelegt, sondern überdies wird von einem nationenübergreifenden Romantik-Konstrukt ausgegangen, dessen Verwendung nicht zuletzt durch die ebenfalls nationenübergreifende Funktionalisierung von Vagheit motiviert ist. Assoziiert wird also ein kollektiver „romantische[r] Geist[]“[51], der den untersuchten deutschen, englischen und amerikanischen Beispieltexten zugrunde liegt und der sich beispielsweise in einer gemeinsamen Affinität zum Vagen manifestiert.[52] Aufgrund des komparatistischen Ansatzes ist es möglich, einheitliche textliche Manifestationen und Wirkstrategien des Vagen aufzuzeigen.

1.3 Untersuchungsziel

Aus dem eben Angeführten leitet sich die Hauptthese, die der folgenden Untersuchung zugrunde liegt, ab. Das Vage wird als einende textgestalterische Komponente einer internationalen romantischen Erzählprosa und somit als epochenbestimmendes textgestalterisches Mittel angenommen, mit dem über nationale Grenzen hinweg operiert wird. Aufgezeigt werden soll folglich die herausragende Bedeutung der Vagheit für eine ganze Epoche der Literaturgeschichte – und darüber hinaus.

---

[47] Ernst Behler, „Kritische Gedanken zum Begriff der europäischen Romantik“, S. 38 [Kursivdruck durch die Verfasserin]

[48] Vgl. Gerhart Hoffmeister, *Deutsche und europäische Romantik*, S. 10

[49] Dem Status Ann Radcliffes als vorromantische Autorin wird in den entsprechenden Abschnitten des Analyseteils differenziertere Beachtung geschenkt.

[50] Detlef Kremer, *Romantik*, S. 43

[51] Eudo C. Mason, *Deutsche und Englische Romantik*, S. 19

[52] In diesem Zusammenhang ist natürlich darauf hinzuweisen, daß das textgestalterische Element des Vagen zwar in dominanter Art und Weise in der Erzählprosa der drei Nationalliteraturen in Erscheinung tritt, selbstverständlich aber nicht in jedem Prosawerk der Epoche zu finden ist.

Wenn von einem epochenbestimmenden Status des Vagen im Hinblick auf die Romantik gesprochen wird, sollte selbstverständlich sein, daß Vagheitsmittel bei der Lektüre romantischer Prosatexte zwar in äußerst dominanter Art und Weise ins Auge fallen, also typisch für romantische Erzählliteratur sind, einen romantischen Erzählstil elementar mitgestalten - nicht aber notwendiger Bestandteil eines jeden romantischen Textes sind. Im Hinblick auf das quantitative In-Erscheinung-Treten von Vagheits-mitteln setzt sich die Epoche der Romantik von der vorangehenden Literatur des 18. Jahrhunderts deutlich ab.[53] Vagheitsmittel – etwa die Stilfigur des „als ob“ - mögen zwar auch in literarischen Werken vorhergehender Epochen vereinzelt zu finden sein, doch gewiß nicht in der auffallenden Häufigkeit und funktionalen Vielfältigkeit der Verwendung, durch die sich die Romantik auszeichnet. Als illustrierendes Beispiel für das Fehlen von Vagheitsmitteln sei an dieser Stelle ein kurzer Blick auf einige Prosatexte der deutschen Literatur geworfen, die literaturgeschichtlich noch nicht der romantischen Literatur zugerechnet werden.[54] Die Texte sind an dieser Stelle aufschlußreich, weil sie in einer literaturgeschichtlichen Schwellenzeit entstanden sind. Im Fokus der Aufmerksamkeit soll im Zuge der Textsichtung die „als ob“-Konstruktion stehen – entschieden das beliebteste Vagheitsmittel deutscher Romantiker, das zudem am ehesten ins Auge sticht. Die Stilfigur fällt in Christoph Martin Wielands Werk so etwa erst in seinem *Hexameron zu Rosenhain* auf, welches man jedoch bereits zur Romantik zählen könnte, geht man bei einer solchen Einordnung nach Thematik, Erzählform und Entstehungsdatum vor.[55] Als weitere Stichprobe zur Überprüfung kann Schillers *Geisterseher*, ebenfalls ein Werk an der Schwelle zur Epoche der Romantik, herangezogen werden. Obwohl die Entwicklung der Gattung der Schauerliteratur, der dieses Romanfragment zugerechnet wird, bis in die Epoche der Romantik hineinreicht und ihr auch

---

[53] Hans-Henrik Krummacher belegt dies in seiner Veröffentlichung *Das `als ob´ in der Lyrik* (S. 18) im Hinblick auf die Stilfigur des „als ob“, die die Qualität des Vagen zu transportieren vermag.

[54] Die Stichproben beschränken sich hier bewußt auf lediglich zwei Textbeispiele, um den angestrebten Umfang des Einleitungsteils nicht zu sprengen. Eine detaillierte Überprüfung mit repräsentativem Anspruch im Hinblick auf die gesamte präromantische Literatur kann an dieser Stelle nicht geleistet werden.

[55] Aus dem 1802 begonnenen Werk sei hier als Beispiel die Erzählung *Die Entzauberung* herausgegriffen, worin das „als ob“ unter anderem in folgenden Textpassagen auftritt:

„Rosalie schwamm in Wonne; ihr war als erinnere sie sich dunkel, wie eines verschwebten Traums, daß sie schon an einem solchen Ort gewesen sei […].“ (Christoph Martin Wieland, „Das Hexameron von Rosenhain“, S. 297),

„Ihr war als ob sie nicht ganz dieselbe sei, die sie immer gewesen […].“ (Christoph Martin Wieland, „Das Hexameron von Rosenhain“, S. 298). Dabei weist zumindest das erste Beispielzitat eine typisch romantische Verwendungsweise der Stilfigur auf.

thematisch sehr verpflichtet ist, ist der *Geisterseher* noch sehr von den vorangehenden literarischen Strömungen geprägt.[56]

Zurückkommend auf die Zielsetzung der vorliegenden Arbeit, gestaltet sich die folgende Untersuchung als stilistisch bzw. textgestalterisch orientierte `Spurensuche´. Vagheit soll im Verlauf der Untersuchung auf drei Textebenen nachgespürt werden: der grammatikalischen, der motivischen sowie der narratologischen. Übergeordnetes Ziel der folgenden Untersuchung ist, anhand von detaillierten Textanalysen Erscheinungsweisen, d.h. die vielfältigen textlichen Manifestationen von Vagheit in romantischer Erzählprosa zu ermitteln sowie die Funktionalisierung des Vagen im Kontext romantischer Ideenkonzepte zu beleuchten. Diesem Untersuchungsziel liegt eine weitere These der Arbeit zugrunde. Vagheit wird als textgestalterisches Element zur Umsetzung inhaltlicher Vorstellungskonzepte verstanden, d.h. es wird davon ausgegangen, daß Vagheitsmittel entscheidend an der literarischen Umsetzung romantischer Diskurse mitwirken. Analog zur romantischen Grundüberzeugung von der Sprache als primärem Mittel zur Erschließung der Welt kommt der Vagheit auf textgestalterischer Ebene eine Schlüsselfunktion bei der literarischen Erschließung romantischer (Vorstellungs-)Welten zu.[57] Des weiteren wird untersucht, wodurch das Auftauchen von Vagheitsmitteln im romantischen Prosatext motiviert ist. In diesem Zusammenhang wird eine mögliche genre- bzw. gattungskonstituierende Qualität des Vagen diskutiert. Weiterhin soll ermittelt werden, welche Funktion der Vagheit in romantischer Prosa in rezeptions- bzw. wirkungsästhetischer Hinsicht zukommt. Die Untersuchung überprüft in diesem Kontext die These, daß Vagheitsmittel von den jeweiligen romantischen Autoren zielgerichtet funktionalisiert werden und in dieser Hinsicht eine Aufforderung an einen aktiven Leser transportieren, den romantischen Text als Spielraum für verschiedene Lesarten zu gebrauchen.

1.4 Forschungslage

Das Vage, so wie es zuvor als Untersuchungsgegenstand umrissen wurde, - sowie die damit verbundenen Fragen - wird in keiner mir bekannten Darstellung als Einzelphänomen

---

[56] So gestaltet Schiller etwa die Beschwörungsszene (Friedrich Schiller, *Der Geisterseher*, S. 58ff.) nur als rational bestimmte Ablaufbeschreibung der wahrzunehmenden Geschehnisse. Für vage „als ob“-Eindrücke ist im *Geisterseher* kein Platz.

[57] Vgl. Christof Wingertszahn, *Ambiguität und Ambivalenz im erzählerischen Werk Achims von Arnim*, S. 122

beleuchtet. Zwar gibt es Untersuchungen, die „das Phantastische“ zu definieren und zu beschreiben versuchen. Wie zuvor entschieden hervorgehoben, ist dieses also bereits vordefinierte „Phantastische“ jedoch nicht inhaltlich deckungsgleich mit dem hier zur Diskussion stehenden Phänomen der Vagheit. Natürlich findet die textgestalterische Kategorie der Vagheit aber immer wieder punktuell Erwähnung in Untersuchungen zur romantischen und phantastischen Literatur, die dabei ein anderes Forschungsziel im Blick haben. Zudem sind es lediglich Einzelaspekte des Vagen, wie etwa die „als ob“-Konstruktion oder der Gebrauch hypothetischer Verben, die in solchen Arbeiten – noch dazu in äußerst knappem Umfang - Erwähnung finden.[58] Untersuchungen dieser Art fokussieren dann also jeweils Einzelkontexte im Rahmen der romantischen Literatur, wie etwa die Phantastik[59], die Gothic Novel[60], das Motiv des Wahnsinns oder des Traumes in romantischer Literatur[61], oder sie spezialisieren sich gar wiederum auf einen Ausschnitt dieser umfassenden Themenkomplexe, etwa wenn Betrachtungen angestellt werden über die Phantastische Literatur im 20. Jahrhundert[62], über die Gestaltung des Gespenstischen im englischen Schauerroman[63] oder die Bedeutung von Wirklichkeit im Zusammenhang mit Künstlertum sowie poetologischen Prämissen[64]. Eine weitere Spezialisierung, also ebenfalls eine Betrachtung mit eingeschränktem Blickwinkel, liegt bei Untersuchungen vor, die sich mit im Zusammenhang mit Vagheit stehenden Motivkomplexen, narrativen Strategien sowie stilistischen Eigenarten bei einzelnen romantischen Autoren beschäftigen.[65] Aus

---

[58] Eine Ausnahme bildet hier Hans-Henrik Krummacher, der sich zumindest der (Vagheits-)
Formel des „als ob“ in seiner Untersuchung *Das `als ob´ in der Lyrik* in großer Ausführlichkeit widmet – allerdings, wie dem Titel zu entnehmen ist, bezieht sich Krummachers Untersuchung nicht auf Erscheinungsweisen und Funktionen des „als ob“ im Bereich der Erzählprosa.

[59] So z.B. Tzvetan Todorov, *Einführung in die fantastische Literatur*, Winfried Freund, *Deutsche Phantastik*, Florian F. Marzin, *Die phantastische Literatur* oder Tobin Siebers, *The Romantic Fantastic*

[60] Zum Beispiel Terry Heller, *The Delights of Terror*, Wolfgang Trautwein, *Erlesene Angst* oder Edith Birkhead, *The Tale of Terror*

[61] So beispielsweise Brunhilde Janßen, *Spuk und Wahnsinn* oder Horst Lederer, *Phantastik und Wahnsinn*

[62] Zum Beispiel bei Peter Cersowsky, *Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts* oder bei Thomas Wörtche, *Phantastik und Unschlüssigkeit*

[63] So z.B. Margaret L. Carter, *Specter or Delusion?*

[64] Beispielweise Gisela Maria Maucher, *Das Problem der dichterischen Wirklichkeit im Prosawerk von E.T.A. Hoffmann und E.A. Poe*

[65] Zum Beispiel Andrea Angela Mai, *Studien zu Wort und Satz bei Ludwig Tieck*, Rosemarie Hellge, *Motive und Motivstrukturen bei Ludwig Tieck*, Kenneth Negus, *E.T.A. Hoffmann's Other World*, Stefan Ringel, *Realität und*

Darstellungen dieser Art konnte aber im Hinblick auf die vorliegende Untersuchung in unterschiedlichem Maße geschöpft werden; all diese vorangegangenen Untersuchungen lieferten kleine Mosaiksteinchen, aber auch unabdingbare Basisinformationen für die folgende Untersuchung des Vagen in romantischer Erzählliteratur.

So kommt zum Beispiel die Phantastikforschung dem hier betrachteten Untersuchungsgegenstand in einigen Aspekten sehr nahe – etwa hinsichtlich der Beschreibung des phantastischen Moments, welches einer Gattung der Phantastik zugehörige Texte als solche auszeichnet. Die meisten Sekundärtexte, in denen das, was in dieser Arbeit unter Vagheit verstanden wird, im Kontext der romantischen Epoche – in ganz unterschiedlicher Ausführlichkeit – explizit oder implizit behandelt wird, sind also Veröffentlichungen zur klassischen und modernen Gattung der Phantastik bzw. zur Schauerliteratur. Obwohl aber dort als „Phantastisches" aufgefaßt und oftmals durch Titelgebung sowie Quantität der begrifflichen Nennung in einigen Veröffentlichungen hervorgehoben, kommt das thematisierte erzählgestalterische Element an sich zu kurz. In den theoretisierenden Beiträgen zur Phantastik-Debatte, die das „Phantastische" zu definieren und die Phantastik als Gattung zu etablieren versuchen, kommt zudem zumeist die literaturwissenschaftliche Praxis der Textanalyse zu kurz. Die vorliegende Arbeit soll gerade diese Forschungslücke schließen und sich einem solch dominanten epochalen Phänomen im Hinblick auf die Vielfalt seiner Erscheinungsweise sowie seine Funktionalisierung in romantischer Prosa ausführlich und textnah widmen. Tzvetan Todorov beispielsweise verbraucht hingegen 148 Seiten seiner insgesamt 156-seitigen *Einführung in die fantastische Literatur*, bis er – abgesehen von einigen kurzen Hinweisen – „[…] [s]chließlich […] nach der Funktion des Fantastischen selbst […], d.h. nicht länger nach der Funktion des übernatürlichen Elements […]"[66] fragt. Eine zumindest etwas extensivere (interpretierende) Beispielillustration bietet Margaret L. Carter in ihrem Beitrag zum *Supernatural in Gothic Fiction*.[67] Jedoch steht hier wiederum das Evozieren von übernatürlichen Eindrücken im Vordergrund – nicht so sehr der Schwebezustand der Ungewißheit, der das Phänomen der Vagheit ausmacht. Ferner umfaßt dieser Forschungsbeitrag, wie die anderen Veröffentlichungen, die sich höchstens nebenbei mit Facetten von dem, was hier unter

---

Einbildungskraft im Werk E.T.A. Hoffmanns, Armin Giese, *Die Phantasie bei Ludwig Tieck* oder Satish Kumar, *Edgar Allan Poe. Style and Structure of His Short Stories*

[66] Tzvetan Todorov, *Einführung in die fantastische Literatur*, S. 148

[67] Vgl. Margaret L. Carter, *Specter or Delusion?*

Vagheit verstanden wird, beschäftigen, lediglich analysierende Ausführungen zu Texten einer Autorengruppe einer Nation (in diesem Fall Autoren englischer Schauerromane) und entspricht damit nicht dem komparatistischen und auf Repräsentativität angelegten Forschungsansatz der folgenden Untersuchung. Thomas Wörtches Veröffentlichung trägt den im Hinblick auf die narrative Gestaltungskategorie der Vagheit vielversprechenden Titel *Phantastik und Unschlüssigkeit. Zum strukturellen Kriterium eines Genres*, beschränkt sich jedoch in der Analyse auf Texte der modernen Phantastik.

1.5 Textkorpus

Bei der Zusammenstellung eines Textkorpus für die Untersuchung von Vagheitsmanifestationen in romantischer Literatur bietet sich eine Fülle von Beispieltexten an. Schon deshalb erscheint es bereits vor der Auswertung konkreter Analyseergebnisse legitim, von einem epochenbestimmenden textgestalterischen Element des Vagen zu sprechen. Die folgende Untersuchung bezieht sich auf romantische Erzählprosa – soweit möglich, vornehmlich auf Kurzprosatexte. Die Auswahl von kurzen Texten erleichtert besonders die Betrachtung des Vagen im komplexen textlichen Zusammenhang, wenn es also etwa um narrative Strategien geht, die auf dem Prinzip der Vagheit basieren. Ein kurzer Text ist dann natürlich übersichtlicher und begünstigt weiterhin eine detailliertere Textanalyse – auch wenn eine größere, weil möglichst repräsentative Auswahl von Texten untersucht werden soll. Das ist der Grund, weshalb zum Beispiel ein Text wie Hoffmanns *Elixiere des Teufels*, der durchaus geeignet wäre, unberücksichtigt bleibt. Die unterschiedlichen nationalen Gegebenheiten romantischer Literatur machen es jedoch in Ermangelung in Frage kommender englischer Kurzprosa notwendig, die (durchaus voluminöse) English Gothic Novel für das Textkorpus heranzuziehen.

Die Textauswahl im Bereich der deutschen romantischen Literatur konzentriert sich hauptsächlich auf Erzählungen von E.T.A. Hoffmann, Ludwig Tieck, Friedrich de la Motte Fouqué und Joseph von Eichendorff. Als Vertreter der englischen Literatur der (Vor-) Romantik werden Textpassagen aus Romanen von Ann Radcliffe sowie Charles Robert Maturin für die Untersuchung herangezogen. Im Bereich der amerikanischen Literatur werden Texte von Edgar Allan Poe und Nathaniel Hawthorne auf den Aspekt des Vagen hin untersucht. Die ausgewählten Prosatexte der genannten Autoren werden im Verlauf der folgenden Untersuchung alle einer detaillierten Analyse unterzogen. Teilweise werden im Zuge dieser Analysen weitere Texte anderer romantischer Autoren ergänzend und

vergleichend herangezogen, die dann jedoch nur eine knappe, zielgerichtete Betrachtung erfahren.

Aus dieser Auflistung geht hervor, daß Texte deutscher romantischer Autoren den Schwerpunkt bilden. Der hier vorliegenden Auswahl dürfte die angestrebte Repräsentativität im Hinblick auf die Epoche der Romantik zuzusprechen sein – zumindest der Grad von Repräsentativität, der im Umfang einer solchen Untersuchung zu leisten ist, ohne Abstriche hinsichtlich der Qualität der Textanalyse zu machen. Um den Umfang der Untersuchung nicht zu sprengen, mußte allerdings davon abgesehen werden, eine ebenso extensive Textauswahl im Hinblick auf die englische und amerikanische Literatur zu treffen. Dort ist aber zumindest auf die `prominentesten Vertreter´ der jeweiligen nationalen Ausprägung der Romantik zurückgegriffen worden.

1.6 Untersuchungsmethode

Die deutsche Romantik ist im Verlauf der Untersuchung stets Orientierungs- und Ausgangspunkt der Betrachtungen, von dem aus Vergleiche im Hinblick auf Phänomenologie und Funktionalisierung des Vagen in englischer und amerikanischer romantischer Erzählliteratur gezogen werden. Im Hinblick auf die Textanalysen ergänzen sich intrinsische und extrinsische Untersuchungsmethodik. Die Beispieltexte werden jeweils als hermeneutische Einheiten betrachtet, aber stets auch in den Kontext romantischer Ideenkonzepte gestellt. Die detaillierten Textanalysen fokussieren den Untersuchungsgegenstand des Vagen. Sie schenken dabei auch kleinsten Bedeutungseinheiten wie Satzzeichen oder Einzelwörtern Aufmerksamkeit und spüren dem Phänomen der Vagheit auf verschiedenen Textebenen - der grammatikalischen, der motivischen sowie der narratologischen - nach. Die folgende Untersuchung stellt eine Kombination von Stilfigurenanalyse, Motivanalyse sowie der Analyse von Erzählstrategien dar. Für die Untersuchung der Funktionalisierung des Vagen werden Theorien aus dem Bereich der Wirkungs- und Rezeptionsästhetik herangezogen – so etwa Wolfgang Isers Konzept der „Leerstellen“ und der „Aktivität des Lesers“[68]. Isers wirkungsästhetische Ausführungen bilden den literaturtheoretischen Hintergrund für die Überprüfung der These des intentionalen Einsatzes von Vagheitsmitteln im romantischen Text als kreative Aufforderung an einen aktiven Leser. Laut Iser konstituieren für den Unbestimmtheitsgrad eines Textes

[68] Wolfgang Iser, *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, S. 22

verantwortliche „Leerstellen“[69] einen Auslegespielraum, d.h. einen „Spielraum von Aktualisierungsmöglichkeiten“[70], der das interpretative Herangehen für den („impliziten“[71]) Leser besonders interessant mache. Diese Leerstellen werden nach dem Verständnis der vorliegenden Untersuchung durch den Einsatz von Vagheitsmitteln erzeugt. Isers Terminus der „Unbestimmtheit“ findet folglich in der vorliegenden Untersuchung eine Korrespondenz im Begriff der „Vagheit“, insofern, als die zuvor definierte Arbeitskategorie des Vagen ebenfalls mit der „Beteiligung des Lesers am Vollzug der Textinterpretation“[72] in Verbindung steht. In seinem Vortrag *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa* geht Iser weiterhin auf Verunsicherungsstrategien ein, wie sie auch in den romantischen Beispieltexten zur Anwendung kommen. So lenkt er das Augenmerk etwa auf Erzählerkommentare, die vielmehr darauf abzielen zu verunsichern, als dem Leser bei der Füllung von Leerstellen im Text hilfreich zu sein.[73] Ein Kommentar, der eine eindeutige Bewertung des Geschehens ausspare, sorge beim Leser über das Schaffen von verschieden füllbaren Leerstellen für die `fruchtbare´ Provokation des Urteilsvermögens.[74]

Monika Schmitz-Emans belegt, daß Isers Idee des literarischen Textes als „Spielraum möglicher Deutungen“[75] bereits in der Romantik sowohl im Hinblick auf die Literaturpraxis als auch im literaturtheoretischen Rahmen antizipiert wurde:

> Der romantische Text versteht sich grundsätzlich als Ansporn zur schöpferischen Interpretation, nicht zur eindimensionalen Decodierung.[76]

Auf diesem Prinzip beruht auch der Einsatz von Vagheitsmitteln in romantischer Erzählprosa.

1.7 Vorgehensweise

---

[69] ebd., S. 15

[70] ebd., S. 8

[71] Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, S. 60

[72] Wolfgang Iser, *Die Appellstruktur der Texte.*
Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa, S. 26

[73] Siehe Kapitel 2.1.1 und die Analyse des Finales von E.T.A. Hoffmanns *Goldnem Topf.*

[74] Vgl. Wolfgang Iser, *Die Appellstruktur der Texte.*
Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa, S. 21

[75] Monika Schmitz-Emans, *Einführung in die Literatur der Romantik*, S. 16

[76] ebd.

Die Kapitelaufteilung der Untersuchung ist zunächst einmal thematisch motiviert, d.h. sie erfolgt anhand von ideengeschichtlichen Leitkategorien der Romantik, in deren Kontext das Vage funktionalisiert wird. Dem Einleitungsteil folgt der Hauptteil der Arbeit, der in fünf Unterkapitelabschnitten dem Untersuchungsgegenstand des Vagen in detaillierten Textanalysen nachspürt. Der Aufbau der einzelnen Unterkapitel erfolgt dabei stets nach dem gleichen Schema: Jedem Textanalyseabschnitt ist ein einleitender literarhistorischer Abschnitt vorangestellt, der einen knappen Überblick über den jeweiligen ideengeschichtlichen Hintergrund liefert, an dem sich der Analyseteil thematisch orientiert. Jedes Unterkapitel schließt mit einem Resümee, in welchem die vorläufigen Untersuchungsergebnisse festgehalten werden.

Der erste Kapitelabschnitt des Hauptteils beschäftigt sich mit dem Vagen im Kontext des romantischen Zwei-Welten-Konzepts. Vagheit erfährt hier eine Funktionalisierung im Hinblick auf die romantische Vorstellung von der Grenzüberschreitung zwischen verschiedenen Wirklichkeiten und den damit zusammenhängenden Vorstellungen des romantischen Initiationsprozesses und der Disposition des empfänglichen, poetischen Gemüts. Letztere geht aus von einer gesteigerten Form der Wahrnehmung, die romantisch gesinnten Personen eigen ist. Solch empfänglichen Gemütern ist es gegenüber den ungläubigen, prosaisch orientierten möglich, einen Blick in die `andere´ Welt zu werfen, ja Teil von ihr zu werden; überdies haben sie eine innige Beziehung zur in der Romantik vielbeschworenen Natur, verspüren deren heilende Kräfte, erkennen deren Geheimnisse und sind in der Lage, die Sprache der Natur zu vernehmen. Das empfängliche poetische Gemüt offenbart sich durch vage Ahn(d)ungen, Erinnerungen und eine unbestimmte Sehnsucht.

Das zweite Unterkapitel stellt die Frage nach einem eventuellen gattungskonstituierenden Charakter des Vagen im Hinblick auf das romantische Kunstmärchen.

Im dritten Analyseabschnitt wird der Leser der Arbeit mit schaurigen Welten konfrontiert. Untersucht werden Erscheinungsformen und Funktionalisierung des Vagen in der englischen Gothic Novel und deren verschiedenen Genreausprägungen sowie in deutschen Erzählungen, die sich mit Spuk und Schrecken befassen. Daneben widmet sich das Kapitel dem Vagheit transportierenden Schleier als Motiv, Symbol und Metapher in deutscher, englischer und amerikanischer Erzählprosa.

Der vierte Abschnitt des Hauptteils geht aus vom romantischen Diskurs über den Wahnsinn und ergründet, auf welche Weise das Vage diesen Diskurs im Bereich der Literatur mitgestaltet. Untersucht werden Texte, in denen der Wahnsinn als `Tor in die andere Welt´

eine positive Bewertung erfährt, sowie Texte, in denen die geistige Umnachtung aufgrund ihres beklemmenden, angsteinflößenden Potentials negativ konnotiert ist. Diese Textauswahl spiegelt somit die romantische Ambiguität hinsichtlich des Wahnsinns wider.

Das letzte Unterkapitel wirft einen Blick in geträumte Welten, wie sie in romantischer Prosa entfaltet werden. Ausgehend vom romantischen Interesse an Traum und traumähnlichen Zuständen, werden die Funktionen von Vagheitsmitteln im Kontext von literarischer Traumthematisierung herausgearbeitet.

Der Schluß der Arbeit bietet zunächst eine Phänomenologie des Vagen in romantischer Erzählprosa als synoptische Zusammenfassung der Untersuchungsergebnisse des Hauptteils, woran sich ein kurzer Ausblick anschließt, der sich der Frage nach dem traditionsstiftenden Aspekt des Vagen in postromantischer Literatur sowie im Film widmet.

2 Funktionen des Vagen im Kontext der romantischen Ideenwelt

2.1 Erahnte Welten – Vagheit und romantisches Zwei-Welten-Konzept

> […] die Ahnung des fernen wundervollen Landes […][77]
>
> (E.T.A. Hoffmann, *Der goldne Topf*)

Die These von der Pluralität der Wirklichkeit bzw. das „concept of multiple layers of reality“[78] eint romantisch gesinnte Autoren verschiedener Nationen und erweist sich bei der Lektüre romantischer Texte als zentrale Vorstellung der romantischen Ideenwelt. Die Figuren romantischer Prosa geraten immer wieder in den Bannkreis fremder Welten. Die andere Welt kann dabei entweder positiv oder auch negativ konnotiert sein. Mal werden die romantischen Protagonisten von vagen Ahnungen und unbestimmten Sehnsüchten getrieben, die ihnen eine höhere Existenz in einem wunderbaren Reich verheißen. Im anderen Fall geraten sie von der nüchternen Alltagswelt hinein in eine bedrohliche Schreckenswelt. In beiden Fällen ist der Weg in die andere Welt in textgestalterischer Hinsicht geprägt durch das Element des Vagen. Im Licht der Vagheit erscheinen die fremden Reiche als vermeintliche Welten. Vagheitsmittel

---

[77] E.T.A. Hoffmann, „Der goldne Topf“, S. 283

[78] Lee B. Jennings, „The Anatomy of *Spuk* in two Tales of E.T.A. Hoffmann“, S. 75

dienen als Darstellungsmittel der Grenzüberschreitung bzw. der „Schwellenüberschreitung“[79] zwischen der Welt des Alltags sowie dem Reich des Wunderbaren respektive dem Reich des Schreckens; „als ob“-Eindrücke stellen einen Schwebezustand zwischen unterschiedlichen `Realitäten´ her. Zudem bilden sie auf sprachlicher Ebene den romantischen Initiationsprozeß ab und verleihen dem (anfänglichen) Zweifel von Figuren und Leser in Bezug auf den fiktiven Realitätsstatus der `anderen´ Welt nicht nur Ausdruck, sondern geben ihm auf diese Weise gleichzeitig immer neue Nahrung. In der ersten Stufe dieses Initiationsprozesses gelingt es den romantischen Autoren mit Hilfe von Vagheitsmitteln die vorerst vage Ahnung und unbestimmte Sehnsucht des romantischen Gemüts stilistisch nachzuempfinden.

Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung wird in eben beschriebenem Kontext mit dem Terminus des `Zwei-Welten-Konzepts´ gearbeitet. Dieser Begriff ist von dem Wortgebrauch in den analysierten Beispieltexten abgeleitet.[80] In diesen beschreiben die romantischen Autoren das Gegenkonzept zum prosaischen Alltag als „neue unbekannte Welt“[81], die sich beispielsweise in Hoffmanns *Bergwerken zu Falun* dem Protagonisten Elis Fröbom eröffnet als „wunderbare phantastische Welt“[82], die sich Traugott in Hoffmanns *Artushof* erschließt und weiterhin als „ander[e], höher[e] Welt“[83] bzw. „ferne[] wundervolle[] Welt“[84], die sich dem Studenten Anselmus im *Goldnen Topf* auftut. In derselben Hoffmannschen Märchenerzählung, die im Anschluß im Hinblick auf das funktionale Zusammenspiel von Vagheit und romantischem `Zwei-Welten-Konzept´ noch genauer betrachtet wird, ist daneben von einem „wundervollen Reiche“[85] und einem „fernen wundervollen Lande[]“[86] die Rede. Hoffmanns Nathanael befindet sich schließlich „in einer

---

[79] Friedmar Apel, *Die Zaubergärten der Phantasie*, S. 203

[80] Auch in der entsprechenden Sekundärliteratur ist der Begriff der `zwei Welten´ eine geläufige Formulierung. So spricht etwa Heinz Puknus – analog zum Wortgebrauch in dieser Untersuchung – in einem Beitrag von „Hoffmanns zwei Welten“ (Heinz Puknus, „Dualismus und versuchte Versöhnung“, S. 53) und bezeichnet „die Sphäre des Wunderbaren“ (ebd., S. 53) als die „`andere[] Welt´“ (ebd., S. 54).
Da es in sämtlichen analysierten Beispieltexten auf einen Dualismus *zweier* Welten hinausläuft, erscheint es für meine Zwecke passender, die allgemeine romantische Vorstellung von der Pluralität von Wirklichkeit auf ein `*Zwei*-Welten-Konzept´ einzuschränken.

[81] E.T.A. Hoffmann, „Die Bergwerke zu Falun“, S. 214

[82] E.T.A. Hoffmann, „Der Artushof“, S. 181f.

[83] E.T.A. Hoffmann, „Der goldne Topf“, S. 245

[84] ebd., S. 250

[85] ebd., S. 283

[86] ebd.

ganz andern Welt“[87], seine Figur des Elis fühlt sich „wie in zwei Hälften geteilt“[88] und hin- und hergerissen zwischen der Welt des Alltags und der wunderbaren Untertagewelt.

Beschworen wird also eine Gegenwelt zum Alltag. Der Begriff des Alltags ist dabei im Verständnis der deutschen Romantik im allgemeinen negativ konnotiert und beschreibt die rational organisierte und zweckorientierte Welt der Philister und der Zweifler. Auf eine derartig gewichtete Wertung läßt bereits die im *Goldnen Topf* benutzte Wendung der `höheren Welt´ schließen, welche dort dem Alltag entgegengesetzt ist. Diese positiv konnotierte zweite Welt soll im Fokus des vorliegenden Kapitels stehen. Ausnahmen ergeben sich in dem Fall, in dem das Wunderbare, die andere Welt, wie beispielsweise in Erzählungen Ludwig Tiecks, als etwas negativ Besetztes, Destruktives gezeigt wird. Hoffmanns Protagonisten im *Artushof* und im *Goldnen Topf* leiden unter den Zwängen des prosaischen Alltags und finden wohltuende Erlösung, als sie in das Reich des Wunderbaren eingeweiht werden. Tiecks Tannhäuser aus der gleichnamigen Erzählung sowie Bertha und Eckbert aus dem *Blonden Eckbert* erfahren den Einbruch des Wunderbaren in ihr Leben als zerstörerisches Wirken und gehen zugrunde. In diesem Zusammenhang bezeichnet Walter Jost E.T.A. Hoffmann als den „glücklichere[n] Träumer“[89]; denn schafft Hoffmann Erfüllung verheißende Utopien, haben Tiecks literarische Phantasien eher den Charakter einer desillusionierenden „negative[n] Utopie“[90].

> Tieck verzichtet darauf, im Märchen zu erlösen, was im Leben nicht erlöst wird; ja gerade das Märchen dient ihm dazu, die Unmöglichkeit dieser Lösung zu erweisen, indem es zeigt, daß die Schuld nicht an den Dingen liegt, sondern an uns. Anders Hoffmann. Er sieht das Hindernis im Objekte, in der herabziehenden Materie. Wo dagegen der Geist herrscht, da ist Seligkeit. Darum können die aus dem Geist geborenen Wunderwelten ihm wirklich Stätte der Erfüllung sein.[91]

Jost weist ferner darauf hin, daß Tiecks Figuren im Gegensatz etwa zu Hoffmanns Student Anselmus kein „dauerndes Paradies“[92] zu erlangen vermögen. Tiecks Protagonisten, so Jost, bleibe eine endgültige Sehnsuchtserfüllung verwehrt. Auch Rosemarie Hellge zeigt auf, daß aus Tieckscher Sicht keine dauerhafte Rückgewinnung `paradiesischer´ Zustände möglich ist.

---

[87] E.T.A. Hoffmann, „Der Sandmann“, S. 38

[88] E.T.A. Hoffmann, „Die Bergwerke zu Falun“, S. 234

[89] Walter Jost, *Von Ludwig Tieck zu E.T.A. Hoffmann*, S. 102

[90] Siegmund Geisler u. Andreas Winkler, *Entgrenzte Wirklichkeit*, S. 62

[91] Walter Jost, *Von Ludwig Tieck zu E.T.A. Hoffmann*, S. 102

[92] ebd., S. 101

Was Tieck in seinen Prosawerken thematisiert, ist die Erkenntnis des Verlusts der ehemals harmonischen Zustände.[93]

Bei einer solchen groben Einteilung und Unterscheidung im Hinblick auf die Bewertung des Wunderbaren fällt jedoch sofort auf, daß sich die komplexen Werke der beiden angeführten Autoren auf diese einfache Art und Weise eigentlich nicht fassen lassen – was aber dennoch in vielen für diese Untersuchung berücksichtigten Sekundärwerken versucht wurde. Hoffmanns *Nachtstücke* etwa fallen dabei aus dem Rahmen. Im *Sandmann* beispielsweise leidet der Protagonist zwar an dem Unverständnis durch seine prosaischen Mitmenschen, nimmt aber das (vermeintlich) Wunderbare als Schreckliches wahr. In Hoffmanns Erzählung von den *Bergwerken zu Falun* ist ebenso wie in Tiecks *Runenberg* nicht eindeutig bestimmbar, ob das Wunderbare den Weg ins Verderben weist. Elis und Christian scheinen auf ihre Weise erfüllt. Eichendorff beschreibt das Reich des Wunderbaren im *Marmorbild* wiederum als etwas Verderbliches, was durch das Tageslicht vertrieben werden muß, um den romantischen Helden aus den Fängen des Heidnischen zu befreien. Die Beschreibung des Wunderbaren in Fouqués *Undine* ist erst recht schwierig wertend einzuordnen, weil sie durch einen Zwiespalt gekennzeichnet ist, da Undine durchaus freundlich sein kann und Huldbrand als Ehefrau zumindest zeitweise glücklich macht, jedoch auch ihr böse gesinnter Onkel Kühleborn dem Bereich des Wunderbaren zugehörig ist. Allerdings findet der Held der Geschichte nach Bekanntschaft mit der Welt des Wunderbaren kein gutes Ende. Auch der Amerikaner Poe nimmt in seinen Erzählungen analog zu Hoffmann eine alternierende Bewertung der gewohnten fiktiven Realität und damit auch der `zweiten Welt´ vor. In den englischen Gothic Novels erscheint der Alltag der Protagonisten nur auf den ersten Blick als rettende Gegenwelt zu dem Schrecken, der sich ihnen auftut. In Ann Radcliffes Roman *The Mysteries of Udolopho* etwa erweist sich die gesellschaftliche Lage der verwaisten weiblichen Hauptfigur schließlich als ebenso negativ wie die imaginäre Schreckenswelt.[94]

Das `Zwei-Welten-Konzept´ wird also in den Werken verschiedener romantischer Autoren jeweils unterschiedlich aufgefaßt und gestaltet. Zum einen erfahren die zwei Welten in den romantischen Erzähltexten eine abweichende Wertung. Das Reich des Wunderbaren ist dabei positiv oder negativ konnotiert; das Wunderbare wirkt erlösend oder destruktiv. Die folgende Analyse im vorliegenden Kapitel fokussiert – wie bereits erwähnt – die positiv

---

[93] Vgl. Rosemarie Hellge, *Motive und Motivstrukturen bei Ludwig Tieck*, S. 12ff.

[94] Sämtliche hier angeführten Texte werden im weiteren Verlauf der vorliegenden Untersuchung noch einer näheren Betrachtung unterzogen.

konnotierte zweite Welt und deren textliche Gestaltung unter Verwendung von Vagheitsmitteln. Der Textanalyseteil beschränkt sich dabei auf den Erzähltext der *Goldne Topf* von E.T.A. Hoffmann, da dieser alle Aspekte der romantischen Vorstellung von der positiv konnotierten Welt des Wunderbaren beleuchtet. Diese positiv besetzte zweite Welt findet sich im Rahmen der dieser Untersuchung zugrundeliegenden Prosatexte ausschließlich in Erzähltexten der deutschen Romantik, was darauf zurückzuführen ist, daß die englischen und amerikanischen Romantiker zwar die Vorstellung von einer positiv konnotierten Gegenwelt teilen, ihren diesbezüglichen Gedanken jedoch bevorzugt in lyrischen Werken Ausdruck verleihen.[95] Neben Hoffmann gestaltet der Frühromantiker Novalis in seinen Werken ebenfalls Bilder einer solchen erstrebenswerten zweiten Welt. Hoffmann greift aber in seinem Märchentext unter anderen auf die gleichen ideengeschichtlichen Konzepte wie Novalis zurück. Die negativ konnotierte zweite Welt, die sich als Schreckenswelt durch romantische Prosatexte jeder der drei betrachteten Nationalliteraturen zieht, findet noch ausführliche Beachtung in den folgenden Kapiteln.

Neben der unterschiedlichen Bewertung des `anderen´ Reiches im romantischen `Zwei-Welten-Konzept´ sind weiterhin die voneinander abweichenden Beschreibungen des Verhältnisses der zwei Welten zueinander zu erwähnen. In den romantischen Erzählungen kann ein Nebeneinander der zwei Welten vorliegen, aber auch eine Verschmelzung und Durchdringung von Wunderbarem und Alltäglichem. Geisler und Winkler sprechen in diesem Zusammenhang von einem ambivalenten Geschehnisraum, in welchem real Erfahrbares und Märchenhaftes zugleich existieren.[96]

> Die Ambivalenz der Handlungsorte kann zwiefach gestaltet sein: Zum einen kann sie antagonistischer Art sein, d.h., daß sie auf den Dualismus und die Unvereinbarkeit von Welt und Gegenwelt, sprich real erfahrbarer und märchenhafter Welt, verweist. Zum anderen fließen in romantischer Dichtung […] Welt und Gegenwelt ineinander, wodurch es zu einer Symbiose des Ambivalenten kommt.[97]

Hoffmann etwa führt in seinen Erzählungen vor, wie die höhere Welt die alltägliche durchdringt; bei Tieck liegt dagegen tendenziell ein Nebeneinander der zwei Welten vor, die durch eine zumeist geographische Grenzlinie, die von den Tieckschen Figuren mal in die eine, mal in die andere Richtung überschritten wird, getrennt sind. In beiden Fällen wird aber

---

[95] Vgl. Bernhard Fabian (Hg.), *Die englische Literatur* (Bd. 1 *Epochen – Formen*), S. 151ff.

[96] Siegmund Geisler u. Andreas Winkler, *Entgrenzte Wirklichkeit*, S. 5

[97] ebd.

mit Vagheitsmitteln gearbeitet, um das Wahrnehmen des `Anderen´ sowie den Vollzug der Grenzüberschreitungen zu beschreiben.

Ideengeschichtlich gründet sich die romantische Vorstellung des wunderbaren Reiches, in welches das poetische Gemüt zu gelangen vermag, auf den Glauben an ein Goldenes Zeitalter, in welchem sich in fernen Zeiten einmal Mensch und Natur in harmonischem Einklang befunden haben. Nach Ansicht der Philosophen Gotthilf Heinrich von Schubert und Friedrich Wilhelm Joseph Schelling lebte der Mensch in der Vorzeit noch im Einklang mit der Natur. In ihren endlichen Erscheinungen offenbarte sich ihm das Unendliche. Der Mensch fühlte sich geborgen in einer allumfassenden kosmischen Einheit. Diese Epoche der mittelbaren Anschauung des Unendlichen in endlichen Gestaltungen endete jedoch mit einem Ereignis, das von Schubert als Sündenfall bezeichnet wurde. Der Mensch begnügte sich nämlich nicht mehr mit dieser mittelbaren Anschauung, da er die endliche Form nur noch als ein eingeschränktes Bild des Unendlichen empfand. Was der Mensch jedoch suchte, war die unmittelbare Anschauung des Unendlichen. Während der Gedanke an das Unendliche in seinem Innern erwachte, sank die Außenwelt in seiner Wahrnehmung zu einer Sphäre bloßer endlicher Erscheinungen herab. Innen- und Außenwelt traten somit auseinander, und ein Dualismus war entstanden. Das Unendliche blieb fortan auf die Innenwelt beschränkt, wo es gestaltlos und damit dunkel existiert. Der Mensch leidet nun unter diesem Dualismus. Während Schubert an die zukünftige Möglichkeit einer unmittelbaren Einheit mit dem Unendlichen glaubt, ist in der Vorstellung Schellings, der auch E.T.A. Hoffmann folgt, nur eine Wiederherstellung jener mittelbaren Anschauung des Unendlichen im Endlichen, wie sie in der Vorzeit herrschte, möglich.[98]

Die romantischen Gemüter treibt eine ständige Sehnsucht nach dieser harmonischen Einheit von einstmals.[99] Um ihr Sehnsuchtsziel zu erreichen und Einblick in die Welt des Wunderbaren erlangen zu können, muß zunächst wieder ein Zustand der Unbewußtheit hergestellt werden, wie er nach romantischer Vorstellung noch in der Kindheit vorherrscht.

> […] Kindheit bedeutet in der Romantik ein vorbewußter und daher schuldloser, paradiesischer Zustand.[100]

---

[98] Vgl. Stefan Ringel, *Realität und Einbildungskraft im Werk E.T.A. Hoffmanns*, S. 309f.

[99] Dieses Begriffensein in einer ständigen Suche nach dem ersehnten Ziel findet auch im für die Romantik typischen Motiv des Wanderns Ausdruck, das so viele Gedichte und Prosawerke dieser Epoche prägt.

[100] Rosemarie Hellge, *Motive und Motivstrukturen bei Ludwig Tieck*, S. 189

Eine Bewußtseinseintrübung muß die destruktiven Bedingungen der bewußten Existenz zuerst wieder aufheben, um einen Eintritt in die `andere´ Welt zu ermöglichen.[101] Mit einer solchen Rückkehr ins Unbewußte wird es dem Menschen von romantischem Gemüt möglich, nach verlorener Kindheit in „spätere `Paradiese´“[102] vorzudringen. Eine solche Rückgewinnung `paradiesischer´ Zustände ist jedoch nie von Dauer, da die romantischen Gemüter zwar stets von ihrer Sehnsucht getrieben sind, jedoch auch eine „Aufbruchneurose“[103] aufweisen, wie es Rosemarie Hellge ausdrückt, und was sie insbesondere an den Tieckschen Figuren festmacht.

> Sie selbst tragen durch ihren „Wunsch nach Veränderung“ […] den Keim zur Zerstörung dieser Paradiese bereits in sich.[104]

Sind die romantischen Figuren einmal im Reich des Wunderbaren angelangt, so wird dieses Wunderbare schnell zum Vertrauten, Bekannten. Indem es somit seine Qualität des Außergewöhnlichen verliert und zum Selbstverständlichen wird, verliert es seine Attraktivität. Hellge formuliert die Folge:

> Erneut aufbrechende Sehnsucht nach einem neu aus dem Gegensatz definierten Außergewöhnlichen und eine folgerichtig neu sich aktivierende Phantasie führen das Ende des Aufenthaltes im Bereich des Wunderbaren herbei.[105]

So verspürt etwa Tiecks Bertha in dem Märchen *Der blonde Eckbert* schon bald das Verlangen, die wunderbare Hütte der Alten im Wald, die Sphäre des Wunderbaren, zu verlassen und neue Eindrücke in der `wirklichen´ Welt zu sammeln. Verlust und Sehnsucht lösen sich somit in ständig wiederholter Folge ab.[106]

In den bisherigen Ausführungen ist immer wieder die notwendige Prädisposition des romantischen bzw. poetischen Gemüts hervorgehoben worden. In romantischer Vorstellung ist der damit in Verbindung stehende Aspekt der Empfänglichkeit Voraussetzung für das

---

[101] Vgl. ebd., S. 187

[102] ebd., S. 244

[103] ebd., S. 275

[104] ebd., S. 245f.

[105] ebd., S. 120

[106] Anders als in den Tieckschen Texten läßt aber der Schluß von Hoffmanns *Goldnem Topf* eher eine andauernde Sehnsuchtserfüllung in Atlantis erwarten. Auch die Vorstellung des Frühromantikers Novalis zielt auf dauerhafte Wiedervereinigung von Mensch und Natur ab.

Wahrnehmen und Erkennen der zweiten Welt.[107] Diese Empfänglichkeit ist dem poetischen Gemüt eigen; Personen von prosaischem Gemüt fehlt diese Voraussetzung zum Wahrnehmen des Wunderbaren. Eine Ausnahme bildet hier der Zustand des Träumens, in welchem auch prosaischen Gemütern das Wunderbare erscheinen kann.[108]

Der Aspekt der Empfänglichkeit wird dabei ebenso wie der der Ahnung mit Hilfe von Vagheitsmitteln – vornehmlich mit „als ob"-Konstruktionen – auf textlicher Ebene zum Ausdruck gebracht. Behandeln die folgenden Kapitel den Zusammenhang von Vagheitserzeugung und Wahrnehmungsbeeinträchtigung, welche etwa auf Trunkenheit oder den Zustand des Wahnsinns zurückzuführen ist, so fällt im Falle der Empfänglichkeit der gegenteilige Effekt, die gesteigerte Wahrnehmung, ins Auge.

Mit Eichendorffs Worten erklärt, kennen Menschen mit poetischem Gemüt das „Zauberwort"[109], besitzen den Schlüssel zu den Geheimnissen der Natur. Anders als die verhaßten rational denkenden Philister verstehen sie die Sprache der Natur und sind empfänglich für das Wunderbare.

> Dem prosaischen Gemüt sind die Hieroglyphen der Natur […] versiegelt.[110]

Poetischen Gemüts sind in den romantischen Erzählungen, allgemein gefaßt, alle Arten von `Künstlerfiguren´, allen voran Dichter, weiterhin kreative Geister aus dem Bereich der bildenden Künste sowie der Musik, aber auch Studenten zählen dazu.[111] Ernst von Schenck erklärt dies folgendermaßen:

> Der Künstler ist […] ein Berufener, ein „Geweihter". Das erste Geheimnis des Schöpferischen ist ein Untertauchen ins Unbewußte.[112]

---

[107] Die Kategorie der Empfänglichkeit ist dabei ebenso wie die der Ahnung vornehmlich wichtig im Bezug auf die Erzählprosa der deutschen Romantik. In der Ideenwelt der Englischen Gothic Novel haben diese Kategorien keinen Platz, dafür aber in lyrischen Werken der englischen Romantik, denkt man zum Beispiel an Gedichte von William Wordsworth. Die in Ann Radcliffes Roman *The Mysteries of Udolpho* hervorgehobene Sensibility kann nicht mit den Begriffen der deutschen Romantik verglichen werden. Poe lernt diese Kategorien zwar bei Hoffmann kennen, integriert sie jedoch nicht in die im Rahmen dieser Untersuchung analysierten Erzähltexte.

[108] Vgl. dazu die Ausführungen in Kapitel 2.5.

[109] Joseph von Eichendorff, „Wünschelrute", S. 121

[110] Inge Stegmann, „Die Wirklichkeit des Traumes bei E.T.A. Hoffmann", S. 71f.

[111] Monika Schmitz-Emans spricht passend zur Terminologie des Zwei-Welten-Konzepts von der „Kunst als einer Gegenwelt" (Monika Schmitz-Emans, *Einführung in die Literatur der Romantik*, S. 133).

[112] Ernst von Schenck, *E.T.A. Hoffmann*, S. 166

Und eben dieses Untertauchen ins Unbewußte ermöglicht den Eintritt in die `andere´ Welt, das Reich des Wunderbaren. Nach Hans-Georg Werner ist es der „[…] poetische Sinn, der allein eine wahre Erkenntnis der Zusammenhänge zwischen irdischer und übersinnlicher Welt ermöglich[t]“[113]. Werner Schramm führt die Prädestination des Künstlers zum empfänglichen romantischen Menschen folgendermaßen aus:

> Er ist von einer derartigen Dünnhäutigkeit, von einer solchen Wahrnehmungsschärfe und Reizbarkeit, daß er hinter oder in den Dingen des alltäglichen Lebens vermöge seiner poetischen Einbildungskraft die Gestalten einer idealen Welt […] zu schauen vermag.[114]

All diese `Künstlertypen´ führen eine Existenz außerhalb der Kreise des philiströsen Bürgertums und werden folglich von diesem mit Unverständnis konfrontiert. E.T.A. Hoffmann stellt in seiner Erzählung vom *Sandmann* anhand der Figur des Nathanael dar, wie schmerzhaft eine solche Konfrontation unter Umständen für die unverstandenen romantischen Gemüter sein kann:

> Da frugen Dich die Freunde: „Wie ist Ihnen, Verehrter? – Was haben Sie, Teurer?“ Und nun wolltest Du das innere Gebilde mit allen glühenden Farben und Schatten und Lichtern aussprechen und mühtest Dich ab, Worte zu finden, um nur anzufangen. Aber es war Dir, als müßtest Du nun gleich im ersten Wort alles Wunderbare, Herrliche, Entsetzliche, Lustige, Grauenhafte, das sich zugetragen, recht zusammengreifen, so daß es wie ein elektrischer Schlag alle treffe. Doch jedes Wort, alles, was Rede vermag, schien Dir farblos und frostig und tot. Du suchst und suchst und stotterst und stammelst, und die nüchternen Fragen der Freunde schlagen wie eisige Windeshauche hinein in Deine innere Glut, bis sie verlöschen will.[115]

Nathanael leidet darunter, sich der Außenwelt nicht mitteilen zu können, weil diese ihn mit ihren „kalten unempfänglichen Gemütern“[116] nicht verstehen kann. Diese unempfänglichen Gemüter sind mit ihrer philiströsen Weltsicht nicht imstande, Nathanaels Gedanken nachzuvollziehen. Über diesen Gegenpart des romantischen Gemüts ist bei Ringel treffend zusammengefaßt zu lesen:

---

[113] Hans-Georg Werner, *E.T.A. Hoffmann*, S. 129

[114] Werner Schramm, *Die Gestaltung der Nacht in der Märchendichtung der Romantik*, S. 83

[115] E.T.A. Hoffmann, „Der Sandmann“, S. 24

[116] E.T.A. Hoffmann, „Der Sandmann“, S. 28

> Der Philister bestreitet die Existenz des Unendlichen und akzeptiert einzig und allein die endliche Außenwelt als real. Stößt er auf ein sinnlich wahrnehmbares Phänomen, das auf das Wirken des unendlichen Geistes schließen läßt, so reagiert er darauf mit den Mitteln der Verdrängung, der rationalen Erklärung oder der Ersetzung. Beim Mittel der Verdrängung ignoriert er die Erscheinung kurzerhand. Die rationale Erklärung findet eine naturwissenschaftlich gestützte Deutung der Erscheinung, die das Wirken des Unendlichen unnötig macht. Die Ersetzung schließlich sieht in dem angeblichen Wirken des Unendlichen im Endlichen nur eine Projektion innerer Vorstellungen. Auf diese Weise erhalten die Philister die Geschlossenheit ihres Weltbildes.[117]

Die empfänglichen Figuren werden oftmals erst im Laufe der jeweiligen romantischen Prosaerzählung mit ihren besonderen `Wahrnehmungsfähigkeiten´ vertraut gemacht. Sie müssen erst zu „Eingeweihten“[118] gemacht werden, oftmals, indem sie eine `Initiation´ erfahren, die ihnen ihre besondere Gabe bewußt macht.[119] Von Anfang an treibt sie jedoch eine undefinierbare Sehnsucht, deren Ziel dann ebenfalls allmählich Gestalt annimmt. Weiterhin wird die Empfänglichkeit für das Wunderbare von unbestimmten Ahn(d)ungen und Erinnerungen sowie von Traumoffenbarungen begleitet.

> Das Ahnungsreich ist das unsichtbare, doch nicht unwirkliche Gebiet, […] wo die menschliche Seele mehr als menschliche Mächte in ihr Geschick eingreifen fühlt oder sich ihnen in Sehnsucht demütig naht. […] Sie [die Ahnung] hebt den Menschen stärker noch als Erinnerung über die Bedingtheit des Augenblicks hinaus und öffnet ihm Länder, die dem Verstande und den Sinnen immer verschlossen bleiben. Verwandt ist diese Macht dem Traum.[120]

Klaus Günther Just faßt die Empfänglichkeit des romantischen Gemüts als „Gabe des *richtigen* Sehens“[121] auf, Stefan Ringel spricht von „wahre[m] Sehen[]“[122], Werner Schramm von „romantische[r] Optik“[123]. Ferner findet man die Bezeichnung „`magische[r] Blick´“[124].

---

[117] Stefan Ringel, *Realität und Einbildungskraft im Werk E.T.A. Hoffmanns*, S. 311. Noch detaillierter beschreibt beispielsweise Lothar Pikulik die romantische Vorstellung vom Philister in seiner Veröffentlichung *Romantik als Ungenügen an der Normalität* ab Seite 141.

[118] Hermann Petrich, *Drei Kapitel vom romantischen Stil*, S. 96

[119] Zu nennen wäre in diesem Zusammenhang etwa die im *Goldnen Topf* aufkeimende Liebe zu Serpentina, die das Kopieren der anfangs unverständlichen Dokumente auf wundersame Weise möglich macht, oder der Empfang der wundersamen Tafel in Tiecks *Runenberg*.

[120] Erika Jansen, *Ahnung und Gegenwart im Werke Eichendorffs*, S. 13

[121] Klaus Günther Just, „Die Blickführung in den Märchennovellen E.T.A. Hoffmanns“, S. 300

[122] Stefan Ringel, *Realität und Einbildungskraft im Werk E.T.A. Hoffmanns*, S. 97

[123] Werner Schramm, *Die Gestaltung der Nacht in der Märchendichtung der Romantik*, S. 83

[124] Brigitte Feldges u. Ulrich Stadler, *E.T.A. Hoffmann*, S. 94

Viele der Wahrnehmungen dieser Empfänglichkeit sind jedoch auch akustischer Natur. Solch akustische Eindrücke offenbaren sich beispielsweise gleich zu Beginn der im Anschluß analysierten Hoffmannschen Erzählung vom *Goldnen Topf*, wo der Student Anselmus durch Laute, ausgehend von Blüten und (Holunder-)Büschen, eine Linderung seines Unglücklichseins erfährt.

Die Ahnung ist ebenfalls eine Art, wie sich die Empfänglichkeit des romantischen Gemüts äußert. Sie könnte gewissermaßen als Vorstufe des `richtigen Sehens´ aufgefaßt werden, kann die Fähigkeit aber auch begleiten. Neben der Ahnung kommt in romantischen Erzählungen oft noch eine unbestimmte Erinnerung zum Tragen. Den romantischen Gemütern kommt jemand oder etwas bereits bekannt vor, sie meinen, eine Situation, ein Gefühl schon einmal kennengelernt zu haben. Ähnlich wie auch der prophetische Traum dienen Ahnung und Erinnerung dazu, sozusagen eine Vertrautheit mit dem Wunderbaren herzustellen. Sie bereiten auf einen intensiveren bzw. direkteren Kontakt mit dem Reich des Wunderbaren vor und finden ihre Ausformulierungen in den romantischen Prosatexten wiederum in Form von Vagheitsmitteln wie der „als ob"-Konstruktion, welche erneut als Ausdruck des in der Schwebe Gehaltenen, noch nicht genau (Er-)Faßbaren, begriffen werden kann.[125] Erika Jansen formuliert die Bedeutung der Ahnung sowie deren Beziehung zu Erinnerung und prophetischem Traum wie folgt:

> Das Ahnungsreich ist das unsichtbare, doch nicht unwirkliche Gebiet, wo Seele und Mensch sich berühren, wo das Innere vor einem Fremden in und außer ihm bang oder ehrfürchtig schaudert, wo die menschliche Seele mehr als menschliche Mächte in ihr Geschick eingreifen fühlt oder sich ihnen in Sehnsucht demütig naht. […] [Die Ahnung] hebt den Menschen stärker noch als die Erinnerung über die Bedingtheit des Augenblicks hinaus und öffnet ihm Länder, die dem Verstande und den Sinnen immer verschlossen bleiben. Verwandt ist diese Macht dem Traum.[126]

Wenn Jansen sagt, daß der Modus des Ahnens dem poetischen Gemüt `Länder öffnet´, hebt sie damit die Qualität der Ahnung als Weg in das höhere Reich hervor. Im Volksmärchen verläuft der Weg in die `andere´ Welt, die Welt des Wunderbaren, über eine festzumachende geographische Grenze hinweg. Die Grenzüberschreitung vollzieht sich hier im direkten Sinne des Wortes. Oftmals – so etwa in den Märchen *Hänsel und Gretel* oder *Rotkäppchen* - ist es der Waldrand, der das Reich des Wunderbaren umschließt. Betritt man den Zauberwald und durchquert ihn, gelangt man in die `andere´ Welt, in der Hexen und andere wundersame

---

[125] Vgl. Hans-Henrik Krummacher, *Das `als ob´ in der Lyrik*, S. 53 und S. 60

[126] Erika Jansen, *Ahnung und Gegenwart im Werke Eichendorffs*, S. 13

Gestalten warten. Auch in den im Rahmen der vorliegenden Untersuchung analysierten Prosaerzählungen sind solche mit dem Wunderbaren geographisch verbundene Örtlichkeiten zu finden – so etwa der Holunderbusch und das Haus des Archivarius Lindhorst in Hoffmanns *Goldnem Topf* oder der Runenberg in Tiecks gleichnamigem Märchen. In den Kunstmärchen der Romantik ist jedoch der Eintritt in die Welt des Wunderbaren nicht allein wie noch im Volksmärchen an diese bestimmten Lokalitäten gebunden. Die Grenzüberschreitung zwischen den zwei Welten findet hier vielmehr in einem übertragenen Sinne statt. Überschritten wird dabei die `Trennlinie´ zwischen verschiedenen Bewußtseinszuständen. Der `Weg in die andere Welt´ gestaltet sich durch Bewußtseinseintrübung und oftmals durch vorausgehende Wahrnehmungsdiffusion.

> Der „Sündenfall“ durch Erkenntnis muß in fortschreitend differenzierten Stadien des Bewußtseinsverlusts überwunden, bewußte Wahrnehmung von rationaler Eintrübung und Phantasieerregung abgelöst werden, damit die romantisch potenzierte Wirklichkeit […] an die Stelle normaler Erfahrungsrealität treten kann.[127]

In romantischen Erzählungen signalisieren Vagheitsmittel auf verschiedenen textlichen Ebenen diese Grenzüberschreitung. Auf grammatikalischer Ebene leitet insbesondere die Stilfigur des „als ob“ die Stadien der Bewußtseinseintrübung ein und wird zur Schilderung der verschiedenen Zustände des reduzierten Bewußtseins herangezogen.[128] Neben grammatikalischen Vagheitsmarkern treten auf inhaltlicher Ebene neben Ahnung und Erinnerung Motive wie Trunkenheit, Wahnsinn und Traum in Erscheinung und thematisieren den Aspekt der Bewußtseinseintrübung als Weg in die `andere´ Welt.[129]

2.1.1 Der Weg in die `andere´ Welt

> „[…] glaube – glaube – glaube an uns.“[130]
>
> (E.T.A. Hoffmann, *Der goldne Topf*)

In E.T.A. Hoffmanns *Goldnem Topf* wird der Student Anselmus auf den Weg in die `andere´ Welt geschickt. Lange bevor Hoffmanns Protagonist mit der Welt der Salamander,

---

[127] Rosemarie Hellge, *Motive und Motivstrukturen bei Ludwig Tieck*, S. 272

[128] Vgl. Hartmut Schmerbach, *Stilstudien zu E.T.A. Hoffmann*, S. 55

[129] Vgl. dazu die detaillierten Ausführungen in den jeweiligen Kapiteln.

[130] E.T.A. Hoffmann, „Der goldne Topf“, S. 231

Lilien und grünen Schlangen Bekanntschaft macht, hat er bereits eine vage Ahnung von diesem wunderbaren Reich. Die „Ahnung des fernen wundervollen Landes“[131], dieses vorerst „dunkle[] Gefühl“[132] ist gepaart mit einer unbestimmten Sehnsucht „nach dem unbekannten Etwas“[133], das Anselmus erst nach einem langen Entwicklungsprozeß als „Heimat“[134] erkennt. Bis dahin begleiten den Studenten das Gefühl der zunächst ziellosen Sehnsucht sowie die „seltsamen Ahnungen“[135] durch die gesamte Erzählung.[136] Zum Teil werden die Ahnungen dem Hoffmannschen Protagonisten „als dunkle Kunde von dem wundervollen Reiche“[137] „nur in ganz besondern merkwürdigen Träumen“[138] zuteil.[139] Hoffmann stellt diese Ahnung – analog zu Schuberts und Schellings Vorstellung - als letzte Verbindung zu der einstigen harmonischen Heimat dar, die den Menschen seit ihrem Sündenfall ansonsten verschlossen ist. Der Modus des Ahnens ist die einzige verbleibende Möglichkeit, – wenn auch nur vage in „dumpfen Anklängen“[140] – die Sprache der Natur zu vernehmen. Dieses bereits mehrfach hervorgehobene Charakteristikum des Vagen hat im *Goldnen Topf* eine Korrespondenz auf stilistischer bzw. textgestalterischer Ebene. Hoffmann bildet das Erahnen einer höheren Welt auf den ersten Blick vornehmlich mit „als ob“-Konstruktionen ab, wie etwa in dem folgenden Textbeispiel:

> Dem Studenten Anselmus war es, als würde ihm nur etwas mit deutlichen Worten gesagt, was er längst geahnet, und ob gleich er zu bemerken glaubte, daß sich Holunderbusch, Mauer und Rasenboden und alle Gegenstände ringsumher leise zu drehen anfingen, so raffte er sich doch zusammen und wollte etwas reden […].[141]

Ahnung und unbestimmte Sehnsucht sind in der Hoffmannschen Vorstellungswelt dem poetischen Gemüt vorbehalten. Diese Empfänglichkeit des poetischen Gemüts ist Voraussetzung für den Eintritt in die `andere´ Welt. Der Protagonist des *Goldnen Topfs*

---

[131] ebd., S. 283

[132] ebd., S. 243

[133] ebd.

[134] ebd., S. 309

[135] ebd.

[136] Vgl. die vielfachen expliziten Nennungen der beiden Begriffe im Text auf Seite 227, 230, 243, 244, 245, 247f., 250, 283, 309 und 311.

[137] ebd., S. 283

[138] ebd.,S. 250

[139] Vgl. ebd., S. 244f.und S. 250.

[140] ebd., S. 283

[141] E.T.A. Hoffmann, „Der goldne Topf“, S. 247f.

erweist sich als ein solches „kindliches poetisches“[142] bzw. „kindlich frommes Gemüt“[143] und zeichnet sich, wie der Schluß der Erzählung offenbart, durch einen „Hang zu den Poeticis“[144] aus, wenn er Dichter wird.

Ist sein bürgerliches Umfeld bereits fest überzeugt, daß mit dem Studenten Anselmus „[…] nun einmal in *der* Welt nichts anzufangen […]“[145] ist, hofft der vom Ungeschick geplagte Protagonist zu Beginn der Erzählung noch, in der prosaischen Bürgerwelt „ein ganz anderer Mensch“[146] zu werden, der sich mit Mädchenbekanntschaften, etwas Luxus und einer höheren Stellung in der bestehenden Gesellschaft etablieren kann. Zunächst also noch in der Alltagswelt und deren Wertvorstellungen befangen, wird er nach und nach in die Geheimnisse der höheren Welt eingeführt, die sich ihm vorerst nur in vagen Ahnungen offenbart. Diese Vorahnungen bilden den Anfang eines romantischen Initiationsprozesses, an dessen Ende das vollkommene Eingeweihtsein in die `andere´ Welt steht. Noch nicht initiiert, erscheinen Anselmus die Botschaften aus dem höheren Reich als „verwirrende[] Rede“[147]. Der Student versteht den Holunderbusch, den Abendwind und die Sonnenstrahlen nicht; die Sprache der Natur ist dem Uneingeweihten noch nicht verständlich.[148] Alle Sinneseindrücke, etwa wenn Anselmus zum ersten Mal unter dem Holunderbusch ruht, verbleiben noch im Bereich des Vagen:

> Da fing es an zu flüstern und zu lispeln, und <u>es war, als ertönten</u> die Blüten wie aufgehangene Kristallglöckchen. Anselmus horchte und horchte. Da wurde, er wußte selbst nicht wie, das Gelispel und Geflüster und Geklingel zu <u>leisen halbverwehten</u> Worten […][149].

Diese vagen Wahrnehmungen sind jedoch bereits Beleg für die Disposition der Empfänglichkeit. In dieser Anfangsphase der Initiation kann Anselmus die Botschaften aus dem unbekannten Reich noch nicht einordnen und neigt dazu, sie mit denselben rational orientierten Erklärungsmustern abzutun wie seine prosaischen Mitmenschen. Das Geflüster aus dem Holunderbusch und die visuellen Eindrücke an diesem Ort identifiziert er so etwa als

---

[142] ebd., S. 284

[143] ebd., S. 285

[144] ebd., S. 232

[145] ebd., S. 251 [Hervorhebung in Kursivdruck durch die Verfasserin]

[146] ebd., S. 225

[147] ebd., S. 226

[148] Vgl. ebd., S. 226f.

[149] ebd., S. 225 [Unterstreichungen durch die Verfasserin]

Rauschen des Windes und Glitzern der Sonnenstrahlen.[150] Wenig später bietet sich dem Zweifler noch eine weitere Erklärung für den „sonderbare[n] Spuk“:

> Er sah nun wohl deutlich, daß das, was er für das Leuchten der goldenen Schlängelein gehalten, nur der Widerschein des Feuerwerks bei Antons Garten war […].[151]

Gegenüber seinen philiströsen Mitmenschen stuft er seine vermeintlichen Wahrnehmungen unter dem Holunder als Wachtraum ein.[152] In Gesellschaft der nüchternen Bürgersleute rückt die `andere´ Welt für den Studenten wieder in weite Ferne:

> Überhaupt war dem Studenten Anselmus mit einem nun wieder das Abenteuer unter dem Holunderbusch ganz verschwunden […].[153]

Dieser Wechsel von Glaube und „Dubitatio“[154], von Annäherung und erneutem Entfernen von dem wunderbaren Reich der Salamander und Schlangen zieht sich als kompositorisches Muster über den gesamten Mittelteil des romantischen Initiationsprozesses im *Goldnen Topf*. Immer wieder werfen Zweifel an dem wahrgenommenen Wunderbaren den Protagonisten in seiner Initiation zurück. Mal adaptiert Anselmus die Sicht der prosaischen Außenwelt und weiß „[…] nun in der Tat selbst nicht, ob er betrunken, wahnwitzig oder krank gewesen […]“[155], urteilt seine vermeintlichen Sinneseindrücke als „alberne[] Grillen“[156], „tolles Zeug“[157] oder als „Blendwerk der befangenen Sinne“[158] ab, dann verteidigt er wieder seine Erlebnisschilderungen als „buchstäblich wahr“[159] und ist überzeugt, alles „wirklich gesehen“[160] zu haben. In diesen Augenblicken schreitet Anselmus’ Initiation voran, und der `Kampf´ der zwei Welten um die Zugehörigkeit des Studenten ist zumindest momentan zugunsten des höheren Reiches entschieden. Einen solchen `Etappensieg´ der zweiten Welt

---

[150] Vgl. E.T.A. Hoffmann, „Der goldne Topf“, S. 226

[151] ebd., S. 231

[152] Vgl. ebd.

[153] ebd., S. 232

[154] Siegmund Geisler u. Andreas Winkler, *Entgrenzte Wirklichkeit*, S. 23

[155] E.T.A. Hoffmann, „Der goldne Topf“, S. 233

[156] ebd., S. 293

[157] ebd., S. 294

[158] ebd.

[159] ebd., S. 239

[160] E.T.A. Hoffmann, „Der goldne Topf“, S. 247

über den prosaischen Alltag ist etwa den folgenden Textpassagen aus der Hoffmannschen Erzählung zu entnehmen:

> Jede Not, jede kleinliche Sorge seiner dürftigen Existenz war ihm aus Sinn und Gedanken entschwunden, und in dem neuen Leben, das ihm wie im hellen Sonnenglanze aufgegangen, begriff er alle Wunder einer höheren Welt […].[161]

> Alles Seltsame und Wundervolle, welches dem Studenten Anselmus täglich begegnet war, hatte ihn ganz dem gewöhnlichen Leben entrückt.[162]

Als Wandler zwischen den Welten durchleidet Anselmus zudem stetig einen „Kampf in seinem Innern“[163], wenn er immer wieder hin- und hergerissen ist zwischen der bürgerlichen Veronika und der Reptilien-Tochter seines Arbeitgebers Lindhorst.[164] Die Hinwendung zu Veronika stellt dabei eine eindeutige Stagnation bzw. einen großen Rückschritt im Verlauf des romantischen Initiationsprozesses dar:

> Er [Anselmus] mußte herzlich über die tolle Einbildung lachen, in eine kleine Schlange verliebt zu sein.[165]

Der schwindende Glaube ist mit gravierenden Folgen verbunden. Der Student vermag die Zeichen der `anderen´ Welt nicht mehr zu verstehen.[166] Im Unterschied zu Hoffmanns Figur des Elis Fröbom in den *Bergwerken zu Falun* wird Anselmus jedoch eine neue Chance gewährt, seinen Initiationsprozeß fortzusetzen, indem sein Frevel an dem höheren Reich als unverschuldet, weil von einem „feindliche[n] Prinzip“[167] bedingt, eingestuft wird.[168]

Eine entscheidende Komponente im Entwicklungsprozeß des Studenten ist die Arbeit bei Lindhorst respektive dem amphibischen Geisterfürsten, der Anselmus erklärt:

---

[161] ebd., S. 277

[162] ebd., S. 287

[163] ebd., S. 288

[164] Dies ist ein beliebtes Motiv im Kontext der romantischen Zwei-Welten-Thematik, wie es dem Leser etwa auch in Tiecks *Runenberg* oder Hoffmanns *Bergwerken zu Falun* begegnet. Beide Erzählungen werden später noch eingehend behandelt.

[165] E.T.A. Hoffmann, „Der goldne Topf“, S. 289

[166] Vgl. ebd., S. 294

[167] E.T.A. Hoffmann, „Der goldne Topf“, S. 269

[168] Der Protagonist aus den *Bergwerken zu Falun* geht in sein Verderben, weil er willentlich gefrevelt und seine wahre Berufung und Liebe zum Bergbau verraten hat. Eine ausführlichere Betrachtung dieser Hoffmannschen Erzählung findet sich in Kapitel 2.4.1.

„[…] Indem du hier arbeitest, überstehst du deine Lehrzeit; Glauben und Erkenntnis führen dich zum nahen Ziel […].“[169].

Glaube an die Existenz des höheren Reiches und Liebe zur Schlangentochter Lindhorsts werden Anselmus als Weg in die andere Welt ausgewiesen. Serpentina rät dem Studenten:

„Anselmus! – glaube, liebe, hoffe!“[170]

Hält er nur an seinem Glauben fest, so wird er die Sprache der Natur vernehmen können und in der Welt des Geisterfürsten eine Heimat finden.[171] Mit einem solch festen Glauben geht dann die Eliminierung jeglicher Vagheit und Ungewißheit einher.

Wie den Protagonisten, so begleitet auch den Hoffmannschen Leser ein stetiges Zweifeln an den vermeintlich wunderbaren Geschehnissen im Erzählverlauf. Dieser Zweifel wird genährt durch die mannigfaltige Verwendung von Vagheitsmitteln im Text. Neben dem gehäuften Auftreten von Vagheitsmarkern auf grammatikalischer Ebene, die unter anderem dem Modus des Erahnens stilistisch Ausdruck verleihen, trägt überdies eine Anzahl von Motiven auf inhaltlicher Ebene zur Verunsicherung sowohl des Lesers als auch der Figur des Anselmus bei. Jedes dieser Motive steht im Dienste der Vagheitserzeugung, indem es mit der Möglichkeit der Wahrnehmungstäuschung spielt.

Häufig anzutreffen in Hoffmanns Gesamtwerk und auch im *Goldnen Topf* in großer Frequenz vertreten ist das Motiv des Rausches, hier bedingt durch den Genuß von Alkohol und Tabak.[172] Aufgrund chronischen Geldmangels kann der Student sich Genußmittel wie Tabak und alkoholische Getränke zunächst nur selten leisten und ist folglich nicht an die berauschenden Inhaltsstoffe gewöhnt. Es ist deshalb davon auszugehen, daß die Wirkung der berauschenden Mittel um so stärker ausfällt. Gleich zum Auftakt der Erzählung stopft sich

---

[169] E.T.A. Hoffmann, „Der goldne Topf“, S. 268

[170] ebd., S. 298

[171] Vgl. ebd., S. 284

[172] Analog zur Verwendungsweise im *Goldnen Topf* tritt das Motiv etwa in Hoffmanns *Ignaz Denner* in Erscheinung, wo es ebenfalls mit dem Aspekt der Vagheit in Verbindung steht. (Vgl. E.T.A. Hoffmann, „Ignaz Denner“, S. 85f. und S. 94f.) In anderen romantischen Erzählungen wird dieses Motiv variiert. So handelt es sich beispielsweise in Poes *A Tale of the Ragged Mountains* um einen Opiumrausch, in Hoffmanns *Bergwerken zu Falun* vernebeln giftige Dämpfe dem Protagonisten den Verstand und beeinträchtigen seine Sinneswahrnehmung.

Anselmus eine Pfeife.[173] Möglicherweise berauscht vom Tabakgenuß, erblickt der Student zum ersten Mal Serpentina im Holunderbusch. Seine Sinneseindrücke im Kontext dieser wunderbaren Begegnung werden allesamt unter Verwendung von Vagheitsmitteln beschrieben. Hoffmann arbeitet hier vornehmlich mit „als ob"-Konstruktionen.[174]

Alkoholgenuß ist im *Goldnen Topf* ebenfalls in Verbindung zu bringen mit Vagheitsschilderungen. Mal trinkt Anselmus „eins – zwei Gläschen des besten Magenlikörs"[175], dann spricht er dem „Bier"[176] zu, ein andermal ist es ein „köstlicher Punsch"[177] oder der „gute alte Rheinwein"[178]. Der Alkoholkonsum wird dabei jedesmal indirekt oder gar wie im folgenden Zitat direkt mit dem vermeintlichen Kontakt zum Reich des Geisterfürsten in Verbindung gebracht:

> Aber sowie dem Studenten Anselmus der Geist des Getränks zu Kopfe stieg, kamen auch alle Bilder des Wunderbaren, Seltsamen, was er in kurzer Zeit erlebt, wieder zurück.[179]

Ob jedoch tatsächlich nur der „Rausch"[180] verantwortlich ist für die wunderbaren Wahrnehmungen des Studenten, bleibt in den meisten Fällen offen. Auf den ersten Blick kann die durch Hochprozentiges stimulierte Phantasie des Studenten an den Stellen im Handlungsverlauf nicht mehr verantwortlich gemacht werden, wo Anselmus gezwungenermaßen oder bewußt auf den Konsum der berauschenden Substanzen verzichtet. Eingangs erfährt der Leser, daß der Unglückliche gar kein Geld für alkoholische Getränke mehr zur Verfügung hat. Seiner „halben Portion Kaffee mit Rum und einer Bouteille Doppelbier"[181] mußte er nämlich entsagen, da er sein Geld dazu hatte verwenden müssen, das Apfelweib zu entschädigen, über dessen Ware er gestolpert war. Versucht der Protagonist beim ersten Besuch von Lindhorsts Haus die Vision des gräßlichen Türklopfers mit den

---

[173] Vgl. E.T.A. Hoffmann, „Der goldne Topf", S. 225; auch auf S. 241 und S. 286 spricht Anselmus dem Tabak zu.

[174] Vgl. ebd., S. 225ff.

[175] ebd., S. 235

[176] ebd., S. 242

[177] ebd., S. 290

[178] ebd., S. 267

[179] ebd., S. 290

[180] ebd., S. 293

[181] ebd., S. 222

Wirkungen des „superfeine[n] starke[n] Magenlikör[s]“[182], den er zuvor genossen, abzutun, so tritt er dem metallenen Ding an Lindhorsts Haustür das nächste Mal bewußt nüchtern entgegen. Wenn er jedoch in dieser Situation wiederum mit dem Wunderbaren konfrontiert wird, sorgen diesmal Vagheitsmittel grammatikalischer Art dafür, daß der Leser erneut keine eindeutigen Schlüsse ziehen kann. Das Erblicken des lebendigen Klopfers ist nämlich im Fragemodus gehalten:

> Erhob sich denn nicht auch wirklich gleich die spitze Nase, funkelten nicht die Katzenaugen aus dem Türdrücker, als er ihn auf den Schlag zwölf Uhr ergreifen wollte?[183]

Außerdem ersetzt Hoffmann bei den Gelegenheiten, wo Anselmus eindeutig dem Konsum berauschender Mittel entsagt, um seine Sinneseindrücke bei klarem Verstand überprüfen zu können, Alkohol- und Tabakeinfluß diskret durch andere berauschende Faktoren, wie beispielsweise den „Duft des seltsamen Räucherwerks“[184] in Lindhorsts Haus. Zuvor hatte der Student geschlußfolgert:

> „Es kann aber auch sein […][,] daß der superfeine starke Magenlikör, den ich bei dem Monsieur Conradi etwas begierig genossen, alle die tollen Phantasmata geschaffen […]. Deshalb bleibe ich heute ganz nüchtern […].“[185]

Dafür ist er im Folgenden „[…] von den süßen Düften des Feengartens berauscht […]“[186], als wunderbarerweise ein Feuerlilienbusch auf ihn zuschreitet.[187] Auch im weiteren Textverlauf wird wiederholt der Umstand hervorgehoben, daß es im Hause des Archivarius „so sonderbar betäubend dufte“[188].

Der Rausch – vornehmlich der durch übermäßigen Alkoholgenuß verursachte – dient überdies als willkommene Erklärungsmöglichkeit der philiströsen Mitmenschen, die mangels Empfänglichkeit die vermeintlichen Erlebnisse des Studenten als Sinnestäuschung abtun. Erzählt Anselmus den Bürgerlichen gegenüber von gold-grünen Schlangen und Salamandern,

---

[182] ebd., S. 261

[183] E.T.A. Hoffmann, „Der goldne Topf“, S. 261f.

[184] ebd., S. 262

[185] ebd., S. 261

[186] ebd., S. 262

[187] Vgl. ebd., S. 263

[188] ebd., S. 289

nehmen Sie an, er habe „zuviel ins Gläschen geguckt“[189] und sich „wieder übernommen im verdammten Punsch“[190].

Das Motiv des Rausches findet sich neben dieser Verwendung in direktem Sinne des Wortes auch noch in einem übertragenen Sinne im Text, nämlich als Rauschzustand, bedingt durch Emotionen wie Liebe und Verliebtheit, Lust oder Entzücken. Diese Liebeszustände werden in romantischen Prosatexten oftmals mit den Begriffen der Trunkenheit, des Rausches und auch des Wahnsinns bezeichnet. So schaut Anselmus seine Serpentina in einer „himmlischen Verzückung“[191] und meint später, seine seltsamen Visionen „lediglich seinem durch die Liebe zu Veronika exaltierten Seelenzustande“[192] zuschreiben zu können. Auch das bürgerliche Umfeld des Studenten glaubt, „[…] daß es die Liebe ist, die [ihm] in dem Gehirn spukt […]“[193]. Hoffmann nennt zwar die Liebe oftmals zusammen mit Alkohol und Wahnsinn, wenn seine Figuren nach einer rationalen Erklärung für das Wunderbare suchen, er nutzt jedoch nicht das Wortfeld der Trunkenheit für die Beschreibung der verwirrenden Wirkung des Liebeszustandes, wie das bei anderen romantischen Autoren der Fall ist.[194]

Das für den Eindruck des Vagen verantwortliche Motiv des Rausches spielt am Schluß der Erzählung noch einmal eine entscheidende Rolle. Stellt sich in der `Flaschenszene´ die Frage, ob sich Anselmus und die anderen Studenten auf einer Brücke oder doch eingeschlossen in Kristallflaschen befinden, wirkt der erwähnte Konsum von Alkoholischem wiederum einer Klärung entgegen. Die Studentengruppe wirft Anselmus nämlich einerseits vor, einer Wahnvorstellung zu unterliegen, und behauptet, daß er sich folglich nicht wirklich in einer Flasche befindet. Andererseits brüsten die Kommilitonen sich jedoch damit, wie gut es ihnen nun ergehe, wo sie jeden Tag in den Genuß von Bier kommen - auch ihre Sinne könnten folglich beeinträchtigt sein.[195] Schließlich lernt auch der Erzähler des Märchens die

---

[189] E.T.A. Hoffmann, „Der goldne Topf“, S. 228

[190] ebd., S. 308

[191] E.T.A. Hoffmann, „Der goldne Topf“, S. 245

[192] ebd., S. 289

[193] ebd.,S. 308

[194] In Tiecks *Runenberg* etwa dient der Begriff der Trunkenheit als Vergleich für die Verliebtheit des Protagonisten Christian und seiner frisch angetrauten Ehefrau, wenn es dort heißt: „[…] Braut und Bräutigam schienen trunken von ihrem Glücke.“ (Ludwig Tieck, „Der Runenberg“, S. 71). In seinem Märchen von der *Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter von Provence* verwendet Tieck ebenfalls diesen Vergleich.

[195] Vgl. E.T.A. Hoffmann, „Der goldne Topf“, S. 298

Wirkung eines „Arrak“[196] kennen. Nachdem er sich diesen hochprozentigen Trunk eingeflößt hat, erlebt er seine Atlantis-Vision. Eingeleitet wird die Wiedergabe von dem, was er vermeintlich schaut, wiederum im bereits bekannten Fragemodus, der ein „als ob“-Erlebnis formuliert.

> Rühren sich nicht in sanftem Säuseln und Rauschen die smaragdenen Blätter der Palmbäume, wie vom Hauch des Morgenwindes geliebkost? […] blendende Strahlen schießen durch den Duft, der sich wie in jauchzender kindischer Lust wirbelt und dreht und aufsteigt bis zur unermeßlichen Höhe, die sich über den Palmbäumen wölbt. – Aber immer blendender häuft sich Strahl auf Strahl, bis in hellem Sonnenglanze sich der unabsehbare Hain aufschließt, in dem ich den Anselmus erblicke.[197]

Neben dem Motiv des Rausches nährt das Motiv des Wahnsinns den Zweifel des Hoffmannschen Lesers.[198] Die Geistesverwirrtheit bietet eine ebenso willkommene Erklärung für die prosaischen Mitmenschen des Protagonisten wie der Konsum berauschender Genußmittel, die vermeintlichen Eindrücke der höheren Welt als Sinnestäuschung abzutun. Zumeist werden Trunkenheit und Wahnsinn im *Goldnen Topf* auch in einem Atemzug genannt. Der Begriff des Wahnsinns erfährt dabei eine große Variation der Formulierung. Anselmus scheint an „innere[r] Zerrüttung“[199] zu leiden, wird als „nicht recht bei Troste“[200], als „Wahnwitzige[r]“[201] und als „Narr“[202] betitelt, gilt als „seelenkrank“[203] und muß sich anhören, er sei „schon längst mente captus“[204], „wahnsinnig“[205] und „toll“[206]. Außerdem wird angefragt, ob es ihm im Kopfe rappele.[207]

Neben dieser Thematisierung des Wahnsinnsmotivs in direkter Wortbedeutung taucht der Begriff des Wahnsinns auch mehrfach in übertragener Bedeutung im Text auf. Anselmus wird gewissermaßen als verrückt vor Liebe und als in einem Liebeswahn befangen

---

[196] ebd., S. 312

[197] E.T.A. Hoffmann, „Der goldne Topf“, S. 312

[198] Eine detailliertere Betrachtung zum Motiv des Wahnsinns im Kontext der Vagheitserzeugung in romantischer Erzählprosa findet sich in Kapitel 2.4.

[199] E.T.A. Hoffmann, „Der goldne Topf“, S. 287

[200] ebd., 227

[201] ebd., S. 231

[202] ebd., S. 303

[203] ebd., S. 241

[204] ebd., S. 303

[205] ebd., S. 247

[206] ebd., S. 298

[207] Vgl. ebd., S. 291

beschrieben, wenn seine heftigen Gefühlsregungen den beiden Frauenfiguren gegenüber wiederholt als „wahnsinnige[s] Entzücken“[208] bezeichnet werden. An anderer Stelle heißt es noch, der Student befinde sich „wie im Wahnsinn des höchsten Entzückens“[209]. Im Kontext des Wahnsinns wird Anselmus’ Liebe als „gewisse[] Überspannung“[210] klassifiziert, und die philiströsen Mitmenschen nehmen an, daß es die Liebe ist, die dem Studenten im Gehirn spukt und ihn allerlei „tolles Zeug“[211] reden läßt.[212] Neben der Beschreibung seiner Liebesgefühle wird das Wortfeld des Wahnsinns überdies noch zur Wiedergabe von Anselmus’ Angstempfindungen eingesetzt; der Text spricht in diesem Fall vom „Wahnsinn des innern Entsetzens“[213].

Im Gegensatz zu anderen Hoffmannschen Erzählungen, auf die in Kapitel 2.4 noch näher eingegangen wird, erfährt der Wahnsinn im *Goldnen Topf* nur eine oberflächliche Thematisierung, die nicht die Komplexität des romantischen Traumdiskurses widerspiegelt. Das Wahnsinnsmotiv dient lediglich als rationale Erklärung der wunderbaren Begebenheiten und wird in diesem Hinblick von den prosaischen Gemütern instrumentalisiert. Aber auch der noch nicht initiierte Protagonist bedient sich dieser Erklärungsmöglichkeit. Sowohl die Umwelt als auch der Protagonist Anselmus selber erwägen also zeitweise die Möglichkeit einer krankhaften Geistesverwirrung als Erklärung für unkonventionelles Verhalten und Einblicke in die Welt des Wunderbaren, die sich als „als ob“-Eindrücke gestalten. Für den Leser relativiert sich jedoch dieses Bild, das sich die philisterhafte Gesellschaft von dem Studenten macht. Außer Anselmus können nämlich auch andere Figuren in dem Märchen das Wunderbare als solches wahrnehmen, gehören gar, wie der Archivarius Lindhorst, dem Reich des Wunderbaren an oder stehen in dessen Bannkreis, wie Veronika, die mit der Alten Beschwörungen durchführt und den Studenten in einem magischen Spiegel beobachtet. Nicht zu vergessen ist in diesem Zusammenhang die Erzählinstanz, die ebenfalls mit Figuren aus dem Reich des Wunderbaren in Kontakt tritt – allerdings in alkoholisiertem Zustand.

Etwas komplexer gestaltet sich die inhaltliche Ausgestaltung des Traummotivs im *Goldnen Topf*.[214] In erster Linie wird auch das Traummotiv zur rationalen Erklärung des

---

[208] ebd.,S. 248 und S. 264

[209] E.T.A. Hoffmann, „Der goldne Topf“, S. 280

[210] ebd., S. 308

[211] ebd., S. 236

[212] ebd., S. 308

[213] E.T.A. Hoffmann, „Der goldne Topf“, S. 293

[214] Eine umfassendere Auseinandersetzung mit romantischen Traumvorstellungen findet sich in Kapitel 2.5.

Wunderbaren herangezogen. Sowohl Anselmus' philiströse Umwelt als auch der zweifelnde Student halten die Eindrücke aus der Welt des Geisterfürsten für Traumgespinste. In diesem Zusammenhang erfährt der Traum eine Abwertung als „alberne[r] Traum"[215], der Irreales abbildet. Die Bürgerwelt schätzt aber nur „etwas Wahrhaftiges"[216] und lehnt deshalb die traumhaft anmutenden Erlebnisberichte des Studenten ab. Daneben klingt jedoch auch die romantische Vorstellung vom Traum als `Fenster´ in ein höheres Reich an, wenn sich dem Studenten in Träumen Vorahnungen der zweiten Welt offenbaren.[217]

Das Traummotiv wird im *Goldnen Topf* ebenso wie das Motiv des Rausches und des Wahnsinns im Hinblick auf die Erzeugung von Vagheit funktionalisiert. Zumeist wird lediglich vermutet, daß es sich bei den wunderbaren Wahrnehmungen nur um Trauminhalte gehandelt hat. Selten finden sich Traumsituierungen im Text, an denen abzulesen ist, daß der Protagonist tatsächlich in Schlaf und in Träume gefallen ist. Mal wird erwähnt, daß Anselmus „erwachte"[218] und „deutlich gewahr [wurde], daß er nur geträumt habe"[219], ein andermal heißt es im Text „Er versank in tiefe Träume […]"[220]. Diese verstreuten Situierungshinweise sind aber nicht in Zusammenhang miteinander zu bringen, so daß der Leser von einer chronologischen Handlungsfolge ausgehen könnte, in welcher der Protagonist zunächst einschläft, dann von Serpentina träumt und schließlich wieder in der Welt der Philister erwacht. Im Gegenteil dazu sorgen gerade diese verstreuten Situierungen dafür, daß der Hoffmannsche Leser im Hinblick auf den (fiktiven) Realitätsgehalt von Anselmus' Wahrnehmungen verunsichert wird. Die Grenzmarkierungen zwischen Wachen und Träumen sind nämlich kein zuverlässiges Kriterium, Anselmus' Aufenthalt in jeweils einer der beiden Welten zu kennzeichnen und somit das Traumende mit dem Sprung zurück in die prosaische Alltagswelt gleichzusetzen. Wenn im Text steht, „Da fuhr der Student Anselmus auf aus seinen Träumen […]." [221], bekräftigt er nämlich in den nächsten Zeilen seinen Glauben an das Reich des Geisterfürsten und hält an der Wirklichkeit seiner Wahrnehmungen fest, obwohl er mittlerweile nicht mehr in den Armen des Traumes ruht.[222] Es findet also eine Grenzverwischung statt. Kontinuierlich verunsichernd wirkt die Kombination von

---

[215] E.T.A. Hoffmann, „Der goldne Topf", S. 308

[216] ebd., S. 239

[217] Vgl. ebd., S. 244f. und S. 250

[218] E.T.A. Hoffmann, „Der goldne Topf", S. 287

[219] ebd.

[220] ebd., S. 290

[221] ebd., S. 290f.

[222] Vgl. ebd., S. 292

Traummotiv und grammatikalischen Vagheitsmitteln, wenn im Text die Sinneseindrücke des Studenten geschildert werden. Besonders ins Auge springt dabei die Einbettung des Traummotivs in die immer gleiche Formulierung „wie im Traum“. Nach den wundersamen Visionen im Hause des Archivarius erwacht Anselmus „wie aus einem Traum“[223]. Als er unter dem Holunderbusch zum ersten Mal der kleinen Schlange gewahr wird, ist es dem Studenten auf einmal, „als würde er aus einem Traum gerüttelt“[224]. An dieser Stelle wird das „wie“ durch ein „als ob“ abgelöst, das jedoch dieselbe Funktion erfüllt. Während Veronika den begehrten Studenten in ihrem Zauberspiegel betrachtet, erwacht sie „wie aus einem tiefen Traume“[225]. Anselmus kann Serpentina, die er soeben geküßt zu haben glaubt, nicht mehr finden, als er seinerseits „wie aus einem tiefen Traume“[226] erwacht. Schließlich kommt sich der Erzähler des Märchens nach eigener Schilderung „wie ein Träumender“[227] vor – kurz darauf wird ihm ein Einblick in das Wunderreich Atlantis gewährt. Der „wie“-Vergleich fungiert als weiteres erzählgestalterisches Mittel, um die gebotenen Informationen im Text in der Schwebe zu halten. Er zieht die Geschehnisse jeweils noch weiter in den Bereich des Ungewissen, des Vagen. Wird das Erwähnen eines Traumgeschehens als willkommene Erklärung für das Unfaßbare begrüßt, relativiert das „wie“ gleichzeitig wieder diesen rationalen Ansatz. Das „als ob“ in einem der angeführten Beispiele übernimmt in diesem Fall die gleiche Funktion wie das „wie“. Neben der Einbettung in einen „wie“-Vergleich sorgt das Traummotiv im *Goldnen Topf* noch in Kombination mit einer Syntaxambiguität für den Eindruck des Vagen. Im folgenden Zitat berichtet der Erzähler des Märchens von seiner Niedergeschlagenheit aufgrund seiner Schreibblockade:

> Da warf ich denn die Feder hin und eilte ins Bett, um wenigstens von dem glücklichen Anselmus und der holden Serpentina zu träumen. So hatte <u>das</u> schon mehrere Tage und Nächte gedauert, als ich endlich ganz unerwartet von dem Archivarius Lindhorst ein Billett erhielt […].[228]

Es bleibt offen, worauf sich das Wort „das“ in dieser Textpassage bezieht, ob auf die mit der Schreibhemmung einhergehende gedrückte Stimmung des Erzählers oder auf das Träumen. Letztere Lesart findet noch Unterstützung durch die bereits zitierte Selbstcharakterisierung

---

[223] ebd., S. 264

[224] ebd., S. 228

[225] E.T.A. Hoffmann, „Der goldne Topf“, S. 276

[226] ebd., S. 285

[227] ebd., S. 309

[228] ebd., S. 310 [Unterstreichung durch die Verfasserin]

des Erzählers „als Träumender“, bei dem sich stetig Tag- und Schlafträume ablösen. Infolgedessen wäre die Kontaktaufnahme des Erzählers zu den Figuren der zweiten Welt als Traumgeschehen zu lesen.

Neben den Motiven des Rausches, des Wahnsinns und des Traumes arbeitet Hoffmann im *Goldnen Topf* mit Lichteinflüssen, um den Effekt des Vagen hervorzurufen. Die Schilderung wahrnehmungsbeeinträchtigender Lichtverhältnisse eröffnet die Möglichkeit, die Sinneseindrücke des Protagonisten als Sinnestäuschung zu interpretieren. Auch Anselmus selbst versucht anfangs seine sonderbaren Wahrnehmungen auf diese Weise zu erklären, wenn er etwa den Einfluß der „Abendsonne“[229] dafür verantwortlich macht. Ein andermal erklärt er seine Visionen als Widerschein eines Feuerwerks, das gerade in der benachbarten Umgebung abgebrannt wird.[230] An anderer Stelle unterstützt noch ein weiterer Faktor neben dem Lichteinfluß den Effekt des Vagen. Anselmus schaut hier seinem soeben verabschiedeten Arbeitgeber nach:

> […] nun schritt er [der Archivarius Lindhorst] rasch von dannen, so, daß er in der tiefen Dämmerung, die unterdessen eingebrochen, mehr in das Tal hinabzuschweben als zu gehen schien. Schon war er in der Nähe des Koselschen Gartens, da setzte sich der Wind in den weiten Überrock und trieb die Schöße auseinander, daß sie wie ein Paar große Flügel in den Lüften flatterten und es dem Studenten Anselmus, der verwunderungsvoll dem Archivarius nachsah, vorkam, als breite ein großer Vogel die Fittiche aus zum raschen Fluge. – Wie der Student nun so in die Dämmerung hineinstarrte, da erhob sich mit krächzendem Geschrei ein weißgrauer Geier hoch in die Lüfte, und er merkte nun wohl, daß das weiße Geflatter, was er noch immer für den davonschreitenden Archivarius gehalten, schon eben der Geier gewesen sein müsse, unerachtet er nicht begreifen konnte, wo denn der Archivarius mit einemmale hingeschwunden. „Er kann auch selbst in Person davongeflogen sein, der Herr Archivarius Lindhorst“, sprach der Student Anselmus zu sich selbst […].[231]

Die hereinbrechende Dämmerung scheint Anselmus hier einen Streich zu spielen. Knud Willenberg kommentiert das erzählgestalterische Vorgehen Hoffmanns in dieser Textstelle wie folgt:

> Der Erzähler geht zunächst von realen Elementen aus, allmählich aber verzerrt sich die Realität. Das gelingt durch eine ambivalente Sprache: „hinabschweben“, der

[229] E.T.A. Hoffmann, „Der goldne Topf“, S. 226

[230] ebd., S. 231

[231] ebd., S. 250

> Wievergleich – weiter Überrock und Schöße flattern wie Flügel -, es „kommt dem Anselmus so vor als ob“.[232]

Neben diesen von Willenberg angeführten grammatikalisch-stilistischen Faktoren spielt auf inhaltlicher Ebene das Motiv der Dämmerung eine entscheidende Rolle. Zusätzlich zur Dämmerung beeinträchtigt die zunehmende Distanz zum Beobachteten die Sinneswahrnehmung des Studenten. Die Dämmerung in Kombination mit der immer größer werdenden Distanz zwischen Anselmus und dem Archivarius unterstützt, ja gestaltet erst grundlegend die Atmosphäre des Vagen. Schlechte Sichtverhältnisse könnten für eine Sinnestäuschung des Studenten verantwortlich sein – doch dieser könnte es auch mit dem Wunderbaren zu tun haben, mit einem Herrscher aus dem Reich Atlantis, der sich Metamorphosen zu unterziehen vermag.[233] Deutlicher noch wird der Aspekt des Einflusses der Lichtverhältnisse auf die Wahrnehmung romantischer Figuren im nächsten Textbeispiel aus dem *Goldnen Topf*. In dieser Szene trifft sich Veronika mit der hexenartig anmutenden Alten in deren Hütte, um sich auf wunderbarem Wege Anselmus’ Zuneigung zu verschaffen.

> Veronikas Atem stockte, und der Schrei, der der gepreßten Brust Luft machen sollte, wurde zum tiefen Seufzer, als der Hexe Knochenhand sie ergriff und in das Zimmer hineinzog. Drinnen regte und bewegte sich alles, es war ein Sinne verwirrendes Quieken und Miauen und Gekrächze und Gepiepe durcheinander. […] Allerhand häßliche ausgestopfte Tiere hingen von der Decke herab, unbekanntes seltsames Gerät lag durcheinander auf dem Boden, und in dem Kamin brannte ein blaues sparsames Feuer, das nur dann und wann in gelben Funken emporknisterte; aber dann rauschte es von oben herab, und ekelhafte Fledermäuse wie mit verzerrten lachenden Menschengesichtern schwangen sich hin und her, und zuweilen leckte die Flamme herauf an der rußigen Mauer, und dann erklangen schneidende, heulende Jammertöne, daß Veronika von Angst und Grausen ergriffen wurde. […] Da erlosch das Feuer, und wie von dickem Rauch erfüllt, wurde es stockfinster in der Stube; aber bald trat die Alte, die in ein Kämmerchen gegangen, mit einem angezündeten Licht wieder herein,

---

[232] Knud Willenberg, „Die Kollision verschiedener Realitätsebenen als Gattungsproblem in E.T.A. Hoffmanns `Der goldne Topf´“, S. 95

[233] Solche Metamorphosen bzw. die Beschreibung von „Mischgestalten“ (Kenneth B. Woodgate, *Das Phantastische bei E.T.A. Hoffmann*, S. 228) finden sich auch noch an anderer Stelle im Märchentext, wo es Hoffmann ebenfalls gelingt, mit seiner subtilen Erzähltechnik das Beschriebene in der Schwebe zu halten. Dies ist etwa der Fall in der folgenden Textpassage: „Er [Anselmus] hatte den Arm um ihren [Serpentinas] schlanker als schlanken Leib gelegt, aber der schillernde glänzende Stoff ihres Gewandes war so glatt, so schlüpfrig, daß es ihm schien, als könne sie, sich ihm schnell entwindend, unaufhaltsam entschlüpfen, und er erbebte bei dem Gedanken.“ (E.T.A. Hoffmann, „Der Goldne Topf“, S. 281) Hoffmanns geschickte Beschreibung der menschlichen Gestalt von Lindhorsts Tochter läßt hier gleichzeitig den schlanken sich windenden Körper einer Schlange assoziieren.

> und Veronika erblickte nichts mehr von den Tieren, von den Gerätschaften, es war eine gewöhnliche, ärmlich ausstaffierte Stube.[234]

Sollte die Alte in der Tat eine Hexe sein, oder haben das Dämmerlicht, ausgehend von der spärlichen Beleuchtung durch „ein blaues sparsames Feuer“, und später der dicke Rauch Veronikas phantastische Erwartungen begünstigt, wonach sie sich in Gedanken von der Alten längst das Bild einer Hexe gemacht hatte?

Das nächste Beispiel für die Verunsicherung der Wahrnehmung durch Lichteinflüsse zeigt Anselmus im Hause des Archivarius Lindhorst, genauer in dessen Gewächshaus. Wieder vollziehen sich vor seinen Augen scheinbar wundersame Metamorphosen.

> Ein magisches blendendes Licht verbreitete sich überall […]. Sowie der Student Anselmus in die Büsche und Blumen hineinblickte, schienen lange Gänge sich in weiter Ferne auszudehnen. […] Von dem Anblick, von den süßen Düften des Feengartens berauscht, blieb Anselmus festgezaubert stehen. […] - In dem Augenblick schritt der Feuerlilienbusch auf ihn zu, und er sah, daß es der Archivarius Lindhorst war, dessen blumichter, in Gelb und Rot glänzender Schlafrock ihn nur getäuscht hatte.[235]

Geblendet durch ein magisches Licht taucht Anselmus scheinbar (?) für einen Augenblick in die Wunderwelt eines „Feengartens“ ein. Der zusätzliche beeinflussende Faktor des Berauschenden ist ja bereits zuvor hervorgehoben worden.

Neben dieser Funktionalisierung von Lichteinflüssen im Kontext der Vagheitserzeugung spielt Hoffmann zusätzlich mit der Bedeutungsambiguität des Wortes „Schein“ und setzt dabei auf die Assoziation seiner Leser. In dieser Hinsicht bedient er sich einer Lichtmetaphorik, die dem Leser auch in Erzählungen anderer romantischer Autoren immer wieder begegnet.[236] Auffällig ist, daß wiederholt der Wortbereich des Lichtscheins mit dem des Anscheins in Verbindung gebracht wird, ja daß die Termini in den Hoffmannschen Formulierungen in diesen Fällen geradezu zu verschmelzen scheinen. Hoffmann arbeitet etwa mit dieser Technik, wenn Anselmus seine geliebte Serpentina, die wunderbare Schlange zu erblicken meint und doch einer optischen Täuschung zu erliegen scheint:

---

[234] E.T.A. Hoffmann, „Der goldne Topf“, S. 258

[235] E.T.A. Hoffmann, „Der goldne Topf“, S. 262f.

[236] Beispielsweise bedient sich Tieck dieser Lichtmetaphorik in seinem *Runenberg*, Eichendorff arbeitet damit im *Marmorbild*. Beide Erzählungen werden unter anderem auch unter diesem Gesichtspunkt noch in Kapitel 2.4.1 bzw. 2.5.1 näher betrachtet.

> Und es war ihm, als säh er im Widerschein drei grünglühende Streife. Aber als er dann recht wehmütig ins Wasser hineinblickte, ob nun nicht die holdseligen Augen aus der Flut herausschauen würden, da gewahrte er wohl, daß der Schein nur von den erleuchteten Fenstern der nahen Häuser herrührte.[237]

Lichtschein und Anschein vermischen sich hier klanglich, der Schein einer Lichtquelle bewirkt eine „als ob"-Wahrnehmung. An anderer Stelle, als der Student Anselmus nach ausgiebigem Punschgenuß wieder nüchtern ist, tut er die wundersamen Dinge, deren er ansichtig geworden war, als Erscheinung ab, die bestimmt „wohl nur Blendwerk der befangenen Sinne"[238] gewesen sei.[239] Des weiteren spielt Hoffmann mit den Begriffen `Lichtschein´ und `Anschein´, wenn sein Protagonist vermeintlich in einer Flasche erwacht:

> Als er wieder zu sich selbst kam, konnte er sich nicht regen und bewegen, er war wie von einem glänzenden Schein umgeben […].[240]

Der Erzähler führt dieses Erlebnis dem Leser vor Augen:

> Du bist von blendendem Glanze dicht umflossen, alle Gegenstände ringsumher erscheinen dir von strahlenden Regenbogenfarben erleuchtet und umgeben – alles zittert und wankt und dröhnt im Schimmer […].[241]

Die Befreiung des Protagonisten wird in analoger Formulierungsweise beschrieben:

> Und es war, als umwehten ihn leise Seufzer, die legten sich um die Flasche wie grüne durchsichtige Holunderblätter, das Tönen hörte auf, der blendende verwirrende Schein war verschwunden, und er atmete freier.[242]

---

[237] E.T.A. Hoffmann, „Der goldne Topf", S. 231 [Unterstreichungen durch die Verfasserin]

[238] E.T.A. Hoffmann, „Der goldne Topf", S. 294

[239] Diese Formulierung findet sich ganz ähnlich in anderen romantischen Erzählungen, wie etwa in Eichendorffs *Marmorbild*, wo der Protagonist Florio „[…] auch diese Erscheinung für ein verwirrendes Blendwerk der Nacht […]" (Joseph von Eichendorff, „Das Marmorbild", S. 74) hält. Die Wendung vom `Blendwerk der Nacht´ findet sich darüber hinaus auch bei Tieck, der seine Figur im *Liebeszauber* an ihren (vermeintlichen) „als ob"-Eindrücken zweifeln läßt: „Sollte er seinen Augen trauen? War es kein Blendwerk der Nacht, welches ihm seine eigene Einbildung gespenstig vorübergeführt hatte?" (Ludwig Tieck, „Liebeszauber", S. 99).

[240] E.T.A. Hoffmann, „Der goldne Topf", S. 295 [Unterstreichung durch die Verfasserin]

[241] ebd., S. 296 [Unterstreichungen durch die Verfasserin]

[242] ebd., S. 297 [Unterstreichung durch die Verfasserin]

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß sämtlichen erörterten Motiven im *Goldnen Topf* auf inhaltlicher Ebene eine vergleichbare Funktion zugeschrieben werden kann wie den Vagheitsmitteln, die auf grammatikalischer Ebene operieren. Rausch, Lichteinflüsse und Distanz beeinflussen die Wahrnehmung auf solche Art, daß diese nur noch vage und unbestimmt und somit unzuverlässig ist. Ebenso stellen die Motive des Wahnsinns sowie des Traumes das Wahrgenommene in Frage. Auf grammatikalischer Ebene fällt eine noch größere Bandbreite von Vagheitsmitteln als auf motivischer ins Auge. Dominant sind ohne Frage die „als ob"-Konstruktionen. Diese Konstruktionen werden oftmals eingeleitet von hypothetischen Verben wie „glauben", „meinen", „scheinen" oder „vorkommen". Fast ebenso häufig findet sich im Text der in der Schwebe haltende „wie"-Vergleich. Daneben arbeitet Hoffmann im *Goldnen Topf* mit dem den Eindruck des Vagen hervorrufenden Adverb „wohl", mit dem Fragemodus und mit Syntaxambiguität. Noch nicht eingegangen wurde in diesem Zusammenhang auf Hoffmanns Gebrauch des Gedankenstrichs. Der Gedankenstrich wird eingesetzt, um den Aspekt des Plötzlichen darzustellen. Aufgrund der Plötzlichkeit von Sinneseindrücken oder des plötzlichen Wandels eben dieser wird Anselmus' Wahrnehmung in Zweifel gezogen.[243] Jedesmal, wenn Vagheitsmittel im *Goldnen Topf* zur Anwendung kommen, fordert Hoffmann den aktiven Rezipienten, indem er seinen Leser immer wieder an einen „Kreuzweg"[244] der Textauslegung stellt.

2.1.2 Resümee

> […] Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drei […]
>
> (*Die Bibel*, 1. Korinther 13.13)

Im „Hohelied der Liebe" der Heiligen Schrift ist es die Liebe, die aus der Nennung des Dreigestirns als heilsbringende Vermittlerin zum himmlischen Reich hervorgehoben wird. Analog zum Korintherbrief erweisen sich auch in Hoffmanns *Goldnem Topf* Glaube, Hoffnung und Liebe als Wege in die höhere Welt. Der romantische Autor erhebt allerdings den Glauben als wertvollsten Schlüssel zum Tor in die `andere´ Welt. Dieser romantische Weg hängt jedoch mit der Liebe zu Serpentina, der in die prosaische Alltagswelt in einem

---

[243] Vgl. E.T.A. Hoffmann, „Der goldne Topf", S. 236, S. 263, S. 268 und S. 274. Hoffmann funktionalisiert den Gedankenstrich beispielsweise auch im *Artushof*, des weiteren fällt er in Poes Erzählungen ins Auge (s. Kapitel 2.4.2 und 2.5.1).

[244] Barbara Elling, *Leserintegration im Werk E.T.A. Hoffmanns*, S. 62

Schlangenkörper gesandten Tochter des Herrschers des höheren Reiches, unabdingbar zusammen. Zudem muß der Protagonist acht geben, daß die Einflüsse der philiströsen Außenwelt Hoffnung und Sehnsucht auf ein höheres Leben in Atlantis nicht verdrängen.

Sehnsucht und Ahnung im Hinblick auf eine `andere´ Welt sind im *Goldnen Topf* eng verbunden mit dem Aspekt der Vagheit. Ebenso stehen die Begleitmotive des Rausches, des Wahnsinns sowie des Traums mit Vagheitserzeugung in Verbindung und sind beteiligt an der literarischen Gestaltung der allmählichen Annäherung des Protagonisten an das ersehnte höhere Reich. Das Zusammenspiel dieser Motive und der herausgearbeiteten Bandbreite unterschiedlicher Vagheitsmittel in der Hoffmannschen Erzählung hält bis über den Schluß des Märchens den (fiktiven) Realitätsstatus der zweiten Welt in der Schwebe. Hoffmann schafft auf diese Weise Textoffenheit und offeriert seinem Leser unterschiedliche Lesarten.[245] Der Status der `anderen´ Welt bleibt offen. Zum Schluß der Erzählung erfährt Anselmus' Initiationsprozeß seine Vollendung. Glaube, Hoffnung und Liebe haben ihm die Reise in seine neue Heimat Atlantis ermöglicht. Das romantische Gemüt ist am Ziel seiner Sehnsucht angekommen und begreift nun retrospektiv die vielen vagen Ahnungen als Vorboten der Erfüllung und Glückseligkeit.

Welcher Art ist aber diese Erfüllung, von welcher Beschaffenheit ist denn eigentlich die zweite Welt in der Vorstellung des romantischen Autors? In erster Linie ist es das Vorherrschen des Vagen im Text, das die Beantwortung dieser Frage so schwierig oder gar unmöglich macht. Handelt es sich bei Hoffmanns Reich des Geisterfürsten lediglich um eine „aus dem Geiste geborene[] Wunderwelt[]"[246]? Natürlich kann diese wie auch andere Hoffmannsche Wunderwelten erst einmal als Produkt des Geistes bzw. einer romantischen Phantasie betrachtet werden, im Eingedenken daran, daß sie Teil einer literarischen Fiktion sind. Doch welche Vorstellung steht hinter dieser Fiktion, wie hat Hoffmann den Charakter dieser in seinen literarischen Werken heraufbeschworenen `anderen´ Welt eingestuft? Zu klären ist, ob das Erfüllung bringende Reich des Wunderbaren für ihn nur eine Welt bedeutete, die lediglich im Inneren der romantischen Gemüter existent war, und weiterhin, ob seine Erzählungen – hier beispielhaft der *Goldne Topf* – somit letztlich nur Allegorien

---

[245] Vgl. Hoffmanns Erzähltaktik mit den Ausführungen Wolfgang Isers zum Verhältnis von Text und Leser. (Wolfgang Iser, *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*) Dabei muß allerdings beachtet werden, daß Isers Begriff des „Unbestimmten" nicht mit dem gleichgesetzt werden kann und darf, was im Rahmen der vorliegenden Untersuchung unter Vagheit verstanden wird. Das Vage in romantischen Erzähltexten hat aber eine vergleichbare Funktion wie Isers „Leerstellen", die ein Beteiligungsangebot an den Leser darstellen.

[246] Walter Jost, *Von Ludwig Tieck zu E.T.A. Hoffmann*, S. 102

darstellten, oder ob der Autor die zweite Welt als tatsächlich existente Alternative annahm, die sich jedoch nur dem empfänglichen Gemüt darbot. Es stellt sich mit anderen Worten die Frage: Ist das romantische „als ob“ mehr als ein bloßes „sich vorstellen, als ob“, schließt es also in der Vorstellung der romantischen Autoren nicht nur eine innere Welt auf, sondern ermöglicht den Einblick in eine Wunderwelt, die ebenso Bestand hat wie die als zweifellos existent angenommene Alltagswelt? Geht Hoffmann also wortwörtlich von der Pluralität der Wirklichkeiten aus? In der Sekundärliteratur herrscht darüber Uneinigkeit. Anhand der Interpretation von Hoffmanns *Goldnem Topf* ist von verschiedenen Interpreten wieder und wieder versucht worden, der Frage nach Hoffmanns Auffassung von der Beschaffenheit der zweiten Welt und der Art der Grenzüberschreitungen nachzugehen.[247] Die Interpretationsversuche orientieren sich dabei insbesondere an folgendem Zitat aus dem Märchen vom *Goldnen Topf*:

> Versuche es, geneigter Leser! in dem feenhaften Reiche voll herrlicher Wunder, die die höchste Wonne sowie das tiefste Entsetzen in gewaltigen Schlägen hervorrufen, ja, wo die erste Göttin ihren Schleier lüftet […] - ja! in diesem Reiche, das uns der Geist so oft, wenigstens im Traume, aufschließt, versuche es, geneigter Leser! die bekannten Gestalten, wie sie täglich, wie man zu sagen pflegt im gemeinen Leben, um dich herwandeln, wiederzuerkennen. Du wirst dann glauben, daß dir jenes herrliche Reich viel näher liege, als du sonst wohl meintest, welches ich nun eben recht herzlich wünsche und dir in der seltsamen Geschichte des Studenten Anselmus anzudeuten strebe.[248]

Der Hoffmannsche Erzähler fordert hier seinen Leser auf, das Wunderreich mit dem „gemeinen Leben“ in Verbindung zu bringen. Der Erzähler verspricht dem Leser die Erkenntnis, daß Alltag und Wunderwelt gar nicht weit voneinander entfernt liegen. Es wird aber auch darauf verwiesen, daß das wunderbare Reich mit Hilfe des Geistes bzw. des Traumes zugänglich ist. Sind darüber hinaus auch andere mögliche Wege anzunehmen, die in diese Wunderwelt führen? Die Erzählhandlung verweist hier etwa auf die Kraft des Glaubens und der Liebe. Am Ende der Märchenerzählung müssen sich Erzähler sowie Leser allerdings fragen:

---

[247] An dieser Stelle soll nachdrücklich darauf hingewiesen werden, daß sich die folgenden Ausführungen in erster Linie auf den *Goldnen Topf* stützen und folglich für einen frühen Ausschnitt aus dem Hoffmannschen literarischen Schaffen aussagekräftig sind. Die späten Werke Hoffmanns zeugen von einer veränderten Auffassung des Verhältnisses der zwei Welten zueinander und einer anderen Gewichtung und Wertung der zweiten Welt in bezug auf die Welt des Alltags.

[248] E.T.A. Hoffmann, „Der goldne Topf“, S. 244

> „[…] Ist denn überhaupt des Anselmus Seligkeit etwas anderes als das Leben in der Poesie, der sich der heilige Einklang aller Wesen als tiefstes Geheimnis der Natur offenbaret?“[249]

Wichtig im Hinblick auf diese Textpassage ist, daß hier wieder einmal mit dem Fragemodus operiert wird.[250] Legt der Satzinhalt eine poesiologische Deutung des Märchens nahe, so wird das Ganze hinwieder durch den Fragemodus in den Bereich des Vagen gezogen und präsentiert sich somit nicht als eindeutige Textaussage. Dieses Vagheitsmittel wird auch bereits kurz zuvor im Text verwendet, wenn der Erzähler unter dem Einfluß von Alkoholkonsum erstmalig den Studenten in Atlantis zu erblicken meint.[251] In Hinsicht auf die inhaltliche Aussage des oben zitierten Satzes bleibt klärungsbedürftig, ob die Wunderwelt der des Alltags nun deshalb so nahe sein kann, weil sie durch das Ersinnen sowie die Rezeption von Poesie betreten werden kann. Ist die Geschichte von Anselmus und Serpentina im Reiche Atlantis also „nur eine poetische Allegorie“[252], wie Hoffmanns Figur des Hofrat Heerbrand es ausdrückt? Ist die wunderbare Welt bloß innerhalb des Märchenkontextes existent, oder will Hoffmann seine Erzählung nicht „nur allegorisch gemeint, sondern buchstäblich wahr“[253] verstanden wissen, wie es die Figur des Archivarius Lindhorst nahelegt? Schwierigkeiten bereitet diese Frage, da Hoffmann dem Leser seines Märchens nicht nur eine eindeutige, sondern viele aus verschiedenen Quellen zu entnehmende Beantwortungsmöglichkeiten bietet. Auch die Autoren der Sekundärliteratur erkennen diese Problematik, lassen sich jedoch oftmals nicht davon abhalten, den schwebenden Charakter der Hoffmannschen Erzähltaktik in Richtung einer eindeutigen Deutung zu lenken. Stefan Ringel spricht Hoffmanns Intention die Formulierung einer Allegorie ab, ebenso verfährt Friedmar Apel.[254] Auch Georg Wellenberger versucht zu belegen, daß die Welt des Wunderbaren nicht nur in der „Sphäre der Illusion“[255] existiert.[256] In diesem Punkt widersprechen diese Interpreten Walter Jost, der

---

[249] ebd., S. 315

[250] Auf die interpretatorische Tragweite des Fragemodus verweist auch Kenneth B. Woodgate in seiner Abhandlung über *Das Phantastische bei E.T.A. Hoffmann*. (Vgl. Kenneth B. Woodgate, *Das Phantastische bei E.T.A. Hoffmann* S. 28)

[251] Vgl. E.T.A. Hoffmann, „Der goldne Topf“, S. 312

[252] E.T.A. Hoffmann, „Der goldne Topf“, S. 308

[253] ebd., S. 239

[254] Vgl. Stefan Ringel, *Realität und Einbildungskraft im Werk E.T.A. Hoffmanns*, S. 320 und Friedmar Apel, *Die Zaubergärten der Phantasie*, S. 207

[255] Georg Wellenberger, *Der Unernst des Unendlichen*, S. 133

Ursprung und `Heimatort´ des Wunderbaren lediglich im Inneren, in der Phantasie lokalisiert, und auch Heinz Puknus, der das Wunderreich Atlantis nur als „ein Symbol für das `Leben in der Poesie´“[257] versteht.[258] Nach Ringels Meinung ist die Hoffmannsche Welt des „als ob“ jedoch nicht bloße `als-ob-Welt´, das soll hier heißen, als eine der Einbildung entsprungene Phantasiewelt zu verstehen.[259] Ringel meint, Hoffmann versuche ja gerade, den Dualismus zwischen Innen- und Außenwelt aufzuheben, wodurch das Wunderreich fortan gewissermaßen als integrierter Teil der Realität begriffen werden müßte.[260]

> Die höhere Welt soll er [der Leser] als einen Teil der Realität erfahren, die ihn umgibt und von der er selbst als Mensch wiederum nur ein Teil ist. Er soll erkennen, daß das höhere Reich ein unlöslicher Bestandteil der Realität ist und sich seinem Blick jederzeit in allen Dingen erschließt, wenn er seine Empfindung nur dafür schärft.[261]

Geisler und Winkler sprechen in diesem Zusammenhang vom Hoffmannschen Konzept des „`transzendentalen Realismus´“[262], wonach die empirische Wirklichkeit transparent ist für eine andere, höhere Welt, welche allerdings nur dann durchscheint, wenn der Beobachter die Gabe der romantischen Empfänglichkeit besitzt.[263] Die Kenntnis dieses Konzeptes bringt jedoch ebenfalls keine Klärung der Frage, der hier nachgegangen wird. Denn es ist nicht genau festgelegt, welcher Art das romantische Schauen, der von Ringel genannte Blick, ist, wodurch die höhere Welt wahrzunehmen ist. Ebenso wenig präzise drücken sich Interpreten wie zum Beispiel Armand de Loecker aus, wenn sie Hoffmanns Vorstellung von der zweiten Welt zu beschreiben versuchen. Sie sprechen von einem Erkenntnisgewinn, der der romantischen Figur – in diesem Falle Hoffmanns Studenten Anselmus – zukommt, wenn diese in das Wunderreich eintritt. De Loecker formuliert das folgendermaßen:

---

[256] Vgl. ebd.

[257] Heinz Puknus, „Dualismus und versuchte Versöhnung“, S. 54

[258] Vgl. Walter Jost, *Von Ludwig Tieck zu E.T.A. Hoffmann*, S. 102

[259] Siegmund Geisler und Andreas Winkler weisen in ihrem Sekundärwerk darauf hin, daß Novalis und Friedrich Schlegel sich noch einig waren, daß die höhere Welt nur allegorisch zu beschreiben sei. (Vgl. Siegmund Geisler u. Andreas Winkler, *Entgrenzte Wirklichkeit*, S. 25)

[260] Vgl. Stefan Ringel, *Realität und Einbildungskraft im Werk E.T.A. Hoffmanns*, S. 96f.

[261] ebd., S. 97

[262] Siegmund Geisler u. Andreas Winkler, *Entgrenzte Wirklichkeit*, S. 5

[263] Vgl. ebd., S. 16

> Der geistige Endzustand des Märchenhelden ist Erkenntnis.[264]

Und weiter heißt es bei dem Interpreten:

> Der Augenblick von Anselmus' höchster Erkenntnis […] ist ein Dauerzustand im utopischen Atlantis mit Abweisung der reellen Welt.[265]

Ob dieser „Dauerzustand" jedoch als ein Zustand von körperlicher oder lediglich von geistiger Natur aufgefaßt wird, ist auch dieser Stelle nicht zu entnehmen. Zuvor meint de Loecker zwar, Hoffmanns Intention erkennen zu können, wonach das Wunderreich, das sich Anselmus auftut, „keine reine Einbildung"[266] und „nicht bloß Erfindung und unverbindliche Phantasie"[267] ist, doch gleich darauf relativiert er diese eindeutige interpretatorische Festlegung wieder mit dem Verweis auf das Leben in der Poesie.

Wie Ringel argumentiert auch der Hoffmann-Interpret Klaus Deterding in seiner Veröffentlichung *Die Poetik der inneren und äußeren Welt bei E.T.A. Hoffmann* mit dem Begriff des Dualismus und verbindet diesen über den der Duplizität mit dem Zustand der Erkenntnis. Anders als seine Figur des Einsiedlers Serapion, die die äußere Welt des Alltags ausblendet und sich ausschließlich der Welt des Inneren zuwendet, plädiere Hoffmann, wie Deterding ausführt, für eine Symbiose von Innen- und Außenwelt. Der aus dem Nebeneinander dieser beiden Welten bestehende Dualismus müsse in der Erkenntnis der Duplizität überwunden werden.[268] Duplizität bedeutet dann ein Miteinander, ein gegenseitiges Durchdringen der zwei Welten. Im *Goldnen Topf* folgt die Figur des Anselmus noch dem `Serapiontischen Prinzip´ und versinkt ganz in der einen Welt, der Wunderwelt Atlantis. Die zitierte Aufforderung im Hoffmannschen Märchen an den Leser, Wunderwelt und Alltag in Verbindung zu bringen, weist jedoch schon auf das Spätwerk des Autors hin, wo „romantische Phantasie-Autonomie und Negation der Bürgerlichkeit"[269] weit zurückliegen und nunmehr die „Integration von Innen und Außen"[270] angestrebt wird. Wenn der Gegensatz zwischen Phantasie und „mißlichem Alltag"[271] solchermaßen überwunden werden soll,

---

[264] Armand de Loecker, *Zwischen Atlantis und Frankfurt*, S. 256

[265] ebd., S. 259

[266] ebd., S. 36

[267] Armand de Loecker, *Zwischen Atlantis und Frankfurt*, S. 36

[268] Vgl. Klaus Deterding, *Die Poetik der inneren und äußeren Welt bei E.T.A. Hoffmann*, S. 284

[269] Heinz Puknus, „Dualismus und versuchte Versöhnung", S. 61

[270] Klaus Deterding, *Die Poetik der inneren und äußeren Welt bei E.T.A. Hoffmann*, S. 284

[271] ebd., S. 275

erscheint es auch nicht mehr wichtig, die Beschaffenheit der einen von der anderen Welt beschreibend abzugrenzen zu versuchen.

Die Stimmen der Sekundärliteratur soweit betrachtet, scheint nicht eindeutig klärbar zu sein, inwieweit die von den romantischen Autoren heraufbeschworene Welt des „als ob“ sich durch einen bloßen `als-ob-Charakter´, den Status des nur Angenommenen ausweist. – Jedenfalls ist es nicht aus rational-analytischer Sicht möglich, und darin, in dieser Vorgehensweise, mag der Fehler einiger der angeführten Autoren der Sekundärliteratur liegen. Zwar bringt Hoffmann selbst die Frage danach, ob es sich bei der zweiten Welt, der Welt des „als ob“, um eine bloße Allegorie handele, ins Spiel, doch kontrastiert er auch sonst stets die romantische Sicht der Dinge mit der prosaischen Auffassung des Philisters. Ein Romantiker würde folglich die Frage nach der Beschaffenheit und Art der Existenz des wunderbaren Reiches erst gar nicht in dieser Weise stellen, und der vorangegangene Klärungsversuch, ob hinter Vagheitsmitteln wie der romantischen Stilfigur des „als ob“ mehr steckt als nur ein `als ob´, wäre dann zu sehr eben diesem philisterhaften Denken verwandt. Die aufgezeigte Stimmenvielfalt in der Sekundärliteratur kann überdies als intendiertes Resultat der Hoffmannschen Vagheitstaktik aufgefaßt werden.

Letztlich scheint die Frage nach Existenz und Beschaffenheit der zweiten Welt eine Frage des Glaubens zu sein: „`[…] glaube – glaube – glaube an uns.´“[272], rufen die goldenen Schlangen dem Anselmus aus dem Holunderbusch zu; `glaube daran´, mag auch Hoffmanns Rat an seinen Leser sein.[273] Dieser kann sich den rationalen Erklärungsangeboten der philiströsen Bürgerwelt anschließen und davon ausgehen, daß alles Wunderbare auf die überreizte und von Alkohol angeheizte Phantasie des Protagonisten zurückzuführen ist, bzw. er kann den Hinweis im Text aufgreifen, daß Anselmus’ Erlebnisse nur als Allegorie zu lesen oder lediglich poesieologisch zu deuten sind.[274] Ist er allerdings von ebenso romantischem Gemüt wie der Protagonist des *Goldnen Topfs*, kann der Leser sich dafür entscheiden, das wunderbare Reich Atlantis und dessen Bewohner als Parallelrealität zur prosaischen Alltagswirklichkeit zu akzeptieren. Der Leser hätte dann am Ende der Lektüre parallel zur Figur des Anselmus gewissermaßen ebenfalls einen romantischen Initiationsprozeß

---

[272] E.T.A. Hoffmann, „Der goldne Topf“, S. 231

[273] Stefan Ringel spricht sogar ganz bestimmt von der „Intention“ (Stefan Ringel, *Realität und Einbildungskraft im Werk E.T.A. Hoffmanns*, S. 256) Hoffmanns, den Leser zum „willigen Glauben“ (Stefan Ringel, *Realität und Einbildungskraft im Werk E.T.A. Hoffmanns*, S. 256) zu führen.

[274] Vgl. E.T.A. Hoffmann, „Der goldne Topf“, S. 239 und S. 315

durchlaufen. Wenn auch der Hoffmannsche Leser schließlich zu glauben vermag, wird sich ihm das romantische „als ob“-Konzept in seiner vollen Bedeutung erschließen.

2.2 Märchenwelten

Enter these enchanted woods,
You who dare.[275]

(George Meredith, „The Woods of Westermain“)

Mit „seltsame[n] Märchen-Welten“[276] sieht sich Paul-Wolfgang Wührl bei der Lektüre von Ludwig Tiecks Erzählungen konfrontiert. Im Verlauf dieses Kapitels soll geklärt werden, inwiefern das erzählgestalterische Mittel der Vagheit an diesem „seltsamen“ Charakter romantischer Kunstmärchen Anteil hat, und weiterhin, ob sich darüber hinaus im Hinblick auf das romantische Kunstmärchen das Kriterium der Vagheit gar als gattungsprägend bzw. gattungsabhängig erweist. Dabei geht es um die Abgrenzung der Erzählformen (Kunst-)Märchen, Novelle und Sage.

Neben Tiecks *Blondem Eckbert* sollen für die Untersuchung im Rahmen dieses Kapitels ferner noch Fouqués *Undine* sowie seine *Geschichte vom Galgenmännlein* Einblick in romantische Märchenwelten gewähren. In allen drei Erzählungen sticht im Vergleich zu den in der Romantik populären Volksmärchensammlungen der dominante Gebrauch der Stilfigur des „als ob“ ins Auge. Anhand der Textanalysen der Tieckschen und Fouquéschen märchenhaften Geschichten sollen die Funktionen dieser Vagheitsformel im Kontext der romantischen Märchenwelten aufgezeigt werden.

*

Als „Kanon der Poesie“[277] erachtet Novalis das Märchen und räumt dieser Erzählgattung somit einen prominenten Platz in der romantischen Programmatik ein. Für Friedrich Schlegel ist das Märchen nicht als spezifische Gattung relevant, sondern als Prinzip der Phantasie, das alle literarischen Formen durchdringt. In der Epoche der Romantik wurden

[275] George Meredith, „The Woods of Westermain“, S. 33

[276] Paul-Wolfgang Wührl, *Das deutsche Kunstmärchen*, S. 238

[277] Mathias Mayer u. Jens Tismar, *Kunstmärchen*, S. 55

wie in keiner anderen Epoche der deutschen Literatur (Kunst-) Märchen gedichtet, welche sich zudem durch einen hohen ästhetischen Anspruch auszeichnen.[278]

> Das romantische Märchen steht im Schnittpunkt aller ästhetischen, poetischen, philosophischen, politischen, historischen und existentiellen Erfahrungen seiner Verfasser und ihrer Epoche.[279]

Die Kunstmärchen der Romantik sind, so Hans Schuhmacher, „als Chiffre für ein neues Lebens- und Weltverständnis“[280] zu verstehen. Als zentrales Thema wird in ihnen das Neben- bzw. Miteinander zweier Welten, die „Duplizität“[281] von Alltäglichem und Wunderbarem, variationsreich ausgestaltet.[282] Detlef Kremer bemerkt hierzu:

> Die Affinität von Märchenform und romantischer Poetik gründet […] in der weitreichenden Option für das Phantastische und für eine imaginäre Welt.[283]

Der zuvor nun bereits mehrfach gebrauchte Begriff des Kunstmärchens ist kein von den romantischen Autoren selbst geprägter Terminus. Paul-Wolfgang Wührl zufolge taucht er zum ersten Mal gut 200 Jahre später, als die Entstehungszeit der meisten romantischen Märchen zu datieren ist, in der Forschungsliteratur auf.[284] Friedmar Apel zeichnet diesen Umstand ebenfalls nach:

> Der spezielle Begriff des Kunstmärchens ist noch jüngeren Datums. Die romantischen Märchendichter, bei denen das Märchen zu einer zentralen Kategorie der Poetik wurde, haben ihn nicht benutzt, sondern höchstens von einem neuen Märchen gesprochen[…].[285]

Selbst der Begriff des Märchens stellt sich ferner im Gebrauch der Romantiker als eine äußerst offene Bezeichnung heraus. So werden etwa Sage und Märchen von den romantischen Autoren weithin nicht klar voneinander geschieden.[286] Diese und andere Unklarheiten

---

[278] Vgl. ebd.

[279] Hans Schuhmacher, *Narziß an der Quelle*, S. 1

[280] ebd., S. 45

[281] Detlef Kremer, *Prosa der Romantik*, S. 57

[282] Vgl. hierzu außerdem Friedmar Apel, *Die Zaubergärten der Phantasie*, S. 200

[283] Detlef Kremer, *Prosa der Romantik*, S. 52

[284] Vgl. Paul-Wolfgang Wührl, *Das deutsche Kunstmärchen*, S. 17

[285] Friedmar Apel, *Die Zaubergärten der Phantasie*, S. 11

[286] Vgl. Hugo Moser, „Sage und Märchen in der deutschen Romantik“, S. 261

bezüglich der Gattungseinordnung romantischer Märchenwerke ließen schon bereits während der romantischen Epoche eine rege literarische Diskussion entstehen, die bis in die Gegenwart andauert.[287] Lange Zeit handelte es sich um eine am Volksmärchen orientierte Kritik des romantischen Kunstmärchens, die sich auf den Treuebegriff der Brüder Grimm stützte. Diese nahmen nämlich eine strenge Unterscheidung zwischen Volks- und Kunstdichtung vor.[288] Sie waren der Auffassung, „[…] daß `Naturpoesie´ sich gleichsam von selbst dichte, aus dem `Gemüth des Ganzen´ eines Volkes hervortrete in einem Prozeß, an dem der individuelle Kunstverstand nicht beteiligt ist, während demgegenüber die `Kunstpoesie´ Produkt des Einzelnen sei, von diesem in bewußter Manier und nach individuellem Maßstab geschaffen“[289]. Arthur Sakheim ist einer der Sekundärliteratur-Autoren, der der Vereinfachung der Grimmschen Definition nicht mehr zustimmen kann:

> Denn wir wissen es jetzt anders: *Volksmärchen* und Volkslieder werden nicht vom Volke, von irgendeiner ekstatischen introspektiven, metaphysischen Volksseele gedichtet; sondern von einem dichterisch begabten einzelnen, der jedoch nur […] während des Produzierens[] ein begnadeter Rhapsode, eine hochwichtige Persönlichkeit ist; dann aber werden die Dichtungen dieses Anonymus, Umdichtungen, besser gesagt […] wieder zu öffentlichem Gut […].[290]

Diese Erkenntnis geht zurück auf die Herauskristallisation des sogenannten Grimmschen Märchentons, der Ergebnis einer bewußten Arbeit am Text ist. Obwohl am Ideal der vermeintlich authentischen Mündlichkeit orientiert, werden im Rahmen dieser Arbeit sprachliche Holprigkeiten oder Derbheiten eliminiert sowie Inhalte idyllisiert und verbürgerlicht.[291] Mayer und Tismar informieren in ihrem Band *Kunstmärchen* dazu:

> Um die mittlere Position der Grimmschen Märchen zwischen dem anonym und mündlich tradierten *Volksmärchen* und dem von einem bestimmten Autor verfassten [sic!] Kunstmärchen zu kennzeichnen, ist der Begriff *Buchmärchen* eingeführt worden

---

[287] So stellen etwa Mayer und Tismar 1997 immer noch einen Forschungsbedarf hinsichtlich des (romantischen) Kunstmärchens fest: „Trotz der Vielzahl von Kunstmärchenstudien gibt es bislang keine hinreichend umfassende und befriedigende Definition der Erzählgattung Kunstmärchen.“ (Mathias Mayer u. Jens Tismar, *Kunstmärchen*, S. 4).

[288] Vgl. Friedmar Apel, *Die Zaubergärten der Phantasie*, S. 11

[289] Klaus Müller-Dyes, *Der Schauerroman und Ludwig Tieck*, S. 214f.

[290] Arthur Sakheim, *E.T.A. Hoffmann*, S. 129

[291] Vgl. Mathias Mayer u. Jens Tismar, *Kunstmärchen*, S. 86

> […]. Bei den Grimmschen Buchmärchen trägt ihre Aufzeichnung auch stilistisch die Handschrift ihrer Redakteure.[292]

Ferner ist es selbstverständlich grundsätzlich ungenügend, das romantische Kunstmärchen lediglich über das Kriterium der Verschriftlichung zu definieren. Durchaus legitim ist aber, das Volksmärchen weiterhin als literarische Orientierungsform für eine Definition des Kunstmärchens heranzuziehen, da in der Forschungsliteratur aufgezeigt worden ist, daß es sich bei letzterem nicht um eine mißglückte Nachahmung, sondern um eine produktive Weiterentwicklung der Märchenform auf der Basis des ersteren handelt.[293]

Beim Versuch einer Definition des Kunstmärchens ist nun zunächst einmal Wührls Einwand im folgenden Zitat zu berücksichtigen. Der Autor gibt zu bedenken:

> *Das* Kunstmärchen gibt es nicht! - Es gibt phantastische Novellen, Legendenmärchen, Phantasiestücke, Nachtstücke, Novellenmärchen, Märchennovellen, Märchenromane, Märchendramen, Märchenkomödien, Capricci, Versmärchen, Märchenscherze, Parabelmärchen, Märchen-Parodien, auch Märchen-Satiren, Wahnsinnsmärchen, Natur-Märchen, Wirklichkeitsmärchen, Anti-Märchen …[294]

Tatsache ist nämlich, daß bereits die Bezeichnung `Kunstmärchen´ zumeist der Differenzierung bedarf, wenn es um konkrete Texte geht. Diese Schwierigkeit resultiert daraus, daß sich das Kunstmärchen als Gattungsmischung herausstellt.

> Es überschreitet die Gattungsgrenzen von der Novellistik zur Epik, zur Lyrik […].[295]

Die jeweilige Mischung der verschiedenen Gattungskomponenten schlägt sich dann in den unterschiedlichen Bezeichnungen und Beurteilungen der Sekundärliteratur nieder.

Das Kunstmärchen bedient sich durchaus aus dem Reservoir der Volksmärchenmotive; die romantischen Autoren nehmen aber hierbei Modifikationen vor, wodurch die Volksmärchenelemente oftmals einem Funktionswandel unterliegen.[296] Die Kunstmärchen sind von ihrer Komposition her komplexer, indem sie beispielsweise den

---

[292] ebd., S. 85

[293] Vgl. z.B. Paul-Wolfgang Wührl, *Das deutsche Kunstmärchen*, S. 16 oder Friedmar Apel, *Die Zaubergärten der Phantasie*, S. 192f.

[294] Paul-Wolfgang Wührl, *Das deutsche Kunstmärchen*, S. 15

[295] ebd., S. 16

[296] Vgl. Hans Schuhmacher, *Narziß an der Quelle*, S. 49 und Hanne Castein, *Erläuterungen und Dokumente*, S. 35

kurzen Umfang der Volksmärchen ausdehnen und die für diese übliche Linearität durchbrechen.[297] Kunstmärchen stellen somit hohe Anforderungen an die Rezeptionsfähigkeit des Lesers.[298] Zudem muß nicht zwingend ein Happy End vorliegen.[299] Die im Volksmärchen lediglich als Handlungsträger fungierenden Figuren zeichnen sich dagegen im Kunstmärchen durch eine Psychologisierung aus.[300] Die Figurenzeichnung bietet sich als „Seelengemälde“[301] dar. Im Zusammenhang mit dieser Psychologisierung erfährt auch die Darstellung der Natur, welche im Volksmärchen nur als Handlungskulisse diente, eine Veränderung. Bedingt durch ihre Dämonisierung tritt sie als „eigenständige Gegenmacht“[302] auf und präsentiert sich überdies noch in Bezug auf die agierenden Charaktere als Medium des Stimmungsausdrucks. Stilistisch löst eine „reflektierte Form“[303] die „einfache Form“[304] des Volksmärchens ab. Der Erzählstil zeichnet sich ganz allgemein durch eine Literarisierung aus.[305] Als wichtigstes scheidendes Kriterium erweist sich ebenfalls auf stilistischer sowie weiterhin auch auf inhaltlicher Ebene die Gestaltung des Wunderbaren im romantischen Kunstmärchen. Im Gegensatz zum Volksmärchen operieren die romantischen Autoren in ihren Märchentexten mit der „als ob“-Konstruktion und anderen Vagheitsformulierungen. Dies ist unter anderem bedingt dadurch, daß das Wunderbare im Kunstmärchen nicht, wie im Volksmärchen üblich, als selbstverständlich erfahren und sofort akzeptiert wird.[306] Die Kunstmärchenfiguren bewegen sich in zwei Welten und erleben - wie der Leser - den „Kontrast der Prosa der Wirklichkeit und der Poesie des Märchenhaften“[307]. Betrachtet man im Vergleich zu den romantischen Kunstmärchen Tiecks und Fouqués, die im folgenden einer Analyse unterzogen werden, die von den Brüdern Grimm gesammelten Volksmärchen, so stellt man fest, daß das

---

[297] Vgl. Hanne Castein, *Erläuterungen und Dokumente*, S. 28 sowie Paul-Wolfgang Wührl, *Das deutsche Kunstmärchen*, S. 242

[298] Vgl. Paul-Wolfgang Wührl, *Das deutsche Kunstmärchen*, S. 16

[299] Vgl. etwa ebd.

[300] Vgl. beispielsweise Hugo Moser, „Sage und Märchen in der deutschen Romantik“, S. 270, Paul-Wolfgang Wührl, *Das deutsche Kunstmärchen*, S. 16 oder auch Hanne Castein, *Erläuterungen und Dokumente*, S. 37

[301] Arthur Sakheim, *E.T.A. Hoffmann*, S. 175

[302] Hanne Castein, *Erläuterungen und Dokumente*, S. 38

[303] Paul-Wolfgang Wührl, *Das deutsche Kunstmärchen*, S. 243

[304] ebd., S. 16

[305] ebd.

[306] Vgl. z.B. Mathias Mayer u. Jens Tismar, *Kunstmärchen*, S. 3, Hans Schuhmacher, *Narziß an der Quelle*, S. 52, Hanne Castein, *Erläuterungen und Dokumente*, S. 30 oder Hugo Moser, „Sage und Märchen in der deutschen Romantik“, S. 271f.

[307] Friedmar Apel, *Die Zaubergärten der Phantasie*, S. 200

„als ob“ dort gar keine Verwendung findet. So freuen sich beispielsweise Hänsel und Grethel in dem gleichnamigen Märchen der Brüder Grimm, sind jedoch keineswegs verwundert, als sie im Wald ein eßbares Hexenhäuschen vorfinden.

> Als sie […] bis zu Mittag gegangen waren, da kamen sie an ein Häuslein, das war ganz aus Brot gebaut, und war mit Kuchen gedeckt, und die Fenster waren von hellem Zucker. „Da wollen wir uns niedersetzen, und uns satt essen“, sagte Hänsel, „ich will vom Dach essen, iß du vom Fenster, Grethel, das ist fein süß für dich.“[308]

Wie selbstverständlich bedienen sich die Kinder an der willkommenen Stärkung, ohne einen Gedanken darüber zu verlieren, daß Häuser im allgemeinen aus Stein und Holz gebaut sind. Als weiteres Beispiel mag das Märchen *Tischchen deck dich, Goldesel, und Knüppel aus dem Sack* angeführt werden. Ein Schneidersohn kommt zu einem Gold speienden Esel, und die einzige Gemütsregung, die er dabei zeigt, ist, wie bereits im vorigen Märchen, Freude - nicht etwa Verwunderung über diese außergewöhnliche Fähigkeit des Tieres:

> „Das ist eine schöne Sache“ sprach der Geselle, dankte dem Meister und zog in die Welt. Wenn er Gold nötig hatte, brauchte er nur zu seinem Esel Bricklebrit zu sagen, so regnete es Goldstücke, und er hatte weiter keine Mühe als sie von der Erde aufzuheben.[309]

Erzählerisch vollkommen anders hingegen gestaltet sich die Begegnung mit dem Wunderbaren in den romantischen Kunstmärchen, wie sich in den folgenden Textanalysen zeigen wird.

*

Tiecks *Blonder Eckbert* gilt als erstes romantisches Kunstmärchen. Der Autor selbst bezeichnete seine Erzählung als „Naturmärchen“[310] und veröffentlichte sie „ausgerechnet in [den] `*Volksmärchen*´ (1797) des Aufklärers Nicolai […] unter dem Pseudonym Peter Leberecht“[311]. Wichtig für die weitere Erörterung der Gattungszugehörigkeit des *Eckbert* ist zudem, daß Tieck die Begriffe `Märchen´ und `Sage´ entgegen der Grimmschen

---

[308] Jacob u. Wilhelm Grimm, „Hänsel und Grethel“, S. 89

[309] Jacob u. Wilhelm Grimm, „Tischchen deck dich, Goldesel, und Knüppel aus dem Sack“, S. 173

[310] Richard Benz, *Märchen-Dichtung der Romantiker*, S. 113 [Anmerkung der Verfasserin: Kursivdruck des Originaltextes im Zitat nicht wiedergegeben]

[311] Paul-Wolfgang Wührl, *Das deutsche Kunstmärchen*, S. 240

Unterscheidung synonym gebraucht und somit eventuelle Gattungsabweichungen, welche die Sekundärliteratur in großem Maße beschäftigt haben, in der Etikettierung des Romantikers nicht zum Tragen kommen.[312]

In der Forschungsliteratur ist Tiecks *Blonder Eckbert* in einem wahren Gattungsstreit mit den verschiedensten Bezeichnungen bedacht worden. So sprechen etwa Paul Wolfgang Wührl, Hans Schuhmacher und Arthur Sakheim, ebenso wie Dieter Arendt, im Rahmen ihrer Kunstmärchendiskussion von einer „Märchennovelle"[313]. Ingrid Kreuzer erkennt ebenfalls, daß Tiecks Erzählung sich aus mehreren Komponenten zusammensetzt, und geht somit von einem „Konstruktionsmärchen"[314] aus. Die Interpretin ist der Meinung, „Unstimmigkeiten motivischer, gattungstechnischer und literarmoralischer Art"[315] im Tieckschen Text ausmachen zu können. Sie findet darin „Textelemente aus `Psycho´thriller, Horror`Märchen´, und `novellistischem´ `Roman´"[316] enthalten und zeigt eine Kombination von „drei zeitlich und inhaltlich differierende[n] individuelle[n] Einzelmärchen mit abweichendem Fiktionalitätsbefund"[317] innerhalb des Textes auf. Mathias Mayer und Jens Tismar sprechen, dem Kunstmärchencharakter gemäß, schlicht von einer „Mischform[]"[318], die Elemente des Märchens, der Novelle und des Romans kombiniert. Für Winfried Freund kommt im Rahmen seiner Untersuchung zur *Deutschen Phantastik* nur eine Identifikation des Tieck-Textes als „phantastische Novelle"[319] in Frage. Thomas Fries hingegen sieht den *Blonden Eckbert* als „`Anti-Märchen[]´"[320]. Tiecks Erzählung scheint sich somit nicht nur inhaltlich, sondern offensichtlich auch gattungstechnisch in verschiedenen Welten zu bewegen, wenn sie sich gleichzeitig Elementen der Sage, des Volksmärchens sowie der Novelle bedient. Nicht zu vergessen sind in dieser Aufzählung natürlich die typisch romantischen Erzählelemente, wie das textgestalterische Mittel der Vagheit, welche gattungsübergreifend ihren Einfluß im Text geltend machen und eine auf Eindeutigkeit abzielende kategorisierende Gattungszuordnung noch schwieriger gestalten.

---

[312] Vgl. Klaus Müller-Dyes, *Der Schauerroman und Ludwig Tieck*, S. 212

[313] Paul-Wolfgang Wührl, *Das deutsche Kunstmärchen*, S. 240, Hans Schuhmacher, *Narziß an der Quelle*, S. 48, Arthur Sakheim, *E.T.A. Hoffmann*, S. 174, Hanne Castein, *Erläuterungen und Dokumente*, S. 29

[314] Ingrid Kreuzer, *Märchenform und individuelle Geschichte*, S. 157

[315] ebd.

[316] ebd., S. 158

[317] ebd., S. 163

[318] Mathias Mayer u. Jens Tismar, *Kunstmärchen*, S. 56

[319] Winfried Freund, *Deutsche Phantastik*, S. 133

[320] Hanne Castein, *Erläuterungen und Dokumente*, S. 31

Gleich der erste Satz des *Eckbert*-Textes könnte einer Sage entstammen.[321] Der Leser erfährt von der lokalen Situierung im Harz und wird ferner auf die Namensgebung der Titelfigur aufmerksam, die sich aus einem hervorstechenden Charakteristikum der Person - seinem blonden Haar - sowie einem Rufnamen zusammensetzt. Der fortlaufende Text mutet zunächst einmal novellistisch an. Es wird berichtet, wie Eckbert und seine Frau Bertha ein - bis auf ihre Kinderlosigkeit - zufriedenes und ob ihrer Zurückgezogenheit recht unspektakuläres Leben führen. Als novellistischer Wendepunkt könnten wahlweise Berthas rapportierter Eintritt in den wundersamen Wald und die Hütte der Alten oder aber der Augenblick, in dem der Freund des Ehepaars, Philipp Walther, den Namen des Hundes nennt, identifiziert werden.

Mit Berthas Bericht über ihre seltsamen Jugenderlebnisse setzt jedoch auch die Verwendung von Volksmärchenelementen ein - auch wenn diesem Erzählabschnitt der Appell vorausgeht, das Wiedergegebene nur ja „für kein Märchen“[322] zu halten, so sonderbar es auch klingen mag. Solche Volksmärchenelemente übernimmt Tieck einfach, oder er modifiziert sie gemäß ihrer neuen Funktion in seinem romantischen Text.[323] Zunächst einmal wächst die kleine Bertha in ebenso ärmlichen Verhältnissen auf wie etwa Hänsel und Grethel im gleichnamigen Märchen der Brüder Grimm. Es mangelt zum Beispiel bei Bertha wie auch bei den Geschwistern selbst am Brote.[324] Sowohl Hänsel und Grethel als auch die kleine Bertha verlassen das Elternhaus und finden sich bald in einem finsteren Wald wieder. Wie in dem Märchen von *Frau Holle* durchläuft die Tiecksche Protagonistin dann einen Entwicklungsprozeß. Sie wandelt sich unter der Anleitung einer alten Frau vom ungeschickten Mädchen in eine tüchtige Hauswirtschafterin. Doch anders als im Grimmschen Märchen scheitert Berthas Individuationsprozeß kurz vor Ablauf der Bewährungszeit.[325] Das Mädchen wird zur Diebin und läßt Haushalt samt Haustier der Alten im Stich. Die Alte umgibt sich mit einem kleinen Hund sowie einem Vogel, der den hilfreichen Tieren - man denke beispielsweise an den Grimmschen Goldesel - im Volksmärchen entspricht. Paul-Wolfgang Wührl merkt in diesem Zusammenhang an, daß Tieck jedoch in bezug auf das Hündchen Strohmian und den Wundervogel eine Umfunktionierung vornimmt. Die Tiere in

---

[321] Vgl. Ludwig Tieck, „Der blonde Eckbert“, S. 9 sowie
Hugo Moser, „Sage und Märchen in der deutschen Romantik“, S. 271

[322] Ludwig Tieck, „Der blonde Eckbert“, S. 10

[323] Vgl. Hanne Castein, *Erläuterungen und Dokumente*, S. 35

[324] Vgl. Ludwig Tieck, „Der blonde Eckbert“, S. 10 und
Jacob u. Wilhelm Grimm, „Hänsel und Grethel“, S. 86

[325] Vgl. Paul-Wolfgang Wührl, *Das deutsche Kunstmärchen*, S. 241

der Tieckschen Erzählung fungierten ausschließlich als „Personifikationen von Berthas Ur-Schuld“[326]. Auch im Hinblick auf die Alte nimmt, laut Wührl, der romantische Autor eine Modifikation der Figur der bösen Märchenhexe vor:

> Auch die hexenhafte Alte ist keine so eindeutige Personifikation des Bösen, wie die Knusperhexe aus „*Hänsel und Gretel*“ […], sondern eine ambivalente Repräsentantin des Wunderbaren, furchterregend und gütig zugleich […].[327]

Christa Bürger bezeichnet die Alte als „moralische Instanz“[328]. In stilistischer Hinsicht übernimmt Tieck mit dem stetig wiederholten Lied des Vogels über die Waldeinsamkeit ebenfalls ein typisches Volksmärchenelement. Die Liedsequenzen, welche im Laufe der Handlung eine inhaltliche Abwandlung erfahren, dienen Tieck jedoch, wie auch die Tiere, wiederum zum Unterstreichen von Berthas Schuldigwerden.[329]

In anderen Punkten weicht Tieck vollkommen vom Aufbauschema des Volksmärchens ab. Insgesamt fallen gravierende Abweichungen auf mehreren Ebenen der Textgestaltung auf. Hinsichtlich der Textkomposition fällt zunächst der ausgedehnte Umfang der Erzählung auf.[330] Ferner ist der lineare Zeitablauf des Volksmärchens durch die Einteilung des Textes in Rahmen- und Binnenerzählung, wovon letztere einen Rückblick darstellt, durchbrochen.[331] Die Binnenerzählung bietet sich überdies als Ich-Erzählung dar, was ebenfalls im Volksmärchen unmöglich wäre.[332] Der Schluß der Tieckschen Erzählung vom *Blonden Eckbert* zeugt von einer „skeptische[n] Wirklichkeitssicht“[333], statt mit einem volksmärchenhaften Happy End aufzuwarten. Tiecks „negative Utopie“[334] macht keine Hoffnung auf eine Rückkehr des versündigten Menschen ins Paradies des Goldenen Zeitalters.[335] Rosemarie Hellge erläutert diesbezüglich:

---

[326] ebd., S. 246

[327] ebd.

[328] Hanne Castein, *Erläuterungen und Dokumente*, S. 34

[329] Vgl. Hans Schuhmacher, *Narziß an der Quelle*, S. 49

[330] Vgl. Hanne Castein, *Erläuterungen und Dokumente*, S. 28

[331] Vgl. Paul-Wolfgang Wührl, *Das deutsche Kunstmärchen*, S. 242

[332] Vgl. Hanne Castein, *Erläuterungen und Dokumente*, S. 27

[333] Paul-Wolfgang Wührl, *Das deutsche Kunstmärchen*, S. 16

[334] Siegmund Geisler u. Andreas Winkler, *Entgrenzte Wirklichkeit*, S. 62

[335] Vgl. auch William J. Lillyman, *Reality's Dark Dream*, S. 92 sowie Paul-Wolfgang Wührl, *Das deutsche Kunstmärchen*, S. 247

> Tieck […] kennt diese mystischen Regresse nicht, in seinem frühen Werk ist eine vollständige und dauerhafte Restitution `paradiesischer´ Vor- und Un-Bewußtheit nicht möglich. Die aus dem Akt der Erkenntnis resultierende Isolation, Melancholie und Verstörung kann nur vorübergehend, durch zeitlich begrenzte Retardierung aufgehoben werden. An die Stelle endgültiger, mystischer Wiederherstellung tritt bei Tieck ein Rückzug aus den Bedingungen des Bewußtseins und der Zeitlichkeit als Wahnsinn und Tod.[336]

Auf der Ebene des Märchenrepertoires begegnen dem Tieckschen Leser in den Figuren „Charaktertypen“[337] mit psychologischer Ausgestaltung und nicht die bloß schattenrißhaft gezeichneten „Handlungsträger“[338] des Volksmärchens. Mit dieser Psychologisierung ist zudem der Aspekt der Dämonisierung der Natur im *Eckbert* verbunden. Die Natur ist hier nicht bloß Kulisse und handlungsabhängiger Raum, sondern dient gewissermaßen als `Medium´ für den Stimmungsausdruck der Figuren und stellt, wie Jens Tismar darlegt, darüber hinaus zu diesen eine „eigenständige Gegenmacht“[339] dar.

Auf stilistischer Ebene sticht nun die im Rahmen der vorliegenden Untersuchung bedeutendste Abweichung von der Gestaltung des Volksmärchens hervor: die Häufung von „als ob“-Konstruktionen, welche den Eindruck des Vagen kreieren.[340] Diese stilistische Eigenart betrifft auf inhaltlicher Ebene die Schilderung des Wunderbaren. Zögern und mangelnde bzw. sich erst allmählich einstellende Akzeptanz in Anbetracht des Märchenwunderbaren arbeiten dem typischen Volksmärchencharakter entgegen, demgemäß das Wunderbare fraglos hingenommen wird, weil es der fiktiven Märchenrealität angehört. Im *Blonden Eckbert* hingegen herrscht das „Bewußtsein der Ausnahme“[341] hinsichtlich des Wunderbaren vor. Das Wunderbare befremdet und entbehrt jeglicher Selbstverständlichkeit.

Zwar hilft Bertha, der das Wunderbare in Gestalt der Alten mit dem Wundervogel bereits in der Kindheit begegnet ist, ihr kindliches Gemüt, sich schnell mit all dem Seltsamen im Wald abzufinden, doch zeigt auch sie zuerst einmal Verwunderung. Nach einer genauen Lektüre von Tiecks Text muß demzufolge die Aussage Jens Malte Fischers korrigiert werden, der behauptet, „[…] das Wunderbare [werde] von Bertha wie selbstverständlich akzeptiert

---

[336] Rosemarie Hellge, *Motive und Motivstrukturen bei Ludwig Tieck*, S. 12f.

[337] Paul-Wolfgang Wührl, *Das deutsche Kunstmärchen*, S. 30

[338] Paul-Wolfgang Wührl, *Das deutsche Kunstmärchen*, S. 30

[339] Hanne Castein, *Erläuterungen und Dokumente*, S. 38

[340] Vgl. Jens Malte Fischer, *Literatur zwischen Traum und Wirklichkeit*, S. 40

[341] Mathias Mayer u. Jens Tismar, *Kunstmärchen*, S. 3

[…]“[342]. Die Welt des Wunderbaren kündigt sich zunächst - wie sich auch im Falle von Fouqués *Undine* zeigen wird - mit vagen Wahrnehmungen der kleinen Bertha an:

> Ich glaubte jetzt das Gesause einer Mühle aus der Ferne zu hören […]. Mir war, als wenn ich aus der Hölle in ein Paradies getreten wäre, die Einsamkeit und meine Hülflosigkeit schienen mir nun gar nicht fürchterlich.
> Statt der gehofften Mühle stieß ich auf einen Wasserfall […]; ich schöpfte mit der Hand einen Trunk aus dem Bache, als mir plötzlich war, als höre ich in einiger Entfernung ein leises Husten.[343]

Die Stimme und das Wesen der Alten kommen dem Mädchen zumindest „wunderlich“[344] und gar nicht gewöhnlich vor. Bei der Begegnung mit der Alten ist Bertha ausgezehrt vor Hunger und erschöpft von ihrer langen Wanderschaft; noch nachdem die Kleine sich in der Hütte, deren Inneres sich ihren Blicken zunächst ungenau, weil ohne Kerzenlicht darbietet, an einem Abendessen laben kann, ist sie „halb betäubt“[345] und kann in der Folge zunehmend nicht mehr zwischen Wachen und Träumen unterscheiden; vielmehr ist ihr bei den seltsamen nächtlichen Lauten rund um die Behausung der Alten, „[…] als fiele [sie] nur in einen andern noch seltsamern Traum“[346]. Erst nach einer Eingewöhnungszeit hat sich Berthas kindliches Gemüt mit der neuen Umgebung abgefunden:

> […] nun war mir, als müßte alles so sein, ich dachte gar nicht mehr daran, daß die Alte etwas Seltsames an sich habe, daß die Wohnung abenteuerlich und von allen Menschen entfernt liege, und daß an dem Vogel etwas Außerordentliches sei.[347]

Selbst an dieser Stelle im Text, wo sich Bertha gewissermaßen der Heldin eines Volksmärchens nähert, arbeitet Tieck mit einer „als ob“-Konstruktion. Berthas Initiationsprozeß bezüglich der Akzeptanz des Wunderbaren ist abgeschlossen und selbst als erwachsene Frau geht sie noch davon aus, daß die Geschehnisse ihrer Kindheit real und somit „kein Märchen“[348] waren.

---

[342] Jens Malte Fischer, *Literatur zwischen Traum und Wirklichkeit*, S. 44

[343] Ludwig Tieck, „Der blonde Eckbert“, S. 13

[344] Ludwig Tieck, „Der blonde Eckbert“, S. 13

[345] ebd., S. 15

[346] ebd.

[347] ebd.

[348] ebd., S. 10

Bereits als das Mädchen unrechtens die Flucht aus der Hütte angetreten hat, zeugen weitere „als ob“-Eindrücke von Berthas Schuldgefühlen, die sie bis ins Erwachsenenalter verfolgen sollen:

> […] je weiter ich ging, je mehr ängstigte mich die Vorstellung von der Alten […]; im Walde glaubt ich oft, die Alte würde mir plötzlich entgegentreten.[349]

Fortan lebt Bertha in der panischen Angst, die Alte könne sie finden, berauben oder gar ermorden.[350]

Diese Furcht, basierend auf ihrem schlechten Gewissen, ist es auch, die Bertha nach Endigung ihres Berichts sterbenskrank werden läßt. Die Eheleute bereuen ihre Offenheit gegenüber dem Freund, der seltsamerweise den Namen des kleinen Hundes der Alten weiß, den Bertha schon längst vergessen hatte. Von nun an argwöhnt insbesondere Eckbert, daß der Freund das Wissen um Berthas Schuld mißbrauchen könnte. Im Text heißt es:

> Wenn die Seele erst einmal zum Argwohn gespannt ist, so trifft sie auch in allen Kleinigkeiten Bestätigungen an.[351]

In dem Moment, in welchem Philipp Walther das Wort `Strohmian´ sagt, vermischen sich für Eckbert und Bertha Vergangenheit und Gegenwart untrennbar. Dieses Hineinwirken der Vergangenheit in die Gegenwart löst die Begrenzung der Realität auf.[352] Von nun an beherrscht die Ungewißheit der Vagheit Eckberts Leben:

> Bertha war krank und […] Walther <u>schien</u> sich nicht viel darum zu kümmern […].[353]

War Eckberts Leben zuvor friedlich und ereignislos, so muß ihm nun alles wie ein schrecklicher Albtraum vorkommen. Wie in einem Traum läuft so auch die Tötung des Freundes im Wald ab.

---

[349] ebd., S. 19

[350] Vgl. ebd.,S. 21

[351] Ludwig Tieck, „Der blonde Eckbert“, S. 21

[352] Vgl. Friedmar Apel, *Die Zaubergärten der Phantasie*, S. 195

[353] Ludwig Tieck, „Der blonde Eckbert“, S. 22 [Unterstreichung durch die Verfasserin]

> Er [Eckbert] streifte umher, der Schweiß stand ihm auf der Stirne, er traf auf kein Wild, und das vermehrte seinen Unmut. Plötzlich sah er sich etwas in der Ferne bewegen, es war Walther, der Moos von den Bäumen sammelte; ohne zu wissen was er tat, legte er an, Walther sah sich um, und drohte mit einer stummen Gebärde, aber indem flog der Bolzen ab, und Walther stürzte nieder.[354]

Agiert Eckbert hier etwa nur im Traum, wie die Stummheit und der Automatismus von Walthers Tod nahelegen?[355] Oder erlegt Eckbert, der den Freund schließlich nur aus einer Distanz wahrzunehmen meint, in Wirklichkeit doch nur ein Stück Wild? Im Text wird jedenfalls nur erwähnt, daß den Schützen „ein Schauder nach seiner Burg zurück“[356] treibt. Es wird nicht etwa geschildert, daß Eckbert sich seinem vermeintlichen Opfer noch einmal nähert und sich von dessen Identität überzeugen kann. Im Folgenden lebt der mittlerweile zum Witwer gewordene Eckbert „in der größten Einsamkeit“[357]. Wie zuvor bei Bertha, die ihre Kindheit in der abgeschiedenen Hütte der Alten verbracht hat, fehlt nun auch dem vermeintlichen Mörder in seiner Waldeinsamkeit aufgrund der fehlenden Präsenz der Außenwelt eine objektive Instanz, die seine subjektiven Eindrücke korrigieren könnte. Aufgrund der Abwesenheit eines solchen Wirklichkeitsmaßstabs kommt es, daß Eckbert schon kurz darauf „ganz mit sich zerfallen“[358] ist. Auch in den kurzen Phasen außerhalb der selbstauferlegten Waldeinsamkeit kommt es aus Angst nicht zu zwischenmenschlichen Klärungsversuchen. So wie Eckbert von nun an sein Leben „mehr wie ein seltsames Märchen“[359] erscheint - wie im Tieckschen Text vollzieht sich sozusagen eine `Gattungsmischung´ ebenso im Kopf des blonden Ritters -, wird auch seine Sicht der Außenwelt nun vom Anschein bestimmt. Eckbert freundet sich mit Hugo an, der „eine wahrhafte Zuneigung“[360] ihm gegenüber zu empfinden „schien“[361]. Die beiden Männer

---

[354] ebd., S. 23

[355] Vgl. Jens Malte Fischer, *Literatur zwischen Traum und Wirklichkeit*, S. 45

[356] Ludwig Tieck, „Der blonde Eckbert“, S. 23

[357] Ludwig Tieck, „Der blonde Eckbert“, S. 23

[358] ebd.

[359] ebd.

[360] ebd.

[361] ebd.

„schienen unzertrennlich“[362]. Nachdem Eckbert sich durchgerungen hat, den neuen Freund in sein vermeintliches Verbrechen einzuweihen, befällt ihn wiederum Argwohn:

> […] denn kaum waren sie in den Saal getreten, als ihm beim Schein der vielen Lichter die Mienen seines Freundes nicht gefielen. Er glaubte ein hämisches Lächeln zu bemerken, es fiel ihm auf, daß er nur wenig mit ihm spreche, daß er mit den Anwesenden viel rede, und seiner gar nicht zu achten scheine.[363]

Tieck arbeitet hier mit einer Lichtmetaphorik, die `Lichtschein´ und `Anschein´ verschmelzen läßt. Der Schein der Flammen erweckt Anschein. Eckbert meint in der Beleuchtung des Saals in Hugos Zügen Walthers Gesicht zu erkennen. Dem Leser zwingt Tieck hier, wie auch in den folgenden vermeintlichen Wiedererkennungsszenen, eine „begrenzte Perspektive“[364] auf, da er sämtliche Informationen auf die Erlebnisperspektive des Protagonisten beschränkt. Eckbert kommt der Gedanke, „[…] daß er wahnsinnig sei, und sich nur selber durch seine Einbildung alles erschaffe […]“[365]. Doch „außer sich stürzte er hinaus“[366] und „verließ noch in der Nacht die Stadt“[367], ohne sich ob seines Eindrucks Gewißheit zu verschaffen. Je mehr das bedrohliche Wunderbare im Laufe der Geschichte in Eckberts Leben einzudringen scheint und ihn wieder und wieder an seine (vermeintlichen) Untaten und an die seiner Frau Bertha erinnert, desto zweifelhafter wird sein Geisteszustand. Eckbert flieht vor Hugo und begibt sich auf eine Reise, während der er auf einen Bauern trifft. Bestürzt stellt der Blondhaarige nach dieser eigentlich harmlos anmutenden Begegnung fest:

> „[…] ich könnte mir wieder einbilden, daß dies niemand anders als Walther sei.“ - Und indem sah er sich noch einmal um, und es war niemand anders als Walther. - Eckbert spornte sein Roß so schnell es nur laufen konnte […].[368]

Wiederum - und dies nunmehr zum dritten Mal seit seiner angeblichen Mordtat - eilt der Verängstigte davon, ohne sich von der Richtigkeit seiner Wahrnehmung zu überzeugen.

Bis hierhin überläßt es Tieck dem Leser zu entscheiden, ob Eckbert bereits die ganze Handlung über - seit dem Vorfall mit Walther - aus Schuld- und Angstgefühlen heraus dem

---

[362] ebd., S. 24

[363] ebd. [Unterstreichungen durch die Verfasserin]

[364] Paul-Wolfgang Wührl, *Das deutsche Kunstmärchen*, S. 244

[365] Ludwig Tieck, „Der blonde Eckbert“, S. 25

[366] ebd., S. 24

[367] ebd.

[368] Ludwig Tieck, „Der blonde Eckbert“, S. 25

Wahnsinn verfallen ist oder ob er es tatsächlich mit Figuren aus einer zweiten düsteren Märchenwirklichkeit zu tun hat, die ihn letztlich erst in den Wahnsinn treiben, da er ihre Existenz ohne die Empfänglichkeit eines kindlichen Gemüts nicht zu akzeptieren vermag. Ganz am Schluß der Erzählung wird jedenfalls explizit von Eckberts Wahnsinn gesprochen. Seine überstürzte Flucht führt ihn schließlich auf einen Hügel, den er „träumend“[369] erklimmt. Jens Malte Fischer nimmt diesen Hinweis auf die Sphäre des Traumes auf. Seiner Interpretation zufolge nimmt der Schluß der Tieckschen Erzählung wieder „[…] die Akustik des Halbschlafs […] auf, der schon Bertha einst begegnet war (`und dann hörte ich die Alte husten und mit dem Hunde sprechen, und den Vogel dazwischen, der im Traum zu sein schien, und immer nur einzelne Worte von seinem Liede sang´[])“[370]; Tieck scheine dem Ende der Rahmenerzählung in einer letzten Wendung noch Traumcharakter verleihen zu wollen.

Endgültiger Auslöser von Eckberts Wahnsinn ist dann eine Wahrnehmung, die mit einer „als ob“-Beschreibung wiedergegeben wird und somit den Charakter des Vagen aufweist:

> […] es war, als wenn er ein nahes munteres Bellen vernahm […].[371]

Eckbert glaubt daraufhin, die Alte in der Nähe zu wissen, die einst Bertha beherbergte und von dieser bestohlen wurde. Er meint, die Stimme der Alten zu vernehmen, die ihm erzählt, daß sie ihm als Walther und Hugo erschienen und daß Bertha seine Schwester gewesen sei.

> Jetzt war es um das Bewußtsein, um die Sinne Eckberts geschehn; er konnte sich nicht aus dem Rätsel herausfinden, ob er jetzt träume, oder ehemals von einem Weibe Bertha geträumt habe; das Wunderbarste vermischte sich mit dem Gewöhnlichsten, die Welt um ihn her war verzaubert, und er keines Gedankens, keiner Erinnerung mächtig. […] Eckbert lag wahnsinnig und verscheidend auf dem Boden; dumpf und verworren hörte er die Alte sprechen, den Hund bellen, und den Vogel sein Lied wiederholen.[372]

Die geistige Umnachtung des blonden Ritters kündigt sich, wie den zitierten Stellen zu entnehmen ist, mit einer „als ob“-Wahrnehmung an. In dem Moment jedoch, als der Protagonist endgültig „wahnsinnig und verscheidend“ auf dem Boden liegt, kommt die Beschreibung seiner Sinneseindrücke ohne „als ob“ aus. Für den geistig Verwirrten steht die

---

[369] ebd.

[370] Jens Malte Fischer, *Literatur zwischen Traum und Wirklichkeit*, S. 43

[371] Ludwig Tieck, „Der blonde Eckbert“, S. 25

[372] Ludwig Tieck, „Der blonde Eckbert“, S. 25f.

Alte mitsamt Hund und wunderbarem Vogel dort vor seinen Augen. Im Wahnsinn ist aus Vagheit Eindeutigkeit geworden, der Geistesverwirrte lebt nunmehr - bis zu seinem nahenden Tode - nur noch in einer Welt. Bei Paul-Wolfgang Wührl heißt es:

> Die Identität verschiedener Wirklichkeiten raubt Eckbert die Ich-Gewißheit; aber sein Tod im Zustand des Wahnsinns löst alle undurchschaubaren Rätsel.[373]

Im Hinblick auf die Textrezeption unterstreicht das Ende der Erzählung noch einmal den Charakter des Vagen und Ungewissen, welcher bereits den Verlauf der Geschichte geprägt hat. Dem Leser obliegt die Entscheidung, welchen Wirklichkeitscharakter er den Ereignissen um Eckbert zuschreiben möchte.[374] Der Romantiker Tieck sorgt bewußt nicht für Eindeutigkeit.

> Wirklichkeit ist diesem Dichter nicht mehr konstante und fraglose Gegebenheit, sondern variables Phantasieprodukt und stimmungsgeprägte Projektion des romantischen Ich. Im wechselnden Licht der Seelenzeiten beginnt eine ambivalent gedeutete Realität in ihre Prismen zu zerfallen.[375]

Das Faszinosum romantischer Texte ist gerade in solcher Nicht-Faßbarkeit und Textoffenheit begründet; insbesondere diese Vagheit ist es, die den Reiz romantischer Erzählungen ausmacht.[376] Dieser Meinung stimmt auch Walter Jost zu, wenn er äußert:

> Gerade aus der schwankenden Unsicherheit, aus den Übergängen zwischen Wahn und Wirklichkeit, Traum und Wahrheit, Schein und Sein, weiß Tieck eigentümliche Stimmungseffekte hervorzuzaubern.[377]

*

---

[373] Paul-Wolfgang Wührl, *Das deutsche Kunstmärchen*, S. 242

[374] Vgl. Jens Malte Fischer, *Literatur zwischen Traum und Wirklichkeit*, S. 45

[375] Rosemarie Hellge, *Motive und Motivstrukturen bei Ludwig Tieck*, S. 185

[376] Eine vereindeutigende Interpretation, wie sie beispielsweise bei Detlef Kremer zu finden ist - Kremer deutet letztlich sämtliche (vermeintlichen) wunderbaren Ereignisse im Text als „Projektion seiner [Eckberts] eigenen einsamen, angstbesetzten und triebhaften Psyche“ (Detlef Kremer, *Prosa der Romantik*, S. 54) -, ist meines Erachtens der Intention der romantischen Autoren, welche mit dem textgestalterischen Mittel der Vagheit arbeiten und der Vagheit somit eine prominente Stellung in ihrem literarischen Kompositionskonzept einräumen, entgegengesetzt.

[377] Walter Jost, *Von Ludwig Tieck zu E.T.A. Hoffmann*, S. 99

Im Vergleich zu Tiecks *Blondem Eckbert* erscheint Fouqués *Undine* von Anfang an in höchstem Grade märchenhaft. Der Autor selbst hingegen benennt sein Werk im Untertitel schlicht mit dem Terminus `Erzählung´. Schon der erste Satz der Geschichte mit seiner unbestimmten zeitlichen Situierung des Geschehens und der Formulierung „da gab es einmal“[378] (statt „es war einmal“) weist typische Merkmale des Volksmärchens auf. Wie im Volksmärchen mutet auch die nun folgende Handlung an. Ein junger Ritter verliebt sich in die Ziehtochter eines armen Fischerehepaares, heiratet sie schließlich und führt sie in höfische Kreise ein. Daß diese Fischerstochter namens Undine zudem kein Mensch, sondern ein Wasserwesen ist, läßt das Ganze in einem noch märchenhafteren Licht erscheinen. Darüber hinaus ist der ritterliche Protagonist Huldbrand nicht als einziger eingeweiht in die Welt des Wunderbaren. Undine lebt schließlich nach der Abgeschiedenheit auf der Landzunge zu Anfang der Geschichte unter den Menschen und offenbart einigen davon ihr wahres Wesen. In der Außenwelt stößt ihre Herkunftsgeschichte - wenn auch mit Einschränkungen - auf Akzeptanz. Die Fischerleute sind ebenso in die Machenschaften und bösen Späße des Wassergeistes Kühleborn eingeweiht.

Trotz dieser eindeutigen charakteristischen Züge des Volksmärchens gibt sich Fouqués Erzählung gleich zu Beginn als romantisches Dichtwerk zu erkennen. Parallel zum Gebrauch der Volksmärchenelemente bedient sich der Autor nämlich reichlich der so typischen romantischen Vagheitsformulierungen. Diese dominieren den Text insbesondere im ersten Teil der Geschichte und nehmen danach in ihrer Vorkommenshäufigkeit ab. Dieser Umstand ist darauf zurückzuführen, daß Fouqué - anders als im *Galgenmännlein*, wie sich noch zeigen wird - einen Initiationsprozeß schildert. Der Ritter Huldbrand wird erst nach und nach in die Geheimnisse der Wasserwelt eingeweiht und nimmt diese erst allmählich als Realität an. Im Verlauf der Erzählung wächst Huldbrands Akzeptanz des Wunderbaren, die Vagheitsformulierungen werden seltener.

Besagter Initiationsprozeß des romantischen Protagonisten vollzieht sich im Text mittels „als ob“-Konstruktionen, welche die Beschreibung seiner Sinneseindrücke stilistisch kennzeichnen. Das vage „als ob“ verleiht den anfänglichen Zweifeln des Ritters an dessen eigener Wahrnehmung Ausdruck. Huldbrand kommt nämlich hier erstmals mit dem Wunderbaren in Kontakt, welches bis dahin - anders als im Volksmärchen - offensichtlich nicht Teil seiner Vorstellungswelt war.

---

[378] Friedrich de la Motte Fouqué, „Undine“, S. 41

Zunächst hinterläßt der „wunderliche[] Wald“[379], den es auf dem Weg zur Fischerhütte zu durchqueren gilt, einen nachwirkenden Eindruck auf den jungen Rittersmann. Wie er später Undines Eltern berichtet, widerfahren ihm dort seltsame Begegnungen. Im Dunkel des Waldes meint Huldbrand, Stimmen aus den Bäumen zu vernehmen.

> „Und dabei grinst es und raschelt mit den Ästen, daß mein Gaul toll wird und mit mir durchgeht, eh ich noch Zeit gewinnen konnte, zu sehn, was es denn eigentlich für eine Teufelsbestie war.“[380]

Die Distanz zwischen Reiter und Baumwipfeln, die Finsternis des Waldesgrün sowie die Kürze des Eindrucks verhindern mehr als eine vage Wahrnehmung. Schließlich wird das verängstigte Pferd des Ritters seinen weiteren Ausführungen zufolge auf seltsame Weise zum Stehen gebracht:

> „Zuletzt ging es gerade auf einen steinigen Abgrund los; da kam mir’s plötzlich vor, als werfe sich ein langer weißer Mann dem tollen Hengste quer vor in seinen Weg […]; ich kriegte ihn wieder in meine Gewalt und sah nun erst, daß mein Retter kein weißer Mann war, sondern ein silberheller Bach […].“[381]

Dieser rationalen Erklärung zum Trotz steht dann ganz plötzlich doch „ein wunderliches Männlein“[382] neben dem Ritter. In Anwesenheit dieses Männleins wird es Huldbrand immer seltsamer zumute.

> „Da ward es mir auf einmal, als könn [sic!] ich durch den grünen festen Boden durchsehn, als sei er grünes Glas und die ebne Erde kugelrund und drinnen hielten eine Menge Kobolde ihr Spiel mit Silber und Gold.“[383]

Als der Ritter daraufhin das Weite sucht, glaubt er kurz darauf schon wieder, „ein ganz weißes, undeutliches Antlitz, mit immer wechselnden Zügen“[384] zwischen den Blättern zu erkennen. Im nächsten Moment erscheint ihm das Gesicht in einen „wandelnde[n]

---

[379] Friedrich de la Motte Fouqué, „Undine“, S. 43

[380] ebd., S. 56

[381] ebd.

[382] Friedrich de la Motte Fouqué, „Undine“, S. 56

[383] ebd., S. 57

[384] ebd., S. 58

Springbronn“[385] verwandelt zu sein, aber er „[…] konnte niemals recht darüber zur Gewißheit kommen“[386].

Diese Fülle von Schilderungen vager Sinneseindrücke reißt in Fouqués Geschichte noch lange nicht ab. Sicher im Heim des Fischerpaares untergebracht, ist Huldbrand immer noch in Gedanken bei den seltsamen Erlebnissen im Waldesdunkel:

> Huldbrand empfing einen kleinen Schauer bei dieser Erinnerung und blickte unwillkürlich nach dem Fenster, weil es ihm zumute war, als müsse eine von den seltsamlichen Gestalten, die ihm im Forste begegnet waren, von dort hereingrinzen [sic!]; er sah nichts als die tiefe, schwarze Nacht, die nun bereits draußen vor den Scheiben lag.[387]

Der Ritter hat mit Blick auf den weiteren Verlauf der Erzählung mit der Durchquerung des Waldes gewissermaßen die Grenze zur Welt des Wunderbaren überschritten, was ihm hier aber noch nicht bewußt ist. Ebenso ergeht es ja auch Bertha in Tiecks *Blondem Eckbert*. Zunächst liegt es nahe, seine Wahrnehmung für eine Sinnestäuschung zu halten, welche auf eine vorherige intensive gedankliche Auseinandersetzung mit dem Schrecken Einflößenden zurückgeführt werden kann. Ähnlich verhält es sich mit dem Fischer, der von „als ob“-Wahrnehmungen heimgesucht wird, nachdem er zuvor von „den Geheimnissen des Forstes“[388] geträumt hat. Bevor der Ritter am Anfang der Erzählung die Hütte des Fischers erreicht, ängstigt letzterer sich nämlich ebenfalls vor einer wundersamen Erscheinung, welche er im Dunkel des Waldes wahrzunehmen meint.

> Ja, als er die Augen nach dem Walde aufhob, kam es ihm ganz eigentlich vor, als sehe er durch das Laubgitter den nickenden Mann hervorkommen.[389]

In seiner Furcht vor dem Wassergeist Kühleborn glaubt er, diesen im dunklen Blätterwerk zu erkennen. Doch im nächsten Moment soll sich schon herausstellen, daß es sich bei der „als ob“-Erscheinung offensichtlich nur um eine Sinnestäuschung gehandelt hat.

---

[385] ebd.

[386] ebd.

[387] ebd., S. 45

[388] ebd., S. 42

[389] Friedrich de la Motte Fouqué, „Undine“, S. 42

> Der weiße, nickende Mann ward nämlich urplötzlich zu einem ihm längst wohlbekannten Bächlein, das schäumend aus dem Forste hervorrann und sich in den Landsee ergoß.[390]

Im Fall des Fischers handelt es sich jedoch nicht um Vagheitsschilderungen, die auf die Phase der Dubitatio zurückzuführen sind - er hat nämlich schon lange Undine und ihren Onkel als reale Gestalten seiner Welt akzeptiert. Die „als ob"- Eindrücke entspringen hier vielmehr ausschließlich dem verängstigten Gemütszustand des Ziehvaters und sorgen zudem im Hinblick auf die Erzählhandlung für eine schaurige Atmosphäre im finsteren wilden Wald.

War hier im Zusammenhang mit dem Vagen zunächst die Erklärung angstbedingter Sinnestäuschungen zur Hand, sind die merkwürdigen Erscheinungen im folgenden Verlauf der Fouquéschen Erzählung nicht so einfach mit rationalen Begründungen abzutun. Denn wieder und wieder muß Huldbrand sich mit seinen vermeintlichen Wahrnehmungen eines weißen Mannes auseinandersetzen. So beispielsweise, als er durch die Dunkelheit der Nacht irrt, um Undine zu suchen. Je länger der Ritter vergeblich umherirrt, desto zweifelhafter kommt ihm alles vor, was er am Tage erlebt hat.

> Dem Huldbrand ward es immer ängstlicher und verworrener zu Sinn, je länger er unter den nächtlichen Schatten suchte, ohne zu finden. Der Gedanke, Undine sei nur eine bloße Walderscheinung gewesen, bekam aufs neue Macht über ihn, ja er hätte […] die ganze Landzunge […] fast für eine trügerisch neckende Bildung gehalten […].[391]

In dieser Gemütsverfassung glaubt er erneut, eine weiße Gestalt auszumachen.

> Vorzüglich kam es ihm vor, als stehe ein langer weißer Mann, den er nur allzu gut kannte, grinzend [sic!] und nickend am jenseitigen Ufer […].[392]

Wieder kündigt das vage „als ob" das Wunderbare an, das in das Leben des Ritters tritt. Mathias Mayer und Jens Tismar loben die hier von Fouqué angewandte Technik in ihrem Band *Kunstmärchen* und heben ebenfalls den Aspekt des Vagen hervor:

> Bemerkenswert in diesem Märchen ist, auf welche Weise die Geister, die hier das Wunderbare repräsentieren, vor allem der Wassergeist Kühleborn, ins Spiel gebracht werden. Dieser erscheint in proteischer Gestalt, auf irgendeine Art stets an sein Element gebunden: als weißer Mann, Bach oder Wasserfall, Windhose und als

---

[390] ebd.

[391] ebd., S. 51

[392] Friedrich de la Motte Fouqué, „Undine", S. 51

> Brunnenmeister. Man ist sich seiner nicht sicher, oft beläßt man es bei dem Schein oder der Anmutung […]. […] ob Schein oder Wirklichkeit, bleibt in der Schwebe; scharf umrissen sind allein die Reflexe der Menschen auf das ihnen Befremdliche.[393]

Auch während der Hochzeitszeremonie, die Huldbrand schließlich mit Undine vereint, ist der Initiationsprozeß des Ritters noch nicht abgeschlossen. Darüber berichtet Huldbrand nämlich:

> „[…] während der ganzen Trauhandlung sah zu dem Fenster mir gegenüber ein ansehnlicher, langer Mann im weißen Mantel herein.“[394]

Die vagen Eindrücke des frisch Vermählten nehmen erst ab, als er nach der Heirat von seiner Frau über deren Herkunft und Verwandtschaftsverhältnisse aufgeklärt wird. Nach letzten Zweifeln nimmt der Rittersmann das alles schließlich nunmehr kommentarlos hin.

> Sie wollte noch mehr sagen, aber Huldbrand umfaßte sie voll der innigsten Rührung und Liebe und trug sie wieder ans Ufer zurück.[395]

Wie auch beim Studenten Anselmus in Hoffmanns *Goldnem Topf* verhilft hier offensichtlich die Kraft der Liebe zum Glauben an das Wunderbare.

Undine wird nun von ihrem geliebten Mann in die höfische Welt jenseits des Waldes eingeführt. Die Leute halten sie - nicht minder märchenhaft als es ihrem eigentlichen Wesen zukommt - „für eine Prinzessin […], welche Huldbrand im Walde von irgendeinem bösen Zauber erlöst habe“[396]. Bald schon findet sie in Bertalda eine liebe Freundin, der sie sich schließlich offenbart. Bertalda hält Undines Ausführungen über deren feuchte Herkunft jedoch für allzu märchenhaft und glaubt ihre Freundin „von einem schnellen Wahnsinn befallen“[397]. Hier trifft das Märchenwunderbare auf die skeptische Außenwelt, und der Leser muß Huldbrands vage Eindrücke erneut abwägen. Später jedoch wird auch Bertalda Zeugin des Wunderbaren, als der intrigante Kühleborn seine Nichte zurück ins nasse Element holt. Jedenfalls wird nicht etwa relativierend geschildert, daß die Freundin Undines Verschwinden in den Wassermassen des Flusses bloß als Unfall wahrnimmt. Das Wunderbare scheint also

---

[393] Mathias Mayer u. Jens Tismar, *Kunstmärchen*, S. 74

[394] Friedrich de la Motte Fouqué, „Undine“, S. 67

[395] ebd., S. 74

[396] Friedrich de la Motte Fouqué, „Undine“, S. 79

[397] ebd., S. 89

wieder märchenhaft präsent zu sein - auch über Huldbrands subjektive Wahrnehmungen hinaus.

Im Kapitel „Des Ritters Traum“ kehren die anfänglichen „als ob“-Beschreibungen noch einmal in großer Anzahl in den Text zurück. Die Vagheitsformel dient im allgemeinen in romantischen Texten zunächst einmal als Traumschilderungen einleitendes Stilmittel. Weiterhin ist meistens die gesamte Wiedergabe von Träumen von „als ob“-Sätzen geprägt. Letzteres trifft auf die Traumschilderung in Fouqués *Undine* zu, in der es heißt:

> Es war zwischen Morgendämmrung und Nacht, da lag der Ritter halb wachend, halb schlafend auf seinem Lager. Wenn er vollends einschlummern wollte, war es, als stände ihm ein Schrecken entgegen und scheuchte ihn zurück, weil es Gespenster gäbe im Schlaf. […] Endlich aber mochte er doch wohl ganz entschlafen sein, denn es kam ihm vor, als ergreife ihn das Schwanengesäusel auf ordentlichen Fittichen und trage ihn weit fort über Land und See und singe immer aufs anmutigste dazu. […] Ihm ward […] auf einmal, als schwebe er über dem Mittelländischen Meer. […] dem Ritter war es, als schwebe er über Alpen und Ströme hin, schwebe endlich zur Burg Ringstetten herein und erwache auf seinem Lager.
> Wirklich erwachte er auf seinem Lager […].[398]

Bei dieser Darstellung fällt auf, daß das Traumgeschehen durch den letzten Satz ausdrücklich als ein solches situiert wird. Unterstützt wird dies noch durch die bereits genannte Kapitelüberschrift. Andere erzählerische Mittel wirken dieser eindeutigen Kennzeichnung als Traum jedoch entgegen. Der Ritter „mochte“ „wohl“ eingeschlafen sein, heißt es beim Übergang in den Traum. Diese beiden Wörter sowie nicht zuletzt der Eindruck der vielen „als ob“-Figuren sorgen dafür, daß zunächst in der Schwebe bleibt, ob die wundersam anmutenden Eindrücke des Ritters `bloß´ mit der Erklärung eines Traumes abgetan werden können. Der Aspekt der Vagheitserzeugung steht demzufolge also neben den bereits mit Beispielstellen illustrierten Wahrnehmungsbeschreibungen ebenfalls mit dem Bereich der Traumschilderung in Verbindung. Beide Verwendungszwecke des Vagen zeichnen Fouqués *Undine* als romantische Erzählung aus und heben sie somit von der Folie des Volksmärchens ab.

Auch der Schluß der Fouquéschen Erzählung von der Wasserfrau weicht vom Volksmärchenschema ab. Statt eines eindeutig heiteren Happy Ends erfährt der Leser, daß Undine und Huldbrand nach der Untreue des letzteren nur durch seinen Tod wieder vereint werden. Dafür steht sinnbildlich das Umarmungsmotiv, das bereits ganz zu Beginn der Geschichte gleich einer Vorausdeutung der Geschehnisse angeführt wird.[399]

---

[398] ebd., S. 109f.

[399] Vgl. Friedrich de la Motte Fouqué, „Undine“, S. 116 sowie S. 41

Richard Benz weist in seinem Buch *Märchen-Dichtung der Romantiker* auf die Unstimmigkeit der verschiedenen Gattungsmerkmale hin - „Inwieweit aber ist Undine [sic!] […] ein Märchen?“[400] - und übt insbesondere scharfe Kritik an Fouqués Stil, der von „pure[r] Unfähigkeit“[401] zeuge:

> Aber durch welchen Stil muß man sich hindurcharbeiten![402]

Die vorangegangene Untersuchung des Fouquéschen Textes hat jedoch ergeben, daß es sich auf jeden Fall bei dem äußerst zahlreich angewandten erzählgestalterischen Mittel der Vagheit, welches somit den Erzählstil in *Undine* nachhaltig prägt, um ein in romantischen Erzählungen durchaus übliches und (zumindest bei den Autoren) offensichtlich beliebtes Mittel zur Textgestaltung handelt. Ebenfalls ganz typisch für romantische Texte eröffnen die Vagheit erzeugenden „als ob“-Schilderungen auf einer ideengeschichtlich-funktionalen Ebene den Weg in eine andere Welt, die wundersame Welt der Wasserwesen.[403] Dahingehend wäre es nicht gerechtfertigt, Fouqués Erzählung aus der Reihe typischer *Märchen-Dichtungen der Romantiker* aufgrund eines angeblich abweichenden Erzählstils auszuschließen. Zu den anderen stilistischen Eigenheiten Fouqués, auf die Benz’ Kritik abzielt, soll sich der Leser an dieser Stelle seine eigene Meinung bilden; sie sind in dem hier gesteckten Rahmen nicht von primärem Interesse. 91 Jahre später in Katja Diegmann-Hornigs *Analysen* hingegen fällt die Kritik, die Fouquésche Sprache betreffend, durchaus lobend aus. Die Autorin erfaßt Bedeutung und Funktion der Vagheitsformulierungen in *Undine*:

> Neben der poetischen und wortgewaltigen Sprachkraft zeichnet sich die *Undine* zudem durch die fließenden Grenzen zwischen realer und numinoser Erzählebene aus. Fouqué schreibt im Anfang des ersten Kapitels über das Bild der vom Wasser umspülten

---

[400] Richard Benz, *Märchen-Dichtung der Romantiker*, S. 134

[401] ebd.

[402] ebd.

[403] Paul-Wolfgang Wührl weist jedoch bezüglich des ideengeschichtlichen Gehalts der *Undine* - meines Erachtens zu Recht - darauf hin, daß der moralische Aspekt in diesem Fall über die mystisch-romantische Thematisierung des Zwei-Welten-Konzepts dominiert. Bei Wührl heißt es: Fouqué führt […] an der Figur des Elementargeistes `menschliche Größe´ vor und erspart uns mystischen Tiefsinn. Sein Märchen […] reflektiert am Gegenbild einer fiktiven Welt die Komplexität des Wirklichen. Huldbrand […] bleibt ein schwacher Mensch, der dem hohen sittlichen Anspruch des Wunderbaren nicht gewachsen ist.“ (Paul-Wolfgang Wührl, *Das deutsche Kunstmärchen*, S. 115).

Halbinsel: *Eins ging bei dem andern zu Gaste, und ebendeshalb war jegliches so schön.* Diese Aussage läßt sich auf die gesamte Erzählung übertragen[].[404]

Was den ersten Teil von Benz' Anmerkungen zum *Undine*-Text betrifft, so disqualifiziert sich die Erzählung schon allein durch die mangelnde sofortige Akzeptanz des Wunderbaren, welche mittels der Vagheitsschilderungen formuliert wird, als volksmärchenhaft und gibt sich als romantisches Kunstmärchen zu erkennen. Das Fouquésche Kunstmärchen weist, wie so oft, eine Mischung von Merkmalen verschiedener Gattungen auf. Neben dem Herausfiltern von Charakteristika des Volksmärchens weist Benz beispielsweise darauf hin, daß der zugrunde liegende Stoff der Erzählung der Volkssage angehört.[405] Darüber hinaus sagt der Interpret Fouqué „ein Romaninteresse"[406] nach.

*

Wie *Undine* mutet auch Fouqués *Eine Geschichte vom Galgenmännlein* auf den ersten Blick in gesteigertem Maße märchenhaft an - auch wenn die Bezeichnung des Autors im Titel als `Geschichte´ diese Gattungseinordnung erst einmal nicht eindeutig macht. Tritt Bertha selbst in Kindertagen dem Wunderbaren in der Waldeinsamkeit anfangs skeptisch gegenüber und bedenkt es mit dem Etikett des Seltsamen, so akzeptiert Fouqués Protagonist Reichard, als Kaufmann tätig und bereits den Kinderschuhen entwachsen, umgehend die magischen Kräfte des Fläschchens, welches er von einem finster anmutenden Spanier ersteht.

Angelockt von Italiens gutem Wein und schönen Frauen, hat der junge deutsche Handelsmann seiner Heimat den Rücken gekehrt und verbringt nun Abend für Abend in einem „Weinhaus"[407], wo er in geselliger Runde schnell seine gesamte Barschaft verliert. In dieser finanziell mißlichen Lage tritt besagter Spanier an Reichard heran, um ihm einen Handel vorzuschlagen. Ein sogenanntes Galgenmännlein soll den Geldsorgen des verschwenderischen Kaufmanns ein Ende bereiten, wie der Hispanier erklärt:

> „Es sind schwarze Teufelchen in Gläslein eingeschlossen. Wer ein solches besitzt, vermag von ihm zu erhalten, was er sich nur Ergötzliches im Leben wünschen mag, vorzüglich aber unermeßlich vieles Geld. Dagegen bedingt sich das Galgenmännlein

---

[404] Katja Diegmann-Hornig, *„Sich in die Poesie zu flüchten, wie in unantastbare Eilande der Seeligen"*, S. 146

[405] Vgl. Richard Benz, *Märchen-Dichtung der Romantiker*, S. 134

[406] ebd., S. 135

[407] Friedrich de la Motte Fouqué, „Eine Geschichte vom Galgenmännlein", S. 6

> die Seele seines Besitzers für seinen Herrn Luzifer aus, wofern der Besitzer nicht stirbt, ohne sein Galgenmännlein in andre Hände überliefert zu haben. Dies darf aber nur durch Kauf geschehn, und zwar, indem man eine geringere Summe dafür empfängt, als man dafür bezahlt hat.“[408]

Das Fläschchen mit den Galgenmännlein darin funktioniert demzufolge ähnlich wie berühmte Märchenrequisiten in der Sammlung der Brüder Grimm.[409] Nur daß es beim Galgenmännlein keines Sprüchleins bedarf, wie das etwa beim „Wünschtischchen“[410] oder dem Goldesel aus *Tischchen deck dich, Goldesel, und Knüppel aus dem Sack* der Fall ist. Hier genügt der stille Wunsch allein.

Seinem Namen gemäß reizt Reichard der zu erwartetende Reichtum, und der junge Deutsche kauft dem finsteren Mann das Fläschchen ab. Kaum hat die Ablösesumme für das häßliche schwarze Etwas im Glas den Besitzer gewechselt, probiert Reichard dessen besondere Kräfte sofort aus; und umgehend fühlt er beglückt das Doppelte des Kaufpreises wieder in seiner Hand. In der Folge nimmt er wieder ein Leben in Saus und Braus auf und nutzt die Fähigkeiten des teuflischen Männleins reichlich. Reichards Reaktion sowie der Fortgang der Erzählung unterstreichen also weiterhin den Märchencharakter. Es fällt auf, daß der Protagonist das ihm präsentierte Wunderbare des Fläschchens offenbar gleich dem Helden im Volksmärchen fraglos akzeptiert. Auf den ersten Blick scheint somit in Fouqués *Geschichte* die für die romantische Erzählung so typische Initiationsphase zu fehlen, in der der Akzeptanz des Wunderbaren die Dubitatio vorausgeht. Zwar gibt Reichard zu bedenken, in Italien mehrfach „bereits angeführt worden“[411] zu sein, verweist weiterhin darauf, daß „nur ein Handwerk, nicht aber ein Geldsäckel […] einen güldnen Boden“[412] habe, und bittet schließlich vor dem Kauf zunächst um „einige Proben mit dem Dinge“[413]. Doch dieses kurzzeitige Mißtrauen des jungen Handelsmannes entspringt weniger der generellen Weigerung, Wunderbares in die gewohnte Wirklichkeit zu integrieren, als vielmehr der Furcht, auch noch die letzte Habe an einen Betrüger zu verlieren.

In einer romantischen Erzählung jedoch ist bekanntlich ein genauerer *zweiter* Blick empfehlenswert. Wie in *Undine* nämlich, fehlt auch in dieser Fouquéschen Erzählung nicht die romantische `Erzählzutat´ des Vagen, welche die märchenhaft anmutenden fiktiven

---

[408] ebd. S. 8

[409] Vgl. auch Paul-Wolfgang Wührl, *Das deutsche Kunstmärchen*, S. 29

[410] Jacob u. Wilhelm Grimm, „Tischchen deck dich, Goldesel, und Knüppel aus dem Sack“, S. 172

[411] Friedrich de la Motte Fouqué, „Eine Geschichte vom Galgenmännlein“, S. 8

[412] Friedrich de la Motte Fouqué, „Eine Geschichte vom Galgenmännlein“, S. 8

[413] ebd., S. 9

Geschehnisse in einem anderen Licht erscheinen läßt. So erweist sich bei näherem Hinsehen zum Beispiel bereits die lokale Situierung des geschilderten Handels als Komponente einer typisch romantischen Erzählstrategie, die den aufmerksamen Rezipienten in bezug auf die Gattungseinordnung aufmerken läßt. Ein finsterer Fremder führt den Protagonisten hinaus aus der Feiergesellschaft des Wirtshauses „in eine ziemlich öde Gegend der Stadt“[414] mit „verfallenen Gebäude[n]“[415]; der Handel wird zudem in der Dunkelheit der Nacht vollzogen. Reichard ist ob dieser einsamen Umgebung „unheimlich“[416] zumute. Die Situation spielt sich folglich ohne Zeugen, ohne die Präsenz der objektiven Außenwelt ab. Der Leser muß sich mit der subjektiven Sicht Reichards begnügen. Das vermeintliche Galgenmännlein nimmt der ängstliche Kaufmann in der dürftigen Beleuchtung des „Sternenlichte[s]“[417] lediglich recht undeutlich als „etwas Schwarzes“[418] wahr, das „wild auf und nieder gaukel[t]“[419]. Zudem erscheint das Fläschchen in Reichards Augen immerhin als etwas Ungewöhnliches, was seine Etikettierung des Glasbehältnisses „als wunderliche[s] Ding“[420] erkennen läßt. Eine wiederholte Erwähnung im Text sticht zudem noch besonders hervor: der exzessive Alkoholgenuß des Protagonisten. Gleich zu Beginn der Erzählung wird der gute italienische Wein als einer der Motivationsgründe für die Reise des jungen Deutschen angegeben. Darauf erfährt der Leser von Reichards häufigen Ausflügen ins Weinhaus, wo er „manchen Tag […] in Saus und Braus“[421] zubringt. Diesen versteckten Hinweisen des romantischen Autors zufolge könnten Reichards Erlebnisse bis zu diesem Punkt in der Erzählung als Imagination und Illusion im Angst- und Rauschzustand erklärt werden.

Doch Fouqués weitere Ausführungen zeigen, daß das Element des Vagen zwar Analysehinweis, jedoch - seinem Wesen gemäß - nicht Schlüssel zu interpretatorischer Eindeutigkeit ist. Laut Erzähler verfügt der Protagonist nämlich fortan offensichtlich *tatsächlich* über „unerhörte Summen“[422]. Reichard genießt den Reichtum, tätigt Luxuskäufe und schwelgt fortan wie im märchenhaften Schlaraffenland in Mengen von edelsten Speisen -

---

[414] ebd., S. 7

[415] ebd.

[416] ebd., S. 9

[417] ebd.

[418] ebd.

[419] ebd.

[420] ebd.

[421] ebd., S. 6

[422] Friedrich de la Motte Fouqué, „Eine Geschichte vom Galgenmännlein“, S. 10

und nach wie vor in reichlich (alkoholischem) „Trank“[423]. Bald streckt ihn jedoch eine heftige Krankheit danieder, gegen welche auch das schwarze Teufelchen machtlos ist. Gesundheit ist eben unbezahlbar, so die eingestreute Märchenmoral. Daneben liefert Reichards Krankheit neben dem Alkohol einen neuen Grund zur Annahme eines `romantischen Hinweises´. Der beschriebene „beständige[] Fieberwahnwitz“[424], dem Reichard anheimfällt, bahnt erneut den Weg für das erzählerische Element des Vagen. Ist Reichard wirklich reich? Wie verhält es sich mit der Realität des schwarzen Etwas in dem Fläschchen? Zudem fällt der bettlägerige Kaufmann immer wieder in eigenartige Träume. Fouqué arbeitet hier mit der „als ob“-Konstruktion.

> Es kam ihm nämlich vor, als beginne unter den Arzneiflaschen, die vor seinem Bette standen, eine derselben gar einen lustigen Tanz […]. Als Reichard recht hinsah, erkannte er die Flasche mit dem Galgenmännlein […].[425]

Doch mit dem Erwachen hört der Albtraum nicht auf, stellt sich die vom Leser erwartete Wirklichkeit nicht ein. Zwar tanzt das Galgenmännlein nicht mehr in der Flasche, doch liegt es jetzt zur Abwechslung - offensichtlich existent - müde in dem Glasbehälter:

> Im kalten Angstschweiß wachte er auf, wobei es ihm noch vorkam, als laufe eine schwarze Kröte mit großer Behendigkeit seine Brust herunter in die Tasche seines Nachtkleides hinein. Er faßte grausend dahin, brachte aber nur das Fläschchen hervor, darin jetzo der kleine Schwarze wie abgemattet und träumend lag.
>
> Ach, wie so gar lang bedunkte den Kranken der Rest dieser Nacht! Dem Schlafe wollte er sich nicht mehr anvertrauen, aus Furcht er könne ihm den schwarzen Kerl wieder hereinbringen […]. Hielt er wieder die Augen zu, so dachte er, er habe sich nun heimlich bis dicht vor ihn herangeschlichen und riß sich von neuem entsetzt in die Höh. Er schellte wohl nach seinen Leuten, aber die schliefen wie taub […].[426]

Wieder unterstreicht eine „als ob“-Konstruktion den Charakter des Vagen und sorgt für die verunsicherte Frage des Lesers, ob Reichard noch fortträumt oder der Traum nur vom Fieberdelirium abgelöst wurde. Zudem passiert das Erwachen des Protagonisten noch in dunkler Nacht, wo Sinnestäuschungen durchaus nicht ungewöhnlich wären. Ferner weist der letzte Satz im Zitat darauf hin, daß objektive Zeugen wiederum nicht anwesend sind.

---

[423] ebd., S. 11

[424] ebd., S. 13

[425] ebd., S. 11

[426] Friedrich de la Motte Fouqué, „Eine Geschichte vom Galgenmännlein“, S. 12

Interessant für einen Schritt hinaus aus dieser Ratlosigkeit mutet Reichards Eindruck von einer schwarzen Kröte an, welche sich in seine Tasche bewegt, worin sich das Fläschchen mit dem vermeintlichen Galgenmännlein befindet. Bei dieser Formulierung von der `schwarzen Kröte´ handelt es sich nämlich um eine Wiederholung im Text, die auf die bisher wenig präsente Außenwelt Reichards verweist. Kurz zuvor im Text findet sich eine Szene, welche Lukrezia, eine von dem deutschen Handelsmann bezahlte Prostituierte, mit dem seltsamen Fläschchen zeigt. Lukrezia beäugt neugierig den Glasinhalt, erkennt aber nicht etwa ein Galgenmännlein, sondern „eine Kröte“[427], die sie mitsamt dem Behältnis voller Ekel ins nahe Wasser schleudert. Handelt es sich bei der schwarzen Kreatur vielleicht wirklich nur um eine eingesperrte Amphibie ohne jede Wunderkraft, und war der Spanier folglich wirklich nur ein Betrüger, der, wie vom Protagonisten befürchtet, Reichards Rauschzustand und Verzweiflung ausgenutzt hat?

Immer noch vom Fieber gequält, versucht Reichard nun, das Fläschchen an eine weitere Person der Außenwelt loszuwerden. Er bietet es dem Arzt zum Kauf an, um von der vermeintlich teuflischen Last frei zu werden.

> Er trug dem Medikus das Galgenmännlein an, welches eben wieder munter geworden war und im Glase recht spaßhaft umhergaukelte, so daß der gelehrte Mann, begierig, eine so seltsame Naturgestaltung (als wofür er’s hielt) näher zu beobachten, sich erbot, sie zu kaufen […].[428]

Zunächst sieht es also so aus, daß der Mediziner den Flascheninhalt zwar für etwas Ungewöhnliches hält, das es zu erforschen gilt, jedoch für etwas Ungewöhnliches *natürlichen* Ursprungs und nicht für etwas Wunderbares. Das gedichtete Begleitschreiben, welches der Arzt bei Rückgabe der Flasche samt schwarzer Kreatur beigelegt hat, läßt aber hinwiederum Zweifel an dieser zuerst angenommenen Funktion des Medikus als rational denkendem Zeugen der Außenwelt aufkommen. Offensichtlich hat der Arzt das schwarze Etwas im Glas als das identifiziert, für das es auch Reichard hält: als Galgenmännlein mit teuflischer Herkunft.[429] Im Folgenden wird nicht explizit erwähnt, ob Reichard wieder gesundet und der bis dahin andauernde Zustand des Fieberwahns beendet ist. Es findet sich nur der Hinweis im Text, daß sich der junge Kaufmann offensichtlich wieder mit voller Energie seinen Lieblingsaktivitäten hingeben kann:

---

[427] ebd., S. 10

[428] ebd., S. 13

[429] Vgl. Friedrich de la Motte Fouqué, „Eine Geschichte vom Galgenmännlein“, S. 15

> Da ward nun wieder getrunken, gespielt, narriert wie einige Monate zuvor, und die Lukrezia erzeigte sich auch gegen den jungen Kaufherrn sehr freundlich […].[430]

Diese Textstelle gibt jedoch Auskunft darüber, daß sich Reichard wieder dem Alkoholgenuß hingibt.

Als weitere korrigierende Person der Außenwelt kommt die Hure Lukrezia in Frage. Diese hält, gleich den Philistern um Anselmus in Hoffmanns *Goldnem Topf*, Reichards Reden für „Fiebertollheit“[431] und vermutet in dem Fläschchen nichts Wunderbares, sondern vielmehr schlicht etwas Geheimnisvolles, dessen Mechanismus sie nicht versteht, das sie aber unbedingt besitzen will, um ihre unstillbare Gier nach Reichtümern befriedigen zu können. Der Flascheninhalt löst bloß wie bereits zuvor ein Gefühl des Ekels bei ihr aus, und sie bezichtigt Reichard aufgrund seiner wundersamen Ausführungen nur ungläubig „dumme[r] Prahlereien“[432]. Aufgrund seiner Häßlichkeit läßt die Prostituierte das „Spielwerk“[433] in der Glasflasche dem Deutschen bald wieder auf Umwegen zukommen.

So wird der Handelsmann indes wieder von vagen Sinneseindrücken im Dämmerlicht der Nacht geängstigt:

> Während er über einen großen Platz hinlief, um nach Lukreziens Wohnung zu gelangen, war es ihm ganz eigentlich, als renne jemand in der Nacht raschelnd hinter ihm drein und packe ihn bisweilen ordentlich am Kragen.[434]

Im Schlaf sowie auch in wachem Zustand beklemmt ihn der Anblick des teuflischen kleinen Männleins:

> […] nicht genug, daß sich ihm fast in jeder Nacht der häßliche, schwarze Mann aus jenem ersten Traume wieder verwandelnd an die Brust legte; - er sah auch wachenden Mutes das Galgenmännlein immer so toll vergnügt in der Flasche umhertanzen […].[435]

„Toll“ meint nicht nur Reichard das Männlein herumspringen zu sehen, toll kommt er auch der Außenwelt vor, die ihn nämlich bloß noch als „wunderliche[n] Tolle[n]“[436] verspottet.

---

[430] ebd.

[431] ebd., S. 14

[432] ebd., S. 18

[433] ebd., S. 15

[434] ebd., S. 17

[435] Friedrich de la Motte Fouqué, „Eine Geschichte vom Galgenmännlein“, S. 18

Somit wird zunehmend fraglich, ob der Handelsmann es wirklich mit einem Teufelchen zu tun hat oder nicht eher über seine zunehmende Angst den Verstand verloren hat. Märchenhaft bleibt jedoch weiterhin seine nicht versiegende Geldquelle, über die er verfügt, wenn er das Fläschchen bei sich trägt.

Reichard verschlägt es nun zum Militär, wo er seiner Trinkleidenschaft wieder ausgiebig frönt:

> Der wackre Reichard sah sich unverzüglich einer wackern Schar beigesellt und lebte eine Zeitlang im Lager so vergnügt, bei Trunk und Spiel, als es ihm seine große innre Beängstigung wegen des Galgenmännleins zuließ und die bösen Träume, die ihn allnächtlich verfolgten.[437]

Als ihm dämmert, daß das Kriegsgeschehen schnell dem Teufel seine Seele zuspielen kann, falls er sich nicht endlich des Galgenmännleins entledigt, beginnt er auf seiner Lagerstatt verzweifelt, einen Ausweg zu ersinnen. In dieser Situation kommen ihm unverhofft räuberische Soldaten `zur Hilfe´, die das Galgenmännlein in seiner Flasche gewaltsam an sich bringen wollen. Auch die diebischen Kriegsknechte halten den neuen Soldaten „für einen Halbverrückten“[438]. Sie gehen bei dem Fläschchen nicht von etwas Wunderbarem aus, sondern vermuten nur unreflektiert etwas Wertvolles. Ein anderer Soldat vermutet in dem Galgenmännlein einen Talisman und schreibt ihm somit zwar eine undefinierbare, auf Aberglauben beruhende Wirkung zu, läßt sich von der Geschichte um den Teufelspakt jedoch nicht beeindrucken:

> „Ich hätte das Ding ungern gemißt, so widerwärtig es auch aussieht; mir ist immer, als brächt es mir ganz absonderliches Glück im Spiel.“[439]

Auf irgendeinem Wege kehrt das teuflische schwarze Etwas aber immer wieder in Reichards Besitz zurück und beunruhigt ihn somit fortdauernd. Wiederholt gibt er sich nächtlichen Trinkgelagen hin, und zum wiederholten Male wird so dem Leser die Annahme nahegelegt, daß das Galgenmännlein lediglich in den Rauschphantasien des Protagonisten existiert. Erst

---

[436] ebd., S. 19

[437] ebd.

[438] ebd., S. 21

[439] ebd., S. 25

schildert der Text den ehemaligen Kaufmann als „halb berauscht[]“[440], dann kurz darauf als „berauscht[]“[441]. Schließlich wird berichtet, daß Reichard versucht, seinen Rausch auszuschlafen; allerdings wird er schon bald wieder hochgeschreckt, was darauf schließen läßt, daß er auch im Folgenden immer noch stark unter Alkoholeinfluß steht.[442] Schließlich bricht er außerhalb seines Zeltes doch noch vor Müdigkeit auf dem Boden zusammen und fällt „in einen ohnmächtigen Schlaf“[443]. Im Traum begegnen ihm wieder Schreckensvisionen von dem mittlerweile verhaßten Galgenmännlein. Auch als er erwacht, kommen ihm die Schrecken des Traumes noch präsent vor. „Halb toll“[444] schleudert er die Flasche von sich, um sie gleich darauf wieder bei sich zu spüren. Selbst das sonst rational besetzte Tageslicht kann den Schrecken nicht vertreiben:

> Mit Tagesanbruch gelangte er auf eine frische, lustig angebaute Ebene hinaus. Ihm ward ganz wehmütig ums Herz, und er fing an zu hoffen, all das tolle Zeug könne wohl nur ein wahnwitziger Traum sein; vielleicht finde er das Glas in seiner Taschen [sic!] als ein andres, ganz gewöhnliches. Es herausziehend, hielt er es gegen die Morgensonne. Ach Gott, da tanzte das schwarze Teuflein zwischen ihm und dem freundlichen Licht […].[445]

Die Formulierung, das Männlein stehe „zwischen ihm und dem Licht“ könnte im Kontext des wiederholt angebrachten Wahnsinnsmotivs so ausgelegt werden, daß es Reichards Licht abschirmt, seine lichten Gedanken versperrt und in ihm geistige Umnachtung aufkommen läßt.

Überall, wo Reichard nun hinkommt, hält man ihn, der einen „höchst verstört[en]“[446] Anblick bietet, für verrückt.[447] Der romantische Autor bietet seinem Leser so mit dem Wahnsinnsmotiv eine weitere Lösungsmöglichkeit an, das Phänomen des Galgenmännleins zu erklären. Eindeutig gemacht wird jedoch nach wie vor nichts; der Wirklichkeitscharakter des Wunderfläschchens bleibt in der Schwebe.

Der Schluß der Fouquéschen *Geschichte vom Galgenmännlein* weist wieder verstärkt den Charakter des Märchenhaften auf. War der Anfang der Erzählung, der Gattung der Sage

---

[440] Friedrich de la Motte Fouqué, „Eine Geschichte vom Galgenmännlein“, S. 23

[441] ebd.

[442] Vgl. ebd., S. 24

[443] ebd., S. 26

[444] ebd.

[445] ebd.

[446] ebd., S. 27

[447] Vgl. ebd.

ähnlich, eindeutig lokal und temporal situiert - Reichard reist zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges nach Venedig -, so befindet sich der Protagonist nunmehr in einer unbestimmten Gebirgslandschaft, in welcher ihm nach einer finalen Angstsituation ein märchenhaftes Happy End zuteil wird.[448] Als geschildert wird, wie Reichard mit einem vermeintlichen „Affen-Ungeheuer“[449] kämpft, um sich letztlich doch noch des teuflischen Männleins entledigen zu können, macht Fouqué es dem Leser so gut wie unmöglich zu entscheiden, ob er von einem Märchen ausgehen oder an Reichards Wahnsinn festhalten soll. Es bleibt unklar, ob nur Reichard oder auch der bedrohte Adlige das Ungeheuer sieht. Der Beschreibung des Wesens zufolge, das mit Tatzen bzw. mit einem Geweih ausgestattet ist, könnte es sich auch um einen Bären oder einen Hirsch handeln, der in Reichards Angst und Geistesverwirrtheit zum Ungeheuer übersteigert wird.

Im letzten Satz wird zudem recht märchenhaft oder auch nach Manier der Fabel auf die `Moral der Geschicht’´ und die Intention einer „nutzreiche[n] Warnung“[450] hingewiesen.

Wie in Fouqués *Undine* und Tiecks *Blondem Eckbert* wird in der *Geschichte vom Galgenmännlein* trotz oder letztlich gerade wegen der märchenhaft anmutenden Begebenheiten zusätzlich mit dem Phänomen der Vagheit gearbeitet. Es begegnet dem Leser in Form von „als ob“-Konstruktionen, Widersprüchen und inhaltlichen Lücken im Textverlauf.

Im Verlauf der Analyse ist aufgezeigt worden, daß der Fouquésche Text durchaus einige Merkmale des Volksmärchens aufweist, die teilweise modifiziert in Erscheinung treten, wie etwa die wunderbare Requisite des Wunschfläschchens. Das Wunderbare in Form des Galgenmännleins wird wie im Volksmärchen sowohl vom Protagonisten als auch von einigen Figuren der Außenwelt fraglos hingenommen, ohne größere Verwunderung auszulösen. Allerdings glauben andere Personen der Geschichte wiederum nicht an die Wunderkräfte des Fläschchens und halten Reichard für verrückt. Der Wirklichkeitscharakter des dargebotenen Wunderbaren bleibt somit in der Schwebe.

---

[448] Es soll hier der Genauigkeit halber angemerkt werden, daß der düstere Charakter der Landschaft nicht unbedingt dem bloß kulissenhaften Handlungsraum Natur des Volksmärchens gleichkommt, sondern vielmehr die Züge der Landschaft im Schauerroman trägt.

[449] Friedrich de la Motte Fouqué, „Eine Geschichte vom Galgenmännlein“, S. 29

[450] ebd., S. 33

Fouqués eigene Etikettierung der Erzählung im Titel als `Geschichte´ bringt keine Klärung bezüglich der Gattungsfrage.[451] Die Erzählung weist eine Mischung von Märchenmerkmalen, Sagenelementen und die Dominanz des Vagheitsphänomens auf.

Bei einer genauen Lektüre erweist sich diese Fouquésche *Geschichte* somit zumindest auf den zweiten Blick als typische romantische Erzählung bzw. als romantisches Kunstmärchen. Diese Kategorisierung ist in jedem Fall in bezug auf den typisch romantischen Einsatz des Vagen zutreffend. Im Hinblick auf den inhaltlichen Gehalt der Erzählung kann zwar auf die Präsentation zweier Welten hingewiesen werden, diese Thematik ist jedoch nicht im selben Maße dominant ausgestaltet wie in *Undine* oder Tiecks *Blondem Eckbert*, wo es nicht nur um die bloße Präsenz einer zweiten Welt, sondern auch um den Weg in diese `andere´ Welt hinein geht; stattdessen steht vielmehr die moralische Warnung im Vordergrund, daß Geld letztlich weder zu Gesundheit noch zu Glück verhelfen kann. Die Funktion des Vagen ist oftmals primär wirkungsästhetisch ausgerichtet und zielt darauf ab, den Leser zu verunsichern bzw. die Erzählung nicht auf eine eindeutige Interpretation festzulegen. Vagheit zielt auch hier wieder auf Textoffenheit. Die Phantasie des Lesers wird gefordert. Gewiß dienen die Vagheitsschilderungen hier auch der wirkungsästhetischen Erzeugung von Schauer.

2.2.1 Resümee

Die Untersuchung im Rahmen dieses Kapitels hat ergeben, daß das Kriterium der Vagheit das romantische Kunstmärchen maßgeblich prägt. Dabei hat sich herausgestellt, daß das Vage als stilistisches und narratologisches Mittel durchaus als zuverlässiges Unterscheidungsmerkmal herangezogen werden kann, um das romantische Märchenschaffen vom Volksmärchen abzugrenzen, wo Vagheitsformulierungen wie etwa die „als ob“-Konstruktion niemals anzutreffen sind. Gattungsprägend in bezug auf die Textgruppe `romantisches Kunstmärchen´ ist das textgestalterische Mittel der Vagheit jedoch nicht. Der Begriff des romantischen Kunstmärchens ist ein sehr offener. Die Texte, die erst in der späteren Forschungsliteratur - und nicht bereits zu ihrer Entstehungszeit Ausgang des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts - als romantische Kunstmärchen bezeichnet werden, weisen sich

[451] In der Sekundärliteratur wird Fouqués Geschichte je nach Titel der Untersuchung mal zu den romantischen Kunst- bzw. „Wirklichkeitsmärchen“ (Paul-Wolfgang Wührl, *Das deutsche Kunstmärchen*, S. 144) gerechnet, ein andermal als „phantastische Novelle“ (Winried Freund, *Deutsche Phantastik*, S. 133) mit dem Schluß eines „Erlösungsmärchen[s]“ (Winried Freund, *Deutsche Phantastik*, S. 135) bezeichnet.

durch den Charakter einer Mischgattung aus. Laut Literaturlexikon können Kunstmärchen ganz allgemein zu Novelle, Sage oder Legende tendieren sowie sich auch durchaus eng am Schema des Volksmärchens orientieren. Sie bilden somit keine Gattung im strengen literaturwissenschaftlichen Sinn, sondern sind vielmehr historisch jeweils anders ausgeprägte Auseinandersetzungen mit Wesen und Struktur des Volksmärchens im Kontakt mit literarischen Moden oder geistesgeschichtlichen Strömungen.[452] Den Romantikern selbst lag lediglich am Herzen, neue Märchenwelten zu erschaffen, die als Medium romantischer Ideenkonzepte dienten; ihre Intention war jedoch mitnichten, eine neue Gattung ins Leben zu rufen.

Neben ihrer Funktion als zentrales Kriterium zur Unterscheidung von Volks- und Kunstmärchen konnten der Vagheit im Verlauf der Textanalysen weitere Funktionen auf inhaltlicher sowie auf wirkungsästhetischer Ebene zugeordnet werden.

Auf der Suche nach einer Antwort auf die Frage, warum die romantischen Erzählungen im Vergleich zum Volksmärchen zusätzlich zu ihrem bereits märchenhaften Erzählcharakter mit Vagheitsformulierungen operieren, hat sich ergeben, daß die Verwendung des Vagen durch inhaltliche Modifikationen bedingt ist. Ein thematischer Schwerpunkt der romantischen Kunstmärchen ist die Beschwörung zweier Welten, einer Alltagswelt und einer Welt des Wunderbaren, die mit der Beschreibung von Grenzüberschreitungen sowie einem Initiationsprozeß verbunden ist. Die Vagheitsformulierungen dienen zur Kennzeichnung dieser Grenzüberschreitungen zwischen den Welten. Dabei führen verschiedene `Wege´ von der Profanwelt in die Welt des Märchenhaften, die sich jeweils durch den Aspekt der Wahrnehmungstrübung auszeichnen. Diese `Wege´ treten in den Erzählungen motivisch hervor als Wahnsinn, Traum und Schlaf sowie als Alkoholkonsum. Tieck unterstreicht die Wahrnehmungstrübungen seiner Figuren zudem noch mit einer Lichtmetaphorik. Sowohl bei Tieck als auch bei Fouqué zeigt sich darüber hinaus die Angst als weitere Motivation von Vagheitsschilderungen. Generell gehen die vagen Wahrnehmungsschilderungen mit dem Fehlen eines Wirklichkeitsmaßstabs, repräsentiert durch objektive Figuren der Außenwelt, einher.

Des weiteren hat sich in den Textanalysen des vorliegenden Kapitels eine wirkungsästhetische Funktion des Vagen herausgestellt, die sich in zwei Richtungen erstreckt. Zum einen wird durch die Vagheitsformulierungen in den romantischen Märchenerzählungen eine Verunsicherung des Lesers erzielt, die eine schaurige Atmosphäre heraufbeschwört. Zum anderen sorgt eine gleichermaßen begrenzte Perspektive von Figuren und Leser für eine durch

---

[452] Vgl. Günther u. Irmgard Schweikle (Hg.), *Metzler-Literatur-Lexikon*, S. 256f.

Subjektivität bedingte Vagheit, die zum offenen Charakter der Texte beiträgt und dem Leser interpretatorische Entscheidungen überläßt.

Zusammenfassend kann also festgehalten werden, daß das Kriterium der Gattungszugehörigkeit aufgrund des nicht eindeutig zu definierenden Begriffs des romantischen Kunstmärchens nicht als zuverlässige Bedingung für die Verwendung von Vagheitsformulierungen herangezogen werden kann. Zwar kann, von der Grimmschen Märchensammlung ausgehend, das Volksmärchen von den romantischen Erzählungen als Gesamtheit im Hinblick auf das Auftreten bzw. das Fehlen des textgestalterischen Mittels der Vagheit abgegrenzt werden, doch eine Gattungsunterscheidung innerhalb dieser Gesamtheit der romantischen Erzählformen erbringt keine Klärung der Gattungsfrage. Der Gattungsbegriff ist hier offensichtlich ein zu beschränkter Rahmen, um das Auftreten des Vagheitsphänomens fassen zu können. Vielmehr erweist sich das Vage einmal mehr als „eine besondere sprachliche Leistung der Romantik“[453] und somit also als gattungsübergreifendes Phänomen einer ganzen Epoche. Das Vage erscheint so - analog zu Novalis’ Einschätzung des Märchens als Kanon der Poesie - als textgestalterisches Mittel der romantischen Universalpoesie.

2.3 Schaurige Welten

> Schauerliteratur ist eine angstmimetische Gattung,
> die auf Infektion des Lesers mit der Angst des Opfers abzielt.[454]
>
> (Ingeborg Weber)

Diese Definition von Ingeborg Weber hat eine nationenübergreifende Gültigkeit, wie aus der sich anschließenden synoptischen Betrachtung der Schauerliteratur der englischen, deutschen und amerikanischen Romantik hervorgehen soll.[455] Vagheit fungiert dabei -

---

[453] Hans-Henrik Krummacher, *Das `Als ob´ in der Lyrik*, S. 28

[454] Ingeborg Weber, *Der englische Schauerroman*, S. 7

[455] Wie bereits im Einleitungsteil der Arbeit erläutert, wird hier der Begriff der Romantik ohne tiefgründigere Differenzierung einheitlich auf die drei Nationalliteraturen angewendet. Das vorliegende Kapitel arbeitet die Nationalspezifika heraus; darüber hinaus wird jedoch augenfällig, daß aufgrund der Dominanz von Ähnlichkeiten und Übereinstimmungen durchaus - trotz der verschobenen zeitlichen Eingrenzungen - von romantischem Schreiben gesprochen werden kann. Der Begriff der romantischen Epoche wird dabei zugegebenermaßen sehr weit gefaßt, wenn englische Vor- bzw. Frühromantik und spätere romantische Äußerungen, wie die Edgar Allan Poes, mit einbezogen werden. Im Hinblick auf das zu untersuchende

ebenfalls über nationale Grenzen hinweg - als erzählgestalterisches Mittel, um die Atmosphäre des Schaurigen zu kreieren. Die englische Terror Gothic konfrontiert den Leser mit zeitlich begrenzt andauernden (temporären), d.h. vorübergehenden Vagheitsschilderungen; die Technik des `explained supernatural´ sorgt schließlich für eine Überführung des Vagen in Gewißheit. In der deutschen und amerikanischen Schauerliteratur begegnen dem Rezipienten sowohl temporäre (Schiller, Brown), als auch durative, d.h. über das Ende des Werkes hinaus andauernde Präsentationen von Vagheit und Ungewißheit (Hoffmann, Poe). In den folgenden Unterkapiteln soll das Phänomen der Vagheit also primär im Rahmen wirkungsästhetischer Intentionen beleuchtet werden. Die im Fokus der Betrachtung stehende Schauererzeugung erfolgt in dem untersuchten Textkorpus vornehmlich auf zwei Arten: Erstens durch die Evokation einer von Ungewißheit und Geheimnis geprägten Atmosphäre – letztere speist sich hauptsächlich aus vagen Wahrnehmungen und somit unvollständiger oder fehlgeleiteter Information der jeweiligen Figuren, die somit zur Imagination bedrohlicher Schrecknisse verleitet werden -; und zweitens durch die literarische Heraufbeschwörung von (fiktiv-realem) Spuk und manifesten Schrecknissen. Die Untersuchung wird sich im Hinblick auf das übergeordnete Thema der Arbeit auf erstere Methode zur Erzeugung von Schauer konzentrieren.

*

Zwar umfaßt die ausladende Landschaft der englischen Schauerliteratur auch kürzere Erzählungen, dominiert wird sie jedoch von der Gattung des Romans, der Gothic Novel. Die hauptsächlich in Magazinen wie etwa dem *Blackwood's Magazine* ebenfalls sehr zahlreich erschienenen „short tale[s] of terror"[456] waren letztlich größtenteils auch nur „Gothic novels, reduced in size, but with room for all the old machinery"[457].

Entstehung und Entwicklung der englischen Schauerliteratur sind geprägt durch den Übergang von Aufklärung (bzw. englischem Klassizismus) zu Romantik. Maggie Kilgour beschreibt in ihrem Buch *The Rise of the Gothic Novel* das Aufkommen englischer Schauerwerke - etwas klischeehaft und vereinfacht - als „the rebellion of the imagination

---

Phänomen der Vagheit erfährt diese Verfahrensweise jedoch ihre Rechtfertigung (schon bzw. noch romantische Tendenzen des Erzählens).

[456] Edith Birkhead, *The Tale of Terror*, S. 186

[457] ebd., S. 187

against the tyranny of reason“[458]. Die Erklärung von Horst Conrad zum Entstehungshintergrund der englischen Schauerliteratur ist differenzierter, geht jedoch in die gleiche Richtung:

> Der Schauerroman bot einer durch Rationalismus, politische Sekurität und Humanitätsoptimismus übersättigten Gesellschaft die verbotenen Früchte des Geheimnisses und der Angst.[459]

Die Entwicklung der Gothic Novel läßt sich in zwei Phasen aufteilen. Die erste ist von 1764, dem Erscheinungsjahr von Horace Walpoles *The Castle of Otranto*, bis 1796, dem Publikationsdatum von Matthew Gregory Lewis' *The Monk*, anzusetzen. Mit Lewis' legendärem Schauerwerk beginnt die zweite Phase, welche bis 1820 andauert, als die Entwicklung des Genres mit Charles Robert Maturins *Melmoth the Wanderer* ihren (vorläufigen) Höhepunkt erreicht. Insbesondere die Werke der ersten Phase sind noch in mancher Hinsicht dem Gedankengut der Aufklärung verpflichtet. In dieser Zeitspanne sind die englischen Gothic Novels „Zwittergebilde“[460]:

> […] Romantische Sensibilität, d.h. die Öffnung des Bewußtseins für das Übernatürliche bzw. die Erfahrung des Erhabenen verbindet sich mit einem Vertrauen in die *benevolentia* einer quasi göttlichen Weltvernunft. Der Schrecken gilt dementsprechend als domestizierbar.[461]

Mit Beginn der zweiten Phase hat sich die „romantische[] Wende“[462], das heißt „der endgültige Bruch mit der Aufklärung“[463], vollzogen, indem, wie Ingeborg Weber erklärt, dem anarchischen Seelenleben der Figuren ein ebenso anarchisches Bild der Wirklichkeit korreliert; der Schrecken, so Weber, gilt fortan als permanent.[464] Gekennzeichnet ist diese Zwei-Phasen-Entwicklung der Gothic Novel durch die fortschreitende Verinnerlichung des Schreckens.[465]

---

[458] Maggie Kilgour, *The Rise of the Gothic Novel*, S. 3

[459] Horst Conrad, *Die literarische Angst*, S. 49

[460] Ingeborg Weber, *Der englische Schauerroman*, S. 5

[461] ebd., S. 5 f.

[462] Ingeborg Weber, *Der englische Schauerroman*, S. 91

[463] ebd., S. 6

[464] Vgl. ebd.

[465] Vgl. ebd., S. 112

Als Begründer der englischen Gothic Novel gilt Horace Walpole, der seinen 1764 erschienenen Roman *The Castle of Otranto* mit `A Gothick Story´ untertitelt. Walpoles Charakteren fehlt noch die psychologische Tiefe, die spätere `gotische´ Werke aufweisen, doch *Otranto* vereinigt bereits die meisten der Elemente, die das sich entwickelnde Romangenre auszeichnen werden:[466]

> Ein willens- und affektstarker Schurke, der die Unschuld verfolgt, ein Schloß mit labyrinthischen Gewölben als Erlebnisraum des Schauders und der Einbruch des Übernatürlichen (später Unbewußten) ins Handlungsgeschehen.[467]

Des weiteren situiert Walpole das Geschehen in einer südländischen mittelalterlichen Szenerie und erzeugt Spannung durch das Aufdecken von Verwandtschaftsverhältnissen, was später beides ebenfalls zu typischen Genremerkmalen der englischen Gothic Novel avanciert. Zu diesen bereits von Walpole ersonnenen charakteristischen Elementen des englischen Schauerromans gesellen sich in der weiteren Entwicklung des Genres noch die folgenden: Ruinen, Klöster, Grab- und Folterkammern, die verlöschende Kerze, ein Schleier, geschwätzige Diener, patriarchische Machtstrukturen, Gefangenschaft und Einkerkerung, Aberglaube und Katholizismus.

Einen ersten Höhepunkt erreicht die Entwicklung der Gothic Novel in den 1790ern mit den Schauerromanen von Ann Radcliffe, auch „`the great enchantress´“[468] genannt. Vor allem *The Mysteries of Udolpho* (1794) erfährt äußerste Beliebtheit. Den überschwenglichen Konsum schauriger Romane parodiert Jane Austen einige Jahre später in *Northanger Abbey*, worin sie auch Radcliffes *Udolpho* aufgreift. Ann Radcliffes Romane zeichnen sich durch die Erzähltechnik des `explained supernatural´ aus. Anhand dieser erzählerischen Verfahrensweise, Schreckenerregendes und Übernatürliches durch nachträgliche rationale Erklärungen als Sinnestäuschung und damit als lediglich Vermeintliches zu relativieren, zeigt sich die Autorin als der ersten Phase der Entwicklung des englischen Schauerromans zugehörig. Weber erklärt Radcliffes Methode:

> […] was immer sich dem Bewußtsein als übernatürlicher Schrecken aufdrängt, sieht man im `explained supernatural´ nachträglich auf natürliche Größe zusammenschrumpfen.[469]

---

[466] Vgl. Marie Mulvey-Roberts (Hg.), *The Handbook to Gothic Literature*, S. 81 f.

[467] Ingeborg Weber, *Der englische Schauerroman*, S. 17

[468] Marie Mulvey-Roberts (Hg.), *The Handbook to Gothic Literature*, S. 83

[469] Ingeborg Weber, *Der englische Schauerroman*, S. 41

Radcliffe arbeitet also in der Terminologie der vorliegenden Arbeit mit temporären Vagheitsschilderungen. Die vermeintlichen Wahrnehmungen bleiben solange in der Schwebe und geben der Imagination Nahrung, bis am Ende des Romans oder einer Romansequenz die rationale Auflösung und somit die Vergewisserung und Auflösung des Vagen erfolgt.

In ihrem bewußten Rückgriff auf Edmund Burke erhebt Ann Radcliffe dessen Ästhetik des Erhabenen zur Gattungspoetik der englischen Schauerliteratur.[470] Das Burkesche Erhabene, entsprungen aus der Affekt-Dopplung des `delightful horror´, wird zur entscheidenden „Wirkkategorie“[471] der Gothic Novel. Burke fundiert seine erkenntnisphilosophischen Betrachtungen über die beiden entgegengesetzten Grundphänomene des Schönen und des Erhabenen in seinem *Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757, erweiterte Auflage 1759) auf den Affektbereich von Freude und Schmerz. Zu einem Erhabenheitserlebnis kommt es nach Burke folgendermaßen: Sieht sich der Mensch in einer Situation, in der seine Selbsterhaltung gefährdet erscheint, so führt dies zunächst zu Schrecken und Schmerz; stellt sich dann aber heraus, daß keine ernsthafte Gefährdung vorliegt, der Mensch also eine mögliche Gefahr nur aus der Distanz erfährt, so geht der Schmerz in `delight´ über und erzeugt die Idee des Erhabenen. Erhabenheitsgefühle auszulösen vermögen nach Burke beispielsweise das Riesige, das Unendliche, das Mächtige, die Dunkelheit oder unheimliche Geräusche. Das Erhabene erweitert und erhebt die Seele, ferner regt es die Imagination an. Radcliffe paßt jedoch die Burkesche Ästhetik ihrem eigenen Schöpfungswillen an und nimmt einige Modifikationen vor.[472] Sie erachtet beispielsweise im Unterschied zu Burke für das Erfahren des Erhabenen die Prädisposition der `sensibility´ als notwendig.[473] In diesem Zusammenhang hebt Ingeborg Werber hervor:

> Bei Burke waren die Naturphänomene objektiv gegeben als Auslösereiz des Erhabenen[,] und das Erlebnis des Erhabenen lief ganz mechanisch ab nach dem Prinzip von *stimulus* und *response*. Bei Ann Radcliffe hingegen hängt die Wirkung eines erhabenen Naturphänomens ab von der psychischen Disposition des Betrachters.[474]

---

[470] Vgl. ebd., S. 6

[471] ebd., S. 33

[472] Vgl. ebd., S. 39

[473] Vgl. Ingeborg Weber, *Der englische Schauerroman*, S. 41 f.

[474] ebd., S. 54 f.

Die entscheidendste Abänderung erfährt das Burkesche Konzept in Radcliffes posthum veröffentlichtem Essay „On the Supernatural in Poetry“. Darin nimmt die Autorin eine Unterscheidung zwischen `terror´ und `horror´ vor. Burke selber hingegen verwendet die beiden Wörter als Synonyme.[475] Radcliffe erklärt ihre Differenzierung mit den folgenden Worten:

> […] „terror and horror are so far opposite that the first expands the soul and awakens the faculties to a high degree of life; and the other contracts, freezes and nearly annihilates them“.[476]

Ihrer Definition zufolge handelt es sich bei Terror um einen seelenerweiternden Schrecken. Nämlichem Terror wird deshalb die Eigenschaft zugeschrieben, als Auslösereiz des Erhabenen zu fungieren.[477] Quelle dieses Schreckens ist nicht etwa eine unmittelbare, manifeste Bedrohung, sondern vielmehr eine imaginierte. Zumeist liegt in diesem Zusammenhang in den Gothic Novels eine aus einer vagen Wahrnehmung oder Ahnung mittels reger Einbildungskraft heraus entwickelte falsche Schlußfolgerung vor. Fred Botting formuliert Radcliffes Gedanken zur Kategorie des Terrors wie folgt:

> What is important is that terror activates the mind and the imagination, allowing it to overcome, transcendent even, its fears and doubts, enabling the subject to move from a state of passivity to activity.[478]

Horror hingegen begegnet dem Leser `gotischer´ Schauerwerke dann, wenn die agierenden Figuren mit manifesten Schrecknissen, d.h. direkter Bedrohung von Leib und Leben konfrontiert sind. Horror besitzt eine die Seele lähmende Qualität, wie auch Botting ausführt:

> It freezes human faculties, rendering the mind passive and immobilising the body. [479]

Anhand dieser Radcliffeschen Differenzierung der `gotischen´ Wirkkategorien des Terrors und Horrors hat sich in der Forschungsliteratur die Einteilung der Entwicklung der englischen Gothic Novel in eine `School of Terror´ und eine `School of Horror´ etabliert. Die

---

[475] Vgl. ebd., S. 40

[476] Marie Mulvey-Roberts (Hg.), *The Handbook to Gothic Literature*, S. 228

[477] Vgl. Ingeborg Weber, *Der englische Schauerroman*, S. 40

[478] Fred Botting, *Gothic*, S. 74 f.

[479] Fred Botting, *Gothic*, S. 75

`School of Terror´, in der Sekundärliteratur auch `Female Gothic´ genannt, bilden die Werke im Stil Ann Radcliffes.[480] Die `School of Horror´ prägen Romane wie Matthew Gregory Lewis' *The Monk*, also Werke der zweiten Phase der englischen Schauerliteraturentwicklung.

Nach Ingeborg Webers Formulierung wird mit dem Horror in Lewis' *The Monk* „[…] das aufgeklärt vernunftoptimistische Weltbild im Schauerroman abgelöst durch ein romantisches Weltbild […]"[481]. Neben der Dominanz manifester Schrecknisse und plastisch geschilderter Grausamkeiten sowie der Darbietung tiefgründiger Einblicke in die Psyche der Protagonisten zeichnen sich *The Monk* und andere Werke der `School of Horror´ noch dadurch aus, daß nun das Peiniger-Opfer-Verhältnis reversibel ist.[482] Im Hinblick auf das erzählgestalterische Mittel der Vagheit ist zu vermerken, daß dieses angesichts des greifbaren Horrors nicht mehr so dominant in Erscheinung tritt wie in der Terror-Schule, jedoch in geringerem Maße immer noch Verwendung findet.

In Charles Robert Maturins Roman *Melmoth the Wanderer*, dem Höhe- und Endpunkt der romantischen Gothic Novel in Großbritannien, nehmen Vagheitsschilderungen dann wieder größeren Raum ein.[483]

Die Landschaft der deutschen Schauerliteratur wird neben dem Roman vom `Nachtstück´ und anderen kürzeren unheimlichen Erzählungen dominiert. Wie die Entwicklung der englischen Gothic Literature läßt sich auch die der deutschen Schauerliteratur grob in zwei Phasen aufteilen. In der ersten Entstehungsphase zeichnen sich die schaurigen Werke durch „`explained supernatural´"[484] sowie „`real supernatural´"[485] aus. Neben den Geisterseherromanen und Gespenstergeschichten, welche zum einen auf Schillers Fragment *Der Geisterseher* aus dem Jahr 1789 und zum anderen auf Spieß' *Das Petermännchen. Eine Geistergeschichte* von 1791 zurückgehen, zählt Michael Hadley noch den Historischen sowie den Ritterroman, die sich beide seit den 1760ern äußerster Beliebtheit erfreuten, zu den literarischen Erscheinungsformen dieser ersten Phase der deutschen Schauerliteratur. Ferner nennt er den Räuberroman, den er als abseits stehenden Sonderfall unter das `gotische´ Genre subsumiert.

---

[480] Vgl. Marie Mulvey-Roberts (Hg.), *The Handbook to Gothic Literature*, S. 103

[481] Ingeborg Weber, *Der englische Schauerroman*, S. 61

[482] Vgl. ebd., S. 91

[483] Vgl. ebd., S. 6

[484] Michael Hadley, *The Undiscovered Genre*, S. 144

[485] Michael Hadley, *The Undiscovered Genre*, S. 144

Die zweite Phase ist seit den 1790er Jahren anzusetzen und weist laut Hadley einen `Gothic Mix´ auf, welcher sich auszeichnet durch „[…] newly developed techniques for investigation of character through the increasingly skilful evocation of mood“[486]. Hadley führt den Unterschied zu den Werken der ersten Phase weiterhin aus:

> […] in the developing *Schauerroman*, the object of the reader's (and the protagonists') horror is not solely or simply explained away by some artifice after the manner of the `explained supernatural´ […][;] it emerges as well from within the abnormal personality.[487]

In dem von Marie Mulvey-Roberts herausgegebenen *Handbook to Gothic Literature* werden auch Tieck und Hoffmann zu dieser zweiten Entwicklungsphase der deutschen Schauerliteratur gezählt. Allerdings spricht der Artikel im *Handbook* von einer kontinuierlich voranschreitenden Entwicklung - auch noch innerhalb der zweiten Phase.[488] Die Neuerung der zweiten Phase wird dort folgendermaßen beschrieben:

> The Gothic is now only an element, though still a very important one, of the high-romanticist thourough and in-depth probing of man's psycho-physical relationsship with what he considers the external world: here the momentum of the Sublime and of transcendence goes beyond a `rationalist demonic´.[489]

Im Zusammenhang mit den Werken Ludwig Tiecks und E.T.A. Hoffmanns wird in der Sekundärliteratur wiederholt eine Wertungsdifferenzierung bezüglich der `literarischen Qualität´ vorgenommen. Dabei werden die schaurigen Werke der beiden romantischen „`high-standard author[s]´“[490] als „`masterpieces´“[491] gegenüber den in Massen produzierten „`trivial´ novels“[492] der deutschen Schauerliteratur aufgewertet. Von dieser weitreichenden Geringschätzung der Mehrzahl deutscher Schauerwerke rührt ganz offensichtlich auch die Tatsache her, daß die Bezeichnung `Schauerroman´ an sich in der Literaturkritik oftmals negativ behaftet ist.[493]

---

[486] ebd., S. 145

[487] ebd., S. 146

[488] Vgl. Marie Mulvey-Roberts (Hg.), *The Handbook to Gothic Literature*, S. 68

[489] ebd.

[490] ebd., S. 67

[491] Michael Hadley, *The Undiscovered Genre*, S. 12

[492] Michael Hadley, *The Undiscovered Genre*, S. 12

[493] Vgl. ebd., S. 147 und Marie Mulvey-Roberts (Hg.), *The Handbook to Gothic Literature*, S. 64

Damit, einen adäquaten Sammelbegriff für die breit gefächerte Landschaft deutscher Schauerliteratur zu finden, tat sich die Forschungsliteratur lange Zeit schwer. Allein schon eine annehmbare einheitliche Bezeichnung für die deutschen *Romane* schaurigen Inhalts zu finden, scheiterte, bis Michael Hadley sich 1978 auf die Suche nach der „German Gothic Novel“[494] begab. Hadley weist auf die Schwierigkeit hin, daß es sich bei seinem Untersuchungsgegenstand um „a very vague genre“[495] handelt. Er erklärt Appells Begriff der „*Ritter-, Räuber- und Schauerromantik*“[496] von 1859 als ungenügend, ist selbst jedoch lange Zeit unschlüssig, „[…] whether the *Schauerroman* [or the German Gothic Novel] ever existed […]“[497]. Hadley gibt zu bedenken, daß das Adjektiv „gothisch [sic!]“ niemals im Titel deutscher Schauerwerke aufgeführt wurde.[498] Ferner, so der Literaturwissenschaftler, sei auch der Begriff des `Schauerlichen´ erst sehr spät zu einer Beschreibung herangezogen worden.[499] Hadley behilft sich damit, Appells kollektiven Terminus aufzuspalten und in Folge von `Chivalric Romance´, `Historical Novel´, `Ghost-seers and Spirit tales´ sowie dem `Gothic Mix´ zu sprechen.[500] Im `Gothic Mix´, der bereits erwähnten zweiten Phase, sieht Hadley den eigentlichen Schauerroman.[501]

Zwanzig Jahre später erklärt Mulvey-Roberts *Handbook to Gothic Literature* die Bezeichnung `gotischer Roman´ als mittlerweile in der Forschung akzeptiert.[502] Begründet wird dies durch die nachgewiesenen „manifold reciprocal correlations between the Gothic Novel in Britain and its equivalent in Germany“[503].

Als Basis für die folgenden Unterkapitel der vorliegenden Untersuchung erscheint Wolfgang Trautweins Betrachtung der deutschen Schauerliteratur am geeignetsten. Trautwein subsumiert die unterschiedlichen Genrebezeichnungen unter einen rezeptionsorientierten Begriff von Schauerliteratur und umgeht mit seiner neutralen Wendung `Klasse von Werken, in denen …´“[504] die bekannten Etikettierungsschwierigkeiten. Eine solch vage Formulierung

---

[494] Michael Hadley, *The Undiscovered Genre*, S. 9

[495] ebd., S. 19

[496] ebd., S. 143

[497] ebd., S. 18

[498] Vgl. ebd., S. 23

[499] Vgl. ebd., S. 145

[500] Vgl. ebd., S. 11

[501] Vgl. ebd., S. 147

[502] Vgl. Marie Mulvey-Roberts (Hg.), *The Handbook to Gothic Literature*, S. 63

[503] ebd.

[504] Wolfgang Trautwein, *Erlesene Angst*, S. 242

für den (ebenso) vagen Bereich der deutschen Schauerliteratur sieht Trautwein als unproblematisch an, da statt einer kollektiven Begrifflichkeit in seinen Augen die Rezeptionsästhetik eine einheitliche Konzeption der Schauerliteratur ermöglicht - und das sogar über die Nationalgrenzen von Literatur hinweg.[505]

Neben den bei Mulvey-Roberts angeführten „manifold reciprocal correlations“[506] zwischen englischer und deutscher Schauerliteratur zeichnet sich letztere darüber hinaus noch durch nationalspezifische Genremerkmale aus. Das *Handbook* zählt die folgenden drei deutschen Charakteristika auf: Erstens fußt die deutsche Schauerliteratur auf „folklore traditions“[507], zweitens präsentiert sich der `Räuberroman´ als „German speciality“[508], und drittens gibt es die sogenannten `Bundesromane´, die sich mit (zumeist kriminellen) Geheimgesellschaften befassen.

E.T.A. Hoffmann nimmt sich der Tradition der englischen Gothic Novel in ganz besonderer Weise an. Einerseits adaptiert er dabei typische Genremerkmale, andererseits modifiziert er die für die englische Schauerliteratur üblichen Gestaltungsmittel und begründet somit eine neue literarische Tradition.[509]

Alles in allem ist das Hoffmannsche Werk eher der Terror Gothic als der Horror Gothic verpflichtet. Hoffmanns Protagonisten werden überwiegend mit imaginierten und weniger mit manifesten Schrecknissen konfrontiert. Hoffmann zieht die Potentialität des Schrecklichen der Gewißheit vor. Das Erzählprinzip des `explained supernatural´ findet sich in seinen Werken jedoch nicht. Die eindeutige Aufklärung des scheinbar Transrationalen weicht einer doppelten Perspektive.[510] Dem Prinzip der Vagheit folgend, vermeidet der romantische Erzähler rationale Erklärungen und favorisiert den offenen Schluß oder bietet am Ende seiner schaurigen Geschichten lediglich einen Scheinschluß an. Horst Conrad erklärt die Intention, die hinter dieser erzählerischen Gestaltung steckt:

> Der Schluß der unheimlichen Geschichten zielt nicht auf die gänzliche Wiederherstellung der Sicherheit, sondern auf ihre allmähliche Zerstörung. Die Potentialität des Unheimlichen bleibt bis über das Ende hinaus bestehen. So entsteht im Leser ein Gefühl totaler Unsicherheit.[511]

---

[505] Vgl. ebd., S. 239

[506] Marie Mulvey-Roberts (Hg.), *The Handbook to Gothic Literature*, S. 63

[507] ebd., S. 66

[508] ebd.

[509] Vgl. Horst Conrad, *Die literarische Angst*, S. 66

[510] Vgl. Franz Fühmann, *Fräulein Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt*, S. 57

[511] Horst Conrad, *Die literarische Angst*, S. 80

Ferner erläutert Hoffmanns Serapionsbruder Theodor:

> „`Nichts ist mir mehr zuwider als wenn in einer Erzählung, in einem Roman der Boden, auf dem sich die phantastische Welt bewegt hat, zuletzt mit dem historischen Besen so rein gekehrt wird, daß auch kein Körnchen, kein Stäubchen bleibt, wenn man so ganz abgefunden nach Hause geht, daß man gar keine Sehnsucht empfindet, noch einmal hinter die Gardinen zu gucken.´“[512]

Schilderungen manifesten Schreckens und körperlicher Bedrohung, Elemente, welche für die Horror Gothic charakteristisch sind, werden bei Hoffmann sehr sparsam verwendet. Selbst in den *Elixieren* überwiegen Beschreibungen der schreckenserregenden Innenperspektive des Protagonisten, obwohl dieser Schauerroman in großem Maße auf Lewis, den Begründer der Tradition der Horror Gothic in England, und dessen Roman *The Monk* zurückzuführen ist.

Die typischen `Requisiten´, Charaktere und Szenerien der englischen Schauerliteratur finden sich zahlreich in Hoffmanns Werken wieder: die zu erlöschen drohende einzige Kerze sowie die sie tragende Dienerfigur im *Majorat*, Verschleierungen aller Arten etwa im *Gelübde*, düsterer Räuberforst im *Ignaz Denner* und Gebäude mit geheimnisvoller Vergangenheit. Conrad führt weiterhin an:

> Außer der szenischen Darstellungsweise teilen Hoffmanns unheimliche Geschichten mit dem Schauerroman noch weitere Methoden, um die Handlung als Einheit allgegenwärtigen Schreckens zu gestalten: Spannungsretardation und Verrätselungstechnik.[513]

Diese Gattungsmerkmale erfahren allerdings bei Hoffmann eine neue erzählgestalterische Einbettung. Abgesehen von Ausnahmeerzählungen wie *Ignaz Denner* und *Das Majorat* - in ersterer ist die Handlung ähnlich zeitlich und örtlich entrückt wie im englischen Schauerroman, in der anderen sticht eine gotische Szenerie mit altem abgelegenem Adelsgemäuer sowie geheimnisvoller Tür und langen dunklen Flurgängen ins Auge - sind die unheimlichen Beobachtungen und Begebenheiten im prosaischen Alltag der Hoffmannschen Gegenwart situiert.

---

[512] Franz Fühmann, *Fräulein Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt*, S. 60

[513] Horst Conrad, *Die literarische Angst*, S. 60

> Hoffmann verlegt die Schreckensorte nicht mehr in das zeitliche und örtliche Niemandsland des Schauerromans, sondern er unternimmt den Versuch zur Integration der schrecklichen Handlung in die Erfahrungswelt seiner Leser.[514]

Ein *Ödes Haus* ist somit bei Hoffmann nicht in der abgelegenen Landschaft etwa der Pyrenäen, sondern inmitten einer belebten Stadt angesiedelt. Das düster geschilderte Mittelalter des englischen Schauerromans weicht in seinen Erzählungen der Gegenwart des frühen 19. Jahrhunderts. Conrad führt die Folgen dieser Hoffmannschen Modifikation aus:

> War im Schauerroman die eigene Sekurität des Lesers Voraussetzung für den Genuß der Angst, so nimmt ihm Hoffmann diese Sicherheit durch die Umformung des Schreckensortes. Geographische Präsenz, die Anwesenheit des Schreckens inmitten allzu vertrauter Umgebung erwecken im Leser den Eindruck, als sei er nirgends mehr vor dem Unheimlichen sicher.[515]

Indem Hoffmann also die Angst in der unmittelbaren Lesewirklichkeit des zeitgenössischen Rezipienten ansiedelt, eine „Aktualisierung der Angst“[516] vornimmt, verleidet er dem Leser die für Gothic Novel typische Lust an der Angst, untergräbt das Prinzip des `delightful horror´.[517] Die von Burke geforderte Komponente der Distanz fehlt, um das erhabene Moment und den daraus resultierenden Schauer genießen zu können.[518]

Hoffmann beweist sich als romantisches Gemüt, wenn er in seinen unheimlichen Geschichten die Angst aus der Schilderung philiströser Alltagsmenschen erwachsen und das Unheimliche aus den Verfallsformen bürgerlicher Konventionen entstehen läßt.[519] Franz Fühmann weist weiterhin darauf hin, daß Hoffmann zudem in seinen Erzählungen das

---

[514] Horst Conrad, *Die literarische Angst*, S. 69

[515] ebd., S. 70

[516] ebd., S. 97

[517] Vgl. ebd., S. 99

[518] Auch Jane Austen durchbricht in ihrem Roman *Northanger Abbey* den gotischen Verweisungsrahmen und bettet die vermeintlichen Schrecknisse in die englische Gegenwart ihrer Leser ein. Einerseits zeigt Austen in parodierender Art und Weise, daß im England des 19. Jahrhunderts keine gotischen Schrecknisse anzutreffen sind, andererseits führt sie auf einer zweiten Ebene vor Augen, daß gewisse Thematiken der Gothic Novel, wie die Herrschaft des Patriarchats, sich in ihrer Zeit längst nicht als redundant und rein fiktiv darstellen. Die Montoni-Figur des General Tilney, der zukünftige Schwiegervater der Protagonistin, verliert auch in der englischen Alltagswirklichkeit nichts von seinem Schrecken.

[519] Vgl. Horst Conrad, *Die literarische Angst*, S. 103

Schauerliche der Zukunft aufgezeigt hat: „[…] den Siegeszug des Surrogats zur Entzauberung der Menschenerde bis schließlich zum Verlust der Natur“[520].

Hinsichtlich der Hoffmannschen Modifikation der englischen Tradition der Gothic Literature ist noch unbedingt darauf hinzuweisen, daß viele der unheimlichen Geschichten des Romantikers die Bezeichnung `Nachtstück´[521] tragen. Die literarische Form des Nachtstücks hat sich aus der Schauerliteratur heraus entwickelt und weist somit die typischen stofflichen Elemente dieses Literaturgenres auf.[522] Wie Leopoldseder erklärt, entkleidet Hoffmann jedoch diese schauerlichen Motive ihrer ursprünglichen Funktion:

> […] sie dienen weitgehend zur psychologischen Erhellung der Gestalten und zur Sichtbarmachung dahinterstehender Ideenkomplexe.[523]

Leopoldseder führt diesen Punkt weiter aus:

> Im literarischen Nachtstück werden diese damals schon überkommenen Motive als äußere Requisiten übernommen, doch wird in ihrem Bedeutungsinhalt der Akzent von außen nach innen verschoben. […] Das Unheimliche bleibt damit nicht mehr auf eine konkrete Gegenständlichkeit beschränkt: Es weitet sich zu einem unbestimmten Lebensgefühl des Bedrohtseins aus.[524]

Im Überblick ergeben sich aus den Modifikationen Hoffmanns hinsichtlich der englischen Tradition der Gothic Literature folgende neue Wirkstrategien[525]:

Indem Hoffmann mit der Strategie des Polyperspektivismus arbeitet und Schauerelemente nur punktuell einführt, um sie sogleich wieder zu relativieren, lassen seine Texte dem Leser einen Spielraum für unterschiedliche Beurteilungen. Der Hoffmannsche Rezipient wird somit stets mit einer „Zwiespältigkeit des Schauers“[526] konfrontiert und bezüglich des Schauergeschehens der eigenen Entscheidung über das „ob oder ob nicht?“

---

[520] Franz Fühmann, *Fräulein Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt*, S. 107

[521] Ursprünglich entstammt der Begriff des Nachtstücks der Terminologie der Malerei. „Ein Nachtstück ist ein Bild, das Figuren, Gegenstände oder Landschaften in nächtlicher oder künstlicher Beleuchtung zeigt.“ (Brigitte Feldges u. Ulrich Stadler, *E.T.A. Hoffmann. Epoche - Werk - Wirkung*, S. 53) Hoffmann hat den Begriff des Nachtstücks für eine literarische Form, wie auch die anderen Romantiker, von Jean Paul übernommen. (Vgl. Hannes Leopoldseder, *Groteske Welt*, S. 93)

[522] Vgl. Hannes Leopoldseder, *Groteske Welt*, S. 111

[523] ebd., S. 113

[524] ebd., S. 125

[525] Vgl. Wolfgang Trautwein, *Erlesene Angst*, S. 173ff.

[526] ebd., S. 183

überlassen. Obwohl Hoffmann Requisiten der englischen Gothic-Tradition übernimmt, ist eine „Entstofflichung des Schauergeschehens“[527] zu verzeichnen, d.h. das Schreckensmoment wird in die Psyche der jeweiligen Figur verlagert, und Wahrnehmungen von schaurig Anmutendem in der Außenwelt der Figuren zeichnen sich durch Vagheit aus. Ferner nimmt Hoffmann eine Aktualisierung vor, wenn er das Schauergeschehen in der zeitgenössischen Wirklichkeit situiert sowie für das beginnende 19. Jahrhundert neue naturwissenschaftliche Theorien mit dem Schreckenerregenden in Verbindung bringt. Der dadurch bedingte Entzug des „Sicherheitsabstand[s]“[528] für den Leser „macht die Lust am Schauer zu einem zweifelhaften Vergnügen; das Moment der Beunruhigung überwiegt“[529].

Auch innerhalb der amerikanischen Gothic Literature sind Autoren wie Charles Brockden Brown oder Edgar Allan Poe in besonderem Maße an der inneren Befindlichkeit ihrer Figuren interessiert.

Die American Gothic hat ihre Anfänge gegen Ende des letzten Jahrzehnts des 18. Jahrhunderts. Zu dieser Zeit ist die kulturelle Landschaft der Vereinigten Staaten geprägt vom Gedankengut des Rationalismus. Donald A. Ringe beschreibt das ideologische Klima, mit welchem sich die Autoren der Frühphase der amerikanischen Schauerliteratur konfrontiert sahen, folgendermaßen:

> Americans were thoroughly imbued with eighteenth-century thought. They shared a common belief in the primary value of reason, the absurdity of mythology, and the danger of superstition. They dismissed ghosts, goblins, and witches as the relics of a more credulous age and were proud of the fact that American society had been formed when such phenomena were no longer credited and tales of superstition had been relegated to the nursery.[530]

Ringe weist jedoch darauf hin, daß gerade diese Einseitigkeit in Ausrichtung auf den Rationalismus dazu geführt haben mag, der Gothic Literature auch im amerikanischen Raum zum Durchbruch zu verhelfen.[531] Nachdem Charles Brockden Brown Ende der 1790er den Anfang gemacht hatte, erfreute sich das `gotische´ Genre in Form von Romanen und kürzeren Erzählungen zunehmender Beliebtheit. Ringe führt diesen Erfolg aus:

---

[527] ebd., S. 174

[528] Wolfgang Trautwein, *Erlesene Angst*, S. 179

[529] ebd.

[530] Donald A. Ringe, *American Gothic*, S. 2 f.

[531] Vgl. ebd., S. 8

> By the early 1820s […] the mode had become so popular in America that many books which are not in themselves Gothic frequently contain an episode or incident that unquestionably is.[532]

Darüber hinaus fand die Gothic Literature in Amerika einen fruchtbaren Boden, da es an dem nach außen hin so intakten und perfekt wirkenden neuen Staatengefüge doch einiges zu bemängeln gab. Frederick S. Frank führt in seinem Buch *Through the Pale Door* als Hintergründe der Entstehung der American Gothic an:

> Terror of self, psychic and social disorder, ontological conflicts and dilemmas, a terrible sense of loneliness and homelessness, and spiritual stagnation and entrapment have been the motivating themes of American Gothicism […].[533]

Die Autoren der amerikanischen Schauerwerke schöpften dabei aus den reichhaltigen Quellen der europäischen `gotischen´ Literatur , waren aber gleichzeitig stets darauf bedacht, etwas Nationalspezifisches zu schaffen, um den ganz eigenen Gegebenheiten des neuen Staatensystems gerecht zu werden.[534] Insbesondere schaurige Werke von englischer und deutscher Herkunft fanden eine schnelle Verbreitung auf dem amerikanischen Buchmarkt und wurden somit als Vorbilder herangezogen. Vor allem Romane von Ann Radcliffe, Matthew Gregory Lewis, William Godwin und Charles Robert Maturin sowie Sir Walter Scott machten die amerikanischen Schriftsteller mit den britischen Wurzeln der Gothic Literature bekannt.[535] Der deutsche Einfluß auf die Entwicklung der American Gothic fand seinen Weg über frühe Vertreter der Schauerliteratur wie etwa Schiller mit seinem *Geisterseher* und ferner über romantische Autoren wie Tieck und Hoffmann.[536] Der eigene Charakter der amerikanischen Gothic Literature zeichnet sich laut Mulvey-Roberts *Handbook to Gothic Literature* insbesondere durch die Äußerung von sozialer und politischer Kritik an „slavery and racial discrimination“[537] sowie durch das ausgiebige Ausschöpfen der „psychological possibilities of Gothicism“[538] aus. Ferner werden die in den schaurigen Romanen und Erzählungen evozierten Schreckensräume ebenfalls auf die besonderen amerikanischen Gegebenheiten übertragen; so zum Beispiel in Charles Brockden Browns Roman *Arthur Mervyn*, in welchem

---

[532] ebd., S. 102

[533] Frederick S. Frank, *Through the Pale Door*, S. ix

[534] Vgl. Donald A. Ringe, *American Gothic*, S. 102 und S. 105

[535] Vgl. z.B. ebd., S. 59 und S. 102

[536] Vgl. z.B. Fred Botting, *Gothic*, S. 119 f.

[537] Marie Mulvey-Roberts (Hg.), *The Handbook to Gothic Literature*, S. 2

[538] ebd.

die zivilisierte Stadt durch das Grassieren einer Seuche in ein Labyrinth des Schreckens verwandelt wird. Brown begründet damit die „American urban Gothic“[539]. Andernorts weichen die düsteren Wälder Europas der nicht minder schreckenserregenden Weite der amerikanischen Wildnis. Das *Handbook* faßt die amerikanischen Modifikationen und deren Motiviertheit nochmals zusammen:

> […] although American Gothicists participated in a wider literary tradition, the circumstances of their own history and the stresses of their particular cultural and political institutions meant that a series of significant inflections determined a Gothicism that differs considerably from British or European versions.[540]

Und Frederick S. Frank untermauert dies:

> Although there was much technical correspondence or similarity between the two national Gothics [i.e. the European model and the American Gothic], there was almost no ideological resemblance. Thus, while it was closely related in form and technique to English Gothicism, American Gothic was far apart from the English model in theme and idea.[541]

Wie im Zusammenhang mit dem Beispiel der Urban Gothic soeben erwähnt, weisen bereits Charles Brockden Browns Werke neben ganz offensichtlich tradierten Komponenten aus dem Bereich der europäischen Schauerliteratur neue nationalspezifische Momente auf. In seinen Romanen thematisiert er „racial antagonism“[542] oder verpflanzt beispielsweise die berüchtigten europäischen Geheimgesellschaften in eine städtische amerikanische Umgebung. Ringe hebt weiterhin die dominante psychologische Komponente in Browns Romanen hervor:

> By throwing the focus of interest into the mind of a disturbed protagonist, he [Brown] had given the Gothic romance a strong psychological cast and opened the way for its vigorous development among American writers of quite different temperaments and literary persuasions.[543]

Als Begründer der American Gothic war Charles Brockden Brown in besonderem Maße mit dem in den Vereinigten Staaten vorherrschenden Rationalismus konfrontiert.[544] Gewiß auch

---

[539] ebd., S. 3

[540] Marie Mulvey-Roberts (Hg.), *The Handbook to Gothic Literature*, S. 2

[541] Frederick S. Frank, *Through the Pale Door*, S. xii

[542] Marie Mulvey-Roberts (Hg.), *The Handbook to Gothic Literature*, S. 3

[543] Donald A. Ringe, *American Gothic*, S. 118

[544] Vgl. ebd., S. 13

durch diesen Umstand motiviert, suchte sich Brown seine `gotischen´ Vorbilder „[…] not among the supernatural tales of a Walpole or Lewis, but among the rationalistic ones of the German romancers and of the Radcliffe school […]“[545].[546]

Durch Brockden Brown sowie auch durch die deutschen Romantiker angeregt, widmet sich Edgar Allan Poe in seinen `gotischen´ Erzählungen ebenfalls sehr umfassend den Einsichten in die menschliche Psyche.[547] Fred Botting schreibt dazu:

> In Poe's tales and stories the outward trappings of eighteenth-century Gothic, the gloom, decay and extravagance, are, in chilling and terrific evocations, turned inward to present psychodramas of diseased imaginings and deluded visions […].[548]

Poe spielt in seinen schaurigen Geschichten ein meisterliches Spiel mit der Vagheit, indem er die Grenzen zwischen Realität, Einbildung und Wahnsinn verschwimmen läßt.[549]

Seine Erzählungen lassen sich weiterhin - dieser Umstand ist bedingt durch Poes extensive Lektüre von englischer und deutscher Schauerliteratur - in zwei unterschiedliche Typen aufteilen:[550]

> Conventionally divided into tales of imagination and those of `ratiocination´, in fact his stories of both types are examples of different strains within the Gothic, the drive towards mystery and the fantastic, and the corresponding drive towards explanation. […] Some of Poe's work shows the effects of late eighteenth-century rationalism in its American form […]: the drive towards explanation and understandings [sic!] of Gothic events through mental disorder, and the sense of stopping short of supernaturalism; but at the same time, he was clearly also a product of the Romantic movement, in that his tales show the compelling effects of disorder in the imaginative creation of his protagonists' worlds, without recourse to normalising narrative frameworks.[551]

Bei Nathaniel Hawthorne kann man die Verarbeitung dieser zwei unterschiedlichen Strömungen jeweils innerhalb eines Werkes nachvollziehen. Bei Ringe heißt es:

---

[545] ebd., S. 35 und S. 118

[546] Vgl. auch Marie Mulvey-Roberts (Hg.), *The Handbook to Gothic Literature*, S. 3

[547] Vgl. Marie Mulvey-Roberts (Hg.), *The Handbook to Gothic Literature*, S. 4

[548] Fred Botting, *Gothic*, S. 119 f.

[549] Vgl. ebd., S. 120

[550] Vgl. ebd. sowie Marie Mulvey-Roberts (Hg.), *The Handbook to Gothic Literature*, S. 5

[551] Marie Mulvey-Roberts (Hg.), *The Handbook to Gothic Literature*, S. 5

> Hawthorne established a middle ground between the real and the imaginary where most of his fictions take place […].[552]

Wie Brown und Poe bedient sich auch Hawthorne in seinen Romanen und Erzählungen des Schaurigen, um Einblicke in die innere Befindlichkeit seiner Figuren zu gewähren.

Anders als seine `gotischen´ Mitstreiter arbeitet Hawthorne allerdings nur mit Versatzstücken der Gothic Literature, statt „full-blooded [Gothic] stories"[553] zu schreiben:

> Hawthorne uses mirrors, magical portraits and the effects of uncertain light to produce a mood of Gothic strangeness, rather than to develop fully Gothic narratives. […] In each case the Gothic elements are enlisted in the service of a heightened normality, […] to illuminate the influence of the past in the present, or the damage caused by ambition, hypocrisy, or the denial of personal thruths.[554]

2.3.1 Das Reich des Übernatürlichen – Vagheit und Eindeutigkeit in der englischen Gothic Novel

„Take care of the light," cried Emily,
„you go so fast, that the air will extinguish it."[555]
(Ann Radcliffe, The Mysteries of Udolpho)

Ann Radcliffes 1794 veröffentlichter Roman *The Mysteries of Udolpho* ist zusammen mit ihrem 1797 erschienenen Werk *The Italian* neben Walpoles *The Castle of Otranto* prominentester Vertreter der Terror Gothic. Anders als der Begründer des Schauergenres, Horace Walpole, der in *The Castle of Otranto* übernatürlichen Phänomenen einen Platz in der fiktiven Wirklichkeit einräumt, arbeitet Radcliffe in ihren Schauerwerken mit der Technik des `explained supernatural´ – das Schreckenerregende in ihren Romanen ist nur scheinbar übernatürlichen Ursprungs. Bis zur finalen Aufklärung aller vermeintlich übernatürlichen Schrecknisse regieren jedoch Vagheit und Ungewißheit in der Radcliffeschen Romanwelt. Auf fast 700 Seiten reiht sich Vagheitsschilderung an Vagheitsschilderung. Das Vage prägt somit das Erscheinungsbild des gesamten Romans. Ganz gleich, wo es Radcliffes Protagonistin Emily St. Aubert hinverschlägt, ob in die heimischen Wälder, nach Venedig

---

[552] Donald A. Ringe, *American Gothic*, S. 9

[553] Marie Mulvey-Roberts (Hg.), *The Handbook to Gothic Literature*, S. 108

[554] ebd., S. 6

[555] Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, S. 450

oder auf die düstere Burg Udolpho, überall ist sie quälender Ungewißheit ausgesetzt, hervorgerufen durch vage Wahrnehmungen.

> Mrs Radcliffe's world is a frightening one full of shifting perspectives where ways of seeing and judging are continually dissolving into uncertainty […].[556]

Individuelle Ausprägungen sowie die Funktionalisierung der Vagheitstechniken in Ann Radcliffes *The Mysteries of Udolpho* sollen im Folgenden ermittelt werden. Aufgrund der Fülle von Vagheitsschilderungen in Radcliffes Schauerroman erfolgt die Analyse anhand von exemplarischen Passagen und verfolgt das Ziel einer Überblicksdarstellung.

Auf grammatikalischer Ebene tritt in Radcliffes Roman die Konstruktion „she/he thought she/he saw/heard/perceived/distinguished" als gängigste Vagheitsformel in zahlreichen Variationen in Erscheinung. Die Schilderung eines vagen Eindrucks wird so etwa eingeleitet oder rekapituliert mit „she fancied she saw"[557], „she believed that she had seen"[558] oder „she imagined she saw"[559]. Als Steigerung des Vagheitsgrades wird an manchen Stellen noch ein „almost" („she almost fancied she saw"[560]) in die Formel eingefügt. Eine typische Vagheitsschilderung begegnet dem Leser etwa, wenn Emily in Trauer um ihren kürzlich verstorbenen Vater dessen Grabstätte aufsucht:

> Now she remembered them [the circumstances of her father's death], and […] these recollections made her pass on with quicker steps to the grave of St. Aubert, when in the moon-light, that fell athwart a remote part of the aisle, she thought she saw a shadow gliding between the pillars.[561]

Die englischsprachige Entsprechung des in deutschen Erzähltexten der Romantik so oft in Erscheinung tretenden „als ob", das „as if" wird hingegen nur zur Formulierung eines Vergleichs herangezogen und dient nicht zur stilistischen Gestaltung des Vagen. Neben der vielfach variierten Formel des „she thought she saw" greift Radcliffe auf das Wortfeld des Anscheins zurück, um den Eindruck des Vagen zu erwecken. Im Romantext finden sich immer wieder die Formulierungen „it seemed to"[562] oder „it appeared to"[563] zur Einleitung

---

[556] Coral Ann Howells, *Love, Mystery and Misery*, S. 28

[557] Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, S. 151

[558] ebd., S. 245

[559] Vgl. ebd., S. 343 („imagining she saw some person")

[560] ebd., S. 241

[561] ebd., S. 91

[562] Vgl. beispielsweise ebd., S. 64, S. 260f. oder S. 542.

von vagen Schilderungen sowie die Umschreibungen von vagen Wahrnehmungen als „an apparition“[564] bzw. „an appearance“[565]. Alternativ wird eine vage Erscheinung schlicht als „something“ oder auch als „mysterious form“[566] umschrieben.[567] Horst Conrad faßt den Effekt von Radcliffes grammatikalischem Vorgehen in *The Mysteries of Udolpho* folgendermaßen zusammen:

> Die Verlagerung der Erzählperspektive auf das subjektive Empfinden der Heldin, das bevorzugte Verwenden der Verben des Scheinens und Vermutens halten den Leser in einem beständigen Schwebezustand. […] Der Leser weiß nie, ob das Unheimliche wirklich oder nur möglicherweise anwesend ist.[568]

Auf motivischer Ebene nutzt Radcliffe vor allem wahrnehmungsbeeinträchtigende Lichtverhältnisse zum Kreieren vager Eindrücke. Im Dämmerlicht der Abendstunden oder im dürftigen Schein der legendären einzigen Kerze, die in Radcliffes Schauerroman ständig zu erlöschen droht, erlebt die Protagonistin, wie in der folgenden Textstelle, „the terrors of darkness“[569]:

> She now retired to her bed, leaving the lamp burning on the table; but its gloomy light, instead of dispelling her fear, assisted it; for, by its uncertain rays, she almost fancied she saw shapes flit past her curtains and glide into the remote obscurity of her chamber.[570]

John Andrew Stoler hält folgende Beobachtung zu Radcliffes Spiel mit Licht und Dunkelheit fest:

> Because of the obscurity of Mrs. Radcliffe’s sublime settings, the true nature of many of the figures who flit through her halls and ruins and the real sources of the flickering lights and strange noises which abound are unknown. In order to explain the vaguely apprehended and the unknown, the characters invoke the supernatural.[571]

---

[563] Vgl. beispielsweise ebd., S. 261 oder S. 386.

[564] Vgl. etwa ebd., S. 542

[565] Vgl. etwa ebd., S. 543

[566] ebd., S. 261

[567] Vgl. beispielsweise Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, S. 96, S. 261, S. 472 oder S. 535.

[568] Horst Conrad, *Die literarische Angst*, S. 53

[569] Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, S. 319

[570] ebd., S. 241

[571] John Andrew Stoler, *Ann Radcliffe*, S. 219f.

Zumeist kombiniert und verstärkt Radcliffe das Vagheit generierende Licht-Motiv mit dem Motiv der räumlichen Distanz. Das Zusammenspiel von Lichtverhältnissen und räumlicher Entfernung beeinflußt Emilys Wahrnehmung beispielsweise während ihres Aufenthalts in Venedig:

> She looked round, with anxious enquiry; the deep twilight, that had fallen over the scene, admitted only imperfect images to the eye, but, at some distance on the sea, she thought she perceived a gondola […]![572]

Auch an späterer Stelle – Emily hat Venedig in Begleitung ihrer Tante und deren frisch angetrautem Ehemann Montoni mittlerweile verlassen - wird wiederum explizit auf die räumliche Distanz als wahrnehmungsbeeinträchtigenden Faktor hingewiesen:

> Emily passed on with steps now hurried, and now faltering, as, deceived by the shadows among the trees, she fancied she saw some person move in the distant perspective, and feared, that it was a spy of Madame Montoni.[573]

Immer wieder arbeitet Radcliffe mit ganz ähnlichen Formulierungen:

> Emily, deceived by the long shadows of the pillars and by the catching lights between, often stopped, imagining she saw some person, moving in the distant obscurity of the perspective […].[574]

Den gleichen Effekt des Vagen erzielt die Motivkombination in der folgenden Szene, in der Emily sich wiederum beobachtet fühlt:

> As her eyes wandered over the landscape she thought she perceived a person emerge from the groves, and pass slowly along a moon-light alley that led between them; but the distance, and the imperfect light would not suffer her to judge with any degree of certainty whether this was fancy or reality. She continued to gaze for some time on the spot, till on the dead stillness of the air she heard a sudden sound, and in the next instant fancied she distinguished footsteps near her. Wasting not another moment in conjecture, she hurried to the chateau, and, having reached it, retired to her chamber, where, as she closed her window she looked upon the garden, and then again thought

---

[572] Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, S. 175

[573] Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, S. 151

[574] ebd., S. 343

> she distinguished a figure, gliding between the almond trees she had just left. She immediately withdrew from the casement […].[575]

Statt sich ihrer Sinneseindrücke zu vergewissern, zieht sich Emily angsterfüllt vom Fenster zurück. Dieses Motiv der mangelnden Vergewisserung zieht sich ebenfalls durch den ganzen Roman und hilft, die Atmosphäre des quälenden Ungewissen aufrechtzuerhalten, wie in der folgenden Textstelle, in der Emily durch die dunklen labyrinthartigen Gänge von Udolpho wandert:

> With light and hasty steps she passed through the long galleries, while the feeble glimmer of the lamp she carried only shewed the gloom around her, and the passing air threatened to extinguish it. […] As she passed the suite of rooms which she had visited in the morning, her eyes glanced fearfully on the door, and she almost fancied she heard murmuring sounds within, but she paused not a moment to enquire.[576]

Oftmals läßt Radcliffe ihrer Heldin, wie in der folgenden Situation, auch gar keine Möglichkeit zur Vergewisserung der vagen Sinneseindrücke:

> The twilight, which was now deep, would not allow her to distinguish who it was, and she imagined it to be one of the servants, till, the sound of her steps seeming to reach him, he turned half round, and she thought she saw Valancourt!
>
> Whoever it was, he instantly struck among the thickets on the left, and disappeared […].[577]

Dürftige Lichtverhältnisse, räumliche Distanz und fehlende Vergewisserung sind die drei dominantesten Motive, die in repetitiver Art und Weise für die kontinuierliche Erzeugung von Vagheit sorgen.

Des weiteren versteht es Radcliffe, mit verschiedenen Erzähltechniken das Vage und Ungewisse heraufzubeschwören. Emilys Urteilsvermögen speist sich – neben der an die Vernunft appellierenden Erziehung des Vaters, die nach und nach immer mehr an Gewicht verliert – vornehmlich aus Informationen aus zweiter Hand. Ständig hört die Protagonistin Legenden und von Aberglauben zeugende Erlebnisberichte – etwa über die mysteriöse Musik, die Emily den ganzen Roman über begleitet -, die ihre Imagination nähren und somit beim Leser in Verdacht stehen, die Wahrnehmung der Hauptfigur zu beeinflussen. Auf der Basis

---

[575] ebd., S. 115

[576] Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, S. 253

[577] ebd., S. 586

dieser unzuverlässigen Informationen stellt Emily immer wieder Vermutungen darüber an, was das vermeintlich Gesehene oder Gehörte wohl gewesen sein mag, statt sich objektiv und unvoreingenommen ihrer vagen Sinneseindrücke zu vergewissern. Im Text heißt es über die Protagonistin immer wieder:

> […] she again wavered in conjecture […].[578]

Indem Emily aufgrund von vagen Sinneseindrücken vorschnell Annahmen tätigt, verstrickt sie sich immer mehr in einem selbstgeknüpften Netz aus imaginiertem Schrecken. So lebt sie beispielsweise in stetiger Angst, weil sie nach dem flüchtigen Blick hinter den berüchtigten schwarzen Schleier und nach Sichtung einer Blutspur glaubt, Montoni sei ein Mörder und habe auch ihre Tante auf dem Gewissen:

> „Who told you, that Madame Montoni was dead?“ said Montoni, with an inquisitive eye. Emily hesitated, for nobody had told her so […].[579]

Wenige Seiten später erfährt Emily, wie übereilt ihre Mutmaßung war und daß die Blutspur nichts mit dem Verschwinden ihrer Tante zu tun hatte.[580] Radcliffes Vagheitstechniken verleiten dabei auch den Leser immer wieder zum „misreading [of] shadowy evidence“[581] und somit zu vorschnellen „horrid conclusion[s]“[582].

Daneben sorgt die Strategie der Retardation hinsichtlich der Geheimnisaufklärung für anhaltende Ungewißheit.[583] Radcliffe versetzt Protagonistin und Leser in einen „state of terrible suspense“[584], indem sie ihnen immer wieder aufs neue eine Vergewisserung verweigert. Über lange Strecken des Romans bleibt so etwa in der Schwebe, welchen Ursprungs die geheimnisvolle Stimme („the voice“) in den Mauern von Udolpho ist oder was hinter dem „black veil“ tatsächlich verborgen ist. Das Rätsel der „mysterious music“ zieht sich ebenfalls durch die gesamte Handlung. Immer wieder findet Emily Erklärungen für die geheimnisvollen Töne, nur um in der nächsten Szene von einer neuen Melodie überrascht zu werden.

---

[578] ebd., S. 359

[579] Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, S. 361

[580] Vgl. ebd., S. 365

[581] E.B. Murray, *Ann Radcliffe*, S. 129

[582] ebd., S. 130

[583] Vgl. Horst Conrad, *Die literarische Angst*, S. 15 und Edith Birkhead, *The Tale of Terror*, S. 48ff.

[584] Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, S. 589

Radcliffes Vagheitstechniken heben sich in einigen Punkten von der Vorgehensweise in den bisher betrachteten deutschen Erzähltexten ab. Ungewöhnlich ist zum Beispiel, daß immer wieder Zeugen der Außenwelt Emilys Wahrnehmungen teilen, wie etwa die Bedienstete Dorothée:

> […] Emily would almost have doubted her own perceptions, had not those of Dorothée attested their truth.[585]

Das Vage wird hier somit zu einem gewissen Grade objektiviert und als eindeutig beglaubigt. Allerdings muß darauf hingewiesen werden, daß einige dieser Zeugen der Außenwelt aufgrund ihres Aberglaubens an Glaubwürdigkeit verlieren.[586] Weiterhin werden dem Leser vage Wahrnehmungen nicht nur aus der Perspektive der Protagonistin mitgeteilt, sondern aus der Warte anderer Figuren:

> Here Ludovico thought he heard a noise […]. […] he thought he heard a voice in the chamber […].[587]

Eine weitere Besonderheit in der Radcliffeschen textgestalterischen Vorgehensweise stellen die den Vagheitsschilderungen vor- und nachgeschalteten rationalen Erklärungen dar. Diese stellen das vage Wahrgenommene explizit in Frage. In den bisher betrachteten deutschen Erzähltexten konnte der aufmerksame Leser allenfalls Verknüpfungen herstellen zwischen der beiläufigen Erwähnung ungünstiger Lichtverhältnisse und dem eventuellen Umstand der Wahrnehmungsbeeinträchtigung der jeweiligen Figur. In *The Mysteries of Udolpho* wird er auf einen solchen Zusammenhang unmißverständlich aufmerksam gemacht. Nachdem Emily etwa die mysteriöse Musik das erste Mal gehört hat und Schritte in der Nähe zu vernehmen meint, weist der Erzähler auf folgenden Umstand hin:

> […] the melancholy gloom of evening […] heightened her fanciful apprehensions […].[588]

---

[585] ebd., S. 536

[586] Vgl. z.B. ebd., S. 369f.

[587] Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, S. 554ff.

[588] ebd., S. 9

Dem Leser wird so die Wahrscheinlichkeit einer Wahrnehmungstäuschung explizit nahegelegt. An anderer Stelle relativiert der Erzähler die vagen Wahrnehmungen der Protagonistin mit den folgenden Worten:

> The solitary life, which Emily had let of late, and the melancholy subjects, on which she had suffered her thoughts to dwell, had rendered her at times sensible to the `thick-coming fancies´ of a mind greatly enervated.[589]

Als rationale Erklärungen der vermeintlichen Sinneseindrücke werden Emotionen wie Angst, Sehnsucht und Trauer herangezogen oder wahrnehmungsbeeinträchtigende Faktoren wie Lichtverhältnisse und räumliche Distanz. Teilweise sind diese relativierenden Erklärungen direkt in die Vagheitsschilderung integriert, wie in den folgenden Beispielen:

> Emily passed on with steps now hurried, and now faltering, as, deceived by the shadows among the trees, she fancied she saw some person move […].[590]

> Emily, deceived by the long shadows of the pillars and by the catching lights between, often stopped, imagining she saw some person […].[591]

John Andrew Stoler macht im Kontext dieser rationalen Erklärungsangebote auf eine weitere Taktik Radcliffes aufmerksam, um mit der Verunsicherung des Lesers zu spielen:

> Early in each novel she [Radcliffe] is careful to present arguments against superstition, and the skepticism expressed about the supernatural by her characters serves a dual purpose: it paves the way for the rational explanations of apparently supernatural incidents, and it makes those incidents more believable to the reader because they have convinced a basically skeptical character of their supernatural validity.[592]

Die Technik des „explained supernatural“ ist ein weiterer Punkt, in dem sich Ann Radcliffes Roman von den bisher betrachteten Erzählungen deutscher Romantiker unterscheidet. Es tauchen zwar immer wieder neue Momente des Vagen in Radcliffes Beschreibungen auf, die damit insgesamt das Erscheinungsbild des ganzen Romans prägen, doch besteht keine vollständige und nachhaltige Herrschaft des Vagen und Ungewissen über den Schluß des Textes hinaus, wie das etwa bei Hoffmanns Erzählungen der Fall ist. Radcliffe

---

[589] ebd., S. 102

[590] ebd., S. 151 [Hervorhebung durch die Verfasserin]

[591] Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, S. 343 [Hervorhebung durch die Verfasserin]

[592] John Andrew Stoler, *Ann Radcliffe*, S. 203

zerstört die Atmosphäre des Vagen immer wieder zugunsten der Eindeutigkeit. Dabei löst allerdings stets ein Rätsel das andere ab, und Emily ist erst am Ende des Romans von der quälenden Ungewißheit erlöst. Etappenweise werden Figur und Leser von ihrer Ungewißheit befreit, wie etwa in der nachfolgenden Szene:

> Still she [Emily] sat before the desk, and could not resolve to quit it, though the increasing gloom, and the profound silence of the appartment, revived a degree of painful awe. Her thoughts dwelt on the probable state of departed spirits […].
>
> As she mused she saw the door slowly open, and a rustling sound in a remote part of the room startled her. Through the dusk she thought she perceived something move. The subject she had been considering, and the present tone of her spirits, which made her imagination respond to every impression of her senses, gave her a sudden terror of something supernatural. […] The silence, which again reigned, made her ashamed of her late fears, and she believed, that her imagination had deluded her, or that she had heard one of those unaccountable noises, which sometimes occur in old houses. The same sound, however, returned; and, distinguishing something move towards her, and in the next instant press beside her into the chair, she shrieked; but her fleeting senses were instantly recalled, on perceiving that it was Manchon [a dog] who sat by her, and who now licked her hands affectionately.[593]

Das vermeintlich übernatürliche Schreckenerregende erweist sich als harmloser vertrauter Hausgenosse. Ebenso erfährt Emily nach und nach, daß ihre anderen vermeintlichen Geistererscheinungen Piraten, heimliche Verehrer, Gefangene oder Schurken aus Montonis Privatarmee sind. Für alles gibt es eine rationale Erklärung, die nichts mit den Geistergestalten des Aberglaubens zu tun hat.

Die Vertreibung des Vagen und Ungewissen zum Schluß des Romans zugunsten rational nachvollziehbarer Erklärungen gipfelt in der Erwähnung der „pleasures of enlighted society“[594], die fortan das Leben der Protagonistin bestimmen. Nicht zuletzt an dieser Stelle des Romans ist ablesbar, daß die Autorin als Vertreterin der englischen Vorromantik sich noch in mancherlei Hinsicht aufklärerischen Vorstellungen vorangegangener literarischer Traditionen verpflichtet fühlt. Auf diesen Umstand ist auch die Negativierung der Kategorien `suspense´ und `uncertainty´ zurückzuführen.[595] Emily ist stets bestrebt, dem Zustand des

---

[593] Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, S. 95f.

[594] Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, S. 672

[595] Außerdem darauf zurückzuführen ist übrigens die negative Bewertung des Wahnsinns. Emily fürchtet, über ihre vagen Wahrnehmungen geistiger Umnachtung anheimzufallen, daneben tritt der Wahnsinn als negative Folge moralisch verwerflicher und krimineller Taten der geheimnisvollen Nonne in Erscheinung.

„terrible suspense“[596] ein Ende zu bereiten, und sehnt sich nach Gewißheit („the sought-for certainty“[597]). Das vage In-der-Schwebe-Befindliche hat für die Protagonistin einen negativen Stellenwert. Konfrontiert mit der angstauslösenden Ungewißheit verkündet Radcliffes Heldin:

> „I can support any certainty better than this suspense.“[598].

Emily äußert sich hier ganz im Sinne des Erziehungsideals ihres verstorbenen Vaters, der seine Tochter stets vor den „dangers of sensibility“[599] gewarnt hatte. Daß die Protagonistin die väterlichen Ratschläge verinnerlicht hat, zeigen immer wiederkehrende Passagen wie die folgende, die Kritik an ausschweifender Imagination transportiert:

> It was lamentable, that her [Emily's] excellent understanding should have yielded, even for a moment, to the reveries of superstition, or rather to those starts of imagination, which deceive the senses into what can be called nothing less than momentary madness.[600]

Emily relativiert ihre vagen Wahrnehmungen als „pitiable attack of imagination“[601]. Auch der Schurke Montoni vertritt die Meinung, daß eine allzu rege Imagination eine charakterliche Schwäche darstellt, und ruft das Mündel seiner Frau zur Vernunft auf:

> „[…] I recommend it to you to retire to your chamber, and to endeavour to adopt a more rational conduct, than that of yielding to fancies and to a sensibility, which, to call it by the gentlest name, is only a weakness.“[602]

Obwohl sich Emily bemüht, sich das geistige Erbe ihres Vaters zu Herzen zu nehmen, siegt immer wieder der „imaginierte Schrecken“[603] über ihre guten Vorsätze:

> But her imagination was inflamed, while her judgement was not enlightened, and the terrors of superstition again pervaded her mind.[604]

---

[596] Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, S. 589

[597] ebd., S. 324

[598] ebd., S. 337

[599] ebd., S. 80

[600] ebd., S. 102

[601] Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, S. 103

[602] ebd., S. 230

[603] Ingeborg Weber, *Der englische Schauerroman*, S. 51

[604] Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, S. 371

Erst zum Ende des Romans wird das, was Emilys Vater zu Lebzeiten nicht vergönnt war, nämlich die Identitätsfindung der Tochter zu überwachen und zu steuern, bis sie als reife Frau die Gefühls- und Verstandeskräfte selber auszubalancieren weiß, durch die harte Schule erhabenen Schreckens erreicht.[605]

Mit dem Heraufbeschwören und anschließenden Auflösen des Vagen in *The Mysteries of Udolpho* verfolgt Ann Radcliffe ganz offensichtlich noch dem aufklärerischen Gedankengut verpflichtete Ziele.[606] Horst Conrad erklärt die Funktionalisierung der Vagheit in diesem Kontext folgendermaßen:

> Um den aufgeklärten Leser den Genuß des Irrationalen vorbehaltlos zu ermöglichen, mußte das Gespensterhafte, Schaudererregende ganz im Unbestimmten und Unklaren bleiben. Die auf ausnahmsloser Erklärbarkeit aller Dinge fußende rationale Grundeinstellung des Lesers durfte lediglich irritiert, nicht aber ad absurdum geführt werden. Was der Leser erwartete, war nur die Koketterie mit dem Geheimnisvollen, das sich erklärender Vernunft lediglich zu entziehen schien.[607]

Kurz:

> [Radcliffes Schauerroman] […] stillte das Bedürfnis nach Genuß des Irrationalen […]. Dagegen ließ die bloße Potentialität des Übernatürlichen noch genügend Spielraum, der Ratio die erwartete Reverenz zu erweisen.[608]

Daneben fungieren die Radcliffeschen Vagheitsstrategien aber bereits ganz im Sinne des romantischen Geistes in wirkungsästhetischer Absicht zur Erzeugung von Spannung und Schauer. Um das Gefühl von latenter Gefahr beim Leser hervorzurufen, ist nicht die direkte Konfrontation des Lesers mit dem Unheimlichen wichtig, sondern die Vermittlung des Gefühls der Unsicherheit.[609]

John Andrew Stoler verweist ebenfalls auf dieses ambivalente Nebeneinander aufklärerischer und romantischer Intentionen in Radcliffes Roman:

---

[605] Vgl. Ingeborg Weber, *Der englische Schauerroman*, S. 43

[606] Vgl. ebd., S. 57

[607] Horst Conrad, *Die literarische Angst*, S. 52

[608] Horst Conrad, *Die literarische Angst*, S. 54

[609] Vgl. ebd.

> […] Mrs. Radcliffe simultaneously encourages her readers to indulge their emotions and lectures them on the dangers of doing so.[610]

Ergänzend zu der wirkungsästhetischen Intention der Schauererzeugung mit dem textgestalterischen Mittel des Vagen hebt Coral Ann Howells noch den psychologischen Einblick hervor, den Radcliffe ihren Lesern ermöglicht:

> The Radcliffian atmosphere of `dreadful uncertainty´ makes for a suspenseful kind of entertainment, and more important it creates the conditions for a somewhat anxious investigation into the relative importance of emotion, intuition and reason in human understanding.[611]

*

> […] imaginary horror […][612]
>
> (Charles Robert Maturin, *Melmoth the Wanderer*)

Charles Robert Maturins 1820 erschienener Roman *Melmoth the Wanderer* markiert einen Wendepunkt in der Genreentwicklung der englischen Gothic Novel. Maturin vereint in seinem Roman die Genremerkmale der Terror- und der Horror Gothic und verfolgt eine für die Gothic Novel neuartige Psychologisierung hinsichtlich der Ausgestaltung bekannter Motive des Schauergenres. Die Symbiose von Terror- und Horror Gothic macht sich dabei nicht nur inhaltlich bemerkbar, sondern – mit Blick auf die Untersuchungskategorie der Vagheit - auch in stilistischer und erzählgestalterischer Hinsicht. Diese Besonderheit soll im Folgenden anhand einer Analyse der Rahmenerzählung des Romans aufgezeigt werden.[613]

Maturins *Melmoth the Wanderer* besteht aus einer Rahmenerzählung, in die eine Reihe von weiteren Erzählungen eingebettet ist. Sämtliche Erzählabschnitte sind inhaltlich verbunden durch die Figur des alten Melmoth, der sowohl in den einzelnen eingebetteten Erzählungen als auch in der Rahmenhandlung in Erscheinung tritt. Die eingebetteten Erzählungen gestalten sich als Inhalt eines alten Manuskripts, das John, ein Nachkomme des

---

[610] John Andrew Stoler, *Ann Radcliffe*, S. 221

[611] Coral Ann Howells, *Love, Mystery and Misery*, S. 29; in diesem Kontext vgl. auch John Andrew Stoler, *Ann Radcliffe*, S. 207.

[612] Charles Robert Maturin, *Melmoth the Wanderer*, S. 11

[613] Die Rahmenerzählung entfaltet sich im 1. Band in Kapitel 1 und in den Kapiteln 38 sowie 39 des 4. Bandes des Romans.

alten Melmoth, findet und liest sowie als Bericht des Spaniers Mançada, der den jungen Melmoth vor dessen teuflischen Ahnherrn warnt.

In der Rahmenerzählung macht der junge John Melmoth erstmalig Bekanntschaft mit seinem teuflischen Vorfahren, als er im Jahre 1816 sein Studium in Dublin unterbricht, um in der Hoffnung auf ein Erbe an das Sterbebett seines Onkels zu eilen. Vergleichbar mit Hoffmanns Erzählungen nimmt Maturin eine räumliche und zeitliche Situierung des Geschehens vor, die seinem zeitgenössischen Leser Realitätsnähe suggeriert. Den Merkmalen des Schauergenres entsprechend, präsentiert sich der Schauplatz der Rahmenhandlung als Ruine eines Herrensitzes, der den jungen Melmoth im „dim light of an autumnal evening“[614] empfängt. Dieses Dämmerlicht suggeriert, wie auch in Erzählungen der deutschen Romantik, die Möglichkeit der Wahrnehmungsbeeinträchtigung und tritt als Motiv in den folgenden Schilderungen immer wieder auf. Diese speziellen Lichtverhältnisse bedingen, daß sämtliche im Text beschriebenen Sinneseindrücke in den Bereich des Vagen rücken. Als John endlich ans Bett seines sterbenden Onkels vorgedrungen ist, umfängt bereits die „darkness of the evening sky“[615] das alte Gebäude und macht das Entzünden von künstlichen Lichtquellen notwendig. Mit solch einem „dim light“[616] ausgestattet, erkundet der junge Melmoth wenig später die geheimnisvolle Kammer, in der das Gemälde seines Ahnherrn hängt. Im spärlichen Kerzenlicht überkommt John erstmalig „a mixture of terror and curiosity“[617], welche ihn auch während des weiteren Handlungsverlaufs begleiten wird. Nachdem der Onkel ihm erzählt hat, der vor 150 Jahren porträtierte Vorfahre treibe noch immer sein Unwesen als Person aus Fleisch und Blut, wagt sich sein Neffe ein zweites Mal in die unheimliche Kammer. Von „horror“[618] erfüllt, reflektiert John – anders als der aufmerksame Leser – in diesem Moment nicht, daß die Behauptung seines Onkels aufgrund zweier Faktoren fragwürdig ist. Zum einen ist der Sterbende eventuell durch die „approaching dimness of death“[619] sowohl geistig als auch visuell beeinträchtigt, zum anderen steht er unter Alkoholeinfluß – die Kammer beinhaltet neben dem Gemälde einen geheimen Alkoholvorrat, von dem der Onkel noch gierig getrunken hat.[620]

---

[614] Charles Robert Maturin, *Melmoth the Wanderer*, S. 9

[615] ebd.

[616] ebd., S. 17

[617] ebd.

[618] Charles Robert Maturin, *Melmoth the Wanderer*, S. 18

[619] ebd., S. 13

[620] Später zieht auch John die schlechte Konstitution seines Onkels als Grund für eine Sinnestäuschung des Alten in Erwägung. (Vgl. S. 20)

Bei Johns erneutem Besuch in der Kammer erblickt er deren Inhalt wiederum nur in einem „miserable light“[621]. In dieser dürftigen Beleuchtung meint der Neffe plötzlich, daß die Augen des Porträtierten sich bewegen. Maturin wählt für die Beschreibung dieses vagen Eindrucks die Formel „he thought he saw“[622].[623] Auch das „as if“ tritt in Maturins Text häufig in Erscheinung, wird jedoch ausschließlich für die Formulierung eines Vergleichs herangezogen und fungiert somit nicht wie in den Texten deutscher Romantiker als Vagheitsmarker.[624] Lediglich an einer Stelle geht die Funktionalisierung der „as if“-Konstruktion über den bloßen Vergleich hinaus und verweist gleichzeitig auf den Bereich des Vagen, wenn der sterbende Onkel seinen mageren Arm in Richtung der unheimlichen Kammer ausstreckt, „[…] as if he was pointing to a living being […]“[625]. Die „as if“-Konstruktion veranlaßt hier den Leser, in Erwägung zu ziehen, ob der Porträtierte nicht doch vielleicht seinem Rahmen zu entsteigen vermag, wie das die Figuren von Hoffmanns Wandbild im *Artushof* anscheinend zu tun pflegen.

John jedenfalls nutzt die Gelegenheit nicht, sich von der Lebendigkeit des Gemäldes zu überzeugen, und eilt erschreckt aus der Kammer zurück an das Sterbebett. Im Text wird nun wiederum auf die schlechten Lichtverhältnisse hingewiesen; auch im Zimmer des Onkels ist es „very dark“[626]. Dennoch meint der junge Melmoth plötzlich, eine Gestalt im Türrahmen der angrenzenden Kammer zu erblicken:

> At this moment John saw the door open, and a figure appeared at it, who looked round the room, and then quietly and deliberately retired, but not before John had discovered in his face the living original of the portrait. He was then rising to pursue the figure, but a moment’s reflection checked him. What could be more absurd, than to be alarmed or amazed at a resemblance between a living man and the portrait of a dead one! The likeness was doubtless strong enough to strike him even in that darkened room, but it was doubtless only a likeness; and though it might be imposing enough to terrify an old man of gloomy and retired habits, and with a broken constitution, John resolved it should not produce the same effect on him.

---

[621] Charles Robert Maturin, *Melmoth the Wanderer*, S. 19

[622] ebd.

[623] Diese Formel wird auch im weiteren Textverlauf für die Beschreibung vager Sinneseindrucke verwendet. Vgl. beispielsweise Charles Robert Maturin, *Melmoth the Wanderer*, S. 27.

[624] Vgl. Charles Robert Maturin, *Melmoth the Wanderer*, S. 8, S. 13, S. 17, S. 22, S. 535 und S. 542.

[625] ebd., S. 18

[626] ebd., S. 20

> But while he was applauding himself for this resolution, the door opened, and the figure appeared at it […]. John now started up, determined to pursue it; but the pursuit was stopped by the weak but shrill cries of his uncle […].[627]

John meint, „even in that darkened room“ die Gestalt als seinen Vorfahren Melmoth the Wanderer identifizieren zu können. Vielleicht sieht er ihn jedoch nicht trotz der schlechten Sichtverhältnisse im Sterbezimmer des Onkels, sondern vielmehr *wegen* des Dämmerlichtes, dessen Schemenhaftigkeit Johns Vorstellungskraft und Wahrnehmung beeinflußt. Zwar erfährt der Leser, daß der junge Melmoth sowohl sich als auch seinen Onkel als rational veranlagte Charaktere einschätzt, doch sind beide mit der Extremsituation des Todes konfrontiert.[628] Wie bereits im Angesicht des scheinbar belebten Ahnenporträts erfolgt hier zudem erneut keine Vergewisserung hinsichtlich der visuellen Eindrücke. Zweimal taucht die Gestalt in der Tür zur Kammer auf, beide Male nimmt John nicht die Verfolgung auf. Das plötzliche Auftauchen der Gestalt erinnert dabei nicht zuletzt aufgrund von Maturins Wortwahl („a figure appeared“, „the figure appeared“) an eine Geistererscheinung („apparition“).[629] Interessant ist in dieser Textpassage, daß die Wahrnehmungen des jungen Melmoth nicht als vage, sondern als vermeintlich deutliche Sinneseindrücke beschrieben sind. Aufgrund verschiedener Hinweise im Text, die jedoch eine Wahrnehmungstäuschung nahelegen – etwa die Lichtverhältnisse -, rückt Johns Sichtung des Vorfahren dennoch in den Bereich des Ungewissen. Diesen Effekt des Vagen und Verunsichernden erzielt Maturin außerdem dadurch, daß die unheimliche Figur des Wanderers neben den subjektiven Visionen seines Nachfahren hauptsächlich in den Gerüchten und im Aberglauben der Dorfbevölkerung sowie in der Familienlegende der Melmoth’ lebendig wird. Wie auch im weiteren Romantext erhält der Leser im Rahmenteil Informationen aus zweiter Hand, aus denen sich sein Bild des Wanderers und der offensichtlich mit dem Vorfahren zusammenhängenden Todesumstände des Onkels formt.[630] Die Dorfhexe beschwört so beispielsweise, „[…] that she had seen those that had seen him […]“[631]. Sämtliche Informationen über den geheimnisvollen Wanderer, die

---

[627] Charles Robert Maturin, *Melmoth the Wanderer*, S. 20

[628] Vgl. ebd., S. 18f.

[629] Auch an anderer Stelle arbeitet Maturin mit solch einer suggestiven Wortwahl, wenn er von einer „terrible visitation“ (Charles Robert Maturin, *Melmoth the Wanderer*, S. 24) spricht – auch der Begriff der „Heimsuchung“ wird im allgemeinen Sprachgebrauch mit der eines Geistes in Verbindung gesetzt.

[630] Im weiteren Romangeschehen speist sich die Figur des Wanderers beispielsweise aus dem Inhalt eines schlecht leserlichen Manuskriptes.

[631] Charles Robert Maturin, *Melmoth the Wanderer*, S. 27

die Außenwelt liefert, beschränken sich auf die Formel „they say“.[632] Ferner gelingt es Maturin, die Existenz des unheimlichen Vorfahren durch psychologische Erklärungsangebote in Frage zu stellen. Der Leser bekommt so etwa ganz beiläufig den Hinweis geliefert, daß es sich bei der Legende von Melmoth dem Wanderer um eine bloße Suggestion der Dorfhexe Biddy Brannigan handeln könnte, die es mit ihren Geschichten zu Macht und Ansehen in der Dorfbevölkerung bringt:

> No one, in short, knew better how to torment or terrify her victims into a belief of that power which may and has reduced the strongest minds to the level of the weakest […].[633]

John und sein Onkel ständen dann folglich lediglich unter dem Einfluß von „imaginary horror“[634]. Diese Erklärung des imaginierten Schreckens bringt Maturin wiederholt ins Spiel, um den Leser zu verunsichern. So heißt es etwa im Zusammenhang mit der Familienlegende, der zufolge mit dem Besuch des Wanderers in der Stunde des Todes zu rechnen ist:

> It was therefore judged no favourable augury for the spiritual destination of the last Melmoth, that this extraordinary person [John Melmoth the Traveller] had visited, *or been imagined to visit*, the house previous to his decease.[635]

John wird als zunehmend besessen von der Person seines Vorfahren beschrieben. Im Text heißt es über ihn:

> […] the wild and awful pursuit of an indefinite object […] had taken strong hold of his mind.[636]

Im zweiten Teil der Rahmenhandlung wird der junge Melmoth noch immer von dieser „wild hope of seeing the original of that portrait“ [637] getrieben.[638] In diesem letzten Abschnitt des Romans steht John ein permanenter Zeuge der Außenwelt namens Monçada zur Seite. Dieser Umstand ist in Anbetracht der bereits behandelten romantischen Erzählungen, die mit

---

[632] Vgl. ebd., S. 12

[633] ebd., S. 11

[634] ebd.

[635] ebd., S. 27 [Hervorhebung in Kursivdruck durch die Verfasserin]

[636] ebd., S. 22

[637] Charles Robert Maturin, *Melmoth the Wanderer*, S. 534

[638] Der zweite Teil der Rahmenhandlung beginnt mit Kapitel 38 im 4. Band des Romans.

dem Element der Vagheit operieren, durchaus untypisch. Gerade die Abwesenheit von Zeugen der Außenwelt ermöglicht nämlich die Aufrechterhaltung des Vagen. Subjektive Eindrücke erfahren auf diese Weise eben keine `Objektivierung´, d.h. sie werden nicht im Hinblick auf ihren fiktiven Realitätsstatus beglaubigt. Weder Figur noch Leser steht so eine Kontrollinstanz zur Verfügung, um sich des (geschilderten) Wahrgenommenen zu versichern.

Wiederum in der Düsterheit einer „dreary, stormy night“[639] sitzen der junge Melmoth und dessen Gast Monçada in dem verfallenen Herrensitz zusammen, um über die Untaten des unheimlichen Ahnherren zu sprechen, dem Monçada persönlich begegnet sein will. Als John plötzlich mit der üblichen Vagheitsformel äußert „`I thought I heard a noise – as of a person walking in the passage.´“[640], gewährt der Text hier erstmalig eine Möglichkeit zur Vergewisserung. Das Geräusch wiederholt sich, und nicht nur der Gastgeber, sondern auch Monçada vernimmt es:

> They paused and held their breath – the sound was renewed – it was evidently that of steps approaching the door, and then retiring from it.[641]

An dieser Stelle im Text schlägt die Vagheit in Eindeutigkeit um, was zusätzlich durch die adverbiale Bestimmung „evidently“ unterstrichen wird. Dieser Wandel manifestiert sich noch nachhaltiger in der folgenden Szene:

> […] at that moment the door opened, and a figure appeared at it, which Moncada recognized for the subject of his narrative, and his mysterious visitor in the prison of the Inquisition, and Melmoth for the original of the picture, and the being whose unaccountable appearance had filled him with consternation, as he sat beside his dying uncle’s bed.
> The figure stood at the door for some time, and then advancing slowly till it gained the centre of the room, it remained there fixed for some time […]. It then approached the table where they sat, in a slow but distinctly heard step, and stood before them as a living being.[642]

Der zunächst unbestimmt als Gestalt beschriebene Eindringling wird zum Schluß der Szene eindeutig als „living being“ (und nicht etwa als Geistererscheinung oder bloße Imagination) klassifiziert und sowohl von Melmoth als auch von Monçada eindeutig als der Wanderer wiedererkannt. Die Schritte des unheimlichen Besuchers können von beiden deutlich

---

[639] Charles Robert Maturin, *Melmoth the Wanderer*, S. 535

[640] ebd.

[641] ebd.

[642] ebd.

vernommen werden. Der Text verzichtet hier gänzlich auf Vagheitsformeln. Auffällig ist ferner die Permanenz der Erscheinung im Türrahmen. Erstmalig gewährt Maturin seinen Figuren die Möglichkeit zur Vergewisserung ihrer Sinneseindrücke, und das sogar über eine längere Zeitspanne hinweg („for some time“, „advancing slowly“, „remained there fixed for some time“). In den folgenden Zeilen wird dann nochmals seitens des Erzählers nachhaltig beteuert:

> […] it was indeed Melmoth the Wanderer […].[643]

John und Monçada sind zunächst wie gelähmt von „profound“[644] und „irrepressible horror“[645]. Zu ihrem großen Schrecken kommt der unheimliche Vorfahre immer näher und spricht nun sogar zu ihnen.[646]

An dieser Stelle im Text tauchen erneut Auslassungszeichen auf, die bereits in der Kernerzählung textgestalterische Verwendung gefunden haben, um den verwitterten Zustand des von John gefundenen Manuskripts zu repräsentieren.[647] Der Umstand, daß sie hier nun in der Rahmenerzählung auftauchen, bewirkt ein formales Verschmelzen von fiktiver Realität und dem Inhalt des Manuskripttextes, der vom Unwesen des alten Melmoth berichtet. Melmoth der Wanderer ist somit auf der einen Seite endgültig in der fiktiven Realität des heruntergekommenen Herrenhauses und dessen Bewohnern angekommen, auf der anderen Seite rückt diese formale Annäherung von fiktiver Realität und hinsichtlich ihres Realitätsgehalts durchaus fragwürdigen Informationen aus zweiter Hand das gesamte Geschehen um John in den Bereich des Fragwürdigen. Diese textgestalterische Strategie wirkt unterschwellig der Vereindeutigungstendenz entgegen. Auch das wieder aufgenommene Lichtmotiv sorgt für den Rückzug des Eindeutigen zugunsten des Vagen. Der Raum, in dem der junge Melmoth und sein Begleiter den Anbruch des nächsten Tages abwarten, ist durch Fensterläden abgedunkelt, so daß trotz Morgendämmerung nicht genügend Licht in die seltsame Angelegenheit gebracht werden kann.[648] Die schlechten Lichtverhältnisse im Haus auch während des Tages erlauben lediglich die vage Aussage:

---

[643] Charles Robert Maturin, *Melmoth the Wanderer*, S. 535

[644] ebd.

[645] ebd., S. 536

[646] Vgl. ebd.

[647] Vgl. Kapitel 2.3.1. Ein weiteres Mal treten die Auslassungszeichen im Rahmenteil auf Seite 540 in Erscheinung.

[648] Vgl. Charles Robert Maturin, *Melmoth the Wanderer*, S. 537 und S. 540

> […] the Wanderer still *seemed* sleeping in his chair.[649]

Auch außerhalb des verdunkelten „room of horror“[650] wird John von vagen Sinneseindrücken weiterhin in Schrecken versetzt:

> […] he thought he saw a figure at the lower end of the passage. So disturbed was his vision, that he did not at first recognize Monçada.[651]

Das Vage kehrt hier wieder in der Formulierung „he thought he saw“ in den Text zurück und dient an dieser Stelle zur Erzeugung von Schauer. Noch im gleichen Satz erweist sich die vage Wahrnehmung als Sinnestäuschung.

Auch das Finale des Romans schwankt wie der gesamte Rahmenteil zwischen Ungewißheit und Eindeutigkeit. Nach schrecklichen Geräuschen in der vorausgegangenen Nacht, die neben John und Monçada auch ein paar arme Fischer als zusätzliche Zeugen der Außenwelt vernommen haben wollen, entdecken Erstere Fußabdrücke, die von dem Wanderer zu stammen scheinen („appeared to be“[652]). Die Spuren zeichnen sich deutlich, was durch den zweimaligen Gebrauch des Wortes „distinctly“[653] unterstrichen wird, auf dem Boden ab und lassen sich zu einem Taschentuch verfolgen.

> It was the handkerchief which the Wanderer had worn about his neck the preceeding night – that was the last trace of the Wanderer![654]

Der Aussagesatz mit „it was“ identifiziert das Taschentuch eindeutig als das des unheimlichen Ahnherrn. Damit liegt offensichtlich ein manifester Beweis für die fiktiv reale Existenz des alten Melmoth vor; durch das Fehlen seiner Leiche wird jedoch wiederum sowohl den Figuren als auch dem Leser eine endgültige Gewißheit verweigert.

Der unterschwelligen Wiederkehr des Vagen zum Schluß des Romans ist in der Sekundärliteratur bisher nicht genügend Beachtung geschenkt worden. So sehen Interpreten wie etwa Margaret L. Carter oder Wolfgang Trautwein, die sich mit Maturins Roman

---

[649] ebd., S. 540 [Hervorhebung in Kursivdruck durch die Verfasserin]

[650] ebd., S. 541

[651] ebd.

[652] ebd.

[653] ebd.

[654] ebd., S. 542

beschäftigt haben, die Existenz des Wanderers am Ende des Romans bestätigt. Trautwein spricht deshalb davon, daß „[…] der ungewisse Bedroher […] nur Übergangscharakter hat […]“[655] und zum Schluß des Romans in den Bereich des Eindeutigen übergeht. Carter stuft den Roman unter dem Etikett „the supernatural unrationalized“[656] ein und mißachtet somit ebenfalls die Rückkehr des Vagen im Romanfinale.

Im Gegensatz zu Ann Radcliffes Roman *The Mysteries of Udolpho*, der eindeutig der Terror Gothic zuzuordnen ist, schwankt Charles Robert Maturins Roman *Melmoth the Wanderer* als Mischform zwischen den beiden Genreausprägungen der Terror und der Horror Gothic. In einigen Romanabschnitten arbeitet Maturin mit der Erzählstrategie des imaginierten Schreckens, in anderen konfrontiert er seinen Leser mit manifestem Schrecken und liefert Hinweise auf die Existenz des Übernatürlichen. Dem Leser wird die Symbiose des „imaginary horror“[657] präsentiert. Auf stilistischer und narratologischer Ebene ist dieser Wechsel zwischen Vagheit und Eindeutigkeit ebenfalls beobachtbar. Konnte im Kontext des romantischen Kunstmärchens keine Gattungsabhängigkeit der Vagheit festgestellt werden, so scheint im Hinblick auf das Genre der englischen Gothic Novel offensichtlich durchaus ein Zusammenhang zwischen stilistischer Gestaltung und Genreausprägung vorzuliegen. Sobald das Grauen greifbar wird und der Wanderer als Bedrohung aus Fleisch und Blut beschrieben wird, verzichtet der Text auf Vagheitsformulierungen. John denkt nicht nur, daß sein unheimlicher Ahnherr sich ihm nähert, der Wanderer nähert sich explizit. Die gleiche Beobachtung, daß Horror Gothic im Gegensatz zu Terror Gothic mit eindeutigen Beschreibungen einhergeht, kann beispielsweise anhand des typischsten Vertreters dieser Genreausprägung, Matthew Lewis’ *The Monk*, gemacht werden.[658] Im Folgenden wird die berühmte Romanpassage mit der „Bleeding Nun“ zitiert:

> The door was thrown open with violence. A figure entered, and drew near my Bed with solemn measured steps. With trembling apprehension I examined this midnight Visitor. God Almighty! It was the Bleeding Nun! It was my lost Companion! Her face was still veiled, but She no longer held her Lamp and dagger. She lifted up her veil

---

[655] Wolfgang Trautwein, *Erlesene Angst*, S. 77

[656] Margaret L. Carter, *Specter or Delusion?*, S. 65

[657] Charles Robert Maturin, *Melmoth the Wanderer*, S. 11

[658] Die Gegenüberstellung von Terror- und Horror Gothic ist in diesem Zusammenhang nur dann zutreffend, wenn das Genre der Terror Gothic auf die Werke reduziert wird, die mit imaginiertem Schrecken arbeiten. Horace Walpole etwa benutzt in seinem *Castle of Otranto*, wo das Übernatürliche nicht von den Figuren hinterfragt wird, keine Vagheitsformulierungen.

> slowly. What a sight presented itself to my startled eyes! I beheld before me an animated Corse. […]
> I gazed upon the Spectre with horror too great to be described.[659]

Die Gestalt wird umgehend als Geistererscheinung der „Bleeding Nun“ identifiziert. Die Feststellung, daß es sich eindeutig um die unheimliche Nonne handelt, wird in Form von Aussagesätzen im Indikativ geäußert. Das überirdische Wesen wirkt zudem jeglicher Vagheit und Ungewißheit entgegen, indem es seine Verschleierung beseitigt, und den Blick auf einen lebenden Leichnam freigibt.[660] Zwar spielt Lewis in den folgenden Absätzen des Kapitels mit den Erwartungen des Lesers von Terror Gothic, indem er bekannte Motive wie dürftige Lichtverhältnisse, Fiebererkrankung und Rauschmittel anführt – alles Motive zur Gestaltung des Vagen auf inhaltlicher Ebene -, doch revidieren diese nicht die zuvor beschriebenen Wahrnehmungen, wie das typisch für die Terror Gothic ist. Lewis läßt ganz im Gegenteil dazu einen Exorzisten auftreten, der die fiktiv-reale Existenz der gespenstischen Nonne beglaubigt. In Gegenwart des Exorzisten läßt Lewis die Geistererscheinung sogar mit ihrem menschlichen Gegenüber sprechen.[661] Dem Vagen läßt Lewis, näher betrachtet, somit nicht wirklich Raum. Vagheitsformeln wie „he thought he saw“ fehlen gänzlich.

Als Mischform des Schauergenres weist Maturins *Melmoth the Wanderer* Vagheitsformeln wie diese zumindest streckenweise auf. Die in deutscher romantischer Erzählprosa übliche Formel des „als ob“ tritt zwar in Maturins Romantext ebenfalls häufig in Erscheinung, jedoch nur zur Formulierung eines Vergleichs. Auf inhaltlicher Ebene arbeitet Maturin mit verschiedenen – aus deutschsprachigen romantischen Erzählungen bekannten - Motiven, um imaginären Schrecken heraufzubeschwören. John wird die Möglichkeit zur Vergewisserung seiner visuellen Eindrücke verweigert, seine Wahrnehmungen erfolgen im Dämmerlicht einer spärlichen Beleuchtung, aufgrund von Alkoholkonsum und geschwächter Konstitution erscheinen die Berichte des Onkels über den unheimlichen Ahnherrn zunächst fragwürdig. Daneben erzeugt Maturin den Eindruck des Ungewissen, indem er Leser sowie Protagonisten des Rahmenteils mit Informationen aus zweiter Hand in Form von vermittelter Rede („they say“) versorgt.

---

[659] Matthew Lewis, *The Monk*, S. 159f.

[660] Nähere Ausführungen zum Motiv des Schleiers in romantischen Erzähltexten in Kapitel 2.3.3.

[661] Vgl. Matthew Lewis, *The Monk*, S. 172

2.3.2 Spuk und Schrecken

Ungewisse Wahrnehmungen, vom Dämmerlicht in Schatten getauchte Szenerien, das sind die erzählgestalterischen Mittel, mit denen in der Schauerliteratur gearbeitet wird. Kerzen flackern und drohen zu erlöschen, seltsame Geräusche lassen den Protagonisten aufschrecken, Dunkelheit läßt ihn nur schaudernd erahnen, was sich vermeintlich Schreckliches in seiner Umgebung verborgen hält. Diese Schauererzeugung basiert vornehmlich auf dem Prinzip der Vagheit.

Auch E.T.A. Hoffmanns literarische Darbietungen von Spuk und Schrecken verdanken ihr wirkungsästhetisches Potential zu einem entscheidenden Teil den Komponenten der Vagheit und der Ungewißheit. Im Gegensatz zum `explained supernatural´ in Radcliffes Schauerromanen wird der Hoffmannsche Leser mit der erzählerischen Atmosphäre andauernder Vagheit konfrontiert und somit einer permanenten Verunsicherung - über die letzte Seite der jeweiligen Erzählung hinaus - ausgesetzt.[662] Hoffmann arbeitet mit der narratologischen Strategie des „Polyperspektivismus“[663]; der Leser wird stets mit mehr als einer Sichtweise von dem, was als (fiktive) Wirklichkeit akzeptiert wird, konfrontiert. Die Potentialität von Spuk und Schreckenerregendem, die verweigerte endgültige Gewißheit, ist das, was den Hoffmannschen Rezipienten nachhaltig erschauern läßt. Vage und konträre Sinneseindrücke generieren diese Potentialität. In Horst Conrads Publikation zur *Literarischen Angst* ist über die Wirkungsabsicht des romantischen Schriftstellers zu lesen:

> Was der Erzähler zeigen will, ist die Ohnmacht der Vernunft gegenüber der Angst. […] Zum Schluß verbleibt nicht mehr klare Rationalität, sondern eine kaum noch eindeutig ausweisbare Wirklichkeit.[664]

Anhand der Hoffmannschen Nachtstücke *Das Majorat* sowie *Ignaz Denner* sollen im Folgenden Spuk und Schrecken als Wirkungsgebiete des Vagen näher betrachtet werden. Dabei geht in den genannten Erzählungen der Schrecken nicht ausschließlich mit dem Gespenstischen einher, sondern ist vielseitig motiviert.

„E.T.A. Hoffmann war unter den romantischen Erzählern derjenige, der am meisten darauf bedacht war, den durchschnittlichen Leser geistig zu erreichen.“[665], erfährt man bei

---

[662] Vgl. Horst Conrad, *Die literarische Angst*, S. 80

[663] ebd., S. 76

[664] ebd.

[665] Hans-Georg Werner, „Der romantische Schriftsteller und sein Philisterpublikum“, S. 212

Hans-Georg Werner. Er war bestrebt, „ein möglichst breites Publikum zu packen“[666]. Hoffmann schrieb seine schaurigen Geschichten in dem Wissen, daß sie von einem Philister-Publikum rezipiert wurden. Dementsprechend richtete der romantische Autor auch seine Wirkungsstrategien und Erzähltechniken aus, um Spuk und Schrecken einer solchen Rezipientenschaft zugänglich zu machen.[667,668]

Obwohl allgemein als „Gespenster-Hoffmann“[669] bekannt, werden lediglich in vier Erzählungen des romantischen Autors Spukerscheinungen als objektive Wirklichkeit beschrieben.

> Contrary to his reputation as `der Gespensterhoffmann,´ Hoffmann seldom portrays paranormal events as being able to compete with real ones on equal terms. Often the possibility of delusion is left clearly open […]; or a phantasy macrocosm is superimposed on our world […].[670]

In diesen Geschichten legt Hoffmann dem Leser nicht einen lediglich subjektiven Eindruck einer einzelnen Person nahe. Im Falle des dort porträtierten Spuks bieten bei Hoffmann sonst so beliebte Kategorien wie Traum oder Täuschung keine rationale Erklärung.[671]

Das Majorat wird in der Forschungsliteratur als eine dieser Spukgeschichten ausgewiesen.[672] Jennings stellt nachdrücklich fest:

> There is no doubt about the objective reality of the haunting.[673]

Während der junge Protagonist mit seinem Großonkel auf dem Anwesen der Familie von R. weilt und nach und nach Details aus der düsteren Vergangenheit des R.schen

---

[666] ebd.

[667] Vgl. ebd., S. 234

[668] Ob dies stets in gewünschtem Maße geglückt ist, steht auf einem anderen Blatt. Die *Nachtstücke* hatten jedenfalls wenig Erfolg und wurden zu Hoffmanns Lebzeiten nicht mehr aufgelegt. (Vgl. Gerhard R. Kaiser, *E.T.A. Hoffmann*, S. 51)

[669] Siehe z.B. Franz Fühmann, *Fräulein Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt*, S. 115

[670] Lee B. Jennings, „Hoffmann’s Hauntings: Notes Toward a Parapsychological Approach to Literature“, S. 564

[671] Vgl. Lee B. Jennings, „The Anatomy of *Spuk* in two Tales of E.T.A. Hoffmann“, S. 60

[672] Als weitere Erzählungen in diesem Kontext werden genannt *Ein Fragment aus dem Leben dreier Freunde* sowie *Der unheimliche Gast* und *Der schwebende Teller* (*Spukgeschichte*). (Vgl. Lee B. Jennings, „The Anatomy of *Spuk* in two Tales of E.T.A. Hoffmann“, S. 60 und ders., „Hoffmann’s Hauntings: Notes Toward a Parapsychological Approach to Literature, S. 565f.)

[673] Lee B. Jennings, „The Anatomy of *Spuk* in two Tales of E.T.A. Hoffmann“, S. 65

Geschlechts erfährt, wird er mit der nächtlichen Geistererscheinung des alten Dieners Daniel konfrontiert. Jennings untermauerndes Argument für die objektive Realität des hier dargebotenen Spuks ist der Umstand, daß auch der als ernsthaft und glaubwürdig beschriebene Großonkel Zeuge der Geistererscheinung ist.[674] Es handelt sich folglich nicht bloß um eine einzelne subjektive Wahrnehmung, sondern auch die Außenwelt des romantischen Protagonisten ist hier eingebunden. Ein genauerer Blick auf den Primärtext zeigt jedoch, daß, auch wenn das nächtliche Auftauchen Daniels zunächst einmal als `authentischer´ Spuk dargestellt wird, Hoffmann dennoch noch einige „rational loopholes"[675] in die Erzählung eingebaut hat. Jennings schränkt in einem zweiten Beitrag zum Spuk in Hoffmanns *Majorat* ein, daß die Figur des Daniel lediglich „to some extent"[676] als fiktiv-reale Geistererscheinung betrachtet werden kann. Zunächst einmal haben nämlich beide Männer in der vermeintlichen Spuknacht dem Alkohol zugesagt. „[E]ine tüchtige Schale nach echt nordischer Art gebrauten Punsches"[677] sowie später nochmals „mehrere Gläser starken Punsch"[678], wie es im Text heißt, vermag gewiß, die Wahrnehmung zu beeinträchtigen. Auch an den folgenden Abenden versorgt der alte Franz die `Geisterseher´ mit Punsch. Stets folgen auf diesen Genuß des starken Getränks schauerliche Sinneseindrücke. Zunächst überkommt den zwanzigjährigen Neffen nur ein unbestimmtes Gefühl des Schauers. Der Protagonist beschreibt diesen „leisen Schauer"[679] im Sinne des Burkeschen Erhabenen:

> Doch dies Gefühl glich dem Frösteln, das man bei einer lebhaft dargestellten Gespenstergeschichte empfindet und das man so gern hat.[680]

Dann meint er, unheimliche Geräusche zu vernehmen, die erst einmal als „akustische Täuschung der Nacht"[681] abgetan werden. Anschließend folgt nach dem Verspüren eines kalten Luftzugs die erste Sichtung des vermeintlichen Gespensts. Zwar erfolgt diese Wahrnehmung im *hellen* Mondlicht, und der Alkoholisierte gibt an, *deutlich* Schritte und Worte zu vernehmen, doch diese Versicherungen sind im Text eingebettet in eine deutlich

---

[674] Vgl. Lee B. Jennings, „The Anatomy of *Spuk* in two Tales of E.T.A. Hoffmann", S. 60 („different witnesses")

[675] Lee B. Jennings, „Hoffmann's Hauntings: Notes Toward a Parapsychological Approach to Literature", S. 565

[676] ebd.

[677] E.T.A. Hoffmann, „Das Majorat", S. 208

[678] ebd., S. 210

[679] ebd.

[680] ebd.

[681] ebd. S. 211

überwiegende Anzahl von Formulierungen und Beschreibungen, welche diese vermeintliche Gewißheit der Sinneseindrücke relativieren. Die ganze Szenerie ist eingetaucht in „der flackernden, schimmernden Beleuchtung des Feuers und des Mondes“[682]. Das Dunkel der Nacht wird durchdrungen vom „dumpfe[n] Brausen des Meers“[683] und dem „seltsame[n] Pfeifen des Nachtwindes“[684]. Im Augenblick des Spuks scheint sich Daniels Stimme mit dem „stärkere[n] Brausen der Meereswellen“[685] und dem „gellendere[n] Pfeifen des Nachtwindes“[686] zu vermischen. Die komparativische Form der Adjektivattribute unterstreicht noch die Vagheit der Wahrnehmung. Nicht zu vergessen, daß der junge Mann zuvor im Schein der Kerze in Schillers Geisterseher“ gelesen hat und von der Lektüre nachhaltig beeindruckt war. Parallel dazu träumt nun der Großonkel von dem spukenden Diener und versucht deshalb den Neffen von der Realität des Spuks zu überzeugen:

> „Ich kenne dein Buch nicht, Vetter! aber weder seinem noch dem Geist des Punsches hast du jenen Geisterspuk zu verdanken. Wisse, daß ich dasselbe, was dir widerfuhr, träumte. […]“[687]

Daß der Verwandte ebenfalls in der ersten Nacht auf dem schaurigen Anwesen von Daniel träumt, muß nicht ungewöhnlich sein. Er war bereits mit dieser Spuklegende der Familie vertraut und diese mag ihm durchaus in einer solch stürmischen Nacht wie der beschriebenen wieder ins Gedächtnis gekommen sein. Dem Umstand, daß Hoffmann diese Sichtung des Gespenstes in einem Traum situiert, sollte überdies hier die gewichtigste Bedeutung zukommen. Auch die nächste Sichtung des gespenstischen Dieners erfolgt nach ausgiebigem Alkoholgenuß.

> […] es knatterte und pfiff schauerlich durch die Bogenfenster, und der Mond warf sein bleiches Licht gerade auf die geheimnisvolle Wand, an der sich das Kratzen vernehmen ließ. Ich glaubte Blutflecke daran zu erkennen.[688]

Wieder trüben Hochprozentiges und Dämmerlicht die Wahrnehmung, und der Protagonist muß sich in seiner Beschreibung der Szene auf ein vages „ich glaubte zu sehen“ beschränken.

---

[682] E.T.A. Hoffmann, „Das Majorat“, S. 210

[683] ebd.

[684] ebd.

[685] ebd., S. 212

[686] ebd.

[687] ebd., S. 214

[688] ebd., S. 232

Die weiteren Schilderungen des vermeintlichen Spuks beschränken sich auf die erzählte Vergangenheit. Der junge Neffe erfährt die Geschichte um das Familiengeheimnis des Adelsgeschlechts von seinem Onkel aus zweiter Hand. Darauf weist auch Jennings hin:

> *Das Majorat* may serve as an example of Hoffmann's more definite excursions into the realm of haunting. […] We learn this, however, only in a protracted flashback […].[689]

Schließlich entpuppt sich der Spuk der Vergangenheit lediglich als die nächtlichen Exkursionen eines Schlafwandlers, die jedoch - so Jennings - mit einem tieferen Sinn behaftet sind:

> The haunting is […] a continuation of the somnambulistic reenactment of the crime, expressing, no doubt, in both cases a need to expiate guilt.[690]

Diese parallelen Erklärungshinweise verweigern dem Leser einen vorgegebenen Orientierungspunkt hinsichtlich der anzunehmenden objektiven Gegebenheiten. Der Geist des alten Dieners wird mehrfach und von unterschiedlichen Personen unabhängig voneinander gesehen. Das würde zunächst einmal für den Spuk als objektive Realität sprechen. Betrachtet man die in der Erzählung geschilderten Sichtungen des Gespenstes aber genauer, so wird diese scheinbar vorliegende objektive Wirklichkeit relativiert. Vagheit und Ungewißheit sorgen - neben anderen beliebten gotischen Motiven, wie etwa der alte Franz mit der einzigen Kerze in dunklen Schloßgängen - für eine schaurige Atmosphäre. Resümierend kann Hannes Leopoldseders Feststellung herangezogen werden:

> Die Rätselhaftigkeit ist auch am Ende noch undurchschaubar. Die stofflichen Schauer- und Gespenstermotive sind nur die äußeren Mittel, um die tieferen Sinnbezüge sichtbar zu machen. Das `Majorat´ stellt demnach nicht allein ein „Musterbeispiel für echte Schauerromantik" und „eine der charakteristischsten Leistungen romantischer Erzählkunst"[] dar, sondern zeigt auch, wie sich aus den überkommenen Motiven der Schauer- und Gespensterliteratur die Erzählform des Nachtstücks herausbildet, in der hinter dem bloß stofflichen Handlungsgefüge Grundfragen des menschlichen Daseins offenbar werden und eine Gestaltung erfahren.[691]

---

[689] Lee B. Jennings, „Hoffmann's Hauntings: Notes Toward a Parapsychological Approach to Literature", S. 564

[690] Lee B. Jennings, „The Anatomy of *Spuk* in two Tales of E.T.A. Hoffmann", S. 65

[691] Hannes Leopoldseder, *Groteske Welt*, S. 118

Mehr *manifester* Schrecken als (vermeintlicher) Spuk ängstigt den Jäger Andres in E.T.A. Hoffmanns Nachtstück *Ignaz Denner*. In dieser Erzählung entfaltet sich vor dem inneren Auge des Lesers folglich eine für Hoffmann ansonsten eher untypische Gestaltung des Schauers.[692] Auch in Erzählungen anderer romantischer Autoren wird primär mit dem Prinzip der Vagheit als mit fiktiv-realen Schrecknissen operiert, um Schauer hervorzurufen. Erhält beispielsweise Fouqués Protagonist Huldbrand in *Undine* lediglich „einen kleinen Schauer"[693], als er draußen in der Dunkelheit seltsame Gestalten wahrzunehmen meint, so sieht sich Hoffmanns Hauptfigur im *Ignaz Denner* kontinuierlich von einer Atmosphäre des Bedrohlichen und Schauderhaften umgeben. Andres arbeitet und wohnt in einer düsteren Waldgegend, in welcher Räuber ihr Unwesen treiben; er muß miterleben, wie seine geliebte Frau von einer lebensbedrohlichen Krankheit befallen wird. Zudem wird eines seiner Kinder grausam ermordet, und der Protagonist selbst erleidet schmerzhafte Folterungen im Kerker.

Im Hinblick auf all dieses grausame Geschehen hat Andres einerseits wirklich Berechtigung, sich zu grausen. Doch Hoffmann arbeitet auch in diesem Nachtstück nicht allein mit eindeutigem, greifbarem Schrecken. Oftmals sind es nämlich andererseits gerade unbestimmte „als ob"-Eindrücke, also nur vage Wahrnehmungen, die den Protagonisten erschauern lassen und eine Atmosphäre des Unheimlichen schaffen, da der arglose Jäger erst nach und nach erfährt, was sich um ihn herum Fürchterliches abspielt. Gerhard R. Kaiser spricht in diesem Zusammenhang von einer langanhaltenden „Wahrnehmungstrübung"[694] des Andres, welche sich ebenfalls in der Sicht Ignaz' manifestiert. Neben den erwähnten Schilderungen manifesten Schreckens findet sich also auch in dieser düsteren Geschichte die Hoffmannsche Technik, die die erzählerische Heraufbeschwörung des Schauers durch das Prinzip der Vagheit zu unterstützen. Allenfalls der Leser zieht schon ahnungsvoll seine Schlüsse, wenn Andres anscheinend verdächtige Geräusche im düsteren Forst vernimmt.

> Oft war es ihm, als rausche es in den Bäumen, und bald erblickte er in der Ferne finstre Gestalten, die gleich wieder in dem Gebüsch verschwanden.[695]

---

[692] Wie im vorangehenden Kapitel über die Schauerliteratur der deutschen Romantik ausgeführt und bei Franz Fühmann nachzulesen, gestaltet Hoffmann sonst vornehmlich mit der Komponente des Alltags die Atmosphäre des Schaurigen. (Vgl. Franz Fühmann, *Fräulein Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt*)

[693] Friedrich de la Motte Fouqué, „Undine", S. 45

[694] Gerhard R. Kaiser, *E.T.A. Hoffmann*, S. 54

[695] E.T.A. Hoffmann, „Ignaz Denner", S. 59f.

Andres' Frau Giorgina ist ebenfalls dieser Atmosphäre des Schreckens ausgesetzt, die auf bloß vagen Sinneseindrücken basiert. Ausgesperrt vom schrecklichen Geschehen in ihrer Hütte, muß die Frau sich nur auf ihr Gehör verlassen, um zu erahnen, was drinnen mit ihrem Kind passiert.

> Es war ihr, als höre sie das Kind leise wimmern. […] Es war ihr, als höre sie jetzt mehrere Stimmen dicht vor den Fenstern, bewußtlos sank sie zu Boden. Als sie wieder erwachte, war es finstre Nacht geworden, aber ganz betäubt, vermochte sie nicht die erstarrten Glieder zu regen. Endlich wurde es Tag und nun sah sie mit Entsetzen, wie das Blut im Zimmer schwamm.[696]

Vagheit und Anschein prägen auch die düstere Figur des Ignaz Denner. Gleich zu Beginn der Erzählung gibt er Andres und dessen Frau zu bedenken:

> Gestehen will ich Euch, daß ich das nicht bin, was ich scheine.[697]

Als der arglose Jägersmann schließlich zu Unrecht im Kerker leidet, dämmert es ihm allmählich, wieviel Wahrheit hinter diesen Worten verborgen war. Nach erlittener Folter und ermüdendem Verhör wird Andres zurück in seine Kerkerzelle gebracht:

> Man stärkte ihn, wie es nach erlittener Tortur gewöhnlich, mit Wein, und er fiel in einen zwischen Wachen und Schlafen hinbrütenden Zustand. Da war es ihm, als lösten sich die Steine aus der Mauer und als fielen sie krachend herab auf den Boden des Kerkers. Ein blutroter Schimmer drang durch, und in ihm trat eine Gestalt hinein, die, unerachtet sie Denners Züge hatte, ihm doch nicht Denner zu sein schien.[698]

Ob der Inhaftierte hier mit Spuk, Traum oder fiktiver Wirklichkeit konfrontiert wird, bleibt in der Schwebe. Zudem wird dem Hoffmannschen Leser die Möglichkeit einer Vision unter Alkoholeinfluß vom Text nahegelegt. Der stärkende Wein, der dem Gefolterten eingeflößt worden ist, mag jenen Zustand der Betäubung hervorgerufen haben, von welchem der Leser in den nachfolgenden Zeilen erfährt:

> Andres erwachte endlich aus dumpfer Betäubung […]; aber wie ward ihm, als er sah, daß das Stroh, was unter seinem Haupte gelegen, sich stärker und stärker zu rühren begann und endlich weggeschoben wurde. Er gewahrte, daß ein Stein aus dem

---

[696] E.T.A. Hoffmann, „Ignaz Denner", S. 79

[697] ebd., S. 55

[698] ebd., S. 85

> Fußboden von unten herausgedrängt worden, und hörte mehrmals seinen Namen leise rufen. Er erkannte Denners Stimme […][699].

Der Leser ist verunsichert. Trübt der Alkohol noch immer die Sinne des Jägers, oder kündigte eine Vorahnung den realen Befreiungsversuch des Räuberhauptmanns an? Ist Andres überhaupt tatsächlich erwacht? Auffällig ist, daß die erste (vermeintliche) Sichtung Denners mittels „als ob"-Wahrnehmungen mit Konjunktiv-Konstruktionen beschrieben wird, die zweite jedoch durchgehend im Indikativ. Ferner kann Andres „die von Dennern erhaltenen Instrumente"[700] für einen Ausbruch aus dem Kerker als `Realitätsbeweise´ sicherstellen. In diesem Falle scheint die Gestalt des schauderhaften Räuberhauptmanns sich als fiktive Wirklichkeit abzuzeichnen.

Im Text findet sich noch eine ganz ähnliche Szene, in der weder Andres noch der Leser wiederum genau entscheiden kann, welcher `Welt´ die Erscheinung Denners angehört. Erneut befindet sich der Protagonist in einem Zustand „zwischen Wachen und Träumen"[701]:

> […] da hörte er es im Zimmer knistern und rauschen, und ein roter Schein fuhr hindurch und verschwand wieder. Sowie er anfing zu horchen und zu schauen, da murmelte es dumpf: „Nun bist du Meister - du hast den Schatz - du hast den Schatz - gebeut über die Kraft, sie ist dein!-" Dem Andres war es, als wolle ein unbekanntes Gefühl ganz eigener Wohlbehaglichkeit und Lebenslust in ihm aufgehen; aber sowie die Morgenröte durch die Fenster brach, da ermannte sich Andres […].[702]

Ebenso findet sich in dieser Textpassage wieder der „rote[] Schein"[703] - zuvor ein „blutroter Schimmer"[704]. Künstlicher Lichtschein begünstigt hier, wie in so vielen romantischen Texten, den Anschein. Diese von Dunkelheit umgebene Quelle des (Licht-)Scheins begünstigt den Eindruck des Vagen.[705] Erst das aufkommende Tageslicht der „Morgenröte"[706] läßt die

---

[699] ebd., S. 86

[700] E.T.A. Hoffmann, „Ignaz Denner", S. 87

[701] ebd., S. 109

[702] ebd.

[703] ebd.

[704] ebd., S. 85

[705] Ein solcher nur vage Sinneseindrücke ermöglichende Lichtschein in der Dunkelheit der Nacht wird Andres bereits zuvor zum Verhängnis. Er landet als Unschuldiger im Gefängnis: „Alles dieses hätte aber die Richter noch nicht von der Schuld des unglücklichen Andres überzeugt als die Aussage von zwei Vachschen Jägern, die bei dem Schein der Flammen ganz genau den Andres erkannt und gesehen haben wollten, wie von ihm der Graf niedergestreckt wurde." (E.T.A. Hoffmann, „Ignaz Denner", S. 84f. [Unterstreichungen durch die Verfasserin]).

[706] E.T.A. Hoffmann, „Ignaz Denner", S. 109

Vernunft in Andres' Gemüt zurückkehren. Weiterhin ist eine inhaltliche Parallele ausfindig zu machen. In beiden zitierten Szenen widersteht der aufrechte Jägersmann einer Verführung - der teuflische Denner will ihm zu Freiheit und Macht verhelfen. Diesem Umstand zufolge könnten die vagen Sinneswahrnehmungen des Andres auch hervorgerufen sein durch „die folternde Qual des bösen Gewissens"[707], welche ihn die ganze Erzählung über begleitet.[708] Dem Hoffmannschen Leser bleibt wieder einmal die `Qual der Wahl´ bei seiner Einordnung des geschilderten Vagen. Brunhilde Janßen sieht eben gerade in dieser Ratlosigkeit des Lesers angesichts des Vagen den `wirkungsästhetischen Schlüssel´ des schreckenerregenden Potentials der Hoffmannschen Nachtstücke:

> In [der] Unsicherheit des Lesers, in seiner ständigen Gratwanderung in der Entscheidung, was nun Sein und was Schein ist, liegt der schauerliche Charakter […] weitgehend mit begründet.[709]

2.3.3 Der verschleierte Blick: Schleiermotivik, -symbolik und -metaphorik in romantischer Literatur

> Why in that little night disguise […]?[710]
>
> (Walter de la Mare, „The Veil")

„`[…] I am got to the black veil.´"[711], läßt Jane Austen ihre Protagonistin Catherine in *Northanger Abbey* begeistert verkünden, als deren Freundin Isabella sich nach ihren Lektürefortschritten erkundigt. Es entgegnet die von der Schauerlektüre ebenso gefesselte Isabella:

> „Are you, indeed? How delightful! Oh! I would not tell you what is behind the black veil for the world! Are not you wild to know?"[712]

---

[707] E.T.A. Hoffmann, „Ignaz Denner", S. 73

[708] Siehe z.B. auch ebd., S. 87 („die innere Stimme des Gewissens") sowie ebd., S. 74 („um sein Gewissen zu beruhigen").

[709] Brunhilde Janßen, *Spuk und Wahnsinn*, S. 124

[710] Walter de la Mare, „The Veil", S. 12

[711] Jane Austen, *Northanger Abbey*, S. 39

[712] ebd.

Mit dieser Unterhaltung zweier von der Schauerliteratur begeisterter Freundinnen erhebt die romantische Autorin ein markantes Detail aus Ann Radcliffes Roman *The Mysteries of Udolpho* zum literarischen Mythos - den mysteriösen schwarzen Schleier.[713]

Darüber hinaus fungiert Radcliffes `black veil´ bei Austen als pars pro toto: Der geheimnisvolle schwarze Schleier steht für den Radcliffeschen Schauerroman, und dieser wiederum dient als Prototyp des Genres der Gothic Novel insgesamt.[714] Der anhand von Austens literarischer Verarbeitung des schwarzen Schleiers zu gewinnende Eindruck der `Multipräsenz´ und oftmals dominanten Stellung des Schleiers in romantischer (Schauer-)literatur läßt sich als literarhistorisch zutreffend bestätigen. So soll im Folgenden anhand einiger ausgewählter Beispieltexte die unbestreitbare Vorliebe romantischer Autoren für die Thematisierung des Schleiers aufgezeigt werden. Der Schleier sowie seine Variante des Vorhangs finden sich in äußerst zahlreichen romantischen Texten als Motiv, Symbol und metaphorische Wendung. Dabei beschränkt sich die literarische Verwendung des Schleiers nicht ausschließlich auf das Genre der Schauerliteratur, wie die Betrachtung etwa von Novalis' *Die Lehrlinge zu Sais* zeigen wird. Die literarische Behandlung des Schleiers durch romantische Schriftsteller zeichnet sich ferner durch eine vielfältige Funktionalität im Kontext der Epoche aus, auf die am Ende dieses Kapitels nochmals zusammenfassend eingegangen werden wird.

Warum der Schleierthematisierung in romantischen Texten im Rahmen dieser Untersuchung zur Vagheit so viel Aufmerksamkeit entgegengebracht wird, erweist sich als offensichtlich, wenn man sich das charakteristische Wesen des Schleiers vor Augen führt. In Universallexika und Wörterbüchern wird der Schleier als „durchscheinendes […] Gewebe

---

[713] Neben Austens literarischer Aufnahme des `black veil´ aus *Udolpho* scheint auch Charles Dickens sich später auf den Radcliffeschen Schauermythos des schwarzen Schleiers zu beziehen. In seinem Roman *Great Expectations* verleiten einige markante Schilderungen zu der Annahme, daß die berühmte Miss-Havisham-Episode ihr `gotisches Wirkungspotential´ aus der Anlehnung an Radcliffes Schleier-Episode bezieht. Im Kontrast zu Radcliffe handelt es sich bei Dickens allerdings um eine weiße Verschleierung. Die offensichtlich psychisch in Mitleidenschaft gezogene Miss Havisham hat, seitdem ihr Verlobter sie in ihrer Jugend verlassen hat, bis ins hohe Alter ihren Brautschleier nicht abgelegt. Wiederholt stellt Dickens in seinen Beschreibungen des Gesichts unter dem Schleier Analogien zu den Zügen eines toten Menschen und insbesondere zu dem Eindruck einer „gastly waxwork" (Charles Dickens, *Great Expectations*, S.53 und 79) her. Diese Schilderungen rufen, wie ich meine, eindringlich Radcliffes Beschreibungen der gräßlichen würmerzerfressenen Wachsfigur hinter dem berühmten schwarzen Schleier in Udolpho in Erinnerung.

[714] Anhand der Faszination für das Geheimnis um Radcliffes `black veil´ stellt Jane Austen parodierend die Lektürepräferenzen des romantischen Lesepublikums dar. Unter anderem liefert auch Charles Dickens später eine Parodie auf das Schauergenre. Seine Erzählung trägt bezeichnenderweise den Titel „The Black Veil".

[…] zum Verbergen“[715], also als „covering of fine net or other material to protect or hide“[716] beschrieben. Der Schleier ist per Definition durch seine stoffliche Beschaffenheit nie völlig undurchsichtig. Diese materielle Beschaffenheit in Kombination mit der grundsätzlichen Funktion des Schleiers, der Verhüllung, konfrontiert nun den Betrachter mit einem vagen Eindruck des Verschleierten. Dabei entsteht Vagheit der Wahrnehmung unabhängig vom jeweiligen Grad der Verschleierung, d.h. von Dichte und Schichtung des verhüllenden Materials. Ob Blicke von außerhalb des Schleiers ein dünneres, zartes Gewebe oder aber eine dichtere bzw. mehrschichtige Verschleierung zu durchdringen versuchen: beide Male entsteht ein bloß vages Bild, wird eine nur vage Vorstellung möglich von dem, was sich unter der Verschleierung verbirgt. In ersterem Fall vermag der forschende Blick schemenhafte Formen oder Gesichtszüge zu erkennen, die sich jedoch aufgrund ihrer Vagheit einer eindeutigen Identifikation des Verhüllten entziehen. Im zweiten Fall zeichnen sich zumindest andeutende Konturen des verhängten Gegenstandes oder Körpers ab, die eine vage Ahnung des Betrachters ermöglichen. Nur bei der Variante des Vorhangs wird die Vagheit durch vollkommene Unsicherheit ersetzt. Dadurch, daß der Vorhang glatt vor dem zu Verhüllenden herabhängt, verhindert er jeden auch nur einen vagen Eindruck vermittelnden Blick auf das dahinter Befindliche. Vagheit liegt aber nur dann vor, wenn die Undurchdringlichkeit nicht vollständig gegeben ist. Allenfalls können anhand der Größe des verhüllenden Stoffes Rückschlüsse auf die Ausmaße des verborgenen Objekts gezogen werden. Die Verhüllung mittels eines Vorhangs liefert nichtsdestoweniger ebenso wie die mittels eines Schleiers reichlich `Nahrung´ für die (romantische) Imagination. Das Geheimnisvolle, schwer Ergründliche treibt an zu Spekulationen und Gedankenspielen. Patricia Oster nennt den Schleier deshalb „ein die Imagination stimulierendes Gewebe“[717]. In der Schauerliteratur haben wir es in diesem Zusammenhang mit dem bereits erwähnten `terror´ zu tun. Oster beschreibt die Verknüpfung von Schleier und Imagination mit den folgenden Worten:

> Der Schleier ist im elementaren Sinne eine Anschauungsform. Der Blick auf den Gegenstand bricht sich an dem Widerstand seiner Textur und erschafft ein Bild aus Wahrnehmung, Wahrnehmungsirritationen und imaginären Supplementen der entzogenen Wahrnehmung.[718]

---

[715] Meyers Lexikonredaktion (Hg.), *Meyers großes Taschenlexikon in 24 Bänden*, (Bd. 19), S. 247

[716] A.S. Hornby, *Oxford Advanced Learner’s Dictionary of Current English*, S. 952

[717] Patricia Oster, *Der Schleier im Text*, S. 9

[718] ebd.

Neben dem Vorhang findet sich ferner dem Schleier Vergleichbares in Form von Umhang oder Kutte mit Kapuze. Auch hier wird etwas – korrekter jemand - verhüllt, ist die Identität der Person nicht ohne weiteres eindeutig feststellbar. Umhang und Kutte mögen etwa Familiengeheimnisse, verbrecherisches Tun oder Klosterintrigen verdecken.

Neben dieser im Kontext der Verschleierung bereits mehrfach hervorgehobenen Funktion der Mystifikation, der Verhüllung zwecks Geheimhaltung, findet der Schleier in romantischen Erzählwerken auch Verwendung im Bereich der Darstellung gesellschaftlicher Konventionen. Dieser Aspekt soll hier der Vollständigkeit halber kurz erwähnt werden, ist darüber hinaus jedoch für die Untersuchung hinsichtlich des Aspekts der Vagheit nicht von Interesse. Wie beispielsweise auch im Universallexikon *Zedler* aufgelistet, wird der Schleier in romantischen Erzählungen und Romanen bei Trauer getragen, schmückt eine Braut oder verhüllt als modischer Effekt und Teil der Bekleidung eine feine Dame.[719] Schleier begegnen dem Leser romantischer Literatur ferner als Utensil auf Maskenbällen und natürlich als christliches Zeichen der Gotteshingabe im Kloster.

Einer der prominentesten Schleier der (vor-)romantischen Literatur findet sich - wie eingangs erwähnt - in Ann Radcliffes Schauerroman *The Mysteries of Udolpho*. In der Sekundärliteratur zu Radcliffes Roman wird der „famous `black veil´ episode"[720] immer wieder Aufmerksamkeit geschenkt. Im Rahmen dieser Arbeit soll an dieser Stelle jedoch zuvor den zahlreichen weiteren Schleiernennungen in *Udolpho* Beachtung zukommen.

Auf metaphorischer Ebene ist die Protagonistin Emily sogleich zu Beginn des Romans von Schleiern umgeben. So ist etwa die Landschaft um Emilys Heimatsitz beschrieben als „veiled in clouds"[721]. Dunstschleier verhüllen zeitweise die erhaben anmutenden Berggipfel der Pyrenäen. Wiederum geht es um Naturbetrachtung, wenn Radcliffe Emilys Freundin Blanche über die der Imagination durchaus förderliche Verschleierung sagen läßt:

> To a warm imagination, the dubious forms, that float, half <u>veiled</u> in darkness, afford a higher delight, than the most distinct scenery, that the sun can shew [sic!].[722]

---

[719] Vgl. *Zedler. Grosses vollständiges Universal Lexikon Aller Wissenschaften und Künste*, (Bd. 35), Spalte 148-150

[720] Margaret L. Carter, *Specter or Delusion?*, S. 36

[721] Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, S. 1

[722] ebd., S. 598f. [Unterstreichungen durch die Verfasserin]

Als metaphorische Umschreibung der Vergangenheit und des Erinnerns dient der Schleier in nachfolgendem Zitat. Emily erinnert sich an das Beisammensein mit ihrem Vater und dem Geliebten in glücklicheren Tagen:

> […] her imagination, piercing the veil of distance, brought that home to her eyes in all its interesting and romantic beauty.[723]

Metaphorische Verwendung findet der Schleier in *Udolpho* zum Beispiel auch bei Personenbeschreibungen. Die geschickte Verhüllung des wahren Charakters einer der einflußreichen Damen der Gesellschaft, in die Valancourt in Abwesenheit seiner geliebten Emily hineingerät, wird im Roman folgendermaßen beschrieben:

> The society, which she drew round her, was less elegant and more vicious, than that of the Countess Lacleur: but, as she had address enough to throw a veil, though but a slight one, over the worst part of her character, she was still visited by many persons of what is called distinction.[724]

Neben der Funktionalisierung des Schleiers in metaphorischen Wendungen ist dieses verhüllende Gewebe auch als materielles Requisit im Roman geradezu allgegenwärtig. Sehr häufig tut die Verschleierung gesellschaftlichen Konventionen Genüge. Emily verdeckt während des Beerdigungsgottesdienstes für den verstorbenen Vater ihr Gesicht mit einem Schleier zum Zeichen der Trauer:

> Emily drew the veil entirely over her face, and […] her sobs were distinctly audible.[725]

Doch auch außerhalb der Trauerzeit komplettiert Emily, wie in der von Radcliffe heraufbeschworenen Zeit üblich, ihr modisches Erscheinungsbild mit einem Schleier. Das Haus verläßt sie stets bekleidet mit eben dem „light veil, in which she usually walked“[726].

> Emily threw her veil over her, and went down to walk upon the ramparts […].[727]

---

[723] ebd., S. 120

[724] Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, S. 294

[725] ebd., S. 88

[726] ebd., S. 113

[727] ebd., S. 287

An anderer Stelle erklärt die Autorin diese konventionell bedingte Verschleierung als „the habit of morality“[728]. Sogar in Situationen, in denen die Verhüllung hinderlich ist, wie in dem folgenden Beispiel beim Musizieren, legt die Frau von guter Herkunft Radcliffes Schilderungen zufolge ihren Schleier nicht ab:

> […] she sat with her veil half thrown back, holding gracefully the lute […].[729]

Ferner taucht der Schleier in den zahlreichen Radcliffeschen Klosterszenen als Kopfbedeckung der Nonnen auf.[730]

Obwohl also der Schleier aufgrund seiner offensichtlichen Omnipräsenz der Protagonistin Emily eigentlich ein vertrautes Utensil sein sollte - in einer Szene bedeckt sie ihr Gesicht gar mit einem „thin black veil“[731] -, vermag ein ebenso schwarzer Schleier das Mädchen die gesamte Handlung des Romans über in Schrecken zu versetzen. M.L. Allen erklärt Radcliffes `black veil´ folglich zu Recht zum zentralen Handlungselement des Romans.[732] Die Komposition des Schauerromans weist mehrere Spannungsbögen von unterschiedlicher Länge auf. Im Verlauf der unheimlichen Geschehnisse gelingt es der Protagonistin nach und nach die kleineren Geheimnisse Udolphos und seiner Bewohner aufzuklären. Allen spricht hier von „short-term mysteries“[733]. Während also vermeintliche Geistererscheinungen, unheimliche Geräusche und Blutspuren nach kurzer Zeit aufgrund von rationalen Erklärungen ihr Schrecken erregendes Wirkungspotential verlieren, bleibt „the Radcliffean question, `what is the mystery of the veil?´“[734] bis kurz vor Schluß des Romans unbeantwortet. Fern von der unheimlichen Festung Montonis und in Gesellschaft ihrer lieben Freundin Blanche vermag Emily wieder zu lachen, doch eines von Udolphos Geheimnissen hat selbst über zeitliche und räumliche Distanz hinweg nichts von seinem Schrecken eingebüßt - der schwarze Schleier:

> „I perceive,“ said Emily, smiling, „that all old mansions are haunted; I am lately come from a place of wonders; but unluckily, since I left it, I have heard almost all of them explained.“ […] Just then, she remembered the spectacle she had witnessed in a cham-

---

[728] ebd., S. 178

[729] ebd., S. 188

[730] Vgl. z.B. ebd., S. 91

[731] Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, S. 184

[732] Vgl. M.L. Allen, „The Black Veil: Three Versions of a Symbol “, S. 286

[733] ebd.

[734] ebd., S. 287

> ber of Udolpho […]; and she shuddered […] at the horrible appearance, disclosed by the black veil.[735]

Abgehalten von der durch Gerüchte geschürten großen Furcht vor dem, was sich hinter dem schwarzen Schleier in einer von Udolphos düsteren Kammern verbergen mag, traut Emily sich lange nicht, das Tuch zu heben. Immer wieder wird das Lüften des Schleiers verzögert. Doch seit der Entdeckung der geheimnisvollen Verschleierung kämpft in Emily Angst mit drängender Neugier.

> Passing the light hastily over several other pictures, she came to the one concealed by a veil of black silk. The singularity of the circumstance struck her, and she stopped before it, wishing to remove the veil, and examine what could thus carefully be concealed, but somewhat wanting courage. […] she was struggling between her inclination to reveal a secret, and her apprehension for the consequence, `I will enquire no further´-[736]

Bevor Emily an dieser Stelle des Romangeschehens doch noch den nötigen Mut fassen kann, verschwindet ihre Bedienstete und Vertraute Annette mit der für Radcliffes Romane berühmten einzigen Kerze. Die Geheimnislüftung wird somit auf einen späteren Zeitpunkt in der Romanhandlung verschoben, doch über die Protagonistin heißt es:

> „[…] her curiosity was entirely awakened […] by the mystery […]“[737].

Als Radcliffes Heldin sich schließlich, von dieser Neugier getrieben, doch dazu durchringt, hinter den Schleier zu schauen, läßt die Autorin es nicht zu, daß auch die Neugier ihrer Leser gestillt wird. Denen wird lediglich vermittelt, daß es sich bei dem Verhüllten um etwas wahrlich Schreckliches handeln muß. Radcliffe läßt nämlich die Protagonistin in Ohnmacht fallen und versiegelt bis zum Ende des Romans die Lippen der Verschreckten.

> Emily […] went towards the picture, […] that hung in a dark part of the room. She paused again, and then, with a timid hand, lifted the veil; but instantly let it fall - perceiving that what it had concealed was no picture, and, before she could leave the chamber, she dropped senseless on the floor.
> When she recovered her recollection, the remembrance of what she had seen had nearly deprived her of it a second time.[738]

---

[735] ebd., S. 491

[736] Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, S. 233

[737] ebd., S. 234

[738] ebd., S. 248f.

Mittels einer vergleichbaren Erzählsituation spannt die Autorin den Leser auf die Folter, wenn es um das mysteriöse Manuskript von Emilys Vater geht.[739] In der Folge findet erzählerisch in regelmäßigen Abständen eine Wiederaufnahme des `black veil´-Geheimnisses statt.[740] Das Verhüllte wird dabei stets nur unbestimmt umschrieben als „the object“[741] oder als „a spectacle so horrible“[742] bzw. „a discovery so shocking“[743].

Nach den bisherigen Betrachtungen stellt also der Radcliffesche schwarze Schleier „a simple but effective symbol of `mystery´ itself“[744] dar. Dazu paßt auch Hans-Martin Gaugers Feststellung in seinem Beitrag über „Geheimnis und Neugier - in der Sprache“:

> Die üblichen Bilder für das Geheimnis sind: die verschlossene Tür, die Wand, der Vorhang, der Schleier. Diese Bilder implizieren: man sieht etwas, aber eben nicht dasjenige, Eigentliche, das dahinter oder darunter ist. Darauf richtet sich die Neugier, das Interesse.[745]

Bei den von Gauger aufgezählten Geheimnisträgern handelt es sich um das typische Repertoire des Schauerromans, das sich in seiner Gesamtheit auch in *The Mysteries of Udolpho* wiederfindet. Im Falle des schwarzen Schleiers in *Udolpho* handelt es sich um eine Kombination aus Schleier und Vorhang. Radcliffe spricht stets von einem Schleier; dieser hängt jedoch ihren beschreibenden Ausführungen zufolge vor dem zu verhüllenden Objekt wie ein Vorhang herab und läßt somit offensichtlich außer der Größe des Verborgenen keine Konturen erkennen. Die wie der Schleier wirkungsästhetisch in gleicher Weise funktionierende Variante des Vorhangs findet sich in Radcliffes Roman ebenfalls in *expliziter* Benennung. So schirmt etwa ein langer dunkler Vorhang zunächst Emilys Blicke ab, als diese sich in einer düsteren Folterkammer in Udolpho auf der Suche nach ihrer vermeintlich ermordeten Tante befindet.

> Here again she looked round for a seat to sustain her, and perceived only a dark curtain, which, descending from the ceiling to the floor, was drawn along the whole side

---

[739] Vgl. Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, S. 260

[740] Vgl. ebd., S. 277, S. 384, S. 432, S. 491, S. 648

[741] ebd., S. 648

[742] ebd., S. 384

[743] ebd., S. 432

[744] M. L. Allen, „The Black Veil: Three Versions of a Symbol“, S. 286

[745] Hans-Martin Gauger, „Geheimnis und Neugier - in der Sprache“, S. 24

> of the chamber. Ill as she was, the appearance of this curtain struck her, and she paused to gaze upon it, in wonder and apprehension.
> It seemed to conceal a recess of the chamber; she wished, yet dreaded, to lift it, and to discover what it veiled: twice she was withheld by a recollection of the terrible spectacle her daring hand had formerly unveiled in an appartment of the castle, till, suddenly conjecturing, that it concealed the body of her murdered aunt, she seized it, in a fit of desperation, and drew it aside. Beyond, appeared a corpse […]. […] the lamp dropped from her hand, and she fell senseless at the foot of the couch.[746]

Der Vorhang verleitet umgehend zu Spekulationen. Daß die Protagonistin bereits *vor* der fraglos grausigen Entdeckung des Leichnams allein beim Anblick des dunklen Gewebes in Panik versetzt wird, zeugt von der Notwendigkeit einer Prädisposition auf der Grundlage vorangegangener Erfahrungen, um durch den simplen Umstand der Verhüllung in Schrecken versetzt zu werden. In der zitierten Textstelle wird die zugehörige Vorerfahrung genannt und mit der vorliegenden Situation direkt gedanklich in Verbindung gesetzt: das Lüften des berüchtigten schwarzen Schleiers. Ebenso wie bei dem `initiatorischen´ Erlebnis mit dem schwarzen Schleier ist Emily in einem Widerstreit der Gefühle begriffen. Schließlich siegt wiederum die übermächtige Neugier über die Angst. Erneut bleibt auch hier der Leser eine Zeit lang im Unklaren darüber, ob es sich bei dem leblosen Körper um die gesuchte Tante handelt. Unterschiedlich ist jedoch mit vorausschauendem Blick auf das Ende des Romans, daß in der einen Szene wirklicher Grund zum Schrecken hinter dem Vorhang verborgen liegt, in der anderen dagegen bloß etwas von der Imagination Heraufgespieltes.

Ein weiterer Vorhang spielt eine tragende Rolle bei der Enthüllung des Schmugglergeheimnisses in der zweiten Hälfte des Schauerromans. Dort verhüllt ein Wandbehang eine Geheimtür in der Wand.[747] Zuvor hatte der Raum mit der besagten Geheimtür bereits eine Aura des Geheimnisvollen aufgrund des darin befindlichen schwarz verhangenen Bettes zugeschrieben bekommen. Als Emily die Zimmerflucht neugierig durchforscht, fühlt sie sich sofort alarmiert beim Anblick des leichentuchähnlichen Bettüberwurfs aus schwarzem Samt und der dunklen Bettvorhänge.[748] Doch das düstere Schlafgemach bietet noch mehr `Schleierhaftes´:

> On the floor, were a pair of black satin slippers, and, on the dressing-table, a pair of gloves and a long black veil, which, as Emily took it up to examine, she perceived was dropping to pieces with age. „Ah!“ said Dorothée, observing the veil, „my lady’s hand

---

[746] Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, S. 348

[747] Vgl. Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, S. 631

[748] Vgl. ebd., S. 532

> laid it there; it has never been moved since!“ […] „I thought,“ added she, „how like you would look to my dear mistress in that veil […]“[749].

Der Gesichtsschleier ist hier nicht nur geheimnisvoll, sondern darüber hinaus Schlüssel zum Geheimnis, indem er auf eine noch unbekannte Familienähnlichkeit hinweist.[750] An dieser Stelle erscheint es angemessen anzumerken, daß sich auch der Schlüssel zu dem zentralen Familiengeheimnis des Schauerromans letztlich hinter einem Schleier verbirgt - nämlich hinter einem Nonnenschleier.[751]

Neben der dem Schleier funktional ähnlichen Variante des Vorhangs läßt sich in *The Mysteries of Udolpho* noch die Schleiervariante des Umhangs bzw. Mantels ausfindig machen.

> […] several of them had a cloak, of plain black, which, covering the person entirely, hung down to the stirrups. As one of these cloaks glanced aside, she saw, beneath, daggers […].[752]

Emily sieht in dieser Szene Montonis Männer auf Udolpho zureiten, die sich hinterher als Mitglieder einer Räuberbande herausstellen. Wieder gibt das Lüften des verhüllenden Gewebes also den Blick auf den Schlüssel zu einem Geheimnis frei; und nicht zum ersten Mal in Radcliffes Roman verdeckt ein schwarzer Überwurf Schreckenerregendes.

Die zentrale Funktion des Schleiers in Ann Radcliffes Schauerroman *The Mysteries of Udolpho* ist also eine wirkungsästhetische. Das schwarze Tuch wirkt dabei sowohl beängstigend als auch geheimnisvoll. Der Schleier an sich kann als Symbol des Geheimnisvollen schlechthin gesehen werden.

---

[749] ebd., S. 533f.

[750] In Heinrich von Kleists *Der Findling* wird ebenfalls eine Familienähnlichkeit durch Verhängen eines Gemäldes geheimgehalten. Im Zimmer seiner Adoptivmutter sieht sich der Findling Nicolo „[…] dem Bild eines jungen Ritters in Lebensgröße, das in einer Nische der Wand, hinter einem rotseidenen Vorhang […] aufgestellt war“ (Heinrich von Kleist, „Der Findling“, S. 274) gegenüber. In der Folge wird Nicolo von eben der brennenden Neugier wie Emily dazu gedrängt, das Familiengeheimnis zu ergründen. In der Erzählung heißt es: „Je mehr er über diesen sonderbaren Vorfall nachdachte, je wichtiger ward ihm das Bild, das er entdeckt hatte, und je peinlicher und brennender ward die Neugierde in ihm, zu wissen, wer damit gemeint sei.“ (Heinrich von Kleist, „Der Findling“, S. 274). Im Unterschied zu Radcliffes Roman fehlt jedoch in Kleists Erzählung die Komponente der Angst, welche zusammen mit der Lust am Erkunden des unheimlichen Geheimnisvollen den Effekt des `terror´ ergibt.

[751] Vgl. Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, S. 577

[752] ebd., S. 301f.

Über diesen wirkungsästhetischen Aspekt der Spannungserzeugung hinaus dient Ann Radcliffe die Episode mit dem schwarzen Schleier als Demonstrationsmöglichkeit für ihr Konzept des Gothic terror. Angelehnt an die philosophischen Betrachtungen Edmund Burkes über das Erhabene zeigen Emilys Gefühlsregungen angesichts der Verschleierung eine emotionale Mischung von Angst und gleichzeitiger Faszination auf.

> […] the circumstance of the veil, throwing a mystery over the subject, […] excited a faint degree of terror. But a terror of this nature, as it occupies and expands the mind, and elevates it to high expectation, is purely sublime, and leads us, by a kind of fascination, to seek even the object, from which we appear to shrink.[753]

Die Qualität des Ungewissen vermag, einen wohligen Schauer hervorzurufen. Dieser Schauer wird als `bewußtseinserweiternd´ empfunden. Daß der Umstand der Verschleierung durchaus emotional anregend und darüber hinaus der Ausbildung der Vorstellungskraft förderlich sein kann, wird unter anderem auch in folgendem Zitat aus *Udolpho* deutlich, das bereits in einem anderen Kontext angeführt worden ist:

> To a warm imagination, the dubious forms, that float, half veiled in darkness, afford a higher delight, than the most distinct scenery, that the sun can shew [sic!]. While the fancy thus wanders over landscapes partly of its own creation, a sweet complacency steals upon the mind […].[754]

Margaret L. Carter weist in ihrer Untersuchung *Specter or Delusion? The Supernatural in Gothic Fiction* auf einen weiteren funktionalen Aspekt des Radcliffeschen Schleiers hin. Nach Carters Ansicht trennt der Schleier zwei Welten, „[the] ordinary life and the preternatural or supernatural realm“[755]. Letztere erweist sich jedoch aufgrund von Radcliffes Konzept des `explained supernatural´ als Illusion.[756] Somit steht der Schleier Carter zufolge für eine beeinträchtigte Wahrnehmung:

> The `misperception´ represented by the veil may be seen as a paradigm of every Gothic protagonist's condition […]. He or she views the true nature of the universe as hidden by a veil, a metaphor prominent in many Gothic novels. What is veiled may be

---

[753] ebd., S. 248

[754] Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, S. 598/599

[755] Margaret L. Carter, *Specter or Delusion?*, S. 81

[756] Vgl. ebd., S. 49

> futurity, evil, the supernatural, or the absence of the supernatural. Ghostly visitations allure because they seem to promise a lifting of the veil.[757]

Auch in literarischen Texten der deutschen Romantik findet sich der Schleier als durchaus beliebtes und somit oft verwendetes Gestaltungselement. E.T.A. Hoffmann funktionalisiert den Schleier und seine Variante des Vorhangs in mehreren seiner Erzählungen. Walter Grahl-Mögelin hat in seiner Arbeit über *Die Lieblingsbilder im Stil E.T.A. Hoffmanns* die Vorkommenshäufigkeit des Schleierbegriffs katalogisiert. Der Autor zählt 37 Nennungen des Schleiers als Metapher, Bild, Vergleich sowie Gleichnis.[758] Im Mittelpunkt seines Interesses steht die vielfache Verwendung der Schleiermetaphorik bei Hoffmann, eine nähere Untersuchung der Funktionen des Schleiers im Erzählwerk des Romantikers findet nicht statt. Überhaupt widmet sich die Sekundärliteratur im Vergleich zu dem Umfang an Aufmerksamkeit, welche dem Schleier beispielsweise in den Werken von Ann Radcliffe und Nathaniel Hawthorne entgegengebracht wird, recht spärlich der Analyse der Schleierverwendung bei E.T.A. Hoffmann. Diese mangelnde Aufmerksamkeit soll in den folgenden Ausführungen dieses Kapitels als Forschungsdesiderat aufgezeigt werden.

Es ist wiederum ein Gemälde, das in Hoffmanns `Nachtstück´ *Die Jesuiterkirche in G.* verhüllt wird. Wie in *The Mysteries of Udolpho* erregt auch diese Verhüllung umgehend die Neugier des Betrachters, und ebenso wie in Radcliffes Roman kann diese Neugier nicht sofort befriedigt werden. Als der Protagonist nach der Ursache der Abdeckung des Gemäldes fragt, bleibt die Antwort vorerst noch ein Geheimnis:

> „[…] Wir mußten in diesen Tagen das Gemälde aus gewissen Gründen verhängen lassen […]“.[759]

Wie in *Udolpho* dient die Verschleierung hier als Moment der Geheimnis- sowie Spannungserzeugung. Der Schleier zieht den Leser in die Erzählung hinein und weckt dessen Interesse am Schicksal der Charaktere.

In der Erzählung *Das Gelübde* handelt es sich nicht wie in *Die Jesuiterkirche in G.* um ein verhängendes „Tuch“[760] bzw. eine „Decke“[761], sondern um einen gleich mehrschichtigen, das Gesicht sowie den Körper verhüllenden Schleier. Eines Abends wird eine von Kopf bis zu

---

[757] ebd., S. 36

[758] Vgl. Walter Grahl-Mögelin, *Die Lieblingsbilder im Stil E.T.A. Hoffmanns*, S. 118f.

[759] E.T.A. Hoffmann, „Die Jesuiterkirche in G.“, S. 114

[760] ebd., S. 121

[761] ebd., S. 114

den Knien in Schleiern verhüllte junge Fremde aus dem Kloster im Hause des Bürgermeisters einquartiert. Peter von Matt bemerkt hierzu:

> Was in der Folge an der Tatsache dieser Verhüllung am meisten irritiert, ist, daß die Frau ohnehin niemandem im Hause bekannt sein kann, daß nicht ersichtlich ist, warum ein völlig fremdes Gesicht in völlig fremder Umgebung versteckt zu werden braucht […].[762]

Da die „hohe jugendliche Gestalt mit dicht verhülltem Antlitz“[763] selbst nach einiger Zeit des Aufenthalts bei der Bürgermeisterfamilie ihre Schleier nicht ablegen will, wird ihr Umfeld schnell von „peinlicher Neugier“[764] geplagt und zu Spekulationen über den Grund der geheimnisvollen Verschleierung angeregt. Die Stadtbewohner sind bestrebt, „dem Geheimnis auf die Spur zu kommen“[765]. Der Neugier der Ortsansässigen mischt sich gleichzeitig „etwas Schauerliches“[766] bei.

> Die geschäftige Phantasie der Weiber erfand bald ein grauliches Märchen.[767]

Wie in Radcliffes Schauerroman und dem Prinzip des `Gothic terror´ zufolge werden vermeintliche Schrecken allein durch die Vorstellungskraft heraufbeschworen. Auch verbreitet sich so „die Idee einer spukhaften Erscheinung“[768]. Ratlosigkeit und „Beklommenheit“[769] entstehen unter den Leuten außerdem deshalb, weil die „verschleierte Dame“[770] gleich in mehrere Schichten aus Schleiern gekleidet ist. Selbst wenn die geheimnisvolle Fremde einmal „den großen schwarzen Kreppflor, der ihr bis an die Knie reichte“[771], ablegt, sind ihre Gesichtszüge weiterhin „unter den dünnen Schleiern gar nicht deutlich [zu] erkennen, aber wohl die Totenfarbe, ach, die grauliche Totenfarbe“[772]. Erst viel später in der Erzählhandlung stellt sich dieser vage Eindruck vom Gesicht der Verschleierten

---

[762] Peter von Matt, *Die Augen der Automaten*, S. 145

[763] E.T.A. Hoffmann, „Das Gelübde“, S. 240

[764] ebd., S. 292

[765] ebd., S. 295

[766] ebd.

[767] E.T.A. Hoffmann, „Das Gelübde“, S. 295

[768] ebd.

[769] ebd., S. 292

[770] ebd.

[771] ebd., S. 292f.

[772] ebd., S. 293

als Maske heraus, die noch zusätzlich unter den Schleierschichten verborgen ist. Schließlich wird bekannt, daß „des Bürgermeisters schwarze Frau“[773] ein Kind erwartet. Hoffmanns Leser kann zu Recht verwirrt sein, wenn er durch den Fortlauf der Geschichte erfährt, daß diese Schwangerschaft einer ehemaligen Klosterbewohnerin offensichtlich noch nicht Geheimnis genug darstellt, um die Verschleierung zu motivieren. Die geheimnisvolle Fremde bleibt nämlich selbst während der Entbindung unter ihren vielen Stoffschichten verhüllt. Eben aus dieser Beobachtung heraus weist Peter von Matt dem Umstand der Verschleierung selbst den „Hauptakzent“[774] in der Erzählung zu.

> Selbst die rätselhafte Schwangerschaft nimmt sich in seiner [Hoffmanns] Erzählführung neben dieser Verschleierung als etwas Nebensächliches aus, das die Neugier weit minder erregt. Nur nach und nach und in überlegter Stufung wird der Blick hinter diese Tücher und Hüllen freigegeben.[775]

Die Verschleierung dauert also fort, die Schleier werden nicht beim Lüften eines Geheimnisses gelüftet. Besorgnis und Neugier der Stadtbewohner dauern an, und auf wiederholte drängende Fragen hinsichtlich ihres ungewöhnlichen Erscheinungsbildes antwortet die junge Frau, die sich Cölestine nennt, bloß standhaft: „`Nur im Tode fallen diese Schleier´“[776]. Als eines Tages ein berittener Offizier das neugeborene Kind entführt, kommt es zu einem Handgemenge, bei dem die Verschleierung herabgerissen wird. Doch wie geschockt sind die Anwesenden, als sie anstelle des erhofften Gesichts „eine weiße, dicht anschließende Maske“[777] erblicken. Beim Anblick des „todstarre[n] marmorweiße[n] Antlitz[es]“[778] stockt den Umstehenden „vor Grauen das Blut in den Adern“[779].[780] Der Schrecken siegt an dieser Stelle der Erzählung über die zuvor vorherrschende Neugier, denn

---

[773] ebd., S. 295

[774] Peter von Matt, *Die Augen der Automaten. E.T.A. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst*, S. 145

[775] ebd.

[776] E.T.A. Hoffmann, „Das Gelübde“, S. 297

[777] ebd., S. 298

[778] ebd., S. 297

[779] ebd., S. 298

[780] Wieder einmal wird das, was sich hinter dem Schleier verbirgt, wie auch bei Radcliffe oder in Poes *The Masque of the Red Death*, mit dem Tod in Verbindung gebracht. Der Schleier stellt die Grenzlinie zwischen dem Reich der Lebenden und der Toten dar.

die Bürgermeisterfrau, „[n]icht vermögend, den Anblick der Maske zu tragen, hing […] ihr die Schleier um, die auf dem Boden lagen“[781].

Im Folgenden erfährt der Hoffmannsche Leser in einer Rückblende die ganze tragische Geschichte der „unheimlichen Fremden“[782]. Cölestine, die in Wirklichkeit Hermenegilda heißt, eine Tochter aus gutem Hause, verlobt sich mit dem jungen Grafen Stanislaus, ist aber nur gewillt, ihn zu heiraten, wenn er als siegreicher Soldat aus dem Krieg hervorgeht. Erst zu spät bereut Hermenegilda ihr böses Spiel mit den Gefühlen des Grafen und erkennt ihre Liebe zu Stanislaus, als dieser im Kampf gefallen ist. Verzweiflung und Schuldgefühle quälen sie fortan und treiben sie schließlich in den Wahnsinn. In dieser geistigen Umnachtung begriffen, hält sie einen der heimgekehrten Soldaten für ihren geliebten Stanislaus. Der junge Soldat nutzt die Situation aus. Als Hermenegilda ihrer Schwangerschaft gewahr und sich ihres Treuebruchs im Wahn bewußt wird, geht sie ins Kloster und legt die Schleier an. Fortan bringt ihr „ein unauflösliches Gelübde“[783] Trost: „Nie wird die Welt mehr das Antlitz schauen, dessen Schönheit den Teufel anlockte […]“[784].

Hinter den Schleiern verbirgt sich also im Falle der Protagonistin in *Das Gelübde* persönliche Schuld. Die Verschleierung ist dem Inhalt der Erzählung zufolge bedingt durch die abscheuliche Totenmaske, welche als Zeichen der selbstauferlegten Buße der Verhüllung vor der Außenwelt bedarf. Aus erzählstrategischem Blickwinkel muß dem Schleier gewiß die Funktion des Spannungsaufbaus und der Spannungssteigerung zugesprochen werden, auch wenn von Matt darauf hinweist, daß die Verschleierung in ihrer Funktion nicht auf einen schauerromantischen Effekt beschränkt werden darf. Peter von Matts Schlußfolgerungen sehen folgendermaßen aus:

> Was aber sollen diese Schleier; was treibt den Erzähler zu solchen Umständen, wo er doch weiß, daß er seinem Leser ebensogut von Anfang an die maskierte Frau zumuten könnte? Spannung und Wahrscheinlichkeit ließen sich dabei ohne Schwierigkeiten auf gleicher Höhe halten. Hoffmanns Beweggrund wird erst ersichtlich, wenn man sich überlegt, daß das Verschleiern einer Maske für das unmittelbare Empfinden, für unsere konventionelle Vorstellung von diesen Dingen, etwas entschieden Widersprüchliches hat. Eine Maske tragen heißt sich verhüllen, sein Gesicht auf Unerkennbarkeit hin überdecken. Das gleiche aber tun die mehrfachen, schweren Schleier. Eine Potenzierung also? - Das ist deshalb ausgeschlossen, weil die ganze nachgezeichnete Handlung auf das Fallen der Hüllen, auf die Demaskierung nicht des Gesichts, sondern

---

[781] E.T.A. Hoffmann, „Das Gelübde“, S. 299

[782] ebd.

[783] ebd., S. 322

[784] ebd.

> eben der Maske zielt. Die Schleier können mithin nur eine Funktion haben: sie müssen verhindern, daß die Maske als Verkleidung des Gesichts erscheint; positiv sprechend: sie müssen die Maske als das Gesicht, die Identität beider, die vollzogene Transformation des Gesichts zur marmorweißen Schale erweisen. Darin liegt das vorerst unbestimmt Bedrängende der Geschichte, das man allzuschnell in Gefahr ist, als schauerromantischen Effekt abzutun.[785]

Nach Ansicht von Matts besteht also Hoffmanns Intention beim Kreieren der mehrfachen Verschleierung darin, zu unterstreichen, daß Hermenegilda Identität und Schönheit ganz zugunsten der Buße aufgegeben hat, was durch das Verschmelzen von Maske und Gesicht dargestellt wird. Dem kann zugestimmt werden, zumal bereits der Titel der Erzählung das Gelübde fokussiert. Allerdings sollte ebenso die sehr naheliegende Erklärung für die sorgfältige Verhüllung der Gesichtsmaske in Betracht gezogen werden, daß nämlich die persönliche Schuld möglichst vor der Außenwelt verborgen werden soll. Weiterhin zeigt Hoffmann in der Kampfszene mit dem Kinderräuber auf, daß die Schleier zwar unheimlich wirken, die darunter versteckte Maske jedoch noch mehr zu schockieren vermag.

In einem weiteren „Nachtstück“ Hoffmanns verschleiert ein Fenstervorhang die mysteriösen Zustände in einem *Öden Haus*. Der Umstand der „verhängten Fenster“[786] in eben diesem Haus läßt den Protagonisten Theodor sofort mutmaßen, „[…] daß ganz gewiß irgendein Geheimnis vor der Welt dort verhüllt werden soll[]“[787]. Regelmäßig beobachtet er nun das seltsam anmutende Gebäude, in dessen einem Fenster Theodor eine wunderschöne Dame ausgemacht zu haben meint, von der er voller Sehnsucht fortan wie besessen ist. Zumeist behindern jedoch „[a]ußer den innern Vorhängen […] noch dichte Jalousien“[788] seine investigativen Blicke. An für die Beobachtung recht günstigen Tagen ist „die äußere Jalousie ganz, der innere Vorhang halb aufgezogen“[789]. Diese verbliebene Fensterverhüllung läßt jedoch immer noch keine deutliche Sicht auf die Geschehnisse im Hause zu. Mehrfach gibt der Protagonist in seinem Bericht über das mysteriöse öde Haus zu, einer optischen Täuschung erlegen zu sein; ihm „schien“[790] lediglich etwas, und er „glaubt’“[791] oder

---

[785] Peter von Matt, *Die Augen der Automaten. E.T.A. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst*, S. 147

[786] E.T.A. Hoffmann, „Das öde Haus“, S. 171

[787] ebd., S. 176

[788] E.T.A. Hoffmann, „Das öde Haus“, S. 177

[789] ebd., S. 178f.

[790] Zum Beispiel ebd., S. 179 und S. 182

[791] ebd., S. 180

„wähnte“[792] nur, etwas zu sehen. Zudem wird das sehnsüchtige Liebesglühen, in das Theodors Herz entflammt ist, mit dem Zustand des Wahnsinns in Verbindung gebracht, was weitere Zweifel hinsichtlich der Glaubwürdigkeit des Beobachteten aufwirft. Ferner arbeitet Hoffmann auch in dieser Erzählung wieder mit seinen beliebten „als ob“-Konstruktionen, die den Eindruck des Vagen zusätzlich unterstützen. Allmählich ist sich der neugierige Beobachter selbst nicht mehr sicher, ob es sich tatsächlich um eine Hausbewohnerin aus Fleisch und Blut oder doch nur um ein am Fenster stehendes lebendig wirkendes Porträt handelt. Eine Vergewisserung diesbezüglich bleibt ihm lange versagt:

> Schnell drehte ich mich um nach dem Fenster, alles war verschwunden, die Jalousie heruntergelassen.[793]

Die heraufbeschworene geheimnisvolle Atmosphäre des öden Hauses sowie die vermeintlich mysteriösen Vorgänge in seinem Innern rufen bei dem Protagonisten eine Ambiguität der Gefühle hervor.

> Alle meine Pulse stockten, mein Innerstes bebte vor wonnigem Grauen! - ja so muß ich das Gefühl nennen, das mich übermannte […]![794]

Lust und Schrecken, die typische emotionale Mischung des `gotischen´ Schauers, ergreifen Theodor gleichzeitig.

Als die „wahnsinnige Sehnsucht“[795] des Protagonisten schließlich die Überhand gewinnt, begnügt sich dieser nicht weiter mit den vagen Eindrücken von dem, was sich hinter den Jalousien zu befinden scheint, und stürmt in das Haus.

> Es war mir in der Ferne, als säh ich Lichter blitzen durch die festverschlossenen Jalousien, aber der Schein verschwand, als ich näher kam. Rasend vor dürstendem Liebesverlangen, stürzte ich auf die Tür […].[796]

Im Innern des Gebäudes macht Theodor durch verschleiernde blaue „Nebelwolken“[797] die Gestalt einer Frau aus. Doch als sich auch diese den Blick verschleiernden Rauchschwaden

---

[792] ebd., S. 183

[793] ebd., S. 181

[794] ebd., S. 183

[795] ebd., S. 190

[796] E.T.A. Hoffmann, „Das öde Haus“, S. 190f.

[797] ebd., S. 191

lichten, sieht sich der von Entsetzen gepackte Verliebte keiner jungen Schönen, sondern einem „gelbe[n], von Alter und Wahnsinn gräßlich verzerrte[n] Antlitz“[798] gegenüber. Die „wahnsinnige Exzellenz“[799] wird in dem öden Haus von ihrer adeligen Verwandtschaft wegen ihres unheilbar kranken Zustandes vor der Welt verborgen gehalten, wie Theodor etwas später herausfindet.

Hoffmann beschließt die Erzählung mit derselben Metaphorik, mit der er das Geschehen um das öde Haus bereits eingeleitet hatte: Die Geheimnisse um das öde Haus, die vorher noch „vor der Welt dort verhüllt“[800] waren, sind nun enthüllt.[801]

Die Verwendung der Schleiermotivik in dieser dritten herangezogenen Hoffmannschen Erzählung dient kompositorischen und wirkungsästhetischen Zwecken. Sie verleiht dem öden Gebäude eine Aura des Schaurigen und Geheimnisvollen und ermöglicht erzählgestalterisch, einen Spannungsbogen zu gestalten. Ferner sorgen die Fenstervorhänge für die berühmte romantische Wahrnehmungsbeeinträchtigung, welche den Eindruck des Vagen hervorbringt.

Im Gegensatz zu Hoffmanns `Nachstück´ *Das öde Haus*, wo die Schleierthematik also im wesentlichen für die Erzeugung von Schauereffekten verantwortlich ist, weist der Schleier in Nathaniel Hawthornes *The Minister’s Black Veil* einen hohen Symbolgehalt auf. Wieder einmal handelt es sich um einen schwarzen, das Gesicht verhüllenden Schleier, der Neugier und Angst heraufbeschwört. Der Geistliche Mr. Hooper erscheint eines Tages, für seine Gemeinde vollkommen unmotiviert, zum Gottesdienst in einem schwarzen Schleier.

> Swathed about his forehead, and hanging down over his face, so low as to be shaken by his breath, Mr. Hooper had on a black veil. On a nearer view it seemed to consist of two folds of crape, which entirely concealed his features, except the mouth and chin […].[802]

Da der Gottesmann eine Erklärung für sein ungewöhnliches Erscheinungsbild schuldig bleibt, kommt es bald unter seinen Gemeindemitgliedern zu vielerlei Spekulationen. Die meisten seiner Mitmenschen beginnen, sich vor Hooper zu fürchten, wobei einige selbst erstaunt sind über diese plötzliche Angst vor dem vertrauten Kirchenvertreter:

---

[798] ebd.

[799] ebd., S. 192

[800] ebd., S. 176

[801] Vgl. ebd. S. 193

[802] Nathaniel Hawthorne, „The Minister’s Black Veil“, S. 11

> „He has changed himself into something awful, only by hiding his face.“[803]
> „How strange,“ said a lady, „that a simple black veil, such as any woman might wear on her bonnet should become such a terrible thing on Mr. Hooper's face!“[804]

Der Geistliche ist ganz offensichtlich nicht neu in der Gemeinde und somit zuvor in unverschleierter Gestalt bekannt gewesen. In diesem Falle stellt folglich nicht primär das `Dahinter´ das Geheimnisvolle dar, sondern vielmehr das `Warum´. Verhüllt scheint also nichts Greifbares, wie etwa das entstellte Gesicht der verschleierten Lady Dedlock in Charles Dickens Roman *Bleak House*, sondern etwas Abstraktes. Der Schleier erscheint als Symbol. In der Folge isoliert der Schleier Mr. Hooper zusehends von seinen Mitmenschen. Zwar predigt er immer noch unter ihnen, doch „face to face with his congregation, except for the black veil“[805]. Das schwarze Stück Stoff wird zu einer zwischenmenschlichen Barriere, die selbst die Entfremdung von seiner Verlobten Elizabeth herbeiführt.

> All through life that piece of crape had hung between him and the world: it had separated him from cheerful brotherhood and woman's love, and kept him in that saddest of all prisons, his own heart […].[806]

Wie die Schrecknisse in der englischen Terror Gothic bezieht der Gesichtsschleier seine beängstigende Qualität - „the terrors of the black veil“[807] – vornehmlich aus der Imagination der Gemeindemitglieder.[808] Durch wilde Spekulationen wandelt sich das „simple piece of crape“[809] umgehend zum „awful veil“[810].

> […] that piece of crape, to their imagination, seemed to hang down before his heart, the symbol of a fearful secret between him and them.[811]

Derweil ist die Furcht gepaart mit drängender Neugier. Hoopers Umfeld ist begierig auf das Lüften des Schleiers und damit des angenommenen Geheimnisses:

---

[803] ebd.

[804] ebd., S. 14

[805] ebd., S. 12

[806] ebd., S. 21

[807] ebd., S. 20

[808] Vgl. ebd., S. 12 („in the imagination of the auditors“)

[809] Nathaniel Hawthorne, „The Minister's Black Veil“, S. 12

[810] ebd., S. 13

[811] ebd., S. 16

> […] they longed for a breath of wind to blow aside the veil […].[812]

Es wird vermutet, daß der Geistliche etwas vor Gott zu verbergen, sich versündigt hat.[813] Ein anderer ist sich sicher, daß Hooper den Verstand verloren hat.[814]

So vielfältig wie die Spekulationen der Ortsansässigen um Mr. Hooper sind auch die interpretatorischen Ansätze in der Sekundärliteratur zu Hawthornes Erzählung. Die Interpretationsangebote überschauend, gibt es zwei Herangehensweisen. Zum einen fokussieren die Auslegungen die Figur des Geistlichen sowie dessen Motive für die Verschleierung. Zum anderen widmet eine zweite Gruppe von Interpreten ihre analytische Aufmerksamkeit dem Schleier selbst. Ersterer Ansicht folgend, widmet sich eine Reihe von Autoren dem „gloom-doom-secret-sin approach"[815]. Als Motivation für die Verschleierung wird eine persönliche Schuld Hoopers, „hidden guilt"[816] und „secret sin"[817], vermutet.[818] Der Geistliche wird als Sünder oder sogar als Anti-Christ gesehen.[819] Ein weiterer wiederholt diskutierter Ansatz hebt die biblischen Bezüge im Hinblick auf Hoopers Verschleierung hervor.[820] Bei diesen Interpreten, die die „biblical veil imagery"[821] fokussieren, wird auf folgende biblische Bezugstexte hingewiesen:

> There are […] four uses of the veil in the Bible: Moses' veil conceals God's glory, the veil separates man from the Holy of Holies, it metaphorically hangs in the hearts of the unregenerate, and Christ's body is the torn veil.[822]

---

[812] ebd., S. 13

[813] Vgl. ebd., S. 12 und S. 18

[814] Vgl. ebd., S. 14 und S. 18

[815] Judy McCarthy, „`The Minister's Black Veil´: Concealing Moses and the Holy of Holies", S. 135

[816] E. Earle Stibitz, „Ironic Unity in Hawthorne's `The Minister's Black Veil´", S. 160

[817] Richard Harter Fogle, „An Ambiguity of Sin and Sorrow", S. 342

[818] Vgl. weiterhin u.a.: Michael Dunne, *Hawthorne's Narrative Strategies*, S. 22 sowie Dale B. J. Randall, „Image-Making and Image-Breaking: Seeing `The Minister's Black Veil´ through a Miltonic Glass, Darkly", S. 24

[819] Vgl. W.B. Carnochan, „`The Minister's Black Veil´, Symbol, Meaning, and the Context of Hawthorne's Art", S. 182

[820] So beispielsweise Judy McCarthy, „`The Minister's Black Veil´: Concealing Moses and the Holy of Holies" und Frederick Newberry, „The Biblical Veil: Sources and Typology in Hawthorne's `The Minister's Black Veil´"

[821] Judy McCarthy, „`The Minister's Black Veil´: Concealing Moses and the Holy of Holies", S. 132

[822] Judy McCarthy, „`The Minister's Black Veil´: Concealing Moses and the Holy of Holies", S. 135

Zudem wird in diesem Zusammenhang die von Hawthorne im Untertitel der Erzählung vorgenommene Gattungszuweisung im Kontext biblischer Parabeln diskutiert. Edgar A. Dryden benutzt in seinem Beitrag „Through a Glass Darkly: `The Minister's Black Veil´ as Parable" eine Schleiermetapher, um den typischen Charakter der biblischen Parabel zu beschreiben:

> Biblical parabels, in short, are veils that serve the double purpose of revealing and conceiling, making manifest through their figural drapery and mysteries of the kingdom to those capable of knowing and relishing them and providing some temporary fictious entertainment to those insensible to spiritual things.[823]

Ebenso `schleierhaft´ bietet sich Hawthornes Parabel ihren Lesern dar.

Weiterhin finden sich in der Sekundärliteratur vereinzelt psychoanalytische Interpretationsversuche, die den Schleier Hoopers als Mittel zum Zweck deuten und dem Geistlichen eine auf diese Weise absichtlich herbeigeführte Isolation von den weiblichen Wesen seiner näheren Umgebung unterstellen:

> […] Hooper dons the black veil so he won't have to marry Elizabeth […].[824]

Gelegentlich werden auch autobiographische Aspekte sowie der Kontext des Hawthorneschen Gesamtwerks bei der Textanalyse mit einbezogen, um dem Geheimnis der Verschleierung auf die Spur zu kommen.[825] In diesem Zusammenhang wird dann auf Hawthornes offensichtliche Vorliebe für Verschleierung und Schleiermotiv hingewiesen, welche unter anderem in der Verwendung die Identität verschleiernder Pseudonyme augenscheinlich wird. Auf die wiederholte Verarbeitung des Schleiermotivs in anderen Werken des Autors wird in der Folge noch näher eingegangen werden.

Daneben wird ebenso der religionsgeschichtliche Hintergrund der Erzählhandlung um den verschleierten Gottesmann für eine interpretatorische Erhellung herangezogen. Der Schleier beschwört demnach „all the darker Puritan fears"[826] herauf und entlarvt das Abweichen von puritanischen Glaubensgrundsätzen in der amerikanischen Gemeinde.

---

[823] Edgar A. Dryden, „Through a Glass Darkly: `The Minister's Black Veil´ as Parable", S. 138

[824] Judy McCarthy, „`The Minster's Black Veil´: Concealing Moses and the Holy of Holies", S. 135/Fußnote 10

[825] Vgl. Edgar A. Dryden, „Through a Glass Darkly: `The Minister's Black Veil´ as Parable", S. 143 sowie W. B. Carnochan, „`The Minister's Black Veil´, Symbol, Meaning, and the Context of Hawthorne's Art", S. 188

[826] Samuel Coale, „Hawthorne's Black Veil: From Image to Icon", S. 83 f.

Neben diesen zahlreichen ganz unterschiedlichen interpretatorischen Herangehensweisen, die die Figur Hoopers und dessen mögliche Motivation für die Verhüllung mit dem Schleier ins Zentrum der Betrachtung stellen, widmet sich eine weitere Gruppe von Interpreten primär dem Schleier selbst. Dabei findet sich im Rahmen solcher Textanalysen statt konkreten Bedeutungszuweisungen hinsichtlich des Schleiermotivs vielmehr eine Akzeptanz der Offenheit von Symbol und Text. Vagheit und „uncertainty" werden als wirkungsästhetisch intendierte und die Erzählung dominierende Elemente ausgemacht. So stellt beispielsweise Allen fest:

> […] there is no single solution to the mystery the veil represents […].[827]

Richard Harter Fogle beschließt seinen Beitrag „[…] without arriving at a clear decision as to the meaning of the tale […]"[828] und schlußfolgert ebenfalls:

> Having chosen the symbol of the black veil […] he [Hawthorne] refrains from pushing the reader to a single dogmatic conclusion.[829]

Auch Dryden spricht dem Schleiergeheimnis eine eindeutige Lösung ab. Hawthornes Schleiersymbolik verbleibt dem Interpreten zufolge „to the end obscure"[830]. Melissa McFarland Pennell spricht im Zusammenhang mit Hoopers Schleier von einem „unexplained symbol"[831], das den fiktionalen Gemeindemitgliedern sowie den Rezipienten der Erzählung ermöglicht, individuelle Bedeutungszuschreibungen vorzunehmen. Zu diesen Meinungen paßt auch Hawthornes Stil in *The Minister's Black Veil*, der geschickt die vage Gestaltung der Erzählung sowie das In-der-Schwebe-Bleiben der verschiedenen Lösungshinweise für das Schleiergeheimnis unterstreicht.[832] So kommen etwa wieder einmal die beliebten

---

[827] M. L. Allen, „The Black Veil: Three Versions of a Symbol", S. 287

[828] Richard Harter Fogle, „An Ambiguity of Sin or Sorrow", S. 348

[829] ebd., S. 349

[830] Edgar A. Dryden, „Through a Glass Darkly: `The Minister's Black Veil´ as Parable", S. 134

[831] Melissa McFarland Pennell, *Student Companion to Nathaniel Hawthorne*, S. 42

[832] Letztlich könnte aufgrund dieser stilistischen Gestaltung sogar in Frage gestellt werden, ob es sich tatsächlich um die Person des Geistlichen Hooper unter der Verschleierung handelt oder ob diese vielmehr dazu dient, es einer anderen Person zu ermöglichen, in die Identität des Gottesmannes zu schlüpfen. Ein Gemeindemitglied regt diese Spekulation in der Erzählung selbst an: „`Are you sure it is our parson?´ inquired Goodman Gray of the sexton." (Nathaniel Hawthorne, „The Minister's Black Veil", S. 11). Der Gefragte antwortet mit einer Gewißheit, die den Leser die im Text allgemein vorherrschende Ungewißheit an dieser Stelle vergessen läßt:

romantischen „als ob“-Wahrnehmungen zum Tragen. Als Mr. Hooper einen Beerdigungszug zum Friedhof begleitet, kommt es einer Trauernden vor, als habe sie neben dem Gottesmann den Geist der Verstorbenen laufen sehen:

> „I *had a fancy* […] that the minister and the maiden’s spirit were walking hand in hand.“[833]

Die Beipflichtung ihres Gegenübers - „`And so had I, at the same moment,´ said the other.“[834] - verführt zu einem Gefühl der (trügerischen) Gewißheit. Wenig später wohnt der Geistliche einer Trauung bei. Seine verschleierte Erscheinung verleiht der eigentlich fröhlichen Zeremonie in den Augen der Hochzeitsgäste eine düstere Atmosphäre. Es ist ihnen, als ginge von dem Schleier ein verdunkelnder Effekt aus:

> […] a cloud *seemed* to have rolled duskily from beneath the black crape, and dimmed the light of the candles.[835]

Richard Harter Fogle weist ebenfalls auf diese stilistische Auffälligkeit hin und hebt ferner hervor, daß die spekulativen Äußerungen der Gemeindemitglieder in der Erzählung stets als solche gekennzeichnet werden durch den häufigen Gebrauch des Wortes „probably“ sowie die Satzgestaltung im Fragemodus.[836] Diese stilistischen Eigenarten zum Erzeugen von Vagheit erinnern unweigerlich an die Hoffmannsche Textgestaltung.

„`Of a certainty it is good Mr. Hooper,´ replied the sexton.“ (Nathaniel Hawthorne, „The Minister’s Black Veil“, S. 11). In diesem Moment jedoch ist der Leser in seiner Beurteilung beschränkt auf die subjektive Sicht der wahrnehmenden Figuren. Darüber hinaus zweifelt der Küster kurz darauf seine Identifizierung bereits wieder an: „`I can’t really feel as if good Mr. Hooper’s face was behind that piece of crape,´ said the sexton.“ (Nathaniel Hawthorne, „The Minister’s Black Veil“, S. 11) und relativiert damit die zuvor verbreitete Gewißheit gleich wieder. Schließlich ist ungefähr zwei Seiten weiter im Text die ganze Gemeinde erpicht darauf, hinter den Schleier des Geistlichen zu schauen, „[…] almost believing that a stranger’s visage would be discovered, though the form, gesture, and voice were those of Mr. Hooper.“ (Nathaniel Hawthorne, „The Minister’s Black Veil“, S. 13).

[833] Nathaniel Hawthorne, „The Minister’s Black Veil“, S. 15 [Hervorhebung in Kursivdruck durch die Verfasserin]

[834] ebd.

[835] ebd. [Hervorhebung in Kursivdruck durch die Verfasserin]

[836] Vgl. Richard Harter Fogle, „An Ambiguity of Sin or Sorrow“, S. 345

Carnochan geht noch weiter als die bisher zitierten Autoren der Sekundärliteratur, indem er den Schleier als Symbol des Geheimnisses ausweist, welches letztlich überhaupt keine sekundären Bedeutungszuschreibungen mehr zuläßt:

> The very nature of the veil itself is to avert explicit statements of what it stands for, or at least to throw them immediately in doubt. It is not just that `the meaning of the symbol is ambiguous´; that would tell us little we did not always know. Rather the strange quality of the veil is that not only does it conceal what is behind it, it is a sign of that concealment; it both symbolizes and generates what is symbolized, is its own symbol - and, in its self-containment, is in one sense beyond interpretation, i.e., beyond any rendering in referential terms.[837]

Wenn Carnochan seine Ausführungen fortführt mit der Feststellung, „[…] the meaning of the veil consists only in what is hidden […][838], weist er darauf hin, daß beim Lüften des Schleiers das schwarze Stück Stoff seine Macht und Faszination einbüßt. Der Schleier steht für das Mysteriöse. Im Augenblick der Enthüllung geht die Bedeutung verloren. Andersherum führt Hawthorne - und nicht zuletzt eine Schar von unermüdlichen Interpreten seiner Erzählung - vor, daß der Mensch ganz offensichtlich nicht mit dem Geheimnis leben kann. Vagheit und Unsicherheit sind ihm unerträglich. Stets strebt er danach, den Schleier zu lüften; und wenn das wie im Falle von Hooper nicht möglich ist, schafft er sich Gewißheit, indem er das fehlende Wissen um die tatsächlichen Gegebenheiten durch ein Substitut seiner Imagination ersetzt. Auf diese Weise entstehen Gerüchte und Legenden; Hoopers schwarzer Schleier behält seine Macht und Faszination selbst dann noch, als sein Träger bereits im Grab zu Staub zerfallen ist. So schließt Hawthorne seine Erzählung:

> […] the burial stone is moss-grown, and good Mr. Hooper's face is dust; but awful is still the thought that it mouldered beneath the Black Veil![839]

Die Annahme, daß Hawthorne in *The Minister's Black Veil* den Schleier als „symbol of `mystery´"[840] inszeniert und somit ein psychologisches Experiment am Beispiel der unterschiedlichen Reaktionen der Gemeindemitglieder um Hooper vorführt, erscheint der Verfasserin dieser Arbeit als Zugang zu der Erzählung am vielversprechendsten. Das

---

[837] W. B. Carnochan, „`The Minister's Black Veil´, Symbol, Meaning, and the Context of Hawthorne's Art", S. 185

[838] ebd., S. 186

[839] Nathaniel Hawthorne, „The Minister's Black Veil", S. 23

[840] M. L. Allen, „The Black Veil: Three Versions of a Symbol", S. 287

Geheimnisvolle selbst, nicht die diversen Lösungsangebote, steht im Vordergrund. Bei Carnochan heißt es:

> […] it is concealment and mystery […] that concerns him [Hawthorne] most […].[841]

Diese Ansicht untermauern auch die Worte, die der verschleierte Geistliche auf dem Sterbebett äußert:

> „What, but the mystery which it obscurely typifies, has made this piece of crape so awful? […]“[842]

Hawthorne zeigt auf, welche Kraft die Imagination des Menschen besitzt, wenn sie fähig ist, aus ungestillter Neugier von einem Tag zum anderen einen vertrauten und verdienten Bürger zum Schrecken des Ortes werden zu lassen - nur weil er plötzlich sein Gesicht mit einem Stück schwarzen Stoffs bedeckt. In der Erzählung wird auf die Unbegreiflichkeit dieser plötzlichen Dynamik der Einbildungskraft hingewiesen:

> „How strange,“ said a lady, „that a simple black veil […] should become such a terrible thing on Mr. Hooper's face!“[843]

Die Menschen sind selbst verwundert über ihre plötzliche Furcht und das Ausmaß ihrer Spekulationen.

Soweit kann also festgehalten werden, daß der Schleier in Nathaniel Hawthornes Erzählung *The Minister's Black Veil* nicht nur eine ausschließlich im Hinblick auf wirkungsästhetische Gesichtspunkte ausgerichtete `gotische´ Requisite darstellt, sondern in hohem Grade symbolisch aufgefüllt ist. Das heißt aber nicht, daß eine solche Wirkungsabsicht der Schauererzeugung neben dem bereits erörterten Verunsicherungseffekt nicht ebenfalls im Text dominant vorherrscht. In Hawthornes Geschichte häufen sich die Begriffe „awe“ und „terror“ sowie deren Wortvarianten. In direktem Zusammenhang mit dem schwarzen Schleier findet sich in dem kurzen Text allein neunmal das Wort „awe“ bzw. „awful“. Achtmal beschwört Hawthorne „the terrors of the black veil“[844], wird der Effekt des Stoffstücks mit

---

[841] W. B. Carnochan, „`The Minister's Black Veil´, Symbol, Meaning, and the Context of Hawthorne's Art“, S. 185

[842] Nathaniel Hawthorne, „The Minister's Black Veil“, S. 22

[843] ebd., S. 14

[844] ebd., S. 20

„terror“ oder „horror“ benannt; noch häufiger hebt Hawthorne die Gefühlsregungen „fear“ und „dread“ angesichts der Verhüllung des Gottesmannes hervor. Ferner wird die Verschleierung kontinuierlich mit dem Wortfeld der Düsterkeit in Verbindung gebracht; die Attribute „gloom“, „obscurity“ und „darkness“ beherrschen prägend das Bild von Hoopers Schleier durch neunmalige Nennung. Die Gemeindemitglieder sehen den Geistlichen als Schreckgespenst[845], die Frauen sind während des Gottesdienstes der Ohnmacht nahe[846], die Kinder fliehen vor Hoopers Anblick[847], die Sünder erschauern in der Gegenwart des Verschleierten[848]. Hoopers Verlobte Elizabeth wird nur zunächst nicht eingeschüchtert von der dunklen Macht, welche vermeintlich von dem Schleier ausgeht. Der verschleierte Gottesmann selbst fürchtet zunehmend sein eigenes Spiegelbild.[849] Samuel Coale faßt dieses Wirkungspotential wie folgt zusammen:

> The experience of the veil itself, apart from speculation, suggests dread, horror, terror, and fear, something in league with corpses and the burial ground.[850]

Abschließend ist noch auf den Gebrauch der Schleiermetaphorik in *The Minister's Black Veil* hinzuweisen. Wie schon bei Radcliffe und Hoffmann aufgezeigt, präsentiert auch Hawthorne den Schleier auf zwei Ebenen, auf einer direkten sowie einer übertragenen.
Neben der wortwörtlichen Verhüllung des Geistlichen dient der Schleier in der Erzählung auf einer bildlichen Ebene vor allem als Umschreibung des Todes, „the dreadful hour that should snatch the veil from their faces“[851]. Hawthorne läßt den Verschleierten in eben diesem Zusammenhang bedeutungsschwer verkünden:

> „There is an hour to come […] when all of us shall cast aside our veils.“[852].

Am Ende der Erzählung vermischen sich die beiden Ebenen, wenn Hooper gefragt wird:

---

[845] Nathaniel Hawthorne, „The Minister's Black Veil“, S. 19 („bugbear“)

[846] ebd., S. 12

[847] ebd., S. 19

[848] ebd., S. 20

[849] ebd., S. 15 f.

[850] Samuel Coale, „Hawthorne's Black Veil: From Image to Icon“, S. 83

[851] Nathaniel Hawthorne, „The Minister's Black Veil“, S. 15

[852] ebd., S. 17

> „Venerable Father Hooper […] the moment of your release is at hand. Are you ready for the lifting of the veil that shuts in time from eternity?“[853].

Zunächst bleibt der noch auf dem Sterbebett verschleierte Geistliche ruhig und bestätigt, dazu bereit zu sein - nämlich in übertragener Bedeutung den Tod annehmen zu können. Als der Sterbende jedoch begreift, daß die Umstehenden das Stück Stoff über seinem Gesicht lüften wollen, hält er es mit letzter Kraft verzweifelt fest.

Daneben bringt Hawthorne Schleier und Dunkelheit auch metaphorisch in Verbindung, wenn im Text die Nacht, in die Hooper hinausstürmt, beschrieben wird:

> […] the Earth, too, had on her Black Veil.[854]

Samuel Coale meint in diesem Zusammenhang einen Wandlungsprozeß des Schleiers in der Erzählung ausmachen zu können:

> Hawthorne's veil thus processes from the literal description of the black crape at the beginning of the story to the allegorical suggestions made throughout - it is an `appropriate emblem´ at funerals, for instance, and at night the earth wears its own black veil - and finally achieves icon status with the death of Hooper and in the memories of his parishoners.[855]

Zur Illustration der Beliebtheit des Schleiers bei Hawthorne seien im Folgenden noch zwei Beispieltexte angesprochen. In der Erzählung *Edward Randolph's Portrait* , „a story of a black, mysterious picture“[856], erinnert die Funktionalisierung des Motivs an dessen Gestaltung in Ann Radcliffes Roman *The Mysteries of Udolpho*. Um das Province-House ranken sich Legenden, da in einem seiner Räume ein schauerlich anmutendes Gemälde hängt. Die Leinwand ist vom Alter geschwärzt und das Bild des dort Porträtierten daher unkenntlich. Im Text heißt es:

> Time had thrown an impenetrable veil over it, and left to tradition, and fable, and conjecture, to say what had once been there portrayed.[857]

---

[853] ebd., S. 21

[854] Nathaniel Hawthorne, „The Minister's Black Veil“, S. 16

[855] Samuel Coale, „Hawthorne's Black Veil: From Image to Icon“, S. 84

[856] Nathaniel Hawthorne, „Edward Randolph's Portrait“, S. 258

[857] ebd., S. 258

Die das Bildnis bedeckende Schmutzschicht wird metaphorisch mit einem undurchdringlichen Schleier verglichen. Als weitere Metaphern in diesem Zusammenhang finden sich die des Nebels und der Wolke, welche beide ebenfalls verschleiernde Qualitäten besitzen.[858] Darüber hinaus sind noch Reste eines schwarzen Stoffvorhangs am Rahmen erkennbar, mit dem das Bild offensichtlich vor seiner Verschmutzung verdeckt gehalten wurde.

> […] it was remarkable that over the top of the frame there was some ragged remnants of black silk, indicating that a veil had formerly hung down before the picture, until the duskiness of time had so effectually concealed it.[859]

Wie auch im Falle des schwarzen Schleiers in *Udolpho* und Hoopers gleichfarbiger Gesichtsbedeckung wird die Wirkung der Verschleierung als schreckenserregend („really awful“[860]) sowie gleichzeitig die Neugier weckend beschrieben. Die Unkenntlichkeit des Gemalten läßt das Bild zum Geheimnis werden. Wieder beschreibt Hawthorne die Kraft der menschlichen Imagination, die durch das vermeintlich Geheimnisvolle angeregt wird:

> […] the original picture can hardly be so formidable as those which fancy paints instead of it.[861]

Im Verlauf der Geschichte um das mysteriöse Porträt verändert sich dessen Art der Verschleierung mehrfach. Einst wurde das Bild von dem schwarzen Stoffvorhang verhüllt, dessen Reste noch oberhalb des Rahmens erkennbar sind. Während der Zeit, in der dieser Texttilschleier zunehmend dem Verfall anheim fiel, bildete sich statt dessen eine verdeckende Schmutzschicht aus Ruß und Staub. Im weiteren Handlungsverlauf wird diese Altersschicht schließlich entfernt, um das vermeintliche Geheimnis des Bildes zu ergründen. Sobald diese Restauration jedoch erfolgt ist, verhängt wiederum ein schwarzer Stoffschleier das Gemälde, um dessen Enthüllung vor den anderen Neugierigen möglichst effektvoll zu gestalten.

Statt von symbolischem Gehalt zu sein, wie in *The Minister's Black Veil*, dient der Schleier in dieser Hawthorneschen Erzählung vordergründiger als textgestalterisches Mittel zur Spannungserzeugung.

---

[858] Vgl. ebd., S. 259 und S. 262, S. 267 sowie S. 269

[859] Nathaniel Hawthorne, „Edward Randolph's Portrait“, S. 261

[860] ebd.

[861] ebd.

In seinem Roman *The Blithedale Romance* arbeitet Hawthorne ebenso wie in *The Minister's Black Veil* mit dem Aspekt der Verunsicherung in Zusammenhang mit der Verschleierung einer Person. Diesmal handelt es sich um die geheimnisvolle Veiled Lady. Melissa McFarland Pennell beschreibt Hawthornes Verunsicherungstechnik:

> Who is the Veiled Lady, and what power does she have?
> Hawthorne begins the novel as though it were a mystery, incorporating Gothic touches […]. In the chapters that follow, he introduces the `common sense´ and `light of day´ elements that oppose the influence of mystery but also cannot satisfactorily explain it. These two threads coexist throughout the narrative […].[862]

Um die verschleierte Frau entstehen Legenden, zudem ist sie ein Publikumsmagnet und lockt in ihrer Funktion als Medium viele neugierige Zuschauer an. Auch in diesem Text dient die Verschleierung folglich dazu, einen Spannungsbogen zu entwerfen und das Mysteriöse heraufzubeschwören. Das Geheimnis des Schleiers scheint zunächst im Kontext des Hellseherphänomens im Übernatürlichen begründet zu sein. Die Verschleierte vermittelt zwischen dieser Welt und der der Geister bzw. der Seelen. Der Schleier trennt folglich zwei Welten, symbolisiert eine Grenze für das seherisch unbegabte Publikum der Veiled Lady.[863] Die Zuschauer sind stets bestrebt, die Identität der Person hinter der Verhüllung zu ergründen. Im Text heißt es:

> In the case of the Veiled Lady […] the interest of the spectator was further wrought up by the enigma of her identity […].[864]

Zum Ende des Romans wird aufgedeckt, daß sich Pricilla, eine der Hauptfiguren des Geschehens hinter dem Schleier verborgen gehalten hat. Überblickt man die gesamte Romanhandlung, wird deutlich, daß letztlich weniger der Schleier als vielmehr die Person Pricillas selbst Geheimnisträger gewesen ist. Der Leser erfährt schließlich von den vor Pricilla geheimgehaltenen Verwandtschaftsbeziehungen und ihrer familiären Abstammung. Wieder sieht man sich an Ann Radcliffes Schauerroman erinnert, in welchem ebenfalls Familiengeheimnisse lange Zeit `verschleiert´ bleiben.

Neben der Episode um Pricillas hellseherische Auftritte wartet *The Blithedale Romance* noch mit einer weiteren Schleier-Geschichte auf. „The Silvery Veil" präsentiert sich

---

[862] Melissa McFarland Pennell, *Student Companion to Nathaniel Hawthorne*, S. 111 f.

[863] Vgl. ebd., S. 111

[864] Nathaniel Hawthorne, *The Blithedale Romance*, S. 40

als Text im Text - „[…] not exactly a ghost-story […] but something so nearly like it that you shall hardly tell the difference […]“[865]. Die fiktive Erzählung liefert bereits an dieser Stelle im Roman einen Hinweis bezüglich Pricillas Identität mit der Veiled Lady.[866] Alles in allem erinnert die dargebotene Geschichte an Schillers Jüngling vor dem verschleierten Bild zu Sais, worauf im Folgenden noch näher eingegangen werden soll. Auf einem geselligen Abend verkündet ein junger Gentleman seinen Freunden, das Geheimnis der Veiled Lady zu ergründen, die mit einem Magier auftritt und schon lange die Neugier ihrer Zuschauer geweckt hat - soweit die Übereinstimmung mit der Schilderung der verschleierten Pricilla in der Haupterzählung. Über die geheimisvolle Frau, die von Kopf bis Fuß in einen silbrigen Schleier gehüllt ist, wird berichtet:

> […] the enigma of her character, instead of being solved, presented itself more mystically at every exhibition […].[867]

Die Verhüllte erweckt beim Betrachter den Eindruck einer „seeming vagueness“[868], wenn sie in dem bodenlangen Schleier hin- und herzuschweben scheint. Mit der Zeit ranken sich viele Legenden um das Gesicht hinter der Verschleierung. Manche mutmaßen, dahinter verberge sich eine wunderschöne Frau edler Abkunft, andere malen sich schaurige Bilder einer scheußlichen Horrorfratze aus. Als der junge Mann nun mutig an die Verhüllte herantritt, muß er erfahren, daß das Lüften des Schleiers und somit des Geheimnisses einen Preis von ihm abverlangt. Er soll für immer mit der Person, die sich hinter dem Schleier verbirgt, vereint sein; zuvor muß er diese jedoch unbesehen küssen. Hebt er jedoch den Schleier ohne diesen vorherigen Kuß, soll der junge Gentleman niemals wieder glücklich werden. Neugier, doch auch Angst nagen an dem Jüngling, eingedenk der Schauergeschichten, die ihm zuvor zu Ohren gekommen waren. Er wagt den Kuß nicht, und als er den Schleier einfach wegzieht, um seine Neugier zu befriedigen, erblickt er ein wunderschönes weibliches Geschöpf, das jedoch sofort für immer entschwindet. Fortan widmet der unglückliche junge Mann, von Sehnsucht nach der Schönen ergriffen, den Rest seines Lebens der Suche nach der verschleierten Frau.

Zum Ende der Geschichte stellt sich den Zuhörern die Frage:

---

[865] ebd., S. 116

[866] Vgl. ebd., S. 116 und S. 123 (Pricilla als Inspiration und Demonstrationsobjekt)

[867] Nathaniel Hawthorne, *The Blithedale Romance*, S. 117

[868] ebd., S. 120

> But what, in good sooth, had become of the Veiled Lady? Had all her existence been comprehended within that mysterious veil, and was she now annihilated?[869]

Nur solange die Unsicherheit besteht, besitzt der Schleier für seinen Betrachter einen Reiz, sobald sein (vermeintliches) Geheimnis enthüllt ist, erscheint er zu einem bloßen Stück Stoff degradiert. Seine Bedeutung hat sich aufgelöst wie der mysteriöse Charakter der Veiled Lady.

In der Geschichte präsentiert sich die verschleierte Frau dem jungen Gentleman gegenüber als Personifikation des Geheimnisses („the Mystery"[870]), angesichts dessen der Jüngling trotz angedrohter Strafe nicht widerstehen kann, den Schleier zu lüften. Die gleiche Situation kleiden der Frühromantiker Novalis sowie auch Friedrich Schiller in poetische Worte, wenn sie sich dem Stoff des verschleierten Bildes zu Sais widmen. Sowohl in Novalis' Romanfragment *Die Lehrlinge zu Sais* als auch in Schillers philosophischem Gedicht „Das verschleierte Bild zu Sais" gilt es, der hinter einem Schleier verborgenen „Erkenntniß [sic!] der Natur"[871] bzw. der „Wahrheit" im allgemeinen nachzuspüren. Das Lüften des Schleiers erfährt jedoch in den beiden Werken eine kontrastive Bewertung. Während der Enthüllungsakt bei Schiller als Hybris des Menschen bestraft wird, gilt das Heben des Schleiers für Novalis' Lehrlinge als positives, zu erstrebendes Ziel.

Schillers Jüngling treibt „des Wissens heißer Durst"[872] nach Ägypten. Dort erfährt er, daß lediglich ein dünner Schleier, der die Götterstatue der Isis bedeckt, ihn von dem ersehnten Wissen um die absolute Wahrheit trennt. „[D]es Wissens brennende Begier"[873] veranlaßt den Jüngling schließlich, allen Warnungen vor den Konsequenzen zum Trotz, im „bleichen, silberblauen Schein"[874] des Mondlichts den Schleier zu lüften. Diese vermessene Freveltat bezahlt der Neugierige mit seinem Leben, da kein Sterblicher die letzte Wahrheit schauen darf.[875]

---

[869] ebd., S. 121

[870] Nathaniel Hawthorne, *The Blithedale Romance*, S. 120

[871] Novalis, „Die Lehrlinge zu Sais", S. 99

[872] Friedrich Schiller, „Das verschleierte Bild zu Sais", S. 254

[873] ebd., S. 255

[874] ebd.

[875] Ebenfalls mittels der Schleierbildlichkeit vermittelt Schiller diese Lehre in dem Gedicht „Die Worte des Wahns". Dort heißt es: „So lang' er [der Mensch] glaubt, daß dem ird'schen Verstand/ Die Wahrheit je wird erscheinen,/ Ihren Schleier hebt keine sterbliche Hand,/ Wir können nur rathen und meinen." (Friedrich Schiller, „Die Worte des Wahns", S. 371). Im „Philosophischen Gespräch aus dem Geisterseher" verwendet Schiller das Bild der „zwei schwarze[n] undurchdringliche[n] Decken" (Friedrich Schiller, *Der Geisterseher*, S. 166), die zu

Während also Schiller in seinem Gedicht die hybride Tat des Jünglings „noch auf traditionelle Weise“[876] behandelt und den Menschen, der sich gottgleich wähnt, von den Göttern strafen läßt, ist es dem Lehrling bei Novalis erlaubt, den Schleier der Isis fortzuziehen. Novalis’ Lehrling verkündet sein Ziel:

> […] wenn kein Sterblicher, nach jener Inschrift dort, den Schleyer hebt, so müssen wir Unsterbliche zu werden suchen; wer ihn nicht heben will, ist kein ächter Lehrling zu Sais.[877]

In dem Romanfragment verbirgt sich das Geheimnis der Natur hinter der Verschleierung. Oster spricht in diesem Zusammenhang vom Schleier als „Inbegriff des Naturgeheimnisses“[878] in der Romantik. In der Ideenwelt der Romantik ist der Mensch von romantischem Gemüt – insbesondere der hingebungsvolle Dichter und Liebende - befähigt, die Natur in ihren Zusammenhängen zu verstehen. Bruce Haywood deutet in diesem Zusammenhang den Schleier in den *Lehrlingen* als trennendes Element, das den philiströsen Menschen von der Natur abschneidet und ihn somit von den paradiesischen Zuständen des goldenen Zeitalters fernhält.

> Between man and nature, Novalis indicates, there is a veil that cuts man off from the intercourse with nature he had once enjoyed.[879]

Das erklärte Ziel der Lehrlinge zu Sais ist es nun, „die Natur in ihren tieferen Schaffenskräften zu verstehen“[880], um Mensch und Natur wieder zu vereinigen und das goldene Zeitalter wieder herzustellen. Winfried Freund formuliert das Erkenntnisziel der Lehrlinge im Sinne romantischer philosophischer Ansätze als „das Einssein von Subjekt und Objekt“[881]. In der Interpretation Freunds tritt erneut die Eigenschaft des Schleiers hervor, die bereits bei anderen Beispieltexten dieses Kapitels betont worden ist: das Hervorrufen des

---

Lebzeiten des Menschen verhüllen, was hinter den „Grenzen des menschlichen Lebens“ (Friedrich Schiller, *Der Geisterseher*, S. 166) liegt.

[876] Hermann Kurzke, *Novalis*, S. 51

[877] Novalis, *Die Lehrlinge zu Sais*, S. 82

[878] Patricia Oster, *Der Schleier im Text*, S. 10

[879] Bruce Haywood, *Novalis: The Veil of Imagery*, S. 32

[880] Friedrich Hiebel, *Novalis*, S. 220

[881] Winfried Freund, *Novalis*, S. 131

Vagen und Ungewissen. Die Lehrlinge streben danach, „das Geahnte zur Gewißheit“[882] werden zu lassen. Martin Erich Schmid erinnert zudem an „die Zartheit des Gewebes“[883], welche dem Schleier jeweils zu einem bestimmten Grade die Qualität des Verhüllenden sowie des Offenbarenden verleiht.[884]

Auch in Edgar Allan Poes Erzählung *The Masque of the Red Death* liegt die letzte Wahrheit hinter einem Tuch verborgen. Prinz Prospero verschanzt sich mit Freunden und Gefolge, um dem Roten Tod zu entrinnen. Sich in Sicherheit wähnend, feiert der Adelige ein ausgelassenes Maskenfest. Mit der Zeit erweckt eine in Leichentücher gehüllte Gestalt die Neugier des Gastgebers. Als der unheimliche Gast demaskiert wird, muß der Prinz feststellen, daß auch er nicht dem Tod entkommen kann:

> Then, summoning the wild courage of despair, a throng of the revellers at once threw themselves into the black apartment, and, seizing the mummer, whose tall figure stood erect and motionless within the shadow of the ebony clock, gasped in unutterable horror at finding the grave-cerements and corpse-like mask which they handled with so violent a rudeness, untenanted by any tangible form.
> And now was acknowledged the presence of the Red Death.[885]

Die todbringende Seuche hat sich in Leichentücher gehüllt, um den vermessenen Protagonisten in die menschlichen Schranken zu verweisen. Anders als bei Schiller, der ebenfalls die Bestrafung der menschlichen Vermessenheit thematisiert, und in den übrigen Beispieltexten dieses Kapitels verhüllen die Tücher jedoch hier nicht die Wahrheit - sie *sind* in diesem Falle die schreckliche Wahrheit. Als Leichentücher künden sie bereits nach außen hin vom Tod.

*

Als die Epoche der Romantik schon längst in die Literaturgeschichte eingegangen ist, sucht der Dichter Walter de la Mare noch immer eine Antwort auf die Frage, was es mit Schleier und Verschleierung wohl auf sich hat:

---

[882] ebd., S. 132

[883] Martin Erich Schmid, *Novalis*, S. 166

[884] Schmid weist übrigens ferner darauf hin, daß das Bild des Schleiers ein häufig auftretendes Element im Gesamtwerk Friedrich von Hardenbergs ist - zu finden ist es beispielsweise im Klingsohr-Märchen und in den „Hymnen an die Nacht“ (Vgl. Schmid, *Novalis*, S. 165 und S. 167) - und überdies in Wortvarianten wie „Dunst“, „Flor“, „Gewebe“ sowie „Vorhang“ auftritt (Vgl. Schmid, *Novalis*, S. 169).

[885] Edgar Allan Poe, „The Masque of the Red Death“, S. 257f.

I THINK and think; yet still I fail -
Why does this lady wear a veil?[886].

Im Anschluß an die vorangegangene Betrachtung können jedenfalls für die Epoche der Romantik zwei Funktionsgruppen für die Verwendung des Schleiers festgehalten werden. Dabei läßt sich die `Multipräsenz´ des Schleiers in romantischer Literatur dadurch erklären, daß der Charakter des Schleiers, seine typische stoffliche Beschaffenheit, der Gestaltung romantischer Ideenkonzepte entgegenkommt. Zum einen fungiert der Schleier als wirkungsästhetisches sowie textgestalterisches Element, zum anderen richtet sich seine Verwendungsintention auf die inhaltliche Ebene, wo er bei der Darstellung ideengeschichtlicher Aspekte dienlich ist.

In ersterer funktionaler Übergruppe ruft der Schleier die Atmosphäre des Geheimnisvollen hervor. In den untersuchten Erzähltexten gewährleistet das Schleiermotiv Spannungsaufbau sowie Spannungssteigerung und stellt somit eine entscheidende Komponente der Textkonstruktion dar. Die wichtige Bedeutung des Schleiers in diesem Punkt wird besonders deutlich in Anbetracht von Radcliffes *Mysteries of Udolpho*, wo das Motiv mehrere hundert Seiten hindurch in repetitiver Art und Weise für die Gestaltung eines Spannungsbogens sorgt. Überhaupt vereinigt Radcliffes Roman viele der eruierten Schleier-Funktionen. Ebenso findet sich dort nämlich die Ambiguität der Gefühle angesichts der Verschleierung, die als typisch für die Konfrontation der Figuren mit dem Schleier aus den Beispieltexten hervorgegangen ist. Nicht nur bei Radcliffe, sondern auch bei Hoffmann, Hawthorne und Poe mischt sich Furcht mit brennender Neugier. Hoffmann formuliert diese Gefühlsmischung in seiner Erzählung *Das öde Haus* als „wonnige[s] Grauen“. Zurückgehend auf Burkes Definition des Erhabenen, liegt diese Ambiguität der Gefühle dem Gothic Terror zugrunde. Vermeintliche Schrecknisse lassen die Figuren wohlig erschauern. Der Schleier stimuliert die Imagination hier im Dienste der romantischen Wirkungsästhetik.

Innerhalb der ideengeschichtlichen Funktionsgruppe erscheint die Imagination typisch für die Romantik als bewußtseinserweiternd. Die Einbildungskraft sensibler romantischer Gemüter vermag, das `Tor zur anderen Welt´ zu öffnen. Der Schleier hat in diesem Zusammenhang die Funktion, zuvor zwei Welten zu trennen. In seiner verschleiernden Eigenschaft vermittelt er dem Betrachter den Eindruck des Vagen, der die für die Epoche der Romantik so typischen Schwellenüberschreitungen kennzeichnet. Wie in Novalis’ *Lehrlingen*

---

[886] Walter de la Mare, „The Veil“, S. 11

wird dem Betrachter der Verschleierung zunächst eine Ahn(d)ung zuteil. Mit dem Lüften des Schleiers ist schließlich der Schritt hinüber in die `andere´ Welt vollzogen. Verschwindet der verschleierte Blick, so wird romantische Einsicht jenseits der Welt des Alltags möglich. Die Vorstellung vom Schleier oder Vorhang als von einem Mittel, das die Welten scheidet und so geheimhält, was jenseits jeder Welt liegt, herrscht bereits seit der Spätantike vor; die Romantiker funktionalisieren dieses tradierte Bild im Dienste ihrer ideengeschichtlichen Konzepte.[887] Auch bei Radcliffe, Hawthorne und Poe bildet der Schleier die Trennlinie zwischen zwei Welten. In *Udolpho* trennt das Gewebe Alltägliches und (vermeintlich) Übernatürliches; in *The Blithedale Romance* wird die angeblich seherische Begabung, der Blick in eine Welt jenseits des allseits als Wirklichkeit Akzeptierten, als Betrug entlarvt. Die Leichentücher in Poes Erzählung stellen die Grenze zwischen Totenreich und Welt der Lebenden dar.

Sowohl die funktionale Verwendung als auch die motivische Gestaltung des Schleiers zeigen große Übereinstimmungen in den untersuchten Beispieltexten national unterschiedlicher Herkunft auf. In den deutschen, englischen und amerikanischen Texten alternieren die Schleierdarstellungen als Abdeckung eines Gemäldes bzw. Kunstwerks sowie die als Verhüllung einer Person. Neben dieser ersten Ebene der Motivgestaltung tritt der Schleier weiterhin auf einer nächsten Textebene in symbolischer Verwendung in Erscheinung. Wie in mehreren Beispieltexten festgestellt, unterstützt die Verschleierung so die Offenheit der interpretatorischen Dimension. Der Schleier wird hier in Osters Worten zu einem „Bild für den Text und seine Aktualisierung durch den Leser“[888]. Der Schleier fungiert als Symbol des Geheimnisvollen schlechthin, welches sich jeglichem endgültigen, eindeutigen Analyseversuch verwehrt. Manfred Voigts weist auf den „Kampf der Aufklärung gegen das Geheimnis“[889] hin - die Romantiker machen diese „Verdrängung des Geheimnisses“[890] ganz offensichtlich wieder rückgängig. Als Metapher unterstreicht der Schleier den Eindruck der Vagheit und Ungewißheit, die der Text beim Leser auslösen soll. Die metaphorische Komponente funktioniert oftmals zusammen mit anderen stilistischen Eigenheiten romantischer Erzähltexte zum Hervorrufen des Vagen, In-der-Schwebe-Befindlichen, wie zum Beispiel mit der „als ob“-Konstruktion.

---

[887] Vgl. Moshe Barasch, „Der Schleier. Das Geheimnis in den Bildvorstellungen der Spätantike“, S. 198

[888] Patricia Oster, *Der Schleier im Text*, S. 10

[889] Manfred Voigts, „Thesen zum Verhältnis von Aufklärung und Geheimnis“, S. 70

[890] ebd.

2.3.4 Resümee

Im Kontext romantischer Schauerwelten hat sich die Untersuchungskategorie der Vagheit wiederum als dominantes textgestalterisches Mittel erwiesen. Vagheitsmittel stehen hier primär im Dienste der Wirkungsästhetik und werden zur Schauererzeugung und zur atmosphärischen Gestaltung eingesetzt. Bei den englischen Schauerromanautoren Radcliffe und Maturin besteht jedoch im Unterschied zu ihren deutschen und amerikanischen literarischen Mitstreitern keine vollständige Herrschaft des Vagen. Durch die Erzähltechnik des `explained supernatural´ weichen Vagheit und Ungewißheit bei Radcliffe spätestens am Romanschluß der Eindeutigkeit. In den untersuchten deutschsprachigen und amerikanischen schaurigen Texten hingegen behaupten sich Vagheit und Ungewißheit über das Ende der jeweiligen Erzählungen hinaus. In Maturins Roman *Melmoth the Wanderer* ist ebenfalls ein Umschwung vom Vagen zum Eindeutigen zu verzeichnen; zum Ende der Gothic Novel gewinnt das Vage jedoch unterschwellig wieder an Macht.

Vagheit tritt in romantischer Schauerliteratur auf drei Ebenen in Erscheinung. Auf grammatikalischer Ebene wird in deutschen Schauererzählungen hauptsächlich mit den üblichen „als ob“-Konstruktionen operiert, in den englischen und amerikanischen Texten, die mit Angst und Verunsicherung des Lesers spielen, findet sich statt dessen die Vagheitsformel „she/he thought she/he saw“. Das „as if“ wird nur zur Formulierung eines Vergleichs herangezogen. Wie ihre deutschen Schriftstellerkollegen arbeiten die englischsprachigen Autoren zudem auch mit dem Wortfeld des Anscheins sowie mit adverbialen Bestimmungen wie „almost“. Der Umschwung vom Vagen zum Eindeutigen in Maturins Schauerroman ist ebenfalls auf grammatikalischer Ebene nachvollziehbar, wenn Wendungen wie „it was indeed“ oder adverbiale Bestimmungen wie „evidently“ die Vagheitsformel „he thought he saw“ ablösen.

Auf motivischer Ebene erzielen in allen drei untersuchten Nationalliteraturen ungünstige Lichtverhältnisse den Eindruck des Vagen. Oft kommt es zu einer Wahrnehmungsbeeinträchtigung bei den romantischen Figuren aufgrund einer Kombination von Dämmerlicht und größerer räumlicher Distanz zwischen Wahrnehmendem und schemenhaft Wahrgenommenem. Die Sicht beeinträchtigt auch der in romantischer Literatur beliebte Schleier bzw. seine Variante des Vorhangs. Der Schleier verkörpert das Geheimnisvolle und das Vage gleichermaßen. Das Verschleierte ruft den Eindruck des Vagen hervor, nur bei der Variante des Vorhangs wird Vagheit durch vollkommene Ungewißheit ersetzt. Beide Varianten bieten `Nahrung´ für die (romantische) Imagination. Das Motiv des

Schleiers ist ebenfalls in Texten deutscher, englischer und amerikanischer Autoren anzutreffen. Hinsichtlich der motivischen Ausgestaltung und der funktionalen Verwendung sind große Übereinstimmungen in den untersuchten Beispieltexten unterschiedlicher nationaler Herkunft zu beobachten. Die Verwendung des Schleier-Motivs – wie das Erzählphänomen der Vagheit insgesamt - ist in der Romantik allerdings nicht auf das Genre der Schauerliteratur beschränkt, wie am Beispiel von Novalis' *Lehrlingen zu Sais* deutlich wird. Maturin und Hoffmann erzielen zudem Vagheit und Ungewißheit durch den Einsatz des Alkoholmotivs.

Auf narratologischer Ebene sind klare Unterschiede erkennbar zwischen den beiden untersuchten englischen Gothic Novels auf der einen Seite und den deutschen und amerikanischen Erzählungen auf der anderen Seite. Sowohl in Radcliffes als auch in Maturins Text ist ein Wandel vom Vagen zum Eindeutigen zu verzeichnen. In *The Mysteries of Udolpho* weicht die Vagheit nach und nach rationalen Erklärungen, in *Melmoth the Wanderer* erfahren die subjektiven Eindrücke des Protagonisten eine `Objektivierung´, indem sie im Hinblick auf ihren fiktiven Realitätsstatus beglaubigt werden. Diese Beglaubigung erfolgt durch Zeugen der Außenwelt, die die vagen Wahrnehmungen des jungen Melmoth teilen und bestätigen. Auch bei Radcliffe gibt es diese `objektivierenden´ Zeugen der Außenwelt. Hoffmann hingegen nutzt in seiner Erzählung *Das Majorat* eben diese Zeugen, um den Leser nur noch mehr zu verunsichern, wenn er deren scheinbar vorliegende objektive Wirklichkeit durch den Einsatz vager Motive relativiert. Im Gegensatz zu den beiden betrachteten englischen Gothic Novels herrschen in den romantischen Texten der für die Untersuchung herangezogenen Autoren andauernde Vagheit und permanente Verunsicherung über den Schluß der jeweiligen Erzählung hinaus. Andere textkompositorische Vagheitstechniken tauchen in allen drei Nationalliteraturen auf. Ein beliebtes erzählgestalterisches Mittel ist, daß den Figuren eine Vergewisserung ihrer vagen Sinneseindrücke verwehrt wird. Daneben sorgen noch vermittelte Rede und Informationen aus zweiter Hand für Ungewißheit.

In sämtlichen der untersuchten literarischen Schauerwerke kommt dem Vagen die wirkungsästhetische Funktion der Schauerzeugung zu. Die romantischen Autoren nutzen die Vagheit zur Gestaltung von Textoffenheit, die den Leser dazu animiert, verschiedene Lesarten durchzuspielen. Hoffmann schafft es auf diese Weise, übernatürlichen Spuk und Schrecken einer philiströsen Leserschaft zugänglich zu machen. Ann Radcliffe nimmt als Vertreterin der englischen Vorromantik eine Sonderstellung ein. Vagheit erfährt in ihrer Gothic Novel gegenüber der positiv bewerteten Gewißheit eine Negativierung. Das Zerstören des Vagen zugunsten des Eindeutigen transportiert in diesem Falle noch aufklärerisches Gedankengut.

Gleichzeitig fungieren aber Radcliffes Vagheitsstrategien bereits im Sinne des romantischen Geistes in wirkungsästhetischer Absicht.

2.4 Wahnwelten? - Vagheit und romantischer Diskurs über den Wahnsinn

„Was ihr nicht tastet, steht euch meilenfern,
Was ihr nicht faßt, das fehlt euch ganz und gar,
Was ihr nicht rechnet, glaubt ihr, sei nicht wahr,
Was ihr nicht wägt, hat für euch kein Gewicht,
Was ihr nicht münzt, das, meint ihr, gelte nicht.“[891]

(Johann Wolfgang von Goethe, *Faust II*)

Ironischerweise passen gerade die Worte einer Figur des Romantikverachters Goethe perfekt in den romantischen Diskurs über den Wahnsinn, lesen sie sich doch wie eine romantische Anklage philiströser Engstirnigkeit in Bezug auf die Wahrnehmung der Wirklichkeit.[892] Ebenso wie Hoffmanns Einsiedler Serapion gemahnt hier Goethes Mephistopheles daran, die prosaische Annahme nur *einer* Wirklichkeit zu überdenken. Was der philiströse Geist als Ausgeburten des Wahnsinns abtut und damit gleichzeitig negativiert, erfährt im romantischen Kontext eine differenziertere Wertung. Wahnsinn bedeutet eine magische Dimension, die sich philiströser Beschränktheit entzieht und für den `verschlossenen Sinn´ weder erkennbar noch erreichbar ist.[893] Es ist insbesondere die positive Aufwertung des Wahnsinns sowie der subjektiven Welt(sicht) der als wahnsinnig Etikettierten, die den gesellschaftlichen und literarischen Diskurs der Romantik über diesen Geisteszustand kennzeichnet. Die Hinwendung zum Wahnsinn sowie die neue Wertschätzung dieses Geisteszustandes können mit Blick auf die drei in der Arbeit verglichenen Nationalliteraturen einheitlich als Protest gegen die Rationalisierung und Reduzierung des Menschen durch seine vernunftbestimmte Umwelt gesehen werden.[894]

---

[891] Johann Wolfgang von Goethe, *Faust. Der Tragödie zweiter Teil*, S. 154

[892] Die durchaus negative Konnotation der teuflischen Goethe-Figur sollte allerdings bei ihrer Instrumentalisierung im Kontext des vorliegenden Kapitels im Hinterkopf behalten werden.

[893] Vgl. Rosemarie Hellge, *Motive und Motivstrukturen bei Ludwig Tieck*, S. 254

[894] Vgl. Brunhilde Janßen, *Spuk und Wahnsinn*, S. 118 und Thomas Kullmann, „Defeats of Reason in the Gothic Novel“, S. 151f sowie S. 181

„[…] a new discourse on madness can be traced, opposed to the discourse of rationalism.“[895]

Goethe hatte unter Bezugnahme auf Scott seine romantisch gesinnten Zeitgenossen, die ihre Faszination für den Wahnsinn in ihren literarischen Werken vielfältig verarbeiteten, selbst als `krank´ betitelt.[896] Seine von Abneigung zeugenden Aussagen richteten sich insbesondere auf den Spätromantiker E.T.A. Hoffmann. Aber auch bereits in der deutschen Frühromantik sowie der englischen Vorromantik und der amerikanischen Literatur dieser Zeit zeichnet sich in den Texten eine intensive und differenzierte Auseinandersetzung mit der Thematik des Wahnsinns ab. Mit Blick auf die deutsche Frühromantik ist da etwa an Novalis' oder die philosophischen Äußerungen im Kontext des Deutschen Idealismus sowie an Tiecks Phantasiekonzept zu denken; in der englischen Vorromantik sind es insbesondere die Gothic Novels, die den Wahnsinn thematisch in den Mittelpunkt stellen; im amerikanischen Raum spiegeln zum Beispiel die Romane Brockden Browns die Faszination von Formen geistiger Zerrüttung in dieser frühen Periode der romantischen Literatur wider. Horst Lederer faßt die romantische Wende in Hinblick auf den Wahnsinn in folgenden Worten zusammen:

Nachdem der Wahnsinnige als literarische Figur im 18. Jahrhundert aufgetaucht war, dann aber trivialisiert wurde, um in sensualistischer Manier als armer Narr Mitleid zu erregen und dem Vernünftigen als warnendes Beispiel zu gelten, wird er nun wieder ernst genommen.[897]

Das besondere romantische Interesse am Wahnsinn, also an „the realm beyond the borders of rationality“[898], sowie dessen positive Aufwertung läßt sich in jeder der drei im Rahmen dieser Arbeit untersuchten Nationalliteraturen aufzeigen. Dies soll im vorliegenden Kapitel anhand von Beispieltexten erfolgen, die jeweils romantische Welten zwischen Wahn und Wirklichkeit beschreiben.

In allen drei Nationalliteraturen wird bei der Thematisierung des Wahnsinns mit dem erzählerischen Mittel der Vagheit operiert. Wie bereits an anderen romantischen Ideenkonzepten aufgezeigt, unterstützen Vagheitsschilderungen auch in bezug auf die

---

[895] Thomas Kullmann, „Defeats of Reason in the Gothic Novel“, S. 191

[896] Vgl. Wulf Segebrecht, „Krankheit und Gesellschaft“, S. 267 sowie Friedhelm Auhuber, *In einem fernen dunklen Spiegel*, S. 180 und ferner Wolfgang Lange, *Der kalkulierte Wahnsinn*, S. 97

[897] Horst Lederer, *Phantastik und Wahnsinn*, S. 80

[898] Frederick Burwick, *Poetic Madness and the Romantic Imagination*, S. 17

Thematik des Wahnsinns wieder die inhaltlichen Konzepte auf textlicher, d.h. auf narratologischer und stilistischer Ebene. Sie ermöglichen die textliche Abbildung von „uncertain psychological states“[899] und werden im Rahmen der „literarischen Gestaltung von Wahnsinn“[900] funktionalisiert. Auf diese Weise helfen Vagheitsschilderungen, das „Verfließen der Grenze zwischen Wahn und Wirklichkeit“[901] zu formulieren und sind somit Teil der romantischen „rhetoric of madness“[902]. Inwiefern und in welcher Weise das Vagheitsphänomen in seinen diversen Abstufungen *genau* im Zusammenhang mit der Präsentation des romantischen Diskurses über den Wahnsinn verwendet wird, soll in der folgenden Betrachtung der Beispieltexte deutlich werden. Interessant ist dabei, daß Vagheitsschilderungen sowohl in literarischen Werken auftreten, die - zumindest auf der Textoberfläche - erst einmal von dem eindeutigen Tatbestand geistiger Verwirrung ausgehen, als auch in solchen, die sich unentschlossen bezüglich eines pathologischen Befundes geben. In letzterem Fall bleibt in der Schwebe, ob tatsächlich ein Zustand geistiger Verwirrung vorliegt. Warum in *beiden* Fällen auf narratologischer und stilistischer Ebene mit dem Vagheitsphänomen gearbeitet wird, soll ebenfalls im Folgenden ersichtlich werden.

In den romantischen Welten bewegen sich Figuren und Leser zwischen Wahn und Wirklichkeit. Nach Auffassung der Romantiker verschmelzen dabei diese beiden von der prosaischen Außenwelt streng geschiedenen Dimensionen. Friedhelm Auhuber unterstreicht dies:

> Es ist die Generation der Romantiker, […] die gegen die scharfe Grenzziehung Sturm läuft und die strikte Trennung zwischen `gesund´ und `krank´ nicht mehr anerkennen will.[903]

Bei Detlef Kremer heißt es ergänzend:

> Die scharfe Trennung zwischen psychischer Gesundheit und Wahnsinn, auf der die aufklärerische Psychologie weitgehend bestand, wird aufgehoben. Die Grenze zwischen Vernunft und Wahn geraten [sic!] in Fluß. Der romantische Blick vermag Traum und extatischen Wahnzuständen eine höhere Wahrheit abzugewinnen,

---

[899] Fred Botting, *Gothic*, S. 123

[900] Ulrich Hohoff, *E.T.A. Hoffmann*, S. 320

[901] Ulrich Hohoff, *E.T.A. Hoffmann*, S. 316

[902] Allen Thiher, *Revels in Madness*, S. 187

[903] Friedhelm Auhuber, *In einem fernen dunklen Spiegel*, S. 7

> umgekehrt erscheint ihr die alltägliche Vernunft als platteste Form der Geisteslosigkeit.[904]

Wahn(sinn) kann somit *eine* Wirklichkeit (unter vielen) darstellen, *die eine* Wirklichkeit sich als philiströse Wahnvorstellung herausstellen. In diesem Sinne erschließen sich die Romantiker den Wahnsinn als durchaus *positives* Phänomen, das den Blick oder gar die Reise in andere Welten ermöglicht.[905] Wahnsinn gilt als „transzendentalpoetische Alternative zur Banalität des Wirklichen“[906], wie es die prosaisch Denkenden definieren:

> Die romantische Bewegung […] ist von der Sehnsucht getragen, die Erlösung des Menschen in einem Jenseits zu finden und der Hoffnung, das menschliche Sein, das trotz der Zergliederung durch die Vernunft undurchdringlich geblieben ist, mit einer universellen Ordnung in Zusammenhang stellen zu können. Insbesondere die von der Vernunft als anormal und gestört abgelehnten Seelenlagen ernennen die Romantiker zum privilegierten Weg, die Kommunikation mit dem kosmischen Ganzen aufzunehmen.[907]

Neben tieferer Erkenntnis und Wahrnehmungserweiterung ermöglicht der Wahnsinn in den Augen der Romantiker ferner den Zustand individueller Glückseligkeit. Nationenübergreifend gilt:

> […] irrationality becomes a source of satisfaction and happiness.[908]

Der geistig Entrückte ist aus romantischer Sicht somit nunmehr zu beneiden - nicht mehr zu bedauern oder zu fürchten, wie es bei den vernunftorientierten Vorgängern der Romantik üblich war.

Der romantische Glaube an den Wahnsinn als Mittel zur Grenzüberschreitung zu Bereichen tieferer Wahrheiten und intensiveren Erfahrungen ist besonders dominant in den Werken deutscher Romantiker, wie etwa bei Hoffmann oder Tieck; er findet sich aber ebenso in Werken englischer Autoren sowie bei dem Vertreter der amerikanischen romantischen

---

[904] Detlef Kremer, *Prosa der Romantik*, S. 142

[905] Horst Lederer spricht in seinem Band *Phantastik und Wahnsinn* in diesem Zusammenhang von der „positive[n] Kraft des Wahnsinns“ (S. 89); die gleiche Formulierung benutzt Brunhilde Janßen in ihrem Buch *Spuk und Wahnsinn* auf Seite 116.

[906] Georg Wellenberger, *Der Unernst des Unendlichen*, S. 169

[907] Horst Lederer, *Phantastik und Wahnsinn*, S. 85f.

[908] Thomas Kullmann, „Defeats of Reason in the Gothic Novel“, S. 182

Literatur, Edgar Allan Poe, der in seiner Erzählung *Eleonora* dem Wahnsinn den Status einer erweiterten Wahrnehmungsfähigkeit zuspricht:

> „[…] `they who dream by day are cognizant of many things which escape those who dream only by night. In their grey visions they obtain glimpses of eternity, and thrill, in awaking, to find that they have been upon the verge of the great secret´“[909] [910].

Charles E. May stellt Poes „preference for alternate realms of experience“[911] heraus, wenn er festhält:

> Poe was interested in all human experiences that challenged or undermined the easy assumption that everyday reality was the only reality worth attending to.[912]

Zusätzlich dazu, daß der Wahnsinn nach romantischer Auffassung als Weg in die `andere´ Welt gilt, erfährt dieser geistige Zustand weiterhin eine Positivierung, wenn die Romantiker den Geniegedanken, d.h. die Verbindung von Wahnsinn und genialem künstlerischem Schaffen, aufgreifen.[913] Wahnsinn stellt eine „künstlerische Entfaltungsmöglichkeit[]“[914] dar. Tobin Siebers schreibt über den romantischen Glauben an die Kreativität des Wahnsinns:

> The equation between madness and genius encouraged many writers to study psychopathology, and the result was a profound change in literary form, style, content, and especially in the artist's conduct. The Romantic artist portrayed himself as the carrier of madness and uncanny inspiration […].[915]

Im Rahmen von Siebers' Hinweis auf die Veränderungen stilistischer Art ist insbesondere an das dominante Auftreten von Vagheitsformulierungen in romantischen Texten zu denken. Das

---

[909] David Ketterer, *The Rationale of Deception in Poe*, S. 29

[910] Vgl. stellvertretend für die Positivierung des Wahnsinns in Werken englischer Autoren beispielsweise den Hinweis auf Sophia Lee in Thomas Kullmann, „Defeats of Reason in the Gothic Novel“, S. 182.

[911] Charles E. May, *Edgar Allan Poe*, S. 93

[912] ebd.

[913] Frederick Burwick weist in seinem Buch *Poetic Madness and the Romantic Imagination* auf die bis in die Antike zurückreichende Tradition des Geniegedankens hin. (Vgl. S. 3) In diesem Zusammenhang zitiert er beispielsweise Plato: „`In vain does one knock at the gates of poetry with a sane mind.´“ (S. 1). Ferner führt er Aristoteles' Äußerung an: „`Poetry demands a man with a special gift … or a touch of madness.´“ (S. 1).

[914] Brunhilde Janßen, *Spuk und Wahnsinn*, S. 116

[915] Tobin Siebers, *The Romantic Fantastic*, S. 167

gleiche gilt für die Äußerung Wolfgang Langes zur „Neukonzeptualisierung von Genialität“[916] in der Romantik, wenn es bei ihm heißt:

> Es ist dies eine Revolution, in deren Gefolge nicht nur alle ästhetischen Werte umgewertet worden sind, sondern zugleich eine, mit der eine Sprache und ein Stil entstanden sind, deren halluzinatorische Gewalt und irreale Bilddelirien nichts von der explosiven Schönheit ihrer Anfänge verloren hat [sic!] […].“[917]

Der Geniegedanke kommt insbesondere in den Äußerungen der deutschen Frühromantik zum Ausdruck, findet sich aber auch im romantischen Gedankengut der anderen beiden Nationen wieder.[918] Novalis beschwört so beispielsweise einen „`Künstler des Wahnsinns´“[919] und sieht den Wahnsinn als einzige Quelle „`ächte[r] [sic!] Offenbarungen des Geistes´“[920].

> Krankheit und Wahnsinn werden bei NOVALIS [sic!] zur Quelle der psychologischen Erkenntnis des wahren Selbst, und das heißt auch der Erkenntnis des wahren Zusammenhangs der Natur und ihrer Gesetze.[921]

Novalis’ Vorstellung zufolge ist es gerade die dem Künstler eigene Krankheit der Sensibilität, also die Disposition zum Wahnsinn, die es dem Dichter ermöglicht, eine neue, höhere Gesundheit zu erreichen, welche er dann als „`transcendentale[r] [sic!] Arzt´“[922] auch der Menschheit angedeihen lassen kann.[923] Novalis’ Definition der Phantasie, nämlich „als das schöpferische Vermögen, `mit Bewußtsein jenseits der Sinne zu sein´“[924], verbindet diese mit dem Wahnsinn. Auch Clemens Brentano preist den Zustand geistiger Umnachtung in einem seiner Gedichte mit den Worten „`Selig, wer ohne Sinne […]´“[925] und führt ihn als

---

[916] Wolfgang Lange, *Der kalkulierte Wahnsinn*, S. 81

[917] ebd.

[918] So vertreten viele der Poeschen Figuren etwa die These, Wahnsinn steigere die intellektuellen Fähigkeiten. (Vgl. Carla Gregorzewski, *Edgar Allan Poe und die Anfänge einer originär amerikanischen Ästhetik*, S. 141)

[919] Wolfgang Lange, *Der kalkulierte Wahnsinn*, S. 79

[920] ebd., S. 80

[921] Helmut Schanze (Hg.), *Romantik-Handbuch*, S. 594

[922] ebd.

[923] Vgl. ebd.

[924] Rosemarie Hellge, *Motive und Motivstrukturen bei Ludwig Tieck*, S. 118

[925] Wolfgang Lange, *Der kalkulierte Wahnsinn*, S. 81

Voraussetzung genialen künstlerischen Schaffens an. Tieck sieht ebenfalls eine Verbindung zwischen Wahnsinn und Genialität.[926]

Obwohl nun gerade die Aufwertung des Wahnsinns den romantischen Diskurs über diesen Geisteszustand kennzeichnet, ist es keineswegs so, daß es zu einer einseitigen Positivierung oder gar Verklärung des Wahnsinns kommt.[927] Vielmehr zeichnet sich die romantische Beschäftigung mit Formen geistiger Entrücktheit durch eine durchaus ambivalente Sichtweise aus. Der Faszination zur Seite steht die oftmals tiefgreifende Angst vor geistiger Zerrüttung. In Mulvey-Roberts' *Handbook* ist in diesem Kontext die Rede von der für die Romantik typischen „horrified fascination with the madhouse"[928]. Neben ihrer Thematisierung im literarischen Text ist diese Angst bei einigen Autoren Bestandteil der persönlichen Gefühlswelt. Dies trifft zum Beispiel auf Hoffmann und Poe zu.[929] Insbesondere in den Werken der Spätromantik tritt diese Furcht vor dem Wahnsinn neben die Wertschätzung desselben. John Neubauer spricht in diesem Zusammenhang von „the disenchantment of Hoffmann's generation"[930]. Bei Kremer heißt es über das ambivalente romantische Verhältnis zum Wahnsinn:

> Die Angst vor der eigenen Zerrissenheit steht in fortwährender Spannung mit der Lust an der Entdeckung seelischer Vielschichtigkeit.[931]

Auch in der englischen Gothic Novel ist diese romantische Zwiegespaltenheit gegenüber dem Wahnsinn nachzuvollziehen. Einerseits wird den geistig Zerrütteten Mitleid zuteil, oder man begrüßt die eskapistischen Möglichkeiten des Wahnsinns, andererseits stellt die Angst vor geistiger Umnachtung eine fundamentale Quelle des Terrors dar.[932]

Die positiv und die negativ gefärbte romantische Sicht des Wahnsinns verbindet ihre jeweilige Umsetzung auf textlicher Ebene mit dem textgestalterischen Mittel der Vagheit. Die

---

[926] Vgl. Jörg Bong, *Texttaumel*, S. 97

[927] Vgl. Uwe Japps Beurteilung der Hoffmannschen Serapionserzählung (Uwe Japp, „Das serapiontische Prinzip", S. 71).

[928] Marie Mulvey-Roberts (Hg.), *The Handbook to Gothic Literature*, S. 153

[929] Vgl. Carroll D. Laverty, *Science and Pseudo-Science in the Writings of Edgar Allan Poe*, S. 45 sowie Brunhilde Janßen, *Spuk und Wahnsinn*, S. 123f.

[930] John Neubauer, „The Mines of Falun", S. 489

[931] Detlef Kremer, *Prosa der Romantik*, S. 153

[932] Vgl. Thomas Kullmann, „Defeats of Reason in the Gothic Novel", S. 176 und Marie Mulvey-Roberts (Hg.), *The Handbook to Gothic Literature*, S. 152

Grenzen zwischen den vermeintlichen Dimensionen der Realität, der Illusion und des Wahnsinns sind fließend.

Anders als in den Augen der Mediziner der Zeit räumen die Romantiker auch den negativen Ausformungen des Wahnsinns einen Platz im literarischen Werk sowie auch in der Gesellschaft ein. Die zeitgenössischen Seelenärzte verdammen die geistig Umnachteten zwar nicht mehr zu unmenschlicher Verwahrung in strikter Isolation von ihren Mitmenschen, wie es die Aufklärer praktiziert hatten, aber sie sehen den Zustand ihrer Patienten als änderungsbedürftig an. Ihr Bestreben liegt daher darin, mit ihren stetig neu entwickelten Behandlungsmethoden die Wahnsinnigen zu kurieren und somit ihre Wiedereingliederung in die Gesellschaft zu ermöglichen.[933] Ulrich Hohoff führt hierzu aus:

> Stets versuchen die Ärzte, eine klare Grenze zwischen Wahnsinn und Vernunft zu errichten.[] Der Wahnsinn wird - in humaner Absicht - von der engen Warte der Vernunft aus beurteilt […]. Diese verengte Sichtweise führt dazu, daß andere Seelenvermögen wie die Sinnlichkeit, die Einbildungskraft oder die Intuition nur als potentielle Vorstufen zu Geisteszerrüttungen in Erscheinung treten, in ihrer positiven Bedeutung aber nicht gewürdigt werden können.[934]

Die romantischen Autoren hingegen gestehen den geistig Entrückten eine Existenzberechtigung zu, ohne etwas an deren Zustand ändern zu wollen. Sie lassen in ihren literarischen Betrachtungen des Wahnsinns gerade die Grenze zwischen gesetzter Realität und vermeintlichem Wahnsinn verschwimmen. Obwohl die Herangehensweise romantischer Schriftsteller an das Phänomen des Wahnsinns sich also von der der Mediziner unterscheidet, orientieren sich die Ersteren an den naturwissenschaftlichen Abhandlungen der Seelenärzte und schöpfen aus ihnen. Allen Thiher stellt fest:

> Virtually all the themes found in the romantic psychiatrists and their views of madness are embodied in the literature of the romantics.[935]

Dabei, so Allen Thihers Hinweis, handelt es sich bei den romantischen medizinischen Veröffentlichungen zum Thema Wahnsinn größtenteils um Ergebnisse deutscher Seelenärzte und Wissenschaftler.[936] Friedhelm Auhuber macht jedoch ergänzend darauf aufmerksam, daß auch in England, Frankreich und Italien auf der Grundlage der neuen Erkenntnisse heftig über

---

[933] Vgl. Ulrich Hohoff, *E.T.A. Hoffmann*, S. 314

[934] Ulrich Hohoff, *E.T.A. Hoffmann*, S. 315

[935] Allen Thiher, *Revels in Madness*, S. 182

[936] Vgl. ebd., S. 167

den Wahnsinn diskutiert wurde.[937] Viele romantische Autoren - allen voran sicher Hoffmann und Poe - betreiben eine intensive Beschäftigung mit medizinischen Problemen und integrieren ihr neu erworbenes Wissen in ihren Werken.[938] Dabei ist jedoch wichtig, daß die wissenschaftlichen Erkenntnisse nicht mehr als verbindliche Vorgaben, deren Wahrheitsanspruch es literarisch nur zu illustrieren gilt, respektiert werden, sondern vielmehr als imaginativer Anreger zur Konstruktion eigener fiktionaler Erfahrungszusammenhänge dienen.[939] Neben dem anonymen Studium medizinischer Abhandlungen bereichern überdies oftmals persönliche Beziehungen zwischen romantischen Dichtern und Ärzten die literarischen Texte, indem sie ein weiteres Eindringen psychologisch-psychiatrischer Kenntnisse in die erzählende Literatur fördern.[940]

Anstatt die als wahnsinnig Eingestuften lediglich wegzusperren, waren die romantischen Seelenärzte bemüht, die geistig Entrückten zu heilen und in die Gesellschaft zu reintegrieren. Die Poesche Erzählung *The System of Dr. Tarr and Prof. Fether* greift dieses Interesse an einer menschlicheren Behandlung Geistesgestörter direkt auf.[941] Brunhilde Janßen schreibt über die Wende im Umgang mit den Insassen der Irrenhäuser:

> Der mittelalterliche Wahnsinn galt als von Gott gegebene Unvernunft, als `göttlicher Wahnsinn´, dessen Ursachen nicht erfragt werden mußten. Nun aber begann man mit der Suche nach körperlichen Ursachen des Wahnsinns, der Manie oder der Melancholie […]. Man fand dabei vor allem die Gefährdung des Wahnsinnigen durch übermäßige Leidenschaften, durch Liebe und Kummer, Aufregung, aber auch moralische Verworfenheit und sexuelle Aktivität.[942]

Somit riefen die Mediziner in ihren Aufsätzen dazu auf, sich in Gefühlsdingen pragmatisch zu verhalten, Leidenschaften zu unterdrücken, die Phantasie nicht ausschweifen zu lassen und sich bei sinnlichen Genüssen zu mäßigen.[943] Diese Ansicht spiegelt sich zum Beispiel noch in

---

[937] Vgl. Friedhelm Auhuber, *In einem fernen dunklen Spiegel*, S. 4

[938] Vgl. z.B. Wulf Segebrecht, „Krankheit und Gesellschaft“, S. 268, Friedhelm Auhuber, *In einem fernen dunklen Spiegel*, S. 89, Günter Hartung, „Anatomie des Sandmanns“, S. 56, Ulrich Hohoff, *E.T.A. Hoffmann*, S. 306 oder Carroll D. Laverty, *Science and Pseudo-Science in the Writings of Edgar Allan Poe*, S. 93 und Benjamin Franklin Fisher, „`Eleonora´: Poe and Madness“, S. 178

[939] Vgl. Hermann Josef Schnackertz, *E.A. Poe und die Wissenschaften seiner Zeit*, S. 17

[940] Vgl. Helmut Schanze (Hg.), *Romantik-Handbuch*, S. 600

[941] Vgl. Carroll D. Laverty, *Science and Pseudo-Science in the Writings of Edgar Allan Poe*, S. 85 und Marie Mulvey-Roberts (Hg.), *The Handbook to Gothic Literature*, S. 177

[942] Brunhilde Janßen, *Spuk und Wahnsinn*, S. 120f.

[943] Vgl. Lienhard Wawrzyn, *Der Automaten-Mensch*, S. 135

den frühen englischen Gothic Novels wider, die ebenfalls noch die Warnung vor „fits of excess“ und unkontrollierten Leidenschaften enthalten.[944]

Wie bereits erwähnt, prägten vornehmlich die Erkenntnisse deutscher Seelenärzte und Wissenschaftler die medizinische Landschaft der Romantik, auf die dann auch aus dem Ausland als Informationsquelle zugegriffen wurde. Unter den prominenten Personen der Zeit findet sich zum Beispiel Johann Christian Reil, der mit seinen *Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Kurmethode auf Geisteszerrüttungen* aus dem Jahre 1803 als Begründer des Begriffs `Psychiatrie´ gilt und nach 1800 in Deutschland der wohl bekannteste Arzt war.[945] Ein eifriger Leser seiner Veröffentlichungen war E.T.A. Hoffmann, der sich beispielsweise bei der Wahnsinnsdarstellung im *Sandmann* an den *Rhapsodien* orientiert hat.[946] Sowohl Reil als auch der nicht minder bekannte französische Arzt Pinel versuchten, sich über die Dispositionsbedingungen des Wahnsinns Klarheit zu verschaffen, und kamen unter anderem zu dem Schluß, daß in der Sensibilität eine Ursache für die Anfälligkeit für Geisteskrankheiten zu finden ist.[947] Pinels Erkenntnisse erscheinen 1801 unter dem deutschen Titel *Philosophisch-medizinische Abhandlung über Geistesverwirrungen oder Manie* und tragen dazu bei, daß ihr Verfasser auch in Deutschland als der erste Seelenarzt berühmt wird, der in der französischen Anstalt, die er leitete, die Wahnsinnigen nicht mehr wie Kriminelle behandelte und sie von den Ketten befreien ließ.[948]

Eine weitere Informationsquelle für romantische Autoren, die sich mit dem Wahnsinn beschäftigten, boten die Erkenntnisse der zeitgenössischen Naturphilosophie. Von Interesse sind in diesem Kontext sicher Schellings Äußerungen über den Wahnsinn, den er weniger als pathologische Erscheinung denn als göttliche Gabe und Grundlage schöpferischer Begabung ansieht:

> „Was wir Verstand nennen, wenn es wirklicher, lebendiger, aktiver Verstand ist, ist eigentlich nichts als geregelter Wahnsinn …. Die Menschen, die keinen Wahnsinn in sich haben, sind die Menschen von leerem, unfruchtbarem Verstand.“[949].

---

[944] Vgl. Thomas Kullmann, „Defeats of Reason in the Gothic Novel“, S. 168ff.

[945] Vgl. Ulrich Hohoff, *E.T.A. Hoffmann*, S. 307

[946] Vgl. z.B. Günter Hartung, „Anatomie des Sandmanns“, S. 56

[947] Vgl. Ulrich Hohoff, *E.T.A. Hoffmann*, S. 310

[948] Vgl. ebd., S. 307

[949] Brunhilde Janßen, *Spuk und Wahnsinn*, S. 115

Die Seelenärzte bedienten sich ebenfalls der Ideen Schellings und waren bestrebt, dessen gedankliches Modell der Einheit des Alls, der Identität von Geist und Natur, der Verbindung des Makrokosmos mit dem Mikrokosmos auf die Medizin und Therapie zu übertragen, um somit die Einheit, die durch Krankheit verlorengegangen ist, wieder herzustellen.[950] Des weiteren bot die Mesmersche Lehre vielerlei Anregungen für die Literaturschaffenden der Romantik.[951] Gotthilf Heinrich Schuberts *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften* aus dem Jahre 1808 bilden eine Verknüpfung von popularisierter Naturphilosophie und Mesmerismus, wodurch sie zur romantischen `Lieblingslektüre´ avancierten.[952]

> Mit der These, daß sich das höhere Geistige vornehmlich im „magnetischen Schlaf, Nachtwandeln, Wahnsinn und andern ähnlichen krankhaften Zuständen“ […] zeigt, systematisieren SCHUBERTs [sic!] *Nachtseiten* das Interesse […] am inneren Leben und an extremen seelischen Zuständen und verbinden dies mit der Naturphilosophie SCHELLINGs [sic!]. Der Magnetismus wurde als Methode empfunden, mit dem Inneren direkt in Beziehung zu treten.[953]

Auch Karl Alexander Ferdinand Kluge beschäftigt sich in seinem Werk *Versuch einer Darstellung des animalischen Magnetismus als Heilmittel* mit dem spekulativen Phänomen des Magnetisierens. Sein Werk ist ebenfalls eine der Hauptinformationsquellen des Romantikers Hoffmann.[954]

Das sehr große Interesse romantischer Autoren an Erkenntnissen einer sich in ihrer Gegenwart neu formierenden Psychologie und Psychiatrie steht folglich außer Frage. Vorsicht ist allerdings geboten, wenn Interpreten romantischer Literatur immer wieder den eklatanten Unterschied zwischen medizinisch-philosophischen Betrachtungen des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts sowie den Schlußfolgerungen der modernen Psychoanalyse mißachten und somit im Kontext der Verarbeitung dieser medizinischen Erkenntnisse in literarischen Werken der Romantik von einer Antizipation Freuds sprechen.[955] Friedhelm

---

[950] Vgl. Friedhelm Auhuber, *In einem fernen dunklen Spiegel*, S. 4

[951] Die Mesmersche Lehre befaßt sich mit der Methode des Magnetisierens, d.h. des Hypnotisierens, wie unter anderem bei Helmut Schanze (Helmut Schanze (Hg.), *Romantik-Handbuch*, S. 599) nachzulesen ist.

[952] Vgl. Helmut Schanze (Hg.), *Romantik-Handbuch*, S. 596

[953] ebd., S. 597

[954] Vgl. Friedhelm Auhuber, *In einem fernen dunklen Spiegel*, S. 11

[955] Vgl. z.B. die zumeist gänzlich unreflektierte Feststellung einer Antizipation Freuds bei John Neubauer (John Neubauer, „The Mines of Falun“, S. 488), Edwin Lüer (Edwin Lüer, *Aurum und Aurora*, S. 149) und S.S. Prawer, „Hoffmann’s Uncanny Guest“, S. 301 sowie auch bei Hartmut Böhme, der im Kontext von Tiecks

Auhuber warnt ebenso vor „einer vorschnellen Verbindung von Medizin und Psychologie um 1800 mit der Psychoanalyse, die um 1900 mit dem Erscheinen der Traumdeutung entwickelt wurde“[956].[957] Auhuber äußert mit Blick auf E.T.A. Hoffmanns Werke zudem den Einwand, „[…] daß der Nachweis einer Antizipation Freuds durch Hoffmann [eh] wenig beweist“[958]. Der gleichen Meinung sind auch Brigitte Feldges und Ulrich Stadler, die feststellen, „[…] daß eine psychoanalytische Interpretation zu kurz greift, wenn sie generell darauf ausgerichtet ist, Hoffmann als eine Art Vorläufer Freuds zu legitimieren“[959]. Generell, so kann festgehalten werden, dürfte eine Interpretation daran kranken, daß sie die zu diskutierenden Texte auf Beispielfälle psychoanalytischer Theorie reduziert.[960] Ebenfalls zu Skepsis rät Donald A. Ringe - hier mit Bezug auf die Poeschen Erzählungen:

> […] twentieth-century critics have been quick to apply modern theories of psychology - usually Freudian - to Poe’s fiction, and to discuss his protagonists as if they were case studies in abnormal psychology as the modern age understands it. Such interpretations, however, are always of dubious relevance and can only be maintained at the expense of the stories themselves, which make quite plain the sense in which the question of madness is to be understood. […] Reason and madness in Poe’s tales, therefore, must not be taken in twentieth-century terms but in the frame of reference Poe himself provides.[961]

Auch wenn nun die Antizipationsthese entschieden abzulehnen ist, bleibt es dennoch durchaus legitim, Parallelen zwischen Moderne und Romantik aufzuzeigen. Ungefähr zweihundert Jahre nach Goethes abschätziger Gleichsetzung von Romantischem und Krankem befaßt sich nämlich Paul Watzlawick mit den Begriffen `Wahnsinn´ und `Wirklichkeit´. Er stellt in Übereinstimmung mit dem romantischen Diskurs über den

---

Runenberg den Begriff „protopsychoanalytisch“ benutzt (Hartmut Böhme, „Romantische Adoleszenzkrisen“, S. 136).

[956] Friedhelm Auhuber, *In einem fernen dunklen Spiegel*, S. 3

[957] Den gleichen Tenor hat auch Ulrich Hohoffs Beurteilung von Freuds eigener *Sandmann*-Interpretation, in welcher der Psychoanalytiker „[…] als Arzt keinen Unterschied zwischen literarischen Figuren und kranken Mitmenschen[] [sehe] und […] die Wahnsinnsthematik [enthistorisiere]“ (Ulrich Hohoff, *E.T.A. Hoffmann*, S. 320).

[958] Friedhelm Auhuber, *In einem fernen dunklen Spiegel*, S. 3

[959] Brigitte Feldges u. Ulrich Stadler, *E.T.A. Hoffmann*, S. 180

[960] Vgl. Detlef Kremer, *Prosa der Romantik*, S. 144

[961] Donald A. Ringe, *American Gothic*, S. 142

Wahnsinn fest, daß „[…] es keine absolute Wirklichkeit gibt, sondern nur subjektive […] Wirklichkeitsauffassungen […]“[962]:

> Der eigentliche Wahn liegt in der Annahme, daß es eine `wirkliche´ Wirklichkeit zweiter Ordnung gibt und daß `Normale´ sich in ihr besser auskennen als `Geistesgestörte´.[963]

Eine Aussage, ganz im Sinne von Hoffmann, Tieck und Poe sowie deren romantisch gesinnten Zeitgenossen, wie die folgenden Textanalysen zeigen werden.

2.4.1 Krankhafter Wahn oder romantisches `Tor zur anderen Welt´?

> […] ein Glück *nach seiner Art* […][964]
>
> (Lothar Pikulik)

Die in diesem Abschnitt betrachteten Texte zeugen von dem differenzierten Blick der Früh- sowie Spätromantiker auf den Wahnsinn, indem sie in ihren literarischen Werken diesen Geisteszustand einer positiven Bewertung unterziehen oder zumindest die Möglichkeit einer positiven Sichtweise des Wahnsinns aufzeigen. Neben dem Genieaspekt wird der Wahnsinn mit Sehnsuchtserfüllung und individueller Glückseligkeit in Verbindung gebracht. Er stellt folglich eine Bereicherung des Betroffenen dar – welche jedoch nur von romantischen Gemütern erkannt werden kann.

Von solch individuellem Glück, das von der prosaischen Außenwelt als geistige Umnachtung bedauert wird, erzählt E.T.A. Hoffmanns Geschichte vom *Einsiedler Serapion*. Der Erzähler trifft in süddeutschen Wäldern einen poetisch begabten Mann aus gehobener Gesellschaftsschicht, der sich in die Einsamkeit zurückgezogen hat und dort in einer kargen Hütte als Einsiedler lebt. Zusätzlich zu diesem ungewöhnlichen Lebenswandel befremdet dieser seine Umwelt mit dem Umstand, daß er sich mit dem seit hunderten von Jahren verstorbenen Märtyrer Serapion identifiziert und seine ärmliche Behausung in fernen Wüstenlandschaften lokalisiert:

> „Die Leute sagen [deshalb], er sei nicht recht richtig im Kopfe […].“[965].

---

[962] Paul Watzlawick, *Wie wirklich ist die Wirklichkeit?*, S. 142

[963] ebd., S. 144

[964] Lothar Pikulik, *E.T.A. Hoffmann als Erzähler*, S. 59

Die Mitmenschen glauben ihn „für die Welt“[966] – ihre Welt – verloren und einem unheilbaren Wahnsinn verfallen. Nur dem innovativen medizinischen Ansatz eines Arztes hat der Einsiedler es zu verdanken, daß er ein friedliches Leben in seiner Hütte führen kann. Zuvor war er nämlich aufgrund seiner seltsam anmutenden Überzeugungen als Geisteskranker in eine Anstalt eingeliefert worden:

> Man bemächtigte sich seiner, er wurde rasend, und alle Kunst der berühmtesten Ärzte in M- vermochte nichts in dem fürchterlichen Zustande des Unglücklichen zu ändern. Man brachte ihn nach B*** in die Irrenanstalt, und hier gelang es wirklich dem methodischen, und tiefe psychische Kenntnis gegründeten Verfahren des Arztes, der damals dieser Anstalt vorstand, den Unglücklichen wenigstens aus der Tobsucht zu retten, in die er verfallen.[967]

Interessant ist, daß der vermeintliche Märtyrer erst in Raserei verfällt, als man sich seiner gegen seinen Willen „bemächtigte“. Weiterhin fällt auf, daß allein seine Mitmenschen den Einsiedler als „Unglücklichen“ sehen und „Mitleiden“[968] mit ihm meinen haben zu müssen. Der Erzähler erlebt den „wunderliche[n] Mann im Walde“[969] hingegen „nach seiner Art glücklich“[970]:

> Bis auf die Idee, daß er der Einsiedler Serapion sei […], und was aus dieser folgte, schien sein Geist gar nicht zerrüttet. […] Keine Spur des Wahnsinns war in seinem Gesicht zu finden, dessen milde Züge von seltener Ruhe und Heiterkeit zeugten.[971]

In Serapions Augen wird seine abweichende Weltsicht lediglich als Wahnsinn verkannt. Der Einsiedler selbst weist die Diagnose seiner Außenwelt von sich und stuft den Zustand geistiger Umnachtung durchaus nicht als etwas Erstrebenswertes ein, wenn er von einer „bösen Krankheit“[972] spricht. Das, was seine Umwelt, die „[…] nicht weiter zu schauen

---

[965] E.T.A. Hoffmann, „Der Einsiedler Serapion“, S. 21

[966] ebd., S. 23

[967] ebd., S. 22

[968] ebd.

[969] ebd., S. 21

[970] ebd., S. 22

[971] ebd., S. 23

[972] E.T.A. Hoffmann, „Der Einsiedler Serapion“, S. 27

vermag, als eben [ihre] Nase reicht […]“[973], als „Krankheit der fixen Ideen“[974] oder „verderblichen Traum“[975] einstuft, erfährt der Einsiedler als „[…] innere[] Zufriedenheit der Gottgeweihten“[976]. Er genießt „ein heitres ruhiges, mit Gott versöhntes Leben“[977]. War der Erzähler anfangs noch bestrebt, „[…] in Serapions verfinsterten Geist einen Lichtstrahl zu werfen“[978], so beginnt er bald in Gesellschaft des „Gott geweihten Anachoreten“[979] seine „Waffen der Vernunft“[980] niederzulegen. Er erkennt in dem vermeintlichen Märtyrer einen Wahnsinnigen, „[…] der seinen Zustand als eine herrliche Gabe des Himmels preist […]“[981] und für sich „jene höhere Erkenntnis“[982] erlangt hat. Serapion hat den leidvollen Dualismus, die Diskrepanz zwischen inneren Bildern und der abweichenden Sicht der Außenwelt, in einen seligmachenden Monismus verwandelt.[983] Der Erzähler interpretiert den methodischen Wahnsinn des Waldbewohners als „Heil seines Lebens“[984] – nennt Serapion jedoch zeitgleich immer noch einen „Unglücklichen“[985], worin sich seine noch bestehende Befangenheit in der Welt der prosaischen Gemüter widerspiegelt. Lothar Pikulik bemerkt zur Darstellung des Wahnsinns im *Serapion*:

> Bemerkenswert ist […], wie Serapions Wahnsinn bewertet wird, nicht primär als Krankheit und Übel, sondern als Quelle von Kreativität und Seelenfrieden. Er ist zum einen Sehergabe, die den Einsiedler zur dichterischen Schöpfung befähigt, zum anderen eine Existenzform, die ihm ein glückliches Dasein gewährt.[986]

In den Figuren des Einsiedlers und des Erzählers werden zwei Möglichkeiten der Positivierung des Wahnsinns dargestellt. Zum einen wird die Diagnose geistiger Umnachtung verneint. In diesem Fall wird der Blick bzw. das Verweilen in einer `anderen´ Welt aus der

---

[973] ebd., S. 25

[974] ebd.

[975] ebd., S. 26

[976] ebd.

[977] ebd., S. 28

[978] ebd., S. 23

[979] ebd., S. 31

[980] ebd., S. 26

[981] ebd., S. 29

[982] ebd., S. 31

[983] Vgl. Stefan Ringel, *Realität und Einbildungskraft im Werk E.T.A. Hoffmanns*, S. 244

[984] E.T.A. Hoffmann, „Der Einsiedler Serapion“, S. 31

[985] ebd., S. 32

[986] Lothar Pikulik, *E.T.A. Hoffmann als Erzähler*, S. 57

Sicht des Betroffenen von der prosaischen Außenwelt lediglich als Wahnsinn verkannt. Paul-Wolfgang Wührl bemerkt in diesem Zusammenhang:

> Das `serapiontische Prinzip´ […] postuliert […] eine höhere Wirklichkeit, die der visionären Kraft des Dichters zugänglich ist, dem normalen Menschen aber als Wahnsinn erscheint.[987]

Nicht der Zustand des Wahnsinns an sich wird hier folglich positiviert, sondern das als Geistesverwirrung gedeutete Weilen des romantischen Gemüts in einer zweiten, höheren Wirklichkeit. Zum anderen wird einer von romantischem Gedankengut geprägten Außensicht ein offenbar vorliegender Zustand geistiger Umnachtung interpretiert als Weg zu Sehnsuchtserfüllung und individueller Glückseligkeit. Die romantische Sicht des Wahnsinns wird folglich in Hoffmanns *Serapion*-Erzählung aus zwei Perspektiven dargestellt.

Wahnsinn wird hier also sowohl aus der Warte der Erzählerinstanz als auch aus Sicht der betroffenen Figur positiv bewertet .[988] In den folgenden beiden Erzählungen von Tieck und Hoffmann findet sich ebenfalls eine solche Positivierung des Wahnsinns. Jedoch beschränkt sie sich dort auf die Perspektive der jeweils betroffenen Figur, für deren Außenwelt – anders als im Fall des Waldbesuchers im *Serapion* – ist diese positive Konnotation nicht nachvollziehbar. Eine wegweisende Stellungsnahme der Erzählerinstanz fehlt.

*

> Ich steh im glanzgewebten Feenlande,
> Und sehe nicht zur dürren Welt zurück,
> Es fesseln mich nicht irdisch schwere Bande,
> Entsprungen bin ich kühn dem meisternden Verstande,
> Und taumelnd von dem neugefundnen Glück![989]
>
> (Ludwig Tieck)

---

[987] Paul-Wolfgang Wührl, *Das deutsche Kunstmärchen*, S. 265

[988] Der Vollständigkeit halber erwähnt – aber die hier erfolgte Darstellung nicht behindernd – sei die im Hoffmannschen Text ebenfalls enthaltene Kritik an Serapion, dessen Realitätssicht die „lebensnotwendige `Duplizität des Seins[]´“ (Wulf Segebrecht, „Krankheit und Gesellschaft“, S. 282) ausklammert. Im Hinblick auf diese Kritik, deren Existenz auf die Positivierung als *einen* (dominanten) Aspekt im Text neben anderen verweist, kann auch Uwe Japps Meinung relativiert werden, der eine Positivierung des Wahnsinns im *Serapion* ablehnt. (Vgl. Uwe Japp, „Das serapiontische Prinzip“, S. 71)

[989] Ludwig Tieck, „Rausch und Wahn“, S. 17

Diese Zeilen aus Tiecks Gedicht „Rausch und Wahn“ zeugen ganz eindeutig von einer positiven Sicht des Wahnsinns. Dem `schönen Wahn´ wird hier eine befreiende Wirkungsweise zugeschrieben. Rosemarie Hellge kommentiert dies folgendermaßen:

> Jenseits rationaler Kontrolle ist er [der romantische Wahnsinnige] fähig geworden für das Erlebnis des Eigentlichen: des Wunderbaren und Außergewöhnlichen.[990]

Hellges Bemerkung nimmt Bezug auf den romantischen - und auch Tieckschen - Gedanken, Wahnsinn bringe eine Sensibilisierung des Erkennens, also eine Steigerung der Empfänglichkeit mit sich und stelle somit einen Weg in die „paradiesischen Zonen“[991] dar, ermögliche eine Rückkehr ins Unbewußte und in die einstige Einheit und Harmonie, die „unio mystica“[992] eines Goldenen Zeitalters. Wahnsinn gilt folglich als „seherische Fähigkeit“[993], der `Wahnsinnige´ somit als der eigentlich Sehende und Begreifende.[994] Als Frühromantiker ist Tieck, wie bereits im einleitenden Teil des Kapitels erwähnt, überzeugt von der „positive[n] Kraft“[995] des Wahnsinns. Insbesondere in seinen „Wahnsinnsmärchen“[996] verleiht er in bezug auf den Zustand geistiger Entrücktheit dem Ausdruck, was er in einem seiner Beiträge in den *Musenalmanachen* in Zusammenhang mit der Phantasie formuliert:

> „Können wir denn die Natur wirklich so schildern, wie sie ist? Jedes Auge muß sie in einem gewissen Zusammenhange mit dem Herzen sehen, oder es sieht nichts“ […]. […] In der Betrachtung der Natur nimmt der Mensch wahr, was „gewiß für ein anders organisirtes [sic!] Wesen nicht in der Sache liegt, sondern blos [sic!] in der Seele des Betrachtenden“ […]. Natürliche Landschaften sind innere Landschaften.[997]

Ähnlich wie Watzlawick gesteht Tieck folglich der Sicht des Phantasiebegabten sowie der des Wahnsinnigen auf die Welt eine Dimension subjektiver Wirklichkeit zu, ohne diese zu negativieren und als Produkt eines kranken Gemüts abzutun. Bei Hellge heißt es:

---

[990] Rosemarie Hellge, *Motive und Motivstrukturen bei Ludwig Tieck*, S. 254

[991] ebd., S. 247

[992] Horst Lederer, *Phantastik und Wahnsinn*, S. 87

[993] Rosemarie Hellge, *Motive und Motivstrukturen bei Ludwig Tieck*, S. 247 [Anmerkung der Verfasserin: Die Unterstreichungen aus dem Originaltext wurden hier weggelassen.]

[994] Vgl. ebd., S. 256

[995] Horst Lederer, *Phantastik und Wahnsinn*, S. 89

[996] Hermann August Korff, *Geist der Goethezeit* (Bd. 3), S. 488

[997] Jörg Bong, *Texttaumel*, S. 87

> Wirklichkeit ist diesem Dichter nicht mehr konstante und fraglose Gegebenheit, sondern variables Phantasieprodukt und stimmungsgeprägte Projektion des romantischen Ich. Im wechselnden Licht der Seelenzeiten beginnt eine ambivalent gedeutete Realität in ihre Prismen zu zerfallen.[998]

Wie die Phantasie gewinnt der Wahnsinn bei Tieck „[…] die Funktion eines Mediums, durch das zu Bereichen außerhalb der Erfahrungsrealität eine Beziehung hergestellt werden kann […]“[999]. Der Wahnsinn stellt somit einen Weg in die `andere´ Welt dar.[1000] Das Wunderbare, so Hellge, wird aus der Erfahrungsrealität nicht mehr rational ausgegrenzt, sondern als ein unter bestimmten Bedingungen latent Mögliches und Erlebbares ausgewiesen.[1001]

Nicht ganz so eindeutig wie in dem zitierten Gedicht über Rausch und Wahn sowie in seinen theoretischen Äußerungen - sondern vielmehr vage - bietet Tieck das positive Potential des Wahnsinns in seinem `Wahnsinnsmärchen´ *Der Runenberg* dar. Eben diese Vagheit spiegelt sich in den Beiträgen der Sekundärliteratur zu dem nämlichen Märchentext, welche von ausgeprägter Uneinigkeit hinsichtlich der Bewertung des geschilderten (vermeintlichen) Wahnsinns des Protagonisten Christian bestimmt sind. Die These, der im vorliegenden Kapitel nachgegangen werden soll, ist, daß gerade Vagheit und Textoffenheit eine grundlegende Intention des romantischen Autors darstellen. Das `Vielleicht´ der dargebotenen Welten ermöglicht jedem Leser eine individuelle Deutung des Erzählten.[1002] Tieck negiert auf diesem Wege nicht die prosaische Sicht des rational orientierten Zweiflers, auch wenn er den `wahnsinnigen´ Blick auf die Welt, so die Meinung der Verfasserin, im allgemeinen höherschätzt.[1003]

Tiecks *Runenberg* „[…] lanciert erzählgestalterisch geschickt zwischen Ahnung und Aussage […]“[1004], wobei der Autor sich verschiedenster Techniken bedient, das vage In-der-Schwebe-Bleiben von `Wahn´ und `Wirklichkeit´ zu gestalten.

---

[998] Rosemarie Hellge, *Motive und Motivstrukturen bei Ludwig Tieck*, S. 185

[999] ebd., S. 118

[1000] Vgl. ebd., S. 185

[1001] Vgl. ebd., S. 225

[1002] Der Leser soll sich also gerade nicht zwangsläufig beispielsweise mit der Erzählerinstanz identifizieren, wovon Ingrid Kreuzer ausgeht. (Vgl. Ingrid Kreuzer, *Märchenform und individuelle Geschichte*, S. 148)

[1003] Hans Schuhmacher teilt diese Meinung, indem er von Tiecks Sympathie mit dem romantischen Visionär Christian spricht. (Vgl. Hans Schuhmacher, *Narziß an der Quelle*, S. 57)

[1004] Edwin Lüer, *Aurum und Aurora*, S. 159

Zu Beginn der Erzählung scheint die Wahrnehmung des Protagonisten verankert in der fiktiven Wirklichkeit, wie sie vom Erzähler gesetzt und von Christians Außenwelt akzeptiert wird. Der aufmerksame Leser findet jedoch bereits hier Hinweise auf die spätere Gratwanderung zwischen den beiden Dimensionen Wahnsinn und Wirklichkeit. Nach dem Verständnis der Frühromantiker teilt Christian nämlich mit dem Wahnsinnigen erste Anzeichen einer gesteigerten Empfänglichkeit, die vorerst im Bereich der Ahnung verbleiben:

> Er hörte auf die wechselnde Melodie des Wassers, und es schien, als wenn ihm die Wogen in unverständlichen Worten tausend Dinge sagten, die ihm so wichtig waren, und er mußte sich innig betrüben, daß er ihre Reden nicht verstehen konnte. Wieder sah er dann umher, und ihm dünkte, er sei froh und glücklich […].[1005]

Erstmalig taucht hier im Text eine der vielen „als ob"-Konstruktionen auf, die von nun an neben anderen erzählerischen Mitteln für den Charakter des Vagen verantwortlich sind. Vage meint der junge Jäger etwas zu vernehmen, das er für die Stimme der Natur hält. Noch ist Christian nicht fähig, die Laute, die an sein Ohr dringen, genau zu verstehen, denn noch steht die notwendige Initiation, um am Geheimis der Natur teilhaben zu können, bevor.[1006] Der junge Jägersmann spürt jedoch bereits ihre positive Wirkung auf sein Befinden. Krummacher erläutert:

> Um deutlich zu machen, […] daß die Natur zwar mit ihren Klängen den Menschen in einer fremden Sprache anspricht, aber die Bedeutsamkeit ihrer Worte doch gefühlt werden kann, wird von ihr in der konjunktivischen Figur des „als ob" gesprochen.[1007]

Christian läßt sich schließlich auf die Laute sowie die optisch wahrnehmbaren Zeichen der Natur ein und wird von diesen zum Runenberg geführt, wo er in einer Ruine das Wunderbare in Gestalt der Schönen erblickt.

> Der junge Jäger […] verdoppelte […] seine Schritte nach dem Runenberge zu, alles winkte ihm dorthin, die Sterne schienen dorthin zu leuchten, der Mond wies mit einer

---

[1005] Ludwig Tieck, „Der Runenberg", S. 61

[1006] Wenn hier von Initiation die Rede ist, ist eine erste Einführung in die Welt des Wunderbaren gemeint, die nur dem romantischen Gemüt zuteil werden kann, nicht aber der Initiationsbegriff aus dem Bereich der Psychoanalyse, wie er beispielsweise in Hartmut Böhmes Interpretation von Tiecks *Runenberg* zu finden ist. (vgl. Hartmut Böhme, „Romantische Adoleszenzkrisen", S. 147)

[1007] Hans-Henrik Krummacher, *Das `als ob´ in der Lyrik*, S. 37

> hellen Straße nach den Trümmern, lichte Wolken zogen hinauf, und aus der Tiefe redeten ihm Gewässer und rauschende Wälder zu und sprachen ihm Mut ein.[1008]

Später in der Erzählung wird der Initiationsprozeß des Jägersmannes soweit fortgeschritten sein, daß ihm die Natur ihre Wunder und Schätze offenbart; Christian vermag dann edles Gestein zu finden, wo die prosaischen Gemüter nur wertlose Kieselsteine erkennen. Doch scheint der Tiecksche Protagonist allein zum `wahren Sehen´ fähig zu sein. Seine Mitmenschen kategorisieren seine Wahrnehmungen als krankhafte Symptome beängstigenden Wahnsinns. Der Leser erhält im Textverlauf immer wieder Hinweise, die einmal die prosaische und ein andermal die romantische Sichtweise stützen.

Parallel zu dieser vorerst nur vagen Wahrnehmung der Stimme der Natur führt Tieck die Funktionalisierung von Lichteffekten ein, die ebenfalls im weiteren Verlauf der Erzählung als dominantes gestalterisches Mittel in Erscheinung tritt und den Charakter des Vagen noch unterstützt. Wechselnde Lichtverhältnisse beinflussen die Wahrnehmung der Figuren. Oftmals, wie auch im folgenden Textausschnitt, taucht Tieck die Szenerie, die den jungen Christian umgibt, in das typische romantische Dämmerlicht:

> Während dieses Gesanges war die Sonne tiefer gesunken und breite Schatten fielen durch das enge Tal. Eine kühlende Dämmerung schlich über den Boden weg und nur noch die Wipfel der Bäume, wie die runden Bergspitzen waren vom Schein des Abends vergoldet.[1009]

Was hier noch primär auf wortwörtlicher Ebene und als stimmungserzeugende Naturbeschreibung aufzufassen ist - der „Schein des Abends“ -, verdichtet sich später zunehmend zu einer zielgerichteten Lichtmetaphorik, die die Wortfelder von Lichtschein und Anschein verschwimmen läßt.

Weiterhin fällt bereits am Anfang der Erzählung eine unterschwellige Anbringung des Wahnsinnsmotivs auf, wenn etwa von einer „irre[n] Wanderung“[1010] oder von den „irre[n] Vorstellungen und unverständlichen Wünschen“[1011] des Protagonisten die Rede ist. Später im Text wird dann beispielsweise noch das sprechende Bild des „Wahnsinnige[n] beim Anblick des Wassers“[1012] benutzt. Diese Verfahrensweise läßt sich auch in anderen Tieckschen

---

[1008] Ludwig Tieck, „Der Runenberg“, S. 66

[1009] Ludwig Tieck, „Der Runenberg“, S. 62 [Unterstreichungen durch die Verfasserin]

[1010] ebd.

[1011] ebd., S. 66

[1012] ebd., S. 76

Erzählungen beobachten. Im *Getreuen Eckart* etwa „wirrt und irrt alles“[1013], und der Tannhäuser hält die Leiche seines Elternteils nicht etwa in Schmerz und Verzweiflung oder unter Schuldgefühlen umschlungen, sondern muß sie „im wehmütigen Wahnsinn“[1014] umklammern, worauf fortan seine Gedanken abirren.[1015]

Es kann ferner als Vorausdeutung auf einen sich allmählich manifestierenden Wahnsinn gelesen werden, wenn Christian bereits im Einleitungsteil der Geschichte mit der Alrunenwurzel in Kontakt kommt:

> Gedankenlos zog er eine hervorragende Wurzel aus der Erde […]. Der Ton durchdrang sein innerstes Herz, er ergriff ihn, als wenn er unvermutet die Wunde berührt habe, an der der sterbende Leichnam der Natur in Schmerzen verscheiden wolle. Er sprang auf und wollte entfliehen, denn er hatte wohl ehemals von der seltsamen Alrunenwurzel gehört, die beim Ausreißen so herzdurchschneidende Klagetöne von sich gebe, daß der Mensch von ihrem Gewinsel wahnsinnig werden müsse.[1016]

Die Option, daß Christians wunderbare Wahrnehmungen, sein Einblick in die Geheimnisse der steinernen Natur lediglich die Ausgeburten eines wahnsinnigen Geistes sind, präsentiert sich hier im Gewand von tradiertem Volksglauben. Bereits an dieser Stelle muß der Leser sich fragen, ob der junge Jäger tatsächlich einen Jammerlaut der Natur vernommen hat, und des weiteren, ob die Existenz einer Alrunenwurzel nur im Bereich des Sagenhaften anzusiedeln ist.

Zudem wird von Anfang an auf Christians lebhafte Einbildungskraft hingewiesen, welche dem Leser ebenfalls als mögliche Erklärung für die späteren wundersamen Wahrnehmungen und Begebenheiten an die Hand gegeben wird. Der Protagonist berichtet von der Zeit vor seiner Wanderung in die Gebirgswelt:

> „Tag und Nacht <u>sann ich und stellte mir</u> hohe Berge, Klüfte und Tannenwälder <u>vor</u>; <u>meine Einbildung erschuf sich</u> ungeheure Felsen, <u>ich hörte in Gedanken</u> das Getöse der Jagd, die Hörner, und das Geschrei der Hunde und des Wildes; <u>alle meine Träume waren damit angefüllt</u> und darüber hatte ich nun weder Rast noch Ruhe mehr.“[1017]

[1013] ebd., S. 45

[1014] Ludwig Tieck, „Der getreue Eckart“, S. 54

[1015] Vgl. ebd., S. 55

[1016] Ludwig Tieck, „Der Runenberg“, S. 62 f.

[1017] ebd., S. 64 [Unterstreichungen durch die Verfasserin]

Neben den Hinweisen auf geistige Zerrüttung und die Macht der Imagination weist der Text auf metaphorischer Ebene auf eine weitere Ursache für eine veränderte Wahrnehmung hin, wenn Christian seine Begeisterung für die „neue Welt“[1018], die sich ihm in der schroffen Berglandschaft erschließt, mit Begriffen aus dem Wortfeld `Alkohol´ beschreibt:

> „[…] wie ein Trunkener ging ich, stand dann eine Weile, schaute rückwärts, und berauschte mich in allen mir fremden und doch so wohlbekannten Gegenständen.“[1019]

Auch im weiteren Verlauf der Erzählung klingen Trunkenheit und Rausch auf metaphorischer Ebene an und dienen etwa als Vergleich für die Verliebtheit des Protagonisten und seiner frisch angetrauten Ehefrau, die als „trunken von ihrem Glücke“[1020] beschrieben werden.

Wie in dem eingangs zitierten Tieckschen Gedichttitel begleiten Rausch und Wahn den Protagonisten auf seiner Wanderung im Bannkreis des Runenbergs. Was jeweils zunächst auf der metaphorischen Ebene die Aufmerksamkeit des genauen Lesers erweckt, wird - mit Ausnahme der Alkoholmetaphorik - demselben im weiteren Verlauf des Wahnsinnsmärchens auf der direkten Ebene nahegelegt.

Bereits mit Betreten der schroffen Berglandschaft, weit ab von der gebändigten Natur seiner Heimat, spürte der Protagonist - vorerst noch unbestimmt - die Existenz der `anderen Welt´. Als er dann die Tafel von der Schönen auf dem Runenberg überreicht bekommt, werden ihm noch tiefere Einblicke in diese wundersame Welt zuteil. Obwohl jedoch Christians romantischer Initiationsprozeß vorangeschritten ist, zeichnet sich der Übergang in die neue Welt weiterhin als vage aus. Den Wahrnehmungen des Protagonisten fehlt es an Eindeutigkeit.

> Plötzlich sah er ein Licht, das sich hinter dem alten Gemäuer zu bewegen schien. Er sah dem Scheine nach, und entdeckte, daß er in einen alten geräumigen Saal blicken konnte, der wunderlich verziert von mancherlei Gesteinen und Kristallen in vielfältigen Schimmern funkelte, die sich geheimnisvoll von dem wandelnden Lichte durcheinanderbewegten, welches eine große weibliche Gestalt trug, die sinnend im Gemache auf und nieder ging. Sie schien nicht den Sterblichen anzugehören […].[1021]

An dieser Stelle im Text kommt den Lichteffekten nicht mehr nur eine primär Atmosphäre schaffende Funktion zu, sondern sie übernehmen hier die Funktion der

---

[1018] ebd., S. 65

[1019] Ludwig Tieck, „Der Runenberg“, S. 65 [Unterstreichungen durch die Verfasserin]

[1020] ebd., S. 71

[1021] ebd., S. 67 [Unterstreichungen durch die Verfasserin]

Wahrnehmungsbeeinträchtigung, aus der der Eindruck des Vagen, des Unbestimmten entsteht. Das Wunderbare in Gestalt der Bergkönigin offenbart sich dem Tieckschen Protagonisten in einer unvermittelt auftauchenden Lichtquelle. „Plötzlich“ und unerwartet vollzieht sich der Übergang von der Dunkelheit der Nacht in einen seltsamen Lichtschimmer, der sich zu bewegen *scheint* und Christians Augen eine ungewöhnliche Frauengestalt präsentiert, die in eben diesem Lichte nicht den Sterblichen anzugehören *scheint*. In Tiecks bereits erwähnter Lichtmetaphorik verschmelzen Lichtschein und Anschein; der Lichtschein wird somit vom Text als Quelle von Anschein nahegelegt. Es folgt eine Beschreibung, die auch schon in Hoffmanns Märchen vom *Goldnen Topf* aufgezeigt wurde und welche wiederum mit der doppelten Dimension der Lichtmetaphorik operiert. Christian erhält von der lichtumflossenen Gestalt eine mit funkelnden Edelsteinen besetzte Tafel. Der Empfang dieses `Beweisstückes´ aus dem Reich des Wunderbaren wird durch die Tiecksche Art der Beschreibung wiederum in den Bereich des Vagen gerückt. Wie Hoffmanns Student Anselmus im „Feengarten“ des Archivarius Lindhorst erfährt der Protagonist eine Blendung durch die Tafel.

> Die Tafel schien eine wunderliche unverständliche Figur mit ihren unterschiedlichen Farben und Linien zu bilden; zuweilen war, nachdem der Schimmer ihm entgegenspiegelte, der Jüngling schmerzhaft geblendet, dann wieder besänftigten grüne und blau spielende Scheine sein Auge […].[1022]

In diesem blendenden Schein glaubt Christian noch, die Gabe der Bergkönigin in Händen zu halten, und auf der Tafel *scheint* er sogar eine noch unverständliche Botschaft aus der Welt des Wunderbaren ausmachen zu können. Am nächsten Morgen jedoch, als der Mondschein dem klaren Sonnenlicht gewichen ist, muß der Protagonist feststellen, daß er nicht im Besitz einer wundersamen Tafel ist:

> Noch hielt er die Tafel fest in seinen Händen gepreßt, als der Morgen graute und er erschöpft, schwindelnd und halb schlafend die steile Höhe hinunterstürzte. -
> Die Sonne schien dem betäubten Schläfer auf sein Gesicht, der sich erwachend auf einem anmutigen Hügel wiederfand. […] er suchte nach jener Tafel, und fand sie nirgend [sic!].[1023]

War es Christian im „magischen Dämmerschein“[1024] der Märchenwelt etwa nur so, als ob er eine Tafel überreicht bekommen hat? An dieser Stelle im Text eröffnet Tieck die

---

[1022] Ludwig Tieck, „Der Runenberg“, S. 68

[1023] ebd., S. 68f.

Deutungsmöglichkeit des Traumes; aus dem weiteren Verlauf der Geschichte ergibt sich für den Leser jedoch keine Eindeutigkeit und somit keine rechte Hilfe, diese Frage endgültig zu klären.[1025] Zwar scheint es so, daß es sich bei der Tafel schließlich doch nicht um bloße Einbildung und `Blendung der Sinne´ gehandelt hat, da Christians Vater später das Geschenk aus dem Reich des Wunderbaren ebenfalls zu Gesicht bekommt.[1026] Eine weitere außenstehende und somit vermeintlich objektive Figur, nämlich Christians Frau, wertet das in den Augen des Protagonisten Wunderbare hinwiederum als Einbildung eines Wahnsinnigen ab, wenn sie in den Kieselsteinen, die ihr Ehemann ihr am Schluß der Erzählung voller Begeisterung präsentiert, kein edles Gestein sieht, wie er es tut.[1027]

Christians Ehefrau und sein Vater sind nicht die einzigen Personen in der Erzählung, die sich über den Geisteszustand ihres Angehörigen Sorgen machen. Zuweilen zweifelt der Protagonist selbst an seiner psychischen Verfassung. Nach der seltsamen Begebenheit auf dem Runenberg ist Christian vergeblich darum bemüht, die (vermeintlichen) Erlebnisse in sein bisheriges Konstrukt von Wirklichkeit zu integrieren.

> […] das Seltsamste und das Gewöhnliche war so ineinander vermischt, daß er es unmöglich sondern konnte. Nach langem Streite mit sich selbst glaubte er endlich, ein Traum oder ein plötzlicher Wahnsinn habe ihn in dieser Nacht befallen […].[1028]

Tieck lenkt die Leseraufmerksamkeit im Kontext dieser Reflexionen seines Protagonisten hier jedoch nicht auf die Möglichkeit der geistigen Zerrüttung, sondern auf Christians Erklärungsalternative, wenn es im folgenden heißt:

[1024] Ludwig Tieck, „Die Freunde“, S. 68

[1025] Der Traum wird im Verlauf der Erzählung wiederholt als Deutungsalternative zum Wahnsinn angebracht. Besonders markant erscheint in diesem Kontext der Ausruf Christians: „`Wie habe ich mein Leben in einem Traum verloren!´“ (Ludwig Tieck, „Der Runenberg“, S. 77), der eine mögliche Substitution der fiktiven Wirklichkeit durch eine Traumwirklichkeit nahelegt.

[1026] Vgl. Ludwig Tieck, „Der Runenberg“, S. 78

[1027] Interessant mit Blick auf Tiecks Verunsicherungstechnik ist in diesem Kontext die Wahrnehmung von Elisabeth und deren Tochter zum Schluß der Erzählung. Dort fungiert die Ehefrau - wie in der Szene mit der Tafel zuvor der Vater - als `Zeugin´ von Christians wunderbarer Welt, wenn sie die Anwesenheit des Waldweibs bemerkt. (vgl. Ludwig Tieck, „Der Runenberg“, S. 82)

[1028] Ludwig Tieck, „Der Runenberg“, S. 69

> Noch fast schlaftrunken stieg er den Hügel hinab […].[1029]

Dennoch: Fortan begleitet der Verdacht geistiger Umnachtung den jungen Mann. Tieck läßt diesen Verdacht dabei aus dem Munde seines Protagonisten laut werden sowie auch von Figuren der vermeintlich objektiven Außenwelt vorbringen. Letztere geben beispielsweise besorgt zu bedenken, der junge Jägersmann „spreche so irre“[1030] und „sein Blick [sei] irre und fremd“[1031]. Christians Vater entsetzt die „Lustigkeit seines Sohnes“[1032], und er fürchtet seinen Sprößling an den Wahnsinn verloren.[1033] Christians Mitmenschen haben keinen Einblick in die `andere´ Welt und sind deshalb fest davon überzeugt, daß der Protagonist vom Wahnsinn befallen ist. Für sie steht fest:

> „[…] die zerrissenen Klippen mit ihren schroffen Gestalten haben dein Gemüt zerrüttet […].“[1034]

Eine alternative Sichtweise romantischer Art ist diesen prosaischen Gemütern verwehrt. Christian ist noch zu sehr hingerissen zwischen den zwei Welten, als daß er die Blickweise seiner Außenwelt nicht übernehmen würde. Vergebens versucht er so zunächst, an der Wirklichkeit seiner Mitmenschen auf Kosten seiner neuen Einblicke festzuhalten:

> „Ich kenne dich Wahnsinn wohl“, rief er aus, „und dein gefährliches Locken, aber ich will dir männlich widerstehn! Elisabeth ist kein schnöder Traum […]“.[1035]

Noch, so geht aus dieser Textstelle hervor, akzeptiert er überdies die allgemeine Negativierung des Wahnsinns als Gefahr. Die Annahme geistiger Zerrüttung bringt der Tiecksche Protagonist neben solchen direkten Formulierungen auch in Form des Fragemodus zum Ausdruck, wie in der folgenden Passage:

> „Sehe ich nicht schon Wälder wie schwarze Haare vor mir? Schauen nicht aus dem Bache die blitzenden Augen nach mir her? Schreiten die großen Glieder nicht aus den Bergen auf mich zu?“[1036]

[1029] ebd.

[1030] Ludwig Tieck, „Der Runenberg“, S. 75

[1031] ebd.

[1032] ebd., S. 77

[1033] Vgl. ebd.,S. 80

[1034] ebd., S. 76

[1035] ebd., S. 72

Diese Art syntaktischer Konstruktionen stellt ein weiteres Mittel dar, um die Wirkung des Unbestimmten und Vagen zu evozieren.

Christians Wahrnehmungen werden zudem im Text zunehmend in Form von „als ob“-Eindrücken wiedergegeben, um der Gratwanderung zwischen Schein und Sein, zwischen vermeintlichem Wahnsinn und vermeintlicher Wirklichkeit Ausdruck zu verleihen. So nimmt Christian die bergige Umgebung etwa folgendermaßen wahr:

> […] die fremden Gegenstände erschienen ihm fast wild, ihm war als sei er in einer feindseligen Einsamkeit verloren.[1037]

Neben dem Wortfeld des Anscheins sowie dem Gebrauch der „als ob“-Konstruktion unterstreicht hier das „fast“ noch den Charakter des Vagen.

Ganz allmählich beginnt Christian dann jedoch, seine Wahrnehmungen als sich ihm erschließende Wirklichkeit zu akzeptieren, und vertritt diese neue Blickweise auch vor seinen zweifelnden Mitmenschen, die weiterhin an der rationalen These des Wahnsinns festhalten. Das Umfeld des Protagonisten reagiert mit Entsetzen und Unverständnis, wenn der junge Mann ihm seine neuen Einblicke unterbreitet. Diese negative Aufnahme von Christians Wahrnehmungen ist so beispielsweise auch bei dessen Vater zu beobachten, als der Sohn ihm von der Alrunenwurzel und der Stimme der Natur erzählt.[1038] Christians Familie ist es auch, die sich schließlich noch mehr um den jungen Mann sorgt, da dieser in ihren Augen dem Gold verfallen ist, welches ihm ein Fremder bis zu dessen Rückkehr in Obhut gegeben hat. Es mögen Christians Furcht vor dem Verlust des unverhofften Reichtums sein oder auch weitere Anzeichen eines sich manifestierenden Wahnsinns, die die folgenden vagen Wahrnehmungen des Protagonisten im unbestimmten Dämmerlicht des Waldes bedingen:

> Er ging sehnsuchtsvoll nach dem benachbarten Walde, und vertiefte sich in seine dichtesten Schatten. Eine schauerliche Stille umgab ihn, keine Luft rührte sich in den Blättern. Indem sah er einen Mann von ferne auf sich zukommen, den er für den Fremden erkannte; er erschrak, und sein erster Gedanke war, jener würde sein Geld von ihm zurückfordern. Als die Gestalt etwas näher kam, sah er, wie sehr er sich geirrt hatte, denn die Umrisse, welche er wahrzunehmen gewähnt, zerbrachen wie in sich selber; ein altes Weib von der äußersten Häßlichkeit kam auf ihn zu […]. […] und

---

[1036] ebd.

[1037] Ludwig Tieck, „Der Runenberg“, S. 72

[1038] Vgl. ebd., S. 77

> Christian glaubte zwischen den Bäumen den goldenen Schleier, den hohen Gang, den mächtigen Bau der Glieder wiederzuerkennen. Er wollte ihr nacheilen, aber seine Augen fanden sie nicht mehr.[1039]

Wie bei Hoffmanns Student Anselmus, der in zunehmender Ferne die Verwandlung des Archivarius in einen Vogel zu beobachten meint, trägt hier die Distanz zwischen Christian und der wechselhaft erscheinenden Gestalt dazu bei, daß weder der Tiecksche Protagonist noch der Leser zu Gewißheit in bezug auf das Wahrgenommene kommen kann. Eine Gelegenheit zur Vergewisserung wird vom Text verwehrt; die Gestalt ist plötzlich verschwunden. Vermeintliche Gewißheit und Beweiskraft liefert jedoch der kurz darauf erfolgende Fund der Tafel, die Christian auf dem Runenberg empfangen und verloren hatte:

> Er faßte sie recht fest an, um sich zu überzeugen, daß er sie wieder in seinen Händen halte, und eilte dann damit nach dem Dorfe zurück.[1040]

Der junge Mann ist nun fest von der Realität seiner seltsamen Wahrnehmungen überzeugt und schiebt sämtliche Zweifel und Gedanken an Wahnsinn und Traumgeschehen fort:

> „[…] was ich nur im Traume zu sehn glaubte, ist jetzt gewiß und wahrhaftig mein.“[1041]

Doch obwohl der Vater als Zeuge der Außenwelt ebenfalls die Tafel zu sehen vermag, steht für ihn weiterhin die geistige Zerrüttung seines Sohnes fest.[1042] Wieder ist der Leser hin- und hergerissen zwischen dem vermeintlichen materiellen Beweisstück, das Christian in Händen hält, und der Sicht der Figuren um den Protagonisten, die die rationale Erklärung des Wahnsinns nicht aufgeben.

Auch der Schluß von Tiecks *Runenberg* ist relativ offen gestaltet, was die Wahnsinnsthematik betrifft, und hält den Wirklichkeitsstatus der Wahrnehmungen des Protagonisten weiterhin in der Schwebe. Bis zu dieser Stelle wird von seiten einer Erzählerinstanz im Text nicht explizit darauf hingewiesen, daß Christian tatsächlich dem Wahnsinn verfallen ist. Zwar wird gleich zu Beginn der Erzählung das Motiv der Wahnsinn auslösenden Alrunenwurzel angeführt, doch weitere Hinweise auf eine mögliche Geistesverwirrung des Protagonisten werden vorwiegend aus der Perspektive seiner für das

---

[1039] ebd., S. 78

[1040] Ludwig Tieck, „Der Runenberg“, S. 78

[1041] ebd.

[1042] Vgl. ebd. S. 78 und S. 80

Wunderbare nicht empfänglichen Mitmenschen geäußert. Schließlich erfährt der Leser nur, daß Christians Frau sowie der Vater seine Begeisterung für das `Waldweib´, die wohltuenden Stimmen der Natur und schließlich für die vermeintlich wertvollen Kieselsteine nicht nachvollziehen können. Zunächst erkennt Elisabeth ihren verschollenen Ehemann nicht wieder, als dieser nach langer Zeit aus der schroffen Wildnis auftaucht und ihr stolz den Ertrag seiner langen Wanderschaft anpreist:

> „Nun komme ich von einer sehr beschwerlichen Wanderschaft aus dem rauhesten Gebirge auf Erden, aber ich habe dafür auch endlich die kostbarsten Schätze mitgebracht, die die Einbildung nur denken oder das Herz sich wünschen kann.“[1043]

Wieder einmal erlaubt der Tiecksche Text seinem aufmerksamen Leser, versteckt in einer zweiten Lesart, eine Erklärungsmöglichkeit für Christians seltsam anmutende Wahrnehmungen. Einbildung und intensives Wunschdenken könnten die für die Außenwelt befremdlichen und gar beängstigenden `Einblicke´ des jungen Protagonisten evoziert haben.

Im Folgenden gibt der Text eine prosaische Sichtweise vor und unterstützt somit unterschwellig die Wahnsinnsthese, wenn es über Christians vermeintlich wertvollen Steinfund heißt:

> Er öffnete hierauf seinen Sack und schüttete ihn aus; dieser war voller Kiesel, unter denen große Stücke Quarz, nebst andern Steinen lagen.[1044]

Der Heimgekehrte ist überzeugt, Edelsteine vor sich ausgebreitet zu haben, doch Elisabeth sieht nur wertloses Gestein, was Christian folgendermaßen erklärt:

> „Es ist nur“, fuhr er fort, „daß diese Juwelen noch nicht poliert und geschliffen sind, darum fehlt es ihnen noch an Auge und Blick; das äußerliche Feuer mit seinem Glanze ist noch zu sehr in ihren inwendigen Herzen begraben […].“[1045]

Ob allein Christian ihre Bedeutung zu erkennen vermag und das Reich des Wunderbaren seiner prosaischen Umwelt verschlossen bleibt, verbleibt in der Schwebe.[1046] Christian

---

[1043] Ludwig Tieck, „Der Runenberg“, S. 81

[1044] ebd.

[1045] ebd.

[1046] Die Formulierung der „inwendigen Herzen“ im vorangegangenen Zitat erinnert an die romantischen Begriffe des „inward eye“ und „inward ear“, die in der Keatsschen Lyrik zu finden sind und dort im Zusammenhang mit der Kategorie der Empfänglichkeit verwendet werden.

jedenfalls macht am Ende der Geschichte keinen unglücklichen Eindruck, er scheint seine Erfüllung gefunden zu haben - auch wenn andere das nicht verstehen können und der Text diese negative Perspektive der (gesunden und vernünftigen?) Außenwelt betont, indem der Protagonist dort wiederholt als „Unglückliche[r]“[1047] oder „Unglückselige[r]“[1048] bezeichnet wird.[1049] Für den Protagonisten ist die `andere´ Welt im Gegensatz zu ihrer Wertung durch die Außenwelt jedoch zu diesem Zeitpunkt in der Geschichte positiv konnotiert. Anfängliche negative Regungen, wie etwa Angst und ein Gefühl der Bedrohung durch die noch unverstandenen Zeichen der Natur, sind gänzlich verschwunden.[1050] Während seine Mitmenschen Christian in der Dunkelheit geistiger Umnachtung verloren glauben, zeugt die subjektive Zufriedenheit des Protagonisten viel eher davon, daß ihm die Augen geöffnet wurden für die Wunder der `anderen´ Welt. Christian erscheint also letztlich gerade nicht als `Nachtblinder´, sondern vielmehr als `Seher´. Für ihn wäre - wie für Hoffmanns Serapion - eine von seiner Außenwelt als positiv erachtete Heilung und Erlösung von seinem (vermeintlichen) Wahnsinn somit gerade nicht wünschenswert, sondern „inhuman“[1051], da Christian gleich dem Einsiedler „ein Glück *nach seiner Art*“[1052] gefunden zu haben scheint.

Eine ganze Reihe von Interpreten stellen sich allerdings auf den prosaischen Blickpunkt von Christians Mitmenschen und vermögen dem Schicksal des Protagonisten keineswegs etwas Positives abzugewinnen. So sieht Hartmut Böhme zum Beispiel durch die psychoanalytische Brille in Christians Entwicklung nur einen gescheiterten Identitätsfindungsprozeß, der zudem in „Naturausbeutung und Gelderotik“ ausarte.[1053] Nach Böhmes Meinung, welche er nachdrücklich einer „verharmlos[enden] oder verklär[enden]“[1054] romantischen Lesart des Textes entgegenstellt, verliert sich der Tiecksche Protagonist in der isolierenden „Asozialität der Imagination“[1055] und ist am Ende der

---

[1047] Ludwig Tieck, „Der Runenberg“, S. 82

[1048] ebd., S. 81

[1049] Walter Jost spricht den Tieckschen Märchenhelden im Gegensatz zu den Hoffmannschen eine endgültige Erfüllung ab. (Vgl. Walter Jost, *Von Ludwig Tieck zu E.T.A. Hoffmann*, S. 100) Rosemarie Hellge hingegen weist den Zustand des Wahnsinns als „das nicht mehr durch Zeit zerstörbare Paradies“ (Rosemarie Hellge, *Motive und Motivstrukturen bei Ludwig Tieck*, S. 275) aus.

[1050] So fühlt Christian sich beispielsweise eingangs noch verfolgt und bedroht von der Pflanzenwelt. (Vgl. Ludwig Tieck, „Der Runenberg“, S. 77)

[1051] Lothar Pikulik, *E.T.A. Hoffmann als Erzähler*, S. 58

[1052] ebd., S. 59

[1053] Hartmut Böhme, „Romantische Adoleszenzkrisen“, S. 148

[1054] ebd., S. 153

[1055] ebd., S. 138

Erzählung „deutlich“[1056] dem Wahnsinn verfallen. Mit der Rede von Deutlichkeit und Eindeutigkeit mißachtet der Interpret aber gerade die hier herausgearbeitete Vorliebe Tiecks für Vagheit und somit die Koexistenz mehrerer Deutungsmöglichkeiten.

Walter Jost bewertet das Schicksal Christians kollektiv mit dem anderer Tieckscher Märchenprotagonisten gar als „wesentlich negativ“[1057], für ihn ist Christians schließliche Erfüllung allenfalls ein vorübergehender Zustand.[1058]

Auch Paul-Wolfgang Wührl bewertet die Verfassung Christians keinesfalls positiv, wenn er von einem „Absturz in den Wahn“[1059] spricht.

Ebenso vereindeutigend und negativierend verhält es sich mit Richard Benz' Kommentar des *Runenbergs*.[1060]

Ganz entgegengesetzt liest Paul Gerhard Klussmann den Schluß der Erzählung. Er weist auf den Laubkranz hin, den Christian in der Schlußszene in den Haaren trägt und deutet ihn als an Shakespeare angelehnten Hinweis für den Zustand des Wahnsinns, der den Protagonisten zum Seher macht.[1061] Bei Klussmann heißt es über Christian, den „Eingeweihte[n]“[1062]:

> Am Ende, im Wahnsinn, sieht er nur noch das wunderbare Antlitz der Natur mit den Schätzen des Erdinnern. Das Motiv des Irreseins könnte dazu verleiten, Christians Sicht der Welt als unwirklichen Wahn zu deuten. Doch dies widerspräche der strukturellen Ambivalenz der fiktiven Wirklichkeit in der Märchennovelle. Ihr Held selbst ist das sichtbarste Zeichen der immerfort im Geheimen wirkenden dämonischen Naturmächte, deren Walten durchaus in den Kreis der bewohnten und gesicherten Welt hineinreicht.[1063]

Für Klussmann ist der Wahnsinn also positiv konnotiert.[1064] Wie Rosemarie Hellge sieht er den Zustand geistiger Umnachtung als möglichen Weg in eine Welt jenseits prosaischer

---

[1056] ebd.

[1057] Walter Jost, *Von Ludwig Tieck zu E.T.A. Hoffmann*, S. 107

[1058] Vgl. ebd., S. 103

[1059] Paul-Wolfgang Wührl, *Das deutsche Kunstmärchen*, S. 248

[1060] Vgl. Richard Benz, *Märchen-Dichtung der Romantiker*, S. 117

[1061] Vgl. Paul Gerhard Klussmann, „Die Zweideutigkeit des Wirklichen in Ludwig Tiecks Märchennovellen“, S. 448

[1062] ebd.

[1063] ebd.

[1064] Lillyman stuft Klussmanns Interpretation von Christians Wahnsinn als negative zerstörerische dämonische Kraft ein. (Vgl. William J. Lillyman, *Reality's Dark Dream*, S. 94) Dieser Lesart von Klussmanns Aufsatz kann nicht zugestimmt werden, wie das hier angebrachte Zitat von Klussmann aufzeigt.

`Wirklichkeit´ und deutet Wahnsinn somit wie auch Hellge als „ausgeprägt positive Kr[a]ft[]“[1065]. Aber auch Klussmann nimmt - obwohl sein Aufsatztitel von einer „Zweideutigkeit“ spricht - eine Vereindeutigung hinsichtlich der Interpretation des Tieckschen Märchentextes vor, wenn er nur die romantische Lesart gelten läßt und überdies keinen Zweifel am wahnsinnigen Geisteszustand des Protagonisten zum Ausdruck bringt.

Friedmar Apel spricht nicht von Wahnsinn, sondern unterscheidet zwischen „dem begrenzten und dem erweiterten Bewußtsein“[1066]. Letzteres schreibt er Christian zu und geht somit von der im romantischen Kontext positiv konnotierten besonderen Empfänglichkeit aus. Tiecks Protagonist werden Wunder und Geheimnisse zuteil, die „[…] sich allerdings nur demjenigen eröffne[n], der Augen hat zu schauen“[1067].

Hans Schuhmacher greift ebenfalls die These von der Empfänglichkeit auf, wenn er im Zusammenhang mit dem Schicksal des Protagonisten von der „Einsamkeit des Phantasiemenschen in der Philistrosität der menschlichen Gesellschaft“[1068] spricht. Für ihn ist die Sympathie Tiecks mit dem romantischen Visionär Christian unverkennbar.[1069]

Auch Ingrid Kreuzer liest den Schluß der Tieckschen Erzählung vom Runenberg als „Happy-End“[1070]. In ihren Augen zeichnet sich Christian im Gegensatz zu seinen Mitmenschen durch „Erwähltheit“[1071] aus. Allerdings begrenzt Kreuzer ihre positive Lesart dadurch, daß sie die Gattungszugehörigkeit des Textes zu den Märchen unterstreicht und darauf dringt, fiktionale und Leserwirklichkeit nicht gleichzusetzen.[1072] Mißachtet man den Märchencharakter des *Runenbergs* und vermischt Märchen und „konkrete Wirklichkeit“[1073], so warnt Kreuzer, dann könnte „[…] die fatale Folge […] `Wahnsinn´ sein“[1074].[1075]

Neben den bisher angeführten Interpreten vertritt auch die große Tieck-Interpretin Marianne Thalmann einseitig die These eines „higher insight“[1076], wie William J. Lillyman in

---

[1065] Rosemarie Hellge, *Motive und Motivstrukturen bei Ludwig Tieck*, S. 246

[1066] Friedmar Apel, *Die Zaubergärten der Phantasie*, S. 197

[1067] Friedmar Apel, *Die Zaubergärten der Phantasie*, S. 196

[1068] Hans Schuhmacher, *Narziß an der Quelle*, S. 53

[1069] Vgl. ebd., S. 58

[1070] Ingrid Kreuzer, *Märchenform und individuelle Geschichte*, S. 134

[1071] ebd., S. 150

[1072] Vgl. ebd., S. 154

[1073] ebd.

[1074] ebd.

[1075] Edwin Lüer hingegen bewertet Christians fiktive dörfliche Welt als „glaubhaft“ und als „reale Möglichkeit der Gegenwart“ (Edwin Lüer, *Aurum und Aurora*, S. 150).

[1076] William J. Lillyman, *Reality's Dark Dream*, S. 93

seinem Buch *Reality's Dark Dream* nachzeichnet. Lillyman selbst verläßt im Rahmen seiner Beschäftigung mit Tiecks *Runenberg* die Beschränktheit vereindeutigender Interpretationen und begnügt sich mit keiner der zwei in der Sekundärliteratur vieldiskutierten Positionen:

> Although there is evidence in the text to support both views of Christian's fate, his destruction by daemonic power or salvation through perceiving the true essence of things, neither of these conclusions is adequate as a description of the tale as a whole. What these critics are doing […], is identifying with one or the other of the attitudes or beliefs held by characters in *Der Runenberg*. […] Neither of these conclusions is, however, finally tenable.[1077]

Der Interpret unterstreicht in seinen Ausführungen die Textoffenheit des *Runenbergs*, die unter anderem durch das vom Erzähler unkommentierte Nebeneinanderstellen romantischer und prosaischer Wirklichkeitssicht erzielt wird:

> The text offers no decision; indeed, it continually avoids doing so by presenting counter-evidence whenever a definite decision in favor of one view or the other seems to have been indicated. The text remains totally ambiguous in this regard and suggests that reality is ultimately beyond all views of it and is indefinable in its complexity and extent.[1078]

Vagheit generiert in diesem Kontext Vieldeutigkeit; Lillyman geht konform mit der Watzlawickschen These multipler Wirklichkeiten. Der Interpret erkennt auf diesem Wege - ganz im Sinne der vorliegenden Untersuchung - den Stellenwert des Tieckschen gestalterischen Mittels der Vagheit in dem Wahnsinnsmärchen an. Allerdings beschränken sich seine Ausführungen lediglich auf das Kriterium der „ambiguity"[1079], die er anhand der Tieckschen Erzählführung („One viewpoint is countered by the other […]."[1080]) detailliert aufzeigt. Die in der vorliegenden Untersuchung herausgearbeiteten stilistischen Vagheitsbeschreibungen - zum Beispiel im Rahmen von Wahrnehmungsbeschreibungen - finden bei Lillyman aber noch keine Beachtung.

Lillyman beschäftigt sich in seiner Textanalyse ebenfalls eingehend mit der umstrittenen Schlußszene, die in der Sekundärliteratur immer wieder für die Bewertung der psychischen Verfassung des Protagonisten herangezogen wird. Er gibt zu bedenken:

[1077] ebd., S. 94

[1078] William J. Lillyman, *Reality's Dark Dream*, S. 95

[1079] ebd., S. 107

[1080] ebd.

> Indeed, the last sentence of the tale, `Der Unglückliche ward aber seitdem nicht wieder gesehen´ […], seems to suggest that the narrator agrees with the `daemonic interpretation´ of Christian's fate. I would argue against this, however. The description of the reappearance of Christian is presented solely from the point of view of Elisabeth, from the point of view of the plains, the organic, etc., and the last sentence merely summarizes this opinion of Christian's fate: *he* is the unfortunate one.[1081]

Lillyman stellt richtig:

> It is not the case that Christian is finally wretched because he follows his vision, whereas the people of the plains continue to exist in happiness and prosperity.[…] […] the ending balances one statement of misfortune with another.[1082]

Elisabeth steht nämlich am Ende der Erzählung keineswegs als `Glückliche´ da. Ihrer Familie geht es finanziell gar nicht gut, was für die Frau um so tragischer ist, da sie nach dem Verlust Christians und dem folgenden Zustand der Untröstlichkeit nur wieder geheiratet hatte, um die Kinder versorgt zu wissen.[1083] Christian hingegen zeigt sich von seinem subjektiven Glück überzeugt - ob es sich bei dieser Selbsteinschätzung um einen Wahn handelt, ist in dieser Hinsicht folglich unwichtig.

Obwohl Edwin Lüer in seinem Band *Aurum und Aurora* den Schluß des *Runenbergs* im Vergleich zu Lillyman nur sehr knapp kommentiert, unterstreicht er ebenfalls Vagheit und Textoffenheit der Tieckschen Erzählung.[1084]

Es ist festzuhalten, daß die verwendeten Vagheitstechniken es dem Verfasser des *Runenbergs* erlauben, dem Leser eine positive Bewertung des Wahnsinns nahezulegen. Vagheit eröffnet also die Möglichkeit einer positiven Lesart des Wahnsinns in romantischem Sinne. Die genauere Betrachtung der Tieckschen Erzählung hat verschiedenste Techniken offengelegt, mit denen das Vage im Text gestaltet wird und mit deren Hilfe somit der Befund des Wahnsinns in der Schwebe gehalten wird.

Auf stilistischer Ebene stechen die häufig verwendeten „als ob"-Konstruktionen ins Auge. Daneben arbeitet der romantische Autor mit syntaktischen Konstruktionen im Fragemodus, um Zweifel zu wecken und Eindeutigkeit zu vermeiden. Eine weitere dominante Komponente bildet die Lichtmetaphorik, die die Wahrnehmungen des Protagonisten in Frage stellt.

[1081] ebd., S. 104 f.

[1082] ebd., S. 105

[1083] Vgl. Ludwig Tieck, „Der Runenberg", S. 80

[1084] Vgl. Edwin Lüer, *Aurum und Aurora*, S. 159

Auf einer motivischen Ebene läßt sich die Methode der Vorausdeutung beobachten, die mit Hilfe von wiederkehrenden Begrifflichkeiten jeweils einer Wortfamilie bzw. eines Motivbereiches umgesetzt wird. An anderer Stelle operiert der Text mit Elementen der Sagenwelt und streut auf diese Art Hinweise auf die mögliche Entwicklung einer Geisteszerrüttung.

Ferner treffen Vagheit und Wahnsinn auf narratologischer Ebene zusammen, wenn der romantische Autor einen ständigen Wechsel der Erzählperspektive vornimmt. Der Wahnsinn wird dabei immer wieder von unterschiedlichen Figuren in der Geschichte thematisiert, wobei die Diagnose durch diese diversen Äußerungen einmal bekräftigt wird, nur um ein andermal wieder in Zweifel gezogen zu werden. Romantische und prosaische Sicht der `Wirklichkeit´ alternieren. Zudem gibt Tieck wiederholt dem Zweifeln Nahrung, wenn er von der Macht der Einbildungskraft spricht. An keiner Stelle im Text erfolgt eine eindeutige Stellungnahme der Erzählerinstanz. Der vieldiskutierte Schluß der Erzählung zeichnet sich durch Offenheit aus. Dem Leser bleibt zu entscheiden, ob er Christian als Unglücklichen oder als Erwählten sieht.

All dies hat zur Folge, daß das Etikett des „Wahnsinnsmärchens“ für Tiecks *Runenberg* zu überdenken ist.[1085] Einerseits trifft es zu, da der Wahnsinn eine dominante Thematisierung erfährt; andererseits jedoch ist es unpassend, weil der Befund des Wahnsinns in der Schwebe bleibt und geistige Zerrüttung nur *eine* (rational bestimmte) Deutungsmöglichkeit des Textes darstellt.

*

„Nun! – warum steht Ihr denn so auf der Schwelle? […]“[1086]

(E.T.A. Hoffmann, Die Bergwerke zu Falun)

E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Die Bergwerke zu Falun* erinnert in vielerlei Hinsicht an Tiecks Geschichte vom *Runenberg*.[1087] Wie bereits im Zusammenhang mit Hoffmanns Märchen vom *Goldnen Topf* angesprochen, verknüpft auch der Spätromantiker den Aspekt des (vermeintlichen) Wahnsinns mit der romantischen Thematik vom Weg in die `andere´

[1085] Der Frage der Gattungszugehörigkeit soll an dieser Stelle nicht nachgegangen werden. Die vorliegende Argumentation zielt lediglich auf den ersten Bestandteil des Kompositums ab.

[1086] E.T.A. Hoffmann, „Die Bergwerke zu Falun“, S. 222

[1087] Vgl. Lothar Pikulik, *E.T.A. Hoffmann als Erzähler*, S. 90 sowie Käthe Hamburger, *Kleine Schriften zur Literatur und Geistesgeschichte*, S. 228

Welt. Findet Tiecks Christian sein individuelles Glück, indem er den Runenberg erklimmt und dort in die geheime Welt der Naturschätze eingeweiht wird, so steigt Elis, der Protagonist aus den *Bergwerken* hinab in die Tiefe der Erde, um nach seiner Erfüllung zu suchen. Wie Christian muß er zunächst den Prozeß der Initiation vollziehen, an dessen Ende die Schwellenüberschreitung in die Welt des Metallfürsten steht, um die Wunder der Gesteinswelt schauen zu können. Anders als dem Tieckschen Jägersmann ist Elis jedoch kein endgültiges, von persönlichem Glück bestimmtes Verweilen in der `anderen´ Welt vergönnt.

Gleich im Auftakt der Erzählung wird der Protagonist Elis Fröbom als Außenseiter gekennzeichnet, wenn seine düstere Seelenlage im Kontrast steht zu den ausgelassenen Feierlichkeiten im freundlichen Sonnenschein, denen sich seine Schiffskameraden unbeschwert hingeben. Bereits zu diesem Zeitpunkt lebt Elis in gewisser Weise in einer eigenen (Gedanken-)Welt.[1088] Seine Veranlagung als „Neriker“[1089] sowie seine Neigung zu „Träumerei“[1090] kommen offensichtlich der Disposition eines empfänglichen romantischen Gemüts gleich.[1091] Diese Grundvoraussetzung für den Blick in die `andere´ Welt wird Elis im Text auch mit direkten Worten zugesprochen:

> „Alles, was Ihr tatet, was Ihr spracht, beweist, daß Ihr ein tiefes, in sich selbst gekehrtes, frommes, kindliches Gemüt habt, und eine schönere Gabe konnte Euch der hohe Himmel gar nicht verleihen. […]“[1092]

Ein Moment solcher Träumerei und Gedankenversunkenheit ist es auch, in dem Elis die Bekanntschaft des mysteriösen alten Bergmanns macht, der ihm von dem wunderbaren Reich der Steine und Erze berichtet. Neben dieser Traumbefangenheit ist es der Genuß von Alkohol, der die Begegnung mit dem Alten in ein vages Licht rücken läßt. Kurz zuvor hatte Elis, der anders als seine Kameraden dem „[S]aufen“[1093] nicht zugetan ist, einen randvoll gefüllten Becher mit Branntwein heruntergestürzt und fühlt bereits nach kurzer Zeit die Wirkung des „starke[n] Getränk[s]“[1094].[1095] Die Person des Bergmanns ruft vage Ahnungen in dem Protagonisten wach:

[1088] Vgl. E.T.A. Hoffmann, „Die Bergwerke zu Falun“, S. 206ff.

[1089] ebd., S. 208

[1090] ebd., S. 210

[1091] Vgl. Georg Wellenberger, *Der Unernst des Unendlichen*, S. 177

[1092] E.T.A. Hoffmann, „Die Bergwerke zu Falun“, S. 212

[1093] ebd., S. 208

[1094] ebd., S. 211

> Sowie Elis den Alten länger ansah, wurde es ihm, als trete in tiefer wilder Einsamkeit, in die er sich verloren geglaubt, eine bekannte Gestalt ihm freundlich tröstend entgegen.[1096]

Während der so merkwürdig vertraut wirkende Fremde vom Bergbau erzählt, wiederholt sich dieser unbestimmte Eindruck:

> Und doch war es ihm [Elis] wieder, als habe ihm der Alte eine neue unbekannte Welt erschlossen, in die er hineingehöre, und aller Zauber dieser Welt sei ihm schon zur frühsten Knabenzeit in seltsamen, geheimnisvollen Ahnungen aufgegangen.[1097]

Der Aspekt der unbestimmten romantischen Sehnsucht und schlummernden Ahndungen wird hier mit „als ob"-Formulierungen ausgestaltet. Der Bergmann erweckt in dem jungen Seemann „[…] Ahnungen, Wünsche, die er nicht zu nennen vermochte […]"[1098]. Noch nicht initiiert, erscheint Fröbom alles „seltsam[]"[1099], was der Alte ihm eröffnet. Elis gleicht zu diesem Zeitpunkt noch eben jenen „Unwissenden"[1100], die den Alten verärgern, wenn sie sich vor der „schauerliche[n] Höllentiefe"[1101] des Bergwerks fürchten und die Mühen des gefährlichen Handwerks nur wegen des Verdienstes auf sich nehmen:

> „So ist", rief der Alte erzürnt, „so ist nun das Volk, es verachtet das, was es nicht zu erkennen vermag. Schnöder Gewinn! Als ob alle grausame Quälerei auf der Oberfläche der Erde […] sich edler gestalte als die Arbeit des Bergmanns […]. Du sprichst von schnödem Gewinn, Elis Fröbom! – ei, es möchte hier wohl noch Höheres gelten. […], daß in der tiefsten Teufe bei dem schwachen Schimmer des Grubenlichts des Menschen Auge hellsehender wird, ja daß es endlich, sich mehr und mehr erkräftigend, in dem wunderbaren Gestein die Abspiegelung dessen zu erkennen vermag, was oben über den Wolken verborgen. […]"[1102]

[1095] Wie sehr Elis' Sinne allerdings von dem Alkoholgenuß beeinflußt sind, kann aus dem Text nicht genau abgeleitet werden. Die Kameraden ziehen ihn zwar mit seiner Abstinenz auf, zu Hause bei seiner Mutter sowie später im Haus seiner geliebten Ulla spricht er jedoch zumindest dem Bier häufig zu. (Vgl. E.T.A. Hoffmann, „Die Bergwerke zu Falun", S. 212 sowie S. 223)

[1096] E.T.A. Hoffmann, „Die Bergwerke zu Falun", S. 210

[1097] ebd., S. 214

[1098] E.T.A. Hoffmann, „Die Bergwerke zu Falun", S. 216f.

[1099] ebd., S. 214

[1100] ebd., S. 213

[1101] ebd.

[1102] ebd.

Das ignorante Volk steht hier dem sehenden romantischen Gemüt gegenüber, das allein die höhere Sphäre des Erdinneren, jenes steinernen „Zaubergartens“[1103] mit seinen „unterirdischen Wundern“[1104], wahrnehmen und schätzen kann.

Abgestoßen von der Alltagswelt, wird Elis von nun an zunehmend ergriffen von der „neue[n] unbekannten Welt“[1105] der Gesteine.[1106] Seine Sehnsucht scheint ein Ziel gefunden, doch noch ist er auf dem Weg dorthin immer wieder verunsichert und verängstigt. Die Vorstellung vom Metall-Reich erfüllt den Seemann gleichermaßen mit „Wonne und Entsetzen“[1107]. Noch nicht vollständig eingeweiht in die Wunderwelt der Steine und Metalle, mutet das unterirdische Reich trotz aufkommender Begeisterung bisweilen furchterregend an. Der „unermeßliche Abgrund“[1108] gleicht in Elis’ Augen einem „ungeheuern Höllenschlunde“[1109]. In dieser anfänglichen negativen Konnotation der Untertagewelt schwingt bereits die Warnung vor dem Verrat derselben zugunsten einer prosaischen Existenz über der Erde mit.

Nächtliche Träume von „den Wundern des Bergbaues“[1110] und das Nachsinnen über dieselben am Tage vermischen sich für Elis Fröbom zusehends in ununterscheidbarer Art und Weise. Das gleiche Motiv begegnete dem Leser auch in Tiecks *Runenberg*. Der Seemann sieht sich „unaufhörlich verfolgt von den wunderlichen Gebilden seines Traums“[1111], und selbst wenn seine Kameraden ihn unsanft in die prosaische Alltagswelt zurückholen, meint Fröbom noch vage das Flüstern einer unbekannten Stimme zu vernehmen.[1112] Sowohl das Verwischen der Traum- und Wachgrenze als auch die vermeintlichen Sinneswahrnehmungen bei Tageslicht werden mittels „als ob“-Konstruktionen in den Bereich des Vagen gerückt. Diese Art der Vagheitserzeugung ist in Hoffmanns *Bergwerken* vorherrschend, und im Gegensatz zu Tieck bedient der Spätromantiker sich kaum der doppeldeutigen

---

[1103] ebd., S. 214

[1104] ebd.

[1105] ebd.

[1106] Vgl. ebd., S. 211 („`[…] daß man mich wohl albern und töricht schilt, das ist es ja eben, was mich hinausstößt aus der Welt. […]´“)

[1107] ebd., S. 216

[1108] ebd., S. 219

[1109] ebd., S. 218

[1110] E.T.A. Hoffmann, „Die Bergwerke zu Falun“, S. 217

[1111] ebd.

[1112] Vgl. ebd.

Begriffskategorie des `Anscheins´. Die Komponente des Ungewissen kommt in der Erzählung zudem immer dann ins Spiel, wenn der Figur des Elis Fröbom die Möglichkeit zur Vergewisserung seiner vermeintlichen Eindrücke, also ein „success[ful] empirical testing“[1113] derselben, verwehrt wird, wie etwa in der folgenden Textstelle:

> Elis glaubte den alten Bergmann erkannt zu haben und eilte, unwiderstehlich fortgetrieben, ihm nach, ohne ihn zu erreichen.[1114]

Lee B. Jennings unterstreicht, daß es vor allem der Aspekt der Subjektivität ist, der den Eindruck des Vagen und Ungewissen bedingt:

> […] the privateness of the perception calls its universality into question.[1115]

An anderer Stelle erzeugt Hoffmann den Eindruck des Vagen, indem die Sinneswahrnehmungen des Protagonisten durch äußere Einflüsse in Frage gestellt werden. So bieten etwa der „ewige[] betäubende[] Schwefeldunst“[1116] sowie die dürftigen Lichtverhältnisse in den Schächten des Bergwerks eine rationale Erklärungsmöglichkeit der vermeintlichen Wahrnehmungen des romantischen Gemüts. Die Betonung des Ewigen würde auch die weiteren Erlebnisse Fröboms im Bergwerk in Zweifel ziehen.

> Es begab sich, daß Elis Fröbom einmal in der tiefsten Teufe arbeitete, in dicken Schwefeldampf gehüllt, so daß sein Grubenlicht nur schwach durchdämmerte und er die Gänge des Gesteins kaum zu unterscheiden vermochte. Da hörte er, wie aus noch tieferm Schacht ein Klopfen heraustönte […]. […] Er ließ Handfäustel und Eisen ruhen und horchte zu den hohl anschlagenden Tönen, die immer näher und näher zu kommen schienen. Mit eins gewahrte er dicht neben sich einen schwarzen Schatten […].[1117]

Die prosaischen Mitmenschen des Protagonisten, die der alte Bergmann so verachtet, hegen – gleich der Außenwelt im *Runenberg* - in Ermangelung eines seherischen Talents eben solche Zweifel und zeigen kein Verständnis für Elis’Gerede von der Schönheit der

---

[1113] Lee B. Jennings, „The Downward Transcendence“, S. 281

[1114] E.T.A. Hoffmann, „Die Bergwerke zu Falun“, S. 217; vgl. auch ebd. S. 218

[1115] Lee B. Jennings, „The Downward Transcendence“, S. 281

[1116] E.T.A. Hoffmann, „Die Bergwerke zu Falun“, S. 219

[1117] E.T.A. Hoffmann, „Die Bergwerke zu Falun“, S. 226

Untertagewelt.[1118] Sie stufen seine Gefahren ignorierende Besessenheit als Wahnsinn ein. In ihren Augen wendet sich Fröbom „wie im hellen Wahnsinn“[1119] der Untertagewelt zu, wirkt „entrückt“[1120] und fällt auf durch sein „verstörtes Wesen“[1121]. Für seine Mitmenschen scheint er schlicht ein „toller Mensch“[1122] zu sein. Selbst Fröboms zukünftiger Schwiegervater, der zunächst noch begeistert ist von dessen Fleiß, attestiert dem Jüngling schließlich eine ernsthafte Sinnesverwirrung, die er kurieren müsse:

> Pehrson Dahlsjö gebot, daß Elis Fröbom einige Tage hindurch daheim bleiben solle, um sich ganz von der Krankheit zu erholen, in die er gefallen schien.[1123]

Die vagen Ahnungen des jungen Matrosen werden somit retrospektiv in Zweifel gezogen. Dahlsjös Meinung nach resultieren Elis’ Verwirrung und Besessenheit aus dessen Liebe zu Ulla. Den Glauben an alte Bergmannslegenden lehnt der Grubenbesitzer entschieden ab:

> „Ach, Herr, lispelte der Alte Pehrson Dahlsjön leise ins Ohr, „ach, Herr, dem armen Jungen hat’s der böse Torbern angetan!“
> „Glaubt“, erwiderte Pehrson Dahlsjö, „glaubt nicht an solche Bergmannsmärlein, Alter! – Dem tiefsinnigen Neriker hat die Liebe den Kopf verrückt, das ist alles.[1124]

Vermeintliche Zeugen der Außenwelt, wie die Jünglinge aus den Erzählungen des alten Obersteigers, die Torbern begegnet sein wollen, werden ebenfalls in den unglaubwürdigen Kontext von Volkssagen gestellt. Wie Jennings es formuliert, fehlt es an „credible witnesses or co-visionaries“[1125]. Letztlich verlangen auch diejenigen unter Fröboms Mitmenschen, die zwar durchaus gewillt sind, den seltsamen Wahrnehmungen des ehemaligen Seemanns

---

[1118] Lothar Pikulik plädiert dafür, die Bergwerkskameraden Fröboms nicht als Philister einzustufen, da ihr Leben nicht auf die Erdoberfläche beschränkt ist. (Vgl. Lothar Pikulik, *E.T.A. Hoffmann als Erzähler*, S. 94) Aufgrund ihrer mangelnden Einsicht in die wahren Wunder des Metall-Reichs und in Anbetracht der Tatsache, daß sie die Erdschätze nicht aus reinem Idealismus ans Tageslicht fördern, sondern von dem Gewinn ihrer Arbeit durchaus ihr oberirdisches Alltagsleben bestreiten, sehe ich jedoch ihre Einstufung als prosaische Gemüter dennoch gerechtfertigt.

[1119] E.T.A. Hoffmann, „Die Bergwerke zu Falun“, S. 231

[1120] ebd., S. 232

[1121] ebd., S. 233

[1122] ebd., S. 232

[1123] ebd., S. 233

[1124] E.T.A. Hoffmann, „Die Bergwerke zu Falun“, S. 234

[1125] Lee B. Jennings, „The Downward Transcendence“, S. 281

nachzugehen, nach Beweisen.[1126] In ihrer Angst um den Bräutigam neigt zwar auch Ulla dazu, an die Existenz Torberns sowie „bedrohliche[r] Mächte des unterirdischen Geklüfts“[1127] zu glauben, und im Alter, über den toten Geliebten gebeugt, berichtet sie, nach dem Grubeneinsturz vom alten Torbern getröstet worden zu sein, doch könnte ihre außerordentliche emotionale Situation, bestimmt von „Gram und Jammer“[1128], für diese vermeintliche Wahrnehmung der Sagengestalt verantwortlich sein.

Ebenso wie im Fall von Christian in Tiecks *Runenberg* vermag die Außenwelt Elis nur Unverständnis entgegenzubringen und diesen als Geistesverwirrten zu bedauern, wenn der ehemalige Seemann ihnen „[…] die herrlichsten Trappgänge entdeckt, und wenn sie dann nichts fanden als taubes Gestein […]“[1129]:

> Wehmütig blickte der alte Steiger den Jüngling an, der mit wild funkelndem Blick von dem glanzvollen Paradiese sprach, das im tiefen Schoß der Erde aufleuchte.[1130]

Aber es ist der Hoffmannsche Protagonist selbst, der als erster seine Empfänglichkeit für die Wunder der Gesteinswelt mit einer Erkrankung gleichsetzt und somit zu erklären versucht. Noch im Initiationsprozeß begriffen, nimmt Elis an, er sei „wohl nur krank“[1131] oder „träume […] noch fort“[1132], und erhofft sich von der frischen Seeluft Heilung. Durch den Einsatz von Vagheitsmitteln bleibt in der Schwebe, ob es sich bei dem als Krankheit oder Wahnsinn Definierten nicht vielmehr um eine verkannte seherische Fähigkeit handelt.

Für Fröboms Außenwelt mündet dessen krankhafter Wahnsinn bzw. Liebeswahn in den Tod und erhält somit eine negative Konnotation. Auch im Kontext des romantischen Ideenguts betrachtet, verleitet das finale Schicksal des Protagonisten zunächst dazu, die vorübergehende Verwirrung in Anbetracht des noch ungewohnten Blicks in die `andere´ Welt negativ zu bewerten. Anders als Tiecks Christian gelingt es Elis nicht, im Reich der Bergkönigin Erfüllung und individuelles Glück zu finden. Daß aber das unselige Ende Fröboms vielmehr aus dessen unwürdigem Verhalten im Hinblick auf seine besondere seherische Gabe als aus dem Walten böser Mächte einer furchterregenden `anderen´ Welt

---

[1126] Vgl. E.T.A. Hoffmann, „Die Bergwerke zu Falun“, S. 228f.

[1127] ebd., S. 235

[1128] ebd., S. 237

[1129] ebd., S. 234

[1130] ebd.

[1131] ebd., S. 216

[1132] ebd.

resultiert, geht aus den vielfachen Warnungen des alten Bergmanns hervor, der später in der Gestalt des Torbern in Erscheinung tritt. Nicht „gewinnsüchtige[] Gier“[1133], sondern „wahre Liebe zum wunderbaren Gestein und Metall“[1134] wird Torbern zufolge dem Bergmann abverlangt. Elis wirft er vor:

> „[…] Hei! des Pehrson Dahlsjö Tochter Ulla willst du zum Weibe gewinnen, deshalb arbeitest du hier ohne Lieb und Gedanken. – Nimm dich in acht, du falscher Gesell, daß der Metallfürst, den du verhöhnst, dich nicht faßt und hinabschleudert, daß deine Glieder zerbröckeln am scharfen Gestein. […]“[1135]

Elis begibt sich aus Berechnung anstatt aus „innerste[r] Neigung“[1136] in die Schächte des Bergwerks hinab. Er wertschätzt seine Gabe der Empfänglichkeit nicht und trachtet philisterhaft nach prosaischem Glück über der Erde. Georg Wellenberger hebt in diesem Zusammenhang die Hybris Fröboms hervor:

> Da er [Elis] die Existenz der jenseitigen Welt nicht bezweifelt, sondern sich durch sein berechnendes Verhältnis zu ihr über sie erheben will, trifft ihn die Strafe nicht einfach dadurch, daß das Unendliche sich ihm entzieht. Die wunderbaren Dinge, die er im Gestein geschaut, bleiben vielmehr präsent, aber als Qual […].[1137]

Lothar Pikulik erklärt die sträfliche Anmaßung des Protagonisten noch genauer:

> Elis sucht in der Tiefe auch den wunderbaren *Almandin*, den Schlüssel zum Sinn des Lebens […], ja zum Geheimnis der Welt, ein Akt des Vorwitzes und der Hybris, der ihn Heil und Leben kostet.[1138]

Statt sich ganz der Bergkönigin zu verschreiben, sinnt Fröbom nur danach, die schöne Ulla für sich zu gewinnen. Anders als Anselmus muß der Hoffmannsche Protagonist sich zwischen zwei Frauengestalten, die unterschiedlichen Welten angehören, entscheiden und fühlt sich zerrissen, ja „wie in zwei Hälften geteilt“[1139]. Hans Schuhmacher erklärt diese Zerrissenheit Fröboms folgendermaßen:

[1133] E.T.A. Hoffmann, „Die Bergwerke zu Falun“, S. 228

[1134] ebd.

[1135] ebd., S. 227

[1136] ebd., S. 223

[1137] Georg Wellenberger, *Der Unernst des Unendlichen*, S. 191

[1138] Lothar Pikulik, *E.T.A. Hoffmann als Erzähler*, S. 94

[1139] E.T.A. Hoffmann, „Die Bergwerke zu Falun“, S. 234

> Er ist zweigeteilt, sein Tagesbewußtsein hindert ihn durch Angstgefühl, sich völlig dem Unbewußten, der Tiefe hinzugeben, sein mystisches Verlangen nach All-Einheit hindert ihn, sich völlig dem beschränkten, menschlichen Bereich anzuvertrauen. [1140]

Im Gegensatz zu Tiecks Christian, der Frau und Kinder zurückläßt für ein Leben mit dem Waldweib, stellt der ehemalige Seemann in den *Bergwerken* letztlich doch das irdische Glück über die Verheißungen der `anderen´ Welt. Obwohl Elis die Schwelle zur Untertagewelt überschreitet und die Wunder des Metallreiches schaut, kehrt er diesem wieder den Rücken und bevorzugt es, die Türschwelle zu Ullas Heim zu überqueren.[1141] Elis' Schicksal entbehrt nicht einer gewissen Tragik, da der junge Mann sich seiner Bestimmung, der Heimat für „sein besseres, sein eigentliches Ich"[1142] gegenüber ganz offensichtlich nicht mit Absicht unwürdig erweist. Zwar mißachtet er die Ermahnungen des alten Bergmanns, „[u]nd doch wußte er wieder gar nicht, warum ihm der gespentische Alte feindlich sein, was überhaupt sein Bergmannshantieren mit seiner Liebe zu schaffen haben solle"[1143]. Sein Frevel mag aber gerade wegen dieser Ignoranz noch gewaltiger sein, zumal Fröbom sich zunächst in scheinbarer Einsicht der Untertagewelt verschreiben will, um dann wiederum sein vermeintliches „Lebensglück"[1144] in Ullas Armen zu suchen.[1145] Zum einen geschehen diese Hinwendung zum Metallreich und die vorübergehende Absage an die Welt über Tage nur aufgrund der Enttäuschung von letzterer, zum anderen erfolgt die erneute Hinwendung des Protagonisten zur prosaischen Welt über der Erde mit der Nutzbarmachung des geheimen Wissens um die tief verborgenen Schätze.

Die Thematisierung des Wahnsinns in Hoffmanns *Bergwerken zu Falun* ist mit der in Tiecks *Runenberg* vergleichbar. In beiden Texten wird anhand der Wahnsinnsthematik „the question of `true ´ insight versus delusion"[1146], so eine Formulierung von Lee B. Jennings, erörtert. Sowohl in der früh- als auch in der spätromantischen Erzählung wird dem Leser eine geistige Verwirrung des Helden nahegelegt, unter anderem, weil allein der Protagonist das

---

[1140] Hans Schuhmacher [sic!], *Narziß an der Quelle*, S. 112

[1141] Vgl. E.T.A. Hoffmann, „Die Bergwerke zu Falun", S. 222

[1142] ebd., S. 234

[1143] ebd., S. 233

[1144] E.T.A. Hoffmann, „Die Bergwerke zu Falun", S. 232

[1145] Vgl. ebd., S. 230

[1146] Lee B. Jennings, „The Downward Transcendence", S. 281

Wunderbare wahrzunehmen vermag.[1147] Da in beiden Werken mit dem textgestalterischen Mittel der Vagheit gearbeitet wird, bleibt jedoch in der Schwebe, ob es sich bei Elis tatsächlich um ein krankhaft zerrüttetes Gemüt handelt. So verfehlt eine einseitige interpretatorische Festlegung, wie sie etwa bei Richard Benz zu finden ist („Elis Fröbom, der junge Bergmann, ist einfach wahnsinnig […].“[1148]), eben diese Textintention, die auf das Element des Ungewissen abzielt.[1149]

Wie Tiecks Christian erhält Elis von seinen Mitmenschen nur mitleidige Blicke und Kommentare über seinen geistigen Zustand. Die negativ konnotierte Diagnose des Wahnsinns stellt sich also als Befund der ungläubigen Außenwelt dar. In romantischer Perspektive durchlaufen beide Figuren einen Initiationsprozeß, während dessen sie selbst noch an ihrem Gesundheitszustand zweifeln. Ebenso wie im *Runenberg* kann der (vermeintliche) Wahnsinn in der Hoffmannschen Erzählung als Weg in die `andere´ Welt betrachtet werden. Erst auf den zweiten Blick gelingt es jedoch im Kontext des romantischen Ideenguts diese zweite Wirklichkeit nicht mit einer negativen Wertung zu belegen, da Elis' Frevelhaftigkeit sie als furchterregend erscheinen läßt. Wie in Hoffmanns Märchen vom *Goldnen Topf* tritt die Wahnsinnsthematik in den *Bergwerken* in Verbindung mit den Motiven der Trunkenheit in direkter sowie übertragener Bedeutung, also in bezug auf Alkoholkonsum und Liebe, sowie des Traumes in Erscheinung.

Im Gegensatz zu Tiecks Märchen, das mit einer vielfältigeren Palette von Vagheitsmitteln aufwartet, wird in Hoffmanns *Bergwerken zu Falun* die Fragwürdigkeit von Elis' Geisteszustand vorwiegend mittels „als ob“-Formulierungen untermauert. Im Dunkel der Untertagewelt meint Elis, Gestalten aus dem Reich des Wunderbaren wahrzunehmen. Wieder und wieder ergreift ein Traum von ihm Besitz und führt den Protagonisten in eine `Welt der „als ob“s´, die nach und nach mit der gewohnten Realität zu verschmelzen scheint. Vagheit wird von Hoffmann in inhaltlicher Hinsicht für die Schilderung der Eindrücke von der `anderen´ Welt funktionalisiert. Des weiteren werden Vagheitsformulierungen herangezogen, um im Kontext der romantischen Ideenwelt den Initiationsprozeß sowie die Schwellenüberschreitung des empfindsamen Gemüts widerzuspiegeln. Vage Erinnerungen

---

[1147] Die Ausnahme ist Christians Vater im *Runenberg*, der ebenfalls die wunderbare Tafel sieht. Allerdings handelt es sich nicht um das `wahre romantische Sehen´, das den Wert des Wunderbaren erkennt.

[1148] Richard Benz, *Märchen-Dichtung der Romantiker*, S. 141

[1149] Auch vereindeutigende Textauslegungen wie die von Feldges und Stadler, die von Elis' Wahnsinn als Protest und Flucht des romantischen Gemüts sprechen und auf diese Weise den Zustand der geistigen Umnachtung als eindeutiges Faktum annehmen, sind in dieser Hinsicht abzulehnen. (Vgl. Brigitte Feldges u. Ulrich Stadler, *E.T.A. Hoffmann*, S. 190)

und Ahnungen treiben Elis Richtung Falun. Im Rahmen einer prosaischen Sichtweise wird durch den Gebrauch des Vagen die krankhaft gestörte Wahrnehmung des Protagonisten abgebildet.

Gleichzeitig führen die Vagheitsmittel im Text dazu, den Leser zu verunsichern, und erfüllen somit eine weitere Funktion in rezeptionsästhetischer Hinsicht.[1150] Jennings beschreibt Hoffmanns textgestalterisches Vorgehen in dieser Hinsicht und unterstreicht in besonderer Weise den Stellenwert der rezeptionsästhetischen Intention:

> Positive and negative indications [for the validity of the visions] often appear side by side, so that the reader is drawn into a network of ambiguity and tension and a suspense as to the presence of the other reality-spheres is maintained. Indeed, this may be the point of the undertaking.[1151]

Hoffmanns Anspruch an einen aktiven Rezipienten wird auch von John Neubauer herausgestellt:

> Whether the underground powers of Elis' dreams and visions have any reality beyond his tormented mind […] is left open. […] Hoffmann suspends his story in the limbo between reality and fairy tale, leaving the choice to the reader. [1152]

2.4.2 Innere (Schreckens-)Welten? - Zwischen beklemmender Möglichkeit und eindeutig pathologischem Befund

Trug das erzählerische Element des Vagen in den bereits vorgestellten Texten von Tieck und Hoffmann dazu bei, die Möglichkeit einer positiven Lesart des Wahnsinns zu eröffnen, so dient es in den folgenden Analysebeispielen von Charles Robert Maturin, E.T.A. Hoffmann sowie Edgar Allan Poe zunehmend dazu, die von den Romantikern gefürchteten negativen Aspekte geistiger Zerrüttung darzustellen. Der Zustand des Wahnsinns wird als Bedrohung und Kontrollverlust empfunden. Das Hinübergleiten in die `andere´ Welt ist somit von Angst und Gefahr bestimmt.

*

[1150] Vgl. Lee B. Jennings, „The Downward Transcendence“, S. 281

[1151] ebd.

[1152] John Neubauer, „The Mines of Falun“, S. 484

[…] an illusion of madness […].[1153]

(Charles Robert Maturin, *Melmoth the Wanderer*)

Charles Robert Maturins Roman *Melmoth the Wanderer* markiert einen Wendepunkt in der Entwicklungsgeschichte der englischen Gothic Novel. Maturin setzt in seinem Schauerwerk nicht nur auf oberflächliche Terror- und Horror-Effekte, sondern ist bestrebt, tiefere Einblicke in die menschliche Psyche zu gewähren.[1154] Wahnsinn dient in seinen extremen Ausformungen in Maturins Romanen als Ansatzpunkt für solche Einblicke.[1155] Maturin stellt dabei den Wahnsinn in seinen Erzählwerken durchaus als erschreckenden geistigen Zustand dar, hebt aber immer wieder den Aspekt des Mitleids mit den von ihm Befallenen hervor, indem der Wahnsinn beispielsweise als Attribut unschuldiger Opfer von Gewalt und Unterdrückung in Erscheinung tritt.[1156] In Maturins Roman *The Milesian Chief* aus dem Jahre 1811 wird dem Wahnsinn eine positive Qualität beigemessen. Geistige Zerrüttung ist hier das Resultat von menschlicher Leidenschaft sowie unerfüllter Liebe und wird durchaus positiv als „joy“[1157] empfunden.

In dem 1820 erschienenen Roman *Melmoth the Wanderer* ist Wahnsinn hingegen mit der Bedrohung durch teuflische Mächte und der Gefahr für Leib und Leben verbunden.

In dem in Charles Robert Maturins Roman *Melmoth the Wanderer* enthaltenen Kapitel „Stanton’s Tale“ wird der Leser gleich in zwei Geschichten mit den Schrecken des Wahnsinns konfrontiert. Das Kapitel eröffnet mit einer Sequenz aus der Rahmenerzählung des Romans. Der junge John Melmoth versucht, ein Manuskript zu entziffern, das von dem Schicksal Stantons berichtet, dem Melmoth’ legendärer Vorfahre gleichen Namens zum Verhängnis wird.

> The manuscript was discoloured, obliterated, and mutilated beyond any that had ever before exercised the patience of a reader. […] Melmoth could make out only a sentence here and there.[1158]

[1153] Charles Robert Maturin, *Melmoth the Wanderer*, S. 54

[1154] Vgl. z.B. Edith Birkhead, *The Tale of Terror*, S. 93 oder
Wolfgang Trautwein, *Erlesene Angst*, S. 145 ff.

[1155] Vgl. Thomas Kullmann, „Defeats of Reason in the Gothic Novel“, S. 184

[1156] Vgl. ebd., S. 186

[1157] ebd., S. 187

[1158] Charles Robert Maturin, *Melmoth the Wanderer*, S. 28

Die folgenden Seiten des Kapitels geben den Inhalt des Manuskripts wieder. Ähnlich wie die Tafel in Tiecks *Runenberg* fungiert das Schriftstück als scheinbarer Beweis für die ansonsten von Vagheit bestimmte und somit fragwürdige Existenz des untoten Vorfahren. Allerdings, davon zeugt das vorangegangene Zitat, ist das angeführte Manuskript seiner Beschreibung zufolge selbst von der Vagheit des Zerfalls geprägt. Der historische Datenträger präsentiert sich mit verwischter, ausgeblichener Schrift und weist somit vielerorts Lücken auf, die allenfalls von der Phantasie des Rezipienten gefüllt werden können.[1159] Maturin unterstreicht seine im Zitat dargebotene Beschreibung des Schriftstücks im Text noch mit Auslassungszeichen.[1160]

Weiterhin wird die Fragwürdigkeit des Manuskriptinhalts unterstützt, wenn die Eindrücke des darin agierenden Protagonisten, Stanton, in spärlicher Beleuchtung entstehen. Stanton nimmt seine ihm noch fremde Umgebung im Lichte einer „miserable lamp“[1161] wahr. Auf einer ersten Ebene wird Maturins Leser also mit einem unleserlichen Datenträger konfrontiert, d.h. mit den unzuverlässigen Wahrnehmungen und Informationen des Romanprotagonisten, der als Rezipient des Manuskriptes in Erscheinung tritt; auf einer nächsten Ebene muß sich der Leser von *Melmoth the Wanderer* dann noch zusätzlich mit den zweifelhaften Sinneseindrücken einer weiteren Erzählinstanz, des Protagonisten des Manuskriptinhalts, auseinandersetzen. Damit jedoch noch nicht genug: Stanton, die Hauptfigur dieser eingebetteten Erzählhandlung, ist Zuhörer einer weiteren Geschichte in der Geschichte, die ihm von einer alten Bediensteten zugetragen wird. Margaret L. Carter kommentiert diese komplizierte Erzähltechnik Maturins:

> […] in *Melmoth* the truth can be found only by sifting through a variety of documents and hearsay reports.[1162]

Sie stellt überdies fest, daß der häufige Gebrauch von vermittelter Rede im Roman die uneindeutige Darstellung des (vermeintlich) Übernatürlichen unterstützt.[1163] Carter mahnt zur

---

[1159] Vgl. Margaret L. Carter, *Specter or Delusion?*, S. 76

[1160] Vgl. z.B. Charles Robert Maturin, *Melmoth the Wanderer*, S. 31; Maturin arbeitet, wie sich später in dem vorliegenden Kapitel der Arbeit noch zeigen wird, wie Poe mit der Technik der `gaps´. Maturin gestaltet diese Lücken jedoch bereits auf der Textoberfläche, d.h. im Layout, während sie bei Poe erst auf der inhaltlichen Ebene zur Geltung kommen.

[1161] Charles Robert Maturin, *Melmoth the Wanderer*, S. 32

[1162] Margaret L. Carter, *Specter or Delusion?*, S. 66

[1163] Vgl. ebd.

Vorsicht hinsichtlich der Glaubwürdigkeit der verschiedenen Erzählinstanzen - so zum Beispiel des „gossip of servants“[1164]. Insbesondere an den unter dem Verdacht des Wahnsinns stehenden Figuren, so die Interpretin, demonstriere Maturin „the problem of testimony“[1165]. Des weiteren weist Carter darauf hin, daß Maturins verschachtelte Art der Textgestaltung nicht nur auf eine Verunsicherung des Lesers abzielt:

> The nested boxes of mediated narratives offer the reader an opportunity to reject the attitude of the omniscient narrator (who is met in the opening and closing sections and in the footnotes).[1166]

Der erneute vermittelte Bericht ruft den geheimnisvollen Melmoth den Wanderer ins Gedächtnis von Maturins Leser zurück. Die Alte erzählt von einer mysteriösen Musik, die von einem jungen Brautpaar während dessen Hochzeitsfeierlichkeiten vernommen wird und welche im Roman wiederholt mit dem finsteren Wirken Melmoth’ in Verbindung gebracht wird:

> […] Donna Ines and her young husband […] exclaimed they heard the same delicious sounds floating round them. The guests listened, but no one else could hear it […].[1167]

Der Umstand, daß es keine weiteren Zeugen für die Existenz der seltsamen Töne gibt, weckt beim Leser Zweifel. Später wird der junge Bräutigam mit seiner toten Braut im Arm aufgefunden. Stanton erfährt über ihn:

> He never recovered his reason; the family deserted the mansion rendered terrible by so many misfortunes. One apartment is still tenanted by the unhappy maniac; his were the cries you heard as you traversed the deserted rooms.[1168]

Hier verweist der Text auf das Schicksal, welches Stanton bevorsteht, nämlich dem Wahnsinn anheimzufallen. Die geistige Zerrüttung wird am Beispiel des jungen Bräutigams als etwas eindeutig Negatives dargestellt. Es verbleibt im Ungewissen, ob Melmoth die Braut zu Tode gebracht und ihr Angetrauter sich ob seines unerträglichen Trauerschmerzes in den Wahnsinn geflüchtet hat oder ob eine bereits schlummernde Geistesverwirrung im Zuge der Hochzeit zu

---

[1164] ebd., S. 77

[1165] ebd., S. 81

[1166] ebd., S. 73

[1167] Charles Robert Maturin, *Melmoth the Wanderer*, S. 33

[1168] ebd., S. 36

Tage getreten ist und die junge Frau gewissermaßen als Opfer forderte. Maturins Leser wird erstere Erklärung nahegelegt, wenn die alte Bedienstete nach Beendigung ihres Berichts auf die Gegenwart des legendären Wanderers hinweist:

> The old Spanish woman further confessed to Stanton, that … and that the Englishman certainly had been seen in the neighbourhood since; - seen, as she had heard, that very night.[1169]

Wieder handelt es sich jedoch nur um vermittelte Informationen aus zweiter Hand - die Alte hat Melmoth nicht mit eigenen Augen gesehen, sondern bloß von seinem angeblichen Aufenthalt in der Umgebung gehört. Dieser Umstand relativiert auch gleich wieder die Beteuerung der Bediensteten, der unheimliche Engländer sei *mit Sicherheit* gesehen worden. Zudem rufen die Auslassungszeichen in der Textpassage - und somit in der Informationskette - den Leser zur Vorsicht auf, voreilig Eindeutigkeit anzunehmen.

Das Manuskript berichtet davon, daß Stanton in der Folge bei einem Theaterbesuch – ebenso wie das junge Ehepaar - eine seltsam anmutende Musik vernimmt:

> […] he inquired of some around him from whence those exquisite sounds arose. But, by the manner in which he was answered, it was plain that those he addressed considered him insane; and indeed, the remarkable change in his expression might well justify the suspicion.[1170]

Maturin greift hier die Thematik des Wahnsinns erneut auf. Wieder nimmt die Außenwelt die Töne nicht wahr und attestiert Stanton deshalb den Zustand geistiger Verwirrung. Wahnsinn ist im Kontext des Romankapitels also als Reaktion auf die Bedrohung durch das Böse durchaus negativ konnotiert. Selbst wenn die geistige Entrückung als Form von Eskapismus aus dem Banne des Beängstigenden gelesen werden würde, hat diese Fluchtwelt keine wirklich bergende und beschützende Qualität. Im Gegenteil, die Schrecken bleiben auch dem Wahnsinnigen präsent, wie das weitere Schicksal Stantons zeigen wird.

Neben der vermeintlichen akustischen Wahrnehmung der Gegenwart von Melmoth beunruhigen Stanton zusätzlich noch vage visuelle Eindrücke:

> It was at this moment that […] he discovered the object of his search for four years, - the Englishman whom he had met in the plains of Valentia, and whom he believed the same with the subject of the extraordinary narrative he had heard there. […] When the

---

[1169] Charles Robert Maturin, *Melmoth the Wanderer*, S. 39 [Unterstreichungen durch die Verfasserin]

[1170] ebd., S. 43

> play was over, he stood for some moments in the deserted streets. It was a beautiful moonlight night, and he saw near him a figure, whose shadow, projected half across the street, […] appeared to him of gigantic magnitude. He had been so long accustomed to contend with these phantoms of the imagination, that he took a kind of stubborn delight in subduing them. He walked up to the object, and observing the shadow only was magnified, and the figure was the ordinary height of man, he approached it, and discovered the very object of his search, - the man whom he had seen for a moment in Valentia, and, after a search of four years, recognised at the theatre.[1171]

Im spärlichen Mondschein der Nacht meint Stanton, den alten Melmoth ausmachen zu können. Das in Frage stehende Treffen ereignet sich ohne die Anwesenheit weiterer Zeugen der Außenwelt in der nächtlichen Stille verlassener Straßenzüge. Der Text beschreibt das vermeintlich gesichtete „object“ nur unbestimmt als „a figure“, welche zudem zunächst nur als „shadow“ gesichtet wird. Anders jedoch als bei Hoffmann und Tieck, bei denen sich auf Distanz Beobachtetes beim Näherkommen jeweils (erst einmal) als Illusion erweist – etwa der `fliegende´ Lindhorst oder das `schöne´ Waldweib -, konkretisiert sich in Maturins Romankapitel der zunächst nur vage Eindruck aus der Ferne. Stanton entscheidet, „the very object of his search“, den geheimnisvollen Engländer vor sich zu haben. Relativierende Wirkung hat aber in diesem Zusammenhang der Hinweis auf die Phantome aus Stantons Einbildungskraft, die ihn laut Text schon lange auf seiner besessenen Suche nach Melmoth begleitet haben und Maturins Leser somit zur Vorsicht mahnen, den vermeintlichen Wahrnehmungen des Protagonisten Glauben zu schenken. Zudem liefert der Text weitere Informationen, die die Zuverlässigkeit der Wahrnehmungen des Manuskript-Protagonisten noch zusätzlich in Frage stellen. Der Leser erfährt, daß Stanton die von ihm gesuchte Person seit nunmehr vier Jahren nicht mehr gesehen hat. Auch die Feststellung, daß er sie vor diesem langen Zeitraum auch nur flüchtig („for a moment“) zu Gesicht bekommen hat, streut Zweifel hinsichtlich der Verläßlichkeit von Erinnerung.

Nach einer erneuten Lücke im Manuskripttext läßt Maturin - zur weiteren Verunsicherung des zweifelnden Lesers - ein Zwiegespräch zwischen Stanton und der schattenhaften Gestalt stattfinden, in welchem letztere Stanton ein Wiedersehen im Irrenhaus verkündet.[1172] Eine solche Schilderung ist dem Leser in den anderen romantischen Texten, die mit Vagheit operieren, bisher nicht begegnet - selbst Fouqués Galgenmännlein kommuniziert nicht in solcher Eindeutigkeit mit seinem Besitzer. Allerdings wird diese Eindeutigkeit der

---

[1171] Charles Robert Maturin, *Melmoth the Wanderer*, S. 43 f.

[1172] Vgl. Charles Robert Maturin, *Melmoth the Wanderer*, S. 44 f.

Schilderung wieder nivelliert, da kurz zuvor bereits durch die Diagnose des Theaterpublikums Zweifel am Verstand Stantons geweckt worden sind.

Der weitere Inhalt des Manuskripts gibt Auskunft darüber, daß Stanton auch nach weiteren Jahren nicht von seiner Suche abgelassen hat und deshalb weiterhin als Wahnsinniger eingestuft wird:

> He had been always reckoned of a singular turn of mind, and the belief of this, aggravated by his constant talk of Melmoth, his wild pursuit of him, his strange behaviour at the theatre, and his dwelling on the various particulars of their extraordinary meetings, with all the intensity of the deepest conviction, (while he never could impress them on any one's conviction but his own), suggested to some prudent people the idea that he was deranged.[1173]

Auffällig im Vergleich mit den untersuchten Texten deutscher Romantiker ist nun, daß hier in umgekehrter Reihenfolge von der Romanfigur zunächst mit „all the intensity of the deepest conviction" an der Wirklichkeit ihrer Wahrnehmungen festgehalten wird, um erst allmählich in Zweifel darüber zu verfallen. Als Stanton eines Nachts in der Zelle eines Irrenhauses noch schlaftrunken erwacht und im diffusen Licht des Feuerscheins erneut den unheimlichen Engländer vor sich sieht, beginnt sein Verstand sich gegen die vermeintlichen Wahnvorstellungen zu wehren, um der schrecklichen Gefangenschaft in der Anstalt zu entkommen:[1174]

> […] he was beginning to believe this an illusion of madness. He thought himself, „How could he have gained entrance here?"[1175]

Bezeichnend in dieser Situation ist, daß der gegen den Wahnsinn aufbegehrende Protagonist seine vermeintlichen Wahrnehmungen vorerst nur als zweifelhafte „apparition"[1176] einstuft.
Der Interpretation des Lesers bleibt überlassen, ob Stanton sich im Irrenhaus befindet, weil sich Melmoth' düstere Prophezeihung erfüllt hat, oder lediglich aufgrund des Einschreitens seiner Mitmenschen, die ihn seit langem als Geistesgestörten in Verdacht haben.[1177] Wie sooft

---

[1173] ebd., S. 45

[1174] ebd., S. 54

[1175] ebd.

[1176] Charles Robert Maturin, *Melmoth the Wanderer*, S. 54

[1177] Auch der Hinweis im Romantext, daß Stanton die Einlieferung in die Anstalt einem habgierigen Cousin `verdankt´, läßt zwar mutmaßen, daß zumindest zunächst noch kein Wahnsinn vorgelegen hat, trägt jedoch weiterhin nicht zu endgültiger Klarheit bei.

legen allerdings die spärliche Beleuchtung der Zelle sowie der noch schläfrige Zustand des gerade Erwachten eine mögliche Sinnestäuschung des zudem innerlich aufgewühlten Protagonisten nahe, welche gegen einen Wahnsinn sprechen würde.[1178] Wolfgang Trautwein nennt diese Technik der Relativierung im wirkungsästhetischen Kontext eine „`Mögliche Neutralisierung des Schauers´“[1179]. Wenn es hinwiederum im Text über den Eingekerkerten weiter heißt, „Between him and the light [in the hearth] stood the figure of Melmoth […].“[1180], könnte es sich um einen gegensätzlichen Hinweis auf metaphorischer Ebene handeln: Die unheimliche Erscheinung des Melmoth schirmt bildlich gesehen Stanton vom Licht des Verstandes ab und steht somit für den Zustand geistiger Umnachtung.

Im folgenden Textverlauf zeigt sich einmal mehr, warum Maturins Roman in der Forschungsliteratur immer wieder als Pfeiler einer psychologischen Wende der englischen Gothic Novel gerühmt wird. In den Schilderungen des romantischen Autors dominiert nicht oberflächlicher Schrecken, sondern es sind psychologische Details, die den Leser viel nachhaltiger erschauern lassen. Psychologisch raffiniert und gleichzeitig grausam erzielt Maturin eine weitere Verunsicherung seiner Leserschaft, wenn der Manuskripttext über Stanton berichtet:

> His intellects had become affected by the gloom of his miserable habitation […].[1181]

Stanton hat also schon bald geistig Schaden genommen an der Gefangenschaft in der Anstalt. Daß sich dieser Zustand der psychischen Beeinträchtigung bald verfestigen wird, erfährt der Protagonist in einem weiteren vermeintlichen Zwiegespräch mit Melmoth:

> „Stanton, do you imagine your reason can possibly hold out amid such scenes? […] A time will come, and soon, when, from mere habit, you will echo the scream of every delirious wretch that harbours near you; then you will pause, clasp your hands on your throbbing head, and listen with horrible anxiety whether the scream proceeds from *you* or *them*. […] Then comes the dreadful doubt of one's own sanity […].“[1182]

Ist dies alles vielleicht bereits eingetreten? Wieder stellt sich die Frage, ob Maturins Figur vor der Einkerkerung noch vollkommen bei Sinnen war und nun erst allmählich aufgrund der

---

[1178] Vgl. Charles Robert Maturin, *Melmoth the Wanderer*, S. 54

[1179] Wolfgang Trautwein, *Erlesene Angst*, S. 77

[1180] Charles Robert Maturin, *Melmoth the Wanderer*, S. 54

[1181] ebd.

[1182] Charles Robert Maturin, *Melmoth the Wanderer*, S. 56

schrecklichen Bedingungen und der fiktiv-realen Prophezeiung des alten Melmoth dem Wahnsinn verfällt oder ob seine Einlieferung wegen bereits bestehender geistiger Umnachtung berechtigt war.

Der Manuskripttext schließt dann recht abrupt, indem das weitere Schicksal Stantons nur noch knapp zusammengefaßt wird:

> The manuscript told no more of Melmoth, but mentioned that Stanton was finally liberated from his confinement […]. He again visited the Continent, returned to England, - pursued, inquired, traced, bribed, but in vain. The being whom he had met thrice, under circumstances so extraordinary, he was fated never to encounter again *in his life-time*.[1183]

Der geschilderte Umstand, daß Stanton Melmoth außerhalb der Anstaltsmauern nicht mehr begegnet, läßt wiederum an der Existenz der teuflischen Erscheinung zweifeln. Ein Beweis für die Realität von Stantons Wahrnehmungen bleibt aus - der Befreite sucht Melmoth „in vain“. Allerdings zeugt die Aufzählung der `Verfolgungsverben´ in der zitierten Textpassage von der offensichtlichen Besessenheit des Protagonisten, die auch außerhalb der Mauern des Irrenhauses anhält. So erfüllt sich in gewisser Weise doch die vermeintliche Prophezeihung der Teufelsgestalt, was im Text noch durch den Gebrauch des Wortes „fated“ unterstrichen wird.[1184] Nachdem der Schluß des Manuskripts also eher die These der geistigen Verwirrung unterstützt und Melmoth als Wahnfigur erscheinen läßt, liefert der `Vagheitskünstler´ Maturin jedoch sogleich wieder einen gegenläufigen Hinweis, indem er im Romantext einige Wörter in Kursivdruck hervorhebt. Die kursiv gedruckte Anmerkung, daß Stanton die unheimliche Erscheinung während seines Lebens nicht mehr gesehen hat, impliziert dem aufmerksamen Leser, daß sehr wohl Personen späterer Generationen noch auf Melmoth stoßen könnten - die nicht „in *his* life-time“ leben - und überdies, daß Stanton ihm nach dem Ableben - eben nicht zu Lebzeiten - in der Hölle wiederbegegnet.

An dieser Stelle wechselt der Romantext wieder in die Rahmenerzählung des jungen Melmoth, der das Manuskript über Stantons Schicksal in der Kammer seines verstorbenen Onkels, dem Fundort des alten Schriftstücks, gelesen hat. Noch ganz erregt von der ungewöhnlichen Lektüre - „his mind in a mingled state of stupor and excitement“[1185] -, glaubt John für einen Augenblick das Bildnis seines unheimlichen Vorfahren zum Leben erweckt.

[1183] ebd., S. 58 f.

[1184] Willem Scholten spricht im Zusammenhang mit Stantons `Verfolgungswahn´ von „insane desire“ (Willem Scholten, *Charles Robert Maturin*, S. 81).

[1185] Charles Robert Maturin, *Melmoth the Wanderer*, S. 59

Um dies zu beschreiben, greift Maturin auf eine in den englischen Texten eher seltene Vagheit hervorrufende „as if“-Formulierung zurück.[1186] Zunächst wird dieser vage Eindruck jedoch wieder als bloße „illusion“[1187] zurückgenommen. Als der junge Erbe sich aber an sein Versprechen, das Gemälde zu zerstören, erinnert und dieses in die Tat umsetzt, scheint das Bild erneut Leben in sich zu bergen:

> […] as the wrinkled and torn canvas fell to the floor, its undulations gave the portrait the appearance of smiling.[1188]

In der folgenden Nacht verfolgt John Melmoth sein Zerstörungsakt. Unter vergleichbaren Umständen wie bei Stanton - der junge Erbe befindet sich in einem Zustand zwischen Schlafen und Wachen und hält sich in einem nur spärlich beleuchteten Zimmer auf - erscheint der alte Melmoth seinem Nachfahren:

> He had done what was required of him, and felt exhausted both in mind and body; but his slumber was not so sound as he had hoped for. The sullen light of the turf-fire, burning but never blazing, disturbed him every moment. He turned and turned, but still there was the same red light glaring on, but not illuminating, the dusky furniture of the apartment. The wind was high that night, and as the creaking door swung on its hinge, every noise seemed like the sound of a hand struggling with the lock, or of a foot pausing on the threshold. But (for Melmoth never could decide) was it in a dream or not, that he saw the figure of his ancestor appear at the door? […], - saw him enter the room, approach his bed, and heard him whisper, `You have burned me, then; but those are flames I can survive. - I am alive, - I am beside you.´[1189]

Neben den Hinweisen auf die Sinnestäuschungen begünstigende Beleuchtung und auf den erschöpften Zustand des jungen Melmoth lassen zudem noch die durch den Wind verursachten Geräusche die Wahrnehmungen der Figur zweifelhaft erscheinen. Doch anders als in der Manuskripterzählung konfrontiert Maturin den Leser hier mit einem vermeintlichen Beweis für die Existenz des teuflischen Vorfahren, wenn es weiter heißt:

> Melmoth started, sprung from his bed, - it was broad day-light. He looked round, - there was no human being in the room but himself. He felt a slight pain in the wrist of

---

[1186] Vgl. ebd.

[1187] ebd., S. 60

[1188] ebd.

[1189] ebd.

> his right arm. He looked at it, it was black and blue, as from the recent gripe of a strong hand.[1190]

Dieser scheinbare Beweis für die nächtliche Heimsuchung durch den erzürnten alten Melmoth ist jedoch von vagerer Natur als etwa die Tafel in Tiecks *Runenberg*, wenn etwa die Möglichkeit in Erwägung gezogen wird, daß der junge Erbe sich während seines unruhigen Hin-und-her-Wälzens in der Nacht durchaus verletzt haben kann.

Ebenso wie der vermeintlich wahnsinnige Stanton wird der junge Melmoth seinen Nachfahren, „the object of his pursuit“[1191] und „the object of his daily and nightly dreams“[1192], nicht mehr los. Als in der Nähe des geerbten Anwesens ein Schiff sinkt, glaubt er erneut, die teuflische Gestalt auf einem Felsen zu erkennen. Zunächst spricht der Romantext wiederholt nur vage von „a figure“[1193], die John im „stormy and doubtful moonlight“[1194] auszumachen meint. Die Beschreibung dieser vermeintlichen Wahrnehmung wird auf textlicher Ebene dominiert von Verben aus dem Wortfeld des Anscheins.[1195]

Die Szene und das Romankapitel schließen damit, daß der junge Melmoth den von ihm Verfolgten in direkter Greifweite sieht und dann jedoch auf den Uferfelsen den Halt verliert:

> […] he fell backwards […] and remembered no more till several days afterwards, when he found himself in bed […] and uttered faintly, `What a horrid dream!´ then sinking back as he felt his exhaustion […].[1196]

Maturin bringt hier erneut das Motiv des Traums ins Spiel. Nur ab wann war der junge Melmoth in dieser Traumwelt begriffen? - Erst seit seinem Sturz, kurz bevor er den teuflischen Vorfahren einholen konnte, oder bereits viel früher im Text?

Am Beispiel Stantons führt Maturin den Wahnsinn als Bedrohung des Menschen vor. Als schreckliche Krankheit zerstört der Wahnsinn aufgrund von existentiellen Extremsituationen schleichend den gesunden Verstand.[1197] Dies ist zumindest der Fall in

---

[1190] Charles Robert Maturin, *Melmoth the Wanderer*, S. 60

[1191] ebd., S. 66

[1192] ebd.

[1193] ebd.

[1194] ebd.

[1195] Vgl. ebd.

[1196] ebd.

[1197] Vgl. Willem Scholten, *Charles Robert Maturin*, S. 95

Maturins Roman *Melmoth the Wanderer*, in welchem der Zustand geistiger Zerrüttung eine Zahl von menschlichen Schicksalen in solch negativer Weise beeinflußt. In anderen Romanwerken arbeitet der englische Romantiker jedoch auch den Mitleidsaspekt heraus, indem er zum Beispiel die Unschuld der Opfer des Wahnsinns hervorhebt.

Die Frage, ob der teuflische Melmoth lediglich eine Wahnvorstellung seines Nachfahren, geschürt durch die beeindruckenden Worte des sterbenden Onkels und das lebendig wirkende Bildnis in der Kammer, ist, wird in dem Romankapitel „Stanton's Tale" auf mehreren Textebenen vorbereitet. Der Protagonist der Rahmenerzählung erfährt in dem Manuskript von Stantons Angst vor geistiger Zerrüttung; Stanton wiederum liest während seiner Gefangenschaft in der Anstalt das Tagebuch eines Geistesgestörten, und vor seiner Einlieferung hört der Protagonist des Manuskripttextes in der Erzählung der Bediensteten von einem wahnsinnigen Bräutigam.

Wie in den Erzählwerken der deutschen Romantiker erfährt die Thematik des Wahnsinns in Maturins Roman durch das Mittel der Vagheit gestalterische Umsetzung. Die vage Qualität von Maturins Text beschreibt Willem Scholten mit dem Terminus „suggestive style"[1198]. Ebenso wie Tieck und Hoffmann greift der englische Autor auf Wahrnehmungsschilderungen zurück, um Vagheit zu erzeugen. Figur und Leser können nicht eindeutig entscheiden, ob eine Sinnestäuschung vorliegt, ob es sich um die Visionen eines Wahnsinnigen handelt oder ob der teuflische Melmoth tatsächlich als fiktiv-realer Versucher in Johns und Stantons Leben getreten ist. Mehr als mit der Gestaltung vager Übergänglichkeiten zwischen einer fiktiven Wirklichkeit und einer Welt des Übernatürlichen arbeitet Maturin jedoch mit dem suggestiven Potential von Textlücken inhaltlicher und formaler Art sowie mit dem stetigen Streuen und Relativieren von Hinweisen. Dieses Konstruieren von Ungewißheit, das ständige Spiel mit dem Zweifel, hat somit auch großen Anteil an der Verunsicherungsstrategie des englischen Romantikers. Den gleichen Effekt erzielen der häufige Gebrauch (teils mehrfach) vermittelter Rede sowie die raffinierte komplizierte Schachtelung der Erzählebenen.

*

„[…] mir scheint es, du seist auf bösem Wege. […]"[1199]

(E.T.A. Hoffmann, *Der Sandmann*)

[1198] ebd., S. 107

[1199] E.T.A. Hoffmann, „Der Sandmann", S. 41

Hoffmanns romantisches Interesse an der Nachtseite des Menschen findet in seiner Erzählung vom *Sandmann* detaillierte Ausgestaltung. In seinem Nachtstück beleuchtet der Spätromantiker die negative Entwicklung des Studenten Nathanael, der sich von einer „dunklen Macht“[1200] verfolgt wähnt. Anders als in der Erzählung von den *Bergwerken zu Falun* eröffnet Hoffmann keine alternative Möglichkeit für seinen von Ängsten gequälten Protagonisten als Tod und Verderben. Die Welt, in der der Sandmann existiert, ist ausschließlich negativ konnotiert. Mit dieser furchterregenden `anderen´ Welt tut sich keine romantische Heilsdimension der Sehnsuchtserfüllung auf. Die Gemütsverfassung Nathanaels spiegelt die Angst der Spätromantiker vor dem Wahnsinn wider und bietet somit einen ganz anderen Blick auf den Zustand geistiger Umnachtung als die vom frühromantischen Geniegedanken geprägte Tiecksche Erzählung vom *Runenberg*. Hoffmanns Nachtstück befaßt sich mit „konkrete[n] Erscheinungsformen des Wahnsinns“[1201]. Obwohl also die Diagnose der geistigen Umnachtung in Bezug auf die Figur des Nathanael so gut wie gar nicht in Zweifel gezogen wird, finden sich im Text Vagheitsmittel, deren Funktion im Kontext der *Sandmann*-Erzählung noch zu untersuchen ist.[1202]

Die Wahnsinnsthematik bestimmt Hoffmanns Erzählung vom *Sandmann* bereits in den ersten Zeilen. Die Formulierungen, mit denen der Protagonist seinen Gemütszustand zu beschreiben versucht, entstammen dem Wort- und Assoziationsfeld pathologischer psychischer Zerrüttung. Nathanael äußert, sich „zerrissen[]“[1203] und „verstört[]“[1204] zu fühlen, und spricht von seiner „wahnsinnige[n] Verzweiflung“[1205]. Seine Reaktion auf die

---

[1200] ebd., S. 20

[1201] Hannes Leopoldseder, *Groteske Welt*, S. 105

[1202] Ein gewisses Restzweifelpotential besteht insbesondere zu Beginn der Erzählung, wo dem Leser noch nichts „durchaus klar“ (Winfried Freund, *Literarische Phantastik*, S. 89) sein kann. In romantischen Erzählungen, so scheint sich im Laufe dieser Untersuchung bereits herausgestellt zu haben, ist letztlich nichts vollkommen klar und eindeutig. Im Einleitungsteil des vorliegenden Kapitels über den Wahnsinn ist bereits auf Watzlawicks Ansicht über die Pluralität von Wirklichkeiten hingewiesen worden. In bezug darauf sind Aussagen wie die von Winfried Freund, der Nathanaels Wahrnehmungen konstant und von Anfang an die „wahre[] wirkliche[] Außenwelt“ (Winfried Freund, *Literarische Phantastik*, S. 92) entgegenstellt und der zu wissen meint, „was wirklich geschieht“ (Winfried Freund, *Literarische Phantastik*, S. 89), zumindest zunächst einmal als voreilige Vereindeutigung abzulehnen. Nathanael als eindeutig wahnsinnig einzustufen, kann erst erfolgen, nachdem den Vagheitsmitteln im Text Rechnung getragen worden ist.

[1203] E.T.A. Hoffmann, „Der Sandmann“, S. 9

[1204] ebd.

[1205] ebd., S. 10

permanenten dunklen Vorahnungen und die daraus resultierenden Angstzustände schildert er als „toll“[1206]. Der Student rekapituliert den Anfang dieses bedrohlichen Prozesses, den er in früher Kindheit verortet. Im Knabenalter wird er erstmals mit dem dominanten Gefühl der Angst konfrontiert, das an die Figur des Sandmanns geknüpft ist. Aus `pädagogischen´ Märchenerzählungen und furchterregenden sozialen Kontakten formt die kindliche Phantasie des kleinen Nathanael das Schreckensbild des Sandmanns, den er als den Kindern wenig zugeneigten Bekannten seines Vaters namens Coppelius identifiziert:

> […] das mußte der Sandmann sein.[1207]

Diese kindliche Zuweisung zeichnet sich durch ihren Charakter der Vermutung als vage und ungewiß aus. Angst und Entsetzen des Protagonisten scheinen primär der Kategorie des Terrors anzugehören, etwa wenn der Junge von einem unbestimmten „[E]twas[, das] schweren langsamen Tritts die Treppe heraufpoltert“[1208], sogleich auf den Sandmann schließt und in diesem Kontext von seiner regen Phantasie die Rede ist.[1209]

Auch die folgenden Wahrnehmungen in Verbindung mit dem vermeintlichen Sandmann zeichnen sich durch den Charakter des Vagen aus. Hoffmann arbeitet vornehmlich mit „als ob“-Konstruktionen, um den Eindruck des Vagen zu erzielen.[1210] Seltener sind Formulierungen aus dem Wortfeld des Anscheins. Im Zusammenhang mit der „feindliche[n] Erscheinung“[1211] des Sandmanns alias Coppelius wird dann auch erstmalig das Thema der Krankheit zur Sprache gebracht. Angst und Schrecken bescheren dem kleinen Nathanael ein „hitziges Fieber“[1212]. Ist diese Erkrankung als Folge des Kontakts mit dem vermeintlichen Sandmann noch von physischer Natur, so weist die Beschreibung der seelischen Auswirkungen des Anblicks des entstellten Vaters im Text bereits auf einen sich in späteren Jahren herausbildenden Wahnsinn hin. Dem Jungen vergehen die Sinne.[1213] Spätestens diese Schreckenszene, der das Kind als einziges Familienmitglied beiwohnt, beschert Nathanael ein

---

[1206] ebd., S. 9

[1207] ebd., S. 11

[1208] ebd.

[1209] Vgl. ebd., S. 11f.

[1210] Vgl. ebd., S. 12ff.

[1211] ebd., S. 18

[1212] E.T.A. Hoffmann, „Der Sandmann“, S. 16

[1213] Vgl. ebd., S. 18

Kindheitstrauma.[1214] Die Art und Weise, wie Winfried Freund die nachhaltige Verstörung des Protagonisten zu begründen sucht, ist indes nicht befriedigend. Freund erklärt die Wurzeln von Nathanaels Wahnsinn folgendermaßen:

> Die Störung des Familienfriedens, die immer wiederkehrende Abwendung des Vaters von den Kindern und seiner Frau, wird als unheimlich erlebt.[1215]
> Der kindlich erlittene Verlust familiärer Geborgenheit führt zur Vertrauenskrise, zu der immer wieder aufbrechenden Angst vor der Unsicherheit der eigenen Existenz, zur quälenden Gewißheit, in einer letztlich fremden bedrohlichen Welt zu leben.[1216]

Freund beachtet aber nicht, daß die Geschwister des Jungen unter den gleichen Umständen heranwachsen, ohne jedoch in eine Krise zu geraten. Allerdings erfährt Hoffmanns Leser nicht, ob sie eine ähnlich ausgeprägte Phantasie wie ihr Bruder aufweisen. Ulrich Hohoff hebt in diesem Kontext eben diese „seelische Disposition Nathanaels“[1217] hervor.

Diese schrecklichen Eindrücke aus Kindertagen sind es, die Nathanael im Studentenalter einholen, als er in dem Wetterglashändler Guiseppe Coppola den Sandmann alias Coppelius wiederzuerkennen meint.[1218] Noch nimmt Nathanael bewußt wahr, daß seine Ahnungen und subjektiven Wahrnehmungen seinen Mitmenschen merkwürdig erscheinen müssen, beharrt aber bereits zu diesem Zeitpunkt mehr auf deren realen Charakter als diese vor sich in Zweifel zu ziehen. So verwehrt er sich etwa gegen die Einstufung als „aberwitzige[r] Geisterseher“[1219] oder „düster[er] Träumer“ [1220]und lehnt die rational und psychologisch verorteten Erklärungen seiner Verlobten Klara ab, die den Gegensatz von „nur in Deinem Inneren“[1221] und der „wahre[n] wirkliche[n] Außenwelt“[1222] aufstellt. Klara sieht

---

[1214] Vgl. Brunhilde Janßen, *Spuk und Wahnsinn*, S. 107 sowie
Winfried Freund, *Literarische Phantastik*, S. 88

[1215] ebd., S. 87

[1216] ebd., S. 91

[1217] Ulrich Hohoff, *E.T.A. Hoffmann*, S. 280

[1218] John M. Ellis weist in seiner Interpretation des *Sandmanns* darauf hin, daß der Text später durch den Ausruf des Professors zumindest die Identität von Coppola und Coppelius zu bestätigen scheint. (Vgl. John M. Ellis, „Clara, Nathanael and the Narrator“, S. 15) Zu einer berechtigten Gleichsetzung dieser `Doppelfigur´ mit dem märchenhaften Sandmann finden sich hingegen keine Hinweise im Textverlauf.

[1219] E.T.A. Hoffmann, „Der Sandmann“, S. 9

[1220] E.T.A. Hoffmann, „Der Sandmann“, S. 23

[1221] ebd., S. 19

[1222] ebd.

Nathanael „auf einem gefahrenvollen verderblichen Wege“[1223] und versucht, ihn wieder auf den Weg in ihre Welt der „heitern – unbefangenen – sorglosen Gemüter[]“[1224] zu führen. Die Figur des Sandmanns deutet sie als „Phantom unseres eigenen Ichs“[1225], das allein durch die Macht des Glaubens generiert werde:

> „Solange du an ihn glaubst, *ist* er auch und wirkt, nur dein Glaube ist seine Macht.“[1226]

Was in Hoffmanns Märchen vom *Goldnen Topf* in positivem Kontext des Aufrufs, an eine höhere Welt zu glauben, steht, wird im *Sandmann* ins Negative gekehrt. Der Romantiker warnt hier mit den Worten der vernunftbestimmten Verlobten vor der angsterregenden Welt des Wahnsinns.

Klaras Worte zeigen jedoch keine beschwichtigende Wirkung. Obwohl Nathanael berichtet, es sei „wohl gewiß“[1227], daß der Wetterglashändler nicht mit dem vermeintlichen Sandmann identisch sei, bleiben Angst und Beunruhigung bestehen. Hoffmann gelingt es, mit einem kleinen Wort - trotz Klaras überzeugender Ausführungen - einen gewissen Zweifel aufrecht zu erhalten, wenn das vage „wohl“ in Nathanaels Formulierung dem vereindeutigenden „gewiß“ entgegenwirkt.

Da sich Nathanael von seinem besten Freund und seiner Verlobten zunehmend unverstanden fühlt, beginnt er sich von ihnen zu distanzieren und gibt sich der Anbetung Olimpias hin, die er als Tochter seines Professors kennenlernt. Mit Unbehagen stellen seine Nächsten eine nachhaltige Veränderung im Wesen des Protagonisten fest:

> Alle fühlten das, da Nathanael […] in seinem ganzen Wesen durchaus verändert sich zeigte. Er versank in düstre Träumereien, und trieb es bald so seltsam, wie man es niemals von ihm gewohnt gewesen. Alles, das ganze Leben war ihm Traum und Ahnung geworden […].[1228]

Insbesondere der letzte Satz erinnert an die Schilderung der von ihrer Außenwelt als wahnsinnig eingestuften Tieckschen Figuren im *Runenberg* sowie im *Blonden Eckbert*.

[1223] ebd., S. 21

[1224] ebd., S. 20

[1225] ebd., S. 21

[1226] ebd., S. 28

[1227] ebd., S. 22

[1228] ebd., S. 27

Aufgrund der langen Passagen rational orientierter Erörterungen im Text findet sich im *Sandmann* nicht die gleiche Dichte von Vagheitsformulierungen wie etwa in Hoffmanns *Bergwerken zu Falun*. Die Olimpia-Episode wartet jedoch wieder mit einer Fülle von solchen Vagheitsformulierungen auf. Auf dieselbe Weise, wie Nathanael in Kindertagen heimlich den Sandmann beobachtet – nämlich durch den Spalt eines Vorhangs in Vaters Studierzimmer -, so gestaltet sich auch seine erste Sichtung der vermeintlichen Professorentochter:

> Neulich steige ich die Treppe herauf und nehme wahr, daß die sonst einer Glastüre dicht vorgezogene Gardine zur Seite einen kleinen Spalt läßt.[1229]

Lediglich dieser kleine Spalt gewährt dem jungen Studenten einen eingeschränkten Blick auf die zukünftige Angebetete und ermöglicht nur einen vagen ersten Eindruck:[1230]

> Sie schien mich nicht zu bemerken, und überhaupt hatten ihre Augen etwas Starres, beinahe möchte ich sagen, keine Sehkraft, es war mir so, als schliefe sie mit offenen Augen. Mir wurde ganz unheimlich […].[1231]

Ironischerweise erweisen sich Anschein und „als ob"-Eindruck im späteren Verlauf der Handlung als von Nathanael verkannte Realität: Olimpia *ist* eine starre, leblose Puppe mit Glasaugen. Die Vagheitsformulierungen im Text markieren hier also nicht den allmählichen Übergang in eine romantische Parallelwelt wie im *Goldnen Topf*, sondern sind Ausdruck der noch im Prozeß befindlichen Schwellenüberschreitung des Hoffmannschen Protagonisten in die Wahnwelt eines kranken Gemüts. Im Kontext von Angst und Schrecken, Kummer und Tod wird der Weg in die `andere´ Welt im *Sandmann* zu einem „böse[n] Wege"[1232] und erfährt eine negative Konnotation.

Motor des sich manifestierenden Wahnsinns ist in Nathanaels Fall unter anderem die Dichtung:

> *Den* [Nathanael] riß seine Dichtung unaufhaltsam fort, hochrot färbte seine Wangen die innere Glut, Tränen quollen ihm aus den Augen.[1233]

[1229] E.T.A. Hoffmann, „Der Sandmann", S. 23

[1230] Vgl. die Ausführungen über die Bedeutung des Vorhangs in Zusammenhang mit dem Schleiermotiv in Kapitel 2.3.3.

[1231] E.T.A. Hoffmann, „Der Sandmann", S. 23

[1232] ebd., S. 41

[1233] E.T.A. Hoffmann, „Der Sandmann", S. 30

Dem Studenten gelingt es jedoch nicht, der Außenwelt mit seinen selbstverfaßten poetischen Werken seine inneren Regungen nahezubringen. Im Gegenteil, die vorgetragene Dichtung läßt ihn in den Augen der „Alltagsmenschen“[1234] als „`phantastischer, wahnsinniger Geck´“[1235] erscheinen, sein künstlerisches Schaffen wird als „tolle[s] – unsinnige[s] – wahnsinnige[s] Märchen“[1236] eingestuft. Künstlertum wird hier nicht in positiver Art und Weise mit dem Geniegedanken in Verbindung gebracht.[1237] Die große Leidenschaft, mit der sich Nathanael Olimpia widmet, entspringt aus dieser Ablehnung seiner Poesie und dem Gefühl des Unverstandenseins. Mit jedem Tag, der vergeht, fällt es dem Studenten schwerer, seine Augen von der `Professorentochter´ zu lassen. Zunehmend `betäuben´ Verlangen, Lust und Liebe die Sinne des Protagonisten und beeinträchtigen somit seine Wahrnehmung. Der liebestrunkene Zustand des Studenten ist damit dem beliebten romantischen Motivkomplex der Trunkenheit zu subsummieren. Nathanaels Beobachtungen auf Distanz bleiben von vagem Charakter, etwa wenn „[…] er aus seinem Fenster gerade hinein in das Zimmer blickte, wo oft Olimpia einsam saß, so daß er ihre Figur deutlich erkennen konnte, wiewohl die Züge des Gesichts undeutlich und verworren blieben“[1238]. Selbst die Zuhilfenahme eines Fernglases bringt noch Wahrnehmungen hervor, die sich als „als ob“-Eindrücke präsentieren:

> Nur die Augen schienen ihm gar seltsam starr und tot. Doch wie er immer schärfer und schärfer durch das Glas hinschaute, war es, als gingen in Olimpias Augen feuchte Mondesstrahlen auf. Es schien, als wenn nun erst die Sehkraft entzündet würde; immer lebendiger und lebendiger flammten die Blicke.[1239]

Auch bei näherem Hinsehen aus geringer räumlicher Distanz bleibt der Aspekt des Anscheins bestehen. Trotz lediglich vager Eindrücke verkennt Nathanael Olimpia weiterhin als Wesen aus Fleisch und Blut:

> Der etwas seltsam eingebogene Rücken, die wespenartige Dünne des Leibes <u>schien</u> von zu starkem Einschnüren bewirkt zu sein.[1240]
> Nathanael war ganz entzückt; er stand in der hintersten Reihe und <u>konnte im blendenden Kerzenlicht</u> Olimpias Züge <u>nicht ganz erkennen</u>.[1241]

[1234] ebd., S. 31

[1235] ebd.

[1236] ebd.

[1237] Vgl. Ulrich Hohoff, *E.T.A. Hoffmann*, S. 344

[1238] E.T.A. Hoffmann, „Der Sandmann“, S. 32f.

[1239] ebd., S. 34

[1240] E.T.A. Hoffmann, „Der Sandmann“, S. 37 [Unterstreichungen durch die Verfasserin]

> Eiskalt war Olimpias Hand, er fühlte sich durchbebt von grausigem Todesfrost, er starrte Olimpia ins Auge, das strahlte ihm voll Liebe und Sehnsucht entgegen und in dem Augenblick war es auch, als fingen an in der kalten Hand Pulse zu schlagen und des Lebensblutes Ströme zu glühen.[1242]
> […] in dem Kuß schienen die Lippen zum Leben zu erwärmen.[1243]
> Er erbebte vor innerem Entzücken, wenn er bedachte, welch wunderbarer Zusammenklang sich in seinem und Olimpias Gemüt täglich mehr offenbare; denn es schien ihm, als habe Olimpia über seine Werke, über seine Dichtergabe überhaupt recht tief aus seinem Innern gesprochen, ja als habe die Stimme aus seinem Innern selbst herausgetönt.[1244]

Die zunehmende Manifestation des Wahnsinns läßt sich anhand von Nathanaels Eindrücken, die das Element des Vagen entbehren und zur Eindeutigkeit übergegangen sind, verfolgen. Die Wahrnehmungsschilderungen in Bezug auf die Angebetete sind - im Gegensatz zu den zuvor dominierenden „als ob"-Konstruktionen mit Konjunktiv - nun im Indikativ gehalten. Olimpias Auge „strahlte ihm [mittlerweile] voll Liebe und Sehnsucht entgegen" und „[…] immer glühender, immer lebendiger wurde dieser Blick"[1245]. Dieser grammatikalische Hinweis zeugt davon, daß der verliebte Student sich nunmehr im Endstadium eines vollendeten Wahnsinns befindet.

Neben der neu entflammten Leidenschaft treten auch wieder Angst und Schrecken in der Wahngestalt des Sandmanns in Nathanaels Leben. Wie ein Schatten liegt diese Reaktivierung alter Kindheitsängste über dem jungen Glück. Der Student wird von „tollem Entsetzen"[1246] gepackt; die zerstörerischen Kräfte des Wahnsinns bemächtigen sich seiner zunehmend. Rationale Erklärungsansätze, wie eine „kindische[] Gespensterfurcht"[1247], werden im Keim erstickt. Gegen Ende der Erzählung jedoch hat die Wahnfigur des Sandmanns ausgedient bzw. wird von einer anderen äußeren Motivation abgelöst. Es ist die Erkenntnis, Versuchsobjekt einer wissenschaftlich angelegten Täuschung seines Professors gewesen zu sein, die Nathanael endgültig den Verstand raubt. Als verbindendes Element zur Sandmanngeschichte fungieren Olimpias gläserne Augen, die aus dem Puppenkörper herausgefallen sind:

[1241] ebd. [Unterstreichungen durch die Verfasserin]

[1242] ebd. [Unterstreichungen durch die Verfasserin]

[1243] ebd., S. 39 [Unterstreichungen durch die Verfasserin]

[1244] ebd., S. 41f. [Unterstreichungen durch die Verfasserin]

[1245] ebd., S. 41 [Unterstreichungen durch die Verfasserin]

[1246] ebd., S. 34

[1247] ebd., S. 33

> Da packte ihn der Wahnsinn mit glühenden Krallen und fuhr in sein Inneres hinein, Sinn und Gedanken zerreißend. […] So in gräßlicher Raserei tobend, wurde er nach dem Tollhause gebracht.[1248]

An dieser Stelle soll noch einmal nachdrücklich darauf hingewiesen werden, daß Nathanaels Wahnsinn als Produkt einer allmählich voranschreitenden Entwicklung aufzufassen ist. John M. Ellis' Schlußfolgerung ist folglich nur zu einem Teil zutreffend, wenn es bei ihm im Ton bestimmter Vereindeutigung heißt:

> Nathanael is not a delusional madman, as the first part of the story seems to allow, nor is he the artist driven mad by the difficulties of living in a prosaic world, as some critics have thought; he is simply a human being, but never allowed to be one, either by Coppelius, Spalanzani or Clara, all of whom, in their various ways, are only interested in making him a puppet.[1249]

Der Protagonist mag nicht von vornherein ein „delusional madman" gewesen sein, jedoch spricht viel dafür, daß er, bedingt durch die von Ellis beschriebene Manipulation durch die Außenwelt, nach und nach einer psychischen Erkrankung anheim gefallen ist.[1250]

Im folgenden stellt Hoffmann in einem ironischen Erzählerbericht über die Reaktionen in Nathanaels gesellschaftlichem Umfeld die Angst seiner romantischen Zeitgenossen sowie seine ganz eigene Furcht vor dem Zustand des Wahnsinns dar. Die Mitmenschen des Studenten fürchten, einer gleichen Wirklichkeitstäuschung wie der des Bedauernswerten zu erliegen, und trachten mit allen Mitteln danach, einer solchen entgegenzuwirken.[1251] Im Kontext einer solchen Angst vor dem Wahnsinn wird auch erneut im Text der Weg in die `andere´ Welt negativiert. Nachdem Nathanael aus der Anstalt entlassen wird, erscheint ihm sein vorheriger geistiger Zustand wie ein „schwere[r], fürchterliche[r] Traum"[1252], aus dem er endlich erwacht ist, und er lobt seine vermeintliche Gesundung seinem Freunde gegenüber:

> „Bei Gott, Bruder! ich war auf schlimmem Wege, aber zu rechter Zeit leitete mich ein Engel auf den lichten Pfad! […]"[1253].[1254]

[1248] E.T.A. Hoffmann, „Der Sandmann", S. 44

[1249] John M. Ellis, „Clara, Nathanael and the Narrator", S. 15

[1250] Vgl. Ulrich Hohoff, *E.T.A. Hoffmann*, S. 299f.

[1251] Vgl. E.T.A. Hoffmann, „Der Sandmann", S. 45

[1252] E.T.A. Hoffmann, „Der Sandmann", S. 45

[1253] ebd., S. 46

Nach dieser scheinbaren Genesung bewirkt im Finale der Handlung wiederum eine Erkenntnis – und nicht die Präsenz der gefürchteten Wahnfigur – den Rückfall in den zerstörerischen Zustand geistiger Umnachtung. Zwar ist es die als Sandmann identifizierte Gestalt des Coppelius, die Nathanael in den letzten Sekunden vor seinem Selbstmord gewahr wird, doch ist es der Anblick Klaras, der dem Studenten ein „Holzpüppchen“[1255] vor Augen führt, der zuerst erneute Symptome des Wahnsinns wie Augenrollen, Rasen und Wüten hervorbringt. Nicht Anschein und Terror, sondern die Erkenntnis wahrer Zustände ist somit als Auslöser des tödlichen Wahnsinns auszumachen.[1256] Der Student nimmt nämlich vorerst gar keine Notiz von den vagen Konturen eines „kleinen grauen Busch[es]“[1257] weit unter sich, auf den die Verlobte aufmerksam macht. John M. Ellis meint in diesem Zusammenhang:

> […] the real `finstere Macht´ which threatens his life is Clara […].[1258]

Aufgrund der Negativzeichnung des kranken Gemütszustandes Nathanaels erscheint Wahnsinn im *Sandmann* zwar als Flucht vor der starren Alltagswelt, gestaltet sich jedoch im Hinblick auf den von Schrecken begleiteten Tod vielmehr als Sackgasse denn als Ausweg in eine verheißungsvollere Welt, wie sie im *Goldnen Topf* in Aussicht gestellt wird.

Hoffmann bietet mit seiner Erzählung vom Sandmann „eine `Innenansicht´ der Genese des Wahnsinns“[1259]. Im Gegensatz zu der Gruppe romantischer Texte, der die zuvor behandelten Erzählungen *Der Runenberg* und *Die Bergwerke zu Falun* angehören und in

---

[1254] Das Traummotiv findet im Textverlauf mehrfache Anwendung. Diese Verweise auf Traum und Schlaf tauchen immer dann auf, wenn Nathanael von seinem Ausflug in die Wahnwelt für kurze Zeit in die Alltagswelt zurückkehrt. So erwacht der kleine Nathanael etwa „wie aus dem Todesschlaf“ (E.T.A. Hoffmann, „Der Sandmann“, S. 16), nachdem der Sandmann vermeintlicherweise seinen Vater zu Tode gebracht hat. Aus seiner innigen Betrachtung Olimpias wecken Geräusche der Außenwelt den jungen Studenten „wie aus tiefem Traum“ (E.T.A. Hoffmann, „Der Sandmann“, S. 35). In „hellen nüchternen Augenblicken, zum Beispiel morgens gleich nach dem Erwachen“ (E.T.A. Hoffmann, „Der Sandmann“, S. 42) kommt Nathanael Olimpias Passivität komisch vor.

[1255] E.T.A. Hoffmann, „Der Sandmann“, S. 47

[1256] Vgl. Charles Hayes, „Phantasie und Wirklichkeit im Werke E.T.A. Hoffmanns, mit einer Interpretation der Erzählung `Der Sandmann´“, S. 194ff.

[1257] E.T.A. Hoffmann, „Der Sandmann“, S. 47

[1258] John M. Ellis, „Clara, Nathanael and the Narrator“, S. 14

[1259] Ulrich Hohoff, *E.T.A. Hoffmann*, S. 349

denen dem Leser eine geistige Verwirrung der Helden lediglich nahegelegt wird, ist die Geschichte vom *Sandmann* einer weiteren Gruppe romantischer Texte zu subsumieren, in denen die Figuren – nach Angaben des Erzählers – explizit vom Wahnsinn befallen sind bzw. allmählich befallen werden. Hohoff beschreibt das Vorgehen Hoffmanns bei der Thematisierung des Wahnsinns folgendermaßen:

> Weil Nathanael ständig an der Grenze zum Wahnsinn steht, ohne diese zunächst zu überschreiten, eignet sich sein Fall besonders gut als Grundlage für eine lebhafte Diskussion darüber, wie seine Wahrnehmungen einzuordnen seien. Hoffmann schildert an Nathanael im `*Sandmann*´ eine Suche nach möglichen Erklärungen hierfür. `Wahnsinn´ ist zuerst nur eine der möglichen Lösungen, bis der Text sie am Ende zur gültigen Lösung erklärt.[1260]

Der Tatbestand geistiger Verwirrung wird also letzten Endes gar nicht mehr in Frage gestellt. Dennoch kommen auch in letzterer Textgruppe – und so auch im *Sandmann* - Vagheitsmittel zum Einsatz, anhand deren Auftauchen im Text der Krankheitsverlauf abzuleiten ist. Je mehr Nathanael dem Wahnsinn verfällt, desto mehr lösen Eindeutigkeitsformulierungen den Gebrauch von Vagheitsmitteln ab. Vagheit erfährt hier folglich eine inhaltlich orientierte Funktionalisierung, indem grammatikalische Erzählmittel zu einer „literarischen Gestaltung von Wahnsinn“[1261] beitragen. Vagheit manifestiert sich im Text vorwiegend in Form von „als ob“-Konstruktionen oder greift auf das Wortfeld des Anscheins zurück. Phantasie und Vermutung dienen ferner in inhaltlicher Hinsicht als Basis des Ungewissen. Aufgrund dessen, daß die Hoffmannsche Erzählung streckenweise den Charakter einer wissenschaftlichen Abhandlung über den Wahnsinn aufweist, wenn etwa die Figur der Klara ihren Verlobten von der Irrationalität seiner Ängste und der einfachen Erklärung ihrer Ursachen überzeugen will, treten die Vagheitsmarker weniger frequentativ als in den bisher betrachteten romantischen Werken in Erscheinung.

Der Zustand der geistigen Umnachtung erfährt in Hoffmanns Erzählung keine positive Bewertung. Hoffmann schildert den Wahnsinn „[…] in jener schlimmen Form, wo das gespaltene Bewußtsein sich gegen das Leben selber kehrt […]“[1262]. Brunhilde Janßen meint, im Schicksal Nathanaels Hoffmanns ganz eigene tiefe Angst vor dem Wahnsinn zu erkennen.[1263] Nathanaels Weg in die Welt des Sandmanns ist von Angst und Schrecken,

---

[1260] Ulrich Hohoff, *E.T.A. Hoffmann*, S. 314

[1261] ebd., S. 320

[1262] Günter Hartung, „Anatomie des Sandmanns“, S. 51

[1263] Vgl. Brunhilde Janßen, *Spuk und Wahnsinn*, S. 123f.

Krankheit und Tod gezeichnet und mündet somit für den Protagonisten ins Unglück, statt ihm Erfüllung zu gewähren. Im Hinblick auf diese negative Konnotation des Wahnsinns im *Sandmann* ermittelt Friedhelm Auhuber die Autorenintention einer „Therapie durch Poesie“[1264]. Laut Auhuber gehen Autor und Leser eine Symbiose ein, indem sie sich gegenseitig therapieren:

> Hoffmann beabsichtigt mit seiner Prosa die emotionale Identifizierung eines `gesunden´ oder normalen Lesers mit den kranken Figuren, indem er ihm ihre Sicht aufzwingt. […] Der Prozeß der Lektüre soll ihn […] `krank´, d.h. empfänglich machen. Die Lektüre versetzt ihn gleichsam in einen erhöhten Zustand der Wahrnehmungsbereitschaft […]. […] lernt er, den Blick für die divergierenden Erscheinungsweisen des Lebens […] zu ertragen, sind alle Voraussetzungen gegeben, zu einer neuen, jetzt höheren Gesundheit zu finden. Der Leser hat den Wahnsinn gesehen, kennengelernt und erfahren, nicht nur aus dem Blickwinkel der Vernunft, sondern aus jenem des Kranken selbst. Diese Sicht tritt zu seiner alten Wahrnehmungsfähigkeit noch hinzu.[1265]

Aufgrund der (relativen) Eindeutigkeit der Diagnose in Hoffmanns Erzählung verschiebt sich die Autorenintention im Vergleich zu den Erzählungen, die den Befund des Wahnsinns vollkommen in der Schwebe belassen. Dem Spätromantiker ist im *Sandmann* wichtig, detaillierte Einblicke in die Psyche eines Menschen zu vermitteln und dessen Krankheitsgenese aufzuzeigen:

> Ziel der Kunst ist es, solche Erfahrungen [wie die Nathanaels] zu ermöglichen, ohne mit dem Wahnsinn dafür zu bezahlen.[1266]

Die Fähigkeiten eines aktiven Lesers stehen hingegen hier – anders als in der folgenden Erzählung von Edgar Allan Poe - nicht im rezeptionsästhetischen Mittelpunkt.[1267]

[1264] Friedhelm Auhuber, *In einem fernen dunklen Spiegel*, S. 127

[1265] Friedhelm Auhuber, *In einem fernen dunklen Spiegel*, S. 128

[1266] Lienhard Wawrzyn, *Der Automaten-Mensch*, S. 138

[1267] Eine „ständige Gratwanderung in der Entscheidung“ (Brunhilde Janßen, *Spuk und Wahnsinn*, S. 124) des Lesers, wie sie Brunhilde Janßen hervorhebt, ist nach Meinung der Autorin dieser Arbeit im *Sandmann* nicht *in gleichem Maße* festzustellen wie in so vielen anderen romantischen Erzählungen. Das heißt jedoch nicht, daß Hoffmann im *Sandmann* dem Spiel mit dem Zweifel ganz und gar entsagt. Der Leser muß, nicht zuletzt aufgrund der Vagheitsformulierungen im Text, auch im *Sandmann* die Einstufung des Erzählers, es handele sich bei Nathanael um einen Wahnsinnigen, im Verlauf der Lektüre kritisch überprüfen. Da der Entwicklungsprozeß geistiger Umnachtung dargestellt und der Zustand des Wahnsinns erst allmählich manifest wird, ist der Leser auch in dieser Erzählung vorübergehend mit Unsicherheit hinsichtlich des Realitätsgehalts der Ereignisse

*

„[…] And much of Madness and more of Sin
And Horror […].“[1268]

(Edgar Allan Poe, *Ligeia*)

D.H. Lawrence bemerkte über den amerikanischen Autor Edgar Allan Poe:

> […] Poe's great theme was the human mind […].[1269]

So liegt es nahe, daß die Thematik des Wahnsinns im Fokus seines besonderen Interesses liegt und das Werk des Romantikers aus der neuen Welt in dominanter Art und Weise durchdringt. In zahlreichen Erzählungen widmet Poe sich intensiv der literarischen Erforschung geistiger Umnachtung sowie deren Auswirkungen auf das Individuum und dessen Umwelt. Tony Magistrale bestätigt dies, wenn er über den amerikanischen Autor schreibt:

> His tales […] center […] on encroaching madness: the complex spectrum of aberrant psychological motivation ranging from sadomasochistic impulses […] and object fixations […] to guilt sublimation […] and the perversity of selfloathing […].[1270]

Der Wahnsinn erfährt dabei also zumeist eine Darstellung, in der die bedrohlichen Seiten dieses Geisteszustandes aufgezeigt werden. [1271] Wahnsinn führt Figuren und Leser in Abgründe von Angst und Verbrechen. Die Protagonisten erscheinen dabei in den Fesseln (vermeintlicher) geistiger Umnachtung als Täter und Opfer – teilweise in einer Person, wenn nämlich auch die Täterfiguren unter vom Wahnsinn evozierten Ängsten leiden. Die

---

konfrontiert und wird infolge dessen zur Aktivierung der eigenen Phantasie und Urteilskraft animiert. (Vgl. Ulrich Hohoff, *E.T.A. Hoffmann*, S. 359)

[1268] Edgar Allan Poe, „Ligeia“, S. 257

[1269] Martin Bickman, *American Romantic Psychology*, S. 79

[1270] Tony Magistrale, *Student Companion to Edgar Allan Poe*, S. 19

[1271] Darauf, daß Poe auch positive Aspekte des Wahnsinns in seinen Kurzerzählungen herausarbeitet – so zum Beispiel die erweiterte Wahrnehmungsfähigkeit in *Eleonora* oder der kritische Tenor zugunsten einer menschlicheren Behandlung in den Irrenanstalten in *The System of Dr. Tarr and Prof. Fether* –, ist bereits im Einleitungsteil des Kapitels hingewiesen worden.

Schilderung aus der Täterperspektive hebt Magistrale hierbei als besondere Neuerung des amerikanischen Autors hervor:

> […] Poe was the first to tell the tale of horror from the sociopath's perspective, to shift the point of view from victim to victimizer. Poe speaks the language of the lunatic asylum.[1272]

Auch Marie Mulvey-Roberts *Handbook* würdigt die Besonderheit der Poeschen Darbietung von Wahnsinn im Kontext der *Gothic Literature*:

> His explorations of the psychology of fear […] opened out the Gothic to the subjective examination of mental breakdown. Freed from sentimental convention, Poe's fiction introduced new possibilities for thinking and writing about male – and female – madness.[1273]

Fred Botting ergänzt diese Neuerung im Bereich der amerikanischen Schauerliteratur mit der Feststellung:

> In Poe's tales and stories the outward trappings of eighteenth-century Gothic, the gloom, decay and extravagance, are, in chilling and terrific evocations, turned inward to present psychodramas of diseased imaginings and deluded visions that take grotesque fantasies to spectral extremes. The horror in Poe's tales exhibits a morbid fascination with darkly exotic settings mirroring extreme states of disturbed consciousness and imaginative excess […].[1274]

Mit dieser Beschreibung weist Botting den amerikanischen Autor als romantischen Erzähler aus.

Paul Wächtler weist in seiner vergleichenden Studie *Edgar Allan Poe und die deutsche Romantik* auf die unverkennbare Ähnlichkeit der erzählerischen Umsetzung der Wahnsinnsthematik bei den Autoren aus unterschiedlichem nationalen Kontext hin:

> Im allgemeinen ist das Wunderbare und Entsetzenerregende bei Poe auf die gleichen eigentümlichen Erscheinungen zurückzuführen, auf denen es auch bei den [deutschen] Romantikern, vor allem bei Hoffmann, beruhte: […] das Verschwimmen der Grenzen zwischen dem Innenleben des Menschen und der äußeren Welt. Wie viele Romantiker, um über diese Erscheinungen Klarheit zu gewinnen, mit Vorliebe den Traum, den

---

[1272] Tony Magistrale, *Student Companion to Edgar Allan Poe*, S. 19

[1273] Marie Mulvey-Roberts (Hg.), *The Handbook to Gothic Literature*, S. 155

[1274] Fred Botting, *Gothic*, S. 119f.

> Wahnsinn und den tierischen Magnetismus studierten, so hatte auch Poe ein tiefes Interesse für diese Probleme.[1275]

Bei der Gestaltung der Wahnsinnsthematik macht der amerikanische Romantiker ebenso wie seine deutschen, aber auch seine englischen Mitstreiter vom Mittel der Vagheit Gebrauch. Wie Poe diese textgestalterische Komponente funktionalisiert und welchen Stellenwert sie somit in seinem Werk einnimmt, soll in den folgenden Analysen der Erzählungen *Ligeia*, *William Wilson* und *The Tell-Tale Heart* deutlich werden.

Poes Erzählung *Ligeia* ist im Rahmen seiner *Tales of the Grotesque and Arabesque* im Jahre 1838 erschienen. Wolfgang Lange unterstreicht den Stellenwert, den die Wahnsinnsthematik in dieser Erzählung innehat:

> Von Interesse ist Poes Erzählung zuerst und vor allem im Kontext jener Kunst des Wahnsinns, wie sie sich in der Romantik herauskristallisiert hat, und vor deren Hintergrund sie zu interpretieren ist.[1276]

Der Protagonist dieser Schauergeschichte versucht, seine Erinnerungen an Ligeia, seine verstorbene erste Ehefrau, in schriftlicher Form zu sammeln und festzuhalten. Schon in dieser Einleitungssequenz der Erzählung begegnet dem Leser mit der Erinnerungsthematik erstmals das Phänomen der Vagheit auf inhaltlicher Ebene.[1277] Bereits der allererste Satz des Poeschen Textes zeugt von Vagheit und ruft den aufmerksamen Leser zur Vorsicht im Hinblick auf den weiteren Textverlauf:

> I CANNOT, for my soul, remember how, when or even precisely where, I first became acquainted with the lady Ligeia. Long years have since elapsed, and my memory is feeble through much suffering.[1278]

Zunächst einmal präsentiert sich der Modus der Erinnerung in seinem Scheitern oder zumindest seiner Unvollständigkeit als Unsicherheitsfaktor. Die Erinnerung an das erste Treffen mit Ligeia kann entweder überhaupt nicht oder nicht „precisely“ heraufbeschworen werden. Eine große Zeitspanne von vielen Jahren sowie das große Ausmaß erfahrenen Leids werden als ursächliche Hemmnisfaktoren angeführt. Der Ich-Erzähler der Geschichte muß also mit Mutmaßungen fortfahren:

[1275] Paul Wächtler, *Edgar Allan Poe und die deutsche Romantik*, S. 21

[1276] Wolfgang Lange, *Der kalkulierte Wahnsinn*, S. 149

[1277] Vgl. ebd.

[1278] Edgar Allan Poe, „Ligeia“, S. 248

> Yet I believe that I met her first and most frequently in some large, old, decaying city near the Rhine.[1279]

Die Erinnerung bleibt unspezifisch und ungenau, wenn der Schreibende lediglich *glaubt*, seine Ehefrau in *irgendeiner* deutschen Stadt kennengelernt zu haben - ein Umstand, der in Anbetracht der im weiteren Textverlauf immer wieder beteuerten großen Liebe zu eben dieser Frau recht ungewöhnlich anmutet. Die Textoffenheit an dieser Stelle zwingt neben dem Protagonisten auch den Leser zu Mutmaßungen, wie Terry Heller bemerkt:

> The underlined absence of details about Ligeia's past invites curiosity.[1280]

Der Poesche Protagonist wandelt auf Wordsworth' Spuren, wenn es ihm dann doch noch zu gelingen scheint, seinem fiktiven Leser die Einzigartigkeit seiner Ligeia in Form einer „recollection"[1281] vor Augen zu führen. Dieser imaginative Akt kann erfolgen, nachdem sich der Ich-Erzähler mit geistiger Arbeit vollkommen von der „outward world"[1282] abgeschirmt hat.

Auch die nun folgende Beschreibung der einzigen Geliebten trägt Züge der Vagheit:

> She came and departed as a shadow, I was never made aware of her entrance into my closed study save by the dear music of her low sweet voice, as she placed her marble hand upon my shoulder.[1283]

Ligeias körperliche Existenz wird förmlich in Frage gestellt, wenn sie zunächst als lediglich hörbare Schattengestalt in Erscheinung tritt. Dann tastet sich ihre blasse Hand ins Bild der Vorstellung; und bereits der nächste visuelle Eindruck von ihr ist wieder in das Licht des Vagen getaucht:

> In beauty of face no maiden ever equalled her. It was the radiance of an opium-dream – an airy and spirit-lifting vision more wildly divine than the phantasies which hovered about the slumbering souls of the daughters of Delos.[1284]

[1279] ebd.

[1280] Terry Heller, *The Delights of Terror*, S. 113

[1281] Edgar Allan Poe, „Ligeia", S. 249

[1282] ebd.

[1283] ebd.

[1284] ebd., S. 249f.

Die Schilderung der Schönheit der Geliebten wird mit Hilfe von Vergleichen aus dem Bereich von Drogenvisionen und der fiktiven Welt der Sage zu Papier gebracht. Zudem war Ligeia dem Ich-Erzähler zufolge stets von einer Aura aus „strangeness“[1285] umgeben. Nicht nur im Vergleich mit antiken Sagengestalten erscheint die in der Erinnerung Heraufbeschworene als nicht irdisches Wesen. Auch die wiederkehrende Beschreibung ihrer außergewöhnlichen und markanten Augen geht nach den Worten des Protagonisten über das Menschenübliche hinaus, sie scheinen von einer anderen Welt.[1286] Für ihren Mann bergen Ligeias Augen gleichzeitig „secret“[1287] sowie „the full knowledge“[1288]; außerdem wirken sie zugleich begeisternd und abstoßend.[1289] Werden Ligeias Augen als „miraculous“[1290] beschrieben, so weist auch ihre Stimme eine Qualität auf, die als „almost magical“[1291] bezeichnet werden kann. Dabei entspringen alle diese Schilderungen der „heated fancy“[1292] des Poeschen Protagonisten - eine Anmerkung im Text, die wiederum ein zweifelhaftes Licht auf die weiteren Ausführungen der Hauptfigur wirft.

Wieder sind Ligeias Augen im Spiel, wenn der Ich-Erzähler von der Wirkung der Anwesenheit seiner Frau auf sein geistiges Schaffen berichtet. Im Text heißt es:

> Without Ligeia I was but as a child groping benighted. Her presence, her readings alone, rendered vividly luminous the many mysteries of the transcendentalism in which we were immersed. Wanting the radiant lustre of her eyes, letters, lambent and golden, grew duller than Saturnian lead.[1293]

Dieses Geständnis des Protagonisten über seine Abhängigkeit von seiner Frau erinnert an Serpentinas Funktion als Medium für den Zugang in die `andere´ Welt, wenn Anselmus nur durch ihre Präsenz die fremdartigen Schriftzeichen auf den Pergamenten zu entschlüsseln vermag. Abweichend ist jedoch, daß in Hoffmanns Märchen die weibliche Figur den Weg in die Welt des Wunderbaren eröffnet, gewissermaßen also den Schlüssel zu dem neuen Wissen

---

[1285] ebd., S. 250

[1286] Vgl. ebd., S. 251

[1287] ebd.

[1288] ebd., S. 252

[1289] Vgl. ebd., S. 253

[1290] Edgar Allan Poe, „Ligeia“, S. 253

[1291] ebd.

[1292] ebd., S. 251

[1293] ebd., S. 254

darstellt, dieses aber nicht durch sie überschattet oder gar in den Hintergrund abgedrängt wird, wie das bei *Ligeia* der Fall ist. Dieser Umstand könnte ein Hinweis darauf sein, daß Poes männliche Hauptfigur vielleicht bereits durch Ligeias Augen in eine andere Wirklichkeit schaut, seine Schilderungen somit bereits nicht mehr der fiktiven Realität zuzurechnen sind.

Im Folgenden berichtet der Ich-Erzähler von der plötzlichen Erkrankung seiner Ehefrau und deren entschlossenem Kampf ums Überleben. Auf dem Sterbebett rezitiert Ligeia mit der äußersten Überzeugung, den Tod zu besiegen, immer wieder einige Gedichtpassagen, die ihre Willenskraft untermauern sollen. Kurz nach dem Ausruf „`Who – who knoweth the mysteries of the will with its vigor?´“ erliegt sie jedoch der Krankheit. Mit der gleichen Heftigkeit, mit der sich Ligeia in ihren letzten Minuten ihrem „desire for life“[1294] hingibt, beherrscht den Hinterbliebenen nach ihrem Ableben ein „wild longing“[1295] nach seiner Geliebten, welches von nun an sein ganzes Denken dominiert. Aus Ligeias Sehnsucht nach Leben wird die Sehnsucht ihres Ehemannes nach Wiederbelebung der Verschiedenen. Mit diesem Verzehren des Protagonisten und der gedanklichen Omnipräsenz der Verstorbenen liefert Poe seinem Leser eine mögliche rationale Erklärung des weiteren Geschehens.

Der Trauernde zieht sich in eine düstere Abtei zurück, wo er in absoluter Abgeschiedenheit weiterhin seinen Erinnerungen an Ligeia nachhängt:

> […] I purchased, and put in some repair, an abbey […] in one of the wildest and least frequented portions of fair England. The gloomy and dreary grandeur of the building, the almost savage aspect of the domain, the many melancholy and time-honored memories connected with both, had much in unison with the feelings of utter abandonment which had driven me into that remote and unsocial region of the country.[1296]

Dem aufmerksamen Leser dürfte an dieser Stelle nicht entgehen, daß sich die folgenden Ungeheuerlichkeiten somit fern von der rationalen Kontrollinstanz der Außenwelt abspielen. Mit dem Einzug in das neue Domizil bringt der Ich-Erzähler selbst den Wahnsinn zur Sprache. Die von ihm vorgenommenen Veränderungen im Inneren der Abtei betitelt er zunächst nur harmlos als „follies“[1297], um gleich darauf einzugestehen:

[1294] ebd., S. 256

[1295] ebd.

[1296] Edgar Allan Poe, „Ligeia“, S. 258

[1297] ebd.

> Alas, I feel how much even of incipient madness might have been discovered in the gorgeous and fantastic draperies, in the solemn carvings of Egypt, in the wild cornices and furniture, in the Bedlam patterns of the carpets and tufted gold![1298]

Die Worte von „incipient madness“ und „Bedlam patterns“ mahnen den Poeschen Leser zur Vorsicht im Hinblick auf die folgende Schilderung von Sinneseindrücken am Sterbebett der zweiten Ehefrau Rowena, „the successor of the unforgotten Ligeia“[1299]. In der Phrase von der Unvergessenen schwingt einmal mehr die gedankliche Präsenz Ligeias mit. Nicht mehr ganz Herr seiner selbst, hat der Witwer sich „in a moment of mental alienation“[1300] erneut vermählt. Rowena muß jedoch nicht nur im Schatten der geliebten Einzigen ihr Dasein fristen und das düstere Ambiente der Abtei ertragen, darüber hinaus sieht sie sich mit einem Ehemann konfrontiert, der sich aufgrund seines seelischen Kummers dem Drogenkonsum hingegeben hat. Im Text gesteht dieser nämlich ein:

> I had become a bounden slave in the trammels of opium, and my labors and my orders had taken a coloring from my dreams.[1301]

Rowena erfährt wortwörtlich eine Schwellenüberschreitung in eine andere beängstigende Welt des Verfalls und des Todes, als sie als Braut in den gotischen Wohnsitz ihres Gatten einzieht.[1302]

Das Innere der neuen Behausung weist die typische romantische Beleuchtung auf, die als Quelle vager Sinneseindrücke fungiert:

> Occupying the whole southern face of the pentagon was the sole window […] a single pane, and tinted of a leaden hue, so that the rays of either the sun or moon, passing through it, fell with a ghastly lustre on the objects within.[1303]

Unter diesem Lichteinfluß mutet alles in dem unheimlichen Brautgemach „gloomy-looking“[1304] an und wirkt „melancholy“[1305]. Zudem wirkt der Raum mit seiner Mustervielfalt wahrnehmungsbeeinflussend auf seinen Betrachter:

[1298] ebd.

[1299] ebd., S. 259

[1300] ebd.

[1301] Edgar Allan Poe, „Ligeia“, S. 258

[1302] Vgl. ebd., S. 259 („[…] to pass the threshold of an apartment so bedecked […]“)

[1303] ebd.

[1304] ebd.

> The lofty walls […] were hung from summit to foot, in vast folds, with a heavy and massive-looking tapestry – tapestry of a material which was found alike as a carpet on the floor, as a covering for the ottomans and the ebony bed, as a canopy for the bed, and as the gorgeous volutes of the curtains which partially shaded the window. […] It was spotted all over […] with arabesque figures […]. But these figures […] were changeable in aspect. To one entering the room, they bore the appearance of simple monstrosities; but upon a farther advance, this appearance gradually departed […].[1306]

Die Tatsache, daß Poe dieser Beschreibung viel Platz widmet, kann gewiß als Hinweis auf ihren Stellenwert im Rahmen einer Textanalyse gesehen werden. Detailliert werden der Aspekt der Veränderlichkeit des Dekors und die daraus resultierende fließende Wahrnehmung desselben nachgezeichnet.

Nach nur kurzer Vermählungszeit erkrankt auch Rowena. Die genauen Umstände der plötzlichen Erkrankung werden wie auch schon im Fall von Ligeia nicht näher erläutert. Solche Erklärungslücken haben allerdings bei Poe Methode und sollten den Leser aufmerken lassen. Zunächst scheint unter anderem die unerträgliche psychische Situation, die seelische Not der Ehefrau, als auslösender Faktor der „sudden illness“[1307] in Frage zu kommen. Anders als zuvor Ligeia, von der der Ich-Erzähler behauptet: „That she loved me I should not have doubted […].“, vermag Rowena unter den dargelegten Umständen nicht viel Zuneigung für ihren Mann aufzubringen. Noch immer besessen von seiner ersten Liebe, reagiert der Ehemann nur mit starken Gefühlen des Hasses auf die Nachfolgerin:

> I loathed her with a hatred belonging more to demon than to man. My memory flew back, (oh, with what intensity of regret!) to Ligeia, the beloved, the august, the beautiful, the entombed.[1308]

Im Angesicht der ungeliebten Rowena wird der Wunsch nach einer Rückkehr Ligeias um so massiver. Mittlerweile unter ständigem Drogeneinfluß sehnt der Ich-Erzähler die Verstorbene herbei:

> In the excitement of my opium dreams (for I was habitually fettered in the shackles of the drug) I would call aloud upon her name […], as if, through the wild eagerness, the

---

[1305] ebd.

[1306] ebd., S. 260

[1307] Edgar Allan Poe, „Ligeia“, S. 261

[1308] ebd.

> solemn passion, the consuming ardor of my longing for the departed, I could restore her to the pathway she had abandoned – ah, *could* it be forever? – upon the earth.[1309]

Die vom Fieber geschüttelte Unglückliche wird bald von beängstigenden Wahrnehmungen geplagt, die der Ehemann als Sinnestäuschungen abtut:

> […] in her perturbed state of half-slumber, she spoke of sounds, and of motions, in and about the chamber of the turret, which I concluded had no origin save in the distemper of her fancy, or perhaps in the phantasmagoric influences of the chamber itself.[1310]

Der Ich-Erzähler legt an dieser Stelle also selbst eine Beeinflussung des Inneren durch die äußeren räumlichen Gegebenheiten nahe.

Nach einer allmählichen Genesung erkrankt Rowena - wiederum ohne eine nähere Erklärung – nach kurzer Zeit erneut und diesmal noch ernsthafter. Auch dieses Mal ängstigen sie vermeintliche Sinneseindrücke nahe ihrer Bettstatt:

> She spoke again, and now more frequently and pertinaciously, of the sounds – of the slight sounds – and of the unsusual motions among the tapestries, to which she had formerly alluded.[1311]

Ebenso wie zuvor erschrecken die vagen Wahrnehmungen die Kranke in der Phase des Halbschlafes und des Aufwachens:

> She had just awakened from an unquiet slumber […]. […] She partly arose, and spoke, in an earnest low whisper, of sounds which she *then* heard, but which I could not hear – of motions which she *then* saw, but which I could not perceive. The wind was rushing hurriedly behind the tapestries, and I wished to show her (what, let me confess it, I could not *all* believe) that those almost inarticulate breathings, and those very gentle variations of the figures upon the wall, were but the natural effects of that customary rushing of the wind.[1312]

Mit der besonderen Betonung des „then“ – im Text dargestellt durch Kursivdruck – soll aber gerade klargestellt werden, daß die (vermeintlichen) Wahrnehmungen nicht dem Reich des Traumes angehören, was vom Ich-Erzähler mit rationaler Argumentation zurückgewiesen wird. Zusätzlich zu den beeinflussenden Faktoren des Dämmerlichts, Fiebers und des Windes

---

[1309] ebd.

[1310] ebd., S. 261f.

[1311] ebd., S. 262

[1312] Edgar Allan Poe, „Ligeia“, S. 262f.

schürt Poe hier Ungewißheit und regt zum Zweifeln an, indem er die räumliche Isolation der Kranken und des Ich-Erzählers betont. Die unterschiedlichen Wahrnehmungen der beiden Figuren bleiben ohne überprüfendes Urteil unbeteiligter Personen der Außenwelt:

> She appeared to be fainting, and no attendants were within call.[1313]

Zudem wird in dieser Textstelle erneut auf den labilen Zustand Rowenas an der Schwelle zur Bewußtlosigkeit hingewiesen, der ihre beteuerten Sinneseindrücke fragwürdig erscheinen läßt.

Hat der am Krankenbett wachende Ehemann bisher wiederholt beteuert, nichts Außergewöhnliches wahrzunehmen, so ändert sich dies nun plötzlich:

> I had felt that some palpable although invisible object had passed lightly by my person; and I saw that there lay upon the golden carpet, in the very middle of the rich lustre thrown from the censer, a shadow – a faint, indefinite shadow of angelic aspect – such as might be fancied for the shadow of a shade. But I was wild with the excitement of an immoderate dose of opium, and heeded these things but little, nor spoke of them to Rowena.[1314]

In dieser Textpassage erreicht die Herrschaft des Vagen einen Höhepunkt. Zunächst meint der Ich-Erzähler nur ein unsichtbares „object“ gegenwärtig. Diese vermeintliche Wahrnehmung basiert allein auf seinem Tastsinn. Darüber hinaus streift ihn das unbestimmte Etwas lediglich „lightly“. Das, was er dann mit den Augen zu erfassen meint, verbleibt ein Schatten, dessen vage Qualität noch eine Potenzierung durch die Adjektive „faint“ und „indefinite“ erfährt. Diese Steigerung der Vagheit gipfelt in der Wendung „shadow of a shade“. Angemerkt werden kann zudem, daß sich die Sichtung des Schattens auf der Hintergrundfläche des Teppichs vollzieht, der vorangehenden Beschreibungen des Zimmers zufolge zusätzlich zu seiner goldenen Farbe ein die Sinne verwirrendes Figurendesign aufweist.[1315] Schließlich relativiert der Berichtende selbst seine vermeintlichen Sinneseindrücke an der Krankenstätte, indem er zugibt, unter starkem Drogeneinfluß zu stehen.

Als der Protagonist seiner geschwächten Frau Wein verabreichen will, kommt es zu einer totalen Konfusion vermeintlicher Sinneseindrücke. Weder Ich-Erzähler noch Leser vermögen noch zu entscheiden, ob Wahn oder (fiktive) Wirklichkeit vorliegen.

[1313] ebd., S. 263

[1314] ebd., S. 263

[1315] Vgl. Edgar Allan Poe, „Ligeia“, S. 258

> It was then that I became distinctly aware of a gentle foot-fall upon the carpet, and near the couch; and […] I saw, or may have dreamed that I saw, fall within the goblet, as if from some invisible spring in the atmosphere of the room, three or four large drops of a brilliant and ruby colored fluid. If this I saw – not so Rowena. […] which must, after all, I considered, have been but the suggestion of a vivid imagination, rendered morbidly active by the terror of the lady, by the opium, and by the hour.[1316]

Aber soll hier tatsächlich ein Zustand absoluter Sinnesverwirrung vorgeführt werden, oder lenkt Poe seinen aufmerksamen Leser auf subtilere Spuren? Dienen Rausch und Wahnzustände etwa nur zur Ablenkung von vollkommen rational geplanten Taten wie beispielsweise ein Mord. Verdächtig sind in diesem Zusammenhang die Erklärungsversuche des Ich-Erzählers - die Schrecken des beobachteten Leidens, der Opiumkonsum und die späte nächtliche Stunde -, die eine Sinnestäuschung nahelegen und diese sogleich auch entschuldigen und das Ansehen des Ich-Erzählers vor seinem fiktiven Leser somit rehabilitieren. Die ständigen Erklärungsansätze könnten dann ein Indiz dafür sein, daß der Poesche Protagonist zwar etwas – im Klartext den Mord an seiner ungeliebten Ehefrau - verbergen will, sich aber durch diese zu häufige Distanzierung vom Geschehen am Krankenbett verdächtig macht.[1317] In diesem Zusammenhang wäre auch die folgende Äußerung des Protagonisten sprechend:

> Yet I cannot conceal it from my own perception that, immediately subsequent to the fall of the ruby-drops, a rapid change for the worse took place in the disorder of my wife […].[1318]

Auch die Tatsache der Niederschrift der Ereignisse durch den Ich-Erzähler läßt auf eine unvollständige Verleugnung ungeheurer Wahrheiten schließen.

In diesem Falle würden Vagheitstechniken zur nachträglichen Verschleierung gezielter Taten dienen und somit eine negative, aber äußerst geschickte Funktionalisierung erfahren. Wahnsinn würde als Maske eines berechnenden Verbrechers dienen. Auch der Ungewißheit erzeugende Gebrauch von „if“-Sätzen wäre dann ein wohlüberlegt eingesetztes Puzzleteil des kalkulierten Verbalspieles.

Andererseits fällt auf, daß Poe bei seinen Wahrnehmungsbeschreibungen auf Schwellenübergänge verzichtet und statt dessen mit der Plötzlichkeit von Eindrücken operiert.

[1316] ebd., S. 263f.

[1317] Vgl. Wolfgang Lange, *Der kalkulierte Wahnsinn*, S. 166

[1318] Edgar Allan Poe, „Ligeia“, S. 264

Dieser Umstand könnte wiederum darauf hinweisen, daß sich das gesamte Geschehen in einer (inneren) Welt, d.h. in der Wahn- oder Phantasiewelt des Ich-Erzählers abspielt und deshalb kein Wechsel zwischen verschiedenen Wirklichkeiten auf der Textoberfläche erkennbar ist. Der Poesche Protagonist wäre dann bedauernswertes Opfer von Rausch- und Wahnvorstellungen, ausgelöst von tiefer Trauer und an Besessenheit grenzender Sehnsucht.

Im weiteren Textverlauf erliegt Rowena dem erneuten Krankheitsschub. Im Opiumrausch wacht der Ich-Erzähler an dem Totenbett seiner zweiten Ehefrau:

> […] I sat alone, with her shrouded body, in that fantastic chamber which had received her as my bride. – Wild visions, opium-engendered, flitted, shadow-like, before me. I gazed with unquiet eye upon […] the varying figures of the drapery, and upon the writhing of the parti-colored fires in the censer overhead.[1319]

Unter dem Einfluß von Drogen, flackernden Feuerscheins und dem ungewöhnlichen Design der Raumausstattung meint der zweifache Witwer erneut, „faint traces of the shadow“[1320] zu erkennen. Dann versinkt er in Erinnerungen an „the one only and supremly beloved“[1321] Ligeia. Aus dieser tiefen Gedankenversunkenheit heraus vernimmt der Hinterbliebene nach einiger Zeit ein Geräusch aus Richtung des Totenlagers, das ihn aufschrecken läßt:

> It might have been midnight, or perhaps earlier, or later, […] when a sob, low, gentle, but very distinct, startled me from my revery. – I *felt* that it came from the bed of ebony – the bed of death. I listened in an agony of superstitious terror – but there was no repetition of the sound. I strained my vision to detect any motion in the corpse – but there was not the slightest perceptible. Yet I could not have been deceived. I *had* heard the noise, however faint, and my soul was awakened within me.[1322]

Wieder bleibt – aufgrund von Poes diverser Vagheitstechniken - in der Schwebe, ob tatsächlich ein Geräusch aus Richtung der Toten zu vernehmen ist. Regt sich dort wirklich etwas, oder ergreifen erneut durch Drogenkonsum und pathologische Geistesverwirrtheit Wahnzustände von dem Protagonisten Besitz, oder aber regt sich vielleicht lediglich das schlechte Gewissen eines Gattenmörders? Erneut wird hier als Referenz ein unbestimmtes Gefühl angegeben. Das Anführen des „superstitious terror“ erinnert an die vorangegangenen rationalen Erklärungsversuche. Zunächst bleibt die Beteuerung „I *had* heard the noise […].“

[1319] ebd.

[1320] ebd.

[1321] ebd.

[1322] Edgar Allan Poe, „Ligeia“, S. 265

im Bereich des Fragwürdigen. Da keine Wiederholung des Geräusches auftritt, kann keine Klarheit verschaffende Überprüfung stattfinden. Die Wahrnehmungsbekundungen zeichnen sich ferner durch ambivalente und damit weiterhin verunsichernde Äußerungen des Ich-Erzählers aus, der einmal etwas „very distinct“ vernimmt, dann jedoch wieder betont, die vermeintliche Wahrnehmung sei nur „faint“, „slight“, „very feeble“ und „barely noticeable“- also alles in allem vage -, wie auch der nächsten Textstelle zu entnehmen ist:

> At length it became evident that a slight, a very feeble, and barely noticeable tinge of color had flushed up within the cheeks, and along the sunken small veins of the eye-lids.[1323]

Wieder erfährt die ohnehin schon vage Qualität des Hauches einer Gesichtsfärbung eine syntaktische Steigerung durch die Reihung adjektivischer Attribute. Konträr dazu steht die Beteuerung „[…] it became evident […].“.

Im weiteren Textverlauf schürt Poe erneut Zweifel bei seiner Leserschaft, indem wiederum auf die Abwesenheit von Zeugen aus den Reihen der Bediensteten verwiesen wird.[1324] Und wieder sind es leidenschaftliche Träume von Ligeia, aus denen der Protagonist erwacht, um ein zweites Mal Geräusche zu vernehmen:

> An hour thus elapsed when (could it be possible?) I was a second time aware of some vague sound issuing from the region of the bed. I listened – in extremity of horror. The sound came again – it was a sigh. Rushing to the corpse, I saw – distinctly saw – a tremor upon the lips. […] I felt that my vision grew dim, that my reason wandered […].[1325]

Der Text scheint nun zunächst doch noch Gelegenheit zur Überprüfung der ersten vermeintlichen Wahrnehmungen zu geben. Doch die Wiederholung des nächtlichen Spektakels verbleibt aufgrund der Art und Weise der Schilderung weiterhin im Vagen. Poe selber bringt hier mit seiner Wortwahl das Vage zur Sprache, wenn die Qualität des Geräuschs beschrieben wird. Die Quelle des vermeintlichen Lautes bleibt überdies unbestimmt aus Richtung des Totenlagers. Wieder werden die Vagheitsformulierungen mit Eindeutigkeitsäußerungen („it was a sigh“, „distinctly saw“) kontrastiert, wieder wird auf diesem Wege für Verunsicherung beim Leser gesorgt. An dieser Stelle im Text unterstreicht Poe zudem erneut die Möglichkeit des Wahnsinns: in der Doppelbedeutung von der „dim

---

[1323] ebd.

[1324] Vgl. ebd.

[1325] Edgar Allan Poe, „Ligeia“, S. 266

vision“ sowie in der Formulierung vom wandernden, abirrenden Verstand. In der Folge vollzieht sich bis zum Morgengrauen ein stetiger „wild change in the personal appearance of the corpse“[1326]. Die Verwandlungen zeichnen sich wiederum stets durch Plötzlichkeit aus.[1327] Der Ich-Erzähler beschreibt „this hideous drama of revification“[1328] als „unspeakable horror[]“[1329]. Bei den Schilderungen der vermeintlichen Geschehnisse am Bett der Toten wird wie zuvor eine Kausalfolge von Wachträumen und unbestimmten Wahrnehmungen nahegelegt. Auch sticht in diesem Zusammenhang ins Auge, daß sich das Wiederbelebungsspektakel lediglich bis zum Zeitpunkt des ersten Morgenlichtes hinzieht. Außerdem wird wiederholt auf die Heftigkeit der Gefühle hingewiesen, die den Geist des Protagonisten in dieser Situation beherrschen.[1330] In dem Moment, in welchem sich die Totengestalt vom Bett erhebt, hört der Ich-Erzähler auf, an seinen Wahrnehmungen zu zweifeln – nicht jedoch der Leser dieser ungeheuerlichen Begebenheit. Nicht nur der Protagonist spricht selbst die Möglichkeit des Traumes an; auch das noch unbestimmt gehaltene auferstandene „thing“[1331] wird mit dem Traum in Verbindung gebracht.[1332] Ein weiteres Kriterium, das den Zweifel aufrechterhält, ist die Wortwahl Poes im Zusammenhang mit der Bezeichnung der Wiederbelebten. Der Autor wählt bewußt den Begriff „apparition“[1333], was aus dem Unterschied zu vorangegangenen Textfassungen hervorgeht, wo es statt dessen „her who was before me“[1334] heißt. Bereits bei der Analyse Tieckscher Erzählungen ist darauf hingewiesen worden, daß das Wort „Erscheinung“ mit dem Wortfeld des „(An-)Scheins“ in Verbindung steht und dieses wiederum als semantisches Element im Kontext der Vagheitsformulierungen genutzt wird. Des weiteren sorgt die Erwähnung des Wahnsinns für die Nährung des Zweifels. Der Ich-Erzähler selbst gesteht „a mad disorder in [his] thoughts“[1335] ein und spricht davon, daß „inexpressible madness“[1336] von ihm Besitz ergreift. Der Wahnsinn ist im Falle von *Ligeia* somit eindeutig negativ konnotiert, weil mit

---

[1326] ebd., S. 267

[1327] Vgl. ebd., S. 266

[1328] ebd.

[1329] ebd.

[1330] Vgl. ebd., S. 267

[1331] ebd.

[1332] Vgl. ebd.

[1333] Edgar Allan Poe, „Ligeia“, S. 267

[1334] ebd., S. 389

[1335] ebd., S. 268

[1336] ebd.

Schrecken verbunden. Selbst, wenn die Geistesverwirrung als Weg in die `andere´ Welt begriffen würde, erzählt Poe nicht von einer glücklichen Wiedervereinigung zweier Liebender. Die vermeintlich Wiedergekehrte weicht vor dem Ehemann zurück. Dieses Zurückweichen verwehrt zudem die Möglichkeit, sich von der materiellen Existenz der wandelnden Leiche zu überzeugen.[1337] Außerdem wird der Zweifel – obwohl angeblich nach Bekundung des Wahnsinnes ausgeräumt – immer noch wiederholt thematisiert:

> Could it, indeed, be the *living* Rowena who confronted me? […] Why, *why* should I doubt it?[1338]

Da der Poesche Leser niemals von Angesicht zu Angesicht in den Bann von Ligeias Augen geraten ist, vermag auch deren Aufschlagen anders als beim Ich-Erzähler nicht die massiven Zweifel auszuräumen. Das Mißtrauen des aufmerksamen Rezipienten wird eher noch gesteigert, wenn er sich auf die Besessenheit des Protagonisten in bezug auf die Augen der Geliebten besinnt. Eine solche Rückbesinnung ist auch im Sinne Terry Hellers, der in *The Delights of Terror* über die Schlußsequenz der Poeschen Erzählung schreibt:

> […] this final scene is no final answer. The narrative seems to break off at the crucial moment. This ending launches the implied reader back into the tale in search of an explanation of how this utterly unexpected event came about. […] `Ligeia´ does not end with its last word. […] it offers an *anticlosure*.[1339]

Die textnahe Analyse der Poeschen Erzählung hat die Dominanz der Vagheit bis zur letzten Zeile aufgezeigt. Carla Gregorzewski hat in diesem Kontext passend festgestellt:

> Sicher ist allein die Verunsicherung.[1340]

Neben dem Begriff der Vagheit spricht Wolfgang Lange in seinem Band *Der kalkulierte Wahnsinn* von „narrativen Unschärfen“[1341]:

> Systematisch verbaut wird von Poe die Unterscheidung zwischen dem, was in der Erzählung real und was irreal ist. Weder vermag der Leser zu entscheiden, wo die

---

[1337] ebd.

[1338] ebd.

[1339] Terry Heller, *The Delights of Terror*, S. 118

[1340] Carla Gregorzewski, *Edgar Allan Poe und die Anfänge einer originär amerikanischen Ästhetik*, S. 144

[1341] Wolfgang Lange, *Der kalkulierte Wahnsinn*, S. 150

> Sphäre des Alltäglichen aufhört und die des Phantastischen beginnt, noch was an der Geschichte wahr ist und was Wahnsinn.[1342]

Wolfgang Lange sieht *Ligeia* als „Komplement“[1343] zu Poes *Philosophy of Composition*, worin die in der Erzählung in ungemeiner Dichte verwendeten erzählerischen Mittel der `suggestiveness´ und der `indefiniteness´ als Stilmerkmale ästhetischer Moderne diskutiert werden.[1344] Vielleicht hat Poe deshalb auch von *Ligeia* als „`undoubtedly the best story I have written […]´“[1345] gesprochen. Das enge Netz von Vagheitsformulierungen weist den Poeschen Text als Paradebeispiel romantischer Erzählgestaltung aus. In unermüdlichen Wiederholungen wird dabei der Aspekt des Vagen und Unbestimmten unterstrichen. Vagheit greift dabei auf verschiedenen Ebenen. Grammatikalisch tritt das textgestalterische Mittel wiederholt als Reihung attributiver Adjektive in Erscheinung, die verstärkende Funktion hat. Darüber hinaus spielt der Text mit einer Zweifel evozierenden Inkongruenz von Eindeutigkeits- und Vagheitsbekundungen des Ich-Erzählers. Zudem sorgt die Erzählsituation an sich für Ungewißheit, wie auch Tony Magistrale zu bedenken gibt:

> Since everything that occurs in this tale is filtered through a first-person narrator, the reader is left in the uncomfortable position of trying to figure out how much of what this narrator reveals is truthful. In fact, we know very little about the narrator’s personality.[1346]

Mittels inhaltlicher Lücken, den Poeschen `gaps´, wird weiterhin Ungewißheit erzielt, wenn etwa möglicherweise aufschlußreiche Details über Ligeias Biographie und die näheren Umstände ihres Kennenlernens ausgespart werden.[1347] Aufgrund solcher Informationslücken im Text bleibt es – so die hier vertretene These - ganz im Sinne des amerikanischen Autors unmöglich, „[…] to establish any one possible reading as authoritative“.[1348] Des weiteren bietet die inhaltliche Ebene des Textes der Vagheit eine Plattform, wenn der Ich-Erzähler selbst eine Thematisierung von Traum, Rausch und Wahnsinn vornimmt. Der Erlebnisraum

---

[1342] ebd.

[1343] ebd., S. 163

[1344] Vgl. ebd., S. 156

[1345] Eric W. Carlson, „Tales of Psychal Conflict“, S. 176

[1346] Tony Magistrale, *Student Companion to Edgar Allan Poe*, S. 60

[1347] Einen interessanten Punkt im Zusammenhang mit Poes Erzählstrategie der Textlücke erörtert Terry Heller, wenn er nach dem unerklärten Verschwinden Ligeias und ihrer Abwesenheit zum Zeitpunkt der Niederschrift der (vermeintlichen) Ereignisse durch den Ich-Erzähler fragt. (Vgl. Terry Heller, *The Delights of Terror*, S. 120)

[1348] Terry Heller, *The Delights of Terror*, S. 121

des Protagonisten ist geprägt von Einsamkeit. Dadurch, daß also eine objektive Außenwelt in *Ligeia* praktisch nicht existent ist, wird Poes Leser zusätzlich mit Ungewißheit konfrontiert. Zudem verschwimmt – wie typisch in Poeschen Erzählungen - die Grenze zwischen dem äußeren Erlebnisraum des Brautgemachs und dem inneren Erlebnisraum des Ich-Erzählers. Im Gegensatz zu den Texten deutscher Vertreter der Romantik setzt Poe auf die Plötzlichkeit vager Eindrücke und weniger auf die Schilderung einer sich allmählich vollziehenden Schwellenüberschreitung. Vagheit und Ungewißheit in *Ligeia* fungieren in wirkungsästhetischer Absicht als Quelle von Angst und Schrecken und regen den Leser zu extremem Zweifel an, stellen seine Urteilskraft auf die Probe. Ferner spiegelt Vagheit in der untersuchten Poeschen Erzählung die innere Befindlichkeit des Protagonisten wider, sein Schwanken zwischen Bangen und Hoffen. Eine Besonderheit des Poeschen Textes im Hinblick auf die Funktionalisierung von Vagheit stellt auf inhaltlicher Ebene ihre `Alibi-Funktion´ dar. Der Ich-Erzähler scheint mit dem fiktiven Leser der Niederschrift seiner Erinnerungen an Ligeia zu spielen, wenn es ihm mittels Vagheitsformulierungen gelingt, sich selbst als Opfer ungewisser Sinneseindrücke darzustellen und auf diese Weise von der Möglichkeit eines Verbrechens abzulenken.[1349]

Aufgrund der vor Augen geführten Dominanz des Vagen in *Ligeia* ist eine Distanzierung von vereindeutigenden Interpretationsansätzen nur folgerichtig. Textanalysen, die sich auf nur eine Lesart festlegen und somit das Changieren von Bedeutungen mißachten sowie andere Deutungsmöglichkeiten komplett ausblenden, werden der komplexen Poeschen Erzählung nicht gerecht. Im Gegensatz zu der hier vorliegenden Textanalyse, die das Kriterium der Vagheit akzentuiert und den Aspekt der Unentscheidbarkeit als primäre Autorenintention unterstreicht, haben sich andere Interpreten an eindeutig bedeutungszuweisenden Textdeutungen versucht, was nach Ergebnissen dieser Untersuchung scheitern muß. Im großen und ganzen können drei Interpretationsrichtungen in der Sekundärliteratur zu *Ligeia* ausgemacht werden: Einmal wird der Bericht von der Wiederbelebung wortwörtlich genommen, ein andermal als symbolisch gelesen, und wieder ein andermal versteifen sich die Interpreten auf die These der Halluzinationen eines drogenabhängigen Geisteskranken. Ein Beispiel für erstere Richtung bietet Ramakrishnas Auslegung in dem erst kürzlich erschienenen Buch über *The Craft of Poe's Tales*. Darin findet sich die Behauptung, die Poesche Erzählung fokussiere die Thematik des „Mighty

[1349] Es soll aber an dieser Stelle noch einmal nachdrücklich darauf hingewiesen werden, daß die Mord-These nur *eine* mögliche Deutung des Textes darstellt und hier keine Festlegung oder Vereindeutigung vorgenommen wird.

Will“[1350] und Ligeias Wiederkunft sei „[…] to be taken as an objective occurence […]“[1351]. Die symbolische Lesart findet sich beispielsweise bei David Ketterer, der vorschlägt:

> […] Ligeia is representative of the narrator’s dwindling powers of imagination.[1352]

Er ist der Auffassung, auf diese Weise Widersprüche im Text „intellectually“[1353] zu lösen.[1354] Ketterers Ansatz mag in seinen Augen elegant sein, deckt sich jedoch den Ergebnissen der vorliegenden Untersuchung zufolge nicht mit der Absicht des romantischen Autors. Im Angesicht dessen ist nicht verständlich, warum Ketterer seine Ansicht über Poes Erzählung *The Fall of the House of Usher* nicht auf *Ligeia* ausweitet:

> No single-minded interpretation of `The Fall of the House of Usher,´ […] can be adequate. This tale […] can only be fully appreciated if the reader is able to maintain various readings in a state of suspension.[1355]

Ausgeburten von Wahnsinn und Opiumtraum sind dagegen die Schilderungen des Poeschen Ich-Erzählers unter anderem für David. R. Saliba, der im Verlauf seiner Analyse von *Ligeia* immer wieder den Fehler der Vereindeutigung begeht, indem er nach „indisputable evidence“[1356] und „sure sign[s]“[1357] für seine Behauptungen sucht.[1358] Eric W. Carlsons Vorgehensweise ist ebenso ablehnenswert, wenn der Interpret die Ausführungen eines

---

[1350] D. Ramakrishna, *The Craft of Poe’s Tales*, S. 105

[1351] ebd., S. 111

[1352] David Ketterer, *The Rationale of Deception in Poe*, S. 190

[1353] ebd., S. 189

[1354] David Ketterers Interpretationsrichtung wird unter anderem auch von Donald Barlow Stauffer, James W. Gargano und G.R. Thompson (vgl. Eric W. Carlson, „Tales of Psychal Conflict“, S. 180ff.) sowie von Arthur H. Quinn und George E. Woodberry (vgl. D. Ramakrishna, *The Craft of Poe’s Tales*, S. 102) vertreten. Charles E. May deutet nicht nur Ligeia als symbolisches Wesen, sondern geht bei der kompletten Schilderung des Ich-Erzählers von einer „world of art“ aus und etikettiert die gesamte Erzählung als „allegory“. (vgl. Charles E. May, *Edgar Allan Poe*, S. 63 und S. 61)

[1355] David Ketterer, *The Rationale of Deception in Poe*, S. 192

[1356] David R. Saliba, *A Psychology of Fear*, S. 145

[1357] ebd., S. 158

[1358] Weitere Vertreter dieser Interpretationsrichtung sind beispielsweise Fred Botting (vgl. Fred Botting, *Gothic*, S. 122) und Roy P. Basler (vgl. Eric W. Carlson, „Tales of Psychal Conflict“, S. 179).

Kollegen als „misreading“[1359] verwirft, nur um sich ebenfalls auf *eine* Deutung, nämlich die des (allegorischen) Traumgeschehens, festzulegen.

Neben diesen einseitigen Interpretationsversuchen gibt es aber auch durchaus Interpreten, die in ihren Ausführungen zu *Ligeia* dem in dieser Arbeit propagierten Unterstreichen von Unentscheidbarkeit und Textoffenheit Rechnung tragen. So tritt beispielsweise Terry Heller entschieden für ein „radical denial of closure“[1360] und somit für ein „reading that *refuses* to end itself“[1361] ein. Poes Leser kann sich somit immer wieder für eine andere Lesart entscheiden und somit alle möglichen Deutungen in Betracht ziehen. Donald A. Ringe hebt den Charakter des In-der-Schwebe-Bleibens von Poes Erzählung hervor, wenn er sagt:

> […] Poe did not wish to explain away his wonders […][1362].

Überdies ist er der Ansicht, Poe liefere seinem Leser in *Ligeia* „[…] material that permits more than one interpretation of the phenomena“[1363].

Wenn Christopher Benfey nun schreibt:

> Poe’s critics have tended to divide into two camps: on the one hand, those who claim to have keys to the puzzles, and on the other, those who find the puzzles impossible or unworthy of solution.[1364],

so muß diese Zusammenfassung noch um ein `Lager´ von Interpreten erweitert werden: nämlich um das jener, die von mehreren parallel existierenden offerierten Deutungsmöglichkeiten ausgehen und die in der Suche nach einer einzigen `Lösung´ die romantische Autorenintention verfehlt sehen. Gleich dem romantischen Helden durchläuft der Leser abwechselnd immer wieder Phasen der Gewißheit und des Zweifels, und nach und nach öffnen sich ihm somit immer neue Türen zu unterschiedlichen (Text-)Welten.

*

[1359] Eric. W. Carlson, „The Tales of Psychal Conflict“, S. 179

[1360] Terry Heller, *The Delights of Terror*, S. 125

[1361] ebd., S. 123

[1362] Donald A. Ringe, *American Gothic*, S. 135

[1363] ebd.

[1364] Christopher Benfy, „Poe and the Unreadable“, S. 27

> Yet in fact – in the fact of the world's view […]![1365]
>
> (Edgar Allan Poe, *William Wilson*)

Auch in der 1839 im Rahmen der *Tales of the Grotesque and Arabesque* erschienenen Erzählung *William Wilson* greift Poe die Thematik des Wahnsinns auf.

Der Leser findet hier eine ähnliche Erzählsituation vor wie in *Ligeia*. Wiederum richtet sich ein Ich-Erzähler in einer Niederschrift seiner Erinnerungen an einen fiktiven Leser. Da seine Erinnerungen wenig Rühmliches enthalten, verschleiert der Berichtende seine Identität mit dem Pseudonym William Wilson. Die Niederschrift erfolgt im Wissen um den nahenden Tod.[1366] Gleich zu Beginn der Erzählung sieht sich Poes Leser folglich zweifach motiviert, bei der weiteren Lektüre des Textes Vorsicht walten zu lassen. Zum einen muß er sich erneut auf subjektive Schilderungen verlassen, zum anderen muß damit gerechnet werden, daß die Umstände eines nahenden Todes das Geschilderte beeinflussen können. Auf grammatikalischer Ebene wird Poes Rezipient ebenfalls gleich eingangs mit Vagheit konfrontiert, wenn der romantische Autor mit dem Fragemodus operiert:

> Have I not indeed been living in a dream? And am I not dying a victim to the horror and the mystery of the wildest of all sublunary visions?[1367]

Zudem findet sich in dieser Textstelle ein weiterer Hinweis auf inhaltlicher Ebene, nämlich die Erwägung, das vermeintlich Geschehene mit einem Traum gleichzusetzen, der zu Skepsis aufruft. Charles E. May spricht davon, daß die dargebotenen Schilderungen einem „dreamy state of memory"[1368] entspringen. Ein weiterer Hinweis dieser Art ist der Selbstbeschreibung des Ich-Erzählers zu entnehmen, die dem Erinnerungsbericht vorangeht:

> I am the descendant of a race whose imaginative and easily excitable temperament has at all times rendered them remarkable; and, in my earliest infancy, I gave evidence of having fully inherited the family character. As I advanced in years it was more strongly developed […].[1369]

[1365] Edgar Allan Poe, „William Wilson", S. 304

[1366] Vgl. ebd., S. 299

[1367] ebd., S. 300

[1368] Charles E. May, *Edgar Allan Poe*, S. 98

[1369] Edgar Allan Poe, „William Wilson", S. 300

Der Protagonist unterstreicht hier unter anderem seine Phantasiebegabtheit, was wiederum ein zweifelhaftes Licht auf die in der Folge wiedergegebenen Ereignisse wirft.[1370] Der Aspekt des Traumes begegnet dem Leser im Auftakt des Erlebnisberichts gleich ein zweites Mal:

> My earliest recollections of a school-life, are connected with a large, rambling, Elizabethan house, in a misty-looking village of England […]. In truth, it was a dream-like and spirit-soothing place, that venerable old town. At this moment, in fancy, I feel the refreshing chilliness of its deeply-shadowed avenues, […] the dusky atmosphere in which the fretted Gothic steeple lay imbedded and asleep.[1371]

Das Schulanwesen, welches zum Schauplatz der ersten Begegnung mit Wilsons seltsamem Doppelgänger wird, zeichnet sich durch die Aura des Traumhaften aus. Eingebettet ist das alte Gebäude in eine nebelverhangene, düstere Landschaft. Düsterkeit und Nebel sind hier jedoch nicht nur schmückendes gotisches Beiwerk des Schauergenres, sondern haben eine durchaus weitreichendere Funktion im Kontext von Wahrnehmungsbeeinträchtigung. Poes Figur des Wilson stößt den Leser wenig später im Text auf die entscheidende Bedeutung gerade von kleinsten Details:

> These [few rambling details], moreover, utterly trivial, and even ridiculous in themselves, assume […] adventitious importance […].[1372]

Diesen scheinbar unbedeutenden Details, in deren Beschreibung der Ich-Erzähler sich ergeht, ist weiterhin zu entnehmen, daß Wilson das Schulhaus als „palace of enchantment“[1373] erlebt, in dessen Weitläufigkeit eine genaue Orientierung unmöglich erscheint.[1374] Selbst nach fünf Jahren Aufenthalt in dem Bildungsinstitut, so der Ich-Erzähler, gelingt es ihm noch immer nicht, zuverlässig den eigenen Schlafsaal zu finden.[1375] Das Schulanwesen erinnert an die Geschlossenheit romantischer Märchenwelten, wie etwa der Wald in Tiecks *Elfen*, wenn es als scharfumgrenzte „domain“[1376] oder als „world“[1377] und gar als „universe“[1378] beschrieben

---

[1370] Anders als bei den deutschen Schriftstellerkollegen der Spätromantik sind in dieser Poeschen Erzählung Phantasie und Leidenschaft negativ konnotiert.

[1371] Edgar Allan Poe, „William Wilson“, S. 300f.

[1372] ebd., S. 301

[1373] Edgar Allan Poe, „William Wilson“, S. 303

[1374] Diese Evokation des Labyrinthartigen gilt neben ihrer hier erörterten Funktion als typisches Versatzstück der Schauerliteratur.

[1375] Vgl. Edgar Allan Poe, „William Wilson“, S. 303

[1376] Vgl. Edgar Allan Poe, „William Wilson“, S. 301

wird, in welchem der kleine Wilson in fast gänzlicher Isolation von der Außenwelt seine Kindheit verbringt. Offenbar `verzaubert´ das düstere Gebäude Sinne und Gedankenwelt des Protagonisten – vielleicht derart, daß seine Äußerungen und Wahrnehmungen im Bereich des Fragwürdigen anzusiedeln sind. Der erneute Hinweis auf Wilsons stark ausgeprägte kindliche Einbildungskraft liefert jedenfalls einen weiteren Grund für Zweifel.[1379] Poe hat also in extensiven – *scheinbar* bedeutungslosen – Beschreibungen die Ankunft des vermeintlichen Doppelgängers vorbereitet. Die düstere Atmosphäre des Gebäudes, die ausgeprägte Phantasie des jungen Wilson sowie der anfängliche Hinweis auf den nahenden Tod des berichtenden Ich-Erzählers bilden die Basis für eventuelle Wahrnehmungstäuschungen im Hinblick auf das folgende Geschehen.

Ein Schüler gleichen Namens dringt in das Reich des kleinen Wilson ein und verärgert und beunruhigt den Protagonisten nachhaltig. Zunächst versucht William Wilson Namensgleichheit und verblüffenden körperlichen Ähnlichkeiten noch mit rationalen Erklärungen beizukommen. Wilsons Umfeld kommt zu dem Schluß, daß die beiden Jungen Brüder sein müssen.[1380] Aufgrund des gleichen Geburtsdatums liegt es sogar nahe, daß es sich um Zwillinge handelt. Dem Protagonisten ist allerdings offensichtlich nichts von einem Zwillingsbruder bekannt. Die Schlußsequenz der Erzählung, in der Wilson gegen sein Spiegelbild zu kämpfen scheint, legt nahe, daß es sich bei dem rätselhaften Doppelgänger lediglich um eine wahnhafte Projektion des Protagonisten handelt, der einen (fehlenden) Teil seiner Persönlichkeit imaginär nach außen verlagert hat - dazu aber später mehr. Zunächst ist hier an diesem Vorgriff nur interessant, daß Poe aufgrund von Zeugen der Außenwelt, die den vermeintlichen Zwillingsbruder als reale Person wahrnehmen, die These der Wahnvorstellungen vorerst nicht unterstützt. Der `Zwilling´ erscheint, durch deren Augen gesehen, als ein Mitschüler Wilsons. Die folgenden Reflexionen des Protagonisten blenden allerdings die Zeugen der Außenwelt wieder aus, wenn William Wilson den Eindruck hat, daß niemand außer ihm das tatsächliche Ausmaß der Ähnlichkeiten zur Kenntnis nimmt:

[1377] ebd., S. 304

[1378] ebd.

[1379] Vgl. ebd.

[1380] Vgl. ebd., S. 305f.

> I had but one consolation – in the fact that the imitation, apparently, was noticed by myself alone, and that I had to endure only the knowing and strangely sarcastic smiles of my namesake himself.[1381]

Das „apparently“ läßt dabei allerdings offen, ob Wilsons vermeintliche Wahrnehmungen tatsächlich seiner Umgebung entgehen.

Poes Syntax und Wortwahl lassen im Folgenden zunehmend Wilson und seinen `Doppelgänger´ zu einer Einheit verschmelzen. Dem Äußeren nach werden die beiden nicht nur als ähnlich, sondern als „singularly alike“[1382] beschrieben. Darüber hinaus erscheinen die pronominalen Zuordnungen der Personen austauschbar:

> […] his singular whisper, it grew the very echo of my own.[1383]

Zum wiederholten Male verschmelzen hier in einem Satz die an sich konträren Aspekte des Einzigartigen und des Doppelten, wenn das Etikett „singular“ gleichzeitig auf zwei Personen angewendet wird. Zudem erscheint der Doppelgänger Wilson im weiteren Textverlauf als seltsam vertrauter Begleiter. In dem Versuch, diese Vertrautheit zu beschreiben, wird das Gegenüber geradezu zu einem Teil des Protagonisten:

> I cannot better describe the sensation which oppressed me than by saying that I could with difficulty shake off the belief of my having been acquainted with the being who stood before me, at some epoch very long ago – some point of the past even infinitely remote.[1384]

Gleich im nächsten Atemzug schiebt Wilson jedoch diesen unbestimmten Eindruck als „delusion“[1385] von sich.

Der Text verzichtet in den folgenden Passagen auf das `Auge der Außenwelt´ und reduziert Wilsons Wahrnehmung seines Gegenübers auf die reine Subjektivität. Der Namensvetter *scheint* sich lediglich über Wilsons Verärgerung zu amüsieren, an anderer Stelle *denkt* Wilson zum Beispiel nur, eine bestimmte Verhaltensänderung des Mitschülers in bezug auf sich selbst zu bemerken.[1386] Überdies gibt Poes Protagonist mit

---

[1381] Edgar Allan Poe, „William Wilson“, S. 309

[1382] ebd., S. 308

[1383] ebd., S. 309

[1384] ebd., S. 311

[1385] ebd.

[1386] Vgl. ebd., S. 309f.

Unsicherheitsäußerungen wie „[…] if I remember aright […]“[1387] oder „[…] I discovered, or fancied I discovered […]“[1388] Anlaß, seine Schilderungen mit Vorbehalten zu verfolgen. Der Leser ist so noch weniger als zuvor fähig zu entscheiden, wie es um den Realitätsstatus des vermeintlichen Doppelgängers und dessen seltsames Verhalten bestellt ist. Poe trägt in diesem Kontext weiterhin zu einer Verunsicherung des Lesers bei, wenn er den Verdacht auf mögliche pathologische Wahnvorstellungen seitens des Ich-Erzählers aufkommen läßt. Der vermeintliche Doppelgänger erscheint Wilson nämlich bald zunächst als „dim vision[] of [his] earliest infancy“[1389] sowie als „wild, confused and thronging memor[y]“[1390], um schließlich nur noch als Stimme an Wilsons Seite präsent zu sein. Gleich einer inneren Stimme drängt sich der Doppelgänger mit stetigen unliebsamen Ratschlägen und „suggestions“[1391] auf und begleitet den unwilligen Wilson in Form von „meaning whispers“[1392] auf Schritt und Tritt. Von alledem bekommt zu Wilsons Erstaunen und Beunruhigung das schulische Umfeld nichts mit:

> […] a riddle [he] could not resolve.[1393]

Wie der Hardenbergsche *Lehrling* dem verschleierten Rätselhaften nähert sich Wilson eines Nachts der mit Vorhängen verdeckten Bettstatt des Rivalen. Im kargen Licht einer Lampe, die nur aus dem Korridor in das Schlafgemach hereinscheint, erschauert der nächtliche Eindringling beim näheren Studium der Gesichtszüge des Schlafenden, weil er meint, in sein eigenes Antlitz zu schauen.[1394] Bis zu dem Zeitpunkt, als Wilson das Schulinstitut verläßt, verbleibt er in dem Zustand ängstlichen Erstauntseins über die anscheinend perfekte menschliche Kopie seiner selbst:

> The same name! the same contour of person! the same day of arrival at the academy! And then his dogged and meaningless imitation of my gait, my voice, my habits, and my manner![1395]

[1387] ebd., S. 310

[1388] Vgl. Edgar Allan Poe, „William Wilson“, S. 311

[1389] ebd.

[1390] ebd.

[1391] ebd., S. 310

[1392] ebd.

[1393] ebd., S. 309

[1394] Vgl. ebd., S. 311f.

[1395] ebd., S. 312

Während des anschließenden Studentenlebens verliert sich mit dem zeitlichen und räumlichen Abstand die Intensität der gedanklichen Beschäftigung mit dem seltsamen Doppelgänger. Poes Ich-Erzähler erklärt:

> I could now find room to doubt the evidence of my senses; and seldom called up the subject at all but with wonder at the extent of human credulity, and a smile at the vivid force of the imagination which I hereditarily possessed.[1396]

Das Erlebte erscheint Wilson mittlerweile lediglich als kindliche Phantastereien, die er nun als Erwachsener mit rational argumentierendem „scepticism"[1397] von sich schiebt. Sämtliche nüchternen Zweifel weichen jedoch, als Wilson sich bei einem nächtlichen Gelage mit Kartenspiel dem Weingenuß hingibt. Das folgende Zitat aus der Poeschen Erzählung, das besagte Nachtveranstaltung schildert, zeichnet sich durch ein dichtes Netzwerk von Vagheitsmarkern aus und wird deshalb in einiger Länge wiedergegeben:

> The wine flowed freely, […] the grey dawn had already faintly appeared in the east, while our delirious extravagance was at its height. Madly flushed with cards and intoxication, […] my attention was suddenly diverted by the violent, although partial unclosing of the door of the appartment, and by the eager voice of a servant from without. He said that some person, apparently in great haste, demanded to speak with me in the hall.
> Wildly excited with wine, the unexpected interruption rather delighted than surprised me. I staggered forward at once, and a few steps brought me to the vestibule of the building. In this low and small room there hung no lamp; and now no light at all was admitted, save that of the exceedingly feeble dawn which made its way through the semi-circular window. As I put my foot over the threshold, I became aware of the figure of a youth about my own height, and habited in a white kerseymere morning frock, cut in the novel fashion of the one I myself wore at the moment. This faint light enabled me to perceive; but the features of his face I could not distinguish. Upon my entering he strode hurriedly up to me, and seizing me by the arm with a gesture of petulant impatience, whispered the words `William Wilson!´ in my ear. I grew perfectly sober in an instant. […] Ere I could recover the use of my senses he was gone.[1398]

Dem Bericht des Ich-Erzählers zufolge scheint sich der Rivale aus Kindertagen erneut in Wilsons Leben einzumischen. Der Text weist jedoch eine Dichte von Hinweisen auf, die dem Leser die Zweifelhaftigkeit und Vagheit von Wilsons Wahrnehmungen vor Augen führt. Zunächst einmal sind die Sinneseindrücke des Protagonisten getrübt durch große Mengen von

---

[1396] Vgl. Edgar Allan Poe, „William Wilson", S. 313

[1397] ebd.

[1398] ebd., S. 313ff. [Unterstreichungen durch die Verfasserin]

Alkohol, was im Text mehrfach betont wird durch Bemerkungen wie „The wine flowed freely […].“, „delirious“, „intoxication“, „[w]ildly excited with wine“, „I grew perfectly sober in an instant.“. Letztgenannter Vorgang verhilft ebenfalls nicht zu Gewißheit und Eindeutigkeit, da der vermeintliche Doppelgänger – wie in so vielen romantischen Erzählungen mit Vagheitsschilderungen – bereits verschwunden ist, bevor Wilson wieder ganz Herr seiner Sinne ist. Den nächsten beliebten romantischen Faktor der Wahrnehmungsbeeinflussung, der auch an dieser Stelle wieder zur Anwendung kommt, stellen die ungünstigen Lichtverhältnisse dar. Die fragwürdige Wiederbegegnung findet im Dunkel der Nacht statt. Nur ganz in der Ferne zeigen sich erste Anzeichen der Morgendämmerung, die, nochmals minimiert auf die Einfallfläche eines Fensterlochs, die einzige Lichtquelle darstellen. Poe gesteht Wilson hier noch nicht einmal die legendäre einzige Kerze zu. Aufgrund der dürftigen Beleuchtungssituation ist es dem Ich-Erzähler nicht möglich, die Gesichtszüge des Besuchers zu identifizieren. Einziges Erkennungsmerkmal bleibt somit die flüsternde Stimme, die ihn auch früher schon heimgesucht hat und beim Leser die Möglichkeit einer vorliegenden Geistesverwirrung des Protagonisten in Erinnerung ruft. Die Thematik des Wahnsinns wird ferner in subtiler Art und Weise auch durch Poes Wortwahl angebracht: Alkohol und Kartenspiel haben Wilson bis zur Raserei erhitzt („Madly“), und wenige Zeilen nach dem als Zitat wiedergegebenen Textausschnitt spricht der Ich-Erzähler zudem von seiner „disordered imagination“[1399] und wenig später dann von der „mad infatuation of [his] revels“[1400]. Mögliche Zeugen der rationalen Außenwelt werden hier geschickt ausgeblendet, indem Wilson lediglich die Stimme eines Dieners hört oder zu hören meint. Die Person des vermeintlichen Bediensteten bleibt hinter der nur halb geöffneten Tür verborgen. Reaktionen der anderen Mitglieder der nächtlichen Spielrunde auf die Ankündigung des Besuchers sind im Text als Poescher `gap´ ausgespart. Auch ist in diesem Zusammenhang interessant, daß frühere Textversionen der Erzählung belegen, daß die Wirkung des Vagen im Hinblick auf die vermeintliche Dienerstimme auf jeden Fall intendiert ist, wenn dort noch unbestimmter lediglich von einer „voice … without“ die Rede ist.[1401] Im romantischen Kontext erscheint weiterhin bedeutsam, daß Wilson der Gestalt des Besuchers in dem Moment gewahr wird, in dem er einen Fuß über die (Tür-)Schwelle setzt. Im Zuge dieser Schwellenüberschreitung kehrt das Unerklärliche und Bedrohliche nach langer Zeit wieder in sein Leben zurück.

[1399] Edgar Allan Poe, „William Wilson“, S. 315

[1400] ebd.

[1401] Vgl. ebd., S. 344 [Anhang mit Erläuterungen]

Es gelingt Wilson auch nicht lange, sich von seinem unliebsamen Einflüsterer zu befreien. Auch ein erneuter Ortswechsel schüttelt den Verfolger nicht ab. Bei einem weiteren nächtlichen Spielgelage meint Wilson wiederum den bedrohlichen Doppelgänger wahrzunehmen. Als erzählgestalterisches Mittel zur Erzeugung von Vagheit dient an dieser Stelle der Aspekt des Plötzlichen. Die „sudden […] interruption“[1402] des unvermittelten Öffnens der Zimmertür gewährt dem Betroffenen so gut wie gar keine Zeit, sich auf die folgenden Sinneseindrücke einzustellen oder seine Aufmerksamkeit darauf zu konzentrieren. Der Abgang des nächtlichen Besuchers zeichnet sich später durch die gleiche Plötzlichkeit aus. Wieder wird die Szenerie bestimmt von der Dunkelheit der nächtlichen Stunde, die sich den Weg in den Raum der Versammelten bahnt, als durch das Aufreißen der Tür sämtliche Kerzen im Raum verlöschen. Im Unterschied zur vorherigen Gewahrwerdung des Rivalen aus der Schulzeit läßt Poe dem Spektakel diesmal allerdings Zeugen beiwohnen:

> Their [the candles’] light, in dying, enabled us just to perceive that a stranger had entered, about my own height, and closely muffled in a cloak. The darkness, however, was now total; and we could only *feel* that he was standing in our midst.[1403]

Poe weicht hier jedoch nicht nachdrücklich vom Konzept der Vagheit ab, weil bereits im Kontext der Beschreibung der Spielerrunde unmäßiger Alkoholgenuß Erwähnung gefunden hat. Zudem wird der gesamte vermeintliche Sachverhalt aus Sicht des Ich-Erzählers geschildert, der die anwesenden Mitspieler in seine Wahrnehmungen mit einbezieht. Abgesehen von der auf den Ratschlag des Rivalen folgenden Durchsuchung Wilsons nach betrügerischen Utensilien liefert der Text keinen wirklichen Anhaltspunkt für eine tatsächlich kollektive Wahrnehmung des Doppelgängers, der wiederum verschwindet, bevor die Lichter neu entzündet werden. Verschreckt durch die für ihn präsente anklagende Flüsterstimme mag Wilson sich auch selbst verraten haben, so daß sein Falschspiel im Anschluß aufgedeckt werden konnte. Keiner der Betrogenen verweist nämlich in der folgenden Entrüstung auf die Mithilfe eines Fremden. Der laut Wilson vom Doppelgänger zurückgelassene Mantel wird ferner dem Betrüger selbst zugeschrieben:

> „Mr. Wilson,“ said our host, stooping to remove from beneath his feet an exceedingly luxurious cloak of rare furs, „Mr. Wilson, this is your property.“ […] When, therefore, Mr. Preston reached me that which he had picked up upon the floor, and near the folding doors of the apartment, it was with an astonishment nearly bordering upon terror,

---

[1402] Vgl. Edgar Allan Poe, „William Wilson“, S. 318

[1403] ebd., S. 318f.

> that I perceived my own already hanging on my arm, (where I had no doubt unwittingly placed it,) and that the one presented me was but its exact counterpart in every, in even the minutest possible particular. The singular being who had so disastrously exposed me, had been muffled, I remembered, in a cloak; and none had been worn at all by any of the members of our party with the exception of myself. Retaining some presence of mind, I took the one offered me by Preston; placed it, unnoticed, over my own […].[1404]

Der Gastgeber, der dem entlarvten Betrüger das Kleidungsstück reicht, teilt ganz offensichtlich nicht Wilsons Wahrnehmung, daß dieser bereits einen Mantel über dem Arm hängen hat. Auch daß der Protagonist den vermeintlich zweiten Pelzmantel über den eigenen legt, bleibt von den anderen Anwesenden „unnoticed"[1405]. Der Rückschluß, der sich daraus ziehen läßt, ist, daß die Kartenspieler offensichtlich auch zuvor nicht die Anwesenheit eines zweiten Mantelträgers, sprich des Doppelgängers, bemerkt haben. Dem Interpreten Satish Kumar genügt der Umstand, daß Wilsons Rivale von den Personen der Außenwelt zu keiner Zeit visuell wahrgenommen wird, um ohne weitere erklärende Ausführungen zu demselben Schluß zu kommen:

> Except for the word of the narrator himself, there is no evidence that a second Wilson exists[.] In neither of the two confrontations is the second Wilson seen by the others.[1406]

Wilson ergreift die Flucht, verärgert über die von ihm empfundene Fremdbestimmung durch die Person des Rivalen sowie dessen scheinbare Allgegenwärtigkeit.[1407] Doch wieder und wieder tritt der mysteriöse Doppelgänger in sein Leben und bereitet ihm Schwierigkeiten. Bei keiner dieser erneuten Begegnungen allerdings vermag der Verfolgte die Gesichtszüge des Kontrahenten zu erkennen.[1408] Zusammengenommen mit der absoluten körperlichen Gleichheit macht dieser Umstand den Geheimnisvollen somit quasi identitätslos.

Frustriert durch den scheinbar ausweglosen Zustand des Verfolgtseins greift Wilson verstärkt zum Alkohol:

[1404] Edgar Allan Poe, „William Wilson", S. 320f.

[1405] ebd., S. 321

[1406] Satish Kumar, *Edgar Allan Poe*, S. 90

[1407] Vgl. Edgar Allan Poe, „William Wilson", S. 322; David Halliburton deutet den Verweis des Ich-Erzählers auf den Aspekt der Fremdbestimmung, also auf „an external *fatality* beyond his control" (Eric W. Carlson, „Tales of Psychal Conflict", S. 189) als geschickte Entschuldigungstaktik für Wilsons „willful evil actions" (Eric W. Carlson, „Tales of Psychal Conflict", S. 189).

[1408] Vgl. Edgar Allan Poe, „William Wilson", S. 322

> […] I had given myself up entirely to wine; and its maddening influence upon my hereditary temper rendered me more and more impatient of control.[1409]

Ganz unter dem Einfluß der Droge, den Poe als „maddening“ beschreibt und somit erneut unterschwellig die Wahnsinnsthematik in der Erzählung anbringt, erscheint Wilson die Existenz des Rivalen erträglicher. Sämtliche Eindrücke des Gepeinigten rücken aber gleichzeitig weiter in den Bereich des Vagen und Ungewissen:

> And was it only fancy which induced me to believe that, with the increase of my own firmness, that of my tormentor underwent a proportional diminuition?[1410]

Wiederum ist Wilson stark alkoholisiert, als sein finales Treffen mit dem Doppelgänger stattfindet, und wieder verschwimmen die Grenzen von Identität, wie im Angesicht des gesichtslosen Flüsterers, diesmal in der Szenerie eines Maskenballs.[1411] Die allzu bekannte Flüsterstimme hält Wilson davon ab, sich der Frau eines anderen Mannes zu nähern:

> At this moment I felt a light hand placed upon my shoulder, and that ever-remembered, low, damnable *whisper* within my ear.[1412]

Auffällig ist an dieser Stelle im Text, daß Poe die Präposition „within“ und nicht etwa nur „in“ verwendet, um die Stimme zu lokalisieren, was dem Leser zum wiederholten Male die Möglichkeit einer lediglich `inneren Stimme´ in Erinnerung ruft. Die Beschreibung, daß Wilson zusätzlich von dem Gefühl einer Hand auf seiner Schulter aufgeschreckt wird, würde dann in diesem Kontext von der sensitiven auf die Ebene des Imaginären (ein Gefühl haben, daß …) verlagert werden. Als Poes Protagonist sich umdreht und wiederum einem unkenntlichen, weil maskierten Antlitz gegenübersieht, ist er nicht mehr nur erbost, sondern von einer irrationalen Todesangst gepackt. Sein Ausruf „`[…] you shall not – you *shall not* dog me unto death! […]´“[1413] legt den Gedanken nahe, daß Wilson von seiner Wahnidee in den Selbstmord getrieben wird. Die bedrohliche `andere´ Welt, welche von den Mitmenschen

---

[1409] ebd., S. 323

[1410] Vgl. Edgar Allan Poe, „William Wilson“, S. 323

[1411] Vgl. ebd.

[1412] ebd.

[1413] ebd., S. 324

des Ich-Erzählers offensichtlich nicht wahrgenomnmen werden kann, würde in diesem Fall durch ihre gesteigerte Präsenz in Wilsons Leben ein Überleben in seiner bisherigen Realität nicht mehr ermöglichen; er müßte zwangsweise aus diesem Leben scheiden.

In diese `andere´ Schreckenswelt wechselt Wilson im Finale der Erzählung nun gänzlich über. In diesem Moment der vollendeten Schwellenüberschreitung weichen die Vagheitsformulierungen eindeutigen Wirklichkeitsfestlegungen:

> The brief moment in which I averted my eyes had been sufficient to produce, apparently, a material change in the arrangements at the upper or farther end of the room. A large mirror, - so at first it seemed to me in my confusion – now stood where none had been perceptible before; and, as I stepped up to it in extremity of terror, mine own image, but with features all pale and dabbled in blood, advanced to meet me with a feeble and tottering gait.
> Thus, it appeared, I say, but was not. It was my antagonist – it was Wilson, who then stood before me in the agonies of his dissolution. His mask and cloak lay, where he had thrown them, upon the floor. Not a thread in all his raiment – not a line in all the marked and singular lineaments of his face which was not, even in the most absolute identity, *mine own*!
> It was Wilson; but he spoke no longer in a whisper, and I could have fancied that I myself was speaking while he said: `[…] *In me didst thou exist – and, in my death, see by this image, which is thine own, how utterly thou hast murdered thyself.*´[1414]

Das Vage „apparently“ des ersten Satzes wechselt schnell über in ein definitives „it was“; Anschein weicht somit (vermeintlichen) Tatsachen. Wilson sieht schließlich das unverhüllte Gesicht seines Antagonisten vor sich, ferner vernimmt er anstatt des bekannten Flüstertons laut und eindeutig vernehmliche Worte. Bei diesem Prozeß wird die von der Außenwelt gesetzte Wirklichkeit nunmehr als „confusion“ wahrgenommen und durch die Wirklichkeit der `anderen´ Welt ersetzt. Der Doppelgänger ist hier dieser zweiten Realität zugeordnet. Auffällig ist jedoch, daß Poe die Welt, in der der Spiegel existiert, mit dem Adjektiv „material“ beschreibt; die Welt des Doppelgängers hingegen entbehrt jegliche `Greifbarkeit´ in Poes Darstellung und entsteht allein durch die subjektiven visuellen und akustischen Sinneseindrücke Wilsons vor dem inneren Auge des Lesers. Zudem spielt sich diese letzte Begegnung der beiden Figuren wiederum unter Ausschluß der Außenwelt ab.

Unmittelbar bevor der Rivale des Protagonisten seine letzte bedeutungsreiche Äußerung tätigt, streut Poe mit Wilsons Worten „I could have fancied that …“ wieder einen

[1414] Vgl. Edgar Allan Poe, „William Wilson“, S. 324f. [Unterstreichungen durch die Verfasserin]

Vagheitsmarker aus.[1415] Über den Schluß der Erzählung hinaus bleibt somit in der Schwebe, ob der Ich-Erzähler tatsächlich mit einem Doppelgänger aus Fleisch und Blut konfrontiert war oder ob der zweite Wilson nicht vielmehr den Wahnvorstellungen des Protagonisten entsprungen ist, die dann zunächst noch harmlos bedingt sind durch die angeborene Phantasiebegabtheit des Ich-Erzählers und später dann aus der Verdrängung positiver Wesenszüge zugunsten eines tadelhaften Lebenswandels resultieren.[1416] Bei Fred Botting heißt es in bezug auf das Ende der Erzählung:

> The climax turns the tale around: what appeared to be an account of some external haunting is seen as the subjective distortions of a hallucinating individual.[1417]

Den Doppelgänger tut Botting in seiner Interpretation als „fatal delusion[]"[1418] ab. Eine solche vereindeutigende Auslegung, die die Vagheitsmarker im Text ignoriert, wird dem Poeschen Text nicht gerecht.

Ob Wahnvorstellung oder nicht, in beiden Fällen würde die Erklärung des zunächst rätselhaften Schlußsatzes der Erzählung passen, daß Wilson in dem finalen Kampf seine bessere Hälfte, sein Gewissen für immer ausschaltet.[1419] Paul Wächtler betitelt aus diesem Grund die Poesche Erzählung als „Gewissensgeschichte"[1420]; im gleichen Sinne spricht Eric W. Carlson von einer „psychological tale of conscience"[1421]. Palmer Cobb deutet den Doppelgänger als „embodiment of the good principle"[1422], Frederick S. Frank als „figure of conscience"[1423]. Mit der Auslegung des Doppelgängers als Wilsons „own perverse self"[1424] stellt

---

[1415] Auch Frederick S. Frank ist der Meinung, daß diese erneute Vagheitsäußerung des Protagonisten für ein„highly ambiguous [ending]" (Frederick S. Frank, *Through the Pale Door*, S. 202) der Poeschen Erzählung verantwortlich ist.

[1416] Carroll D. Laverty spricht in diesem Kontext nicht nur von angeborener Phantasiebegabtheit, sondern nimmt sogar „a hereditary tendency towards madness" (Carroll D. Laverty, *Science and Pseudo-Science in the Writings of Edgar Allan Poe*, S. 70) an.

[1417] Fred Botting, *Gothic*, S. 121

[1418] ebd.

[1419] Vgl. z.B. Paul Wächtler, *Edgar Allan Poe und die deutsche Romantik*, S. 73f.

[1420] ebd., S. 74

[1421] Eric W. Carlson, „Tales of Psychal Conflict", S. 188

[1422] Palmer Cobb, *The Influence of E.T.A. Hoffmann on the Tales of Edgar Allan Poe*, S. 42

[1423] Frederick S. Frank, *Through the Pale Door*, S. 202

[1424] Charles E. May, *Edgar Allan Poe*, S. 99

sich Charles E. May gegen diese oft vertretene These des Gewissens. Der Interpret erklärt den feinen Unterschied:

> It is not conscience that Wilson's double represents […]. Indeed, the double changes to represent the opposite of whatever Wilson is; he is a reverse/perverse reflection, as all reflections are.[1425]

Mays Beleg für die angeblich auch bösartige Qualität des Rivalen mutet jedoch recht dürftig an:

> That the double is not the conscience of Wilson, but rather a perverse side of his divided self, is indicated by the fact that in the first section of the story he has a sarcastic and sneering smile and chuckles at the success of his imitation.[1426]

Satish Kumar hält dem entgegen, daß Wilsons Doppelgänger den Ich-Erzähler stets auf den „path of righteousness"[1427] zu führen versucht und somit aus moralischer Sicht nicht negativ konnotiert ist. Auch Michael L. Burduck interpretiert den Doppelgänger wiederum als „conscience-double"[1428] sowie als „personification of conscience"[1429], deutet die gesamte Erzählung jedoch nicht primär psychologisch, sondern in zeitgeschichtlicher und gesellschaftskritischer Hinsicht.[1430] Das Abgleiten in die Welt, in der der mahnende Doppelgänger existent ist, bedeutet für den Protagonisten zunächst eine Belästigung, um später in Bedrohung umzuschlagen. Wilson leidet unter der vermeintlichen Fremdbestimmung, die für ihn von dem Rivalen ausgeht, und versucht, ihr zu entfliehen.

Bei aller Vagheit, die die Erzählstruktur des Poeschen Textes ansonsten aufweist, erscheinen in thematischer Hinsicht also Wahnsinn bzw. die Möglichkeit bestehender geistiger Umnachtung eindeutig in einem negativen Licht. Die `andere´ Welt ist nicht Fluchtpunkt oder gar verheißungsvolle Sphäre, deren Betreten ein Privileg des romantischen Gemüts darstellt. Wahnsinn kommt in der Gestalt unkontrollierbaren Schicksals daher, dem die Figur ohnmächtig ausgeliefert ist, und präsentiert sich nicht etwa als selbstgewählter Weg. Anders als in so vielen anderen romantischen Erzählungen gestaltet sich der Wahnsinn zudem

---

[1425] ebd.

[1426] Charles E. May, *Edgar Allan Poe*, S. 98

[1427] Satish Kumar, *Edgar Allan Poe*, S. 90

[1428] Michael L. Burduck, *Grim Phantasms*, S. 78

[1429] ebd., S. 76

[1430] Vgl. ebd., S. 75 und S. 78

eher als unterschwelliges Phänomen, gewissermaßen als Folie und wird nicht konkret thematisiert oder von Erzähler bzw. Figuren in Erwägung gezogen. Vagheit transportiert in Poes Erzählung subtil die Symptomatik einer gespaltenen Persönlichkeit.

Das textgestalterische Mittel der Vagheit nimmt, wie aus der Textanalyse hervorgeht, in Poes *William Wilson* in quantitativer wie in funktionaler Hinsicht einen hohen Stellenwert ein. Interpreten wie Satish Kumar, der mit seiner Feststellung „It [the story] is written in measured, dispassionate, rational and analytical style […].“[1431] entscheidende stilistische Elemente der Erzählung außer acht läßt, werden dem romantischen Erzähltext als ganzem nicht gerecht. Auch in einer Zahl von komparatistisch argumentierenden Interpretationen wird dem Text Unrecht getan, weil den Vagheitsschilderungen in *William Wilson* keine Beachtung geschenkt wird. Palmer Cobb behauptet so etwa in seinem Vergleich der Poeschen Erzählung mit Hoffmanns *Elixieren des Teufels*:

> Hoffmann vacillates on the border of the supernatural, crossing and re-crossing it, and leaving his reader in doubt as to whether the author himself believes in it or not. Poe leads at once, and boldly, into another world, and keeps us in this region of mystery, at least as long as we are reading his story.[1432]

Poe, so hat sich gezeigt, operiert aber gerade mit der gleichen Taktik seinem Leser gegenüber wie Hoffmann; zudem findet sich auch in dem amerikanischen Erzähltext das Motiv der Grenzüberschreitung, d.h. der wiederholte Wechsel zwischen zwei Welten. Wenn Poe sich an Hoffmann und dessen romantischen Werken orientiert hat, so hat er gewiß nicht nur inhaltliche Elemente – wie Cobb es formuliert „the basic idea“[1433] -, sondern auch textgestalterische Elemente des deutschen Autors für seine Texte fruchtbar gemacht. Es soll der Einflußforschung überlassen bleiben zu überprüfen, inwiefern Poe wirklich bei Hoffmann stilistische `Anleihen´ getätigt hat. An dieser Stelle ist jedoch die Feststellung von vorrangigem Interesse, daß auch Poe in extensiver Weise mit Vagheitsformulierungen arbeitet. Wenn es bei Palmer Cobb heißt:

> […] Poe’s indebtness to the German is to be sought in the similarity of the treatment of the same motives in the works of both authors. […] Hoffmann’s influence on Poe

---

[1431] Satish Kumar, *Edgar Allan Poe*, S. 91

[1432] Palmer Cobb, *The Influence of E.T.A. Hoffmann on the Tales of Edgar Allan Poe*, S. 48

[1433] ebd., S. 36

> did not extend to the latter's style. It was solely a borrowing and adaption of motives.[1434],

so hat sich dieses Ergebnis jedenfalls als unzutreffend erwiesen, sofern der Begriff `Stil´ das textgestalterische Mittel der Vagheit einschließt.

*

> […] the `spirit of perversity´ […][1435]
>
> (Tony Magistrale)

Im Gegensatz zu dem punktuellen Aufscheinen der Wahnsinnsthematik in *Ligeia* und den unterschwelligen Hinweisen auf eine Geisteskrankheit in *William Wilson* wartet Poes Erzählung *The Tell-Tale Heart* aus dem Jahre 1843 mit dem eindeutig pathologischen Befund geistiger Umnachtung auf und bedient sich in formaler Hinsicht nicht der üblichen Vagheitsmittel. Trotz des Mangels der im Rahmen dieser Arbeit interessanten Vagheitsschilderungen soll die romantische Erzählung im Folgenden einer knappen Analyse unterzogen werden, um *ex negativo* den Einsatz von Vagheitsmitteln sowie deren Funktionen noch nachhaltiger zu erhellen.

Wie in den beiden zuvor betrachteten Poeschen Erzählungen sieht sich der Leser einem Ich-Erzähler gegenüber. Gleich im ersten Satz bringt dieser Erzähler den Wahnsinn zur Sprache:

> TRUE! [sic!] – nervous – very, very dreadfully nervous I had been and am; but why *will* you say that I am mad?[1436]

Der Poesche Protagonist weist die Diagnose der Außenwelt heftig von sich, indem er mit subjektiver Logik argumentiert:

> The disease had sharpened my senses – not destroyed – not dulled them. Above all was the sense of hearing acute. I heard all things in the heaven and in the earth. I heard

---

[1434] ebd., S. 104

[1435] Tony Magistrale, *Student Companion to Edgar Allan Poe*, S. 77

[1436] Edgar Allan Poe, „The Tell-Tale Heart“, S. 88

> many things in the hell. How, then, am I mad? Hearken! and observe how healthily – how calmly I can tell you the whole story.[1437]

In den Augen des Berichtenden ist Wahnsinn offensichtlich negativ konnotiert, erscheint als Makel. Statt einer Sinnesverwirrung nimmt er für sich eine gesteigerte Sinneswahrnehmung in Anspruch. Stand die Wahrnehmung des Protagonisten in *Ligeia* unter dem Einfluß des Verlustschmerzes und in *William Wilson* unter dem der Todesnähe, so erfährt der Leser hier von einer vorangegangenen Erkrankung, die insbesondere den Hörsinn beeinflußt hat. Gerade eine solche gesteigerte `Empfänglichkeit´ geht im romantischen Gedankengut mit dem Wahnsinn einher. Zudem erscheint die Äußerung des Ich-Erzählers , er vernehme Dinge aus Himmel und Hölle, aus rationaler Sicht unmöglich und legt somit das Vorliegen von Wahnzuständen nahe. Je mehr die Poesche Figur ferner im Folgenden gegen das Urteil des Wahnsinns anredet, desto mehr Hinweise im Hinblick auf eine geistige Umnachtung liefert sie. Den Schilderungen des Ich-Erzählers ist eine Besessenheit, die sich auf das Auge eines alten Mannes bezieht, zu entnehmen:

> I think it was his eye! yes, it was this! He had the eye of a vulture – a pale blue eye, with a film over it. Whenever it fell upon me, my blood ran cold; and so by degrees – very gradually – I made up my mind to take the life of the old man, and thus rid myself of the eye forever.[1438]

Seine folgenden Greueltaten schiebt der Protagonist also auf eben dieses trübe Auge, seiner Beschreibung nach das Auge eines Todesvogels. Überdies erweist sich seine geradezu paradoxe Verteidigungsargumentation als vielsagend. Der heftigen Zurückweisung des Ich-Erzählers - „You fancy me mad. Madmen know nothing.“[1439] – folgt der Bericht seines bedachten Vorgehens bei der Vorbereitung des Mordes. So gibt er zum Beispiel an, eine geschlagene Stunde dafür aufgewendet zu haben, seinen Kopf vorsichtig in das Schlafzimmer des auserkorenen Opfers hineinzuschieben, um beobachten zu können.[1440] Stolz schließt der Erzähler seine Schilderung mit den Worten:

> Ha! – would a madman have been so wise as this?[1441],

[1437] ebd.

[1438] Edgar Allan Poe, „The Tell-Tale Heart“, S. 88

[1439] ebd.

[1440] Vgl. ebd., S. 89

[1441] ebd.

ohne darüber zu reflektieren, ob sein fiktives Publikum sein Benehmen ebenfalls als klug und bedacht oder nicht vielmehr gerade als krankhaft bewerten wird. Was die Intention seines Berichtes betrifft, so bewirkt der Ich-Erzähler des weiteren genau das Gegenteil, wenn er erklärt, daß er den alten Mann nicht im Schlaf töten konnte - was ohne Frage ein nach rationalen Gesichtspunkten vorgehender Täter vorgezogen hätte. Sein selbstgelobter Scharfsinn kollidiert an diesem Punkt nämlich mit seiner Besessenheit: er muß in das „Evil Eye“[1442] sehen, um die Mordabsichten umsetzen zu können. Weitere Triebfeder für den Drang nach Befreiung von dem „vulture eye“[1443] sind dem Berichtenden zufolge quälende nächtliche Todesängste.[1444] Ob diese Angstzustände mit der Anwesenheit des alten Mannes zusammenhängen, wird im Text nicht expliziert. Vielleicht ist diese Verbindung Teil des Geheimnisses, auf das der „hideous veil“[1445] über dem Auge des Alten aufmerksam macht. Der Umstand, daß die nächtlichen Angstattacken als „uncontrollable terror“[1446] beschrieben werden, weist jedenfalls darauf hin, daß der Poesche Protagonist gar nicht so überlegt handelt, wie er wiederholt beteuert, sondern offensichtlich vielmehr zu seinen Taten getrieben wird.[1447] Als der alte Mann eines Nachts bemerkt, daß er beobachtet wird und nun wach und voller Angst in das Dunkel des Zimmers starrt, wo der Ich-Erzähler lauert, versetzt Letzteren der Anblick des geöffneten Geierauges in Raserei.[1448] Dieser Zustand wird noch gesteigert durch das Vernehmen des Herzschlages des panischen Opfers. Das Pochen meint der Protagonist - ungeachtet der räumlichen Distanz zu dem Alten - deutlich zu hören und korrigiert sein zweifelndes fiktives Publikum:

[1442] ebd.

[1443] ebd., S. 91

[1444] Vgl. ebd., S. 90

[1445] ebd., S. 91

[1446] Edgar Allan Poe, „The Tell-Tale Heart“, S. 92

[1447] Eine konträre Ansicht vertritt Michael L. Burduck, der davon ausgeht, daß die Angst des Mörders daraus resultiert, daß sein Opfer ein Zeuge vorangegangener Greueltaten ist. (Vgl. Michael L. Burduck, *Grim Phantasms*, S. 94) Christopher Benfey geht hingegen von einem „motiveless crime“(Christopher Benfey, „Poe and the Unreadable“, S. 29) aus. Charles E. May unterstreicht ebenfalls die hier vertretene Motivlosigkeit des Verbrechens. (Vgl. Charles E. May, *Edgar Allan Poe*, S. 75) Im Laufe seiner Interpretation kristallisiert sich allerdings doch ein mögliches Motiv heraus: Der Wahnsinnige will sich der tickenden `Todesuhr´ , sprich des Herzens, entledigen. (Vgl. Charles E. May, *Edgar Allan Poe*, S. 77f.) Dieses `Motiv´ entbehrt jedoch jeglichen rationalen Kalküls und muß eher als Wahnvorstellung denn als nachvollziehbarer Grund für ein Verbrechen gewertet werden. Hermann Josef Schnackertz spricht hier von einem „psychologischen Motiv[]“ (Hermann Josef Schnackertz, *E.A. Poe und die Wissenschaften seiner Zeit*, S. 14).

[1448] Vgl. Edgar Allan Poe, „The Tell-Tale Heart“, S. 91

> And have I not told you that what you mistake for madness is but over acuteness of the senses?[1449].

Die irrationale Angst, das Schlagen des Herzens könne die Nachbarn aufmerksam machen, ist der letzte Auslöser für die Umsetzung der geplanten Mordtat.[1450] Der Täter reagiert mit Erleichterung auf das Ergebnis seines grausamen Handelns und stellt zufrieden fest:

> He was stone dead. His eye would trouble me no more.[1451]

Im Folgenden fährt der Ich-Erzähler seinem fiktiven Publikum gegenüber mit seinen paradoxen Rechtfertigungen in bezug auf seinen Geisteszustand fort:

> If still you think me mad, you will think so no longer when I describe the wise precautions I took for the concealment of the body.[1452]

Wiederum bewirkt er ganz entgegen seiner eigentlichen Intention mit der grausigen Schilderung der Zerstückelung der Leiche, daß sein (fiktiver) Rezipient nur um so mehr vom Vorliegen einer Geisteserkrankung überzeugt ist. Nachhaltig untermauert wird diese Einschätzung noch durch sein (unfreiwillig) entlarvendes triumphierendes Lachen.[1453]

Noch immer vollkommen von dem Gefühl der Erleichterung beseelt und von der eigenen Überlegenheit überzeugt, öffnet der Mörder der Polizei die Tür:

> I went down to open it [the door] with a light heart, - for what had I *now* to fear? […] I smiled, - for *what* had I to fear?[1454]

Wieder wird die Diskrepanz seines Verhaltens zu dem eines `gewöhnlichen´ berechnenden Täters von `klarem Verstand´ augenfällig, welcher die Entdeckung fürchtet und den Gesetzeshütern möglichst zu entkommen versucht.

Einige Zeit gelingt es dem mörderischen Protagonisten, die Polizisten mit seinem ruhigen Verhalten zu täuschen, bis zu dem Moment, in dem er ein stetig lauter werdendes

---

[1449] ebd.

[1450] Vgl. ebd., S. 92

[1451] ebd.

[1452] ebd.

[1453] Vgl. Edgar Allan Poe, „The Tell-Tale Heart“, S. 93

[1454] ebd.

Geräusch zu vernehmen meint, das er als den Herzschlag des Zerstückelten identifiziert. Die Schilderung des ersten (vermeintlichen) Sinneseindrucks des Ich-Erzählers ist die einzige Stelle im Text, an der mit dem Verb „fancied“ ein Vagheitsmarker auszumachen ist:

> My head ached, and I fancied a ringing in my ears […].[1455]

Doch diese Andeutung des Vagen wird umgehend von (subjektiver) Eindeutigkeit abgelöst:

> The ringing became more distinct: - it continued and became more distinct: […] it continued and gained definiteness – until, at length, I found that the noise was *not* within my ears.[1456]

Der Berichterstatter verlegt die Geräuschquelle mit nachhaltiger Bestimmtheit nach außen, während der Leser einen weiteren Hinweis bekommt, sie ebenso eindeutig im Inneren des Protagonisten ausmachen zu können. Die Gesetzeshüter hören nämlich nichts.

> Yet the sound increased – and what could I do? […] I gasped for breath – and yet the officers heard it not. I talked more quickly – more vehemently; but the noise steadily increased. […] It grew louder – louder – louder! And still the men chatted pleasantly, and smiled. Was it possible they heard not? Almighty God! – no, no! They heard! – they suspected! – they *knew*! – they were making a mockery of my horror! – this I thought, and this I think. […] I could bear those hypocritical smiles no longer![1457]

Die Überzeugung des Täters allein, die Polizisten würden die verräterischen Töne ebenfalls vernehmen, sowie seine übertriebenen Ablenkungsversuche, führen letztlich zu seiner Überführung, geben ihn als rasenden Irren zu erkennen:

> I foamed – I raved – I swore![1458]

Der Protagonist legt hier das Verhalten eines tobenden Geisteskranken an den Tag, ein Verhalten mit der ursprünglichen Intention, von der Tat eines Geisteskranken abzulenken.

Poe gewährt seinem Leser mit der Erzählung *The Tell-Tale Heart* detaillierte Einblicke in die Nachtseite des Menschen, was auch Michael L. Burduck hervorhebt:

[1455] ebd.

[1456] ebd., S. 93f.

[1457] Edgar Allan Poe, „The Tell-Tale Heart“, S. 94

[1458] ebd.

> `The Tell-Tale Heart´ must be considered a treatise on the nature of insanity […][1459].

Wie sich gezeigt hat, verzichtet der Autor dabei - anders als in *Ligeia* und *William Wilson* - auf das textgestalterische Mittel der Vagheit. Zwar findet sich auch in diesem Poeschen Text das Element der Leserverunsicherung, indem der Ich-Erzähler eine Geisteskrankheit dementiert; der oberflächliche Widerspruch zwischen Rede und Handeln des Protagonisten verlangt vom Leser jedoch nicht wirklich eine Entscheidung zwischen zwei `Wirklichkeiten´, da der Ich-Erzähler unfreiwillig sehr schnell den tatsächlichen Zustand seiner Psyche selbst entblößt. Dieser Meinung ist auch Tony Magistrale:

> The narrator in this story makes the claim so strongly for his sanity […] that the reader is immediately suspicious. His attempts to distance himself from insanity, to prove himself sane, succeed only in focusing the reader's attention upon his unstable mental condition. From the opening lines to the end, the narrator demonstrates that he is meticulous obsessed, a fetishist, and quite out of his mind.[1460]

Burduck faßt zusammen:

> The more he [the narrator] tells us about himself, the more we believe that he *is* insane.[1461]

Mit der gleichen Intensität wie die Poesche Figur ist der Leser überzeugt von seiner pathologischen Diagnose. Ein Kontrast von Innen- und Außenwelt liegt in *The Tell-Tale Heart* folglich nur auf den ersten Blick vor. Bei genauerem Hinsehen fällt jedoch die Ausschließlichkeit der subjektiven Welt des Protagonisten ins Auge, die nicht allein auf der Erzählsituation beruht. Der Ich-Erzähler bemüht sich zwar um Rechtfertigungen im Angesicht einer Außenwelt, bemerkt aber die Unsinnigkeit und Irrationalität seiner Argumentation nicht. Die komplette Handlung präsentiert sich nur durch die subjektive `Brille´ eines Mörders, der nicht an seiner `Wirklichkeitszugehörigkeit´ zweifelt. Das wahnsinnige Gemüt nimmt seine Wahnvorstellungen als Realität wahr; Poe präsentiert „[a] madman's version of reality"[1462]. Dieser Mangel an Zweifel und Unentschlossenheit bezüglich zweier Welten bringt den formalen Verzicht auf Vagheitsschilderungen mit sich. Der Text kommt ohne die Wendung des „als ob" sowie das Wortfeld des Anscheins aus. Auch wenn der Vergleich im Hinblick

---

[1459] Michael L. Burduck, *Grim Phantasms*, S. 93

[1460] Tony Magistrale, *Student Companion to Edgar Allan Poe*, S. 82f.

[1461] Michael L. Burduck, *Grim Phantasms*, S. 93

[1462] Tony Magistrale, *Student Companion to Edgar Allan Poe*, S. 75

auf einen kaltblütigen Verbrecher zunächst einmal sonderbar anmutet, so gleicht doch der Protagonist aus *The Tell-Tale Heart* in gewisser Hinsicht somit einem Helden aus dem Volksmärchen, der ebenfalls nur in einer Welt und Wirklichkeit lebt. Wie bereits erörtert, finden sich auch im Volksmärchen keine Vagheitsmittel. Todorov spricht in diesem Zusammenhang von der Sphäre des Wunderbaren.

Vagheit ist in dieser Erzählung also obsolet, da innerhalb des Textes lediglich eine Welt und Weltsicht, nämlich die eines Geisteskranken, dargestellt werden soll. Die kontrastierende zweite `Welt´ findet sich nur außerhalb des fiktiven Rahmens in Gestalt der Leserperspektive. Statt zwischen zwei Welten zu schwanken, beschränkt sich Poes Text auf die Innenansicht des pathologischen Gemüts und nimmt mittels der negativen Schilderung seines Protagonisten eine eindeutige Wertung vor. Die negative Darstellung des krankhaften Wahnsinns resultiert dabei aus einem nüchtern objektiven Erzählton, in welchem die grausamen Denkstrukturen und gnadenlosen Handlungen des Mörders vorgeführt werden. Der Täter weidet sich an der Angst des hilflosen Opfers und brüstet sich mit der Durchdachtheit seines Vorgehens. Der einzige Hinweis, den Poe hinsichtlich der Motivation des kaltblütigen Protagonisten ausstreut, die Andeutung eigener Angstattacken und damit zusammenhängende Selbstzerstörungstendenzen, die sich in der Verschmelzung von „eye“ und „I“ offenbaren, bleibt derart im Hintergrund, daß etwaiges Mitleid mit der Figur, wie in den Romanen von Charles Robert Maturin, nicht aufzukommen vermag.[1463] Burduck zerstreut sogar jeglichen Gedanken an eine Rechtfertigung der Wahnsinnstat, indem er davon ausgeht, daß der Mord einen Zeugen vorangegangener Greueltaten ausschalten soll.[1464] Könnte allerdings für einen solchen Fall intentionalen Handelns immer noch von der Tat eines Wahnsinnigen gesprochen werden?

Im Verzicht auf das textgestalterische Mittel der Vagheit bezieht Poe in inhaltlicher Hinsicht eindeutig eine wertende Position, wodurch eine interpretatorische Vereindeutigung, wie sie etwa Paul Wächtler vornimmt, hier im Unterschied zu den zuvor betrachteten romantischen Erzählungen – zumindest in bezug auf die Thematik des Wahnsinns – zulässig erscheint:

[1463] Zum Verhältnis von „eye“ und „I“ vgl. Tony Magistrale, *Student Companion to Edgar Allan Poe*, S. 84

[1464] Vgl. Michael L. Burduck, *Grim Phantasms*, S. 94

> Er [Poe] beginnt die Erzählung mit den Worten: `True! nervous, very, very dreadfully nervous I had been and am; but why will you say that I am mad?´ In diesen wenigen Worten liegt die Erklärung zum Ganzen. […] ein […] krankhaftes Gemüt […].[1465]

Wächtlers weitere Deutung hinsichtlich des Gemütszustandes des Poeschen Protagonisten muß jedoch eher auf Ablehnung stoßen. Er ist der Ansicht, daß der Mörder erst durch die durch den vermeintlichen Herzschlag des Opfers ausgelösten Gewissensqualen in den Wahnsinn und zu einem Geständnis getrieben wird.[1466] Der vorangegangenen Textbetrachtung zufolge ist aber vielmehr davon auszugehen, daß die Tat an sich bereits durch massive Obsessionen krankhafter Natur motiviert ist.

Ebenso wie Wächtler spricht auch Donald A. Ringe von „obvious madness"[1467]. Das Fehlen von Vagheit in *The Tell-Tale Heart* unterstreicht ebenfalls Tony Magistrale, wenn er in der folgenden Äußerung von der Gewißheit des Lesers ausgeht:

> The police apparently cannot hear this sound [the beating of the heart]. The narrator claims it exists outside his head, but by the end of the story <u>we know</u> that it is inside his mind and being projected outward.[1468]

Eine fast identische Feststellung findet sich in der Interpretation von Charles E. May:

> Although he insists that the sound is not within his ears but outside in the world, <u>we know</u> that it is inside his mind and being projected outward. […] the story deals centrally with this mistaken interpretation of inner reality for outer reality […].[1469]

Wiederum handelt es sich um eine Vereindeutigung bei der Textauslegung.

Ausgehend von dieser Vereindeutigungstendenz in Poes *The Tell-Tale Heart* kann festgehalten werden, daß Vagheit nur *ein* (sehr häufig angewandtes) Mittel zur Darstellung von Wahnsinn in romantischen Erzähltexten ist. Die Analyse eines Textes, der auf dieses in romantischer Erzählprosa äußerst dominante gestalterische Mittel verzichtet, hat sich als sehr hilfreich erwiesen, um die Funktionen von Vagheitsformulierungen *ex negativo* genauer herausarbeiten zu können.

[1465] Paul Wächtler, *Edgar Allan Poe und die deutsche Romantik*, S. 64

[1466] Vgl. ebd., S. 65

[1467] Donald A. Ringe, *American Gothic*, S. 145

[1468] Tony Magistrale, *Student Companion to Edgar Allan Poe*, S. 82

[Hervorhebung durch die Verfasserin]

[1469] Charles E. May, *Edgar Allan Poe*, S. 77 [Hervorhebung durch die Verfasserin]

In *The Tell-Tale Heart* verzichtet Poe auf die Betonung der Existenz zweier Welten und konzentriert sich statt dessen auf die Sphäre des Wahnsinns. Der Fortgang der Erzählung läßt dabei im Hinblick auf den Protagonisten keinen Zweifel an der Eindeutigkeit der pathologischen Diagnose. Poes Figur ist beschränkt auf diese eine kranke Weltwahrnehmung; einzig das Anliegen des Mörders, die Diagnose des Wahnsinns von sich zu schieben, erinnert noch an eine Außenwelt mit abweichender Weltsicht. Die Symptomatik der geistigen Umnachtung wird hier, anders als in den Texten, die mit dem erzählgestalterischen Mittel der Vagheit operieren, anhand der Diskrepanz von Selbstdarstellung und Handeln des Ich-Erzählers und nicht mittels vager Wahrnehmungen, wie etwa in E.T.A. Hoffmanns *Sandmann*, textlich abgebildet. Der Wahnsinn wird in *The Tell-Tale Heart* als (unveränderbarer) Endzustand präsentiert; der Text zeichnet bezüglich der psychischen Verfassung kein Übergangsstadium nach, wie das in den Erzählungen mit Vagheitsmitteln der Fall ist. Im Kontrast zu anderen untersuchten Erzählungen wird also dem Leser nicht die Entscheidung überlassen, sich für die Realität des Mörders oder die Perspektive seiner Außenwelt zu entscheiden. Dafür sorgt unter anderem auch die eindeutige Negativdarstellung des Wahnsinns. Die geistige Umnachtung bedingt Unmenschlichkeit und Grausamkeit und treibt den Wahnsinnigen in die Arme der Justiz. Statt Mitleid mit dem Wahnsinnigen zu evozieren, bewirkt die Negativierung vielmehr ein Mitgefühl mit dem Opfer – und das auch dann noch, wenn der Leser Poes Hinweise auf die mögliche Motivation des Täters und seinen eigenen Opferstatus entschlüsselt hat. Im Kontext der Negativierung des Wahnsinns muß selbstverständlich unterstrichen werden, daß nicht die Wertung für den amerikanischen Autor der ausschlaggebende Impuls für das Verfassen der Erzählung ist, sondern - wie bei seinen romantischen Mitstreitern - die Faszination des thematischen Gegenstandes an sich und die Erforschung der Nachtseite des Menschen:

> A madman's version of reality, in Poe's view, was more deserving of attention than a more rational perception.[1470]

Die Thematik des Wahnsinns beherrscht Poes Werk ebenso wie das textgestalterische Element des Vagen. Dabei setzt der amerikanische Autor das textgestalterische Mittel der Vagheit auf verschiedenen Ebenen gezielt ein. Wie in der Prosa deutscher und englischer Romantiker tritt Vagheit bei Poe sowohl auf grammatikalischer als auch auf inhaltlicher Ebene in Erscheinung und erfährt eine wirkungsästhetische Funktionalisierung; außerdem

---

[1470] Tony Magistrale, *Student Companion to Edgar Allan Poe*, S. 75

wird das Vage durch die Erzählsituation erzeugt. Eine Reihe von Aspekten hinsichtlich der Verwendung dieses erzählerischen Mittels kennzeichnet jedoch ganz individuell den Poeschen Erzählstil.

Eine Besonderheit Poes sind die `gaps´, Informationslücken im Text, die Ungewißheit erzielen. Eine weitere Eigenheit des amerikanischen Schriftstellers stellt die häufige Gestaltung der Plötzlichkeit von Sinneseindrücken anstatt der Beschreibung des Übergänglichen dar. Der Aspekt des Plötzlichen verwehrt der betroffenen Figur dabei den nötigen Moment, um sich auf folgende Sinneseindrücke einzustellen. Des weiteren fällt in den Poeschen Erzählungen die besondere Vorgehensweise auf, Vagheitsformulierungen mit Eindeutigkeitsäußerungen zu konterkarieren, um eine Verunsicherung des Lesers zu erreichen. Die Leserverunsicherung auf diese oder auf andere Weise ist dabei ein wirkungsästhetisches Hauptanliegen Poes.[1471] Vagheit wird zudem bei Poe auf inhaltlicher Ebene raffiniert eingesetzt, um mit dem Zweifel des Lesers zu spielen, wenn die Figur wie in *Ligeia* in ihren Monologen selbst von Vagheitstechniken Gebrauch macht. Vagheit hat in diesem Fall `Alibi-Funktion´, um nachträglich verbrecherische Taten zu verschleiern und sich hinter der Maske des Wahnsinns zu verstecken.

Im Kontext des Wahnsinns trifft die jeweilige Erzählung, die mit dem Mittel der Vagheit operiert, dann keine eindeutige Diagnose:

> Systematisch verbaut wird von Poe die Unterscheidung zwischen dem, was in der Erzählung real und was irreal ist. Weder vermag der Leser zu entscheiden, wo die Sphäre des Alltäglichen aufhört und die des Phantastischen beginnt, noch was an der Geschichte wahr ist und was Wahnsinn.[1472]

Benjamin Franklin Fisher spricht hier von einem „intentional establishment of ambiguity as regards madness“[1473]. Poe konfrontiert seine Leserschaft immer wieder mit der Frage, die auch ihn nachhaltig fasziniert hat:

> „As for the <u>sana</u> <u>mens</u> – how are we ever to determine what that is?“[1474].

[1471] Vgl. Christopher Benfey, „Poe and the Unreadable“, S. 27

[1472] Wolfgang Lange, *Der kalkulierte Wahnsinn*, S. 150

[1473] Benjamin Franklin Fisher, „`Eleonora´“, S. 185f.

[1474] Carroll D. Laverty, *Science and Pseudo-Science in the Writings of Edgar Allan Poe*, S. 81

Wenn Poe in der Erzählung *The Tell-Tale Heart* das textgestalterische Mittel der Vagheit nicht zur Anwendung bringt, dann geschieht dieser Verzicht, weil der Protagonist in gewisser Weise dem Helden eines Volksmärchens gleichgesetzt wird. Er lebt lediglich innerhalb der Grenzen einer Welt des Bewußtseins. Das Motiv der Schwellenüberschreitung bleibt hier ausgespart, da der Zustand der Figur bereits der eines vollendeten Wahnsinns ist.

2.4.3 Resümee

> […] [die] wahnsinnige Lust am Wahnsinn […][1475]
>
> (E.T.A. Hoffmann, Der Einsiedler Serapion)

Wenn Paul Watzlawick seine These multipler Wirklichkeiten unterbreitet, so deckt sich dieses Postulat mit der Überzeugung der Romantiker. Romantischen Ideenkonzepten zufolge bahnt der Zustand des Wahnsinns den Weg in `andere´ Welten. Wahnsinn erfährt von den romantischen Autoren aller drei Nationen als Möglichkeit der Wahrnehmungserweiterung und tieferer Erkenntnis Wertschätzung. Die positive Bewertung des Wahnsinns gründet sich zudem auf der von den Romantikern vorgenommenen Verknüpfung von geistiger Entrücktheit und dem Geniegedanken. Wahnsinn beschert Sehnsuchtserfüllung und individuelle Glückseligkeit. Aufgrund dieser positiven Sicht geistiger Umnachtung ist es nicht im Sinne der Romantiker, diesen Zustand therapeutisch zu bekämpfen, um den Betroffenen in die *eine* Welt der Philister reintegrieren zu können.

So sehr aber die positiven Aspekte eines sich friedlich äußernden Wahnsinns – insbesondere in der frühen Phase der Romantik - geschätzt werden, so löst die zerstörerische Seite desselben bei den Romantikern Furcht und Schrecken aus. Die Folge sind literarische Darstellungen des Wahnsinns wie beispielsweise in Poes *Tell-Tale Heart* oder Hoffmanns *Sandmann*, die in detaillierter Art und Weise die negativen Auswirkungen geistiger Umnachtung beleuchten. Der Zustand des Wahnsinns wird als Bedrohung und Kontrollverlust geschildert, so daß das Hinübergleiten in die `andere´ Welt von Angst und Gefahr bestimmt ist. Neben der Furcht vor der zerstörerischen Macht des Wahnsinns spiegeln die romantischen Erzählungen, die die negativen Aspekte des Wahnsinns hervorheben, aber auch die Faszination der romantischen Autoren von der Nachtseite des Menschen wider.

Alles in allem wartet die romantische Literatur also in inhaltlicher Hinsicht mit einer äußerst differenzierten Sicht des Wahnsinns auf.

Bei der literarischen Ausgestaltung der Wahnsinnsthematik fällt in allen drei Nationalliteraturen die Dominanz des Vagen ins Auge. Vagheit tritt dabei in den untersuchten romantischen Erzählungen, die den Wahnsinn thematisieren, auf verschiedenen Ebenen in Erscheinung. Auf grammatikalischer Ebene ist die „als ob"-Konstruktion eine der häufigsten Komponenten, mit denen der Eindruck des Vagen in den Erzählungen der beiden deutschen Autoren Tieck und Hoffmann erzeugt wird. In Hoffmanns Erzählungen *Die Bergwerke zu Falun* und *Der Sandmann* wird auf grammatikalischer Ebene fast ausschließlich mit der „als ob"-Konstruktion gearbeitet. In Tiecks *Runenberg* findet sich die „als ob"-Konstruktion als ein stilistisches Vagheitsmittel unter vielen, tritt jedoch auch dort in großer Quantität in Erscheinung. Die englischsprachigen Autoren greifen nicht auf eine vergleichbare Satzkonstruktion zurück, um auf grammatikalischer Ebene Vagheit zu generieren. Dafür fällt sowohl bei Tieck als auch in Poes *Ligeia* und *William Wilson* die doppeldeutige Begriffskategorie des `(An-)Scheins´ ins Auge. Hoffmann hingegen arbeitet in den *Bergwerken zu Falun* sowie im *Sandmann* eher selten mit dem Wortfeld des Anscheins. Als weitere Parallele zwischen der Tieckschen und der Poeschen Gestaltung des Vagen durch grammatikalische Mittel ist der Gebrauch der Satzkonstruktion im Fragemodus zu erwähnen. Bei Poe ist des weiteren als individuelles Gestaltungsmittel die Reihung attributiver Adjektive hervorzuheben, die insbesondere in *Ligeia* vorzufinden ist. Zudem ist als stilistische Besonderheit des amerikanischen Autors das gezielte Alternieren von Vagheitsformulierungen und Eindeutigkeitsäußerungen nach dem Muster „es war … ich meinte, es war" zu verzeichnen. Diese Technik des Alternierens kommt auch zum Tragen, wenn Poe, statt wie seine deutschen Autorenkollegen mittels „als ob"-Konstruktionen den Eindruck des Prozeßhaften, noch in der Schwebe Befindlichen zu gestalten, mit der Plötzlichkeit von Sinneseindrücken operiert.

Auf inhaltlicher Ebene formt eine Reihe von Motiven die Basis für den Effekt des Vagen. Die im Folgenden zusammengefaßten Motive rücken die Sinneseindrücke der jeweiligen Figuren in ein vages Licht und veranlassen den Leser, – zusätzlich zum Aspekt des Wahnsinns - an den Wahrnehmungen der Figuren zu zweifeln. Sowohl bei den deutschen Autoren Tieck und Hoffmann als auch in den Erzählungen *Ligeia* und *William Wilson* von Poe fällt besonders die häufige Wiederholung des Trunkenheitsmotivs ins Auge. Die Figuren sind im direkten Sinne berauscht aufgrund von Alkohol- oder Drogenkonsum, in den *Bergwerken zu Falun* handelt es sich um betäubenden Schwefeldampf. Im übertragenen Sinne

---

[1475] E.T.A. Hoffmann, „Der Einsiedler Serapion", S. 35

bewirken Liebe, Lust oder andere heftige Gefühle einen die Sinne beeinträchtigenden Rauschzustand. Ein weiteres dominantes Begleitmotiv stellen die wahrnehmungsbeeinflussenden Lichtverhältnisse dar. Tieck, Maturin, Hoffmann in den *Bergwerken* sowie Poe in *Ligeia* und *William Wilson* lassen die Wahrnehmungen ihrer Protagonisten in einem vagen Licht erscheinen. Poe arbeitet zusätzlich mit dem gleich funktionierenden Motiv der Raumgestaltung. Weiterhin finden sich in den eben erwähnten Erzählungen des amerikanischen Autors die potentiell wahrnehmungsbeeinflussenden Komponenten der Krankheit und der Todesnähe. Wiederum bei Poe sowie in Hoffmanns *Bergwerken* zieht die wiederholte Thematisierung von unbestimmter Sehnsucht, Erinnerung und Ahnung die vagen Schilderungen mit sich. Im *Runenberg* und in Hoffmanns *Sandmann* ist es zudem der Aspekt der Phantasiebegabtheit, dessen Betonung die Wahrnehmungen der Protagonisten in den Bereich des Zweifelhaften zieht. Die räumliche Distanz in Kombination mit der fehlenden Möglichkeit zur Vergewisserung, beispielsweise in der Tieckschen Erzählung oder abgewandelt in Maturins *Melmoth the Wanderer* nachzuverfolgen, lassen ebenfalls den Eindruck des Vagen entstehen. Im Hinblick auf den thematischen Aspekt des Wahnsinns steigert die Summe verschiedener Begleitmotive noch den Effekt des Vagen und Ungewissen.

Auf einer dritten Ebene wird Vagheit in den untersuchten romantischen Texten durch narratologische Mittel generiert, also durch Besonderheiten im Bereich der Erzählsituation, durch einen wiederholten Wechsel der Erzählperspektive oder etwa durch Textlücken und das Streuen gegenläufiger Hinweise. Eine solche Technik des Streuens und anschließenden Relativierens von Hinweisen sticht zum Beispiel in Poes Erzählung *Ligeia* besonders ins Auge. Aber auch Maturin und Tieck beherrschen meisterlich diese Art des Spiels mit dem Zweifel. Im Zusammenhang mit Poe ist auf seine textkompositorische Besonderheit der `gaps´ hingewiesen worden. Eine ähnliche und sogar weitergeführte Funktionalisierung von Textlücken findet sich aber auch bei dem englischen Gothic Novel-Autor Maturin. In seinem Roman *Melmoth the Wanderer* finden sich nicht nur Textlücken inhaltlicher, sondern auch formaler Art. Maturin ist es auch, der anders als seine romantischen Schriftstellerkollegen deutscher und amerikanischer Nationalität Gebrauch macht von (teils mehrfach) vermittelter Rede, um den Eindruck des Ungewissen zu erzeugen. Wenn Poe seine Erzählungen als subjektiven Bericht eines Ich-Erzählers präsentiert und im Falle von *William Wilson* diesen Ich-Erzähler sogar noch zusätzlich ausdrücklich Zweifel in bezug auf das Berichtete äußern läßt, wird so ebenso eine Atmosphäre des Ungewissen erzielt wie in den Erzählungen seiner romantischen Mitstreiter, die sich gegen die Erzählsituation der ersten Person entschieden

haben. Dort entsteht Ungewißheit aufgrund eines zwar außenstehenden Erzählers, der sich jedoch – etwa im Hinblick auf die Diagnose des Wahnsinns - nicht eindeutig äußert. Alle Autoren der im Rahmen dieses Kapitels untersuchten Erzählungen bedienen sich eines stetigen Perspektivenwechsels, lassen romantische und prosaische Sicht der `Wirklichkeit´ alternieren.

Ebenso vielfältig wie die Palette der Vagheitsmittel in den untersuchten romantischen Erzählungen ist die Funktionalisierung von Vagheit im Kontext der Wahnsinnsthematik. Zunächst einmal werden die Vagheitsmittel von den romantischen Autoren eingesetzt, um ihr Konzept von Wahnsinn im literarischen Werk auszugestalten. Die Romantiker propagieren eine differenzierte Sicht des Wahnsinns und unterstreichen in ihren Texten die Schwierigkeit, zwischen Wahn und Wirklichkeit zu unterscheiden. Die Vagheitsmittel lassen die Grenzen zwischen den vermeintlichen Dimensionen der Realität, der Illusion und des Wahnsinns als fließend erscheinen. In dieser Absicht findet Vagheit bei allen Autoren dieses Kapitels Verwendung. Nach romantischer Auffassung bahnt der Zustand geistigen Entrücktseins (bzw. das, was von der prosaischen Außenwelt dafür gehalten wird) den Weg in die `andere´ Welt. Mit den Vagheitsmitteln wird die Schwellenüberschreitung hinüber in dieses verheißungsvolle Reich abgebildet. Bis zur abgeschlossenen Initiation in die Geheimnisse der `anderen´ Welt verdeutlichen die vagen Elemente im Text den zu überwindenden Zweifel des romantischen Gemüts, ob es sich bei den befremdlichen Wahrnehmungen nicht doch lediglich um krankhafte Wahnerscheinungen handelt. Vagheit und ihr allmählicher Übergang zu Eindeutigkeitsformulierungen verdeutlicht also den Initiationsprozeß, der dem romantischen Gedankengut zufolge einer solchen Grenzüberschreitung vorangeht. In dieser Funktion tauchen Vagheitsmittel insbesondere in den Erzählungen der deutschen Romantiker Tieck und Hoffmann auf. In Maturins *Melmoth the Wanderer* findet sich eine diesem Initiationsprozeß gegenläufige Entwicklung des Protagonisten, die von der Gewißheit ausgehend hin zu Zweifel und Verunsicherung führt. Im Rahmen einer prosaischen Sichtweise wird durch den Gebrauch des Vagen die krankhaft gestörte Wahrnehmung der Figuren abgebildet.

In Hoffmanns *Sandmann* und Poes *William Wilson* transportiert Vagheit subtil die Symptomatik einer traumatisierten bzw. gespaltenen Persönlichkeit.

In Hoffmanns Erzählung *Der Einsiedler Serapion* sowie in Poes Text *The Tell-Tale Heart* kommen keine Vagheitsmittel zum Einsatz. Der Leittext der Erzählungen der Serapions-Brüder ist geprägt durch seine Argumentationsstruktur; die Thematik des Wahnsinns findet eine Umsetzung auf inhaltlicher und nicht auf stilistischer Ebene. Der Protagonist von Poes *Tell-Tale Heart* gleicht in gewisser Hinsicht dem Helden eines

Volksmärchens, indem er nur in einer Welt, nämlich der Welt des Wahns, befangen ist und diese als einzige Wirklichkeit anerkennt. Der Wahnsinn wird hier als unabänderbarer Endzustand präsentiert; auf die Schilderung eines Übergangsstadiums hinsichtlich der psychischen Verfassung wird verzichtet. Die Symptomatik der geistigen Umnachtung wird im Falle von *The Tell-Tale Heart* anhand der Diskrepanz von Selbstdarstellung und Handeln des Protagonisten textlich abgebildet.

Nach dem Motto „[…] die Vieldeutigkeit des Relativen hat Vorrang vor der Eindeutigkeit des Absoluten."[1476] eröffnet der Einsatz von Vagheit zudem in rezeptionsästhetischer Hinsicht die Möglichkeit mehrerer Lesarten. Diese Funktionalisierung des Vagen spiegelt die romantische Überzeugung wider, die Kategorien `krank´ und `gesund´ müßten als relative Einteilungen betrachtet werden. Mittels einer solchen „literarische[n] Strategie"[1477] ermöglicht der Text, „automatisierte Sichtweisen auf die Wirklichkeit"[1478] aufzubrechen. Vagheit ist folglich nicht nur ein textgestalterisches Mittel, um mit einem verunsicherten Leser ein amüsantes Spiel zu treiben – wie zum Beispiel im Falle der Alibifunktion von Vagheit in Poes *Ligeia* -, sondern wird von den romantischen Autoren mit tiefgründigerer Intention eingesetzt. Vagheit ist ein mögliches Mittel, um Textoffenheit zu erzielen. Die Vermeidung von Vereindeutigung verlangt nach individuellen Entscheidungen eines aktiven Rezipienten. Der romantische Autor erreicht auf diese Weise, daß die Phantasie des Lesers aktiviert wird. Parallel zur propagierten Pluralität von Wirklichkeit wird die Pluralität von Lesarten vor Augen geführt. Der Einsatz von Vagheit verbietet, den romantischen Texten *einen* fest determinierten Sinn zuzuweisen. Im Hinblick auf die Thematik des Wahnsinns transportiert das Vage folglich die differenzierte Sicht der Romantiker auf so subtile Art und Weise, daß auch dem rational bestimmten Zweifler unter der Leserschaft die romantische Neubewertung des Wahnsinns behutsam nahegebracht werden kann.

2.5 Geträumte Welten – Das romantische Interesse an Traum und traumähnlichen Zuständen

---

[1476] Friedhelm Auhuber, *In einem fernen dunklen Spiegel*, S. 141

[1477] Christoph Wingertszahn, *Ambiguität und Ambivalenz im erzählerischen Werk Achims von Arnim*, S. 27

[1478] Christoph Wingertszahn, *Ambiguität und Ambivalenz im erzählerischen Werk Achims von Arnim*, S. 27

> […] a `royal road´ to the unconscious […] [1479]
>
> (Diana Stone Peters)

„`Träume sind Schäume, mögen auch die hochgelahrten [sic!] Herren davon denken, was sie wollen, und du tust wohl, wenn du dein Gemüt von dergleichen unnützen und schädlichen Betrachtungen abwendest. […]´“[1480], ermahnt der Vater in Novalis' Romanfragment *Heinrich von Ofterdingen* seinen Sohn. Der „Langschläfer“[1481] Heinrich verteidigt daraufhin den Traum als „bedeutsame[n] Riß in den geheimnisvollen Vorhang […], der mit tausend Falten in unser Inneres hereinfällt“ [1482], und spricht damit ein zentrales Motiv für die romantische Wertschätzung von Traum und traumähnlichen Zuständen an. Der Traum gewährleistet mit Heinrichs Worten einen Blick auf das vielbeschworene geheimnisvolle Verschleierte, das in ähnlicher Form auch Novalis' *Lehrlinge zu Saïs* zu enthüllen versuchen. Wenn der Traum also im Glauben des Frühromantikers Geheimnisse erhellt, wird dem Träumenden eine vergleichbare seherische Fähigkeit zugesprochen wie dem geistig Umnachteten. In der Auffassung der Romantiker bietet der Traum neben dem Wahnsinn eine weitere Möglichkeit, in die ersehnte `andere´ Welt sowie in die unbekannten Sphären des menschlichen Inneren vorzudringen:

> Traum, Wahn und Somnambulismus erscheinen [gleichermaßen] als Zustände, in denen sich das Unbewußte vorzugsweise manifestiert.[1483]

Im Vergleich zu der geistigen Umnachtung sind Traum und traumähnliche Zustände allerdings nur von zeitlich begrenzter Dauer. Die romantischen Autoren, die den zeitgenössischen Traum-Diskurs in ihren Werken nicht nur aufgreifen, sondern – ebenso wie den Diskurs über den Wahnsinn - maßgeblich mitgestalten, schätzen gleichermaßen Tag- und Schlaftraum sowie traumähnliche Zustände, wie beispielsweise die durch das Wirken eines Magnetiseurs hervorgerufenen, als Weg in die Regionen höherer Erkenntnis. Literarische Beschäftigung mit und `wissenschaftliche´ Diskussion über den Traum gehen in der Romantik Hand in Hand.[1484]

[1479] Diana Stone Peters, „The Dream as a Bridge in the Works of E.T.A. Hoffmann“, S. 63

[1480] Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, S. 198

[1481] ebd., S. 197

[1482] ebd., S. 198f.

[1483] Monika Schmitz-Emans, *Einführung in die Literatur der Romantik*, S. 35

[1484] Vgl. Wilhelm Richard Berger, *Der träumende Held*, S. 91

In der Auseinandersetzung mit der ursprünglich Homerischen Behauptung, daß Träume nur „Schäume“ sind, nimmt der Aspekt der Vagheit, wie bereits bei der Thematisierung des Wahnsinns, im Zuge der literarischen Gestaltung der romantischen Traumdebatte eine prominente Stellung ein. Peter-André Alt hebt hervor, daß die romantische Poesie des Traums mit Fragen der literarischen Form – insbesondere der Erzähltechnik – eng verknüpft ist:

> Am Traum läßt sich eine eigene Poetik der Narration entfalten, die wegweisend für die Literatur der Romantik bleibt.[1485]

Ein äußerst dominantes textgestalterisches Mittel im Hinblick auf eine solche spezifisch romantische Erzähltechnik ist das Vage und Unbestimmte. Passend zu dieser Beobachtung, die in den Textanalysen im folgenden Kapitel belegt werden soll, spricht Hans-Henrik Krummacher im Zusammenhang mit der insbesondere in Texten der deutschen Romantik in beachtlicher Quantität als Vagheitsmittel verwendeten „als ob“-Konstruktion von einer „Satzart für alles Traumhafte und Wunderbare“[1486]. Vagheitsmittel verbalisieren im romantischen Text die traumhaften Eindrücke der Figuren. Dabei stehen Traumthematik und Vagheit in einem wechselseitigen funktionalen Verhältnis zueinander. Auf der einen Seite werden der Übergang von Wachen und Träumen sowie der Zustand des Träumens an sich mit Hilfe verschiedenster Vagheitsmittel zur literarischen Ausgestaltung gebracht. Auf der anderen Seite dient das Motiv des Traums selbst als Mittel zur Vagheitserzeugung im romantischen Text. Dadurch, daß Traumeinleitung und oftmals auch die gesamte literarische Traumsequenz unter Verwendung von Vagheitsmitteln wie etwa des „als ob“ in den romantischen Erzählwerken gestaltet werden, wird eine Grenzverwischung zwischen den Zuständen des Wachens und Träumens erzielt. Der romantische Text läßt offen, was „real-wirklich oder traum-wirklich“[1487] ist und wo die Grenzen zwischen Traum und fiktiver Erlebniswirklichkeit zu lokalisieren sind. Charles E. May spricht im Kontext der Traumgestaltung im Erzählwerk von Edgar Allan Poe von der „blurry line between dream and reality“[1488]. In rezeptionsästhetischer Hinsicht wird die Imagination der Leser in Bewegung

---

[1485] Peter-André Alt, *Der Schlaf der Vernunft*, S. 243

[1486] Hans-Henrik Krummacher, *Das `als ob´ in der Lyrik*, S. 8

[1487] Gisela Maria Maucher, *Das Problem der dichterischen Wirklichkeit im Prosawerk von E.T.A. Hoffmann und E.A. Poe*, S. 132

[1488] Charles E. May, *Edgar Allan Poe*, S. 96

gebracht.[1489] Die Verunsicherung der fiktiven Figuren, die sich angesichts der „Verschleierung der Grenzen zwischen Traum und Wirklichkeit“[1490] etwa Fragen stellen wie „`[…] – but where and in what state was I´?“[1491], findet ein gedankliches Echo in der Verunsicherung des Lesers, der sich, wie Lawrence Radner in seiner Interpretation von Eichendorffs *Marmorbild*, während oder nach der Lektüre romantischer Traumschilderungen mit Fragen auseinandersetzt wie „When did he fall asleep?“[1492]. Inge Stegmann spricht in diesem Zusammenhang von einem „pädagogischen Kunstprinzip“[1493] romantischer Autoren:

> Auf diese Weise wird der Leser ständig animiert weiterzudenken, nachzuphantasieren, geradezu mitzuschaffen am Reich der Poesie und des Traumes.[1494]

Die romantischen Autoren, die sich an diesem Gestaltungsprinzip orientieren, ermöglichen dem Leser aufgrund der durch Vagheitsmittel erlangten Textoffenheit eine „imaginäre Erprobung von Wirklichkeitskonstruktionen“[1495] sowie eine kritische Auseinandersetzung mit ideengeschichtlichen und neuen wissenschaftlichen Traum-Konzepten.

Im Rahmen des Traum-Diskurses gehen die romantisch Gesinnten nämlich nicht nur in erzählgestalterischer, sondern auch in inhaltlicher Hinsicht innovative Wege. Natürlich beschäftigten sich auch Denker und Literaten der vorromantischen Jahrhunderte immer wieder mit dem Phänomen des Traums, doch erhält der Traum-Diskurs in der Romantik eine ganz neue Qualität und wartet mit der Hinwendung zur seelischen Innenwelt mit einem entscheidenden Neuansatz auf.[1496] Wilhelm Richard Berger beschreibt die besondere Bedeutung des Traumes für die Romantiker:

> Er [der Traum] vereinigte in sich alles, was die geistesgeschichtliche Tendenzwende damals in den Vordergrund spielte: Innerlichkeit, Irrationalität und motivische Nähe zur Nacht. Das Wort `Traum´ wurde wie das Wort `Natur´ oder wie das Wort `Gefühl´ zu einem Schlagwort des allgemeinen Bewusstseinswandels [sic!].[1497]

[1489] Vgl. Hermann Josef Schnackertz, *E.A. Poe und die Wissenschaften seiner Zeit*, S. 21

[1490] Wilhelm Richard Berger, *Der träumende Held*, S. 100

[1491] Charles E. May, *Edgar Allan Poe*, S. 96

[1492] Lawrence Radner, *Eichendorff: The Spiritual Geometer*, S. 227

[1493] Inge Stegmann, „Die Wirklichkeit des Traumes bei E.T.A. Hoffmann“, S. 73

[1494] ebd.

[1495] Hermann Josef Schnackertz, *E.A. Poe und die Wissenschaften seiner Zeit*, S. 23

[1496] Vgl. Wilhelm Richard Berger, *Der träumende Held*, S. 76f.; zu vorromantischen Traumauffassungen vgl. z.B. Gerburg Garmann, *Die Traumlandschaften Ludwig Tiecks*, S. 32ff.

[1497] Wilhelm Richard Berger, *Der träumende Held*, S. 77

Der Traum ist in der Romantik Wegbegleiter des „Schlaf[s] der Vernunft“[1498] – wobei er allerdings keineswegs als „Widersacher der Ratio“[1499] verstanden wird:

> Die ideologische Denunziation des Traums durch die Aufklärung, die in ihm kaum mehr als eine Art von verwahrloster Phantasietätigkeit sah, der ein vernünftiger und ernsthafter Mensch schon aus moralischen Gründen keine Beachtung schenken dürfe, beginnt am Anfang des 19. Jahrhunderts einem zunehmenden Interesse am Traum zu weichen, wie es sich in der deutschen Dichtung bereits in den Traumszenen und privaten Protokollen Jean Pauls vorankündigt und dann im *Heinrich von Ofterdingen* seine erste glänzende Entfaltung findet.[1500]

Das Phänomen des Traums und träumähnlicher Zustände fasziniert dabei die europäischen Dichter und Denker der Romantik ebenso wie deren Gleichgesinnte im anglo-amerikanischen Sprachraum, was sich auch anhand der im Folgenden analysierten Beispieltexte nachvollziehen läßt. Diese große Faszination beruht auf der Vielfalt der Erkenntnismöglichkeiten, die die Romantik mit dem Zustand des Träumens assoziiert und die an dieser Stelle selbstverständlich nur in angebrachter Kürze erörtert werden kann. So wird der Traum etwa zum vielversprechenden Untersuchungsfeld in bezug auf das Unbewußte. Gisela Maria Maucher hebt hervor, daß das diesbezüglich gerichtete Interesse am Träumen romantische Wissenschaftler ebenso wie Dichter betrifft:

> Das Erkennen der zentralen Bedeutung der Bewusstseinsvorgänge [sic!] jedes Menschen in der Formung seiner Vorstellung von der Welt öffnet für die Wissenschaften der Psychologie und Medizin den Weg zu Untersuchungen der unbekannten Seiten der Bewusstseinstätigkeit [sic!] und weckt durch ihre Ergebnisse auch im Künstler das Interesse, den Horizont mittelbarer Wirklichkeitsaussagen zu erweitern.[1501]

Im Traum enthüllt sich den Romantikern im Unbewußten die Wirklichkeit einer inneren geistigen Welt.[1502] Zwar stößt die Romantik im Zusammenhang mit der Erforschung des Unbewußten insbesondere in der Beschäftigung mit somnambulen Zuständen in den Bereich der Triebwelt vor – romantische Medizin und Literatur verbinden den Traum mit dem Bereich

---

[1498] Georg Reichard, „Das Motiv des Wahnsinns bei Eichendorff“, S. 185

[1499] Peter-André Alt, *Der Schlaf der Vernunft*, S. 272

[1500] Wilhelm Richard Berger, *Der träumende Held*, S. 91

[1501] Gisela Maria Maucher, *Das Problem der dichterischen Wirklichkeit im Prosawerk von E.T.A. Hoffmann und E.A. Poe*, S. 109

[1502] Hannes Leopoldseder, *Groteske Welt*, S. 54

der sexuellen Erfahrung -, doch ist die romantische Kategorie des Unbewußten in keinem Fall mit der Begrifflichkeit Freuds gleichzusetzen.[1503] Die romantischen Trauminteressierten betrachten nämlich – anders als später bei Freud - weniger Bedeutung und Konsequenzen des Unbewußten für das Individuum, sondern streben nach Erkenntnis im Hinblick auf „transindividuell[e]“[1504] Zusammenhänge. Ilse Weidekampf bemerkt hierzu:

> Die Romantiker entdecken den Traum, aber nicht als psychologisches, sondern als metaphysisches Problem, ebenso wie sie die übrigen Erscheinungen des Unbewußten mit metaphysischem Sinn erfüllten. Deshalb ist der Gedanke, die Romantiker seien die Entdecker des unbewußten Seelenlebens überhaupt, nur mit Vorsicht als richtig anzuerkennen[…].[1505]

Das sich im Traum offenbarende Unbewußte wird in der Romantik also zum Träger einer Welt, die außerhalb des menschlichen Individuums liegt und sich in ihm nur abspiegelt; das Unbewußte ist somit Abbild der Natur und des göttlichen Weltalls im Menschen.[1506]

Die Erforschung der Tiefen des Unbewußten anhand von Traum und traumähnlichen Zuständen ist im Hinblick auf den Aspekt des Überindividuellen eng vernetzt mit dem naturphilosophischen Gedankengut der Zeit. Seit dem Sündenfall leidet der Mensch unter dem Zustand der Entzweiung von Individuum und Naturganzem. Im Traum oder bevorzugt in somnambulen Zuständen erfährt der Mensch nach Auffassung romantischer Naturphilosophen „den durch die `Weltseele´ bedingten organisch-harmonischen Zusammenhang aller Dinge“[1507]. Das Träumen versetzt ihn in einen Zustand erhöhter geistiger Tätigkeit, in dem er den Zusammenhang der gesamten Natur erkennt.[1508] Maucher erklärt:

> Das Traumleben als Urleben der Natur im Menschen ist eines der grossen [sic!] Themen der Romantik. Im Traum ist der Mensch dem Ursprung und der harmonischen Einheit des unreflektierten Seins am nächsten.[1509]

[1503] Zum Aspekt der Sexualisierung des Traums in der Romantik vgl. Peter-André Alt, *Der Schlaf der Vernunft*, S. 268; zur Abhebung der romantischen Begrifflichkeit des Unbewußten von der Freuds vgl. ebd., S. 273f.

[1504] Peter-André Alt, *Der Schlaf der Vernunft*, S. 285

[1505] Ilse Weidekampf, *Traum und Wirklichkeit in der Romantik und bei Heine*, S. 22

[1506] Vgl. ebd., S. 23

[1507] Hannes Leopoldseder, *Groteske Welt*, S. 52

[1508] Vgl. Brunhilde Janßen, *Spuk und Wahnsinn*, S. 140

[1509] Gisela Maria Maucher, *Das Problem der dichterischen Wirklichkeit im Prosawerk von E.T.A. Hoffmann und E.A. Poe*, S. 139

Traum und traumähnlichen Zuständen kommt folglich die gemeinsame Funktion zu, durch den Blick in die „innere höhere Welt“[1510] eine gesteigerte Erkenntnisfähigkeit zu erlangen und dem Träumenden auf diese Weise „ ein tieferes Wissen über die[] innere Einheit der Erscheinungen“ [1511] zu offenbaren, das der reflektierende, urteilende Mensch niemals erfassen kann.[1512] Der Traum ermöglicht – wenn auch nur für eine begrenzte Zeit – in den Worten Mauchers „a totality of experience“[1513]. Er bedingt überdies das „Offenbarwerden des Göttlichen“[1514], wenn er den Träumenden dazu befähigt, die im Wachzustand unverständliche Hieroglyphenschrift der Natur zu entziffern. Ferner werden dem Traum „seherische[] Qualitäten“[1515] zugesprochen.

Darüber hinaus wird der Traum in der Romantik immer wieder mit dem künstlerischen Schaffen in Zusammenhang gebracht. Für den romantischen Künstler stellt der Prozeß des Träumens eine Quelle der Inspiration dar.[1516] Der Traum wird also ähnlich wie der Zustand des Wahnsinns mit dem Geniegedanken in Verbindung gebracht. Der romantische Glaube an den „non-conscious origin of creative inspiration“[1517]– bzw. dessen Legende – findet sich auch im Gedankengut der englischen Romantik wieder, denkt man beispielsweise an Coleridges (angeblich) im Opium-Traum empfangenes Gedicht „Kubla Kahn“.

In Anbetracht von romantischen Gemütern wie E.T.A. Hoffmann ist es nicht weiter verwunderlich, daß der Traum überdies in der Romantik als temporäre Erlösung von der oftmals unerträglichen prosaischen Alltagswelt geschätzt wird.[1518] Diese eskapistische Funktion des Träumens ist jedoch gewissermaßen nur eine positive Nebenerscheinung desselben und würde - allein betrachtet - die romantische Traumauffassung allzu oberflächlich erscheinen lassen. Gisela Maria Maucher hebt in diesem Zusammenhang ausdrücklich hervor, daß das romantische Interesse am Traum primär unter dem Zeichen des Begreifens der

---

[1510] Hannes Leopoldseder, *Groteske Welt*, S. 52

[1511] Peter-André Alt, *Der Schlaf der Vernunft*, S. 272

[1512] Vgl. ebd., S. 270

[1513] Gisela Maria Maucher, *Das Problem der dichterischen Wirklichkeit im Prosawerk von E.T.A. Hoffmann und E.A. Poe*, S. iii

[1514] Hannes Leopoldseder, *Groteske Welt*, S. 54

[1515] Peter-André Alt, *Der Schlaf der Vernunft*, S. 272

[1516] Vgl. Diana Stone Peters, „The Dream as a Bridge in the Works of E.T.A. Hoffmann“, S. 64

[1517] ebd., S. 70

[1518] Vgl. ebd., S. 73 sowie Inge Stegmann, „Die Wirklichkeit des Traumes bei E.T.A. Hoffmann“, S. 93

Wirklichkeit steht und die Faszination von Traumzuständen eben nicht in erster Linie aus dem Wunsch nach Wirklichkeitsflucht zu erklären ist.[1519]

Diese romantischen Zuschreibungen im Hinblick auf den Traum zusammengenommen, kristallisiert sich dieser als Weg, Vehikel und Brücke oder zumindest als „ahnungsweise[r] Zugang“[1520] zu der ersehnten `anderen´ Welt der höheren Erkenntnis heraus.[1521] Ilse Weidekampf spricht vom Traum in der Romantik als „Werkzeug[]“[1522]. Aufgrund seines temporär begrenzten Charakters wird dem Traum im romantischen Gedankengut nur diese vermittelnde Funktion als Transportmöglichkeit zwischen zwei Welten zugesprochen. Anders als der Zustand des Wahnsinns ist das Traumreich im Hinblick auf die romantische Sehnsuchtserfüllung lediglich Vorahnung, Zwischenstufe und nicht etwa Zielort.

Die gleichen Erwartungen wie hinsichtlich des Traums, also Bewußtseinserweiterung, tiefere Erkenntnisse und Inspiration, hegt die Romantik in bezug auf traumähnliche Zustände. Im Unterschied zum natürlichen Schlaftraum hat etwa der somnambule Zustand den Vorteil, daß dieser künstlich und temporär beliebig eingeleitet werden kann. Dieser Umstand erleichtert die `wissenschaftliche´ Untersuchung solcher Phänomene. Solche künstlich erzeugten Träume spielen in den im Folgenden untersuchten Erzählungen *Der Magnetiseur* von E.T.A. Hoffmann sowie in Poes *A Tale of the Ragged Mountains* eine zentrale Rolle. Der ideengeschichtliche bzw. `wissenschaftliche´ Hintergrund dieser Phänomene des künstlichen Träumens soll deshalb an dieser Stelle in Grundzügen wiedergegeben werden.[1523]

Die wichtigsten Schlagwörter im Kontext des die Romantiker faszinierenden künstlich erzeugten Träumens sind gewiß die des `Animalischen Magnetismus´ sowie des `Mesmerismus´. Unter sogenannten magnetischen Erscheinungen verstand man um 1800

[1519] Vgl. Gisela Maria Maucher, *Das Problem der dichterischen Wirklichkeit im Prosawerk von E.T.A. Hoffmann und E.A. Poe*, S. 139

[1520] Inge Stegmann, „Die Wirklichkeit des Traumes bei E.T.A. Hoffmann“, S. 70

[1521] Vgl. z.B. Diana Stone Peters, „The Dream as a Bridge in the Works of E.T.A. Hoffmann“, S. 62f. und S. 83

[1522] Ilse Weidekampf, *Traum und Wirklichkeit in der Romantik und bei Heine*, S. 23

[1523] Eine ausführliche Betrachtung der Phänomene des künstlich erzeugten Träumens findet sich etwa in Jürgen Barkhoffs Band *Magnetische Fiktionen*. Einen knappen, zusammenfassenden Einblick, der einer ersten Orientierung zu diesem Thema dienen kann, liefern beispielsweise das von Helmut Schanze herausgegebene *Romantik-Handbuch* (S. 597ff.), Monika Schmitz-Emans' *Einführung in die Literatur der Romantik* (S. 34ff.), Karl Ochsners Buch *E.T.A. Hoffmann als Dichter des Unbewußten* (S. 42ff.) und Margarete Kohlenbachs Beitrag „Ansichten von der Nachtseite der Romantik“ in dem von Nicholas Saul herausgegebenen Band *Die deutsche literarische Romantik und die Wissenschaften* (S. 211ff.).

Vorgänge, die man heute als parapsychologische Phänomene bezeichnen würde, wie zum Beispiel Hypnose, Telepathie oder Hellsehen.[1524] Mit Phänomenen wie diesen streben die Denker und Wissenschaftler der Zeit danach, das von Schelling als potentielles absolutes Bewußtsein bestimmte Unbewußte anhand von empirischen Experimenten nachzuweisen.[1525] Daraus folgt, daß der Drang der Romantiker in das unbewußte Nachtleben des Menschen, das sie im Schlaftraum sowie in traumähnlichen Zuständen am lebendigsten wahrzunehmen glaubten, in engem Zusammenhang und in gegenseitiger Wechselwirkung mit der romantischen Philosophie und Weltanschauung steht.[1526] Nach romantischem Glauben ist der in traumähnlichen Zuständen Befangene ebenso wie im Schlaftraum mit dem Ganzen der Natur verbunden und kann auf diesem Wege für die Dauer des künstlichen Schlafes in den Status vor dem Sündenfall versetzt werden.

Am Anfang der Reihe dieser damals durchaus mit wissenschaftlicher Ernsthaftigkeit betrachteten Konzepte steht das des animalischen Magnetismus bzw. des Mesmerismus. Zur Zeit der Spätaufklärung und Romantik wird der Mesmerismus in ganz Europa und auch in Übersee zu einer das wissenschaftliche und literarische Leben stark beeinflussenden Bewegung.[1527] Begründer und bedeutendster Vertreter desselben ist der Wiener Arzt Franz Anton Mesmer, dessen Hintergrundidee mit therapeutischer statt primär naturphilosophisch orientierter Intention Hannes Leopoldseder folgendermaßen zusammenfaßt:

> Der Wiener Arzt geht bei seinen Experimenten von der Vorstellung aus, daß es ein Wesen gibt, das die ganze Natur durchdringt. Ist dieses Wesen ausfindig gemacht, können alle Krankheiten geheilt werden. Die Krankheiten sind nach Ansicht Mesmers auf eine Störung des Gleichgewichtes zurückzuführen. Mesmer glaubte zuerst, diese allverbindende Kraft in der Elektrizität, dann im Mineralmagneten und schließlich im Menschen selbst gefunden zu haben. Weil diese fluidale Kraft im Makrokosmos „animalisiert“ würde, nannte er sie zur Unterscheidung von der mineralmagnetischen Kraft „tierischen Magnetismus“.[1528]

In der letzten Stufe der Weiterentwicklung seiner „Magnetkuren“[1529] glaubt Mesmer, das gestörte innere Gleichgewicht seines Patienten ganz ohne Hilfsmittel durch bloßes

---

[1524] Vgl. Hannes Leopoldseder, *Groteske Welt*, S. 47

[1525] Vgl. ebd.

[1526] Vgl. ebd., S. 48

[1527] Vgl. Jürgen Barkhoff, *Magnetische Fiktionen*, S. XI

[1528] Hannes Leopoldseder, *Groteske Welt*, S. 47

[1529] Hermann Josef Schnackertz, *E.A. Poe und die Wissenschaften seiner Zeit*, S. 18

Bestreichen mit der Hand wiederherstellen zu können.[1530] Auf diese Weise will er erreichen, daß der beim Kranken bestehende Mangel bzw. die ungleiche Verteilung an dem Nerven und Muskeln durchströmenden äußerst feinen Stoff des Fluidums, welches der Arzt als Träger magnetischer Kräfte auffaßt, behoben wird.[1531]

Jürgen Barkhoff informiert in seiner detaillierten Abhandlung über *Magnetische Fiktionen* darüber, daß die Lehre Mesmers im Laufe der Zeit mehrfache Modifikationen erfährt:

> Die folgenreichste Variation der Mesmerschen Lehre durch seine Schüler war die Entdeckung des künstlichen Somnambulismus durch den Marquis des Puységur. […] Als der Mesmerismus 1787 nach Deutschland gelangte, tat er dies bereits in Gestalt des Puységur-Magnetismus, und auch das romantische Interesse nach der Jahrhundertwende betraf eine Melange aus magnetischen und somnambulen Praktiken und Theoriesplittern und richtete sich oft eher auf die Divinationen der Somnambulen als auf die medizinische Indikation des Verfahrens.[1532]

Die Begriffe des `künstlichen Somnambulismus´ bzw. des `magnetischen Schlafs´ sind dabei mit dem heutigen Begriff der Hypnose gleichzusetzen. Waren Mesmers Ansätze noch aufklärerisch geprägt, stehen bei den späteren Entwicklungsformen des animalischen Magnetismus der Aspekt der Spiritualität sowie Figur und Willenskraft des gottgleichen Magnetiseurs, der körperliche Berührungen durch verbale Anweisungen ersetzt hat, im Vordergrund.[1533] Zu erklären sind diese spiritualistischen Reinterpretationen des weiterhin `magnetisch´ genannten Rapports zwischen Magnetiseur und - zumeist weiblichem – Somnambulem nicht zuletzt dadurch, daß es Mesmer nicht gelang, die Existenz des angenommenen Fluidums nachzuweisen.[1534]

Eine solche Schwerpunktverschiebung hinsichtlich der ursprünglichen Intention Franz Anton Mesmers ist laut Barkhoff auch zugunsten der romantischen Naturphilosophie nachzuvollziehen:

> Als „romantischste aller Wissenschaften“[] profitierte der Mesmerismus in all seinen Theorie-Filiationen von der ungeheuren Emphase, mit der die Romantik ihr großes

---

[1530] Vgl. Karl Ochsner, *E.T.A. Hoffmann als Dichter des Unbewußten*, S. 43

[1531] Vgl. Margarete Kohlenbach, „Ansichten von der Nachtseite der Romantik“, S. 212 und Monika Schmitz-Emans, *Einführung in die Literatur der Romantik*, S. 34

[1532] Jürgen Barkhoff, *Magnetische Fiktionen*, S. 27

[1533] Vgl. Margarete Kohlenbach, „Ansichten von der Nachtseite der Romantik“, S. 212ff.

[1534] Vgl. ebd., S. 212f.

> Projekt der Versöhnung von Natur und Subjekt betrieb. In seinen romantischen Entwürfen avancierte der animalische Magnetismus unbeschadet unterschiedlicher Akzentuierungen durchgängig zum Probierstein und Paradigma solcher Versöhnungswissenschaft.[1535]

Der sächsische Arzt Gotthilf Heinrich von Schubert ist der prominenteste Vertreter derer, die die Erscheinungen des Magnetismus und des Somnambulismus in Zusammenhang mit der Naturphilosophie Schellings zu deuten versuchen.[1536] In seiner 1808 erschienenen Buchpublikation *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften* beschäftigt sich Schubert vornehmlich mit dem ursprünglichen Verhältnis des Menschen zur Natur, der Harmonie des Einzelnen mit dem Ganzen und mit dem tief im Innern des menschlichen Wesens schlummernden Keim eines künftigen höheren Daseins.[1537] Jürgen Barkhoff faßt Schuberts Verknüpfung dieser naturphilosophischen Themen mit dem Magnetismus folgendermaßen zusammen:

> Schuberts zentrales Anliegen ist es […], die teleologische Perspektive seines triadischen Geschichtsverständnisses herauszuarbeiten, nach welchem die Spuren des verlorengegangenen goldenen Zeitalters in der Geschichte weiterwirken und im Sinne eines ununterbrochenen Kontinuums bruchlos anschließen an die Ahnungen, die von der Wiedererlangung dieser harmonischen Einheit in der jenseitigen Zukunft künden. […] Der Tierische Magnetismus bekommt im Nachweis dieses Zusammenhangs eine zentrale Funktion. In der Kette der Naturerscheinungen, an der entlang Schubert seine triadische Teleologie knüpft, erweisen die Extreme des somnambulen Ausnahmezustands, das Hell- und Fernsehen ebenso wie Träume, Prophetien und gläubige Ekstase gleichzeitig den fließenden Übergang von diesem zum nächsten Leben wie die innige Verbindung des Einzelmenschen mit dem Naturganzen im Medium einer überall wirksamen Lebensseele.[1538]

Kurz gesagt:

> Wer sich magnetisieren lässt, wird der Existenz einer höheren und wahren Welt inne.[1539]

[1535] Jürgen Barkhoff, *Magnetische Fiktionen*, S. 134

[1536] Vgl. Karl Ochsner, *E.T.A. Hoffmann als Dichter des Unbewußten*, S. 51, Helmut Schanze (Hg.); *Romantik-Handbuch*, S. 597, Hannes Leopoldseder, *Groteske Welt*, S. 50 und Jürgen Barkhoff, *Magnetische Fiktionen*, S. 105

[1537] Vgl. Albert Béguin, *Traumwelt und Romantik*, S. 132

[1538] Jürgen Barkhoff, *Magnetische Fiktionen*, S. 99

[1539] Monika Schmitz-Emans, *Einführung in die Literatur der Romantik*, S. 36

Der Titel von Schuberts Werk geht auf dessen Auffassung zurück, daß die Tagseite der Natur dem klaren Bewußtsein zugehörig ist, die Nachtseite hingegen dem dunklen Unbewußtsein, das sich im Menschen in traumähnlichen und somnambulen Zuständen offenbart.[1540]

Wenden sich die *Nachtseiten der Naturwissenschaften* Traum, Somnambulismus und innerer Wahrnehmung nur in einem Kapitel zu, so thematisiert Schuberts 1814 publiziertes Werk *Symbolik des Traumes* diese Phänomene weitaus detaillierter. Das modische Thema des magnetischen Schlafs wird jedoch nur noch am Rande behandelt und macht der Konzeption einer Traumlehre Platz.[1541] Peter-André Alt warnt jedoch den Leser der Gegenwart, der psychologisch fundierte Erkenntnisse im Sinne Freuds bei der Schubert-Lektüre im Kopfe hat:

> Wer von Schuberts Buch nähere Auskunft über die Symbolsprache des Traums und deren psychologische Bedeutung erwartet, sieht sich enttäuscht; zwischen Anthropologie und Naturphilosophie wird keine methodisch tragfähige Brücke geschlagen. Immerhin bemüht sich der Mediziner Schubert, seine Gedanken durch ein – selbst wieder spekulatives – Erklärungsmuster aus dem Bereich der Neuropathologie zu ergänzen […].[1542]

Der innovative Aspekt dieser zweiten Abhandlung liegt darin, daß Schubert die Traumsymbolik als rhetorisches System begreift.[1543] Helmut Schanze erläutert:

> SCHUBERT [sic!] bezeichnet den Traum ausdrücklich als „Sprache“ (Hieroglyphensprache der Seele, des Gefühls, der Natur), die in vieldeutigen Bildern spricht, in Ideenassoziationen, in Umkehrungen, gegenseitigen Wörtern, in Ellipsen und Metaphern, wo „ein Theil das Ganze“ darstellt und „das Einzelne für das Ganze gesetzt wird“.[1544]

Nur im Zustand des Somnambulismus bzw. des Traumes, so Schubert, vermag der Mensch die Sprache der Natur, die als Bildersprache dem wachen, von Vernunft gelenkten Menschen nicht zugänglich ist, zu verstehen.[1545] Schubert mißt der Traumsprache deshalb so große Bedeutung zu, da sich seiner Meinung nach in ihr Göttliches offenbart.[1546] Trotz dieser

---

[1540] Vgl. Hannes Leopoldseder, *Groteske Welt*, S. 51

[1541] Vgl. Peter-André Alt, *Der Schlaf der Vernunft*, S. 268

[1542] ebd., S. 269

[1543] Vgl. Helmut Schanze (Hg.), *Romantik-Handbuch*, S. 600

[1544] ebd.

[1545] Vgl. Brunhilde Janßen, *Spuk und Wahnsinn*, S. 166

[1546] Vgl. Karl Ochsner, *E.T.A. Hoffmann als Dichter des Unbewußten*, S. 64

Gottesnähe im Zustand des Träumens wertet Schubert den Traum nicht höher als das Wachen, da er dem Menschen nur das Ziel seiner Sehnsucht aufzeigt, dem es im Wachzustand entgegenzuleben gilt.[1547]

Die große Anzahl von zeitgenössischen Publikationen, die ebenso wie Schuberts Bücher in populärwissenschaftlicher Art und Weise die Phänomene des Magnetismus bzw. Mesmerismus sowie des Somnambulismus aufgreifen, weist dieselben als Modethemen der Romantik aus, die neben einer breiten Leserschaft nicht zuletzt die Riege der bedeutendsten romantischen Autoren faszinieren. Diese weitreichenden Auswirkungen der Magnetismus-Debatte in der Romantik – und insbesondere auch auf dem Gebiet der romantischen Literatur - unterstreicht auch Jürgen Barkhoff:

> Der Mesmerismus ist in der Tat in seinen literarischen Spielarten ein gesamtromantisches Phänomen, weil er erstens teilhat am genuin romantischen Projekt, „den Bruch im Universum zu heilen“[], und dafür zweitens die für dieses Anliegen konstitutive Verklammerung von Philosophie, Naturwissenschaft und Literatur exemplarisch vorführt. In seinen Formen, Inhalten und Intentionen kann er geradezu […] als „romantischste aller Wissenschaften“[] bezeichnet werden. Das spiegeln seine Literarisierungen auch da, wo sie an diesem Konzept Kritik üben.[1548]

Der Mesmerismus, so Barkhoff, ist mit seinen romantischen Literarisierungen vornehmlich auf die Phase der Spätromantik beschränkt; Novalis ist der einzige „in das magnetische Wesen involvierte[] Frühromantiker“[1549].

Magnetismus und Somnambulismus ausgeklammert, beherrscht die Traumthematik im allgemeinen jedoch auch bereits den frühromantischen Diskurs sowie die literarischen Werke dieser Phase der Romantik.[1550] Dabei heben sich Thematisierung und Bewertung des Traumes in der Frühromantik deutlich von der literarischen und diskursiven Behandlung desselben in der Hoch- und Spätromantik ab. In der frühen Phase der Romantik – insbesondere bei Novalis – erfährt der Traum eine durchweg positive Thematisierung. Als Mittel zur `Poetisierung der

---

[1547] Vgl. Albert Béguin, *Traumwelt und Romantik*, S. 151

[1548] Jürgen Barkhoff, *Magnetische Fiktionen*, S. XVII

[1549] ebd., S. XVIIf.

[1550] Die frühromantischen Autoren beschäftigen sich allerdings unterschiedlich intensiv mit der Traumthematik. Ist diese ein äußerst dominanter Bestandteil in den Werken von Novalis oder Tieck, so schenken ihr beispielsweise die Brüder Schlegel weit weniger Aufmerksamkeit. (Vgl. Ilse Weidekampf, *Traum und Wirklichkeit in der Romantik und bei Heine*, S. 8)

Welt´ ist der Traum Teil eines eskapistischen Programms.[1551] Wilhelm Richard Berger stellt fest:

> Von den finsteren, intellektuell verstörenden Zügen des Traums, vom Traum als einer Nachtseite der Welt weiß die Frühromantik noch nichts.[1552]

Diese werden in einer ambivalenten Art und Weise neben der aber weiterhin positiven Bewertung des Träumens vor allem von Autoren wie Hoffmann oder Poe hervorgehoben. Beide Schriftsteller zeigen in ihren Werken neben einer hohen Wertschätzung von Traumzuständen auch die Gefahren auf, die sich aus einem Mißbrauch des künstlich erzeugten Träumens ergeben. Sie warnen vor der Möglichkeit einer „zerstörerischen und dämonischen Wirkung“[1553] von Traum und traumähnlichen Zuständen – besonders in Verbindung mit der Figur eines übermächtigen Magnetiseurs. Es ist die „Vorstellung des Kontrollverlusts“[1554], die in diesem Zusammenhang furchteinflößend ist. Der spätromantische Traum kann auf die Sehnsuchtssphäre einer höheren Welt verweisen, ebenso kann er sich als „Angsttraum“[1555] gestalten. Die zumindest ansatzweise zu verzeichnende Psychologisierung des Traums sowie seine Verknüpfung mit der Kategorie des Unbewußten sind auf die Phase der Spätromantik beschränkt. Je mehr die Romantik ihrem Ende zugeht, um so mehr treten die bisherigen Inhalte der Traumdebatte in den Hintergrund, und der Traum wird in zunehmendem Maße auf einen „Stimmungswert“[1556] reduziert. Paula Ritzler konstatiert diesen Umstand für den Spätromantiker Eichendorff und stellt die These auf:

> Je mehr wir uns der Spätromantik nähern, desto häufiger wird das Wort „Traum“, während zugleich die Bedeutung des Traums selbst in gleichem Maße abnimmt.[1557]

Inwiefern diese Behauptung auf den Umgang mit der Traumthematik Eichendorffs Prosawerk tatsächlich zutrifft, soll im Folgenden noch überprüft werden.

Fraglos bedeutungsschwer und sinngefüllt ist das Wort `Traum´ in den poetischen und theoretischen Äußerungen des Friedrich von Hardenberg alias Novalis. Novalis’ Gedanken

---

[1551] Vgl. Wilhelm Richard Berger, *Der träumende Held*, S. 92

[1552] ebd.

[1553] Brunhilde Janßen, *Spuk und Wahnsinn*, S. 141

[1554] Peter-André Alt, *Der Schlaf der Vernunft*, S. 279

[1555] ebd., S. 281

[1556] Paula Ritzler, *Der Traum in der Dichtung der deutschen Romantik*, S. 51

[1557] ebd.

über den Traum, so Weidekampf, sind der eigentliche Schwerpunkt der frühromantischen Traumauffassung.[1558] Interessant im Hinblick auf die funktionale Vernetzung von Vagheit und Traumthematik, der im Folgenden anhand von Erzählungen von Hoffmann, Poe und Eichendorff nachgegangen werden soll, ist, daß Novalis auf den Einsatz von Vagheitsmitteln im Kontext seiner literarisierten Traumvorstellung – etwa in dem Romanfragment *Heinrich von Ofterdingen* - gänzlich verzichtet. Anders als die spätere Romantikergeneration, aber auch anders als Tieck vermittelt Novalis auf diese Weise sein Traumkonzept, ohne seinem Leser den imaginären Spielraum eines offenen Textes zu gewähren.

In der Vorstellung des Freiherrn bekommt der Mensch im Traum eine Ahnung von einer wunderbaren zukünftigen Welt, auf die sich die Menschheit stetig zuentwickelt und welche im Diesseits lokalisiert sein wird.[1559] Bei Paula Ritzler heißt es über die von Novalis dem Traum zugemessene Bedeutung:

> Für den Menschen […] ist er [der Traum] äußerst wertvoll, er ist „bedeutend und prophetisch“[], weil er dem Menschen die Möglichkeiten seines Geistes offenbart und damit den Ausblick öffnet auf eine zukünftige, geistige Welt. Im Traum, der seiner Gesetzmäßigkeit nach mit jener Welt zusammenstimmt, ist dem Menschen schon in dieser Welt eine Vorahnung jenes Zustandes vergönnt.[1560]

Seine Vision eines zukünftigen goldenen Zeitalters drückt sich in der berühmten Hardenbergschen Formulierung „`Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt´“[1561] aus. Berger erklärt diese mit dem Träumen in Verbindung stehende Zukunftsvision:

> […] [D]ann sollte aus der vollkommenen Vermischung von realer geschichtlicher Welt und einer poetisch-märchenhaft verklärten Traumwelt jene höhere Synthesis eines künftigen Zeitalters hervorgehen […].[1562]

Paula Ritzler fügt im Zusammenhang mit Novalis’ Verknüpfung von Traum und ersehnter zukünftiger Welt erläuternd hinzu:

> In jener Traum gewordenen Welt hat dann der Geist die Natur so weit durchdrungen, daß der Mensch mit seinem Geist willkürlich über sie herrschen kann, in gleicher Weise wie er es jetzt schon im Traum imstande ist.[1563]

[1558] Vgl. Ilse Weidekampf, *Traum und Wirklichkeit in der Romantik und bei Heine*, S. 5

[1559] Vgl. Paula Ritzler, *Der Traum in der Dichtung der deutschen Romantik*, S. 10

[1560] ebd., S. 11

[1561] Wilhem Richard Berger, *Der träumende Held*, S. 82

[1562] ebd.

> Der einzige Unterschied zwischen dem Träumer und dem Zukünftigen [sic!] Menschen ist der, daß im Traum der Geist unbewußt herrscht. Es handelt sich hier um ein bloßes Spielen des sich frei bewegenden Geistes, während in der zukünftigen Welt der Mensch die Kraft seines Geistes bewußt handhabt. Hier träumen wir im Schlaf, dort wachend.[1564]

Dem Dichter schreibt Novalis eine prominente Stellung zu, wenn er davon überzeugt ist, daß ein künstlerisches Gemüt bereits im gegenwärtigen Weltzustand bewußt träumt.[1565] Insgesamt ist der Traum bei dem Frühromantiker ausschließlich positiv konnotiert.[1566]

Wie Novalis so ist auch Ludwig Tieck überzeugt von der Existenz einer höheren Welt, die im Traum in ahnungsvoller Art und Weise antizipiert werden kann. Die Vorstellung von diesem wunderbaren Reich und dessen Bedeutung für die Menschheit ist aber entschieden unbestimmter im Vergleich zu der Hardenbergschen Vision.[1567] Der Traum erfährt bei Tieck ebenfalls eine äußerst positive Bewertung, indem er als Schlüssel zum „Reich der verwirklichten Sehnsüchte“[1568] dient und in den Augen des Romantikers eine „entlastende Funktion“[1569] für Körper und Geist hat. Rosemarie Hellge faßt Tiecks Wertschätzung des Traumes zusammen:

> Der Glücksgehalt, der in jeder Art von Träumen liegt, steht außer Frage […].[1570]

Hellge hebt weiterhin hervor, daß der Traum bei Tieck eine der Phantasie verwandte Rolle spielt.[1571] Im Gegensatz zu den Hardenbergschen sind die Tieckschen Traumschilderungen Vagheitsschilderungen. Nicht selten vermischen sich Traum und fiktive Wirklichkeit bis zur Unkenntlichkeit, und der Leser wird von dem romantischen Autor im Unklaren gelassen, wo der Traum anfängt und wo er endet. Ilse Weidekampf liefert eine Interpretation im Hinblick auf Tiecks Intention im Zusammenhang mit seiner Unsicherheit hervorrufenden literarischen Traumgestaltung - wobei die Verunsicherung Figuren wie Leser betrifft :

[1563] Paula Ritzler, *Der Traum in der Dichtung der deutschen Romantik*, S. 12

[1564] ebd., S. 11

[1565] Vgl. Paula Ritzler, *Der Traum in der Dichtung der deutschen Romantik*, S. 14

[1566] Vgl. ebd., S. 27

[1567] Vgl. Ilse Weidekampf, *Traum und Wirklichkeit in der Romantik und bei Heine*, S. 8

[1568] Peter-André Alt, *Der Schlaf der Vernunft*, S. 255

[1569] ebd.

[1570] Rosemarie Hellge, *Motive und Motivstrukturen bei Ludwig Tieck*, S. 195

[1571] Vgl. ebd., S. 194

> Bei Tieck behält der Traum seine natürliche Gegensätzlichkeit gegenüber einer zweiten, traumfremden Welt. Scheinbar zwar verschwimmt die Grenze zwischen beiden, so daß die charakteristische Stimmung seiner Gestalten die des Zweifels an der Realität der eignen Erlebnisse ist[]. Aber im Grunde beleuchtet gerade dieser Zweifel den unversöhnlichen Gegensatz, der zwischen dem Dasein eines träumenden, phantasierenden, erlebenden Ich und einer Welt des Draußen besteht, die unbekümmert um dieses Ich weiterläuft, und ihm fremd, herabziehend und von niederem Wert zu sein scheint gegenüber der Innenwelt des Traumes.[1572]

Dem mit dem Mesmerismus in Verbindung stehenden künstlich erzeugten Träumen steht zumindest der ältere Tieck nicht positiv gegenüber. In seiner späten Novelle *Die Wundersüchtigen* übt er „Kritik an der Wundersucht der eigenen Epoche“[1573]. Tieck verkehrt hier die Vorstellung von der heilenden, harmonisierenden Kraft des magnetischen Fluidums ins Gegenteil und warnt vor einer zwar gutgemeinten, aber naiven Anwendung des Mesmerismus.[1574] Eine solch kritische Bewertung des (künstlichen) Träumens sowie eine enge funktionale Verknüpfung von Vagheit und Traumthematik findet sich verstärkt in den Werken der jüngeren Romantikergeneration, wie die ausgewählten Beispieltexte im Folgenden illustrieren werden.

2.5.1 Traumpfade in die Welt des Wunderbaren

> „Das ist der Traum, dessen Flügel so lieblich auf und nieder rauschen, wenn er wie ein frommes Kind sich an die Brust des Menschen legt und mit einem süßen Kuß das innere Auge weckt, daß es vermag, die anmutigsten Bilder eines höheren Lebens voll Glanz und Herrlichkeit zu erschauen.“[1575]
>
> (E.T.A. Hoffmann, Der Kampf der Sänger)

Die Frage, ob Träume lediglich Schäume sind, wird auch in E.T.A. Hoffmanns Prosa diskutiert. Parallel zu Novalis’ gleichnamigem Protagonisten in *Heinrich von Ofterdingen* verteidigt Ottmar in Hoffmanns Erzählung vom *Magnetiseur* den Traum gegen die

---

[1572] Ilse Weidekampf, *Traum und Wirklichkeit in der Romantik und bei Heine*, S. 10

[1573] Jürgen Barkhoff, *Magnetische Fiktionen*, S. 280

[1574] Vgl. Jürgen Barkhoff, *Magnetische Fiktionen*, S. 277f.

[1575] E.T.A. Hoffmann, „Der Kampf der Sänger“, S. 332

geringschätzige Bewertung seines Vaters.[1576] Dominiert jedoch in Novalis' Romanfragment Heinrichs positive Sichtweise des Traums im Verlauf der folgenden Erzählhandlung, so präsentiert Hoffmann Ottmars Überzeugung, der Traum gewähre dem Menschen einen Einblick in „ein höheres intensiveres Leben"[1577] und versetze den Träumenden „in den glückseligsten Zustand"[1578], als eine unter mehreren. Die unterschiedlichen Stimmen, die im *Magnetiseur* zu Wort kommen, konfrontieren den Leser mit einer ambivalenten Traumauffassung. Im Verlauf der Erzählung werden verschiedene „Theorie[n] des Träumens"[1579] unterbreitet. Neben der Funktion des Traums als Weg in ein höheres Reich und somit zur Erkenntnis des „höhere[n] geistige[n] Prinzip[s]"[1580] beleuchten Hoffmanns Figuren in ihrer Diskussion auch die negative Seite der „schreckliche[n], qualvolle[n], entsetzliche[n] Träume"[1581]. An anderer Stelle wird wiederum die heilende Wirkung insbesondere des magnetischen Traums gepriesen, oder das Träumen erfährt eine nüchterne wissenschaftlich orientierte Betrachtung und wird als Verarbeitung des Erlebten interpretiert. Natürlicher Schlaftraum und künstlich erzeugte träumerische Zustände werden in der Hoffmannschen Erzählung stets in einem Atemzug genannt und im Rahmen der Theorienerörterung im Hinblick auf ihre Effekte auf die träumende Person gleichgesetzt.[1582]

Die im *Magnetiseur* präsentierte ambivalente Sicht des Träumens prägt das Erzählwerk Hoffmanns als Ganzes – nicht immer jedoch läßt sich diese differenzierte Betrachtung des Traumphänomens innerhalb einer einzelnen Erzählung ausmachen, wie das im *Magnetiseur* der Fall ist, sondern vielmehr in einer Gegenüberstellung und Zusammenschau der verschiedenen Prosatexte.[1583] So überwiegt etwa in der im Folgenden detaillierter betrachteten Erzählung *Der Artushof* die positive Bewertung des Träumens in Abgrenzung zur nüchternen und zumeist negativierenden Sicht der Philister.

Sind also im Spätwerk Ludwig Tiecks erste Ansatzpunkte einer differenzierteren Betrachtung von Traum und traumähnlichen Zuständen zu beobachten, so distanziert sich die

---

[1576] Vgl. E.T.A. Hoffmann, „Der Magnetiseur", S. 175; In Hoffmanns *Magnetiseur* fallen des weiteren wiederholt intertextuelle Bezüge zu Novalis' *Lehrlinge zu Sais* ins Auge. (Vgl. z.B. E.T.A. Hoffmann, „Der Magnetiseur", S. 178, S. 193 sowie S. 211)

[1577] E.T.A. Hoffmann, „Der Magnetiseur", S. 176

[1578] ebd., S. 177

[1579] ebd., S. 191

[1580] ebd., S. 176

[1581] ebd., S. 186

[1582] Vgl. z.B. E.T.A. Hoffmann, „Der Magnetiseur", S. 177

[1583] Vgl. Inge Stegmann, „Die Wirklichkeit des Traumes bei E.T.A. Hoffmann", S. 64

jüngere Generation der Romantiker entschieden von der durchweg positiven Bewertung des Träumens in der vorangegangenen Phase der Romantik. Diese zunehmend kritische Betrachtungsweise, die eine Wende in der romantischen Traumdebatte darstellt, zeichnet sich dabei in den hoch- und spätromantischen literarischen Werken diesseits und jenseits des Atlantiks ab, was später in diesem Kapitel noch anhand eines Textes von Edgar Allan Poe exemplifiziert werden soll. Ebenso wie Poe ist Hoffmann, wie Palmer Cobb unterstreicht, äußerst fasziniert von der Erforschung des Traumphänomens und insbesondere von der Möglichkeit des künstlichen Träumens:

> The phenomena of dreams and sleep, especially of magnetic sleep, interested both authors keenly.[1584]

> Poe and Hoffmann […] were powerfully attracted by the doctrines of Mesmer and the theories of hypnotism. The absolute novelty of the discovery and the fact that its principles were but half understood, lent to the subject an additional charm of interest. […] Both authors busied themselves very earnestly with the study of the subject, and both turned to good account in their stories the results of their investigations.[1585]

Aber sowohl Hoffmann als auch sein amerikanischer Schriftstellerkollege offenbaren in der Bandbreite ihrer literarischen Äußerungen eine ambivalente Einstellung zu Traum und traumähnlichen Zuständen. Einerseits loben beide den Traum als Weg in die `andere´ Welt und zu „höherer Erkenntnis“[1586], als momentane „Möglichkeit einer Erlösung des Ichs von den `Fesseln´ der bedrängenden `Wirklichkeit´“[1587] sowie als Quelle der Inspiration.[1588] Andererseits jedoch warnen sie an anderer Stelle eindringlich vor den negativen Seiten der romantischen Traumversessenheit – insbesondere wenn es um die künstlich erzeugten Traumzustände geht, mit denen sich beide Autoren im Kontext des Mesmerismus eingehend

---

[1584] Palmer Cobb, *The Influence of E.T.A. Hoffmann on the Tales of Edgar Allan Poe*, S. 66

[1585] ebd., S. 49

[1586] Karl Ochsner, *E.T.A. Hoffmann als Dichter des Unbewußten*, S. 21

[1587] Inge Stegmann, „Die Wirklichkeit des Traumes bei E.T.A. Hoffmann“, S. 93

[1588] Wichtig ist, daß der Traum nur als Weg bzw. als Fenster oder „Tor“ (Albert Béguin, *Traumwelt und Romantik*, S. 371) in ein höheres Reich gesehen wird und nicht bereits einen permanenten Aufenthalt in dieser ersehnten `anderen´ Welt gewährleistet. (Vgl. Inge Stegmann, „Die Wirklichkeit des Traumes bei E.T.A. Hoffmann, S. 70) Inge Stegmann weist auf eine „Doppelfunktion“ (Inge Stegmann, „Die Wirklichkeit des Traumes bei E.T.A. Hoffmann, S. 75) des Traumes als „Medium und Vehikel“ (Inge Stegmann, „Die Wirklichkeit des Traumes bei E.T.A. Hoffmann, S. 75) hin. Der Traum, so Stegmann, sei Weg in zweierlei Hinsicht, wenn `über´ ihn sowohl die empfänglichen fiktiven Figuren als auch die `ungläubigen´, zweifelnden Rezipienten in das poetische Reich hinübergelockt werden.

beschäftigt haben.[1589] Träumen ist bei Hoffmann – ebenso wie bei Poe – an vielen Stellen im literarischen Werk verbunden mit Angst und Schrecken; das oft grausame Schicksal der träumenden Figuren zeugt von Manipulation und Kontrollverlust. So nimmt etwa auch der Personenkreis um den Magnetiseur Hoffmanns gleichnamiger Erzählung ein böses Ende. Im Kontext dieser negativen Thematisierung des Traums dient derselbe überdies als „Mittel zur Erzeugung und Darstellung des Phantastisch-Unheimlichen“[1590].

Neben der ambivalenten Thematisierung des Traumphänomens fällt bei Hoffmann vor allem auf, daß das Traummotiv in engem Funktionszusammenhang mit der Kategorie der Vagheit steht. Die Hoffmannschen Traumschilderungen gehen überlicherweise mit einer Vielzahl von Vagheitsschilderungen einher.[1591] Hoffmann nimmt unter Verwendung von Vagheitsmitteln eine „Verschleierung der Grenzen zwischen Traum und Wirklichkeit“[1592] vor und verübt so in Wilhelm Richard Bergers Worten „eine[n] geheimen Anschlag auf unseren Wirklichkeitssinn“[1593]. Peter-André Alt erklärt Hoffmanns strategische Verknüpfung von Traumthematik und mit Vagheitsmitteln operierender Erzähltechnik mit den folgenden Worten:

> Die innere Verbindung zwischen Wirklichkeit, Tagtraum und Traum ist ein wesentliches Strukturmerkmal der von Hoffmann praktizierten Erzähltechnik, unter deren Diktat der Leser sich niemals ganz sicher darüber sein kann, mit welcher der drei Ebenen er es zu tun hat. „Mir war, als läg’ ich im Traum“ – diese Wendung aus dem *Einsiedler Serapion* (1819) bezeichnet die für Hoffmanns Prosa typische Perspektive.[] Daß in sie zugleich eine Form der poetischen Selbstreflexion eingeht, liegt auf der Hand. Das Spiel der Fiktion ist mit dem Modell des Traums vereint […].[1594]

Hervorragend nachvollziehen läßt sich das Zusammenspiel von Vagheit und Traumthematik sowie die darauf basierende Verunsicherungstaktik Hoffmanns in seiner Erzählung *Der Artushof*.

[1589] Vgl. Jürgen Barkhoff, *Magnetische Fiktionen*, S. 231ff.

[1590] Wilhelm Richard Berger, *Der träumende Held*, S. 97

[1591] Die Erzählung *Der Magnetiseur* bildet hier eine Ausnahme und entbehrt größtenteils den Einsatz von Vagheitsmitteln, was sich unter anderem auf ihren theoretisierenden Charakter zurückführen läßt. Auch im Sandmann wird in weiten Strecken des Textes aufgrund solcher theoretisierender Ausführungen auf Vagheitsmittel verzichtet. Die Erzählung präsentiert zudem nicht Traumschilderungen als direktes Erleben der Figuren, sondern zusammenfassende Traumberichte in der Retrospektive.

[1592] Wilhelm Richard Berger, *Der träumende Held*, S. 100

[1593] ebd., S. 101

[1594] Peter-André Alt, *Der Schlaf der Vernunft*, S. 283

Gleich zu Beginn der Erzählung läßt Hoffmann seinen Protagonisten Traugott in die Traumwelt hinübergleiten. Der junge Associé befindet sich im Artushof, wo er seinem zukünftigen Schwiegervater bei dessen Geldgeschäften zur Hand geht. Traugott kann dem Geschäftemachen nichts abgewinnen und leidet zudem unter „tausend Not und Verdruß“[1595], weil er auch für seine Verlobte Christina wenig Neigung verspürt. Bedrängt von den täglichen Zwängen der Außenwelt findet der Hoffmannsche Protagonist wohltuende Zerstreuung beim Betrachten eines großen Wandbildes, das seine Arbeitsstätte schmückt. Im verwirrenden, ohrenbetäubenden Getöse der Handeltreibenden und vertieft in die Figurendarstellungen an der Wand, versinkt Traugott offensichtlich in einen Traum, denn im folgenden Wortlaut des Textes heißt es:

> - Traugott kehrte sich, aus dem Traume erwachend, rasch um, aber es traf ihn wie ein Blitzstrahl – Staunen, Schrecken machten ihn sprachlos, er starrte hinein in das Gesicht des düstern Mannes, der vor ihm abgebildet. Dieser war es, der jene Worte sprach, und neben ihm stand der zarte wunderschöne Jüngling und lächelte ihn an wie mit unbeschreiblicher Liebe. Sie sind es ja selbst, so fuhr es dem Traugott durch den Sinn. – Sie sind es ja selbst! – Sie werden nun gleich die häßlichen Mäntel abwerfen und dastehen in glänzender altertümlicher Tracht! – Die Menschen wogten durcheinander, verschwunden im Gewühl waren bald die fremden Gestalten […].[1596]

In dieser Textpassage fallen gleich mehrere Auffälligkeiten ins Auge, die sich als Elemente einer typisch Hoffmannschen Erzählstrategie identifizieren lassen. Zunächst einmal hat der Leser an keiner Stelle im vorhergehenden Text explizit erfahren, daß Traugott eingeschlafen ist oder sich Tagträumen hingegeben hat. Unvermittelt erfährt er hier vom Erwachen des Protagonisten aus einem Traum. Noch verwunderlicher mutet es an zu lesen, daß der Associé erst nach der Rückkehr in die vermeintliche Welt des Wachens mit Sinneseindrücken konfrontiert wird – die Figuren scheinen aus dem Wandbild getreten zu sein -, die eigentlich vielmehr in das Reich des Traums passen würden. Das Erwachen scheint hier offensichtlich keine Negierung des Wunderbaren mit sich zu bringen, wie das in romantischen Prosatexten sonst oft der Fall ist. Wirkt Traugotts Tagtraum noch nach, oder befindet er sich – im Sinne der romantischen Ideenwelt – am Anfang seiner Initiation in die der Alltagswelt entrückten „Welt süßer Ahnungen“[1597], die sich ihm im Folgenden mehr und mehr erschließen und ihm seine Berufung zum Künstler vor Augen führen wird? Ob es sich lediglich um eine Sinnestäuschung eines noch immer unter dem Einfluß des Traumes Stehenden handelt, bleibt

---

[1595] E.T.A. Hoffmann, „Der Artushof“, S. 176

[1596] ebd., S. 177

[1597] E.T.A. Hoffmann, „Der Artushof“, S. 176

an dieser Stelle im Text in der Schwebe, weil die Figuren gleich einer flüchtigen Vision so plötzlich, wie sie auf der Bildfläche erschienen waren, wieder im Menschengetümmel des Artushofs verschwinden, ohne daß der junge Geschäftsmann sich ihrer fiktiv-realen Existenz versichern kann. Der Aspekt des Plötzlichen rahmt dabei Traugotts vermeintliche Wahrnehmung sowohl auf der Wortebene als auch auf der Ebene der Zeichensetzung ein, wenn die Vision den Protagonisten „wie ein Blitzstrahl“ trifft und die Sequenz der Sichtung der Bildentsprungenen durch Gedankenstriche vom übrigen Textfluß abgetrennt ist. Der Eindruck des Plötzlichen – bereits als beliebtes Stilmittel Poes aufgezeigt – ersetzt hier die in Hoffmanns Erzähltexten sonst üblichen „als ob“-Konstruktionen, erzielt aber einen ähnlichen Effekt des Vagen und Ungewissen. Die romantische Figur wird mit einer schemenhaften oder flüchtigen Wahrnehmung konfrontiert, die die Sinne nicht genügend erfassen können. Das Ergebnis ist ein Zustand der Verunsicherung. Ein Indiz dafür, daß Traugott die beiden Gestalten im nachwirkenden Traumzustand lediglich mit zwei Geschäftsleuten verwechselt, sind „die häßlichen Mäntel“, in die sie – statt der alltertümlichen Tracht auf dem Wandbild - gekleidet sind. Allerdings zieht der Protagonist selbst in Erwägung, daß die antike Bekleidung lediglich unter den unscheinbaren Mänteln verborgen sein könnte. Wiederum wird auch dem Leser Gewißheit verwehrt.

Der tagträumerische Zustand des Associé wird von der rational orientierten Außenwelt der Geschäftsleute mit mißbilligendem Unverständnis quittiert. Traugotts zukünftiger Schwiegervater bezeichnet dessen Verhalten als „[S]pintisieren“[1598]; die von künstlerischem Talent zeugende Zeichnung, die Traugott nach Vorlage des Wandbildes angefertigt hat, wird als „Kinderstreich[]“[1599] gerügt. Später im Text wird Traugotts euphorische und ganzheitliche Hinwendung zur Kunst sogar als Kranksein mißgedeutet – man rät ihm „eine Brunnen- oder Molkenkur“[1600] an - oder schlicht als Liebeskummer abgetan.[1601] Insgesamt wird Traugott von seinen geschäftlich orientierten Mitmenschen als „absonderlicher Homo“[1602] eingeschätzt.

Interessant – im Hinblick auf die Frage, welchen Realitätsgehalt die Wahrnehmungen des jungen Geschäftsmannes haben – ist, daß Traugotts Zeichnung mit einer typischen Vokabel zur Beschreibung der `anderen´ Welt bezeichnet wird. Es ist die Rede von dem

---

[1598] ebd., S. 177

[1599] E.T.A. Hoffmann, „Der Artushof“, S. 177

[1600] ebd., S. 193

[1601] Vgl. ebd., S. 185 und S. 192

[1602] ebd., S. 192

„wunderlichen Aviso“[1603].[1604] Ist Traugotts Zeichnung Produkt eines in künstlerischer Hinsicht fruchtbaren Kontakts mit dem ersehnten höheren Reich? Später schwärmt der Hoffmannsche Protagonist davon, „[…] eine wunderbare phantastische Welt habe sich ihm in dem Artushof erschlossen […]“[1605].

Der Aspekt des Plötzlichen wiederholt sich nunmehr im Erzähltext, wenn für Traugott nach der Vision der vermeintlichen Bildgestalten „nun plötzlich alles anders“[1606] ist:

> […] mit Blitzgewalt hatte ihn die seltsame Erscheinung der Fremden durchzuckt, und es war ihm, als wisse er nun alles deutlich, was sonst nur Ahnung und Traum gewesen.[1607]

Der Traum erweist sich im Kontext des Zitierten als Vorstufe, gewissermaßen zunächst nur als Fenster zur `anderen´ Welt, wenn er mit der Ahnung gleichgesetzt wird. In dem Zitat taucht auch wieder eine der bei Hoffmann beliebten „als ob“-Konstruktionen auf, die aus der Perspektive romantischer Vorstellungen ein zaghaftes Voranschreiten der Initiation des Protagonisten in das heimatliche Reich der Künstler anzudeuten vermag. Der rational orientierte Zweifler unter der Leserschaft bemerkt den Widerspruch zwischen dem vagen „als ob“ und dem deutlichen Wissen um das „heilige[] Geheimnis“[1608]. Wenig später im Text wiederholt sich diese subtile Erzählstrategie, die das `Deutliche´ wiederum in den Bereich des Vagen zieht, wenn der Erzähler von Traugott berichtet, die Wandbildfiguren hätten ihn „wie mit deutlichen Worten“[1609] auf seine Berufung zum Künstler hingewiesen. Dieselbe Technik des Gegeneinanderarbeitens von Vagem und Konkretem verwendet Hoffmann noch ein weiteres Mal – sein Protagonist sinniert hier über die vermeintliche Begegnung mit den Bildentsprungenen:

[1603] ebd., S. 177

[1604] Das Wortfeld des `Wunderlichen´ oder `Wundersamen´ ist in Hoffmanns Erzählung vom *Artushof* – wie auch in anderen Erzählungen Hoffmanns - in äußerst großer Quantität vertreten und tritt hier insbesondere in Verbindung mit der Beschreibung des Wandbildes und dessen Figuren auf. Nach und nach geht das Attribut des Wunderbaren gewissermaßen auf Traugott über. Der Erzähler spricht dann beispielsweise von der „wundersame[n] Geschichte des wackern Traugott“ (E.T.A. Hoffmann, „Der Artushof“, S. 179).

[1605] E.T.A. Hoffmann, „Der Artushof“, S. 181f.

[1606] ebd., S. 181

[1607] ebd.

[1608] E.T.A. Hoffmann, „Der Artushof“, S. 181

[1609] ebd., S. 182 [Unterstreichung durch die Verfasserin]

> „[…] Ungeachtet der [Jüngling] nichts sprach, war es mir ja doch, als sage sein Blick mir das deutlich, was so lange sich nur als leise Ahnung in mir regte und das, niedergedrückt von tausend Zweifeln, nicht emporzustreben vermochte. […]“[1610]

Verleitet Hoffmann den Leser an diesen Stellen im Handlungsverlauf zum Zweifeln am fiktiven Realitätsgehalt von Traugotts Wahrnehmungen, so legt er im Folgenden hinwiederum eine Spur in die gegensätzliche Richtung aus. „Im dicksten Gewühl der Fremden im Artushof“[1611] erblickt Hoffmanns Protagonist erneut den fleischgewordenen Alten und den Jüngling von dem Wandbild und unterhält sich gar länger mit ihnen. Die Schilderung, wie der Associé der Personen hinter sich gewahr wird, entbehrt hier jeglicher Vagheitsmittel. Zudem ist Traugott diesmal nicht alleiniger Zeuge von der Anwesenheit der vermeintlich bildentstiegenen Personen, sondern „selbst das Personal im Comptoir“[1612] nimmt die beiden Personen wahr. Kaum sind die geheimnisvollen Gestalten jedoch in interpretatorischer Hinsicht der Traumwelt entrückt, revidiert Hoffmann bereits wieder den Eindruck des Eindeutigen. Während Traugott die beiden weiterhin für die lebendig gewordenen Wandbildfiguren hält, sieht seine Umwelt lediglich zwei fremdartig wirkende, weil jüdische Geschäftsleute in ihnen. Aber auch diese Einschätzung der Außenwelt wird sofort wieder in Zweifel gezogen, wenn der folgende Text mittels einer Apposition darauf hinweist, daß das Aussehen des Alten dieser so gar nicht nahe kommt:

> Herr Elias hielt ihn aber, seines edeln Anstandes, seines tief ernsten altteutschen Gesichts ungeachtet, schlechtweg für einen polnischen Juden […][1613].

Verkennt die prosaische Außenwelt lediglich die Zugehörigkeit der beiden seltsamen Personen zur `anderen´ Welt? In einem nächsten Schritt gibt der wundersame Alte selbst eine rationale Erklärung für die von Traugott bemerkte Ähnlichkeit zwischen ihm sowie seinem jungen Begleiter und den Darstellungen in dem Wandbild. Der Alte behauptet, der deutsche Maler Berklinger zu sein, der die Figuren des Kunstwerks seinen eigenen Zügen und denen seines Sohnes nachgebildet habe. Kaum daß der Leser diese vermeintliche Sachlage akzeptiert und Berklinger samt Anhang endgültig dem Traumreich entrissen und der fiktiven Realität zugeordnet hat, versteht es Hoffmann, ihn erneut zu verunsichern. Traugott zweifelt nämlich an der angeblichen Identität des Alten:

[1610] ebd., S. 184 [Unterstreichungen durch die Verfasserin]

[1611] ebd., S. 186

[1612] ebd., S. 187

[1613] ebd. [Unterstreichungen durch die Verfasserin]

> Traugott […] merkte aber wohl bald, daß der Alte, der sich für den Meister des mehr als zweihundert Jahre alten Gemäldes hielt, von einem besondern Wahnwitze befangen sein müsse.[1614]

Die folgenden Szenen der näheren Bekanntschaft Traugotts mit dem Maler spielen sich unter Ausschluß weiterer Zeugen der Außenwelt ab. Der Hoffmannsche Protagonist verläßt „den schon öde gewordenen Saal“[1615] und folgt den beiden Gestalten in eine „entlegene[] Straße“[1616] zu der „entlegene[n] Wohnung“[1617] des Malers. Während der junge Geschäftsmann Berklinger inmitten seiner Bilder beobachtet, verfestigt sich der Eindruck, einen Wahnsinnigen vor sich zu haben, der auf der grauen Leinwand vor sich ein detailliertes Kunstwerk zu sehen glaubt. Es bleibt hier wiederum dem Leser überlassen, ob er an der schlichten Theorie geistiger Umnachtung festhält oder davon ausgeht, daß das romantische Gemüt nicht „zu blöde zum Schauen“[1618] ist und tatsächlich das Hardenbergsche wiedergewonnene Paradies in der Leinwandgrundierung zu erkennen vermag. In der Präsenz des Alten, aber erst recht beim Betrachten eines weiteren Gemäldes, hat Traugotts Initiationsprozeß seinen Höhepunkt erreicht. Er bekennt sich zu seiner Berufung zum Künstler und sagt sich endgültig vom tristen Geschäftsleben los. Das Bild, das ihm letztlich klar macht, daß er sein weiteres Leben ausschließlich der Kunst widmen soll, ist ein Porträt von Berklingers Tochter. Wieder *scheint* hier – wie bereits im Artushof und vorgreifend in Eichendorffs *Marmorbild* - ein Kunstwerk vor den Augen des Protagonisten zum Leben zu erwachen:

> Die dunklen Augen blickten voll Sehnsucht auf Traugott herab, die süßen Lippen <u>schienen</u>, halb geöffnet, liebliche Worte zu flüstern![1619]

Die Porträtierte, so erfährt Hoffmanns Leser, heißt Felizitas und ist ihrem Bewunderer schon oft „in wunderbaren Träumen“[1620] erschienen. Der Traum wird folglich hier mit dem Prophetischen, Zukunftsweisenden in Verbindung gebracht. Identifiziert man Felizitas im

---

[1614] E.T.A. Hoffmann, „Der Artushof“, S. 188

[1615] ebd.

[1616] ebd., S. 189

[1617] ebd., S. 193

[1618] ebd., S. 189

[1619] E.T.A. Hoffmann, „Der Artushof“, S. 189 [Unterstreichung durch die Verfasserin]

[1620] ebd., S. 192

Gesamtkontext der Erzählung mit einer Muse, so erscheint der Traum als Quelle der Inspiration. Traugott entbrennt beim Anblick des Gemäldes in „glühende[r] Liebe“[1621] und wird „wie von wahnsinniger Lust ergriffen“[1622], ist „betäubt, ja halb wahnsinnig vor Lust“[1623]. Auf seine Umwelt wirkt er bald ebenso „verwirrt“[1624] und „verrückt“[1625] wie der angebliche Maler. Das Wahnsinnsmotiv unterstützt hier noch die verunsichernde Wirkung des Traummotivs. Als Berklinger samt Familienanhang eines Tages spurlos verschwindet, beginnt Traugott selbst an deren Existenz zu zweifeln:

> „[…] bittre, bittre Täuschung war mein Beruf zur Kunst; Felizitas war das Trugbild, das mich verlockte, zu glauben an dem [sic!], das nirgends lebte als in der wahnwitzigen Phantasie eines Fieberkranken. […]“[1626]

Als der Verunsicherte jedoch seine Krise mit dem Ausruf „[…] ich bin ein Maler […]!“[1627] endgültig überwindet – und im Sinne des romantischen Gedankenguts somit am Ende seines Initiationsprozesses angelangt ist -, wird er von seiner prosaisch gesinnten Umwelt erst recht als Geisteskranker eingestuft.[1628] Auch wenn der Protagonist jegliche Zweifel von sich geschoben hat und sich seiner Berufung sowie seiner vorangegangenen Wahrnehmungen nunmehr sicher ist, gibt der Hoffmannsche Text jedoch dem aufmerksamen Leser bereits wieder Anlaß, sich von Traugotts Sicht der Dinge zu distanzieren, gestaltet sich nämlich laut Erzähler Felizitas’ herbeigesehntes Bild „im Innern“[1629] des Hoffmannschen Protagonisten „wie ein wonnevoller Traum“[1630]. Diese Textinformation läßt sich als weiterer Beleg für die Traumthese lesen, wonach Traugotts Begegnung mit den Bildentsprungenen und folglich auch die mit seiner Angebeteten der Sphäre des Traums zuzuordnen ist. Der Text setzt die ersehnte Geliebte mit einem Traum gleich und lokalisiert diese ferner im Innern, also in der Gedankenwelt des Protagonisten.

[1621] ebd.

[1622] ebd., S. 191

[1623] ebd., S. 194

[1624] ebd., S. 192

[1625] ebd., S. 197

[1626] ebd., S. 196

[1627] ebd., S. 197

[1628] Vgl. ebd.

[1629] E.T.A. Hoffmann, „Der Artushof“, S. 198

[1630] ebd.

Im folgenden Handlungsverlauf wandelt sich die Gestalt der Felizitas mehr und mehr zum Phantom, was nochmals Grund zum Zweifeln bringt. Traugott versucht vergeblich, den verschwundenen Maler samt Familienanhang ausfindig zu machen. Einmal hält er einen fremden Maler für Berklinger. Hier kommt es zu einer optischen Täuschung aufgrund von großer Distanz.[1631] Ein andermal meint der Suchende in der Tochter des Verwechselten „beinahe Felizitas selbst“[1632] wiederzuerkennen. Zum Zeitpunkt dieser neuen Bekanntschaft vollzieht sich nochmals eine Wandlung der verschollenen Geliebten. Sie wird, losgelöst von ihrer fleischlichen Gegenwart, für den Protagonisten zu einem allgegenwärtigen „geistig[en] Bild“[1633], zur „Geliebte[n] [s]einer Seele“[1634], zum „Ideal“[1635]. Später im Text bezeichnet Traugott Felizitas als „die schaffende Kunst, die in [ihm] lebt“[1636].

Im Folgenden katapultiert Hoffmann seinen Protagonisten wieder mittels eines Gedankenstrichs zurück zu dem Ort, wo alles begann:

> - Da stand er wieder im Artushof an der Granitsäule dem Bürgermeister und Pagen gegenüber, er gedachte des wunderbaren Abenteuers, das so schmerzlich in sein Leben gegriffen, und von tiefer hoffnungsloser Wehmut befangen, starrte er den Jüngling an, der ihn wie mit lebendigen Blicken zu begrüßen und mit holder süßer Stimme zu lispeln schien […].[1637]

Markiert die Hoffmannsche Zeichensetzung hier (erneut) einen Wechsel zwischen Traum- und Wachzustand? Ob die Wandbildfiguren in Traugotts Gegenwart noch immer Anzeichen des Lebendigen aufweisen, bleibt durch die Verwendung von Vagheitsmitteln in der Schwebe. Die Blicke des Jünglings wirken nur „wie“ lebendig, und der Bildbetrachter *scheint* lediglich dessen Stimme zu vernehmen. Zu der These, daß der Gedankenstrich an dieser Stelle im Text ein Erwachen des Protagonisten verdeutlichen soll und Traugott alle bisherigen Begebenheiten bloß geträumt hat, paßt jedoch nicht, daß Gestalten aus seinem vermeintlichen Traum ihn hinüber in die wache Welt begleitet haben. Der Protagonist begegnet einem „bekannte[n] Mäkler“[1638] und hört, daß seine Muse, die Malertochter „in wunderlichen

---

[1631] Vgl. ebd., S. 199

[1632] ebd., S. 200

[1633] ebd.

[1634] ebd., S. 195

[1635] ebd., S. 201

[1636] ebd., S. 204

[1637] ebd., S. 202

[1638] E.T.A. Hoffmann, „Der Artushof“, S. 202

altdeutschen Weiberkleidern“[1639], mittlerweile das bürgerliche Leben einer „Frau Kriminalrätin“[1640] führt. Träumt Traugott also doch noch fort und erkennt im Traumfinale die Bedeutung Felizitas’ als Kraft künstlerischer Inspiration?[1641]

Mit den erwähnten Unstimmigkeiten hinsichtlich der Traumthese konfrontiert, nimmt Hoffmanns Leser zunächst erleichtert einen weiteren Gedankenstrich wahr, der den Textfluß unterbricht:

> - Traugott erwachte aus einem Traum. Er befand sich, ohne zu wissen auf welche Weise, wieder im Artushofe, an die Granitsäule gelehnt.[1642]

Wieder befindet sich der Protagonist am Ausgangsort aller (vermeintlichen) Geschehnisse, und die Textstelle enthält überdies nunmehr eine eindeutige rückwirkende Traumsituierung. Wiederum findet sich aber in der vorangegangenen Handlung kein Hinweis darauf, wann dieser soeben beendete Traum des Protagonisten begonnen haben soll. Möglicherweise war das bereits ganz am Anfang der Geschichte, und Traugott war alles nur im Traum so vorgekommen, *als ob* es seiner Wirklichkeit angehörte. Hoffmanns Leser wird überdies umgehend erneut verunsichert, wenn Christinas Ehemann nach dem Erwachen im Artushof zu Traugott spricht und ihm einen Brief von Dorinas Vater – einer Figur aus der Welt des Traumes – überbringt. Zudem fällt auf, daß Traugotts ehemalige Verlobte mittlerweile mit einem anderen Mann verheiratet ist. Der Protagonist kann unmöglich die ganze Zeit über, die Christina nach einem neuen Bräutigam Ausschau gehalten und diesen dann geehelicht hat, in Träume versunken gewesen und jetzt erst erwacht sein. Hoffmann gelingt es hier also durch seine raffinierte Erzählgestaltung selbst das (scheinbar) Eindeutige wieder in den Bereich des Zweifelhaften zu überführen.

Das Träumen ist in Hoffmanns Geschichte vom *Artushof* gewissermaßen omnipräsent. Auf den ersten Blick beginnt und endet die Erzählung – gleich einem Rahmenelement - mit einem Traum bzw. mit dem Erwachen aus einem solchen. Wo diese Traumzustände allerdings genau ihren Anfang haben und wo exakt sie vom Wachzustand abgelöst werden, bleibt über den Schluß der Erzählung hinaus im Ungewissen. Mit Bergers Worten zielt Hoffmann auf eine „intellektuelle Verstörung“[1643] des Lesers ab, wenn er auf eine eindeutige

---

[1639] ebd., S. 203

[1640] ebd.

[1641] Vgl. ebd., S. 204

[1642] ebd.

[1643] Wilhelm Richard Berger, *Der träumende Held*, S. 101

Grenzmarkierung zwischen Traum- und Wachzustand verzichtet. Obwohl der Erzähler an beiden Stellen im Text Schwellenmarkierungen zwischen Wachen und Träumen vornimmt, indem er explizit erwähnt, daß der Protagonist aus einem Traum erwacht, erwecken diese Hinweise im Hinblick auf die geschilderten Ereignisse aber einen Eindruck der Unzuverlässigkeit. Dadurch, daß sich Trauminhalte und vermeintliche Tatsachen der fiktiven Wirklichkeit zunehmend aufs Unkenntliche vermischen und das Traummotiv überdies kontinuierlich unterschwellig angebracht wird, wird der Leser zu der Annahme verleitet, daß Traugott sich gar während der kompletten Erzählhandlung in einem andauernden Traumzustand befindet.[1644] Im Kontext romantischen Ideenguts wäre eine weitere Möglichkeit, den Text so zu lesen, daß der Protagonist Eindrücke und Figuren aus der Welt der Träume mit hinübergenommen hat in die prosaische Alltagswelt der Geschäftsleute und daß diese nur von romantischen Gemütern wahrnehmbaren `Importe´ ihn nun stetig umgeben und begleiten. Der Hoffmannsche Leser sieht sich mit der Aufgabe konfrontiert, herauszufinden, was Traumsequenz, was fiktive Realität ist. Der uneindeutige Schluß der Erzählung zwingt ihn immer wieder, zum Anfang derselben zurückzukehren, um nochmals nachzuprüfen, an welcher Stelle im Handlungsverlauf der Protagonist Traugott wacht und wo er in Träume versunken ist.

Erzielt wird diese Ungewißheit durch das Zusammenspiel von Vagheitsmitteln und Traummotivik. Dominieren in vielen anderen Erzählungen Hoffmanns die „als ob"-Konstruktion sowie das Wortfeld des Anscheins zum Erzeugen von Vagheit, so sticht hier ein weiteres textgestalterisches Mittel von suggestivem Charakter ins Auge: das Einsetzen von Gedankenstrichen zur Schwellenmarkierung. Die Gedankenstriche vermitteln einen plötzlichen Wechsel vom Traum- in den Wachzustand. Hoffmanns Wahl der textgestalterischen Mittel erinnert hier an das ähnliche Vorgehen in vielen Poeschen Texten, die ebenfalls Vagheit und Verunsicherung durch den Einsatz von Plötzlichkeit erzielen. Des weiteren sticht die Kombination von Traumthematik und „wie"-Vergleich ins Auge, welche ebenfalls ermöglicht, Textinformationen in der Schwebe zu halten. Die Figuren aus dem Wandbild sprechen zu Traugott „wie mit deutlichen Worten"[1645] und begrüßen ihn „wie mit

---

[1644] Ein ähnliches Erzählverfahren ist in Hoffmanns *Bergwerken zu Falun* zu beobachten. Eingeleitet wird die Erzählung mit dem Hinweis darauf, daß der Protagonist Elis Fröbom in düstere Träumereien versunken ist. In diesem Zustand begegnet er erstmals dem geheimnisvollen Bergmann.Während der gesamten Handlung verfällt Elis immer wieder ins Träumen, und allmählich vermag er Traumgeschehen und `wirkliche´ Wahrnehmungen nicht mehr säuberlich zu trennen. Verunsichert stellt der junge Bergmann nach dem Erwachen die Vermutung auf: „`Vielleicht träume ich noch fort […]!´" (E.T.A. Hoffmann, „Die Bergwerke zu Falun", S. 216).

[1645] E.T.A. Hoffmann, „Der Artushof", S. 182 [Unterstreichung durch die Verfasserin]

lebendigen Blicken“[1646]. Der „wie“-Vergleich erzielt in dieser Art der Verwendung den gleichen Effekt des Vagen wie die „als ob“- Konstruktion.[1647]

Im Gegensatz zu Hoffmanns Erzählung vom *Magnetiseur* ist der Traum im *Artushof* weniger von inhaltlichem Interesse als vielmehr ein wichtiges Element der Hoffmannschen Erzählstrategie. Hauptanliegen der funktionalen Verknüpfung von Traumthematik und Vagheit ist deshalb in diesem romantischen Text die Verunsicherung des Lesers, wobei natürlich mit dem Traum in Verbindung stehende ideengeschichtliche Aspekte nicht ausgespart bleiben, wie etwa der Traum als Vorahnung eines ersehnten höheren Reiches, der Traum als Quelle künstlerischer Inspiration und als Motor eines Initiationsprozesses.[1648] Inhaltlich gründet sich besagte Verunsicherungsstrategie auf einen stetigen Wechsel zwischen der Welt des Wunderbaren bzw. der Traumwelt und der prosaischen fiktiven Wirklichkeit. Zunächst werden die Texthinweise, die von einer `anderen´ Welt zu zeugen scheinen, stets mit einer rationalen Erklärung revidiert: Sonderbar gekleidete Bildgestalten steigen angeblich von der Wand – es handelt sich um jüdische Geschäftsleute bzw. den Maler des Wandbildes, der sich und seinen Sohn in Farbe verewigt hat; der Maler muß dem Alter des Bildes nach 200 Jahre alt sein – es handelt sich um einen wahnsinnigen Künstler der Gegenwart; Berklinger verschwindet samt Tochter auf unerklärliche Weise – die Tochter begegnet dem Leser wieder als bodenständig verheiratete Figur der fiktiven Wirklichkeit. Am Ende der Erzählung allerdings überbringt gerade eine Figur aus der traumfernen Geschäftswelt eine Nachricht aus der Welt der Künstler bzw. der vermeintlichen Traumwelt des Protagonisten.

[1646] ebd., S. 202 [Unterstreichung durch die Verfasserin]

[1647] Stehen Traumthematik und „wie“-Vergleich im *Artushof* nur im Gesamtkontext der Erzählung in Beziehung – Traugotts Sinneseindrücke könnten der Sphäre des Traums angehören -, so finden sich Traummotivik und „wie“-Vergleich in Hoffmanns *Goldnem Topf* in direkter Kombination. An mehreren Stellen im Handlungsverlauf erwacht der Protagonist Anselmus „wie aus einem Traum“ (E.T.A. Hoffmann, „Der goldne Topf“, 264) oder „wie aus einem tiefen Traume“ (E.T.A. Hoffmann, „Der goldne Topf“, S. 276 und S. 285). Schließlich kommt sich sogar der Erzähler des Märchens nach eigener Aussage „wie ein Träumender“ (E.T.A. Hoffmann, „Der goldne Topf“, S. 309) vor. Der „wie“-Vergleich zieht die Geschehnisse jeweils noch weiter in den Bereich des Ungewissen, des Vagen. Wird das Erwähnen eines Traumgeschehens als willkommene Erklärung für das Unfaßbare begrüßt, relativiert das „wie“ gleichzeitig wieder diesen rationalen Ansatz.

[1648] Lothar Pikulik spricht nicht von einem Initiationsprozeß, sondern von einer punktuellen „plötzliche[n] Erleuchtung“ (Lothar Pikulik, *E.T.A. Hoffmann als Erzähler*, S. 87). Ich erachte den Begriff des Prozeßhaften im Hinblick auf Traugotts Gewahrwerden seiner künstlerischen Berufung dennoch für angebracht, da zwischen dem ersten Erahnen der höheren Welt der Kunst und dem selbstsicheren Bekenntnis zur Künstlerexistenz eine gewisse Zeitspanne liegt.

Traumwelt und fiktive Realität verschmelzen. Das Vermeiden von Eindeutigkeit im *Artushof* geht dabei mit dem Offerieren verschiedener Lesarten einher.

*

All that we see or seem
Is but a dream within a dream.[1649]
(Edgar Allan Poe, „A Dream Within a Dream“)

Der romantische Traumdiskurs fungiert auch für Edgar Allan Poe als „kreative[r] Impulsgeber“[1650]. In vielen seiner Gedichte wird der Traum als wohltuende Alternative zur „cold reality/ Of waking life“[1651] gepriesen.[1652] Poes große Wertschätzung des Träumens wird etwa deutlich, wenn er in dem Gedicht „A Dream“ dem Traum das Attribut „holy“[1653] zuspricht. Ein Blick auf die Erzählprosa des Anglo-Amerikaners zeigt jedoch, daß Poes Auffassung vom Traum sich nicht in einer positiven Darstellung desselben erschöpft, sondern wie im Werk Hoffmanns von Ambivalenz zeugt. Wie bereits im Abschnitt über E.T.A. Hoffmann angedeutet, sind sich die Traumauffassungen der beiden Autoren sehr ähnlich.[1654] Ebenso wie der Autor vom *Artushof* schätzt Poe den Traum, weil er einen Blick in eine erstrebenswertere, höhere Welt ermöglicht.[1655] Außerdem geht er davon aus, daß dem Träumenden Inspiration zuteil wird. Tag-, Schlaftraum und künstliche Traumzustände faszinieren den Amerikaner gleichermaßen. In den künstlich herbeigeführten Träumen sieht Poe die Möglichkeit einer Intensivierung aller Gefühls- und Sinneswahrnehmungen, wodurch sich Reales und Bekanntes zu einer neuen Wirklichkeit vermischen.[1656] Aber ebenso wie Hoffmann illustriert Poe in seinen Erzählungen die Dimension des Schreckens, die sich im

---

[1649] Edgar Allan Poe, „A Dream Within a Dream“, S. 16

[1650] Hermann Josef Schnackertz, *E.A. Poe und die Wissenschaften seiner Zeit*, S. 22

[1651] Edgar Allan Poe, „Dreams“, S. 11

[1652] Zur eskapistischen Funktion des Träumens bei Poe vgl. auch Carroll D. Laverty, *Science and Pseudo-Science in the Writings of Edgar Allan Poe*, S. 77

[1653] Edgar Allan Poe, „A Dream“, S. 19

[1654] Vgl. Palmer Cobb, *The Influence of E.T.A. Hoffmann on the Tales of Edgar Allan Poe*, S. 66

[1655] Vgl. ebd., S. 69

[1656] Vgl. Gisela Maria Maucher, *Das Problem der dichterischen Wirklichkeit im Prosawerk von E.T.A. Hoffmann und E.A. Poe*, S. 124

Traumzustand entfalten kann, sowie die möglichen negativen Auswirkungen des künstlich erzeugten Träumens.[1657]

Ob sich auch die künstlerische Umsetzung der Traumthematik bei Poe – insbesondere im Hinblick auf das erzählgestalterische Element der Vagheit - an die Hoffmannsche anlehnt, soll im Folgenden anhand der Analyse von Poes Erzählung *A Tale of the Ragged Mountains* überprüft werden. Der 1844 erschienene Text, der sich mit den möglichen Konsequenzen mesmeristischer Einflußnahme beschäftigt, ist in komparatistischen Studien in inhaltlicher Hinsicht immer wieder mit E.T.A. Hoffmanns *Magnetiseur* in Verbindung gebracht worden.[1658] Wie so oft in seinen Erzählungen experimentiert der Amerikaner hier mit der Grenzverwischung zwischen Traum und fiktiver Wirklichkeit.[1659] Bei diesem literarischen Experiment greift Poe auf den Einsatz von Vagheitsmitteln zurück, die in einem – noch zu klärenden – Funktionszusammenhang mit der Traumthematik stehen.

Anders als in den bisher im Rahmen dieser Untersuchung betrachteten Erzählungen Poes liegt im Fall von *A Tale of the Ragged Mountains* auf den ersten Blick kein Bericht eines Ich-Erzählers vor, der dem Leser seine eigenen Erlebnisse und inneren Regungen mitteilt. Der Ich-Erzähler in der vorliegenden Short Story ist nur indirekt, nämlich über einen Bekannten namens Bedloe, den Protagonisten seines Berichts, an dem Erzählten beteiligt. Es handelt sich also lediglich um einen Bericht aus zweiter Hand. Über einen großen Teil der Erzählung ist jedoch der Selbstbericht eben dieses Bekannten in Form einer weiteren Ich-Erzählung eingeschoben. Bedloe will etwas Ungewöhnliches bei einem Spaziergang in den Bergen erlebt haben. Nachdem er mitten in der amerikanischen Wildnis in eine orientalisch anmutende Stadt geraten ist, will er dort in kriegerischen Auseinandersetzungen von einem Giftpfeil getötet worden sein. Wieder wohlbehalten und lebendig aus den Bergen zurückgekehrt, sucht Bedloe zusammen mit dem Erzähler den den Lehren Mesmers verschriebenen Doctor Templeton auf, um über das (vermeintliche) Erlebnis zu sprechen. Im Hinblick auf Bedloes Erlebnisbericht bereitet Poe gleich zu Beginn der Erzählung mit der Personenbeschreibung des Bergwanderers Nährboden für Zweifel. Der Leser erfährt dort nämlich über Bedloe:

[1657] Vgl. z.B. Peter-André Alt, *Der Schlaf der Vernunft*, S. 288

[1658] Vgl. z.B. Paul Wächtler, *Edgar Allan Poe und die deutsche Romantik*, S. 54 oder Palmer Cobb, *The Influence of E.T.A. Hoffmann on the Tales of Edgar Allan Poe*. Thomas Svend Hansen und Burton R. Pollin weisen in ihrer gemeinsamen Publikation *The German Face of Edgar Allan Poe* (S. 101) darauf hin, daß Hoffmanns Erzählung jedoch nicht als einziger Intertext angesehen werden kann.

[1659] Vgl. Charles E. May, *Edgar Allan Poe*, S. 93ff.

> His imagination was singularly vigorous and creative; and no doubt it derived additional force from the habitual use of morphine, which he swallowed in great quantity, and without which he would have found it impossible to exist. It was his practice to take a very large dose of it immediately after breakfast, each morning – or rather immediately after a cup of strong coffee, for he ate nothing in the forenoon – and then set forth alone, or attended only by a dog, upon a long ramble among […] the Ragged Mountains.[1660]

Hervorgehoben werden also lebhafte Einbildungskraft sowie täglicher starker Drogenkonsum des Protagonisten - beides Gründe dafür, das Gebirgserlebnis als Sinnestäuschung zu interpretieren. Später erfährt der Leser auch noch von einer Nervenkrankheit der Figur.[1661] Der Drogenkonsument in Poes Erzählung erlebt die Wirkung des Rauschmittels zwar als „enduing all the external world with an inensity of interest"[1662], die Droge schärft also angeblich seine Sinne, doch ist dies sein subjektiver Eindruck; und ferner ist bekannt, daß solche Betäubungsmittel auch Visionen hervorrufen können. Als weiterer Einflußfaktor im Hinblick auf Bedloes Wahrnehmung gestaltet sich der dicke Nebel, der alle Eindrücke von der bergigen Umgebung zu „vague impressions"[1663] werden läßt.[1664] Ob man davon ausgeht, daß die dichten Schwaden als Naturerscheinung aufzufassen sind oder im übertragenen Sinne durch den Drogenkonsum Bedloes Sinne vernebelt sind, in beiden Fällen bewirkt der Nebel eine Wahrnehmungsbeeinträchtigung und kann in textgestalterischer Hinsicht als motivisches Vagheitsmittel aufgefaßt werden. Auf dem Weg durch die Ragged Mountains wird dieser Nebel immer dichter und führt den Protagonisten dabei immer weiter in eine von Vagheit bestimmte Welt:

> „[…] A thousand vague fancies oppressed and disconcerted me – fancies the more distressing because vague."[1665]

Bedloe beschleicht nun das Gefühl, er befinde sich in einem Traum, und er versucht, sich durch ein die Sinne weckendes Bad in kaltem Wasser das Gegenteil zu beweisen – scheinbar mit Erfolg:

[1660] Edgar Allan Poe, „A Tale of the Ragged Mountains", S. 166

[1661] ebd., S. 175

[1662] ebd., S. 167

[1663] ebd.

[1664] Interessant ist, daß Poe hier nicht zum ersten Mal in seinen Short Stories den Begriff des Vagen explizit für Beschreibungen heranzieht.

[1665] Edgar Allan Poe, „A Tale of the Ragged Mountains", S. 168

> „[…] the fancy that I dreamed would serve me no longer. I saw – I felt that I had perfect command of my senses – and these senses now brought to my soul a world of novel and singular sensation. […] a strong and brief gust of wind bore off the incumbent fog as if by the wand of an enchanter.“[1666]

Im Gegensatz zu dem Protagonisten kann sich der Leser ganz und gar nicht sicher sein, ob Bedloe sich nicht vielleicht in „a dream within a dream“[1667] befindet, wie es in einem Poeschen Gedicht gleichen Titels heißt, statt nun wirklich hellwach zu sein. Interessant ist, daß ganz plötzlich der Nebel gleich einem verhüllenden Schleier hinfortgehoben wird, um den Blick auf eine neue Welt freizugeben.[1668] Allerdings bleibt dabei unentscheidbar, ob der plötzliche klare Blick für ein Erwachen aus einem schläfrigen Dämmerzustand stehen soll oder aber analog zu Novalis' Vorstellung sich im Traum der Schleier hebt und einen Einblick in ein geheimnisvolles Reich gewährt.

Bedloe jedenfalls ist auch nachträglich fest davon überzeugt, daß es sich bei seinem Bergabenteuer keinesfalls um einen Traum handelt. Er erklärt seinen Zuhörern bestimmt:

> „[…] What I saw – what I heard – what I felt – what I thought – had about it nothing of the unmistakeable idiosyncrasy of the dream. […]“[1669]

Seine Überzeugung verteidigt Bedloe mittels eines Novalis-Zitats:

> „Now, when one dreams, and, in the dream, suspects that he dreams, the suspicion *never fails to confirm itself*, and the sleeper is almost immediately aroused. – Thus Novalis errs not in saying that `we are near waking when we dream that we dream.´ Had the vision occured to me as I described it, without my suspecting it as a dream, then a dream it might absolutely have been, but, occurring as it did, and suspected and tested as it was, I am forced to class it among other phenomena.“[1670]

[1666] Edgar Allan Poe, „A Tale of the Ragged Mountains“, S. 169

[1667] Edgar Allan Poe, „A Dream Within a Dream“, S. 16

[1668] In Hoffmanns Erzählung *Der Kampf der Sänger* gibt es eine Textstelle, die ebenfalls die Begriffe „Schleier“ und „Nebelwolke“ (beides: E.T.A. Hoffmann, „Der Kampf der Sänger“, S. 332) zusammenbringt und an die Poesche Beschreibung (in entgegengesetzter Bewegung) erinnert: „Da war es, als hinge ein unsichtbares Wesen einen Schleier nach dem andern über sein Haupt, so daß alles um ihn her in immer dichterem und dichterem Nebel verschwamm.“ (E.T.A. Hoffmann, „Der Kampf der Sänger“, S. 332). Das Verschleiern und Vernebeln steht hier für den Traum, der die Figur in der Szene heimsucht.

[1669] Edgar Allan Poe, „A Tale of the Ragged Mountains“, S. 170

[1670] ebd., S. 171

Diese theoretisierende Erklärung trägt jedoch wenig dazu bei, dem Leser in bezug auf die Traumfrage Gewißheit zu verschaffen, da gewisse Widersprüche dabei ungeklärt bleiben. Rätselhaft bleibt zum Beispiel, wie die fremde Szenerie der umkämpften Stadt in die heimische Bergwelt kommt. Die auf mesmeristischem Gedankengut basierende Erklärung des Doktors jedenfalls wird im Text nicht zweifelsfrei belegt und ist insbesondere für den Leser der Gegenwart nicht befriedigend. Mutet die Stadt fremdartig an, so gehören gewiß auch deren Einwohner einer fremden Kultur an. Ist das mit keiner Silbe erklärte spontane Verständnis einer offensichtlich fremden Sprache dann nicht viel eher der Kompetenz eines Träumenden zuzuordnen? Nicht zuletzt gibt auch der angebliche Tod Bedloes Rätsel auf, steht er doch zum Zeitpunkt der Erörterung des Erlebnisses äußerst lebendig im Kreise der Diskutierenden. Handelte es sich etwa bei der Verletzung durch den schlangenförmigen Pfeil lediglich um eine Bißverletzung eines in den Bergen Nordamerikas beheimateten Reptils, und hat die Beschreibung der Pfeilform somit einen interpretativen Gehalt, der über die Parallele zu den sich schlängelnden Blutegeln am Schluß der Erzählung hinausgeht?[1671] Offensichtlich läßt sich jedoch auch keine Wunde vorzeigen, um den Pfeilschuß respektive den Schlangenbiß zu belegen.

Wenn Bedloe in seiner Einschätzung des vermeintlichen Bergerlebnisses von „other phenomena“ spricht, wird indirekt erstmals seit dem Auftakt der Rahmenerzählung wieder das Phänomen des Mesmerismus und des magnetischen Schlafs aufgegriffen. Bedloe behauptet, bei der Rückkehr aus den Bergen „a shock as of a galvanic battery“[1672] verspürt zu haben, der ihn unvermittelt wieder in sein „original self“[1673] zurückversetzt habe, ohne aber dem vermeintlichen Erlebten in der Retrospektive „the vividness of the real“[1674] genommen zu haben. Doctor Templeton greift diese Ausführungen Bedloes auf und holt zur finalen Erläuterung der Geschehnisse in den Bergen aus. Er behauptet, daß es sich bei alledem um einen künstlich erzeugten Traum handelt, der Ergebnis eines magnetischen Rapports zwischen ihm und dem Bergwanderer sei. Templeton kann angeblich dafür auch Beweise vorlegen:

[1671] Am Ende der Erzählung wird Bedloe von einer mit einem Blutegel verwechselten Giftschlange getötet, die ihn an der gleichen Körperstelle beißt, wo ihn zuvor der Pfeil getroffen haben soll. (Vgl. Edgar Allan Poe, „A Tale of the Ragged Mountains“, S. 176)

[1672] Edgar Allan Poe, „A Tale of the Ragged Mountains“, S. 173

[1673] ebd.

[1674] ebd.

> „[…] You will perceive by these manuscripts," (here the speaker produced a note-book in which several pages appeared to have been freshly written) „that at the very period in which you fancied these things amid the hills, I was engaged in detailing them upon paper here at home."[1675]

Bedloe soll durch mesmeristische Einwirkungen, zeitgleich zur Niederschrift des Doktors, in seiner Vision ein Parallelerlebnis von Templetons verstorbenem Freund Oldeb erfahren haben.[1676] Poe stellt hier also das Phänomen des künstlich erzeugten Träumens zur Diskussion. Daß er dasselbe darüber hinaus in Frage stellt, kann von einem in die Rede Templetons subtil integrierten Vagheitsmarker abgeleitet werden. Es hat, laut den Worten des Doktors, nämlich nur den Anschein, daß der Erlebnisbericht erst kürzlich zu Papier gebracht worden ist – „[…] several pages *appeared* to have been freshly written […]."[1677]. Es ist gut möglich, daß die Seiten Bedloe bereits in einer früheren Sitzung mit Templeton – eventuell in einem hypnotisierten Zustand - vorgelegt worden sind und deren Inhalt dem Bergwanderer im Drogenrausch wieder lebhaft vor Augen stand. Zwar besitzt diese Gegenthese ebenso wie die pseudo-wissenschaftliche Erklärung des Doktors spekulativen Charakter; das leicht zu überlesende Verb „appeared" untermauert sie jedoch.

Zum Ende der Erzählung erfährt der Leser, daß Bedloe nun tatsächlich verstorben ist. Die seltsamen Umstände, unter denen er zu Tode gekommen ist – die Poesche Figur stirbt an dem Biß einer mit Blutegeln verwechselten Giftschlange im Kopfbereich -, verleiten zu weiteren Spekulationen, da sie Parallelen zu dem ebenso seltsamen vermeintlichen Bergabenteuer aufweisen. Hat Bedloe etwa seinen Tod in der Bergvision vorausgesehen, oder muß er auf eine Weise sterben, die an das Schicksal seines offensichtlichen Doppelgängers Oldeb erinnert?[1678] Paul Wächtler nimmt gar an, daß Bedloe tatsächlich in den Bergen von einem Giftpfeil getroffen worden ist und von dem Doktor durch magnetische Einwirkung eine

---

[1675] Edgar Allan Poe, „A Tale of the Ragged Mountains", S. 175

[1676] Als weitere suggestive Parallele zwischen Bedloe und dem verstorbenen Freund führt Poe später im Text den Schreibfehler des Namens im Zeitungsbericht über Bedloes Tod an, der die anagrammatische Verbindung beider Figurennamen deutlich werden läßt. (Vgl. Edgar Allan Poe, „A Tale of the Ragged Mountains", S. 176)

[1677] Edgar Allan Poe, „A Tale of the Ragged Mountains", S. 175 [Kursiv-Hervorhebung durch die Verfasserin]

[1678] Zum Zusammenhang von Traum und Todesvorahnung vgl. Gisela Maria Maucher, *Das Problem der dichterischen Wirklichkeit im Prosawerk von E.T.A. Hoffmann und E.A. Poe*, S. 123; zum rätselhaften Aspekt der Doppelgängerei und der Möglichkeit einer Seelenwanderung vgl. Richard Kopley, „Poe' *Pym*-esque `A Tale of the Ragged Mountains", S. 168 und Hermann Josef Schnackertz, *E.A. Poe und die Wissenschaften seiner Zeit*, S. 21 sowie Palmer Cobb, *The Influence of E.T.A. Hoffmann on the Tales of Edgar Allan Poe*, S. 62

Zeit lang künstlich am Leben erhalten wurde.[1679] Wie, wenn überhaupt, hängt das Ganze dann mit Doctor Templeton und dem künstlich erzeugten Träumen zusammen?

Wieder einmal wirft eine Erzählung Edgar Allan Poes am Ende mehr Fragen auf als beantwortet werden, und der Leser wird somit zum produktiven Rätseln veranlaßt. Diese Beobachtung teilt auch Hermann Josef Schnackertz in seiner Untersuchung *E.A. Poe und die Wissenschaften seiner Zeit*:

> […] Statt das Phantastische zu erklären, werden die Erklärungen immer phantastischer. Die Einzelinterpretationen lassen sich zu keinem stimmigen Gesamtbild zusammenfügen und sind damit ein eindrucksvoller Beleg für die Fähigkeit des Poeschen Textes, die Imagination seiner Leser in Bewegung zu bringen.[1680]

Aufgrund dieser intendierten Textoffenheit laufen Interpretationen wie die von Palmer Cobb in seinem Beitrag „The Influence of E.T.A. Hoffmann on the Tales of Edgar Allan Poe" fehl, in denen Vereindeutigungen vorgenommen werden.[1681] Im Gegensatz zu Cobb zollt Gisela Maria Maucher dem amerikanischen Autor angesichts „solche[r] letzte[r] Ungeklärtheiten"[1682] Bewunderung und lobt diese als Elemente „[…] meisterhafte[r] mystische[r] `vagueness´, die seinen [Poes] Kunstwerken ihren wahren poetischen Charakter verleihen."[1683].

Die funktionale Verknüpfung von Traumthematik und Vagheitsmitteln gestaltet sich also in Poes *A Tale of the Ragged Mountains* in erster Linie als Spiel mit der „Irritation des Lesers"[1684], indem der Rezipient der Short Story in einem „Zustand spannungsvoller Unentschiedenheit"[1685] darüber gehalten wird, ob das vermeintliche Bergabenteuer als träumerische Vision oder als `wissenschaftliches´ Phänomen im Kontext des Mesmerismus aufzufassen ist. Die neuartigen wissenschaftlichen Betrachtungen des Traums – insbesondere des künstlich erzeugten – reizen Poe zu ebenso neuartigen literarischen Experimenten, das Verhältnis von Traum und Wirklichkeit zu problematisieren:

[1679] Vgl. Paul Wächtler, *Edgar Allan Poe und die deutsche Romantik*, S. 52

[1680] Hermann Josef Schnackertz, *E.A. Poe und die Wissenschaften seiner Zeit*, S. 21

[1681] Vgl. Palmer Cobb, *The Influence of E.T.A. Hoffmann on the Tales of Edgar Allan Poe*, S. 62

[1682] Gisela Maria Maucher, *Das Problem der dichterischen Wirklichkeit im Prosawerk von E.T.A. Hoffmann und E.A. Poe*, S. 127

[1683] ebd.

[1684] Hermann Josef Schnackertz, *E.A. Poe und die Wissenschaften seiner Zeit*, S. 20

[1685] ebd.

> Der intellektuelle Reiz der Wissenschaften liegt für Poe darin, ihre Ideen in seine literarischen Konstruktionen aufzunehmen, dabei vorgegebene Erklärungen spekulativ zu überschreiten, Konzeptionen spielerisch in Frage zu stellen und der Imagination neue Erfahrungsmöglichkeiten zu erschließen. Gegen die Geltungsansprüche populärwissenschaftlicher Theorien wird das kreative Potential der Fiktion ins Spiel gebracht.[1686]

Vagheitsmittel und Textoffenheit sind der Schlüssel zu diesem literarischen Versuchslaboratorium, indem sie auf erzählgestalterischer Ebene immer wieder zu Zweifel und Neukonzeptionen anregen. Nicht nur der Autor verschafft sich somit im literarischen Werk einen Freiraum für die „imaginäre Erprobung von Wirklichkeitskonstruktionen“[1687], sondern auch der Leser wird durch den Funktionszusammenhang von Traumthematik und Vagheit dazu in die Lage versetzt, aktiv an den Text heranzugehen und verschiedene Lesarten zu erproben.

Im Gegensatz zu *Artushof* und anderen romantischen Prosatexten aus dem deutschsprachigen Raum tritt das Phänomen der Vagheit in *A Tale of the Ragged Mountains* kaum auf grammatikalischer Ebene in Erscheinung, sondern findet in erster Linie eine Umsetzung auf motivischer Ebene. Der Nebel ruft vage Eindrücke hervor, ebenso wie der exzessive Drogenkonsum eine Beeinträchtigung der Sinneswahrnehmung nahelegt. Zudem scheinen mesmeristisch induzierte Traumzustände in dieselbe Richtung zu wirken. Vagheit gestaltet sich hier folglich als inhaltliche „[…] details that permit us to read the events as misperceptions […]“[1688]. Das Fehlen von grammatikalischen Vagheitsmitteln kann möglicherweise dadurch bedingt sein, daß die vermeintlichen Eindrücke aus den Bergen lediglich in einem knappen, zusammenfassenden Bericht von den Figuren wiedergegeben und keine direkten subjektiven Sinneseindrücke geschildert werden. Im Gegensatz etwa zu Hoffmann verzichtet Poe in seiner Erzählung auf die detaillierte Schilderung einer sich allmählich vollziehenden Grenzüberschreitung und läßt statt dessen seinen Protagonisten Bedloe recht unvermittelt in die fremdartige Stadt treten.[1689] An Stelle der oft verwendeten grammatikalischen Vagheitsmarker, wie etwa der „als ob“-Konstruktion, stellt hier die Nebelwand die Grenze zwischen den zwei Welten dar.

[1686] Hermann Josef Schnackertz, *E.A. Poe und die Wissenschaften seiner Zeit*, S. 23

[1687] ebd.

[1688] Donald A. Ringe, *American Gothic*, S. 130

[1689] Vgl. Gisela Maria Maucher, *Das Problem der dichterischen Wirklichkeit im Prosawerk von E.T.A. Hoffmann und E.A. Poe*, S. 5 (Fußnote)

Einen zusätzlichen Effekt der Verunsicherung, wie auch schon im Kontext anderer Poe-Erzählungen herausgearbeitet, erzielt der amerikanische Autor durch die Wahl der Erzählsituation. Als Rahmenerzählung dient ein Bericht aus zweiter Hand, der Kern der Erzählung gestaltet sich als subjektiver Rapport eines drogenabhängigen Ich-Erzählers. Aus beiden Erzählsituationen ergibt sich ein Mangel an Zuverlässigkeit hinsichtlich der Aussagen der jeweiligen erzählenden Instanz.

*

Was sprichst du wirr wie in Träumen
Zu mir, phantastische Nacht?[1690]

(Joseph von Eichendorff, „Schöne Fremde“ **)**

Daß auch Joseph von Eichendorff vom Traum fasziniert ist, läßt sich bereits bei einem oberflächlichen, lediglich quantitativ orientierten Blick auf seine Erzählung *Das Marmorbild* erkennen. Aus dem Wortfeld „Traum“ begegnen dem Leser 32 Begriffe; das mit dem Träumen assoziierte Wortfeld „Schlafen/Erwachen“ ist mit 31 Nennungen vertreten. Aufgrund dieser begrifflichen Inflation des Träumens spricht Paula Ritzler Eichendorffs literarischer Auseinandersetzung mit dem Traum die bedeutungsschwere Tiefe ab, wie sie etwa im Werk von E.T.A. Hoffmann oder Edgar Allan Poe zu verzeichnen ist. Sie stuft die Eichendorffschen Träume als „recht belanglos“[**1691**] ein und degradiert diese in ihren Ausführungen zu „Requisiten“[**1692**], die, so Ritzler, einzig und allein der Stimmungserzeugung dienen.[**1693**] Ob Ritzlers generalisierende Einschätzung zutreffend ist, soll im Folgenden an Eichendorffs im Zeitraum von 1816 bis 1817 verfaßter Erzählung *Das Marmorbild* überprüft werden. Im Fokus der Analyse steht dabei wie immer die erzählgestalterische bzw. die stilistische Einbettung der Traumthematik in den Gesamttext der Erzählung und damit die funktionale Verknüpfung von Traum und Vagheit.

Dieser Textbetrachtung vorangestellt sei aber noch ein knapper Einblick in Eichendorffs Traumvorstellung. Manifestiert sich im Werk E.T.A. Hoffmanns und Edgar Allan Poes eine Traumvorstellung von ambivalenter Natur, so läßt sich eine solche auch bei

---

[1690] Joseph von Eichendorff, „Schöne Fremde“, S. 39

[1691] Paula Ritzler, *Der Traum in der Dichtung der deutschen Romantik*, S. 52

[1692] ebd., S. 55

[1693] Vgl. ebd., S. 54

Joseph von Eichendorff feststellen. Der Traum präsentiert sich einerseits als „etwas überirdisch Schöne[s]“[1694] und andererseits als „etwas Dämonisches“[1695]. Auch Eichendorff verknüpft also auf der einen Seite mit dem Traumreich das Wunderbare, von dem der Wachende allenfalls eine ferne Ahnung hat.[1696] Ilse Weidekampf weist jedoch im Vergleich zur Darstellung bei Eichendorffs romantischen Schriftstellerkollegen auf einen entscheidenden Unterschied im Zusammenhang von Traumthematik und romantischem Zwei-Welten-Konzept hin:

> Aber es fehlt bei Eichendorff die Gegensätzlichkeit zwischen der Welt, die im Traum sichtbar wird, und der Welt der fremden, störenden Wirklichkeit. […] Die Gestalten seiner Romane leben, ob sie träumen oder wachen, ein erhöhtes, von wunderbaren Zusammenhängen bestimmtes Leben.[1697]

Weidekampf spricht dabei allerdings auch von Abstufungen: Dem Träumenden und dem Dichter werde in Eichendorffs Vorstellung ein intensiveres Gefühl von diesem Zusammenhang zuteil.[1698] Zum einen bedeutet also für Eichendorff der Traum ein „Reich der Glückseligkeit, der ungebrochenen Harmonie“[1699]. Andererseits jedoch lauern auch in den Eichendorffschen Träumen analog zur „dämonische[n] Mondnacht“[1700] Gefahr und Schrecken.[1701]

In Eichendorffs *Marmorbild* wird der Protagonist Florio auf seiner „adoleszenten Initiationsreise“[1702] in Tag- und Nachträumen hin- und hergerissen „zwischen Verzauberung und heimlichem Grauen“[1703]. Mindestens ebenso verunsichernd und verwirrend wie für den Eichendorffschen Helden ist das Träumen für den Leser der Erzählung. Unklar bleibt nämlich in den meisten Fällen, wo Florios Träume beginnen und wo sie ihr Ende haben. Interessant ist dabei, daß Eichendorff zwar immer wieder scheinbar eindeutige Situierungen vornimmt,

---

1694 Paula Ritzler, *Der Traum in der Dichtung der deutschen Romantik*, S. 55

1695 ebd.

1696 Vgl. Ilse Weidekampf, *Traum und Wirklichkeit in der Romantik und bei Heine*, S. 17

1697 ebd.

1698 Vgl. ebd., S. 18

1699 Albert Béguin, *Traumwelt und Romantik*, S. 380

1700 Kaspar Heinrich Spinner, *Der Mond in der deutschen Dichtung von der Aufklärung bis zur Spätromantik*, S. 94

1701 Vgl. Martin Wettstein, *Die Prosasprache Joseph von Eichendorffs*, S. 55 und Paula Ritzler, *Der Traum in der Dichtung der deutschen Romantik*, S. 55

1702 Hartmut Böhme, „Romantische Adoleszenzkrisen“, S. 140

1703 Winfried Freund, *Literarische Phantastik*, S. 106

wenn er den Protagonisten explizit einschlafen und in Träume versinken oder erwachen läßt, doch tragen wiederum gerade diese Situierungen erheblich zur Grenzverwischung zwischen Wachen und Träumen bei. Wie dieser Effekt erzielt wird, ist gleich auf den ersten Seiten der Erzählung nachvollziehbar. Nachdem der Protagonist Florio auf seiner Wanderschaft durch Italien die Bekanntschaft des Sängers Fortunato und der schönen Bianka sowie des geheimnisvollen Donati gemacht hat, kehrt er müde in sein Nachtquartier zurück:

> Florio warf sich angekleidet auf das Ruhebett hin, aber er konnte lange nicht einschlafen. In seiner von den Bildern des Tages aufgeregten Seele wogte und hallte und sang es noch immer fort. […] da war es ihm, als führe er mit schwanenweißen Segeln einsam auf einem mondbeglänzten Meer. Leise schlugen die Wellen an das Schiff, Sirenen tauchten aus dem Wasser, die alle aussahen, wie das schöne Mädchen mit dem Blumenkranze vom vorigen Abend. Sie sang so wunderbar, traurig und ohne Ende, als müsse er vor Wehmuth untergehn. Das Schiff neigte sich unmerklich und sank langsam immer tiefer und tiefer. – Da wachte er erschrocken auf.
> Er sprang von seinem Bett und öffnete das Fenster. […] Auch da draußen war es […], als sänge die ganze Gegend leise, gleich den Sirenen, die er im Schlummer gehört.[1704]

Offenbar verarbeitet Florio hier das am Tag Erlebte in einem Traum. Daß es sich bei dem durch eine „als ob"-Konstruktion Eingeleiteten um einen Trauminhalt handelt, kann jedoch nur retrospektiv aufgrund der expliziten Beschreibung des Erwachens – zwei Seiten weiter reflektiert Florio über den „Traum auf seinem Zimmer"[1705] - sowie des verwendeten Gedankenstrichs geschlußfolgert werden.[1706] Aber selbst die Feststellung, daß der

---

[1704] Joseph von Eichendorff, „Das Marmorbild", S. 43

[1705] ebd., S. 45

[1706] Das „als ob" dient in vielen romantischen Erzähltexten als Traumschilderungen einleitendes Stilmittel. Weiterhin ist zumeist die gesamte Wiedergabe von Träumen von „als ob"-Sätzen geprägt. Ein illustrierendes Beispiel findet sich etwa in Fouqués *Undine*, wo mit ganz ähnlichen Erzähltechniken wie bei Eichendorff gearbeitet wird: „Es war zwischen Morgendämmrung und Nacht, da lag der Ritter halb wachend, halb schlafend auf seinem Lager. Wenn er vollends einschlummern wollte, war es, als stände ihm ein Schrecken entgegen und scheuchte ihn zurück, weil es Gespenster gäbe im Schlaf. […] Endlich aber mochte er doch wohl ganz entschlafen sein, denn es kam ihm vor, als ergreife ihn das Schwanengesäusel auf ordentlichen Fittichen und trage ihn weit fort über Land und See und singe immer aufs anmutigste dazu. […] Ihm ward […] auf einmal, als schwebe er über dem Mittelländischen Meer. […] dem Ritter war es, als schwebe er über Alpen und Ströme hin, schwebe endlich zur Burg Ringstetten herein und erwache auf seinem Lager.
Wirklich erwachte er auf seinem Lager." (Friedrich de la Motte Fouqué, „Undine", S. 109f.)
Neben den kontinuierlichen „als ob"-Formulierungen fällt bei dieser Darstellung auf, daß das Traumgeschehen durch den letzten Satz ausdrücklich als ein solches situiert wird. Unterstützt wird dies noch durch die hier nicht zitierte Überschrift des Kapitels, aus dem die Textpassage stammt, die „Des Ritters Traum" lautet. Andere erzählerische Mittel wirken dieser eindeutigen Kennzeichnung als Traum jedoch entgegen. Der Ritter „mochte"

Eichendorffsche Protagonist definitiv erwacht ist, wird geschickt wieder ins Zweifelhafte gezogen, indem sich im Folgenden Traumgeschehen und fiktive Realität vermischen, wenn Florio auch weiterhin noch ein Singen zu vernehmen meint. Auf diese Weise wird das Fortwähren des Traums suggeriert.[1707] Diese Vermutung wird unterstützt, wenn Eichendorff im Folgenden Florios „nachträumendes Herz“[1708] erwähnt. Bei näherer Betrachtung der zitierten Textpassage begleiten diese Klänge des Gesangs den Helden sogar kontinuierlich. Bereits als sich Florio auf sein Ruhebett legt, hallen die Klänge in seinem Inneren nach. Verfolgt man dieses Fortwähren des Gesanges ab diesem Punkt im Handlungsverlauf, könnte diese permanente Geräuschwahrnehmung auch dafür sprechen, daß sich Florio kontinuierlich in einem wachen Zustand befindet.

Auch als der Protagonist im Folgenden erstmalig das geheimnisvolle Venusbild erblickt, befindet er sich in „nachträumender“ Art und Weise „in Gedanken“[1709]. Eine solche Suggestion des Fortwährens des träumerischen Zustands findet sich wiederholt im Textverlauf. Eichendorff beschreibt etwa seinen Protagonisten nach dem jeweiligen Erwachen als noch „in blühende Träume versunken“[1710], oder er erwähnt, daß dessen „träumerisch funkelndes Herz […] noch in anderer Macht“[1711] steht. An anderer Stelle erfährt der Leser, daß Florio den ganzen Tag und die darauffolgende Nacht in „Brüten und Träumen“[1712] befangen ist. Selbst die Natur spiegelt diese andauernde Traumbefangenheit des Protagonisten

---

„wohl“ eingeschlafen sein, heißt es beim Übergang in den Traum. Diese beiden Wörter sowie nicht zuletzt der Eindruck der vielen „als ob“-Figuren sorgen dafür, daß zunächst in der Schwebe bleibt, ob die wundersam anmutenden Eindrücke des Ritters `bloß´ mit der Erklärung eines Traumes abgetan werden können.

[1707] Georg Reichard geht in bezug auf dieses Beispiel sowie auch auf die im Folgenden erörterten Textpassagen nicht von einem fortwährenden Träumen, sondern von einem einsetzenden Wahnsinn des Helden aus. (Vgl. Georg Reichard, „Das Motiv des Wahnsinns bei Eichendorff“, S. 185ff.) Diese Erklärung der seltsamen Wahrnehmungen Florios mag im Kontext von Eichendorffs Erzählung *Die Zauberei im Herbste* sowie Tiecks *Runenberg*-Erzählung – Eichendorff orientierte sich in seinem literarischen Schaffen sehr an dem Frühromantiker – plausibel erscheinen und auch durchaus im Text des *Marmorbildes* mitschwingen, doch liegt das Traummotiv, wie im Folgenden herausgearbeitet, hier in dominanterer Art und Weise vor. Der Traum bietet sich somit als primäres Erklärungsmuster an.

[1708] Joseph von Eichendorff, „Das Marmorbild“, S. 45

[1709] ebd.

[1710] ebd., S. 51

[1711] ebd., S. 48

[1712] ebd., S. 75

wider, wenn Blumen „traumhaft“[1713] im Wind schaukeln, die Gegend „wie unter einem Schleier von Schwüle zu schlummern und zu träumen“[1714] scheint oder ein Vogel erwacht und doch „wie im Schlummer“[1715] zu singen beginnt.

Während Florio die steinerne Venus betrachtet, erscheint ihm die Statue zudem wie aus „träumerische[r] Stille seiner frühesten Jugend heraufgewachsen“[1716]. In diesem Zustand scheint das Marmorbild im Mondschein zum Leben zu erwachen. Ganz plötzlich aber verliert sich dieser Eindruck wieder. Im Text wird das abrupte Ende des `Spuks´ mit einem Gedankenstrich markiert, welcher wiederum eine Grenzlinie zwischen Schlafen und Wachen assoziieren läßt. Mit der gleichen Plötzlichkeit, mit der sich in dieser Textpassage der Eindruck vom Marmorbild wandelt, wird Florio noch an weiteren Stellen im Text konfrontiert. Wenn das vermeintlich fleischgewordene Marmorbild sich bei einer weiteren Begegnung plötzlich zwischen dichtem Laubwerk zeigt und sich seine Gestalt wenig später wieder darin verliert oder wenn eine schöne Maskierte sich flüchtig vor dem Protagonisten verneigt, um dann schnell wieder im Menschengewühl zu verschwinden, ist Florios Sinneseindruck jeweils zu vage, als daß er sich seiner Wahrnehmungen vergewissern könnte.[1717]

Wenig später - nach der ersten Sichtung der steinernen Statue - fällt Florio wieder explizit in einen Schlaf:

> Dann warf er sich auf’s Bett und schlummerte endlich unter den seltsamsten Träumen ein.[1718]

Die ausdrückliche Erwähnung des Einschlafens impliziert ein vorangehendes Wachsein.
Das vorherige Geschehen wäre somit, logischen Gesetzen folgend, als fiktiv-reale Wahrnehmung einzustufen. Für eine zwischenzeitliche Wachphase, die zeitgleich mit der vermeintlichen Belebung des Marmorbildes anzusetzen ist, spricht auch, daß der nächtliche Spaziergang offensichtlich von einem Diener beobachtet worden ist.[1719] Andererseits verliert

---

[1713] ebd., S. 50

[1714] ebd., S. 49

[1715] ebd., S. 50

[1716] ebd., S. 45

[1717] Vgl. Joseph von Eichendorff, „Das Marmorbild“, S. 50f. und S. 57

[1718] ebd., S. 46

[1719] Vgl. ebd., S. 47

diese Figur des Dieners den beweiskräftigen Status eines Zeugen der Außenwelt, wenn sie auf einen Symbolgehalt reduziert wird.[1720]

Daß Florio die folgenden Ereignisse im wachen Zustand verfolgt, wird wiederum nicht explizit im Text erwähnt. Dem Leser wird es außerdem unmöglich gemacht, zwischen Wachen und Träumen des Protagonisten zu unterscheiden, weil Eichendorff durchgehend mit Vagheitsmitteln arbeitet. Neben den Verben „scheinen“ und „glauben“ häufen sich „als ob“-Konstruktionen sowie unbestimmte Adverbien wie „fast“ und „beinah“. Nicht selten wird im Text ferner explizit auf die Vagheit von Florios Wahrnehmungen hingewiesen, wenn Eichendorff zur Beschreibung Wendungen wie „ungewiß“[1721], „halbkenntlich“[1722], „nicht deutlich“[1723] oder „nichts genau“[1724] verwendet. Zudem zieht sich das Wortfeld des Traumes in subtiler Art und Weise durch den gesamten Text.

Den nächsten Hinweis darauf, ob Florio schläft und träumt oder wach ist, liefert der Text, wenn der Protagonist am nächsten Morgen „seine Traumblüthen abschüttelt“[1725]. Aus dieser Bemerkung wäre wiederum das Ende einer vorangegangenen Traumphase abzuleiten. Wo diese allerdings ihren Anfang genommen hat, bleibt offen. In dieser vermeintlichen Wachphase besucht Florio den Maskenball, wird mit dem Wechselspiel zweier schöner Frauen konfrontiert und trifft erneut auf das angebetete Venusbild bzw. dessen fleischgewordenes Gegenstück.

Wieder werden Protagonist und Leser aus dem (vermeintlichen) Geschehen gerissen, wenn es im Text heißt:

> Ein Rufen aus dem Garten weckte ihn [Florio] aus seinen Träumen.[1726]

Erneut findet sich hier eine Situierung ohne passendes Gegenstück im vorangegangenen Textverlauf. Florio erwacht, ohne zuvor explizit in Träume versunken zu sein.

Wenn der Protagonist kurz darauf, laut Erzähler, wiederum „als wie ein Fieberkranker in die wunderlichsten Träume“[1727] fällt, findet sich zwar zwei Seiten weiter der Hinweis, daß

[1720] Vgl. Georg Reichard, „Das Motiv des Wahnsinns bei Eichendorff“, S. 185

[1721] Vgl. z.B. Joseph von Eichendorff, „Das Marmorbild“, S. 59 oder S. 64

[1722] ebd., S. 62

[1723] ebd., S. 61

[1724] ebd., S. 54

[1725] Joseph von Eichendorff, „Das Marmorbild“, S. 54

[1726] ebd., S. 63

[1727] ebd., S. 65

Florio „[…] aus dem träumerischen Schauen [auffährt], in das er versunken stand […]“[1728], doch ergibt sich daraus auch in diesem Falle kein geschlossener Situierungsrahmen, da es sich bei dem „träumerischen Schauen“, sofern wörtlich gemeint, offensichtlich um Tagträumerei handelt. Zuvor ist der Protagonist jedoch eindeutig in nächtliche Schlafträume versunken, nachdem er sich „auf sein Ruhebett“[1729] gelegt hat. Wieder bleiben folglich die Grenzmarkierungen zwischen Träumen und Wachen im Bereich des Vagen.

Im Folgenden kommt es zum finalen Aufeinandertreffen mit der Venusfigur. Erst als Florio wieder mit dem Sängerfreund Fortunato und der schönen Bianka vereint ist, scheint der Protagonist sich endgültig aus seinem träumerischen Zustand befreit zu haben. Der „Zaubernebel“[1730], der Florios Augen bis dahin umfangen hatte, lichtet sich, gleich der Nebelwand in den Poeschen Ragged Mountains.

All diese betrachteten Textstellen zusammengenommen, ergibt sich ein Muster, das als Vagheitsstrategie die gesamte Erzählung dominiert. Der Text nennt entweder nur Traumanfang oder Traumende bzw. Erwachen des Protagonisten explizit; die fehlende Situierungsangabe ist allenfalls durch Mutmaßungen und Schlußfolgerungen des Lesers dem Text entnehmbar. Überdies zieht sich das Moment des Träumerischen unterschwellig durch den gesamten Textverlauf. Jeweils nach dem (vermeintlichen) Erwachen des Helden wird insbesondere durch Wendungen, die aus dem Wortfeld des Traums gespeist werden, das mögliche Fortwähren des Träumens suggeriert. Das Traummotiv erweist sich in dieser Eichendorffschen Erzählung folglich als primäres Mittel zur Vagheitserzeugung.

Weiterhin wird der Effekt des Vagen durch die beinahe ebenso dominant im Text vertretene Lichtmetaphorik erzielt. Eichendorff spielt hier wie Tieck im *Runenberg* mit den Begriffen „Lichtschein“ und „Anschein“.[1731] Das Wortfeld des „Scheinens“ fällt durchgängig im Text ins Auge und wird für die Erzeugung eines vagen Eindrucks funktionalisiert.[1732] Offensichtlich ist in diesem Zusammenhang der häufige Gebrauch des Verbs „(er)scheinen“:

> Das schöne Bild [der Venus] <u>schien</u> unverwandt auf ihn [Florio] herabzusehen […].[1733]

[1728] ebd., S. 67

[1729] ebd., S. 65

[1730] ebd., S. 82

[1731] Vgl. Lawrence Radner, *Eichendorff*, S. 205

[1732] Vgl. Monika Schmitz-Emans, *Einführung in die Literatur der Romantik*, S. 135

[1733] Joseph von Eichendorff, „Das Marmorbild“, S. 59 [Hervorhebung durch die Verfasserin]

Subtiler operiert Eichendorff mit dem Verb in eigentlich anderer Bedeutungszuordnung:

> So singend wandelte sie [die vermeintlich fleischgewordene Venusstatue] fort, bald in dem Grünen verschwindend, bald wieder erscheinend, immer ferner und ferner, bis sie sich endlich in der Gegend des Palastes ganz verlor.[1734]

Wie so oft in romantischen Erzähltexten wird dem Protagonisten hier die Möglichkeit zur Vergewisserung seiner Sinneseindrücke auf Distanz verwehrt. Dieser Kontext verleitet dazu, dem „In-Erscheinung-Treten" eine Doppelbedeutung zuzuschreiben. Florios Wahrnehmung erhält somit den Charakter des Anscheins. Zu einer solchen Lesart animiert auch das häufig gebrauchte Substantiv „Erscheinung" – insbesondere in Kombination mit Beschreibungen von wahrnehmungsbeeinträchtigenden Lichteinflüssen, wenn also etwa „Mondschein"[1735] oder „flüchtige[r] Blitzschein[]"[1736] ein „verwirrendes Blendwerk der Nacht"[1737] bzw. eine „seltsame Verblendung"[1738] bedingen:

> Es begann nun ein wunderliches Gewimmel von Wagen, Pferden, Dienern und hohen Windlichtern, die seltsame Scheine auf das nahe Wasser, zwischen die Bäume und die schönen wirrenden Gestalten umherwarfen. Donati erschien in der wilden Beleuchtung noch viel bleicher und schauerlicher, als vorher. […] und bald war die ganze schimmernde Erscheinung in der Nacht verschwunden.[1739]

Handelt es sich bei Florios Wahrnehmungen vielleicht nur um eine phantasiegeborene „Erscheinung der Nacht"[1740], wie es an anderer Stelle im Text heißt? Diese Formulierung wird im Text mehrfach wiederholt, so zum Beispiel an folgenden Stellen:

> Wie festgebannt von Staunen, Freude und einem heimlichen Grauen, das ihn innerlichst überschlich, blieb er [Florio] stehen, bis Pferde, Reiter und die ganze seltsame Erscheinung in der Nacht verschwunden war.[1741]

> Florio aber hielt auch diese Erscheinung für ein verwirrendes Blendwerk der Nacht und eilte fort und fort, ohne sich umzusehen […].[1742]

[1734] ebd., S.51 [Hervorhebung durch die Verfasserin]

[1735] Joseph von Eichendorff, „Das Marmorbild", S. 69

[1736] ebd., S. 72

[1737] ebd., S. 74

[1738] ebd., S. 82

[1739] Joseph von Eichendorff, „Das Marmorbild", S. 41[Hervorhebungen durch die Verfasserin]

[1740] ebd., S. 48

[1741] ebd., S. 63 [Hervorhebung durch die Verfasserin]

Allen Textstellen gemein ist die fehlende Vergewisserung des Helden hinsichtlich seiner Sinneseindrücke in der Dunkelheit der Nacht. Neben dem Wort „Erscheinung“ fällt der ebenso doppeldeutig auslegbare Begriff „Schein“ auf. In der „ungewissen Beleuchtung“ [1743] des nächtlichen Maskenfestes werfen die Lichter einen „zauberischen Schein“[1744] auf das nächtliche Wechselspiel der schönen Griechin. Neben der Venus wird auch die Figur des dem Reich der Venus zugehörigen Donati an mehreren Stellen mit einer solch doppeldeutigen Lichtmetaphorik in Verbindung gebracht.[1745] Der Einsatz von Lichtmetaphorik ist meistens kombiniert mit dem Gebrauch von „als ob“-Konstruktionen, die auf grammatikalischer Ebene den Eindruck des Vagen noch zusätzlich unterstützen.

Das Träumen erfährt in Eichendorffs *Marmorbild* unterschiedliche bewertende Zuweisungen. Im Zentrum steht der Schlaf- bzw. Tagtraum, der den Protagonisten Florio in das Reich der verführerischen Venus, das Gegenstück zu seiner christlich geprägten Welt, entführt. Diese Traumsphäre ist zwar verlockend für den jungen Helden, birgt jedoch gleichzeitig Gefahren, die ein rasches Erwachen erstrebenswert erscheinen lassen. Als „teuflisches Blendwerk“[1746] und „böses Träumen“[1747] geschmäht, erhält der Traum im *Marmorbild* letztlich eine negative Konnotation. In Folge dieser Negativierung ist in Eichendorffs Erzählung gewissermaßen die Umkehrung des sonst in romantischen Texten üblicherweise zu beobachtenden Initiationsprozesses zu verfolgen: Nach dem ersten initiatorischen Erlebnis der Einweihung in die heidnische Welt der Venus lernt Florio in einem zweiten Initiationsprozeß zaghaft, wieder die Welt Gottes wahrzunehmen und sich von der träumerischen Sphäre loszusagen. Neben der Funktion als Tor zu einer Welt der Verlockungen thematisiert Eichendorff den prophetischen bzw. vorausdeutenden Traum, wenn die Figur der schönen Bianka den für sie bestimmten Florio bereits „im Traume“[1748]

[1742] ebd., S. 74 [Hervorhebungen durch die Verfasserin]

[1743] ebd., S. 59

[1744] ebd.

[1745] Vgl. beispielsweise Joseph von Eichendorff, „Das Marmorbild“, S. 40, f.; Die Figur der Venus wird übrigens neben der Lichtmetaphorik auch mit der bei den Romantikern beliebten Schleiermetaphorik in Verbindung gebracht. Sowohl die vermeintlich fleischgewordene Marmorstatue als auch die Natur, die diese umgibt, verbirgt unter einem Schleier ihre Geheimnisse. (Vgl. Joseph von Eichendorff, „Das Marmorbild“, S. 49, S. 69 und S. 77)

[1746] Joseph von Eichendorff, „Das Marmorbild“, S. 79

[1747] ebd.

[1748] ebd., S. 66

sieht, als der noch ganz von den Reizen des Venusbildes beseelt ist. Ferner offenbart der romantische Autor in seiner Erzählung den Traum als psychologischen Mechanismus, indem er Florio die Ereignisse des Tages in einem Traum auf symbolischer Ebene nochmals durchleben läßt.[1749]

Traumthematik und die erzählgestalterische Kategorie der Vagheit stehen in Eichendorffs *Marmorbild* in einem wechselseitigen Zusammenhang. Zum einen dient der Traum als motivisches Mittel, das zur Erzeugung von Vagheit und Unbestimmtheit im Text beiträgt. Auf der anderen Seite tragen verschiedenste Vagheitsmittel, so zum Beispiel die „als ob"-Konstruktion aus dem grammatikalischen Bereich, zur Gestaltung der Traumschilderungen im Text bei. Es kann also festgehalten werden, daß die Traumthematisierung in Eichendorffs *Marmorbild* nicht, wie von Ritzler behauptet, auf den Aspekt der Stimmungserzeugung reduziert werden darf.

Im Hinblick auf die Vielfalt der unterschiedlichen Vagheitsmittel, die im *Marmorbild* zur Anwendung kommen, erweist sich die Eichendorffsche Erzählung als stilistisches Meisterwerk. Die Kategorie der Vagheit kann als wichtiges „Gestaltungsprinzip"[1750] identifiziert werden. Im *Marmorbild* ist fast das gesamte romantische Repertoire an Vagheitsmitteln versammelt. Vagheit kommt auf grammatikalischer Ebene zum Einsatz; im Text finden sich gehäuft „als ob"-Konstruktionen sowie den Eindruck des Vagen bedingende Adverbien. Zudem arbeitet der romantische Autor mit dem Aspekt der Plötzlichkeit, das auf dem Prinzip der potentiellen Wahrnehmungstäuschung basiert, und setzt in diesem Kontext auch gezielt Gedankenstriche ein. Auf der motivischen Ebene speist sich der Eindruck des Vagen, wie bereits erwähnt, in erster Linie aus der größtenteils sehr unterschwellig angebrachten Traumthematik. Eichendorff setzt hier auf die suggestive Kraft von Wortfeldern. Auch die auffällige Lichtmetaphorik, die mit der Doppeldeutigkeit des Wortes „Schein" spielt, ist in diesem Zusammenhang zu nennen. Im erzählstrategischen Bereich gelingt es Eichendorff vor allem durch unvollständige Situierungsrahmen in bezug auf das Einschlafen, Träumen und Erwachen des Protagonisten, Vagheit zu erzeugen. Die Grenzen zwischen Wachen und Träumen werden auf diese Weise verwischt.

Als primäre Funktion all dieser Vagheitsmittel im Text kann die Leserverunsicherung, die mit der Textoffenheit in Verbindung steht, identifiziert werden.[1751] Aus der

---

[1749] Vgl. ebd., S. 43

[1750] Gisela Jahn, *Studien zu Eichendorffs Prosastil*, S. 41

[1751] Von der intendierten Textoffenheit geht auch Waltraud Wiethölter aus. (Vgl. Waltraud Wiethölter, „Die Schule der Venus", S. 177ff.

allgegenwärtigen Ambiguität im *Marmorbild* – sowohl auf inhaltlicher als vor allem auch auf stilistischer Ebene – erwächst die Möglichkeit verschiedener Lesarten:

> Komponiert aus doppeldeutigen Elementen, provoziert das *Marmorbild* insgesamt zu konkurrierenden Deutungen.[1752]
> Die Welt des *Marmorbildes* ist ambig; Identitäten verschwimmen, Konturen verfließen, Erscheinungen doppeln sich und entziehen sich dem Zugriff der Erkenntnis. Die Spannungen werden nicht aufgehoben, […] zu einer abschließenden Versöhnung der Konflikte kommt es nicht.[1753]

Der Text fordert den aktiven Leser, der einerseits mit sich spielen läßt und andererseits selber Spaß am Textspiel hat. Überdies dient Vagheit auch zum Transport von versteckten Hinweisen und schränkt auf diesem Wege die Textoffenheit, die durch ihren Einsatz erzielt wird, wieder ein.[1754]

2.5.2 Resümee

> […] in eine andere Welt hinübergeschlummert […].[1755]
>
> (Novalis, Heinrich von Ofterdingen)

Im Zuge der romantischen Literarisierung des Träumens diesseits und jenseits des Atlantiks wird der Behauptung „Träume sind Schäume“ entschieden widersprochen. Der Traum stellt für die Romantiker ein Tor zu einer `anderen´ Welt dar. In dieser Hinsicht ähnelt der Traum dem Wahnsinn, allerdings mit dem Unterschied, daß der Träumende nur einen zeitlich begrenzten Blick in diese Parallelwelt zu werfen vermag, der Wahnsinnige hingegen in der romantischen Vorstellung auf Dauer in diesem fremden Reich verweilt. Was den Protagonisten der romantischen Werke in der zweiten Welt erwartet, ist allerdings durchaus unterschiedlich. Er kann in ein höheres Reich der Erfüllung hinüberschlummern. Von dieser

---

[1752] Monika Schmitz-Emans, *Einführung in die Literatur der Romantik*, S. 134

[1753] ebd., S. 139

[1754] So deutet etwa der Einsatz von Vagheitsmitteln in der folgenden Textstelle im Kontext des sonntäglichen Läutens der Kirchenglocken auf den negativ konnotierten heidnischen Charakter Donatis hin und warnt den Leser bereits vor dem unchristlichen Venusreich, lange bevor die Figur des Florio den zerstörerischen Einfluß des finsteren Sängers erkennt: „Da schien Donati erschrocken, er griff nach seinem Hut und drang beinah ängstlich in Florio, ihn zu begleiten […].“ (Joseph von Eichendorff, „Das Marmorbild“, S. 55 [Hervorhebungen durch die Verfasserin]).

[1755] Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, S. 195

verheißungsvollen höheren Welt gehen, dem romantischen Gedankengut zufolge, die Kraft der Inspiration sowie eine heilende Wirkung aus. Sowohl in Hoffmanns Erzählung vom *Artushof* als auch in Eichendorffs *Marmorbild* wird dem Traum eine prophetische Funktion zugeschrieben. Solche positiv konnotierten Träume finden sich hauptsächlich bei Novalis, aber auch beispielsweise bei Hoffmann. Letzterer wartet in seinen Erzählungen wie auch seine literarischen Mitstreiter Eichendorff und Poe mit einer ambivalenten Traumvorstellung auf. Neben der verheißungsvollen höheren Welt tut sich den träumenden Figuren in manchen Erzählungen dieser Autoren ein Reich des Schreckens und der Gefahren auf. Insbesondere das künstlich erzeugte Träumen wird von Hoffmann und Poe in einem solch ambivalenten Licht dargestellt.

Traumthematik und Vagheit stehen in allen untersuchten Texten in einem engen Funktionszusammenhang. Dabei werden der Übergang von Wachen und Träumen sowie der Zustand des Träumens an sich mit Hilfe verschiedenster Vagheitsmittel zur literarischen Ausgestaltung gebracht. Auf der anderen Seite dient das Motiv des Traums selbst als Mittel zur Vagheitserzeugung im romantischen Text.

Die Palette von Vagheitsmitteln in den betrachteten Erzählungen ist groß, und das Phänomen der Vagheit tritt in allen drei der untersuchten Texte jeweils auf verschiedenen Ebenen in Erscheinung.

Auf grammatikalischer Ebene begegnen dem Leser sowohl bei Hoffmann, aber noch in größerem Maße bei Eichendorff „als ob“-Konstruktionen. Hoffmann arbeitet zudem mit „wie“-Vergleichen, die in Kombination mit der Traumthematik auftreten und die in diesem Fall ebenso wie die „als ob“-Konstruktionen ermöglichen, Textinformationen in der Schwebe zu halten. Eichendorff arbeitet zusätzlich mit bestimmten Adverbien, die ebenfalls den Eindruck des Vagen hervorrufen. Bei allen drei Autoren wird das Wortfeld des Anscheins zum Einsatz gebracht, wobei dieses bei Eichendorff im Kontext seiner Lichtmetaphorik funktionalisiert wird und bei Poe nur vereinzelt auftaucht. Poe verzichtet in *A Tale of the Ragged Mountains* ohnehin fast gänzlich auf grammatikalische Vagheitsmarker. Sowohl im Artushof als auch im Marmorbild wird mit Gedankenstrichen und dem Aspekt der Plötzlichkeit gearbeitet, um Schwellenmarkierungen zwischen Wachen und Träumen darzustellen.

Zur Umsetzung der Vagheit auf motivischer Ebene wird das Traummotiv in allen drei Erzählungen unterstützt durch weitere Begleitmotive. Bei Hoffmann kommt hier das Motiv des Wahnsinns zum Tragen, bei Poe fallen die Motive des Nebels sowie des Drogenrausches

ins Auge. Bei Eichendorff unterstützt die Lichtmetaphorik die verunsichernde Wirkung des Traummotivs, das größtenteils sehr subtil angebracht wird.

Auf der narratologischen Ebene fällt sowohl bei Hoffmann als auch bei Eichendorff die unvollständige Situierung in bezug auf das Einschlafen, Träumen und Erwachen des jeweiligen Protagonisten auf. In beiden Fällen hat dies den Effekt der Grenzverwischung und Verunsicherung. Hoffmann arbeitet zudem mit der Strategie des stetigen Alternierens von Vagem und Deutlichem, von Verunsicherung und Erklärungsangebot. Er verleitet den Leser mit dieser Technik an einer Stelle im Handlungsverlauf zum Zweifeln am Realitätsgehalt der Wahrnehmungen seines Protagonisten, um im Folgenden hingegen wieder eine Spur in die gegensätzliche Richtung auszulegen. Des weiteren nimmt Hoffmann seinem Helden – und damit auch dem Leser – immer wieder die Möglichkeit zur Vergewisserung von Sinneseindrücken, wenn die Wahrnehmungen plötzlich und unvorbereitet erfolgen oder in großer räumlicher Distanz. Poes verunsichernde Erzähltechnik in *A Tale of the Ragged Mountains* basiert hauptsächlich auf inhaltlichen Widersprüchen und ungeklärten Rätseln sowie auf der Wahl der Erzählsituation. Sowohl aus der Rahmenerzählung, einem Bericht aus zweiter Hand, als auch aus dem Mittelteil, dem subjektiven Rapport eines drogenabhängigen Ich-Erzählers, ergibt sich ein Mangel an Zuverlässigkeit hinsichtlich der Aussagen der jeweiligen Erzählinstanz.

Im Hinblick auf die Funktionalisierung dieser Vagheitsmittel im Kontext der Traumthematik ist folgendes festzuhalten: In allen drei untersuchten Erzählungen haben die Vagheitsmittel in erster Linie die Aufgabe, für Textoffenheit zu sorgen. Der romantische Autor spielt nicht nur mit der Irritation des Lesers, sondern regt den Rezipienten seines Textes an, selbst verschiedene Lesarten durchzuspielen. Während im *Artushof* und im *Marmorbild* darüber hinaus Vagheitsmittel dazu genutzt werden, mit dem Traum zusammenhängende ideengeschichtliche Aspekte darstellbar zu machen – etwa wenn die Vagheitsmittel auf stilistischer Ebene das vage Vorausahnen einer höheren Welt im Traum nachahmen -, funktionalisiert Poe in *A Tale of the Ragged Mountains* überdies Vagheitsmittel, um neue wissenschaftliche Erkenntnisse zu diskutieren und in Frage zu stellen.

3 Schluß

Im Styl des ächten Dichters ist nichts Schmuck,

alles nothwendige Hieroglyphe.[1756]

(August Wilhelm Schlegel)

Im Verlauf der vorliegenden Untersuchung hat sich die romantische Prosaliteratur im wahrsten Sinne des Wortes als eine vage „als ob“-Welt erwiesen. In der Fülle der vorgefundenen Vagheitsmittel, die eine Vielzahl von romantischen Erzählwerken auszeichnet, hat sich die „als ob“-Konstruktion als dominantestes Gestaltungsmittel hervorgetan. Dabei herrscht, diese stilistische Eigenart betreffend, im deutsch- und englischsprachigen Raum eine nationenübergreifende Einheitlichkeit. Auch die betrachteten englischsprachigen Autoren gestalten Textwelten, die sich zwischen Schein und Sein bewegen, indem sie auf Vagheitsmittel zurückgreifen. Vagheit zeichnet sich in den untersuchten romantischen Beispieltexten durch eine große Vielfalt aus, sowohl in bezug auf ihre stilistische Erscheinungsweise als auch im Hinblick auf ihre literarische Funktionalisierung.

3.1 Phänomenologie[1757] der Vagheit

Das romantische Repertoire an Vagheitsmitteln entfaltet sich auf drei Textebenen. In jeder der drei untersuchten Nationalliteraturen ist Vagheit auf grammatikalischer Ebene nachzuweisen. In der deutschen romantischen Erzählliteratur sticht als dominantes grammatikalisches Vagheitsmittel die „als ob“-Konstruktion heraus. Vornehmlich die Wahrnehmungen, aber auch Ahnungen der romantischen Figuren werden mit einer „als ob“-Konstruktion beschrieben. Den Florios, Nathanaels, Christians und Huldbrands ist es stets, als ob sie etwas sähen oder hörten. Allerdings muß darauf hingewiesen werden, daß in den gesichteten Texten in den meisten Fällen nicht wirklich Sätze auftreten, die mit einem „ob“ operieren. Viel öfter finden sich Beispiele, in denen die Formulierung „als wenn“ Verwendung findet, wie das etwa in der folgenden Textstelle aus E.T.A. Hoffmanns *Die Bergwerke zu Falun* der Fall ist:

> […] es war ihm, als hätte er dem Altermann gar nichts anders eröffnen können, ja als wenn er eben seinen innersten Wunsch ausgesprochen, an den er bisher selbst nur nicht geglaubt.[1758]

[1756] August Wilhelm Schlegel u. Friedrich Schlegel, *Athenaeum*, S. 45

[1757] Der Begriff der „Phänomenologie“ wird hier – jenseits philosophischer Kontexte – als Synonym für den Terminus der „Typologie“ gebraucht und vereinigt Erscheinungsweisen und Funktionen des Vagen.

[1758] E.T.A. Hoffmann, „Die Bergwerke zu Falun“, S. 223

Bei dieser Verwendung des „als wenn“ handelt es sich aber wohl lediglich um eine zeitbedingte, d.h. altertümliche Gestaltung des heute geläufigeren „als ob“. Schenkt man dem ersten Teil des soeben angeführten Textbeispiels Aufmerksamkeit, so findet man dort in der Verbindung von „als“ und Verb im Konjunktiv die häufigste Vorkommensweise der „als ob“-Figur – die Konstruktion mit Auslassung des „ob“. Neben dem „als wenn“ finden sich außerdem vereinzelt heutzutage umgangssprachlich anmutende Formulierungen mit „daß“ oder auch ein „wie wenn“. So liest man etwa in Hoffmanns *Goldnem Topf*:

> Ja, noch deutlicher als damals war es ihm, daß die holdseligen blauen Augen der goldgrünen Schlange angehörten […].[1759]

Als grammatikalische Komponente, die den Leser den Satz als eine „als ob“-Konstruktion auffassen läßt, erweist sich die einleitende Formel „war es ihm“. Diese einleitenden Wendungen sind stets Teil der Sprachfigur und gestalten sich zumeist als „zumute sein“, „vorkommen“, „scheinen“ oder „dünken“. Armand de Loecker, Autor eines Sekundärwerks über Hoffmanns *Goldnen Topf*, spricht in diesem Zusammenhang von „Unsicherheit bewirkenden Satzeingängen“[1760]. Weiterhin sind folgende zwei Erscheinungsformen der „als ob“-Figur zu unterscheiden: das auf eine Figur rückzubeziehende „mir bzw. ihm/ihr ist, als ob“, die „impersonalistische[]“[1761] Form, und das allgemeiner gehaltene „es ist, als ob“.

Nicht zu verwechseln ist die Vagheit erzeugende Stilfigur des „als ob“ in deutscher romantischer Erzählprosa mit dem vergleichenden „als ob“, das dem „wie“-Vergleich am nächsten kommt und nicht die Qualität des Vagen besitzt. Innerhalb eines Vergleichs wird das „als ob“ in romantischen Prosatexten häufig eingesetzt, um Gemütsbekundungen der Figuren zu verbalisieren, also deren innere Befindlichkeit zum Ausdruck zu bringen. Bei einer solchen Beschreibung von „Regungen des Innern“[1762] tritt die Stilfigur des „als ob“ in den untersuchten deutschen Texten sehr oft in Verbindung mit der einleitenden Formel „jemandem zumute sein“ in Erscheinung. Gisela Jahn begründet das Auftreten der „als ob“-Wendungen in diesem Kontext wie folgt:

[1759] E.T.A. Hoffmann, „Der goldne Topf“, S. 245

[1760] Armand de Loecker, *Zwischen Atlantis und Frankfurt*, S. 37

[1761] Hans Henrik Krummacher, *Das `als ob´ in der Lyrik*, S. 10

[1762] ebd., S. 33

> Aus dem vielfach sehr starken Gefühl heraus, daß die Empfindungen des menschlichen Gemütes etwas sind, das sich in klaren Begriffen nicht ausdrücken läßt, neigt der romantische Dichter nun dauernd zur Aufnahme eines Bildes aus einem anderen Bereich, um vergleichsweise zu verdeutlichen, was sich direkt nicht aussprechen läßt. Diese Erscheinung spiegelt sich besonders klar in der Ausdrucksweise: jemandem so sein wie oder als ob wieder [sic!], die bei allen Romantikern sehr häufig begegnet.[1763]

„Dieser Hang, das gefühlsmäßige Erlebnis im Vergleiche zu verdeutlichen […]“[1764], läßt sich beispielsweise in Hoffmanns *Sandmann* nachvollziehen, wo der Protagonist Nathanael seinem Schrecken mit den folgenden Worten Ausdruck verleiht:

> Mir war es, als sei ich in schweren kalten Stein eingepreßt – mein Atem stockte![1765].

Hoffmanns Student Anselmus im *Goldnen Topf* ist es zumute, „[…] als stände er auf lauter spitzigen Dornen und glühenden Nadeln“[1766], als er unter dem Holunderbusch von Passanten überrascht wird. Auch in den untersuchten Erzählungen der übrigen romantischen Autoren findet sich dieses „als ob“ der Gemütsbekundung und muß von dem vagen „als ob“ unterschieden werden.[1767]

In der untersuchten englischsprachigen Literatur findet sich statt der „als ob“-Konstruktion die Vagheitsformel „she/he thought she/he saw/heard/perceived/ distinguished“ als gängigste Vagheitsformel in zahlreichen Variationen. Die Schilderung eines vagen Eindrucks wird so etwa eingeleitet oder rekapituliert mit „she/he fancied she/he saw“, „she/he believed that she/he had seen“ oder „she/he imagined she/he saw“. Die englischsprachige Entsprechung des in deutschen Erzähltexten der Romantik so oft in Erscheinung tretenden „als ob“, das „as if“ wird in den englischen und amerikanischen Texten hingegen nur zur Formulierung eines Vergleichs herangezogen und dient nicht zur stilistischen Gestaltung des Vagen. Eine Ausnahme bildet der untersuchte Roman von Charles Robert Maturin, der

---

[1763] Gisela Jahn, *Studien zu Eichendorffs Prosastil*, S. 71

[1764] ebd., S. 73

[1765] E.T.A. Hoffmann, „Der Sandmann“, S. 17

[1766] E.T.A. Hoffmann, „Der goldne Topf“, S. 229

[1767] Neben diesen metaphorischen Vergleichen, in denen der Satzteil mit der „als ob“-Konstruktion ein vergleichendes Bild enthält, das die Regungen des Inneren zum Ausdruck bringen soll, finden sich auch Beschreibungen des Gemütszustandes mit der „als ob“-Figur, die nicht einen solchen bildlich vergleichenden Charakter aufweisen, gleichzeitig aber die Qualität des Vagen transportieren. In diesem Fall werden eher unbestimmte emotionale Regungen verbalisiert, die im Rahmen der vorliegenden Untersuchung unter dem Stichwort der vagen Ahn(d)ung thematisiert worden sind.

zumindest ganz selten mit einem Vagheit erzeugenden „as if“ operiert. Auch in den deutschsprachigen romantischen Erzählungen finden sich vergleichbare Konstruktionen, die nicht ausdrücklich ein „als ob“ (bzw. wenigstens ein elliptisches „als“) beinhalten, doch in ihrer Funktion dieser Sprachfigur ähneln. Das sind Sätze mit den hypothetischen Verben „denken“, „meinen“, „glauben“ oder „vorkommen“ wie beispielsweise in Tiecks *Blondem Eckbert*:

> Ich glaubte jetzt das Gesause einer Mühle aus der Ferne zu hören […].[1768]

Hier erzielt das Verb „glauben“ die ungewisse, vage Wirkung, die das „als ob“ ebenfalls so häufig hervorruft.

Eine weitere Möglichkeit der Vagheitserzeugung auf grammatikalischer Ebene stellt die Verwendung von Adverbien wie „beinahe“, „fast“, „bald“ und „wohl“ sowie deren englischsprachigen Entsprechungen dar. Diese Vagheitsmittel können in Kombination mit den soeben beschriebenen Vagheitsformeln in Erscheinung treten und dienen zur Steigerung des Vagheitsgrades. So unterstreicht etwa in Tiecks *Blondem Eckbert* ein „fast“ den vagen Charakter des „als ob“:

> […] es war fast, als wenn mein Vorhaben schon vor mir stände, ohne mich [sic!] dessen deutlich bewußt zu sein.[1769]

In Hoffmanns *Bergwerken zu Falun* heißt es:

> […] es mußte ihn beinahe bedünken, er stehe abermals im süßen Traum![1770]

In Fouqués *Undine* ist zu lesen:

> […] fast vernehmlich war’s, als sprächen sie [die Wellen] […].[1771]

In den englischsprachigen Texten finden sich analog Formulierungen, in denen beispielsweise ein „almost“ eine Steigerung des Vagheitsgrades hervorruft, indem es in die gängigen Vagheitsformeln zusätzlich eingefügt wird („she almost fancied she saw“[1772]).

[1768] Ludwig Tieck, „Der blonde Eckbert“, S. 13

[1769] ebd., S. 18

[1770] E.T.A. Hoffmann, „Die Bergwerke zu Falun“, S. 232

[1771] Friedrich de la Motte Fouqué, „Undine“, S. 105

Die deutschen Romantiker bedienen sich noch einer weiteren Möglichkeit, mit grammatikalischen Mitteln eine vage Wirkung zu erzielen, ohne sich dabei des „als ob“ zu bedienen. Sie verwenden den Fragemodus. Der Student Anselmus aus Hoffmanns *Goldnem Topf* kann so beispielsweise nicht eindeutig entscheiden, ob er es tatsächlich mit einem lebendigen Türdrücker zu tun hat, sondern seine flüchtigen Eindrücke sind in einer Frage formuliert:

> Erhob sich denn nicht auch wirklich gleich die spitze Nase, funkelten nicht die Katzenaugen aus dem Türdrücker, als er ihn auf den Schlag zwölf Uhr ergreifen wollte?[1773]

Ein ähnliches Beispiel kann Tiecks *Runenberg* entnommen werden, worin der Protagonist sich unsicher fragt:

> „[…] Sehe ich nicht schon Wälder wie schwarze Haare vor mir? Schauen nicht aus dem Bache die blitzenden Augen nach mir her? Schreiten die großen Glieder nicht aus den Bergen auf mich zu?“[1774]

Eine entsprechende stilistische Beobachtung konnte in den englischen Texten nicht gemacht werden, wohl aber in den Erzählungen des amerikanischen Romantikvertreters Poe, der in *William Wilson* mit dem Fragemodus arbeitet.

Sowohl die Autoren aus dem englischsprachigen Raum als auch die deutschen Romantiker greifen jedoch auf das Wortfeld des Anscheins zurück, um auf grammatikalischer Ebene den Eindruck des Vagen zu erzeugen. Insbesondere in den Schauerromanen von Radcliffe und Maturin, aber ebenso in den Poeschen Erzählungen – wenn auch in geringerem Maße - finden sich Formulierungen wie „it seemed to“ oder „it appeared to“ zur Einleitung vager Schilderungen sowie Umschreibungen von vagen Wahrnehmungen als „an apparition“ bzw. „an appearance“, die die gleiche Funktion erfüllen wie die beliebte Formel „es schien, als ob“, die von den deutschen Schriftstellerkollegen verwendet wird. In der untersuchten Erzählprosa deutscher Autoren fällt zusätzlich das Spiel mit der Bedeutungsambiguität des Wortes „Schein“ auf. Insbesondere Tieck, Eichendorff und Hoffmann arbeiten mit dem doppeldeutigen Wortfeld des (An-)Scheins.

[1772] Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, S. 241

[1773] E.T.A. Hoffmann, „Der goldne Topf“, S. 261f.

[1774] Ludwig Tieck, „Der Runenberg“, S. 72

Weiterhin konnten im Rahmen der vorliegenden Untersuchung einige individuelle grammatikalische Vagheitsmittel ausgemacht werden. Bei Poe etwa taucht als individuelles Gestaltungsmittel die Reihung attributiver Adjektive auf, die innerhalb der üblichen Vagheitsformeln eine zusätzliche Steigerung der Vagheit erzielt. Dieses grammatikalische Mittel zur Vagheitserzeugung ist vor allem in der Erzählung *Ligeia* aufgefallen. Zudem ist als stilistische Besonderheit des amerikanischen Autors das gezielte Alternieren von Vagheitsformulierungen und Eindeutigkeitsäußerungen nach dem Muster „es war … ich meinte, es war“ zu verzeichnen, das auf die Verunsicherung des Lesers abzielt. Poe arbeitet hier mit einer Zweifel evozierenden Inkongruenz von Eindeutigkeits- und Vagheitsbekundungen seines Ich-Erzählers. Nur in Hoffmanns *Artushof* findet sich eine ähnliche Technik des Gegeneinanderarbeitens von Vagem und Konkretem.

Die Technik des Alternierens kommt auch zum Tragen, wenn Poe, statt den Eindruck des Prozeßhaften, noch in der Schwebe Befindlichen, zu gestalten, mit der Plötzlichkeit von Sinneseindrücken operiert. Den Figuren wird nur ein flüchtiger Eindruck gewährt. Aufgrund der Plötzlichkeit von Sinneseindrücken oder des plötzlichen Wandels eben dieser wird die Wahrnehmung der Figuren in Zweifel gezogen. Auf syntaktischer Ebene verleihen oftmals Gedankenstriche der Plötzlichkeit Ausdruck. Der Aspekt des Plötzlichen ist allerdings kein allein Poesches Gestaltungsmittel, sondern findet beispielsweise auch in Hoffmanns *Artushof* und *Der goldne Topf*, in Tiecks Erzählung vom *Runenberg* sowie in Eichendorffs *Marmorbild* Verwendung. Hier kommen Gedankenstriche zum Einsatz, die Schwellenmarkierungen zwischen Wachen und Traum darstellen. Diese Art der Interpunktion wird ebenso in Hoffmanns *Goldnem Topf* funktionalisiert. Der Bindestrich wird dort, wie auch in den Poeschen Erzählungen, eingesetzt, um den Aspekt des Plötzlichen grammatikalisch darzustellen. Darüber hinaus markiert das Satzzeichen die Trennlinie zwischen dem Reich des Wunderbaren und der Alltagswelt und hat somit Anteil an der Gestaltung des romantischen Zwei-Welten-Konzepts. Aufgrund der Plötzlichkeit von Sinneseindrücken oder des plötzlichen Wandels eben dieser wird Anselmus’ Wahrnehmung in Zweifel gezogen.

Als Eigenart Hoffmanns kann die Funktionalisierung des „wie“-Vergleichs aufgeführt werden. Generell gibt es Gemeinsamkeiten zwischen dem „wie“-Vergleich und der „als ob“-Konstruktion. Zunächst einmal handelt es sich auch bei dem „als ob“ um eine Sprachfigur des Vergleichs, und zwar „des Vergleichs als eines Teilbereichs der Bildlichkeit“[1775]. Krummacher stellt allerdings „die Selbständigkeit [der „als ob“-Konstruktion] gegenüber dem

[1775] Hans Henrik Krummacher, *Das `als ob´ in der Lyrik*, S. 14

„wie“-Vergleich als der ähnlichsten vergleichenden Sprachform“[1776] heraus. Anderen Autoren folgend, scheidet er das „``Wie´ des objektiven Gleichnisses´“[1777] vom „`Als-Ob mit dem Konjunktiv´“[1778] und führt als abgrenzendes Merkmal „`das Bloß-Vorgestellte der Bildsphäre´“[1779] beim „als ob“-Vergleich an. Somit wird auf das Fiktive, das Irreale der Figur verwiesen, ihre Fähigkeit der „Versetzung in traumhaft-unwirkliche Bereiche“[1780]. Signifikantes Unterscheidungskriterium bei „wie“-Vergleich und „als ob“-Konstruktion ist aber wohl die potentielle Funktionsvielfalt, die das „als ob“ auszeichnet.[1781] Daß die „als ob“-Konstruktion sich damit, wie Krummacher weiterhin meint, auch „bewegter und anschaulicher als ein `wie´-Vergleich“[1782] erweist, ist zumindest im Hinblick auf die Verwendung des letzteren bei E.T.A. Hoffmann nicht zutreffend. Hoffmann funktionalisiert den „wie“-Vergleich ebenso wie die „als ob“-Konstruktion zum Generieren von Vagheit. Im *Artushof* und im *Goldnen Topf* kombiniert der deutsche Romantiker „wie“-Vergleich und Traumthematik und erreicht somit, Textinformationen in der Schwebe zu halten. So sprechen etwa die Figuren aus dem Wandbild im *Artushof* zu Traugott „wie mit deutlichen Worten“[1783]; im *Goldnen Topf* stellt das „wie“ in Formulierungen „wie aus einem Traum“[1784] das rationale Erklärungsangebot, Anselmus habe all das Wunderbare nur geträumt, in Frage.

Ein weiteres grammatikalisches Mittel zur Erzeugung von Vagheit, das nur bei Hoffmann beobachtet wurde, ist die Syntaxambiguität, die der Autor des *Goldnen Topfs* wie bereits den „wie“-Vergleich mit der Traumthematik kombiniert, um den Leser zu verunsichern.

Eine zweite Textebene, auf der Vagheitserzeugung in romantischer Erzählliteratur stattfindet, ist die motivische. Die im Folgenden aufgeführten Motive spielen mit der Wahrnehmungsbeeinträchtigung der romantischen Figuren, auf der das Vage basiert. Besonders gerne machen sich die romantischen Autoren Lichtverhältnisse und räumliche Distanz zunutze, um den Eindruck des Vagen und Ungewissen zu erzielen. Verzaubernde Beleuchtungen setzen romantische Realitäten, so beschreibt Frank Rainer Max in seinem

---

[1776] ebd., S. 13

[1777] ebd., S. 11

[1778] ebd.

[1779] ebd.

[1780] Wilhelm Schneider, *Stilistische deutsche Grammatik*, S. 246

[1781] Vgl. Hans Henrik Krummacher, *Das `als ob´ in der Lyrik*, S. 16

[1782] ebd., S. 52

[1783] E.T.A. Hoffmann, „Der Artushof“, S. 182

[1784] E.T.A. Hoffmann, „Der goldne Topf“, S. 264

Sekundärwerk über das literarische Schaffen Fouqués die Bedeutung des Lichts für so viele Werke der romantischen Erzählliteratur.[1785] Hermann Petrich führt näher aus, um welche Art von Licht es sich bei diesen „romantischen Illuminationen“[1786] handelt:

> Nicht in der Sonnenhelle des Tages, sondern in der zitternden Beleuchtung des Mondes oder in dem Zwielicht der Dämmerung, nicht in der anschauenden Nähe, sondern in der verschwimmenden Ferne des Horizonts […] wird uns jede eigentlich romantische Gestalt, jedes eigentlich romantische Werk vorgefürt [sic!].[1787]

Diese Lichtverhältnisse der Dämmerung, des schemenhaften Mondscheins oder solche, resultierend aus flackernden oder nur kurz aufblitzenden, also unsteten Lichtquellen, sind verantwortlich für bloß vage, unbestimmte Sinneseindrücke. Der dämmrige Mondschein ist kennzeichnend für die Romantik, so wie das helle, klare Tageslicht als Sinnbild der Aufklärung, des Rationalen gilt. Max spricht von einer „Lichtmetaphorik“[1788] der Romantik, Hartmut Schmerbach variiert diesen Begriff in „Lichtbildlichkeit“[1789] und Lawrence Radner faßt die auffällige Vorliebe der Romantiker für die Schilderung und Instrumentalisierung von Lichtverhältnissen als „the light theme“[1790]. Das Dämmerlicht hat eine „entkonturierende[]“[1791] Wirkung:

> Die Licht- und Bewegungseindrücke lösen gleichsam alle festen Linien am Objekte auf und verdrängen somit jede deutliche Formvorstellung. Dieses starke, mit großer Einseitigkeit ausgeprägte dichterische Erlebnis der Romantiker ist eine der durchgängigsten Erscheinungen in der romantischen Dichtkunst, an der bei aller individueller Verschiedenartigkeit fast alle Romantiker teil haben.[1792]

Der aus dem Verwischen von Konturen resultierende Deutlichkeitsverlust stellt dabei eine Korrespondenz auf motivischer Ebene zu den grammatikalischen Vagheitsmitteln dar. Mittels letzterer wie auch in den romantischen Beleuchtungen können `Wirkliches´ und Wunderbares, gesetzte Realität sowie Surrealität verschmelzen. Die Beschreibung von bestimmten Lichtverhältnissen – nämlich denen der Dämmerung, der Dunkelheit der Nacht, des

---

[1785] Vgl. Frank Rainer Max, *Der `Wald der Welt´*, S. 255

[1786] ebd., S. 257

[1787] Hermann Petrich, *Drei Kapitel vom romantischen Stil*, S. 109

[1788] Frank Rainer Max, *Der `Wald der Welt´*, S. 253

[1789] Hartmut Schmerbach, *Stilstudien zu E.T.A. Hoffmann*, S. 91

[1790] Lawrence Radner, *Eichendorff: The Spititual Geometer*, S. 211

[1791] Rosemarie Hellge, *Motive und Motivstrukturen bei Ludwig Tieck*, S. 272

[1792] Gisela Jahn, *Studien zu Eichendorffs Prosastil*, S. 51

flackernden Feuerscheins, des Mondlichts und blendender sowie plötzlich aufleuchtender Lichtquellen – erzielt eine Diffusion der Wahrnehmung. Die Wahrnehmung wird auf solche Art beeinträchtigt, daß sie nur noch vage und unbestimmt und somit unzuverlässig ist. „Die Wirklichkeit tritt ins Zwielicht wechselnder Verfremdungen […]“[1793], wodurch eine Grenzüberschreitung von der Welt des Alltags in das Reich des Wunderbaren eingeleitet werden kann.

> Dämmerung löst die Konturen der empirischen Realität auf, aus dem Dunkel der „Zaubernacht, die den Sinn gefangenhält“, kann darauf die Welt des Wunders präsent und subjektiv realisiert werden.[1794]

Das Unglaubliche, Wundersame nimmt „die täuschenden Konturen des Konkreten“[1795] an. Das romantische Licht der Dämmerung wirkt `verklärend´ und nicht `aufklärend´. Es gaukelt den Figuren ein „als ob“ vor. An dieser Stelle soll aber noch auf einige Textstellen in den untersuchten Erzählwerken eingegangen werden, die dieser Feststellung entgegenzuwirken scheinen. Die Aufmerksamkeit richtet sich hier auf paradox bzw. irreführend anmutende Adjektive in den Eichendorffschen Erzählungen, die zur Beschreibung der einzelnen Lichteindrücke dienen. Im *Marmorbild* findet sich etwa folgende Schilderung:

> Es war die wunderbare Schöne […]. – Aber ihr Gesicht, das der Mond hell beschien, kam ihm [Florio] bleich und regungslos vor, fast wie damals das Marmorbild am Weiher.[1796]

Die Beschreibung der Qualität des Mondlichtes scheint hier der vermuteten Intention, die hinter der Lichtbildlichkeit steckt, entgegenzuwirken. Der Mondschein wird nämlich als „hell“ bezeichnet, und eigentlich wäre anzunehmen, daß ein solcher heller Schein nicht unbedingt eine Beeinträchtigung der Wahrnehmung und somit einen vagen Eindruck verursacht. Ähnliches könnte von der folgenden Textpassage aus dem *Marmorbild* abgeleitet werden:

> Der Mond, der eben über die Wipfel trat, beleuchtete scharf ein marmornes Venusbild, das dort dicht am Ufer auf einem Steine stand, als wäre die Göttin soeben erst aus den Wellen aufgetaucht […].[1797]

[1793] Paul Gerhard Klussmann, „Die Zweideutigkeit des Wirklichen in Ludwig Tiecks Märchennovellen“, S. 452

[1794] Rosemarie Hellge, *Motive und Motivstrukturen bei Ludwig Tieck*, S. 200

[1795] ebd., S. 178

[1796] Joseph von Eichendorff, „Das Marmorbild“, S. 62f.

In der Marmorbild-Erzählung könnten diese vereinzelt auftauchenden Beispiele einer hinsichtlich des Vagen offensichtlich konträren Beschreibungstechnik wohl vernachlässigt werden. Ein anderes Bild ergibt sich jedoch bei einem Seitenblick auf Eichendorffs Erzählung *Die Zauberei im Herbste*, in der es ebenfalls um die magische Anziehungskraft eines Venusberges geht. In diesem Märchen treten Beschreibungen wie die eben angeführte schon häufiger auf. Dort heißt es etwa:

> Draußen beschien der Mond sehr hell den stillen Kreis der Berge.[1798]

An anderer Stelle findet man entsprechend:

> „Als ich erwachte, war es Nacht geworden und alles still im Schlosse. Der Mond schien sehr hell. […] Alles andere lag und stand noch unberührt umher, wie es bei meinem Entschlummern gelegen, es war mir, als wäre das schon sehr lange her. – Ich trat an das offene Fenster. Die Gegend draußen schien mir verwandelt und ganz anders, als ich sie sonst gesehen. […] Ich blickte noch einmal zurück nach der Gestalt des Fräuleins, welche eben vom Monde klar beschienen wurde. Es kam mir vor, als sähe ich ein steinernes Bild, schön, aber totenkalt und unbeweglich. Ein Stein blitzte wie Basiliskenaugen von ihrer starren Brust, ihr Mund schien mir seltsam verzerrt.“[1799]

Der Mondschein erhält in allen Fällen Attribute – „hell“ bzw. sogar „sehr hell“ sowie „scharf“ und „klar“ -, die seinem entkonturierenden Effekt entgegenwirken. Die Adjektive sind eigentlich typisch für den Beschreibungsbereich des `aufklärenden´ Tages- und Sonnenlichts. Diese Lichtart findet sich ebenfalls in den herangezogenen Beispieltexten und übernimmt gewissermaßen den `Gegenpart´ zu Dämmerung und Mondlicht. In Eichendorffs *Marmorbild* hält Fortunato, der um die vernichtende Macht des dunklen Venus-Reiches weiß, Florio an:

> „[…] Laßt das, die Melancholie, den Mondschein und alle den Plunder; und geht’s auch manchmal wirklich schlimm, nur frisch heraus in Gottes freien Morgen und da draußen sich recht abgeschüttelt; im Gebet aus Herzensgrund […]!“[1800]

[1797] ebd., S. 45

[1798] Joseph von Eichendorff, „Die Zauberei im Herbste“, S. 8

[1799] ebd., S. 21

[1800] Joseph von Eichendorff, „Das Marmorbild“, S. 48

Bei Eichendorff hat das Licht des Morgens symbolische Bedeutung und geht somit über die Funktion als einfaches erzählgestalterisches Mittel – etwa zur atmosphärischen Beschreibung – hinaus.[1801] Der Mondschein gehört dem Reich des Bösen, des Heidnischen an, wohingegen der Sonnenschein mit dem göttlichen Einfluß in Verbindung steht, wie auch aus dem angeführten Zitat hervorgeht. Auch der Schluß der Eichendorffschen Erzählung vom *Marmorbild* ist in dieser Hinsicht sehr signifikant.

> Der Morgen schien ihnen, in langen goldenen Strahlen über die Fläche schießend, gerad entgegen. Die Bäume standen hell angeglüht, unzählige Lerchen sangen schwirrend in der klaren Luft. Und so zogen die Glücklichen fröhlich durch die überglänzten Auen in das blühende Mailand hinunter.[1802]

Die helle Morgensonne beleuchtet das `Happy End´. Die negative Konnotation des Dämmerlichts ist jedoch hier direkt auf Eichendorffs Werke zu beziehen und nicht im Hinblick auf die Romantik an sich verallgemeinerbar. Ganz im Gegenteil: Wie auch die vorliegende Untersuchung gezeigt hat, werten die romantisch gesinnten Autoren der drei betrachteten Nationalliteraturen das diffuse Licht und die Dunkelheit als positives Mittel, in das ersehnte Reich des Wunderbaren eintreten zu können; während die Wahrnehmung durch schlechte Lichtverhältnisse beeinträchtigt ist, vollzieht sich die Grenzüberschreitung. Einige Erzählungen Ludwig Tiecks – so beispielsweise *Der blonde Eckbert* – sind allerdings denen Eichendorffs, dessen schriftstellerisches Vorbild er war, vergleichbar, da das Reich des Wunderbaren an sich dort negativ konnotiert ist. Radcliffes Heldin Emily schwankt als Figur der englischen Vorromantik in ihrer Wertschätzung zwischen der beruhigenden Wirkung des Tageslichts und der Faszination für das schauererregende Dämmerlicht. Generell steht jedoch der strahlende Sonnenschein in den untersuchten romantischen Prosatexten neben dem Dämmerlicht des Abends, um den Wechsel bzw. Kontrast zwischen den beiden Welten darzustellen. Rosemarie Hellge äußert sich hierzu folgendermaßen:

> Die Sonnenlicht-Metapher repräsentiert häufig die Gegenwelt zum Wunderbaren. […] In dieser Funktion wird Sonne zum Symbol von Bewußtsein und Verstand. […] Dämmerung, Nacht und Abend sind die Gezeiten des Wunders und des Wunderbaren, Tag und Sonnenlicht dagegen markieren normale Gegenwelt, klare Konturen, reale Grenzen.[1803]

[1801] Vgl. Lawrence Radner, *Eichendorff: The Spiritual Geometer*, S. 211

[1802] Joseph von Eichendorff, „Das Marmorbild“, S. 82

[1803] Rosemarie Hellge, *Motive und Motivstrukturen bei Ludwig Tieck*, S. 14f.

Nach der vermeintlichen Hexenbeschwörung in Hoffmanns *Goldnem Topf* kommt Veronika im hellen Tageslicht alles recht unwahrscheinlich vor, was sie zuvor im Dunkel der Nacht erlebt zu haben glaubte.

> - Als sie wieder zu sich selbst kam, war es heller Tag geworden, sie lag in ihrem Bette, und Fränzchen stand mit einer Tasse dampfenden Tees vor ihr, sprechend: „Aber sage mir nur, Schwester, was dir ist; da stehe ich nun schon eine Stunde oder länger vor dir, und du liegst wie in der Fieberhitze besinnungslos da […].“ […] „So war denn wohl alles nur ein ängstlicher Traum, der mich gequält hat? – Aber ich bin doch gestern abend wirklich zur Alten gegangen, es war ja der dreiundzwanzigste September? – Doch bin ich wohl schon gestern recht krank geworden und habe mir das alles nur eingebildet […].“[1804]

Allerdings benutzt Hoffmann in seinem Märchen das Motiv des Sonnenlichts – hier eindeutig als Auslöser für die Rückkehr ins Rationale – nicht in einheitlicher Funktion. Als Anselmus nämlich vermeintlich in der Kristallflasche eingeschlossen ist, läßt Hoffmann ebenfalls „die Morgensonne in das Zimmer hell und freundlich“[1805] hineinscheinen. Wie Veronika findet sich auch Andres in Hoffmanns *Ignaz Denner* im Morgenlicht wieder in den Bereich des Rationalen zurückversetzt. Die Morgenröte vertreibt seine Angstvisionen.

> […] da hörte er es im Zimmer knistern und rauschen, und ein roter Schein fuhr hindurch und verschwand wieder. Sowie er anfing zu horchen und zu schauen, da murmelte es dumpf […] aber sowie die Morgenröte durch die Fenster brach, da ermannte sich Andres […].[1806]

In Hoffmanns *Artushof* veranlaßt das helle Licht des Tages den Protagonisten, ein Geheimnis aufzuklären, und wirkt somit dem Vagen und Ungewissen der Dämmerstunden entgegen.

> Hell schien die Frühlingssonne in Traugotts Zimmer, da raffte er sich auf und beschloß, es koste, was es wolle, das Geheimnis in Berklingers Wohnung zu erforschen.[1807]

Traugott will klären, ob die seltsamen Geschehnisse des „magische[n] Helldunkel“[1808] auch im Tageslicht Bestand haben. In Maturins Roman *Melmoth the Wanderer* vermag die

---

[1804] E.T.A. Hoffmann, „Der goldne Topf“, S. 274f.

[1805] ebd., S. 296

[1806] E.T.A. Hoffmann, „Ignaz Denner“, S. 109

[1807] E.T.A. Hoffmann, „Der Artushof“, S. 194

[1808] ebd., S. 175

Helligkeit des Tageslichts dagegen dem Dämmerlicht der Abend- und Nachtstunden und damit dem Vagen und Ungewissen die Herrschaft nicht streitig zu machen.[1809]

Die Bedeutung des Sonnenlichts in Eichendorffs Erzählungen hat sich als positive göttliche Macht bzw. als Sinnbild des Rationalen erwiesen. Welche Schlußfolgerung kann aber nun im Hinblick auf die eigentümliche Kombination von Begriffen aus dem Bereich des Dunklen und Dämmrigen, der dem Sonnenlicht in seiner Wirkung entgegensteht, und Adjektiven, die eigentlich dem Wortfeld des aufklärenden Tageslichts angehören, getätigt werden? Es könnte spekuliert werden, daß Attribute wie „klar“ oder „hell“ bei der Beschreibung einer Mondszenerie Figur bzw. Leser in vermeintlicher Sicherheit wiegen sollen, was das Zutreffen der geschilderten Wahrnehmungen betrifft. Auf diese Weise wird suggeriert, daß die Sinneseindrücke sich mit der fiktiven Wirklichkeit decken und *nicht* durch nächtliche Lichtverhältnisse beeinträchtigt sind. Die paradoxe Verwendung solcher Adjektive würde somit noch zur Steigerung des verunsichernden Effekts romantischer Beschreibungen beitragen. Andererseits kommen solche Formulierungen auch wiederum nicht so häufig vor, daß es zwar der Vollständigkeit halber wohl durchaus berechtigt war, nach einem tieferen Sinn ihrer Verwendung zu suchen, daß aber diese widersprüchlichen Wortkombinationen vielleicht auch vernachlässigbar sind. Die verfügbaren Beispielstellen lassen eine endgültige Klärung des beobachteten Sachverhalts meines Erachtens nicht zu.

Des weiteren konnte beobachtet werden, daß das Lichtmotiv häufig in Kombination mit räumlicher Distanz in Erscheinung tritt. Der Leser hat somit doppelten Grund, an den vermeintlichen Sinneseindrücken der romantischen Figuren zu zweifeln, wenn sowohl größere Entfernung als auch Dämmerlicht deren Wahrnehmung beeinträchtigen. Die Kombination von Vagheit erzeugenden Lichtverhältnissen und räumlicher Distanz findet sich sowohl in den beiden untersuchten Schauerromanen der englischen Autoren Radcliffe und Maturin als auch in zahlreichen deutschsprachigen romantischen Erzählungen, wie beispielsweise in Tiecks *Runenberg*, Eichendorffs *Marmorbild*, Hoffmanns *Goldnem Topf*, dem *Artushof* oder seiner Erzählung vom *Sandmann*.

Wie bereits im Kontext der grammatikalischen Vagheitsmittel angesprochen, bedienen sich viele romantische Autoren zum Zwecke der Vagheitserzeugung einer subtilen Lichtmetaphorik. In diesem Zusammenhang wird mit der Bedeutungsambiguität des Wortes „Schein“ gespielt und dabei auf die Assoziation seitens des Lesers gesetzt. Immer wieder in den untersuchten romantischen Prosatexten zu beobachten ist der unmittelbare Anschluß einer metaphorischen, also übertragenen Wendung aus dem Wortbereich des „Lichtscheins“ an eine

---

[1809] Vgl. Charles Robert Maturin, *Melmoth the Wanderer*, S. 540

Beschreibung von Lichtgegebenheiten im direkten Sinne. Die Wortbereiche des „Lichtscheins“ und des „Anscheins“ werden somit im Text auf eine solche Weise in Verbindung gebracht, daß die Termini in den jeweiligen Formulierungen – nicht zuletzt auch auf klanglicher Ebene - geradezu zu verschmelzen scheinen. Lawrence Radner hebt mit Bezug auf Joseph von Eichendorffs *Marmorbild* dieses Phänomen folgendermaßen hervor:

> Very deftly and discreetly our poet paints for us a graphic definition of the word `Erscheinung´. Everything is associated with light […].[1810]

Die romantische Lichtmetaphorik dient auf diesem Wege als weiteres Vagheitsmittel dazu, auf die durch das „als ob“ dargestellte Schein-Sein-Thematik zu verweisen. Wenn in bezug auf die in den untersuchten romantischen Prosatexten zu beobachtende Lichtmetaphorik von einer Verwendung mit intentionalem Charakter ausgegangen wird, stützt sich diese These neben der Fülle exemplifizierenden Textmaterials nicht zuletzt auch auf die folgenden Worte August Wilhelm Schlegels:

> Im Styl des ächten Dichters ist nichts Schmuck, alles nothwendige Hieroglyphe.[1811]

Das Spiel mit der Bedeutungsambiguität des „Scheins“ fällt insbesondere in Tiecks *Runenberg*, Hoffmanns Erzählung *Der goldne Topf* sowie in Eichendorffs *Marmorbild* ins Auge. Aber auch Poe macht sich die doppeldeutige Begriffskategorie des „(An)Scheins“ zu Nutze.

Ein weiteres Motiv, das in den untersuchten romantischen Texten zur Vagheitserzeugung eingesetzt wird, ist das der Trunkenheit und anderer Rauschzustände. Wie die ungünstigen Lichtverhältnisse bewirken auch berauschende Mittel eine Wahrnehmungsbeeinträchtigung und können somit einen „als ob“-Eindruck hervorrufen. Das Motiv der Trunkenheit tritt dabei in zweifacher Weise in Erscheinung, einerseits im direkten Sinne des Wortes als Zustand des Rausches, hervorgerufen durch Alkohol, Tabak, Opium, Dämpfe bzw. Gase und intensive Düfte, andererseits in einem übertragenen Sinne als Rauschzustand, bedingt durch Emotionen wie Liebe und Verliebtheit, Lust oder Entzücken. Eine extensive Verwendung des Motivs fällt bei der Lektüre Hoffmannscher Erzählungen ins Auge. Im *Goldnen Topf* werden Anselmus’ Wahrnehmungen immer wieder aufgrund des Tabak- und Alkoholkonsums des Protagonisten in Frage gestellt. Daneben ist die Figur

---

[1810] Lawrence Radner, *Eichendorff: The Spiritual Geometer*, S. 205

[1811] August Wilhelm Schlegel u. Friedrich Schlegel, *Athenaeum*, S. 45

berauschenden Düften ausgesetzt. Der Eindruck des Ungewissen wird noch gesteigert, wenn auch der Erzähler am Schluß des Märchens dem Hochprozentigen zuspricht. Im *Majorat* und in *Ignaz Denner* werden ebenfalls die Sinne benebelnde Getränke konsumiert. In der Erzählung *Die Bergwerke zu Falun* treten dem Alkohol berauschende Dämpfe an die Seite. Hier ist, wie auch in Hoffmanns Erzählung vom *Sandmann*, das Motiv der Trunkenheit überdies auch in metaphorischer Verwendung anzutreffen, wenn die Protagonisten beider Texte als liebestrunken bezeichnet werden. Verlangen, Lust und Liebe `betäuben´ darüber hinaus auch die Sinne von Hoffmanns Protagonisten im *Artushof*. In gleicher Weise, nämlich als von Liebe berauscht, wird auch Florio in Eichendorffs Erzählung vom *Marmorbild* beschrieben. Mit dem Wortfeld der „Trunkenheit“ operiert ebenso Tieck in seinem *Runenberg*. Poe, Fouqué und in geringerem Maße auch Maturin arbeiten mit dem Motiv in direkter Bedeutung. In Poes Erzählungen *Ligeia* und *A Tale of the Ragged Mountains* wird neben alkoholischen Getränken auch die Droge Opium konsumiert. Der Poesche Protagonist William Wilson beschränkt sich ebenso wie Fouqués Hauptfigur in *Eine Geschichte vom Galgenmännlein* auf das Hochprozentige – beide genießen das aber in exzessiver Art und Weise. Der Effekt all dieser Verwendungen des Trunkenheitsmotivs ist jeweils derselbe. Trunkenheit, hervorgerufen durch berauschende Mittel oder starke emotionale Regungen, läßt den Leser an der Glaubwürdigkeit der geschilderten Wahrnehmungen zweifeln. Auch die fiktive Umwelt der Berauschten tut deren Sinneseindrücke somit zumeist als „als ob“-Zustände ab, sie nutzt den Aspekt der Trunkenheit als willkommene rationale Erklärung für das Wunderbare.

Weiterhin findet sich auf motivischer Ebene in den untersuchten romantischen Texten wiederholt Funktionalisierung von Krankheit und Todesnähe. Beide Faktoren bedingen ebenso wie der Konsum berauschender Substanzen zweifelhafte, vage Wahrnehmungen. So fragt sich etwa Hoffmanns Figur der Veronika aus dem *Goldnen Topf* ebenso wie der Leser des Märchens, ob der nächtliche Liebeszauber der hexenhaften Alten nicht vielleicht nur auf das hohe Fieber des Mädchens zurückzuführen ist. Auch Fouqué in seiner *Geschichte vom Galgenmännlein* und Poe in seiner Erzählung von den Ereignissen in den *Ragged Mountains* legen die Möglichkeit nahe, daß die wundersamen Visionen der Figuren lediglich dem Fieber entsprungen bzw. durch eine Erkrankung der Nerven zu erklären sind. Maturins Erbonkel in *Melmoth the Wanderer* und Poes Ehefrau des *Ligeia*-Protagonisten haben beide vage Visionen in der Stunde ihres Todes. Aus demselben Grund sind die Zweifel bei der Lektüre von Poes William Wilson motiviert. Der Leser muß bei der Einschätzung des Geschilderten

Vorsicht walten lassen, da er damit rechnen muß, daß der Umstand des nahenden Todes des Poeschen Ich-Erzählers die Ausführungen desselben beeinflussen kann.

Als Krankheit des Geistes sorgt weiterhin der Wahnsinn auf motivischer Ebene für die ungewisse Wirkung des Vagen in romantischer Erzählprosa. Der Zustand geistiger Umnachtung ist eine willkommene rationale Erklärung wunderbarer Wahrnehmungen für die prosaische Außenwelt. Vermeintlicher Wahnsinn geht aus den untersuchten romantischen Beispieltexten als Auslöser für „als ob"-Wahrnehmungen hervor. Vagheitsformulierungen wie die „als ob"-Konstruktion vermögen eine Ungewißheit bezüglich des geistigen Zustandes der romantischen Figuren auszudrücken. Insbesondere in Texten, in denen der romantische Protagonist nicht explizit als Wahnsinniger eingestuft wird, bleibt so in der Schwebe, ob dessen wundersame Sinneseindrücke lediglich dem Hirn eines Kranken entsprungen sind oder doch Botschaften aus einer anderen Welt offenbaren, die nur dem empfindsamen Gemüt verständlich sind. Im Zuge des durch (vermeintlichen) Wahnsinn hervorgerufenen Vagen und Ungewissen findet auf diese Weise die romantische Vorstellung von der Pluralität der Wirklichkeit literarische Ausgestaltung. Wahnsinn wird in dieser Hinsicht als Weg in andere Welten verstanden. Diese Vorstellung bedingt eine Wertschätzung der geistigen Umnachtung als Möglichkeit der Wahrnehmungserweiterung und tieferen Erkenntnis, die bei romantisch gesinnten Autoren aller drei Nationen zu verzeichnen ist. Die positive Bewertung des Wahnsinns gründet sich zudem auf die von Romantikern vorgenommene Verknüpfung von geistiger Entrücktheit und dem Geniegedanken. Wahnsinn beschert Sehnsuchtserfüllung sowie individuelle Glückseligkeit, weshalb es den romantisch Gesinnten nicht als erstrebenswert erscheint, diesen Zustand geistiger Umnachtung therapeutisch zu bekämpfen, um den Betroffenen in die eine Welt der prosaischen Gemüter reintegrieren zu können.

Neben dieser großen Wertschätzung eines sich friedlich äußernden Wahnsinns - vor allem in der frühen Phase der deutschen Romantik - lösen die zerstörerischen Qualitäten desselben bei den Romantikern Angst und Schrecken aus.[1812] Der Zustand geistiger Umnachtung wird, wie etwa in Hoffmanns Erzählung vom *Sandmann* und Poes *The Tell-Tale Heart*, als Bedrohung und Kontrollverlust geschildert; die Wahnwelten, die sich den romantischen Figuren auftun, sind Schreckenswelten, deren literarische Gestaltung aber gleichzeitig Furcht vor dem zerstörerischen Potential des Wahnsinns sowie die Faszination von der Nachtseite des Menschen widerspiegelt.

[1812] In Ann Radcliffes vorromantischer Gothic Novel *The Mysteries of Udolpho* erfährt der Wahnsinn hingegen (noch) eine negative Darstellung und gehört zum Repertoire des Schreckenerregenden.

Bei dieser inhaltlich sehr differenzierten Ausgestaltung des Wahnsinns fällt in allen drei der untersuchten Nationalliteraturen die Funktionalisierung des Motivs im Kontext der Vagheitserzeugung ins Auge, wenn der Leser mit der Schwierigkeit konfrontiert wird, zwischen Wahn und Wirklichkeit zu unterscheiden. Die Grenzen zwischen den vermeintlichen Dimensionen der Realität, der Illusion und der geistigen Umnachtung erscheinen als fließend. Das Wahnsinnsmotiv ist in fast allen Beispieltexten zu finden – und zwar in direkter und übertragener Wortbedeutung. Die romantischen Figuren stehen im Verdacht des krankhaften Wahnsinns, des Liebeswahns oder, wie bereits im Kontext des Krankheitsmotivs erwähnt, des Fieberwahns. Hoffmanns Anselmus aus dem *Goldnen Topf* erscheint seinen prosaischen Mitmenschen als Wahnsinniger, außerdem könnten seine wundersamen Wahrnehmungen Folgen seiner `wahnsinnigen´ Verliebtheit sein. Im *Goldnen Topf* entfaltet zusätzlich das Wortfeld des „Wahnsinns“ seine subtile suggestive Wirkung im metaphorischen Bereich. Als scheinbar verrückt wird auch der Protagonist in Hoffmanns *Die Bergwerke zu Falun* beschrieben, ebenso wie die Figur des Nathanael im *Sandmann*. In seiner Erzählung vom *Artushof* macht der Maler Berklinger den Eindruck geistiger Entrücktheit, und Hoffmanns Protagonist agiert vermeintlich im Liebeswahn. Bei Tieck und Poe tritt das Motiv des Wahnsinns in allen betrachteten Erzählungen in Erscheinung und sorgt für Vagheit. Thematisiert und funktionalisiert wird der Wahnsinn auch in Maturins Roman *Melmoth the Wanderer*. Fouqués Protagonist in der *Geschichte vom Galgenmännlein* steht ebenso im Verdacht, krankhafter geistiger Umnachtung anheimgefallen zu sein wie auch unter dem Einfluß eines Fieberwahns zu stehen. In Hoffmanns *Der Einsiedler Serapion* und Poes *Tell-Tale Heart* entbehrt die Wahnsinnsdarstellung den Charakter des Vagen, auch werden keine anderen Vagheitsmittel eingesetzt, um die Symptomatik geistigen Entrücktseins textlich abzubilden. Dabei fällt auf, daß der Protagonist der Poeschen Short Story in gewisser Hinsicht dem Helden eines Volksmärchens gleicht, indem er nur in einer Welt, der Welt des Wahns befangen ist und diese als einzige Wirklichkeit anerkennt. Auch in mit Vagheitsmitteln operierenden romantischen Texten kann das Vage allmählich zurücktreten, wenn die romantische Figur entweder endgültig dem Wahnsinn verfallen ist oder keinerlei Zweifel mehr hegt, die `einzig wahre Sicht der Dinge´ zu haben, auch wenn diese von der Sicht der Mitmenschen abweicht.

In vergleichbarer Quantität wie der Wahnsinn tritt in romantischer Prosa das Motiv des Traums und traumähnlicher Zustände in Erscheinung und dient ebenfalls zur Erzeugung von Vagheit auf inhaltlicher Ebene. Die Sphäre des Traums ist nicht mit dem Wunderbaren identisch, sondern fungiert nach romantischer Vorstellung vielmehr als Vermittler, öffnet ein

Fenster zum Reich des Wunderbaren.[1813] Daneben dient der Traum in der romantischen Ideenwelt als Motor des Initiationsprozesses. Siegmund Geisler und Andreas Winkler erklären den Traum als notwendige meditative Versenkung, um in romantischer Sicht zum wahren Sehen zu gelangen.[1814] Der Traum gilt den romantisch Gesinnten als Quelle künstlerischer Inspiration, wie beispielsweise in Hoffmanns *Artushof* dargestellt. Außerdem werden ihm prophetische Qualitäten zugesprochen, so zum Beispiel in Eichendorffs *Marmorbild* und ebenfalls in Hoffmanns *Artushof*. Neben einer solchen positiven Vorstellung vom Traum vermitteln die Erzählungen Hoffmanns, Eichendorffs und auch Poes eine ambivalente Einschätzung des Träumens. Wie beim Wahnsinn tritt neben die verheißungsvolle höhere Traumwelt das Reich des Albtraums. Insbesondere das künstlich erzeugte Träumen wird von Hoffmann und Poe in solch einem ambivalenten Licht dargestellt.

Im Kontext der Traumthematisierung wird in den untersuchten romantischen Texten eine „Wirklichkeits-Traumproblematik"[1815] dargestellt, wenn es zu einer „Grenzverwischung"[1816] zwischen Traum und `Wirklichkeit´ kommt. Die romantischen Figuren können sich dann nicht mehr zurechtfinden, wie das seltsame Geschehen um sie herum einzuordnen ist; desgleichen wird der Leser hinsichtlich des fiktiven `Realitätsgehalts´ des Geschilderten verunsichert. Der Traum fungiert hier im Dienste der Vagheitserzeugung, wenn - nicht zuletzt aufgrund eines lückenhaften Situierungsrahmens – fragwürdig bleibt, wo im Text Traum und fiktive Wirklichkeit beginnen und enden. Die romantische Literarisierung des Träumens lebt aber ebenso von der Symbiose mit anderen Vagheitsmitteln. So ist etwa die auf grammatikalischer Ebene operierende „als ob"-Konstruktion ein beliebtes Mittel zur Einleitung von Traumschilderungen. Auch der „wie"-Vergleich sorgt in Zusammenhang mit dem Traummotiv für den Eindruck des Vagen. Diese wechselseitige Beziehung teilt das Motiv des Träumens mit dem des Wahnsinns und dem der Ahnung sowie unbestimmten Sehnsucht. Alle diese romantischen Motive erzielen durch ihre Thematisierung Vagheit auf inhaltlicher Ebene und erfahren gleichzeitig eine textliche Ausgestaltung durch den Einsatz grammatikalischer Vagheitsmittel. Letztere bilden etwa stilistisch die Genese einer geistigen Umnachtung oder den Prozeß des Träumens und Erahnens ab.

Das Motiv des Traums und traumähnlicher Zustände wird in vergleichbarer Häufigkeit in den untersuchten romantischen Texten eingesetzt, um die Atmosphäre des Vagen zu

---

[1813] Vgl. Inge Stegmann, „Die Wirklichkeit des Traumes bei E.T.A. Hoffmann", S. 64

[1814] Vgl. Siegmund Geisler u. Andreas Winkler, *Entgrenzte Wirklichkeit*, S. 33

[1815] Inge Stegmann, „Die Wirklichkeit des Traumes bei E.T.A. Hoffmann", S. 74

[1816] ebd., S. 77

kreieren, wie das des Wahnsinns. Ob die wundersamen Geschehnisse Traum oder fiktiver Wirklichkeit zu subsumieren sind, bleibt in der Schwebe in Hoffmanns *Artushof*, in *Ignaz Denner* und im *Majorat*. Mit dem Verdacht des Träumens wird ebenso gespielt in seinem *Goldnen Topf* sowie in den *Bergwerken zu Falun*. Im *Magnetiseur* thematisiert Hoffmann das künstlich erzeugte Träumen. Eichendorff verunsichert den Leser mit dem Traummotiv in seinem *Marmorbild*, wobei sich in dieser Erzählung zusätzlich das Wortfeld des „Traums" in subtiler Art und Weise durch den gesamten Text zieht. Tieck funktionalisiert das Traummotiv zur Vagheitserzeugung im *Blonden Eckbert*. Poe überläßt in seinen Short Stories *Ligeia* und *A Tale of the Ragged Mountains* seinem Leser die Entscheidung, ob die seltsamen Geschehnisse bloß Trauminhalte oder fiktive Realität sind. Schließlich macht ebenso Fouqué sowohl in Undine als auch in seiner *Geschichte vom Galgenmännlein* Gebrauch von dem Traummotiv, um den Eindruck des Vagen und Ungewissen zu erzielen. In den untersuchten Passagen der beiden englischen Gothic Novels spielt das Träumen im Kontext der Vagheitserzeugung keine herausragende Rolle.

Im Kontext des romantischen Zwei-Welten-Konzepts steht die Vagheitserzeugung in Zusammenhang mit den Motiven der Ahn(d)ung, der Erinnerung und der Sehnsucht. Diese Motive sind verknüpft mit der romantischen Vorstellung von der `Empfänglichkeit des poetischen Gemüts´. Mit Hinblick auf diese Empfänglichkeit des romantischen Gemüts sorgen Vagheitsmittel nicht für eine Wahrnehmungsdiffusion und –beeinträchtigung, sondern für eine gesteigerte Wahrnehmungsfähigkeit. Die Fähigkeit, die Sprache der Natur zu vernehmen und die Botschaften aus der `anderen´ Welt zu deuten, bleibt den Figuren `prosaischen´, rational bestimmten Gemüts versagt. Das empfängliche romantische Gemüt hat bis zum Zeitpunkt seiner Initiation in die Welt des Wunderbaren zunächst nur vage Ahnungen oder wird von ebenso vagen Erinnerungen und unbestimmter Sehnsucht geleitet und vorangetrieben.[1817] Dieses Motivgeflecht wird wie das Motiv des Träumens zumeist mit „als ob"-Formulierungen ausgestaltet und findet sich in dem untersuchten Textkorpus vornehmlich in Hoffmanns *Goldnem Topf* sowie in seiner Erzählung *Die Bergwerke zu Falun*. Das Zwei-Welten-Konzept im engeren Sinne – die Koexistenz einer abgelehnten Alltagswelt und eines erstrebenswerteren höheren Reiches – ist im Bereich der Prosaliteratur auf die deutsche Romantik beschränkt. Der Amerikaner Poe nutzt das Motiv der vagen Erinnerung bzw. den Modus der scheiternden Erinnerung in seiner Erzählung *Ligeia* unabhängig von diesem Vorstellungskonstrukt als Faktor der Verunsicherung.

[1817] Im Kontext der romantischen Initiation konnte beobachtet werden, daß parallel zur zunehmenden Akzeptanz des Wunderbaren gleichzeitig eine Abnahme von Vagheitsmitteln im Text zu verzeichnen ist.

Als weiteres Motiv, das im Kontext der Vagheitserzeugung in den untersuchten romantischen Prosatexten aufgefallen ist, erwies sich das des Schleiers respektive des den Blick verschleiernden Nebels. Sowohl das zarte Gewebe, das auch in der Variante des Vorhangs in Erscheinung tritt, als auch das Gespinst kleinster Wassertröpfchen beeinträchtigen die Wahrnehmung der romantischen Figuren und ermöglichen lediglich einen vagen Blick auf das Verhüllte. Das abgewandelte Motiv des Vorhangs verkörpert eher die Qualität des Ungewissen als des Vagen. Seine geheimnisvolle Wirkung entfaltet der Schleier in romantischen Werken jeder der drei untersuchten Nationalliteraturen: in Radcliffes *The Mysteries of Udolpho*, in Novalis' *Die Lehrlinge zu Saïs*, in Hoffmanns Erzählungen *Die Jesuiterkirche in G.*, *Das Gelübde* und *Das öde Haus*, in Hawthornes Prosatexten *The Minister's Black Veil*, *Edward Randolph's Portrait* sowie *The Blithedale Romance* und in Poes Short Stories *The Masque of the Red Death* und *A Tale of the Ragged Mountains*. In letzterer Erzählung tritt die Motivvariante des verschleiernden Nebels in Erscheinung. Nebelschwaden umgeben auch das Schulgebäude des kleinen William Wilson in Poes gleichnamiger Short Story.

Die dritte Textebene, auf der Vagheitsmittel in den untersuchten Beispieltexten lokalisiert werden konnten, ist die narratologische Ebene. Die narratologischen Mittel unterstützen etwa die grammatikalischen Vagheitsmittel und verstärken die Wirkung der Ungewißheit, wenn der romantische Text den Figuren die Möglichkeit zur Vergewisserung ihrer vagen Sinneseindrücke verwehrt. Diese können sich somit nicht von der Richtigkeit ihrer Wahrnehmungen überzeugen. Das Gesehene oder Gehörte bleibt in der Schwebe. Dieses verunsichernde erzählerische Vorgehen findet sich in den meisten der betrachteten Prosatexte, so etwa in Fouqués *Undine*, Eichendorffs *Marmorbild*, Hoffmanns *Die Bergwerke zu Falun* oder *Der Goldne Topf*, in Tiecks *Der blonde Eckbert* sowie in seinem *Runenberg*. In letzterer der deutschen Erzählungen findet sich zwar eine gegenläufige Tendenz, indem der romantische Autor mit der Tafel für einen manifesten Beweis sorgt, letztlich trägt dieses vermeintliche Beweisstück aber auch nicht zur Klärung des fiktiven Realitätsstatus von Christians Erlebnissen bei. Ebenso verhält es sich mit dem Taschentuch, das der junge John Melmoth am Ende von Maturins Roman *Melmoth the Wanderer* als das des finsteren Vorfahren identifiziert. Maturin ermöglicht seinen Figuren zwar punktuell eine vermeintliche Vergewisserung ihrer Sinneseindrücke, wenn etwa der Wanderer ganz nahe an ihren Tisch tritt, nur aber um Figuren wie Leser eine endgültige Vergewisserung zum Ende des Romans zu verwehren. Aufgrund ihrer Erzähltechnik des `explained supernatural´ spielt die englische Autorin Ann Radcliffe unter Anwendung einer Retardationsstrategie hunderte von Seiten mit

ihrer Leserschaft, indem sie ihren Figuren eine Vergewisserung der Wahrnehmungen vorenthält, sorgt aber spätestens am Ende ihres Romans für erlösende Eindeutigkeit. Vagheit und Ungewißheit werden im Kontext von Radcliffes Roman hingegen letztlich negativiert, die erzählgestalterischen Mittel erscheinen als quälendes `Folterinstrument´.

Eine zweite Vorgehensweise, um auf narratologischer Ebene für Vagheit und Ungewißheit zu sorgen, ist das Fehlen einer beglaubigenden Instanz, d.h. von Zeugen der Außenwelt, die die subjektiven vagen Eindrücke der romantischen Protagonisten `objektivieren´ könnten. Auch der Leser ist hinsichtlich seiner Einschätzung der Geschehnisse somit auf die subjektive Sicht der Figuren beschränkt. Eben dieses Problem begegnet ihm in zahlreichen der untersuchten deutschen romantischen Erzählungen, nämlich in Hoffmanns *Goldnem Topf*, wo lediglich Zeugen von fragwürdigem Status auftreten, in gleicher Weise verhält es sich mit den vermeintlichen Zeugen in den *Bergwerken zu Falun*. Auch in Hoffmanns *Majorat* werden die Aussagen der vermeintlichen Zeugen durch „rational loopholes“[1818] wie den Genuß von Alkohol relativiert. In Hoffmanns *Artushof* fehlt eine beglaubigende Instanz genauso wie in Tiecks *Der blonde Eckbert*. Im *Runenberg* scheint Christians Vater lediglich die Existenz der Tafel zu bezeugen, Christians Frau teilt die Visionen des Ehemanns nicht, obwohl sie sein Leben teilt. In Fouqués *Geschichte vom Galgenmännlein* wird ebenso wie in den genannten Erzählungen Hoffmanns mit dem Aspekt gespielt. Poe enthält seinem Leser in *Ligeia* eine beglaubigende Instanz komplett vor; in *William Wilson* bleibt durch subtiles grammatikalisches Vorgehen in der Schwebe, ob Wilsons Mitschüler seine Sicht der Dinge teilen. Bis zur Geheimnisaufklärung stellt Radcliffe ihrer Emily lediglich wenig glaubwürdige Zeugen an die Seite, wie abergläubisches Dienstpersonal oder die betrunkenen Kumpanen Montonis. Nur in Maturins *Melmoth the Wanderer* wird dem Protagonisten ein Zeuge an die Seite gestellt, was auf die Vereindeutigungstendenz des Romans zurückzuführen ist.

Zu den unzuverlässigen Zeugen – sofern überhaupt welche aufgeboten werden – gesellt sich in Falle von Hoffmanns *Goldnem Topf* und Poes Ich-Erzähler-Berichten in *Ligeia*, *William Wilson* und *A Tale of the Ragged Mountains* noch ein unzuverlässiger Erzähler, der dem Vagen nicht in Richtung Eindeutigkeit verhilft, sondern den Leser noch zusätzlich verunsichert. Generell kann bei fiktionalen Texten – so Matias Martinez und Michael Scheffel in ihrer *Einführung in die Erzähltheorie* – immer erst einmal davon ausgegangen werden, daß

[1818] Lee B. Jennings, „Hoffmann’s Hauntings“, S. 565

die Behauptungen des Erzählers einen privilegierteren Status besitzen als die der Figuren.[1819] In ihrem weiteren Argumentationsverlauf merken die Autoren jedoch einschränkend an:

> Allerdings müssen wir die oben aufgestellte These, daß die Behauptungen des Erzählers einen privilegierten Wahrheitsanspruch besitzen, einschränken. Es gibt auch Erzähler, deren Behauptungen, zumindest teilweise, als falsch gelten müssen mit Bezug auf das, was in der erzählten Welt der Fall ist. In solchen Fällen liegt ein *unzuverlässiger* Erzähler vor. Der unzuverlässige Erzähler läßt sich am besten mit dem Begriff der Ironie erklären.[1820]

Der hier definierte Begriff des unzuverlässigen Erzählers muß für die untersuchten romantischen Prosatexte allerdings etwas modifiziert werden. Darin wird die verunsichernde Atmosphäre des Vagen nicht primär durch falsche Äußerungen des Erzählers erreicht – dieser Verdacht kam etwa bei der Analyse von Poes *Ligeia* auf -, sondern vielmehr durch widersprüchliche Schilderungen sowie durch den Erzähler beeinflussende äußere Faktoren.[1821] Poes Erzähler in den betrachteten Short Stories etwa präsentieren als Ich-Erzähler an sich schon einen subjektiv gefärbten Bericht, zudem wirken beispielsweise Drogen auf sie ein. Der Hoffmannsche Erzähler im *Goldnen Topf* steht unter dem Einfluß von Hochprozentigem, während er Kontakt mit den Figuren aus dem Wunderreich Atlantis aufzunehmen vorgibt. Martinez und Scheffel erwähnen in ihrer Erklärung des unzuverlässigen Erzählers den Begriff der Ironie: Die Äußerungen des Erzählers sind in explizite, nicht eigentlich gemeinte, und implizite, eigentlich gemeinte zu unterteilen.[1822] Der Erzähler vermittelt dem Leser folglich eine `geheime Botschaft´, die diesem bei der Deutung des Textes helfen kann.[1823] Hoffmann geht mit seiner Strategie der Leserlenkung und –verunsicherung jedoch weiter. In seinem Märchen vom *Goldnen Topf* sucht der Rezipient vergebens nach einer solchen impliziten Mitteilung.[1824] Er hat es zwar mit einem kommentierenden Erzähler zu tun, doch dem Leser ergeht es nicht besser als dem Protagonisten Anselmus, dessen Vorstellungswelt durch das Erscheinen einer wunderbaren Schlange aus Atlantis ins Wanken gebracht wird, will er anhand der Erzählerhinweise

---

[1819] Matias Martinez u. Michael Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 96

[1820] ebd., S. 100

[1821] Vgl. Johannes Harnischfeger, *Die Hieroglyphen der inneren Welt*, S. 218

[1822] Vgl. Matias Martinez u. Michael Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 101

[1823] Der Ironie-Begriff verweist in den Ausführungen von Martinez und Scheffel nicht auf die `Romantische Ironie´.

[1824] Das geht jedenfalls als Ergebnis aus der Summe der zahlreichen Interpretationsansätze hervor, in denen versucht wurde, alle Unklarheiten zu beseitigen und eine möglichst eindeutige Autorenintention auszumachen.

entscheiden, ob er es wirklich mit dem Wunderbaren oder lediglich mit einer Allegorie zu tun hat.[1825] Hoffmanns verunsichernder Erzähler krönt sein „Zweifel säende[s] Spiel“[1826] zum Schluß der Erzählung, wenn er dem Leser berichtet, mit einer seiner Figuren, dem Archivarius Lindhorst, in Verbindung getreten zu sein. Er tritt, will man seinen Äußerungen Glauben schenken, in die Welt seiner Figuren ein und bestätigt somit nachträglich die subjektiven Erlebnisse seines Protagonisten. Gleichzeitig stellt er seinen Kontakt mit der wunderbaren Welt wiederum in Frage, wenn er dem Leser von seinem Alkoholgenuß berichtet. Bei diesem Setzen und Wiederaufheben des Geschilderten handelt es sich – um noch einmal bei der angeführten Definition von Martinez und Scheffel anzuknüpfen – ebenfalls um Ironie, und zwar um das erzählerische Kunstmittel der romantischen Ironie.

> Der Leser wird also Beteuerungen und Verunsicherungen gleichermaßen ausgesetzt: Einerseits hat der likörtrinkende Student seltsame Erscheinungen, andererseits werden diese durch einen deutlich kundigeren [- aber auch nicht unbedingt immer glaubhaften -] auktorialen Erzähler für wahrscheinlich erklärt. Wieder ist ein Schwebezustand hergestellt, der als Konstitutivum der romantischen Ironie gilt.[1827]

Hoffmann kontrastiert und verschränkt in seinem Märchen die verschiedenen `Wirklichkeiten´ und unterzieht Protagonist sowie Leser stets neuen Desillusionierungen, wenn diese meinen, endlich Gewißheit erlangt zu haben.[1828] Ergänzend kann noch erwähnt werden, daß Tieck in seinem *Blonden Eckbert* ein ähnliches Verfahren anwendet. Allerdings operiert Tieck nicht mit einem unzuverlässigen Erzähler; im *Blonden Eckbert* fehlt der auktoriale Erzähler, der sich im *Goldnen Topf* unerwartet als `Mitbewohner´ seiner Figurenwelt erweist und somit die Wirklichkeitsvorstellungen des Lesers zum Schluß der Erzählung ein weiteres Mal erschüttert hat. Diesbezüglich spielt Tieck aber ein vergleichbares Spiel mit seiner Leserschaft. Seine Erzählung besteht aus einer Rahmenhandlung, die im fiktiv Realen angesiedelt ist, und einer Binnenhandlung, in der das Wunderbare vorherrscht. Zum Ende der Erzählung hin läßt Tieck diese beiden Erzählstränge unmerklich in einen

---

[1825] Wolfgang Iser geht in seinem Vortrag *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa* auf diese mögliche Wirkungsweise von Erzählkommentaren ein, die vielmehr darauf abzielen zu verunsichern, als dem Leser beim Füllen von „Leerstellen“ (Wolfgang Iser, *Die Appellstruktur der Texte*, S. 15) im Text hilfreich zu sein. Bezüglich Isers Leerstellen-Konzept siehe Kapitel 1.6.

[1826] Armand de Loecker, *Zwischen Atlantis und Frankfurt*, S. 38

[1827] Siegmund Geisler u. Andreas Winkler, *Entgrenzte Wirklichkeit*, S. 30

[1828] Vgl. Ingrid Strohschneider-Kohrs, *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, S. 354 und S. 423

einzigen zusammenlaufen.[1829] Figuren aus der Welt des Wunderbaren, das heißt aus der Binnenerzählung, geben sich plötzlich auch in der als wirklich situierten Rahmenerzählung zu erkennen. Der Leser wird somit mit einer verwirrenden und überraschenden Unmöglichkeit konfrontiert, die wie in der Erzählung Hoffmanns seine Vorstellung von `Wirklichkeit´ erschüttert.

Auch die romantischen Autoren der übrigen betrachteten Prosatexte spielen ein Zweifel säendes Spiel mit ihrem Leser, indem sie die mitgeteilten Geschehnisse gar nicht von einem Erzähler deuten oder kommentieren lassen.[1830] Gleichzeitig wird der Leser aber mit einem nur durch die jeweiligen Figuren subjektiv vermittelten Erzählgeschehen konfrontiert bzw. vom Erzähler damit `allein gelassen´.

> Der Erzähler verzichtet darauf, diese wechselnden Perspektiven zu kommentieren; er nimmt keinen festen Standpunkt ein, sondern beschreibt das Geschehen aus unterschiedlichen Blickwinkeln, so daß der Leser im unklaren gelassen wird, was er als das `eigentliche Sein´ der Dinge ansehen soll.[1831]

Dieses Erzählprinzip entfaltet etwa seine Wirkung, wenn in den romantischen Texten die Sicht der romantischen Gemüter der der prosaischen Außenwelt entgegengesetzt wird. Mit solch einem verwirrenden Polyperspektivismus spielt besonders gerne Hoffmann. Sein Leser wird stets mit mehr als einer Sichtweise von dem, was als (fiktive) Wirklichkeit akzeptiert wird, konfrontiert. Hoffmann legt in seinen Erzählungen `Spuren´ in gegensätzliche Richtungen aus, wirkt so interpretatorischer Eindeutigkeit entgegen und stellt die Potentialität von Spuk und Wunderbarem zur Diskussion. Besonders gut verfolgen läßt sich diese Hoffmannsche Erzähltechnik, die die Wirkung des In-der-Schwebe-Bleibenden und Ungewissen erzielt, etwa in *Ignaz Denner*, im *Majorat* oder im *Artushof*.

Wie soeben im Kontext mit Tiecks *Blondem Eckbert* angesprochen, werden Vagheit und Ungewißheit in den untersuchten romantischen Prosatexten durch Ungenauigkeit oder gänzliches Fehlen von Situierungen erzeugt. Diese Erzählstrategie konnte insbesondere im Zusammenhang mit der Traumthematisierung beobachtet werden. In Hoffmanns *Artushof* und Eichendorffs *Marmorbild* ist ein solches Spiel mit Traumsituierungen beispielsweise nachzuvollziehen. Der Text nennt entweder nur explizit Traumanfang oder Traumende bzw.

[1829] Vgl. Werner Schramm, *Die Gestaltung der Nacht in der Märchendichtung der Romantik*, S. 15 sowie Siegmund Geisler u. Andreas Winkler, *Entgrenzte Wirklichkeit*, S. 37

[1830] Vgl. ebd., S. 37

[1831] Johannes Harnischfeger, *Die Hieroglyphen der inneren Welt*, S. 214f.

Erwachen des Protagonisten. Die jeweils fehlende Situierungsangabe ist allenfalls durch Mutmaßungen und Schlußfolgerungen des Lesers dem Text zu entnehmen. Es bleibt in der Schwebe, was fiktive Realität und was Trauminhalt ist.

Mutmaßungen anstellen muß der Leser auch, wenn Maturin und Poe den Rezipienten ihrer Texte mit Informationslücken konfrontieren. In Maturins *Melmoth the Wanderer* werden diese Informationslücken durch Auslassungszeichen auf der formalen bzw. grammatikalischen Ebene geschaffen. Der amerikanische Autor arbeitet mit `gaps´, mit Erklärungslücken auf inhaltlicher Ebene. Beide Strategien sorgen für den Effekt des Vagen und Ungewissen.

Mutmaßungen und Schlußfolgerungen sind aber nicht nur auf seiten des Lesers, sondern auch bei den romantischen Figuren zu lokalisieren. Der Aspekt der überschäumenden Imagination, die zu voreiligen Annahmen verleitet, oftmals in Kombination mit vermittelter Rede ist ein weiterer erzählerischer Kunstgriff, mit dem die romantischen Autoren ihre Leser verunsichern und in die Irre führen. Die vorschnellen Schlußfolgerungen der Figuren basieren dabei auf lediglich vagen Sinneseindrücken und unzuverlässigen Informationen aus zweiter Hand. Vage Wahrnehmungen führen zu einer Kette von Fehlannahmen, die die `Wirklichkeitsvorstellung´ der romantischen Figuren sowie des Lesers in Richtung einer zweiten `Realität´ verschiebt. Das passiert beispielsweise in Radcliffes Roman *The Mysteries of Udolpho* (wenn auch nur zeitlich begrenzt), in Hoffmanns *Sandmann* oder Poes *William Wilson*. Mit vermittelter Rede und Informationen aus zweiter Hand wird überdies in Maturins Gothic Novel *Melmoth the Wanderer*, in Poes *A Tale of the Ragged Mountains* sowie in Hoffmanns Erzählung *Das Majorat* gearbeitet, um die Atmosphäre des Vagen und Ungewissen heraufzubeschwören.

Am Anfang der vorliegenden Untersuchung stand die These einer intentionalen Verwendung dieser in romantischer Erzählprosa in großer Vielfalt und Quantität in Erscheinung tretenden Vagheitsmittel. Anhand einer Auswahl von Beispieltexten konnte den Vagheitsmitteln im Verlauf der Untersuchung eine Reihe von Funktionen zugeordnet werden.

Es sind in erster Linie die grammatikalischen Vagheitsmittel, die eingesetzt werden, um romantische Ideenkonzepte literarisch umzusetzen. Im Kontext des romantischen Zwei-Welten-Konzepts etwa werden Vagheitsmittel wie die „als ob“-Konstruktion gebraucht, um die Grenzüberschreitung hinüber in die `andere´ Welt zu verbalisieren. In diesem Zusammenhang verleihen die Vagheitsmittel zudem der Vorstellung von der Empfänglichkeit des poetischen Gemüts Ausdruck, lassen die Natur in vagen Worten sprechen. Auch der romantische Initiationsprozeß, die allmähliche Akzeptanz des Wunderbaren und die

Überwindung der anfänglichen Dubitatio, wird mit Hilfe grammatikalischer Vagheitsmittel textlich abgebildet. Nachzuvollziehen ist das beispielsweise anhand der Hoffmannschen Erzählungen *Der goldne Topf*, *Die Bergwerke zu Falun* oder *Der Artushof*, anhand von Eichendorffs *Marmorbild*, Fouqués *Undine* oder Tiecks *Runenberg*. Außerdem wird mit Vagheitsmitteln beispielsweise die Genese krankhaften Wahnsinns auf verbaler Ebene nachempfunden, oder sie finden Einsatz bei der Wiedergabe von Trauminhalten. Vagheitsmittel sind in diesem Kontext beteiligt an der Literarisierung romantischer Diskurse. E.T.A. Hoffmann macht sich in diesem Zusammenhang das Vage zunutze, um seine romantischen Vorstellungen auch einer prosaischen Leserschaft präsentieren zu können. Die aus der Vagheit resultierende Textoffenheit läßt dem aktiven Rezipienten die Wahl zwischen verschiedenen Lesarten.

Daneben formulieren romantische Autoren mit Vagheitsmitteln die Schilderung von Sinneseindrücken, die wahrnehmungsbeeinträchtigenden Einflüssen unterliegen. Den romantischen Figuren kommt es (nur) so vor, als ob sie im Dämmerlicht des Abends etwas sehen oder hören. Bei Figur und Leser wird somit das Vertrauen in die Sinneswahrnehmung erschüttert, da Faktoren wie die Qualität der Lichtverhältnisse oder etwa berauschende Mittel im Verdacht stehen, diese zu beeinflussen oder abzuschwächen. Der Leser hat in diesem Fall doppelte Veranlassung, an der Zuverlässigkeit der beschriebenen Wahrnehmungen zu zweifeln, da diese ihm größtenteils aus der subjektiven Perspektive der Figuren dargeboten werden. Rosemarie Hellge formuliert diese Problematik folgendermaßen:

> Wirklichkeit ist hier nicht […] konstante Gegebenheit eines Tatsächlichen oder Wahrscheinlichen, sondern fließendes und variables Phantasieprodukt des erlebenden Individuums.[1832]

In den meisten Fällen sind in den betrachteten romantischen Texten der optische und der akustische Sinn von einer Beeinträchtigung der Wahrnehmung betroffen. Die Protagonisten meinen, etwas gesehen oder gehört zu haben – sind sich aufgrund von mangelnder Möglichkeit zur Vergewisserung jedoch nicht sicher. Insbesondere das „als ob“ bietet sich zur Mitteilung solcher fragwürdigen Sinneseindrücke an. Es zeugt von einem die Wahrnehmung betreffenden „Maßstabsverlust“[1833], weist darauf hin, daß eine „Wahrnehmungsdiffusion“[1834] vorliegt.

[1832] Rosemarie Hellge, *Motive und Motivstrukturen bei Ludwig Tieck*, S. 225

[1833] ebd., S. 196

[1834] ebd., S. 273

Wirkungsästhetisch betrachtet, erfüllen die unterschiedlichen Vagheitsmittel, die in den untersuchten Prosatexten beobachtet werden konnten, die spezifische Funktion der Schauererzeugung und tragen zur atmosphärischen Gestaltung in den Texten allgemein bei. Auf Vagheitsformeln greifen romantische Autoren jeder der drei untersuchten Nationalliteraturen zurück, um schaurige Gefühle beim Leser hervorzurufen. Im Kontext der Schauererzeugung wird in den untersuchten romantischen Texten vornehmlich auf die Schilderung vager Sinneseindrücke gesetzt. Das Vage sorgt für Angst und Schrecken in den Nachtstücken Hoffmanns, aber auch etwa in Fouqués *Undine* und Eichendorffs *Marmorbild*. Ebenso verdanken die düsteren Beschreibungen in Poes *Ligeia* ihre furchterregende Wirkung auch den eingesetzten Vagheitsmitteln. Desgleichen ist der `Terror´ in der englischen Gothic Novel nicht zuletzt Resultat der Funktionalisierung von Vagheitsmitteln.

Die primäre Wirkung der verschiedenen romantischen Vagheitsmittel besteht in der Leserverunsicherung. Das Spiel mit der Verunsicherung des Rezipienten ist in allen untersuchten Texten zu beobachten. Auf dem Prinzip der Verunsicherung beruht letztlich auch die Schauererzeugung. Die Ungewißheit, nicht genau ausmachen zu können, wer in Finsternis oder Nebel vorbeischleicht, woher das vage Geräusch kommt, löst menschliche Urängste aus, mit denen insbesondere im Schauerroman gespielt wird. Verunsichert wird der Leser durch das Vage auch im Hinblick auf die Existenz anderer Wirklichkeiten. Der Realitätsstatus der `anderen´ Welt verbleibt in der Schwebe. Ungewiß bleibt, ob die romantischen Figuren lediglich dem Wahnsinn anheimgefallen sind, unter dem Einfluß von Betäubungsmitteln stehen oder etwa nur träumen. Der Leser hätte es in diesem Fall nur mit vermeintlichen Welten zu tun. Die romantischen Autoren setzen aber mit Hilfe der zahlreichen Vagheitsmittel ein großes Fragezeichen dahinter und verweigern jegliche Gewißheit und Eindeutigkeit.

Aus dieser Funktionalisierung des Vagen resultiert Textoffenheit. Der romantische Autor fordert somit einen aktiven Rezipienten, der verschiedene Lesarten an den Text heranträgt und erprobt. Gleichzeitig distanziert er sich also von vereindeutigenden, eingleisigen Interpretationsansätzen. Parallel zur romantischen Pluralität der Wirklichkeiten wird eine Pluralität von Lesarten angestrebt. Lediglich die der Vorromantik zuzurechnende englische Autorin Ann Radcliffe, teilweise noch aufklärerischem Gedankengut verschrieben, setzt der Leserverunsicherung spätestens am Schluß ihres Romans ein Ende und bevorzugt das Eindeutige vor dem Vagen und Ungewissen. Bei ihr erfährt jedes Geheimnis letztlich eine rationale Erklärung. Der Imagination des Lesers werden somit – anders als in den übrigen betrachteten Texten, die vollständig romantischem Gedankengut verschrieben sind - Grenzen

gesetzt. Bedingt durch die aus Vagheit resultierende Textoffenheit können Radcliffes romantische Nachfolger hingegen einen Vorstoß in Richtung des Wunderbaren wagen, obwohl auch deren Leserschaft längst nicht in Gesamtheit deren romantische Vorstellungen teilt. Der Einsatz von Vagheitsmitteln gewährt dem romantischen Autor eine Möglichkeit zur subtilen Überzeugung seines Lesers und räumt dem prosaisch gesinnten Rezipienten gleichzeitig einen imaginären Spielraum ein. Vagheit fungiert in dieser Hinsicht als Motor romantischer Diskurse.

In funktionaler Hinsicht ist Vagheit weiterhin unter dem Stichwort der Gattungsabhängigkeit untersucht worden. Als Ergebnis läßt sich diesbezüglich festhalten, daß Vagheit nicht als Gattungsmerkmal des romantischen Kunstmärchens ermittelt werden konnte. Das Auftreten von Vagheitsmitteln ist im Hinblick auf die deutsche romantische Prosa nicht durch die jeweils vorliegende Gattung der Erzähltexte bestimmt, sondern in gleicher Weise in Kunstmärchen, Novellen und romantischen Texten zu beobachten, die von ihren Autoren unter dem weitläufigen Begriff der Erzählung eingeordnet sind. Dagegen scheint es sinnvoll, die romantische Verwendung von Vagheitsmitteln mit der jeweiligen (fiktiven) Wirklichkeitssituierung des Erzählgeschehens in Verbindung zu bringen. Das Element des Vagen findet sich nämlich in Erzählungen, die das Wunderbare thematisieren und in denen sich dieses Wunderbare, anders als im Volksmärchen, von einem rational bestimmten Alltäglichen absetzt. Vagheit trennt also verschiedene (fiktive) Wirklichkeiten bzw. Welten. Ein Zusammenhang zwischen dem Auftreten von Vagheitsmitteln und einem bestimmten Textgenre kann wohl aber, wenn auch unter Einschränkungen, in bezug auf die englische Terror Gothic – in Abgrenzung von der Horror Gothic - abgeleitet werden. Das Vage fungiert hier als Stimulant der Imagination, die ihrerseits den Terror hervorbringt.

Wenn August Wilhelm Schlegel davon spricht, daß im Hinblick auf den romantischen Stil alles „nothwendige Hieroglyphe“[1835] ist, dann hat sich im Verlauf der vorliegenden Untersuchung herausgestellt, daß das textgestalterische Element der Vagheit ein solch bedeutungsvolles Detail romantischer Stilistik darstellt und erst bei einem näheren Blick sein ganzes erzählgestalterisches Potential offenbart. Die stilistisch orientierte Analyse romantischer Erzähltexte hat sich als nützlicher und sinnvoller „Zugang zu Dichtung“[1836] erwiesen, indem deutlich gemacht wurde, wie zunächst unscheinbar anmutende grammatikalische Konstruktionen und unterschwellig operierende Erzählstrategien die Vorstellungskonzepte einer ganzen Epoche beeinflussen. Den zahlreichen romantischen „Als

---

[1835] August Wilhelm Schlegel u. Friedrich Schlegel, *Athenaeum*, S. 45

[1836] Andrea Angela Mai, *Studien zu Wort und Satz bei Ludwig Tieck*, S. 1

obs“ und ihnen verwandten textgestalterischen Mitteln kommt somit eine Schlüsselfunktion im Kontext der literarischen Gestaltung romantischer Diskurse zu. Das Vage hat sich als epochenbestimmendes Phänomen herauskristallisiert.

Motiviert war die nähere Betrachtung im Falle der romantischen Vagheitsmittel zunächst durch ihre auffällige Quantität. Als Ergebnis der vorliegenden Untersuchung kann zudem ihre multifunktionale Qualität festgehalten werden. Diese Multifunktionalität entfaltet das Vage als zielgerichtet eingesetztes textgestalterisches Mittel in jeder der drei betrachteten Nationalliteraturen. Als intentional verwendetes Stilmittel zielt die Vagheit in romantischer Erzählliteratur auf den aktiven Leser ab. Im Hinblick auf eine Rezeptionsästhetik des Vagen sticht die Parallele zwischen der romantischen Vorstellung multipler Wirklichkeiten und der Vielfalt verschiedener Lesarten ins Auge.

Generell wird in allen drei Nationalliteraturen auf den drei erörterten Textebenen - der grammatikalischen, der motivischen und der narratologischen - mit Vagheitsmitteln operiert. Dabei sind sowohl hinsichtlich der grammatikalischen Erscheinungsweise als auch im Hinblick auf den motivischen Kontext der Vagheitsmittel sowie auf ihre strategische Verwendungsweise in der deutschen, englischen und amerikanischen Prosa große Übereinstimmungen beobachtbar. Unterschiede im Bereich des grammatikalischen Erscheinungsbildes – etwa die bevorzugte Verwendung der Stilfigur des „als ob“ in den deutschen romantischen Texten im Gegensatz zu der in englischsprachigen Texten bevorzugten Verwendung hypothetischer Verben - sind lediglich durch spezifische nationalsprachliche Eigenheiten bedingt. Im Kontext des Vagen entfaltete Motive und auf Vagheit basierende Erzählstrategien werden gleichermaßen nationenübergreifend verwendet. Es konnten lediglich nicht nationenbedingte persönliche Vorlieben der einzelnen Autoren beobachtet werden, wie etwa der Aspekt des Plötzlichen oder das Arbeiten mit `gaps´ bei dem Amerikaner Poe, die dominante Lichtmetaphorik bei den deutschen Autoren Tieck und Eichendorff oder die Dichte von „als ob“-Konstruktionen in den Erzählungen des deutschen Schriftstellerkollegen Hoffmann.

Insbesondere im Hinblick auf unter Verwendung von Vagheitsmitteln ausgestaltete Themenkomplexe wie die mit romantischer Ahn(d)ung in Verbindung stehende Naturwahrnehmung durch das poetische Gemüt und die Idee von der Regression in paradiesische Zustände hat sich gezeigt, daß die Untersuchungskategorie der romantischen Vagheit nicht auf den Unbestimmtheitsbegriff der Phantastikforschung reduzierbar ist. Der Vagheitsbegriff subsumiert eine größere Spannbreite von Textphänomenen. Das, was in der vorliegenden Untersuchung unter Vagheit verstanden wird, ist im Unterschied zum

Unbestimmten der Phantastikforschung nicht ausschließlich negativ konnotiert – bei Todorov oder Vax ist das Unbestimmte stets an imaginären Schrecken gekoppelt -, sondern auch in einem positiven Kontext zu verorten, wenn das Vage etwa zur literarischen Gestaltung des romantischen Zwei-Welten-Konzepts herangezogen wird.

3.2 Der traditionsstiftende Aspekt des Vagen

Im Rahmen einer größer angelegten Arbeit wäre es interessant, im Hinblick auf die romantische Literatur Texte aus weiteren Nationalliteraturen, in deren Literaturgeschichte die Romantik ebenfalls eine bedeutende Rolle spielt, auf die Funktionalisierung von Vagheit hin zu untersuchen.

Mit Blick auf die postromantische Literatur verengt sich das Wirkungsfeld des Vagen wieder vorwiegend auf den Bereich der phantastischen Literatur und der Schauerliteratur. „Als ob"-Wahrnehmungen und bekannte Motive wie das des Traums, des Wahnsinns oder auch des Schleiers finden sich insbesondere in belletristischen Werken und in der Trivialliteratur wieder. So verfaßt etwa Hedwig Courths-Mahler ein Buch mit dem Titel *Die verschleierte Frau*, in welchem die Trivialautorin auf den Spuren Radcliffes wandelt und ihre Protagonistin, konfrontiert mit nächtlichen Schatten, verhängten Turmfenstern und verschleierten Gestalten, Geheimnisse auf Schloß Rautenfels enthüllen muß.[1837] Ebenso wie Radcliffes Emily ist die Hauptfigur in diesem epigonalen Roman oftmals hinsichtlich ihrer Sinneswahrnehmungen verunsichert. Ein englischsprachiges Beispiel liefert der 1992 erschienene Roman *Princess of Darkness* der Autorin Arabella Seymour. Der Klappentext des Buches verspricht:

> Haunting and mysterious, *Princess of Darkness* is a story of drama and suspence, murder and madness, a passionate romantic fantasy that will keep readers guessing to the very last page … and beyond.[1838]

Um die Phantasie der Leserschaft über das Ende des Romans hinaus anzuregen, arbeitet die Autorin ebenfalls mit den aus romantischen Texten bekannten Vagheitsmitteln. Ihre Figur des Hubert erlebt aufgrund von vagen Wahrnehmungen zu nächtlicher Stunde die gleiche Sinnesverwirrung wie die romantischen Figuren, wie der folgende Textausschnitt illustriert:

[1837] Vgl. Hedwig Courths-Mahler, *Die verschleierte Frau*

[1838] Arabella Seymour, *Princess of Darkness*, Umschlag/Klappentext

> It was cold in his study after the cosy warmth of the drawing room and he wished now that he'd left oders for the fire to be lit; despite the heat of the day these late summer evenings had started to turn damp and chilly; but it was too late now to summon one of the servants. He went across the room to his desk and unlocked the drawer where the account books were kept, then turned up the lamp so that he could study the columns of figures. He had been working for little more than half an hour when the lights suddenly began to flicker, then went out.
> Cursing, knocking papers and ledgers from his desk, he groped his way in the darkness to the other side of the room to find the bell pull, but in the blackness his searching fingers could not find it […]; then, uncertain and awkward in the almost nonexistent light, he started to feel his way backwards across the room in the direction of the window. Clutching at the thick velvet drapes, still hampered by the darkness – there was not even moonlight to guide him […] – Hubert yanked the curtains aside. It was just as he reached for the catch that he suddenly caught sight of something in the grounds beyond.
> White, fleeting, swift, it moved so rapidly across his line of vision that he could not even be sure of what it was he thought he had seen. In the unrelieved murkiness of the night it could have been any number of things: a wild rabbit, an owl swooping for its prey. He was a logical, rational man and he looked for a logical, rational explanation. But unexpectedly what Ginevra had said to Katherine came back to him and he could feel the invisible, cold fingers on his spine. *`I did see a white lady hiding in the trees …´* When his shaking fingers could not undo the window catch, beads of perspiration began to stand out along his forehead.[1839]

Wie in den untersuchten romantischen Erzählwerken erfolgt die Sichtung des vagen Etwas *plötzlich*, aus *räumlicher Distanz* von einem Fenster im oberen Stockwerk und *ohne Zeugen der Außenwelt*, denn die Dienstboten haben sich bereits zurückgezogen. Anstelle der Radcliffeschen *einzigen Kerze* verlöscht in Seymours Roman das Gaslicht, weshalb es zu einer Wahrnehmungsbeeinträchtigung durch die *Dunkelheit* der Abendstunden kommt. Analog zu Radcliffes Schauerroman benutzt Seymour zudem die Vagheitsformel *„he thought he had seen“*. Das gesamte Vagheitsrepertoire ist hier in seiner Funktionalisierung beschränkt auf die Schauererzeugung.

Der Effekt des Vagen resultiert in diesen postromantischen Werken der Trivialliteratur hauptsächlich aus der Verwendung Vagheit erzeugender Motive. Die in romantischer Erzählprosa zu verzeichnende Dominanz grammatikalischer Vagheitsmittel ist in diesen epigonalen Texten nicht mehr zu beobachten. Fast scheint es, daß das „als ob“ – zumindest in diesem Bereich der Literatur – unmodern geworden ist.

Neben der postromantischen phantastischen Literatur und Werken, die der Tradition der Schauerliteratur verpflichtet sind, lebt das Stilmittel des Vagen im 20. und 21. Jahrhundert weiter im Film. Insbesondere Filmgenres, in denen Schauererregung und atmosphärische

---

[1839] Arabella Seymour, *Princess of Darkness*, S. 60f.

Wirkung wichtig sind, erweisen sich als neues Wirkungsfeld des Vagen. Winfried Freund führt in diesem Zusammenhang in seinem Band über *Deutsche Phantastik* analog zur phantastischen Literatur den frühen phantastischen Film an. So beherrscht das Vage etwa Murnaus *Nosferatu* aus dem Jahr 1922, denn „[f]lackernde Lichter, wabernde Nebelfetzen, bizarre Schatten und irritierende Unschärfen schaffen [dort] eine unheimlich lastende Atmosphäre“[1840]. Aber auch im zeitgenössischen Gruselfilm oder im Thriller wird der Zuschauer mit der ungewissen Wirkung des Vagen konfrontiert, wenn er beispielsweise Geräusche wie Schritte oder schweren Atem aus dem `Off´, also aus dem `Dunkel´ seines visuellen Wahrnehmungsfeldes, vernimmt oder Schatten im Dämmerlicht von Nachtszenen vorbeihuschen sieht. Auch Nebelschwaden werden gerne als visuelles Vagheitsmittel eingesetzt, um den Effekt des Unheimlichen zu erzielen. Analog zur postromantischen Literatur zeichnet sich also auch im Bereich des Filmischen eine durch Spezialisierung bedingte Verengung der funktionalen Vielfalt des Vagen ab.

4 Bibliographie

4.1 Primärwerke

Austen, Jane, **Northanger Abbey*****, in: Chapman, R.W. (Hg.),*** **The Novels of Jane Austen*****, (Bd. 5), (2. Aufl.), Oxford 1926***

Courths-Mahler, Hedwig, **Die verschleierte Frau*****, Bergisch Gladbach 1999***

Dickens, Charles, „The Black Veil“, in: Pailthorpe, F.W. u. Page, Frederick (Illustr. u. Einl.), **The Oxford Illustrated Dickens*****, (Bd. 19), Oxford 1981, S. 371-381***

Dickens, Charles, **Great Expectations*****, in: Cruikshank, George u. Holme, Thea (Illustr. u. Einl.),*** **The Oxford Illustrated Dickens*****, (Bd. 8), Oxford 1981***

[1840] Winfried Freund, *Deutsche Phantastik*, S. 243

Eichendorff, Joseph von, „Das Marmorbild“, in: Kunisch, Hermann u. Koopmann, Helmut (Hg.), **Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff. Historisch-kritische Ausgabe***, (Bd. 5/1), Tübingen 1998, S. 31-82*

Eichendorff, Joseph von, „Die Zauberei im Herbste“, in: Kunisch, Hermann u. Koopmann, Helmut (Hg.), **Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff. Historisch-kritische Ausgabe***, (Bd. 5/1), Tübingen 1998, S. 7-27*

Eichendorff, Joseph von, „Schöne Fremde“, in: Kunisch, Hermann u. Koopmann, Helmut (Hg.), **Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff. Historisch-kritische Ausgabe***, (Bd. 1/1), Tübingen 1993, S. 39*

Eichendorff, Joseph von, „Wünschelrute“, in: Kunisch, Hermann u. Koopmann, Helmut (Hg.), **Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff. Historisch-kritische Ausgabe***, (Bd. 1/1), Tübingen 1993, S. 121*

Fouqué, Friedrich de la Motte, „Eine Geschichte vom Galgenmännlein“, in: Schulz, Gerhard (Hg.), **Friedrich de la Motte Fouqué. Romantische Erzählungen***, München 1985, S. 5-33*

Fouqué, Friedrich de la Motte, „Undine“, in: Schulz, Gerhard (Hg.), **Friedrich de la Motte Fouqué. Romantische Erzählungen***, München 1985, S. 39-116*

Goethe, Johann Wolfgang von, **Faust. Der Tragödie zweiter Teil***, in: Trunz, Erich (Hg.),* **Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden***, (Bd. 3/1), (6. Aufl.), Hamburg 1962, S. 146-364*

Grimm, Jacob u. Wilhelm, „Hänsel und Grethel“, in: Rölleke, Heinz (Hg.), **Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm***, Frankfurt am Main 1985, S. 86-92*

Grimm, Jacob u. Wilhelm, „Tischchen deck dich, Goldesel, und Knüppel aus dem Sack“, in: Rölleke, Heinz (Hg.), **Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm**, *Frankfurt am Main 1985, S. 168-178*

Hawthorne, Nathaniel, „Edward Randolph’s Portrait“, in: Charvat, William u.a. (Hg.), **The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne**, *(Bd. 9), Ohio State University Press 1974, S. 256-270*

Hawthorne, Nathaniel, „The Minister’s Black Veil. A Parable“, in: Arvin, Newton (Hg.), **Hawthorne’s Short Stories**, *(10. Aufl.), New York 1975, S. 10-23*

Hawthorne, Nathaniel, **The Blithedale Romance**, *(hg. v. Cain, William E.), Boston 1996*

Hoffmann, E.T.A., „Das Gelübde“, in: Kruse, Hans-Joachim (Textrevision u. Anm.), **E.T.A. Hoffmann. Gesammelte Werke in Einzelausgaben**, *(Bd. 3), Berlin, Weimar 1977, S. 290-323*

Hoffmann, E.T.A., „Das Majorat“, in: Kruse, Hans-Joachim (Textrevision u. Anm.), **E.T.A. Hoffmann. Gesammelte Werke in Einzelausgaben**, *(Bd. 3), Berlin, Weimar 1977, S. 201-289*

Hoffmann, E.T.A., „Das öde Haus“, in: Kruse, Hans-Joachim (Textrevision u. Anm.), **E.T.A. Hoffmann. Gesammelte Werke in Einzelausgaben**, *(Bd. 3), Berlin, Weimar 1977, S. 165-201*

Hoffmann, E.T.A., „Der Artushof“, in: Kruse, Hans-Joachim (Textrevision u. Anm.), **E.T.A. Hoffmann. Gesammelte Werke in Einzelausgaben**, *(Bd. 4), Berlin, Weimar 1978, S. 175-206*

Hoffmann, E.T.A., „Der Einsiedler Serapion“, in: Kruse, Hans-Joachim (Textrevision u. Anm.), **E.T.A. Hoffmann. Gesammelte Werke in Einzelausgaben*****, (Bd. 4), Berlin, Weimar 1978, S. 20-36***

Hoffmann, E.T.A., „Der goldne Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit“, in: Kruse, Hans-Joachim (Textrevision u. Anm.), **E.T.A. Hoffmann. Gesammelte Werke in Einzelausgaben*****, (Bd. 1), Berlin, Weimar 1976, S. 221-315***

Hoffmann, E.T.A., „Der Kampf der Sänger“, in: Kruse, Hans-Joachim (Textrevision u. Anm.), **E.T.A. Hoffmann. Gesammelte Werke in Einzelausgaben*****, (Bd. 4), Berlin, Weimar 1978, S. 332-388***

Hoffmann, E.T.A., „Der Magnetiseur. Eine Familienbegebenheit“, in: Kruse, Hans-Joachim (Textrevision u. Anm.), **E.T.A. Hoffmann. Gesammelte Werke in Einzelausgaben*****, (Bd. 1), Berlin, Weimar 1976, S. 175-220***

Hoffmann, E.T.A., „Der Sandmann“, in: Kruse, Hans-Joachim (Textrevision u. Anm.), **E.T.A. Hoffmann. Gesammelte Werke in Einzelausgaben*****, (Bd. 3), Berlin, Weimar 1977, S. 9-48***

Hoffmann, E.T.A., „Die Bergwerke zu Falun“, in: Kruse, Hans-Joachim (Textrevision u. Anm.), **E.T.A. Hoffmann. Gesammelte Werke in Einzelausgaben*****, (Bd. 4), Berlin, Weimar 1978, S. 206-240***

Hoffmann, E.T.A., „Die Jesuiterkirche in G.“, in: Kruse, Hans-Joachim (Textrevision u. Anm.), **E.T.A. Hoffmann. Gesammelte Werke in Einzelausgaben*****, (Bd. 3), Berlin, Weimar 1977, S. 110-141***

Hoffmann, E.T.A., „Ignaz Denner“, in: Kruse, Hans-Joachim (Textrevision u. Anm.), **E.T.A. Hoffmann. Gesammelte Werke in Einzelausgaben***, (Bd. 3), Berlin, Weimar 1977, S. 49-109*

Kleist, Heinrich von, „Der Findling“, in: Barth, Ilse-Marie u.a. (Hg.), **Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden***, (Bd. 3), Frankfurt am Main 1990, S. 265-283*

Lewis, Matthew, **The Monk***, (hg. v. Anderson, Howard), Oxford, New York 1995*

Mare, Walter de la, „The Veil“, in: Walter de la Mare, **The Veil and Other Poems***, London, Bombay, Sydney 1921, S. 11-12*

Maturin, Charles Robert, **Melmoth the Wanderer***, (hg. v. Grant, Douglas), Oxford, New York 1998*

Meredith, George, „The Woods of Westermain“, in: **The Works of George Meredith. Memorial Edition***, (Bd. 25), London 1910, S. 33-47*

Novalis (Hardenberg, Friedrich von), „Die Lehrlinge zu Sais“, in: Kluckhohn, Paul u. Samuel, Richard (Hg.), **Novalis Schriften. Die Werke des Friedrich von Hardenbergs***, (Bd. 1), (3., n. d. Handschriften erg., erw. u. verb. Aufl.), Darmstadt 1977, S. 79-109*

Novalis (Hardenberg, Friedrich von), **Heinrich von Ofterdingen***, in: Kluckhohn, Paul u. Samuel, Richard (Hg.),* **Novalis Schriften. Die Werke des Friedrich von Hardenbergs***, (Bd. 1), (2., n. d. Handschriften erg., erw. u. verb. Aufl.), Stuttgart 1960, S. 195-334*

Poe, Edgar Allan, „A Dream Within a Dream“, in: Harrison, James A. (Hg.), **The Complete Works of Edgar Allan Poe***, (Bd. 7), New York 1965, S. 16*

Poe, Edgar Allan, „A Dream“, in: Harrison, James A. (Hg.), **The Complete Works of Edgar Allan Poe***, (Bd. 7), New York 1965, S. 19*

Poe, Edgar Allan, „A Tale of the Ragged Mountains“, in: Harrison, James A. (Hg.), **The Complete Works of Edgar Allan Poe***, (Bd. 5), New York 1965, S. 163-176*

Poe, Edgar Allan, „Dreams“, in: Harrison, James A. (Hg.), **The Complete Works of Edgar Allan Poe***, (Bd. 7), New York 1965, S. 11-12*

Poe, Edgar Allan, „Eleonora“, in: Harrison, James A. (Hg.), **The Complete Works of Edgar Allan Poe***, (Bd. 4), New York 1965, S. 236-244*

Poe, Edgar Allan, „Ligeia“, in: Harrison, James A. (Hg.), **The Complete Works of Edgar Allan Poe***, (Bd. 2), New York 1965, S. 248-268*

Poe, Edgar Allan, „Marginalia“, in: Harrison, James A. (Hg.), **The Complete Works of Edgar Allan Poe***, (Bd. 16), New York 1965, S. 1-178*

Poe, Edgar Allan, „The Masque of the Red Death“, in: Harrison, James A. (Hg.), **The Complete Works of Edgar Allan Poe***, (Bd. 4), New York 1965, S. 250-258*

Poe, Edgar Allan, „The System of Dr. Tarr and Prof. Fether“, in: Harrison, James A. (Hg.), **The Complete Works of Edgar Allan Poe***, (Bd. 6), New York 1965, S. 53-77*

Poe, Edgar Allan, „The Tell-Tale Heart“, in: Harrison, James A. (Hg.), **The Complete Works of Edgar Allan Poe***, (Bd. 7), New York 1965, S. 88-94*

Poe, Edgar Allan, „William Wilson“, in: Harrison, James A. (Hg.), **The Complete Works of Edgar Allan Poe***, (Bd. 3), New York 1965, S. 299-325*

Radcliffe, Ann, **The Mysteries of Udolpho***, (hg. v. Dobrée, Bonamy), Oxford, New York 1980*

Schiller, Friedrich, „Das verschleierte Bild zu Sais“, in: Petersen, Julius u. Fricke, Gerhard (Hg.), **Schillers Werke. Nationalausgabe***, (Bd. 1), Weimar 1943, S. 254-256*

Schiller, Friedrich, „Die Worte des Wahns“, in: Oellers, Norbert u. Seidel, Siegfried (Hg.), **Schillers Werke. Nationalausgabe***, (Bd. 2/1), Weimar 1983, S. 371*

Schiller, Friedrich, **Der Geisterseher. Aus den Memoires des Grafen von O****, *in: Petersen, Julius u. Schneider, Hermann (Hg.),* **Schillers Werke. Nationalausgabe***, (Bd. 16), Weimar 1954, S. 45-184*

Schlegel, August Wilhelm u. Schlegel, Friedrich, **Athenaeum. Eine Zeitschrift***, (Bd. 1), Berlin 1798*

Seymour, Arabella, **Princess of Darkness***, London 1992*

Tieck, Ludwig, „Der blonde Eckbert“, in: Thalmann, Marianne (Hg.), **Ludwig Tieck. Werke in vier Bänden***, (Bd. 2), Darmstadt 1964, S. 7-26*

Tieck, Ludwig, „Der getreue Eckart und der Tannhäuser“, in: Thalmann, Marianne (Hg.), **Ludwig Tieck. Werke in vier Bänden***, (Bd. 2), Darmstadt 1964, S. 27-58*

Tieck, Ludwig, „Der Runenberg“, in: Thalmann, Marianne (Hg.), **Ludwig Tieck. Werke in vier Bänden***, (Bd. 2), Darmstadt 1964, S. 59-82*

Tieck, Ludwig, „Die Freunde“, in: Thalmann, Marianne (Hg.), **Ludwig Tieck. Werke in vier Bänden***, (Bd. 1), Darmstadt 1963, S. 59-72*

Tieck, Ludwig, „Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter von Provence“, in: Thalmann, Marianne (Hg.), **Ludwig Tieck. Werke in vier Bänden***, (Bd. 2), Darmstadt 1964, S. 113-161*

Tieck, Ludwig, „Liebeszauber“, in: Thalmann, Marianne (Hg.), **Ludwig Tieck. Werke in vier Bänden***, (Bd. 2), Darmstadt 1964, S. 83-111*

Tieck, Ludwig, „Rausch und Wahn“, in: Frank, Manfred u.a. (Hg.), **Ludwig Tieck. Schriften in zwölf Bänden***, (Bd. 7), Frankfurt am Main 1995, S. 17-18*

Walpole, Horace, **Castle of Otranto. A Gothic Story***, (hg. v. Lewis, W.S.), Oxford, New York 1982*

Wieland, Christoph Martin, „Das Hexameron von Rosenhain“, in: Beißner, Friedrich (Hg.), **Christoph Martin Wieland. Ausgewählte Werke in drei Bänden***, (Bd. 3), Darmstadt 1965, S. 239-370*

4.2 Sekundärwerke

Allen, M.L. , „The Black Veil: Three Versions of a Symbol “, in: **English Studies. A Journal of English Letters and Philology***, (Bd. 47, 4/1966), S. 286-289*

Alt, Peter-André, **Der Schlaf der Vernunft. Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit***, München 2002*

Apel, Friedmar, **Die Zaubergärten der Phantasie. Zur Theorie und Geschichte des Kunstmärchens***, Heidelberg 1978*

Auhuber, Friedhelm, **In einem fernen dunklen Spiegel. E.T.A. Hoffmanns Poetisierung der Medizin***, Opladen 1986*

Barasch, Moshe, „Der Schleier. Das Geheimnis in den Bildvorstellungen der Spätantike", in: Assmann, Aleida u. Jan in Verbindung m. Sundermeier, Theo (Hg.), **Schleier und Schwelle. Archäologie der literarischen Kommunikation V***, (Bd. 2), München 1998, S. 179-201*

Barkhoff, Jürgen, **Magnetische Fiktionen. Literarisierung des Mesmerismus in der Romantik***, Stuttgart, Weimar 1995*

Béguin, Albert, **Traumwelt und Romantik. Versuch über die romantische Seele in Deutschland und in der Dichtung Frankreichs***, Bern, München 1972*

Behler, Ernst, „Kritische Gedanken zum Begriff der europäischen Romantik", in: Behler, Ernst, u.a. , **Die Europäische Romantik***, Frankfurt am Main 1972, S. 7-43*

Benfey, Christopher, „Poe and the Unreadable. `The Black Cat´ and `The Tell-Tale Heart´", in: Silverman, Kenneth (Hg.), **New Essays on Poe's Major Tales***, Cambridge 1993, S. 27-44*

Benz, Richard, **Märchen-Dichtung der Romantiker. Mit einer Vorgeschichte***, Gotha 1908*

Berger, Wilhelm Richard, **Der träumende Held. Untersuchungen zum Traum in der Literatur***, Göttingen 2000*

Betteridge, Harold T. (Hg.), **Cassell's German & English Dictionary***, (11. Aufl.), London 1966*

Bickman, Martin, **American Romantic Psychology. Emerson, Poe, Whitman, Dickinson, Melville***, Dallas/Texas 1988*

Birkhead, Edith, **The Tale of Terror. A Study of the Gothic Romance***, New York 1963*

Böhme, Hartmut, „Romantische Adoleszenzkrisen. Zur Psychodynamik der Venuskult-Novellen von Tieck, Eichendorff und E.T.A. Hoffmann", in: Bohnen, Klaus u.a. (Hg.), **Text & Kontext***, (Sonderreihe, Bd. 10), Kopenhagen, München 1981*

Bong, Jörg, **Texttaumel. Poetologische Inversionen von `Spätaufklärung´ und `Frühromantik´ bei Ludwig Tieck***, Heidelberg 2000*

Botting, Fred, **Gothic***, London, New York 1996*

Burduck, Michael L., **Grim Phantasms. Fear in Poe's Short Fiction***, New York, London 1992*

Burwick, Frederick, **Poetic Madness and the Romantic Imagination***, University Park/Pennsylvania 1996*

Carlson, Eric W., „Tales of Psychal Conflict. `Berenice´, `Morella´, `Ligeia´", in: Carlson, Eric W. (Hg.), **A Companion to Poe Studies***, Westport/Connecticut, London 1996, S. 168-208*

Carnochan, W.B. , „`The Minister's Black Veil´, Symbol, Meaning, and the Context of Hawthorne's Art", in: **Nineteenth-Century Fiction***, (Bd. 24, 2/1969), S. 182-192*

Carter, Margaret Louise **, Specter or Delusion? The Supernatural in Gothic Fiction,** *London 1987*

Castein, Hanne, **Erläuterungen und Dokumente. Ludwig Tieck `Der blonde Eckbert´, `Der Runenberg´,** *Stuttgart 1994*

Cersowsky, Peter, **Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zum Strukturwandel eines Genres, seinen geistesgeschichtlichen Voraussetzungen und zur Tradition der `schwarzen Romantik´ insbesondere bei Gustav Meyrink, Alfred Kubin und Franz Kafka,** *München 1983*

Ceserani, Remo, „Skepsis und phantastische Literatur", in: Hilmes, Carola u.a. (Hg.), **Skepsis oder das Spiel mit dem Zweifel. Festschrift für Ralph-Rainer Wuthenow zum 65. Geburtstag,** *Würzburg 1994, S. 92-101*

Coale, Samuel, „Hawthorne's Black Veil: From Image to Icon", in: **The CEA Critic. An Official Journal of the College English Association,** *(Bd. 55, 3/1993), S. 79-87*

Cobb, Palmer, **The Influence of E.T.A. Hoffmann on the Tales of Edgar Allan Poe,** *Chapel Hill 1908*

Conrad, Horst, **Die literarische Angst. Das Schreckliche in Schauerromantik und Detektivgeschichte,** *Düsseldorf 1974*

Deterding, Klaus, **Die Poetik der inneren und äußeren Welt bei E.T.A. Hoffmann. Zur Konstitution des Poetischen in den Werken und Selbstzeugnissen,** *Frankfurt am Main 1991*

Diegmann-Hornig, Katja, **„Sich in die Poesie zu flüchten, wie in unantastbare Eilande der Seeligen“. Analysen zu ausgewählten Romanen von Friedrich Baron de la Motte Fouqué***, Hildesheim, Zürich, New York 1999*

Dryden, Edgar A., „Through a Glass Darkly: `The Minister's Black Veil´ as Parable“, in: Bell, Millicent (Hg.), **New Essays on Hawthorne's Major Tales***, Cambridge 1993, S. 133-150*

Dunne, Michael, **Hawthorne's Narrative Strategies***, Jackson/Mississippi 1995*

Elling, Barbara, **Leserintegration im Werk E.T.A. Hoffmanns***, Bern, Stuttgart 1973*

Ellis, John M., „Clara, Nathanael and the Narrator. Interpreting Hoffmann's `Der Sandmann´“, in: **The German Quarterly***, (1/1981), S. 1-18*

Fabian, Bernhard (Hg.), **Die englische Literatur** *(Bd. 1), (2. Aufl.), München 1994*

Feldges, Brigitte u. Stadler, Ulrich, **E.T.A. Hoffmann. Epoche – Werk – Wirkung***, München 1986*

Fischer, Jens Malte, **Literatur zwischen Traum und Wirklichkeit. Studien zur Phantastik***, Wetzlar 1998*

Fisher, Benjamin Franklin, „`Eleonora´: Poe and Madness“, in: Fisher, Benjamin Franklin (Hg.), **Poe and His Times. The Artist and His Milieu***, Baltimore 1990, S. 178-188*

Fogle, Richard Harter, „An Ambiguity of Sin and Sorrow“, in: **The New England Quarterly. A Historical Review of New England Life and Letters***, (Bd. 21, 2/1948), S. 342-349*

Frank, Frederick S., **Through the Pale Door. A Guide to and through the American Gothic**, *New York, Westport/Connecticut, London 1990*

Freund, Winfried, **Deutsche Phantastik. Die phantastische deutschsprachige Literatur von Goethe bis zur Gegenwart**, *München 1999*

Freund, Winfried, **Literarische Phantastik. Die phantastische Novelle von Tieck bis Storm**, *Stuttgart, Berlin, Köln 1990*

Freund, Winfried, **Novalis**, *München 2001*

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

Garmann, Gerburg, **Die Traumlandschaften Ludwig Tiecks. Traumreise und Individuationsprozeß aus romantischer Perspektive**, *Opladen 1989*

Gauger, Hans-Martin, „Geheimnis und Neugier - in der Sprache“, in: Assmann, Aleida u. Jan (Hg.), **Schleier und Schwelle. Archäologie der literarischen Kommunikation V**, *(Bd. 3), München 1999, S. 13-28*

Geisler, Siegmund u. Winkler, Andreas, **Entgrenzte Wirklichkeit. E.T.A. Hoffmann: `Der goldne Topf´; Ludwig Tieck: `Der blonde Eckbert´**, *Stuttgart 1987*

Giese, Armin, **Die Phantasie bei Ludwig Tieck – ihre Bedeutung für den Menschen und sein Werk**, *Hamburg 1973*

Grahl-Mögelin, Walter, **Die Lieblingsbilder im Stil E.T.A. Hoffmanns**, *Greifswald 1914*

Gregorzewski, Carla, **Edgar Allan Poe und die Anfänge einer originär amerikanischen Ästhetik,** *Heidelberg 1982*

Hadley, Michael, **The Undiscovered Genre. A Search for the German Gothic Novel,** *Bern, Frankfurt am Main, Las Vegas 1978*

Hamburger, Käthe, **Kleine Schriften zur Literatur und Geistesgeschichte,** *(2., erw. Aufl.), Stuttgart 1986*

Hansen, Thomas Svend u. Pollin, Burton R., **The German Face of Edgar Allan Poe. A Study of Literary Preferences in His Works,** *Columbia 1995*

Harnischfeger, Johannes, **Die Hieroglyphen der inneren Welt. Romantikkritik bei E.T. A. Hoffmann,** *Wiesbaden 1988*

Hartung, Günter, „Anatomie des Sandmanns", in: **Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturtheorie,** *(9/1977), S. 45-65*

Hayes, Charles, „Phantasie und Wirklichkeit im Werke E.T.A. Hoffmanns, mit einer Interpretation der Erzählung `Der Sandmann´", in: Peter, Klaus u.a. (Hg.), **Ideologiekritische Studien zur Literatur,** *Frankfurt am Main 1972, S. 169-214*

Haywood, Bruce, **Novalis: The Veil of Imagery. A Study of the Poetic Works of Friedrich von Hardenberg (1772-1801),** *'s-Gravenhage 1959*

Heller, Terry, **The Delights of Terror. An Aesthetics of the Tale of Terror,** *Urbana, Chicago 1987*

Hellge, Rosemarie, **Motive und Motivstrukturen bei Ludwig Tieck,** *Göppingen 1974*

Hermann, Ursula, u. Götze, Lutz, **Die neue deutsche Rechtschreibung**, *Gütersloh 1996*

Hiebel, Friedrich, **Novalis. Deutscher Dichter – Europäischer Denker – Christlicher Seher**, *(2., überarb. u. stark vermehrte Aufl.), Bern 1972*

Hoffman, Michael J., **The Subversive Vision. The Subversive Vision. American Romanticism in Literature**, *Port Washington/N.Y., London 1972*

Hoffmeister, Gerhart, **Deutsche und europäische Romantik**, *Stuttgart 1978*

Hohoff, Ulrich, **E.T.A. Hoffmann. Der Sandmann. Textkritik, Edition, Kommentar**, *Berlin, New York 1988*

Hornby, A.S. , **Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English**, *(25. Aufl.), Oxford 1987*

Howells, Coral Ann, **Love, Mystery and Misery. Feeling in Gothic Fiction**, *London 1978*

Iser, Wolfgang, **Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung**, *München 1976*

Iser, Wolfgang, **Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa**, *(2., unveränd. Aufl.), Konstanz 1971*

Jahn, Gisela, **Studien zu Eichendorffs Prosastil**, *Leipzig 1937*

Jansen, Erika, **Ahnung und Gegenwart im Werke Eichendorffs**, *Gießen 1937*

Janßen, Brunhilde, **Spuk und Wahnsinn. Zur Genese und Charakteristik phantastischer Literatur in der Romantik, aufgezeigt an den `Nachtstücken´ von E.T.A. Hoffmann,** *Frankfurt am Main, Bern, New York 1986*

Japp, Uwe, „Das serapiontische Prinzip", in: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.), **Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur,** *(Sonderband), München 1992, S. 63-75*

Jennings, Lee B., „Hoffmann's Hauntings: Notes Toward a Parapsychological Approach to Literature", in: **Journal of English and Germanic Philology** *(Bd. 75, 1976), S. 559-567*

Jennings, Lee B., „The Anatomy of **Spuk** *in two Tales of E.T.A. Hoffmann", in:* **Colloquia Germanica** *(Bd. 17, 1984), S. 60-78*

Jennings, Lee B., „The Downward Transcendence. Hoffmann's `Bergwerke zu Falun´", in: **Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte,** *(Bd. 59, 1985), S. 278-289*

Jost, Walter, **Von Ludwig Tieck zu E.T.A. Hoffmann. Studien zur Entwicklungsgeschichte des romantischen Subjektivismus,** *Frankfurt am Main 1921*

Just, Klaus Günther, „Die Blickführung in den Märchennovellen E.T.A. Hoffmanns", in: Prang, Helmut (Hg.), **E.T.A. Hoffmann,** *Darmstadt 1976, S. 292-306*

Kaiser, Gerhard R., **E.T.A. Hoffmann,** *Stuttgart 1988*

Karl Ochsner, **E.T.A. Hoffmann als Dichter des Unbewußten. Ein Beitrag zur Geistesgeschichte der Romantik,** *Frauenfeld/Leipzig 1936*

Ketterer, David, **The Rationale of Deception in Poe,** *Baton Rouge, London 1979*

Kilgour, Maggie, **The Rise of the Gothic Novel,** *London, New York 1995*

Klussmann, Paul Gerhard, „Die Zweideutigkeit des Wirklichen in Ludwig Tiecks Märchennovellen“, in: **Zeitschrift für deutsche Philologie** *(Bd. 83, 1964), S. 426-452*

Kohlenbach, Margarete, „Ansichten von der Nachtseite der Romantik. Zur Bedeutung des animalischen Magnetismus bei E.T.A. Hoffmann“ in: Saul, Nicholas (Hg.), **Die deutsche literarische Romantik und die Wissenschaften,** *München 1991, S. 208-233*

Kopley, Richard, „Poe’ **Pym-***esque `A Tale of the Ragged Mountains“, in: Fisher, Benjamin Franklin (Hg.),* **Poe and His Times. The Artist and His Milieu,** *Baltimore 1990, S. 167-177*

Korff, Hermann August, **Geist der Goethezeit** *(Bd. 3), Leipzig 1940*

Kremer, Detlef, **Prosa der Romantik,** *Stuttgart, Weimar 1996*

Kremer, Detlef, **Romantik,** *Stuttgart, Weimar 2001*

Kreuzer, Ingrid, **Märchenform und individuelle Geschichte. Zu Text- und Handlungsstrukturen in Werken Ludwig Tiecks zwischen 1790 und 1811,** *Göttingen 1983*

Krummacher, Hans-Henrik, **Das `als ob´ in der Lyrik. Erscheinungsformen und Wandlungen einer Sprachfigur der Metaphorik von der Romantik bis zu Rilke,** *Köln, Graz 1965*

Kullmann, Thomas, „Defeats of Reason in the Gothic Novel“, in: **Symbolism. An International Journal of Critical Aesthetics**, *(Bd. 1, 2000), S. 145-192*

Kumar, Satish, **Edgar Allan Poe. Style and Structure of His Short Stories**, *Noida 1989*

Kurzke, Hermann, **Novalis**, *(2., überarb. Aufl.), München 2001*

Lange, Wolfgang, **Der kalkulierte Wahnsinn. Innenansichten ästhetischer Moderne**, *Frankfurt am Main 1992*

Laverty, Carroll D., **Science and Pseudo-Science in the Writings of Edgar Allan Poe**, *Duke University 1951*

Lederer, Horst, **Phantastik und Wahnsinn. Geschichte und Struktur einer Symbiose**, *Köln 1986*

Leopoldseder, Hannes, **Groteske Welt. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Nachtstücks in der Romantik**, *Bonn 1973*

Lillyman, William J., **Reality's Dark Dream. The Narrative Fiction of Ludwig Tieck**, *Berlin, New York 1979*

Loecker, Armand de, **Zwischen Atlantis und Frankfurt. Märchendichtung und Goldenes Zeitalter bei E.T.A. Hoffmann**, *Frankfurt am Main, Bern 1983*

Lüer, Edwin, **Aurum und Aurora. Ludwig Tiecks `Runenberg´ und Jakob Böhme**, *Heidelberg 1997*

Magistrale, Tony, **Student Companion to Edgar Allan Poe,** *Westport/Connecticut, London 2001*

Mai, Andrea Angela, **Studien zu Wort und Satz bei Ludwig Tieck,** *Berlin 1967*

Martinez, Matias u. Scheffel, Michael, **Einführung in die Erzähltheorie,** *München 1999*

Marzin, Florian F., **Die phantastische Literatur. Eine Gattungsstudie,** *Frankfurt am Main, Bern 1982*

Mason, Eudo C., **Deutsche und Englische Romantik. Eine Gegenüberstellung,** *Göttingen 1959*

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

Maucher, Gisela Maria, **Das Problem der dichterischen Wirklichkeit im Prosawerk von E.T.A. Hoffmann und E.A. Poe,** *Saint Louis/Missouri 1964*

Max, Frank Rainer, **Der `Wald der Welt´. Das Werk Fouqués,** *Bonn 1980*

May, Charles E., **Edgar Allan Poe. A Study of the Short Fiction,** *Boston/Massachusetts 1991*

Mayer, Mathias u. Tismar, Jens, **Kunstmärchen,** *(3., völlig neu bearb. Aufl.), Stuttgart, Weimar 1997*

McCarthy, Judy, „`The Minister's Black Veil´: Concealing Moses and the Holy of Holies", in: **Studies in Short Fiction** *(Bd. 24, 2/1987), S. 131-138*

McFarland Pennell, Melissa, **Student Companion to Nathaniel Hawthorne***, West-port/Connecticut, London 1999*

Meyers Lexikonredaktion (Hg.), **Meyers großes Taschenlexikon in 24 Bänden***, (Bd. 19 u. 23), (2., neu bearb. Aufl.), Mannheim, Wien, Zürich 1987*

Moser, Hugo, „Sage und Märchen in der deutschen Romantik", in: Steffen, Hans (Hg.), **Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive***, Göttingen 1967, S. 253-276*

Müller-Dyes, Klaus, **Der Schauerroman und Ludwig Tieck***, Göttingen 1965*

Mulvey-Roberts, Marie (Hg.), **The Handbook to Gothic Literature***, Basingstoke, London 1998*

Murray, E.B., **Ann Radcliffe***, New York 1972*

Negus, Kenneth, **E.T.A. Hoffmann's Other World. The Romantic Author and his `New Mythology´***, Philadelphia 1965*

Neubauer, John, „The Mines of Falun. Temporal Fortunes of a Romantic Myth of Time", in: **Studies in Romanticism***, (Bd. 19, 1980), S. 475-495*

Newberry, Frederick, „The Biblical Veil: Sources and Typology in Hawthorne's `The Minister's Black Veil´", in: **Texas Studies in Literature and Language** *(Bd. 31, 1/1989), S. 169-195*

Ochsner, Karl, **E.T.A. Hoffmann als Dichter des Unbewußten. Ein Beitrag zur Geistesgeschichte der Romantik***, Frauenfeld, Leipzig 1936*

Oster, Patricia, **Der Schleier im Text. Funktionsgeschichte eines Bildes für die neuzeitliche Erfahrung des Imaginären,** *München 2002*

Petrich, Hermann, **Drei Kapitel vom romantischen Stil. Ein Beitrag zur Charakteristik der romantischen Schule, ihrer Sprache und Dichtung, mit vorwiegender Rücksicht auf Ludwig Tieck,** *(Neudruck der Ausgabe 1878), Osnabrück 1964*

Pikulik, Lothar, **E.T.A. Hoffmann als Erzähler. Ein Kommentar zu den `Serapions-Brüdern´,** *Göttingen 1987*

Pikulik, Lothar, **Romantik als Ungenügen an der Normalität. Am Beispiel Tiecks, Hoffmanns, Eichendorffs,** *Frankfurt am Main 1979*

Pinkal, Manfred, „Semantische Vagheit: Phänomene und Theorien, Teil I", in: Hartmann, Peter (Hg.), **Linguistische Berichte. Forschung, Information, Diskussion,** *(Bd. 70, 1980), Wiesbaden 1980, S. 1-26*

Prawer, S.S., „Hoffmann's Uncanny Guest. A Reading of `Der Sandmann´", in: **German Life & Letters. A Quarterly Review,** *(Bd. 18, 1965), S. 297-308*

Puknus, Heinz, „Dualismus und versuchte Versöhnung. Hoffmanns zwei Welten vom `Goldnen Topf´ bis `Meister Floh´", in: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.), **Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur,** *(Sonderband), München 1992, S. 53-62*

Radner, Lawrence, **Eichendorff: The Spiritual Geometer,** *Lafayette/Indiana 1970*

Ramakrishna, D., **The Craft of Poe's Tales,** *New Delhi 2000*

Randall, Dale B. J., „Image-Making and Image-Breaking: Seeing `The Minister's Black Veil´ through a Miltonic Glass, Darkly", in: **Resources for American Literary Study** *(Bd. 23, 1/1997), S. 19-27*

Reichard, Georg, „Das Motiv des Wahnsinns bei Eichendorff. Zum Verhältnis von Literatur und psychopathologischer Forschung im frühen 19. Jahrhundert", in: Grunewald, Eckhard, u.a. (Hg.), **Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft***, (Bd. 50, 1990), Sigmaringen 1990, S. 177-194*

Ringe, Donald A., **American Gothic. Imagination and Reason in Nineteenth-Century Fiction***, Lexington/Kentucky 1982*

Ringel, Stefan, **Realität und Einbildungskraft im Werk E.T.A. Hoffmanns***, Köln, Weimar, Wien 1997*

Ritzler, Paula, **Der Traum in der Dichtung der deutschen Romantik***, Bern 1943*

Sakheim, Arthur, **E.T.A. Hoffmann. Studien zu seiner Persönlichkeit und seinen Werken***, Leipzig 1908*

Saliba, David R., **A Psychology of Fear. The Nightmare Formula of Edgar Allan Poe***, Lanham, New York, London 1980*

Schanze, Helmut (Hg.), **Romantik-Handbuch***, Stuttgart 1994*

Schau, Albrecht, **Märchenformen bei Eichendorff. Beiträge zu ihrem Verständnis***, Freiburg 1970*

Schenck, Ernst von, **E.T.A. Hoffmann. Ein Kampf um das Bild des Menschen,** ***Berlin 1939***

Schmerbach, Hartmut, **Stilstudien zu E.T.A. Hoffmann,** ***Berlin 1929***

Schmid, Martin Erich, **Novalis. Dichter an der Grenze zum Absoluten,** ***Heidelberg 1976***

Schmitz-Emans, Monika, **Einführung in die Literatur der Romantik,** ***Darmstadt 2004***

Schnackertz, Hermann Josef, **E.A. Poe und die Wissenschaften seiner Zeit,** ***Wolnzach 1999***

Schneider, Wilhelm, **Stilistische deutsche Grammatik. Die Stilwerte der Wortarten, der Wortstellung und des Satzes,** ***(3. Aufl.), Freiburg 1963***

Scholten, Willem, **Charles Robert Maturin. The Terror-Novelist,** ***Amsterdam 1933***

Schramm, Werner, **Die Gestaltung der Nacht in der Märchendichtung der Romantik,** ***München 1962***

Schuhmacher Hans, **Narziß an der Quelle. Das romantische Kunstmärchen,** ***Wiesbaden 1977***

Schulz, Gerhard, **Romantik. Geschichte und Begriff,** ***München 1996***

Schweikle, Günther u. Irmgard (Hg.), **Metzler-Literatur-Lexikon. Begriffe und Definitionen,** ***(2., überarb. Aufl.), Stuttgart 1990***

Segebrecht, Wulf, „Krankheit und Gesellschaft. Zu E.T.A. Hoffmanns Rezeption der Bamberger Medizin“, in: Brinkmann, Richard (Hg.), **Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposion**, *Stuttgart 1978, S. 267-290*

Siebers, Tobin, **The Romantic Fantastic**, *Ithaca, London 1984*

Spinner, Kaspar Heinrich, **Der Mond in der deutschen Dichtung von der Aufklärung bis zur Spätromantik**, *Bonn 1969*

Stegmann, Inge, „Die Wirklichkeit des Traumes bei E.T.A. Hoffmann“, in: **Zeitschrift für deutsche Philologie**, *(Bd. 95, 1976), S. 64-93*

Stibitz, E. Earle, „Ironic Unity in Hawthorne’s `The Minister’s Black Veil´“, in: Frank, Albert J. von (Hg.), **Critical Essays on Hawthorne’s Short Stories**, *Boston/Massachusetts 1991, S. 157-164*

Stoler, John Andrew, **Ann Radcliffe. The Novel of Suspense and Terror**, *New York 1980*

Stone Peters, Diana, „The Dream as a Bridge in the Works of E.T.A. Hoffmann“, in: **Oxford German Studies**, *(Bd. 8, 1973), S. 60-85*

Strohschneider-Kohrs, Ingrid, **Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung**, *Tübingen 1960*

Thiher, Allen, **Revels in Madness. Insanity in Medicine and Literature**, *Michigan 1999*

Todorov, Tzvetan, **Einführung in die fantastische Literatur**, *München 1972*

Trautwein, Wolfgang, **Erlesene Angst. Schauerliteratur im 18. und 19. Jahrhundert,** *München 1980*

Voigts, Manfred, „Thesen zum Verhältnis von Aufklärung und Geheimnis“, in: Assmann, Aleida u. Jan in Verbindung m. Sundermeier, Theo (Hg.), **Schleier und Schwelle. Archäologie der literarischen Kommunikation V,** *(Bd. 2), München 1998, S. 65-80*

Wächtler, Paul, **Edgar Allan Poe und die deutsche Romantik,** *Borna-Leipzig 1911*

Wahrig, Gerhard u.a. (Hg.), **Deutsches Wörterbuch,** *(ungek. Sonderausg.), Gütersloh 1970*

Watzlawick, Paul, **Wie wirklich ist die Wirklichkeit? Wahn – Täuschung – Verstehen,** *München 1976*

Wawrzyn, Lienhard, **Der Automaten-Mensch. E.T.A. Hoffmanns Erzählung vom `Sandmann´. Mit Bildern aus Alltag & Wahnsinn,** *Berlin 1985*

Weber, Ingeborg, **Der englische Schauerroman. Eine Einführung,** *München, Zürich 1983*

Weidekampf, Ilse, **Traum und Wirklichkeit in der Romantik und bei Heine,** *Leipzig 1932*

Wellenberger, Georg, **Der Unernst des Unendlichen. Die Poetologie der Romantik und ihre Umsetzung durch E.T.A. Hoffmann,** *Marburg 1986*

Werner, Hans-Georg, „Der romantische Schriftsteller und sein Philisterpublikum“, in: Werner, Hans-Georg (Hg.), **Text und Dichtung – Analyse und Interpretation. Zur Methodologie literaturwissenschaftlicher Untersuchungen,** *Berlin u. Weimar 1984, S. 202-235*

Werner, Hans-Georg, **E.T.A. Hoffmann. Darstellung und Deutung der Wirklichkeit im dichterischen Werk,** *Weimar 1962*

Wettstein, Martin, **Die Prosasprache Joseph von Eichendorffs – Form und Sinn,** *Zürich, München 1975*

Wiethölter, Waltraud, „Die Schule der Venus. Ein diskursanalytischer Versuch zu Eichendorffs `Marmorbild´", in: Kessler, Michael u. Koopmann, Helmut (Hg.), **Eichendorffs Modernität. Akten des internationalen, interdisziplinären Eichendorff-Symposions 6.-8. Oktober 1988, Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart,** *Tübingen 1989, S. 171-201*

Willenberg, Knud, „Die Kollision verschiedener Realitätsebenen als Gattungsproblem in E.T.A. Hoffmanns `Der goldne Topf´", in: **Zeitschrift für deutsche Philologie,** *(Bd. 95, 1976), S. 93-113*

Wingertszahn, Christof, **Ambiguität und Ambivalenz im erzählerischen Werk Achims von Arnim. Mit einem Anhang unbekannter Texte aus Arnims Nachlaß,** *St. Ingbert 1990*

Woodgate, Kenneth B., **Das Phantastische bei E.T.A. Hoffmann,** *Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien 1999*

Wörtche, Thomas, **Phantastik und Unschlüssigkeit. Zum strukturellen Kriterium eines Genres. Untersuchungen an Texten von Hanns Heinz Ewers und Gustav Meyrink,** *Meitingen 1987*

Wührl, Paul-Wolfgang, **Das deutsche Kunstmärchen. Geschichte, Botschaft und Erzählstrukturen,** *Heidelberg 1984*

Zapf, Hubert (Hg.), **Amerikanische Literaturgeschichte*****, Stuttgart, Weimar 1996***

Zedler. Grosses vollständiges Universal Lexikon Aller Wissenschaften und Künste***, (Bd. 35), Leipzig, Halle 1743***